

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ROLAND BARTHES

Türkçesi: Mehmet Rifat - Sema Rifat

ROMANIN HAZIRLANIŞI 1*

yaşamdan yapıta

Collège de France
Dersleri ve Seminerleri
(1978-1979)

ROMANIN HAZIRLANIŞI I*

ROLAND BARTHES, XX. yüzyılın önde gelen denemeci, eleştirmen ve göstergebilimcilerinden (Cherbourg, 1915-Paris, 1980).

“Yapıtlarıyla; konuşmalarıyla; Collège de France’taki dersleriyle; yönettiği seminerlerle; çektiği fotoğraflarla; yazdığı önsöz ve sunuş yazılarıyla; bir filmde oynadığı çok kısa Thackeray rolüyle; annesine olan Proust’vari tutkusuyla; özel yaşamının ‘gizemli’ yanlarıyla; çok yönlü, duyarlı ve sevecen yaklaşımıyla; ses tonuyla; başka dile çevrilmeyi pek istemeyen anlatımıyla; hem öncü hem de klasik oluşuyla; yabancı dillere kapalılığıyla; sürekli yeniyi arayan ve sürekli dönüşüm geçiren düşünce çizgisiyle; dil, yazı, metin tutkusuyla; ve de ölümüyle son elli yılın yazarlarını, bilim adamlarını, felsefecilerini, eleştirmenlerini, sinemacılarını, tiyatrocularını, yayıncılarını ve okurlarını derinden etkilemiş bir ‘benzersiz özne’dir Roland Barthes.

Romanın Hazırlanışı da onun kültür, yazın ve öğretim yaşamının doruk noktasındaki son ürünüdür.”

Başlıca yapıtları: *Le Degré zéro de l’écriture* (1953; *Yazının Sıfır Derecesi*, 1989); *Michelet* (1954); *Mythologies* (1957; *Çağdaş Söylenler*, 1990); *Sur Racine* (1963; *Racine Üstüne*); *Essais critiques* (1964; *Eleştirel Denemeler*, 2013); *La Tour Eiffel* (A. Martin’in fotoğraflarıyla, 1964; *Eiffel Kulesi*, 1996); *Critique et vérité* (1966; *Eleştiri ve Hakikat*); *Système de la mode* (1967; *Moda Dizgesi*); *L’Empire des signes* (1970; *Göstergeler İmparatorluğu*, 1996); *S/Z* (1970); *Sade, Fourier, Loyola* (1971); *Nouveaux Essais critiques* (*Le Degré zéro de l’écriture* ile birlikte, 1972; *Yazının Sıfır Derecesi ve Yeni Eleştirel Denemeler*, 2009); *Le Plaisir du texte* (1973; *Metnin Hazzı*, 2006); *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975; *Roland Barthes*, 1998); *Fragments d’un discours amoureux* (1977; *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, 1992); *Leçon* (1978; *Açılış Dersi*, 2008); *Sollers écrivain* (1979; *Yazar Sollers*); *La Chambre claire* (1980; *Aydınlık Oda*); *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980* (ö.s. 1981; *Söyleşiler*); *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III* (ö.s., 1982; *Eleştirel Denemeler III*, 2014); *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (ö.s., 1984; *Eleştirel Denemeler IV*, 2013); *L’aventure sémiologique* (ö.s., 1985; *Göstergebilimsel Serüven*, 1993); *Incidents* (ö.s. 1987; *Ara Olaylar*, 1999); *Comment vivre ensemble* (ö.s. 2002; *Nasıl Birlikte Yaşanır*, 2009); *Le Neutre* (ö.s.; *Yansız-olan*); *La Préparation du roman I et II* (ö.s. 2003; *Romanın Hazırlanışı I, II*, 2006-2010); *Journal de Deuil* (ö.s. 2009; *Yas Günlüğü*, 2009); *Carnets du Voyage en Chine* (ö.s. 2009; *Çin Yolculuğu Defterleri*, 2012).

***SEL YAYINCILIK**
Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>
E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ DAĞITIM:
Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat
Cağaloğlu İstanbul
E-mail: siparis@selyayincilik.com
Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 291**
ISBN 978-975-570-298-9

ROMANIN HAZIRLANIŞI-1

Yaşamdan Yapıta

Roland Barthes

Türkçesi: Mehmet Rifat, Sema Rifat

Özgün Adı:
La Préparation du roman I

© Éditions du Seuil, 2003
© Sel Yayıncılık, 2005, 2014

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı
Kapak tasarımı: Yalçın Yoncalık

Birinci Baskı: Ekim, 2006
İkinci Baskı: Haziran, 2018

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203
Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Roland Barthes

Romanın Hazırlanışı I

Yaşamdan Yapıta

Collège de France
Dersleri ve Seminerleri
1978-1979

Metinleri düzenleyen, açıklayan ve sunan:

Nathalie Léger
Éric Marty yönetiminde

Fransızca aslından çevirenler:
Mehmet Rifat, Sema Rifat

İçindekiler

9	Türkçe Çevirinin Önsözü (Mehmet Rifat)
15	Açıklama (Éric Marty)
17	Önsöz (Nathalie Léger)
27	ROMANIN HAZIRLANIŞI I Yaşamdan Yapıta Collège de France Ders Notları, 1978-1979
29	2 Aralık 1978 Oturumu GİRİŞ, 29 Yaşamın “Orta”sı, 29 Değiş(tir)mek, 34 Yazı Fantasmaı, 39
43	9 Aralık 1978 Oturumu Roman, 45
55	16 Aralık 1978 Oturumu İki Aydınlatıcı Bilgi, 59 1) Sanki, 59 2) Etik / Teknik, 61
63	6 Ocak 1979 Oturumu HAYKU, 63 “Benim” Haykum, 63 Somut Gerçekliğı İçinde Hayku, 64 Çeviri, 66 Tipografi. Havalandırma, 68 Hayku Derlemesi, 71
73	13 Ocak 1979 Oturumu Hayku Arzusu, 73 Haykunun Büyülemesi, 73 Hayku Arzusu, 74 Sınıflandırılmama, 78 Sahipsiz Olma, 79 Hava Nasıl [Hava Durumu], 80 Mevsim, 80

85	20 Ocak 1979 Oturumu Hava Nasıl, 85 Saatlerin Bireyleşmesi, 89 Bireyleşme, Nüans, (Sisteme Karşı Birey. Bireyden Bireyleşmeye...), 93
97	27 Ocak 1979 Oturumu (... Nüans. Boşluk, Yaşam), 97 An, 102 1) An ve Anı, 102 2) Devinim ve Devinimsizlik, 104 3) Olumsuzluk ve Koşullar, 105
113	3 Şubat 1979 Oturumu Pathos, 114 1) Algılama (Kesilen Ses. "Bir Başkası İçin Sanat". Sinestezi), 114 2) Duygulanım, Heyecan (Heyecan...), 122
125	10 Şubat 1979 Oturumu (... Hayvanlar. Konu Dışı Gözlemler. <i>Kireji</i>), 125 3) Haykunun Benlikçiliği, 128 4) Ölçülülük, 132
137	17 Şubat 1979 Oturumu Gerçek Etkisi ya da daha doğrusu Gerçeklik Etkisi (Lacan) Fotoğraf, 137 Gerçeğin Bölünmesi, 145 Birlikte Varoluş, 146
151	24 Şubat 1979 Oturumu Tilt, 151 Haykunun Açık-Seçikliği, 157 Haykunun Sınırları, 159 1) Concetto, 160 2) Öyküleme, 162

165	3 Mart 1979 Oturumu SONUÇ, 167 Geçişler, 167 1) Not Etmenin Gündelik Pratiği, 167 2) Not Etmenin Düzeyleri (Böl(ün)me), Not Edilebilir Olan, 171
173	10 Mart 1979 Oturumu 3) Tümce Biçiminde Yaşam, 179 4) Şeyin Özü, Gerçeklik [Hakikat] (Joyce: Şeyin Özü. Proust: Gerçeklik), 184
201	Ders Özeti
203	Haykular
221	LABİRENT EĞRETİLEMESİ Bilimlerarası Araştırmalar 1978-1979 <i>Semineri</i>
223	2 Aralık 1978 Giriş Oturumu Seminerin Kaynağı, 223 Sözcük, Şey (Temel Bilginin Toplanması), 225 Sözcüğün Kökeni, 228 Şey, 228 Labirent Eğretilemesinin Varolduğu Alanlar, 230 Labirentin Simgeselliği, 233 Eğretileme, 234
239	10 Mart 1979 Sonuç Oturumu Labirent: Bitirirken Birkaç Söz, 239
243	Seminer Özeti

TÜRKÇE ÇEVİRİNİN ÖNSÖZÜ

"Yapıtlarıyla; konuşmalarıyla; Collège de France'taki dersleriyle; yönettiği seminerlerle; çektiği fotoğraflarla; yazdığı önsöz ve sunuş yazılarıyla; bir filmde oynadığı çok kısa Thackeray rolüyle; annesine olan Proust'vari tutkusuyla; özel yaşamının 'gizemli' yanlarıyla; çok yönlü, duyarlı ve sevecen yaklaşımıyla; ses tonuyla; başka dile çevrilmeyi pek istemeyen anlatımıyla; hem öncü hem de klasik oluşuyla; yabancı dillere kapalılığıyla; sürekli yeniyi arayan ve sürekli dönüşüm geçiren düşünce çizgisiyle; dil, yazı, metin tutkusuyla; ve de ölümüyle son elli yılın yazarlarını, bilim adamlarını, felsefecilerini, eleştirmenlerini, sinemacılarını, tiyatrocularını, yayıncılarını ve okurlarını derinden etkilemiş bir 'benzersiz özne'dir Roland Barthes."¹

Romanın Hazırlanışı da onun kültür, yazın ve öğretim yaşamının doruk noktasındaki son ürünüdür.

1977'de annesinin ölümüyle geçirdiği sarsıntı üzerine o güne dek sürdürmüş olduğu yaşam biçimini tümüyle değiştirmek ve kendine yeni bir yaşam biçimi ("Vita Nova" ya da "Vita Nuova") yaratmak isteyen Barthes'ın o yıllarda tıpkı Proust gibi yazı türünü de değiştirip (Barthes da Proust gibi annesini yitirdikten sonra böyle bir karara varmıştır ya da karar vermek üzeredir) yine onun gibi, kısa metinden uzun metne, parçalı anlatımdan akan uzun anlatıma, eleştirel denemeden romana geçmek istediği söylenir. Hatta çok anlamlıdır, Barthes 1978-1979 ve 1979-1980 öğretim yıllarında Collège de France'ın (Paris) Yazınsal Göstergibilim kürsüsündeki derslerini "Romanın Hazırlanışı" konusuna ayırır. Gerçi Barthes bu derslerinde bir bakıma söz konusu söylentilerin doğru olmadığını, roman yazıyor olsa "romanın hazırlanışıyla ilgili bir ders öneremeyeceğini", çünkü "yazmanın gizlilik istediğini" belirtir ve ayrıca

1 Bu tanımlamanın ilk biçimi için bkz: M. Rifat, "Roland Barthes", XX. Yüzyıl-da Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, İstanbul, YKY, genişletilmiş 3. baskı, 2005, s. 181.

sevdiği roman türünün *anamnezik roman* (anımsamaya dayalı roman) olduğunu, böyle bir roman yazabilmek için de belleğinin, anımsama gücünün yetersiz olduğunu vurgular ama bu arada yaşamdan yapıta nasıl geçilebileceğini, şimdinin saptanmasına yönelik bir çabanın nasıl gerçekleştirilebileceğini, şimdinin yazıya geçirilmesinin nasıl olanaklı kılınabileceğini de derslerinin konusu yaparak kendi “roman fantasma”nın hazırlık aşamalarını “Cumartesi Sabahı Şölenleri” diye adlandırabileceğim bir ortamda kendisini izlemeye gelenlere açar.²

Barthes “Romanın Hazırlanışı”na ayırdığı ve 2 Aralık 1978’de başladığı derslerini bir sonraki öğretim döneminde 23 Şubat 1980’de tamamlar (bu arada 1978-1979 öğretim yılı içinde başlattığı “Labirent Eğretilmesi” seminerini de aynı öğretim yılı içinde bütünler). 1979-1980 yılı seminerini ise bitirmiş olduğu derslerinin hemen ardından “Proust ve Fotoğraf” konusuna ayırmak ister. Ne var ki 25 Şubat 1980 günü Collège de France binasının önünde bir kamyonetin çarpması sonucu yere yuvarlanır, hastaneye kaldırılır. Bu arada, hekimler, rahat nefes alabilmesi için, soluk borusunu “keserek” (*trakeotomi*) tüp yerleştirmek isterler. Barthes bu konuda kendini ikna etmeye çalışan yakın dostlarına, takılı solunum cihazı nedeniyle konuşamadığı için, kızgın bir biçimde elleriyle işaret ederek “gırtlığımı kesecekler...” demek ister. Sonunda operasyon zorunlu yapılır. Bu durum, bir “söz adamı” olan Barthes’ı ruhsal açıdan iyice sarsar. Bedenini bitkin düşürür, yaşamak için vermesi gereken mücadeleyi söndürür. Ve kazanın üzerinden bir ay geçmiştir ki, Barthes, 26 Mart 1980 günü hastanede ölür.³

Böylece “Proust ve Fotoğraf” konulu seminer de “sözlü olarak” gerçekleşemez. Ancak Barthes’in seminerin açılışı için aldığı notlar, seminerde işleyeceği Proust “dünya”sının fotoğrafları (Paul Nadar’ın çektiği 66 fotoğraf) ve fotoğraflara ilişkin olarak vereceği kısa kısa bilgiler hazırdır.

Collège de France’taki bu 1978-1979/1979-1980 ders notları ile seminerleri Éric Marty’nin yönetiminde ve Nathalie Léger’nin çabalarıyla düzenlenerek Barthes’in ölümünden ancak yirmi

2 1978-1979 yıllarında izlediğim ve ses bantlarına kaydettiğim bu “Cumartesi Sabahı Şölenleri”ndeki derslerden çalışmalarında dönem dönem söz etmiş, yazıya geçirmeye başladığım derslerin metinlerini bölüm bölüm çevirmeye ise daha 1982’de başlamıştım.

3 Ayrıca bkz.: Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990.

üç yıl sonra, 2003'te, Seuil Yayınları tarafından basılır: *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*.⁴

*

Biz okurlara *Romanın Hazırlanışı* çevirisini iki ayrı ciltte sunuyoruz. 2006'da yayımladığımız 1. cilt *Romanın Hazırlanışı I, Yaşamdan Yapıta* alt başlığını taşıyor. Bu ciltte 1978-1979 ders dönemi notlarıyla birlikte "Labirent Eğretilemesi" semineri de yer alıyor. Barthes bu birinci dönemdeki ders notlarında "Romanın Hazırlanışı" sorununu Yapıt (Roman) ile Not etme arasındaki ilişkiyi inceleyerek değerlendiriyor. Bunu da not etmenin örnek biçimi olarak gördüğü Japonların "hayku"sunun ayırıcı özelliklerini ele alarak gerçekleştiriyor. Daha sonra yayımlayacağımız 2. cilt ise (*Romanın Hazırlanışı II: İstek Olarak Yapıt*) 1979-1980 dönemindeki ders notlarını içeriyor. Barthes bu notlarda Yapıtın (Romanın) hazırlanış aşamasından tamamlanış aşamasına geçişini sorguluyor. Bir başka deyişle, Yazma İsteğinden Yazabilmeye, Yazma Arzusundan Yazma Olgusuna geçişi irdeliyor. İkinci cildin seminer bölümündeysen yukarıda değinmiş olduğumuz "Proust ve Fotoğraf" konusu (fotoğraflar eşliğinde) yer alıyor.

*

Yaşamdan Yapıta alt başlığını taşıyan bu birinci ciltte, Barthes, romanla ilgilenabilmek için öncelikle "şimdinin not edilmesinden "roman"a geçişi, bir başka deyişle kısa, parçalı anlatımdan (notlar) uzun, sürekli anlatıma geçişi gündeme getiriyor. Bu amaçla da not etmenin, kısa anlatımın örnek biçimi olan, bir "tümce atomu" olan 'hayku'yla ("ültra-kısa biçim") ilgilenmenin gerektiğine inandığını belirtiyor. Böylece Barthes, "Not etme"den "Roman"a, kesintili olandan akışa (işlenmiş olana) nasıl geçilebileceğini araştırıyor. Bu araştırma serüveni içinde kendisi de *sanki* bir roman yazacakmış (kendi deyişle *sanki* bir "roman yapacakmış" = hazırlayacakmış,

4 Barthes'ın Collège de France'ta daha önceki yıllarda verdiği dersler ile düzenlediği seminerler de yayımlanmıştır: *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens* (Paris, Seuil, 2002); *Le Neutre* (Paris, Seuil, 2002).

oluşturacakmış) gibi bir tavır sergiliyor; bu “sankinin içine yerleşiyor.”

Hayku ile Roman’ın yansıttığı dünyaları anlamlandırırken de not etmenin özellikleri, not defterinin biçimi, kullanılacak kalemin niteliği, kahvelerde geçirilecek anlar, çevreye ilişkin gözlemler, yaşamın gerçekliğini algılama, nüansları yakalama, notların kopya edilmesi, sözü kısaltma, sözü uzatma, fotoğraf tekniği, sinema, dünya yazınlarından örnekler, uzmanı oldukları mesleklerinden söz etmek yerine hep genel-sıradan sözler eden aydınlar, vb. bir deneme ustasının anlatımıyla, bir göstergebilimcinin eleştirel bakış açısıyla, bir öğretim üyesinin titizliğiyle, bir yazarın yaratıcılığıyla gündeme getiriliyor.

*

Biz *Romanın Hazırlanışı*’nı, yıllara yayılan, dönem dönem yavaşlayan ama son iki yıl içinde giderek hızlanan bir çeviri süreciyle Türkçe’ye aktarırken, daha önceki Barthes çevirilerimizde⁵ de olduğu gibi, onun özellikle dil-yazı-metin dünyasını olabildiğince yansıtmaya çalıştık. Ancak bu kez “ders notları” söz konusu olduğu için de bir yandan yazılı metnin kısaltmalı anlatımını korumaya özen gösterdik, ayrıca Barthes’ın Collège de France salonundaki o unutulmaz “ses tonu”nu satır aralarında “duyurabilme”nin olanaklarını aradık. Fransız dilinde yarattığı özgün benzetmeleri, çağrışımları verebilmek için de gerektiğinde dilimizin yapısını zorlamaktan geri kalmadık.

Öte yandan çeviride zorunlu olarak kullandığımız bir terimin ya da bir sözcüğün, anlamı istediğimiz gibi vermede yetersiz kalabileceğini düşündüğümüzde de köşeli ayraç içinde bu terimi bütünleyebilecek, çağrışımını açabilecek bir başka terim, sözcük ya da açıklayıcı bir deyiş kullanma yoluna gittik. Bu arada metinde geçen ve Fransız yayıncılar tarafından açıklanmamış olan bazı kavramları, özel adları, Fransızca metindeki dizgi yanlışlarını, vb’ni de “yıldız” işareti eşliğinde dipnotlarda açıkladık ve bu açıklamaları çevirenlerin notu (ç.n.) olarak belirttik.

5 Göstergebilim İlkeleri (1986); Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş (1988); Göstergebilimsel Serüven (1993); Eiffel Kulesi (1996); Roland Barthes (1998); Ara Olaylar (1999). Bu çevirilerden son ikisi doğrudan doğruya S. Rifat tarafından gerçekleştirilmiştir.

Barthes dersleri süresince başvurduğu *haykuları* bir derleme biçiminde dinleyicilerine dağıtmış, Fransız yayıncılar da bu derlemeyi kitabın sonunda ayrı bir ek liste olarak vermişlerdi. Biz bu derlemedeki *haykuları* derslerin anlatımı aşamasında, salt içerikleriyle, anlamları açısından ele alındıklarından (üçü dışında) yalnızca Türkçeleriyle verirken derslerin sonunda da Fransızca ve Türkçelerini birlikte sunduk.

Fransız yayıncıların hazırladıkları ve kitabın sonuna koydukları Kaynakça, Kavramlar Dizini ve Özel Adlar Dizini'ni ise okurların ikinci cildin sonunda bulacaklarını burada özellikle belirtmek isteriz.

*

Romanın Hazırlanışı I: Yaşamdan Yapıta, bir "Yazınsal Yapı-
tın (Romanın) Hazırlanış Koşullarının Sorgulanması" olarak
okunurken, Barthes'ın, kendi *Vita Nova* tutkusunu ya da ister-
seniz kendi "*Roman Fantasma'sı*"nı sergileyişi olarak da alım-
lanabilir.

*Mehmet Rifat
Beylerbeyi, Ekim 2006*

Bu "açıklama" Roland Barthes'ın derslerinin yayımlanması girişimini başlatan genel "Önsöz"ün kısaltılmış biçimidir. Daha fazla ayrıntı için Comment vivre ensemble (Nasıl Birlikte Yaşanır) başlıklı yayına bakılabilir.*

Roland Barthes'ın Collège de France'taki dersleriyle ilgili ciltlerin hazırlanmasında ilkece oturumların düzenine bağlı kalınmıştır; bunun nedeniyse okumanın gerçek ritminin burada yattığı olmasıdır: Gerçekten de Barthes, her ders bittikten sonra el yazılı metni üstüne tarih atarak o gün dersin nerede ve saat kaçta bittiğini, gelecek hafta da nereden başlayarak sürdürüleceğini belirtmiştir. Parçalara, "özellikler"e göre düzenlenen önceki derslerin tersine, buradaki dersler kesintisiz olarak sergilenen tek bir bütün halindeki bir konuşma metninden oluşmuştur. Ama yine de konuşmayı havalandıran ve açıklığa kavuşturan ara başlıklar, kısa duruşlar ve duraklamalarla da dersler daha belirgin ve çekici duruma getirilmiştir.

Biz, derslerin "metni"ne olabildiğince az müdahalede bulunma ilkesini benimsedik. Barthes'ın sözgelimi mantıksal bir dil kuruluşunu özet biçiminde belirtmek için kullandığı simgeleri aynen koruduk, ama buna karşılık kısaltmaları, ortak otomatik kullanım söz konusu olduğunda da tamamlama yoluna gittik (sözgelimi M. Ö. A. yerine Mezar Ötesinden Anılar dedik), ya da bazen çok karışık olan noktalama işaretlerini yeniden düzenledik.

Barthes'ın konuşma metni gereğinden fazla kapalı görüldüğünde, okuru gereksiz bir gizemden kurtarmak amacıyla dipnota genel anlamı daha genişçe açıkladık. Barthes'ın alıntılar için kullandığı kaynakça göndermelerini, kendisinin el yazılı met-

* R. Barthes'ın 1976-1977 öğretim yılında Collège de France'ta verdiği dersler ile seminerlerin yayımlanmış biçimi. Tam adı: *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens, 1976-1977* (metinleri düzenleyen, açıklayan ve sunan: Claude Coste; Éric Marty yönetiminde), Seuil/IMEC, "Traces écrites" dizisi, 2002. (ç.n.)

ninde yaptığı gibi biz de “Traces écrites” dizisinin geniş* sayfa kenarlarından yararlanarak sayfaların aynı yerlerinde belirttik. Ayrıca, Barthes’ın ender de olsa üstünü çizdiği parçaları çıkartmayıp aynen koruduk, ama üstü çizili bölümün sınırlarını belirlemek amacıyla da durumu bir dipnotla açıkladık. Ders oturumunun girişinde Barthes almış olduğu mektuplarla ya da bir önceki hafta gerçekleştirmiş olduğu konuşmayla ilgili yorumlar yapmışsa, bunlar italik olarak dizilmiştir. Son olarak da şunu belirtelim: Derslerin metninde yayımcıların eklemeleri köşeli ayraç ([]) içine alınmış, ama bir alıntı içinde doğrudan doğruya Barthes’ın kendi yaptığı değişiklikler < > işaretiyle gösterilmiştir. Dipnotlar, yer yer telmihler içeren bu türden bir yazı için kaçınılmaz klasik filoloji notları niteliğindedir. Alıntılar, özel adlar, yabancı dildeki deyimler (özellikle de bizim Latin alfabesine harf çevirisiyle aktardığımız Eski Yunanca deyimler), yer adları, tarihsel olaylar olabildiği ölçüde bu dipnotlarda açıklanmış, bir kitaplar diziniyle de notların gereksiz yere yinelenmeleri önlenmiştir. Barthes’ın metinlerine ya da kitaplarına olan göndermelerse *Œuvres complètes*’in (Bütün Yapıtları) 2002’de yayımlanan 5 ciltlik yeni baskısına göre yapılmış ve şu biçimde belirtilmiştir: “OC 1, OC 2...” Özel adlar ve kitaplar dizinine, biz bir de açıklama içermeyen alfabetik bir kavramlar dizini ekledik.** Öte yandan, Barthes’ın eski ya da bulunamayan bir baskıya gönderme yaptığı durumlarda, daha kolay ulaşılabilecek yayımları da belirttik dipnotlarda.

Son olarak da, derslerin bağlamını konumlandıran ve en çarpıcı yanlarını belirleyen bir Önsöz’e*** yer verdiğimizizi de burada belirtelim.

Éric Marty

* Fransızca özgün yayının sayfa boyutu elinizdeki Türkçe yayına göre daha geniştir. (ç.n.)

** Özel Adlar ve Kitaplar Dizini (Kaynakça) ile Kavramlar Dizini *Romanın Hazırlanışı II*’nin sonunda verilecektir. (ç.n.)

*** Derslerin ve seminerlerin metinlerini düzenleyen, açıklayan ve sunan Nathalie Léger’nin yan sayfadaki Önsöz’ü. (ç.n.)

“Bütün bunları ben, tutku dünyamda yeni, canlı, yakıcı (ve benim için sevimli) biçimde yer etmiş şeylermiş gibi, aşkın ilk çekiciliğiyle aktardım.”

Jules Michelet

Burada Roland Barthes’ın araştırmalarının son çevrimine giriyoruz.

Derslerin el yazılı biçimini geriye dönük olarak bir son yazı girişimine dönüştüren ve bir yazgıya düzen veren, kuşkusuz ölümün o saldırgan yanı olmuştur. Oysa Roland Barthes’ın kendisine baktığımızda, o yeni tasarılar planlıyor, gelecekte vereceği birçok dersin konusunu düşünüyor, Stendhal üstüne düzenlenecek kolokyumda sunacağı bildirisine son biçimini veriyor, kısacası çalışıyor, oluşturuyor, geleceği tasarlıyordu. Her ne kadar bir ölüm olayı meydana geldiğinde söylenen şeyler yazıtların ya da gizemli sözlerin bir yansıması olsa da, şurası kesin ki, burada, bizzat Barthes’ın verdiği derslerdir kendi içinde tamamlanışın gizini taşıyan, yoksa tersi değil. *La Préparation du roman* (Romanın Hazırlanışı), kendine çizilmiş olan yolu yetkin biçimde tamamlarken, *Le Degré zéro de l’écriture*’le (Yazının Sıfır Derecesi) başlatılmış ve 1953’ten itibaren de bir sorun çevresinde, bir tek sorun çevresinde, yani yazınsal ütopya sorunu çevresinde sürekli geliştirilmiş (yapıtlarının da ortaya koyduğu gibi şaşırtıcı birçok ustalığı ve dolambaçlı yolu izleyerek geliştirilmiş) düşünme biçiminin bütünlenişini gerçekleştirir. *Romanın Hazırlanışı* bir yanıt olmaktan daha fazla bir şeydir, bütünüyle bir derstir, çünkü bir araştırma yolculuğunu sahneye koyar ve dinleyicileri karşısına tiyatro oyununu biçiminde her türlü araştırmanın şu kuralını taşır: Araştırılan konu hakkında hiçbir şey bilmemek, yalnızca kendisiyle ilgili bir şeyler bilmek. 1851’de Collège de France’taki görevinden alındığını öğrenen Michelet bazı dinleyicilerinin şu sözleriyle kendine teselli bulmuştur: “Biz sizden hiçbir şey öğrenmedik. Yalnız, o

ana kadar orada bulunmayan ruhumuz, benliğimize girmiş oldu.”¹ Bu sözlerin derininde, Roland Barthes’ın Collège de France’ta yaptığı öğretimin, 7 Ocak 1977’deki açılış dersinde ilan ettiği ve her dersiyle bir örneğini sunduğu programını bulabiliriz: Bu, hiçbir şey öğretmemekti, Barthes’ın dediği gibi *öğrenilmiş olanı unutturmaktı*, ve yeniden-buluşların uzun sürecek çalışmasını, herkeste uzun süredir var olmayan ruhun geri dönüşünü başlatmaktı: “Benliğimdeki *özel kişilik* konuşmak istiyor, sesini duyurmak istiyor, genel sözlere, bilgilere karşı koyarak.”²

Roland Barthes’ın Collège de France’ta, son iki dönemde, *Romanın Hazırlanışı* genel başlığıyla verdiği dersler iki bölümden oluşacak biçimde düzenlenmiştir: Her bölüme öbüründen bağımsız olarak yaklaşılabılır, ama her bölüm aynı zamanda öbürü için vazgeçilmez özelliklidir. Önce 2 Aralık 1978 ile 10 Mart 1979 arasında birer saatlik on üç oturumda verilen “Romanın Hazırlanışı I, Yaşamdan Yapıta” başlıklı ders yer alır. Bunu, bir sonraki öğretim yılında, 1 Aralık 1979 ile 23 Şubat 1980 arasında ikişer saatlik on bir oturumda verilen “Romanın Hazırlanışı II, İstek Olarak Yapıt” izler. Dersler, cumartesi sabahları, girişi Marcelin-Berthelot alanından olan binanın büyük amfisinde yapılıyordu. Bu önemli derslerin her biri bir seminerle bağlantılıydı. 1978-1979 öğretim yılında, Roland Barthes çağırdığı birkaç konuk konuşmacıyı “Labirent Eğretilmesi” çevresinde bir araya getirmek istemişti: Her seminer oturumu, yine cumartesi günleri ders saatinden [10.00-11.00] sonra, 11.30 ile 12.30 arasında gerçekleşiyordu. Buna karşılık, 1979-1980 öğretim yılında, seminerin, bütün dersler bittikten sonra, Şubat ayında başlaması ve cumartesi sabahları 10.30 ile 12.30 arasında yapılması öngörülmüştü: Bu kez de seminerlerde fotoğraf sanatçısı Paul Nadar’ın, Proust dünyasına ilişkin olarak çekmiş olduğu bazı resimler yorumlanacaktı. Bilindiği gibi, bu seminer gerçekleşemedi, çünkü *Romanın Hazırlanışı* derslerinin tamamlanmasından iki gün sonra, 25 Şubat 1980’de Roland Barthes’a rue des Écoles’de [Les Écoles caddesin-

1 Jules Michelet, 6 Mart 1851 dersi, *Cours au Collège de France*, cilt II, Paris, Gallimard, “Bibliothèque des histoires” dizisi, 1995, s. 694.

2 R. Barthes’ın 19 Ekim 1978’de verdiği “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (“Uzun zaman, geceleri erkenden yattım”) başlıklı konferanstan; *Romanın Hazırlanışı*’nın ilk dersinden birkaç hafta önce verilen bu konferans, söz konusu derslerin bir özeti gibidir (OC 5, s. 465). [R. Barthes’ın konferansının başlığı olan “Uzun zaman, geceleri erkenden yattım”, Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* (*À la Recherche du temps perdu*) adlı yapıtının ilk cildinin (Swann’ların Tarafı: *Du côté de chez Swann*) ilk tümcesidir. *Kayıp Zamanın İzinde*, 7 cilt, Yapı Kredi Yay., 1996-2001; çeviren R. Hakmen; ç.n.]

de], Collège de France önünde, bir kamyonet çarpmış ve bir ay süreyle La Salpêtrière hastanesinde tedavi gören Roland Barthes 26 Mart 1980'de ölmüştü.

Le Neutre (Yansız-olan) konusunda verdiği dersler 3 Haziran 1978'de bittikten sonra Roland Barthes, birçok öğretim yılını yeni bir tasarıya ayırmayı düşünüyordu: 2 Aralık 1978'de, *Romanın Hazırlanışı* derslerinin ilk oturumunda bu tasarısını "sürekli değilse bile (kim bilebilir ki?) en azından geniş çaplı (iddialı)" bir tasarım olarak dile getirmişti. Söz konusu tasarımın önceden belirtilmiş bu genişliği karşısında, son iki ders döneminin belirginleştiği yazı panoramasını hızla konumlandırmanın önemli olduğunu düşünüyoruz: Bunu da, derslerin hazırlanış aşamasını oluşturan metinleri ya da aynı konuyu değişik biçimde işleyen yazıları belirterek yapacağız. *Romanın Hazırlanışı*'nda hiç kuşkusuz Roland Barthes'ın yapıtlarının bütünlüğü kendini hissettirdiği için, biz okurları, haklı olarak, Éric Marty'nin çabalarıyla hazırlanmış ve Seuil Yayınları tarafından basılmış olan, Roland Barthes'ın *Œuvres complètes*'inin (Bütün Yapıtları) 5 cildine gönderiyoruz ve burada yalnızca son iki öğretim döneminde verilmiş derslerin en dolaysız kronolojisi-ni sunmayı üstleniyoruz. Bu kronoloji, Roland Barthes'ın Collège de France'ta 19 Ekim 1978'de "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" ("Uzun zaman geceleri erkenden yattım") başlığıyla verdiği, daha genel bir okur kitlesine seslenen konferansla başlar: Roland Barthes'ın ileride vereceği derslerin amacını birkaç çarpıcı özellikle yoğun biçimde ortaya koyan önemli bir konuşma metnidir bu. Aynı yılın Kasım ayı sonunda, söz konusu konuşmayı değişik bir biçimde New York Üniversitesi'nde de sunar Roland Barthes. Collège de France'ta 2 Aralık 1978'deki açılış dersinden sonraki haftada, Roland Barthes'ın *Le Nouvel Observateur* dergisinde ilk "Chronique"i ("Kronik") basılır. 18 Aralık 1978'den 26 Mart 1979'a kadar yayımlanan bu küçük metinler, birinci öğretim dönemindeki derslere eşlik eder ve söz konusu haftalık dergi cumartesi günleri çıktığından, Roland Barthes'ın derslerini izleyenlerin bazıları, dinleyicilerin çoğunun, cumartesi günü Collège de France'a ellerinde Barthes'ın son "Kronik"iyle geldiğini anımsamaktadır. Bu metinler okurların sabırsızlıkla bekledikleri yeni tarz küçük mitolojiler değildi yalnızca; bunlar her şeyden önce Barthes için bir "yazı deneyim"i, bir "biçim arayışı", "bir roman için kaleme alınmış deneme parçacıkları"ydı: 26 Mart 1979'da, gazete yazılan deneyimini durdurduğunu açıklayan kroniğinde işte böyle diyordu Barthes.

Ocak 1979'da, *Magazine littéraire* dergisi için "Ça prend" ("Kıvamına Geliyor")* başlıklı denemesini yazdı: Derslerinde yeniden ele alıp işleyeceği, dolayısıyla bu derslerin bazı önemli bölümlerini önceleyen, Proust'un yazış tekniği üstüne bir metindi bu. 1979 yılının ilkbaharında, 15 Nisan ile 3 Haziran arasında, Roland Barthes, *La Chambre claire*'i (Aydınlık Oda) yazdı: Öncelikle *Romanın Hazırlanışı I* derslerinin 17 Şubat 1979'daki oturumunda sunduğu çözümlemelerden hareket ederek oluşturduğu bu kitapta, zaman, biçimlerin yitip gitmesi ve yeniden ortaya çıkan bazı küllenmiş biçimlerin parıldayışı üstüne düşüncesini geliştiriyordu. Bu düşünce biçimi de *La Chambre claire*'i derslerin iki büyük bölümü arasında vazgeçilmez bir eklemlenme noktası haline getiriyordu. Roland Barthes 21 Ağustos 1979'da, *La Chambre claire*'in daktilo edilmiş metnini yayımcısına verdikten sonra, büyük bir olasılıkla da ikinci dönem derslerinin yazımına koyulduğu sırada, roman tasarısının, yani *Vita Nova*'nın ilk planını da yapmıştı. Bu planı da 1979 yazı boyunca ve hatta Aralık 1979'a kadar gözden geçirip değiştirecekti: Söz konusu tarih, yeni yapının son taslağının yapıldığı tarihti. Barthes'tan geriye taslağın yapısal düzeni kalmış, derslerin yazımı da bu düzene dayandırılmıştı. 1979 yılının yine aynı döneminde, yani 24 Ağustos ile 17 Eylül arasında, Roland Barthes günce tutar: Ölümünden sonra "Soirées de Paris" ("Paris Akşamları") başlığıyla *Incidents*'da (*Ara Olaylar*)** yayımlanacaktır bu bölüm. Barthes, özel güncesinin bir yapıt olabilme gücü taşıyıp taşımadığı konusunu "düşünüyordu" (1977 yılı ile Bahar 1979'da tuttuğu güncesinden seçilen parçalar *Tel Quel* dergisinin Kış 1979 sayısında "Délibération" ("Düşünme" ["Karar Verme"])) başlığıyla yayımlandı). Ocak 1980'in sonunda *La Chambre claire* basıldı. Şubat 1980 sonunda ise *Romanın Hazırlanışı* derslerinin son oturumu yapıldı. Roland Barthes öldüğünde, yazı makinesinde Stendhal üstüne yazmakla olduğu ve "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime..." ("İnsan sevdiklerinden söz etme konusunda her zaman başarısızdır...") başlığını taşıyan metinden bir sayfa bulundu. Collège de France'ta daha önce verdiği derslerin—bu arada seminerlerin, demeçlerin ya da konferansların—her birinde olduğu gibi *Romanın Hazırlanışı*'nın el yazılı metni de özenli biçimde

* Bu metnin Türkçe çevirisi için bkz.: R. Barthes, "Roman Metninin 'Kıvamına Geliş'i", Varlık, Ağustos 2005, s. 75-77; çeviren: M. Rifat-S. Rifat. (ç.n.)

** Bu metnin Türkçe çevirisi için bkz.: R. Barthes, *Ara Olaylar*, İstanbul, Kaf Yay., 1999; çeviren: S. Rifat., 2. baskı Sel Yayıncılık; 2008.

kaleme alınmıştı. Her ne kadar dersin metninde yazılış tarihi belirtilmemişse de, Barthes'ın ders metnini Adour* kıyılarına (Urt) çekilerek geçirdiği 1978 Yazında yazmış olduğunu düşünebiliriz. İkinci dersin yazımının 2 Kasım 1979'da tamamlandığı ise son sayfanın altında belirtilmiştir: Birinci ders oturumundan bir ay öncesine denk düşmektedir bu tarih. 198 defter yaprağına (71'i birinci bölüm; 127'siyse ikinci bölüm içindir)³ yoğun ve düzenli biçimde mavi ya da siyah mürekkeple kaleme alınmış olan metinde çok az karalama vardır, yeniden yazılmış satırlar pek azdır, keçe kalemle konmuş bir yıldız eşliğinde sayfa kenarına iliştilmiş bazı kağıt eklemeleriyle, anlatılmak istenenler tamamlanmış, yarım sayfa kadar bir bölüm açıkça atılıp yeniden kaleme alındığındaysa ender olarak yapıştırıcı bant ya da ataş kullanılmıştır. Değiştirmelere, kararsızlıklara, düzeltmelere az rastlanır ama metnin bütünü türdeşliğiyle, yazı'nın son derece düzenli oluşuyla dikkati çeker. Çok sayıdaki kaynakça göndermeleri, Barthes'ın el yazılı metnlerinin çoğunda görüldüğü gibi kurşun kalemle sayfa kenarında kısaca belirtilmiştir. Roland Barthes derslere başlamasından her halde kısa bir süre önce el yazılı metnini son bir kez okumuş ve metni tükenmez kalemle eklediği bazı küçük notlarla tamamlamıştır. Yine aynı tükenmez kalemle (Barthes tükenmez kalemle yazmayı sevmezdi ama bazı notları almaya yaradığını düşündüğü için de yanında hep bir tükenmez kalem bulundururdu), sayfa kenarlarında her dersin bittiği yer ile bir sonraki derste devam etmesi gerektiği yeri düzenli biçimde belirtmişti. Onun derslerini izlemiş olanlar, konuşmasındaki o üstün nitelikli akıcılıktan, ciddi ve insanı kucaklayan ses tınısından, otoritesine sonsuz bir hoşgörülük katan o sıcak konuşma temposundan söz ederler: Ses arşivini⁴ dinlerken de doğruladığımız, usta bir hatibin nitelikleridir bunlar. Dinleyicilerin çoğu, dersleri, izleyici kalabalığını, ve kapılar açılır açılmaz amfideki yerlerin hızla dolmasını anlatırken, Barthes'ın buluş ve yaratıştaki son derece düzenli, son derece özenli doğaçlama yeteneğini de vurgular. Aralarından çok az bir bölümü, onun, önündeki el yazılı bir metni okuduğunu anımsamaktadır. Yazılı metin ile bazı

* Fransa'nın güneybatısında ırmak. (ç.n.)

3 IMEC'in (Roland Barthes'ın Elyazmaları) koleksiyonları arasında saklanan el yazmaları. Kot numaraları: BRT2. A08-04 ve BRT2. A 09-02. 01 ve 02.

4 Bugün artık Seul Yayınları tarafından MP3 formatıyla ulaşılabilir kılınmıştır bu ses bantları.

dinleyicilerin kaydettikleri konuşma metni arasındaysa çok az bir fark görülmektedir: Konuşma sırasında ender olarak yapılan konu dışı açıklamalar, son anda yapılmış birkaç düzenleme, özellikle de oturumun teknik zorunluluklarına gerektiğinde uyum sağlamak amacıyla yazılı metinden atlamalar Roland Barthes'ın, buraya aktardığımız, dolayısıyla derslerin serüvenini eksiksiz olarak içeren metni kılı kırk yararcasına okuduğunu gösterir. Birçok yorumcu, Roland Barthes'ın, Collège de France'ın ağzına kadar dolu amfisinde duymuş olabileceği rahatsızlığı vurgulamış, yoğun ve anonim bir izleyici kitlesi karşısında bir öğretim üyesinin hissedebileceği sıkıntıyı dile getirmişlerdi. Gerçekten de Roland Barthes, daha önceki yıllarda, École pratique des hautes études'de bir masanın çevresinde topladığı birkaç tilmizine yönelik olarak sürdürdüğü derslerinde "ince isteklerin, değişken isteklerin dolaşıma girdiği bir mekân" yaratmayı başarmıştı: Burada, söz konusu olan, "bedensel bağıntıların ince bir topolojisi" üstüne dayalı bir "sevgi topluluğu"nun⁵ kısıtlı ve belki de ortamdan uzaklaşmış bir çevresiydi. Oysa Roland Barthes, Collège de France'a atanmasıyla birlikte bu öğretim kurumunun uyulması gereken kurallarından ve yarattığı güçlü ortamdan ötürü, daha Ocak 1977'deki açılış dersinden itibaren şu "Vita Nova" ("Yeni Yaşam") arzusunu dile getirmişti: *Romanın Hazırlanışı*'nın da ana kaynağında yer alan bu "Vita Nova" isteğini, Roland Barthes ilk kez Collège de France'a adımını attığı gün,⁶ sanki onunla kenetlenmiş bir şey olarak dile getirmişti. Demek ki öncelikle arzusunun böyle bir mekânla ilişkilendirilmesi, yani adını çoğu kez geçirdiği ünlü düşünce kişileriyle (önce Michelet'nin adı geçmişti, ardından Valéry'den ve Jean Baruzi'den söz edilecektir) ilişkilendirilmesi ona yeniden başlayan bir yaşamın sınırlarını çizme olanağı sağlamıştı. Ama açılış dersi Michelet'nin öğretiminden etkisi altında yer alırken, *Romanın Hazırlanışı*'na ilişkin iki ders dönemi Dante'nin kılavuzluğunda başlatılmıştı. Bilindiği gibi, Dante, ilk büyük yapıtı *Vita Nova*'yla şiir, anlatı ve yorumun karşılıklı olarak üretimine dayalı yeni bir biçim ortaya koymuştu. Beatrice'nin ölümü üzerine aşkın gücünü ve kederin derinliğini bir

5 "Au séminaire", *L'Arc*, 1974 (OC 4, s. 503).

6 "Ben de bugün bu yeni mekânla, bu yeni konukseverlikle birlikte bir *vita nuova* içine giriyorum." (*Leçon*, OC 5, s. 446). Buradaki *ben de* Michelet'ye göndermektedir. Bu sözlerden birkaç satır yukarıda da Roland Barthes Michelet'nin *vita nuova*'ya başladığını vurgular. Barthes bu terimi yazarken özgürce davranır: Kimi kez Latince yazılış biçimini (*vita nova*), kimi kez de İtalyanca yazılış biçimini (*vita nuova*) kullanmaktadır.

tek bu yeni biçim dile getirebilirdi. *Vita Nova*'nın 18. bölümünde, yeni, yeni olduğu için de kaygı verici, hatta bir ölçüde şaşırtıcı olan böyle bir biçimin tasarlanması gerektiği şöyle açıklanır: "Sözlerimle bu çok soylu ve güzel hanımı övmeye karar vermiştim artık tasarımın üzerinde uzun uzun düşünürken, bana gücümü aşan bir işe girişmişim gibi geliyordu; öyle ki yazmaya bir türlü cesaret edemiyor, günlerce bir şeyler söyleme arzusuyla dolu olmama karşın işe koyulmaktan da korkuyordum." ⁷ Ekim 1977'de, Collège de France'taki açılış dersinden birkaç ay sonra, annesinin ani ölümü Roland Barthes'ın sürdürmekte olduğu çalışmasının akışını birdenbire sarsmış ve yeni bir yazı yaşamına geçme arzusunu acı bir biçimde pekiştirmişti. Anımsanan sözlerin olduğu kadar arzulanan sözlerin de özdeği olan, şu roman denilen "belirsiz biçim", Roland Barthes tarafından, anlamın hem tamamlanmasına hem de bozulmasına yol açan, o "duygulanım gerçekliği" dediği şeyi dile getirebilecek tek biçim olarak görülüyordu: "Gerçeklik anı = İşlenilemez-olan'ın Anı: Ne yorumlanabilir, ne aşılabılır, ne geriletilebilir. Aşk da ölüm de oradadır, söylenebilecek tek şey de budur".⁸ Roland Barthes'ın, daha derslerin başında araştırmasının yönünü birdenbire belirlemesini sağlayan o büyülenme anını anlattığı sırada ortaya çıkmış *İşlenilemez-olan*'ın o farklı yüzüne verilen bir yanıttır bu. Derslerin yönünü belirleyen kararın kökenine, Barthes'ın *satori* diye adlandırdığı bu bilinç yakalayışı içinde görmek gerekir: 15 Nisan 1978'de ortaya çıkan bu hayranlık anındaki olayı Roland Barthes derslerin açılış oturumunda anlatır bizlere. 15 Nisan 1978, yalnızca Roland Barthes'ın tasarladığı *Vita Nova* adlı yapıtın mimarisi içinde bir tarih olarak oynadığı rolle değil, ama aynı zamanda ve kesinlikle zihnin o büyük sessizlik durumlarını, temel duraklama anlarını, öznenin kararsızlık anlarını (bütün bunların öykülenmesi de düşünsel ve ruhsal tarihimizin belli anlarını oluşturur) karşı koyulamaz biçimde düşündürüttüğü için tam anlamıyla romansı bir özellik taşır. Barthes'a özgü bu *evreka* yabancı bir kentin merkezinde sıcaktan ve can sıkıntısından bunalmış olarak geçirilen sıradan bir öğle sonrasında şiddeti bir biçimde parlayan bu kısacık ışık ve sevinç anı, bütün şiddetti ve geçiciliği içinde, oturumdan oturuma yazın'ın gücünü (anın tutkusal görünümünü yakalama, ona mutlak değeri verme ve insanın kendini söküp çıkarması ile kendini

7 Dante, *Vita Nova*, Bölüm 18, Fransızca'ya çeviren Jacqueline Risset, *Dante écrivain*, Paris, Seuil, 1982, s. 32.

8 Bkz. *Romanın Hazırlanışı I*, son ders.

yaratması eylemlerini uzlaştırma gücünü) sorgulayan derslerin bütün bir özlemine de içermektedir. Böyle bir arayışın sonunda, romanın, bir roman yazılmış olmasının o kadar önemi var mıdır? Birkaç yıl önce, bir başka yerde, bütün görünüşleri bir “Romana Yatkinlik” olarak okunabilecek bir *aşk söyleminde*, Barthes şöyle yazmıştı: “aslında, gerçekten tatmin olma [doluluğa erme] şanslarımın varlığı benim için önemli değil (hatta bu şansların hiç olmamasını dilerim). Parlayan tek şey, yıkılamayacak olan tatmin olma isteğidir.”⁹

Biz burada derslerin el yazılı metinleri yanı sıra, onlara eşlik etmiş olan iki seminerin metnini de yayımlıyoruz.¹⁰ Roland Barthes’ın da belirttiği gibi, Collège de France’taki seminerler öncelikle bir karşılıklı ilişki ve diyalog mekânıdır, burada görev alan öğretim üyesi de oturumlarına bazı konuşmacıları çağırarak sözü onlara verme olanağına sahiptir. “Labirent Eğretilmesi” konulu seminerde konuşmak üzere çağrılanların listesi, Roland Barthes tarafından, öğretim yılına ilişkin çalışma programının sunulduğu metninde verilmiş ve Collège de France Yıllığı’nda yayımlanmıştır (bkz. *Romanın Hazırlanışı I*’in sonundaki Seminer Özeti). Seminerlerin açılış ve kapanış oturumlarıysa Roland Barthes tarafından gerçekleştirilmiş ve onun tarafından yazıya geçirilmiştir. Burada sunduğumuz da işte bu 9 yapraklık metindir (7 yaprağı açılış oturumuna aittir). İzleyicilere sözlü olarak sunulmamış olmasına karşın, fotoğraf üstünde seminer* de 1980 yılının ilk haftalarında yazılmıştır. Roland Barthes bu seminerin birkaç oturumunu Paul Nadar’ın fotoğraflarının projeksiyonuna ayırmayı ve bu fotoğrafları Proust dünyası hakkındaki birkaç başvuru kitabından alınmış yaşamöyküsel açıklamalardan hareket ederek son derece özgür biçimde yorumlamak istiyordu. Bu çalışmadan söz eden el yazılı belge 6 yapraklık bir “Sunuş”tan oluşuyordu. Ardından da Barthes alfabetik bir sıra izleyerek sınıflandırdığı fotoğraflara kısa açıklamalar yazmıştı (53 yapraklık bir tomar oluşturuyordu bu fotoğraflar). Fotoğraf notlarının telmihlerle dolu olması söz konusu belgeyi boşlukları, eksiklikleri olan bir metin haline dönüştürüyordu. Bunları doldurmaya çalışmaksa,

9 *Fragments d’un discours amoureux*, 1977 (OC 5, s. 86). [Türkçe çevirisi: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, İstanbul, Metis Yay., 3. baskı 1996, çev.: T. Yücel; ç.n.]

10 IMEC’in (Roland Barthes’ın Elyazmaları) koleksiyonları arasına saklanan elyazmaları. Kot numaraları: BRT 2. A 09-01 ve BRT 2. A 09-03. [Seminerlerden ikincisi *Romanın Hazırlanışı II*’nin sonunda yer alacaktır. ç.n.]

* Fotoğraf üstüne seminer yukarıda da belirttiğimiz gibi *Romanın Hazırlanışı II*’de yer alacaktır. (ç.n.)

o metnin yerine başka bir metin koymak olacaktı. Dolayısıyla söz konusu belgeyi yayımlarken, Roland Barthes'ın seminerin açılış oturumunu yazdığı sırada dile getirdiği "öğüt"ü buraya bir başlık olarak aynen aktarmaya özen gösteriyoruz: " Marcel'ci-olmayanlar, çekilebilirler."* Bu notlarda verilen bilgilerin "kısılgı", son yirmi yılı aşkın bir süre içinde Marcel Proust'la ilgili olarak okurlara sunulmuş önemli yaşamöyküsel araştırmaların okunmasıyla ve fotoğraf dosyalarının incelenmesiyle bütünlenmelidir. Roland Barthes'ın seçtiği resimlerse (seminerin el yazılı metniyle birlikte bunlar da arşivde korunmaktadır), o tarihten bugüne birçok kez yayımlanmış resimlerdir. Ancak, ne arka planda kalan o birkaç yapraklık metin, ne de bilinen o fotoğraflar dizisi, Roland Barthes tarafından alt yazılarla zarıfçe donatılmış bu birkaç resmin, dersleri ne kadar baş döndürücü biçimde bütünlediğini unutturamaz bize: Bir labirentin merkezi her zaman aldatıcı bir son noktadır; roman arayışı da ancak görüntülerin melankolik ve ışıklı dünyasıyla son bulabilir.

Nathalie Léger

Bana kitaplıklarının ve dostluklarının zengin kaynaklarını açan şu kişilere teşekkürü bir borç bilirim: Marianne Alphant, Bernard Brun, Anne-Sophie Chazeaux, Michel Contat, Olivier Corpet, Claude Coste, Albert Dichy, Pierre Franz, Anne Herchberg-Pierrot, Marc de Launay, Thierry Leguay, Virginie Linhart, Carlo Ossola, Claire Paulhan, Jean Pavans, Jean-Loup Rivière ve Chantal Thomas.

*Romanın Hazırlanışı I ve II'*nin ses kayıtlarına zorunlu olarak başvurma konusundaki yardımları için Bernard Comment, Isabelle Grellet ve Christine Lemaire'e teşekkür ederim.

Teşekkürüm ayrıca değerli katkıları için Seuil Yayınları'ndan Jean-Claude Baillieul'e olacaktır.

* "Marcel'ci": Marcel Proust'un adından. (ç.n.)

ROMANIN HAZIRLANIŞI I
Yaşamdan Yapıta

*Collège de France Ders Notları
1978-1979*

GİRİŞ

YAŞAMIN "ORTA"SI

Özneyi
bastırmamak

Her yıl yeni bir derse başlarken öğretim ilkesini anımsatmanın yerinde olduğu kanısındayım; bütün derslerin programlayıcı temeli olarak "Açılış Dersi"nde belirtmiştim bunu: "Böyle bir öğretimin başlangıcına her zaman, yıldan yıla değişebilecek bir fantasma koymayı kabul etmek gerektiğine gerçekten inanıyorum."¹ Bu ders yılının "fantasma"sını az sonra ele alacağım (sanırım gelecek yıllarinkini de, çünkü bu yılki sürekli değilse bile (kim bilebilir ki?) en azından geniş çaplı (iddialı) görünüyor. Genel bir ilkedir burada söz konusu olan: Katlanılmayacak şey, öznenin bastırılmasıdır—özneliliğin tehlikeleri ne olursa olsun. Öznenin sansür edilmesinden çok çekmiş bir kuşaktanım ben: Bu sansür ya pozitivizm yoluyla olmuştur (yazın tarihinde nesnellik istenmesi, filolojinin zaferi) ya da marksizm yoluyla (çok önemlidir bu, yaşamımda her ne kadar artık etkisini gösteriyor olmasa bile) →Nesnelliğin düzmecelikleri yerine özneliliğin aldatmacaları yeğlenir. Öznenin İmgelem'i Özne'nin sansür edilmesinden yeğdir.

Dante, yaş

"*Nel mezzo del cammin di nostra vita.*"² der Dante; otuz beş yaşındadır o sırada. Ben ondan çok daha yaşlıyım ve yaşam

1 Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, s. 43; sonradan *Œuvres complètes* içinde yer aldı [bundan böyle OC olarak belirtilecek], Paris, Seuil, 2002, cilt 5, s. 429-446.

2 "Yaşam yolumuzun ortasında." [Fransızca çevirisi "au milieu du chemin de notre vie."] Dante'nin *Cehennem*'inin 1. Kanto'sundaki ilk dize. [bkz. *İlahi Komedya*, İstanbul, Oğlak Yay., 5. baskı, 2003, s. 33; çeviren: R. Teksoy; ç.n.] Roland Barthes André Pézard'ın Fransızca çevirisinden yararlanır, Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1965, s. 883.

yolunun matematiksel ortasını epeyce aşmış bulunuyorum.³ (Üstelik ben Dante de değilim! Dikkatinizi çekerim: Büyük yazar kendisiyle boy ölçüşülebilecek biri değildir, ama az çok belli ölçüde de olsa kendisiyle özdeşleşilebilecek, özdeşleşmek istenecek biridir). —Ancak anlatmak istediğini harika biçimde *dolambaçsız* olarak dile getiren bu dize dünyanın en büyük yapıtlarından birini, bir *özne açıklaması* ile başlatır (Yazar = “Ben özne olarak özneliğimi bastırmıyorum”) → Bu açıklama şunu der: a) yaş, yazarın öznenin oluşturucu ögesidir; b) yaşamın ortası matematiksel nitelikte değildir elbette: kim bilebilir ki bunu önceden? Anlamalı, görkemli olarak yaşanmış bir olaya, bir an’a, bir değişikliğe gönderir: Bir “tam” bilinçlenmedir bu. Özellikle de yeni bir kıtaya (*selva oscura*)⁴ yapılacak bir yolculuğu, uzun bir yolculuğu, bir yola koyuluşu belirleyebilecek ve onaylayabilecek bir bilinçlenmedir bu (burada bir yol gösterici vardır: o da Vergilius’tur—bizim de kendi yol göstericimiz olacaktır). Oysa bana göre her ne kadar yaşamımın matematiksel yarısını büyük ölçüde aşmış olsam da bugün şu *yolun ortasını* yaşama duygusunu, sanki suların iki farklı yöne ayrıldığı noktada (Proust buna “özelin doruk noktası”⁵ der) bulunma duygusunu, kesinliğini içimde hissediyorum. Bu, iki bilinç (iki kesinlik) ve bir olay etkisiyle ortaya çıkmıştır:

3 Roland Barthes 1915’te doğdu. Bu satırları kaleme aldığı sırada altmış üç yaşındaydı.

4 Cehennem’in açıldığı “karanlık orman” dır bu: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ ch  la diritta via era smarrita*” (Fransızcası: “*au milieu du chemin de notre vie/ je me trouvais par une selve obscure/ et vis perdue la droite voie*”—Andr  P zard  virisi, *L’Enfer*, a.g.y., s. 885); [“Yaşam yolumuzun ortasında/ karanlık bir ormanda buldum kendimi, /       doğru yol yitmi ti.”; *İlahi Komedya*, a.g.y., s. 33;  .n.]. Yolunu         olan Dante, Vergilius’ta dikkatli bir kılavuz bulur kendine. Vergilius *İlahi Komedya*’nın b      yolculu   boyunca Dante’ye hem yol g  sterir, hem de onu e  tir.

5 Marcel Proust, Daniel Hal  vy’ye mektup, 19 Temmuz 1919: “...bizzat   zelin doruk noktasında ortaya   kar genel”, Marcel Proust, *Choix de lettres*, sunan ve tarihlendiren Philip Kolb, Jacques de Lacretelle’in   ns     yle, Paris, Plon, 1965, s. 216.

1) Önce şunun bilinci gelir: Belli bir yaşa ulaşıldığında “günler sayılıdır”; belirsiz bir geriye sayım söz konusudur, ama bunun geri döndürülemez olma özelliği gençlik yıllarından çok daha yoğun biçimde duyulur. Ölümlü olmak “doğal” bir duygu değildir (nitekim birçokları ölümsüz olduklarına inandıkları için gidip ağaçlara, direklerle çarpırlar). Şu kesinlik yaşla birlikte gelir: “Ölümlüyüm.” Yaşla yapılan böyle bir gönderme yanlış değerlendirilir, yanlış anlaşılır—bir beğenilme merakı gibi (“Yok canım!”) ya da bir saplantı gibi algılanır. Yapılacak olan işi dar ve bitmiş bir bölmeye, son bölmeye yerleştirme gerekliliğidir bu. Ya da daha doğrusu şu demektir: Bölme önceden belirtilmiş olduğundan, artık bölme-dışı diye bir şey bulunmadığından → oraya yerleştirilecek çalışma = bir tür gerekli işlem = *Ölümden Önce Zamanın Kullanımı*’na karşıdan bakmak. Bkz. Hastalığın tehdidi altındaki Proust (*Contre Sainte-Beuve* [Sainte-Beuve’e Karşı]).* “Işığınız varken çalışın”⁶ (kuşkusuz, Yuhanna 12.35: “Işık ancak kısa süre için sizlerle artık. Işığınız olduğu sürece yürüyün, karanlık size yetişmesin diye”). Biz bunu laik tutumla ele alacağız.

2) Bir de şunun bilinci vardır: An gelir, yapılanlar, yazılanlar (eskiden gerçekleştirilmiş çalışmalar ve uygulamalar) yinelenmiş bir gereç, yinelenmeye, yinelenmenin bıkkınlığına adanmış bir gereç gibi belirir. “Ne yani, ölünceye kadar hep yazı mı yazacağım, ders mi, konferans mı vereceğim hep—ya da dahası, kitap mı yazacağım değişik konular *üstüne* (tek değişen, konular olacak; o da o kadar da az ki!)?” → Her Ye-

* *Sainte-Beuve’e Karşı*, Doğu Batı Yay., 2006; çeviren: R. Hakmen. (ç.n.)

6 Proust “La méthode de Sainte-Beuve” (“Sainte-Beuve’ün Yöntemi”) [1908] üstüne yürüttüğü düşüncede “yeteneğin iflas etmesiyle ilgili korku”dan, “en çok söylemek istenilen şeyi söyleyebilme gücünü artık kendinde bulamama korkusu”ndan söz eder: “İsa’nın, Aziz Yuhanna İncil’indeki emrine (‘Işığınız olduğu sürece çalışın’) boyun eğilerek ‘geçmişteki tembellikle ilgili atalet gücü kırılmak istenir’.” Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, VIII. bölüm, “La méthode de Sainte-Beuve”, Paris, Gallimard, “Idées-NRF” dizisi, 1954, s. 150. [bkz. *Sainte-Beuve’e Karşı*, a.g.y.; ç.n.]

ni'nin dışlanması mı (= "Zindan"ın tanımı)? Serüvenin [Fr. *aventure: ad-venture'*den] (başıma gelen → Serüven = öznenin coşkunuğu) dışlanması mı? Yinelemeye mahkum olmak mı? Geleceğini ölünceye kadar *hep aynılık* olarak görmek mi? Ne yani? Bu metni, bu derisi bitirdikten sonra bir başkasına yeniden başlamakta başka şey yapmayacak mıyım?—Hayır, Sisyphos mutlu değildir: İşinin anlamsızlığına değil *yinelenmesine* yabancılaşmıştır.

Yas

3) Son olarak Yazgı'dan kaynaklanan bir olay ortaya çıkabilir, bu giderek artan biçimde yaşanan "kuma gömülme"ye acılı biçimde de olsa, dramatik biçimde de olsa damgasını vurabilir, onu sarsabilir, çizebilir, eklemleyebilir; ya da aynı olay benim "yaşam yolunun ortası" dediğim çok alışılmış görünümün ters yüz olmasına yol açabilir. Bu da acının ne yazık ki *etkin* olarak hissedilmesi halidir. Sözgelimi züppe süvari, alaycı ve seçkinler dünyasından biri olan Rancé yolculuktan döndüğünde sevgilisinin bir kaza sonucu kafasının kesilmiş olduğunu öğrenir: Bunun üzerine köşesine çekilip Trappe⁷ tarikatını kurar. —Proust söz konusu olduğundaysa: Annesinin ölümü (1905) böyle bir özellik taşır; ama bu olayın travmatik etkisi çok sonra görülecek ve Proust'ta etkin bir değişikliğe yol açacaktır (1909, bkz. *aşağıda*).⁸ – Daha yakın bir tarihteyse: Brel, iyileşme şansı olmadığını öğrenince yaşamını, yaşamı-

7 Chateaubriand, *Vie de Rancé*'de Armand-Jean de Rancé'nin (1625-1700) örnek gösterilebilecek serüvenini anlatır. Hôtel de Rambouillet sarayındaki toplantıların müdavimi olan kibar gencin yaşamı, sevgilisi Madame de Montbazon'un trajik ölümü üzerine altüst olur, Rancé her şeyini bırakıp Trappe tarikatına çekilir. Roland Barthes, *Vie de Rancé* adlı kitabın bir baskısına (Paris, UGE, 10/18 dizisi, 1965) bir önsöz yazmış ve bu metin sonradan "Chateaubriand: *Vie de Rancé*" başlıklı yazısında yer almıştır, *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 (OC 4, s. 55-65). Şunu belirtelim ki, Rancé, Roland Barthes'ın yazdığı gibi, Trappe tarikatının (1140) kurucusu değil ama bu tarikatın azimli bir reformcusudur. Aziz Benedictus ve Cîteaux keşişlerinin temel kurallarına yeniden dönmüştür.

8 Bkz. özellikle ileride 10 Mart 1979 Oturumu'nun sonundaki Proust'la ilgili bölüm.

nun orta noktasını ölümüne birkaç yıl kala değiştirmiştir⁹ → “Özelin doruk noktası”nı korkunç ve tekmiş gibi görünen bir yas oluşturabilir ancak: Yaşamdaki kesin kırılma noktasını belirlemek: Yas yaşamımın ortası* olacaktır, yaşamımı onulmaz biçimde önce/sonra diye ikiye bölen şey olacaktır. Çünkü beklenmedik olay ne olursa olsun yaşamımın ortasından, ölümü gerçek olarak keşfettiğimiz andan başka bir şey değildir (Dante’ye dönersek: *İlahi Komedya* bu gerçekliğe ait *panoramanın* ta kendisidir).

Demek ki birdenbire şu kesin gerçeklik oluşuverir: Bir yandan birçok yaşamı denemeye artık zamanım yoktur: En sonuncu yaşamımı, yeni yaşamımı, *Vita Nova’yı* (Dante)¹⁰ ya da *Vita Nuova’yı* (Michelet)¹¹ seçmem gerekir. Öte yandan da yinelenen çalışmaların aşındırması ve yas nedeniyle içine sürüklendiğim bu karanlık durumdan kurtulmam gerekir → Bu kuma gömülmeye, kaygan kuma hareketsiz biçimde saplanmaya (=hareket etmeyen saplanmaya!), bu olduğu yerde yavaş yavaş ölüme, “ölüme canlı canlı girilemeyeceği”nin kaçınılmazlığına şöyle bir tanı konabilir: “Girişimde bulunamama”nın genelleşmesi ve güçsüzlüğü, yeniden girişimde bulunamama durumu → Ortaçağ’dan bir sözcük: *akedia*

9 Akciğer kanseri olduğunu öğrenince Jacques Brel müzik dünyasıyla bağlantısını kopardı ve Temmuz 1974’te yelkenliyle dünya turuna çıktı. 9 Ekim 1978’de de öldü.

* Fransızca metinde “le meilleur de ma vie” (“yaşamımın en iyi anı”) diye dizilmiş olan deyişi, bağlama uygun olarak “le milieu de ma vie” (“yaşamımın ortası”) biçiminde düzeltip çevirdik. (ç.n.)

10 Düzyazı ve şiir karışımı bir derleme olan *Vita Nova* Dante’nin Beatrice’nin ölümünü öğrenmesi üzerine kaleme aldığı ilk metnidir (1292). *Vita Nova* aynı zamanda Roland Barthes’ın 1979 yılının Ağustos-Aralık ayları arasında yani *Romanın Hazırlanışı’nı* ele aldığı Collège de France’taki iki ders yılı arasında yazdığı 8 yapraklık roman taslağına vermiş olduğu addır (OC 5, s. 994-1001).

11 Roland Barthes “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” başlıklı konferansının metninde şöyle yazar: “Michelet elli bir yaşındayken yirmi yaşında bir genç kıza evlendiğinde ve yeni doğa bilgisi kitapları yazmaya hazırlanırken ‘Vita Nuova’dan söz ederdi.” “Collège de France’in Yayımlanmış Metinleri” dizisi, sayı 3, 1982 (OC 5, s. 459-470). Roland Barthes metinlerinde özgürce kimi kez Latince biçimi (*Vita Nova*) kimi kez de İtalyanca biçimi (*Vita Nuova*) kullanır.

[Fransızca *acédie*].¹² Hemen açıklayabiliriz (bu temayı zaten ileride de yeniden ele alacağız): Ne bakımdan söylenmiş, nasıl anlaşılmış olursa olsun, ve sözcük olarak ne kadar aşınmış olursa olsun *akedia* yeri doldurulmazdır = sevememe (birini, birilerini, dünyayı) → Mutsuz olma çoğu kez başkalarına verememe olarak kendini gösterir.

DEĞİŞ(TİR)MEK

Demek ki değiş(tir)mek yaşamın ortası “sarsıntı”sına bir içerik vermek, yani bir bakıma, bir yaşam (bir *vita nova*) “program”ı kazandırmak demektir. Oysa, yazan, yazmayı seçmiş olan, yani *yazma hazzını*, *yazma mutluluğunu* (neredeyse ilk zevk gibi) *tatmış olan* biri için yeni bir yazı pratiğinin keşfinden başka bir *Vita Nova* olamaz (gibime geliyor). İçerik, öğreti, kuram, felsefe, yöntem, inanç değiştirmek düşünülebilir elbette. Nitekim bazıları da bunu yapar: Bir olayın, bir travmanın etkisiyle öğretilerde önemli değişikliklere gidilmiştir. Ama fikir değiştirmek sıradan bir şeydir, soluk alır gibi yapar insan bunu: Girişimde bulunmak/girişimde bulunmak/yeniden girişimde bulunmak *arzu edilen şey* olması bakımından da zekânın itkisinden başka bir şey değildir. Zekâ (Proust’a özgü bir kavramdır) arzusunu ancak severek/sev-meyerek gösterebilir, çünkü onun nesnesi bir biçim olmadığı için fetiş haline getirilemez; hatta sürekli militanlık edenlere de giderek daha az rastlanır: Onlar her zaman örnek olarak

Zekâ

12 Fransızca *acédie*, Yunanca *akèdia*’dan (bitkinlik) gelir. *Akèdia* ise Yunanca’da ki *kèdeuô* (özen göstermek) ile yoksunluk belirten a önekinin birleşmesiyle oluşmuş *akèdès* (ihmal eden, ihmal edilen) ve *akèdèstos*’tan (terk edilmiş) kaynaklanır. Roland Barthes bu kavramı, daha önceki derslerde, özellikle de Collège de France’taki ilk dersi *Comment vivre ensemble*’da uzun uzun incelemiştir: “Depresyon durumu: nedensiz can sıkıntısı, bıkkınlık, üzüntü, sıkıntı, bezginlik.” “*Akèdia*’da ben terk olayının öznesi ve nesnesiyim: blokaj duygusu, oyuna gelme duygusu, çıkmaza girme duygusu” (*Comment vivre ensemble*, metinleri düzenleyen, sunan ve açıklayan Claude Coste, [Paris], Seuil, 2002, s. 53-54).

gösterilir ≠ “inanç”, o başka şeydir: Kimileri ona gelir, kimileri ondan hareket eder, ama genellikle acımasızdır, çünkü ölümle ilişkisi vardır. Demek ki, *Vita Nuova*’nın alanı, yazmış olan kişi için yazıdan, yeni bir yazı pratiğinin keşfinden başka bir şey olamaz. Beklenen Yeni, yazı pratiğinin önceki zihinsel pratiklerden *vazgeçmesi* demektir, yazının geçmişteki etkinliğinin *yönetmesinden* kendini kurtarması demektir: Yazan özne etkisi altında kaldığı toplumsal baskı zoruyla kendini yönlendirir (kendini indirger) *kendi kendini yönetmeye*, yapıtını yineleyerek yönetmeye: Asıl durdurulması, yarıda kesilmesi gereken de işte bu *tekdüzeliktir*.

Blanchot

Blanchot (bir kez daha o), bu yazı dönemecini, hem dingin hem de umutsuz bir tavırla kendine özgü biçimde şöyle belirtir: “Bir insanın—dolayısıyla insanların—yaşamında her şeyin tamamlanmış, kitapların yazılmış, evrenin sessizliğe bürünmüş, varlıkların dinginlik içinde olduğu bir an vardır. Geriye yalnızca bunu söze dökmek kalır. Bu da kolay bir iştir. Ancak bu fazladan söz, dengeyi bozma tehlikesi taşıdığı için —üstelik bunu söyleme gücü nereden bulunabilir ki? ayrıca o nereye oturtulabilir ki?—ağza alınamaz, böylece iş yarım kalır. Yalnızca şu benim az önce yazdıklarım yazılır; sonunda o da yazılmaz.”¹³ Bende Blanchot’ın betimlediği eğilim ya da *karar imgesi* vardı eskiden, bu eğilim bende yeniden belirdi, buna ileride de sahip olacağım herhalde: Geçen yılki Dersler (Yansız-olan’a,¹⁴ Köşesine Çekilme’ye bağlanma) bu eğilimin izlerini taşır. Çünkü yönetme’nin “tekdüzeliği” karşısında iki yol açılır önümüzde: 1) Ya sessiz kalınacak, dinlenilecek, bir köşeye çekilip emeklilik yaşanacak (“Sessiz sakın oturmuş hiçbir şey yapmadan/ Bahar geliyor,

13 Maurice Blanchot, *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, s. XII.

14 Roland Barthes’in Collège de France’taki bir önceki dersi tümüyle bu soruna ayrılmıştır; bkz. *Le Neutre*, Paris, Seuil, metni düzenleyen, sunan ve açıklayan Thomas Clerc, 2002.

otlar bitiyor kendiliğinden”);¹⁵ 2) ya da bir başka doğrultuda ilerlenecek, yani savaşılabilecek, girişimde bulunulacak, *bitki dikilecek*, o herkesin bildiği paradoks ile: “Ev yapmak, hadi neyse de, ama bu yaşta bitki dikmek!”¹⁶ Neden mi? Bu düzeyde, karara ilişkin her türlü açıklama belirsiz niteliktedir, çünkü bilinçaltının payı ya da güdümlü arzusunun gerçek doğası bilinmez. Açıkçası diyebilirim ki: Tehlike duygusu söz konusudur → Günümüz Fransız toplumu: İdeolojik açıdan bakıldığında, küçük burjuvazi güçlü biçimde yükseliyor, iktidarı ele geçiriyor, medyaya egemen oluyor: Radyonun, Televizyonun, büyük basının *estetik* açıdan bir incelemesini yapmak, hangi örtük değerlerin yükseldiğini ve hangilerinin reddedildiğini (genel olarak: aristokratik değerler) göstermek gerekir. Tehlike bir süredir çok daha belirgin gibi görünüyor bana: *Anti-entelektüalizmin* (her zaman ırkçılıkla, faşizmle birliktedir) yükselişindeki birbirine uygun düşen belirtiler, medya “jargon”una (diline) saldırılar, sanat filmlerine saldırılar, vb. → Öyleyse kendimizi savunmamız gerekir, bir ölüm kalım meselesidir bu. Sollers’e göre: Yazar, entelektüel eğer yaşamını sürdürmek istiyorsa, kendine biraz paranoya bulaşmasını kabul etmek zorundadır: “Armağan falan beklenmesin!” → Sanatçının gerekli olan savunması (Nietzsche).

İşte ben de bu yolu seçtim kendime. Bu yolun nasıl belirdiğini, benim gözüme ve de size nasıl göründüğünü söylemeden önce, başlayan ve ilkece yıllara yayılacak olan Dersler bu yazı yolu boyunca benim mevsimlik gezi arkadaşım ola-

15 *Zenrin Kushi*’da yer alan şiir; Fransızca’ya çeviren Alan W. Watts, bkz. *Le Bouddhisme zen*, Paris, Payot, “Bibliothèque scientifique” dizisi, 1960, s. 149. *Zenrin Kushi*, Toyo Eyşo (1429-1504) tarafından bir araya getirilmiş iki dizelik 500.000 şiirden oluşan bir antolojidir. Roland Barthes bu şiirden birçok kez söz etmiştir; özellikle bkz. *Fragments d’un discours amoureux* (Bir Aşk Söyleminden Parçalar), Paris, Seuil, 1977, s. 277, ve *Vita Nova* (OC 5, s. 994-1001) ve *Romanın Hazırlanışı II*, 8 Aralık 1979 Oturumu.

16 Jean de La Fontaine, “Le vieillard et les trois jeunes hommes”, *Fables*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade” dizisi, 1954, s. 274.

cağına göre böyle bir “serüven”in ilk ediminin ne olduğunu söylemek zorundayım (aranızdan geçen yıl da burada bulunan bazılarını ilgilendiriyor bu): Yansız-olan üstüne yaptığım dersi yayımlamama kararı aldım (en azından şimdilik). Bir an tereddüt ettim elbette, ama sonunda iki nedenden dolayı caydım:

1) Bir yandan yaşamın etkinlikleri arasında her zaman için Geçici-olana, bir kez olmuş sonra da yitip gitmiş olana yer ayrılması gerektiğini düşünüyorum: İşte bu, Reddedilen Anıt için gerekli olan yerdir. Dersler’in yönelimi de işte burada yatar (istisnalar vardır elbette: Saussure de bunlardan biridir; üstelik Dersler ona göre anlamsız bir artıktı, bir kalıntıydı!): Benim düşünceme göre ders, özgül bir üretimdir, ne tam olarak yazıdır, ne de tam olarak sözdür, örtük bir karşılıklı konuşmadır (sessiz bir işbirliğidir). *Başladığı andan itibaren* ölmek zorunda olan, ölmek isteyen bir şeydir—sözden daha dayanaklı bir anı bırakılmamalıdır → Var olan, ama yine de *yakında ölecek* olan şeydir bu. Japonca’daki *Ma’nın* küçük bir ayrımı olan *utsuroi’dir*¹⁷ bu; yani solacak olan çiçektir (hani kendime böyle bir niteliği yakıştırabilme cesaretini gösterebilirsem eğer!).

2) Öte yandan Dersler’i yayımlamak geçmişti yönetmek olurdu. Oysa önden gitmek gerekir, zamansa sıkıştırmaktadır (bir dersi *yazmak* uzun bir iştir); *yürümek* gerekir ışık olduğu sürece; Proust’a özgü bu söz İncil’deki bir başka sözle birleşir (burada son derece laik bir tutumla dayanak olarak

17 “L’Intervalle” başlıklı bir metninde Roland Barthes *Ma’yı* “iki an, iki yer, iki durum arasındaki her ilişki, her ayrılık” olarak tanımlar, *Utsuroi* içinse şu tanımları verir: “Çiçeğin solacağı an, bir şeyin ruhunun boşlukta, iki durum arasında aslı gibi durduğu an” (OC 5, s. 475-480). Taocu yazıların ve bu yazıların ilkelerini basitleştirerek yayan Taocu ustaların (Daisetz Teitaro Suzuki ve *Essais sur le bouddhisme zen* adlı kitabı; Fransızca’ya çeviren Jean Herbert, Paris, Albin Michel, 1940-1943) dikkatli bir okuru olan Roland Barthes *L’Empire des signes*’den (Cenevre, Albert Skira, “Les Sentiers de la création” dizisi, 1970) başlayarak Zen Budizmine doğrudan ya da dolaylı olarak yapılmış göndermeleri özgür biçimde kullanmıştır. [Bkz. *Göstergeler İmparatorluğu*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1996; çeviren: T. Yücel; ç.n.]

gösteriyoruz) (Matta 8, 21-22): Ölülerin ölülerini gömmesine izin verelim, bırakalım da Dersler de kendi kendini gömsün—Yansız-olan da kendi anlatımını *askıya alsın*.

Şimdi de, kısa bir an için kişisel bir anekdota bakalım biraz: Bu “değişiklik” kararı ne zaman alındı?—15 Nisan 1978’de.¹⁸ Casa[blanca].¹⁹ Öğle sonrasının ağırlığı. Gökyüzü bulutlanıyor, biraz serinlik var. İki arabayla grup halinde Cascade’a (Rabat yolundaki şirin küçük vadi) gidiyoruz. Hüzün, sıkıntı, hep *aynısı, hiç geçmiyor* (kısa süre önceki bir ölümden²⁰ beri) ve yaptığım, düşündüğüm her şeye bulaşıyor (girişimde bulunamama). Geri dönüyorum, bomboş bir ev; o yaşanması güç an: Öğle sonrası (yeniden söz edeceğim bundan). Yalnızım, hüzünlüyüm → Uzanıp yatma, “Salamura”ya²¹ yatırılıyormuş gibi; oldukça yoğun biçimde düşünüyorum. Birdenbire bir fikir doğuyor kafamda: “Yazınsal” yön değiştirme gibi bir şey. Şu eskiden kalma iki söz geliyor aklıma: Edebiyata girmek, yazı alanına girmek; *yazmak*, sanki bunu hiç yapmamışım gibi; bundan başka bir şey yapmamak → Aniden Collège de France’tan ayrılmak fikri geliyor aklıma,

18 Bu 15 Nisan tarihi, Roland Barthes’ın yazmayı düşündüğü *Vita Nova* başlıklı romanının, Ağustos-Aralık 1979 arasında yazılmış 8 yapraklık taslaklarında birçok kez geçer (OC 5, s. 994-1001).

19 Roland Barthes, Fas ve Rabat üniversitelerinde okuma kuramıyla ilgili araştırma seminerini Şubat 1979’da gerçekleştirdikten sonra, aynı yılın ilkbaharında Fas’a ikinci bir kez gitti; orada bulunduğu süre boyunca özellikle Casablanca’da kaldı.

20 Roland Barthes annesini 25 Ekim 1977’de kaybetti.

21 “Flaubert et la phrase” adlı yazısında Roland Barthes şu yorumu yapar: “Acının en derinine ulaştığında, Flaubert kendini divanına atar: ‘Salamuraya [Fr. *marinade*] yatar gibi uzanıp yatma’dır bu; bir ikircillik söz konusudur zaten burada, çünkü başarısızlığın işareti aynı zamanda fantasma’nın da işaretidir, çalışma fantasmadan hareketle yavaş yavaş yeniden başlayacak, Flaubert’e çiziktireceği yeni bir gereç sunacaktır” (*Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972; OC 4, s. 79). Flaubert’e özgü “salamuraya yatar gibi uzanıp yatma” düşüncesi, büyük bir olasılıkla mektuplarından, özellikle de Ernest Chevalier’ye yazılmış 12 Ağustos 1846 tarihli mektuptan alınmıştır: “... yeni yaptırmış olduğum yeşil maroken divana uzanıyorum. Olduğum yerde salamuraya yatmaya hazır bir halde kavanozumu kendi keyfime göre süslettirdim ve içinde hayalci bir istiridyeye gibi yaşadım” (Gustave Flaubert, *Correspondance*, düzenleyen, sunan ve açıklayan Jean Bruneau, “Bibliothèque de la Pléiade” dizisi, 1973, cilt I, s. 293).

yazı yaşamımda birlik sağlamak amacıyla (çünkü ders ile yazı arasında çoğu kez anlaşmazlık çıkar). Sonra Dersler'i ve Çalışma'yı aynı yazınsal girişim çerçevesi içine almak, öznenin bölünmesini durdurmak, bunu da bir tek Proje, Büyük Proje yararına yapmak: bir sevinç imgesi olurdu bu, ama eğer kendime bir tek iş edinseydim, öyle ki işten (dersler, talepler, siparişler, zorunluluklar) sonra artık zorlamasaydım kendimi, yaşamın her anı bundan böyle Büyük Proje'ye katılmış olsaydı → Bu 15 Nisan sonuç olarak bir tür *satori*,* bir tür büyülenme; tıpkı Proust'un Anlatıcısının (ama onun kendi kitabı *zaten yazılmıştı!*) *Yakalanan Zaman*'ın sonunda hissettiği esin gibi (benzerlik naifçe olmuş olsa da hiç önemi yok!).

YAZI FANTASMASI

Şu 15 Nisanı yine de pek abartmayacağız—bunun için de söz konusu “karar”ın bazı öğelerini, daha ayrı, daha kuramsal, daha eleştirel olarak yeniden ele alacağız.

“Yazmayı-İsteme”= tutumdur, itkidir, arzudur, ne bileyim işte: Ne de olsa incelenmemiş, tanımlanmamış, konumu belirlenmemiş bir durum var ortada. Söz konusu “isteği” belirtmek için dilde bir sözcük bulunmaması bu durumdan kaynaklanır—ya da hoş bir istisna olarak bir sözcük vardır var olmasına, ama gerilemekte olan aşağı Latince'dedir bu: *scripturire*. Clermont-Ferrand piskoposu Sidonius Apollinaris²² (V.

* *Satori* kavramı için bkz. 20 Ocak 1979 Oturumu, 27 Ocak 1979 Oturumu. (ç.n.)
22 Sidonius Apollinaris'in (431 dolayları-490 dolayları) 24 şiiri ve 146 mektubu (*epistulae*) vardır; bunlar 9 kitap halinde düzenlemiş ve tümünün yayımı 469 ile 482 arasında gerçekleştirilmiştir. *Scripturire* “Sevgili Contantinus’una” yazılmış mektupta (kitap VII, 18, 1) görülür ilk olarak; mektup 477’de Clermont’dan yazılmıştır. Sidonius, arkadaşına mektuplarının yayımlanması konusunda danışır ve ona “bir kez giriştikten sonra içinden, durmadan daha da yazmak geldiğini” (*quamquam incitatus semel animus necdum scripturire desineret*) belirtir. Bkz. Sidoine Apollinaire, *Lettres* (VI-IX arası kitaplar), metni düzenleyen ve Fransızca’ya çeviren André Loyen, Paris, Les Belles Lettres, 1979, s. 79. Sidonius Apollinaris’in yaşamöyküsü ile ilgili olarak *Dictionnaire de la spiritualité ascétique et mystique*’e (cilt XV, Marc Viller yönetiminde, Paris, Beauchêne, 1937-1995) başvurulabilir. Roland Barthes’in Collège de France’taki ilk dersinde adından söz ettiği yapıştır bu.

yy.) tarafından yalnızca bir tek kez kullanıldığı saptanmıştır; piskopos Clermont'u Vizigotlara karşı savunmuştur (önemli şiirsel yapıt). Şunu söylemek istiyorum, mademki bir dilde bir sözcük var, bir kez kullanılmış bile olsa, bütün öbür dillerde yok demektir (... "Faşizm" ...).²³

Yazmayı-İsteme

Neden mi? Hiç kuşkusuz son derece azınlıkta kaldığı için; ya da belki daha dolambaçlı bir biçimde söylersek, itki ve etkinlik burada bir özadlılık²⁴ bağıntısı içindedir: Yazmayı-İsteme yalnızca yazmış olan kişinin söylemine bağlıdır—ya da yazmayı başarmış olan kişinin söylemi olarak alımlanabilir yalnızca. Yazmak istediğimizi söylemek, bakın işte bu, yazı'nın tam da konusudur aslında; dolayısıyla yalnızca yazınsal yapıtlar Yazmayı-İsteme'ye tanıklık eder, bilimsel söylemler değil. Bu Bilimin karşıtı olan yazı'nın (yazın'ın) tam da konuya uygun tanımıdır belki de: Ürünün üretimden, itkinin pratikten farklı olmadığı bilgi türü (bu bakımdan da bir erotika'ya, bir erotizm pratiğine bağlıdır). Ya da şöyle diyebiliriz: *Yazmak*, ancak üstdilden vazgeçme söz konusu olduğunda tam olarak yazmaktır; Yazmayı-İsteme de ancak Yazma'nın dili içinde ifade edilebilir: Bu da benim yukarıda sözünü ettiğim özadlılık durumudur. Bir gün Yazmayı-İsteme'nin (*scripturire'nin*) açık, belli olduğu yapıtların bir sayımı yapılsa iyi olur. Bu konuda *Genç Bir Şaire Mektuplar* adlı yapıtıyla Rilke geliyor aklıma; Proust'u düşünüyorum—bilmem bu sözcük yerinde mi?—çünkü *Kayıp Zamanın İzinde*, *Scripturire'nin* en üst derecesidir, Anıt Yapıtı'dır. Proust bir *gesta'yı*, bir "destan"ı [Fr. *la geste*] yazmıştır—ama aynı zamanda da Yazmayı-İsteme'nin davranışını, jestini [Fr. *le geste*] yazıya dönüştürmüş-

Proust

gesta (destan),
jest (davranış)

23 Roland Barthes, 7 Ocak 1977'de verdiği açılış dersinin metnine üstü kapalı olarak gönderme yapıyor: "ama, her dilyetisinin [Fr. *langage*] eyleme geçirilmiş biçimi olarak [doğal] dil [Fr. *langue*], ne gericidir ne de ilericidir; yalnızca faşisttir; çünkü faşizm, söylemeyi engellemek değil, söylemeye zorlamaktır" (OC 5, s. 432). Dersini sözlü olarak sunarken R. Barthes şöyle demiştir: "Bir sözcük bir dilde var, öbür dillerde yoksa, o dilde yerleşmiş bir güç denemesi vardır."

24 Özadlılık: "kendi öz adıyla", "kendine gönderen"; sözcüğün göndergesini değil de kendi kendisini belirttiği durum.

tür. Bu “gesta”nın yapısı üstünde ileride yeniden duracağım elbette, çünkü burada gerçek bir Anlatı söz konusu—*Kayıp Zamanın İzinde*’nin baştan sona izlediği tek büyük Anlatı—ya da hatta bir Mit söz konusu: Arayış, art arda gelen başarısızlıklar, sınamalar (seçkinler dünyası, aşk) ve sonunda gelen zafer. Bu arada şunu da unutmayalım: *Kayıp Zamanın İzinde*’nin Yazmayı-İsteme’nin anlatısı olduğunun kanıtı şu paradoksta yatar: Kitabın en sondan başladığı, yazılıp bitmesinden sonra başladığı kabul edilir—Yazmayı-İsteme’yi ve Yazma’yı tanımlayan *özadlılığın* şaşırtıcı tanıtılmasıdır bu. Hatta daha da ileri gidebiliriz: Her mitsel anlatı ölümün bir şeye yaradığını *anlatır* (anlatıya döker). Proust için yazmak kurtarmaya, Ölümü yenmeye yarar. Ama burada söz konusu olan, Proust’un kendi ölümü değil, sevdiklerinin ölümüdür, bunu da onlar için tanıklık yaparak, onları sürekli yaşatarak, onları Bellek-Yokluğu dışında oluşturarak gerçekleştirir. Bu nedenle *Kayıp Zamanın İzinde*’de birçok “anlatı kişisi” yer alır (Anlatı düzeni), ama bir tek Figür vardır (o da anlatıda yer alan bir anlatı kişisi değildir): Büyükanne olan Anne’dir bu, yazıyı doğrulayan figürdür bu, çünkü yazı onu doğrulamaktadır. Proust’un yazın dünyasında apayrı bir yeri vardır: Kahraman olmayan bir tür Kahramandır o, *yazmayı isteyen* kendini onda bulur.

Ders bir performans değildir, oraya büyüleyen ya da hayal kırıklığına uğratan, hatta hayal kırıklığına uğrattığı için büyüleyen bir gösteriye gelirmiş gibi –sapkınlar vardır çünkü! – gelmemek gerekir, olabildiği ölçüde.

Burada haftadan haftaya –belki de yıldan yıla– gerçekleştirmeye çalıştığım bir “tasarı” ve yapmaya çalıştığım bir “plan” var. İlk iki ders (geçen cumartesi ve bugün), Dersin kişisel ve hatta fantasmatik kökeni konusunda açıklamalar yapıyorum. Geçen kez, bir yaşamın belli bir anında –ben bunu mitsel olarak “yolun ortası” diye adlandırdım –bazı koşulların, bazı yıkımların etkisiyle Yazmayı-İsteme’nin (scripturire’nin) bir Çare, bir Pratik olarak kendini zorla kabul ettirebileceğini açıklamıştım. Bunun fantasmatik gücü de bir Vita Nuova’ya, insanın yepyeni biçimde gitmesine olanak verir.

Şimdi devam ediyorum:

Yazı fantasması

Uzun süre bir Yazmayı-İsteme olgusunun kendine dönük olarak var olduğunu sanmıştım: *Yazmak*, geçişsiz fiildir¹ demiştim—şimdi bundan o kadar da emin değilim. Belki de, yazmayı-istemek = bir şey yazmayı istemek → Yazmayı-İstemek + Nesne. O zaman *Yazı Fantasmaları* söz konusu olacaktır. Bu deyim arzu gücü içinde ele alınmalı, yani cinsel fantasmalar ile eşit düzeyde algılanmalıdır. Cinsel fantasma = bir özne (ben) ve tipik bir nesneden (bedenin bir bölümü,

1 Roland Barthes bu düşünceyi özellikle 1966’da Johns Hopkins Üniversitesi’nde yapılan bir kolokyumda dile getirmiştir: “*Yazmak* fiilin geçişsiz olarak ne zaman kullanılmaya başladığını öğrenmek ilginç olacaktır çünkü yazar, bir şey yazan kişi değil de yalnızca yazan kişidir: Bu geçiş kesinlikle anlayışlardaki önemli bir değişikliğin işaretidir” (söz konusu bildirinin metni için bkz.: “Écrire, verbe intransitif”, *The Languages of Criticism and Sciences of Man*, Londra, The Johns Hopkins Press, 1970; OC 3, s. 617-626).

Tombul
(Chubby)

Kod ve Fantasma

bir uygulama, bir durum) oluşan bir senaryo, bir haz yaratan birleşme → Yazı Fantasma = bir “yazınsal nesne” üreten ben; yani onu yazan (burada fantasma her zaman olduğu gibi güçlükleri, başarısızlıkları silip geçer) ya da daha doğrusu onun yazımını bitirmek üzere olan ben. Hangi “nesne”? Özneyle bağlıdır bu elbette, binlerce bireysel veriye bağlıdır: Kabaca söylersek bir tipolojiye göre bu bir şiir, bir piyes, bir roman olabilir (ben de şiir *fantasma*sı, roman *fantasma*sı diyorum); zaten fantasmanın kendisinin de *kaba* kalması, çok *kabaca* bir tipolojiye (yazınsal “türler”) bağlı olması olanaklıdır, tıpkı cinsel fantasmanın da kodlu olması gibi. Aslında sorun uçsuz bucaksızdır: Toplumsala bağımlıdır. A.B.D.’deki eşcinsel ilanları: Şaşmaz bir kod (“*Handsome, Muscular, Affectionate, Versatile, Chubby, etc. ≠ No Fads, Drugs, S/M, Fems*”²) → Bu “güdümlü” yazı fantasma (Şiir, Roman) üstüne şöyle bir açıklamada bulunacağım:

Kod ve Fantasma: Önemli bir sorun bu. Bir toplum fantasma kodunun şaşmazlığıyla tanımlanabilir. Sözelimi A.B.D. ile onun cinsel dünyasını ele alalım: Resim kataloğu (Resimler = tüketim nesnesi): uygunsuzluklarıyla ünlü arzularla ilgili olduğu ölçüde apaçık olan kod → Eşcinselliğin başlıca olgusu: Bir iç kod tarafından sürekli telafi etme. Bir bakıma Kod Yasa’dan daha üstündür, daha yaygındır: “Tip”in zorlamaları Yasağı bastırır (burada yeniden yaratılmış Yasağın ikincil, dolambaçlı bir biçimi sezilir). “İnce”, “özgün” fantasmalar var olabilir ama bunlar neredeyse sözle anlatılamayan bir marjinalliğe göre gerçekleşirler. Yazınsal düzene geçmek dışında seslerini duyuramazlar = [Marki de] Sade: Sorunun çok bilincindedir, ısrarla bilincindedir; kodlanmamış fantasma kataloglarının özenle hazırlanması (*Les Cent vingt journées de Sodome* [Sodom’un Yüz Yirmi Günü]) ya da daha doğrusu çok kodlanmış bir kategori içinde fantasmanın çeşitlenmeleri (ölü-sevicilik,

2 “Yakışıklı, adaleli, müşfik, elinden her iş gelen, tombul, vb. ≠ tuhaf alışkanlıklar, uyuşturucu, sado-mazoşizm, efeminelik olmasın.”

Yol gösterici,
model

Roman yazmak

dışkı-sevicilik, sadizm, vb.) → Yazı Fantasmaı için de büyük bir olasılıkla Dil/Söz diyalektiğı geçerlidir: Fantasmaının (Şiir fantasmaı, Roman fantasmaı) işleyebilmesi için doğrudan doğruya kaba, kodlanmış bir imge olarak kalması gerekir: Şiir, Roman → Fantasma ancak gerçek (şiir pratiğı, roman pratiğı) ile mücadele ederek fantasma olma niteliğini yitirir ve İnce(lmiş)-olana, İşitilmemiş-olana ulaşır = Proust Denemeyi, Romanı fantasmalaştırmıştır (bu konuya ileride döneceğiz), ama o bir *Üçüncü Biçim* yaratmış ve yapıtını ancak Fantasmaının şaşmazlığından uzaklaşarak yazmaya başlayabilmiştir. Fantasma bir enerji gibidir, harekete geçiren bir motor gibidir, ama daha *sonra*, *gerçek olarak* ürettiğı şey artık Kod'a bağılı değildir. Demek ki yazı fantasmaı Yazı'ya kılavuzluk eder: Yol gösterici olarak fantasma (bkz. Vergilius ve Dante).

ROMAN

Yazmayı-İsteme'nin burada Romanı Yazmayı-İsteme olduğu, Fantasmalaştırılmış Biçim'in ise Roman olduğu anlaşılmalıdır ya da bilinmektedir, çünkü ben bunu hem söyledim hem de yazdım (Cerisy)³ → Hatta benim de bir roman yazdığım söylenir (söylentinin alışılmış yolculuğı) oysa bu doğru değildir; eğer böyle olsaydı, romanın hazırlanışıyla ilgili bir ders öneremezdim elbette: Yazmak gizlilik ister. Hayır, bir Romanın Fantasmaı'ndayım ben, ama fantasmaının kendisini de olabildiğince uzağı, o alternatif noktaya kadar götürmeye kararlıyım: Ya arzu geçip gidecek ya da yazı'nın gerçekliğiyle karşılaşacak, yazılacak olan da Fantasmalaştırılmış

3 1977 yılının 22 Haziran ile 29 Haziran tarihleri arasında Cerisy-la-Salle uluslararası kültür merkezi, Antoine Compagnon'un yönetiminde, *Prétexte: Roland Barthes* başlıklı bir kolokyum düzenlemiş, Roland Barthes da tartışmalar sırasında birçok kez bir roman yazmak istediğini belirtmişti. Yapılan konuşmaların tamamı Christian Bourgois tarafından 1978'de "10/18" dizisinde (Paris, UGE) yayımlandı, daha sonra 2003'te Christian Bourgois Yayınları arasında çıktı. Roland Barthes'ın "L'Image" başlıklı bildirisinin metni sonradan *Le Bruissement de la langue*'da (Paris, Seuil, 1984; OC 5, s. 512-519) yer aldı.

Roman olmayacak. Demek ki, şimdilik Fantasma düzleminde kalıyoruz—bu da “Roman” sözcüğünü kullanabilme biçimini (yöntemini) tamamıyla değiştirir elbette.

Benim roman olarak adlandırdığım şey, demek ki şimdilik bir üstdil (bilimsel, tarihsel, toplumbilimsel) sorumluluğunda olmak istemeyen fantasmatik bir nesnedir → Öyleyse “genel olarak Roman” üstüne yorumun katı, körükörüne, *epokhe** olarak ayraç içine alınması söz konusudur → Üst-Roman yoktur. Dolayısıyla:

a) Romanın tarihsel toplumbiliminden, “bir uygarlığın yazgısı olarak Roman”dan (Lukács, Goldmann, Girard)⁴ söz etmeyeceğim, bunu göz önünde bulundurmayacağım → “Piyasa için üretimden doğmuş bireyci toplumdaki gündelik yaşamın yazınsal düzleme aktarılmasıdır” roman görüşü yıldırılmaz beni → Romanın, “bir değerler evreni (aşk, adalet, özgürlük) ile ekonomi kurallarıyla belirlenmiş bir toplumsal sistemi karşı karşıya getirme” görevini üstlenmesi (üstlenmiş olması), roman kahramanının da “gerçek [reel] bir öykü ile hakiki bir etik arasındaki aykırılıktan dolayı uyanık ve kör bir kurban” olmasına hiçbir itirazım yok, ama bu zaten Fantasmayı felce uğratmayacaktır. Fantasma = Bütün üst-romana özgü indirgeme işlemlerinin indirgenemez “kalıntısı”sı.

b) *Günümüzde* (yani tarihsel ve yazınsal olarak) roman yazılıp yazılmayacağı sorusundan da etkilenmeyeceğim—en azından şimdilik (yani “Romanın Hazırlanışı” aşaması için): Roman yazılıyor elbette, ama bir yandan satış konusunda sıkıntılar var (“tanıklıklar”, “incelemeler” romanın yerini alıyor), öte yandan da, roman, gerçeği söylemek gerekirse, aşı-

* *Epokhe*: Hüküm vermeme, yargıda bulunmama anlamında Yunanca kökenli felsefe terimi. (ç.n.)

4 Bkz. György Lukács, *La Théorie du roman* (1916), Fransızca’ya çeviren Jean Clairvoye, Paris, Denoël, 1968. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. Roland Barthes’ın bu konuyla ilgili olarak yapacağı bütün alıntılar Lucien Goldmann’ın yapıtıdır.

ğı yukarı Proust'tan⁵ bu yana Büyük Roman kategorisine, Roman Anıtı kategorisine "sızacak", girecek gibi görünmüyor. Aynı biçimde, Racine'den sonra çok trajedi yazıldı da denebilir, Racine'den sonra hiç trajedi yazılmadı da denebilir. Demek ki, günümüzde Roman olanaklı mıdır? sorusu *tarihsel açıdan* yerinde bir sorudur. Ama ben *naif davranarak* (Fantasmanın naifliği) sormayacağım bu soruyu kendime. *Şimdilik* Roman'ı – "kendi" Romanımı—*taktik olarak* düşünmeyeceğim.

Kısacası şunlar arasında bir ayrım yapmayı başlangıç olarak göze alacağım: 1) Bir şeyin bir bilgi özüne göre, *kendi doğası içinde* nasıl oluştuğunu bilmek istemek (= Bilim) ile 2) Bir şeyin, yeniden oluşturmak, aynı türden bir şey yapmak için nasıl oluştuğunu bilmek istemek (= Teknik). Tuhaf ama biz burada "teknik" bir sorun ortaya atacağız, Bilim'den *Tekhné*'ye doğru geri gideceğiz.

"Bir şeyi yeniden yapmak için nasıl oluştuğunu sormak" olayını "bir şeyin kendi doğası içinde nasıl olduğunu bilmek için onun nasıl oluştuğunu sormak" olayı yerine koymak – Hazırlayışı Öz'ün yerine koymak tam anlamıyla bilim karşıtı bir seçime bağlıdır: Aslında, Fantasma'nın hareket ettiği nokta Roman değil (genellikle tür olarak) ama binlerce roman arasından bir ya da iki romandır. Benim için sözgelimi *Kayıp Zamanın İzinde*'dir, *Savaş ve Barış*'tır; ama başkalarını okumayı denesem (*Jean Santeuil*, *Anna Karenina*) sıkılır bir kenara bırakırım onları.

Sonuç olarak:

Fantasma "öbürleri gibi olmayan Roman"ı yakalar: Dev Romanı, ama aynı zamanda "kalıntı" Romanı da. Sanki romanın "bilimsel-olmayan" özü "Roman" türünün yadsınmasında aranmış gibidir. İtiraf ediyorum: "bilimsel-olmayan" bir öz de tuhaf bir kavramdır doğrusu! Belki de bir tür

5 Ders sırasında Roland Barthes izleyenlerine şunu belirtecektir: "Ben kaba çizgi-leriyle konuşuyorum, yapılacak bütün itirazları da kabul ederim."

varoluşsal özdür, kim bilir? Bu da “İşte bu!” çılgılığına denk düşer (bkz. aşağıda).⁶ *Kayıp Zamanın İzinde*’nin durumu da buna uyar, hatta “tarihsel şiir” olan *Savaş ve Barış* için de aynı şey geçerlidir—buradaki arayış “bilimsel” nitelikli değildir, çünkü romanların ortalamasıyla ilgilenmez (ama belki de *Scienza Nuova*’yla⁷ ilgilenir: burada türlerin, ortalama olanların, çoğunlukta olanların, değil de farklılıkların araştırılması söz konusudur, her halde).

b) Fantasma düzeyinde, niteliksiz, şöyle böyle, yani bir “ortalama”ya giren bir yapıtı tasarlamak (arzu etmek) fiziksel olarak sanki olanaksızdır → Basından bana gönderilen romanlar: Tamam ama buncası arasından neden *böyle bir* öykü? Bana göre bir yapıtı *tanımanın* büyük ölçütü (yani yalnızca ve somut olarak onu *okumanın* büyük ölçütü) şudur: Bir *gereklilik* duygusu yaymalı, bizi “Neden böyle? Neden böyle değil?” kuşkuculuğundan kurtarmalıdır. (“Gereklilik” ne mi?—Belki de anlamı çoğaltan şeydir: Yani okumanın *sonrasının* öncesinden farklı olmasıdır). İşin ilginç yanı: “arka kapak yazıları”⁸ öyküyü tumturaklı biçimde anlatmakla, onun olası “gerekliliği”ni siler, insanda asla okuma isteği uyandırmaz, biraz da tiksindirir → İşin kuralı şudur: Öykü hiç anlatılmamalıdır; öykü yalnızca yazılır.

6 Bkz. ileride 17 Şubat 1979 Oturumu’nun “Birlikte Varoluş” bölümü ile 24 Şubat 1979 Oturumu. Nesnenin yürek parçalayıcı özelliği içinde tanınması hareketi olarak “İşte bu!” deyişiyle ilgili bilgi Roland Barthes’ın *L’Empire des signes* (1970, “Tel”; OC 3, s. 415) adlı kitabından [*Göstergeler İmparatorluğu*, a.g.y.; ç.n.] itibaren yapıtlarında yer almıştır. Ayrıca Roland Barthes’ın *Le Neutre* başlıklı dersine de bakılabilir: “Satori sözcüğü = ‘İşte bu!’ ünlemi” (a.g.y., s. 220); yine *La Chambre claire*’e de başvurulabilir: “Bir fotoğraf her zaman için bu jestin ucundadır: Bu, bu, işte bu! der fotoğraf” (Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, s. 15-16; OC 5, s. 792).

7 Roland Barthes burada Giambattista Vico’nun büyük yapıtı *Scienza Nuova*’ya (ilk versiyonu 1725) gönderme yapıyor; Barthes bu yapıtı, Jules Michelet tarafından gerçekleştirilmiş Fransızca çevirisinden okumuştur.

8 [ç.n.: Arka kapak yazısı için Roland Barthes Fransızca’da “rempli” sözcüğünü kullanıyor. Bu sözcükle ilgili olarak kitabı hazırlayanın verdiği açıklama şöyle]: “Kitabın hazırlanışı sırasında editör tarafından yazılan ve arka kapağa konan not.”

İlk Zevk

Roman Fantasma**sı** *birkaç* romandan yola çıkar; bu bakımdan *İlk Zevk* (okumanın İlk Zevki) gibi bir şeyden destek alır (hareket eder) → Erotik zevki göz önünde tutarak bütün yaşamı baştan başa aşan İlk Zevkin gücünü de biliriz.

Eros/Agape

Bununla birlikte Fantasma**nın** (ve Fantasma arzusun**daki** ateşliliğin) genişlemesi, kendini aşması, yücelmesi beklenir → Arzu ile Aşkın diyalektiği, Eros ile Agape'nin diyalektiği (mistikler bunu çok iyi bilir: Areopagosçu Dionysios). Arzunun yaraları "bir Roman yapmak [oluşturmak]" düşüncesiyle, başarısızlığın olumsuzluklarını büyük bir çaba ve genel bir arzuyla giderme düşüncesiyle derlenip aşılabılır: Bu büyük çabanın konusu da bütün dünyanın kendisidir.

Çare-Roman

Roman bir tür büyük Çare'dir → Hiçbir yerde hissedilmeyen duygudur. Yazı benim tek *vatanım* mı olacak yoksa?

En Yüce İyi(lik)

Roman ("yapılacak şey olarak", *agendum* olarak) *En Yüce İyi(lik)* olarak belirecektir (Aziz Augustinus, Dante: *Il Sommo Bene*, Aziz Tommaso, daha sonra psikanaliz).

Aşk edimi

Demek ki Roman bir bakıma "aşk edimi" olarak Fantasma**laştırılmıştır** (bu "aşk edimi" deyişini iğrenç bulurum, başka hiçbir şeyle değil de sahte duyarlık ve sıradanlık suçlamasıyla karşı karşıya getirir beni; ama sonuçta dilin sınırlarını göze almak gerekir). Burada Aşk-aşkı değil de *Agape*-aşkı söz konusudur (Eros'un değişmez kalıcılığına karşın). Aşk-aşkı = âşık olarak kendinden söz etmek = lirik; oysa *Agape*-aşkı: sevdiklerinden söz etmek (Roman). Gerçekten de:

İnsanın sevdikleri

a) "*Sevdiklerini söylemek.*"⁹ Sevmek + Yazmak = Tanımış ve sevmiş olduklarımıza hakkını vermek, yani onlar için *tanık-*

9 Roland Barthes burada, birkaç hafta önce, 19 Ekim 1978'de Collège de France'ta vermiş olduğu "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" başlıklı konferansına gönderiyor. Roman "bana sevdiklerimi *dile getirme* fırsatını vermelidir (Sade, evet, Sade, roman sevilenleri resmetmekten ibarettir, derdi), yoksa onlara kendilerini sevdiğimi söyleme fırsatını değil (böyle bir şey gerçek anlamda lirik bir proje olur); Romandan beklediğim, benlikçiliğin aşılmasıdır; bu da, insan sevdiklerini dile getirmekle onların 'bir hiç için' yaşamadıklarına, çoğunlukla da bir acı çektiklerine tanıklık etmiş olduğu ölçüde olanaklıdır." (OC 5, s. 469).

lık etmek (dinsel anlamda), yani onları ölümsüzleştirmek. "Sevdiklerini resmetmek". Sade, *Les Crimes de l'amour*'un (Aşkın Suçları) Önsöz'ünde (*Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, cilt IX-X, s. 6: "Roman Üstüne Düşünceler") şöyle der: "İnsan, yaşamıyla ilgili ve onu belirleyen iki zayıflık ile karşı karşıyadır. Her yerde *yakarmak*, her yerde *sevmek* zorundadır; işte bütün romanların temelini oluşturan da budur. *Yakardığı* varlıkları resmetmek için bunu yapmış, *sevdiklerini* yüceltmek için böyle davranmıştır. Proust ve Anne / Büyük Anne (*Kayıp Zamanın İzinde*'ki biricik sevgi konularıdır bunlar); Tolstoy, anne (Mariya), büyük baba (bu onları merkez durumuna getirmek anlamına gelmez: bunlar *mıkna-tıs* gibi *çeken* sevgi alanlarıdır: Roman: dolayım yapısı).

Dünyayı
kucaklamak

Gardet,
Mystique, 9

Renklendirme

b) Roman dünyayı sever çünkü onu kımıldatır ve *kucaklar*. Romanda büyük bir cömertlik vardır (Goldmann'ın toplum-bilimsel dili de bunu yadsımaz), duygusal olmayan bir içini dökme vardır, duygusal olmayışının nedeni dolayım-sal olmasıdır. (*Savaş ve Barış*'ı düşünün). Mistik aşkın içine katılan bir ayırım geliyor aklıma (Gardet):¹⁰ 1) Sözelimi İnsanın kendisinden başkasına olan bir aşkı; Başkasıyla birleşmeye can atılır (Tektanrıci Mistik Anlayışlar, Lirik Şiir, Aşk Söylemi).

2) Sözelimi temel, karanlık, kaçınılmaz bir aşk, "ontolojik aşk" (Hindistan'daki Mistik Anlayış, Roman): Roman: Gönül kuruluşuna (*akedia*'ya) karşı savaş pratiği. Bu söylediklerim soyut gibi görülebilir: Söylem düzleminde (roman metni düzleminde) nasıl yansır bu, ona bakalım.

a) Daha önce de söylemiştik: Roman bir yapıdır—ya da *dolaylılaştırma* işlemidir. O berbat "aşk edimi" deyişi içinde bastırılmamış olan duygusallık dolaylılaştırılmıştır: indirgenmiş, ilan edilmemiş, bağıra bağıra söylenmemiş → bkz.

10 Louis Gardet (1904-1986): Hristiyan filozofu; Louis Massignon ile Jacques Maritain'in tilmizi; İslam dini ve Hristiyan mistik anlayışı üstüne çok deneme yazmıştır. Bunlar arasında *Études de philosophie et de mystique comparée* (1972) belirtilebilir.

Freud (ama nerede söylemişti bilemiyorum):¹¹ ölüm itkisi ancak libidoyla *renklendiği*, libido izi taşıdığı zaman görülebilir; aynı biçimde aşk itkisi de Romanı *renklendirir*: hepsi bu.

b) Romanın yerini her zaman (Roman dediğim şey “benim” Romanımdır) söylem oluşturma'nın büyük mantıksal kategorilerine göre belirlemek gerekir. Burada yine bir Zen anekdotu geliyor aklıma: Şu-şan (X. yy.) bir grup tilmizi karşısında elindeki çubuğu sallayarak şöyle der: “Buna *çu-pi* demeyin, çünkü dersiniz bir olumlama yapmış olursunuz; bunun bir *çu-pi* olduğunu yadsımayın, çünkü yadsırsanız bir değilleme yapmış olursunuz. Olumlama ve değilleme yapmadan konuşun, konuşun!”¹² Ya da Alkidamas’ın (*Sophistes*)¹³ şu saptamasına bakalım: Dört çeşit söylem biçimi vardır: Olumlama (*phrasis*), değilleme (*apophasis*), soru (*érotèsis*) ve *prosa-goreusis* (bildirme, *appellatio*, seslenme). Gerçekten de roman ne olumlama, ne değilleme, ne de sorgulama olacaktır, ama yine de: a) konuşur, konuşur; b) hitap eder, seslenir (bana göre *Kayıp Zamanın İzinde*’nin ve *Savaş ve Barış*’ın yaptığı da budur). Yansız-olan ile ilgili düşüncemizle bağlantılı olarak şöyle diyeceğim: Roman küçümsemesi olmayan bir söylemdir, beni yıldırılmaz; üzerimde baskı yapmayan bir söylemdir bu—dolayısıyla bende de başkası üstünde baskı kurmayan bir söylem pratiğine ulaşma isteği uyandırır; Yansız-olan konusundaki derslerde üzerinde durduğumuz şey → Roman: Yansız-olanın yazısı mı yoksa?

Ama yine de Fantasma’da biraz ilerleyebilmek için (yani oradan Gerçeğe doğru çıkmayı şöyle bir görebilmek için),

11 Roland Barthes bunu büyük bir olasılıkla Laplanche ile Pontalis’in *Vocabulaire de la psychanalyse*’inde (Paris, PUF, 1967, bkz. özellikle s. 374) okumuş olmalı; bu yapıtta Freud’dan “ölüm itkisi erotizmle renklendirilmediğinde algıdan kurtulur” alıntısına yer verilmiş ve *Gesammelte Werke*’ye (cilt XIV, Londra, Imago, 1940-1952) gönderme yapılmıştır.

12 Daisetz Teitaro Suzuki, *Essais sur le bouddhisme zen*, cilt I, Paris, Albin Michel, Fransızca’ya çeviren Jean Herbert (1940), 1965, s. 352.

13 Alkidamas: Yunanlı sofist ve retorikçi; Gorgias’ın öğrencisi ve ardılı. Bkz. *Les Sophistes. Fragments et témoignages*, Paris, PUF, 1969, s. 26.

Bendeki
bellek zayıflığı

Anamnezik
romanlar

Bendeki
bellek yokluğu

bir “Roman yapma” konusundaki eğilimlerimin (“kolaylaştırıcı yatkinliklerim”ın) neler olduğunu bilinçli biçimde görmeye çalışmam gerekir; ama şimdilik benim bu konudaki tek gücüm içimdeki arzudur, arzumun inadıdır (çoğu kez Romansı-olan ile “flört” etmiş olsam bile; ama Romansı-olan Roman değildir, ve benim aşmak istediğim eşik de özellikle budur). En azından kendimde, “roman yapmak” konusunda belli bir yapıcı zayıflık, belli bir güçsüzlük olduğunu hemen görebilirim (bkz. yapısı spor yapmasına izin vermeyen, ya da elinin küçük olması piyano çalmasına elverişli olmayan, vb. özne) = Bir organın zayıflığı → Bendeki zayıflığın hangisi olduğunu söyleyeyim: Bellek zayıflığı, anımsama yetisi zayıflığı. Haklı mıyım, haksız mıyım bilmem ama (inceleme ve olası kanı değiştirme kaydıyla) sevdiğim romanlar şunlardır: Anımsamaya [Belleğe] dayalı romanlar = yazan öznenin çocukluk dönemine, yaşamına ilişkin *anımsanan* gereçlerle (“anılar”la) oluşturulan romanlar. Proust bunu yapıtının kuramı haline getirmiştir (yakından incelenmeli yine de; ni-
tekim biz de bunu yapacağız: vaktimiz var). *Kayıp Zamanın İzinde* = Anamnezik Roman [Anımsama’ya dayalı Roman] (Combray bölümünde doruk noktasına ulaşır). Tolstoy: Bu olgu daha az bilinir, yoğunluğu daha azdır, ama *Savaş ve Barış* yine anılar dokusudur ve Tolstoy romanın gerisindeki insan olarak kendi anamnezik yaşamöyküsünü kaleme almıştır: *Souvenirs* (Anılar, Pléiade dizisi), daha çok da *Enfance* (Çocukluk) ve *Adolescence* (İlk Gençlik).¹⁴

Ne olursa olsun, belleğimin olmadığı kanısındayım, bu da benim Anamnezik Roman yazmamı engelliyor → Bellek bozukluğunun çeşitli olduğunu göz önünde tutmak gerekir. Katıksız, yalın, öz Anı(msama) yoktur, her Anı(msama) daha o haliyle *anlam*dır. Aslında, yaratıcı olan (Romanın

14 Léon Tolstoy, *Souvenirs et récits*, Fransızca’ya çeviren Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade” dizisi, 1961. *Enfance* (Çocukluk) ve *Adolescence* (İlk Gençlik) Tolstoy’un ilk anlatılandır.

yaratıcısı olan) bellek değil, onun bozulmasıdır, *deformasyon*dur (bkz. Bachelard: hayalgücü, imgeleri bozan şeydir).¹⁵ Oysa, az çok üretken olan bellek bozukluğu türleri vardır → Proust belleği: Canlı, kesik kesik, *Zaman ile birbirine bağlanmamış* (kronolojinin altüst olması) parıltılarla anımsama (bkz. *aşağıda*);¹⁶ altüst olan şey, anının *yoğunluğu* değil ama *düzendir*; anı ortaya çıktığında yoğunudur, sel gibi akar, aşırı anımsama denen şey de budur. Oysa bendeki bellek zayıflığı başka bir şey: gerçek bir zayıflık bu = bir güçsüzlük: “Brume-sur-Mémoire”¹⁷ [“Sislere Gömülü Bellek”]; sözgelemi yaşamımdaki tarihleri çok güç anımsarım; yaşamöykümü, tarihlerin belirtildiği *curriculum vitae*’yi yazamam. Şimşek gibi çakan birkaç anım var elbette, bellek flaşları bunlar, ama çok fazla değiller, çağrışımsal (“sel” gibi) değiller ≠ Proust. Anında kısa “anlatı” biçimi tarafından tüketilirler (bkz. *Roland Barthes*¹⁸ adlı kitaptaki “anamnezler” bölümü), hissedilebilecek “romansı” izlenimi de buradan doğar; ama özellikle, onu Roman’dan ayıran şey de.

15 “İmgecünün her zaman imgeler oluşturma yeteneği olması istenir. Oysa imgeci daha çok algılamının sağladığı imgeleri bozma yeteneğidir.” (Gaston Bachelard, *L’Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, s. 5).

16 Bkz. *Romanın Hazırlanışı I*: 10 Mart 1979 Oturumu; *Romanın Hazırlanışı II*: 8 Aralık 1979 Oturumu, 5 Ocak 1980 Oturumu, 9 Şubat 1980 Oturumu.

17 Brume-sur-Mémoire (“Sislere Gömülü Bellek”) bir alegoridir der Roland Barthes Haziran 1977’deki Cerisy kolokyumunda Alain Robbe-Grillet’ye: “Buraya gelirken şöyle dedim kendi kendime: Normandiya’da Mémoire [Bellek] adlı bir ırmağı aşmıştık; bulunduğumuz yer de Cerisy-la-Salle değil de Brume-sur-Mémoire diye adlandırılmıydu. Aslında bendeki amnezinin şiddetli bir olumsuzluğu yoktur; bellek güçsüzlüğüdür bu, sistir” (*Prétexte: Roland Barthes*, Cerisy kolokyumunun bildirileri, Paris, UGE, “10/18” dizisi, 1978, s. 249-250; Paris Christian Bourgois, 2003, s. 278).

18 *Roland Barthes* adlı kitabının orta yerinde bir “ara” oluşturan bu anamnezlerden (“İkinci kahvaltısında soğuk süt, şekerli. Eski beyaz kâsenin dibinde bir porselen defosu vardı...”) on beş kadarını yazdıktan sonra Roland Barthes şu yorumu yapar: “Hem büyültmeden hem de titreştirmeden anı’nın bir inceliğini yeniden bulmak amacıyla öznenin yaptığı eylemi—zevk ve çaba karışımı— anamnez olarak adlandırırım ben” (*Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1978, s. 111-113; OC 4, s. 683-685;) [Türkçe çevirisi: *Roland Barthes*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1998; 2. baskı 2006; s. 128-130; çeviren: S. Rifat. ç.n.].

Geçmiş/Şimdi

Şimdiki düşünceme göre, Fantasmalaştırılmış Roman'ın, kendimle ilgili olarak, anamnezik türden olmayacağı duygusunu yaşıyorum. Roman "itki"si (gereç sevgisi) geçmişime doğru gitmiyor. Geçmişimi sevmediğimden değil, bu daha çok geçmişini sevmememden kaynaklanıyor (üzüyor olmasındandır belki de), direncim de sözünü ettiğim o sis biçimine bürünüyor → *artık geri gelmeyecek olanı* (düş, sevgili tavlama, geçmiş yaşam) dile getirmeye, anlatmaya karşı bir tür genel direniş. Duygusal bağ *şimdi* ile, benim *şimdi* ile; duygusal, ilişkisel, entelektüel boyutları içinde = arzuladığım gereç (bkz. "sevdiklerimi resmetmek").¹

Yazı ve Şimdi

Burada hemen, bu yılın dersini yönlendirecek olan bir "sorun" çıkıyor karşımıza. Şimdi ile Anlatı (Roman) oluşturulabilir mi? Yazı'nın *sözce haline getirilmesinin* [sözcelenmesinin]* içerdiği uzaklık ile doğrudan doğruya serüvende yaşanan şimdinin *yakınlığı*, coşkunluğu nasıl uzlaştırılabilir—diyalektikleştirilebilir? (Şimdi, sanki insanın burnunu aynaya yapıştırması gibi yapışan bir şeydir). Şimdi: Burnunu sayfaya yapıştırmak; *uzun uzun, hiç takılmadan* (işlek, akıcı, örülmüş biçimde) bir gözüm sayfaya bakar halde, öbürü "başıma gelen şey"e yönelmiş durumda nasıl yazabilirim ki?

Yaşam

Şu basit düşünceye, sözün kısası, üstünde konuşulamaz, işlenilemez olan düşünceye, yani "yazın" (çünkü aslında benim projem "yazınsal" nitelikli bir projedir) her zaman "yaşam" ile yapılır düşüncesine dönüyorum gerçekten. Benim sorunum şu: Geçmişteki yaşamıma ulaşamayacağıma inanıyorum; geçmişim *sisler* içinde, yani yoğunluğu az (yoğun-

1 Roland Barthes gönderme yaptığı yerde "sevdiklerini resmetmek" demişti. (ç.n.) Bkz. yukarıda 9 Aralık 1978 Oturumu'nun "Roman" başlıklı bölümü.

* *Sözceleme* için bkz. ileride s. 129'daki dipnot. (ç.n.)

luk olmazsa yazı olmaz). Yoğun olan şey, şimdiki zamandır, bu da yapısal olarak (*benim temel dayanağım* da buradadır) yazma arzusuyla iç içedir. Demek ki, Romanın “Hazırlanış”ı [“Hazırlanma”sı] bu paralel metne, yani “çağdaş”, eşanlı olan yaşamımın metnine başvurur.

Not etmek

Oysa, şimdiki yaşamla ilgili Roman “yapmak” ilk anda bana güç gibi gelse de, Şimdi ile yazı yazılamayacağını söylemek yanlış olur. Şimdiyi *not ederek* yazabiliriz: Şimdi’yle karşılaştığınız ölçüde (Şimdi, gözünüzün önüne, kulağınızın dibine geldikçe) → Böylece en sonunda (giriş bölümümün sonuna geldim ben de) şu aşağıdaki ikili sorun ortaya çıkmış olur— bu sorunların aşılması Romanın (benim Romanımın) Hazırlanışına yön verecek, ve böylece derslerin ilk konusunu, yani bu yılki konuyu oluşturacaktır:

Not etme

[*Notatio*]

→ Bir yandan *Not etme*, “not etmek” pratiği vardır: [Lat.] *notatio*. Pek hangi düzeyde yer alır bu? “Gerçek” düzeyinde mi (neyi seçmeli), “söz” düzeyinde mi? (*Notatio*’ya uygun olan hangi biçimdir, hangi üründür?) Bu pratik, anlam, zaman, an, söz bakımından neyi kapsar? *Notatio* bir dil ırmağı ile (yani kesintisiz bir dil olan *yaşam* ile) kutsal bir jestin *sorunsal* kesişmesinde birdenbire beliriverir. Yaşam aynı zamanda hem zincirlenerek ilerleyen, akan, artarda gelen metindir, hem de üst üste gelen metindir (kesitler halindeki metinlerin histolojisidir, *palimpsestus*udur). Kutsal jest ise, *işaretleme*ktir (tecrit etme)ktir: kurban, günah keçisi, vb.). Not etme sorunsal bir kesişme midir? Evet: Not etmenin ortaya attığı gerçekçilik sorunudur bu. Bir not etme pratiğinin *olanaklı* olduğunu (saçma değil) kabul etmek, daha o anda yazınsal gerçekçiliğin [realizmin] bir geri dönüşünün (sarmal halinde) *olanaklı* olduğunu kabul etmek demektir. Dikkat: Realizm [gerçekçilik] sözcüğünü Fransız dilindeki yananlamlarıyla ya da siyasal yananlamlarıyla (Zola, sosyalist realizm [toplumcu gerçekçilik]) değil ama genel olarak şu anlamda değerlendirmek gerekir: Realizm [gerçekçilik] gerçeklik aldatmacası süreci içinde isteyerek yer alan yazı pratiğidir. *Notatio* nereden hareket edilerek nasıl düzenlenebilir, nasıl sürdürülebilir?

→ Öte yandan da *Not etme*'den, dolayısıyla *Not*'tan Roman'a, kesintili olandan akışa (işlenmiş olana) nasıl geçilebilir? Bana göre bu ruhsal-yapısal bir sorundur, çünkü parçadan parça-olmayana geçiş demektir, yani yazı ile olan ilişkimi, yani sözcelemeyle olan ilişkimi, yani özne olan beni değiştirmek demektir. Özne olan ben, parçalı özne mi (= iğdiş edilme kompleksi ile belli bir ilişki) yoksa akan özne mi (başka ilişki)? Ya da kısa biçim ile uzun biçimin çatışması.

Şimdi de sorunlar üstüne "düş kuruyorum": Zihin tuzak korkusuyla ve yalınlaştırma zevkiyle yeni bir seçenek oluşturduğunda, *seçmek* sonuçta *yaratmaktan* daha kolaydır— bir *üçüncü biçimi* de göz önünde tutmak gerekir. Beliren şekil şu: Önce olanaksız gibi görünen şey, sonunda belki de olanaklı olur. Burada ise *Parçalar Halinde Roman*, bir *Parça-Roman* tasarlama olanaklıdır. Vardır elbette böyle romanlar —ya da buna yakın olanlar: Her şey kesinti durağının işaretlendiği çizgiye, yere, akışa, sayfaya bağlıdır: Burada, romanların görsel *düzenęini* sorgulamak gerekir, gerekecektir: paragraflar, satırbaşı boşlukları = *perigrafi* [çevreyazısı] (bkz. A. Compagnon'un Seuil'den çıkacak kitabı).²

Flaubert'in *şifreli-parçalı* anlatımını (*beyaz boşluklar*)³ ve *Aziyadé*'yi⁴ düşünüyorum. Bu arada pek çok başka örneği

2 Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. A. Compagnon perigrafıyı "metne bir perspektif veren, yazarı da onun merkezine oturtan bir sahnebilgisi [...]" olarak tanımlar. "Notların, listelerin, kaynakçanın yanı sıra önsöz, öndeyiş, giriş, sonuç, ek bölümler, ekler. Bunlar yeni bir *dispositio*'nun [düzenleyiş'in] başlıklarıdır, okunmadan ve içine girilmeden kitap hakkında fikir edinilmesini sağlar" (s. 328).

3 Roland Barthes büyük bir olasılıkla Flaubert'in yazma tarzındaki zamansal eksiltme kullanımına gönderme yapıyor; bu özelliğin en çarpıcı örneği *L'Éducation sentimentale*'dir: İkinci İmparatorluğun tarihi bütünüyle V. ve VI. bölümleri ayıran beyaz boşlukta yer alır; VI. bölüm şöyle başlar: "Yolculuklara çıktı. / Gemilerin melankolisini, çadırdı soğuk havada uyanışları, manzaraların ve harabelerin yarattığı şaşkınlığı, yarıda kalmış sevgilerin acısını tattı. / Geri döndü...." Burada eksiltili üslup, yazma tarzında da sık sık başvuru satırbaşları ile desteklenmiştir. Bkz. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, sunan ve açıklayan Pierre-Marc de Biasi, LGF, "Le Livre de poche" dizisi, 2002, s. 615.

4 *Aziyadé*'nin tipografik sunuluşunda aralıklara sık yer verilmiştir. Roland Barthes *Nouveaux Essais critiques*'teki (1972) yazılarından birini Pierre Loti'nin romanına ayırmıştır: "Pierre Loti: *Aziyadé*" (OC 4, s. 107-120).

kuşkusuz—daha derin, daha az yüzeysel bir düzeyde ama: Proust'taki kesintili, *rapsodik* anlatımı (derslerin ikinci bölümünde ele alacağımız sorun).

Bu sorunları *dolaylı* biçimde inceleyeceğim elbette → Bunları iki dış deneyime, iki destek-metne “iliştireceğim”:

a) *Not etme*: Romancıların cep defterlerini ya da yaşamöyküsüyle ilgili bir güncelyi (Şimdi'nin not edilmesi) seçebilirdim. Ama ben hem sevdiğim için, hem de kısa biçim sorununa çok daha yakın olduğu için, bütün kısa biçimler arasında Not etmenin bir bakıma özünü oluşturan *hayku*dan söz etmeyi yeğledim. Demek ki hayku üstüne (yani Şimdiyi Not etmenin örnek bir türü üstüne) bir dizi dersimiz olacak. Ama öte yandan şuna da bakacağız:

b) *Parçadan Romana* (uzun metne) geçiş: Burada Proust'tan yararlanacağım (en azından bunu tasarlıyorum), özellikle de Proust'un yaşamında çalkantıların, duraksamaların, kararsızlıkların ardından *Kayıp Zamanın İzinde*'nin o büyük akışını nihayet başlatabildiği dönemi sorgulayacağım. Zaten Proust'un yaşamı bana daha “ilginç”, yani *yazı açısından* sorgulanması gerekir gibi görünüyor: Giderek Proust'un yaşamının bir tür “bilim”ini (terim yerindeyse) tasarlamak gerekecek (A.T. ile birlikte yapacağımızın filmin öyküsü).⁵

Bu yılki dersin eklemlenişi işte böyle olacak kabaca (böyle düşünüyorum, çünkü bölümlerin uzunluğunu henüz belirleyemiyorum) = görünüşte birbiriyle uyumsuz iki eksen → yazılacak olan Romanın, Fantasmalaştırılmış Romanın çevresinde halkalardan oluşan tuhaf bir eklemlenme: *Hayku* / *Proust* (özellikle *Proust* diyorum, *Kayıp Zamanın İzinde* değil). Bu karşıtlığın geçerli olduğuna inanıyorum, ama yine de size biraz sert, biraz eksiltili, biraz özgürce gibi—ya da “zorlamalı”, daha çok da kılı kırk yararmış gibi—görünmesinden çe-

5 Roland Barthes burada, yönetmen André Téchiné ile birlikte yazmayı düşündüğü Marcel Proust ile ilgili film tasarısına telmihte bulunuyor.

kiniyorum. İyi ki bir dostun tam zamanında verdiği bir alıntı var elimde—üstelik de Proust'tan (*Chroniques* [Kronikler]): “Olayları anlatmak, operayı yalnızca libretto ile tanıtmaktır; ama eğer ben bir roman yazıyor olsaydım, günlerin birbirini izleyen müziklerini farklılaştırmaya çalışırdım.”⁶ Günlerin birbirini izleyen müziği = haykunun ta kendisidir bu. Buradan da aslında şu düşünce doğar: Belki de Fantasmalaştırılmış olan şey *Opera Olarak Roman*'dır.

İKİ AYDINLATICI BİLGİ

Hayku ile ilgili konuşmaya başlamadan önce titiz davranıp iki aydınlatıcı bilgi—ya da iki sır—vermek istiyorum:

1) Sanki

Ben *gerçekten* bir Roman “yapacak” mıyım? [“oluşturacak mıyım?”] Şöyle ve yalnızca şöyle yanıt veriyorum buna: Sanki bir roman “yapacakmışım” [oluşturacakmışım] gibi davranacağım → Bu *sanki*'nin içine yerleşeceğim: Nitekim bu dersin adı da “*Sanki*” olabilirdi.

Uyarıcı açıklamalar:

a) Bana şöyle diyecekler—dediler de: Bunu önceden açıklamanın büyük riski, “büyüsel” bir riski var. Önceden belirtmek, yok etmek demektir; bir şeyi çok erkenden adlandırmak uğursuzluğu davet etmek demektir (Ayı Postu:* Ayıyı öldürmeden postunu satmak [Dereyi görmeden paçaları sıvamak]).

Genelde ben bu tehlikeyi çok ciddiye alırım ve yazacağım kiptan söz etmekten kendimi hep alıkoyarım. Peki neden bu kez göze alıyorum bu riski, *tanrıların gazabını üstüme çekmek*

6 “Vacances de Pâques”, *Le Figaro*, 25 Mart 1913, Marcel Proust, *Œuvres complètes*, cilt X, *Chroniques*, Paris, Gallimard (1927), 1936, s. 114.

* Roland Barthes burada özellikle La Fontaine'in “Ayı ve İki Arkadaş” masalıyla da bağlantılı olan “La Peau de l'ours” (“Ayı Postu”) deyişini kullanıyor. Bu masalda iki avcı arkadaş, öldürmeyi düşündükleri ama öldürmemiş oldukları ayının postunu önceden satarlar; masalın kıssadan hissesi şudur: “Ayıyı öldürmeden postunu asla satmamak gerekir.” (ç.n.)

Risk.
Kaybedecek
hiçbir şey
yok artık

için mi yani? Daha önce sözünü etmiş olduğum değişikliğin (Yaşam Yolunun Ortası) bir parçasını oluşturuyor da ondan: Gerçekten de bu değişiklik *kaybedecek hiçbir şey yok artık* gibi bir düşünceyi içerir; bu, kesinlikle bir “desperado” [kanun kaçağı] sözü değildir, ama daha çok, son derece Fransızca’ya özgü olan (Fransız davranışlarında sık görülen) “perdre la face” deyimine [“yüzü kalmamak”, “rezil olmak”, “gülünç duruma düşmek”] yansımış bir karşıtlık arayışıdır—Fransızlar daha çok, yanlışlıktan sakınan bir uygarlık değil de utançtan sakınan bir uygarlıktır. Romanı “yapmak” ya da “yapmamak”, bu işin altından kalkabilmek ya da kalkamamak bir “performans” değil ama bir “yol”dur. Âşık olmak, “yüzü kalmamak” ve bunu kabul etmektir, dolayısıyla “kaybedecek hiçbir yüz” yoktur. —Zaten:

b) *Sanki*: *Yöntem* sözcüğüdür (matematikte belli bir çalışma biçimidir). Yöntem = bir varsayımın yöntemli olarak çalışılır hale getirilmesi; burada, anlaşıldığı gibi, *açıklama* (yorumlama) varsayımı (meta-roman) değil de bir *üretim* varsayımı söz konusudur.

c) Yöntem = yol (Grenier, Tao = Yol.⁷ Tao aynı zamanda hem yoldur hem de güzergâhın sonudur, hem yöntemdir hem de işin gerçekleşmesidir. Yola koyulur koyulmaz, güzergâh kat edilmiş olur). Tao: Önemli olan yoldur, yol almadır, yolun sonunda bulunan değil → Fantasma arayışı zaten bir Anlatı’dır → “Başlamak için umut etmek gerekmediği gibi direnmek için de başarmak gerekmez”⁸ (bu söz Sartre’a *da* özgüdür).

d) Demek ki Roman, Hazırlanışı aşamasında kalıyor olabilir—yani hazırlanışı tarafından tüketilmiş ve gerçekleştirilmiş olabilir. Dolayısıyla bu dersin başka başlığı da “Olanaksız Roman” olabilir (bu dersler de zorunluluk olmadıkça birçok yıla yayılabilir). Bu durumda, başlayan çalışma = büyük bir nostaljik temanın keşfi. Tarihimizde bir şey dolanıp

7 Jean Greiner, *L’esprit du Tao*, Paris, Flammarion, 1957, s. 14.

8 Hollanda’yı İspanya’ya başkaldırması için kışkırtan Nassau’lu I. Willem’in (1533-1584) özlü sözü.

durur: Yazın'ın ölümüdür bu; çevremizde dolaşır durur; bu hayalete, *pratikten* hareketle karşıdan bakmak gerekir → demek ki *gergin*, aynı zamanda da hem *endişeli* hem de *etkin* bir çalışma söz konusudur (Kötü Bir Şey olacak diye kesin bir şey yok).

2) Etik / Teknik

Teknik

Bir pratiğin sorgulanması söz konusu olduğuna göre, Derslerde *para-teknik* düşüncelerin varlığı (ve özel bir tekniğin varlığı: yazınsal tekniğin) söz konusu olacaktır → Bu durum, kimilerinde düş kırıklığına, ilgisizliğe yol açabilir: Adını söyleyerek ve göze alarak uyarmaya çalışıyorum → İlk bakışta geçen yılıkinden bambaşka bir alan: *Yansız-olan* = etik kategorisi: Yansız-olanın "teknik"i yoktur, Tao dışında.

Estetik / Etik

Bununla birlikte, bana her şeyin, her eylemin, her işlemin, her müdahalenin, her jestin, her çalışmanın üç görünümü varmış gibi geliyor: teknik, ideolojik, etik görünüm → Bu çalışmanın ideolojik yanını ben üstlenmeyeceğim; bunu adlandırmak başkalarına düşer: İdeolojik-olan her zaman için Başkalarıdır. Ancak, benim isteğim doğrultusunda, bu çalışma, Teknik ile Etik'in karar verilemez olan eklemlenme noktasında yer alacaktır. Üstelik bir de, yazı alanında, Teknik'in bir Estetik'i üstlendiği düşünülürse, bu çalışma (bu Dersler) Estetik ile Etik'in kesişme, birbirlerine karışma noktasında yer alır. Kierkegaard'a göre bir sorundur bu (*ya bu ya da şu*). Açıklayalım bunu (ve düzeltelim) Kafka ile birlikte (Janouch ile konuşmalar): "Kierkegaard şu sorunla karşılaşmıştı: Ya varlığın estetiğe uygun olarak tadını çıkarmalı, ya da varlığı ahlaka uygun olarak yaşamalı. Ama bana göre sorun burada yanlış biçimde ortaya konuyor. Bu 'ya bu, ya da şu' yalnızca Søren Kierkegaard'ın kafasında var. Gerçekte ise, varlığın estetik nitelikli bir doyumuna ancak manevi ve küçük bir deneyimle varılabilir."⁹

Kierkegaard

9 Gustave Janouch, *Conversations avec Kafka*, Almanca'dan Fransızca'ya çeviren Bernard Lortholary, Paris, Maurice Nadeau, 1978, s. 106.

“Teknik-olan”: Aslında Yazı’nın manevi ve küçük bir deneyimidir → Sonuçta Yansız-olan’dan da pek uzakta değildir. Bilmem sizlerin, hatta yazı yazmayanların ya da yazı yazsa da benim karşılaştığım sorunların aynalarıyla boğuşmayanların ilgisini çeker mi anlatacaklarım? Umudum kişisel bir deneyime dayanıyor: İnsanların mesleklerinden, mesleklerindeki sorunlardan söz etmeleri, *ne olursa olsun*, sıkmaz beni. Ama ne yazık ki, onlar çoğu zaman, *genel bir konuşmayla* yetinmek zorunda olduklarına inanırlar. Kimbilir kaç kez başkalarının “genelleştirdikleri” bir konuşmada, uzmanlığından söz etmesini beklediğim bir uzmanın, kendi mesleğinden söz edecek yerde, kültür ve felsefeyle ilgili sıradanlıklardan dem vurması yüzünden kaç kez sinirlenmiş, hüsrana uğramışım! — Özellikle Entelektüeller mesleklerinden hiç söz etmezler, sanki meslekleri yokmuş gibi: Onların “fikirler”i, “kişisel görüşler”i vardır, meslekleri yoktur! Rambures’ün anketi kendisi tarafından bile eğlenceli ve hoşgörülü bir ironiyle karşılanmıştır.¹⁰ Neymiş! Bu yazarlar dolma kalemleriyle, kâğıtlarıyla, masalarıyla ilgilenirlermiş! Kaçık hepsi, vb. Bana göre Estetik ile (Teknik ile) Etik’in birleşmesi söz konusu; ayrıcalıklı alanı da şu: sıradan olan gündelik şeyler, ev içi ortamındaki nesneler. Belki de bir Roman (Roman mı? *Benim Romanım mı?*) yazmayı istemek *eviçi işi* bir yazı pratiğine yayılmak, orada oturmaktır. Bkz. Proust, oluşmakta olan romanı bir kadın terzinin biçtiği, biraraya getirdiği, teyellediği, tek sözcükle *hazırladığı* elbiseyle karşılaştırır (Romanın Hazırlanışı’nı da bu anlamda ele almak gerekir). Proust’un zamanında ve benim çocukluk döneminde evlere giden terziler (Matmazel Sudour),¹¹ haber toplar haber getirirlerdi → Romancının “eviçi işi” yapma düşü: Bir Ev Terzisi olmak.

10 Jean-Louis de Rambures 1973’e birkaç çağdaş yazarın yazı pratikleri ile ilgili bir dizi söyleşi gerçekleştirdi ve bunları *Comment travaillent les écrivains*’de (Paris, Flammarion, 1978) biraraya getirdi. Roland Barthes ile yapılan konuşmanın metni önce 27 Eylül 1973 tarihli *Le Monde*’da yayımlandı: “Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques” (OC 4, s. 483-487).

11 Matmazel Sudour, Roland Barthes’in büyükannesinin Bayonne’daki terzisiydi.

HAYKU

“BENİM” HAYKUM¹

Benim sorunum şu: Şimdinin Not edilmesinden Romana; kısa, parçalı bir biçimden (“notlar”) uzun, sürekli bir biçime geçmek → dolayısıyla romanla ilgilenmem için biraz haykuyla ilgilenmem gerektiği kararı görüldüğü kadar paradoksal değildir. Hayku = Şimdiyi Not etmenin örnek biçimi = en küçük sözceleme edimi, ultra-kısa biçim; “gerçek”, şimdiki, eşanlı yaşamın kısacık bir ögesini *not eden* (işaretleyen, sınırlandıran, yücelten: bir *fama*² veren) tümce atomu.

Tarihçe vermeyeceğim → “Benim” haykum söz konusu burada –“Benim” sözü de sonuçta bir benlikçiliğe, bir narsisizme (yaptığımız Derslere zaman zaman bu tür sitemlerde bulunuluyor galiba) değil ama bir *Yönteme* gönderir: Bir sunuş yöntemi, bir konuşma yöntemidir bu: konuyu *söylemek* değil de onu sansür etmemek (apayrı bir şeydir bu), Entelektüelin *retorik* koşullarını değiştirmektir; yani billurlaştırıcı temadır, çeşitlemeli temadır, düşüncelerin, sorunların ve zevklerin geometrik yeridir = “simülakr”dır, “şaşırtmaca”dır; = adlandırma edimidir: “az sonra söyleyeceğim her şeye hayku adını veriyorum, ama yine de *belli bir gerçeğe benzerlikle*”; bkz. “Seni sazan balığı olarak vaftiz ediyorum”³ = Seni hayku olarak

1 Roland Barthes’in hayku ve zen ilgili düşüncesini ilk geliştirdiği yerler için bkz.: “L’effraction du sens” ve “L’exemption de sens”, *L’empire des signes*, Cenevre, Albert Skira, 1970; OC 3, s. 403-407. [Türkçe çevirisi: Göstergeler İmparatorluğu, a.g.y.; ç.n.]

2 *Fama*: Buradaki anlamı “ün, tanınmışlık”.

3 Roland Barthes, Alexandre Dumas’ın *Les Trois Mousquetaires*’in şu sahnesini arımsatıyor: Rahip kıyafetindeki Aramis’in, bir Cuma günü kendisine sunulan koca bir tabak et yemeğini bir balık adıyla yeniden vaftiz etmesi.

vaftiz ediyorum → Klasikler yazarlar Eskiçağ ile kurdukları ilişkinin aşağı yukarı aynı olan belirsiz, ısrarlı, büyük olasılıkla da işin özünü bozan bir ilişki söz konusu burada: Ne yani Racine'in Eski Yunanlılarla olan ilişkisinin Jean-Pierre Vernant ya da Marcel Detienne'in Eski Yunanlılarla olan ilişkisiyle aynı olduğuna mı inanılıyor burada? Aradaki asıl fark (değerler farklılığından söz etmiyorum elbette) şu: Onlar Yunanca'yı da Latince'yi de çok iyi bilirlerdi, bense Japonca'yı hiç bilmem. —Daha ne olsun! Ayrıca bütün klasiklerin çevirilerinin genellikle yeniden gözden geçirilmesi gerekir: Bir çeviri her yirmi beş yılda bir yeniden yapılır. Bu, filolojinin *kesinlikleri* konusunda her şeyi ortaya koyar. Sonuç olarak burada Açıklamanın, hatta Yorumlamanın değil *Yankılanmanın* söylemi söz konusudur.

SOMUT GERÇEKLİĞİ İÇİNDE HAYKU

Tarihi içinde, teknik yapısı içinde değil de bir Fransıza göründüğü biçimde ele alıyorum haykuyu.

Bir *üçlük*, hayku → Fransızca'da bağımsız ve/ya da sürekli üçlük hiç yoktur, ya da çok az sayıdadır; Fransızca'da dörtlük vardır ≠ Dante.⁴ Paul Valéry şöyle der: "Dante Fransızlara hiçbir şey vermemiş (*Cennet*'teki soyut bir dize kurma tarzı dışında; bkz. *Le Cimetière marin* [Deniz Mezarlığı])"⁵

Japonca: İyice hecesel bir dildir; heceler belirgindir, iyi yerleştirilmiştir (heceleme eylemi yeme eylemi ile ilişkilendirilebilmiştir; alt çenenin hareketi; sözcüklerimizi ısırtıyoruz, çiğniyoruz); hecesel bir alfabe (*Kana*) *Kanjileri* (daha çok özel

4 *İlahi Komedya*'nın yazımı *terza rima*'ya dayalıdır; *terza rima* üç dizelik kıtalardan oluşur, her kıtanın ilk dizesi üçüncü dizesiyle, ikinci dizesi ise bir sonraki kıtanın ilk dizesiyle uyaklıdır.

5 Paul Valéry, kardeşi Jules Valéry'ye mektup, 29 Mart 1922 (Paul Valéry, *Œuvres*, 1, "Introduction biographique", Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1957, s. 45).

adları ve araç-sözcükleri)⁶ destekler → sözcükleri telaffuz etmek, derdini anlatabilmek görece olarak kolaydır: Tokyo’da bir taksiye binmek New York’ta taksiye binmekten daha kolaydır. Şu üçlüğü Fransızca çevirisiyle birlikte ele alalım:

5 + 7 + 5 hece	Étiemble’in çevirisi (5-7-5)
<i>Furu ike ya</i>	Une vieille mare
<i>Kavazu tobikomu</i>	Une raine en vol plongeant
<i>Mizu no oto</i>	Et le bruit de l’eau*

[Ölçünün korunması açısından] Çok kötü bir çeviri! Bkz. *aşağıda*.⁷

Bu 5-7-5 formülü: kuraldışılıklar, uyarlamalar, hoş görülen kuralsızlıklar, serbest şiire doğru bir eğilim. Bu da bizim bakımımızdan önemlidir: Eğilim açısından geriye yalnızca dizeler halinde olmayan, ölçülü olmayan ve denge ögesine her zaman başvuran salt not etme kalır (tek zorunluluk mevsimleri belirten sözün varlığının korunmasıdır; bkz. *aşağıda*:⁸ sonunda o da tartışma konusu olmuştur): kimileri 575’in (haykuya neredeyse bir topun adını vermeyi kabul edeceğiz!)⁹ kesin olarak kullanılmasını ister; oysa, bizim tükettiğimiz, bir serbest şiirdir, ölçüsü olmadığı halde *hoşumuza gider*.

6 *Kana*’lar Japon dilindeki sesleri yazıya aktarmada kullanılır, Japonca’nın alfabesini oluşturur. *Hiragana*’lar ve *katakana*’lar olmak üzere iki yazı sistemi biçiminde düzenlenmiştir; bunlar Japon yazısının temeli olarak kabul edilirler. *Kanji*’ler Japon dilinde kullanılan, Han sülalesinin harfleridir ve Çince’den alınmıştır. Bunlara ideogram da denebilir. Japonca’da tümce bir *kanji*’ler birleşmesine göre düzenlenir; hece işaretleri (*kana*) kanjilere bir tür dilbilgisel kılıf sağlar ve telaffuz için destek sunar.

* Türkçe anlam çevirisi (ç.n.):

Eski bir su birikintisi

Havalanıp dalan bir yeşil kurbağa

Ve suyun sesi

7 Başo’nun (1643-1694) bu haykusunu çeviren Étiemble haykunun 5-7-5 ölçüsünü korumaya çalışmıştı. “Ben bunu kişisel olarak çok kötü buluyorum” diye yorumlar Roland Barthes derslerinde. Birkaç satır ileride de, ölçüye sadık kalan bir çeviri konusundaki çekincelerini açıklar. Ayrıca bkz. Étiemble, “Du Japon” (1976), özellikle “*Furu ike ya*” başlıklı bölüm; *Quelques essais de littérature universelle*’de (Paris, Gallimard, 1982, s. 57-130) yeniden basılmıştır.

8 Bkz. 13 Ocak 1979 Oturumu’ndaki “Mevsim” ile ilgili bölüm.

9 Birinci Dünya Savaşı sırasında kullanılmış olan ünlü top “75”e yapılan telmih.

Burada çeviri sorununu iki açıdan ele alacağız:

Çeviri

1) Önce şu gizemli durumu belirtelim: Bana, ana çizgileri konusunda en küçük bilgiye sahip olmadığım çok yabancı, çok tuhaf bir dilden gelen, üstelik “şiiirsel” bir söylemde verilmiş olan, ama yine de beni etkileyen, beni ilgilendiren, beni büyüleyen, ancak, uzaktan bile olsa çevirisini doğrulayamadığım bir şey söz konusu. Çevirmene teslim olmuş durumdayım, ama bu durum yine de *engel yaratmıyor* → tam anlamıyla paradoksal bir *içli dışlı olma*, bir *yakınlık* durumu → Kesinlikle saydamsız olan bir yabancı dilin temsil ettiği *dışlama olgusunu* düşünün: Valéry’nin Prag’daki durumudur bu: “Yabancı ülkede, bilinmeyen bir dil içinde yitmişsin. Herkes birbirini anlıyor ve birbirine insanca davranıyor. Ama sen hayır, sen hayır...”¹⁰ Hayku bana insanca gelir, kesinlikle insanca. Peki böyle bir şey nasıl olanaklı olabiliyor? (Benim açımdan, öbür çeviri şiirlerle bu tür bir yakınlık duygusu asla söz konusu değil.)

Bunu şöyle açıklıyorum kendime: Hayku bir “gerçeklik” (kavramsal değil, ama An’a ilişkin) ile bir biçimin birleşmesidir. Valéry’nin bir başka sözü geliyor aklıma: “...katışksız düşünce ve gerçekliğin kendinde keşfi, ancak ve ancak herhangi bir biçimin keşfinin ya da oluşturulmasının istenmesi demektir, bunu göstermek gerekir...”¹¹ Evet inanıyorum buna, biçim (“herhangi bir biçim”) gerçekliği ortaya koyar, gösterir (yalnızca “düşünme”yi değil). Ama biz Fransızlara göre hayku bir biçim değildir. —Oysa, bir biçimdir; o zaman da tek açıklama şudur: Sözcenin kısalığı—*çerçevelediği şey*—o haliyle çoktan bir biçim olmuştur bile. Kısa biçim bir gerçek-

10 “Éphémérides”, Ekim 1926 (Paul Valéry), *Œuvres*, 1, “Introduction biographique”, Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade” dizisi, 1957, s. 50.

11 Paul Valéry, Paul Souday’ye mektup, 1 Mayıs 1923, *Eupalinos* hakkında, aktaran Agathe Rouart-Valéry, a.g.y., s. 46.

P.V. 50

46/1923
Eupalinos
hakkında

lik indirgeyicisidir: Bizim bir hayku okurken, dilin ve şiirsel yapının bütün uzaklığına karşın hissettiğimiz de budur. *Şiir ve Gerçeklik*:¹² Uygun bir söz dizilişi bu. Şiirin tek doğrulaması gerçekliktir. Şiirde biçim ve yalnızca biçim gerçekliğe dokundurur. Biçimin dokunsal gücü: sözcüğe, dizeye, üçlüğe dokunmak.

2) İkinci sorun: Haykunun “şiirsel” çevirisi. Bazı çevirmenler 5-7-5 heceyi Fransız dize tekniğine (uyaksız olarak) aktarmak istediler (bkz. Étiemble). Ama bunun hiçbir anlamı yok. Bir vezni, bir ölçüyü, bir hecesel ritmi biz ancak, ölçü formülünün bize kendi şiir kültürümüz tarafından verilmiş olması sonucu algılayabiliriz; kod beynimize yerleşmiş, beynimizde bir iz gibi kalmışsa, çizilmiş bir yol gibiyse ve şiirin performansıya yeniden aşılmışsa, *tanınmışsa* algılayabiliriz ancak. Ritim kendiliğinden yoktur: Her ritim *uygarlaşmıştır*; böyle değilse formülü *donuk* demektir (o zaman da bu bir formül değildir): Etkili olmaz, büyümez, *uyutmaz*. Şunu demek istiyorum: Her ritmin, bedeni uyarmak ya da *yatıştırmak* işlevi vardır; bunlar da bedenin belli bir düzeyinde, uzak, derin, ilkel bir noktasında aynı şeylerdir: Bedeni ritmin formülüyle uyarmak ya da yatıştırmak demek, bedeni, bir karakterle bütünleştirmek, uzlaştırmak, ayrılığını sona erdirmek, onun *yoksunluğunu gidermek* demektir. Ölçünün, tekdüzeliğinden dolayı, mutluluğa ve temiz sevgiye götürdüğü, barışçı amaç güttüğü (≠ anarşik, patetik ritim, çılgınlıklar, sürprizler, heyecanlar, vb.) söylenebilmiştir (Morier).¹³ —Oysa Fransızca’da öyle sanıyorum ki (ama doğruladım) yedi heceli dizeler azdır, beş heceliler hiç yoktur (her zaman olduğu gibi bunun doğrulaması yapılmalıdır çünkü her şey *vardır*¹⁴ ama *anımsanabilecek* ölçüde değil).

12 Goethe’nin 1811’den itibaren yazmaya başladığı özyaşamöyküsel büyük anlatısı olan *Dichtung und Wahrheit*’a yapılan telmih.

13 Bkz. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

14 *Courtois* şiirinden La Fontaine’in masallarına (“Ağustos Böceği ile Karnca” ...) kadar, Musset’ten Rimbaud’ya ya da Valéry’ye kadar (“*Si la plage penche*,”

Tipografi. Havalandırma

Bununla birlikte hayku Üçlüsü çok etkiler bizi. Etkilemesi ölçülü olduğundan değil de (ölçüsünün bizi etkilemesi olanaksızdır) boyutundan, kısalığından dolayı, yani düzdeğişmece yaparak belirtecek olursak, söylemin uzamını rahatlatan “havalandırma”dan dolayıdır → Hayku: En yetkin kısa biçimdir; bir okuma olgusudur: kısa biçimler gözü sayfaya çekerler (bkz. şiirin, özellikle serbest şiirin fenomenolojisi: dizeler uç uca konmuşlar gibi okunmazlar; dizenin sonundaki beyaz boşluk kendine çeker, dinlendirir, başka yöne çevirir). Can sıkımayacak bir şeye gidermiş gibi gidilir ona. Örnek: *Epigramlar* (Martialis): en kısaltarına gidilir; iki satırlık olanına rastlandı mı önce o dikkate alınır → sayfanın havalandırılması hayku *devşirmek* için gereklidir (sözgelimi, Munier Yayınları her sayfaya yalnızca üç hayku yerleştirmiştir).¹⁵ Demek ki, haykunun tadına varmak için—hatta ve özellikle, oluşturuca ölçünün yok olduğu Fransızca’da tadına varmak için—onu yazılı halde, satırların kopukluğu içinde görmek gerekir: havalandırılmış küçük bir makale, küçük bir yazı bloku, ideogramlı dörtgen gibi. Aslında, gündelik söylemin yüzeysel belirlemelerinden kurtulmuş başka bir zihinsel düzeyde, haykuyla ilgili olarak şunu söyleyebiliriz: *Bir* hayku, tek başına, bütünlüğü, bitimliliği, sayfadaki yalnızlığı içinde bir tek ideogram, yani bir “sözcük” oluşturur (tümceler halinde eklenmiş bir söylem değil). 1) Valéry, Mallarmé’nin şu sözünü aktarır: “Ben noktalama işaretlerini kaldırmayı başardım <Sollers!>; dize bir bütündür, yeni bir sözcüktür, hiç işitilme-

si/L'ombre sur l'œil s'use et pleure/ Si l'azur est larme, ainsi ...”, Charnes) yedi heceli dizenin kullanımıyla ilgili örnekler çok sayıdadır. Beş heceli dizeler özellikle karışık ölçüde (ayrı şiir içinde iki ya da daha çok sayıda dize türüne yer veren ölçü) kullanılmıştır, ama beş heceli dizeye de bütün Fransız şiirinde rastlanır. Örnek: “*La barque à l'amarre/ Dort au mort des mares/ Dans l'ombre qui mue*” (Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956).

- 15 Barthes’ın bu konuyla ilgili olarak başvurduğu yapıtlardan birindeki haykuların sunuluş düzeni için bkz. *Haïku*, yayıma hazırlayan Roger Munier, Yves Bonnefoy’nun önsözüyle, Paris, Fayard, “Documents spirituels” dizisi, 1978.

miş bir sözcüktür; noktalama işaretlerini kullananın desteğe, “koltuk değnekleri”ne gereksinimi var demektir, çünkü *tümcesi tek başına yürümez*”¹⁶→ Hayku ise tek başına yürür: Tek bir sözcüktür. Aslında, *bütünce* [corpus] içinde noktalama işaretlerini kaldırmak, düzeltmek gerekir. 2) Haykunun, aşırı inceliğine karşın ya da aşırı inceliği sayesinde “tümce-sözcük” (Kristeva, Lacan) ile yakınlığı, temel “sempati” si yok değildir: Hayku bu özelliğiyle ayrıştırılamaz sözsel jesttir, arzusunun sav’a [tez’e] ilişkin olmayan anlatımıdır.¹⁷

Demek ki, tipografi, okumayı belirleyen bir özelliktir; haykuyu *oluşturur*, ölçü kuruluşunun ortadan kaldırılması söz konusu olduğunda bile. İşte size bir kanıt (kanıt denilebilirse eğer): Coyaud’nun ortaya attığı sorun:¹⁸ Bazı Fransızca şiirler haykuya yaklaşabilir mi? –Bilinen birtakım nedenlerin orada da burada da yeniden su yüzüne çıkmasından ötürü kuşkusuz yaklaşamaz; ama kesin olan şey şudur: Her ne kadar bir biçim, zaman zaman bize haykuyu düşündürebilirse de, ne denli kısa olursa olsun bu, bir şiir değil, kulağımıza hayku gibi gelebilen bir tek dize olacaktır kimi kez: Çocukça gibi görünse bile bu dizeyi üç bölüme ayırmak, ölçü bakımından hiçbir gerçeklik söz konusu olmasa da, haykuyu görsel olarak *taklit etmek* gerekir. Grafizmin *havalandırması* bir kez daha

16 Valéry’nin Stéphane Mallarmé’yi ilk ziyaretinden sonra Ekim 1891’de yazdığı not; aktaran Jean Hytier; yayıma hazırladığı Paul Valéry kitabında (*Œuvres*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade” dizisi, 1957, s. 1762). Roland Barthes’ın <Sollers!> biçiminde yaptığı ekleme Philippe Sollers’in yapıtlarına, özellikle de noktalama işaretlerinin kullanılmadığı *H’a* (1973) gönderir.

17 Tümce-sözcük [Fr. *holophrase*] tümcenin sözdizimsel gerekliliklerini yerine getirmeden gerçekleşen sözdizimsel bir yapıdır, yüklemsel savı olmayan bir dil işlemidir. Çocuğun söylediği ilk biçimbirimler tümce-sözcüklerin örneklerini oluşturur. Psikanaliz alanında, söylemde itkinin neden olduğu ve bir adlar zinciri çevresinde düzenlenen, fiilin çoğunlukla dille değil de jestle, sesle, davranışla belli edildiği şeyi belirtmek için kullanılır. Bkz. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Kitap XI, Ders 17 (3 Haziran 1964), Paris, Seuil, “Le Champ freudien”, 1973; ayrıca bkz. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, “Tel Quel” dizisi, 1974, s. 267 ve ötesi.

18 Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku*, Paris, Phébus, 1978, s. 25. Maurice Coyaud “çoğunlukla geveze olan Batılı şairleri” anımsatır ve bazı istisnaları, özellikle de Verlaine’i yorumlar.

haykunun varlığının bir parçasını oluşturur. Bkz. 1) Mallarmé ve serbest şiir: “Bölmeler olmadan serbest şiir oluşturma güçlüğü.”¹⁹ Buradaki bölmeler: “Hava yastıkları”, beyaz aralıklar. 2) Doğu dünyasındaki yazı ile resim ilişkisi, bu ilişkinin “boşluk” denen aralıkların oluşturulmasına katkıda bulunması:

Sözgelimi, Milosz’un (Schehadé)²⁰ şu dizesi hemen hemen bir haykudur. Ama ilerde ne bakımdan hayku olmadığını da göreceğiz: İçerdiği *fazlalıktır* ondaki aksaklığı yaratan (Bir sevgi seslenişi, ünlemi olan *Sen’* dir bu):

Toi, triste, triste bruit de la pluie sur la pluie

[Sen, hüznü, hüznü yağmur sesi yağmur üstünde]

Ama şöyle yazarsak şiir hayku alanına geçebilecektir:

Sen hüznü

Hüznü yağmur sesi

Yağmur üstünde

Bir kez daha belirtiyorum: Sözün sayfa üstündeki *düzenleniş* olguları küçümsenmemelidir. Bütün Doğu (Çin) sanatında, *mekâna* saygı, yani daha kesin konuşursak, *aralıklı kılmaya* saygı vardır. Bilindiği gibi Japonca’da Kant’ın Mekân ve Zaman kategorileri yoktur, ama bunları kat eden Aralıklı Kılma, Ara Verme kategorisi vardır: *Ma*.

19 Valéry’nin Stéphane Mallarmé’yi ilk ziyaretinden sonra Ekim 1891’de yazdığı not; aktaran Jean Hytier; yayıma hazırladığı Paul Valéry kitabında (*Œuvres*, a.g.y.).

20 Georges Schehadé, *Anthologie du vers unique*, Paris, Ramsay, 1977.

Roland Barthes, Schehadé’nin, şiir tarihinden özgürce seçtiği “kulağa hayku gibi gelebilecek” örnekleri alıyor. *Anthologie du vers unique*’te yer alan sunuşunda Robert Abirached şöyle yazıyor: “[Schehadé] antolojisini hazırlarken aradığını ne kitaplarda bulmaya çalışmış, ne de yazın tarihine gömülmüştür [...], onun yaptığı *ezbere bildiği* dizeleri bir araya getirmek olmuştur [...]; tek başlarına ve imzasız olarak beyaz sayfada gezinen, bağlamlarından ve dayanaklarından kopmuş olan bu dizeler tuhaf bir el değmemişliğe kavuşurlar, beklenmedik bir ezgi oluştururlar; bu hem bir tekinin hem de tümünün ezgisidir” G. Schehadé’nin antolojisinde yer alan (s. 48) Milosz’un dizesi “Les terrains vagues” dan (*Andramandoni*, 1918) alınmıştır.

1) Doğu'ya özgü "Boşluk"tan söz edildiğinde, bu, Budacı anlamda değil de daha duyuşsal nitelikte, bir soluk gibi, bir havalandırma gibi, sanki bir "madde" gibi bir şey olmalıdır. Bir fizikçi şöyle demiş: "Madde arasında aralık olmasaydı, bütün insan nesli bir yüksüğün içine sığardı" → Hayku, "anti-yüksük"tür, toplayıcı-yoğunlaştırma karşıtıdır; hayku üçlüsünün söylediği de budur. (Söz konusu "Boşluk protestosu"nun [erkeklik protestosu deyişi gibi] tematik yorumlarını herkes istediği gibi yapabilir: Solunum itkisi, soluksuz kalma sıkıntısından kurtulma, Oksijen fantasma-sı, Keyifli Solunum fantasma-sı, Sevinç Verici Solunum fantasma-sı).

2) Japonca'daki *Ma*: mekân ve zaman (aralıklı kılma ve ara verme): Hayku bir Aralıklı Zaman pratiğini de içerir (bkz. *aşağıda* An²¹ üstüne).

Hayku Derlemesi

Siz *yazılı* haykunun (oysa başlangıçta sözlüydü elbette) felsefesini yapıyorsunuz diyeceksiniz; ama ben haykunun kökeniyle, tarihsel "gerçekliği"yle ilgilenmiyorum; derlenmiş hayku çevirilerini okuyan bir Fransız özne olarak ben hayku ile *kendim için* ilgileniyorum (her zaman için *söyleyen, okuyan özne*'den hareket etmek Derslerimizin pratiğidir). Kendim de bir hayku okumayı, yani bir gerçeklik etkisi *yaratarak* okumayı başaramayacağımı düşünüyorum. Hem zaten hangi bağlamda, hangi başka söylemlerin *örtüsü* altında, hangi *Ma*'ya göre, nerede okumalı haykuları? –*Sesli* olarak okumam bana olanaksız gibi görünüyor → Hayku üstüne belirtmek istediklerimi söylemek için küçük bir hayku derlemesi hazırladım: Konuşmaların gerektirdiği noktalarda bu derlemedeki haykulardan birine başvuracağım, yani bu bir antoloji değil, bir *bütüncü*.²²

21 Bkz. ileride 27 Ocak 1979 Oturumu'ndaki An ile ilgili bölüm.

22 Roland Barthes burada izleyicilerine şunu belirtecektir: "Bunlar ne en güzel ne de benim en çok sevdiğim haykulardır; ama çalışmak için bana gerekli olan

Hayku çevirileri řu kitaplardan alınmıştır:

BLYTH, Horace Reginald, *A History of Haiku*, Tokyo, Hokuseido Press, 1963, 4 cilt.

COYAUD, Maurice, *Fourmis sans ombre. Le livre du haiku. Anthologie promenade*, Paris, Phébus, 1978.

— *Fêtes au Japon. Haiku*, PAF (Pour l'analyse du folklore), 36 rue de Wagram, Paris VIII^e.

MUNIER, Roger, *Haiku*, Yves Bonnefoy'nın önsözüyle, Paris, Fayard, 1978.

YAMATA, Kikou, "Sur des lèvres japonaises", Paul Valéry'nin bir mektup-önsözüyle, *Le Divan*, 1924.

Hayku ile bağlantılı Fransızca dizeler için bkz.:

SCHEHADÉ, Georges, *Anthologie du vers unique*, Paris, Ramsay, 1977.

haykulardır". Hazırladığı hayku derlemesi bir sonraki Derse girişte dağıtılacaktır. Barthes, seçtiğı çevirilerdeki noktalama işaretlerini kaldırmak gerektiğini belirttiğı için biz de Dersleri yayıma hazırlarken bunları kaldırdık. Kaynakları belirtilmemiş olan haykular H. R. Blyth'ın yapıtından (*A History of Haiku*, Tokyo, 1963) alınmıştır; İngilizce'den Fransızca'ya çevirileri Roland Barthes kendi gerçekleştirmiştir. İmzasız olanlar büyük bir olasılıkla çeşitli vülgarizasyon kitaplarından alınmıştır. Ek olarak Barthes'ın oluşturduğu hayku derlemesini (IMEC arşivi) eksiksiz olarak özgün noktalama işaretleriyle yayımlıyoruz [bkz. İleride Dersler'in sonündaki "Haykular"; ç.n.].

HAYKU ARZUSU

Haykunun Büyülemesi

Benim için bir hayku büyüğü vardır—kuşkusuz yirmi yıldan daha uzun bir süredir dönem dönem hayku okurum: Kolay yok olmayan bir arzu, kesin bir büyülenmedir bu → Hayku ile birlikte ben yazı'nın ve dünyanın *En Yüce İyi(lik)* noktasında olurum, çünkü yazı'nın gizemi, sürekli yaşamı, arzulanabilirliği söz konusudur; diyeceğim, yazıyı dünyadan ayrı tutmak olanaksızdır: "Bir parçacık yazı insanı dünyadan ayırır, yazı çok olursa insanı dünyaya döndürür". Ama yine de haykunun şu *En Yüce İyi(lik)* halinin geçici olduğunu göreceğiz: Bu hal yeterli değildir, dolayısıyla *En Yüce İyi(lik)*'ten de söz edilemez; bu nedenle de Romanın çağırısı söz konusudur, bu da Derslerimizin temel dayanağını oluşturacaktır. İşte büyüleyen haykulardan ikisi:

- (1)¹ *İçinde bir boğa
Küçük bir tekne ırmağı geçmekte
Akşam yağmuru altında
(Şiki)*
- (2) *Sisli bir gün
Büyük oda
İssiz ve sakin
(İssa, Munier)*

1 Roland Barthes'in dağıttığı hayku derlemesinde her hayku numaralandırılmıştır. Bu numaraları her şiirin karşısında belirttik, daha iyi görünsün diye de ayraç içinde verdik. Numaralandırma sistemi, Barthes'a yorumlayacağı haykunun bazen yalnızca numarasını belirtmekle yetinme olanağı sağlıyordu.

Neden mi bu ikisini seçtim? Benden başkasını büyülediklerinden emin değilim doğrusu: Hayku güzelliğinin bilimi (yani “Estetik”) belirsizdir → “Hoşa gitme”nin Apaçıklığı = Nedenini söyleyememe → Büyülenme = Beyaz olarak yorumlama, yorumlamanın beyazlığı; sıfır derecesi (≠ “yorumun yokluğu”): *söylenemez olan*’dır, “hiçbir şey söyleyememe” dir bu; “söylenecek hiçbir şeyi olmaması” durumu ile karşıtlaşır. Yalnızca Hoşa Gitmenin bir Bölgesi vardır: *Hafifçe değmen*in erotik bölgesidir bu, iki şey arasındaki hafifçe değildir: 1) bir biçim, bir tümce (çile çekilerek, eksiltmeye başvurularak, hacim küçültülerek oluşturulur: Valéry şeylerin temel zayıflığından söz ederdi) ile; 2) bir gönderge (oda, tekne) arasında. Bundan şunu anlıyoruz: Ortada bir “çağırışım”, bir “vizyon” vardır; yani hemen gösterge olarak işlenmiş bir şey vardır → *Hafifçe değme*, şehvet uyandırıcı bir Sürtünmedir bu: Tıpkı kösnül bir sapkınlık gibi. Haykunun bir *sapkınlığı* mı yoksa bu? (Sapkınlık: Nevrozu, Takınlıklılığı dizginleyen şey. Sapkınlık burada Göndergenin varlığı/yokluğu arasındaki karşıtlıktan ileri gelir).

Demek ki haykunun büyüleyici yanı üstüne çözümleme yapılamaz; ama birkaç yaklaşımda bulunulabilir ya da daha kesin konuşmak gerekirse, *doğrulama* türünden birtakım şeyler yapılabilir.

Hayku Arzusu

Hayku *arzulanır*, yani insanın kendisi de hayku yazmayı arzu eder = kesin aşk tanıtlaması: insanın kendisi bir şeyi yapmayı arzuladığında, ürünün verdiği hazdan bir üretim arzusu çıkarılır. —Bu, kültür ürünleri *Tipolojisi*nin bir ölçütü olabilir: Özellikle de, tarihsel olarak kitle iletişim araçlarının, kitle kültürünün var olmasından beri: üretim arzusunun söndüğü, dışlandığı (gerçek profesyonellere bırakıldığı) katışıksız “ürünler” kültürüdür bu: günümüz Fransa’sının küçük çaplı ideolojik (aynı zamanda da bir bakıma ekolo-

jik) dramıdır bu: üretim arzusu tam anlamıyla marjinal gibi görünür (amatörlerin ürettikleri şansonlar, şiirler). Şunu demek istiyorum (ama bu bireysel bir iyi niyet sorunu değil): Fransa'da, üretim arzusunu kucaklayacak yeterince popüler (şiirsel) biçimler yok ≠ Japonlar bizden daha mutlular:

a) Haykuya duyulan şiddetli arzu—dayanılmaz hayku "itki"si (şiir üretmenin o çılgınca arzusuna kapılmış birkaç Fransız genci bulunabilir elbette):

Şiki (1866-1902) şöyle bir şey anlatır:

HAYKU ARZUSU

"1891'in sonuna doğru Komagome'de bir ev kiralamıştım, orada yalnız yaşıyordum... zamanımı ders kitapları yerine haykular, romanlar okumakla geçiriyordum. Sınavdan iki gün önce çalışma masamı toparladım, haykular ile romanların yerine ders kitaplarımı koydum. Az önce karmakarışık, şimdiyse tertemiz olan bu masadayken öyle şiddetli bir haz duydum ki... içimde birden haykular beliriverdi, bilincimin yüzeyinde baloncuklar yapar gibi. Bir kitap açtım, tek satır okumak olanaksızdı: İçimde bir hayku oluşuvermişti bile. Kendimi yalnızca sınav hazırlığına verebilmek için ortada tek temiz kağıt bırakmamıştım, bu haykuyu da abajura yazdım. Ama ardından bir başkası oluşuveriyordu. Sonra bir başkası daha. Kısa zamanda bütün abajur haykuyla doldu."²

Hayku popüler üretim olarak her ortamda bir tür "ulusal spor"dur (Sieffert).³ Japonya'daki gündelik yaşamda hâlâ önemli bir yeri vardır: Genellikle çok okunan 60 dergide + gazete sütunlarında + her pazar günü *Asahi (Tan)* gazetesinde haykular yayımlanır: Burada amatör haykucuların başarıları üç değerli şair tarafından sunulur.

2 Coyaude, *Fourmis sans ombre*, a.g.y., s. 16.

3 René Sieffert, *La littérature japonaise*, Paris, Armand Colin, 1961, s. 35.

Bu yoğun hayku yazma hazzı, bu şiddetli hayku arzusu belki de Japonya’da türün uyulması gereken ölçü kuralına bağlıdır (bu nedenle burada gerçek anlamıyla düşünülmesi olanaksızdır): Japonca’nın fonetik yapısının olanak verdiği 50 ünsüz + ünlü grubu (matematiksel olarak hesaplanabilen 50 öğelik birleşim sistemi) arasından seçilmiş 17 hece. Eğer birleşimlerin bir anlam taşıması isteniyorsa, bu durumda olasılıkların sayısı indirgenir, dolayısıyla da şairin kendi oluşturduğunun henüz başkası tarafından oluşturulup oluşturulmadığını doğrulamak amacıyla binlerce hayku içeren derlemeler hazırlanır → Bir oyundur bu sonuçta; kısacası amacı donuk bir performans (bulmacalar, *scrabble*) değil dünyanın bir titreşimidir (buna *şii*rsel olan da diyebiliriz): Geleneksel kod + modern gereçler. Örnek:

- (3) *Kent sakinleri*
Ellerinde küçük ağaç dalları
Dönüş treni
(Meisetsu, Coyaud)

Görüldüğü gibi Japonya’da modern ve yaşayan haykular yazabilmenin uygun formülüdür bu. Peki bizde neden yazılamıyor?

1) Çünkü bizde öncelikle bir ölçü biçimi yok: Fransızların büyük ölçüleri okullardaki, burjuvalar arasındaki kullanımı nedeniyle aşıldı, değerini yitirdi: Yapısı gereği hantal ve anlatısal olan *aleksandren* [on iki hece] haksız yere de olsa gülünç duruma düştü; Fransız şiiri, ölçü ve koddan uzaklaşarak hafiflemek ve canlılığını korumak zorunda kaldı.

2) Hâlâ yaşayan bir ölçümüz olsaydı bile haykunun bir eşdeğerine güçlük çekmeden ulaşamazdık: Bizde gönderge-sözcükler çok aşınmış, artık “edebî” olmuş ve şiirsellikten uzaklaşmıştır. Japonya’da ise başaklarla, serçelerle, çiçeklerle, yapraklarla, vb. hâlâ canlı bir ilişki vardır. Şimdi Japon-

ca'dan Fransızca'ya şöyle bir "kayma"yı gözümüzün önüne getirelim:

Saklı { Sake'nin } içine
Pernod'nun

Coyaud 33

Bir gül
Batırdı gizlice!*

(Bkz. M. de Sade, gül ve çamur)⁴

Tarih anlamlarla donattığımız nesneleri eskitmiştir (bu konunun da araştırılması gerekir: Bugün Fransızların anlamlarla donattıkları mitsel nesneler nelerdir? Şarap mı? "Şiirsel", pastoral, hazcı nitelikte değil de enerji ve neşe verici nitelikte görülüyor, şarap artık).

Oysa, aramızdaki bazı hayku sevenlerde bir hayku arzusu, bir hayku dili fantasmaı varlığını korumaktadır. Ölçü kullanmadan bile, yalnızca not edilmiş olanı bölümlere ayırarak hayku oyunu oynayabiliriz. Ama tutturamayız elbette: Ölçü eksiktir, Kod eksiktir (belli bir "kuralsızlığa" uyularak kod esnek tutulsa bile hayku oluşmaz). Artık, bir Şairin bize yepyeni bir dize oluşturma zamanı geldi, hem de Şiir Hareketinin henüz aşındırmamış olduğu bir dize: "Fransızlar bir Şair istiyorlar."

* Bu örnekteki *sake*, Japonların pirinç rakısıdır; *pernod* (özel addan) ise Fransızların rakısıdır. (s.n.)

4 Bu belirtme yalnızca M. de Sade'ın tüm yapıtlarındaki gül (*rose*) motifine değil (Rose Keller'den Saint-Fond'un hırpaladığı genç Rose'a kadar, gülün dilinden gül dalından kırbaça kadar, vb.), ama aynı zamanda Georges Bataille'in M. de Sade ile ilgili metnine de gönderiyor: "Deliler ile kapanmış olan Marquis de Sade en güzel gülleri getiriyor, taçyapraklarını koparıp bir çukurun içindeki gübre suyunun üstüne serpiyordu, hayret uyandırıcı bir jestle...", aktaran Chantal Thomas, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris, Rivages Poche, 2002, s. 86. Barthes, Coyaud'nun alıntıladdığı özgün şiirin sonunda yer alan kasımpatının (Coyaud, *Fourmis sans ombre*, a.g.y., s. 34) yerine gülü koymuştur ama bundan söz etmez.

Sınıflandırılmama

Hayku mutluluğunun ikinci kanıtı: İç düzeyde (ölçü düzeyinde) özgür olmayan hayku, yayılımında, çeşitliliğinde kesinlikle özgürdür (bir tek zorunluluk söz konusudur, ileride bundan söz edeceğiz: bu da mevsime gönderme yapmasıdır). Belli bir konu tipiyle tanımlanan bir tür değildir hayku (≠ bütün Yunan-Latin şiiri): Kısalık, "hafiflik" nedeniyle haykular her türlü sınıflandırmadan kaçır. Yalnızca bir tek geleneksel sınıflandırma vardır: Bu da mevsimlere göre yapılan sınıflandırmadır (örnek: Blyth).⁵ Coyaud bunu reddeder ama haksızdır, çünkü bu sınıflandırmanın yerine başka hiçbir konamaz: Hayku, kesin olarak Sınıflandırılmayan → yani bir tek anlam parçacığı bile kaybolmadan rastgele, her yönde açılabilen kitapır. Hayku, Dizim'in [Sentagma'nın] yadsındığı dünyadır: Hiçbir bağ olanaklı değildir → mutlak şimdinin birden fışkırması söz konusudur: hayku = dolaysız, dolayimsız arzu; demek ki, Sınıflandırmanın kurala uygun (= yine bir kural) işlevi altüst edilmiştir → Bu altüst olmanın ne denli modern olduğunu, güncel bir kaygıya, Parçalarla [Fragmanlarla] anlatıma, ama aynı zamanda rastlantısala ilişkin bütün sanatlarla karşılık verdiğini anımsatmak gerekir (ancak burada rastlantısalın kendi göstergesi haline gelmemesine dikkat etmek gerekir). John Cage: Onun mantarlara olan ilgisinin, [İngilizce] sözlükte *music* (müzik) ve *mushroom* (mantar) sözcüklerinin birbirine yakın olmasından kaynaklandığı söylenir;⁶ her iki sözcük de birbirine göre vardır ama birbiriyle bağlantılı değildir. Düşünmesi hâlâ güç bir birlikte-varolma biçimidir bu: Düzdeğişmeceli, karşıtlamalı, nedensel, vb. özellikler içermeyen bir birlikte-varoluş düşünmek gerekir; mantığı olmayan ama yine de mantığın yıkımı

Cage 38

5 Bkz. Horace R. Blyth, *A History of Haiku*, a.g.y.

6 Dizilerin birlikte var oluşu ve rastlantısallığı ile ilgili bu açıklama Amerikalı besteci John Cage'in müzik alanındaki araştırmasının temel öğelerinden biridir. Bkz. John Cage'in Daniel Charles ile söyleşileri: *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976. Ayrıca John Cage'in mantar üstüne incelemelerle de ilgilendiği bilinir.

anlamını taşır olmayan bir art arda geliş düşünmek gerekir: Bu da yansız bir art arda geliştirebilir; bir hayku derlemesinin yüze-
yindeki görünümü de işte böyle olacaktır.

Sahipsiz Olma

Hayku Arzusunun özgürlüğüne gönderen ikinci kanıttır bu. Örneke: “Çok nazik bir dostum el yazılı bir hayku defteri armağan etti bana, haykular kendisi tarafından toplanmış ve yazıya geçirilmiş. Bazılarını biliyorum, yayımlanmış derlemelerde okumuştum. Peki ya ötekiler? Onlar, benim bilmediğim yazarlara mı ait (ne de olsa çok sayıda hayku yazarı var)? Yoksa onları da benim nazik dostum mu yazmış?” → Diyeceğim, haykuda mülkiyet sarsıntı geçirir: Hayku öznenin ta kendisidir, bir öznellik özüdür, ama bu öz “yazar” değildir. Hayku herkese aittir, herkes de hayku yazar gibi görünebilir—herkesin hayku yazması da akla uygundur. Böylece haykunun, dolaşıma girmiş bir şey olarak, Arzu olduğu bana kanıtlanmış olur: Haykunun mülkiyeti –*auctoritas*– mendil saklama oyununda olduğu gibi elden ele geçer, dolaşır.⁷

İşte bana göre hayku budur: Kendi gerçekliği içinde ve benim Arzum içinde bana anlam bakımından kendini nasıl sunuyorsa öyle değerlendiriyorum haykuyu. Böyle bir haykunun karşısında da benim ikili bir rolüm olacaktır:

1) Birinci rolüm haykuyu neden sevdiğimi doğrudan doğruya açıklamaya [Fr. *expliquer*] çalışmak olmayacak—çünkü Arzunun açıklanması aldatıcıdır; açıklama yapılırken, özne içinde sürekli gerileyen şeye ulaşılır ancak; Arzunun (Hazzın) açıklamasında *son aşama* yoktur: özne sonu olmayan bir *sayfa karıştırmadır*. Öyleyse benim birinci rolüm daha çok hayku zevkimin *varsaymaya, yeniden oluşturmaya* olanak verdiği ideolojik, estetik, etik, vb. değerler dizgesini

7 Roland Barthes'ın üstünü çizdiği bölümün başlangıcı.

Yapacaklarımın
önceden
duyurulması

kesin olarak *açıp sergilemek* [Fr. *expliciter*] olacaktır. Belki de Sanat, Biçim budur: Bize Arzumuzu üstlenme cesaretini veren şeydir: düşünme olgusudur: *bir serüvenin coşkusudur*. —Bir açıklama: Fr. *expliciter* (1870) sözcüğü Fr. *expliquer* sözcüğünü etimolojik değerine çekmeyi sağlar: katlanmış şeyi açmak, açıp sergilemek (Fr. *explicite* [belli, açık seçik, belirtik]: XV. yy'ın sonundaki skolastik dönem).

2) İkinci rolüm ise şu: Derslerin projesine uygun olarak “Yaşam”dan (hayku da tümüyle doğrudan doğruya yaşamdan yapılmıştır) bir *biçime* giden—bir program söz konusu olduğuna göre *gidecek olan*—gelişmeyi açıklamak; bu biçimin Yaşamı hemen, anı, heyecan, anlaşılabilirlik, “merhamet”e (*En Yüce İyi[lik]* teması) dönüştüğünü belirtmek. Bu iki çabayı çok belirsiz tema alanlarını aşarken birlikte sürdüreceğiz elbette (tanıtlama söz konusu olmayacak).⁸

HAVA NASIL [HAVA DURUMU]

Mevsim

En eski haykullarda, mevsime her zaman bir telmih vardır: *Kigo* ya da Mevsim-Sözcük ile sağlanır. Bu ya doğrudan belirtenin kendisidir: *yaz* sıcağı, *sonbahar* rüzgârı. Ya da açık ve kodlu bir düzdeğişmecedir: *erik çiçeği* = ilkbahar. *Kigo*: not edilen temel öğedir, haykunun güçlendiricisi gibi bir şeydir. Haykuda her zaman size yılın, gökyüzünün, soğuşun, ışığın neresine ulaştığınızı söyleyen bir şey vardır: Hayku 17 hecedir, kozmostan, dolaysız biçimiyle kozmostan hiç ayrı düşmezsiniz: Bu *Oikos*'tur, atmosferdir, Yerin Güneş çevresindeki devinim noktasıdır. Her zaman mevsimi *hissedersiniz*: Aynı anda hem bir buğu gibi, hem de bir işaret gibi hissedersiniz onu. İşte size örnek olarak iki hayku (4 ve 5):

⁸ Roland Barthes'in üstünü çizdiği bölümün sonu.

*Cahiers Renaud
Barrault*
31 Kasım 1960,
171

Hutin 49

(4) *Yatmış*

Bulutların geçişini seyrediyorum

Yaz odası

(Yaha)

Mevsimin kararlılığı bana göre şöyle geliyor:

a) Belirten (son dizedeki *yaz*) kendi niteliği gereği çok güçlüdür: yaz demek, daha o anda *yaz'ı* görmek, *yaz'ı* yaşıyor olmak demektir (belki de —ince bir dilbilim sorunu bu— sözcüklere göre göndergesel kararlılık farklılığı vardır: sözgelimi romanlardaki yiyecekler gibi: susama söz konusu olduğunda *şampanya*; *Goldfinger'* daysa⁹ pavurya ve roze *şampanya*).

b) Oda içinde *yakalanmış* yaz daha da yoğundur: Yokluk olarak yakalanmış, dışarıda yakalanmıştır. Ama yaz asıl içeride, o yeniden fışkırdığı yerde en güçlü durumdadır: Dışarıya üstün gelir ve bastırır → Şiddeti, Dolaylı-olanın şiddetidir; demek ki Dolaylı-olan tam da iletişimin yoludur, Özün gerçekleşmesinin yoludur.

c) Yeni bir Dolaylı-olan belirir; aylak bir eylemin Dolaylı-olanıdır bu; bulutların geçişini seyretmektir. Mevsim duygusunun *fışkırmasına izin vermek* için “ikiyüzlü” davranılıp eylem üstünde yoğunlaşılır. Aynı biçimde bulutlar da *yaz'ı* güçlendirir, çünkü “geçen şey”in hafif görünümü altında dayanak olarak gösterilmişlerdir. —Bütün bunlarda hiçbir *yaz betimlemesi* yoktur: katışıksız bir *surrectum'* tur bu: yani neden olunmuş, yaratılmış olan, ortaya çıkıverendir, beliriveren (Lat. *surgere*), hatta etkin biçimde beliriveren şeydir. Ortaya çıkıveren, yani *surrector'* dur → haykunun kısa oluşu yanılğı

9 Roland Barthes burada Ian Fleming'in romanı *Goldfinger'*a telmihte bulunuyor (1959; sinemaya Guy Hamilton tarafından 1964'te aktarıldı); sahnelerden birinde pavuryalı ve şampanyalı bir akşam yemeği anlatılıyor. Roland Barthes Derslerinde şöyle diyor: “Bu küçük mönünün etkileyici gücü duyarlığımda çok canlı olarak kaldı.” Roland Barthes'in James Bond'un bazı bölümlerini incelediği “Introduction à l'analyse structurale des récits”ye (*Communications*, Kasım 1966; OC 2, s. 828-865) başvurulabilir. [Türkçe çevirisi: “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 5. baskı 2005, s. 101-144; çeviren: M. Rifat-S. Rifat; ç.n.]

yaratmamalıdır: *Yaz'ı, bir Dolaylı-olan yoluyla* açıp sergileyebilecek olan şey, katı *kapalılık* görünümü altındaki sonsuz bir sözün kalkışıdır. Bu Dolaysız-olanın Tümce gibi *yapısal olarak sona ermek için hiçbir nedeni yoktur*. Buradan hareketle bütün bir Roman tasarlanabilir (ya da bütün bir film, çünkü Romanın yerini film almıştır), bu sürekli olarak *Yaz'ın Dolaylı-olanı* olacaktır. Haykumuz daha şimdiden 17 heceyle, Proust'un Balbec otelindeki odadan yaz hakkında bir ya da iki sıkışık sayfada söylediklerinin aşağı yukarı aynısını söylüyor—Unutmayalım: hayku *kısadır*, ama *bitmiş* değildir, *kapalı* değildir.

- (5) *Kış rüzgârı esiyor*
Kedilerin gözleri
Kırptışıyor
(Başo)

İnanılır gibi değil, bana kışı bu denli hissettirebilecek kadar harika. —Denilebilir ki, hayku, *bu kadarlık bir dille* dilin yapmadığı şeyi yapmaya çalışıyor: Yani şeyin kendisini hissettiriyor → Hayku: gücünün, etkililiğinin son sınırı olarak dildir; açıkçası hayku dili dengeleyen, ödüllendiren *söylemdir*.¹⁰ Demek ki, Coysaud'nun, haykuları mevsimlere göre sınıflandırmayı reddetmesine karşın, Mevsim temel önem taşır: Bize daha belirsiz ve daha kesin (daha geniş ve daha ince demek istiyorum) bir tür olarak kendini gösterir: *Hava nasıl (nasıldı)* onu belirtir. Ben kendi adıma sonsuz bir duyarlık içinde algılıyorum bunu: bkz. Proust ve Meteoroloji (hatta bu konuda bilimsel bir yazı da var—Dufour).¹¹ (Babanın ilgisi. Babaya

10 Bu düşünce belirgin biçimde Stéphane Mallarmé'ye gönderiyor: "[Dize] dillerin yerleşik var oluşlarını felsefi olarak ödüllendirir, üstün nitelikli bütünlüleyicidir", "Crise de vers", *Variations sur un sujet, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, yayıma hazırlayan ve açıklayan Henri Mondor ve G. Jean-Aubry, 1945, s. 364.

11 Bkz. Louis Dufour, "Marcel Proust et la météorologie", *Revue de l'université de Bruxelles*, sayı 3-4, 1950-1951.

benzeme. *Kayıp Zamanın İzinde*: Meteorolojiden hoşlanmayla ilgili 80 pasaj.) Tıpkı Yaşamın, Belleğin Özü gibi bir şey. *Bireyin* Mevsime yüklediği bu anlam, sözgelimi estetik nitelikli anlam (Havanın nasıl olduğu) kırsal uygarlıkların mevsimlere ve havaya [Fr. *temps*; İng. *weather*] ilgisini sürdürür. İnsanlar önce mevsimi kavramışlardır (çünkü yaşamlarını sürdürmeleri buna bağlıydı), zamanı [Fr. *temps*; İng. *time*] değil; *farkı ve tekrarı* hissetmişlerdir; bkz. Japonca'daki *Ma*: ara(lık). Şunu da belirtelim: Günümüzde Mevsimlerin mit-sel aşınması söz konusudur ("*Mevsimler yok artık*" teması da güncel bir mittir). Mevsimlerin ortadan kaldırılması (yerine *tatil var/ tatil yok* paradigmasının konması) "Kirlenme"nin bir başka biçimidir → Artık tanımadığımız Mevsimlerin Tanığı, Anıtı haline gelmiştir Geçmişin Edebiyatı. Örnek: Amiel'in *Günce'si*.¹² Oysa bize *bir şeyler söyler*, ama nostaljik olarak. Ben mevsimleri Bayonne'da yaşadım (hatta Paris'te de: Montaigne Lisesi'ne giderken Saint-Sulpice meydanında buz gibi esirdi rüzgâr; oysa artık Saint-Sulpice meydanında üşümüyorum). Bayonne'dayken de mevsimleri bulamıyorum, ya da çok az buluyorum → Mitsel tema: Eskiden Mevsimler kendisini apaçık gösterirdi, Farklılık egemendi ≠ Bugün onun yerini kaypak bir dünya aldı (bkz. Verlaine: "kaypak bir akşam")¹³ → Hayku *apaçık* mevsimler duyusunu uyandırır (son zamanlarda gülünç bir şaşkınlık içindeyiz – kışın hava soğuk yapmaya başladı da).

12 Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), (Fransızca yazar İsviçreli yazar; başlıca yapıtı *Journal intime*'dir (1839-1881); sayfa sayısı 17.000'in üstünde olan bu kitapta meteorolojiyle ilgili pek çok not vardır. Bunlardan bazıları: "Neşesiz gökyüzü, bulutlu ve yağmurlu gün" (3 Temmuz 1851); "Kapalı hava. İlk-bahar çisentisi. Yaprakların uçtuğu rüzgâr" (12 Mart 1878). Bkz. *Journal intime*, Bernard Gagnebin ve Philippe Monnier yönetiminde, Lozan, L'Âge d'Homme, 12 cilt, 1976-1993.

13 "Akşam oluyordu, kaypak bir güz akşamı: / Hayallere dalmış güzeller, kollarımıza asılmış, / Öyle özel sözler söylediler ki alçak sesle, / Ruhumuz o zamandan beri titriyor ve şaşıp kalıyor" ("*Les ingénus*", *Fêtes galantes*, 1869).

Hava Nasıl [Hava Durumu]

Daha önce de belirtmiştik: Bizim Fransız dili, daha başka noktalarda olduğu gibi burada da barbardır (“uygarlaşmış” olduğu için), türleri cins üstünde düzleştirir ve insan ile atmosfer ilişkisinde bulunan bireyleşme, farklılık, nüans gücünü, varoluşsalılık parıltısının gücünü sansür eder. Dedğim gibi, Fransızca bir tek sözcükle (*temps*) karşılar “Zaman”ı ve “Hava”yı. İngilizce’deyse iki sözcük vardır bu iki kavram için: *time* (zaman) / *weather* (hava). Latince’de de aynı durum geçerlidir: *tempus/coelum*. Yunanca’nın ise bu konuda bir üstünlüğü vardır: *khronos* (zaman) / *aër* (gökyüzünün durumu); *eudia* (güzel hava); *ombrios* (yağmurlu); *kheimon* (fırtınalı); *galènè* (denizde sakin hava); vb.– Fransızca’da “le temps qu’il fait” [“Hava(nın) Nasıl (olduğu)” ya da “Hava Durumu”]: Biz işin içine ettirgen çatıyı sokuyoruz; bu da kavramın amacının, özne ile şimdi’nin etkin ilişkisi üstüne kurulu olduğunu gösterir.

Ben kendi hesabıma her zaman Fransızca’daki “Le temps qu’il fait” deyişinde önemi küçümseyen bir konu (bir *quaestio*, bir sorun) olduğunu düşündüm. Ama eskiden, kesin olarak yapısalcı anlamda göstergebilimsel sorunların büyümesine kapılmış olduğum yıllarda, Fransızca (*le temps-qu’il-fait* (“Hava-nın nasıl olduğu”) deyişi, bana örnek bir ilişki işlevi¹ sağlayan

1 İletişim edimini betimlemek için Roman Jakobson *Essais de linguistique générale*’de [“Linguistique et Poétique” adlı yazısında; ç.n.] bir “ilişki işlevi” saptamıştı. Bu işlevin amacı konuşucular arasında bağlantı kurmak ya da kurulmuş bağlantıyı sürdürmektir (“alo”, “hı”, “değil mi”); bu durumda söz, kendi var oluşuyla, bir duygulanım olarak yaşanmış olur. [R. Jakobson’un söz konusu yazısının Türkçe’ye kısaltılarak yapılmış çevirisi için bkz.: “Dilbilim ve Yazınbilim”, M. Rifat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2: Temel Metinler, İstanbul, Yapı Kredi Yay., genişletilmiş 3. baskı, 2005, s. 84-89; ç.n.]

deyiş olarak görünürdü: Katıksız bir ilişki işlevi söz konusuydu burada: Çünkü özne ile tümlecin eyleme göre yeri işin içine katılmazdı; bkz. Flahault).² Demek ki, bir sözce boşluğu (anlamsızlığı) aracılığıyla yapılan iletişim üstünde ısrarla duruyordum → Havanın Nasıl Olduğu: İletişim kurmayı, bağlantıya girmeyi sağlayan sahte bir göndergedir; oysa burada genel olarak şu tür ilişki içinde bulunan özneler söz konusudur: 1) birbirlerini tanımazlar; 2) aynı sınıftan, aynı kültürden olmadıklarını hissederler; 3) suskunluğa katlanamazlar; 4) çatışmadan, birbirini rahatsız etmeden, anlaşmazlığa düşmeden aralarında konuşmak isterler; 5) ya da bunun tam tersine birbirlerini öyle severler ki, sevgilerini karşılıklı olarak anlamsızlığın zarıflığı içinde belirtirler; sözgelimi, birbirini seven ve sabahleyin bir araya toplanmış olan bir ailedeki konuşmalar: bkz. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, (Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde): Charlus'un Madame de Sévigné ve kızı³ ile ilgili olarak La Bruyère'in "Du Cœur" ("Gönül Üstüne") adlı karakterinden özgürce aktardığı alıntı: "Sevdiklerinin yakınında olmak, onlarla konuşmak, onlarla hiç konuşmamak, hep aynı şeydir"⁴ → Birlikte havanın nasıl olduğunu gözlemlemek = sevgiden söz etmenin ya da söz etmemenin *fark etmediği* durum. Ölümün yok ederek en korkunç acıyı yaratacağı mutlak sev-

2 François Flahault, *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978. Roland Barthes ön-sözünü yazmıştır (OC 5, s. 487-490).

3 "Kızıyla biraraya geldiğinde, bu sefer de konuşacak şey bulamıyordu herhalde" diye yanıt verdi Madam Villeparisis. 'Bulmaz olur mu' [dedi Charlus]; belki kendisinin 'bunlar bir sizin bir de benim fark edebileceğimiz hafiflikte' dediği şeylerdi ama olsun. Sonuçta kızının yanındaydı ya. La Bruyère de bunun her şey olduğunu söyler." (Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, yayıma hazırlayan Pierre Clarac, 1954, s. 763). [Türkçe çevirisi için ayrıca bkz: *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1996; çeviren: R. Hakmen, s. 301; ç.n.]

4 Bkz. *Les Caractères*, "Du Cœur", 23: "Sevdiğimiz kişilerle birlikte olmak bize yeter; hayale dalmak, onlarla konuşmak ya da konuşmamak, onları düşünmek ya da çok daha önemsiz şeyleri düşünmek, ama onların yanında olmak; işte o zaman hepsi birdir bizim için." (Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, yayıma hazırlayan Julien Benda, 1951, s. 135).

giler, sözlerin tatlı anlamsızlığı içinde böylelikle devinebilir, yaşayabilir, soluk alabilirler; devinebilmiş, yaşayabilmiş, soluk alabilmişlerdir: *Havanın nasıl olduğu*, o zaman, dilin, söylemin *berisindeki* bir şeyi dile getirir; bu da sevgiden umut edilenin ta kendisidir: Sevilen varlık ile artık asla hava durumundan söz edememek ne kadar da acıdır. İlk karı görmek ve bunu ona söyleyememek, bunu kendine saklamak.

⁵Küçük bir konu dışı açıklama: Bir iletişim anlambilimi çerçevesi içinde bile, Hava Durumu masum bir tema değildir: Çoğu kez hükümetin iyi gitmeyen şeylere (fiyatların yükselmesi) gerekçe göstermek için verdiği şaşırtmadır; modern, teknokrat bir devletin acı alayıdır: her yıl ya da hemen hemen her yıl, havada iyi gitmeyen bir şey olur: kuraklık ya da yağmur olur, besin ekonomisi de bütünüyle yağmura ve güzel havaya bağlıdır; “felaketler” hep olursa da bunları hiç programa almazlar: hava ancak iş işten geçtikten sonra göz önüne alınır; bu da bir sorumsuzluk söylemidir.

Yeniden haykuya dönelim. Bu konuda şimdi şöyle düşünüyorum: *Havanın nasıl olduğu* üstüne konuşmanın yalnızca bir ilişki işlevi yoktur, aynı zamanda *varoluşsal* bir görevi de vardır; öznenin *varlığını hissetme* eylemini, yaşamın katıksız ve gizemli duyumunu işin içine katar. Bunu göstergebilimsel bir betimleme çerçevesi içinde kalarak şöyle dile getirebiliriz: *Havanın nasıl olduğu üstüne konuşmak bir Dildir* (ve bir dil de yalnızca bir iletişim aracı değildir, aynı zamanda öznenin oluşturma, yaratma aygıtıdır): 1) kod (bir yasa): Mevsim + 2) kodu gerçekleştiren bir edim (bir söz, bir söylem): Hava nasıl = An, gün, saat, varlığın bireyleşmesi tarafından *konusulan kod*; yani yerine getiren ya da *başarısız bırakan* edim (söylemin dile göre her zaman için ödüllendirici, giderici, düzeltici işlevi). İnce, karmaşık bir *değişkenin*

5 Roland Barthes'ın üstünü çizdiği paragraf.

ülkesi olan Fransa’da kimi kez, belki de çoğu kez hava durumuyla bağdaşmayan (yaz günü kışın yaşanması, vb.) ama yine de ürünlerle (çiçekler, meyveler, vb.) gerçekleşen ve doğrulanan bir mevsim görülür: Burada kod ile edimin diyalaktığı kolayca okunabilir. Kod ile özne arasında bir mesafe vardır; daha doğrusu mesafe ile birlikte bağ da vardır: Haziranda üşüdüğüm olur (edim: cildim, gözlerimin gördüğü ışık) ama yine de şakayıklar vardır (kod) → Hayku genellikle kısacık bir not etme eylemi içinde, hafifçe şaşırtıcı bir biçimde, kodun (mevsimin) ve hava durumunun (özne tarafından alımlanan, konuşulan) sınırına yerleşmeye çalışır: mevsimlerin vaktinden önce uyanması, *yanlış* izlenimler yaratarak sönen mevsimlerin bitkinliği: söylem dilin *yanlış izlenimi* gibi bir şey değil midir? Aynı zamanda da dil, söylemi *bozan* şey değil midir (her yasa özneyi *bozar*)? İçinde çırpınmaya mahkum olduğumuz dramatik çelişkidir bu. Havanın nasıl olduğunun *canlı, ayrıntılı* anlatımı olan bir sanat vardır (tarihsel niteliklidir, çünkü artık yapılmamaktadır): Romantik resimdir bu. Corot geliyor aklıma, özellikle de onun *Sèvres Yolu* (bunu bilmek için geniş kültür gerekmez! *Petit Larousse*’ta “Realizm” maddesine bakmak yeter): Gökyüzünün, gölgelerin, figürlerin bireyleşmesi vardır, sanki tablo size şöyle dermiş gibidir: “Yoğundu ama yine de sonsuza dek yok oldu”; yinelenmesi olanaksız ama yine de anlaşılabilir bir şeydir bu (her zaman dilin—kodun—ve söylemin diyalaktığı) → Sonunda, paradoksal olarak hava durumunun *iletilebilir* özü, Havanın nasıl olduğu, Havanın nasıl olmuş olduğudur → *Havanın nasıl olduğu*: Anı türünden bir şeydir. Örnek:

- (6) *Yaz mevsiminde ırmak*
Sığ yerden geçilmiş ne mutlu
Pabuçlar elde
(Buson, Coysaud)

İlginç: Böyle bir sahneyi çocukluğumda ya da Fas'ta bir yaz günü, bir piknik günü, vb. yaşadığımdan eminim. Hayku, istemsiz bir kişisel anımsamanın doğurduğu hayranlık aracılığıyla yaratılmış olmalı (uygulamalı, sistemli anımsama söz konusu değil): Beklenmedik, eksiksiz, göz kamaştırıcı, mutlu anıyı betimler hayku ve elbette okurda, kendisini yaratmış olan anının aynısını yaratır. Kuşkusuz Proust'taki istemsiz anımsama ile ilişkisiz değildir (bu tema Proust'ta Madlen kurabiyesiyle alegorileştirilmiştir). Ama aralarında fark vardır: Hayku küçük bir *satori*'ye yaklaşır: *satori* bir yoğunlaşma yaratır (biçimin son derece kısa oluşu da buradan kaynaklanır) ≠ Proust; *satori* (Madlen kurabiyesi) bir yayılım yaratır – *Kayıp Zamanın İzinde* adlı roman bütünüyle Madlen kurabiyesinden çıkmıştır, tıpkı Japon çiçeğinin suda açılması gibi: Gelişme, iç içe geçmiş anlatılar, sonsuz kez *kat kat açılmalar*. Haykuda çiçeğin katları açılmamıştır, susuz Japon çiçeğidir bu: *Gonca* halinde kalır. Sözcük (haykunun hologramı) suya amaçsız atılan bir taş gibidir: Suda yarattığı halkalara bakmakla kalınmaz, taşın sesi de (*plof* sesi) duyulur, işte o kadar.

Saatlerin Bireyleşmesi

Demek ki haykunun, “genel-olan” ile uzlaşmaksızın bir bireyleşmeye doğru gittiğini anlıyoruz—mevsimlerin *koduna karşın ve bu koddan yararlanarak*, yani yaşanmış, anımsanmış An'ın yasasını hiçe sayarak → An, belli bir kod (Mevsim, Hava) içinde ele alındığında—Kod'dan kim kurtulabilir ki? —konuşan özne tarafından üstlenilir → *Zaman*'ın (*temps-time*) bölümleri *Hava*'nın (*temps-weather*) bölümleri haline gelir → doğal birimler özne etkileri, dil etkileri durumuna gelir:

1) Mevsim etkisi olarak mevsim. Mevsim etkisine haykudan (sonsuz sayıda örnek bulunabilir: seçme yapmak sabır ister) değil de kendi Batı kültürümüzden aldığımız dolaylı bir örneği vereceğim:

a) Kış etkisi—"izlenimci" etki (kar, elmas parıltıları, Gautier,⁶ Simgeciler) değil de derin, bilinçdışı, içtenci, "senes-tezik" özne söz konusu olduğundaki etki: Quincey: "Saat dörtte yanan ışıklar, ocak önlerindeki sıcacık halılar, zarif bir el çay servisi yapmakta, panjurlar kapalı, kalın kalın kıvrımlı perdeler yerlere kadar iniyor—dışarıda yağmur ve rüzgâr ortalığı kasıp kavurmakta, her yer uğuldamaktadır"⁷ (bütün bunlar, afyon çekmek içindir elbette: hazzın sahnelenişi): Bu erinç anının her ögesi bir hayku olabilir.

b) Haykunun tema örgüsüne uygun olmamakla birlikte bir dramatik etkiyi, bir yürek parçalayıcı mevsim etkisini de konu dışı olarak belirtmek istiyorum. Ancak haykunun da kendisine yakın olanla yani mevsimle tanımlandığını ama onu asla üstlenmediğini de vurgulayalım: Quincey-Baudelaire (Baudelaire) → Quincey, en çok sevdiği ikinci kızkardeşi Elizabeth'in ölümü (Baudelaire, Quincey'i kendine özgü tarzda anlatır); yaz mevsiminde ölüm. Baudelaire, *Paradis* [Yapay Cennetler], s. 139+140.⁸

Şunun dışında hiçbir şey eklemek istemiyorum: Sevdiği birini yitiren herhangi bir kimse mevsimi korkunç bir biçimde anımsar; ışık, çiçekler, kokular, yas ile mevsim arasındaki uyum ya da karşıtlık: Güneşte ne kadar da acı çeker insan! Turizm ilanları karşısında bunu unutmamak gerekir! 2) Haftanın bazı günlerinin de kendi rengi vardır (*günün rengi*: haykunun gerecidir): Köydeyken not etmiştim (Pazar

6 Bkz. Théophile Gautier, "Symphonie en blanc majeur", *Émaux et camées* (1922), Paris, Librairie Gründ, "Bibliothèque précieuse" dizisi, 1935.

7 Thomas de Quincey, *Confessions d'un mangeur d'opium*, Fransızca'ya çeviren Charles Baudelaire, Paris, Stock, 1921, s. 255.

8 "İlk yaz geldiğinde bizi vuran büyük felaketin, onarılmaz felaketin daha korkunç, daha kötü bir özellik taşıdığı söylenecektir" diye yazar Baudelaire, Thomas de Quincey'in *Confessions d'un mangeur d'opium* [*Confessions of an English Opium-Eater*, ç.n.] adlı kitabı üstüne yaptığı yorumda; Baudelaire, Elizabeth'in ölümüyle ilgili durumu anımsatır ve Quincey'den şu tümceyi alıntılar: "Gözlerimiz yaz'ı görüyor, düşüncelerimiz hep mezarda dolaşıyor" (Charles Baudelaire, "Un mangeur d'opium" [1860], *Les Paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966; Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1961, s. 446.

17 Temmuz 1977): “Pazar sabahının güzel havayı güçlendirdiği söylenebilir.”⁹ Şunu demek istiyordum: Bir yoğunluk öbürünü güçlendirir; havanın Yoğunluklarının bir Haresi, bir farklılaşması vardır; Proust bu farklılaşmış Yoğunlukları kendine özgü bir tarzda çok iyi betimlemiştir. Pazar gününden söz etmese bile (haksız da değil) hayku bu ince yoğunlukların tadını çok iyi verir.

3) Buradan da haykunun günün *Saatlerine* olan duyarlığı doğar: Saatler matematiksel birimler değil de “duyarlığın” anlamsal “bölümler”i, “bölmeler”i, “basamaklar”ıdır (bkz. yaş olgusu: rakam ancak bir yaş sınıfına gönderir: insan basamak basamak yaşlanır). Örnekler:

Şafak: (7) *Şafak vakti*
Arpa yaprağının ucunda
İlkbahar kırağısı
(İssa)

Öğlen: (8) *Öğlende kahkaha çiçekleri parıltılı*
Alev alev
Çakıltaşları arasında
(İssa, Coyaud)

Akşam: (9) *Çayırklar sislidir*
Sular sessiz
Akşam vaktidir
(Buson, Munier)

(Şunu belirtmek gerekiyor: Hani neredeyse var olmayan manzara değil de onun etkisi okunuyor: yok denecek kadar az bir gönderge, etkinin güçlü bir yayılması.)

Bunlar elbette fazlaca kodlanmış anlardır: Hayku Kodun içindedir ≠ Batı’ya özgü “öznellik”—şiiirsel düzeyde—daha

9 Roland Barthes burada “Journal d’Urt”e (Temmuz-Ağustos 1977) gönderme yapıyor; bu güncesinin bazı parçalarını (özellikle de 17 Temmuz notunu) “Délibération”-da (*Tel Quel*, sayı 82, Kış 1979; OC 5, s. 668-681) yayımlayacaktır Barthes.

az kodlanmıştır, saatlerin ayrıntılarına iner; saatlerin her birimiz tarafından hissedilen, yaratılan, benimsenen bir mizacı vardır: Herkesin kendi “iyi saati”, “kötü saati” vardır (sözcük oyunu yapmadan belirtiyorum çünkü Fr. *bonheur*’deki [mutluluk] *heur*, Lat. *augurium*’dan [kehanet] gelir, *hora*’dan [saat] değil:

a) Claudel: Şu, hemen hemen bir haykudur:

Yağmur
Yağıyor
Ormanlara saat altında
(Schehadé, 29)¹⁰

b) Benim için kötü olan saat, sevmediğim, ne yapacağımı bilemediğim, tembel tembel, gevşememiş bir halde, işsiz güçsüz ve de uygun olmadığım saat, *ölgün* saat (“iflahı kesilmiş”), dinamizmden yoksun olan saat: Öğleden sonra 3.30’ dur (annemin öldüğü saat—sanki o saatte öleceğini hep hissetmişim gibi—İsa’nın ölüm saati).¹¹ Bu nedenden ötürü yine özellikle Michelet’ye bakalım: Manastırdaki kızlar [*La Sorcière* [Büyücü Kadın]): “Onları nefis kırılması değil de can sıkıntısı ve umutsuzluk öldürüyordu. İlk coşku anının ardından < Cassien’nin¹² [Cassianus’un] V. yy’dan itibaren betimlediği > korkunç manastır hastalığı, ezici can sıkıntısı, *öğleden sonralarının* melankoli yüklü can sıkıntısı, tarifi olanaksız çöküntülere doğru yönelten o tatlı can sıkıntısı, onları çabucak yıpratırdı.”¹³ Michelet çok şey biliyordu; önemli şeyleri biliyordu, manastırlardaki ağır, ezici saati bilmenin

10 Schehadé, *Anthologie du vers unique*, a.g.y., s. 29. Roland Barthes 6 Ocak 1979 Oturumu’nda başvurduğu yönetime bağlı kalarak tek dizeyi üç dize halinde sunar.

11 “Mesih dokuzuncu saatte [yani öğleden sonra saat üçte] öldü” (Matta [27], 45-50).

12 Bkz. Cassien, *Institutions cénobitiques*, Paris, Cerf, “Sources chrétiennes”, 1965.

13 Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Hetzel-Dentu, 1862, s. 239.

Floransa'daki yün savaşını, vb. bilmek kadar önemli olduğunu biliyordu. Günün Saatleri: Görüldüğü gibi bu *Saatlerin etkilerini* belirtecek sözcük yoktur; *hèméra* (sınırlı olarak gün) ile *bios* (yaşama duygusu) arasındaki bir *pathos*'tur bu; ve işte özellikle sözcük bulunmadığı için de (bir kez daha belirtelim) "söylem" (şiir) doğrulanmıştır, zorunludur (dilin ödüllendirilmesi).

Bireyleşme, Nüans

Birçok kez Mevsimden, Havadan, Saatten *bireyleşme* olarak söz ettim. Bu kavram üstünde biraz durmak istiyorum: Felsefe açısından Deleuze'ün son yıllarda kanımca çok önem verdiği bir kavramdır bu. Her zaman olduğu gibi, bunu, ne yazık ki oldukça kaba çizgileriyle, bir *doğrultu*, dışladığı şeye göre direnen bir sözcük olarak ele alacağım:

1) Sisteme Karşı Birey

Dönüp dolaşıp başvuru olan şu eski şeyden, gözden düşmüş bireycilikten hareket etmek gerekir (bkz. Sartre'ın burjuva demokrasisine yönelttiği eleştiri: konserve kutusundaki bezelyeler gibi bireyler¹⁴ + Marksist eleştiri + solcu eleştiri: bireyciliğe karşı gerçek komplö!). Bununla birlikte, her zamanki gibi yer değiştirme taktiği söz konusudur: "Sistemler" dünyası ile yani indirgeyici söylemler (siyasal, ideolojik, bilimsel, vb.) ile "birey" in boğulması arasındaki bağlantı ele alınmıştır → sorun (paradigma) sarmal'ın başka bir noktasında yeniden değerlendirilmelidir. —Burada yalnız birkaç göndermeyle yetineceğim:

a) Simya (paralel, marjinal felsefe): Paracelsius (XVI. yy): Her varlığın kendine özgü düzenleme ilkesi vardır: *archeus*'tur

14 Jean-Paul Sartre, *Les Temps modernes* dergisinin Sunuş yazısından: "Çözümleme anlayışının tasarladığı toplumda, sağlam ve ayrıştırılmaz parçacık, insan doğasının taşıyıcısı olan birey, bezelye kutusundaki bir bezelye tanesi gibidir: Yusuvarlaktır, kendi üstüne kapanıktır, iletişimsizdir" (*Les Temps modernes*, sayı 1, Ekim 1945; ayrıca *Situations II*'de (Paris, Gallimard [1948], 1980, s. 18).

bu (dolayısıyla öznenin daha fazla indirgenemez sonuncu dayanağıdır).

b) Romantizm: Michelet (*Histoire de France* [Fransa Tarihi], Önsöz): “Bayağı şeyler arasından, her ruhta bunlardan biri vardır, özel, bireysel olanı vardır, asla aynı biçimde dönüp gelmez ve bu ruhun ne zaman bilinmeyen dünyaya geçip gittiğini not etmek gerekir.”¹⁵ Aslında, tuhaf bir biçimde bu, haykunun eksiksiz düsturu olabilir: 1) belirli biri (Zen’e çok uygun bir kavramdır bu); 2) dönüşü-olmama; 3) not etme; 4) anın, geçip giden ruhun bilinmezliği içinde yok olup gitme. c) Varoluşun sesini anımsamak, anımsatmak için Hegel’e karşı, sisteme karşı Kierkegaard.

d) Ve de elbette Proust: Bireysel yoğunluğu edime dönüştüren kuramcıdır o. Pek çok tümcesi arasından *Contre Sainte-Beuve* (*Sainte-Beuve’e Karşı*) adlı yapıtından şu tümceyi alıntılıyorum: “Bana göre, gerçeklik bireyseldir; benim aradığım, bir kadınla yaşanacak zevk değil, ama belirli kadınlardır, güzel bir katedral değil, Amiens Katedrali’dir.”¹⁶ Bir de şu çok hoş deyişi alıntılıyorum (Daniel Halévy’ye mektup, 1919, Kolb, 246): “Özelin doruk noktasında ortaya çıkar genel.”¹⁷ Özelin doruk noktası da haykunun amblemidir. Çünkü her şey Bireysel olandan (kişinin klasik bütünlüğü) Özel olana geçişte (yerine geçme) olup bitecektir. Yalnız, Belirli birinin, Özel olanın, Başkalarına benzemeyenin adına sistemi hiçe sayan ya da altüst eden bu göndermelerin sıra dışı felsefelere ait olduğunu belirtmek gerekir.

15 Jules Michelet, *Histoire de France*’ın Önsözü, Paris, Librairie internationale, 1871, s. XV.

16 Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Bölüm V, “L’article dans Le Figaro”, a.g.y., s. 117. [Türkçe çevirisi: *Sainte-Beuve’e Karşı*, a.g.y., s. 51; ç.n.]

17 Bkz. yukarıda 2 Aralık 1978 Oturumu.

2) Bireyden Bireyleşmeye

Bireyleşme: İndirgenmezliği, temellendirici nüansı, Belirli birine ilişkin özelliği, Başkalarına benzemeyen yanı, *bi-rey'*den bireyin (medeni ve ruhsal özne) belirli anına taşımaktan, yani hemen Hava durumuna, renge, olguya, "ruh"a (Michelet) aktarmaktan, hem de geçen ve geri dönmeyen olarak aktarmaktan ibaret kavram.

Bir bakıma eğretilen aşamasından düz, gerçek anlama geçmek yeterlidir. Baudelaire: "Kendi kendilerini gözlemlemeyi bilenlerin <...> düşüncelerinin gözleminde güzel mevsimler, mutlu günler, tadına doyum olmaz dakikalar not ettikleri olmuştur kimi kez..."¹⁸ Burada da yine eğretilen vardır. Ama bir derece daha ötesi de vardır bunun: Doğrudan doğruya siz *mevsim olursunuz, gün, dakika olursunuz*; Özneniz mevsim, gün ya da dakika tarafından doldurulmuş ve tüketilmiş olduğu için siz *barometre olursunuz*. Proust (Dufour):¹⁹ "Abartılı biçimde babama benzemem yeterliydi; öyle ki artık barometreye bakmakla yetinmiyordum, kendim canlı bir *barometre* olmuştum" → Rousseau tarafından hissedilmiş ve sisteme (ruhsal sisteme) direnme olarak ileri sürülmüş olan değişme (*Rêveries*'deki [Bir Yalnız Gezerin Hayalleri] bütün modernizm budur). *Gezinti*, 1: "Kendi üstümde, bir açıdan, fizikçilerin, o günün durumunu öğrenmek için hava ile ilgili olarak yaptıkları işlemleri yapacağım <...> Ama <...> işlemleri kaydetmekle yetineceğim, bunları bir sisteme indirgemeye çalışmayacağım."²⁰

Burada doğal olarak Nietzsche'yi (Deleuze'ün yazarı)²¹ buluyoruz. Yine alıntı yapıyorum (MC, 53, Posthumes): "Ben,

18 Charles Baudelaire'in (*Les Paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, s. 27) *Le Poème du haschisch*'ini başlatan "Le Goût de l'infini" metrinin girişi.

19 Louis Dufour'un "Marcel Proust et la météorologie" başlıklı yazısına gönderme. Bkz. yukarıda 13 Ocak 1979 Oturumu'nun 11. dipnotu.

20 Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier, [yayın tarihi yok], s. 7.

21 Gilles Deleuze'ün *Nietzsche et la philosophie* (Paris, PUF, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 1962) adlı yapıtına gönderme.

neredeysse bir kişileşmiş güçler çokluğudur, bu güçlerden kâh biri kâh öbürü ön plana çıkar ve Ben'in görünümünü alır; bu yerden, öbür güçleri, tıpkı bir öznenin kendi dışında bulunan bir nesneyi, kendisini etkileyen ve belirten bir dış dünyayı izlemesi gibi hayranlıkla izler. Öznellik noktası devingendir."²² Kesin sözcük işte şudur: Öznellik yadsınmamalı ya da dışlanmamalı, bastırılmamalıdır, devingen olarak kabul edilmelidir; "kararsız, değişken" olarak değil de *devingen noktalar*dan oluşmuş bir doku, bir ağ olarak görülmelidir—Nietzsche'nin alıntısında önemli olan, *nokta* (öznellik) kavramıdır: Bir ırmak gibi, hatta değişen bir ırmak gibi değil de yerlerin aralıklı (ve direnen) bir değişimi gibi (krş. Kaley-doskop).

Bireyleşmenin ikircilliği (ya da diyalektiği) daha iyi anlaşıl-maktadır: Bu, aynı zamanda hem özneyi bireyselliği içinde, kendi "ben'i konusunda" destekler—ya da en azından bu riski içerir, ve özellikle de, bireyselci istek imgesine yaranma riskini içerir—hem de, tam tersi durumda, özneyi bozan şey onu çoğaltır, paramparça eder ve bir bakıma onu yok kılar → En uç noktadaki izlenimcilik ile birleştirici olan bilincin yoğunluğunu mistik biçimde azaltma, yok etme eğilimi ara-sındaki kararsızlık: Çok klasik ve ultra-modern.

²² Bu bölüm Nietzsche'den alınmıştır: Jean Garnier'nin seçtiği metinler antoloji-si *Vie et vérité*, Paris, PUF, "Sup" dizisi, 1971, s. 53. (Roland Barthes'ın belirttiği sayfa numarası kitaplık envanterinin bir parçasını oluşturan bu antolojiye göndermektedir). Söz konusu alıntı, Nietzsche'nin ölümünden sonra yayımlanan *Nachgelassene Werke*'den Fransızca'ya çevrilen *Œuvres posthumes*'ten alınmıştır; Fransızca'ya çeviren H.-J. Bolle, Paris, Mercure de France, 1939, s. 185-186.

3) Nüans

Bireyleşmenin zihinsel, yazılı, yaşanmış genel pratiği Nüans'tır (bu sözcüğün kökeni bizim için önemlidir, çünkü *Hava Durumu* ile ilgisi vardır; Latince *coelum* → Eski Fransızca *nuer* = bulutların yansımalarıyla derece derece açılan ya da koyulaşan renkleri karşılaştırma). Nüans: Bunu iyice, genel ve kuramsal açıdan özerk bir *dil* olarak ele almalı; çünkü Nüans günümüzün *sürü* uygarlığı tarafından nevroitik biçimde sansür edilmiştir, bastırılmıştır. Denilebilir ki medya uygarlığı, nüansın saldırgan biçimde reddedilmiştir. Daha önce birçok kez nüanstan temel iletişim pratiği olarak söz etmiştim; hatta buna bir ad koymayı bile göze aldım: *diyaforoloji*.¹ Buna bir de Walter Benjamin'in şu sözünü ekliyorum: "... şeyler teknikleştirilmiş, usçullaştırılmış, biliyoruz bunu; özel olan da günümüzde artık nüanslarda bulunuyor ancak."²

Biliyorsunuz bir üslup krizi vardır: Hem pratikte hem de kuramda (üslup kuramı yoktur, bu nedenle bazıları bununla ilgilenmektedir). Oysa üslup nüansın yazılı pratiği olarak tanımlanabilir (dolayısıyla üsluba günümüzde iyi gözle bakılmıyor).

1 *Diyaforoloji* (Fr. *diaphorologie*): Yun. *diaphora* ("bir şeyi bir başkasından ayırt eden şey") ve sonek *-logia*'dan ("kuram", "söylem") türetilmiş olan ve nüanslar ile hareketlerini belirtmek için kullanılan yeni terim; Roland Barthes bu nüanslar ve hareketlerden özellikle "Délibration"da (a.g.y., OC 5, s. 668-681) yayımlanmış olan *Journal d'Urt*'de (21 Temmuz 1977) söz etmiştir.

2 Büyük olasılıkla Walter Benjamin'in Fransızca'da *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı) başlığıyla çıkmış yapıtıdan aktarılmış bu alıntıyı Roland Barthes aklından söylemiş olabilir. Walter Benjamin'in yapıtlarının çeşitli baskılarında yaptığımız araştırmalara karşın söz konusu alıntının kaynağını bulamadık.

Hemen bir örnek verelim, hem de haykudan:

- (10) *Ne kadar sert düşüyor*
Karanfiller üstüne
Yaz yağmuru
(Sampu, Munier)

Sert: Kesin nüanstır; *sert* yoksa, ne yaz ne de gürültü vardır. Kısacası yavanlık, duyarsızlık söz konusu olur: yani *adiyafora* (*diyafora* = nüans).

Nüans: inceliğin öğrenilmesi. Örnek:

- (11) *Güneşin ilk doğuşu*
Bir bulut var
Bir tablodaki bulut gibi
(Şusai, Munier)

Gerçek ile tablonun ters yüz oluşu: çeviklik ve incelik → O zaman belki de şu anlaşılır: Şiir = Barbar bir dünyada incelik uygulaması. Buradan da *günümüzde* Şiir için savaşmak gereği doğar: Şiir “İnsan Hakları”nın bir bölümünü oluşturmalıdır; şiir “dekadan” değildir, bozguncudur: bozguncudur ve çok önemlidir.

Nüans = Fark (*diyafora*). Kavram içinde, Blanchot’nun açıklamasını ve anahtarını vermiş olduğu bir paradoks ile ilerleyelim: “Her sanatçı <uygulamayı sorguluyoruz> özel bir yakınlık ilişkisi içinde olduğu bir yanlışlıkla bağlantılıdır <...> Her sanatın kökeninde olağandışı bir kusur vardır, her yapıt bu kökendeki kusurun kullanılmasıdır; tamliğin tehlikede olan yaklaşımı ve yeni bir ışık gelir bu kökendeki kusurdan bize”³ → Gerçekten de: *Endoksa* [genel kanılar] açısından nüans, *elden kaçırılmış olan’dır* (*sağduyu* denilen bakış açısına, gelenekçi bakış açısına göre). Bu ba-

3 Maurice Blanchot, “D’un art sans avenir”, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, s. 158.

kış açısını doğrulayan şu eğretilmeye bakalım: En güzel seramikler, bir kusurun, fazlaca pişmiş boyanın, benzersiz nüanslar, beklenmedik, tadına doyum olmaz çizgiler yarattığı seramiklerdir. Bir bakıma Nüans ışıyan, yayan, *sürükleyen* (gökteki güzel bulut gibi) şeydir. Oysa ışım ile boşluk arasında bir bağıntı vardır: Nüansta, boşluğun takıntısı gibi bir şey bulunur (o yüzden “pozitif” düşünenler bundan hiç hoşlanmazlar).

4) Boşluk, Yaşam

Boşluk poetikasının araştırılması gerekir. Sözelimi Blanchot’un Joubert’den yaptığı şu hoş alıntıya bakalım: “‘Bu küre bir su damlasıdır; dünya bir hava damlasıdır. Mermer yassılaştırmış havadır.’ ‘Evet, dünya gazdandır, ve hatta yoğun olmayan bir gazdandır. Newton elmasın doluluktan [...] kere daha çok boşluğu bulunduğunu, ve elmasın maddelerin en yoğunu olduğunu tahmin etmiştir.’ ‘Genel çekimleriyle, nüfuz edilemezlikleriyle, çekme güçleriyle, itkileriyle ve bilginlerin bu kadar gürültü yaptıkları şu kör güçlerle ... nedir maddenin kendisi, içi oyuk bir metal tanesi, içi oyulmuş bir cam tanesi, üflenerek iyice şişirilmiş ve ışık-gölge oyunlarının sergilendiği bir su karcığı; son olarak içinde her şeyin yalnız kendisi üstünde toplandığı, yalnız kendisi için nüfuz edilemez olduğu bir gölge’...”⁴

⁵Fark(lılık) olarak Nüans kendisini çevreleyenlere, kendisini baskı altında tutanlara, çok önemli bir sıçrayışla aralarından sivrilmeye çalıştığı şeylere karşı sürekli olarak aykırıdır, onlara karşı sürekli savaş halindedir; ama onun bir tür iç dünyası, derinliği, içinde yaşanabilirliği vardır, bu

4 Bu alıntılarının tümü için bkz. Maurice Blanchot, “Joubert et l’espace”, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, s. 87. Maurice Blanchot’un verdiği metin Joubert’in *Carnets*’inden (1805) aktarılmıştır.

5 Roland Barthes’ın üstünü çizdiği paragraf.

Joubert'in anımsattığı boşluğun aynı özellikleridir: Nüans bir ayırma işlemcisidir, ama aynı zamanda kendi içinde eşzamanlılık işlemcisidir. Blanchot, Joubert ile Mallarmé'yi şöyle yorumlar: "Bölümden bölüme gidilmesi gereken sıradan okumanın yerine, her şeyin aynı anda, hiç anlaşılmazlık olmaksızın, 'tam, sakın, içten ve son olarak tekdüze bir parıltı' içinde söylendiği eşzamanlı bir sözün gösterişini yerleştirme arzusu" → ve: "içinde hiçbir özel şeyin sonsuzluğu durdurmadığı o *boşluk* alanının yaratılması; bu boşlukta her şey yokluk içinde mevcutmuş gibidir; burası öyle bir *yer*dir ki burada *yer* dışında hiçbir şey gerçekleşmez..."⁶ (Bütün bu alıntılarını vermekle ben her seferinde elbette *bunların uygun düştüğü* haykuyu düşünüyorum.)

Nüans, Boşluk: Yazmak ("yaratmak") söz konusu olduğunda şiddetli bir temadır. Yine Mallarmé'nin metnini anımsatalım (1867'de Lefébure'e yaptığı açıklama): "Yapıtımı ancak *eleme* ile oluşturdum ve her edinilmiş gerçek ancak bir izlenimin yitiminden doğuyordu; parıldamış olan bir izlenim kendini tüketmişti ve yayılan tınıları sayesinde benim Mutlak Karanlık duygusu içinde daha derinden ilerlememi sağlıyordu. Yıkım benim Beatrice'm oldu" (Blanchot)⁷ → Bütün bunlar haykuya ne kadar da *uygun düşüyor!* Yaratmak (şiirsel olarak), şoku (sesi), Tını yazarına boşaltmak, bitkin düşürmek, öldürmektir.

Bunu Blanchot'nun Artaud, Hölderlin, Mallarmé konusundaki bir başka alıntısıyla da belirtebiliriz (haykuya da bu uyar zaten): "Esin(lenme) öncelikle öyle bir projedir

6 Maurice Blanchot, "La question littéraire", *Le Livre à venir*, a.g.y., s. 85. Joubert'in alıntısı *Carnets*'den (7 Şubat 1805) yapılmıştır.

7 Aktaran Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, a.g.y., s. 91; Stéphane Mallarmé'nin Eugène Lefébure'e 27 Mayıs 1867'de yazdığı mektuptan alınmıştır (*Correspondance complète*, 1862-1871, düzenleyen Henri Mondor ve Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959, s. 329).

ki, orada esine [esinlenmeye] yer yoktur.”⁸ Evet, hayku ve onun etkisine kapılmış her kısa biçim, her *Not etme* bir anlamda (*bu anlam*, buraya kadar bütün söylenenlerin tortusudur) *esin eksikliğidir*. Burada yeniden Hava Durumu’nun Poetikasını daha iyi anlıyoruz: Bunu bir tür *esin eksikliği*, yazı, yaratım eksikliği olarak görüyoruz; yani boş harcanmakta olan, kendi üstüne dönük *doğuştan* izlenim.

Hava Durumu’ndan kalkan ve onu izleyen *Nüans*’ın bu yolunun sonunda ne var dersiniz? *Yaşam* var, yaşam hissi, varoluş duygusu var: Biz de bu duygunun saf, yoğun, görkemli, yetkin olması için öznedede belli bir *boşluk* oluşması gerektiğini biliyoruz: Sözgelimi sevincin (aşk sevincinin) en yoğun olduğu durumda bile. Çünkü öznedede bir dil boşluğu vardır; dil sustuğunda, açıklama, yorum, anlam olmadığı sürece, varoluş katışıksızdır: Bu durumda da yüreğimiz “dopdolu”dur (“taşma” noktasındadır) = belli bir boşluğun bilinmesi (büyük ölçüde mistik tema). *Kusur*, söylemin yok olması, iki uç duruma iletir: “yoksul”un mutlak sefaleti, “yaşayan”ın yoğun sevinci → *Nüans*, eğer durdurulmazsa, Yaşamın kendisidir. *Nüans*ı yok edenler (günümüz kültürü, nüfuzlu gazetelerimiz) ise = ölmüş insanlardır ve intikamlarını ölümlerinin bağrından hareketle alırlar.

Kısacası, *derinlemesine kavrandığında*, Hava Durumu bizde bir tek şu küçücük söylemi yaratır: Yaşamaya değer bir şey bu. 1977’nin bir Temmuz sabahı (ayın 16’sı) şunu not etmişim: “Kapalı günlerin ardından yeniden güzel bir sabah vakti, atmosferin parıltısı ve inceliği: hoş ve ıdıklı bir ipek sanki; bu boş an (hiçbir gösterilen yok) bir gerçeklik oluşturuyor: yaşamaya değer bir şey bu. Sabah alışverişi (bakkala, fırına uğrayış) henüz köy neredeyse boşken,

8 Maurice Blanchot, “La question littéraire”, *Le Livre à venir*, a.g.y., s. 61.

bunu dünyada hiçbir şeye değişmem"⁹ → Haykucu olsaydım, bunu *daha özlü ve daha dolaylı* (az konuşarak) söyledim:

- (12) *Sanki hiçbir şey olup bitmemiş gibi*
Kuzgun
Söğüt ağacı
(İssa, Munier)

AN

Burada "zamanın ince diyalektiği" üstüne bir açıklamalar bütünü sunacağız. Neden "ince diyalektik"? Çünkü her seferinde, üç dize içinde (5-7-5) iki kategori arasındaki çelişki söz konusu: kısa, şimşek gibi çakan çelişki, bir tür mantıksal "flaş"; öylesine hızlı ki, bu hızın insanda sıkıntı yaratmaya zamanı yok.

1) An ve Anı

a) Bir yandan, haykunun, Proust tarzı bir yazı edimi olmadığı apaçıktır; yani hayku Kayıp Zamanı, geçip gittikten, *iş işten geçtikten* sonra (mantar kaplı odaya kapanıp), istemsiz anımsamanın bağımsız eylemiyle "yeniden bulmaya" yönelmiş değildir. Ama hayku tersine, Zamanı *hemen, anında bulmaktır* (yeniden bulmak değildir). Zaman haykuda hemen *kurtarılmıştır* = not (yazı) ile kışkırtmanın uygunluğu: hissedilebilir olan ile yazı'nın anında, dolaysız gerçekleşmesi; hayku sayesinde (biz tümce sayesinde diyebiliriz) biri öbürü tarafından doyuma ulaştırılır → Demek ki, an'ın bir yazısı (bir felsefesi) vardır. Sözgelimi: An'ın mutlak yazısı:

9 "Journal d'Urt" (Temmuz-Ağustos 1977), sonradan "Délibération" da (*Tel Quel*, sayı 82, Kış 1979; OC 5, s. 668-681) yer verilmiş olan not.

- (13) *Bir köpek havlıyor*
Bir işportacıya
Çiçek açmış şeftali ağaçları
(Buson, Coyaudo)

Bu haykuyu vermemin nedeni, An'a özgü ayrıcalıklı sanatın müzik olduğunu gayet iyi belirtmesidir; ses = An'ın *eidos*'u* (Cage'in kuramları). (Cage bütün yatırımını An'a yapar).¹⁰ Buradan da söylediklerimizi kanıtlayan bir eğretilime doğar (ileride yeniden değineceğiz buna): Hayku tilt sesi çıkaran şeydir, bana bir şey değdi diyen kısa, tek, billursu bir tür şingirtıdır.

b) Öte yandan da (çelişkinin öbür yanı): Bu *Katışksız An*, yani *Uzlaşmasız An* her türlü süreden, geriye dönüşten, saklanıp kalma'dan, bir kenarda yedek olma'dan, donma'dan uzak durur (kesinlikle *taze* olan An'dır bu: tıpkı not edilmiş olan şeyi ağaçtan yermiş gibi, tıpkı duyumun canlı otunu bir hayvanın yemesi gibi). Dolayısıyla bu An şöyle de der gibidir: "Yeniden okuduğumda *anımsayayım diye*". Hazine olmaya yatkındır bu An: Çünkü, "Yarın, anı'ya dönüşecektir" → Bu çelişki şöyle açıklama bulur: Hayku yeni ve paradoksal bir kategoridir, "dolaysız anımsama"dır, sanki *Notatio* (not etme olgusu), anında anımsamaya olanak verirmiş gibi (≠ Proust'un istemsiz anımsaması; *anında* anımsama ise hızla çoğalmaz, düzdeğişmeceli değildir). Sanırım biraz da Şiirin işlevidir bu, hayku şiirin köklü bir biçimidir (Japon olan her şeydir: şu Japonya'ya özgü olandan söz ediyorum, yoksa Paris'te Opera caddesindeki Japon dünyasından değil = incelik ve köklülük, *kesin nüans*). Ben Edgar Poe'nun dizelerini de (Bachelard) bu anlamda okuyorum—olayın anıya dö-

* Yun. *eidos*: görünüş, biçim, görüntü. (ç.n.)

10 Bkz. John Cage'in Daniel Charles ile "Zen'in müziğe uygulanması" ve an, süre, yineleme temaları üstüne yaptığı konuşma (John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976, s. 39).

nüştürülmesi, ama aynı zamanda bu anı'nın anında tüketilmesi: “Şimdi, yazgı yaklaşıyorken ve saatler güçlkle soluk alıyorken zamanın kumları altın tanelerine dönüşüyor”¹¹ → Hayku, gerçekten de bir altın tanesidir; yoksa (eğer yazı olmasaydı) Zamanın kumu olan şeyden yapıldı. (Altın: haykudur, daha önce de söylediğim gibi Hazine olmaya yatkındır).

2) Devinim ve Devinimsizlik

Hayku: Bir *jestin* yarattığı sürprizdir. Şöyle söyleyeceğim: *jest* = en kısa süren an, bir eylemin olasılıktan en uzak ve en gerçek [hakiki] an'ı, yani not etmeyle ilk durumuna getirilmiş, bir “İşte bu!” etkisi yaratan (=Tilt), ama düşünülmemiş, kısalığı içinde *bakmak* akla gelmemiş şey. İşte hayku *jestine* bir örnek:

- (14) *Küçük kedi*
Yere yapıştırdı bir an
Rüzgârla sürüklenen yaprağı
(İssa, Munier)

Şöyle denebilir: Bir görüntü kırıntısı, bir görüntü parçacığı bu (nasıl *aynı anda*, *çoktan* bir anı haline geldiği açıkça görülüyor). (≠ Proust: burada bir hızla çoğalma yoktur; Proust'un Madlen kurabiyesi gibi çabuk üreyen, düzdeğişmeceli bir anımsama söz konusu değildir: suya batırılmış Japon çiçeği değildir, vb.).—Buradan da en azından Japon geleneğinde bir *jestin* ne olduğu açıkça anlaşılır.

11 Edgar Poe'nun bu dizeleri *Scènes de Politien*'den alınmıştır (bkz. *Contes, essais, poèmes*, Paris, Laffont, “Bouquins” dizisi, 1989, s. 1255). Poe'nun dizelerini yorumlayan Bachelard'a göre “sürenin bilinmesi” ancak “kişisel, özel deneyimin olumsuzluğunu değerlendirmekle”, “ruhsal billurlaşma merkezlerini yalıtma” olanaklıdır (Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, “Bibliothèque de philosophie” dizisi, 1950, s. 36). Roland Barthes, Bachelard'ın not olarak verdiği kaynakçayı sayfa kenarında belirtiyor.

Ortaçağ'da yaşamış tiyatro oyuncusu ve kuramcısı Zeami¹² incelemesinde bu *jesti* devinim ile devinimsizliğin paradoksal birleşmesi diye açıklar (bu da, kısaca yazı yoluyla *devinimsizleştirme* demektir). Jest bir süre için askıya almaz, gerçekliği gösterecek sonra hemen geri alacaktır (bkz. Ormanda Uyuyan Güzel [Uyuyan Ormandaki Güzel] miti). Demek ki *jest*: Bir tür küçücük uyuyan bahçedir. Tiyatro alanındaki "marjinaler" in tümü tarafından hoş karşılanır, ama günümüzde tiyatrodan artık hiçbir jest düşüncesi kalmamıştır. Ya sinemada? Mizoguşî'nin *Bulanık Aynın Hikâyeleri*'ndeki o harika hayalet-kadın epizodu geliyor aklıma (ama bu da bir Japon).—Marjinaler arasında sözgeli mi, mim sanatçısı Jacques Lecoq şöyle der: "Bir jestte, bir duruşta, bir devinimde bunların devinimsizliğini aramak gerekir".¹³ (Bu durum, mime yapılan bu gönderme haykunun paradoksal olarak, sessiz, sözsüz biçimde söylenebileceğini düşündürüyor.) Jacques-Dalcroze da şöyle der: "Bir jest yalnızca bedensel bir devinim değil ama aynı zamanda bu devinimin durmasıdır da → hayku jesti: su içinde asılı olan, kılmıdayan ama yine de bir devinimsizlik *erekli*ği izlenimi veren küçük figüre (Lat. *ludio*; Fr. *ludion*) benzer.

3) Olumsuzluk ve Koşullar

Haykunun "gönderge"si, yani betimlediği şey, her zaman için *özel*'dir. Hiçbir hayku bir genelliği üstlenmez, ve hayku, tür olarak kesinlikle her çeşit indirgeme sürecinden arınmıştır.

12 Tiyatro oyuncusu, dramaturg ve Nô tiyatrosu kuramcısı olan Zeami (1363-1443) tiyatro üstüne incelemeler yazmıştır; bunların en ünlüsü *Çiçeğin Aynası*'dır (1424).

13 13. Jean-Loup Rivière'in "Geste" başlıklı yazısı *Enciclopedia Einaudi*'de yayımlanmıştır (1979, s.775-797). Jacques Lecoq'un (1921-1999) alıntısı Odette Aslan'dan (*L'Acteur au XXe siècle*, Paris, 1974); Jaques-Dalcroze'un (1865-1950) alıntısı ise Georges Mounin'den (*Introduction à la sémiologie*, Paris, 1970) yapılmıştır.

a) Bunun karşısında, yani bizde, Batı dünyasında makro-tarihsel anlamda Özel'e karşı direnme, Genel'e eğilim olasılığı vardır: Yasalardan, genelliklerden zevk alma, İndirgenebilir olan'dan zevk alma, olayları en uç noktaya kadar farklılaştırmak yerine eşitlemekten [düzleştirmekten] hoşlanma → bkz. Michelet: soyutlama, genelleştirme = *Guelfe* düşüncesi ≠ *Gibelin* düşüncesi, duygusal olumsuzluğa değer verir¹⁴ → Özel, değer olarak, dışlanmış—Dönem dönem bir düşünürün kalkıp Özel'i, *kairos*'u, karşılaştırılmaz olanı (Kierkegaard, Nietzsche), olumsuzluğu istemesine karşın, bu böyledir. Burada iki *yan* söz konusudur: Sözgelimi Proust'un üzüntüden söz etme biçiminin Freud'un yastan söz etme biçimine yeğlenmesi engellenemeyecektir. Paradoksal olarak karşıtlığı iyi biçimde dile getiren kişi, ampirist Bacon (*Organon*) olmuştur: "İnsan zihni doğası gereği, soyutlamalara ulaşır ve sürekli değişme içinde bulunan şeye değişmezmiş gibi bakar. Doğayı *soyutlamak* yerine *parçalamak* yeğdir (Demokritos'un yaptığı da budur)."¹⁵ Haykuyu gayet iyi tanımlar bu: Devinimi değişmez kılmaz, doğayı böler, onu soyutlamaz.

b) Demek ki hayku olumsuzluk [Fr. *contingence*] sanattır (Lat. *contingere*: rastlantıyla olagelmek) → *Rastlantı* sanatı. Olumsuzluğun haykunun temeli—belirgin özelliği—olduğunu iyi anlamak için bir değiştirim sınaması yapmak yeterlidir. Fransız şairlerinden birkaç parça alındığında haykuya yakın, ama olumsuzluktan yoksun olduğu yani genellik arzusuyla olumsuzluğun bozulmaya uğradığı görülür. Sözgelimi Verlaine'e bakalım:

14 "... Michelet *Guelfe* [İt. *Guelfo*] ile *Gibelin*'i [İt. *Ghibellino*] karşıtlaştırdı. *Guelfe* Yasa adamıdır, Kod adamıdır, Hukuk adamıdır, Kâtiptir, Jakobendir, Fransızdır (entelektüeli de ekleyelim mi? *Gibelin* ise feodal bağ adamıdır, kan yoluyla bağlılık adamıdır, duygusal bağlılık adamıdır" diye yazar Roland Barthes: "au séminaire" (L'Arc, 1974; OC 4, s. 509).

15 Bacon, *Novum Organum*, Paris, Hachette, 1857, s. 17.

Les sanglots longs

Des violons

*De l'automne*¹⁶

[Uzun hıçkırıkları

Sonbahar

Kemanlarının]

Coyaud, 25

Bir hayku için bu çok fazla eğretilmelidir: bir eğretilemedir, demek ki bir genelliktir: söyleme eylemini yapan öznenin başına bir kez gelmiş bir şey değildir.

Bir de Apollinaire'e bakalım:

En admirant la neige

*Semblable aux femmes nues*¹⁷

[Seyrederken karları

Çıplak kadınlara benzeyen]

Schehadé, 2

Çok güzel dizeler bunlar elbette, ama karşılaştırma retorik üretimi içine yapışıp kalmış.

Genellik yoluyla ("ahlak", ahlak dersi veren not etme) bozulmaya uğramış bir başka biçim: Vigny: "Sadakatsizlik bile seninle doluydu."¹⁸ Hemen hemen bir haykudur bu, çünkü atasözü gibi olmayan kısa bir biçimdir. *Ama* duygulara yönelik değildir, ahlaksal bir düşüncedir bu, ahlak da her zaman için geneldir; burada [iki] indirgeyici postulat var: 1) sadakatsiz olmak, öteki'ni terk etmektir, öteki'nden boşalmaktır; 2) sadakat güzel bir değerdir, paradoks, yadsıma bundan hareketle oluşur: Sadakatsizmişim

16 Paul Verlaine, "Chanson d'automne"un ("Güz Şarkısı") ilk dizeleri, *Poèmes saturniens* (1867).

17 Guillaume Apollinaire, "Poème lu au mariage d'André Salmon" (1909), *Alcools* (1913). Aktaran Georges Schehadé, *Anthologie du vers unique*, a.g.y., s. 16.

18 Alfred de Vigny, "Dolorida", *Poèmes antiques et modernes* (1826). Alıntıyı yapan Georges Schehadé, *Anthologie du vers unique*, a.g.y., s. 2.

gibi bir halim var, ama “iyi” (sadık) biri olarak kalırım. Olumsuzluk “tetiği”nin çalıştığı çok iyi görülen iki hayku-yu karşılaştıracam şimdi:

- (15) Çocuk
Köpeği gezdiriyor
Yaz mehtabında
(Şoha, Munier)

Olumsuzluğun “tadı” burada şudur: Çocuğun var olmuş olduğundan kuşku duyulamaz → Hayku kurmaca değildir, yaratmaz, kısa biçimin özgül bir kimyası gereği, *olayın olmuş olduğu* kesinliğini kendi içinde taşır (bkz. Fotoğraf, aşağıda).¹⁹ Gerçekten de olumsuzluk gerçekliğin kesinliğini güçlendirir; yalan söylemek isteyen birinin, olumsuzluklar yaratması gerekir: ne kadar olumsalsa, o kadar gerçek kılınmıştır → Hayku: Bir tür Tanıklığa dayanan şeydir → paradokstur: sözcelemenin “öznelliği” sayesinde tanıklığın gerçekliği temellendirilmiştir.

- (16) “Ah, hep yaşayabilsem!”
Kadın sesi
Ağustos böceği circırı
(Kusatao, Coyaud)

Bu hayku ters dönmüştür, çünkü bir genellikle başlar; ama genellik hemen olumsuzluğu işin içine katar: yani öznenin bir kez, bir tek anda *başına gelmiş olanı*: bir sestir bu, bir gürültüdür (olumsallık, kalımsız-olanı, ölümlü-olanı çevreliyor).

Coyaud, 17

Buraya kadar *olumsallıktan* söz ettim: Başo’nun tanımına da bu denk düşüyor: Bir hayku “herhangi bir yerde, herhangi bir anda meydana gelen şeydir yalnızca” (Co-

¹⁹ Bkz. ileride 17 Şubat 1979 Oturumu.

yaud).²⁰ –Ama doğrusunu söylemek gerekirse, tam olarak yeterli değildir bu tanım; ben buna bir nüans getirmek istiyorum: Özneyi *kuşatan* olarak birden oluveren şeydir hayku (olumsallık, mikro-serüven). Bununla birlikte, özne, ancak bu geçiveren ve devingen olan çevre yardımıyla var olabilir, kendine özne diyebilir (bireyleşme ≠ birey) → Demek ki *olumsallıktan* [Fr. *contingence*] *koşullar* [ya da durum] [Fr. *circonstance*] düşünülmelidir (Fr. *circonstance* sözcüğünün kökenini²¹ hesaba katmak gerekir).—Bu nedenle de ben “an/anı” ve “devinimsizlik/devinim” ardından üçüncü bir diyalektiğe, çelişkiye işaret etmek istiyorum: Hayku, bir göndergenin kesinliğini benimsetmesine karşın [bkz. (15)] aynı zamanda, *göndergelerden* [Fr. *référents*] çok *koşullayanlardan* [Fr. *circonstants*] (kötü oluşturulmuş bir Fransızca sözcük bu) söz edilmesini ister. Bir anlamda (en uç noktada), haykuda gönderge yoktur— dolayısıyla gerçek anlamda ortaya konmuş, ileri sürülmüş *sav niteliğinde* [Fr. *thétique*]²² bir şey yoktur; yalnızca *çevreleyenler* (koşullayanlar) ortaya konur, ama konu dağılır, koşullar içinde buharlaşır: onu çevreleyen şey şimşek hızı süresindedir.

Bu nüansı, aşağıda belirteceğim haykuyu, *Kayıp Zamanın İzinde*’deki Paris’te duyulan o bağırış çağırışların not edilmesiyle karşılaştırdınca kavrayacaksınız.

Bunların aşağı yukarı hayku olduğu söylenmiştir (Coyaud)—doğrudur da:

“À la bonne crevette,
J’ai la raie tout en vie”

[Karidese gel karidese
Kedibalığı canlı canlı]

²⁰ Coyaud, *Fourmis sans ombre*, a.g.y., s. 17.

²¹ Fr. *circonstance*: Lat. *circumstantia*’dan (“çevreleme eylemi”): Lat. *circumstare*, “çevresinde durmak” tan.

²² Fr. *thétique*: Yun. *thetikos*’tan (“yerleştirilmiş, konmuş, düzenlenmiş olan şey”); felsefedeki *tez* (Fr. *thèse*) sözcüğü de buradan kaynaklanır.

"À la romaine
On ne la vend pas
On la promène!"²³

[Göbekli marula bak
Satılmaz bu satılmaz
Gezdirilir!"]

Bunları şimdi de şu haykuyla karşılaştıralım:

- (17) Öğle uykusu uyanış
Geçtiğini duyuyorum
Bileycinin
(Bakunan, Coyaud)

Nüansı görüyoruz: Proust'un *not ettikleri*, gerçekçi kalıyor, bir tür kendinde gerçekliğe gönderiyor; bir liste, bir katalog bu ≠ haykunun not ettikleriyse kesinlikle öznel; "gönderge" bir koşullayandır: dile getirenin uyuşuk bedeni çevresiyle kendini *açığa vuruyor* → Elbette, Paris'te duyulan bağırış çağırışları Proust'taki konuşanın (sözceleyenin) çevresine, yarı-uyanık haline, kapalı odaya, vb. yeniden getirirseniz, işiten bedenin mutlak özelliğini yeniden görürsünüz, bir durum (koşul) bulursunuz, ama Proust'ta bunun için bütün bir anlatıya gerek vardır → Bu bir biçim seçimidir ve bu düzeyde de makro-kültür sorunudur: Bizler kısa biçim için yetiştirilmemiştir; bizde öznellik gereksiz yere söz *uzatımı* olabilir ancak = *arayıp tarayarak yayılma* ≠ hayku: bir tür *içpatlama*.

Haykunun *koşullara (duruma) bağlı olma* özelliği (gerçek anlamda göndergesel özelliği değil), kökeninde ya da en azından klasik işleniş biçiminde (XVII. yy.) gayet iyi görülür: Üçlük, normal olarak, özellikle de Başı'da, bir *haybun*

23 Bkz. Marcel Proust, *La Prisonnière* (Mahpus), *À la Recherche du temps perdu* (Kayıp Zamanın İzinde), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1954, s. 126-127.

ile yani çoğunlukla bir yolculuk anlatısı olan şiirsel bir düzyazı ile başlatılır ve belirginleştirilir; yolculuk sırasında, zaman zaman bir şey “dile sığar”: dilin küçük satori’sidir bu: bir haykudur. Başo (1643-1694): *Yolculuk Seyir Defterleri*, içine haykular serpiştirilmiş Kiko’lar → Ünlü olanı: *Dünyanın Öbür Ucundaki Dar Patika*’dır (Kuzey’deki ve Orta bölgedeki dağlar) = Günümüzde bu yol boyunca sıralanan dikme taşların üstüne oraların sakinleri Başo’nun haykularını kazımışlardır. Coyaud bunu gayet iyi görmüştür: Kişisel bir günlük yardımıyla, çevirdiği haykuları eklemeler → yeri ya da zamanı belli olmayan bir “artık” olarak, gündelik bireysel bir dokuma kalıntısı olarak hayku (böylece *ikili bir metin* uç vermiş olur). Kişisel bir anekdot şimdi de: Groningen’den dönüyoruz, evden gecenin 11’inde arabayla hareket ediyoruz. Her yeri kapatıyoruz, her şeyi derli toplu bırakıyoruz; ama ya çöpler? Hollanda o kadar temiz ki, gece yolda arabayla giderken, bunları nereye atacağımızı bilemiyoruz: Kanallar bile tertemiz. Modern bir haykuda da şuna rastlıyoruz:

- (18) *İşıl işıl bir mehtap*
Karanlık hiçbir yer yok
Küllüğü nereye dökmeli
 (Fugyoku, Munier)

Bütün bunlar haykunun “Zamanın gergin ipi” üstünde nasıl belli belirsiz, incelikle, hızla ilerlediğini gösterecektir. Böyle bir oyun olanaklıdır elbette, nedeni de gerçek anlamda Japonlara özgü bir kavram tarafından hazırlanmış ve belirlenmiş olmasıdır—biz de bunu özellikle, kavramsallaştırmamışızdır kesinlikle, bunu belirtecek bir sözcüğümüz de yoktur zaten: Japonca’daysa bu sözcük *Ma’dır*: Mekân-Zaman Aralığı (bkz. geçenlerde açılan sergi).¹ *Ma’nın* figürleri (çeşitlemeleri) arasında özellikle ikisi haykuyu sürekli besler:

Yami

1) *Yami*: Kırpışan, bir yanıp bir sönen, yarı karanlıktan çıkan sonra geri dönen şeydir: Sözelimi No’ya uygulanır: Bir köprüden geçerek Ölüler dünyasından gelen oyuncular Yaşayanların sahnesinde oynarlar, ve yine aynı köprüden karanlığa dönerler (bu belki de Güzellik’in en iyi tanımı olabilir: İki Ölüm arasındaki parıldama).

Utsuroi

2) *Utsuroi*: Bir şeyin iki halini ayıran ve birleştiren nazik andır: Yani ruhun bir şeyi terk ettiği ve bir başkasına yenisinden girmeden önce boşlukta kaldığı çok kısa an (kısa demek bile az gelir!) → Söylentiye bakılırsa, Japonlara göre, gerçek anlamda kiraz çiçeği değildir güzel olan; onun tam olarak açar açmaz solacağı andır → Bütün bunlar haykunun yaşam ile ölüm arasında nasıl bir eylem (yazma eylemi) olduğunu gösterir.

1 Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi tarafından düzenlenen (Güz 1978) ve “Ma. Japonya’da Mekân/Zaman” adını taşıyan sergi. Düzenleyicilerin isteği üzerine Roland Barthes katalog için, serginin açıklamalı bir kılavuzunu kaleme aldı ve her mekânı *Ma’nın* bir figürüyle birleştirdi (bkz. OC 5, s. 479-480); ayrıca bkz. “L’Intervalle”, *Le Nouvel Observateur*, 23 Ekim 1978 (OC 5, s. 475-478).

PATHOS

Bu sözcüğü hiçbir yananlam, özellikle değer düşürücü bir yananlam yüklemekten kullanıyorum: Nietzsche tarafından sık sık kullanılan Yunanca'daki anlamıyla ele alıyorum = duygulanım düzeni; hayku ve duygulanım (Heyecan, Coşku, Heyecanlı-olan).

1) Algı(lama)

Hayku: Algı(lama)nın yazımıdır; ne yazık ki bizde bu sözcük Deneyisel Psikoloji Dersleri'ni çağrıştırır.—Algısal olguya "Zen üslubu"nu, Zen kalıtımını vermek yerinde olur: Zen budizminde "ge" ya da "gatha" olarak adlandırılan kıtalar vardır; bunlar zihin gözününün açıldığı anda (*satori*) algılanan ya da hissedilen şeyleri dile getirirler: Sözelimi çamları, bambuları, serinletici esintiyi dile getirirler → "Bir şey düşer! Başka şey değil" (Haykuya özgü *Ara Olay*'ın² örnek tanımı: düşen, katlanan, ama yine başka olmayan şey).

Uzun süredir anlatısal ya da düşünsel metinlerde, göndergesi somut şeyler, nesneler olan sözcüklere karşı duyarlıyım; kabaca belirtirsek bu sözcükler dokunulabilir şeylerdir (*tangibilia*):³ Bkz. Ansiklopedinin resim sayfaları.

2 Hayku ile *ara olay*ın ilişkileri için bkz. *L'Empire des signes*'de (Cenevre, Albert Skira, "Les sentiers de la création" dizisi, 1970, s. 102-109). 1971'de Pierre Loti'yle ilgili bir metinde de Roland Barthes şöyle yazıyordu: "Ara olay [...] yaşamın halısı üstüne bir yaprak gibi hafifçe düşen şeydir yalnızca; günlerin dokusuna getirilmiş o kaygan hafif kıvrımdır; henüz ancak not edilmiş olabilen şeydir; not etmenin bir tür sıfır derecesidir; bir şey yazabilmek için tam da gerekli olan şeydir", "Pierre Loti, *Aziyadé*" (OC 4, s.107-120). Roland Barthes'ın Fas'ta 1969-1970 boyunca not ettiklerinin "Incidents" ("Ara Olaylar") başlığını taşıdığını anımsatalım. Bkz. *Incidents*, Paris, Seuil, 1987 (OC 5, s. 955-976) [Türkçe çevirisi: *Ara Olaylar*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008 çeviren: S. Rifat. ç.n.]

3 *Tangibilia*, Lat. *tangibilis*'ten, "dokunulabilen, elle yoklanabilen". Ansiklopedi projesiyle boyutları indirgenen, yakınlık kurulan, alışılan nesne ile ilgili olarak bkz. "Image, raison, déraison", *L'Univers de l'Encyclopédie*'nin önsözü, Libraires associés, 1964, sonradan *Nouveaux essais critiques*'te, Paris, Seuil, 1972 (OC 4, s. 41-54).

Gatha

Suzuki, I, 316

Tangibilia

Duyulara yönelik nesneler → klasik metinlerde (örnek: *Tehlikeli İlişkiler*) *dokunulabilir şeyler* seyrek, *Vie de Rancé'* deyse *dokunulabilir şeylerin* (örnek: portakal ağaçları, eldivenler) rolü büyüktür. (Ben de *dokunulabilir şeylere* yazılarımda çok sık yer veririm: Sözgelimi Arcimboldo üstüne yazdığım yazıdaki sıralamalara bakılabilir).⁴ Haykuda, her haykuda, her zaman için en azından bir *dokunulabilir şey* bulunduğu inandırır. Sözgelimi:

- (19) *Beyaz mine çiçekleri*
Gece karanlığında
Samanyolu
(Gonsui, Coyaud)

Beyaz mine çiçeği yankılanışıyla büyüler beni, çünkü klişeleşmemiş bir *dokunulabilir şeydir* → Modern hayku bile *dokunulabilir şey* kullanmak zorunda kalır:

- (20) *Sabahleyin banka memurları*
Işıl ışıl
Mürekkepbalıkları gibi
(Kaneko Tota, Coyaud)

Schehadé

Haykuda *dokunulabilir şeylerin* özgüllüğünü kavramak için bir kez daha bir değiştirim sınaması yapmak gerekecek: Lamartine: "Düşünceli gecelerde geri gelen anı";⁵ burada bir tür haykucu duygu (*sabi*) var; geçen şeyin düşünceye dalmaya neden oluşu; ama bir *dokunulabilir şey* eksik: Dolaşısıyla bu, psikolojik bir söz olarak kalır.

Ay.y

Malherbe: "aşk, ne kadar çok diken eşlik ediyor güllerine!"⁶

4 Roland Barthes'ın *Arcimboldo*'nun önsözü (Parma-Paris, Franco Maria Ricci, "Les signes de l'homme" dizisi, 1978; OC 5, s. 493-511) olan "arcimboldo ou Rhétoricien et magicien" başlıklı metninde gerçekten de çok sayıda nesne adının geçtiği görülür.

5 "La Vigne et la maison" dan (1856) alınmıştır, *Poèmes du cours familier de littérature*. Aktaran Georges Schehadé, *Anthologie du vers unique*, a. g. y., s. 5.

6 "Alcandre plaint la captivité de sa maîtresse" ten alınmıştır. Aktaran Georges Schehadé, *Anthologie du vers unique*, a. g. y., s. 6.

Burada iki *dokunulabilir şey* var, ama 1) özdeyiş gibi bir şey bu, somut olan ancak bir amblem gibi duruyor (haykudaysa, simgesel özellik vardır, amblem özelliği yoktur); 2) buradaki *dokunulabilir şeyler* klişeleşmiş, kullanıla kullanıla sıradan hale gelmiş: içlerindeki somut uçup gitmiş ≠ haykudaki *dokunulabilir şeyler* tazedir, dolayısıyla da güçlüdür: beyaz mineçiçeği.

Dokunulabilir şeyin geçişi tıpkı bir gönderge flaşı gibidir, bilinç-eşiği altı bir görüntü gibidir: Sözcük çabucak gösterir ve görüntü o anda kaybolur: Hep şu *Ma*, zamanın büzülmesi, şu Utsuroi, kırpışma). Retorik: Canlandırma (Yun. *hypotyposis*): gösteren şey ("Düşün, Céphise, Düşün")⁷ → Haykunun *dokunulabilir şeyi*: bir tür mikro-canlandırmalar → Demek ki haykuda, tohum gibi, fantasma gücüllüğü vardır = kısa, sınırları belli bir senaryodur bu; ve burada ben arzu durumu, *tasarlanmış* (canlandırılmış) zevk durumu içinde olurum → Batı tipi, yani gelişmiş canlandırma: "kışın koruntulu yerde" bulunmanın fantasma-sı. Quincey, "Afyonun Zevkleri": "Kuşkusuz her biriniz kışın ateşin başında sizleri bekleyen o çok hoş zevkleri bilirsiniz. Saat dörtte yanan ışıklar, ocak önlerindeki sıcacık halılar, zarif bir el çay servisi yapmakta, panjurlar kapalı, kalın kalın kıvrımlı perdeler yerlere kadar iniyor, dışarıda yağmur ve rüzgâr ortalığı kasıp kavurmakta, her yer uğuldamaktadır."⁸ (*Dokunulabilir şeylerin bolluğuna dikkat edin.*)

Oysa hayku, ister açıkça olsun ister gizlice, geleceğe dönük fantasmaları içerir çoğunlukla bana göre. Sözgelimi:

7 "Düşün, Céphise, düşün o korkunç geceyi/ Sonsuz bir gece olan bütün bir ulus için" (Jean Racine, *Andromaque*, perde III, sahne VIII). Canlandırma (*hypotyposis*) "nesneyi sanki gözün önüne getiren coşkulu, canlı ve çarpıcı betimlemedir" (Littré).

8 Thomas de Quincey, *Confessions d'un mangeur d'opium*, a.g.y., s. 255.

- (21) *Güz mehtabı*
O zaman masamda
Eski metinleri açarım
(Buson, Kiku Yamata)

İyi bildiğim fantasma: klasik metinler üstünde çalışmak (modernliğin saldırısına uğramadan), sıcakta, kışın → Bir de köye çekilmenin fantasmaı:

- (22) *Kafesli küçük kapı*
Saksıda çiçekler
Huzur kulübesi

Haykularda da çoğunlukla *canlandırmanın* (dokunulabilir şeylerin) gücüne ya da eksikliğine bağlı olarak nitelik farklılıkları vardır:

- (23) *Yılbaşı*
Çalışma masası ve kâğıtlar
Geçen yılki gibi
(Matsuo, Munier)

Önce sıradanmış gibi gelir, sonra bunu pekâlâ da not edebilirmişim derim kendi kendime, bir yılbaşı sabahında, bunun yeni yılın ilk günü olduğunu güçlü biçimde düşünerek, beni yıldönümleri karşısında dikkatli kılan, hayalci yapan, şaşırtıp heyecanlandıran içimdeki “küçük simge evreni”ni harekete geçirerek: *Kendimi gözümün önüne getiriyorum* (canlandırma) erkenden (her şey uykudayken, yılbaşı günü geceyarısı yemeğinden sonra) çalışma masama giderken, kâğıtlarımı görür ve saptarken: “.....”

→ Bu arada şu hayku ise sıradan bir hayku olarak kalır:

- (24) *Yeni yılın şafağı*
Dünkü gün
Ne kadar da uzak
(İşiku, Munier)

Bu hayku beni sarmaz, beni yakalamaz: *Dokunulabilir şey* de yok, canlandırma da.

Şimdi diyalektikte, algı(lama)nın *iniş çıkışları*nda az da olsa ilerlemek gerekiyor. Bu arada, biraz karmaşık olan haykucu algılamının üç işleniş biçimini belirteceğim (bunlar başka tür şiirlere de uygulanabilir elbette):

1) *Kesilen ses*

Dediğim gibi, hayku bir tabloyu göz önüne getirme gücüdür, bir canlandırmadır. Çoğu kez kısa film sekansları akla gelebilir; ama, buna çarpıcı büyü de diyebilirsiniz isterseniz: çünkü ses *kesilmiştir*. Göz önüne getirmede, tuhaf biçimde silinmiş, kesintiye uğratılmış, eksik kalmış bir şey vardır:

- (25) *Güz fundalığındaki yol*
Biri geliyor
Arkamdan
(Buson, Munier)

Donuklaştırılmış görüntüde bir tür gizemli *ses kesilmesi*dir bu.

- (26) *Kendi yük arabalarını iterken*
Adamla kadın
Aralarında konuşuyorlar
(İlto, Coyaude)

Sivrilen (*satori*) de kuşkusuz bu *kesilmiş* sestir → Buradan da sessiz sinemayı bırakmanın bize kaybettiği şeyi bir düşünelim (bu “gelişme”den ne kadar üzüntü duysak azdır): Sessizlik olmayan bir şey, sessizlik *anlamında olmayan* bir şey (sessizlik her zaman anlamlıdır), ama —ince ayırım—kesilmiş ses, mevcut ve silik olan uzaktaki söz, orada, hafifletilmiş biçimde, karışıklıktan, parazitten, gürültü patırtıdan dolayı işitilememe değildir; tam bir işi-

tilememedir burada söz konusu olan, gürültü patırtıdan kaynaklanmaz; *sessiz*'dir: sağır ve dilsizdir: betimlemenin tümü böyledir: böylece imge *zorla sessiz* duruma getirilmiş olur.

2) "*Bir başka sanat için sanat*"

Klasik şema: Bir duyu ile algılama tipik bir duyuma yol açar: Bir ses, müziği getirir, vb. Oysa, hayku yön değiştirebilir, "hatalı" dallanmalara, yön değiştirmelere yol açabilir: Bir ses bir dokunma duyumuna neden olabilir (sıcaklık, soğuk); benzemez öğelerden oluşmuş "yoldan sapmış" bir eğretileme biçimi söz konusu olabilir:

(27) *Bir farenin çıkardığı ses*
Tırmalarken bir tabağı
Ne kadar soğuk
(Buson, Munier)

Ya da görme yoluyla koku alma gerçekleşebilir:

(28) *Yaz akşamı*
Yolların tozu
Kuru otların altın sarısı alevi

Tuhaf şey: Fransızca'da bulduğum tek hayku (tuhaf değil: genel bir şiir tekniği) bu türdendir ama bunu yazan da pek fazla "şiirsel" değildir (böyle tanınır): Valéry:

Bir böcek kesin
Kemiriyor
Kuraklığı⁹

Evet Valéry; çünkü simgeci kurama uygun bir tekniktir bu kuşkusuz. Proust'ta da bir sanatın kuramına bir başka

9 Paul Valéry, "Le cimetière marin", *Charmes* (1922).

sanatın kuramıyla ulaşma söz konusudur: Balzac ve tablo, *Contre Sainte-Beuve*, Bkz. *aşağıda*.¹⁰

3) Sinestezi

Gerçekten de Batı şiirinin çok iyi bildiği bir eğretileme türü söz konusudur burada; Fransız simgeciliği de bunun ayrıcalıklı dağılım alanı olmuş, Baudelaire tarafından “Correspondances” üstüne Sone’de (“Taze hoş kokular vardır çocuk tenleri gibi”, vb.) *sinestezi*¹¹ olarak (sinestezi burada bir *üst-ad*’dır kuşkusuz) kuramsallaştırılmıştır. Ama paradoksal olarak yine de *kısanın sanatı* hayku duyum türdeşliklerini ayırmaz, onların ayrıntılarını belirtmez; haykunun gücü topyekûn bir duyum yaratmaktır; bunun içinde duyusal beden değişmeden, olduğu gibi kalır; ayrıştırmaktan çok *mutluluk* vermek söz konusudur. Sözelimi:

- (29) *Dağdaki patikalar*
Alacakaranlık içinde pembe sedir ağaçları
Uzaklardaki çanlar
(Başo)

Burada 5-7-5 halinde düzenlenmiş bir tür yaygın mutluluk, genel bir keyiflenme var; Fourier’nin altıncı his diye adlandırdığı şeye yakın belki de: kösnül, “erotik” duyuy (cinsel nitelikli olmaksızın); bu nedenle belki de sinesteziyi (ama bir haykucunun sinestezisi değil bu) en iyi uygulamış olan Fransız yazarı Proust olacaktır (bu Dersleri eklemleyen bir paradoks ile Proust ve hayku, yani en uzun biçim ile en kısa biçim, ilk kez burada buluşuyor değil, buluşacak değil). Kişisel deneyimlere başvurmam uygun

10 “Kitapları güzel fikirlerden ya da isterseniz güzel resim fikirlerinden doğmuştur (çünkü o çoğu kez bir sanatı bir başka sanatın içinde tasarlıyordu), dolayısıyla da güzel resim etkisinden, büyük bir resim fikrinden doğmuştur” (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, a.g.y., s. 262). [Türkçe çevirisi: *Sainte-Beuve’e Karşı*, a.g.y; ç.n.] Bkz. ileride 17 Şubat 1979 Oturumu.

11 *Sinestezi*: Fr. *synesthésie*’den (Yun. *synaisthesis*): eşzamanlı algı.

görülürse: Bu esneklik, bu sinestezik mutluluk bana göre iki temaya bağlıdır:

1) “Hazların aşırı belirlenmesi” (Urt Güncesi, 18 Temmuz 1977): “... bu sabah bir tür mutluluk, çok hoş ve çok tatlı bir hava, müzik (Haendel), amfetamin, kahve, puro, iyi bir kalem, eviçi gündelik gürültüler.”¹²

2) Duyusal nüansın azalması, derinleşmesi. Sözgelimi şöyle (Urt Güncesi, 20 Temmuz 1977): “akşamüzeri saat 6’ya doğru yatağımda kestiriyordum (öğle yemeğinden sonra Bayonne’da alışveriş yapmışım), pencere ardına kadar açıktı, dışarıda kurşun rengi bir günün daha aydınlık bitimi vardı. Bir tür dalgalanma keyfi, yoğunluk azalması keyfi duyuyordum: her şey sıvılaşmış, yoğunluk azalmış, içilebilir olmuş (ben havayı, zamanı, bahçeyi içerim); akciğerlerdeki bir tür huzur. Suzuki okumakta olduğuma göre, sanırım *Sabi*’ye oldukça yakın...”¹³

¹⁴ Soru: Neden ben bu esenliği, bu sinesteziyi dile getiremiyorum—bu duygu, bu duygulanmadan neden bir hayku (ya da eşdeğeri olan kısa bir biçim) oluşturamıyorum? Çünkü kültürüm beni bu biçime hazırlamadı, bunu gerçekleştirmem için gerekli araçları bana sunmadı; bir başka deyişle, bizde bu biçimin *okuru yoktur*: Böyle bir şey yazacak olsak, sözgelimi “ince, cilveli olmakla” suçlarız. Ne de olsa: Batı dünyası = Erkeklik kompleksi.

12 “Journal d’Urt”, değişik bir biçimi “Délibération”da yayımlanmıştır, a.g.y. (OC 5, s. 668-681).

13 “Journal d’Urt”. Değişik bir biçimi “Délibération”da yayımlanmıştır, a.g.y. Daisetz Teitaro Suzuki şöyle tanımlar *Sabi*’yi: “Zen ruhu taşıyan bir sonsuz yalnızlık anlayışıdır, yaşamın çeşitli sanatsal alanlarında kendini belli eder; sözgelimi peyzaj mimarının çalışmasında, çay töreninde, çay salonunda, resimde, çiçek düzenleme sanatında, giyimde, döşeme düzeninde, yaşam biçiminde, No dansında, şiirde. Bu anlayış yalınlık, doğallık, konformist olma, incelik, özgürlük, çıkar gütmemeyle son derece yumuşatılmış içtenlik, yüce içsellik ile zarıfçe örtülmüş sıradanlık gibi öğeler içerir” (*Essais sur le bouddhisme zen*, Fransızca’ya çeviren Jean Herbert, Paris, Albin Michel, cilt III, 1940-1943, s. 1347).

14 Roland Barthes’in üstünü çizdiği paragraf.

2) Duygulanım, Heyecan

Herkesçe bilinir: Jules Renard demek, kısa kısa, her zaman için eğretilmeli, doğrudan doğruya Doğaya (yani aslında Köye) ilişkin notlar demektir: Sözgelimi *Histoires naturelles* (Doğa Tarihi) adlı yapıtı → Bir gazetecinin (Marc Legrand, 1896) yaptığı şu uyarı da buradan kaynaklanır: “Jules Renard bir Japon’dur, ama dahası *heyecanlı* bir Japon’dur.” (Jules Renard’ın yanıtı: “Teşekkür ederim. Kabul ediyorum. Doğru, ama bu durum Çinlileri incitecek”, Coyaude, 81.)¹⁵ —Bu uyarı iki kez yanlıştır: 1) Jules Renard’ın Japonlukla hiç mi hiç ilgisi yoktur; onun kısa biçiminin gücü *çarpıcı* olmasıdır (bu, haykunun tam tersidir); 2) Bir bakıma Japon her zaman için heyecanlıdır ama onun heyecanı çok özeldir: *coşku* yönündedir (“psikolojik”, romantik bir heyecan değildir bu).

Heyecan

Japonlara bakmak (burada, Fransa’da değil de kendi ülkelerinde:¹⁶ niteliği anlamak için niceliğin gerekliliği) sözgelimi karşılaşmak, selamlaşmak, karşılıklı birbirini dinlemek: her zaman için bir tür zerreciklere ayrılmış coşku, biraz kibarlığa kaçan ince bir “şaşkınlık-altı”; kibarlık ve heyecan birbirine karışır: 1) Ses: Konuşmada biraz çocuksu olan hafif acelecilik; çok sayıda beğenme belirtisi: son derece “ilişki amaçlı” bir dil, ve ilişkinin, kabullenmenin

15 Marc Legrand, *La Fraternité*, 8 Nisan 1896; tefrika halinde yayımlanmış olan *Histoires naturelles*’in kitap halinde yayımlanması (Flammarion, 1896) nedeniyle çıkan yazı. Maurice Coyaude bu anekdotu büyük bir olasılıkla Jules Renard’ın 20 Kasım 1895 tarihli *Günce*’sinden (*Journal 1887-1910*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1969, s. 301) almıştır. Jules Renard’ın kısa notlarına örnek olarak “Une famille d’arbres”ın son kesitini aktaralım: “Geçen bulutlara bakmayı daha şimdiden biliyorum. / Yerimde durmayı da biliyorum. / Bir de hemen hemen susmayı biliyorum” (Jules Renard, *Histoires naturelles, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1971, s. 163).

16 Roland Barthes Japonya’ya ilk olarak 1966’da gitti ve 1970’e kadar birçok kez bu ülkeye yolculuk yaptı. Ayrıca bkz. *L’Empire des signes*, Cenevre, Skira, “Les Sentiers de la création” dizisi, 1970 (OC 3, s. 347-444).

artırılması. 2) Yüzler: Çizgilerde mimik yoktur, ama gözlerdeki anlamlılık bütün yüzü doldurur, yüz de böylece bir tür kırılğan *hareli görünüm* alır. Filmlerde çok iyi görülür bu (kadın yüzleri). ¹⁷Bir tür iyi yapamama korkusu: İyi'ye (Tanrı'ya) göre değil de toplumsala göre (Utangaçlık uygarlığı bu, Yanlışlık uygarlığı değil).

İncelik ve yoğunlaşma: heyecanın ince yoğunlaşması.

Valéry (Yamata, 7): "Uzakdoğu şairleri <Valéry kesinlikle haykuyu düşünüyordu> coşkulu olmanın sonsuz hazzını öze indirgeme sanatının ustaları gibi olmuşlardır" → Öz, duygulanım arılığı → oysa burada bir tür paradoks ortaya çıkıyor: en insansı olan (en büyük yürek parçalayıcı yanıyla insanlık) en az insansı olanla, bitkiyle, hayvanla birleşir.

¹⁷ Roland Barthes'ın üstünü çizdiği tümce.

Dokunulabilir şeyler'e (Tangibilia) ek: Proust'un sonradan bulunmuş notu (Cahiers, 53-55):¹ "Albertine'in kadın modasına düşkünlüğü, ona verilecek armağanlar teması."

Ek not:

"Dikkat. Çok önemli. Ben her 'eğlence, zenginlik, hazlar' dediğimde, somut bir şey düşünmeli: Nasıl pırlantalı pabuçlar dediğimde Madam de Guermantes, atkı dediğimde Mösyö de Guermantes, otomobil, yat dediğimde plan düşünülüyorsa."

Hayvanlar. Konu dışı gözlemler

Bazı modern kuramlara göre: Bitkiler ancak duygulanımdan ibaret olmalıdır. Hayvanlar söz konusu olduğundaysa bu durum gün gibi ortadadır = katışıksız duygulanımın büyüleyici gösterisi—bu yüzden de köpekler özellikle ilgimi çeker, onlara karşı büyük ilgi duyarım; çünkü onlardaki duygulanım saftır, katışıksızdır, nedensizdir, inişsiz çıkışıksızdır, bilinçaltından yoksundur, maskesizdir; onlardaki duygulanım, mutlak dolaysızlığı ve devinimi içinde gözle görülür. Bir köpeğin kuyruğunu gözlemleyin: Hızla sallanması duygulanımın isteklerini öyle bir nüans hızıyla izler ki bundaki inceliğe, ne kadar hareketli olursa olsun hiçbir yüzde rastlanmaz; köpekler büyüleyicidir, çünkü insan onların içine işlemiştir, ama yine de

1 Bu "bulunmuş not"tan Kazuyoshi Yoshikawa "Vinteuil ou la genèse du Septuor" başlıklı yazısında (Cahiers Marcel Proust, sayı 9, Paris, Gallimard, 1979, s. 259-347) söz etmiştir. Bu not, Bibliothèque nationale'e [Fransız Ulusal Kütüphanesi] teslim edilmiş olan 53 ve 55 numaralı müsvedde defterlerinin bir bölümünün transkripsiyonundan kaynaklanıyor. "Ek not", Yoshikawa'nın tezi olan *La Genèse de la Prisonnière*'den (Paris, Sorbonne, 1976, cilt II, s. 208) alınmış, "Cahier 53"e (yaprak 15v^o) ilişkin bir bölümün transkripsiyonudur.

onlar akıldan yoksun (ve delilikten uzak) insandırılar. Bir köpeğin anlatım gücüne sahip bir adam düşünün (gerçek bir bilimkurgu), duygulanımı sözcüğün tam anlamıyla ani (dolay-sız) olsun ve bu her saniye olsun: Ne coşkunluktur ama! Ben bir köpeğe saatlerce bakabilirim (bir köpeğim olmadığı için de üzgünüm) → Köpek sevgisini yalancı, gülünç duyarlık diye görerek sinir olanların yanlış yaptığını düşünüyorum. Sorun belki de düzgün biçimde ortaya konmadı. Herkes *kendi* hayvanının kendisi için duygulanım içinde olduğunu düşünür. Kuşkusuz hoş bir şeydir sevildiğini sanmak—gereklidir de öyle değil mi?— ama bununla birlikte, bir anlık bir düşünmeyle, kendi *niteliğiniz gereği*, kendiniz için sevilmediğinize ikna olacaksınız: Hayvanda duygulanım konusu olan şey *ruhunuz* değil de onun gözündeki *yerinizdir*, ama narsisizm öyle inatçıdır ki, dışarıda, bayağı ve hoyrat sahiplerine karşı hayranlıktan, bağlılıktan, sevgiden deliye dönmüş köpekler görmek her zaman bizi şaşırtır, “bu tür kişiler bunu hak etmezler” diye düşünür insan acı acı.—Hayır, beni böylesine ilgilendiren şey bu değil; beni asıl ilgilendiren kendi niteliği gereği, yaygın, aşırı, çılgınca olan duygulanımdır; bir köpeğe sahip olmak sürekli bir duygulanım gösterisi izlemektir → *Duygusal-olan ile sevgi-dolu-olanı* birbirinden ayırt etmek gerekir. Bu gösteride köpekler büyük yıldız sanatçıların rolünü üstlenir. O büyük mitsel Kedi/Köpek dalaşına girmek istemiyorum. Kedinin duygusal yanı daha gizli olabilir; belki de kedi, tam bir erkeğe (duygulanım ve dolambaç) ya da tam bir kadına (alışılmış benzetme) köpeğin benzediğinden daha çok benzeyebilir: Dolayısıyla kedinin daha çok seçermiş gibi bir hali vardır (bkz. Colette’in *La Chatte*’ı [Dişi Kedi]).

Bu konu dışı olaya değinmemin nedeni *hayvan*’ı [Fr. *animal*] *yaratık*’tan [Fr. *bête*] kurtarmaktır. *Hayvan*, duygulanımdır → genellikle, insanlardan daha çok *ruhu* varmış

izlenimi verir. Ve bir nedeni de, yaygın duygusal-olanın ne olabileceğini hissetmektir. Hızlı yön değiştiren *dalgalı duygusallık* söz konusudur (yine köpeğin kuyruğunu düşünün, bu sanki onun *süper-yüzü* gibidir), çok belirgin ve ender (Batı dünyasında) olan duygusal bir usuldür bu: Sözgelimi Proust'u ele alalım, bana öyle geliyor ki yapıtında yukarıdaki anlamlarıyla bir tek *hayvan* [Fr. *animal*] yok. Ama haykuda yığınla *hayvan* var, hem de sevecenlikle ele alınmış.²

Blyth, I, 377

Kireji

Demek ki incecik bir heyecan haykunun içine işlemiş. Bu heyecanın kendine özgü morfolojik bir belirtisi vardır: Ünlemlili bir hecenin sık sık ve kodlanmış biçimde kullanılması (fazladan bir üstünlüğü vardır: doldurma olarak kullanılabilir) olan *Kireji'* dir bu = bir tür şiirsel noktalama, tıpkı müzikteki *forte*, *crescendo*, vb. gibi. Haykuyu oluşturan kişi *Kireji* yardımıyla kendi ruh haline telmihte bulunur. Haykunun klasik döneminde 18 *Kireji* vardı. Sözgelimi: 1) *Ya*: Ah! Oh! Hayranlık, kuşku, soru belirtir; 2) *Keri*: Zaman geçmiştir, bir şey sona ermiştir, heyecan sönmüş ya da hayranlık tükenmiştir; dizeyi hantallaştırabilir, kar'ın ağırlığını hissettirebilir, vb.; 3) *Kana*: Çok yaygındır, belli bir anlamı yoktur; bir önceki sözcüğün heyecanını vurgular → Ne kadar çok kodlanmış olursa olsun yine de gerekli bir heyecan düzeyini korur → Coyaud *Oh! Ah!* gibi ünlemlerin çevirisine karşı çıkar. Ben kişisel olarak bu fazlasıyla yazınsal nitelikli ünlemleri severim; sözdizimin *gerginliğini azaltıyormuş* gibi gelir bana; sözdizimde ani bir çökme yaratıyor gibi, *sav ileri sürme* [Fr. *thétique*] unutuluyormuş, özne/yüklem kuralı denetim-dışı kalıyormuş gibi; kısacık

2 Yine de Madam Sazerat'nın ya da Mösyö Galopin'in Lisieux'den getirilmiş köpeği akla geliyor (Françoise "çok tatlı bir yaratık" diye yorum yapıyordu; bkz. *Du côté de chez Swann*, a.g.y., s. 57-58.

bir hıçkırık ya da bir susma (müzikteki gibi) → Başo'nun şu ünlü haykusuna bakalım:

(30) *Eski bir su birikintisi*
Bir kurbağa atlıyor içine
Oh! suyun sesi
(Başo)

Suzuki, II, 775

Bir *satorinin* özeti mi bu acaba? denmişti. Böyle bir durumda *Kireji* (*Oh!*) *satori* anıdır, dilin içi boş olarak geçişidir → Peki ya bizde? Haykuya en yakın olan, Verlaine'deki bazı ses tonu değişiklikleridir: “O bruit doux de la pluie...”* (“Oh! yağmurun o tatlı sesi...”). Proust'ta da şunu gösterebiliriz (bir mektup, [yayımcısı Philip] Kolb'aydı herhalde): “İnceliklerin söz konusu olduğunu düşünüyorsunuz. *Oh! yok hayır* [Fr. *Oh! Non*] sizi temin ederim, tam tersine gerçeklikler söz konusu³ = bu *Oh! yok hayır* çok iyi bir *Kireji*'dir, çünkü ileri sürülen görüşe heyecan dolu bir protesto katar, incelikli olanın acı verici olduğunu, dolayısıyla gerçek olduğunu bütün beden protesto etmektedir.

3) Haykunun benlikçiliği

Biraz da işin tarihçesinden söz edelim: Başlangıçta aydınlar arasında 31 heceli ve iki bölümlük değişik öğelerden oluşmuş bir şiir yaygındı: 5-7-5 + 7-7 → sonra bu şiir *renga* adı altında toplumda eğlence haline geldi. Bu, oyunu yönetenin verdiği bir tema üstüne iki grup arasındaki bir yarışmaydı: Cinaslar, hasmı engellemek için dokundurmalar yapılırdı. Doğaçlamadan konuşan ilk kişi, ilk üç dizeyi verirdi → karşısındaki konuşucu sonraki iki dizeyi bulmak

* R. Barthes, Verlaine'in bu dizesini “*Oh le bruit de la pluie*” biçiminde vermiş. Oysa dizinin asıl biçimi burada belirttiğimiz gibidir. (ç.n.)

3 Marcel Proust'un Élie-Joseph Bois ile yaptığı söyleşi, *Le Temps*, 13 Kasım 1913, *Choix de lettres*'e ek olarak yayımlandı, a.g.y., s. 288.

zorundaydı → sonu olmayan bir oyundu bu, herkes katılabilirdi: Böylece zincirleme halinde şiirler oluşurdu. Sözelimi XIV. yy.'da *renga* manastırlarda özenle uygulanırdı—daha sonra, 1650'ye doğru, ikili bir değişime uğradı: a) soylu *renga*'nın yanında bir de *serbest renga* belirdi (yani şiirselliğini koruyordu, ama daha az gösterişliydi, dokundurmalara da yer verilmiyordu): Bu *haykay-renga*'ydı; b) şairler başlangıçları (5-7-5'lik kıta) ayırdılar ve bunları derlemeler halinde yayımladılar; bu başlangıçlar *hokku*'ydu → böylelikle *haykay-hokku*'lar (serbest, "şiirsel" *hokku*'lar) ya da *hayku* doğmuş oldu.

Vazgeçilen, ikili oyun, diyalog oldu; alıkonan ise bireysel, tekbenci not etme, kendi kendine kısacık konuşma oldu; yanıt veren ve üstünlük sağlamaya çalışan öteki, tartışma çıkaran öteki ortada kalmadı: *agonistik* [kavgacı, polemik] işleyişin yitimiydi bu. Biraz zorlamayla denilebilir ki, hayku bir benlikçilik [egotizm] hareketinden kaynaklanmıştır: Sonuç olarak Narsis'i rahatsız eden öbür oyun arkadaşlarına yol verilmiş ve oyun tek başına oynanmıştır: Böylece zincir (*renga*) durdurulmuştur: *Ben*, *sözceleme*'ye* geçmez, *Sen* işe karışmadan hemen önce bir düğüm atılır: Özne tek başına bırakılmış, çatışma ortadan kaldırılmış ve dolayısıyla *ego* yatıştırılmıştır: Özne yaratımında artık tek başınadır ve yaptığı işin tadını çıkarır.

Gerçekten de *Ben* haykuda her zaman için vardır: Sözcelemenin katışıksız şiiridir hayku. *Ben*'in varolduğunu söylemek azdır bile: Çünkü, *Ben*, bütün duyguları eklemler, güçlendirir.

Bu bir *Beden-Ben*'dir. Şu üç örneğe bakın:

* *Sözceleme* (Fr. *énonciation*): Dilbilim ve göstergebilim terimi: Konuşan Özne'nin sözlerini (sözcelerini) belli bir bağlam ve durum içinde gerçekleştirme edimi; söz(ce) üretme edimi. (ç.n.)

- (31) *Tatlı serinlik*
Yaslıyorum alnımı
Yeşil hasıra
(Sonojo, Coyaud)
- (32) *Tatlı serinlik*
Duvara yaslı çıplak tabanlarım
Öğle uykusu
(Başo, Coyaud)
- (33) *İlk karı gördüm*
O sabah
Yüzümü yıkamayı unutuyordum
(Başo, Yamata)

Bunlar *bireyleşme* dediğim şeyin de örnekleridir: *Ben* bedene geçiyor, beden duygulanmaya, duygulanma an'a geçiyor.

Her zaman için sözünü açıkça dile getiren ve *tabloya yerleşen* bir özne var.

- (34) *Tencereyi temizlerken*
Suda hafif dalgalanmalar
Yalnız bir martı
(Buson, Coyaud)
- (35) *Yağmur mevsimi. Yağmura bakıyoruz*
Ben ve benim arkamda, ayakta
Karım
(Rinka, Coyaud)

→ İncelikli bir üretme türü: Gayet iyi görülen, içinde, tıpkı gerçekçi bir tablodaki gibi bir aktör bulunan sahne; aynı zamanda da bu aktör ben'im (*ben*). (35)'te açıkça görülüyordu bu: *ben* 1 olarak arkamda duran karımı göremiyorum, ama *ben* 2 olarak bütün sahneyi, planların kat kat dizilişini (yağmur, ben, karım) gayet iyi görüyorum → Bu

nedenle hayku bir sahne değil de daha çok, fantasmatik anlamda bir *senaryo*dur → beden oradadır, *sözce*'nin *ben* diyecek durumu yoktur, çünkü yalnızca *benim* bedenim söz konusu olabilir ancak.

- (36) Öğle uykusu
El keser
Yelpaze sallamayı
(Taigi, Coysaud)

İncelik, çevre çizgisi, mikro-skopi [mikro-inceleme].
Hayku: Erotik-olmayan'dır. Ama ender de olsa bir arzunun belirttiği görülür, *sözcelemenin* incelikliliği son derece karmaşıktır: *Ben*'in, kısa biçimin, ölçülülüğün, özgül olanın, arzulanabilir olanın zorlamalarıdır bunlar.

- (37) Genç kızın eşarbl
Ta gözlerinin üstüne kadar inmiş
Çılgınca bir çekicilik
(Buson, Coysaud)

Arzunun *Varlığı* (nesnenin ben ile olan ilişkisi) öylesine özeldir ki çoğu kez bir paradoks oluşturur → Biçimin görevi bu paradoks keşfetmek ve söylemektir. Burada beni arzudan deliye döndüren "*Ta...kadar*"dır⁴ (bu açıkça görülmektedir, çünkü çok aşağı inen eşarp modası vardır ya da yakın bir zaman önce olmuştur) → Demek ki, sözcelemedeki *Ben*'in belirtisi = "*Ta...*"dır → Arzunun özgüllüğünü, nesne ile *Ben* arasındaki o çok ender rastlanan bireysel uyumu göstermek için çok iyi oluşturulmuştur hayku →

4 Ayzenştayn'ın film görüntüleri ("*Le troisième sens*", *Cahiers du cinéma*, 1970) karflısında, Roland Barthes "kendi içinde belli bir heyecan taşıyan şey" kavramını kullanmış, bunu da özellikle başlığı çok basık olan bir kadın fotoğrafına bakarken yapmıştı. Kendisini etkileyen (*dürten*) şeyi betimlemek için Barthes *haykuyu* bulmuştu: Yani hem "tumturaklı hem de eksiltili", "anlamlı içeriği olmayan, ama etki yaratmak amacı taşıyan o yinelemeli jesti" bulmuştu (OC 3, s. 501).

Bunun tam tersiye, klasik betimlemelerdir: Sözelimi Sa-
de'daki betimlemeler arzusunun özel yanını hiçbir bakımdan
söylemez.

Son olarak yine değiştirim sınamamıza başvurarak şöyle
diyebiliriz: Sözceleme edimini içermeyen şiirler hayku-
yu yakalayamaz. Gereci hemen hemen hayku gereci olan
Apollinaire'in şu şiirine bakalım:

*L'anémone et l'ancolie
Ont poussé dans le jardin
Où dort la mélancolie⁵*

*[Dağlalesi ile hasekiküpesi
Açmış bahçede
Melankolinin uykuya daldığı]*

Belki bir sözceleme edimi vardır burada ama kendini
"açıkça" göstermiyor.

⁶Kısacası hayku *ben* demeyi öğretir, ama bu bir yazı
*ben'*idir: *Ben'*i yazıyorum, öyleyse varım.

4) Ölçülülük

Haykuyla yeniden Yansız-olan temasını, özelliğini ele
alacağız biraz; ben burada bunu Ölçülülük olarak adlan-
dıracağım, çünkü yazı boyutundayız: Yani Etki'nin, Tum-
turaklılığın, Küçümsemenin havada kalması (*epokhe*) söz
konusu. Bunu üç noktada kavramaya çalışalım:

1) Hayku (her hayku) bir ölçülülük edimidir. Haykuda
aşk temasının yokluğunda gayet iyi görülen bir işlemdir
bu. Bir lirizm söz konusudur (çünkü *Ben* demektir hay-
ku), ama bu lirizm aşkı susturur—Coyaud çiftlerin söz

5 Apollinaire, "Clotilde", *Alcools*, Paris, Gallimard, 1929, "Poésie" dizisi,
1977, s. 47.

6 Roland Barthes'in üstünü çizdiği tümce.

konusu olduğu birkaç haykudan söz eder, ama arada öyle bir mesafe (ölçülülük) vardır ki, yalnızca *çok uzaktan görülen* ve genellikle azıcık nükteli olan küçük tablolar söz konusudur:

- (38) *İlkbahar yağmuru*
Çene çalarak gidiyorlar
Hasır palto ve şemsiye
(Buson, Coysaud)

Şimdi de bir geç dönem (1900-1941) haykusu:

- (39) *Buda rahibi biraz çakırkeyf*
Bir dostunun başını okşuyor
Mehtapta veranda

→ Âşık olan, sözcelemeyi yapan değil. Aşk ile haykunun uyuşmazlığı. Aşk, yoğun biçimde kendine söz etmeye mecbur eder: İmgeler dünyasının kabaca (panik halinde) harekete geçmesidir. Oysa, haykunun yapısal kuralı açılan sırrı kişisellikten arınıncaya dek *bölmektir*: Daha önce belirttiğimiz gibi kurucu bir paradokstur bu: *bireyleşme* ile *bireysel-olan*'ın karşıtlığı: Oysa aşk *bireysel-olan*'ı yoğunlaştırır, bireyleşmeyi (An'ın üstlenilmesi) dışlar—yalnızca aşkın sıra dışı durumlarında ve mistik aşırılıklarında geçersizdir bu (mutsuzluğu da aynı zamanda burada yatar, onu şöyle bir gösterir) → Haykuda emir kipi yoktur: Şu çok güzel deyiş haykuda olanaksızdır: “Mırıldan beni öperken, yarı kapalı dudaklarınla” (Ronsard);⁷ haykuda erotizm yoktur, Öteki'ne sesleniş yoktur → *Sen* denmesi bile haykuda fazlalıktır. Şu da (Milosz'tan)⁸ *hemen hemen* bir haykudur.

7 Pierre de Ronsard, “Maîtresse; embrasse-moi...”, *Sonnets pour Hélène* (1578). Aktaran Georges Schehadé, *Anthologie du vers unique*, a.g.y., s. 18.

8 Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz, “Les terrains vagues”, *Andramandoni* (1918). Aktaran Georges Schehadé, *Anthologie du vers unique*, a.g.y., s. 48.

Toi, triste
Triste bruit de la pluie
Sur la pluie
[Sen, hüzünlü
Hüzünlü yağmurun sesi
Yağmur üstüne]

Klişe

Ama burada *Toi (Sen)*, hayku ölçülülüğüyle uyuşmayan bir ilişkiler imgesini yeniden işin içine katar.

2) Hayku, Dolaysız-olan'ın ağırbaşlı dünyasıdır; eski sözcükler gerektiğine göre buna *edep* denilebilir. Oysa *edep* yalnızca cinselliğe (ya da daha genel olarak duygulanıma) ilişkin şeylerde söz konusu olmaz, ama söylemin "gizli uzlaşma"ları konusunda da geçerlidir → Hayku her ne kadar son derece kodlu ise de klişeden, basmakalıp düşünceden kaçır: Çünkü hakkında *konusulacak* şey, mitsel olarak önemli, hoş karşılanan, uygun, ritsel, vb. niteliklidir. Sözelimi bir Japon için *Fuji* dağıdır bu. Daha ne olsun ki! –Başo bütün yapıtında bundan bir tek kez söz eder:

(40) *Sis ve yağmur*
Fuji gizlenmiş. Ama yine de gidiyorum
Mutlu
(Başo, Coyaude)

İdeoloji

Başo'nun *Fuji*'den tek söz ettiği yerde onun *gizli, saklı* olduğunu söylemesi hoş bir şey: Yazı denilen de, işte budur; belki de müthiş, zorlayıcı, cesur bir *düş-kırıklığı* gücüdür.

3) Haykuda İdeolojik-olan'ın ortadan kalkması değilse bile (böyle bir şey belki de olanaksızdır) en azından *askıya alınması, güçsüz düşürülmesi* söz konusu olur: Kuşkusuz daha çok Kısa Biçim yoluyla gerçekleşir, ama yalnızca bu yolla değil: Çünkü Özdeyiş de yoğun biçimde ideolojiktir.

(41) Göz kamaştıran mehtap
Gözü dinlendirmek için
Ara sıra iki üç bulut
(Başo)

Ben burada İdeolojik-olan'ın neredeyse insanın başını döndüren bir tür seyrelmesini görüyorum, hissediyorum, duyuyorum. Öyle keyif veriyor, öyle huzur veriyor ki! Buradaki saptama öyle saf ki, hiçbir küçümsemeye, değere ve hatta bir *dinsellik* özelliğine rastlanmıyor (dinsellik kendi niteliği gereği ideolojik değildir, ama çok çabuk ona dönüşür—sütün kesilmesi gibi).

Hayku *var olan şeyin benimsenmesidir*. Burada benimseme ile *onaylama*, *katılma* ile *razı olma* arasında bir ayrım yapmak gerekir (bkz. Vinaver, *Aujourd'hui ou les Coréens*).⁹ (Acaba böyle bir ayrım bir "İncelik" mi? Hayır bir "Gerçeklik"; bkz. Proust'tan yaptığımız alıntı).¹⁰ Bir başka deyişle, burada şöyle bir karşıtlık söz konusu: *gerçekliğin yolu* (hayku) ≠ *gerçeğin yolu* (söylem, ideoloji) → Hayku = Gerçekliği, ideolojik titreşimden, yani gücül bile olsa *yorumlanışından*, "kaymağını alır" gibi alma sanatıdır (bir sanattır). Belki de en güzel haykular, anlama karşı sürdürülen bu savaşın hoş kokusunu bir iz gibi koruyan haykulardır. Sözgelimi şuna bir bakalım:

9 Michel Vinaver, *Aujourd'hui ou les Coréens*'de (1956) Kuzey Kore'de devriye gezerken yaralanan bir Fransız askerinin öyküsünü anlatır; asker Koreli köylüler tarafından kurtarılır ve onlarla birlikte kalır. Michel Vinaver'nin yazdıklarından etkilenen Roland Barthes, Roger Planchon tarafından sahneye konduğu sırada özellikle *Théâtre populaire* dergisinde oyunla ilgili pek çok yazı yazmıştır: "*Aujourd'hui* adlı oyun yeni bir ideolojik sorun ortaya koyuyor: Hümanist şaşırtmalar ve aldatmacalar dışında ilke olarak ileri sürülen dünyayı benimseme sorunu bu" (Nisan 1956); bkz. Roland Barthes, "Notes sur *Aujourd'hui*" ve "*Aujourd'hui ou les Coréens*" (OC 1, s. 646-649 ve 666-667).

10 Bkz. yukarıda "Kireji" altbölümünde Proust'un sözü.

(42) Çiçekler dökülmekte
Adam tapınağın ana kapısını kapatıyor
Ve çekip gidiyor
(Başo)

→ Burada kendimizi *etkinin* kıyısında *alikonmuş* hissediyoruz: Bu, Blanchot'nun (*L'Entretien infini*) kesinlikle Yansız-olan diye adlandırdığı şeydir: "Yansız-olan'ın bir *nere-deyse-yokluk* durumunda, bir *etki-olmayış etkisi* durumunda verileceğini unutmayalım."¹¹ Burada da *neredeyse, hemen hemen* durumundayız: Yazı yoluyla, bir şey *işlem* görmektedir ama bu bir *etki* değildir.

Haykunun bu *Elde tutulamaz* yanının hiç kuşkusuz Zen ile ilişkileri vardır. Ben haykuyu bir *Ara Olay*'ın belirişi, önemsiz bir "kıvrım"ın ortaya çıkması, büyük bir boş alandaki anlamsız bir çatlak olarak görüyorum (= satori = gerçeğin donuk saptanması). Şu ders veren masal geliyor aklıma: Bodhidharma (520'ye doğru Zen'i Çin'e ilk götüren az çok mitsel kişi) bir manastıra çekilmiş ve orada hücreye kapanıp "*duvara bakarak*" (Çincesi *Pikuan*) dokuz yıl geçirmiş: Her türlü kavrama-istegini düşüncesinden dışlamış. Hayku: Kavramama-isteginin duvarındaki hafif bir çiziktir; haykuda ben hiçbir şey kavramak istemem, ama yine de duyumsal bir "kıvrım" gibi, gerçek parçalarına, duygulandırıcı ses tonu değişikliklerine iyimser rıza gösterme vardır: bu da *Ölçülülüktür* → Haykucu, Hayku adamı yetkin olmayan, aşırı hoşgörülü, belki de kurnaz bir Budacıdır: Tao ile karışıktır.

¹¹ Maurice Blanchot, "L'absence de livre", *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, s. 447.

GERÇEK ETKİSİ YA DA

DAHA DOĞRUSU GERÇEKLİK ETKİSİ (Lacan)¹

Burada haykunun sözünün nasıl olup da bir gerçek etkisi yarattığıyla,² bu etkinin özelliğinin ne olduğuyla ilgili bazı düşünceleri bir arada ele alacağım. ("Gerçek etkisi"nden dilin bir gerçeklik yararına yok olmasını anlıyorum: Dil dönüş yapar, kaçar, söylediği şeyi açıkça ortada bırakır. Bir bakıma gerçek etkisidir bu = okunabilirlik → Peki haykunun okunabilirliği nedir?)

Fotoğraf

Bir sanata bir başka sanat aracılığıyla girmek. Proust *Contre Sainte-Beuve*'de (*Sainte-Beuve'e Karşı*) şöyle der: Balzac toplumu "resmederken" onun tam bir kopyasını çıkarmaz, ama kendisinde "bir güzel resim fikri", "tam bir resim etkisi fikri", "büyük bir resim fikri" vardı, "çünkü o çoğu kez bir sanatı bir başka sanatın içinde tasarlıyordu"³ → Hayku tasarlamaya olanak veren sanat biçimi Fotoğraftır.

1 "Gerçek [gerçek-olan] kendini gösteren şeydir, gerçeklik aldatmacadan kaynaklanır" der bu noktada Roland Barthes kendini dinlemeye gelmiş olanlara. Roland Barthes'ın burada işaret etmekle yetindiği, Jacques Lacan'a göre "gerçek" ile "gerçeklik" arasındaki ayrım için okuru Jacques Lacan'ın *Seuil Yayınları*'nda çıkan *Le Séminaire V* ile *Le Séminaire XX* adlı kitaplarına gönderiyoruz.

2 "Not etme"nin, gerçeği [gerçek-olanı] anlamlandırma gücü ile ilgili olarak Roland Barthes "L'effet de réel"de şöyle yazar: "[Flaubert ya da Michelet'deki] bu ayrıntıların gerçek-olanı doğrudan doğruya belirttikleri anda, tek yaptıkları şey bunu söylemeden anlamlandırmaktır; Flaubert'in barometresi, Michelet'nin de küçük kapısı sonuçta gerçek biziz demekten başka bir şey söylemez; bu da anlamlandırılmış olan 'gerçek-olan'ın kategorisidir [...]" (*Communications*, Mart 1968; OC 3, s. 25-32).

3 Roland Barthes'ın daha önce yapmış olduğu alıntı, bkz. yukarıda 3 Şubat 1979 Oturumu'ndaki 10. dipnot.

Fotoğraf → Fotoğraf⁴ çevresindeki paradokslar:

1) Dünya bilginin, toplumsal yaşamın (genel ve özel) her düzeyinde fotoğrafla doludur, fotoğrafa doymuştur; demek ki çeşitlilik gösteren, karışık bir nesne söz konusudur (bkz. Saussure'ü çıldırtan dil)⁵ ≠ Ama yine de Fotoğraf kuramı yoktur, büyük kültürün (Sinema, Resim) göklere kadar Yükselmesi söz konusu değildir.

2) Fotoğraf bir "Sanat" olarak kabul edilmez (≠ yedinci sanat) ama yine de sanat fotoğrafları vardır; bunlar zaten Sanatın ve Fotoğrafın yadsıdığı şeylerdir.

3) Fotoğraf için olduğu kadar sinema için de fotoğraf görüntüsünün özgüllüğünü, kendine özgü olan etkiyi başka sanatlarla karşıt olarak henüz tanımlayabilmiş sayılmayız. "Noem"i-ni*, görünmenin özgül biçimini, noetik amaç ve yönelmişlik yoluyla ulaşılabılır olma biçimini dile getiremiyoruz. Bu fenomenoloji terimleri şu olguyla tanımlanabilir: Görünüm, Fenomenolojiye göre bilginin kesin aşamasıdır. Sözelimi, araştırmanın şu aceleci varsayımlarına bakalım:

a) Fotoğrafın noemi Görüntünün algısal "yapı"sı olamaz. Fotoğrafı teknik olarak değil elbette, ama fenomenolojik

4 Fotoğrafa ayrışan bu parça, Roland Barthes'ın birkaç ay sonra *La Chambre claire, note pour la photographie*'de geliştireceklerinin taslağıdır; bu kitap Derslerin ardından 15 Nisan ile 3 Haziran 1979'da kalmeye alınmıştır, özellikle "Fotoğrafın önemi"ni belirleme girişimiyle ilgilidir; bu açıklamalar ayrıca Roland Barthes'ın 1953'ten itibaren fotoğrafla ilgili olarak yazmış olduğu metinlerinin bütünüyle de ilişkilendirilebilir; fotoğraf ile Zen öğretimi arasındaki bağları anımsamak için Richard Avedon üstün yazılmış metne bakılabilir: *"Tels", Photo, 1977. (OC 5, s.299-302)*

5 Ferdinand de Saussure'le ilgili bir metinde Roland Barthes, dilbilimsel bir modelin oluşturulması aşamasındaki güçlükleri belirtir ve "küçük bir bilimsel dram"dan, "bu dilbilimcinin anlamlama ile ilgili boşluklardan ne kadar çok çekmiş" olduğundan söz eder. Aynı zamanda *Anağramlar* üstüne yapmış olduğu araştırmaları belirtir. "[Saussure] modernliği daha o zamanlar eski dizelerin ses ve anlam kaynaşması içinde *duymuştur*. Sözleşme de, açıklık da, örnekseme de, değer de söz konusu değildir artık [...] Bu *duyuşun*, bu *dinleyişin* Saussure'ü ne kadar çılgına döndürdüğü bilinmektedir: Gerçekten de Saussure yaşamını yitirilmiş gösterilenin kaygısı ile katıksız gösterenin ürkütücü dönüşü arasında geçirmiş gibi görünmektedir" (Roland Barthes, "Saussure, le signe, la démocratie", *Le discours social*, Nisan 1973; OC 4, s. 329-333; [Türkçe çevirisi: "Saussure, Gösterge, Demokrasi", *Göstergebilimsel Serüven* (R. Barthes), çev. M. Rifat-S. Rifat, İstanbul, YKY, 5. baskı 2005, s. 179-184]).

* *Noem* (Fr. *noème*): Düşünülen şey; *noesis*, düşünme edimi. (ç.n.)

olarak ressamı icat etmişlerdir: *Karanlık oda* (*camera obscura*) Rönesansın perspektif geometrisini yansıtır.

b) Fotoğrafın noemi “çoğaltılabilirlik” (resim sanatı karşısındaki ayırıcı özelliktir bu) olamaz: Metin çoğaltılabilir özelliklidir: 1) matbaanın icadından beri özdeksel olarak; 2) her okumayla fenomenolojik olarak.

c) Fotoğrafın noemi “bakış açısı” olamaz: Kameranın kuşkusuz bubakımdan çok fazla olanağı vardır; ama Flaubert’de de yetkin *kaydırmalar* (*travelling*) vardır—bkz. Özel kamera, Pascal Bonitzer.⁶

Uzun süredir var olan, ama hiç derinlemesine işleyemediğim ancak ileride, yakın tarihteki bir çalışmada ele almak istediğim, bir varsayımım var bu konuda: Fotoğrafın noemi “Bu, olmuştu”⁷ yönünde aranmalıdır. Eğer bu noem doğruysa, sinemanın değil fotoğrafın noemidir—sinema noemsiz kalır (o zaman da şöyle denecektir: kendini kötü hissetmez! kimbilir?)

Noem açısından (“Bu, olmuştu”) fotoğraf ve sinema:

1) Fotoğrafın kurmaca özellikli olmasına çok ender rastlanır: En son sınırına ulaşan deneyim, mizansenler ve canlı tablolarla Bernard Faucon’a⁸ aittir. Fotoğraf hep “Bu, olmuştu” yönünde kalır ≠ sinema ise “Bu, sanki olmuştu” dur.

2) Sinemada “Bu, olmuştu” fotoğraf aracılığıyla var olur: Sinema fotoğrafın noeminin yönünü yapay olarak değiş-

6 Her ders oturumunun ardından gerçekleştirilen ve 1978-1979 öğretim döneminde “Labirent” temasına ayrılmış olan seminere yapılan gönderme; bkz. ileride Roland Barthes’ın 2 Aralık 1978’de yaptığı Seminerin Giriş Konuşması. Pascal Bonitzer 27 Ocak 1979 seminer oturumuna konuşmacı olarak davet edilmişti.

7 Bu çözümlemeler *La Chambre claire*’de büyük ölçüde geliştirilmiştir (Paris, *Cahiers du cinéma*-Gallimard-Seuil, 1980, özellikle s. 119 ve ötesi; OC 5, s. 853).

8 “Bernard Faucon fotoğrafını çekeceğı sahneyi *düzenler*. Tam anlamıyla canlı bir tablo oluşturur. Ama bu hareketsiz sahneyi Hareketsiz-olanın sanatına emanet eder [...], canlı tabloyla *desteklenen* bir fotoğraf üretir: iki hareketsizliği üst üste bir araya toplar” (Roland Barthes, “Bernard Faucon”, *Zoom*, Ekim 1978; OC 5, s. 472).

tirir. Aslında sinemada “Bu, olmuştu” yanlıştır, tümüyle hazırlanmıştır, içine hile karışmıştır, bir tür kimyasal “bi-reşim”dir. Bir film çevirme deneyimi:⁹ a)kayıt sırası ile düzenleme sırası (=kurgu) değişmesi; b) görüntü ile sesin ayrılması: sonradan seslendirme.

Kısacası ben fotoğrafa sinemadan daha fazla önem veririm, antropoloji sistemi serüvenine göre demek istiyorum. Fotoğrafın Kuramı olanaklı olabilir belki; sinemanınsa belli bir kültürü olabilir yalnızca. Tarihsel bir antropoloji sistemi açısından Mutlak Yeni de, değişim de, başlangıç da Fotoğraftır. Pierre Legendre *Les Cahiers du cinéma*’da¹⁰ dünyayı sinemadan önce/sinemadan sonra diye ayırmıştır. Ben buna karşı çıkıyor ve Fotoğraftan önce/ Fotoğraftan sonra diyorum. Sinema belki de bir kültür tarihi içinde, daha başka biçimler içinde (TV’nin evrimi) eriyip gidecektir ≠ Fotoğraf: Bunun noemiyse her zaman bilinç için bir *sürpriz*, bir *şaşırtma* olmasıdır. “Bu kesin, bu olmuştu”nun şaşırtmasıdır (düşündürücülüğüdür) (bkz. fenomenologların *urdoksa’sı*).¹¹

Benim önerim şudur: Hayku, fotoğrafın *noemine* yaklaşmaktadır: “Bu, olmuştu” → sinema da öyledir ama o bir yalancı yaklaşımdır, türdeş olmayan bir gösterenin (sözcüklerin) aracılığıyla gerçekleşen yaklaşımdan çok farklıdır, dolayısıyla sinemanın yaklaşımı yanlış değildir ancak başka türden bir inandırıcılıktadır. Sinema fotoğrafın güvenilirliğini rehin alır, yönünü değiştirerek yanılısamaya çevi-

9 Roland Barthes burada André Techiné’nin gerçekleştirdiği *Les Sœurs Brontë* (Bronte Kardeşler) [1979] adlı filmin çekiminde yaşadığı deneyimi anımsatıyor. R. Barthes filmde İngiliz eleştirmeni ve romancısı William Thackeray (1811-1864) rolünü üstlenmişti.

10 Bkz. Pierre Legendre, “Où sont nos droits poétiques?”, *Cahiers du cinéma*, sayı 297, Şubat 1979.

11 Fenomenolojinin temeli olan *urdoksa’nın* “‘olgular’ın bilinçte beliren *şu şeyin*, ‘verilmiş’ olan *şu şeyin* ‘incelenmesi’ olduğunu anımsatalım. Burada, bu verinin, algılanan şeyin ‘asıl kendisinin’ araştırılması söz konusudur” (Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, Paris, PUF, “Que sais-je?” dizisi [1954], 1967, s. 5).

rir. Hayku bunu daha da inanılır kılmak ve “Bu, olmuştu” etkisi kazanmak için türdeş olmayan bir gereç (sözcükler) üstünde çalışır. Dolayısıyla benim çalışma önerim şudur: Hayku söylediği şeyin *kesinlikle* olmuş olduğu *izlenimini* verir, kesinliğini değil: *urdoksa’dır*, yani fotoğrafın *noemidir* bu.

- (43) *İlkbahar esintisi*
Gemici
Küçük piposunu çiğniyor
(Başo, Yamata)

Bu kesinlikle olumsuzdur: An’ın bireyleşmesi (bkz. *yukarıda*) + şimdiki zamandaki eylem → “Bu, olmuştu”yu gerçekten de *doğrulayan* çok güçlü bir şimdiki zaman. Ama aynı zamanda katışıksız bir olumsuzluktan dil yoluyla bir aşkınlık yükselir = bütün ilkbahar, artık geri gelemeyecek olan anın bütün özlemi, *bir rölyef gibi* → Hayku aynı zamanda Olgu’nun yaşamını ve ortadan kalkmasını da verir (bkz. eski fotoğraflar: fotoğrafın varlığı *Paris Match*’ın ya da *Photo*’nun gıcır gıcır fotoğrafı değil de *eskimiş fotoğraftır*).¹²

- (44) *Kedi yavrusu*
Kokluyor
Salyangozu
(Saimaro, Coyaude)

Tanımadığı bir nesne karşısında küçük bir kedinin şaşkınlığını bin kere görmüşüzdür → Aynı ikili hareket, yani

12 Roland Barthes’ın “Romanın Hazırlanışı I”den birkaç hafta sonra kaleme aldığı *La Chambre claire*’de anlatılanlar, çeşitli yapıt ve dergilerden özellikle de *Photo*’dan (sayı 124 ve 138) seçilmiş fotoğrafların taranmasına dayansa da, Roland Barthes’ın çözümlemesi daha çok annesinin çocukluk fotoğraflarıyla ilgilidir; Roland Barthes burada büyük bir olasılıkla bu resimlere telmihte bulunmaktadır.

tanıma ve yineleme = gösterge + bunun *şu sefer* olduğuna ilişkin canlı ve kesin duygu (bir tek kez olan). Hayku: Göstergeci (çünkü tanınır)¹³ ve aynı zamanda “şaşırtıcı”dır; belki de yazı’nın tanımıdır yani kutsal bir şeydir (*şu “İşaret”tir*), görünmezdir.

(45) *Çıt yok*
Yaz sağanağından başka
Akşam vakti
(İssa, Munier)

Aynı etki görülür burada da: Sık sık olduğu ama aynı zamanda “Bir tek kez *böyle* olduğu”nun belirmesidir bu. Yağmurun varoluşu, anlam yokluğu, yorumlanabilirlik yokluğu algılanır → Hayku: Anlamı olmayan göstergeci. Aynı etki, bütüncede vermediğimiz *şu* haykuda da görülür:

Damda uyurken
Yitip giden bir kedi
İlkbahar yağmurunda
(Taigi, Coyaude)

Bu, ben tam da farkında olmadan kendi bilinçdışıma bağlanmış değil de (zaten bunu söylemek bana düşmez), bir tür bilinçaltına bağlanmış olabilir: Bu da Bastırılmış-olan’ın değil de Unutulmuş-olan’ın bölgesidir (Proust’a özgü bölge).

13 Émile Benveniste’in gösterge tanımına yapılan gönderme: “Kendisi olarak ele alındığında gösterge katışıksız bir kendine özgü kimliktir, başka her göstergeye göre katışıksız başkalıktır, dilin anlamlı temelidir, sözcikleme için gerekli olan gereçtir. Dilsel topluluk üyelerinin tamamı tarafından benimsendiği andan itibaren vardır” (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, “La communication” [1969], Paris, Gallimard, “Bibliothèque des idées” dizisi, 1966; “Tel” dizisi, 1974, s. 64). [Fransızca metindeki dipnotta yanlışlıkla “communauté scientifique” (“bilimsel topluluk”) biçiminde aktarılmış deyişi biz burada düzelterek “dilsel topluluk” (“communauté linguistique”) olarak çevirdik. ç.n.]

Bütün bu gerçeklik etkileri fotoğrafın da gerçeklik etkileri olabilir. Fotoğraf ile hayku arasındaki belki de *noematik* olan fark fotoğrafın *her şeyi söylemek zorunda olmasıdır*. Sözelimi gemicinin (43) giysisini, yaşını, kirliliğini, kedi yavrusunun (44) rengini belirtmek zorundadır. Fotoğraf anlam sapmalarına yol açar ≠ hayku: etkisi soyut ama yine de capcanlıdır (bu noktada belki de Fotoğrafın Noeminden ayrılma Metnin Noemine ulaşma söz konusudur).

Bununla birlikte, fotoğraf ile hayku birbirine büyük ölçüde yakındır. Evet fotoğrafın kaçınılmaz ayrıntılarla dolu, ayrıntılara doymuş olduğu, haykununsa böyle olmadığı kesindir; ama her ikisinde de *her şey hemen verilmiştir* → hayku gelişme [Fr. *se développer*] göstermez (genişleyemez, artış gösteremez), fotoğraf için de aynı şey geçerlidir (fotoğraf *develope* edilir ama ben burada sözcük oyunu yapmıyorum); bir fotoğrafa hiçbir şey ekleyemezsiniz, onu *sürdüremezsiniz*: Bakış ısrarlı olabilir, yinelebilir, yeniden başlayabilir ama *iş göremez, çalışamaz* (uç durumlar bunun dışında kalır: sözelimi bir fotoğraftan hareket ederek hikâyeler uydurmak, düşler kurmak, içselleşmek durumu ≠ yani bakışın düşte değil de *doğrudan doğruya görüntünün üstünde iş gördüğü, çalıştığı* tablo) → Hayku ve fotoğraf *katışıksız otoritelerdir*, dayanacakları bir şey yoktur, eğer varsa o da şudur: *Bu, olmuştu* → Belki de bu güç, kısa biçimden kaynaklanır. Varsayım: fotoğrafı *kısa biçim* olarak kabul etmek (≠ sinema: zengin biçim, retorik özellikli biçim; eksiltme, azaltma isteği uyandırır).

Fotoğrafın ve haykunun “Bu, olmuştu” özelliği başka bir ayırıcı nitelik açısından sorgulanabilir: Bu her ikisinin de dayandığı zamansal kategori niteliğidir → “Zaman” değil de “zamansal kategori” diyorum, çünkü burada biçimbilimsel [morfolojik] belirtiler söz konusu değil: Şimdiki zamana ilişkin bir biçim sonuçlanmış bir geçmişe (tarihsel şimdiki zaman) gönderebilir.

Coyaud, 12

Benveniste'e dayanarak (*Problèmes de linguistique générale* I [Genel Dilbilim Sorunları I], 239-240) geçmişin genel olarak zamansal anlatımına bakalım = 1) *geniş zaman* (belirli geçmiş zaman); 2) *belirli geçmiş zaman* (okudum,... idim); 3) *hikâye birleşik zamanı*; 4) *mişli geçmişin hikâyesi* → *geniş zaman* ile *belirli geçmiş zaman* arasındaki fark = tarihsel anlatı ile söylem arasındaki fark. *Geniş zaman*: Kişi olarak anlatıcının dışındaki olaydır = hikâye etmenin tipik biçimi (sözlü anlatımdan kalkmıştır) ≠ *Belirli geçmiş zaman*: Geçmişteki olay ile bu olayın anımsanmasının yer aldığı şimdiki zaman arasında canlı bir bağlantı kurar = tanık olduğu ya da katıldığı olayları anlatan kişinin zamanı; anlatılan olayı günümüze kadar taşımak ve onu bizlerin şimdiki zamanına bağlamak isteyen kimsenin seçtiği zaman → Birinci kişinin anlatımıyla *belirli geçmiş zaman* = en yetkin özyaşamöyküsel zaman → *Belirli geçmiş zaman*: Bunun ayırt edici noktası sözceleme anıdır ≠ *Geniş zaman*: Ayırt edici noktası olay anıdır.

Haykunun "Bu, olmuştu" niteliği nerede yer alır? Çoğunlukla şimdiki zamanda yazılmasına karşın ("gemici küçük piposunu çiğniyor") [genellikle] fiil kullanılmaz (çevirilerde): "göz kamaştırıcı mehtap, iki üç bulut"; bunun geçmişe gönderdiği apaçık ortadadır: *Geniş zaman* değil de elbette *belirli geçmiş zamandır*, anımsamanın zamanıdır; yani olmuş olan ile anımsarkenki halim arasındaki duygusal bağın zamanıdır (çevirilerde bu durum belirli geçmiş zamana başvurma yoluyla üslup etkilerini dışlamaz elbette); bkz. (33) → Hayku zamanı = *belirli geçmiş zaman* (anımsamak: onu davet ettim = *habet invitatum*).

Ya fotoğrafı? Bilemiyorum; ileride inceleriz. Kuşku yok ki geniş ölçüde belirli geçmişte yer alır—ama belki de geniş zamanlı fotoğraflar söz konusu olabilir (sözgelimi Larousse ansiklopedisinin resimlemeleri).

GERÇEĞİN [GERÇEK-OLANIN] BÖLÜNMESİ

İşte size iki hayku; her ikisi de gerçeğin [gerçek-olanın] son derece ince bir bölünmesini sunuyor:

- (46) *Armudu soyarken*
Hoş damlalar
Bıçak üzerinde kayıyor
(Şiki, Munier)

Bana göre çok güzel bir hayku bu: Armut “indirgenmemiş” ama bir bıçak üstündeki damlalar biçiminde soyutlanmış
→ En uç noktada bir düzdeğişmece.

- (47) *Sineklerin oyunu*
Mürekkep çubuğu üstünde. İlkbahar
Güneş ışınları
(Meisetsu, Coyaud)

Kuşkusuz dünya (Not edilebilir olan, *Notandum*) sonsuz sayıda bölünebilir (fizikçiler bunu yapar). En azından sözcüklerin ortaya koyduğu tüketilmişlikten başka bir tüketilmişliğin söz konusu edilemeyeceği bir aşamaya kadar gidilebilir; ve hatta sözcükleri birbiriyle birleştirerek (dizimsel üretim) sineğin de berisine geçebilirim → demek ki not etmenin duraklatılmasında keyfi bir şey vardır → dil kendi yasasını Doğaya zorla kabul ettirir → aşırı inceliği içindeki hayku = belli bir anda dili *koydum, bıraktım*.

Son derecede karmaşık bir sürece yönelik bu *inişin* hangi anında dili bırakmaya karar verdim? (Ya da şöyle de sorabiliriz: Neden şunu değil de bunu not ediyoruz?) Belki de alınan *karar* (okuma sırasındaki küçük bir *satoridir* bu) şiirdeki ölçünün, gerçekliğin bir parçasıyla karşılaşmasından, oraya bir düğüm atarak durdurmasından ileri gelir. Bu, “gerçek-olan”ın 5-7-5 ile *ortaya konduğu* an mıdır? Bu

“gerçek-olan”ın kesin biçimde *dile getirilmesini* sağlayan an mıdır?¹⁴

O zaman Şiirin tanımı da şöyle olabilir: Şiir sonuçta, daha fazla bölünemezliğiyle ya da daha fazla bölünmeye ilgi duymamasıyla Gerçeğin [Gerçek-olanın] dilidir → Paradoks mu bu? Şiirsel-olanın önceliğine [eskiliğine], şiirsel-olanın *doğallığına* ilişkin Vico’nun daha sonra da romantiklerin ortaya attığı miti anımsayalım.¹⁵

Yanılmıyorsam Claudel “ölçünün başkaldırısı”ndan söz etmişti, bu keşfedilmiş bir biçimin satori’siydi, böylece bölümleme ya da *formül* durdurularak gerçek [gerçek-olan] *yaratılıyordu*. Claudel şöyle der: “Değerlerin, çizgilerin, hacimlerin uyumunu kendi çevresinde düzenleyen <...> ışık odağı; canlı varlık kavramını harekete geçiren tohum kıvılcımı” → “Bu kutsal anın sırrını yalnızca şair bilir; o anda batan *esashı bir iğne* < haykunun harika bir tanımı > içimizde asılı duran anılar, niyetler ve düşünceler dünyasına bir biçim arzusunu zerk ediverir birden bire.”¹⁶

BİRLİKTE VAROLUŞ

Sözdizimsel açıdan hayku iki ögenin *birlikte varoluşu* üstüne kuruludur (*birlikte varoluş*: hiçbir nedensel ve hatta

14 Roland Barthes bu iki soruyu Ders sırasında sözlü olarak başka türlü dile getiriyor: “Gerçek-olanın bir 5-7-5 ile ortaya konduğu andır. Ölçü, gerçekolana inşi durduran işlemcidir.”

15 Bkz. Giambattista Vico, *Scienza Nuova*, a.g.y., özellikle de İkinci Kitap: “Şiirsel Bilgelik Hakkında”. Vico’ya göre “şiirsel bilgi insan türünü temellendirmiştir”, düşünce tarihi “insanların hayalgüçlerinden hareketle dünyayı yorumlama ve anlam oluşturmadaki doğal yeteneğinden” kaynaklanır. Ayrıca bkz. Roland Barthes’in başvurduğu ve kitaplığının listesinde yer alan yapıt: Jules Chaix-Ruy, *La Formation de la pensée philosophique chez Vico*, Paris, PUF, tarih belirtilmemiş: “Vico [...] incelemeye dayalı bilgiyi ya da şiirsel bilgiyi her türlü bilginin ilk biçimi olarak görür; bu nedenle söz konusu bilgiyi düşünmeye ya da anlama yetisine dayalı bilgidir daha derin ve daha yaratıcı olarak kabul eder.” (s. 68)

16 Paul Claudel, “Lecture de l’Odyssée”, *Le Figaro littéraire*, 27 Eylül 1947. George D. Painter’ın Marcel Proust kitabı için (Paris, Mercure de France, 1966) yazdığı önsözde alıntılan (s. 21) Georges Cattaui. Vurgulamayı yapan Roland Barthes.

mantıksal bağ belirtmeyen terimdir, bkz. John Cage: *mush-room ve music*)¹⁷ → Hayku: *Yan yana sıralamaya dayalı yazıdır.*—Burada dilin onsekizinci yüzyıldan kalma bir mi-tiyle karşı karşıyayız: bkz. Vico ve Şiirsel-olanın önceliği; Condillac: Başlangıçtaki ilk dil yalnızca duyumsanabilir imgelerle konuşur, dolayısıyla *bağlaç* (soyut öge) kullanmaz = dildeki *bağırsızlık* ya da *yan yana sıralama düzeni*.¹⁸ İşte örnek olarak bir hayku:

(48) *Yaprakların gölgesinde*
Kara kedinin gözleri
Parlak, yırtıcı
(Kavabata Boşa, Coyaud)

Burada birlikte varoluş pek sağlanamamıştır, çünkü birinci öge (yapraklar) donuktur, sıradandır (özellikle de dolaylı tümlecin parçasıdır) → burada zihinsel bir *tetiklenme*, satori, “esaslı bir iğne batışı”, hayranlık duyuş meydana gelmez → Bir başka deyişle: Zayıf öge bir *betimleme* ögesidir, oysa hayku betimleyici değildir: Daha ötede, zihinsel deneyim bölgesinde yer alır (*fotoğraftır* resim değildir). Hayku geleneksel roman betimlemesi olabilir: “X ormanda ilerledi ve yapraklar arasında bir kedinin parlak ve yırtıcı gözlerinin ışıldadığını gördü” → Şimdi de bütüncede yer almayan bir başka haykuya bakalım. Bu hayku genel olarak haykunun betimleme düzeyinde kalır; ancak, sar-

17 Bkz. yukarıda 13 Ocak 1979 Oturumu’ndaki 6. dipnot.

18 Dildeki *bağırsızlık*, “eksilti”nin özel durumudur; mantıksal bir bağ ile birleşmiş olan tümceler ya da sözdizim öbekleri arasındaki bağlaç ya da belirteç gibi her türlü bağlantı sözcüğünün yokluğuyla kendini belli eder. *Yan yana sıralama*, aralarındaki bağ açıklanmaksızın bağımlı tümcelerin yan yana gelmesidir. Étienne de Condillac’ın (1714-1780) başlıca özgün yanı dile yalnızca bir anlatım işlevi vermemiş ama düşüncenin yapılandırılması işlevini de vermiş olmasıdır: dildeki göstergelerin kavramlarla olan bağlantısı nedensizdir, soyutlama ve birleştirme yetilerimizin ürünüdür—bu sonuncu anlayış, Condillac’ın kuramlarının gelişmesinde önemli yer tutar; hatta Condillac, ruhu (*psyche*’yi) duyumlar ile bunların geçirdiği dönüşüme ilişkin dilsel anlatımın birleşmesinden doğan bir etki olarak ortaya koymuştur.

sıcı birlikte varoluştan kaçındığını, hayku olma özelliğini tam olarak yerine getirmediğini gösterir (betimleme olarak başarılı olması da durumu değiştirmez):

Bülbülün sesi
Pürüzsüz
Yuvarlak, uzun
(Toko, Coyaude)

Daha ince ayrıntısına kadar işi götüreceğim, bu da benim anlamamı sağlayacak: Burada dile ait bir “İşte bu!” var (bülbül sesinin başarılı betimlemesi—aslında bugün bülbül sesi de pek duyulmuyor ya!) ama bir tek zihinsel “İşte bu” (satori) yok.

Buna karşılık işte size birlikte varoluşun parıldadığı iki güzel hayku:

(49) *Belleksiz varlıklar*
Yeni yağmış kar
Sıçrayan sincaplar
(Kusatao, Coyaude)

Belleksiz ile kar arasında anlık bağlantı (ama yine de birbirinden ayrı ve mantıksız)—bağlantı biraz hafifçe sağlanmış (çok hafif bir kokteyl gibi: Asla bir Alexandra’ya yer yok! Daha çok M.Bœuf’ün hatmili şampanyası!). Bir de ek açıklama: Hatmi burada sadece kötü bir yananlamıyla var: kötü yananlamından başka bir şey değil: Dil tarafından öldürülmüş = gül hatmi.¹⁹ Aslında hatmi hamurunda hatmi yoktur.

19 “L’Alexandra” taze kremayla yapılan bir kokteydir. Roland Barthes’ın düzenli olarak gittiği Les Halles mahallesindeki [Paris] ünlü restoran “Monsieur Bœuf”ün müşterilere önerdiği hatmili özel bir şampanyası vardı. Hatmi ebeğümecigillerden bir bitkidir, gülhatmi de hatminin bir türüdür.

- (50) *Bir kuş öttü*
Yere düştü
Kırmızı bir üzüm tanesi
(Şiki, Munier)

Burada yan yana sıralama (birlikte varoluş) iki eylem üstünde etkilidir: ötmek / düşmek → katışıksız birlikte varoluştur bu, çünkü her iki eylem arasında hiçbir bağ yoktur. (Fransızca'da belirli geçmiş zamanın—sözde geniş zamanın—düşüşün anlık özelliğini ve ötmeye koyulmayı güçlendirdiğini belirtelim: bu zamansal değil, dilsel “görünüş”le ilgili değerdir: sürpriz duygusu yaratır.)

Son olarak, bir durum ile bir gelişmeyi yan yana getirdiği için daha az kesin bir birlikte varoluş:

- (51) *Hastalık sonrası*
Gözlerim yorgun düştü
Gülleri seyretmekten

Burada haykunun bir sınırı olduğu apaçık ortada: Daha “psikolojik” nitelikli, bir satoriden çok bir ruh haline daha yakın bir şeye doğru gidiş var: Japon nitelikli olmaktan çok *Acem* nitelikli, Asya özellikli olmaktan çok Hint-Avrupa özellikli bir şey—daha Batılı, daha romana özgü.

TİLT

Hayku ve “zihinsel sarsıntı”nın (satori) karşılaştırılması → İyi bir hayku *tilt* yapar → başlatır da denilebilir tek olası yorum olarak: “İşte bu!” → Haykunun “İşte bu” su (*tilt*) ile ilgili birkaç şey söylemek istiyorum, çünkü bu, Batı dünyasının tutumlarına karşıttır—dolayısıyla da bize göre *öteki* olan şey üstüne düşündürür: *Tilt* bizde “başarılı” herhangi bir hayku uyandırır. Ama haykunun kendisinin de *tilt*’i, “işte bu”yu temsil ettiği durumlar da olur: Yaşam gezintisinde göndergenin, tümcede de sözcüğün birdenbire belirlediği durumlar vardır.

- (52) *Dağ yolundan geliyorum*
Ah! Harika bu
Bir menekşe
(Başo)

¹ Şu hayku da, daha da katışıksız *tilt* içerir, çünkü *kireji* (*ah!*) nesnenin belirmesiyle ilgilidir, yarattığı etkiyle değil:

- (53) *Onu koparmak, yazık olur*
Onu bırakmak, yazık olur
Ah, şu menekşe

Kuşkusuz *tilt*, yorum karşıtı niteliklidir: Yorumu engeller. “Ah, şu menekşe” demek, menekşe ile ilgili söylenecek bir şey yok demektir: Onun varlığı her türlü sıfatı reddeder → bu her zaman yorum yapmak isteyen, bundan da

1 Roland Barthes’in üstünü çizdiği tümce.

az çok mutluluk duyan Batı dünyası anlayışının kesinlikle hoşlanmadığı bir olgudur.

Sözelimi 52. örnek kaçınılmaz olarak şöyle yorumlanır: “Zarif ve hoş kokulu bir sürpriz: Bu haykuda eğretilmeli bir anlam var mı? Bazıları var olduğunu iddia ediyor: Bir gün dağda dolaşırken Başı Budist bir keşiş, erdem çiçeğine rastlamış olmalı” → Buradaki yerleşik yanlışlık şudur: Kısa biçimin, “ayrıntı”nın ancak eğretilmeli olduğu söylenir: Her zaman için biçimlere bir gösterilen gerek denir! → Batı’nın ayrıntıyı aşırı büyüten bir tür itkisidir bu. Zola: “Büyültüyorum, bu kesin <...> . Bende gerçek ayrıntıyı aşırı büyültme alışkanlığı var, yani doğru gözlem tramleni üstünden yıldızlara atlama var. Gerçek, bir kanat çırpmasıyla simgeye kadar yükselir.”² Tam olarak hayku karşıtı bir açıklamadır bu. Haykuda gerçeklik aşaması yoktur; hayku büyültmez, uzunluğu değişmez (*eşölçülükten* söz edilebilir); simge içine atlamaz, tramlen değildir—üstelik yıldızlar da çok uzaktadır! Bu konuda, söylediklerimin kesinlikle tam tersini söyler gibi görünen bir hayku aktarmak istiyorum sizlere:

(54) *Nedir peki benim yaşamım*
Değersiz sazdan başka bir şey değil
Bir kulübenin saman çatısında boy atan
(Başı, Yamata)

Açıkça bir eğretilme ortaya konmuştur burada: saz = yaşam.—Doğrusunu söylemek gerekirse bu hayku bilmece gibidir, çünkü çelişkilidir (belki de bu durum çeviriden kaynaklanmaktadır, kimbilir? Çünkü tatlı Kiku Yamata belki de sert biri değildi); yalnızca haykunun simge karşıtı “anlayış”ıyla değil ama, daha çok, Başı’nın bir başka

2 Émile Zola’nın 22 Mart 1885’te Henri Céard’a *Germinal* ile ilgili yazmış olduğu ünlü mektuptan kesit.

haykusuyla olan çelişki söz konusudur. Bu da bir doruk noktası sayılır:

- (55) *Ne kadar da hayranlık verici*
“Ömür geçicidir” diye düşünmeyen kişi
Şimşek görünce
(Başo)

Başo hayku öğretisini çok iyi dile getirir.

Tilt: Öznenin (yazan ya da okur) *şeyin kendisi* tarafından ansızın yakalanması. Bana göre, bir haykunun başarılı olmasındaki dolaysız ölçüt, olası hiçbir anlamsal, simgesel çıkarımın bulunmamasıdır; dizge olarak “tutmaması”dır (burada metafiziksel ya da “endoksal” bir dizge, bir sağ duyu dizgesi söz konusu).

Bakin size “İşte bu!” için üç belirgin örnek:

- (56) *Dans ma coupe de saké*
Nage une puce
*Absolument**
(İssa, Coyaud)

[Pirinç rakısı kadehimde
Bir pire yüzüyor
Kesinlikle]

Absolument [*Kesinlikle*]: Cüretkâr ama dikkat çekici bir çeviri; çünkü belli belirsiz olarak: a) göndergeye (pire, tartışmasız bir enerjiyle yüzüyor) ve b) haykunun kendisine (hiçbir yorumsal görecelik söz konusu değil) gönderiyor: Söylenecek hiçbir şey yok onunla ilgili.— *Kesinlikle* (*Abso-lument*), haykunun sözü olmalı.

* Buradaki (56), (57) numaralı haykular ile ilerideki (63) numaralı haykuyu Roland Barthes’ın Fransızca çeviride kullanılan özelliklere vurulması nedeniyle Fransızcalarıyla birlikte verdik. (ç.n.)

- (57) *Dans la jarre d'eau flotte*
Une fourmi
Sans ombre
(Seişi, Coyaud)

[Su küpünde yüzüyor
Bir karınca
Gölgesiz]

Aynı durum burada da geçerli. *Sans ombre* (gölgesiz) = *absolument* (kesinlikle) (bunun yorumu, figüre, desene düşürülmüş bir *gölge* gibi olacaktır: olayı izleyen *gölge* (ama *gölgesiz* resim sanatının var olmuş olduğunu da unutmayalım).

- (58) *"Bu, Bu"*
Bütün söyleyebildiğim bu
Yoşino dağının çiçekleri karşısında
(Teişitsu, Coyaud)

Söyleyemediğini söylemek: Bütün hayku buna ("bu"ya) yönelir. Sonuç olarak, söylenecek tek şey: Dilin baş döndürücü sınırı, *belirtici* özellikli *Yansız*'dır ("bu") ≠ baskı olarak dil, anlamın dogmatizmi: Ne pahasına olursa olsun bir anlam isteriz: "Kurbağalar Kral yapmak için bir anlam isterler."³ Bu isteği *Kesinlikle*'den kalkarak bütün yazına yayma cesaretini gösterir miyim acaba? Ne de olsa kusursuz anlarında yazın (yazın'ın *eidetik*'i) "İşte bu, tam da bu!" dedirtmeye yönelir (bkz. ileride "gerçeklik anı" ile ilgili Söylenenler)⁴ ≠ Yorum şöyle dedirtir: "Pek öyle tam da bu değil"; okuduğunuz şey var olan şey değil: var olan şeyin bir *gölgesi* vardır, bunu da ben söylemimin konusu yapacağım.

3 "Başlarına Bir Kral İsteyen Kurbağalar" masalının açıklaması (Jean de La Fontaine, *Fables*, Kitap III, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1954, s. 76).

4 Bkz. ileride 10 Mart 1979 Oturumu.

Haykuya özgü “İşte bu”nun (*tilt*) Zen ile bir bağıntısı vardır kuşkusuz: Bu daha şimdiden *Satori* (=tilt) yoluyla, ama bir Zen kavramı olan *Vu-şi*⁵ (özel hiçbir şey yok) yoluyla da sağlanır; şeyler doğallıkları içinde, hiç yorum yapılmadan aktarılır = *sono-mana* görüşüdür: Yani “Nasılsa tam da öyle” (Michelet’den⁶ yaptığımız bir alıntıda, “tam da bu”nun hayku anlayışını çok iyi belirttiğini görmüştük) ya da “Kesinlikle öyle” görüşü → Kuşkusuz gerçekçiliğin tersidir bu; gerçekçilik, doğruluk maskesi altında anlama ilişkin aşırı bir bağlıştır.

Vu-şi yorumlama isteğini, yani “şeylerin anlamları konusunu ciddi biçimde işleme” isteğini bir tür yok etme biçimidir. Bir örnek verelim: Bir gün bir keşiş Feng Hsüeh’e şu soruyu sorar: Söz söyleme ile suskunluğun kabul edilmediği durumda nasıl olur da insan yanılgıya düşemez? Usta bu soruyu iki dizeyle yanıtlar:

*Kiangsu’yu hep mart ayında anımsarım
Kekliğin sesi, bütün o hoş kokulu çiçekler!**

Bu, *Vu-şi*’ye, yani doğallığa gönderir → Bu da, Zen ustalarının çoğu kez belirtici bir anlam (“İşte bu!”) taşıyan dörtlülük ya da dizeler seçerek şiir (klasik Çin şiiri) okuduklarını sonra da sustuklarını anlatır: Haykunun tanımını da böyledir: Önce belirtir sonra da susar (buradaki belirtme özelliği aslında haykunun söylem’e ilişkin dilsel kategorisidir).

Haykudaki (ya da *Vu-şi*’deki) yorum yokluğu—“yorumlanabilirlik” yokluğu (ya da yoruma meydan okuma)—

5 *Vu-şi* ile ilgili olarak Alan W. Watts şunları da söyler: “Yapmacık yokluğu”, “yalınlık”. Bkz. *Le Bouddhisme zen*, Fransızca’ya çeviren P. Berlot, Paris, Payot, “Bibliothèque scientifique” dizisi, 1960; Petite Bibliothèque Payot, 1996, s. 165.

6 Bkz. yukarıda 20 Ocak 1979 Oturumu.

7 Alan W. Watts, *Le Bouddhisme zen*, a.g.y., s. 202.

bir naiflik değil de daha çok “dil vidası”nın bir *üçüncü kez döndürülüştür* (işleyiş halindeki dil). Açıklayayım: Bir Zen meseli ilk anda: Dağlar dağdır; ikinci anda (inisiyasyonun ikinci anı diyelim): Dağlar artık dağ değildir; üçüncü anda ise: Dağlar yeniden dağ haline gelirler, der.

→ Sarmal halinde geri geliş → Şöyle diyebiliriz: Birinci an: budalalık anı (bu hepimizde vardır), küçümseyici, antientelektüalist tekrar (*para paradır*, vb.) anı; ikinci an: yorumlama anı; üçüncü an: doğallık anı, yani *Vu-şi’nin*, haykunun anı. –Bu süreç bir bakıma *asıl (gerçek) anlamın geri dönüşüdür*, iyi kurulmuş tümce olan, şiir olan hayku, adım adım ilerleyişin bitimi, asıl anlama doğru yükselme olmalıdır → asıl anlamın *basit söz* olarak ortaya çıkması güçtür. (İzin verirsiniz kişisel, çok kişisel bir notumu aktarayım: Sevdiğim birinin ölümünden ancak birkaç ay sonra kısaca, açıkça, “kesin olarak” şunu söyleyebildim: “Bu insanın ölümünden dolayı acı çekiyorum” → Üçüncü durum, yani asıl anlam II, ya da asıl anlamın geri gelişini ancak yorumlama *aşıldıktan* sonra olanaklıdır —bir ölümden dolayı acı çekmek = bütün bir *yas* “kültür”ünü aşmak gerekir; *kültür* = önce gelendir, kesinlikle doğal olandır.) → Birinci asıl anlam: bir küçümsemedir (budalaca bir kesinlik) ≠ ikinci asıl anlam: bir “bilgelik”tir. *Vu-şi’nin* —eğretilemenin aşılması (ya da dışlanması), şeyin *doğallığının* kavranması— Farklılığa ulaşma olduğu da söylenebilir: Her bir ögenin ötekinden *farklılaştığı* şeylerin hepsini kavramaktır bu. Burada da haykucu Başo’yla karşılaşırız— ama bunun bir hayku mu yoksa bir uyarı mı olduğunu bilmiyorum: “Boşuna bakmış olursunuz her şeye, hiçbir şey hilâle benzemez”; “gerçek” indirgemedede değil farklılıktadır. Genel *gerçek* diye bir şey olamaz: Haykunun, tüm haykuların söylediği de budur.

Kiku Yamata
100

Genel olarak kısa biçim az çok anlaşılmazlığa yol açacak bir *kısaltımdır* (eksiltidir). Oysa hayku kısadır ve son derece açık-seçiktir: Tam anlamıyla okunabilir özelliktedir → *Söylemenin ve söylenmiş olanın bir tür anlık, geçici ve göz kamaştırıcı uyumudur*; bkz. Virginia Woolf (Blanchot): “gündelik küçük mucizeler”, “karanlıkta ansızın çakılan kibritler.”⁸

1) Haykunun geçiciliği, dünyanın değil de söylemenin geçiciliğidir; Epikuroşçu bir felsefe (“gününü gün et”, vb.) değildir bu → Daha çok, bir anda algılanan bir “sonsuzluk”tur (bir kararlılıktır, bir geri dönüştür). Bkz. Angelus Silesius’un dizeleri (*distikhon*): “Gör, bu dünya geçiyor.— Hayır, geçmiyor. Tanrı yalnızca onun karanlığını siliyor.”⁹

2) Kısa-açık seçiklik, kısa ısrar: Heyecanın bir *niteliğidir* bu. Heyecan (daha çok da *coşku*), dokunaklı olanın devinimsiz hantallığından çok anlatımların devinimde yatar (bkz. *yukarıda* hayvanlarla ilgili olarak söylediklerimiz). Cage şöyle der: “Heyecanlarında çok kısa süre ısrarlı olanların, bir heyecanın ne olduğunu başkalarından çok daha iyi bildiklerini keşfettim” (Cage ve Zen; heyecanlar arasında dinginlik en önemli olandır).¹⁰

Burada bir diyalektik vardır: Kesinliğe, doğruluğa, *İşte bu’ya* ulaşılmıştır, ama buradan da dilin sınırına varılmış-

8 Maurice Blanchot, Virginia Woolf’u konu ettiği denemesinde bu yazardan alıntı yapar. Deneme daha sonra *Le livre à venir*’de (a.g.y., “La question littéraire”, s. 148) yeniden yayımlanmıştır.

9 Angelus Silesius, *L’Errant chérubinique*, Almanca’dan Fransızca’ya çeviren Roger Munier, Paris, Planète, “L’Expérience intérieure”, 1970, s. 95.

10 John Cage’den yapılmış bir alıntı, *Pour les oiseaux*, a.g.y., s. 49. Hinduların heyecan kuramı konusunda John Cage şunu belirtir: “Dinleyicide estetik nitelikli heyecan uyanması için, yapıtın, heyecanın sürekli türlerinden birini anımsatması gerekir...”. J. Cage “dokuz sürekli heyecan”dan söz eder, bunlar arasında dinginlik ile ilgili olarak şunları söyler: “Dinginlik ‘dört beyaz’ ve ‘dört siyah’ türün ortasındadır; onların orta yamacıdır. Bu nedenle öbürlerini dile getirme kaygısını gütmeyen öbürlerinden önce bunu dile getirmek önemlidir. Bu en önemli heyecandır” (s. 97).

tır: Hayku dengesini yitirecektir (dengesini yitirmemek için kendini zor tutmaktadır) ya da söylemenin hiçliği içinde dengesini yitirmek üzeredir (Utsuroi'yi anımsayalım): Söyleyecek hiçbir şey olmayış → "İşte bu" nun kaçınılmaz yazgısı: "Bundan başka bir şey değil, bundan başka bir şey yok."

- (59) Kış günü ırmağa
Koparılıp atılmış
Kırmızı bir şalgam
(Buson, Munier)

Gerçekten bunu söylemeye değer mi? (Herhalde...)

- (60) Akşam vakti, sonbahar
Aklım yalnızca
Annem babamda
(Buson)

Yorumlanması daha da güç bir hayku bu. Ama yine de... bir olay gerçekleşiyor: Bir heyecan topu gibi (hüzün, özlem [nostalji], sevgi), tam şuramda, gırtlığımda → "İşte bu!" nun son aşamada, "İşte tam burada!" ya dönüşmesi. Dilin sınırının iyice bilincinde olan hayku bunu şöyle de söyleyebilir:

- (61) Hiçbir şey yapmamalı bugün
Bahara dalmaktan başka
Hiçbir şey
(Buson, Munier)

Hayku dilindeki bu incelik, bu kısalık şu apaçık olguyla bağlantılıdır kuşkusuz: Çoğu kez neden şu haykunun hoşuma gittiğini, bana "uyduğu"nu, neden "uygun düşüp çalıştığını", "tilt" yaptığını + zorunlu olarak başkalarının hoşuna gitmediği izlenimi uyandırdığını söylemek olanaksızdır. Her hal ve durumda, "iyi" haykuyu açıklama

taslağı oluşturmak için, sürekli olarak kendinde bir Güzel'e değil de kesinlikle kişisel bir duruma, en ince bireysel belirlemeye başvurmak zorundayım. Örnek:

- (62) *Herkes uyuyor*
Hiçbir şey yok aramızda
Mehtapla benim
(Seijugo, Coyaud)

Bu haykunun büyüğü, “gerçekliği” benim için bir aşırı bilinç [hiperbilinç] durumuyla ilgilidir (bkz. *Le Neutre*):¹¹ Bu kesin, katışıksız, hiçbir ara-durumu olmayan bir bilinçtir. “Neden bana göre güzel olduğunu söylemek güçtür”; aslında bu benim güçsüzlüğümü değil de tersine haykunun yükselişini temsil eder; haykunun doğası (amacı) her türlü üst dile kısaca susmayı esinlemektir; haykunun otoritesi, şu söz ile “benzeri olmayan” kendi Ben'im (bir başkasının değil) arasındaki kusursuz uyumda yatar → Ben = bir başkasına benzemediği için değil de, “hiçbir şey”e benzemediği için kendini ifade edemeyen kişidir: hiçbir genellik, hiçbir Yasa söz konusu değildir. *Ben* her zaman bir *kalıntı*dır—haykuya da işte orada bulur.

HAYKUNUN SINIRLARI

Pek çok kez Fransız şiiri konusunda şu açıklamayı yapmıştık: “Neredeyse bir hayku, ama...” → Bir tür *değiştirim* *sınamasından*¹² yararlandık → Demek ki *sınırlar* vardır: Bir

11 Bkz. *Le Neutre*, a.g.y., s. 132-144. Roland Barthes “bilinç”e ayırmış olduğu oturumda iki inceleme konusu önerir: “1) Kendi dönüşürlüğü içinde tam olarak erimiş entelektüalist aşırı bilinç; 2) Duygulanım temelinden kalktığı haliyle aşırı bilinç.”

12 Dilbilimde (Hjelmslev), değiştirim, dizisel eksen [paradigma eksen] üstündeki bir yerine koyma işlemidir, ayrıştırılamaz olan sesbilimsel birimleri belirlemeyi sağlar. Söz konusu yerine koyma yöntemi burada başka türden bir şiir diliyle yapılmakta ve Roland Barthes böylece haykuya özgü nitelikleri ayırt etmeye çalışmaktadır.

biçimin hayku olması için kısa olması hiç de yeterli değildir
→ Bazı metinsel zorlamalar (bazı çabalar) haykuyu kendisinden uzaklaştırır → Haykuya yakın, ama bana göre onun dışında kalan iki alan belirleyeceğiz:

1) Concetto

Bakın işte size sevdiğimi söyleyebileceğim bir hayku:

(63) *Dans la maison de la nonne solitaire*
Indifférent à l'indifférente, fleurit
Un azalée blanc
(Başo, Yamata)

[Münzevi rahibenin evinde
Açıyor ilgisiz kadına karşı ilgisiz
Beyaz bir açelya]

Harika bir hayku bu: Beyaz açelya düzdeğişmeceli olarak münzeviliğe bağlanır. Ama bir özellik bana kuşkulu görünüyor (bu, Fransızca çevirideki bir ekleme olmuş olsa bile): “*Indifférent à l'indifférente*” [İlgisize (dişil: Fr. *la nonne*: rahibe) karşı ilgisiz (eril: *un azalée*: açelya)]. Bu bir *çarpıcı-keskin* söz’dür, *conchetto*’dur.

Bana göre haykuda “*çarpıcı-keskin* söz” bulunmamalıdır
→ Hayku ile en az iki kısa biçim karşıtlaşır:

a) *Epigram*: Bir saldırganlığa dayalıdır: Yani kötülüğe, kursuz bağışlayıcılık yokluğuna dayanır: *Bu çarpıcı-keskin* sözdür işte (yani içnelemenin aracıdır). *Martialis* (I, XXXIII):

Non amo te, Sabidi, nec posum dicere quare;
*Hoc tantum posum dicere: non amo te*¹³

13 Roland Barthes ders sırasında bu Latince dizeleri Fransızca’ya şöyle çevirmiştir: “Je ne t’aime pas, Sabidius, mais je ne peux pas dire pourquoi/ Je peux seulement dire: Je ne t’aime pas.” [“Seni sevmiyorum, Sabidius, ama neden olduğunu söyleyemem/ Yalnızca şunu söyleyebilirim: Seni sevmiyorum.”]

Çarpıcı-keskin söz burada, başlangıcın ve bitişin sözcüğü sözcüğüne yansımadır → Epigram = Bir anti-hayku → Hayku daha çok şöyle diyecektir: “Seni seviyorum, hayku, ve neden olduğunu söyleyemiyorum; söyleyebileceğim tek şey şu: Seni seviyorum hayku” → Haykunun iki düşmanı vardır: Genellik ve kötülük.

b) *Concetto*: Çok geliştirilmiş çarpıcı-keskin söz, *agudezza*: Öylesine *incidir*, *ustacadır* ki (olayın da kuralı budur) gizlenmiş olabilir; gizlenmiş incelik, *acutezza recondita*, manierismo’nun parolasıdır → *concetto* (sözcüğün kökeni bakımından bir kavramdır, bir özdür) gizli bir bağıntının kavramsal olarak canlandırılmasıdır → yazındaki bütün manierismo’ların (XVII. yy. başları) özüdür: Gongorismo (İspanya), Marinismo (İtalya: şair Giambattista Marino), Euphuës’çülük (İngiltere: *Euphuës*, Lily’nin romanı, 1580), özenticilik [*la préciosité*] (Fransa) → bkz. resimde manierismo [maniyerizm] (Parmigianino, XVI. yy.): Dikey çizgiler uzar, yatay çizgiler kısalır; devinimi hızlandırılmış perspektif, *serpentinata* (kivrıntılı üslup) → bkz. Michelet’nin¹⁴ dikey üslubu.

Bu, haykunun *doğallığın* yani *yatay dilin* karşısında yer alır (paradoks da burada yatar: *satori*, yani baş dönmesi bir uçurumdan, bir derinlikten değil de bir kerede verilmiş olan kısa bir yayılmadan kaynaklanır).

Concetto özellikli haykulara rastlanabilir ama ben bunlardan pek hoşlanmam.

İşte size bir örnek:

(64) *Yarasa*
Gizlenmiş yaşıyorsun
Kırık şemsiyen altında
 (Buson, Coysaud)

¹⁴ Roland Barthes, burada, adını geçirmeden, Michelet’nin bir yorumcusunu anımsatıyor. Tarihçinin “dikey üslub”undan söz eden yorumcunun bunu bilinçli olarak yaptığı düşüncesindedir Roland Barthes.

Bu istisnalar haykuyu Jules Renard'a¹⁵ yaklaştırmaya olanak vermiştir. Bir hanım dinleyici bunu anımsatmakla çok yerinde bir iş yapmıştır: "*Hamamböceği*: Kara ve yapışmış kilit deliği gibi." "*Örümcek*: Kara ve kıllı küçük bir el, saçlar üstünde büzülmüş. Bütün gece, mehtap adına, mühürler basıyor." *Histoires naturelles* (Ravel'i de pek sevmem):¹⁶ "*Karga*: Saban izi üstünde vurgu işareti." "*Tarlakuşu*: Güneşin gözüne yine sokulmuş olmaktan dolayı korkütük sarhoş, bir daha düşüyor (bir tür nükte ucu Le *Canard enchaîné*'ye uzanır).—Ama Jules Renard'ın eğretilmesi hiçbir şeyi yeniden ilk durumuna getirmez, bir an'ı bireyselleştirmez: bu bir tür gösteren cebiri'dir; hayku için de bir tehlikedir. Sözgelimi:

Mehtapta
Çıplak bedeniyle
Salyangoz
(İssa)

Haykuya özgü tek titreşim mehtap ve çıplak salyangoz, hepsi bu → belki de hayku sonuçta *gerçekçidir*, göndergeye inanır.

2) Öyküleme

İkinci sınır öykülemedir. Bazı haykularda, bir öykü filizi, bir "öyküleme birimi" ["anlatıbirim"] vardır. Sözgelimi:

(65) *Bir tekne, mehtabı seyre çıktık*
Suya düşen pipo
Suları derin olmayan ırmak
(Buson, Coyaud)

¹⁵ Bkz. Jules Renard ile ilgili olarak yukarıda 3 Şubat 1979 Oturumu.

¹⁶ Jules Renard'ın *Histoires naturelles*'inden esinlenen Maurice Ravel şan ve piyano için beş melodi bestelemiştir (1907).

→ Bir “öykü” var burada, yani daha şimdiden nedensellikler, artarda dizilişler bulutu belirivermiş: Dalgınlık var, pipo düşüyor, ama su çok derin değil, dolayısıyla pipo aranabilir, vb. İşte size şimdi bir hayku ile bu haykunun açıkça ilişkilendirildiği bir masal:

(66) *Anımsıyorum*
Terk edilmiş yaşlı kadın ağlıyor
Can yoldaşı da mehtap
(Başo, Coyaud)

Şimdi de Coyaud’nun *Fourmis sans ombre* (Gölgesiz Karıncalar) adlı kitabından bir masal:

YAŞLILARIN TERK EDİLDİĞİ DAĞ

“Eskiden çok saygılı bir oğul varmış. O zamanlar, yaşlılar rahatsız edici kişiler olarak kabul edilirmiş. Onları sırtlayıp dağa taşırlar, orada da yazgılarına terk ederlermiş.

Bizim oğlanın babası altmış yaşındaymış: Yani ondan kurtulmak gerekiyormuş. Oğlan onu sırtlanmış, yürümüş, yürümüş (zunzun), koca koca adımlarla dağın derinliklerine doğru ilerlemiş. Baba oğlu için kaygılanmış, geri dönerken kaybolmaz mı? diye düşünmüş. Aklına dalları kırıp kırıp (pakipaki) yol boyunca dikmek gelmiş. Dağın en uzak köşesine ulaşınca, oğlan babasını yağmurdan koruyacak yapraklardan bir çatı yapmış, sonra da şöyle demiş:

— Baba burada ayrılıyor.

O zaman babası:

— Dönerken kaybolma diye yoluna dal kırıklarıyla işaretler koydum, demiş.

Bunun üzerine oğlan babasına acıyarak hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlamış. Onu yeniden sırtlamış ve birlikte eve dönmüş. Olup biteni köyün ileri gelenlerinin fark etmesinden korkarak yaşlı adamı barakanın arkasındaki bir çukura saklamış, yemeğini de oraya götürüyormuş. Ama günün birinde oraların efendisi adamlarından bilmece gibi bir şey istemiş:

— Bana külden bir ip getirin.

Ama en kurnaz köylüler bile sorunu çözememiş. Çukurdaki ihtiyar adam saygılı oğluna şöyle demiş:

— Sağlam bir ip doku, onu bir tepsiye koy ve yak.

Oğlan bu öğütleri harfi harfine yerine getirmiş ve külden güzel bir ip elde etmiş, bunu prene sunmuş, ondan da çok övgü almış. Bir süre sonra prens onu çağırtmış, kendisine kesik bir ağaç kütüğü vermiş: Ağaç gövdesi yusuvarlak ve siyah renkteymiş; kökün hangi tarafta olduğunu kestirmek olanaksızmış. Prens ona bunun hangi tarafta olduğunu sormuş. Oğlan yine çukurdaki babasına danışmaya gitmiş. Baba şöyle demiş:

— Kütüğü suya daldır: su yüzüne çıkan kısım değil de suyun altında kalan kısım kök tarafıdır.

Oğlan babasının verdiği öğütleri dinlemiş ve yine prenen övgüler almış.

Bu kez prens ondan bir davul yapmasını istemiş; bu öyle bir davul olacakmış ki, kimse vurmada çalacakmış. Oğlan bir kez daha babasını görmeye gitmiş, babası da ona şöyle demiş:

— Çok kolay! Git ormandan bir arı kovani bul.

Bu arada oğlanın karısı da deri almak için sepicie gitmiş. Oğlanın yapacağı tek şey deriyi gerip arıları da davulun içine koymak olacakmış. O zaman davul da tek başına uğuldayacakmış (boron boron). Oğlan davulu prene götürmüş, prens gördüğüne hayran kalmış:

— Üç bilmeceyi de bildin, sen gerçekten kurnaz birisin. Bunun üzerine oğlan şöyle demiş:

— Bakın dinleyin: Bu sorunların anahtarını bulan ben değilim, babam; o bir çukurda gizlenmiş yaşıyor. Şunu bilin, yaşlılar bilgelikle doludur.

— Ah! Gerçekten de öyle, demiş prens. Yaşlılar o kadar güzel şeyler bilirler ki! Bundan böyle onlar dağa terk edilmeyecekler!

Ja mi Şakkiri, bitti artık."¹⁷

17 Nagoya bölgesinden derlenmiş masal, *Choix de cent contes japonais*'den alınmıştır, Tokyo, Sanseido, 1975, aktaran Maurice Coyaude, *Fourmis sans ombre*, a.g.y., s. 39-40. Metin Roland Barthes tarafından ders notları arasında yazıya geçirilmemiş, yazar bunu kendisini dinleyenlere okumuştur.

Hayku ile anlatı arasında bir ara-biçim olanaklıdır: Küçük olay anlamındaki sahnedir, küçük sahnedir bu. Bkz. Brecht, sokak sahneleri ve *gestus*¹ → Haykunun bir tür anekdot vari nabız atışı:

a) *Diyastol* (gevşeme): Bir rahatlama gerektirir:

*Gözyaşları içinde
Oturmuş anlatıyor
Annesi onu dinliyor*²
(Hasuo, Coyaud)

b) *Sistol* (kasılma): Bir büzülmeye uygun düşebilir; sözgelimi, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütün başlangıcı şu hale gelebilir:

*Annesi gelir yine de
Ona iyi akşamlar demeye
Mutluluk*

Eksiltme



Bütünleme³

Burada kalkış noktamıza, yani Not etme ile Romanın, Uzun Biçim ile Kısa Biçimin bağıntısına ulaşıyoruz.

1 *Gestus*, Brecht tiyatrosu diyalektiğinin merkezinde yer alır; bir toplumsal bağ durumunu dile getiren bedenin bir figürünü belirtir ve bir birey ile bir topluluk arasındaki bağı şaşırtıcı bir biçimde yansıtır.

2 Roland Barthes "Bu bir roman bölümünün açılışı olarak görülebilir" diye yorumlar "diyastol" olgusunu, yani bir haykunun gevşemesini, olanaklı olabilecek yayılımını açıklamak için.

3 El yazılı metinde çizilmiş olarak bulunan bu şema konuşma sırasında şu yorumla desteklenmiştir: "Hayku ile anlatı arasında şu devinim, şu ikili devinim vardır: Bu, sözcelemenin ya da söylemselliğin kuramsal sorununu anlamak için de önemlidir. İki söz sanatı adı altında yer verebileceğimiz ikili devinimdir bu: biri yoğunlaştırma sanatı olan *eksiltme* [Fr. *ellipse*], öbürü yayılma sanatı olan bütünleme [Fr. *catalyse*].

Öykülemeyi haykunun son sınırı olarak koymakla, *Ara Olay* kategorisi içinde birinin öbürüyle olan en uç noktadaki yakınlığını belirtmek istedim (bu konuya yeniden döneceğim); ama ayrıca haykuyu öyküde *sürdürmenin* sanırım doğası gereği olanaksızlığını da belirtmek istedim: Sanki aralarında görünmez ve aşılmaz bir duvar varmış— ya da suları birbirine karışmazmış gibi:

a) İşte kişisel bir örnek → Bir akşam buluşmasını anlatmak istiyorum: İlkece bir anekdot gerecidir bu: Yeni yeni, çok belirgin tipler, konuşmalar, kurallar, vb. Ama ben anlatma konumunda olursam, o zaman anlatacaklarım söylenmesi “gerekli” şeylerle dolup taşar (öykülemenin mantığı gereği), ama burada ben bile bunları anlatmaktan sıkılırım. Aslında akşam buluşmasından “aklımda kalacak” yalnızca iki not var: Evin hanımının sarı renkli elbisesi (kaftan) ve evin beynin gözlerinden, göz kapaklarından yorgunluk ve uyku akması. *Söylenecek sözü* tüketen ve *işlevsel olmadıkları* için söylem ile bağlantı kuramayan (en azından benim kullanımım-da) gerçekçi hayku türleridir bunlar.

b) Bunun tersine bir öyküde ben tıpkı küçücük bir parça, bir yonga gibi fırlayacak bir şey, haykunun tüm esprisini taşıyacak, ama gerçekte öyküye karışmayacak bir şey bulurum: Bir *tiltir* bu, haykunun söylemeye çalıştığım tüm özelliklerini taşır:

FLAUBERT, *Basit Bir Kalp*

“Rüzgâr yumuşak esiyordu, yıldızlar parlıyordu; önlerinde koca bir araba dolusu kuru ot yığını salınıyordu; dört at da adımlarını güçlkle atarken toz çıkarıyordu. Sonra, emir almadan sağa saptılar. Adam onu bir kez daha kucakladı. Ve kadın gölgeler arasında yitip gitti.”⁴

Kısa Biçim kendi için gereklidir ve kendi için yeterlidir: Başka şeye elverişli değildir.

4 Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade” dizisi, cilt II, yayına hazırlayan Albert Thibaudet ve René Dumesnil, 1953, s. 593. Ders notları arasına yazılmamış ama Roland Barthes tarafından ders sırasında okunmuş olan seçme parça.

GEÇİŞLER

Şimdi yavaş yavaş başlangıçtaki çabamıza dönelim: Şimdinin parçalı Not edilmesinden (örnek biçimi olarak haykuyu seçmiştik) bir Roman tasarısına nasıl geçilir? Yani, haykudan, bizim Batı düşüncemize, bizim yazı pratiğimize ne geçebilir?—Bu geçişlerden bazılarını belirteceğim.

1) Not Etmenin Gündelik Pratiği

Önce gündelik pratik sorunları ele almak gerekecek:

a) *Araçların kullanılması*. Bu bir sorun yaratır, ama neden? Çünkü Fransızca *Notation* (Not etme) Latince *Notatio*'dan (Not etme eylemi) gelir. Burada gerçekten de bir *Not etme* söz konusudur, çünkü şimdiye ait küçük bir *parça*'yı (bir *yonga*'yı: Fr. *copeau*) gözlemimize, bilincimize sıçradığı biçimiyle yakalamak gereği vardır: 1) Küçük parçalar (yongalar) mı? Evet: bunlar benim kişisel ve içsel nitelikli “özel atlatma haberlerim” dir.* → Benim için heyecan verici olan ve doğrudan yaşamdan “çekip almak istediğim” küçücük haberler. 2) Apansızlık: bkz. *satori*, *kairos*, tam fırsat, bir tür “röportaj”, büyük “aktüalite” değil ama benim küçük kişisel-aktüalitem: Not etmenin itkisi önceden kestirilemez türdendir. 3) Demek ki Not etme bir dış etkinliktir: Benim masamda olan değil de sokakta, kahvede, dostlarla birlikteyken, vb. olan etkinliktir.

“Not defteri” → Çok eskiden beri not defteri kullanırım. İki aşama söz konusudur: *Notula* ve *nota*. Önce yalnızca

* Roland Barthes burada “özel atlatma haber” anlamına gelen ve İngilizce'den Fransızca'ya geçmiş olan *scoop* sözcüğünü kullanıyor ve sözcüğün köken anlamlarını araç içinde şöyle sıralıyor: *scoop*: kürek, tahta kepçe, kürekle kaldırma, toplayıp götürme, arama tarama, haber. (ç.n.)

sözcüğü (*notula*) not ederim, bu bana aklıma gelen ve ertesi gün evde bir fişe (*nota*) kopya edeceğim “fikri” anımsatır (şimdilik daha fazla bir şey söylemeyelim)→ Buradaki önemli olgu şu: Eğer not defterine kısaltmalı bile olsa bir işaret (*notula*) koymazsam, fikri unuturum; buna karşılık fişe kaydedince (*nota*) fikrin tümünü hatta biçimini, tümcesini bile anımsarım→ Oldukça baş döndürücü bir duygu bu: Bir fikrin, kısacık anımsanma süresinden daha fazla önemi, *gerekliliği* olamaz mı? Hiçbir sonuç yaratmadan hiçliğe dönebilir mi? Bu, yazının *lüksünü* (en azından benimkini!) çok iyi tanımlar.

Bu Not etmenin mikro-teknîği önemsiz gibi görünebilir ama ben bunu bir kenara atmak istemiyorum: Bir kere büyükçe olmayan bir not defteri gerekir (Peki ya ceplerin durumu? Modern giysi, ceketlerin artık kullanılmaması ≠ Flaubert’in boyu eninden uzun, güzel deri taklidi kaplı siyah not defterleri; Proust’un not defterleri. Yazları daha uzun not alınır!) → Kalem: Yaylı tükenmez kalem (kolaylık sağlar, kapaksız olduğu için, kapak çıkarıp takmaya gerek yoktur): Bu, gerçek (ölçülüp biçilmiş, sağlam) bir yazı değildir, ciddi de değildir, çünkü *Notula* henüz yazı haline gelmemiştir (≠ *Nota*: kopya edilmiş olan) → Şunu demek istiyorum: Bir tek ve bağımlı bir jestin imgesi söz konusudur burada: Tıpkı *bir gangsterin colt tabancasını çekmesi* gibi not defterlerinin anında (uygun sayfada) çıkarılması ve yazanın çiziktirmeye hazır beklemesi (bkz. *kamera-kalem*: göstermek değil de *Tümce*’yi tohum olarak var etmek söz konusudur; bkz. *aşağıda*).⁵

b) Uygun olma [müsait olma, serbest olma]: Hangi amaçla olursa olsun kitaptan değil de doğrudan doğruya yaşamdan ya da doğrudan doğruya yaşamın kitabından (Roman, deneme) not alınmak istenirse ya da salt zevk için

5 Bkz. ileride 10 Mart 1979 Oturumu’ndaki III. altbölüm: “Tümce biçiminde yaşam.”

not tutulursa, şunu iyi anlamak gerekir: Bir Not etme pratiğinin gerçekleşmesi, bir tamlik, bir “iyi kullanım” duygusu vermesi için bir tek koşul geçerlidir: zamanı olmak, çok zamanı olmak.

Burada bir paradoks vardır: Notun zaman almadığı, nereden olsa, ne zaman olsa not alınabileceği düşünülebilir; not alma gezinti, bekleme, toplantı, vb. gibi önemli bir başka etkinliğe ek olacaktır ancak. Oysa, deneyim bize “fikir” sahibi olmak için “müsait”, serbest olmak gerektiğini göstermiştir. Ancak bu da güçtür, çünkü insan not defterini* sürekli olarak cebinden çıkarmak için özellikle gezintiye çıkamaz (→ verimsizleştiricidir bu), ama serbest olmanın bir ağırlığının bulunması gerekir, bu da bir *humus* işlevi görür. *Dalgalanan dikkat* türü söz konusudur burada: Yani dikkat üzerinde *yoğunlaşmamalı*, ama yine de yan olaylara çok fazla da yönelmemelidir. → Bu da sonuçta: Kahve teraslarında geçirilen biraz boş (isteyerek boş) bir yaşamdır → Bir bakıma: *Rantiye* etkinliğidir (Flaubert, Goncourt, Gide): Bir ders hazırlamak Not etmenin karşıtıdır.

Bu paradoksun mantığı: Not etmeye kendini kaptıran kişi, en sonunda, başka her türlü yazı girişimini reddedecek noktaya gelir (Not etmeyi bir yapıt hazırlığı olarak kabul etse bile): İnsan yolundan şaşmamalıdır → *Nihil nisi propositum*.⁶

c) Ben kimi kez şu saptamayı yaparım: Belli bir süre hiç not etmemişsem, hiç not defterimi çıkarmamışsam, bir yoksunluk, bir yavanlık duygusuna kapılırım. Not etmeye yeniden dönmek demek bir ilaç gibi, bir sığınak gibi,

* Fransızca özgün metinde “sans carnet” (“not deftersiz”) biçiminde basılmış olan deyişi, anlama uygun olarak “son carnet” (“defterini”) biçiminde düzelterek çevirdik. (ç.n.)

6. Kendisini yazı çalışmalarından uzaklaştıran çok sayıda isteğe kısa süreli bir sapmadan sonra Roland Barthes bu Latince özlü sözü kendi mektup kâğıdına koydurmak istediğini anlatır: “Bana önerilen dışında, hiçbir şey” anlamına geliyor gibi görünse de Roland Barthes bu sözün aslında “Kendime önerdiğim şey dışında hiçbir şey” anlamına geldiğini belirtir.

bir yatıştırma gibidir. Not etme bir *analık* durumu gibidir → Ben Not etmeye, bir anaya dönermiş gibi dönerim; bu belki de belli bir kültür (eğitim) biçimine bağlı ruhsal bir yapıdır: yatıştırıcı yer olarak *içselliktir*; bkz. içsellik ilişkisinin “Protestan” bir gelenek ve Not etmenin pratiği: özyaşamöyküsel günceler (Gide, Amiel). Tarihsel farklılaşma. Kuzey Avrupa (Ortaçağ sonu), *Devotio moderna*’dan* yana olanlar: Ortak Yaşam Frerleri ve Windesheim Piskoposluk Kurulu üyeleri → Kültürlü laikler (iş dünyası burjuvazisi): Ortak litürji duasının yerini bireysel derin düşünceye dalmanın alması, Tanrı ile aracısız bağlantının alması → Bireysel okumanın doğuşu → Not etme (*Notatio*): Aracı (papaz ya da yapıt) yokluğu: Düşünen öznenin tümce kuran özneye eklemlenmesi.

d) Buraya kadar Not etme’den (*Notatio*), bir şeyi *anında* yakalama olarak söz ettim; sanki görülen, gözlemlenen şey ile yazılan şey arasında anlık bir uyum varmış gibi → Gerçekte, çoğu kez *Notatio*’nun *hemen ardından*, *Nota* gelir; bu deneme niteliğinde bir tür gizlilikten sonra, kendine karşın geri gelen, ısrar eden şeydir → Belleğin koruması gereken şey, şeyin kendisi değil de onun geri gelişidir, çünkü bu geri gelişin bir biçime, bir Tümce’ye benzer bir yanı vardır (bkz. *aşağıda*) → *Nota*: bu biraz “kafanın ağır çalışması” olgusuna benzer: yani burada yeri değişmiş canlılık, gecikmiş canlılık vardır.

a) Not etme (*Notatio*) için bir ilk yaşarlık sınaması vardır: Not defterinden fişe, *Notula*’dan *Nota*’ya geçilen andır bu → Yeterince güçlü olmayan yeniden kopya etmek şeyi değerinden düşürür: Yeniden kopya etmek için insanın gerekli kas cesareti yoktur, çünkü kas, bu zahmete değer mi sorusunun sorulmasına neden olur → Kuşkusuz *yazı*, karmaşık ve eksiksiz bir edim olarak *kopya etme* (*Nota*)

* *Devotio moderna*: modern ibadet. (ç.n.)

anında doğar: Yazı ile kopya arasında gizemli bağlar vardır; kopya, değer bağıışı gibidir. İnsan “kendisi için” yazabilir (*devotio moderna*), ama kopya etme işini herhangi biri için, bir dış iletişim, bir toplumsal birleşme amacıyla yapar (*Bouvard ile Pécuchet*’nin paradoksal yanı da buradan doğar: bu iki kahraman sonunda kendileri için kopya ederler; halkanın kapanışı: yazı’nın en son noktadaki acı alayıdır bu).

2) Not Etmenin Düzeyleri

Bkz. Gerçeğin “Bölünme” si.

Bir nesnenin belirlenmesi, tanınması, adlandırılmasında, “algılama Düzeyi”nin önemi bilinir = “Boyut” dosyası. Mimarlık: Büyüklükler sanatı.— *Ansiklopedi*’nin resim levhası: Pirenin mikroskopta büyütülmüş hali ürkünç bir hayvan görünümü sunar. Nicolas de Staël = Bir Cézanne tablosunun 5 cm²’si,⁷ vb.

Böl(ün)me

Yazın’ın düzeni = Not etmenin düzeyleri: Not etmek için nereye kadar inilebilir? En ince düzeye kadar inen haykuda bunu görmüştük. — Ama şunu belirtmek gerekir: İncenin, kısanın yakalanması, kısa biçime bağlı olmak zorunda değildir → Bir bölünme (bölünebilirlik) gücünü açıklamak için bazen çok fazla söz söylemek gerekir.

Variété’s, 1924

Valéry, Proust konusunda şöyle der: “Proust, öbür yazarların atlamaya alışık olduğu şeyleri böler ve bizde sonsuza dek bölebilme duygusu uyandırır”.⁸ Proust’un aşırı-algıla-

7 Roland Barthes’ın sık sık bu benzetmeye dayandığı görülür; bkz. ayrıca *All except you* (Saul Steinberg üstüne): “Bütün Nicolas de Staël, Cézanne tablosunun birkaç santimetre karesinden çıkar; bunların büyütüldüğünü düşünün: anlam *algılama düzeyine* bağımlıdır” (OC 4, s. 968; daha başka bölümler için ayrıca bkz. s. 230 ve 395).

8 Valéry, “Études littéraires”, *Variétés, Œuvres*’de, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade” dizisi, 1957, cilt I, s. 772.

ması onun aşırı-duyarlılığından (kokular) ve aşırı-anımsamasından kaynaklanır → Paradoksal olarak, Proust, bölmek için *büyültmek*, çoğaltmak zorundadır: İncenin, kısanın deneyimi büyük olanın deneyimidir. Artırma vardır, değersiz kılma yoktur: Illiers'nin küçüklüğü, Combray'nin genişliği. Illiers'deki bahçe: Orada yağmurda dolaşamaz: "Büyükannenin yağmur altında gezintisi" notuna kadar inmek için bahçeyi büyültmek gerekmiştir.

Çok sayıdaki Not etmeler yığınlar haline gelince zamansallıkta dönüşüm olur. Baudelaire, esrarın etkisiyle şöyle der: "Çünkü zamanın ve varlığın boyutları, duyumların ve fikirlerin çokluk ve yoğunluğuyla tam olarak bozulmuştur. İnsan sanki bir saatlik bir süre içinde birçok insan hayatı yaşar. O zaman da, yazılı olmak yerine yaşıyor olan fantastik bir roman gibi olmaz mısınız?"⁹

Not edilebilir olan

Baudelaire'in eğretilmesi, bölmenin ufkunda, yani Not etmenin yoğun biçimde çoğalmasının ufkunda Romanın bulunduğunu söyler. — Ama, en azından bu öğretim yılında yalnız Not etmeyi, yani en belirgin örneğini haykunun oluşturduğu kısa biçimi ele aldık. Not etmenin birliği ne türden olabilir? Bir başka deyişle, *Not edilebilir olan* (*Notandum*) için hangi açıklamalar olanaklıdır?

9 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, s. 48.

1) *İşlevsel özellik*. Klasik romanda, genel olarak, *Not edilebilir olan*'ın anlamsal bir değeri vardır: bir göstergedir, bir gösterilene iletir, Hikaye'nin dizgesi için gerekli olan bir şeyi duyurmaya yarar.

Maupassant *Pierre et Jean* (*Pierre ile Jean*) adlı romanında şöyle der: "Pierre'in kolları çok kılı, biraz zayıf ama güçlüydü; Jean'ın kollarıysa etli, pembeye kaçan beyazlıktaydı ve pazuluydu."¹ Konunun özünü oluşturan ruhsal dizgeye göre işlevsel özelliklerdir bunlar: Jean güçlüdür, hırçındır, annesi tarafından reddedilmiştir ≠ Pierre, ailesi tarafından şımartılmıştır, biraz hanım evladı biridir → Şu anda unutmış olduğum hikâye işte bu özelliklerden doğar. (Göstergelerin sıra değiştirmesi *endoksa* [genel kanılar] açısından olanaksızdır.)

Şimdi de Balzac'ın *La Fille aux yeux d'or* (*Altın Gözlü Kız*) adlı romanındaki (s. 286) şu sözlere bakalım: Henry de Marsay "o sırada İngiliz sabunu sürülmüş yumuşak bir fırçayla tüylerini fırçalıyordu" → Dandizm göstergesi.

2) *Yapısal özellik*. Not edilecek şey (=notandum) içeriğiyle (işlevsellik) değil de ortaya çıkış ritmiyle belirlenebilir → a) Ya çok sık yinelenen şey not edilir (yinelenme ilgi çekici bir şeyin belirtisi olarak görülür: yinelemenin gerisinde bir kural yatabilir); bu durumda Not etme yorumlama, şifreyi çözme düzeyinde yer alır; b) ya da yinelenmeyen, bir tek kez meydana gelmiş olan, yani tikel olan not edilir; bu da kuşkusuz Olağanüstü Öyküleme biçimi düzeyin-

1 Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard, "Folio" dizisi, 1982, s. 70.

de yer alır → Bunu yansıtacak özlü söz de şöyle olabilir: *Semel vel multum*² → İnsan şunu sorabilir: Peki *Semel* ile *Multum* arasında ne vardır: Not edilemeyenin alanı mıdır bu?—“Not etmek neye yarar?” sorusunun yaratacağı duraksama, çöküntü: anlamsızın her zaman için tehlikeli bölgesidir burası, Not etmenin bunu saptama gücü olmadığı; çünkü *Neye yarar ki?* diye düşünülmektedir = “Öyleyse yazmak niye?” (İşte bu açıdan çöküntü söz konusudur) → “İşe yaramaz, önemsiz” iki şey vardır: a) Yazı dışında hiçliğin içine düşen *işe yaramazlık* = boş şey, *Vanitas*; b) Yazıyla saptanan *işe yaramazlık*; Cioran *La Tentation d'exister*'de (Varolmanın Ayartması) şöyle der: “Neden onu görmezlikten geliriz? İşe-yaramazlık dünyanın en zor şeyidir, burada bilinçli, edinilmiş gönüllü işe-yaramazlıktan söz ediyorum.”³ Kuşkusuz *Not edilebilir olan* (yapısal özelliklidir) öznenin durumuna, kimliğine, başkalığına *bağlıdır* → Marakeş'teyim: Zifiri karanlık bir odada, yatağın üzerine çökmüş, kir pas içinde bir Buda gibiyim → Not ediyorum; ama o anda yananlam olarak da yabancılik durumumu saptıyorum → *Pitoresk* kategorisi: Bu bende bir tek kez (*Semel*) meydana geldi ama çok iyi algıladığım bir sıradanlık (başkaları için) ufkunda oldu = iki söylemin sürtüşmesi.

3) *Estetik özellik*. İşte size arada yaşanan bir küçük olay, bir ara olay (bir *nota*): 1 Temmuz 1978. Senato binasının önünde 89 numaralı otobüsü bekliyorum: İki kadın ve arkalarında bir küçük çocuk; kadınlardan biri gömlek gibi bir şey giymiş, beyaz renkli, hem de bol. Salınarak yürüyüşünde bir aşırılık var. Bu küçük olayın bana göre Not edilebilir özellikte olması için, bir tür dolambaçlı yol izlemesi gerekir; yani, bu davranıştaki aşırılığı dile getire-

2 *Semel vel multum*: “Ya bir kez ya da birçok kez” anlamında Latince deyiş.

3 Cioran, *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, “Les Essais” dizisi, 1956, s. 117.

bilmek için şunu söyleyebilmeliyim: Eğer bir erkek böyle yürüseydi o zaman "amma da kadın gibi" derdik! Demek ki bu, estetik özellikte bir Not edilebilir niteliklidir; çünkü şu ilkeyi içermektedir: Bir davranışın [jestin] gerçekliğini söyleyebilmek için, bu davranışın etkililiğini açıklamaya çalışmak gerekir: Bir davranış aşırılık, ölçsüzlük içinde özünü açığa çıkarır. Bkz. Baudelaire: "Davranışın yaşamın büyük koşullarındaki tumturaklı gerçekliği."⁴

4) *Simgesel özellik*. İşlevsel-anlamsal özelliğin karşısında yer alan bir belirlemedir (bir gönderilene iletir). Not edilebilir olan şey, bu noktada bir *gösterge* olarak algılanabilecek şeydir (gösterilen belirsizlik içinde kalır). Burada Kafka'ya ilişkin şu anekdotu aktarmakla yetineceğim:

NOT EDİLEBİLİR OLAN (Janouch, Kafka, 153)

"Kafka birden durdu ve elini uzattı:

– Bakın! Orada, orada! Görüyor musunuz?

Konuşa konuşa önüne kadar geldiğimiz Saint-Jacques sokağındaki bir evden yün yumağı gibi küçük bir köpek fırlamış, önümüzden geçerek Temple sokağının bir köşesinde gözden kaybolmuştu.

– Küçükük sevimli bir köpek, dedim.

– Köpek mi? dedi Kafka, sakınlı bir tonla ve yürümeyi sürdürdü.

– Küçük bir köpek, bir köpek yavrusu. Görmediniz mi?

– Bir şey gördüm ama, köpek miydi o?

4 Baudelaire, Delacroix'nın *Haçlılar* adlı tablosunu (1855) yorumlarken şöyle yazar: "Her zaman hareketli, kaygılı bir kalabalık, silahların gürültüsü, giysilerin şatafatı, yaşamın önemli anlarında davranışların tumturaklı gerçeği! [...] çünkü Shakespeare'den sonra hiç kimse Delacroix kadar dramı ve düşleri gizemli birlik içinde eritmeyi başaramamıştır (*Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, yay. haz. Y .G. Le Dantec, 1961, s. 970). Roland Barthes, *catch* adlı güreşin mitolojisini incelediği yazısından (1952) Proust'u incelediği "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" (1978) konferansına kadar birçok metninde Charles Baudelaire'den bu alıntıyı kullanmıştır.

- Küçük bir kanişti.
- Kaniş! Bu bir köpek olabilir ama bir işaret de olabilir. Biz Yahudiler, trajik biçimde yanılığa düşeriz.
- Sadece bir köpekti, dedim.
- Her işte bir hayır vardır, dedi Kafka, ama ‘sadece’ sözcüğünün yalnızca onu kullanan için bir değeri vardır. Birine bir bez yumağı ya da bir köpek gibi görünen şey, bir başkası için bir işaret olabilir.”⁵

Bütün burada anlatılanlar, niyet belirlemeleridir; belli bir erekliliğin belirlediği Not edilebilir olandır. Ama, haykunun uzantısında, yeniden *nicelik* sorununa dönmek gerekir: Not edilebilir olan ile Kısa Biçimin bağıntısı sorunudur bu → Gerçekten de her şey Not etmenin *dizimsel* [*sentagmatik*] boyutu üstünde olup biter: Not etmenin içine hapsedilmiş *dizimin niceliği* söz konusudur.

Valéry biçimin belirleyiciliğini çok iyi dile getirmiştir: Hayku ya da benzer küçük şiirler konusunda kadın çevirmen Kiku Yamata’ya şöyle yazmıştır: “Bize sunmuş olduğunuz küçük parçalar bir düşüncenin *büyüklüğü düzeyindedir.*” Paul Valéry, burada, bir düşünce’nin (= Özdeyiş ≠ Hayku) söz konusu olduğunu belirtmez ama özgün bir tavır içindedir: Düşünceyi dizimsel nicelik bakımından düşünür: Bu da Valéry’nin çağı açısından son derece paradoksaldır (metinsel biçimleri görmek Paul Valéry’nin özgün yanıdır: başkanı olduğu Yazınbilim kürsüsünün anlamı da burada yatar.)⁶

5 Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, Almanca’dan Fransızca’ya çeviren Bernard Lortholary, Paris, Maurice Nadeau, 1978, s. 153. “Not edilebilir olan” başlıklı fiş üstüne yazılmış alıntıyı, Roland Barthes fiş kutusundan çıkarıp elyazılı metninin ilgili yerine yapıştırmıştır. Biz söz konusu alıntıyı buraya aktarırken atlanmış bazı sözcük öbeklerini de ekledik.

6 Paul Valéry Collège de France’ta 1937’den (Açılış Dersi 10 Aralık’tadır) 1945’e kadar ders vermiştir. Roland Barthes, Valéry’nin bazı derslerine katılma fırsatı bulduğunu sık sık belirtmiştir. Bkz. Paul Valéry, *Introduction à la poétique* (Paris, NRF-Gallimard, 1938): Bu kitap Şubat 1937’de derslerin programını sunan “De l’enseignement de la Poétique au Collège de France” ile Açılış Dersi olan “Cours de Poétique”i biraraya getirir. Roland Barthes kendisiyle

Kısa Biçim olarak alınmış Not, daha “teknik” bir anlatımla şöyle tanımlanabilir: Alınmış olan not, *özetlenemeyecek olan şeydir* → Bu ölçüt de elbette, “endoksal” özelliklidir; çünkü metnin özetlenebilir olduğunu düşünmek de, yani temel bir içerik özü ve hoş ama temel olmayan biçimler doldurması içerdiğini söylemek, ister uzun ister kısa olsun o metin hakkında daha başlangıçta ideolojik bir tutum benimsemek demektir. Böylece “ideoloji” de doğrulanmış sayılır, çünkü özet, özet çıkarma [Fr. *contraction de texte*] deyişi altında, “anlatım teknikleri”nin işlendiği üniversitelerdeki öğretimin bir silahıdır. Ne olursa olsun, bir hayku (alınmış bir Not) kopprime hale getirilemez. Özete direnmenin, modern metnin (*Paradis*)⁷ bir özelliği olduğunu belirtelim → Özet: Çok iyi bir toplumsal *bütünleşme* testidir.

Elbette, Kısa Biçim üstüne, Not etmenin çok ötesinde, bütün bir dosya söz konusudur (ben de çoğu kez ders konusu olarak düşünmüşümdür bunu).—Bir ön hazırlık olarak, bu dosyayı iki eksen üstünde oluşturmak gerekir:

1) Kısa biçimlerin bir dökümünün yapılması. Edebiyatta: Özdeyişler, epigramlar, kısa şiirler, parçalar [fragmanlar], özel günce notları. Belki de özellikle müzikte: Çeşitlemeler, Bagatellalar (Beethoven’ın yaşamının son yıllarında bunlar yayıncılar tarafından reddedilmiştir), İntermez-zolar, Novelletteler, Fantasiestücke (Schumann, özellikle 1849, opus 73, klarnet/piyano, sonra viyolonsel/piyano için): Bütün bunlar da tıpkı haykudaki gibi bireyleşmenin yakalanmasıyla bağlantılıdır.—Ama elbette Kısa Biçim’in bestecisi, müzikçi Webern’dır: Aşırı-kısa parçaları + Berg’e yaptığı ithaf: “*Non multa, sed multum*”: Geliştirdiği radikal susma sanatı, *durak* sanatı (= Ma, aralık).

ilgili olarak da şöyle demiştir: “Bir hastalığım vardır benim: Dili görürüm”, *Roland Barthes par Roland Barthes, a.g.y., s. 164 (OC 4, s. 735)* [Türkçe çevirisi: *Roland Barthes, İstanbul, Yapı Kredi Yay., gözden geçirilmiş 2. baskı, 2006, s. 186; çeviren: S. Rifat, ç.n.*]

7 Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, 1978.

Schönberg *Piyano ve Keman İçin Küçük Parçalar* hakkında şöyle demişti: “Basit bir *es*’te bütün bir roman.” Eleştirmen Metzger ise, dinleyicilerin Webern’in bestesinde bir durak hissettikleri her sefer öksürüklerini tutamadıklarından söz etmiştir.⁸

2) Kısa Biçim içinde yatan *değerlerin*, dolayısıyla *direnmelerin* incelenmesi: Metinsel açıdan daha çok geveze nitelik taşıyan Modernlikte Kısa Biçimlere çok az rastlanır (çünkü, Modernlikte, konuşması engellenmek istendiği fikri vardır) → Batı dünyasında çok eskilere uzanan *söz bolluğunun* değerlendirilmesi: Cicero (doksa’nın en iyi temsilcisidir). Thrasymakhos ve Gorgias söylemlerini fazlasıyla küçük ritimli ögelere, kesik kesik parçalara ayırmışlardır. Thukydides ise bunu daha da ileri götürmüştür: Onun söylemi yeterince kaymaz → Anlatıma daha çok kayganlık veren tümcelerini daha akıcı ritimlerle donatmış olan ilk kişiye İsostrates olmuştur.⁹

→ Bakın yineliyorum: bir Yazın Kuramı (henüz oluşturulamadı) ile bir Modernlik Kuramının bakış açısına göre, bütün sanatlarda söylemselliğin bütün *niceliksel* olgularıyla ilgilenmek gerekir: *uzunluk* (uzatma), *kısalık*, *kısaltımlar* [rakursiler], *bolluk*, *bitimsizlik*, *incelik*, *azlık*, “boş şey”

8 Anton von Webern (1883-1945), okul arkadaşı Alban Berg (1885-1935) ile birlikte, 1904’ten başlayarak Arnold Schönberg’in öğrencisi oldu. Modernliğin önde gelen temsilcisi Webern, Viyana Okulu’nun önerilerini, müziksel yapı üstüne ayrıntılı ve derinlemesine bir çalışma yaparak daha köklü hale getirdi. Kısalık (yapıtlarının en uzun olanı *Kantat opus 31*, 11 dakika sürer), aralıkların uzatılması, eslerin (durakların) müzik gereci olarak kullanılması onun estetiğini özellikle belirten niteliklerdir. *Beş Parça opus 10*’un 1913’te Alban Berg’e yapılmış ithafında şöyle yazılıdır: “*Non multa sed multum* [nicelik bakımından az, nitelik bakımından çok], ne kadar çok isterdim bunun şu anda sana sunduğum besteye uygulanabilir olmasını”. Aynı deyiş altında, Roland Barthes da Webern’i Cy Twombly resmiyle bağdaştırır. Bkz. “Cy Twombly ou Non multa sed multum”, Cy Twombly tarafından kâğıt üstüne gerçekleştirilmiş yapıtlar hakkında hazırlanmış açıklamalı katalog için yazılmış metin, Milano, 1979 (OC, 5 s. 703-720). Alman müzik eleştirmeni Heinz-Klaus Metzger’e yapılan gönderme John Cage’den alınmıştır: *Pour les oiseaux*, Daniel Charles ile söyleşiler, a.g.y., s. 31.

9 Bütün bu yazarlar için, Roland Barthes’ın Collège de France’ta önceki iki ders döneminde kaynak olarak kullandığı kitaba bakılabilir: *Les Sophistes. Fragments et témoignages*, Paris, PUF, 1969.

(kendilerine uygun düşen mitolojilerle birlikte kuşkusuz: “küçük boş şeyler” yazarlar için doksa’nın küçümsenmesi) → Uzunluk normları (kitaplar, filmler) → Ve bir de *yoğunluk* olgularıyla ilgilenmek gerekir: *Rarus* (dağılmış, saçılmış, ender, seyrek), bkz. *Ma*: Bu kavram, resim sanatından (Twombly, Doğulu sanatçılar)¹⁰ söz etmemizi sağlar.

11 3) Tümce Biçiminde Yaşam

Burada da, Kısa Biçimlerde olduğu gibi, peşimi hiç bırakmayan ve her an için ders konusu yapabileceğim bir dosya, Tümce¹² dosyası söz konusu.—Kendimi Not Etme Kuramıyla sınırlayarak, şu kanıtı ileri sürmek istiyorum: Not etmenin ortaya çıkması, bir tümcenin ortaya çıkması demektir → Not etmenin itkisi, hazzı = bir tümce oluşturma itkisi, hazzı.

Tümcenin konu olarak tanımlanması tümce üstüne bir dersin konusu olacaktır. Burada kestirmeden ve hızla bu konunun koordinatlarını belirtmek istiyorum:

a) Tümce *hem* dilsel, *hem* de estetik (üsluba ilişkin) bir kendiliktir: *Hem* bir bildiri bilimi’ni, *hem* de bir sözceleme “bilim”ini harekete geçirir.

10 Bkz. Roland Barthes, “Cy Twombly ou Non multa sed mutlum”, a.g.y.; ve 1979’da Whitney Museum tarafından düzenlenen Cy Twombly retrospektif sergisinin kataloğu için kaleme aldığı “Sagesse de l’art” başlıklı metin (OC 5, s. 688-702). Roland Barthes bu metinde “Twombly sanatının anahtarı” olarak “Rarus” [dağılmışlık, saçılmışlık, enderlik] kavramını işler: “Enderliğin, dağılmış olarak bulunmanın yoğunluğu, yoğunluğun da gizemi doğurduğunu” belirtir. Roland Barthes, Cy Twombly tarafından gerçekleştirilen sanat üstüne kaleme aldığı iki metnini Tao’yu çağrıştırarak bitirir.

11 Bu yılki Dersin son oturumu buradan başlar: Ama zamanın sıkıştırması üzerine Roland Barthes yazmış olduğu bazı sayfaları metinden çıkartma yoluna gider. “Bunları belki de daha sonraki dönemlerde yapacağımız Derslerde ele alınız; bu nedenle üzülmenize gerek yok” diye seslenir dinleyenlerine.

12 Roland Barthes 1973’te *Le Plaisir du text’e* (OC 4, s. 250) “Bizler tümceye teslim olmuşuz” diye yazar. Roland Barthes’in aynı konuya değişik yaklaşım biçimleri için bkz. özellikle: *Sade, Fourier, Loyola*, 1971; “Le style et son image”, 1971; “Flaubert et la phrase”, 1972; *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975; *Fragments d’un discours amoureux*, 1977; “Tant que la langue vivra”, 1979.

b) Yeni bir eleştirel inceleme başlatılıncaya kadar, Tümce, özne ile yüklemden oluşan Sav ileri sürme işlemini yerine getirir: Bir savın ileri sürülmesi Tümce'nin var olabilmesi için gerekli ve yeterlidir.

Demek ki tümce, mantıksal, ruhsal (çünkü *infans*'ın [konuşma evresinden önceki çocuk] bir yetişkinlik matrisi içine yerleştirilmesini içerir), ideolojiktir (Toplum, tümcebiçim'in *norm*larını uygular: tümce-olmayan biçimleri, tümceye direnmeleri, tümceden uzaklaşmaları sıkı denetimden geçirir; insanı belirleyen "yetenek", tümceler bırakabilme yeteneğidir—Chomsky.)¹³

c) Konu olarak Tümce, meta-psikoloji terimleriyle betimlenebilecek araştırmalar alanı olabilir: Bir tümce fetişizminden söz edilebilir.

d) Bu araştırma öylesine köklü olabilir ki, sonuçta tümcenin bir tür metafiziğine, mutlak tümceye (En Yüce İyilik) ulaşılabilir: Bu konudaki temel yazar ise Flaubert'dir.

e) Bununla birlikte, Tümce bir *sanat ürünü* [artefakt] olarak da kabul edilebilir (bkz. *aşağıda*, son sorun).

Şimdi yeniden Not etmeye dönelim → Latin yazarları art arda üç işlem yaparlardı: 1) *Notare* (not almak); 2) *Formare* (yazıya dökmek: bu yalnızca bir ilk döküm ya da yalnızca çok ayrıntılı bir plan olsa bile); 3) *Dictare* (metinlerin her zaman halkın, dinleyicilerin önünde okunması). → Tasarladığım biçimiyle Not etmede *Notare* ile *Formare*'nin kaynaşık yoğunlaşması söz konusudur: Not etmenin (Notatio) olumlu adımı, iyi kurulmuş bir tümcenin tasarlan-

H.-J. Martin
*Revue française
d'histoire du livre*,
sayı 16, 1977

13 Noam Chomsky (doğ. 1928), Amerikalı dilbilimci. Çalışmalarıyla dil biçimlerinin evrenselliğine dayalı bir dilsel yapı kuramı geliştirdi: Bu kurama göre, her birey doğuştan genel bir dil yeteneğine [kompetans: *edinc*] sahiptir ve bunu farklı bir dil *edimi*yle [performans] kullanıma sokar. Bkz.: *Syntactic Structures*, 1957 (Fransızca çevirisi: *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, 1969) ve *Aspects of the Theory of Syntax*, 1965 (Fransızca çevirisi: *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil, 1971). [Noam Chomsky'nin kuramı ve kitaplarından seçme parçalar için bkz.: Mehmet Rifat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, I ve II, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş 3. baskı, İstanbul, Yayı Kredi Yay., 2005; ç.n.]

masıdır (hayal edilmesidir, uydurulmasıdır, kafada üretilmesidir). (Latinlerin *Dictare*’siyse bugün artık düzeltme evresi haline gelmiştir: Daktilo etme yoluyla nesnelleşme.) *Not defteri* kavramı (sözgelimi Sanal Romancının *Not defterleri*) yalnızca şu anlama gelir: Önemli olan, Romancının görmesi değil (yukarıda *kamera-kalem* örneğini vermiştim ama bu eğretilene yanıltır) de kalemidir: Kalem-kâğıt (el) → *Not defteri* = Tümceler biçimde gözlemleme: *Görül-müş ve Tümceye Geçirilmiş* olarak tek bir hareketten doğan şey.

Burada tam bir “felsefi” sorun vardır: İnsan özne olarak kendini yalnızca “konuşan” (modern epistemoloji), *söze yatkın* kişi olarak belirler: Yani yalnızca konuşabileceğini, sürekli konuştuğunu söylemek istemektedir; yaşamak, konuşmak (hem dışa dönük olarak hem de içten) demektir. Bilinçaltı düzeyinde, yaşam ile dili karşılaştırmak saçma, gülünç bir şeydir: Konuşuyorum öyleyse varım (biri konuşuyor, öyleyse varım) → Ama insan tipleri kitlesi içinde, eğitim yoluyla, duyarlılıkla (toplumsal sınıf da söz konusu burada), bazıları yazın’dan, *Tümcelerin düzeninden derinlemesine etkilenmişlerdir* → Bu düzeyde, en etkin, en kendiliğinden, en ciddi ve hatta en yabanıl biçimde yaşamak, yaşam *biçimlerini* bizden önce var olan tümcelerden—bizde var olan ve bizi oluşturan Mutlak Tümce’den—almak demektir → Öyleyse şunu ayırt etmek gerekir: Bir kitap gibi konuşmak ≠ Kitap olarak, Metin olarak konuşmak.

Demek ki bir Yazınsal ya da Metinsel İmge Evreni diye adlandırabileceğimiz şeyi incelemek yerinde olacak (böyle bir inceleme çok geniş bir alanı kapsayacaktır çünkü “iyi” yazın’la sınırlı olmayacaktır asla): Burada “hayalgücü” (çocukların yaptığı gibi serüvenler anlatmak—ya da Aile Romanının tema’sı) değil de Tümceler aracılığıyla Ben’in İmgelerinin oluşumu söz konusudur → Fantasma

ile Tümce bağıntısı: Sözelimi bütün erotik (ya da pornografik) metin sorunu, erotik fantasma'nın (fantasmalaşmış pratiğin) *Tümceleri*: Marquis de Sade ve tümceler, bağımlı tümceler.

Yaşamı en yakıcı, en yıkıcı anlamıyla yazınsal nitelikli Tümce tarafından *oluşturulmuş, biçimlendirilmiş* (uzaktan yönetilmiş) anlatı kişinin prototipi Madam Bovary'dir; onun aşkları, bıkınlıkları Tümcelerden gelir (bkz. manastırdaki ve daha sonraki okumaları), ve onun ölümü de Tümceyle olur (bütün bu alan bir kişiye özgü *Tümce kuruluşları* çerçevesinde yer alır; ancak burada söz söyleme sanatına ilişkin tümceler değil de tıpkı bir sözlükteki iyi kurulu örnek tümcelerden oluşmuş küçük bir bütüncü söz konusudur).

Hepimiz değilse de çoğumuz *Bovary*'leriz biz: Tümce bizi fantasma gibi, sık sık da bir "yem" gibi peşinden sürükler.—Sözelimi yapacağım tatil türüne şöyle bir tümceyle karar verebilirim: "On beş gün süreyle, Fas'ta sakın bir plajda, balık, domates ve meyve yemek." Bu da tam Club Méditerranée'ye uygun bir tatildir; yalnızca mutfak düzeni *tamamıyla* yazınsal niteliklidir (Epikurosçuluk); Tümce, "yem" olarak, geri kalan her şeyi, zamanı, sıkıntıyı, plaj kulübelerinin hüznünü, akşamların boşluğunu, insanların sıradanlığını, vb'ni yıkar, dışlar. Ve bütün bunlara karşın yolculuğa çıkmak için biletimi alırım → O zaman şöyle diyebiliriz: Yazar tümceler üreticisi olarak hata ustasıdır; ama onun bağışıklığı vardır; "yem" in bilincindedir; *esinli* dir ama *sanrılı* değildir; o gerçek ile imgeyi birbirine karıştırmaz; bunu onun yerine okur yapar. Proust, Ruskin'in Venedik'le ilgili, katedrallerle ilgili tümcelerinden "sanrıya düşmüş" olabilirdi ama o bu sanrıyı *dile getirdi*: Ruskin onu yalnızca esinlemişti → Bununla birlikte, aynı zamanda, *doğrudan doğruya* "yem" in kendisinde Yazınsal Tümce yön gösterici nitelik taşır: Önce Arzu'yu (Arzu öğrenilir:

kitap yoksa Arzu da yoktur) sonra da *Nüans*'ı yönlendirir, öğretir.

Tümceyle, Yazın'ın deposu olan Tümceyle ilgili olarak tasarladığım bu dosya, Tümcenin geleceğine ilişkin sorunu ortaya atmadan tamamlanmış olamaz, olamayacaktır.

Çünkü Tümce belki de sonsuz değildir. Daha şimdiden aşınma belirtileri görülmeye başlanmıştır: a) Konuşma dilinde: Yapı bozuklukları, bağımlı tümcelerin yığılması, birbiri üstüne binmesi, ana tümceden kaymalar görülür → Konuşma dili olarak Fransızca'yı betimlemek için belki de yeni bir araç gerekir; b) Metinsel oluşumlarda ("şiişsel" metinlerde, öncü [avangard] nitelikli metinlerde, vb.): sav ileri sürmenin (belli bir noktaya odaklanmış bilincin), dil "yasalar"ının yok edilmesi → Mutlak Tümcenin sanatçısı ve metafizikçisi Flaubert sanatının ölümlü olduğunu biliyordu: "Ben <...> bugünün okuru için değil, ama dil yaşadığı sürece var olabilecek bütün okurlar için yazıyorum."¹⁴ Bu sözü severim çünkü alçakgönüllüdür ("var olabilecek bütün okurlar") ve kötümser değil de gerçekçidir: Dil sonsuz olmayacaktır ve Flaubert için dil, üslup değil (öyle sanıldığı gibi Flaubert güzel üslubun kuramcısı değildir) Tümce'dir → Flaubert'in "geleceği", betimlediği içeriklerin tarihsel, aşılmış niteliğinden ötürü değil de kendi yazgısını (ve yazın'ın yazgısını) Tümce'ye bağlamış olmasından ötürü tehdit altındadır.¹⁵

Tümcenin geleceği: İşte size bir toplum sorunu—kimsenin de bu sorunla ilgili bir araştırma yaptığı yok.¹⁶

14 Gustave Flaubert, George Sand'a Mektup, 4 Aralık 1872 (*Correspondance*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1998, cilt IV, s. 619). Roland Barthes söz konusu alıntıları büyük bir olasılıkla, Geneviève Bollème'in *Préface à la vie d'écrivain* (Paris, Seuil, 1963) kitabına seçtiği mektup parçalarından aktarmıştır. Roland Barthes *Le Nouvel Observateur*'deki yazılarının birini Flaubert'in bu açıklamasına ayırmıştı (OC 5, s. 643).

15 Bu konuda bkz. Roland Barthes'in André Martinet'ye saygı olarak kaleme aldığı (*Word*, 1968) ve sonradan *Nouveaux essais critiques*'te (Paris, Seuil, 1972) yayımlanmış olan "Flaubert et la phrase" adlı metni (OC 4, s. 78-85).

16 Roland Barthes'in derste okumayıp atladığı bölümün sonu.

4) Şeyin Özü, Gerçeklik [Hakikat]

Romana (Ütopya, Fantasma, En Yüce İyi[lik]) ve bu dönem Derslerimizin sonuna yaklaşıyoruz: Haykudan Romana değilse de en azından Modern Notlar'a (*Nota*) geçiş en önemli noktadır: *Gerçekliğe* [Hakikate] ilişkin bir şeyle ilgilidir → Bir yerden "geçmek" için yol göstericilere gerek vardır. Bizim de burada iki yol göstericimiz olacak: Joyce ve Proust.

1) Joyce: Şeyin Özü*

(Patrick Mauriès'ten alınan notlar), bkz. Ellmann'ın Joyce hakkında yazdığı yaşamöyküsü.¹⁷

a) *Yaşamöyküsü*: 1900-1903 (Joyce yaklaşık 20 yaşındadır; doğ. 1882—*Ulysses*'i 1922'de yayımlar—Proust'un ölüm tarihidir bu) yılları arasında Joyce "Düzyazı Şiirler" diye adlandırılacak olan metinleri yazdı; ama kendisi bu metinleri böyle değil de *Epifaniler* olarak adlandırmak istiyordu. Şimdi bu *Epifaniler*'e ne olduğunu söyleyeceğim.

b) *Tanım*: Epifani = Bir Tanrının görünmesi (Yun. *phaino*, "belirmek, görünmek"). Ama Joyce'ta böyle bir şey söz konusu değildir. Joyce'un yaşam deneyiminin tanrıbilimle, Ortaçağ'daki din felsefesiyle, özellikle de Aziz Tommaso'yla ("en büyük filozoftur o, çünkü akıl yürütme biçimi keskin bir kılıç gibidir") ve Duns Scott¹⁸ ile anlamsal bağlar

* "Şeyin özü" terimini Fr. *quiddité* karşılığında kullanıyoruz. Türkçe'de bu terim *nelik* diye karşılanıyor: Yani, bir şeyin, "Bu nedir?" sorusuna yanıt niteliği taşıyan özü. Roland Barthes Fransızca *quiddité*'nin İngilizce karşılığını da metin içinde veriyor: *whatness*. (ç.n.)

17 Patrick Mauriès: Yazar ve sanat eleştirmeni, Roland Barthes'ın eski öğrencisi ve yakın dostlarından biri. Richard Eldmann, *James Joyce*, cilt I ve II, İngilizce'den Fransızca'ya çeviren André Cœuroy ve Marie Tadié, Paris, Gallimard, 1962, "Tel" dizisi, 1987.

18 Aquino'lu Tommaso'nun (1228-1274) James Joyce'un yapıtları üstünde önemli etkisi vardır ve bu etki *Stephen Hero*'dan (1904) itibaren belirgin hale gelir. Alıntıyı aktaran Ellmann'dır, *a.g.y.*, cilt I, s. 406. John Duns Scott (1265'e doğru-1308): Filozof ve tanrıbilimci, eşsiz diyalektikçi, Aristotelesçiliğin ve Tommasoculuğun eleştirmeni; İskoçyalıdır ama kimileri İrlandalı olduğunu düşünürler.

taşması durumu değiştirmez. Joyce'un epifanisi şu anlama gelir = " Bir şeyin özünün, ne olduğunun aniden belirmesi" → Bunun haykuyla olan yakınlığını, yani benim "İşte bu", "İşte bu"nun *tilt*'i (Fr. *quiddité*; İng. *whatness*: işin özü, mahiyeti: "Bir varlığı özellikle belirleyen koşullar bütünü") dediğim şeyle yakınlığını vurgulamaya gerek yok. Joyce'un *Epifanisi* şu anlama da gelir: "En sıradan nesne ruhunun bize ışıyormuş gibi görüldüğü an" ya da " zihinde aniden beliriş"¹⁹ (bkz. *satori*).

c) *Belirme, görünme biçimi*: 1) Epifaniler kime görünür? Sanatçıya görünür: Sanatçının görevi, insanlar arasında, belli *anlarda orada bulunmaktır*. (Yazarın güzel ve tuhaf tanımı: "*Orada bulunmak*", sanki rastlantıyla seçilmiş gibi; yazar, bazı "tanrısal esinler" in bir tür büyülu aracıdır, bir tür tinsel "röportajcı" dır.)—2) Bu *epifani anları* nelerdir?— Bunlar güzelliğe, başarıya (Apollon'a özgü, Goethe'ye özgü anlamda) ve fazla-anlamlılığa göre tanımlanmamışlardır → Bunlar, rastlantıya bağlı, belli belirsiz, aynı zamanda da eksiksiz, tutku dolu (bu söylediğimi aşağıda "gerçeklik anı" olarak söyleyeceklerim için aklı-mızda tutalım), ya da sıradan, hoş olmayan anlardır: Bir davranışın, bir sözün sıradanlığı, reddedilmesi gereken şeyler, "iki ya da üç tümcelik bir karşılıklı konuşmada ustalıkla yakalanan" aptalca ya da duygusuzca söz örnekleri. 3) Epifaninin doğrudan doğruya Joyce açısından işlevi nedir? —Çalışma işlevi vardır: Joyce'un lirizme olan eğilimini içermek, üslubunu her zaman daha titiz kılmak. 4) Joyce'un epifanilerinden bir örnek:

"*Tepede, loş pencerele eski evin küçük odasında ışık var, dışarısı karanlık. Yaşlı bir kadın çay hazırlamaya çalışıyor... Uzaktan konuşmalarını duyuyorum... "Mary Ellen misiniz? Hayır, Elisa, ben Jim. — Ah! İyi akşamlar Jim. — Bir isteğiniz var mı,*

19 Joyce *epifanisinin* tanımlanmasına dayanak oluşturan alıntılarının bütünü için bkz. Richard Ellmann, *a.g.y.*, s. 107-108.

Elisa? Ben, Mary Ellen sanmıştım. Ben senin Mary Ellen olduğunu sanmıştım, Jim.”²⁰

d) Peki bu *Epifaniler*’e ne oldu? Elimizde bir derleme var: yay. haz. A. O. Silverman, Buffalo Üniversitesi, 1956; ama bu derlemeyi Joyce’un kendisinin düzenleyip düzenlemediği bilinmiyor. Çünkü Joyce’un bu *Epifaniler* hakkındaki açık düşüncesi şöyle: 1904’te Joyce söz konusu metin parçalarını bu haliyle kullanmak istemiyor ve onları *Stephen Hero* (Kahraman Stephen) adlı romanının içine yerleştirmeye karar veriyor. Joyce “psikoloğun aralıklı olarak yaşadığı bu spazmları *düzenli anlar zinciri* halinde biraraya getirmek” ister <spazm: bu sözcük *tilt* yapar: Hayku, Satori, Ara Olay>; “ bu *anlar zincirinde ruh canlanacak*” ... ” ve o < yani Joyce, Davin’le konuşurken> kısa yapıtların yazarı olmak yerine, bunları özelliklerini yitirmeden uzun soluklu yapıtlara aktaracaktır.”²¹ Bu, bütün Dersler boyunca ortaya attığımız sorun ile aşağıda ele alacağımız sorunun kesin biçimde dile getirilişidir.

Joyce’un bu *epifani* deneyimi benim için çok önemlidir; benim Ara Olay diye adlandırdığım, benzer bir biçimle ilgili kişisel araştırmama tamamıyla uygun düşer: *Le Plaisir du texte*’te (Metnin Hazzı), *Roland Barthes par Roland Barthes*’ta (Roland Barthes), *Fragments d’un discours amoureux*’de (Bir Aşk Söyleminden Parçalar), yayımlanmamış bir metin olan *Au Maroc*’ta (Fas’ta), *Le Nouvel Observateur*’deki haftalık yazılarımda parça parça denediğim bir biçimdir.²² Diyeceğim, aralıklı ama ısrarlı olarak aynı biçimin çevresinde dönüp duruyorum—dolayısıyla da onun güçlüklerini ve çekiciliklerini yaşıyorum.

20 Cornell dizisinden alınmış ve Richard Ellmann’ın aktardığı *epifani*: a.g.y., s. 108.

21 Aktaran Richard Ellmann, a.g.y., s. 158.

22 Roland Barthes’ın 1973-1979 yılları arasında yazmış olduğu bütün bu metinler için bkz.: OC 4 ve 5.

Evet hayku ile bir yakınlık vardır—kuşkusuz aynı “felsefe” ya da aynı “din” söz konusu olmasa bile (bir yerde pagan dini, öbür yerde ilâhi din) → Hayku ile uzun uzun ilgilenmemin nedeni Ara Olay (aniden belirlemek, birden bire karşılaşmak) açısından oldu, bu bir gerçek.

Haykuda, Epifanide ve Ara Olayda aynı anlam sorunsalı vardır: Doğrudan doğruya, hemen anlam belirten bir olay söz konusudur (bkz. Nietzsche, *La Volonté de puissance* [Güçlülük İradesi]: “ ‘kendiliğinden’ gerçek olan bir durum yoktur, bir gerçek *durumun var olabilmesi için önce buna bir anlam katmak gerekir*”)²³ ve aynı zamanda genel, dizgeli ve öğretiyeye dayalı bir anlam verme savında bulunulmaz → Bu nedenle, kuşkusuz, *söyleme* karşı çıkış, “kıvrım” üstüne kıvrım (*ara olay*), kesintili parçanın varlığı geçerlidir— bkz. Joyce’un yaşamöyküsünü yazan Ellmann’ın Epifaniler ve bunların Modern Roman’la olan türdeşliği üstüne söyledikleri: “aynı anda hem tepeden bakan hem de alçakgönüllü” teknik: “hiçbir şey iddia etmiyorken önemli olma savında olan”²⁴ teknik. Buradan çıkacak olan kesin sonuç ama aynı zamanda da Haykunun, Epifaninin ve Ara Olayın hem *özelliğini* (neliğini!) hem de güçlüğü yaratan şey, *yorum-yokluğu* koşuludur. Joyce söz konusu olduğunda: Epifani tekniği “öylesine kesin bir sunuş arar ki, yazarın bir yorumu, işin içine karışma olacaktır” → Anlamı vermemek, bir anlam vermemek gibi aşırı bir güçlük (ya da cesaret) söz konusudur. Her türlü yorumdan yoksun olan Ara Olayın önemsizliği apaçık görülür ve bu önemsizliği üstlenmek, neredeyse kahramanca bir davranıştır. (Bu nedenle *Kronikler*’imde²⁵—500 000 okuru bulu-

23 Bkz. *Vie et vérité*, Nietzsche Metinleri Antolojisi, a.g.y., s. 81; alıntı *La Volonté de puissance*’tan aktarılmıştır, Fransızca’ya çeviren Geneviève Blanquis, Paris, Gallimard, cilt I, 1947, s. 100. [Yapıtın Almanca özgün adı: *Der Wille zur Macht*. ç.n.]

24 Bkz. Ellmann, *James Joyce*, a.g.y., s. 108.

25 18 Aralık 1978-26 Mart 1979 tarihleri arasında Roland Barthes *Le Nouvel Observateur* dergisinde her hafta bir yazı (kronik) yayımlamıştır (OC 5, s. 625-653).

nan büyük bir haftalık dergide yayımlandığı göz önüne alındığında—her "ara olay"a bir *kıssadan hisse* vermemek bana olanaksız gibi geliyordu. Bu açıdan bakıldığında da, demek ki, kıssadan hisse çıkarmamak başarısızlık olacaktır. → Ama yine de bu durum başarısızlığa katlanmayı ve bunu anlamayı öğretti bana: "Zafer arzusuyla yarışan yenik düşmeler de vardır."²⁶ → Bir kez daha belirtelim: Batı dünyasında, aktarılan her olguya bir yorumlama getirme gibi müthiş bir koşullanma vardır: Rahipler uygarlığıdır bu. Bizler yorum yaparız, *kısa* dil biçimlerine katlanamayız ("kısa kesilip başka konuya geçilmiş", "bu biraz kısa, delikanlı" deriz). Bizdeki Kısa Biçimler fazla-anlam taşıma zorundadır: Özdeyişler, lirik şiirler böyledir → Hayku (ya da onun yerini tutan biçimler) bizler için olanaksızdır. Joyce'un başarısızlığı belki de buradan kaynaklanır. Buna bağlı olarak da başarısızlığını dönüştürmüş, Epifanileri Roman'a *akıtmış*, az-olanın, kısa-olanın kabul edilemezliğini anlatıyla gidermeyle çalışmıştır; yatıştırıcı, güven verici bir dolayım başvurmuş, bir büyük anlamın (Yazgı) hazırlanışına gitmiştir. Bkz. Lévi-Strauss'un, çelişiklere katlanmayı sağlayan Mit'in diyalektik işlevi üstüne söyledikleri.

2) Proust: Gerçeklik [Hakikat]

Proust "yol gösterici" olarak iki soruna doğru götürür: Bunların her ikisi Joyce'ta da vardır ama bambaşka bir üslup içindedir:

1) Proust hiçbir zaman Kısa Biçim'le ilgilenmemiştir. Onun "içten gelen" [spontane] yazı biçimi bunun tam karşısıdır, "dört nala"dır. *Durmamacasına* yazar o: Eklemeler yapar, yapıştırdığı kâğıtların üstüne yazar, vb. Onun yazı üslubu Eksiltmeli değil de Bütünlemelidir (bütünleyime

26 Montaigne, *Essais*, Kitap 1, Bölüm 31, metinleri düzenleyen ve notlarla açıklayan Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1950, s. 250.

başvuran yani düzeltmeleri eklemelerden oluşan yazarların sayısı azdır: Rousseau, Balzac).—Ama, çok uzun süre, kısa değilse de en azından *sınırlı* metinler yazmıştır yalnızca: öyküler, makaleler, kronikler, fragmanlar → Proust’a özgü bir sorundur bu (ya da “Marcel”e özgüdür çünkü Proust’un yaşamöyküsüyle ilgilidir). Derslerin ikinci bölümünü buna ayırmak istiyordum ama isteğimi daha sonraya bırakıp söz konusu sorunu yalnızca bir Konferansta ve *Magazine littéraire*’de yayımlanan kısa bir yazıda ele aldım.²⁷ [Proust’un yazı yaşamında] bir an gelir, bu metin parçaları *birleşir* ve uzun bir yazı harekete geçer: O andan itibaren de *À la Recherche du temps perdu* (*Kayıp Zamanın İzinde*) ara vermeksizin yazılmaya başlar → “Ça prend” (“Kıvamına Geliş” ya da “Kıvamın Tutması”) başlıklı yazının konusu da budur. “Kıvamına Geliş”in kesin anının tarihlendirilebileceğini düşündüm: bu Ağustos 1909’da *Le Figaro* gazetesinin *Contre Sainte-Beuve*’ü (*Sainte-Beuve’e Karşı*) yayımlamayı reddetmesiyle Ekim 1909’da *À la Recherche du temps perdu*’nün yıldırım hızıyla başlaması arasındaki çok kısa andı → Demek ki, “Kıvamına Geliş”in yaşandığı gizemli ay Eylül 1909 olmalıydı → Kolaycı ve abartıcı, ama geçerli, açıklanabilir bir görüştür bu, çünkü Dersler’in ortaya attığı kişisel bir sorundur: Kesintisiz büyük bir *akışa* yığınla Not nasıl ve zaman yedirilir, “kıvamı nasıl tutturulur”? – Proust’un elyazılı metinlerini inceleyen araştırma topluluğunun (Centre d’histoire et d’analyse des manuscrits modernes, Ulm sokağı)²⁸ sözleriye şöyledir: Belirleyici nedenler öylesine gerilerde

27 Roland Barthes’ın 19 Ekim 1978’de Collège de France’ta verdiği “Long-temps, je me suis couché de bonne heure” başlıklı konferansı söz konusu burada (OC 5, s. 459-470). Dergide çıkan yazı ise “Ça prend” başlığını taşıyor: *Magazine littéraire*, sayı 144, Ocak 1979 (OC 5, s. 654-656). [Bu yazının Türkçe çevirisi: “Romanın ‘Kıvamına Geliş’i”, *Varlık*, Ağustos 2005, çeviren: M. Rifat - S. Rifat; ç.n.]

28 Sonradan Institut de textes et manuscrits modernes (ITEM) adını aldı.

kalmıştır ki *Kayıp Zamanın İzinde*'nin başlangıcını kesin olarak, şaşmaz bir biçimde tarihlendirmek güçtür. Normaldir bu çünkü, "ilk vuruş", yaşamöyküsüne ilişkin bir koşula bağlı değildi kuşkusuz: *Kayıp Zamanın İzinde*'nin yaşamöyküsel temelini annenin ölümü (1905) olduğunu düşünüyorum → Değerlerin nitelik değiştirmesi ama uzun süreli etki; Eylül 1909'da, çarpıcı hiçbir şey olmamıştır, ancak zamanı geldiğinde, yaşamöyküsel değil de "sanatsal" [*poietike*] nitelikli pek çok belirlemenin olgunlaştığı görülür → Ben söz konusu yazımda şu varsayımları ileri sürmüştüm: a) *Ben*'i uygun biçimde kullanmayı keşfetme; b) bir özel adlar dizgesinin yerine oturtulması; 3) tasarlanan yapıtın boyutunu değiştirme kararı; uzun, çok uzun bir yapıta geçme kararı (*Le Temps retrouvé* [Yakalanan Zaman]: bu büyük yapıtı bitiremeden ölüp gitme takıntısıyla doludur tümüyle); d) Balzac'ın bir tekniğinden hareketle edinilen "yapısal" buluş: anlatı kişilerinin yinelenmesi [dönüşü] *daldırma* tekniği.²⁹

Bütün bunlar doğrulanmayı bekliyor (derin bilgiye dayalı araştırma gerekir).—İsrarla şunu vurguluyorum: Proust, yazmak serüveninin kahramansı olmayan kahramanıdır; tıpkı *Ulysses*'in baş kişisinin aslında dil olması (bunu resimli *Petit Larousse* ansiklopedik sözlük bile belirtiyor), tıpkı Proust'un anlattığı öykünün de *Yazmak* eyleminin öyküsü olması gibi.

2) Proust'un bizi "içinden geçirdiği" ikinci sorun çok farklıdır: Joyce'un *Epifaniler*'den *Roman'a* (*Stephen Hero*) geçiş kararıyla bağlantılı değil de doğrudan doğruya *Epifani*'nin

29 *Daldırma* [Fr. *marcottage*] bir bahçıvanlık terimidir: Bir bitkinin havadaki dalını koparmadan toprağa sokarak bir başka yerde de kök salmasını sağlayacak üretim biçimini belirtir. Roland Barthes bu tekniği şöyle betimler: "Bu *art-lamalı düzen* [Fr. *enjambement*] sonucu, romanın başlangıcında verilmiş olan herhangi bir anlamsız ayrıntı, yapıtın sonunda yeniden fışkırmış, filizlenmiş ve serpilmiş olarak karşımıza çıkar." Bkz. "Ça prend", OC 5, s. 656. [Türkçe çevirisi: "Romanın 'Kıvamına Geliş'i", a.g.y., s. 77; ç.n.]

varlığıyla bağlantılı bir sorundur bu: Yani “şeyin özünün, ne olduğunun” ortaya çıkması, yeniden belirlenmesidir. Yalnız, Proust’ta en azından ilk aşamada, şeylerin özünün ne olduğu değil de, *duygulanımın gerçekliği* söz konusudur → Burada yine de haykuyla bir yakınlık vardır çünkü tıpkı haykudaki gibi, ortada ya da sahnede olan şey

“İşte bu”dur, *Tilt*’tir → Hayku: Benim için, Gerçeklik Anı³⁰ [Hakikat Anı] diye adlandırdığım (ve hakkında şimdi birkaç söz söyleyeceğim) şeye hazırlık, giriş dersi gibidir.

İlk yaklaşım → “Gerçeklik Anı” = Bir okuma olgusudur, yazma olgusu değil. Dolayısıyla *gerçekçi* [realist] bir tekniğe bağlanmaz. Bir öykü, bir betimleme, bir sözceleme anının okuma sürecinde ani bir düğüm oluşturmaları ve olağandışı bir nitelik kazandırmasıdır bu: Yani ortaya çıkan bir heyecan (gözyaşlarına boğulmaya, aşırı derecede sarılmaya dek varabilir) ile bizde okuduğumuz şeyin gerçek olduğu (gerçekten yaşanmış olduğu) inancını uyandıran apaçıklığın, kesinliğin birleşmesidir.

Gerçeklik Anı: Bir okuma sırasında, birinci dereceden özne olan *benim* başıma gelen şeydir: Dolayısıyla bunu ancak kendimi tanık göstererek açıklayabilirim—ben de öyle yapacağım zaten. –Ama şöyle bir durum da söz konusu olabilir: Bir kitap da pekâlâ bir anlatı kişisi ile bir başka yerden alınıp bu kitabın içine *indirgenmiş biçimde* yerleştirilmiş bir gerçeklik anını buluşturabilir. İşte iki örnek:

a) Dante, *Cehennem*, V: İkinci Daire’de (Şehvet Düşkünüleri), Francesca da Rimini ile Paolo Malatesta birlikte Lancelot ile Guenièvre’in aşkını okurlar (Chrétien de Troyes’nın yapıtı: Yuvarlak Masa Şövalyelerinden Lancelot du Lac, bir Göl’ün dibinde peri Viviane tarafından yetiştirilmiştir ve kral Artus’ün [ya da Arthur’ün]) karısı kraliçe

30 Roland Barthes’ın burada yeniden ele alıp geliştirdiği “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” başlıklı konferansının metnine bakılabilir: OC 5, s. 459-470.

Guenièvre'e âşık olur; Galehaut da Lancelot'nun aşkına destek çıkar).

Dante, *Cehennem* V.³¹

Gerçeklik Anı: Bunun kanıtı, bir büyük değişikliğe, eyleme geçmeye neden olmasıdır.

b) Lamartine, *Graziella*: Gerçeklik Anının *izdüşümsel* ya da daha doğrusu *türdeş* özelliği açıkça görülür.

Graziella, 96 ve 99.³²

$$\frac{\text{Paul}}{\text{Virginie}} = \frac{\text{Anlatıcı}}{\text{Graziella}}$$

(Türdeşlik $\neq$ Benzerlik üstünde durmak gerekir. Burada biçim, durum, görünüşle ilgili bir yapısal bağıntı söz konusudur—karakterlerle, içeriklerle ilgili bir bağıntı değil.) Daha önce de belirtmiştim, benim için iki okuma anı gerçeklik anı olarak kendini kabul ettirmiştir: 1) *Savaş ve Barış*'ta Fransızların her an gelme tehlikesinin bulunduğu

31 "Bir gün vakit geçsin diye / Lancelot'nun sevda öyküsünü okuyorduk, / yalnızdık, art niyet taşıyamıyorduk. / Okurken birçok kez gözlerimiz karşılaştı, / birçok kez yüzlerimiz sarardı, / ama bir yer geldi, kendimizi tutamadık artık. / İstek yüklü güler ağzı / sevgilisinin öptüğünü dinleyince, / yanımdan hiç ayrılmayacak sevgilim de, / tir tir titreyerek öptü dudaklarımı. / Galehaut hem kitap, hem yazar oldu bize; / o gün başka bir şey okumadık." (Dante, *L'Enfer*, Canto V, Fransızca'ya çeviren André Pézard, a.g.y., s. 911-913, 127. ve 138. dizeler arası) [İtalyanca aslından Türkçe'ye çevirisi: Dante, *İlahi Komedya*, İstanbul, Oğlak Yay., 1998, Beşinci Kanto, s. 68; çeviren: R. Teksoy; ç.n.]

32 Alphonse de Lamartine tarafından önce "Le premier regret" adlı şiirin bir açıklaması olarak 1844'te tasarlanan *Graziella*, 1849'da *Confidences*'ın bir bölümünü oluşturmuştur. *Paul et Virginie*'de (Bernardin de Saint-Pierre, 1788) olduğu gibi *Graziella*'da da metin cennet adası ile toplumsal dünyanın cehennemi arasındaki gerilimi, ikizlik sevgisindeki anlaşılabilirliği, kadın kahramanın melek gibi olmasını işler; her iki durumda da içli ve üzüntü verici bir idil söz konusudur; burada saf kardeşçe bir sevgiyle birbirlerine bağlı iki sevgilinin ölümle birbirlerinden ayrılması dile getirilir. Her iki yapıt arasında kurulu "türdeş bağıntı"yı derinlemesine düzenleyen, "bir başka yerden alınıp bu kitabın içine indirgenmiş biçimde yerleştirilmiş olan bir gerçeklik anıdır" (birkaç satır yukarıdaki Barthes'in sözleridir bunlar) kesinlikle, çünkü *Graziella*'nın tutkusu, anlatıcının akşam yemeğinden sonra *Paul ile Virginie*'yi okuması sırasında uyanmıştır: "Teyzesi tarafından Fransa'ya çağrılmış

eski malikânede prens Bolkonski'nin ölümü—her zaman görünüşte hırçın davrandığı kızı Mariya'ya ölürken söylediği sevgi dolu sözleri: “Canım arkadaşım”; Mariya'nın bir önceki gece boyunca babası ona seslenirken, babasını rahatsız edip etmeme konusundaki tereddütleri, vb. (Bu durum, aşağıda yer alan örnekteki gibi, sevilen bir varlığın dayanılmaz ölümünü yeniden canlandırmayan bir “gerçeklik anı”dır, başıma gelen şeyin gerçekçi bir kopyası değildir; gerçekten yaşanan ölüm olayından hemen önceki okumadır bu. 2) Aslında benim için örnek sayılacak ikinci gerçeklik anı şudur: büyükannenin ölümü (Proust, *Le Côté de Guermantes* II, 1 [Guermantes Tarafı], Pléiade, II, 314 ve ötesi). Hiç de dramatik olmayan bir durumdur bu: Bir Greuze* değildir; “gerçekçi” de değildir (bir göndergenin kesin kopyası da değildir). Kuşkusuz, Proust'un yaşamöyküsünde bu ölümün birçok kaynağı vardır: Madam Nathé Weil'in ölümü, 2 Ocak 1890; Babanın ölümü (1903), Annenin ölümü (1905). Ben burada yalnızca Gerçeklik Anını katlanılamayacak derecede yoğunlaştıran iki belirlemeyi ortaya çıkarmak istiyorum:

1) Ölüm hakkında yazılabilecek şey, *Ölme*'dir ve Ölme uzun sürebilir. Proust Ölme'nin epizotlarını, dereceleri-

olan Virginie'nin, varlığının sanki ikiye bölündüğünü hissettiği ve Paul'ü teselli etmeye çalıştığı, ona dönmekten söz ettiği ve kendisini çekip alacak olan denizi gösterdiği ana geldiğim zaman kitabı kapadım ve okuma işini ertesi güne bıraktım. Bir yıldırım aşkıydı [...], Graziella benim önümde, sonra da arkadaşımın önünde diz çöktü, öyküyü bitirmemizi rica etmek için. Ama boşuna. Biz onun için ilgiyi, bizim için de sinamanın büyüsunü uzatmak istiyorduk. Bunun üstüne kitabı elimizden çekip aldı. Karakterleri irade gücüyle anlayabilirmiş gibi kitabı açtı. Onunla konuştu, onu kucakladı. Saygıyla dizlerimin üstüne koydu, ellerini kavuşturup yalvaran gözlerle bana baktı. Dinginlik içinde son derece sakin ve sevimli ama biraz sert olan yüzü, birden bu metindeki tutku ve sıcak duygulanma içinde, dramın canlılık, kargaşa ve dokunaklılığından [patetiğinden] bir şeyler kapıverdi. Sanki bu güzel, gözü yaşlı mermer yüzü ani bir değişikliğe uğramıştı. Genç kız o ana kadar uyuyan ruhunun kendisine Virginie'nin ruhunda açıldığını hissediyordu.” Roland Barthes'ın belirttiği sayfa numaraları, hangi baskı olduğunu bilmediğimiz kitabın bu bölümüne gönderiyor büyük bir olasılıkla.

* Jean-Baptiste Greuze (1725-1805): Fransız ressamı. (ç.n.)

ni, izlediği süreçleri çok güzel biçimde anlatmıştır. Şunu demek istiyorum: Proust sanki somutun kökenine iniyormuş gibi, her an somutun bütünleyici bir ögesini vermiştir: Champs-Élysées’de yaşanan küçük çaplı kriz: kızarma, elin ağza götürülmesi; hastalık sırasında saçların Françoise tarafından taranırken acı vermesi, vb. Bütün bunlar neden yalnızca *gerçek* [reel] ya da *gerçekçi* [realist] değil de *hakikidir*, gerçeklikle ilgilidir? Öyledir çünkü somutun bu kökenine iniş, *ölecek olanı* belirtir: Ne kadar somutsa o kadar canlıdır, ve ne kadar canlıysa o kadar da ölüme doğru gitmektedir; bu Japonların *utsuroi*’sidir → Yazının verdiği, sağladığı bir tür gizemli *artık-değer*.

2) Ölen, büyükannedir. Söylemin merkezinde yer alan bu ölüm aslında daha önce yazılmış olanlara eklenir: Combray’daki evin bahçesinden başlayarak Büyükanenin betimlenmesine katkıda bulunmuş olan her şey, o değerli somuta, şiddetli heyecana, acımaya, “merhamet”e katılarak Gerçeklik Anının oluşmasına yol açar → *À la Recherche du temps perdu* I, 10 ve ötesi. Buradan hareketle büyükanenin ruhsal betimlemesi yapılabilir: O doğayı sever, çocukların eğitimiyle ilgili düşünceleri vardır, ailede ayrı bir yer tutar, “alçakgönüllü”dür, vb. Ama bütün bunlar sıkıcıdır (ya da sıkıcı olabilir), onunla benim aramdaki eşsiz bağı açıklamaz; bu bağ çok ince bir bağıdır ama benim içimi parçalar. İşte bir başka mutlak somutluk daha: Kocasına konyak içirildiğinde “dağılmış ak saçlarını geriye atarken”; “zavallı büyükanem içeri girer (...) hararetle yalvarırdı”; “büyükannem (...) üzgün, cesareti kırılmış bir halde, ama yine gülümseyerek bahçeye dönerdi”; “büyükannemin yaş dönümüyle birlikte, tıpkı sonbaharda sürülmüş topraklar gibi neredeyse mor bir renge dönüşmüş olan (...) çizgi çizgi, esmer yanakla-

rın [bulunduğu] o güzel yüzünü”; vb. Bütün bunlar daha kitabın başından itibaren (s. 12)* *büyükannenin öleceğini* ve Combray’daki Evin bahçesindeki Beden’in Somutluğunun hasta ve ölmekte olan Beden’in Somutluğuyla aynı olduğunu belirtir bir anlamda: Yanaklar ve saçlar aynı niteliktedir. Bu iki Gerçeklik Anı, Ölüm ile Aşk Anlarıdır. Bir gerçeklik anını yaratabilmek için kuşkusuz bu ikisi gerekir → Okumalarımdeki, benim açımdan başka gerçeklik anlarını düşünüyorum: [André] Gide, *Et nunc manet in te: Madeleine’in elleri*, kurulacak duvar saati her zaman için anımsanacak somutluk.— Bir başka yerde de söylemiş olduğum şu örnek var: Fellini’nin *Casanova*’sındaki kız robot: Gözlerindeki farı, silüetinin inceliği, saçlarındaki tüyü, beyaz eldivenleri, çok yukarıya kaldırdığı kollarının hareketi.³³ Demek ki Gerçeklik Anı şu özellikleri taşır: a) Özne düzleminde: Coşkusal kopuş, bağırdan çıkan haykırış (hiçbir isterik anlatım olmaksızın): Beden metafizikle (insanın acısını aşmaya çalışan dizgeler bütünü) birleşir; gerçeklik anında, okuyan özne insan “skandal”ına açıkça dokunur: ölüm ile aşkın aynı anda var olmalarıdır bu (“Tanrı ölümü ve aşkı yaratmamalıydı: birini ya da öbürü yaratabilirdi ama ikisini birden değil³⁴); b) Yazı düzleminde: Gerçeklik Anı = Duygulanım ile yazı’nın dayanışması, yoğunluğu, sağlamlığı; zorlu, işlenemez bir blok oluşturması. Gerçeklik Anı açılma değil, tersine yorumlanamaz-olanın, anlamın en son derecesinin, kendinden sonra söylenebilecek

* Türkçe çevirinin sayfası için bkz.: *Swan’ların Tarafı*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1999, s. 17-19; çeviren: R. Hakmen. (ç.n.)

33 Roland Barthes *La Chambre claire*’de Fellini’nin *Casanova*’sındaki robotu animatör: “Gözlerim bir tür acımasız ve çok hoş keskinlikten etkilendi [...], kesin olarak gördüğüm her ayrıntı diyebilirim ki, onun her noktasına kadar tadını çıkararak, beni altüst ediyordu” (*La Chambre claire*, a.g.y., 1980, s. 178; OC 5, s. 882).

34 “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” başlıklı konferans metninde Roland Barthes şu soruyu sorar: “Aşkı ve ölümü aynı zamanda hangi Lucifer [Şeytan] yarattı?” (OC 5, s. 468.)

bir şey kalmamış-olanın birden *ortaya çıkmasıdır*. Hayku ve Epifani'yle olan bağlantısı da buradan gelir → Her iki düzlem (acı çeken öznenin düzlemi ile okuyan öznenin düzlemi) Merhamet [Acıma] kavramı düzeyinde tek vücut haline gelir. Evet farkındayım çok kötü bir sözcük bu: Kim bugün sözgelimi bir gazetede *merhametten* söz edebilir ki! Bu sözcük ancak bir hayvan için *merhamet duyulduğunda* kabul edilir. Ama *merhamet* sözcüğü eski bir sözcüktür: *katharsis*'i, yani *Tragedya*'yı doğrulama özelliği taşıyan *yazıya geçirilmiş duygulanımdır*.

Gerçeklik Anı = Şey'in kendisine Duygulanım yoluyla ulaşıldığında var olur; öykünme (gerçekçilik) yoktur, ama duygusal açıdan kaynaşma vardır. Burada, tarihsel açıdan, Sokrates-öncesi dönem içinde, bir başka düşünce içinde bulunmaktayız: Acı ve gerçeklik *etkin-olanda*dır, *tepkin-olan*'da (hınç, günah, karşı çıkış) değil → Gerçeklik Anı = *İşlenilemez-olanın* Anı = Ne yorumlanabilir, ne aşılabilir, ne geriletilebilir; Aşk da Ölüm de *oradadır*, söylenebilecek tek şey de budur: bu da bizzat haykunun sözüdür. Burada Gerçeklik Anı ile ilgili gözlemlerimizi bitirirken daha yöntemsel bir şey söylemek istiyorum: Bu da bize, Gerçeklik Anının yalnızca "özel, keyfi bir izlenim" olmayıp genel bir kavrama nasıl bağlanabileceğini gösterecektir. Böyle bir şeyi önermemin nedeni, gerçeklikten [hakikatten] söz ederken aşırı derece sakıncısız davranmayı biraz olsun gidermek içindir: Çünkü, gerçekliğin [hakikatin] neye dayandırılacağını söyleyecek olan, bir dizgedir, bunun dışında gerçeklikten söz edilemez → Gerçeklik Anının hiç kuşkusuz, çözümleyici, düşünsel düzlemde daha önce ortaya atılmış iki kavramla bağıntısı vardır: a) Diderot, Lessing: *örtük anlamlı an*, izleyicinin heyecanını ve inancını sürükleyen anlam yoğunluğu,³⁵ b) Brecht:

35 Diderot'un, "Réponse à M^{lle} Delachaux"dan (*Lettre sur les sourds et muets*, 1751) başlayıp *Encyclopédie*'nin (1753) "Composition" maddesine kadar geçen sürede tasarladığı resim kuramı içinde bu kavram önemlidir. Diderot'ya

toplumsal *gestus*: her çeşit temsil edilmiş olay, eylem içindeki toplumsal şema³⁶ → Üç çeşit *gestus*'umuz olmalı: *ah-laksal gestus* (Diderot), *toplumsal gestus* (Brecht); *duygusal gestus* (Gerçeklik Anı)—Demek ki Gerçeklik Anının örtük anlamlı biçimlerle bağlantısı olmalıdır. Altüst oluşlar [kastroflar] matematikçisi René Thom dilden söz ederken (*Ornicar*, sayı 16, s. 75) şöyle der: “Bir biçimin örtük anlamlı olması demek, gözlemleyen öznenin belli bir ölçüde simgesel diyebileceğim bir biçimde onunla örtüşmesi demektir” ya da “Bir biçimin örtük anlamlı olması demek, uyandırdığı tepkilerin yoğunluğunun nicelik bakımından, uyarının [stimülüs'ün] yoğunluğuyla tam anlamıyla orantısız olması demektir.”

Şimdi sözlerimizi bitirirken, şu yansıtıcı ve aynı zamanda geleceğe dönük olan karmaşık nitelikli yazı'ya dönelim. Ben bunu iki kutup arasında, Derslerimiz süresince biri açıkça belirgin olan, öbürü de dolaylı biçimde var olan şu iki kutup arasında kurmaya çalıştım: Not etmeler (Hayku, Epifani, Ara Olay ve Gerçeklik Anı) ile Roman.

Önce şunu belirtmek istiyorum: Yapıtın *anları*yla ilgilenecek ya da bunlardan hareket edecek bir okuma biçiminin, dolayısıyla bir çözümlemenin, bir yöntemin, bir eleştirinin kuramını yapmak olanaksız değildir: Bunlar *güçlü* anlar, gerçeklik anları, ya da eğer sözcüğü kullanmaktan kaçınmazsak *patetik* anlar (Patetiğin trajik-olan ile bağlantısını

göre ressam konusunu işlemek için, geçmişteki olayları yoğunlaştıran, olacak olanları da içeren anı ya da zamanı seçmelidir. Lessing, *Laocoon*'da bu anı ya da zamanı, *verimli an* (Fr. *instant fécond*; Fransızca'ya çeviren: Courtin [1866], Paris, Hermann, 1990) olarak adlandırır. Diderot'un *Œuvres complètes*'inde yayımlanan metinlerin “önsözler”ini yazan Roger Lewinter bu anı “yapay zaman, bağdaştırmalı [senkretik] zaman, geçmişin yansıması, şimdinin sergilenmesi ve geleceğin ilanı” olarak niteler; Diderot'un Lessing üstündeki etkisini vurgular ve *verimli andan* (Courtin) anlam yüklü andan söz eder, *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, 1970, s. 542, Roland Barthes'ın kullandığı baskı.

36 Roland Barthes *Diderot, Brecht, Eisenstein*'da (1973) şöyle der: “Bütün bir toplumsal durumun okunabileceği davranış ya da davranışlar bütünü (ama asla el kol hareketleri değil)” (OC 4, s. 341).

biliyoruz) olacaktır → Patetik eleştiride mantıksal biçimlerden hareket etmek (yapısal çözümleme) yerine duygulandırıcı öğelerden hareket edilir → Anların *gücüne* göre de yapının değerlerinin (değerinin) bir ayırımına gidilebilir: Aslında hiç de hoşlanmadığım Fellini'nin *Casanova'sı*, filmdeki kız robotun bende *tilt* yapması sonucu gözüme girmiştir, oysa bunda hiçbir kültürel beğeni tercihi yoktur. Ama ben şunu biliyorum ki, *Monte-Cristo*'da patetik öğeler vardır ve bunlar benim yapıtı yeniden yapılandırmamı sağlar (hatta bu roman üstüne bir ders bile düşündüm) → Sanki yapının değerini düşürmeyi, Bütünlüğüne saygı göstermemeyi, parçalarını yok etmeyi, onu *yıkma*yı kabul ediyoruz ama bunu da onu yeniden yaşatmak için yapıyoruz.

Gerçekten de Roman (burada da Roman söz konusu), o büyük ve uzun akışı içinde, "gerçekliği" (anın gerçekliğini) savunamaz. Bu onun işlevi değildir. Ben romanı bir *dokuma* [= Lat. *textus*'tan Fr. *texte*: metin], hayallerle, aldatmacalarla, yaratılmış ya da isterseniz "sahte" şeylerle boyanmış geniş ve uzun bir dokuma, bir kumaş olarak görürüm: Parlak, renkli bir kumaş, bir Maya örtüsüdür bu: Üzerine noktalar biçiminde serpiştirilmiş Gerçeklik Anları bu örtünün varlığını mutlak olarak kanıtlar, doğrular: Bu anlar dağınık yerlerde bulunan, saçılmış, ender olarak rastlanan anlardır: Lat. Rari (*Rarus*: dağınık, saçılmış) *apparent rari* (*nantes*)* → *Not etmeler* ürettiğimde, bunların hepsi "Hakiki"dir: Hiçbir zaman yalan söylemem (asla uydurmam), ama şurası da kesin ki Roman'a da girmiş olmam. Roman *sahte-olan*'dan [düzmece-olan'dan] başlamaz ama hakiki-olan [doğru-olan] ile sahte-olanı sezdirmeden birbirine karıştırdığında, yani kendini haykıran, mutlak hakiki ile, Arzu ve İmgelem'den gelen

* *Apparent rari nantes in gurgite vasso*: Vergilius'un Aeneis'teki (I, 118). "Derin suların yüzüne dağılmış kazazedeler" anlamındaki sözünden. (ç.n.)

renkli, parlak sahte-olanı birbirine karıştırdığında başlar → Roman böylece alacalı, çeşitlemeli, lekeli, benekli, üzeri resimlerle, tablolarla kaplı, işlemeli, girift, karmaşık (*poikilos*) bir giysi olacaktır. Fransızca'da "boyamak" anlamına gelen *peindre* sözcüğünün Latince kökeni *pingere*'dir ve farklı ipliklerle nakış işlemek, dövmeyle resim çizmek anlamına gelir: *pingo* [boyuyorum]. Bkz. Latince *pigmentum* > Hint-Avrupa dilinde *peik*, yazarak ya da rengi yayarak süslemek demektir → Romanın *poikilos*'u = Hakiki-olan ile Sahte-olan'ın birleşmesinden oluşan bir ayrışık öğeler karmaşası [bir *heterojen* ya da bir heterolojik bütünlük]. Belki şöyle de diyebiliriz: Bir roman oluşturmayı [yapmayı] başarabilmek (Derslerimizin *perspektifi*, yöneliş noktası da budur) aslında yalan söylemeyi kabul etmek, yalan söylemeyi başarabilmektir (yalan söylemek de çok güç olabilir)—yani hakiki-olan ile sahte-olanı birbirine karıştırmaktan ibaret olan bu ikincil ve sapkın yalanı söylemektir. —Öyleyse uzun sözün kisası, romana direnmek, romanı, romanın pratiğini başaramamak *ahlaksal* bir direniş olacaktır.

Roland Barthes'ın Collège de France Yıllığı İçin Yaptığı Ders Özeti

Ders:

ROMANIN HAZIRLANIŞI (I): YAŞAMDAN YAPITA

Bu yıl, bir yazarın günümüzde bir romanı hazırlamaya girişme tasarısının koşulları (iç koşulları) üstüne belki de uzun sürecek bir sorgulama başlatıyoruz. Ama burada amacımız “Roman” türünü tarihsel ya da kuramsal açıdan çözümleme olmadığı gibi, geçmişteki değişik romancıların romanlarını hazırlamak için başvurdukları teknikler üstüne bilgiler toplamak da değil. Ayrıca, sonuçta, bu derslerde “roman”ın söz konusu olup olmadığı da belli değil: Bu eski “roman” terimi, bir yandan yazınla öte yandan da yaşamla olan bağıını dile getiren bir “yapıt” kavramını belirtmede kolaylık olsun diye seçildi. Benimsenen bakış açısı da özel bir özne tarafından üstlenilen bir yapım’ın [hazırlamanın] bakış açısı oldu: Romanın ne olabileceğini öğrenmek için, *sanki* bir roman yazmak zorundaymışız *gibi* yapmaya çalıştık.

Bu ders programının ilk öğretim yılı, her çeşit yazı’nın (romansı ya da şiirsel) başlangıçtaki pratiğine ayrıldı: *Not etme*. Bir yapıt oluşturmak amacıyla, insan yaşamdan neleri not eder? Bu not etme etkinliği nasıl sürdürülür? Not etme diye adlandırdığımız bu dil edimi nedir? “Romancıların not defterleri”ni sorgulamak yerine uzun bir dolambaçlı yol izleyerek, hiç de romansı olmayan, ama dünya yazınlarının tarihi içinde her çeşit not etmenin örnek gerçekleşmesi olarak görünen bir biçimi ele almayı yeğledik:

Japonların *haykusuydu* bu. Demek ki, biz haykuyu özellikle, tarihinin de dilinin de uzmanı olarak değil de (hele dilinin hiç değil) “kısa biçim” olarak inceledik, bunu da Fransızca çevirileri (özellikle Munier, Coyaud çevirileri) aracılığıyla yaptık.

Haykuyu önce kendi somutluğu (şiirsel düzeni, tipografik düzeni) içinde, ve kendi yarattığı arzu (*haykun*un bir büyüleyici yanı vardır) içinde inceledik. Ardından üç not etme alanını açıkladık: mevsimlerin ve saatlerin bireyleşmesi; an, olumsuzluk; hafif duygulanım. Son olarak da *haykun*un, aştığında kendi özgüllüğünü yitireceği iki sınırı belirttik: *conchetto* ve öyküleme. Derslerimizi bitirirken, haykudan kalkıp daha modern ve daha Batılı biçimlere geçerken not etmenin gündelik pratiğine ilişkin sorunları ve not etmenin dinamiği olarak, “oluşturulmuş” tümcenin kesin gibi görünen rolünü vurguladık.

Collège de France
1978-1979

Kitaptaki haykuların çoğu aşağıdaki derlemelerden alınmıştır:

- Coyaud (M.) *Fourmis sans ombre. Le Livre du haïku. Anthologie. Promenade*, Paris, Phébus, 1978.
- Coyaud (M.), *Fêtes au Japon. Haïkus*, Paris, PAF, 36 rue de Wagram, 8e.
- Munier (R.), *Haïkus*, Fayard, 1978.
- Yamata (K.), *Sur des lèvres japonaises*, Paris, Le Divan, 1924.

Öteki haykular ise Roland Barthes tarafından biraraya getirilmiş ve yine kendisi tarafından İngilizce'den Fransızca'ya çevrilmiştir.

- (1) *Avec un taureau à bord,
Un petit bateau traverse la rivière,
À travers la pluie du soir.*
(Şiki)

[İçinde bir boğa,
Küçük bir tekne ırmağı geçmekte,
Akşam yağmuru altında.]

- (2) *Un jour de brume —
La grande pièce
Est déserte et calme.*
(İssa, Munier)

* Burada Roland Barthes'ın hazırlayıp 13 Ocak 1979 Oturumu'nda dağıttığı hayku derlemesini yayımlıyoruz. Bkz. yukarıda 6 Ocak 1979 Oturumu'ndaki "Hayku Derlemesi" başlıklı altbölüm. Noktalama işaretlerinin uygulanmasında özgün belgedeki düzene bağlı kaldık.

[Sisli bir gün—
Büyük oda
Issız ve sakin.]

- (3) *Les citadins*
Rameaux d'érable dans les mains
Train du retour.
(Meisetsu, Coyaud)

[Kent sakinleri
Ellerinde küçük ağaç dalları
Dönüş treni.]

- (4) *Couché*
Je vois passer des nuages.
Chambre d'été.
(Yaha)

[Yatmış
Bulutların geçişini seyrediyorum.
Yaz odası.]

- (5) *Le vent d'hier souffle*
Les yeux des chats
Clignotent.
[Başo]

[Kış rüzgârı esiyor
Kedilerin gözleri
Kırpışıyor.]

- (6) *La rivière d'été*
Passée à gué, quel bonheur
Savates à la main.
(Buson, Coyaud)

[Yaz mevsiminde ırmak
Sığ yerden geçilmiş ne mutlu
Pabuçlar elde.]

- (7) *L'aube du jour:*
Sur la pointe de la feuille d'orge,
La gelée du printemps.
(İssa)

[Şafak vakti:
Arpa yaprağının ucunda,
İlkbahar kırağası.]

- (8) *Liserons éclatant de midi*
Flammes
Parmi les cailloux.
(İssa, Coyaud)

[Öğlende kahkaha çiçekleri parıltılı
Alev alev
Çakıltaşları arasında.]

- (9) *Les prairies sont brumeuses*
Les eaux font silence
C'est le soir.
(Buson, Munier)

[Çayırklar sislidir
Sular sessiz
Akşam vaktidir.]

- (10) *Si rudement tombe*
Sur les œillets
L'averse d'été.
(Sampu, Munier)

[Ne kadar sert düşüyor
Karanfiller üstüne
Yaz yağmuru.]

- (11) *Premier lever de soleil*
Il y un nuage
Comme un nuage dans un tableau.
(Şusai, Munier)

[Güneşin ilk doğuşu
Bir bulut var
Bir tablodaki bulut gibi.]

- (12) *Comme si rien n'avait eu lieu,*
La corneille,
Le saule.
(İssa, Munier)

[Sanki hiçbir şey olup bitmemiş gibi,
Kuzgun,
Söğüt ağacı.]

- (13) *Un chien aboie*
Contre un colporteur
Pêchers en fleurs.
(Buson, Coyaude)

[Bir köpek havlıyor
Bir işportacıya
Çiçek açmış şeftali ağaçları.]

- (14) *Le petit chat*
Un moment plaque au sol
La feuille entraînée par le vent.
(İssa, Munier)

[Küçük kedi
Yere yapıştırdı bir an
Rüzgârla sürüklenen yaprağı.]

- (15) *L'enfant*
Promène le chien
Sous la lune d'été.
(Şoa, Munier)

[Çocuk
Köpeği gezdiriyor
Yaz mehtabında.]

- (16) *"ah, puissé-je vivre toujours!"*
Voix de femme
Cri de cigale.
(Kusatao, Coyaud)

["Ah, hep yaşayabilsem!"
Kadın sesi
Ağustos böceği cırcırı.]

- (17) *Sieste, réveil,*
J'entends passer
Le rémouleur.
(Bakunan, Coyaud)

[Öğle uykusu, uyanış,
Geçtiğini duyuyorum
Bileycinin.]

- (18) *Brillante lune.*
Pas de coin sombre
Où vider le cendrier.
(Fugyoku, Munier)

[Işıl ışıl bir mehtap.
Karanlık hiçbir yer yok
Küllüğü nereye dökmeli.]

- (19) *Les fleurs de verveine blanches,
Aussi en pleine nuit
La voie lactée.*
(Gonsui, Coyaud)

[Beyaz mine çiçekleri
Gece karanlığında bile
Samanyolu.]

- (20) *Employés de banque le matin
Phosphorescents
Comme des seiches.*
(Kaneko Tota, Coyaud)

[Sabahleyin banka memurları
Işıl ışıl
Mürekkepbalıkları gibi.]

- (21) *Lune d'automne,
Alors j'ouvrirai, sur le pupitre,
Des textes anciens.*
(Buson, Kikou Yamata)

[Güz mehtabı,
O zaman masamda,
Eski metinleri açarım.]

- (22) *Petite porte en treillage,
Fleurs dans un pot,
Cabane de la paix.*

[Kafesli küçük kapı,
Saksıda çiçekler,
Huzur kulübesi.]

- (23) *Jour de l'An —*
Le bureau et les papiers
Sont tels que l'an passé.
(Matsuo, Munier)

[Yılbaşı—
Çalışma masası ve kâğıtlar
Geçen yılki gibi.]

- (24) *Aube du Nouvel An,*
Le jour d'hier,
Comme il est loin.
(İşiku, Munier)

[Yeni yılın şafağı
Dünkü gün
Ne kadar da uzak.]

- (25) *Route sur la lande d'automne,*
Quelqu'un vient
Derrière moi.
(Buson, Munier)

[Güz fundalığındaki yol,
Biri geliyor
Arkamdan.]

- (26) *Poussant leur charrette,*
L'homme et la femme
Se disent quelque chose.
(İlto, Coyaud)

[Kendi yük arabalarını iterken
Adamla kadın
Aralarında konuşuyorlar.]

- (27) *Le bruit d'un rat*
Griffant une assiette
Que c'est froid!
(Buson, Munier)

[Bir farenin çıkardığı ses
Tirmalarken bir tabağı—
Ne kadar soğuk!]

- (28) *Soir d'été*
Poussière des chemins,
Feu doré d'herbes sèches.

[Yaz akşamı
Yolların tozu
Kuru otların altın sarısı alevi.]

- (29) *Sentiers sur la montagne,*
Crépuscule sur les cèdres roses,
Cloches lointaines.
(Başo)

[Dağdaki patikalar,
Alacakaranlık içinde pembe sedir ağaçları,
Uzaktaki çanlar.]

- (30) *Un vieux marécage*
Une grenouille y saute—
Oh! Le bruit de l'eau.
(Başo)

[Eski bir su birikintisi
Bir kurbağa atlıyor içine
Oh! Suyun sesi.]

- (31) *Fraîcheur,*
J'appuie mon front
Contre la natte verte.
(Sonojo, Coyaudo)

[Tatlı serinlik,
Yaşlıyorum alnımı
Yeşil hasıra.]

- (32) *Fraîcheur,*
Au mur la plante de mes pieds nus,
Sieste.
(Başo, Coyaudo)

[Tatlı serinlik
Duvara yaslı çıplak tabanlarım,
Öğle uykusu.]

- (33) *Je vis la première neige*
Ce matin-là,
J'oubliais de laver mon visage.
(Başo, Yamata)

[İlk karı gördüm
O sabah,
Yüzümü yıkamayı unutuyordum.]

- (34) *Nettoyant une casserole,*
Rides sur l'eau,
Un goéland solitaire.
(Buson, Coyaudo)

[Tencereyi temizlerken
Suda hafif dalgalanmalar,
Yalnız bir martı.]

- (35) *Saison des pluies. Nous regardons la pluie,
Moi et derrière moi, debout,
Ma femme.*
(Rinka, Coyaud)

[Yağmur mevsimi. Yağmura bakıyoruz,
Ben ve benim arkamda, ayakta
Karım.]

- (36) *Sieste,
La main cesse
De mouvoir l'éventail.*
(Taigi, Coyaud)

[Öğle uykusu,
El keser
Yelpaze sallamayı.]

- (37) *Le foulard de la fillette,
Trop bas sur les yeux,
Un charme fou.*
(Buson, Coyaud)

[Genç kızın eşarabı,
Ta gözlerinin üstüne kadar inmiş,
Çılgınca bir çekicilik.]

- (38) *Pluie de printemps.
Faisant causette, s'en vont
Manteau de paille et parapluie.*
(Buson, Coyaud)

[İlkbahar yağmuru.
Çene çalarak gidiyorlar
Hasır palto ve şemsiye.]

- (39) *Le bonze un peu gris*
Caresse la tête d'un ami,
Véranda sous la lune.
(Başo, Coyaud)

[Buda rahibi biraz çakırkef
Bir dostunun başını okşuyor,
Mehtapta veranda.]

- (40) *Brume et pluie.*
Fuji caché. Mais cependant je vais
Content.
(Başo, Coyaud)

[Sis ve yağmur.
Fuji gizlenmiş. Ama yine de gidiyorum
Mutlu.]

- (41) *Lune éblouissante,*
Pour reposer l'œil,
Deux ou trois nuages, de temps en temps.
(Başo)

[Göz kamaştıran mehtap,
Gözü dinlendirmek için,
Ara sıra iki üç bulut.]

- (42) *Les fleurs tombent;*
Il ferme la grande porte du temple
Et s'en va.
(Başo)

[Çiçekler dökülmekte;
Adam tapınağın ana kapısını kapatıyor
Ve çekip gidiyor.]

- (43) *Brise printanière:*
Le batelier
Mâche sa pipette.
(Başo, Yamata)

[İlkbahar esintisi:
Gemici
Küçük piposunu çiğniyor.]

- (44) *Le chaton*
Flaire
L'escargot.
(Saimaro, Coyaud)

[Kedi yavrusu
Kokluyor
Salyangozu.]

- (45) *Pas d'autre bruit*
Que l'averse d'été
Dans le soir.
(İssa, Munier)

[Çıt yok
Yaz sağanağından başka
Akşam vakti.]

- (46) *Pelant une poire —*
De tendres gouttes
Glissent au long du couteau.
(Şiki, Munier)

[Armudu soyarken—
Hoş damlalar
Bıçak üzerinde kayıyor.]

- (47) *Jeux de mouches*
Sur le bâton d'encre.
Printemps, Rayons de soleil.
(Meisetsu, Coyaud)

[Sineklerin oyunu
Mürekkep çubuğu üstünde.
İlkbahar, Güneş ışınları.]

- (48) *Dans l'ombre des frondaisons*
Les yeux de chat noir,
Dorés, féroces.
(Kavabata Boşa, Coyaud)

[Yaprakların gölgesinde
Kara kedinin gözleri,
Parlak, yırtıcı.]

- (49) *Êtres sans mémoire,*
Neige fraîche,
Écureuils bondissants.
(Kusatao, Coyaud)

[Belleksiz varlıklar,
Yeni yağmış kar,
Sıçrayan sincaplar.]

- (50) *Un oiseau chanta—*
Tomba au sol
Une baie rouge.
(Şiki, Munier)

[Bir kuş öttü—
Yere düştü
Kırmızı bir üzüm tanesi.]

- (51) *Convalescence—*
Mes yeux se fatiguèrent
À contempler les roses.

[Hastalık sonrası—
Gözlerim yorgun düştü
Gülleri seyretmekten.]

- (52) *J'arrive par le sentier de la montagne.*
Ah! Ceci est exquis!
Une violette!
(Başo)

[Dağ yolundan geliyorum.
Ah! Harika bu!
Bir menekşe!]

- (53) *La cueillir, quel dommage!*
La laisser, quel dommage!
Ah, cette violette!

[Onu koparmak, yazık olur!
Onu bırakmak, yazık olur!
Ah, şu menekşe!]

- (54) *Et qu'est-ce que ma vie?*
Rien de plus que le roseau futile
Croissant au chaume d'une hutte.
(Başo, Yamata)

[Nedir peki benim yaşamım?
Değersiz sazdan başka bir şey değil
Bir kulübenin saman çatısında boy atan.]

- (55) *Comme il est admirable,*
Celui qui ne pense pas "La vie est éphémère"
En voyant un éclair!
(Başo)

[Ne kadar da hayranlık verici,
"Ömür geçicidir" diye düşünmeyen kişi
Şimşek görünce!]

- (56) *Dans ma coupe de saké*
Nage une puce,
Absolument.
(İssa, Coyaude)

[Pirinç rakısı kadehimde
Bir pire yüzüyor,
Kesinlikle.]

- (57) *Dans la jarre d'eau flotte*
Une fourmi
Sans ombre.
(Seişi, Coyaude)

[Su küpünde yüzüyor
Bir karınca
Gölgesiz.]

- (58) *Ça, ça,*
C'est tout ce que je puis dire
Devant les fleurs du mont Yoshino.
(Teişitsu, Coyaude)

["Bu, bu,
Bütün söyleyebildiğim bu
Yoşino dağının çiçekleri karşısında.]

- (59) *Dans la rivière hivernale,*
Arraché, puis jeté là,
Un navet rouge.
(Buson, Munier)

[Kış günü ırmağa
Koparılıp atılmış
Kırmızı bir şalgam.]

- (60) *C'est le soir, l'automne;
Je pense seulement
À mes parents.*
(Buson)

[Akşam vakti, sonbahar;
Aklım yalnızca
Annem babamda.]

- (61) *Rien d'autre aujourd'hui,
Que d'aller dans le printemps,
Rien de plus.*
(Buson, Munier)

[Hiçbir şey yapmamalı bugün,
Bahara dalmaktan başka,
Hiçbir şey.]

- (62) *Tout le monde dort,
Rien entre
La lune et moi.*
(Seijugo, Coyaudo)

[Herkes uyuyor—
Hiçbir şey yok aramızda
Mehtapla benim.]

- (63) *Dans la maison de la nonne solitaire,
Indifférent à l'indifférente, fleurit
Un azalée blanc.*
(Başo, Yamata)

[Münzevi rahibinin evinde,
Açıyor ilgisiz kadına karşı ilgisiz
Beyaz bir açelya.]

- (64) *Chauve-souris,
Cachée tu vis
Sous ton parapluie cassé.*
(Buson, Coysaud)

[Yarasa,
Gizlenmiş yaşıyorsun
Kırık şemsiyen altında.]

- (65) *Un bateau, on regarde la lune,
Pipe tombée à l'eau,
Rivière peu profonde.*
(Buson, Coysaud)

[Bir tekne, mehtabı seyre çıktık,
Suya düşen pipo,
Suları derin olmayan ırmak.]

- (66) *Je m'en souviens,
La vieille laissée pleure
Avec la lune pour compagne.*
(Başo, Coysaud)

[Anımsıyorum
Terk edilmiş yaşlı kadın ağlıyor
Can yoldaşı da mehtap.]

LABİRENT EĞRETİLEMESİ

Bilimlerarası Araştırmalar

1978-1979 Semineri

SEMINERİN KAYNAĞI

Birkaç yıl önce, 68'den de kısa bir süre sonra, bir kuram, Çoğul iktidar Kuramı, İktidar Ağları Kuramı arayış içindeydi. Merkez Yapıların yeniden tartışılması gündeme gelmiş ve ortaya merkezi dağınık ağlar kavramı atılmıştı. Ama bu düşüncenin özellikle felsefecilerde (Deleuze, Foucault, belki de Derrida) oluşmaya başladığı günlerdeki "etkileyici tanıtım"¹,¹ yanında bir bakıma belli belirsiz biçimde yer alan ve her türlü moda akımın dışında gelişen bilimlararası bir kolokyum düzenlemişti. Matematikçi Pierre Rosenstiehl'in² girişimiyle (biz de kendisini seminerimizin sonunda konuk edeceğiz) "Karıncı yuvası" kavramı çevresinde yapılmıştı. Daha önce matematikte, *etoloji*'de* var olan bu kavram, iktidar ağlarını, iktidar merkezinin dağılmasını inceleyen bütün bilim dalları için iyi bir eğretileme [metafor] olarak ortaya çıkmıştı → Burada benim son derece ilgimi çekmiş olan sürekli yer ve durum değiştirme söz konusuydu: 1) İnsan bilimleri, biçimsel ya da fiziksel bilimlerden veya kesin

1 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris, Minuit, 1973) adlı yapıtında altı dil işlevi belirler; bunlardan biri de etki (ya da "çağrı") işlevidir: Alıcıyı bilgilendirmeyi (anlatım işlevi) değil de etkilemeyi (çağırma) amaçlayan işlemler bütünüdür. Okura ya da izleyiciye her seslenme biçimi dilin bu etki (çağrı) işlevine bağlıdır. Tanıtım (reklam) bildirisi bunun kullanımını örnekendirir, çünkü öncelikle sesleneceği kitlenin belirlenmesi üstünde temellenir.

2 Matematikçi, Oulipo üyesi, Centre d'analyse et de mathématique sociales'de (EHESS) araştırma yöneticisi olan Pierre Rosenstiehl, insan bilimlerinde modelleştirme üstünde çalışmıştır. Biz onun seminerde yaptığı ve *Cartes et figures de la Terre* sergisinin kataloğunda (Paris, Centre George Pompidou, 1980, s. 94-105) yayımlanmış olan konuşmasının metnine gönderiyoruz.

* Etoloji (Fr. *éthologie*): Törelere, ahlak olgularını tarihsel açıdan inceleyen bilim dalı; hayvan türlerinin davranışlarını, doğal ortamı içinde inceleyen bilim dalı. (ç.n.)

bilimlerden gelen bir kavramdan yararlanıyordu. 2) İnsan bilimlerinin kendisi de bir eğretilen olan kavramın eğretilmesini yapıyordu (matematiğin ve fiziğin uygun, yerinde eğretilen yaratma yeteneği ve cesareti olduğunu biliriz: Tadlar / Renkler / Ağaçlar / Kafesler / Asimtot Özgürlüğü / Altüstölüş [Katastrof], vb. bunun örnekleridir). Eğretilen (herkesin bildiği karşılaştırma imgesi anlamında) ile bilimsel söylem arasındaki bu bağıntı tema'sı beni her zaman etkilemiştir: Bu da, insan bilimlerinde, bilim ile yazı (deneme) arasındaki *kuralcı* [normatif] bölümlenmenin her zaman İmgelerin reddi ve kabulü çevresinde gerçekleştiği ölçüde geçerlidir. Oysa, Kesin Bilimler, Eğretilmeye başvurdukları gibi onları başarılı biçimde yaratırlar da → Bir Eğretilmeyi (bir eğretilen sürecini) araştırma arzusu da buradan gelir (demek ki daha şimdiden eskimiş bir arzudur bu); öylesine bir seçme yapılır ki, eğretilen *önsel* olarak çok çeşitli bilim dallarında varmış gibi görünür. Burada üçlü bir çaba söz konusudur: 1) Her bilim dalındaki sözcüğün araştırılması; 2) Eğretilen kavramının araştırılması; 3) "Bilim dalı" kavramının araştırılması → Doğal olarak, çaba bir "oyun" aracılığıyla gerçekleşir: Sözcük doğrudan doğruya, Eğretilen ile Bilim dalı ise dolaylı olarak incelenir (Eğretilen ve Bilim Dalı'nın dolaylı olarak incelenmesi onların ilgi çekici olmadıkları anlamına gelmez) → Seminerimizin temel ilkesi de buradan kaynaklandı: Bir sözcüğü [labirent] ele aldık; çok çeşitli bilim dallarından gelen konuklar da bir bakıma bu sözcüğe *tanıklık* edecekler → Şunu belirtmem gerekiyor: Benim *labirent* konusunda hiçbir *kuramım* ve hemen hemen hiçbir "fikrim" yok; hatta olmaması için de kendimi zorluyorum. Ben başkalarını dinlemek ve böylece sözcüğün çevresinde yeni görünüm gibi bir şeyin yavaş yavaş oluşmasını sağlamak istiyorum. Demek ki benim buradaki rolüm yalnızca başlamak (bugün), bitirmek (son oturum) ve on bir

sunuşun ardından birkaç dakika içinde durumun saptamasını yapmak olacaktır.

SÖZCÜK, ŞEY

(TEMEL BİLGİNİN TOPLANMASI)*

Sözcüğün bir “çınlama” yelpazesi vardır: Sözcük kültürel olarak “ses verir” → Sözcüğün bir tür dolaysız fenomenolojisi vardır; bir bakıma, terim yerindeyse, kültürel bir fenomenolojidir bu, çünkü öznenin belirsiz, dağınık, katışmalı kültürüne bağlıdır. Bu fenomenolojiye göre de *labirent* sözcüğü benim için iki uç noktada ses verir:

1) Bir uçta yaygın, neredeyse herkesin bildiği Eğretileme yer alır: Sözgelimi bir kadın okurun gönderdiği mektubun başlığı (*Libération*, 15 Kasım 1978): *Labirent*: Öznenin, yabancılaştırıcı mesleği (telefon santralı görevlisi), içine düştüğü nevroz ve psikiyatri klinikleri arasında yaşadığı sıkıntılar ve izlediği yol → Apaçık görülen anlambirimcikler: Dönüp durmalar, dolambaçlar, içinden çıkılamayan ama içinde bir çıkış yolu bulmak amacıyla da çaba sarfedilen mekân.

2) Öteki uçtaysa Yunanca sözcük [*labyrinthos*] ve efsane bulunur. Söz konusu efsane Racine’in dizelerinde şöyle yer almıştır: “Sizinle birlikte labirente inen Phaidra ya sizinle birlikte ortaya çıkar ya da kaybolurdu.” “Ariadne, kardeşim, terk edildiğiniz sahillerde hangi aşk ile yaralı olarak öldünüz.”³

* Burada Fransızca’ya çevrilmiş bir kitaptan yararlanma söz konusu: Paolo Santarcangeli, *Le Livre des labyrinthes. Histoire d’un mythe et d’un symbole*, Gallimard, “Idées” ([özgün baskı], Floransa, 1967), Fransızca’ya çeviren Monique Lacau, 1974 → Oldukça karmaşık bir kitaptır, özellikle arkeoloji ve etnoloji ile ilgili bir dosyadır; simgesel öğelere az yer verilmiştir, bunlar da sıradandır; bu konuya ileride yeniden döneceğiz. [Roland Barthes’ın *sayfa kenarına koyduğu not*; R. Barthes yapıtı yine *sayfa kenarlarında S harfi ve sayfa numaralarıyla belirtir.*]

3 Bu ikinci alıntı için bkz.: Racine, *Phèdre*, perde I, sahne 3.

Efsane

Phèdre [Phaidra]
II, 5

S 16

Her ne kadar haftaya cumartesi günü konuşacak olan Marcel Detienne ile birlikte Yunan miti üstüne bir görüşünüz olacaksa da, şimdi bugün mitsel olayı anımsamanın yararsız olmayacağını düşünüyorum, çünkü bizim için, kültür açısından, labirent Yunanistan (Mısır değil), Minos, Daidalos, Ariadne, Pasiphae'dir. Efsane şöyle: Beyaz bir boğa kılığına girmiş Zeus tarafından Girit'e kaçırılan Europe, orada Minos'u doğurur. Minos, egemenliğini bütün Kyklades adalarıyla Peloponnesos'un (uygarlık, deniz egemenliği) bir bölümüne yayar. Güneş Tanrı Helios'un kızı Parıldayan Pasiphae ile evlenir. Minos'un, Pasiphae'nin kıskançlığının neden olduğu ciddi bir hastalığı vardır: Başka bir kadınla seviştiğinde bedeninden yılanlar, akrepler, kırkayaklar gibi iğrenç yaratıklar çıkar. Parıldayan Phaidra, Işık Saçan Aglaia ve Temiz, Kutsal Ariadne (Ariagne) Minos'un çocuklarıdır → Minos Poseidon'dan, gücünü, göndereceği bir işaretle kutsamasını ister. Poseidon bunu kabul eder ama işaret olarak göndereceği yaratığı Minos'tan kurban etmesini ister: Knossos'un karşısındaki denizden çıkacak olan beyaz bir Boğa'dır bu. Ancak Minos boğayı kendine saklar ve böylece vermiş olduğu sözü de tutmamış olur. Kükreyen Poseidon da intikamını alır: Pasiphae'yi Boğa'ya âşık eder. Peki ama sevişmeleri nasıl olacaktır? Krallık soyundan gelen Atinalı Daidalos (Yun. *daidallein*: güzel yapılar inşa etmek), Minos'un sarayında mimardır (bızı, gönyeyi, delgiyi, su terazisini, bezden kanatı, kendi kendine çalışan aygıtı o bulmuştu); Pasiphae'nin yardımına gelir; tahtadan ve sorgun dallarından bir inek yapar, içine de Pasiphae gizlenir. Boğa şaşırıp ineği gebe bırakır, bu ilişkiden de canavar olan Minotauros doğar: Minos, canavarı, Daidalos tarafından inşa edilmiş olan labirente [*labyrinthos*] kapatır: Bunun üzerine Minos ile Atinalılar arasında savaş çıkar ve Atinalılar yenilir. Barış koşullarıysa şöyledir: Atinalılar

S 25

S 23

kurtulmalık olarak her yıl yedi delikanlı ile yedi genç kız vereceklerdir. Theseus, Atinalıları bu bedelden kurtarmak için Minotauros'la savaşıma karar verir ve Minos'un sarayına gider. Ariadne kendisine âşık olur ve ona ünlü yün yumağını verir. Theseus Canavarı öldürüp geri döner, Ariadne'yi alıp kaçar; ama daha sonra onu Naksos adasında bırakıp gider.—Efsanenin bir başka versiyonunda da, labirent tehlikesi, iç içe geçme durumundan çok karanlık içinde söz konusu olur: Ariadne Theseus'a eşlik edecek ve onun yolunu tacının parıldayan altın sarısı ışığıyla aydınlatacaktır.

S 81

Bizim için: Labirent = Yunanistan. Ama Mısır mühürleri üstünde de labirent desenleri vardır. Mısır labirenti, bir labirent olan Firavun Mezarı'yla bağlantılıdır her zaman (labirent mezarın ortasında da Firavunun cesedi korunur) → Girit ve Mısır labirentleri arasında bir ilişki bulunması olağıdır; İ. Ö. 2000'de Minos'lu ilk mimarları görüyoruz; bunlar, Havara⁴ Labirenti ve Sfenks Tapınağı ile aşağı yukarı çağdaşırlar.—Ayrıca şunu da unutmamak gerekir: Bütün kültürlerde (Girit, Mısır, Babil, İskandinav, Amerika Yerlileri, Zulu, Asya kültürleri, kaya içi yaşam kültürleri) belli amaçlar için oluşturulmuş labirentler vardır; çağdaş dönemin de labirenti söz konusudur (Postacı Cheval Sarayı,* Gerçeküstücüler); inisiyasyon labirenti de vardır. 1974'te Maeght Galerisi'ndeki sergi.⁵

4 Mısır'daki Fayum'da yer alan Havara ikinci piramit açısından ünlüdür. Bu yapıyı, XII. sülaleden olan kral Amenemhat III, öbür dünyadaki yaşamı için yaptırmıştır. Piramitin mezar tapınağı, Herodotos'a göre yığınla odadan oluşmuştur, bunlar çok karmaşık bir plana göre çok sayıda avlu çevresine dağıtılmıştır. Yunanlıları etkileyen de bu uçsuz bucaksız labirent olmuş ve onlar tarafından "Havara labirenti" olarak adlandırılmıştır.

* Fransız posta görevlisi Ferdinand Cheval'in (1836-1924) Hauterives'de otuz yıllık özel bir çaba sonucu gerçekleştirdiği "ideal saray": Naif ve fantastik bir başyapıt olarak kabul edilir. (ç.n.)

5 André Breton ve Marcel Duchamp tarafından sunulan *Le Surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme* sergisi. 7 Temmuz-30 Eylül 1947'de Maeght Galerisi'nde (Paris) açılmıştır.

Sözcüğün Kökeni

Belirsizdir:

S 13

1) *Labrus*: iki yanlı balta; Knossos Sarayı'nın değişmez motifi; tehdit eden ya da korkutan kutsal işaret; gücün silahı ve simgesi; hayvanı öldüren demir silah; sağlı sollu adalet: Boğanın iki boynuzu mu? İnsan figürü mü?



S 66

2) *Labra, laura*: mağara, galerileriyle maden ocağı (büyük bir olasılıkla Anadolu kökenli sözcük) + *inda* (Ari dili kökenli) = çocuk oyunları, "Basilinda" = kralcılık oynamak → Mağara oyunu, Maden Ocağı Oyunu → Sözcüğün daha çok ikinci kökeni yeğlenir.

Şey

Labirentin *yapılı* bir özellik taşıyıp taşımadığını bilmek temel bir sorundur: Terimler açısından bir çelişki varmış gibi görünür ama bu durum bir tanımlama koşulu olarak kabul edilebilir: Yani belli bir amaca yönelik olarak ve *sistemli biçimde* inşa etme etkeninin varlığı söz konusudur. Bu sorunu, sunuşlarda ele alınacağını düşünerek bir yana koyuyor ve yalnızca şunu belirtmek istiyorum:

Bir şeyi zihinsel olarak sahiplenmenin ilk edimi, o şeyin olası biçimlerini sınıflandırmaktır—biz de bunu labirentler için yaptık (Santarcangeli):⁶ Sözgelimi *doğal* labirentler (Postumia, Yugoslavya, Trieste yakınları: kalker tabaka içine oyulmuş galeriler) / *rastlantısal* labirentler (bir maden ocağı galerileri) / *yapay* labirentler → Olabildiğince can sıkıcı öteki labirentler: geometrik / düzensiz; dik açılı / yuvarlak; merkezsiz / tek ya da çok merkezli; basit ya da karmaşık dallanmalı, vb. labirentler →

S 48 ve ötesi

6 Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes*, a.g.y.

Bütün bunlar, en azından bu basit, yararsız düzeyde olgunun anlaşılmasını sağlamaz.

S 119 2) Aslında, bir labirentin *oluşturulmasına* ilişkin basit iki ilke vardır: Bir Alman bilgin, bir ya da iki basit birleştirme çizgisi aracılığıyla bir dizi eşmerkezli daireyi keserek bir Minos labirenti (sistemli bir düzey farklılığı yaratmaksızın) elde edilebileceğini kanıtlamıştır.⁷

S 188 Bununla birlikte, labirentin *yapısal* işlevini ortaya çıkaracak yaklaşımı geliştirebiliriz (Simgeselin içine çok erkenden düşmemeye de çalışarak): Labirent hangi temel işleve yanıt vermektedir? → Kabaca belirtirsek elbette *yorumsal* işleve. Brion şöyle der: “Labirenti ayırt eden şey <...> hiçbir çıkışa izin vermeyen çıkmazlar ile, yolcunun karşısına çıkan çok sayıda seçenekler arasından yolunu sürekli seçmek zorunda olduğu çatallanmalar birleşimidir”;⁸ yani bir yandan seçme sorumluluğu bırakmayan yollar (sonunda bir duvar vardır), öte yandan da özgürlüğümüzü sağlayan kesişmeler söz konusudur: Engel, yapacağımız seçmeyle yaratılacaktır, yazgıyla değil.

Sözcük konusunda söyleyebileceklerimizi tamamlamak için, “labirent”in sözlük tanımlarına bakalım: Littré’nin* verdiği “labirent” tanımları şöyledir: 1) Eskiçağ terimi: Çok sayıda oda ve geçitten oluşan bina; öylesine düzenlenmiştir ki içine bir kez giren çıkış yolunu bir daha bulamaz; 2) Büyük parkların içinde oluşturulan küçük koru; öylesine iç içe geçmiş sayısız ara yollarla kesilmiştir ki, koruya giren yolunu kolayca kaybedebilir (Paris’teki Jardin des Plantes [Botanik Bahçesi]). 3) Anatomi: İç kulak. 4) Taşocağı labirenti: Uzun süre işletilen bir taşocağında kanallar arası karışıklık. 5) Arkeoloji: Mozaik karosu desenleri, vb.

7 Bundan söz eden Paolo Santarcangeli’dir. Kitabında (s. 119) W. H. Matthews’un *Mazes and Labyrinths* (Londra, 1922) adlı yapıtına gönderir.

8 Marcel Brion, “Hoffmannsthal et l’expérience du labyrinthe”, *Cahiers du Sud*, sayı 133, 1955.

* Fransız sözlükçüsü Émile Littré (1801-1881). (ç.n.)

(vazolar, madeni paralar, döşeme taşları). 6) Mecazi anlam (Littré'nin sözlüğünde mecazi anlamın sonlarda yer aldığını belirtelim): Büyük kararsızlık, karmakarışık işlerin yarattığı komplikasyonlar, güçlükler, karanlık meseleler, kesişen düşünceler.

Ayrıca şunu da belirtelim: Labirentin sözdizimsel biçiminin (bkz. Freud'un kullandığı sözdizimsel biçim; sözgelimi Fetişizmin "evet, ama"sı: "Biliyorum ama yine de")⁹ "öylesine....ki" olduğu söylenebilir: öylesine iyi çizilmiştir ki, insan orada yolunu bulamaz; bir başka deyişle: öylesine iyi yapılmış, özenle hazırlanmıştır ki, sonunda insan orada başarısızlığa uğrar = yoğunluğun ve bunun sonundaki başarısızlığın figürü.

LABİRENT EĞRETİLEMESİNİN VAROLDUĞU ALANLAR

Belleğimi zorlamadan ya da kitaplarda araştırma yapmadan, doğrudan doğruya kendi kültürümden aklama gelenleri, kopuk kopuk sıralıyorum: *binalar* (elbette), *kentler* (Paris: Haussmann'ın* açtığı merkezlerin ve mahallelerin labirentleri: labirent ve gerilla: surlar), *parklar*, *büyük bahçeler* (bahçe düzenleme sanatı, gösterişli bahçeler; bahçe sanatçısı).—*Danslar*: Geranos (turna kuşu dansı: Ariadne efsanesinden kaynaklanan bu Delos dansı, kâh öne kâh geriye doğru yapılan dairesel hareketlerden oluşur); Knossos Labirenti'nin dolambaçlı yollarını andırır; turna kuşu dansı da denir (kızlar ve erkekler el ele tutuşarak ya da bir ipi tutarak,

9 Gerçeklik yadsımasının Freud'a özgü biçimi olan *Verleugnung*'a gönderme; bu özellikle Freud tarafından *Abrégé de psychanalyse*'de (1938) açıklanmıştır. Ayrıca bkz. Octave Mannoni'nin "je sais bien mais quand même..." başlıklı metni (*Les Temps modernes*, sayı 212, Ocak 1964; bu metin sonradan *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*'de de (Paris, Seuil, 1969) yayımlanmıştır.

* Georges Haussmann (1809-1891), Fransız yöneticisi; Paris kentine yeni düzen getiren bayındırlık çalışmalarını yönetmiştir. (ç.n.)

turna kuşlarının birbirlerine iyice bitişik biçimde uçmaları gibi dans ederler).—*Oyunlar*: Sözelimi cam labirent, kâbus; ulaşmak isteyip de ulaşamadığımız kişi; ayna labirentleri (fuarlarda).—Pachinko [otomatik oyun makinesi], otomatik dağıtıcılar: düşen topun geçtiği dolambaçlar, otomatik plak çalar. Özellikle *Kaz Oyunları*: 1650'ye doğru ortaya çıkmıştır, taşlar zar atılarak ilerletilir; 42 numaralı bölme en tehlikeli olanıdır = labirentin merkezidir burası.—Ve kuşkusuz bütün dil “sanatlar”ı: a) *Ruhsal dünya* (Nietzsche: “Eğer ruhumuzun yapısına uygun bir mimari tasarlamak isteseydik, bunu labirent imgesine uygun olarak tasarlamamız gerekecekti”;¹⁰ b) Uzun bir yolculuğu anlatan eğitmek amacıyla yol göstermeyi üstlenen yapıt: sözelimi *İlahi Komedya*: daireler → giderek yoğunlaşan arınma süreci → En Yüce İyi(lik) (*Summum bonum*) ile birleşme; c) Üslup, tümce; Proust, Ariadne ipi (yumağı) özelliğinde bir üslubu olduğunu söylerdi (*Tendres Sktocks’a* önsöz);¹¹ d) *Anlatı*: anlatıbilim: gerçekten de anlatının gelişmesi dallanmalarla gerçekleşir (*proairesis*);¹² kuşkusuz yazar yol gösterir, yol ayrımlarını kendi seçer, ama bazen geri dönüp başka bir yol tutar; iç içe girmeler, karışıklıklar, bir hikâyede kaybolma hissi; Anlatıyı bazen labirent (kabul edilebilir ölçüde karmaşıklık

10 Nietzsche, *Aurore*, aforizma 169.

11 Marcel Proust, Paul Morand’ın *Tendres Stocks* (1920) adlı yapıtına yazdığı önsözün sonunda kendisinden söz ederken, üslubunun kendi “Ariadne yumağı” olduğunu söyler; aktaran Léon-Pierre Quint, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre* (Paris, Le Sagittaire, 1925).

12 *Proairesis*, bir yolun çıkışının nereden olduğuna karar verme yeteneği. Roland Barthes bunu şöyle tanımlar: “Aristoteles’e göre *praxis*, eylemde bulunandan farklı hiçbir yapıt üretmeyen bilgidir (*poiesis’e* karşıt olarak); olası iki davranış ya da *proairesis* arasındaki, akla dayalı seçim üstünde temellenir” (*Sade, Fourier, Loyola*, OC 3, s. 722). Balzac’ın uzun öyküsü *Sarrasine*’i çözümleyen (S/Z, 1970) Barthes beş büyük okuma kodu, özellikle de “*proairesis kodu*”-nu saptar; *proairesis kodu* eylemlerin ve davranışların kodudur, kendini arayan ve kendini doğrulayan adlandırmanın ritmine göre gelişir (S/Z; OC 3, s. 133-134).

derecesi) olarak incelemek yararlı olabilir.—Yunan efsanesine dönersek: Dilin ayırıcı niteliği etkisi altında, labirent miti, sözünü iki kez tutmamaya, iki söz “hata”sına bağlıymış gibidir: 1) Minos’un Poseidon’a işaret olarak gönderdiği Boğa’yı kurban edeceğini söz vermesi; ama sözünü tutmaması.

2) Theseus ve Ariadne ilişkisi.

Demek ki, hemen ilk bakışta, labirent “Eğretileme”sinin yayılma ve uygulanma alanının çok geniş olduğu görülür (“Eğretileme” sözcüğünü tırnak içine aldım çünkü seminerin amaçlarından biri belki de sözcüğün sorun yaratacağını sezinleyebilmektir). Araştırmacılara yaptığım bir dizi çağrıyla bu alanın bir bölümünü (bir bölümünü diyorum çünkü aslında sınırları uçsuz bucaksız bir alan bu) kucaklamaya çalıştım. Her hafta bir sonraki haftanın konusunu sizlere duyuracağım. Şimdilik, burada dinleyeceğiniz “bilim dalları” (“söylemler”, söylem türleri) şunlar:

1) Yunan mitolojisi.

2) Nietzsche (Nietzsche’nin son çalışmasında önemli bir figürün bulunduğu bilinir: Ariadne).

3) Plastik biçimler kuramının tarihi.

4-5) Yazın bütünceleri tarihi: Rus ve İspanyol yazınları (daha başkaları da olabilir).

6) Sinema.

7-8) Şehir topografyası, mimarlık/şehircilik.

9) Parklar [bahçeler].

10) Matematik.

11) Psikanaliz.

→ On bir konuk¹³ (gelmeyen olmazsa); ben de seminerin son oturumunu üstleneceğim (10 Mart) → Sık rastlanan

13 Oturumların takvimi: 9 Aralık 1978, Marcel Detienne.—16 Aralık, Gilles Deleuze.—6 Ocak 1979, Hubert Damisch.—13 Ocak, Claire Bernard.—20 Ocak, Hélène Campan.—27 Ocak, Pascal Bonitzer.—3 Şubat, Hervé Cassan.—10 Şubat, Françoise Choay.—17 Şubat, Jean-Louis Bouttes.—24 Şubat, Pierre Rosenstiehl.—3 Mart, Octave Mannoni.—*Collège de France Yıllığı*’nda (Annuaire de Collège de France) yer alan seminer özetinde, seminere konuşmacı olarak katılan her konuşun konu başlığı ve ilgili konuşma alanı belirtilmiştir. Bkz. ileride Ek olarak yayımlanan Seminer Özeti.

paradoks: Labirent kavramını aldığım bilim dalı, yani *etoloji* burada temsil edilmeyecek. Bunun nedeni aslında, en azından kendi dostlarım arasından çağıracak kimseyi bulamamış olmam. Bildiğiniz gibi ben, katıksız bilgi, katıksız bilim dalı tehlikesini, söylemler arasındaki bir tür oyunla (belli belirsiz olsa bile) karşılamaya çalışırım. (İlginç bir imge söz konusudur burada: Tıpkı bir şeyin *kökeninin*, bu şeyin gelişmesi sırasında atılması gibi; bu çok sık da görülür: taşıyıcı füzenin sonradan "atılması" → "Kökenin Reddi".)

LABİRENTİN SİMGESELLİĞİ

Ne diyeceğimi bilemiyorum. Benim bu sunuştaki görevim, labirentin endoksal özellikli temel ilkelerini belirtmek (belki de bunlardan kurtulmak için); oysa labirentin bir temel ve endoksal simgeselliği vardır.

Eğretilemenin gereci: a) mağara, içine girilen yerler (*penetralia*): Freud (*Introduction à la psychanalyse* [Psikanalize Giriş]): "Labirentin tarihi anal doğumun temsili olarak ortaya çıkar: dolambaçlı yollar bağırsaklardır."¹⁴ Mağara:

Ölüm (bir yeniden-doğuş amacıyla: "çıkış"), varlığın içerdenden aydınlığa doğru ilerlemesi (gerçek yaşam). Bununla birlikte, ender de olsa, üstü açık labirentler de vardır: Fellini'nin *Satyricon*'undaki labirentler özellikle üstü açıktır, öznenin (kameranın) ötekinin çırpındığını görebilmesi için: mucizevi durum (*theurgia*). b) Yün yumağı: Theseus arkadaşlarını girişte bırakıp oraya yumağın ucunu bağlar; ardından yumağı *açar*; hayvanı öldürdükten sonra yumağı *sarar* → Demek ki: açmak hareketi (= yolunu kaybetmek) ≠ sarmak, yeniden sarmak (= kaybettiği yolu bulmak) →

¹⁴ Sigmund Freud, "Révision de la théorie du rêve", *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Fransızca'ya çeviren Anne Berman, Paris, Gallimard, "Idées" dizisi, 1971.

Bütün yön bulma mitleri (Daidalos) yün yumağına bağlanır; özellikle de hayvanlarda. c) Merkez: Burası Canavarın ya da Hazinenin yeridir; *İlahi Şey*'dir bu; gizli olan, kutsal olan şey, engellerle dolu uzun bir yolculuğun sonunda bulunur → Ortaçağ'da: Kudüs'e gitme güçlüğü söz konusu olunca, daha başka hac merkezleri yaratılır: Roma'ya, Santiago de Compostela'ya, buralar da olmazsa katedrallerin bulunduğu yerlere gidilir. Simgesel, uzun ve karmaşık bir yoldur bu: "Kudüs yolu"dur.

Öyleyse *Labirent* yaygın simge olarak bütün şu temaları karşılar: iç, merkez, giz, canavar—inisiyasyon, *iter perfectionis* [mükemmellik yolu]—engellerle dolu uzun yolculuk, sıkıntılı rüya, *irremeabilis error* (geri dönülemez hata)—yönelme, yönü şaşırma, yaşam / ölüm karşıtlığıyla birlikte.

EĞRETİLEME

"Labirent" kavramı, bir bakıma, dolaylı olarak daha önemli (benim açımdan daha önemli) bir program ortaya koyar, çünkü bir dil kuramı içerir (tıpkı bir Ahlak söylemi gibi): Eğretileme konusu büyük bir "bilimsel" dosyadır (özellikle yirmi yıldan beri). Burada bunun sentezini yapacak değilim. Yalnızca başlamış olduğum sunuşu bitirmek amacıyla (ama özellikle de ileride söylenecek, ortaya çıkacak ve benim bilmediğim şeyleri *engellemek* için) Eğretileme konusundaki bazı düşünce noktalarını önereceğim. Bu düşüncelere de Labirent Eğretilemesinden kalarak ulaştım.

1) "Sonsuz" Eğretileme: Gösterenlerin dizelgesi açıktır. Labirentin eğretilemeli gösteren durumuna geldiği bir nesne her zaman bulunabilir → Bir dostum (Éric M.)*

* Éric Marty (doğ. 1955), Fransız felsefecisi, yazarı, Paris V Üniversitesi'nde çağdaş Fransız edebiyatı öğretim üyesi. Roland Barthes'in yakın dostuydu.

bana, bu günlerde, soyağacının labirent olarak tasarlandığı bir romanı okuyup bitirdiğini söyledi.¹⁵ Kuşkusuz sonsuz (ebedî) bir eğretileme gücü olan bazı basit biçimler vardır *ama* yine de nitelik açısından uyulması gereken zorunluluklar da vardır; gerçekte karmaşıklık zorunluluklarıdır bunlar. Sözelimi, çıkıntılı olan her şey, Phallus'un, Eiffel Kulesi'nin ya da mürekkep-kaleminin Eğretilmesi olabilir, ancak ilgi çekici değildir bu → "Sonsuz Eğretileme" ise şu demektir: Bir yandan gösterenin belli bir özgüllüğü vardır (herhangi bir gösteren değildir) öte yandan da *zaman içinde*, labirent-nesneler her zaman ortaya çıkabilir. Bir başka deyişle, "iyi" eğretileme, dilin çalıştığı, mücadele ettiği, hareketsiz kalmadığı eğretilemedir → Bu açıklama bizi bir "eğretilmeler soyağacı"na götürecektir (Nietzsche: anlam güçlerinin farklılığı): "arı kovanı", sıradan bir eğretilemedir artık ve daha da sıradan olmaya elverişlidir ≠ "karınca yuvası" ise daha iyidir → Aslında, bir imgede, onun basmakalıp [klişe] kullanıma az çok direnç göstermesini sağlayan gücü çözümlemek gerekir.

2) *Labirent*: Başlangıçtaki nesne mitsel özelliklidir. Bkz. "Nektar" [Tanrıların İçkisi] → Bu, belirtme işlevini yerine getiren sözcüğün bulunmadığı Eğretilmeler sınıfına ilişkin soruna bağlıdır (≠ "Gece Gezgini" = yaşlılık) → bu belki de soyadlarına özgü durumla ilgilidir. Ortaçağ'da: Filozof = Aristoteles. Bu filozofun soyadının olmadığını düşünelim, bu durumda "Filozof" sözcüğü bir eğretileme olmakla birlikte onun "Belirten"i de olacaktı (o zaman da Bay Filozof denecekti—bkz. Lebrun, Charpentier,

Onun ölümünden sonra *Bütün Yapıtları* ile Collège de France ders notlarının ve seminerlerinin yayımlanmasını yönetti. R. Barthes, R. Char, L. Althusser, J. Genet, vb. üstüne kitapları var. (ç.n.)

15 Burada Gabriel Garcia Marquez'in *Cent ans de solitude*'ü (Yüzyıllık Yalnızlık) söz konusudur; Fransızca'ya çeviren Claude ve Carmen Durand (Paris, Seuil, 1968); Barthes'a bu kitabı okumasını salık veren Éric Marty'dir.

Lefebvre¹⁶ ya da “Barthez”). Bütün bunların amblem nitelikli biçimi de eğretileninin özel bir çeşidine denk düşecektir: *kaydırma* (koltuğun kolları, değirmenin kanatları)¹⁷ → Bir tür retorik nitelikli paradoks: Bize verilmiş bir “eğretilme” olduğunda (labirent de daha başlangıçtan beri bir eğretilme olarak kabul görmüştür), yüzyıllar boyunca bu eğretilmeye paradoksal olarak anlam belirtici çeşitli sözcükler bulmaya çalışılmıştır: parklar, binalar, oyunlar → Bu bizi yeniden Vico’ya, dilin başlangıçtaki biçimi olarak eğretilmeye yönlendirecektir: Başlangıçta eğretilme (metafor) vardı.¹⁸

3) Eğretileninin gerçekleştirilmeyi bekleyen bu “soyağacı”nın bir başka yanı da, dünyadaki sayısız nesnelerde, eğretilme üreten “özellikler”in bulunup bulunmadığını sormaktır (eğretileninin gelişme zenginliği aslında yaptığımız açıklamaların ortak sorunudur). Anımsadığım kadarıyla Kuzey Afrika’da uzun bacaklı beyaz kuşlara rastlanır; ben bunları, kendi kendime, uzun süre, yanlış olarak *ibis* diye adlandırdım; oysa bunlar, sığırları izleyen, üstlerine tüneyip asalak böcekleri yiyen “sığır-kakanlar”-dı (sığırlarla birlikte aynı adımları atarak *dostça* yürürlerdi); bu doğrudan doğruya eğretilme üreten bir özelliğin örneğidir: asalaklık, nezaketsizlik, dostluk, bembeyaz kuş ile işlevinin karşıtlığı. Üstelik eğretilme için eğretilme işlevi de görebilir → Yeniden iyi eğretilme sorunu ortaya çıkar: Anlam belirten biçim yeterince *karmaşık* olmalı, bu karmaşıklık da *bölümlerden, zamanlardan, evrelerden* oluş-

16 “Lefebvre” sözcüğü, eski Fransızca’da yer alan “demirci” anlamındaki *fevre* sözcüğünün değişik biçimidir.

17 Kaydırma (Fr. *catachrèse*) bir söz sanatıdır; buna göre bir sözcük, dildeki hiçbir gerçek anlamlı terimin belirtmediği bir şeyi belirtmek için eğretilme (Fr. *métaphore*), düzdeğişmece (Fr. *métonymie*) ya da kapsamlayış (Fr. *synecdoque*) olarak kullanılır.

18 Vico’ya göre insanlığın şiirsel kökenleriyle ilgili olarak bkz. Roland Barthes’ın derslerde bu konuyu geliştirirken söyledikleri: yukarıda 17 Şubat 1979 Oturumu’ndaki “Gerçeğin Bölünmesi.”

malıdır. Bir başka deyişle, bir anekdot yapısı (Eğretileme ile Mitin bağıntısı, özellikle de Labirent) içermesi gerekir (bir varsayımdır bu).

4) Kısacası bana göre eğretilemenin değil de (çünkü eğretileme sonsuzdur) Labirent-Eğretileme kuramının en son serüveni şudur: merkezinde o *ilahi şeyi* (ne Canavar ne de Hazine) bulunmayan, dolayısıyla merkezsiz-olan, yani bulunacak son bir gösterileni olmayan bir labirent düşünelim → Ama bu, düş kırıcı olması yanıyları, Anlamın eğretilemesi olabilir → Bir tür ölümcül oyun olarak yorumlanabilir (dolaşma, arayışlar, yönelmeler) ama belki de merkezde hiçbir şey yoktur; burada da yolun izlenmesi hedef değerrindedir – *tek koşul buradan çıkabilmektir* (Rosenstiehl: labirentin tek matematiksel sorunu oradan çıkabilmektir). The-seus’u düşünelim: Labirentin merkezinde Minotauros’u bulamamış ama yine de Ariadne’ye, Aşk’a, Sadakatsizliğe, “Bir Hiç İçin Yaşama”ya dönmüştür.

Daha fazla bir söz söylemeyeceğim: On bir hafta boyunca dile getirilecek olanlar hakkında hiçbir önyargıda bulunmak istemiyorum.

Haftaya, 9 Aralık’ta École pratique des hautes études’ün (EP-HES) V. Bölümü’nde araştırma yöneticisi, saygıdeğer Marcel Detienne konuşacak: “Yunan Mitolojisi: Minotauros.”

LABİRENT: BİTİRİRKEN BİRKAÇ SÖZ

I. Seminerin bir “sonuç”u olmayacak. Sonuç çıkarmak, yapılan konuşmalar dizisini manipüle etmek ve buradan hareketle geriye gönük bir “sentez”e gitmek anlamına gelecek; “birlikte varoluşlar”ı organik, akılcı bir bütünün öğelerine dönüştürmek olacaktır. Kısacası, *sonuç çıkarmak*, labirenti bir Üstdil söyleminin egemenliği altına sokmak demektir → Son birkaç yıldır kendi payıma üstdilsel incelemeye sürekli olarak karşı çıkıyorum—bunu da burada üzerinde durmayacağım “felsefi” nedenlerden ötürü yapıyorum: bu nedenler de özneyi hiçbir zaman bastırmamam zorunluluğuyla ilgili → Üstelik, burada labirent kavramı da bir üstdilsel sentezin konusu olmaya özel bir direnç gösteriyor:

Merleau-Ponty’yle¹ karşılaşmamda bana giysi “*düzmece iyi konudur*” demişti. Bu sözü çok sık anımsarım: Bana hem yardımcı olur (çalışmak istenilen konu hakkındaki karar inceliği) hem de beni bir karmaşa içine sokar (gerçekten iyi bir konu olup olmadığını nasıl, özellikle de ne zaman anlarız?) → Düzmece iyi konu ne demektir? Düzmece iyi konu, kendi kendini tüketir ya da daha başlangıçta tükenir; yapılacak “geliştirme”yi konu-sözcüğün bir tekrarına (labirent bir Labirenttir) ya da yadsınmasına (labirent yoktur) dönüşmek zorunda bırakır → Gerçekten ben de üstdilsel düzlemde (bir sentez düzlemi) labirentin düzmece iyi konu olduğunu sanıyorum (ama bu durum, gerçeği, burada art arda sunulan

1 Roland Barthes Derslerinde “1963-1964’e doğru, kişisel olarak, bir giysi göstergebilimi yapmayı tasarlıyordum” diye belirtir. Bu tasarımı, 1955’te Georges Friedmann’ın yönetiminde başlamış olan araştırma çerçevesinde yer alıyordu ve “giysinin simgeselliği”yle ilgiliydi. Bu çalışmaların sonucunda R. Barthes 1967’de *Système de la mode*’u yayımladı.

labirentlerin verimini dışlamaz—yeter ki seminer, yani sunuşların zincirlenişine yalnızca birlikte varoluşlar statüsünü verelim). Labirent iki nedenden ötürü bir “düzmece iyi konu”dur:

a) Labirentin öylesine iyi bir biçimi vardır ki, onun hakkında söyleyebileceklerimiz kolayca biçimin kendisi *dışında* şeyler olarak görülür; konuya ilişkin olan genele ilişkin olandan; düzanlamlı olan yananlamlı olandan, gerçek anlam simgesel anlamdan daha zengindir. Bkz. Mannoni’nin *yazınsallık* (şiir)² hakkında söyledikleri. Labirentin bu gücü Anlatının gücüdür: Güçlü, kaynayıp duran bir anlatisallıktır söz konusu olan → Sınırları belirsiz, simgeselliğe elverişli (gösterge üretimine yatkın) ama güçlü, çok iyi eklenmiş bir anlatı, simgeselliği de durdurur → Anlatıbilimin, *anlatısal yoğunlukların ayırmsallaşma düzeneği*yle ilgilenecek bir bölümünün bulunması gerekir → Labirent (bkz. Detienne) = *mythos* = tek öykü (dallanma yok): kesinlikle anımsanabilir özelliklidir → Aşırıya kaçan bir bellek [anımsama] üstdilsel dönüşümü dondurur, büyüler, durdurur. Mannoni’nin “anlama”, [“anlayış, kavrayış”] dediği şeydir bu → Labirentte anlaşılacak bir şey yoktur (Labirent *özetlenemez*).

b) *Labirent* eğretilene olarak da iyi bir sonuç vermez (kuşkusuz eğretilene konusunda da bilgilenmek isteyebilirdik). Labirent her yerde vardır: anıtlarda, parklarda, oyunlarda, kentlerde, hilelerde, zihinsel düzlemde; dolayısıyla bütün eğretilene özelliğini yitirmektedir. Kuşkusuz, basit bir eğretilene karmaşık dönüşümler yoluyla zengin biçimde yayılabilir (sözgelimi babaya ilişkin Eğretilene böyledir); bu noktada eğretilene gücü hem her şeye uygulanabilir hem de çok verimsizdir (anlatının, mitin, kendi içlerinde taşıdıkları anlam etkisi nedeniyle).

2 Bir önceki oturuma (3 Mart 1979) çağrılmış olan Octave Mannoni “olası hiçbir dönüşüme bağlı olmayan yazınsallığı” anlama ile karşılaştırmıştı; anlamayı “metnin, aynı şeyi söyleyen bir başka metin ile yer değiştirebilmeye olasılığı ya da yanılsama”sı olarak tanımlamıştı (seminerin ses kaydı, Seuil).

Eğretilmeye ilişkin bir incelemede (psikanalitik değil de retorik bir incelemede) işe, gösterge üretimini birbirine karşıt iki harekete ayırmakla başlayabiliriz: 1) Çok sayıda eğretilmeyi “çağıran” nesneler, varlıklar: Fransızca’da cinsiyetle ilgili yaklaşık 450 sözcük vardır (az çok argoya dayalı eğretilmelerdir bunlar) = eğretilemenin çağrısı.

2) Her şeye eğretilme olarak yarayan biçimler: labirent = eğretilemenin kendini *sunması* (ama daha önce de gördüğümüz gibi bu sunma, Anlatı tarafından durdurulur).

Aslında, labirentin gerçeği Oyun tarafında, yani Alaycı-Olay tarafında yer alacaktır. Labirent yalnızca bir oyundur, yalnızca oyundan ibarettir! → Zuluların labirent oyunu. Oyun sonunda *Vapuka Segekse* (Labirentle seni nasıl yendik!) denir.

II. Üstdil düzlemine (engellenmiş ya da kapatılmış yol) karşı Nietzsche’nin şu sorusunu sormak gerekir: *Benim için* anlam nedir? *Benim için* labirent nedir? Buna biri duygusal, öbürü de entelektüel iki yanıt vereceğim (bu yanıtların birbiriyle kesiştiği bir yer de vardır elbette ama ben bu yerin neresi olduğunu bilmiyorum, adını koymak da bana düşmez).

1) Labirentin bendeki tek yankılanışı şudur: Sevilen ve merkezde bulunan varlığa ulaşmayı istemek ve ona ulaşamamak. Kâbusun tipik bir biçimidir, çocuksu bir biçimidir bu: anneye ulaşamama; kaybolmuş, terk edilmiş çocuk tema’sı → Bir giriş labirentidir bu ama ikideğerlilik söz konusudur: labirentin sıkıntısı ters yüz edilip güven verici bir üst-kapanışa dönüştürülebilir. Klasik olarak Theseus ile özdeşleşebiliriz ≠ ama aynı zamanda Minos’la da özdeşleşebiliriz: kapalı olarak, *korunmuş* olarak kalmak (uyumak); labirentten koruyucu özellik olarak hiç söz edilmez.

2) Mannoni’nin sunuşuna dönmek istiyorum → Labirentle açık bir bağlantısı olmayan tek sunuşun Psikanalizin sunuşunun olması çarpıcıdır (bunun unutulur ya da özgür davranılarak yapılmış olmasının da önemi yoktur). Bana göre: a) Psikanalizin her halde (ya da belki) labirentle ilgili olarak söyleyeceği bir şeyi yoktur —birçok konuya el atmış

olan Freud'un metinlerinde labirent konusu yer almaz; b) Psikanaliz kendisinden anlatılması istenilen şeylerden asla söz etmez: Bu da onun altın kuralıdır. Mannoni de sonuçta iyi bir psikanalist olarak davranmıştır.

Bununla birlikte, Mannoni'nin sunuşu labirente değil de labirentle ilgili *yeni bir soruna* yöneltti beni. Konuşmamı bu sorunla bitireceğim ama sorunu da açık bırakacağım: Mannoni'ye göre: Yazınsallık (olası bir dönüşüme bağlı tutulamayan şey → "Kapalılık", Şiir) ≠ Anlama (dönüştürülebilir olan, Düzyazı). Bir başka deyişle, Octave Mannoni Okunabilirlik ile Okunamazlık diyalektiğinden –ya da Okunabilirlik *kaçaklarından* (terimin perspektivist anlamında) söz etti. Ama bu yakıcı sorun dil dışlamalarına, dil yabancılaştırmalarına iletir: Bir sözcenin okunabilir ya da okunamaz olduğuna nasıl karar verilebilir? Asıl sorun da şudur: Okunabilirlik nerede başlar? Benim için labirent sorununun ortaya koyduğu şey, "Bu nedir?", "Ondan kaç tane vardır?" ve hatta "Oradan nasıl çıkılabilir?" soruları değil de "*Bir labirent nerede başlar?*" sorusudur. Bu noktada da, giderek gelişen kararlılıkların, eşiklerin, yoğunlukların (biçimlerin akışkansılığının) epistemolojisine ulaşırız.

Roland Barthes'ın Collège de France Yıllığı İçin Yaptığı Seminer Özeti

Seminer:

LABİRENT EĞRETİLEMESİ: BİLİMLERARASI ARAŞTIRMALAR

Seminerin konusu görünüşte çok zengin olan bir sözcüğü belirlemek ve gösterdiği eğretilmeli gelişmeyi, kuşkusuz eğretilme [metafor] çok farklı nesnelere uygulandığında, saptamaktı. Dolayısıyla eğretilme kavramı üstüne olduğu kadar Labirent kavramı üstüne de düşünmeye yol açmak söz konusuydu.

Değişik konferansçılar, rasyonel biçimde önceden tasarlanmış bir programa bağlı kalmadan ve tümükapsayıcı olmayı amaçlamadan, bu araştırmaya katkıda bulundular: M. Detienne, École pratique des hautes études'de araştırma yöneticisi (Yunan mitolojisi); G. Deleuze, Paris VIII Üniversitesi öğretim üyesi (Nietzsche); H. Damisch, École des hautes études en sciences sociales'de araştırma yöneticisi (Mısır labirenti ve satranç tahtası); Claire Bernard ve Hélène Campan, üniversite öğretim görevlileri (Rus ve İspanyol yazınları); Pascal Bonitzer (sinema); H. Cassan, Lille ve Fas Kenti Hukuk Fakültelerinde öğretim üyesi (Fas Medinası); F. Choay, Paris VIII öğretim üyesi (mimarlık); J.-L. Bouttes Paris X Üniversitesi asistanı (Labirent ve kurnazlık); P. Rosenstiehl, École des hautes études en sciences sociales'de araştırma yöneticisi (matematik); ve O. Mannoni (Labirent ve sözceleme).

Çok çeşitli sunuşların ardından, Labirentin “düzmece” bir eğretilenme olabileceğini fark ettik: Çünkü, Labirentin biçimi ne ölçüde konuya uygunsa, anlamını ne ölçüde içinde taşıyorsa, gerçek anlamı da simgesel anlama o ölçüde baskın çıkıyordu: Labirent imgelerin değil, anlatıların üretilmesine yol açıyordu. Seminer de bir sonuçla değil de yeni bir soruyla son buldu. Bu soru da “Bir Labirent nedir?” ve hatta “Bir labirentten nasıl çıkılabilir?” değil de daha çok “Bir labirent nerede başlar?” sorusuydu. Böylece güncel olduğunu sandığımız, giderek gelişen kararlılıkların, eşiklerin, yoğunlukların epistemolojisine ulaşıyorduk.

Collège de France
1978-1979

Kitabı yayına hazırlayanların düzenledikleri
Kaynakça, Kavramlar Dizini ve Özel Adlar Dizini için
bkz. *Romanın Hazırlanışı II*.

XX. yüzyılın önde gelen denemeci, eleştirmen ve göstergebilimcilerinden Roland Barthes'ın (1915-1980) Collège de France'taki son derslerini ve son seminerlerini (1978-1979/1979-1980) içeren *Romanın Hazırlanışı*, aynı zamanda onun kültür, yazın ve öğretim yaşamının doruk noktasındaki son ürünü.

Romanın Hazırlanışı 1'de, Yaşamdan Yapıta uzanan süreci gözlemleyen R. Barthes, "şimdinin not edilmesi"nden "roman"a geçişi; kısa, parçalı anlatımdan uzun, sürekli anlatıma geçişi gündeme getiriyor. Bu amaçla da "not etme"nin, bir başka deyişle kısa anlatımın örnek biçimi olarak gördüğü ve *tümce atomu* diye adlandırdığı, Japonların "hayku"sunu ("ültra-kısa biçim") ele alıyor. Böylece "not etme"den "roman"a nasıl geçilebileceğini araştırıyor. Bu araştırma serüveni içinde kendisi de *sanki* bir roman yazacakmış (kendi deyişiyle "roman yapacakmış" = roman hazırlayacakmış) gibi bir tavır sergiliyor; bu "sankinin içine yerleşiyor."

Bu açıdan *Romanın Hazırlanışı 1: Yaşamdan Yapıta*, bir "Yazınsal Yapıtın (Romanın) Hazırlanış Koşullarının Sorgulanması" olarak okunurken, R. Barthes'ın kendi *Vita Nova* tutkusunu ya da isterseniz kendi "Roman Fantasma"sı'nı sergileyişi olarak da alımlanabilir.

Bu ciltte ayrıca "Labirent Eğretilemesi" konusunun işlendiği seminer de yer alıyor.

Romanın hazırlanış aşamasından tamamlanış aşamasına geçiş sürecini ya da "Yazma Arzusundan Yazma Olgusuna" geçiş aşamasını tartışan dersler ile "Proust ve Fotoğraf" konusunu işleyen semineri de okurlarımız *Romanın Hazırlanışı 2'de* bulacaklar.



ISBN: 978-975-570-298-9



9 789755 702988

24 TL

► selyayincilik f selyayin s selyayincilik

www.selyayincilik.com