

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

Sesin Rengi

SÖYLEŞİLER



metis

Roland Barthes | Sesin Rengai



Roland Barthes

Sesin Rengi

1915 yılında Cherbourg'da doğdu. Yaşamı boyunca öncelikle bir denemeci idi. Brecht'ten, Sartre'dan, Saussure'den, Marx'tan ve psikanalizden gelen çeşitli etkileri yapıtına yansıttı. "Yazı"nın ve "yazarın/yazmanın" konumundan gündelik yaşamdaki mitlere, klasik yazın üzerine incelemelerden göstergebilim kuramına katkıda bulunan yapıtlara uzanan çok geniş bir alanda ürün verdi. CNRS'de (Ulusal Araştırmalar Merkezi) araştırmacı olarak bulundu, Ecole Pratique des Hautes Etudes'de ve Collège de France'da dersler verdi. Dönemin önde gelen edebiyat dergilerinden *Les lettres nouvelles* ve *Tel Quel*'de yazılar yayımladı. Bir trafik kazasında yaralandıktan bir süre sonra, 26 Mart 1980'de Paris'te öldü.

Metis Yayınları'nda Tahsin Yücel tarafından hazırlanan ve bütün yapıtlarından parçalar içeren özel bir seçkiye *Yazı ve Yorum* adıyla yer verdik. Türkçedeki diğer kitapları: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* (Metis, 2014), *Çağdaş Söylenler* (Metis, 2014), *Camera Lucida* (Altıkırkbeş Yayın, 2000), *Göstergebilimsel Serüven, Roland Barthes, Göstergeler İmparatorluğu, Yazı Üzerine Çeşitlemeler / Metnin Hazzı* (Yapı Kredi Yayınları) ve *Eleştiri ve Hakikat* (İletişim, 2016).



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Sesin Rengi
Roland Barthes

Fransızca Basımı:
Le grain de la voix
Entretiens 1962-1980
Éditions du Seuil, 1981

© Éditions du Seuil, 1981
© Metis Yayınları, 2017
Çeviri Eser © Ahmet Nüvit Bingöl, 2017

İlk Basım: Eylül 2017

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-093-9

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Roland Barthes

Sesin Rengi

Çeviren:

Ahmet Nüvit Bingöl



metis

İçindekiler

Sözden Yazıya	11
Sinema Üzerine	16
Etkilenmeye İnanmıyorum	30
“Modanın Sistemi” ve Anlatıların Yapısal Analizi Üzerine	35
“S/Z” ve “Göstergeler İmparatorluğu” Üzerine	48
“L’Express”... Roland Barthes ile Uzaklara Açılıyor	69
Roland Barthes Eleştiriyor	90
Ara Sözler	94
Söyleşi (Roland Barthes ile Bir Sohbet)	110
Kültürün Kader Oluşu, Karşı-Kültürün Sınırları	133
Haz/Yazı/Okuma	140
Sıfat, Arzunun “Dile Gelme”sidir	158
Roland Barthes, Basmakalıp Fikirlerle Karşı	163
Kaleydoskop Oyunu	171
Roland Barthes İçin Yirmi Anahtar Kelime	178
Edebiyat/Öğretim	207
Gerçeküstücüler Bedeni Iskaladı	218
Hakikat Krizi	221
Entelektüel Ne İşe Yarar?	227
“Bir Aşk Söyleminden Parçalar”	248
Zamanımızın En Büyük Mit Çözücüsü Aşktan Bahsediyor	257

Şiddet Hakkında Düşünceler	272
Şüphe Uyandıran Kelimeler	279
Roland Barthes Kendisini Anlatıyor	286
Tembel Olmaya Cüret Edelim	304
Arzu Krizi	312
Dizin	319

Okur bu kitapta Roland Barthes tarafından Fransızca gerçekleştirilmiş söyleşilerin büyük kısmını bir arada bulacak.

Mümkün olan en iyi önsöz, bizzat Roland Barthes'ın söyleşinin ne olduğuna dair betimlemesi olmaz mıydı? Böyle bir betimleme asla elimizde olmayacak, fakat söylenmiş sözden yazıya geçirilmiş söze geçişin enfes bir berraklıkla analiz edildiği birkaç sayfa var elimizde: Yazının keskisi ile sesin rengini birleştiren ve karşılaştıran şeyi daha iyi takdir etmek için söz konusu metinle başlamak faydalı olabilir. Dolayısıyla girişte ona yer verdik.

Sözden Yazıya

Roland Barthes'ın bu metni, Roger Pillaudin'ın France-Culture radyosunda hazırladığı ve Grenoble Üniversitesi Yayınları'ndan çıkmış olan Diyaloglar'ın ilk kitabının önsözüdür.

Biz konuşuruz, birileri kaydeder; hünerli sekreterler sözlerimizi dinler, düzeltir, yazıya döker, bunların noktalamasını kontrol eder; ve böylece yayma, kitaba, ebediyete hazırlamadan önce bir kez daha temizleyelim diye tüm bunlardan ilk yazılı metni çıkarıp önümüze koyarlar. Buraya kadar söylediklerimiz “cenaze makyajı”nı tarif etmiyor mu? Ebedileştirmek için sözümüzü mumya gibi balmumuyla sararız. Zira insanın, sesinden biraz daha kalıcı olması gerekir; yazı komedyasıyla, bir yerlere yazılması/kaydedilmesi gerekir.

Peki bu kayıt için nasıl bir bedel öderiz? Nelerden vazgeçeriz? Ne kazanırız?

Yazıya Geçirme Tuzağı

Öncelikle kabaca, yazıya geçirme (ne kadar ukalaca olursa olsun bu kelimeyi [scription] yazı'ya yeğliyoruz: yazı, illaki yazılmış olanın varoluş tarzı değildir) tuzağına düşünle başlayalım. İlk kaybettiğimiz, belli ki, masumiyettir; sözün kendiliğinden diri, doğal, spontane, doğru, bir nevi saf içsellikğin dışavurumu olması nede-

niyle değil; tersine, sözümüz (özellikle uluorta konuşurken) ağızımızdan çıktığı anda teatraldır, hünerlerini (kelimenin üslup ve oyunla ilgili anlamında) koca bir kültürel ve söylevsel kodlar kümesinden devşirir: Söz her zaman taktiktir; ancak yazıya geçtiğimizde, tam da bu taktiğin –nasıl ki başkaları okumayı biliyorsa– dinlemeyi bilenler için algılanabilir olan masumiyetini sileriz; masumiyet her zaman *çıplaktır*; söylediklerimizi yazarken kendimizi koruruz, denetleriz, sansürleriz; ahmaklıklarımızın, kendimizi beğenmişliğimizin (ya da eksiklerimizin), tereddütlerimizin, cahilliklerimizin, rehavetimizin, hatta bazen tutukluklarımızın (neden, konuşurken, karşımızdakinin ileri sürdüğü şu veya bu husus konusunda *suskun kalma* hakkımız olmasın ki?), kısacası imgeselimizin tüm menevişinin, ben'imizin şahsi oyununun üstünü çizeriz; söz tehlikelidir, çünkü dolaysızdır ve geri alınmaz (hemen peşinden açıkça “geri alıyorum” diye düzeltilmediği sürece); yazıya geçirmenin ise önünde zaman vardır; tam da konuşmadan önce dilini ağızında yedi kere çevirebilmek için gereken zamana sahiptir (bir atasözü hiç bu kadar aldatıcı olmamıştır); söylediğimizi yazarak, isteriyi paranoyadan ayıran her şeyi kaybederiz (ya da koruruz).

Bir başka kayıp: geçişlerimizdeki kesinlik. Çoğu zaman söylemimizi “akıtırız”. Bu “akış”, Flaubert’in tiksindiği bu *flumen orationis*,* sözümüzün tutarlılığıdır, kendi kendisi için yarattığı yasadır: Konuşurken, uygun dili bulduğumuz ölçüde düşüncemizi “ifşa ederken”, arayışımızın girip çıktığı kıvrımları yüksek sesle dile getirmenin doğru olduğuna inanırız; dille uluorta boğuştuğumuz için söylemimizin “tutmasını”, “kıvamını bulmasını”, “tutarlı olmasını”, bu söylemin her bir aşamasının meşruluğunu bir önceki aşamadan almasını sağlarız; kısacası, soy hakkı talep eder, bu muntazam soy ağacının göstergelerini teşhir ederiz; kamusal sözümüzdeki *ama* ve *dolayısıyla* bolluğu, açık yamanın veya yadsımanın böylesine çok bulunması bundandır. Ama bu minik keli-

* Lat. söz akışı. – ç.n.

meler büyük bir mantıksal değer taşıdığı için değil; bunlar daha çok, düşüncenin *dolgu* sözcükleridir. Yazı bunlardan sık sık tasaruf eder; bağlaçsızlığa, ses için, en az iğdiş edilme kadar katlanılmaz olan o kesme figürüne cüret eder.

Buna, yazıya dökülmesiyle söze dayatılmış son bir kayıp eklenir: tüm şu “*değil mi?*” türünden dil kırıntıları... – dilbilimci şüphesiz bunları dilin temel işlevlerinden birine, *ilişkisel* işleve (ya da sorgulama işlevine) bağlayacaktır; konuştuğumuzda, muhatabımızın bizi dinlemesini isteriz; dolayısıyla, anlamsız sorularla (“*Alo, beni duyuyor musunuz?*” türünden) dikkatini uyandırırız; çok mütevazı olan bu kelimelerin, bu ifadelerin yine de gizli bir dramatik yanı vardır. Bunlar bir bedenin diğer bir bedeni aradığı seslenişlerdir, makam değiştirmelerdir – kuşları düşünerek, şarkılar mı desem? Yazıldığında sakar, bayağı, komik olan, yazımızda sönüp giden işte bu şarkıdır.

Bu birkaç gözlemle anlaşılıyor ki yazıya dökmede kaybedilen bedendir – en azından, diyalog durumunda kendisi kadar narin (veya zıvanadan çıkmış) bir başka bedene, zihinsel anlamda boş mesajlar gönderen ve tek işlevi bir şekilde ötekine *asılmak* (nere-deyse bir fahişenin asılması anlamında) ve onu partner durumunda tutmak olan dışsal (olumsal) beden.

Yazıya döküldüğünde sözün muhatabı ve dolayısıyla da öznesi açıkça değişir, zira Öteki olmadan özne de yoktur. Beden, her ne kadar daima mevcut olsa da (beden yoksa dil de yoktur) artık şahısla çakışmaz, daha doğrusu: şahsiyetle. Konuşanın imgeseli mekân değiştirir: Artık söz konusu olan talep, sesleniş değildir, karşılıklı yoklamalar değildir; söz konusu olan eklemlenmiş bir süreksizlik –yani aslında bir argümantasyon– oluşturmak ve bunu temsil etmektir. Bu yeni tasarı (burada karşıtlıkları bile isteye abartıyoruz) yazıya dökmenin (fiziksel olarak gerekli araçlara sahip olduğu için) söze eklediği (söylediğimiz tüm “cürufları” çıkardıktan sonra) basit arazlardan açık bir şekilde okunur: Birincisi, gerçek mantıksal mihverler ekler sık sık; artık söz konusu olan sözün, sessizlikleri doldurmak amacıyla kullandığı küçük ulama-

lar (*ama, dolayısıyla*) değil; gerçek mantıksal kavrambirimlerle dolu sözdizimsel ilişkilerdir (*buna rağmen, şöyle ki* türünden); başka bir deyişle, yazıya dökmenin izin verdiği ve sömürdüğü şey, konuşulan dilin tiksindiği, dilbilgisinde *bağımlanma* (*subordination*) denen şeydir: Cümle hiyerarşik hale gelir, klasik bir mizan-sende olduğu gibi cümlede de roller ve planların arasındaki farklılığı geliştiririz; toplumsallaşan (zira daha büyük ve daha az tanınan bir kitleye iletilir) mesaj bir sıra yapısına kavuşur; diyalogda güçbela ayırt edilebilen, ha bire bedeninin taşkınına uğrayan öğeler olan “fikirler” yazıda kâh öne çıkarılır, kâh geri plana itilir, kâh karşıtlık içine sokulur; her ne kadar ortaya çıkışı karmaşık olsa da, bu yeni sıra düzeninin hizmetinde iki tipografik yapıntı vardır ve bunlar yazının “kazanç” hanesine eklenir: sözde bulunmayan ve bir fikrin tali veya konudışı olduğuna açık seçik işaret etmeyi sağlayan parantezler ve –bilindiği üzere– (biçimi, sesi değil) anlamı bölen noktalama işaretleri.

Böylece yazıda yeni bir imgesel ortaya çıkar; “düşünce”nin imgeseli. Söz ve yazının rekabet ettiği her durumda, yazmak bir şekilde şöyle de demektir: Ben *daha iyi*, daha sıkı *düşünüyorum*; sizden ziyade “hakikat” için *düşünüyorum*. Şüphesiz Öteki hâlâ oradadır, okur adlı anonim bir şahsın ardında durur; ayrıca yazılı metnin (ne kadar mütevazı, görünüşte ne kadar önemsiz olursa olsun) koşullarına uygun biçimde sahneye konmuş düşünce, insanlara sunmak istediğim ben imgesine bağımlı olmaya devam eder; veri ve argümanların katı bir sıralamasından ziyade, önermelerin, en nihayetinde, *konumlar*’ın taktik bir mekânı söz konusudur. Kitle iletişim araçları sayesinde bugün çok gelişmiş olan fikir münakaşalarında, her bir özne entelektüel olarak –bu da siyasal olarak demektir– konum almaya, alanını işaretlemeye, bir duruş sergilemeye sürüklenir. Kamusal “diyalogun” fiili işlevi tam da buradadır; diğer (örneğin, hukuki veya bilimsel) meclislerde olup bitenin aksine ikna, bir kanının sökülüp atılması, bu yeni mübadele protokollerinin gerçek bahis konusu değildir: Daha ziyade kamuya, sonra okura bir tür entelektüel tipler tiyatrosu, bir fikirler mizan-

seni sunmak söz konusudur (gösteriye yapılan bu gönderme, mübadele edilen kelimelerin samimiyetine veya nesnellğine, didaktik veya analitik yararına halel getirmez).

Bana öyle geliyor ki bu *diyalogların* toplumsal işlevi böyle bir şey: Bunlar hep birlikte ikinci dereceden bir iletişim, bir “temsil”, iki imgeselin görkemli bir şekilde birbirine geçişini oluşturuyorlar: bedenın ve düşüncenin imgeseli.

Yazı, Yazılmış Olan Değildir

Geriye elbette, bu *Diyaloglar*’ın statüsü nedeniyle eksik olan üçüncü bir dil pratiğı kalıyor: *yazı*, daha doğrusu, metinler üreten yazı. Yazı, söz değildir ve bu ayırım son yıllarda kuramsal bir tasdik almıştır; ancak yazı, yazılmış olan, yazıya dökülmüş olan da değildir; yazmak, yazıya dökmek değildir. Sözde (isterik bir şekilde) *fazla* mevcut olan ve yazıya dökmeye (iğdiş edici şekilde) *fazlasıyla* eksik olan şey, yani beden, yazıda geri gelir, ama imgeselden (imgeden) değil, hazdan geçen dolaylı, ölçülü ve özetle *doğru*, müzikal bir yol üzerinden. Özünde, üç pratiğimizizin (söz, yazılmış olan, yazı) her birinin kendi tarzlarında değiştirdiğı şey, bedenın (öznenin) dil üzerinden yaptığı bu yolculuktur: Günümüzde radyo ve televizyonun, yani hem ilksel hem yazıya dökülebilir, hem geçici hem unutulmaz bir sözün gelişiminin çarpıcı bir yan kattığı zorlu, alengirli, değişken bir yolculuk. Burada yazıya dökülmüş *Diyaloglar*’ın değerinin sadece entelektüel ve bilimsel güncelliğın geniş alanını kapsayan bilgi, analiz, fikir, itirazlardan gelmediğine ikna oldum; okunacağı üzere bunlar ayrıca, dilyetilerinin ayrımsal değerine de sahiptir: Söz, yazılmış olan ve yazı her defasında farklı bir özneyi devreye alır ve okur, dinleyici—konuşuyor, yazıya geçiriyor veya sözceliyor olmasına göre farklılık gösteren— bu bölünmüş özneyi takip etmek zorundadır.

Sinema Üzerine

Burada, çağdaş kültürün önemli bazı tanıklarıyla bir dizi söyleşi başlatıyoruz.

Sinema bugün diğer sanatlar gibi bir kültür olgusu haline gelmiştir ve tüm sanatların, bütün düşüncelerin artık sinemaya başvurmaması mümkün değildir; tıpkı sinemanın da bunlara başvurmak zorunda olması gibi. Bu sohbetlerde başka şeylerin yanı sıra yakalamak istediğimiz, bazen belirgin (her zaman en iyi örnekleri olmasa da), çoğu zaman bulanık olan bu karşılıklı bilme ve yararlanma fenomeni.

Kâh geri planda, kâh ön planda ama her daim mevcut olan sinemanın, arşivcilik ve tapınmanın (kendilerine özgü bir rolleri olsa da) bazen unutturma riski taşıdığı daha geniş bir perspektife yerleştirileceğini umuyoruz.

Yazının Sıfır Derecesi, Çağdaş Söylenler, Michelet, Racine Üstüne ve bunun yanı sıra (Théâtre populaire, Arguments, La Revue de Sociologie française, Les Lettres nouvelles gibi birçok dergiye dağılmış ama gelecekte bir araya getirilmesini umduğumuz) çok heyecan verici sayısız makalenin yazarı Roland Barthes konuklarımızın ilki.*

* Sırayla: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil, 1953; Türkçesi: *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 3. Basım, 2006. *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957; Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 4. Basım, 2014. *Michelet par lui-même*, Paris: Seuil, 1954. *Sur Racine*, Paris: Seuil, 1963. – ç.n.

Sinemayı yaşamınıza nasıl dahil ediyorsunuz? Bir izleyici ve eleştirel bir izleyici olarak sinema üzerine düşünüyor musunuz?

Belki sinema alışkanlıklarından, sinemanın yaşamınıza girme biçiminden başlamak gerekiyor. Ben sinemaya çok sık gitmiyorum, en fazla haftada bir. Film seçimi ise temelinde asla tamamıyla özgür değildir; şüphesiz sinemaya yalnız gitmek isterdim, zira, sinema benim için bütünüyle yansıtımsal bir etkinlik; fakat, toplumsal yaşamın bir sonucu olarak, genelde sinemaya iki veya daha fazla kişiyle gidilir ve o andan itibaren, istesek de istemesek de seçim konusu *sıkıntılı* hale gelir. Tamamıyla kendiliğinden seçiyor olsaydım, seçimimin bizzat kendimin en karanlık kuvvetlerince yönlendirilmesi, her türlü kültürel veya gizli-kültürel buyruktan sıyrılmış, bütünüyle doğaçlama bir karakterde olması gerekirdi. Sinema kullanıcısının yaşamında bir sorun teşkil eden şey, görülmesi gereken filmler konusunda az çok bulanık bir tür ahlakın, hele kültürel bir ortama mensupsanız (nitekim özgür olmak için bile önce bir şeye ters düşmek gerekmez mi?) gayet güçlü –ister istemez– kültürel menşeli buyrukların bulunuyor olmasıdır. Tüm züppelikler gibi bunun da bazen faydası dokunur. Her zaman bu bir nevi sinematografik beğeni yasasıyla bir parça diyalog halindeyizdir; muhtemelen sinematografik kültür ne kadar tazeyse o kadar kuvvetli olan bir diyalog. Sinema artık ilkel bir şey değil: Daha şimdiden sinemada klasisizm, akademizm ve avangard fenomenlerini ayırt ediyoruz; bizzat bu sanatın evrimiyle kendimizi bir değerler oyununun ortasında buluyoruz. Seçim yaparken, görülmesi gereken filmler, sinemanın benim için hâlâ temsil ettiği tam öngörülemezlik, erişilebilirlik fikriyle ve, daha doğrusu, içimden öyle geldiği için görmek isteyeceğim ancak oluşmakta olan bu bir nevi bulanık kültür tarafından seçilmiş olmayan filmlerle çatışmaya giriyor.

Sinema söz konusu olduğunda hâlâ bulanık olan bu kültürün düzeyi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Kafası karışık olduğu için bulanık olan bir kültür bu; bununla, sinemada bir tür değerler karmaşası olduğunu kastediyorum: Entelektüeller kitle filmlerini savunmaya koyuluyor, ticari sinemaysa avangard filmleri çarçabuk özümseyebiliyor. Kitle kültürümüze özgü olsa da bu *kültürel etkileşim*'in türlere göre farklı ritimleri var: Sinemada çok yoğun gibi; edebiyat ise kazanımlarını daha iyi korumaktadır; belirli bir bilgiye, hatta teknik bir bilgiye sahip olmaksızın bugünün çağdaş edebiyatına bağlılık duymanın mümkün olduğuna inanmıyorum, zira edebiyat varlığını tekniğine yerleştirmiştir. Özet olarak, sinemanın kültürel durumu şu an çelişkilidir. Birtakım teknikler seferber ettiği için belirli bir bilgi gerektiriyor ve bu bilgiye sahip olmadığımızda bir hüsrân hissi doğuruyor, ama edebiyatın aksine sinemanın varlığı tekniğinde değil; hakikat sineması (*cinema-vérité*) akımına benzer bir hakikat edebiyatı akımı hayal edebiliyor musunuz? Dilde bu imkânsızdır, dilde hakikat imkânsız.

Bununla birlikte, "dil" kelimesi ister tamamıyla retorik bir anlamda (örneğin, alt açıdan çekim veya travelling çekime atfedilen stilistik uzlaşımlar) isterse bir gösteren ile bir gösterilen arasındaki ilişki gibi çok genel bir anlamda anlaşılın, sanki varlığı ve tanımı evrensel olarak kabul edilmiş gibi, mutat olarak bir "sinematografik dil" fikrinden söz ediliyor.*

Benim durumumda, muhtemelen sinemayı dilin alanına dahil etmeyi başaramadığım için tamamıyla yansıtımsal bir tarzda tükettiğim ve analiz etmediğim için öyle.

Sinemanın bu dil alanına girmesi, imkânsız olmasa da en azından zor değil mi?

Bu zorluğun yerini tayin etmeye çalışabiliriz. Tüm dillerin modeli şimdiye kadar söz, eklemler dil gibi görünmüştür bize. Oysa bu ek-

* İng. Kameranın ray veya başka bir sistem kullanılarak, bir düzlemde sürekli hareket etmesi ve böylelikle plan çerçevesinin sürekli değişmesi. Görsel etkisi, kameranın sabit durup objektifle zoom yapılmasından tamamıyla farklıdır. — Ç.n.

lemli dil bir koddur, analogik olmayan (ve sonuç olarak süreksiz olması mümkün, hatta süreksiz, kesintili olan) göstergelerden oluşan bir sistem kullanır; sinemaysa, tersine, daha ilk bakışta gerçekliğin analogik (ve üstelik sürekli, kesintisiz) bir anlatımı gibi sunar kendini; ve dilbilimsel türden bir analiz dahil edecek, ekleyecek olsanız analogik ve sürekli olan bir anlatımın neresinden başlayacağınızı bilemezsiniz; örneğin, bir filmin, bir film parçasının anlamı (anlambilimsel olarak) nasıl kesilir, nasıl çeşitlendirilir? Dolayısıyla eleştirmen sinemayı –terimin metaforik kullanımındaki enflasyonu bir kenara bırakarak– bir “dil” gibi ele almak isterse, her şeyden önce filmin sürekliliğinde –dil parçaları olarak muamele edilebilecek bir sistemleştirmeye donatılmış– analogik olmayan veya çarpıtılmış, yer değiştirmiş ya da kodlanmış bir analojiye sahip öğeleri ayırt etmek zorundadır; somut araştırmanın henüz ele alınmamış sorunları buradadır ve bunlar başlangıçta bir nevi filmsel testlerle ele alınabilir; bunun sonucunda kısmi bile olsa (kısmi olduğuna şüphe yok) filmin anlambilimini teşkil etmenin mümkün olup olmadığı görülebilir. Yapısalcı yöntemler uygulayarak film öğelerini yalıtmak, bunların nasıl anlaşıldığını, şu veya bu durumda hangi gösterilenlere tekabül ettiğini ve çeşitlendirme yaparak, gösterendeki değişikliğin hangi noktada gösterilende bir değişikliğe neden olduğunu görmektir amaç. Böylelikle filmde dilsel birimler gerçekten yalıtılabilir ve daha sonra bunların “sınıflar”ı, sistemleri, (isim çekimi anlamında) çekimleri inşa edilebilir.

Bu, sessiz film döneminin sonunda başta Sovyetler tarafından olmak üzere daha ampirik bir düzlemde gerçekleştirilen ve söz konusu dil öğelerinin Eisenstein tarafından poetika perspektifinden incelendiği durum hariç pek sonuç vermeyen bazı deneylerle örtüşmüyor mu? Ancak bu araştırmalar, Pudovkin’de olduğu gibi salt retorik düzleminde kaldığında neredeyse ânında yalanlanmıştı: Sinemada göstergebilimsel bir ilişki adeta ileri sürülür sürülmez yalanlanıyor.

Her koşulda, belirli noktalarda (yani, belirli gösterilenler için) bir tür kısmi anlambilim inşa etmeyi başarsaydık, bu sefer de tüm filmin neden süreksiz öğelerin sıralanışı olarak kurulmadığını açıklamak çok güç olurdu; o zaman ikinci sorunla, göstergelerin süreksizliği –ya da anlatımın sürekliliği– sorunuyla da karşı karşıya kalırdık.

Böyle algılandılar diye yapılmadıkları için bu dilsel birimleri keşfetmeyi başardığımızda ilerleme kaydetmiş olacak mıyız? İzleyicinin gösterilene nüfuz etmesi, okurunkinden farklı bir düzeyde, başka bir biçimde gerçekleşir.

Şüphesiz anlam fenomenleri hakkında hâlâ çok dar bir bakışımız var ve aslında anlamakta en çok güçlük çektiğimiz de “büyük gösteren birimleri” adı verilebilecek olanlardır; üslupbilim pek ilerlemiş olmadığı için (psikolojik üslupbilimler olsa da henüz yapısal üslupbilim yoktur) dilbilimde de aynı güçlük mevcuttur. Muhtemelen sinematografik anlatım da, eklemliliğiyle yalıtık ve süreksiz gösterilenleriyle aynı kategoride olmayan genel, dağınık, örtük gösterilenlere karşılık gelen bu büyük gösteren birimleri düzlenine ait. Mikro-anlambilim ile makro-anlambilim arasındaki bu karşıtlık, belki sinemayı bir dil olarak düşünmenin başka bir yolunu teşkil edecek; *düzanlam* düzlenini (bu düzeyde birincil, lafzi birimlere varmanın ne kadar zor olduğunu gördük) terk edip *yan-anlam* düzlemine, yani genel, dağınık ve bir şekilde ikincil olan gösterilenler düzlemine geçecek. Bu noktada ilk adım, Jakobson tarafından yalıtılmış, eklemliliğe uzanan bir genellikle donatılmış ve yine kendisi tarafından sinemaya da geçerken şöyle bir uygulanmış retorik (ve artık birebir dilbilimsel olmayan) modellerden ilham alınarak atılabilir; metafor ve metonimiye kastediyorum. Metafor, benzerlik yoluyla birbirlerinin yerine geçebilen tüm göstergelerin prototipidir; metonimi, bitişiklik (bulaşma da denebilir) ilişkisine girdikleri için anlama kavuşan tüm göstergelerin prototipidir; örneğin, takvimin yapraklarının dökülmesi bir metafordur; ve sinemada her türlü montajın, yani gösteren niteliğinde her türlü

bitişikliğin metonimi olduğunu ve, sinema montaj demek olduğu için de, sinemanın metonimik bir sanat olduğunu (en azından günümüzde) söylemeye meylederiz.

Ancak montaj aynı zamanda tanımlaması güç bir öge değil midir? Zira her şey birbirine monte edilebilir, altı kareden oluşan bir silah planından tutun, üç yüz kişi ve iç içe geçen otuzdan fazla eylemi gösteren devasa bir kamera hareketine varıncaya kadar; oysa bu iki planı birbirine monte edebiliriz – bu ikisi yine de aynı planda olmayacaktır...

Bence bir sinematografik işlemin yöntembilimsel olarak gösteren birimlerine dönüştürülüp dönüştürülemeyeceğini; işleyip geliştirme işlemlerinin filmi okuma birimlerine karşılık gelip gelmediğini görmek ilginç bir deneme olur; bir sanatı tekniğiyle tanımlayabilmek her eleştirmenin rüyasıdır.

Fakat işlemlerin hepsi muğlaktır; örneğin, klasik retorik, üst açıdan (plongée) çekimin “ezip geçme”yi imlediğini söyler; oysa, üst açıdan çekimin kesinlikle bu anlama gelmediği (en az) iki yüz örnek görülür.*

Bu muğlaklık normal, sorunumuzu karıştıran da o değil. Gösterenler daima muğlaktır; gösterilenlerin sayısı her zaman için gösterenlerinkini aşar; böyle olmasaydı edebiyat, sanat, tarih, dünyayı hareket ettiren hiçbir şey olmazdı. Bir gösterenin gücü, açık seçikliğinden değil, gösteren olarak algılanmasından gelir – şöyle de diyebilirim: Anlamı ne olursa olsun, önemli olan şeyler değil, şeylerin yeridir. Gösterenin gösterilenle bağı, gösterenlerin kendi aralarında düzenlenişine kıyasla çok daha önemsizdir; üst açıdan çekim geçmişte “ezip geçme”yi göstermiş olabilir, ancak bu retorikğin eski olduğunu biliyoruz, zira tam da “dalmak” ile “ezmek” arasında bir analogi üzerine kurulu olduğunu hissediyoruz ve bu

* *Fr. plonger*: dalmak, daldırmak. Sinemada kameranın üst bir noktadan aşağıya doğru bakması. – ç.n.

da, özellikle “yadsıma” psikolojisinin bir içerik ile bu içeriğe “doğal olarak” zıt görünen biçim arasında geçerli bir bağ olabileceğini öğrettiği günümüzde bize safdilce geliyor. Üst çekimin tetiklediği anlamın bu uyanışında, önemli olan anlam değil uyanıştır.

Daha kesin söyleyelim: “Analojik” bir ilk dönem sonrasında sinema, “üslup araçları”nın daha esnek, sistemleştirilmemiş bir kullanımıyla daha şimdiden analoji karşısı bu ikinci dönemden çıkma yolunda değil mi?

Simgecilik sorunları (zira analoji, simgesel sinemayı tartışmaya açar) netliklerini, keskinliklerini kaybediyorsa, benim düşünceme göre bunun nedeni bilhassa Jakobson tarafından işaret edilen iki büyük dilsel yoldan, yani metafor ve metonimiden sinemanın şu an için metonimik ya da –isterseniz şöyle diyelim– dizimsel (göstergelerin genişlemiş, düzenlenmiş, kuvveden fiile çıkmış bir parçası, kısacası bir anlatı parçası olarak dizim) yolu seçmiş olmasıdır. “Hiçbir şeyin vuku bulmadığı” edebiyatın (bunun prototipi *Duygusal Eğitim* olabilir) aksine sinemanın, hatta başlangıçta kendini kitle sineması olarak sunmayan türünün bile, hikâye, anekdot, argümanın (ve bunun en önemli sonucu, *ertelemenin*) asla noksan olmadığı bir söylem olması oldukça çarpıcıdır; anekdotik olanın tumturaklı, karikatüral kategorisi olan “komik-fantastik (*rocambolesque*)” bile iyi sinemayla uyumsuz değildir. Sinemada “bir şeyler olur” ve bu olgu doğal olarak, daha önce bahsettiğim metonimik, dizimsel yolla yakın bir ilişki içindedir. Yapısal açıdan “iyi bir hikâye” aslında başarıya ulaşmış bir dizi dizimsel *dispatching*’dir (sevkiyat): Falanca bir durumun (bir göstergenin) ardından ne gelebilir? Belirli sayıda olasılık vardır, ancak bu olasılıkların sayısı sonludur (yapısal analizi kuran mümkünlerin işte bu sonluluğu, kapanışıdır) ve yönetmenin bir sonraki “gösterge” seçimi bu yüzden manidardır; anlam aslında bir özgürlük olsa da, (mümkünlerin sonluluğu tarafından) denetlenen bir özgürlüktür; her bir göstergenin (anlatının, filmin her “âni”nm) ardından ancak belirli başka göstergeler, anlar gelebilir; söylemde, dizimde bir

göstergeyi (sonlu ve bazen çok kısıtlı sayıda olasılığa göre) başka bir göstergeyle devam ettirmekten ibaret olan bu işleme *bütünle-yim* (*catalyse*) denir; örneğin söz içinde *köpek* göstergesini az sayıda başka göstergeyle bütünleyebiliriz (havlıyor, uyuyor, yemek yiyor, ısıyor, koşuyor, vb., ama dikiş dikiyor, uçuyor, yerleri sü-pürüyor denemez); sinematografik anlatı, dizim de yönetmenin şüphesiz ampirik olarak uyguladığı ama eleştirmenin, analistin keşfetmeye çalışması gereken bütünleyim kurallarına tabidir. Zira, her bir sevkியatın, her bir bütünleyimin, eserin nihai anlamında sorumluluğu vardır doğal olarak.

Yönetmenin tutumu, anlayabildiğimiz kadarıyla, anlama dair önceden az çok belirli bir fikre sahip olmak; ve bunu sonradan az çok değişmiş şekilde bulmaktır. Bu esnada nihai anlam kaygısının neredeyse bütünüyle dışında kalan bir çalışma içindedir; birbiri ardına gelen küçük hücreleri üretirken yönetmene yol gösteren... nedir? Tam da bunu belirlemek ilginç olacak.

Yönetmene ancak az çok bilinçli olarak, sadece derin ideolojisi, dünyaya karşı aldığı tavrı yol gösterebilir; zira dizim, göstergenin kendisi kadar anlamdan sorumludur ve bu nedenle sinema, sorumluluğundan hiçbir şey kaybetmeden (hatta tam tersi doğrudur) simgesel değil metonimik bir sanat olabilir. *Théâtre populaire*'de Brecht'in genç Fransız tiyatro yazarlarıyla bir mektuplaşma düzenlemeyi önerdiğini hatırlıyorum; konusu, hayali bir piyesin, yani bir dizi durumun montajını bir satranç maçı gibi "oyynamak" olacaktı; biri bir durum ileri sürecek, diğeri bir sonraki durumu seçecek ve doğal olarak ("oyunun" amacı buydu) her bir hamle nihai anlam açısından, yani Brecht'e göre ideolojik sorumluluk açısından tartışılacaktı; fakat Fransa'da drama yazarı yok. Her halükârda keskin bir anlam kuramcı ve pratisyeni olan Brecht'in dizim sorunu hakkında çok güçlü bir bilince sahip olduğunu görüyorsunuz. Bunların hepsi dilbilim ile sinema arasında alışveriş olasılıkları olduğunu ispatlıyor gibi – tabii gösterge dilbilimi yerine bir dizim dilbilimi seçmek koşuluyla.

Sinemaya dil olarak yaklaşmak belki asla mükemmelen gerçekleştirilemeyecek; fakat sinemadan hiçbir anlamı olmayan, her türlü kök ve anlamdan mahrum, saf bir haz, büyülenme nesnesi olarak keyif alma tehlikesinden kaçınmak için bu aynı zamanda zorunlu da. İstesek de istemesek de sinemanın her zaman bir anlamı vardır; dolayısıyla her zaman oyununu oynayan bir dil ögesi bulunur...

Eserin elbette her zaman bir anlamı vardır; ancak tam da, bugün (verimli bir tür züppelik sayesinde) olağanüstü bir yükselişte olan anlamın bilimi bize anlamın, tabiri caizse, gösterilende hapsolmadığını öğretmektedir paradoksal olarak; gösteren ile gösterilen arasındaki bağ (yani gösterge) başta her türlü “göstergebilimsel” düşüncenin temeli olarak görünür; ama, daha sonra “anlam” hakkında çok daha geniş, gösterilene daha az odaklanmış bir bakışa sürükleniriz (dizim hakkındaki sözlerimizin hepsi bu yöndedir); bu genişlemeyi elbet yapısal dilbilime, ancak bunun yanı sıra anlamın (daha doğrusu gösterenin), kavranabilir olanın en üst kategorisi olduğunu gösteren Lévi-Strauss gibi bir kişiye borçluyuz. Temelde bizi ilgilendiren, insana dair *kavranabilir* olandır. Sinema, tarihimizin, toplumumuzun işlediği kavranabilir kategorilerini, işlevlerini, yapısını nasıl ortaya koyar veya bunlara nasıl bağlanır? Bir sinema “göstergebilimi” işte bu soruya yanıt verebilir.

Kavranamaz olanı üretmek şüphesiz imkânsız.

Kesinlikle. Her şeyin bir anlamı vardır, anlamsızın bile (en azından anlamsız olma gibi ikincil bir anlam taşır). Anlam insanın öylesine kaderidir ki özellikle bugün özgürlük olarak sanat, anlam *oluşturmak* için değil, tersine anlamı *askıya almak* için kullanılmıyormuş gibidir; anlamlar inşa etmek ama bunların içini *tam olarak* doldurmamak.

Belki bu noktada bir örneğe başvurabiliriz; Brecht'in (teatral) mizanseninde, başlangıçta sistemleştirmeye yatkın görünmeyen dil öğeleri bulunmaktadır.

Bu anlam sorunu hususunda Brecht'in durumu oldukça karmaşıktır. Bir yandan daha önce demiş olduğum gibi anlamın tekniklerine dair keskin bir bilinci vardı (biçimin sorumluluklarına dair pek duyarlı olmayan Marksizm düşünüldüğünde oldukça özgün bir duruş); bir kostümün rengi veya spotun yeri gibi en mütevazı gösterenlerin toplam sorumluluğundan haberdardı; ayrıca Doğu tiyatrolarından, anlamın yüksek düzeyde sistemleştirilmiş (kodlanmış demek daha uygun) olduğu ve bunun sonucu olarak da pek analogik olmadığı tiyatrolardan ne kadar büyüldüğünü biliyordunuz; sonuçta "dizimlerin" anlamsal sorumluluğu üzerine ne kadar özenli çalıştığına ve herkesin de çalışmasını istediğine tanık olduk (savunduğu epik sanat ayrıca oldukça dizimsel bir sanattır); ve doğal olarak tüm bu teknik, siyasal bir anlam açısından düşünülüyordu. *Siyasal anlam açısından*, ama belki *siyasal anlam amacıyla* değil; bu noktada Brechtçi muğlaklığın ikinci yanına temas ediyoruz; Brecht eserlerinin bu *bağlanmış (engagé)* anlamının nihai olarak kendince bir *askıya alınmış* anlam olup olmadığını merak ediyorum; hatırlarsanız Brecht'in drama kuramı, sahne ile salon arasına bir nevi işlevsel bir ayrım getirir: Soruları sormak esere (elbette yazar tarafından seçilmiş koşullarda; sorumluluk sahibi bir sanattır), yanıtları bulmak halka düşer (Brecht bunu *çıkış* olarak adlandırıyordu); anlam (terimin pozitif manasında) sahneden salona sürülüyordu; neticede Brecht tiyatrosunda kesinlikle anlam ve çok kuvvetli bir anlam vardır, ama bu anlam her zaman bir sorudur. Eleştirel, tartışmacı, angaje olmasına rağmen militan bir tiyatro olmamasını belki bu açıklar.

Bu girişim sinemaya da uygulanabilir mi?

Bir sanatın bir tekniğini (ve anlam da bu tekniklerden biridir) başka bir sanata taşımak her zaman çok zor ve daha ziyade nafiye gibi görünmektedir; türlerin arılığı nedeniyle değil, yapının kullanılan malzemelere dayanması nedeniyle; teatral imge, sinematografik imgeyle aynı malzemedan yapılmamıştır, kendisini kesmeye, süreye, algıya aynı şekilde sunmaz; sinemaya göre tiyatro bana çok

daha “kaba” ya da “hantal” görünüyor (aynı şekilde tiyatro eleştirisi de sinema eleştirisine göre daha kaba görünür), dolayısıyla tiyatro tartışmalı, yıkıcı, sorgulayıcı türden dolaysız görevlere daha yakındır (uyum, konformizm, doluluğun tiyatrosunu bir kenara bırakıyorum).

Birkaç yıl önce, bir filmin siyasal manasını, argümanının ötesinde bunu film olarak kuran tavrı inceleyerek belirleme olanağından söz etmiştiniz; buna göre kabaca, solcu filmlerin tavrında berraklık, sağcı filmlerin tavrında ise bir büyüye çağrı özelliği bulunur...

Şu an merak ettiğim doğası, tekniği gereği az çok tutucu sanatlar olup olmadığı. Edebiyatın böyle olduğunu düşünüyorum; bir sol edebiyatın mümkün olduğuna inanmıyorum. Sorunlu bir edebiyat, evet, yani askıya alınmış anlamın edebiyatı: yanıtları kışkırtan, ama vermeyen bir sanat. Edebiyatın, en iyi örneklerinde böyle olduğunu düşünüyorum. Sinemaya gelince, bu düzlemde edebiyata çok yakın olduğu ve askıya alınmış anlamın tekniği olarak adlandırdığım biçimlere dair çok özel bir sorumluluğa, –malzemesi ve yapısıyla– tiyatroya kıyasla çok daha hazır olduğu izlenimini uyandırıyor bende. Sinemanın net anlamlar verme konusunda sorunlu olduğunu ve mevcut durumda bunu yapmaması gerektiğini düşünüyorum. En iyi filmler (bana göre) anlamı en iyi şekilde askıya alanlardır. Büyük bir teknik ve eksiksiz bir entelektüel sadakat gerektirmesi nedeniyle, anlamı askıya almak oldukça zor bir işlemdir. Zira tüm parazit anlamlardan kurtulmak demektir ve bu da son derece güçtür.

Size bu izlenimi veren filmler gördünüz mü?

Evet, *L’Ange exterminateur / Yok Edici Melek*. Buñuel’in filmin başındaki uyarısının (ben Buñuel, bu filmin hiçbir anlamı olmadığını söylüyorum) gösteriş için yapıldığına kesinlikle inanmıyorum; bence bu gerçekten de filmin tanımı. Ve bu perspektifte film çok güzel; asla anlamsızlığa düşmeden, anlamın her bir an nasıl askıya alındığı görülebilir. Hiç de absürd bir film değil; anlamla

dolu bir film; Lacan'ın "gösterenlik" (*signifiance*) adını verdiği şeyle dolu. Gösterenlikle dolu ama ne *tek bir* anlamı var, ne de bir dizi küçük anlamı. Tam da bu nedenle insanı derinden sarsan ve dogmatizmin, doktrinlerin ötesine götüren bir film. Normalde, film tüketicilerinden oluşan topluluk daha az yabancılaşmış olsaydı, kabaca ve haklı olarak denildiği gibi, bu film "düşündürürdü". Vaktimiz olsaydı, her an bize rağmen "tutan" anlamların, kendisi de asla belirli olmayan bir sonraki anlama doğru çok dinamik, çok zeki bir sevkıyata nasıl yakalandığı gösterilebilirdi.

Filmin hareketi de işte bu daimi sevkıyat hareketidir.

Bu filmde ayrıca, filmin genel başarısından sorumlu bir ilk başarı vardır: Hikâyesi, fikri, savı zorunluluk yanılması veren bir açıklığa sahiptir. Buñuel'in çorap söküğünü çekmekten başka bir şey yapmamış olduğu izlenimi oluşur. Şimdiye kadar pek Buñuelci değildim; ama bu filmde tüm metaforunu (zira Buñuel her zaman çok metaforik olmuştur), tüm mühimmatını ve kişisel simge rezervini dışavurabilmiştir; bunların tamamı bu tür bir dizimsel netlik tarafından, sevkıyatın her saniye tam gerektiği gibi yapıldığı gerçeği tarafından yutulmuştur.

Ayrıca Buñuel metaforunu daima öyle açık bir şekilde itiraf etmiş, önce gelen ile sonra gelenin önemine her zaman öyle saygı göstermiştir ki, metaforu zaten yalıtmış, tırnak içine almış ve dolayısıyla da aşmış veya yok etmiştir.

Ne yazık ki Buñuel'in sıradan hayranları için Buñuel, özellikle metaforu, simgelerinin "zenginliği" ile tanımlanmaktadır. Fakat modern sinemanın gittiği bir yön varsa, bu *L'Ange exterminateur*'de bulunabilir...

"Modern" sinema demişken, Ölümsüz Kadın / L'Immortelle'i izlediniz mi?

Evet... Robbe-Grillet ile (soyut) ilişkim benim için işleri biraz karıştırıyor. Hoşnut değilim; sinema yapmasını istemezdim...İşte bu

filmde metafor vardır... Aslında, Robbe-Grillet anlamı kesinlikle öldürmüyor, karıştırıyor; öldürmek için bir anlamı karıştırmanın yeterli olduğuna inanıyor. Anlamı öldürmek bundan daha zordur.

Ve gitgide düzleşen bir anlama gitgide daha fazla kuvvet veriyor.

Çünkü anlamı “çeşitlendiriyor”, askıya almıyor. Çeşitlendirme, saplantılı türden daha kuvvetli bir anlam dayatır; kısıtlı sayıda “çeşitlendirilmiş” (kelimenin müzikteki “varyasyon” anlamıyla) gösteren, aynı gösterilene gönderir (metaforun tanımı budur). Tersine bu ünlü *L’Ange exterminateur*’de, tekrarı hedefleyen bir tür alay dışında (başlangıçta, birebir tekrarlanan sahnelerde), sahneler (dizimsel parçalar) hareketsiz (saplantılı, metaforik) bir dizi oluşturmaz, her biri eğlence toplumunun kademeli olarak baskı toplumuna dönüşümüne katılır, tersinmez bir süre inşa eder.

Ayrıca Buñuel kronolojiye uymuştu; kronoloji dışına çıkmak kolay seçenektir: Modernliğin sahte bir nişanıdır.

Burada başta söylediğime dönüyoruz: Güzel, çünkü bir hikâyesi var; başı, sonu, gerilimi olan bir hikâye. Günümüzde modernlik çoğunlukla, hikâye veya psikolojiyle oynama yöntemi olarak belirlir. Bir eser için modernliğin en dolaysız kriteri, terimin klasik anlamıyla “psikolojik” olmamasıdır. Fakat aynı zamanda, artık sanat eserleri değil (paradoks da buradadır), sosyal bilimler ve tıp tarafından ele alınan şu meşhur psikolojiyi, varlıklar arasındaki şu meşhur duyarlılığı, ilişkisel baş dönmesini nasıl defedeceğimizi hiç bilmiyoruz; bugün psikoloji sadece psikanaliz içinde bulunmaktadır ve psikanaliz, nasıl bir zekâ ve kapasite kazandırmış olurlarsa olsunlar sadece doktorlar tarafından uygulanmaktadır: “Ruh”un kendisi patolojik bir olguya dönüşmüştür. İnsanlar arası, bireyler arası ilişki karşısında modern eserlerin bir tür geri çekilişi söz konusudur. Büyük ideolojik özgürleşme hareketleri –daha açık konuşmak gerekirse, Marksizm– mahrem insanı bir yana bırakmıştır ve şüphesiz başka türlü de yapamazdı. Oysa burada hâlâ kaos olduğunu, yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunu çok iyi bi-

liyoruz: Evlilik “sahneleri” olduğu sürece dünyaya yöneltilecek sorular da olacaktır.

Modern sanatın asıl büyük konusu, mutluluk olasılığıdır. Günümüzde sinemada, bir tür geleceğe sığınma sonucunda, adeta mutluluğun şimdiki zamanda imkânsızlığı saptanıyor. Belki önümüzdeki yıllar, mutluluğa dair yeni bir fikir denemesine tanık olacaktır.

Aynen öyle. Bugün hiçbir büyük ideoloji, hiçbir büyük ütopya bu ihtiyacı dikkate almıyor. Ara-mekânlarla ilgili koskoca bir ütöpik edebiyat olmasına rağmen, psikolojik veya ilişkisel ütopyaları hayal edecek bir tür mikro-ütopya kesinlikle yoktur. İhtiyaçlar ve biçimlerin dolaşımına dair yapısal yasa burada geçerliyse, yakında çok daha varoluşsal bir sanata varmamız gerekir. Yani son on yılın büyük anti-psikolojik beyanları (benim de gerektiği üzere katıldığım beyanlar) tersine dönecek ve demode olacaktır. Ne kadar muğlak olursa olsun Antonioni'nin sanatı belki de bizi buradan yakalıyor ve önemli görünüyor.

Başka bir deyişle şu an arzumuzu özetlersek, beklediğimiz; dizimsel, hikâyesi olan, “psikolojik” filmlerdir.

Cahier du cinéma, no. 147, Eylül 1963

Michel Delahaye ve Jacques Rivette

Etkilenmeye İnanmıyorum

*Onu bekliyoruz. Dostları kadar düşmanları da bekliyor. Roland Barthes'ın eleştiri sisteminin günümüzdeki genç yazarların en iyileri üzerindeki büyüğü ve bazen buyurganlığı on yılı aşkın bir süredir yürürlükte. 1953 yılında yayımlanan Yazının Sıfır Derecesi'nden bu yana Barthes bir talepkârlık ve zorluk ahlakını yeniden şekillendirmekte, anlama hırsını ve hakikat açlığını edebi eserlere uygulamakta, bu eserlerde durmaksızın insan ve tarihin izini sürmekte, bunları kendi titizlik ve sırları açığa çıkarma testine tabi tutmaktadır Katlanılmaz bir şey; artık rahat yazmak yok. Yeni kitabı da çıktı:** Rövanş çok yakın. Barthes artık ne geleceği düşünülerek yumuşak davranılması gereken genç bir yazar, ne de ace-miliğinin sonuçları zararsız olacak bir yeniyetme. İndirilmesi gereken adam, can sıkıcı tanık haline geldi; geçmişin küçük oyununa, zarâfete, duygu patlamalarına, kayıtsızlığa, güzel cümlelere, zarif üsluba dönmek için ortadan kaldırılması gereken biri.

Gelgelelim, Roland Barthes cesaretle meydan okumaya devam ediyor Bugün yayımladığı denemeler dergilerdeki yazılardan, ön-sözlerden, soruşturmalara verilmiş yanıtlardan veya hiçbir yerde yayımlanmamış düşüncelerden oluşuyor. Brecht, Robbe-Grillet,

* *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964; Türkçesi: *Eleştirel Denemeler*, çev. Esra Özdoğan, İstanbul: YKY, 2013. – ç.n.

Butor; bunların yanı sıra La Bruyère, Voltaire, hatta Tacitus; ayrıca tiyatro kostümü, yapısalcılık ve eleştiri: Barthes'ın çalışması çok çeşitli, hatta bazen çelişkili görünüyor Barthes nereye varmak istiyor? Köşeye sıkıştırılma sırası şimdi onda.

Kitabınız çok çeşitli bir yelpazede yer alan yazarlar ve dönemler hakkındaki metinleri bir araya getiriyor. Bu metinler arasında ortak bir nokta var mı?

Farklı anlarda yazılmış bu metinlere, neden geriye dönük bir birlik vermek istemediğimi önsözde açıkladım: Geçmişin el yordamıyla arayışlarını veya çelişkilerini *düzenleme* ihtiyacı hissetmiyorum. Dolayısıyla bu derlemenin birliği ancak bir sorudan ibaret olabilir: *Yazmak Nedir? Nasıl Yazmalı?* Bu soru üzerine, on yıl boyunca değişmiş olabilecek farklı yanıtlar, diller denedim; kitabım, hep aynı soruyla ilgili farklı denemeler, deneyimlerin bir derlemesidir – kelimesi kelimesine.

Mahkûm eden veya affeden, izlenimlerle, mizaçlarla işleyen eski eleştiriye sık sık karşı çıktınız. Bu tavır karşısında, bugün gerçek bir eleştirel yöntem tanımlanabileceğini düşünüyor musunuz?

Kendi başına bir edebi eleştiri olduğunu düşünmüyorum; daha genel bir felsefeden bağımsız bir eleştirel yöntem yoktur; bir psikoloji, sosyoloji, estetik veya ahlaka başvurmaksızın edebiyattan bahsetmek imkânsızdır. Eleştiri zorunlu olarak daha geniş bir ideolojinin parazitidir. Bana gelince, kaçınılmaz olarak üzerine kurulu olduğu ideolojiyi *beyan eden* her türlü eleştiriye tanımaya hazırım; ama, yine bu nedenle, bu açıksözlülüğü göstermeyen her eleştiriye itiraz etmekle yükümlü hissediyorum kendimi.

Kitabınızın sizce insanlar üzerinde nasıl bir etkisi olacak?

Bizzat biçimleriyle bu denemelerin “doktrinal” bir niyeti yok; bana göre edebiyat ve modernlikle ilgilenenlere hitap eden bir malzeme derlemesi, bir eleştirel temalar “dağarcığı” oluşturuyorlar;

benim için okur, potansiyel bir yaratıcıdır; okura bir çalışma aracı, ya da daha iyisi (zira söz konusu olan bir bilgi kitabı değildir) bir “referanslar” derlemesi sunuyorum.

Ayrıca daha genel olarak, “etkilenme”nin ne demek olduğunu pek bilmiyorum; bana göre aktarılan “fikirler” değil, “diller”dir, yani içini farklı şekillerde doldurabileceğimiz biçimler; bu nedenle *dolaşım* nosyonu *etkile(n)me*’den daha yerinde görünüyor; kitaplar “kuvvet”ten ziyade “para”dır.

Edebiyat üzerine düşünceleriniz yazarın kendisi, eserinin malzemesi ve dahası dil ile ilişkisi içinde yazara ilkesel olarak aşırı bir güvensizlik duymaya götürüyor: Temelinde negatif olan bir tavır bu. Çağdaşlarımızdan bazıları üzerinde can sıkıcı, hatta yoksullaştırıcı bir etkiniz olduğunu düşünüyor musunuz?

“Negatif” bir etkiyi seve seve kabul ederim, zira edebiyatta “negatif” bir tavrın illaki “yoksullaştırıcı” olduğunu düşünmüyorum; yazının sınırları, kusurları veya imkânsızlıkları üzerine düşünmek, edebi yaratımın temel bir ögesidir ve Mallarmé’den Blanchot’ya yüzyıldır bu *boşluktan* yola çıkılarak çok büyük eserler yazılmıştır; bize o denli “pozitif”, özgürleştirici görünen Proust’un eseri bile açık bir şekilde, yazması imkânsız bir kitaptan doğmuştur.

Bununla beraber, tekrar ediyorum, negatif olsun olmasın *etkiye*, *etkilenmeye* inanmıyorum; belirli çağdaşların bazı yaratıcı uğraşlarına entelektüel –hatta entelektüalist/zihinselci– bir ses vermiş olmam –kısa bir süreliğine, kısmen ve belki bazı yanlış anlamalar pahasına– mümkün olabilir; ancak bu, daima dillerin temasından ibaret olmuştur.

Paradoksal olarak böyle bir tavır, eseri yazarın topyekûn bağlanımı olarak tasavvur etmenize rağmen, sizi Butor veya Robbe-Grillet’ninkiler gibi en az bağlanmış, en soyut ve kendi üzerine kapalı eserleri methetmeye götürüyor

Aralarında yaşadıkları insanların tarihine ve zamanlarına hiç de yabancı veya kayıtsız olmadıklarını bizzat bu yazarlar size sık sık

ifade ettiler. Tarih ile eser arasında, başta tam da yazı olmak üzere, birçok temas noktası vardır. Edebiyatın yalıtılmışlığını pekiştirmek için değil, tersine asıl konusu olan insanların talihsizliklerine edebiyatın hangi kısıtlamaların zinciriyle bağlandığını anlamak için, bu çeşitli temas noktaları algılanmaya çalışılmalıdır (ve eleştirinin görevlerinden biri bu olabilir).

Savunduğunuz en son büyük edebi akım (“Yeni Roman” adı verilen) bugün bir çıkmazdaymış gibi görünüyor Bu çıkmazın eleştirel tasavvurlarınızı geçersiz kıldığını, yönteminiz için de bir çıkmaz olduğunu düşünüyor musunuz?

“Yeni Roman”ı asla savunmadım; Robbe-Grillet’yi, Butor’u savundum, Claude Ollier, Claude Simon ve Nathalie Sarraute’u severim, ama bu çok farklı bir şey. Her zaman Yeni Roman’ın kesinlikle “doktrinal” değil sosyolojik bir fenomen olduğunu düşündüm; şüphesiz bu sosyoloji anlamsız değildir ve bir gün Yeni Roman’ın nasıl “çatıldığını” söylemek ilginç olacaktır; ancak, yaratıcı araştırma açısından Yeni Roman’ın *çıkma*zı, yükselişi kadar sunidir. Ne Robbe-Grillet, ne Butor, ne de yoldaşlarından herhangi biri kişisel olarak “çıkmazdadır”; önemli olan da budur: Yeni Roman ölüye, yaşasın yazarları!

Benim “araştırmalarım” gelince, bunların bir nevi edebiyatın tarihsel özü olarak adlandırılabilir yanıyla bir ilgisi vardır; dolayısıyla, sanırım, var olandan, kısıtlardan yola çıkar, sadece var olan eserlerden beslenirler. Belki bugün doğan eserleri, yarın yeni terimlerle savunma ve yorumlama özgürlüğüm baki.

Bir kitabın hakiki edebiyata ait olup olmadığına karar verirken hangi kriteri temel alıyorsunuz?

Doğruyu söylemek gerekirse kitapları, o kadar keskin bir şekilde edebi bir İyi veya Kötü’ye göre sınıflandırmıyorum. Bazı eserler, bana diğerlerine kıyasla edebiyatın belirli sınırlarını keşfetme isteği veriyor, kısacası *tehlike* arz ediyorlar ve elbette bu eserler hakkında (her zaman başaramasam da) konuşmak istiyorum.

Bununla birlikte, “iyi” ile “kötü” edebiyat arasındaki ayrımın sadece basit ve belirli, daha doğrusu tek taraflı kriterlere göre yapılamayacağını düşünüyorum: Daima dahil olduğumuz bir ayrımdır bu, karşısında yargıç gibi davranamayacağımız özerkliklerden biridir; Michel Foucault’nun Akıl ve Akıldışı hakkında söylediği “baş dönmesi” hissiyle yaklaşmamız gerekir; belki de aslında edebiyat üzerine her kuramsal kitabın temel konusu budur.

France-Observateur, 16 Nisan 1964

Renaud Matignon

“Modanın Sistemi” ve Anlatıların Yapısal Analizi Üzerine

Bu çok özel kitabı, Modanın Sistemi’ni ne zaman, nasıl ve niçin tasarladınız?

*Modanın Sistemi** tasarısı, dil dışındaki gösterge sistemlerine dair içkin bir analiz olanağı keşfettiğim –ya da keşfettiğime inandığım– *Çağdaş Söylenler*’in sonsözünü takip eden dönemde ortaya çıktı. O andan itibaren bu dillerden birini, herkes tarafından konuşulan ama kimsenin bilmediği bir dili adım adım yeniden kurma arzusunu duydum. Giyimi böyle seçtim. Balzac, Proust veya Michelet gibi yazarlar bir nevi giyim dilinin varlığını daha önceden koyutlamışlardı, ama fazlasıyla kolayca “dil” (sinema, fotoğraf, resim, vb. dili) denen şeye artık metaforik değil, teknik bir içerik vermek gerekiyordu. Bu bakış açısından giyim de tıpkı yemek, jestler, tavırlar, sohbet gibi iletişimin her zaman sorgulamaktan derin keyif aldığım nesnelerinden biri; çünkü bir yandan bunların gündelik bir varoluşu var ve benim için en dolaysız düzeyde kendime dair bir bilgi olasılığını temsil ediyorlar, zira kendi yaşamımda bunlara değer veriyorum; diğer yandan da zihinsel bir varoluşları var ve biçimsel araçlarla yapılacak sistematik bir analize elverişliler.

* *Système de la mode*, Paris: Seuil, 1967. – ç.n.

Önsözünüzde tasarınızı son haline kavuşturan bir dizi dönüşümden bahsediyorsunuz. Kitabın başka bir yerindeyse şöyle yazmışsınız: “Bu macera, kabul etmek lazım ki, daha şimdiden eskimiştir.” Bundan kastınız ne ve Çağdaş Söylenler’in sonundaki yönetsel sezgiyi derinleştirmenize ve aşmanıza olanak veren safhalar neler?

Göstergebilimsel olduğu tereddütsüz olan bir tasarıdan yola çıktım, ama bu tasarım zihnimde yine de sosyolojik bir alanda yer alıyordu. Böylelikle ilk safhada herkesin giydiği gerçek giyimin dilini analiz edeceğimi sanıyordum; soruşturmama başlamıştım bile. Fakat gerçek toplumdan gelen gözlemlerin ilişkilendirileceği yapısal anlamda bir model üzerinde çalışılmadığı sürece, bu tür bir sosyolojik araştırmanın bir yere götürülemeyeceğini kısa zamanda fark ettim. Dolayısıyla ikinci safhada ilgilim, moda kitapları tarafından sunulduğu şekliyle giyime yöneldi. O zaman da yeni bir yöntembilimsel şüphe doğdu (Lévi-Strauss ile bu konuda bir sohbetimiz olduğunu hatırlıyorum): Melez sistemlerin, yani üretim teknikleri, görseller (fotoğraf biçiminde) ve yazılı kelimelerin aynı anda dahil olduğu bir nesnenin tek bir hareketle incelenemeyeceği kanısına vardım. Sistemlerin analizini, tözlerine göre ayırmak gerekiyordu.

Böylece gerçek modadan, yazılı (écrit), daha doğrusu “betimlemeli” (décrit) modaya geçtiniz.

Evet. İnceleme görünürde küçük bir alanla kısıtlandığı için çalışmanın evrenselliği düzleminde bedeli olan bu son tercih bende derin bir kanıyı pekiştirdi – yani, göstergebilimin esasen dile bağımlı olduğu, bütün dillerin içinde dilyetisi olduğu kanısını. Nihayetinde, karmaşıklığıyla (ki bizi ilgilendiren sadece budur) moda, ancak moda üzerine söylem yoluyla var olur ve bu olmaksızın moda, trafik kodundan daha zengin olmayan, çok ilkel bir sözdizimine indirgenebilir: Mini etekler pek ortalıkta görünmez; gerçeklik düzleminde bu sadece özel, neredeyse eksantrik bir hevestir; an-

cak bu nadir özellik çabucak genel, kamusal bir söylemin nesnesi haline gelmiş ve ancak böylelikle hakiki bir toplumsal ve göstergebilimsel kıvam kazanmıştır: Söylenenler bir şekilde ânında (hani neredeyse “önceden” diyeceğim) giydiklerimize ve gördüklerimize geçmektedir. Geliştirdiğim tasarının bu şekilde yöntemsel olarak sınırlandırılmasının göstergebilimin kabaca son beş yıldaki evrimine denk düştüğünü düşünüyorum: Biraz karmaşık olan nesne kümeleri, dilin dışında bir şey göstermez.

Dolayısıyla sonuç olarak Saussurecü önermeyi şu kabulünüzle tersine çevirmiş oluyorsunuz: Dilbilim göstergebilimin bir parçası değil, göstergebilim dilbilimin bir parçasıdır. Sanırım bu sorunlar kümesini yansıttığı ve bir evrimin koşullarını işaretlediği ölçüde bu kitap “şimdiden göstergebilimin belirli bir tarihi”ni oluşturuyor size göre.

Evet. Bu kitap “başlangıç düzeyinde” bir göstergebilime karşılık geliyor. Örneğin, hâlâ ısrarla Saussurecü bir şema ve sözlük kullanıyor (*gösterge, gösteren, gösterilen*). Kendim de bu sürece dahil olduğum için, kitabın yazıldığı tarihten bugüne, son beş yılda, Saussurecülüğün başta Chomsky tarafından temsil edilen yeni bir dilbilimle, bunun yanı sıra Jakobson ve Benveniste’in belirli analizleriyle “tamamlandığını” (hatta sorgulandığını) biliyorum; göstergelerin sınıflandırılması ve analizinden ziyade sözün üretim kurallarıyla ilgilendiği için daha az sınıflandırıcı olan bir dilbilimdir bu. Bilhassa edebiyatın dilbilimsel analizi bakımından takip ettim bu evrimi. Fakat yazılı moda giyimi için Saussurecü kategorileri koruduysam, bunun nedeni tam da kitle kültürü tarafından somutlaştırılmış ve mitleştirilmiş nesneleri tanımlamaya ve analiz etmeye çok elverişli olduklarını düşünmem. Edebi söz düzeyinde gösterilen, daima gösterenlerin oyununa göre geri planıdır, ama toplumsal nesneler söz konusu olduğunda dolu, ayırt edilebilir, adlandırılabilir bir gösterilenin bizzat varoluşunda ideolojik yabancılaşma hemen tekrar karşımıza çıkar.

O halde dolu gösterilen, yabancılaşmanın göstereni midir?

Öyle de diyebiliriz – tabii yabancılaşmanın ortadan kalkmasıyla elde ettiğimiz –ütopik bile olsa– imgenin bizzat gösteren ve gösterilen çatışkısını son kertede yok etmemesi kaydıyla.

Kitabınızın girişinde değil sonuç kısmında, bir anlamda son seslenişinde, yazarın, göstergebilimcinin, soruşturmasının nesnesini oluşturan sistematik evren karşısındaki, daha doğrusu –sizin netleştirdiğiniz gibi– içindeki konumu üzerinde ısrarla duruyorsunuz. Diğer yandan, bu türden bir esere uygun “okuma” imkânı bile “analisti sistem içinde” yok etmeye meyleden bir mimariyle ilişkilymiş ve aynı zamanda bu mimari analistin mevcudiyetinin en kesin göstergesiymiş gibi görünüyor.

Kitabım bir seyahatname, anlamın nasıl inşa edildiğini, insanların anlamı (bizim durumumuzda moda giyiminin anlamı) nasıl inşa ettiğini görmeye çalışan naif bir adamın gerçekleştirdiği sabırlı, neredeyse kılı kırk yaran bir yolculuk: Böylelikle bir yer keşfi, anlamın yapısal modeline (*topique*) dair bir güzergâh oluşturur. Bununla birlikte bu güzergâh, şahsi bir yolculuk olarak değil, bir dilbilgisi, anlam düzeylerinin, birimlerin ve bunların bir araya gelme kurallarının betimlemesi, kısacası bir nevi betimleme sözdizimi olarak sunulur. Kendisi de kompoze edilmiş bir nesne olarak bu kitap, türdeş bir şekilde okurun gözünde yazılı moda giyimi gibi yeni bir nesne ortaya çıkarmayı başarırsa haklılığını ortaya koyacaktır.

Görsel malzeme olmaması kasti mi?

Çalışmam esasında –modanın ötesinde– *betimleme* hakkında. Betimlemenin görmeye hiçbir ilişkisi olmadığına –ve burada moda-yı olduğu kadar edebiyatı da düşünüyorum– inandığım için imgeye başvurmayı bilerek reddettim. Hep betimlemelerin görmeyi sağladığı söylenir; bence hiçbir şeyi görmeyi sağlamazlar; saf kavranabilir cinsten, bu nedenle de her türlü imgeyle farklı türde-

dirler; imgeler betimlemelerin olsa olsa sırtına yük olur, onları bozarlar.

Bu noktada ikonografik belgeyi yaklaşımına dahil olarak gören ve buna kitaplarının mantıksal imgeleminde görece önemli bir rol veren Lévi-Strauss’a zıt bir perspektife yerleşiyorsunuz.

Benim nesnem bütünüyle yazı. Yazı, ne imge ve sözün basit “tercümesi”ne indirgenebilir ne de aktarım, anlatım, tercüme nesnelerinden herhangi birine. Yazı –dikkat ederseniz “söz” demiyorum– kendi kendine yeten bir sistemdir ve yazının hiç tükenmeyen bir sorgulamayı tetiklemesine neden olan da belki budur.

Moda betimlemesi öyleyse sizce edebiyata mitten daha mı yakın?

Moda edebiyatı kötü bir edebiyattır, yine de bir yazıdır.

Tam da olduğu haliyle betimleme kullanımını engellemek amacıyla edebi söz içinde fotoğrafı teşvik eden gerçeküstücü estetik ilkesi hakkında bu açıdan ne düşünüyorsunuz? Bir yandan Breton’un mitolojik nesneye olduğu kadar mitolojik düşünceye de verdiği kuramsal önemi, diğer yandan Lévi-Strauss’un mite duyulan modern tutkunun uyanışında gerçeküstücülüğe atfettiği ayrıcalığı düşünürsek, mit ile edebiyat arasındaki dahil edilme veya dışlanma ilişkisiyle bağlantılı geliyor bu bana.

Betimlemeyi yok etmek için, betimlemenin malını elinden almak dışında yollar da var. Yazının devrimci görevi, elinden almak değil, ihlal etmektir. İhlal etmekse hem tanımak hem de tersine çevirmektir; yok edilecek nesne sunulmalı ve *aynı zamanda* yadsınmalıdır; yazı tam da bu mantıksal çelişkiye olanak veren şeydir. Kendisini dilin basit bir tahribine (imgelerin sokuşturulması veya anlamın eklemelinin kökten bozulması yoluyla) adayan gerçeküstücülük –niyeti ne kadar haklı ve öncü görevi ne kadar önemli olursa olsun– karşı çıktığı, ancak (biraz önce söylediğimiz anlamda) ihlal etmediği üniter mantık taraflarında kalmıştır: Zıt, ters demek değildir. Zıt olan tahrip eder, ters olan diyaloga girer ve yad-

sır. Bana göre hem düz dili hem de sorgulanışını (kestirmeden “parodisi” diyelim) sunan, “tersine çevrilmiş” bir yazı devrimci olabilir ancak. Mite gelince, yazı miti dışlamaz, ama saygı da duymaz: İmgeden ziyade yazı, miti hem sunabilir hem de sorgulayabilir.

Moda ile edebiyat arasında üstü kapalı olarak kurduğunuz bu analogi, çalışmanızın çifte yöneliminde doğrudan bir yankı buluyor, zira anlatının yapısal analizine odaklanan Communications’ un özel sayısının başında yer alan ve nasıl ki Modanın Sistemi Çağdaş Söylenler’e yanıt veriyorsa biraz Eleştirel Denemeler’inize yanıt verir gibi görünen önemli bir metin yayımladınız (her ne kadar bir makale ile kitap arasında büyük fark olsa da).*

Modanın Sistemi, kapsamlı şekilde analiz edilen sınırları belli bir nesneye uygulanmış bir göstergebilim denemesi oluşturuyor. Anlatılar üzerine olan metinse sadece didaktik, hazırlık niteliğinde bir amaca hizmet ediyor; Ecole pratique des hautes études (İleri İncelemeler Okulu) ve Centre d’études des communications de masse (Kitle İletişimi İncelemeleri Merkezi) çerçevesinde bir araya getirilmiş bir grup araştırma etkinliğiyle yakından ilişkilidir; temel olarak söz konusu olan, araştırmaları kışkırtmak ve desteklemektir. Elbette bu metni somut analizlerin takip etmesi ve bu analizlerin metni gözden geçirerek düzeltmesi kesinlikle zorunludur. Bu yazının giriş kısmını oluşturduğu derginin o sayısı, bir sınıflandırma yapısalcılığının ya da –isterseniz şöyle söyleyeyim– sözcelenmiş şeyi, içeriği konu alan bir yapısalcılığın parçasıdır büyük ölçüde. Bu kümede bir yazı dilbilimi eksiktir – mevcut araçlarımız kapsamadığı için: Bu nedenle metnim, her ne kadar edebiyat konusunda taraf olsa da, çağdaş edebiyatı ne incelemekte ne de hedeflemektedir.

* Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, no. 8, 1966; Türkçesi: “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, *Göstergebilimsel Serüven* içinde, İstanbul: YKY, 1993, s. 86-122.

Başka bir deyişle, burada sunulan yapısalcılığın, hedeflediği eski, klasik, popüler eserlerle türdeş olduğu söylenebilir, zira Aristotelesçi kültürden gerçekten bağlarını koparmış değildir (Aristoteles ilk anlatı analistidir); böyle bir yapısalcılığın, çağdaş edebiyatı güçlü bir anlatı modelinden sapmalarıyla (elbette normatif değil) betimlemesi pekâlâ mümkündür. Ancak büsbütün farklı bir eleştiri yolu da hayal edilebilir (ve şüphesiz edilmelidir): Son asırdaki büyük edebi ve tarihsel kırılmadan sonra doğmuş olan ve o zamandan beri hakiki devrimci erdemi elinde tutan –Mallarmé’den Bataille’a– modern eserlerle temas halinde olan analitik bir araç yaratmak – bu araç yapıların değil, yapıların *oyununun* ve bunların “mantıkdışı” yollarla tersine çevrilmesinin önemini anlamaya çalışacaktır; böylelikle bu yeni aracı geçmişteki eserlere uygulamak ve –modernliğin mutlak yenisinden geldiği için gerçekten siyasal olan– bir eleştiri kurmak mümkün olacaktır. Bu geçiş yardımcı olmak için buradayız gibi geliyor bana.

Bir yandan anlatının sonsuz ayrıntısına ve diğer yandan anlatıların sonsuzluğuna hâkimiyeti nasıl tasavvur ediyorsunuz?

Saussure’dan bu yana bu bizzat dilbilimin sorunu: Sayıca çok olan kelimeler ve bunların sonsuz bir araya geliş olanaklarına nasıl hâkim olunabilir? Böyle bir noktaya öncelikle “ayrıntılar”ı (“birimleri” diyeceğim) biçimsel sınıflara ayrıştırarak ve böylelikle onları manipüle ederek varırız: Örneğin, *Baştan Çıkarma* veya *Kandırma* sınıfları, en azından ilk düzeyde, bu kesitlerin yapılarını keşfetmeniz (ayrıca bunlar daha da biçimselleştirilebilir) koşuluyla, tüm baştan çıkarmalar ve kandırmalardan bahsetme zorunluluğundan kurtarır; tıpkı dilbilgisinde *Fiil* sınıfının, tüm fiillerden bahsetme zorunluluğunu ortadan kaldırması gibi. Daha sonra anlatıların biçimlerden yola çıkarak nasıl oluştuğunu anlamak amacıyla yapıların dönüşümünün biçimsel kurallarını bulmak gerekir (bir parça T. Todorov’un bu özel sayıda *Tehlikeli İlişkiler* hakkındaki yazısında yaptığı gibi). Zira hep aynı noktaya döneriz: Hâkim olmak, biçimselleştirmektir.

Belirli metinler üzerine çalışmaları teşvik etmekten bahsediyorsunuz. Kendiniz bu türde bir analize girişmeyi düşündünüz mü?

Dünyanın tüm anlatılarının hacmine bakılırsa seçim zorunlu olarak keyfidir. Günümüzde yapılan “militan” edebiyata dönmeye daima istekli olan ve geçmişin eserlerini bir bakıma eksantrik bir bakış açısından sorgulamayı arzulayan ben, önce “iki yönlü” bir eser aradım: kendisini tam anlamıyla anlatısal olarak sunan ve böylece bir alıntıda olduğu gibi (ve biliyorsunuz alıntıların birebir aynı olması gerekir) anlatıyı tırnak içine alıyormuşçasına bizzat anlatı modeline itiraz eden bir eser; Stendhal’ın Fabrice’i ve General Clausewitz tarafından ortaklaşa ve bir ağızdan kurulan bir savaş anlatısı gibi, görünüşte safdil ama aslında hilekâr olabilecek bir eser. Kleist’in *O... Markizi* kitabında bu türden bir eser bulduğumu düşünüyorum, umarım bir gün analiz edebilirim.

Öyle görünüyor ki bu türden bir çalışma, edebiyat üzerine ilk denemelerinizin, özellikle de Yazının Sıfır Derecesi’nin zeminini oluşturan biçimler ile tarih arasındaki ilişkiyi yepyeni bir şekilde sunmanızı sağlayabilir.

Bu ilişki benim için önemli ve yapısalcılığın belirlişine kadar Fransız entelektüellerini dehşete düşürmüş ve felç etmiş olan şu tarihin üstbenini içimizden atmak istiyorsak geçici olarak zorunlu olan bir askıya alma hareketiyle paranteze almayı düşünmüş olsam da, asla bir kenara koymadım bu ilişkiyi. Yapısalcılığın tarih karşısındaki sabırlı suskunluğunun ödülü görünür olmaya başladı. Örneğin, Fransa’da henüz çevrilmediği için Julia Kristeva’nın ancak seminerimi izleyenlere tanıttığı Bahtin’in birkaç analizi sayesinde edebi yazıyı, başka yazılarla bir diyalog, bir yazı içinde yazılarla diyalog olarak analiz etme olanağı belirmiştir. Dostoyevski, Sade, Hugo’nun belirli bir eserinin yazısı, bir dizi kelime görünümü altında başka yazıların tekrarını, parodisini, yansımalarını içerir; öyle ki edebiyat için öznelerarasılıktan değil, Julia Kristeva’nın Lautréamont’u bu şekilde incelemesiyle gösterdiği gibi, metinler-

arasılıktan bahsedebiliriz. Edebiyat bir yazılar diyaloguysa, koca bir tarihsel uzam edebi üretimin tarihçilerinin, sosyologlarının ve ya kuramcılarının aklından bile geçirmedeği yepyeni bir şekilde edebi dile geri döner şüphesiz.

Yazıların bu iç oyununda, gene tarihin ortadan kalkacağı, Sartre’ın verdiği adla yeni bir tür biçimciliğe düşme riski görmüyor musunuz?

Bıkıp usanmadan biçimciliğin doğuştan tarihe karşıt olduğuna hükmetmek oldukça çarpıcı bir inat. Ben her zaman biçimlerin tarihsel sorumluluğunu dile getirmeye çalıştım. Dilbilim ve ötedilbilim sayesinde sosyolojizm ve tarihselciliğin bizi hep sürüklediği ve tarihi istismarcı bir şekilde göndergeler tarihine indirgeyen çıkmazdan belki nihayetinde kaçabileceğiz. Biçimlerin, yapıların, yazıların kendine has bir zamanı, daha doğrusu zamanları olan bir tarihi vardır; direnç gösterilen de işte zamanın bu çoğul halidir.

Edebiyatın bu “kendine has zamanı”, biçimsel bir uzamdan geçen ve neredeyse Blanchot’nun hem başladığı hem de durduğu yere geri gelen uzun bir sapma fikrini akla getiriyor.

Blanchot eşsiz, taklit edilemez ve uygulanamaz olanda yer alır. Yazıdadır, edebiyatı oluşturan bilimin sınırının ihlalindedir.

Bununla birlikte her ne kadar Blanchot bilimin sınırını ihlal etse de –ki bu aşikâr– bize bir bilgi iletir Fakat tabii burada anılan bir “edebiyat bilimi”dir. Edebiyat ile bilim arasındaki bu ilişkiyi nasıl tasavvur ediyorsunuz?

Bilim statüsü benim gözümde sorunlu ve bu hususta konumum diğer yapısalcılarınkinden çok uzak. Şüphesiz bunun nedeni araştırma nesnemin edebiyat olması; benim için eser karşısında öznel veya izlenimci konumlara dönmek ne kadar mümkünse buna zıt bir edebiyat bilimi pozitivizmine yerleşmek de ancak o kadar mümkün. Bu iki imkânsızlık karşısında bilimsel yaklaşımları net-

leştirmeye, az çok testten geçirmeye çalışıyorum; ama asla tipik olarak bilimsel olan bir hüküm cümlesiyle bunları bir sonuca bağlamaya çalışmıyorum, zira edebiyat bilimi, hiçbir şekilde ve hiçbir durumda edebiyat üzerine son sözü söyleyemez. Ayrıca bana göre temel sorun bir edebiyat bilimi kuramı değil, edebiyat biliminin dili.

Gerçekten de bunun “edebiyat bilimi”ne has bir sorun olduğunu mu düşünüyorsunuz, yoksa aynı zamanda diğer yapısal disiplinlere de has bir sorun olabilir mi? Bu hususta daha genel olarak, diğer sosyal bilimlerde bir etki hissediyor musunuz?

Terimin en geniş anlamıyla yapısalcılıkla ilişkili olarak ayrılıkların vaktinin yaklaştığını düşünüyorum (tabii bir beraberlik ânının olduğunu farz edersek). Disiplinler ve söylemler (dilbilim, etnoloji, psikanaliz, eleştiri) düzeyinde devasa bir fikir ve terimler alış-verişi gerçekleşti ve farklı yollarla varılan kazanım, dolu (“doldurulmuş” demek daha uygun) özne olarak öznenin kökten sorgulanmasıdır: İnsan artık yapıların merkezi değil. Ancak bana göre fikir ayrılığı tam da bu yeni bilim statüsünden kaynaklanacak ki o da bence bilimsel dilin kendi statüsünden ayrılamaz: Örneğin Lévi-Strauss ve Lacan’ı karşıt kılan ve kılacak olan farklar bugünden itibaren yazma şekillerinde, yani yazıyla kurdukları ideolojik ve yöntembilimsel bağlarda okunabilir.

Böyle bir sorunun, sık sık bahsettiğiniz o bilimsel dille, üstdillerle kurduğunuz özel ilişkiye yabancı olmadığını sanıyorum.

Artık bundan daha az söz ediyorum. Yazarken, bilimle belirli bir oyun, gizli bir parodi etkinliği kurmanın yollarını arıyormuşum gibi geliyor bana. Eleştirinin derin hareketinin üstdil yok edilmesi olduğuna inancım her geçen gün artıyor; yok edişin nedeniyse bir hakikat buyruğuna uymak: Yazı son kertede “nesnel” olmaz, zira nesnellik başka imgeseller gibi bir imgeseldir sadece; bilimsel üstdil, dilin yabancılaşmasının bir biçimidir, dolayısıyla bunu ihlal etmek gerekir (yok etmek anlamına gelmez bu). Eleş-

tirinin üstdiline gelince, ancak edebiyat dili ile edebiyat üzerine söylem arasında bir tür eşbiçimlilik kurularak bu üstdilin “etrafından dolaşılabilir”. Edebiyatın bilimi, edebiyattır.

Anlatı üzerine olan metninizin, çağdaş edebiyatı hedef almadan edebiyat konusunda taraf olduğunu söylüyorsunuz: Aslında bu metin, çağdaş edebiyata esaslı bir ayrıcalık, “söyleme kendi yapısının aynasını tutan” “bizzat dilin koşullarının dili” olma ayrıcalığını tanıyor. Ayrıca ekliyorsunuz: “Günümüzde yazmak anlatmak değildir.” Gerçekte anlatıyı, daha doğrusu anlatıdaki öykülemeyi şiddetle değersizleştiriyorsunuz.

Çağdaş edebiyat hakikaten anlatıya ilgisini kaybediyor mu? Bize böyle görünüyorsa bunun nedeni kuşkusuz anlatıyı hâlâ kuvvetli bir model biçiminde tasavvur etmemiz ve örneğin şiirsel söylemin, böyle adlandırıyor olmasak bile bir anlatı olduğunu unutmamız: Yok edilmesi gerekenin anlatı değil, kuvvetli model mantığı olduğunu görmüyoruz. Ayrıca çağdaş edebiyatın görevlerinin çok, uzun, karmaşık olduğunu unutmamalı; belki yüz yıldan bu yana çağdaş edebiyatın bir nevi tarihsel “plan”ı, programı var: Bugüne kadar özellikle yazan kişi, sözcelemenin öznesi sorunuyla yüzleşti, zira tam bu noktada inanılmaz düzeyde güçlü, açıkça ideolojik dirençler var: “Yazar” (*auteur*) denen psikolojik öznenin imparatorluğu hâlâ çok güçlü. Yeni anlatının zamanı şüphesiz yakında gelecek; daha şimdiden Mallarmé’nin kurmaca-şiir üzerine görüşleriyle, Proust romanının sonsuzcasına konu dışına çıkan yapıları, Bataille’in anlatıları, Sollers’in araştırmalarıyla geliyor.

Bununla birlikte metninizin sonunda çocuğa yönelik anlatının icat zamanı ve yeri olarak andığınız Oidipus, artzamanlılık ve eşzamanlılığın mutlak bir şekilde dengeye oturduğu eylemler zinciri olarak mükemmel bir anlatıdır; bugünkü edebiyatın artık bilmediği veya henüz dile getiremediği de bu.

Oidipus bir anlatıdır, ancak bu anlatı sadece öznenin söylemi aracılığıyla bilinir ve özne de anlatıyı monolojik üniter bir anlatı bi-

çiminde sunmaz (monolog biçimi kullanılmış olmasına rağmen), parçalar, tekrarlar, sonsuz metonimilere dağılmış bir biçimde sunar. Mevcut çabasıyla çağdaş edebiyat *görünüşte* karartılmış bir anlatının sözcelenme düzeyine yerleşir; kendi sözcelenmesi dışında başka bir yeri (başka bir göndergesi) olmayan bir düzeye.

Bilimin söyleminin –bunu söylerken aklımda Freud, Lévi-Strauss var– hiç kaygı duymaksızın ve kendine has bir şekilde bir nevi gerçek öyküleme güvencesi vermekte tek olduğu söylenebilir; sanki olduğu haliyle mite yakın durmak, Broch için modern çağımızın trajedisini tanımlayan ayrılığı telafi etmenin en emin olasılığını temsil ediyor: mitolojik rasyonellik ile bilimsel rasyonellik arasındaki ayrılık.

Son olarak, sözlerimizi bağlamak istercesine, tüm konuştuklarımızdan doğan ve el çabukluğuyla bitleştirilmiş birkaç soru yöneltmek isterim.

– belirli bir modern anlatının yarattığı büyük kırılmanın kökeni, anlamın oluşturulması kadar yok edilmesinin imkânsızlığında değil mi: Bir yandan tam da dilin mutlak yapısı olarak andığınız Mallarmé’nin şu “hiçbir şeyi”ne, Blanchot’nun imkânsız “gelecek kitap” olarak edebiyat mitini inşa ederek hem işaret ettiği hem de örneğini oluşturduğu tamamıyla eşzamanlı o güçlü hipermodele ulaşamaması anlamında; diğer yandan parçalanmış bir dilin artzamanlı boyutuyla ilgilenen modern anlatının, ancak anlatıya dair yeni bir güçlü modelin örtük veya dediğiniz gibi hileyle kurabileceği bir eşzamanlılıkta dile hâkim olamadığını göstermesi anlamında;

– tersinden alınırsa, amaçlarının tam da en doğru hakikat adına, analogik bir model içinde analitik bir temsil kazandırmak istediği nesnelerde mantıksal ve kronolojik olanın gizli dengesini anlamak olmasıyla bazı entelektüel söylemlerin açık bir biçimde bu tür güçlü bir model oluşturduğunu düşünmüyor musunuz;

– edebi alanda bu türden bir tasarımı uygulamaya uğraşan bizat sizin, nesnenizi Fransız edebiyatında, retorik, psikolojik veya

sosyolojik edebiyatta değil, sözcelemenin öznesine asla o kadar güçlü ve tekanlamlı bir ilgisi olmayan Alman edebiyatında seçmeye sürüklenmenizin bir tesadüf olmadığını düşünmüyor musunuz? Zira Alman edebiyatı fikre ve fikrin öyküsel yorumuna dair yapısal bir nevi a priori içinde mit düşüncesine en baştan beri yakın durmuş; edebiyat, bilimler ve felsefede iki asır boyunca mitsel bir şekilde doğal yaşamın temsilini kültürün evrenseli olarak dengelemeye çalışmıştır.

Doğru, Fransız edebiyatı mitten çok insanla, merkezi özneyle münakaşa eder; dilinin retorik, klasik ve Cizvit kalıbında yoğrulduğu da doğru. Dolayısıyla bugün yapması gereken bundan çıkmaktır ve bizzat geçmiş, çıkış için özgün yollar dayatmaktadır. Tam da edebiyatımıza damgasını vurmuş bir mitsel uzamın olmayışından faydalanmalı. Mit sadece güçlü modele, kurallı anlatıya, gösteren niteliğinde (terimin genel anlamında) öykülemeye bağlı değildir.

Dahası, yeni bir düzen gelinceye kadar mitin iflah olmaz şekilde küçük burjuva olduğu bizde, mit hem arzulanmalı hem de eleştirilmeli, dil tersine çevrilmelidir; bana göre bu toplumda hiçbir şey, bahsetmiş olduğum ve gerçeküstücülükte fazlasıyla eksik olan parodi amacı olmaksızın devrimci olamaz, *aldatma* olmadan hiçbir şey yapılamaz, bir yapılar ve yazılar oyunu dışında hiçbir şey yazılamaz. Burjuva, teknisyen veya tüketim toplumu, miti her zaman geri kazanacaktır. Yazarın toplumdan almaya muktedir olduğu tek bir şey vardır: Dili; ama yok etmeden önce dil “çalınmalıdır”; bana göre entelektüel söylem ve edebi söylemin aynı anda ve sürekli bir mübadele tarzında tuttuğu yeni ihlal yollarını tanımlayan işte bu “hırsızlıktır”.

Les Lettres françaises, Mart 1967

Raymond Bellour

Bu söyleşi 1971'de *Le livre des autres'a* (Paris: L'Herne) ve 1978'de *Le livre des autres, entretiens'a* (haz. Christian Bourgois, 10/18 dizisi) alınmıştır.

“S/Z” ve “Göstergeler İmparatorluğu” Üzerine

“Bir yığın olarak metin, hem düz hem derin, pürüzsüz, sınırsız ve nirengisiz olan gökyüzüne benzetilebilir; bir kâhinin kuşların uçuşunu belirli ilkelere göre sorgulamak amacıyla esasının ucuyla gökyüzünde hayali bir dikdörtgen kesmesi gibi, yorumcu da anlam göçünü, kodların belirişini, alıntıların geçişini gözlemlemek için metin boyunca okuma bölgelerini çizer.”

S/Z’nin* de gökyüzüne benzer böyle bir metin olması (Blanchot gökyüzünün, Mallarmé için olduğu kadar Joubert için de, bizzat Kitap fikrine, tüm kitapların birbirine taşması fikrine vücut kazandırdığını söyler), Batı söyleminin tarihine eleştirel şiddetiyle damgasını vuran büyük parodi ve ihlal eserlerinin yerini (tabii alınacak yeri varsa) anlatı veya şiirden daha kesin olarak entelektüel söylemin aldığını işte bu onaylayabilir.

Burada söyleşi teamülünün dışında kalan şeyleri belirtmekle yetineceğim: Roland Barthes’ın son iki kitabı (S/Z ve Göstergeler İmparatorluğu**), Yazının Sıfır Derecesi’nden beri (üzerinden on yedi yıl geçmiş) bir göstergeler biliminin gereklerine göre düşünö-

* S/Z, Paris: Seuil, 1970; Türkçesi: S/Z, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: YKY, 1996.

** L’Empire des signes, Paris: Skira, 1970; Türkçesi: Göstergeler İmparatorluğu, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 1996, 4. basım 2016.

len edebiyat tutkusunun tüm paradokslarına açık olan bu esere, yazı ve düşünceye dair taptaze bir ilhamın fevkalade dokunuşunu getiriyor S/Z’de, yorumun çoğaltılması hareketi özen ve vazgeçişten oluşan ikili bir aşırılığa varır ve akıl oyunlarına özgü hazzın getirdiği permütasyona tabi bir sonsuzluk alanını analize açar. Göstergeler İmparatorluğu’nda, Swift’ten Sade ve Fourier’ye uzanan, akıldışına çıkabilen bir aklın hezeyan ve nostaljilerinin duyulmasını sağlayan gelenekle belgeselin minör gamında yeniden bağ kuruyor: Burada göstergeye yönelik kodlanmış bir şehvete, tüm toplumsal mübadelelerin ideal tüketimine ve ayrıca öznenin müphem derinliklerine bağlı narsisizmin dönüşümüne, arzunun simgesi ve kısaltması olarak Ad’a ve son olarak Ad’ın mekânı olarak kitaba dair hülyalı talep biçiminde ifadesini bulan ütopya söylemi.

S/Z ve Göstergeler İmparatorluğu’nun bir arada, yazarın narsisizmi ile yazının narsisizmi arasında göz kamaştırıcı ve yerinde bir ilişki kurması anlamında Barthes’in adeta ütopyanın hakikati-ne hürmeten kaçınılmaz olarak savunabildiği uç bir çelişki bu.

Başlığı, Balzac’ın pek bilinmeyen bir öyküsü (Sarrasine) üzerine tamamladığınız okuma çalışmasını bir şaka gibi simgeleyen S/Z deneyimi size göre neyi temsil ediyor?

Öncelikle Sarrasine epizodunu (Ecole pratique des hautes études’de gerçekleştirdiğim seminer ve daha sonra bunu takip eden kitap) yazmaya başladığım yılın, muhtemelen çalışma yaşamımın en yoğun ve en mutlu yılı olduğunu söylemeliyim. Kelimenin birebir anlamıyla gerçekten yeni, yani daha önce yapılmamış bir şeye el attığım yolunda heyecan veren bir izlenimim vardı. Anlatının yapısal analizini geliştirmek amacıyla uzun zamandan beri bir mikroanalize, sabırlı ve aşamalı ama her şeyi kapsamayan (zira amaç tüm anlamları tüketmek değildir) bir analize kendimi adanmayı istiyordum: Birden fazla yıla yayılan masa üstündeki kalıcı bir takvim gibi birden fazla aşamaya yayılan bir analiz. Böylece,

kendimi çok rahat, huzurlu hissetmenin ve bir kitap yorumlandığında genelde karşılaşılandan farklı bir doğada olan (bu eleştiri özgün olsa bile) metinsel ve eleştirel bir tür töze girmiş olmanın derin mutluluğunu yaşıyordum. S/Z'nin benim için temsil ettiği deneyim dolayısıyla her şeyden önce bir haz, çalışma ve yazıya dair bir keyiftir.

Bu hazzın daima eser ile yorumu arasında kalan ve esasen aldatıcı olan rezerve ilk kez saldırabilmiş ve en azından okumanızı oluşturan yorumda metni bütün yönleriyle ele alabilmiş olmanızdan kaynaklandığını tahmin ediyorum. Fakat niye Sarrasine? Üç yıl önce, ilk söyleşimizde bu çalışmayı O... Markizi eseri üzerinde yapacağınızı söylemiştiniz.¹

İğdiş etmeyi konu alan bir öykü olunca, bu seçimde bilinçdışının belirleyiciliğini göz ardı ediyormuş gibi davranmak oldukça güç olsa da, şansın rolü büyüktü. Bununla beraber, özellikle üslupsal bir düzlemde okuma şansımı artırmak, yananlamaları yakalamak için Fransızca yazılmış bir metne ihtiyacım vardı. Yine de şu anda Rabat'ta Edgar Poe'nun bir hikâyesi üzerine benzer bir çalışma yapıyorum, ama Baudelaire çevirisi üzerinden. Diğer bir yandan Baltimore'dayken aynı yöntemle Flaubert'in *Saf Bir Yürek* başlıklı hikâyesinin ilk üç sayfasını incelemeye başlamıştım. Sonra bıraktım, zira biraz yavan, Balzac'ta karşılaştığım simgesel müsriflikten yoksun gelmişti.

Her koşulda seçimin keyfiliğinin ancak motivasyonun şiddetiyle orantılı olabileceğine inanıyorum.

Kesinlikle, bundan da rahatsız olmamak gerekiyor.

Bununla birlikte, seçim başından itibaren klasik metinden başka bir şeye yönelemezmiş gibi görünüyor ve verdiğiniz örnekler de bu inancı besliyor.

1. Bkz. geride, s. 42.

Aslında modern bir metni adım adım yorumlayabileceğimizden emin değilim ve bunun yapısal türden iki nedeni var. Birincisi, kademeli (*adım adım* dediğim) yorum, önceden sonraya doğru kısıtlayıcı bir okuma sırası, kısacası vesayet eden metnin belirli ölçüde tersinmezliğini gerektirir; oysa sadece klasik metin tersinmezdir. İkincisi, anlamın bir tür imhasını hedeflediği için modern metin, çağrışımlı anlamlar, yananlamlar içermez. Elbette modern metni “patlatarak” hakkında konuşmak mümkündür: Derrida, Pleynet, Julia Kristeva bunu Artaud, Lautréamont, Sollers üzerinde yapmıştır; aslında ancak klasik metin okunabilir, bir baştan bir başa arşınlanabilir, taranabilir. Yöntem metin seçimini kısıtlar, eleştiride çoğulculuğun çehrelerinden biridir bu.

Burada kati surette ardışık bir analiz tercihini benimseyerek, yapısal analizde polemik amacıyla kendinize sorduğunuz temel soruyu (“Nereden başlamalı?”)² pratikte ortadan kaldırdığınız için, metin birimlerinin bölümlenmesini nasıl gerekçelendiriyorsunuz?

Bu kademeli analiz öyküyü takip ederek göstereni, yani maddi metni böler, kendi kendini takip ettiği gibi onu takip eder. Her bir okuma birimi (*lexie*), bazen daha fazlası, bazen daha azı söz konusu olsa da, kabaca bir cümleye karşılık gelir. Gösteren kendisi için bir sorun çıkarmadığı sürece dekapaj keyfî, tamamıyla ampirik kalabilir, kuramsal içerimler taşımayabilir. Nitekim Balzac’ta, bir anlama veya birtakım anlamlara sahip ve dolayısıyla da gösterilenleri gözeterek göstereni kesmeye izin veren bir gösterilen edebiyatında buluruz kendimizi. Bölümlemenin temel işlevi, makul sayıda anlamın (bir, iki, üç, dört anlam) geçtiği birimlerin sınırlarını belirlemektir. Zira, kesme birimi olarak paragraf kullanılsaydı, eklemler kaybolurdu ve sonuç olarak bunları her defasında aşırı bir anlam elde etme riskiyle, söz konusu büyük birimlerin merkezine tekrar dahil etmek gerekirdi.

2. “Par où commencer”, *Poétique*, no. 1, Seuil, 1970, s. 3-9; Türkçesi: *Yazının Sıfır Derecesi – Yeni Eleştirel Denemeler* içinde, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 2016, s. 133-42.

Kitabın kuruluşunda bu açıdan bir şey çok çarpıcı: Tüm anlamları bizzat beliriş hareketleri içinde tespit etmek amacıyla analizi çok kısa parçalar halinde (I'den 56I'e) bu şekilde kestikten, bölükten sonra kitabınızın en zengin, düşünce açısından en yoğun kısmını oluşturan, yine de bizzat metinlerin yorumundan doğmuş görünen, böylelikle de eleştirel yaklaşımı nesnenin yapısını tekrarlayan romansal bir yapıya kaydeden bu kuramsal müdahaleleri (I'den XCIII'e) muhafaza edebildiniz.

Bu konuda bir tür dürtüye teslim oldum, bu da metni yazarken hissettiğim coşkuyu açıklıyor. Bilimsel incelemeye, bilimsel serimleme biçimlerine karşı belki tamamen şahsi ve geçici bir düzlemde hissettiğim bıkkınlığa, neredeyse bir tiksintiye, en azından bir tahammülsüzlüğe bu şekilde karşılık veriyordum. Zorunluluk dolayısıyla az çok retorik veya tasımsal bir ifade modeline uyan bir metin yazmaktan artık haz almıyorum, yazamıyorum. Bugün bile bunun olağanüstü güzel, gerekli örnekleri var. Ben de muhtemelen ona dönmek zorunda kalacağım, ama bugün süreksiz bir söyleme ulaşmak için akademik söylemi sökmeyi, imha etmeyi, dağıtmayı denemekten başka bir şey gelmiyor elimden.

Bana öyle geliyor ki Lévi-Strauss'un Mythologiques ile, Clémence Ramnoux'nun Heraklitos fragmanları üzerine yorumuyla yapmaya sürüklendiği şey de bu – tabii nesnelerin farklılığına koşut olarak çok farklı döngüsellik tipleri içinde.

Aslında hareket aynı hareket ve andığınız adlara rahatlıkla Lacan'ın, Derrida'nın, Julia Kristeva'nın ve kuramsal notlarıyla Solers'in adları eklenebilir. Lévi-Strauss gibi bazılarında söz konusu olan yeni bir söylem kompozisyonudur, akademik tezin teksesliliğinden çoksesli bir kompozisyona geçme çabası; Lacan gibi diğerlerinde, her “entelektüel” metni, formülasyonların taşkınlığını, aniliğini silmeye zorlayan seküler sansürün kaldırılması söz konusudur: Fransa'da taşkınlıktan taşkınlığa, boşluktan boşluğa sürüklenerek konuşmaya cüret edebilecek bir Nietzsche çıkmamış-

tır. Entelektüel metnin, bilim yazısının analizine kalkışmak (*Sar-rasine* örneğinde öyküleme için yaptığım gibi) tam da en öncelikli tasarılarımdan biri.

Şunu da ekleyebilirim: Metni bu şekilde parçalara ayırarak, bir kitabın çok zekice hazırlanmış planında karşılaşılan büyük yapı-ları yakalama olanağını bu süreksiz çalışmada kaybedeceğimi dü-şünebilirdim. Ama parçalara ayırmaktan hiç rahatsızlık duyma-dım ve metnin yapılanışını, retorik türden modeller (metne ne kadar adapte edilerek tasarlanırsa tasarlansın) bir kenara bırakıl-dığında bile harika bir şekilde işlediğini test edebildim. Bu analiz-lerin kazanımlarımdan biri tam da, planını çıkarmadan ve buna ih-tiyaç bile duymadan metni konuşabilmiş olmamdır. Dolayısıyla bu çalışmada benim okumamdan, bir okumanın yapılandırma ola-rak öne çıkarılmasından başka bir yapı yok aslında. Kısacası, bir okuma söylemine, bir yazma-okuma'ya girmek için “eleştirel” de-nen söylemi tamamen bıraktım.

Sanırım bunu şu ifadeyle özetliyorsunuz: “Aslında amaç bir yapı ortaya çıkarmak değil, mümkün olduğunca bir yapılandırma üret-mektir.”

Yapı ile yapılandırmayı birbirine zıt konumlandıran bir tek ben de-ğilim. Bu zıtlık, edebiyat göstergebiliminin tarihsel oyununa ka-zanmıştır. Aslında söz konusu olan, bir metinde yapıları, yapı ürün-lerini, nesne uzamlarını bulmaya çalışan göstergebilimin ilk döne-minin statikliğini aşmak ve Julia Kristeva'nın üretkenlik adını ver-diği şeyi, yani dilin permütasyona dayalı sonsuzluğu üzerinde bir çalışma, bir kavrayış, bir bağlantı keşfetmektir. Bir metnin kapalı-lık derecesini tam olarak değerlendirmek söz konusudur. Klasik metin kapalıdır, ama kısmen kapalıdır ve bu hipoteze uygun bir yöntemle klasik metnin dilin sonsuz üretkenliğine –kısıtlı, yaban-cılaşmış bir şekilde de olsa– nasıl girdiğini yakalamaya çalışmak istedim.

Bununla birlikte bu aşma işleminin, mevcut söylemin zorunlu bir tarzı olarak algılanmamasından ve kamunun, izlerçevrenin bu

hareketi saptırmasından, “metin açıklaması” gibi iç rahatlatıcı bir mazeretle yeniden ele geçirmesinden korkuyorum.

Tartışmalı “Her şey bir şey gösterir” formülüyle bu sonsuz üretkenliği kastettiğinizi sanıyorum; bu formülün paradoksal gerekleri sonucunda, analiz edilen metin ile yorumunuz arasında tekrara düğüldüğü izlenimi doğuyor.

Bir tür çıkmazdan, imkânsızlıktan kaçınmak isteyen bir formül bu: Yani, eğer her şey bir şey göstermiyorsa, bir metinde gösteren olmayan bir unsur olmalıdır. O halde göstermeyen (*insignifiant*) böyle bir unsurun doğası nedir? Doğal mıdır? Yararsız mıdır? Bunlar da, deyim yerindeyse, pek bilimsel nosyonlar değildir ve bu çok ağır, muhtemelen imkânsız bir kuramsal sorun doğuruyor gibi geliyor bana.

Bununla beraber, metinde sözcenin lafziliğinin –düzanlamının– bir şekilde anlamı tüketmeye yeterli olduğu anlar olabilir – tahmin ettiğinizden daha az sayıda olsa dahi. Tabii bu düzeyde bile en az bir yananlamın bulunduğu dikkat çekmeliyiz, o da şudur: *Beni lafzen oku*. Düzanlamın kuvveti böylelikle ikinci bir anlamsal ayrılma sağlar. “Her şey bir şey gösterir” demek, yorumsal düzeyde anlamsız görünen bir cümlemin tam da dil (*la langue*) düzeyinde bir şey gösterdiğine işaret etmektir. “Her şey bir şey gösterir” formülü dolayısıyla metnin gösterenlik tarafından istila edildiği, sarıldığı, dil ile dünya arasında uzanan bir tür sonsuz anlam-arasılığa (*intersens*) tepeden tırnağa bulandığı yönündeki basit ama temel fikre gönderme yapar.

Bu olumlamaların bizzat yorum ve analizin statüsü açısından sonuçlarını daha iyi değerlendirebilmek için, size göre Sarrasine’de anlam üretimine hükmediyor gibi görünen beş kodu tam olarak tanımlayabilir misiniz?

Aslında beş büyük anlamsal alan veya kod ayırt ettim. Böyle bir bölümlemenin herhangi bir kuramsal istikrar taşıyıp taşımadığını

bilmediğimi itiraf etmeliyim; bunun için, diğer metinlerde de benzer deneyler yapmak gerekir.

1. *Öyküsel eylemlerin kodu* (veya Aristotelesçi retorikten ödünç bir terimle, özgür seçim bilgisi*); öyküyü tam da bir hikâyeye, bir eylemler silsilesi olarak okumamızı sağlar.

2. *Tam anlamıyla anlamsal kod*; az çok karakterlere dair, psikolojik, ortamsal gösterilenleri bir araya getirir. Terimin gündelik anlamıyla yananamlar dünyasıdır: Örneğin bir karakterin portresi açıkça “adam sinirli” gibi bir mesaj iletmeyi hedefliyor, ama “sinirlilik” kelimesi ve türevlerini telaffuz etmiyorsa, sinirli olma durumu bu portrenin gösterileni olur.

3. *Kültürel kodlar*; en geniş anlamda, yani söylemin üzerinde durduğu dönemin referanslar kümesi, genel bilgisi. Örneğin psikolojik, sosyolojik, tıbbi, vb. bilgiler. Bu kodlar çoğunlukla, özellikle de Balzac’ta, çok kuvvetlidir.

4. *Yorumbilgisel kod*; bir gizemin kurulmasını ve bu gizemin formüle ettiği hakikatin keşfini kapsar. Genel olarak polisiye modeline göre inşa edilmiş tüm olay örgülerine hükmeden kod budur.

5. *Simgesel alan*. Bilindiği gibi simgesel alanın mantığı akıl yürütme veya deneyimin mantığından kökten farklıdır. Rüya mantığında olduğu gibi zamandışılık, ikame, tersinirlik özellikleriyle tanımlanır.

*Bu farklı kodların oyununu aralarında gerçek bir hiyerarşi kurmadan ortaya çıkarmak istediğiniz, ama simgesel kodun hem kitabınızın adında (S/Z başlığı iğdiş etmenin şifresidir) hem de yorumun üslupsal büyüleyiciliğinde ifadesini bulan bir ağırlığı olduğu anlaşılıyor. Kendi sözlerinizle: “Biz de [...] onu betimleme hazzını bu nesneden alıyoruz ve bu, simgeler sistemine [...] tanınmış bir ayrıcalık gibi görünmektedir.”***

* Yorumbilgisel ve özgür seçim bilgisine ilişkin (*proaïrétique*) kodlar: Öyküde gerilim yaratmanın iki yöntemi; birincisi yanıtlanmamış sorularla, ikincisi bir eylemin sonucunun öngörülmesiyle gerilim yaratır. – ç.n.

** S/Z, s. 186 (çeviride değişikliklerle). – ç.n.

Metnin okunmasını sağlayan bu farklı merciler arasında hiyerarşiyi askıya almaya, en azından değişken bir hiyerarşi kurmaya çalıştım. Ama tam da klasik metin kodları hiyerarşikleştirdiği ölçüde, her şeyden önce sadece yapısal farklılaşma yoluyla olsa dahi bu hiyerarşi adeta kendiliğinden tekrar kurulur. Yorumbilgisel kod ve eylemlerin kodu, diğerlerine hükmediyor gibidir, zira hikâyenin “akışı” bunlara bağlıdır; bunların esasen tersinmez olan mantığı, klasik anlatıyı okutan bir anlatı olarak belirleyen bir mantıksal-zamansal kodun baskısına boyun eğer. Diğer kodlarsa tersinir ve farklı bir mantığa işaret ederler: Bu kodlar, her metni sulandıran anlam parçacıklarından oluşur. Böylelikle yavaş yavaş saf gösterenin düzenine yanaşırız; kültürel kodlar ve psikolojik gösterilenler düzeyi için hâlâ çok yabancı olan gösterenin düzeni, simgesel alan düzeyinde öğelerin tersinirliğini, mantıkdışılığı, ya da metni patlatma enerjisini, gücünü barındıran farklı bir mantığı en üst derecesine taşır; modernlik de bundan faydalanır.

Diğer yandan metnin anlamsal çoğulluğunu vurgulamak amacıyla kodlar arasında eşit bir denge kurmaya kendimi zorlamış olsam da, simgesel alanın yine de bir ağırlığı olduğu aşikâr. Bu da özünde iki nedenle açıklanabilir:

1. Ana karakterin bir kastratoyla* gönül işlerini ele alan öykünün içeriği, bizzat lafziliğiyle tüm sahneyi baştan itibaren tamamıyla işgal eden bir simgeciliğe dayanır: Kastrato olma durumu, ya da olumsal koşul, en simgesel tema olan iğdiş edilmeyi nasıl sürekli olarak akla getirmesin ki?

2. Simgesel veya psikanalizin sınırında bir okuma, aşikâr olan yakalama değerinin gücüyle bugün bizler için karşı konulamaz derecede baştan çıkarıcıdır. Burada simgeyi ön plana çıkaran bizzat bedenimizdir.

Simgeselin bu ağırlığı, acaba aslında tüm diğer kodların simgesel koda dayanarak düzenlendiğini ve simgesel kodu gizledikleri öl-

* Tiz ve çocuksu sesini korumak amacıyla küçük yaşta iğdiş edilmiş erkek soprano. – ç.n.

çüde simgesel kodun bunları meşrulaştırdığını mı gösteriyor? Simgesel alanın “üç giriş noktası”nı (“antitez”, “altın” ve “beden”, yani dil, ekonomi ve cinsellik) birleştirerek betimlediğiniz sondan önceki bölüm aslında yorumların sonunda bir yorumlama taslağı oluşturuyor. Bu girişler (ki psikanaliz, Marksizm ile dil kuramı, altyapı ile üstyapı arasında kuramsal bir bağı devreye sokar) arasında herhangi bir eklemleme olduğuna peşinen hükmetmeksizin simgesel kod, metnin yapılandırılmasını bir dinamik küme olarak ayakta tutan ve güdüleyen yapı –üretimin nesnesi değil de matrisi– olarak düşünülemez mi?

Simgesel alan, metin tarafından uygulamaya konan tüm ikameleri kapsıyor olarak tanımlanırsa haklısınız; antitezin avatarlarını, altın ve bedenin alanlarını tek bir alana, geniş anlamıyla simgenin alanına yerleştirerek ve bu alanı daha dolaysız biçimde kültürel, sonuç olarak da görünüşte daha yüzeysel olan diğer kodlarla karşılaştırarak analizin seyri içinde yaptığım da buydu: Bu bütünsel anlamda anlaşıldığında simgesel kesinlikle küçük kodlara baskın çıkar, sizin de söylediğiniz gibi metni yapılandırır: Altın, anlam ve seks... bu üç özel simgeciliğin oyunu metnin dinamiğini temin eder.

Fakat, biraz önce belirttiğim geniş anlamıyla bu engin simgesel alanın içinde, bedenden, seksten, iğdiş edilmeden, psikanalizden gelen unsurları daha has simgesel unsurlar olarak nitelendirmeye bir meyil vardır; alıntılıdığınız son yorumda “simge” kelimesinin anlamını kısıtlayarak benim de yaptığım buydu. Metnin bütün simgesel alanına üç girişten girilebileceğini söyledim: retorik veya poetik giriş (antitez), ekonomik giriş (altın) ve terimin kısmi ve kesin anlamıyla simgesel giriş (beden, psikanalitik okuma). Benim gözümde önemli olan bu üç girişin eşitliğini olumlamak: Bunların hiçbirisi, diğer ikisine ağır basmaz, hükmetmez. Üçüncü giriş, yani psikanalitik simgecilik, bahsettiğim nedenlerden dolayı diğerlerinden daha geniş, daha önemli görünebilir; ama girişlerin eşitliği ilkesini korumak benim için yaşamsal

önemde görünüyor, zira anlamın çoğulculuğu ve farklı bir hikâyenin metin üzerinde sürekli etkisini fark etmeye izin veren budur: Marx, Freud, hatta bu durumda Aristoteles, her biri haklı olarak, yani metinden alınan argümanlarla bu metinden bahsedebiliyor. Metinde bazen biraz, bazen çok dar olan kapılar olsa da *ana kapı* yoktur, ayrıca böyle bir imge yapısal olmaktan çok dünyevidir.

Kısıtlı anlamıyla anlarsak bu simgesel kod konusunda yine de bir noktanın altını çizmek istiyorum. Terminolojinin oluşturduğu semptomatik düzeyde kalacak olursak, örneğin öyküdeki anlatıcının arkadaşının eliyle kastratoya dokunduğu hareketi acting out (eyleme koyma) veya “dönüşüm isteisi” olarak nitelendirdiğinizde ve daha sonra “Dokunma jesti, gösterenin simge duvarını aşarak gerçeğin içine zorla girmesidir: Psikotik bir edimdir bu” diye eklediğinizde açıkça Freudcu, Lacancı bir lügat kullanıyorsunuz. Ancak diğer yandan, “Burada simgesel adıyla belirttiğimiz şey, psikanalitik bir bilgiye bağlı değildir” diye yazmıştınız. Dolayısıyla analizinizin bütünü sürekli olarak psikanalitik yorum karşısında iki yönlü bir oyuna, bir yakınlaşma/uzaklaşma oyununa tanık oluyor.

Daha *Racine Üstüne*’de psikanalitik dilden bir tür köprü dil, kültürel gündelik dil olarak faydalandım. Bu hususta şunu söylemek isterim; eleştirel çalışma için kullanıldığında şu “deneme” sözcüğünü (deneme bu anlamda bilim yapmanın sahtece ihtiyatlı bir yöntemi gibi görünür) genelde pek sevmesem de, bu kelimeyi “bir nesne, bir metin üzerine bir dil denemesi yapmak” olarak anlaşılması koşuluyla kabul edebilirim: Dili, bir kıyafeti dener gibi deneriz; üzerimize ne kadar uyarsa, yani ne kadar uzağa giderse, o kadar mutlu oluruz. Tüm bireydiller gibi benim de psikanalitik dile başvurmam, oyunbazdır, alıntı düzeyindedir – ayrıca iyi niyet düzeyleri farklı da olsa herkes için böyle olduğuna ikna oldum. Kimse asla dilin sahibi olamaz. Dil bir hastalık veya para gibi sadece alınır, bir kişiden diğerine “geçer”. *S/Z*’de tüm meslek ahlakı kurallarına rağmen “kaynaklarımı zikretmediğimi” görebilirsiniz

(öyküyü fark etmemi sağlayan Jean Reboul’un makalesi hariç); borçlu olduğum kişilerin adlarını (Lacan, Julia Kristeva, Sollers, Derrida, Deleuze, Serres, vb.) sildiysem (ve bunu anlayacaklarını biliyorum), nedeni benim için baştan sona tüm metnin alıntıya dayalı olduğuna işaret etmektir; sunum kısmında ortaçağdaki *compiler* (derleyen) ve *auctor*’un (otorite-yazar) rollerini hatırlatarak bunu belirtmişim.

Bununla beraber ve koyduğunuz koşullarda –bir dilin “hakikati”ne dair koşullar– soruyu cevapsız bırakmamak için şöyle söyleyeyim, psikanaliz karşısındaki “oyunbaz” tavrım, psikanalizin ideolojik taahhüdü konusunda, bugün için karar vermenin imkânsızlığını örtüyor veya bu imkânsızlıktan destek alıyor olabilir: Psikanaliz bugün hâlâ kabaca Özne ve Ötekiye dair bir psikoloji midir, yoksa öznesiz bir dilin sonsuz permütasyona açık oyununa şimdiden erişmiş midir? Lacan ile *Tel Quel* arasında tartışılan ya da tartışılacak olan tam da budur. Seçeneklerin tüm sonuçlarını hâlâ öngöremediğim için bu iki yön arasında şu anda –deyim yerindeyse– “dürüst” şekilde gidip geliyorum; çalışmamda en azından monolojizm, dogmatizm, benzersiz bir gösterilene dönüş riskinden kaçınmaya meyleden oyunbaz konum ve aynalar oyununun nedeni bu.

Anlaman –ve anlamdışının– oluşumunda belirli bir hakikate dair konuşan, daha açıktan açığa psikanalitik türden olan bir yorumun neden kaçınılmaz olarak monolojizme dönüşeceğini ve şifre çözmenin çoğulluğunu yasaklayacağını anlamıyorum.

Bu öykünün değerinin “metinde gizil olanın baştan itibaren açık olanın alanını işgal etmesi”nden geldiğini olumlayarak kuramlaştırdığınız bu güzel ve zorunlu olarak adım adım ilerleyen metin analizinin, bizzat metinde tam da gizil olan ile açık olan arasında belirli bir ilişkiyi devreye sokacak bir şeylerden kaçmanızla sonuçlanıp sonuçlanmadığını merak ediyorum. Dolayısıyla analizinizde gizemli bir ihtiyar kılığında konaklarında saklanan kastratonun soyundan gelen de Lanty ailesine az yer ve önem ver-

menize şaşırmıştım. Balzac özellikle Marianina ve Filippo'nun anneleri ile, kastratonun yeğeni Madam de Lanty ile olan çifte benzerliğini vurgular; Madam de Lanty Balzac kadınının modeli gibidir: eş, anne ve bizzat arzu nesnesi. Bir soya eklemlenmiş bu narsistik ilişkiler ağı, metne ensest ve Ödipal bir referans getiriyor gibi (edebi bir referans olduğu kadar simgesel bir belirtici olarak iş gören "Bu gizemli aile, bir Lord Byron şiirinin tüm cazibesine sahipti" cümlesi de bunu vurguluyor): Arzu sistemini, metnin bizzat üretimini ayakta tutan, belirleyen simgesel matrisi –iğdiş etmenin oluşturduğu merkezi biçime göre– tanımlamak açısından bu referans önemli olabilir.

Kabaca söylersek, öznenin arzusunu, yazma ve ayrıca okuma arzusunu yapılandırıran biçim olarak Oidipus konusundaki sessizliğiniz metinde imzasıyla (ve bu imzanın taşıdığı her şeyle) ve bunun yanı sıra anlatıcıda vücut kazanan yansıısıyla ortaya konan yazarı, sözcelemenin öznesini, bizim durumumuzda Balzac'ı anlatının konumlandırılabilir kaynağı olarak tahliye etme yönteminizde kendisini semptomatik olarak gösteriyor gibi. Yazıda "bir soy ilişkisi değil bağlantı malzemesi" teşhis etmek istediğinizi söylediğinizde önerdiğiniz buydu: yani kökene, Babaya (Freud veya Lacan'da ve çok yakın bir zamanda Guy Rosolato'nun Essais sur le symbolique çalışmasında formüle edildiği haliyle Baba) tüm göndermeleri yok etmek. Bu iki betimlemenin neden birbirine zıt veya birbirini dışlayıcı olacağını anlamıyorum: Bizzat simgesel alanda bunları karşılaştırmak kodların çoğulluğuna saldırı değil mi?

Sorunuz-itirazımız ne kadar iyi bir Lévi-Strauss okuru olduğunuzu kanıtlıyor, zira kendisi, sizin elbette bilemeyeceğiniz şahsi bir mektupta, göz kamaştırıcı ve ikna edici bir ispatını iletmişti, o ispatın sonunda Sarrasine'de ensesti yerli yerince tespit edebiliyordu. Bununla birlikte Lévi-Strauss'un ispatı... Lévi-Straussçudur, Freudcu değil. Ayrıca Lacan'ın son döneminde Oidipus'a düşündüğünüz kadar belirleyici bir konum verdiğinden emin miyiz?

Yazar konusuna gelince; yorumumdan Balzac'ı tamamen tah-

liye ettiysem (yeri gelmişken, bu nedenle çalışmamı bir “Balzac okuması” olarak görmek yanlış: Okumanın bir okumasıdır), nedeni, metnin kaynağını belirlemeden bir metin hakkında “temeline inerek” konuşabileceğimizi göstermenin önemli olduğunu düşünmemdi; ayrıca bu belirlenimi muhafaza etsek bile, eleştirel kodlardan biri olmaktan öteye gitmeyecektir; çalışmamda Balzac’ın yaşamına ve eserlerine dair olası bütün referansları okul kodu veya üniversite kodu birimleri olarak, yani kültürel kodun (tabii öyle bir şey varsa) birimleri olarak kodlamaya bile başlamıştım; edebiyat tarihçileri ve psikologları, o zaman suskunluğuma nazaran daha mı çok tatmin olacaklardı? Yazar fikrinde reddettiğim şey, bir mülk alanının mekânı, miras, soy ilişkisi, Yasadır. Ancak, bir gün bir çoklu-metne, bir bağlantılar ağına ulaşmak için bu belirlenimle aramıza mesafe koyabilirsek, yazarı metinde bir kayıt/nakış (*inscription*) sıfatıyla mevcut olan, kâğıt üzerindeki bir varlık olarak tekrar dahil edebiliriz (bu bakış açısından Proust ve Genet’nin adını anmıştım). Bunu görmeyi arzuladığımı bile söyleyebilirim; bir gün bir biyografi yazmak isterdim.

Söz konusu belirlenimin etkisinden kaçma yönündeki bu biçimsel istek, bizzat yorumun dilinde çok kuvvetli bir yankı buluyor. Bahsettiğiniz alıntılara başvurudan itibaren bir nevi daimi kavram oyunu başlar; sanki bir kavram, ânında bozulmadan, –deyim yerindeyse– bulanıklaştırılmadan metnin uzantısı ve yansıısına asla dahil edilemezmiş gibidir.

Bu söylediğiniz doğruysa, demek oluyor ki arzuladığım üzere yazı içindeyim. Zira benim için temelden kabul edilemez olan, bilimperestliktir (*scientisme*) – yani, kendisini bilim olarak düşünen ama kendisini söylem olarak düşünmeyi sansürleyen bilimsel söylem. Çalışmayı diyalektikleştirmenin tek yolu vardır: Yazmayı kabul etmek, olabildiğince titiz olarak yazının hareketi içine girmek. Kavramın dalgalanması, yetkin okurların mutabakatıyla düzeltilmesi gereken bir şey değildir; yazarın sistemiyle, yazarın bireydi-liyle ayakta durur; bunun için, kavramların söylemin içinde kendi

aralarında ayarlanmaları, hizalanmaları; diğer metne, vesayet eden metne, yani ne olursa olsun yazmak için hareket noktamız olan nesneye, dilin yandan yaklaşması, onu cepheden irdelememesi yeter.

Bu koşullarda bu türden bir analizin, yöntembilimsel model değeri taşıyabileceğini ve uygulamalara olanak verebileceğini düşünüyor musunuz?

Çalışmamın, başka metinlere uygulanabilecek bilimsel model değeri taşıdığına inanmıyorum, ayrıca taşımamasını arzulamıyorum; böyle bir durumda, yöntemi çarpıtmak verimli olur asıl. Bu yorumun bir geleceğe sahip olması daha mütevazı, yöntembilimsel değil, didaktik düzeyde mümkündür. Örneğin edebiyat eğitime geçici olarak (geçici, zira “edebiyat öğretmeyi” sürdürmenin hiçbir zorunlu yanı yok) bir model değil, açıklamayı özgürleştirme, açıklamayı okuma mekânına dahil etme ve eğitimde simgeye topyekûn bir hak tanıma imkânı sunar.

Otuz sayfalık bir öykünün bile iki yüz yirmi sayfalık bir yorum gerektirmesi göz önüne alınırsa, dediğinizin nesnel olasılığı nedir?

Bu tam da ele almak isteyeceğim bir sorun: Otuz sayfalık bir vesayet eden metinden, normal boyutlu bir romana nasıl geçilir?

Böyle bir genişleme, sizce geniş, sentetik türde bir kodlamaya dönüşü tetiklemek gibi bir risk taşıyor mu?

Evet, sıkıcı tekrarlardan kaçınmak için romanın planını büyük bölümler halinde çıkarma riski vardır. Zira sayfa sayısı yüksek olunca her dilde kodlar, göstergeler tekrarlanır – *Sarrasine*’de de bunu görürüz: Tekrara düşmek hızlı bir şekilde can sıkıcı hale gelir. Buna göre bu kuramsal bir sorun olmaktan ziyade kompozisyon sorunudur. Bu tür bir analiz nasıl sunulmalı?

Roman veya kısa öykü, her koşulda bu analizleri sürdürmek istiyorsak bir şekilde ne yavan ne de özgün olan ve dolayısıyla ya-

zının çoğulluğuna direncini yorumlamaya izin veren metinler bulmak gerekir. *Sarrasine*'de olağanüstü düzeyde uygun bir metne denk geldiğim kesin.

Bunu da şöyle kuramlaştırıyorsunuz: “Bir okumanın, kendi sistemliliğinin kapasite ve dayanıklılığından başka kanıtı yoktur.” Yorum işleminin, kendisini edebi deneyim olarak ya da –sizin deyiminizle– okumanın söylemi, bir yazma-okuma olarak kurduğu ölçüde edebi değerlerin bir tür yeniden hiyerarşikleştirilmesine izin vermeyi hedeflediğini ima etmez mi bu?*

Evet ve bundan korkmamak gerekiyor. Farklılıkları göz önünde tutmakla birlikte, ortaçağ, sadece antik Yunanca veya Latince metinleri tekrar okuyarak ayakta kalmıştır. Belki de edebiyat şimdi böyle olacaktır: Yorumlardan oluşan bir nesne, başka dillerin varisi, hepsi bu. Kim bilebilir ki?

Bu olumlamalar kümesini başka bir açıdan sergilemek için şimdi S/Z ile aynı döneme ait olan ve anlamın statüsüyle ilgili hassas soruyu daha tartışmalı ve kişisel bir biçimde ele aldığınız Göstergeler İmparatorluğu başlıklı kitabınızın oluşturduğu deneyimden bahsetmenizi rica edeceğim.

Bu kitapta Japonya'dan, benim Japonya'mdan, yani Japonya adını verdiğim göstergeler sisteminden bahsediyorum.

Bu Japonya aşkı, çok daha temel bir başka aşkı gizliyor gibi geliyor bana: Anlam karşısında bir ihtiyat aşkı.

Japon yaşamının birçok çehresinde bana ideal gibi görünen belirli bir anlam rejimini okuduğuma inandım. Çalışmaya başladığımdan beri mütemadiyen çok farklı alanlarda gösterge, anlam, anlamlama üzerine yazdım; gösterge ve anlama dair benim de, bu kitapta ifade edildiği gibi, bir nevi etiğe sahip olmam normal.

* S/Z, s. 21 (çeviride değişikliklerle). – ç.n.

Bu etiği nasıl tanımlıyorsunuz?

Çözdüğünden daha fazla sorun çıkaran bir-iki kelimeyle: boş göstergenin etiği. Japonya göstergelerin eklemelişinin aşırı düzeyde ince, gelişmiş olduğu, hiçbir şeyin göstergedışına bırakılmadığı bir uygarlık örneği sunuyor; ama gösterenin olağanüstü incelikli bir işlenişle kendini belli eden bu anlamsal düzey hiçbir şey söylemek istemez, bir bakıma hiçbir şey söylemez: Hiçbir gösterilene, özellikle de bir nihai gösterilene gönderme yapmaz, dolayısıyla da benim için hem tamamıyla anlamsal hem de tamamıyla tanıtanılamaz olan bir dünya ütopyasını ifade eder. Birçoğunuz gibi ben de kendi uygarlığımı tiksınme düzeyinde reddediyorum. Bu kitap benim için zorunlu hale gelmiş ve simgeselde, bizim simgeselimizde tek başına bir yarık oluşturabilecek tam bir ötekilik yönündeki mutlak talebi ifade eder.

Ekonomik gerçekliği ve ideolojik değerleri en az bizim toplumlarımızdaki kadar baskıcı bir küme oluşturan bir toplumda, anlam ve anlamdışının uyumuna dair ideal ve özgürleştirici bir imge bulmaya olanak veren, görünüşte çelişkili bu olguyu nasıl açıklıyorsunuz?

Japonya bir asırdan az bir sürede olağanüstü bir ekonomik yayılmacılıkla sonuçlanan çok özel bir feodalite imgesi sunmaktadır. Feodalitenin etik mevcudiyeti, yoğun şekilde teknikleştirilmiş – ama gerçek anlamda Amerikanlaştırılmamış– bu toplumda muhtemelen tarihsel olarak oldukça kırılğan bir değerler kümesini, bir yaşama sanatını korur; bu değerler kümesi, yaşama sanatı da tektanrıcılığın kökten noksanlığıyla ilişkilendirilmelidir. Boğazına kadar gösterene batmış bir sistem böylece gösterilenin daimi çekilişle işler: Temel gündelik yaşam düzeyinde (yemeğin yanı sıra yaşam alanı, makyaj, adres sistemi üzerine) göstermeye çalıştığım buydu. Gösterenin, simgeselin böyle şekillenmesi, kapitalist bir sömürü rejimine bağlı olsa bile, uygarlığın bir başarısını, dolayısıyla da gösterenin özgürleşmesinin iki bin yıldır tektanrıcı bir

teoloji ve bunun üç hali (“Bilim”, “İnsan”, “Akıl”) tarafından engellendiği bizim Batı toplumlarına kıyasla kısmi ama tartışmasız bir üstünlüğü yansıtır.

Böylelikle *Sarrasine*’in yorumunda farklı bir şekilde kullanılan koşulu uygulamaya geçirdim: Düzeylerin bir tür çoğulculuğunu test etmek, yani farklı belirlenimler arasında sabit olmayan bir tür diyalektik hayal etmek. Bizzat Marksist kuram düzeyinde tarihsel bir çoğulculuk koşulu belirlediği ölçüde, kısa bir denemede düzeyden düzeye konumlanmayı başardığımı sanıyorum: Yani klasik olarak üstyapılar (ama biliyorsunuz *alt* ve *üst* imgesi beni rahatsız ediyor) diye adlandırılan sınıfa yerleştirilmesi gereken bir ince yaşam şeridinde.

Son olarak da bu denemenin yaşamımda, gösteren içine bütünüyle girme zorunluluğunu hissettiğim bir âna karşılık geldiğini söylemeliyim – yani gösterilen, gösterilenin dönüşü riski, teoloji, monolojizm, yasa olarak ideolojik merciden kurtulmam gerektiğini hissettiğim bir âna. Bu kitap biraz giriş gibi, romana değilse de romansı olana bir giriş: Yani gösteren ve, siyasal doğası ne kadar önemli olursa olsun, gösterilenin geri çekilişi.

*Zengakuren’e** bağlı Japon öğrencileri andığınız yerde bu bölünmenin çarpıcı bir resmi görülüyor, kitabın sonuna yakın olmasıyla da önemi artıyor:

“Kısacası, gösterenin en aşırı gözüpekliği, savaşçıların uyumla söylediği sloganların, Dava’yı, eylemin (kendisi için ya da kendisine karşı savaşılan şeyin) Öznesini değil –böylesi bir kez daha sözü bir mantığın anlatımı, bir hakkın güvencesi yapmak olurdu– yalnızca bu eylemi haber verdiği bazı bazı kabul edilir (“Zengakurenler dövüşecekler”), eylem böylece dil–Frigyalı başlığıyla bir Marsilyalı kız gibi, savaşın dışında ve yukarısında kalan tanrı– yoluyla kılıflanmış, yöneltilmiş, doğrulanmış, suçsuzlaştırılmış değildir artık, salt bir ses alıştırmasıyla iki katına çık-

* Japonya’da 1948 yılında kurulan, komünist ve anarşist öğrencilerden oluşan bir ittifak. – ç.n.

*rılmıştır, bu da yalnızca şiddetin oylumuna bir devini, bir kas daha ekler.”**

Bu çözülme, biçimin siyasal bağlanımı, biçim ile tarih arasındaki eleştirel ilişki, bir praksis olanağına kuramsal bir açılım olarak başka bir yerde formüle ettiğiniz merkezi uğraştan bir kopuşa işaret etmiyor mu?

Bu hususta değiştiysem, bu bir reddeden değil, konum değiştirmeden kaynaklanıyor. Artık, *Çağdaş Söylenler*’de yaptığım gibi, biçimleri ideolojik içeriklerle ilişkilendirmekle yetinemem. Bunu yapmanın yanlış olduğunu düşünmesem bile bugün artık bu tür ilişkiler birer kazanım haline geldi: Bugün herkes bir biçimin küçük burjuva karakterini ifşa edebilir. Şimdi kavgayı daha ileri taşımalı, bir yanda gösterenler diğer yanda gösterilenler olmak üzere göstergelerde değil, gösterge fikrinin kendisinde bir yarık açmalı: gösterge-kırıcılık olarak adlandırılacak bir harekât. Bugün parçalamaya çalışmamız gereken temelleriyle, asli biçimleriyle Batı söyleminin kendisidir.

Bu anlamda araştırmanın somut siyasal bağlanmayla belirlenmesini reddediyorsunuz.

Bu ilişkinin dolaysız düzeyinde kalırsak tekrara, basmakalıba mahkûm oluruz; bilgide bile değil, bilginin tekrarında, yani ilmi-haldeyizdir. Bu düzeyde bir şey yaratamayız, şeylerin yerini değiştiremeyiz. Yaratma bence bunun ötesinde yer alıyor olmalı. Batılı uygarlığımızda, kültürümüzde, dilimiz ve dillerimizde gösterilenle ölümüne, tarihsel bir kavgaya girişmeliyiz. Bu soruşturmaya egemen olan soru bu. Kelimenin Nietzscheci anlamıyla nihilist bir perspektifte soruşturmaya “Batı’nın İmhası” adı da verilebilirdi pekâlâ; “yeni bir hissetme şekli”, “yeni bir düşünme şekli” gerçekleşmesinin, kavganın önemli, zorunlu, kaçınılmaz bir aşaması olarak.

* *Göstergeler İmparatorluğu*, s. 111. – ç.n.

Bu noktada, tıpkı yazı ile bilim ilişkisinde olduğu gibi, yazı ile siyaset ilişkisine özgü bir sınıra dokunuyoruz galiba.

Her türlü belirlenimi reddettiğinizde, Mallarmé'nin bulanık “edebiyat” terimi ile formüle ettiği hakikati entelektüel söylemin çelişkili koşulu olarak ima etmiş oluyorsunuz: Arzunun göstereni olarak yazı, kendi özgürleşmesinin kapalı alanını bizzat kendisi inşa eder; siyaset unsurunu (onsuz hiçbir şey düşünülemez) mantıksal olarak ama ütopya şeklinde içerir ve bütünlüğünü korumak için gerçekleştireceği eylemi, “daha sonrası veya hiçbir zamanı hedefleyerek” tarihle tamamen sorunlu bir ilişki sürdürdüğü için ancak “kısıtlı eylem” olarak icra edebilir.

Göstergeler İmparatorluğu'nda, haklı bir şekilde Mallarméci yaşama alanı olarak nitelendirdiğiniz “göstergeler dolabına” kendinizi böyle kapatıyorsunuz. İster Marx'tan ister Freud'dan gelsin, kitabınız üzerinde ideolojik bir baskı oluşturarak bir parça Sollers' in yaptığı gibi metnin “örgüsünü” kesebilecek herhangi bir bilgiyi kabul etmeyen bir metin fetişistisiniz.

S/Z'nin arka kapağında gösterene dair özgürleştirici bir kuramın (kolektif olarak) inşa edilmesinden bahsettiğinizde destek almak için kullandığınız “kuram” kelimesinin bu harekete uygun düştüğünü düşünüyor musunuz? Yoksa özgürleştirici bilgi söyleminin –kaçınılmaz olarak ve diğer söylemlerden daha fazla– ancak fetişizmi bilginin alanına sokan iğdiş etme hareketinin konturlarını çizerek mi ayakta durabildiğini ima ediyor?

Beklemenin kapanmaya karşılık geldiğini düşünmüyorum. Bizde kapanmanın her zaman bir suçlama olarak ileri sürüldüğüne dikkat çekelim; hâlâ engin, açık, bütün olanı, büyük patlamaları konu alan romantik, dağ havası esen bir mitoloji icra ediyoruz. Ama kapanmanın karşısının illaki açılma değil, merkezden kurtulma olduğu çok kesindir. Japonya'dan öğrendiğimi düşündüğüm tam bu: Japon evi gibi bir yaşam alanı, içini boşaltmamız, mobilyaları atmamız, merkezsizleştirmemiz, yönelimini, kaynağını kaldırma-mız durumunda katlanılabilir, hatta hoştur. Biraz önce (Nietzsche'

ye atıfta bulunarak) “nihilizm” adını verdiğim bu boşluk hem gereklidir hem de geçici; bu bana göre toplumumuzda ideolojik savaşın fiilen koyutlanmasıdır: Klasikler ve romantiklerin yaptığı gibi metni bir fetiş olarak korumak için çok geç; bilimciler, pozitivistler ve bazen de Marksistlerin yaptığı gibi iğdiş edici bilgi bıçağıyla bu fetiş-metni kesmek için *artık çok geç*; reel siyaset adı verilenle ilişkili olarak ikinci bir iğdiş edilme (iğdiş edilmenin iğdiş edilmesi) gibi görünmemesini sağlayarak kesiği kesmek, bilginin üstünü çizmek içinse *henüz çok erken*. İşte bu noktadayız, yaşanamaz olanda (*inhabitable*) yaşamamız gerekiyor. Umudunu ve devrime güvenini kaybettiğini düşünemeyeceğimiz Brecht’in dediği gibi: *Dünya böyle gidiyor ama iyi gitmiyor*.

Les Lettres françaises, 20 Mayıs 1970

Raymond Bellour

Bu söyleşi 1971’de *Le livre des autres*’a (Paris: L’Herne) ve 1978’de *Le livre des autres, entretiens*’a (haz. Christian Bourgois, 10/18 dizisi) alınmıştır.

“L’Express”... Roland Barthes ile Uzaklara Açılıyor

L’Ecole pratique des hautes études’de araştırma yöneticisi olan elli dört yaşındaki Roland Barthes, halkın pek tanımadığı ama, ilk kitabı Yazının Sıfır Derecesi’nin yayımlanmasından bu yana, Fransız ve yabancı entelektüeller arasında önemli bir şöhrete sahip kişilerden biri. Fransa’da göstergebilimin öncülerinden olan Barthes oldukça çetin bir deneme olan S/Z’yi (Seuil) ve Japonya üzerine daha erişilebilir bir kitabı, Göstergeler İmparatorluğu’nu (Skira) yakınlarda yayımladı. Dili bazen zor olsa da anlamak için gösterilecek çaba ödölsüz değıl.

Balzac’ın kısa bir öyküsüne, Sarrasine’e koca bir kitap hasrettiniz, niçin?

Çünkü Sarrasine, Balzac’ın çok uzaklara, yazısında geçiyor olsa bile pek anlamadığı, ne entelektüel ne de ahlaki olarak benimsemediğı kendi üçra köşelerine ilerlediğı bir smır-metindir.

Diğer bir neden, okumanın bir tür biçimsel örgüsünün, yani bu metnin olası okumalarından oluşan kümenin izini sürmek istememdi. Yaptığım, ağır çekim bir film. Sarrasine’e ağır çekim bir imge verdim. Bir hareketi ayrıştıran, yavaşlatılmış halde gösteren bir sinemacı gibi.

Sınır-metinden söz etmeniz neden?

Öykünün anlatıcısı, ki Balzac değildir, şöyle beyan ediyor: “Aslında belki de bu hikâyeyi ben uyduruyorum.” Dahası bunu hikâyenin içinde beyan ediyor. Sınır-metinden söz etmeme yol açan bu açıklama tarzı, bu tekinsiz “belki”dir.

Göstermeye çalıştığım şey bu öykünün, bir anlatının kendisini bahis konusu ettiği, anlatı olarak kendini sorguladığı ve temsil ettiği yüksek kaliteli bir kategoriye ait olduğu. Öykünün olası özetlerinden biri, anlatıcının baloda tanıştığı genç bir kadına, Madam de Rochefide’e âşık olduğu, kadının bilmediği bir sırra sahip olduğu ve bu genç kadınla bir gece geçirmek istediğidir. Örtük bir sözleşme kurulur: Aşk dolu bir gece karşılığı, güzel bir öykü. Al gülüm ver gülüm.

Bin Bir Gece Masalları’nda olduğu gibi.

Evet, anlatının aynı zamanda bir mübadele nesnesi olduğu *Bin Bir Gece Masalları’nda* olduğu gibi. Neden hikâye anlatırız? Eğlenmek için mi, yoksa zihnimizi dağıtmak için mi? Yoksa 17. yüzyılda söylendiği gibi “eğitmek” için mi? Bir hikâye, Marksist anlamda bir ideolojiyi yansıtır veya ifade eder mi? Bugün tüm bu gerekçelendirmeler bana demode görünüyor. Her anlatı kendini bir tür meta olarak görür. *Bin Bir Gece Masalları’nda*, bir gün daha hayatta kalmak karşılığında bir anlatı verilir. Burada ise aşk dolu bir gece karşılığında.

Sade’da da aynı şey söz konusudur. Sade’ın romanlarında, seks partisi sahneleri ile metafizik tefekkür arasında genelde özenle gözden kaçırılan, neredeyse saplantılı bir nöbetleşme vardır. Örneğin *Yatak Odasında Felsefe’nin* okuru, anlatıyı baştan sona okursa bir felsefi deneme karşılığında bir seks partisi sahnesi (ya da tersi) satın alır.

Bu öykü Balzac’ın eserlerinin hangi döneminde yer almaktadır?

Balzac 1850 yılında öldü, *Sarrasine*’in tarihi ise 1830, yani eser-

lerinin görece ilk döneminde yer aldığı söylenebilir. Kendisi bu öyküyü *Paris Yaşamından Sahneler* bölümüne yerleştirecekti.

Anlatı bir mübadele nesnesi olduğuna göre, Sarrasine'i bize anlatabilir misiniz?

Seve seve. Birinci kısmın tamamı Restorasyon döneminde bir Paris salonunda geçiyor ve öykünün açık olan ana fikri, burjuva toplumunun kınanmasıdır. Monarşist fikirlerinden yola çıkan Balzac, yeni zenginlerin spekülasyon yoluyla elde ettikleri altına saldırır ve bunu aristokrasidekinin aksine toprak mülkiyetine bağlı bir geçmişle onurlandırılmamış, kaynağı belirsiz altının simgesel alanına yerleştirir.

İkinci kısımda *Sarrasine*, iğdiş etme anlatısına dönüşür. Gizemin merkezindeki Zambinella bir kastratodur. Soyadının anlamı “küçük bacak” ya da “küçük bebek” demektir, hatta –bana göre– “küçük fallus”. Ve yeni zenginlerin kaynağı belirsiz altını, yoktan var olduğu için neredeyse simya ürünü olan bu altın, sahte bir kadın, bir kastrato olması anlamında tam da hiçbir şey olan Zambinella'ya karşılık gelir.

Kastratonun boşluğu ile yeninin veya Parislinin boşluğu arasında yakın bir ilişki kurarak zorlama bir açıklama sunduğumu hiç düşünmüyorum.

Elbette, ancak anlatının ilerisinde öyküye adını veren Sarrasine'in, kendini kadın zanneden Zambinella'yı sevdiği için katledilen bir heykeltıraş olduğunu öğreniyoruz. Yorumunuz, Balzac'ı basitçe okuyup “yoluna devam eden” ortalama bir okurun yorumuyla çakışmama riski taşıyor.

Ama inanınız ki ben de Balzac'ı okuduğumda aslında takılmadan “yoluma devam ediyorum”. Yine de daima iki okuma düzeyi bulunur. Bahsettiğiniz okur Balzac'ı öylesine, hazırlıksız okuyan ve öyküyü okumaktan haz duyan, hikâyeyi ilginç bulan ve nasıl bittiğini görmek için sonuna kadar gitmeye istekli saf okurdur.

Bu okur, anekdotu zamansal ilerleyişinde, sayfa sayfa, aydan aya, yıldan yıla tüketir. Aslında bin yıllık mantığa göre okur metni, zira biz Batılılar için bu mantık *İlyada* ve *Odyseia*'ya kadar uzanır ve yaklaşık olarak Hemingway'e kadar varlığını sürdürür.

Sonra, daha derine giden ve anlatının simgesel zenginliğine ulaşan simgesel okur vardır.

Bu iki okur sizde bir arada mı?

Elbette, her insanda bunlar birlikte var olur, başka türlü de mümkün değildir. Ama, ikinci okuma düzeyinin bilinçdışı olduğu dikkate alınırsa, saf okur –tanımı gereği– bu düzeyden haberdar olamaz.

İkinci okuma düzeyiyle birlikte var olan simgesel düzen – Freud'un göstermiş olduğu gibi– aynı zamansal mantığı taşımayan, rüyada olduğu gibi önce ve sonranın var olmadığı bir düzendir. Bu düzenin zamanı tersinebilir; kuvvetler, karmaşalar, imgelemlerden oluşan simgesel bir düzenleniştir. Saf okurun düzeniye özünde tersinmez.

Simgesel okur metni analiz eden, gösteren yapısını serbest bırakan kişidir. Bu da tam olarak saf okurun yaklaşımının farkına varmasına, neden “yola devam ettiğini” anlamasına olanak verir.

Başka bir deyişle, ikinci okur ile tanımladığınız şey eleştirmendir.

Evet, ama bu okurun yazmaya koyulması, yazıyla boğuşuyor olması şartıyla. Ayrıca eleştirinin, sık sık olduğu gibi, bir mizaç meselesi olmaması şartıyla.

Sizce eleştiri nedir?

Bana göre, metnin şifresini çözme faaliyetidir ve bunu söylerken özellikle, alışıldık adıyla “yeni eleştiri” aklıma geliyor. Zira eskisi aslında şifre çözmüyordu, hatta şifre çözme sorununu önüne koymuyordu bile.

Tüm “yeni eleştiri” bu ufka göre konumlandırılabilir. Marksist, psikanalitik, tematik, varoluşçu türde, çok çeşitli üsluplarda ve farklı ideolojik ilişkilere göre şifre çözümleri olsa da amaç daima aynıdır: yapısını, sırrını, özünü keşfetmek için metnin doğru anlamını yakalamaya çalışmak.

Karşılaştırmak amacıyla, George Painter'ın Proust'unu nereye koyuyorsunuz? Eski eleştiriye mi?

Eleştiri değil, fevkalade yazılmış bir biyografidir o.

Peki, nesiller boyunca lise öğrencilerinin edebiyatla doğrudan teması girdikleri Lanson-Truffaut hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bu noktada edebiyat öğretimi sorununu ele alıyorsunuz ki o biraz farklıdır.

Her zaman beni şaşırtan şey, edebiyat tarihi ders kitaplarının yazarlarının hep iki kişi olması: Lanson-Truffaut, Castex-Surer, Lagarde ve Michard, asansör markası gibi. Bu kişilerin seçimleri elbette taraflı. Yaptıkları edebiyat tarihidir, yani edebiyatı kendi içinde bir tarihe sahip, tanımlı ve kapalı bir kültürel nesne olarak kurarlar. Bunlarda değerler, kurumlarımıza kazınmış bir tür fetiş gibi muhafaza edilir.

Lise öğrencileriyle yapılması gereken, bizzat edebiyat fikrini iyice sarsmak, edebiyatın ne olduğunu kendimize sormak, örneğin delillerin, gazete yazarlarının metinlerini, vb. edebiyata dahil edip edemeyeceğimizi bilmektir.

Eleştiriye özdeşleştirdiğiniz bu şifre çözümü ne işe yarar?

İmha etmeye. Mevcut tarihsel durumda başka bir şey yapmanın mümkün olup olmadığını bilmiyorum. İmha etmek, ama kelimenin geniş, örneğin negatif teolojiden bahsederken kullandığımız anlamıyla.

Sibernetikçilerin dediği gibi: bozmak.

Kesinlikle. Bozmak, yıkmak. Sorunuzun yanıtına dönersem eleştirinin, benim dışımdakilerin, benim etrafımdakilerin devraldığı bir tür kolektif harekete, kolektif edime katılabileceğine inanıyorum ve bu hareketin sloganı, sonsuz yıkım gücüne sahip ve olağanüstü basit olan şu Nietzscheci sözdür: “Yeni bir hissetme, düşünme tarzı.”

“Küçük fallus” Zambinella’dan yola çıktık ve şimdi toplumu baştan kurmak üzereyiz. Simgesel faaliyetin rolünü bir parça abarttığınızı düşünümüyor musunuz?

Hayır kesinlikle düşünmüyorum, zira bu hususta Lacan’ın düşüncesini benimsemekten başka bir şey yapamam: İnsan simgeseli oluşturmaz; simgesel, insanı oluşturur. İnsan dünyaya dahil olduğunda, zaten var olan simgeselin içine girer.

Simgelese girmezse insan olamaz.

Doğumuyla birlikte insanın bir beslenmeye, eğitime, toplumsal sınıfa dahil olduğunu, yani daha önceden oluşturulmuş kurumları benimsediğini mi söylemek istiyorsunuz?

Pek sayılmaz. Kurumlar daima kültürel düzeyde oluşturulur; birtakım kodlar, birtakım protokoller, bir dil içerirler. Simgesel ise daha arkaik, çok daha temeldir.

Lacan’a göre çocuk, altı aylıkken aynada kendi imgesini keşfederek simgelese girer. Bu ayna evresidir, yani ilk kez bedeninin imgesini toplu olarak yakaladığı an. Bildiğiniz gibi insan çok erken doğan bir hayvandır: Biyolojik olarak prematüredir. Ardından, birkaç ay boyunca motor becerileri ve konuşmada acz, biyolojik bir bölünme, tamamlanmamışlık durumu gelir. İşte biyolojik planda insana özgü olanı tanımlayan bu durumu küçük çocuk, aynada imgesinin yansımasını gördüğünde simgesel olarak telafi eder!

Parçalanmış olarak yaşadığı şey bir anda ötekinin imgesi olarak görünür. Tüm öznelerarasılık, ben'in imgesel inşa macerası işte o andan itibaren başlar.

Peki ya ayna olmayan kadim toplumlarda?

Lacan için, bunun ispatının elbette tarihi aşan bir değeri var. Ayna daha ziyade bir alegori. Önemli olan çocuğun bedenini bütünsel bir imgede yakaladığı andır. Ama sadece psikanalistin kuramsal düşüncesi değil, her şey simgeselin önemini doğrular.

Örneğin psikosomatik tıp astım, mide ülseri gibi özellikle psikosomatik olan rahatsızlıkların kökeninde bir simgeselleşme sorunu olduğunu ortaya koyabildi. Psikosomatik hastalar yeterince simgeselleştirmez. Bu kişileri iyileştirmek için ideal durum simgesel enjekte etmek, dolayısıyla nevrozlaştırmaktır.

Nevrozla tedavi. Önerdiğiniz tıp en azından tuhaf görünüyor.

Fakat hiç öyle değil. Ayrıca bunu öneren ben değilim, psikosomatik konusunda çalışanlar.

Nevrozlu hastada sorun, tüm simgeleri imha eden çeşitli sansürlerin bir sonucudur. Hastanın suskunluğu, sansürün suskunluğudur. Psikosomatik hasta ise bunun tamamıyla tersidir. Burada hasta bedenini simgelemediği için mat, yansız kalır. Suskunluğu, boşluğun suskunluğudur. Nevroz vakalarında tam da aşırı büyümüş olan simgesel işlev onda ne ölçüde tekrar kurulabilirse tedavisi o kadar ilerler.

Simgeselin önemi aslında yaklaşık on beş yıl önce Çağdaş Söylenler'de göstermeye başladığınız şey.

Evet, kısmen. O yazıların kökeninde bir tutku vardı. O dönemde büyük basında, reklamlarda, topluca kitle iletişimi adı verilen şeyde kullanılan ton beni rahatsız ediyordu. Rahatsız ettiği kadar ilgimi de uyandırды.

Orada katılmadığım, olayın bir tür örtük doğal psikolojiye gö-

re sunulmasıydı. Sanki olay hakkında söylenenler apaçıktı, sanki olay ve anlamı doğası gereği çakışıyordu.

Niçin? Çakışmıyorlar mı?

Çakışmıyorlar, size bunun bir örneğini vereyim. *Çağdaş Söylenler*'de başta ele aldığım söylenlerden birinin konusu tatil yapan yazardı; iyice kutsallaştırmak için, herkesten farklı olan yazarın tıpkı bir işçi veya memur gibi tatile çıktığı gösterilir. Bu, kralları veya kraliçeleri insani pozlarda, aile veya evlilik yaşamında sunma numarasının birebir aynısıdır. Burada söylem hilelidir, zira herkes gibi olduklarının söylenmesinin amacı aslında öyle olmadıklarını söylemektir.

Sıradanlıkları, eşsiz oluşlarını onaylayıp doğrular. Gün yüzüne çıkarmaya çalıştığım mekanizmalardan biri bu. Toplum tarafından anlamın karmaşılaştırılması sürecini yeniden kurmanın yanı sıra, toplumun bu anlamı nasıl doğallık görüntüleriyle dayattığını göstermek istedim.

Ayrıca deterjanları, turist rehberlerini, Fransa Turu yıldızlarını, plastik oyuncakları ele alıyorsunuz.

Evet, sanırım toplam elliye yakın “çağdaş söylen” yazdım. Ama en çok ilgimi çeken ve beni en çok meşgul eden temalardan biri modaydı. Kadın basınında sunulan betimleme ile gerçekte olan arasında temel bir fark bulunur modada.

Herkes kıyafetin anlamının olduğunu net bir şekilde görür, önemli olduğunu da fark eder, zira erotizme, toplumsal yaşama, bir sürü şeye dokunur. Gene de bir aktarım sistemi olmaksızın, imge, fotoğraf, çizim, yazılı metin, hatta sokakta giyilen elbise olmadan moda olmaz. Pek az tanıdığımız bir tözün dilbilgisini kurmaya çalışıyorsanız, yakalanması çok güç bir şeydir moda.

Öyleyse moda, bir anlam sistemi dışında bir varoluşa sahip değil.

Aynen öyle, ama aynı zamanda oldukça fakir bir anlamlama sistemidir – yani, giyimdeki büyük farklılıklar birtakım durum farklılıklarına gönderme yapar ama bu sonuncuların listesi kısıtlıdır.

Ama kadınlar için zengindir bu liste.

Sadece moda dergisi düzeyinde zengindir ve bu da, öğleden sonra beş, akşam sekiz, on bir ve öğle, kokteyl, tiyatro, vb. gibi farklı sınıflara ayırır. Aslında öğleden sonra beş diye bir şey yoktur. Sosyoloji ve istatistiğin bakış açısından, kısa bir zaman öncesine kadar ülkemizde sadece iki kıyafet vardı: iş kıyafeti ve pazar günü kıyafetleri.

Peki bugün?

Bugün toplumlarımızda işler karmaşıklaşıyor, zira kitle kültürü tam da ideolojileri, üstyapıları birbirine katıyor. Ekonomik gelire sahip olmayan sınıflara tüketmeleri için ürünler sunuyor ama bu sınıflar genellikle sadece imgeleri tüketiyorlar.

Kolaycı bir ithamda bulunmak istemiyorum, ama özel dergilerde belirttiği şekliyle modanın anlamsal evreninin zenginliği, inceliği bütünüyle gerçekdişi.

Söylenler olmadan yapamaz mıyız?

Tabii ki hayır. Simgesel işlevler olmadan yapamıyorsak söylenler olmadan da yapamayız.

İkinci anlam geliştirmeyen tek dil matematiktir, çünkü tamamıyla biçimselleştirilmiştir. Bir cebir denklemi, hiçbir çağrışımsal anlam içermez. Kara tahtaya böyle bir denklem yazıp fotoğrafını çeker ve Einstein üzerine bir makalede buna yer verirsiniz, o ayrı. Böyle bir durumda ikinci anlam geliştirilir, yananlam iletilir ve denklem şöyle demek ister: “Ben bilimciyim, matematikçiyim.”

Matematik dışında yananlamsız, saf bir dil tahayyül etmek mümkün mü?

Hayır, bence bu bir ütopya. Belli bir Marksist düşünceye göre söylenler, insanlığın gerçekliğin çelişkilerini henüz bilmediği, çözemediği safhaya bağlı imgesel ve naif üretimlerdir. Bu anlayışa göre, insanlık bu nedenle söz konusu çelişkileri, bunların imgesel olarak aşıldığı hikâyeler geliştirerek çözmüştür. Marksist akıl yürütmeye bakılırsa bu çelişkileri sosyalizmle bilimsel olarak çözdüğümüz anda söylenler ortadan kaybolacaktır.

Bu sorun uçsuz bucaksız bir sorun, hazırlıksız bir şekilde ele almak istemem. Marksizm, sosyalist bir toplumun hiç işitmediğimiz, hayal edemeyeceğimiz bir şekilde müdahale ederek dil haritasını baştan modelleyeceğini öngörebilir pekâlâ. Ancak böyle bir durumda bile –kelimenin geniş anlamıyla– son bir çelişki, üstesinden gelinemez bir çelişki ayakta kalacaktır: ölüm çelişkisi. Ölüm olduğu sürece, söylen olacaktır.

Öyleyse neden toplumumuzdaki söylenleri suçluyorsunuz?

Çünkü göstergeyle dolu olsak bile ve bu kaçınılmaz olsa dahi bu göstergeleri gösterge olarak benimsemiyoruz. Batı'da sevmediğim şey, aynı anda hem göstergeler üretmesi hem de onları reddetmesi.

Hangi nedenlerle?

Büyük oranda burjuvazinin gelişimine bağlı tarihsel nedenlerle elbette. Burjuvazinin ya Tanrı, ya doğa ya da son olarak bilimle desteklenen bir evrenselci ideoloji geliştirmiş olduğu ve tüm bu gerekçelerin göstergelere dayatılmış maskeler, farklı kılıklar gibi işlediği çok açık.

Öyleyse sosyoloji, edebiyat eleştirisi gibi farklı düzeylerde de olsa bir bütün olarak girişiminiz gizemden arındırmayı hedefliyor.

Aslında pek değil, zira hakikat adına konuşmaya ne hakkım var? Fakat göstergenin doğallığına bıkip usanmadan saldırmak derse-niz, evet kesinlikle.

Biliyorsunuz, bugün bazı biçimleri çok arkaik görünse de oldukça eski bir kavga bu; Çinlilerin, İranlıların, Huronların inançlarıyla karşılaştırarak Fransa'daki inanışları görelileştirme fikrinin bulunduğu 18. yüzyılda Voltaire gibi kişiler bu kavgayı veriyordu. Göstergelerin ne olduğunu, yani keyfi olduklarını kabul etmediğimiz takdirde biz Batılılar için en büyük tehlike konformizmdir, yani ahlakçı kısıtlamalara, ahlaki yasalara, çoğunluğun kısıtlamalarına kapıların ardına kadar açılmasıdır.

Bu yüzden mi Doğu'yu, özellikle Japonya'yı Batı'ya tercih ediyorsunuz?

Evet. Japonya'da ilgimi çeken neredeyse etik olan eski bir sorun, göstergelerle kurduğum ilişkiyle ilgili sorun. Zira Japonya'yı bir metin gibi okuyorum.

Bu ne anlama geliyor?

Gündelik yaşamdaki olaylar, jestler, şehrin küçük ritüelleri; ad-resler, yemek, göstergeleri işleyen ve bunları gösterge olarak sergileyen tiyatro (ki bizde dışavurumsallık üzerine kuruludur); tüm bunlar bana bir metnin özellikleri, tezahürleri gibi görünüyor. Japonya'da sürekli olarak bir okuma faaliyeti içinde oluyorum.

Fakat bu göstergeler tam anlamıyla yazılı değil.

Kitaplarda yazılı değiller, ama yaşamın ipeğine işlenmişlerdir. Orada beni büyüleyen de gösterge sistemlerinin giriftlik, zarafet, ayrıca kuvvet açısından olağanüstü bir ustalık eseri ve nihayetinde boş olmalarıdır. Boşlar çünkü, bizde olduğu gibi tanrı, bilim, akıl, yasa, vb. adı altında kabul edilmiş nihai bir gösterilene gönderme yapmıyorlar.

Bahsettiğiniz boş göstergeleri anlamak pek kolay değil.

Basit bir örnek vereceğim ve ne kastettiğimi anlayacaksınız: söz-

lük. Bir sözlük gösterenlerden, yani koyu harfle basılmış ana kelimelerden oluşur ve bu kelimelerin her birine gösterilen değeri taşıyan bir tanım temin edilmiştir. Oysa bu gösterilenler, yani sözlüğün bu tanımları da başka kelimelerden müteşekkildir ve bu durum böyle uzayıp gider.

Sözlük, tamamıyla paradoksal, baş döndürücü, hem yapıli hem de belirsiz bir nesnedir ve bu nedenle harika bir örnektir; zira sunulduğu alfabetik sıra hiçbir merkeze işaret etmediğı için merkez-siz, sonsuz bir yapıdır.

Başka bir deyişle, Japonya'da sevdiğiniz şey, bir sözlüğü okurken olduğu gibi herhangi bir sabit sıra olmadan okumanız.

Evet, fakat Batı'da sözlüğün veya —isterseniz şöyle diyelim— dünyadaki her şeyin envanterinin gelip durduğu bir nokta vardır: kilit taşı olan Tanrı; çünkü Tanrı asla bir gösteren değil sadece bir gösterilendir: Tanrı kendisi dışında başka bir şeyi gösterebilir mi ki? Benim okumama göre Japonya'da göstergeler zincirini durduran ulu bir gösterilen yok, kilit taşı yok ve bu da göstergelerin büyük bir giriftlik ve özgürlükle gelişmesine olanak veriyor.

Tektanlı bir dini olan tüm uygarlıklar, zorunlu olarak tekçilik kısıtlamasına sürüklenir, bir noktada göstergelerin oyununu durdururlar. Ve bu, uygarlığımızın yapısal sınırıdır. Batılı tekmerkez-cilikten çıkmayı deneyen, bir çoğulluk imgesine açılan her şeye önem vermemin nedenini buradan anlayabilirsiniz.

Bu kadar cazip bulduğunuz Japon gösterge sistemlerinden birini daha yakından ele almak ilginç olurdu.

Çok kolay. Japonya'da bu sistemler her yerde karşımıza çıkar. Ancak en açık olanlardan biri belki yemektir.

Ama önce şunu açıklayalım: Bir göstergeler sistemi nasıl işler? Saussure'den bu yana başvuru olan klasik benzetme, satranç oyunudur; bir satranç tahtasında, kareler üzerinde yerini değiştirdiğimiz öğeler, yani taşlar ve yer değiştirmenin kuralları, yani izin

verilen ve yasak olan şeyler vardır. Yemek gibi bir sisteme aktarıldığında, ilk olarak oyunun özelliklerini, parçalarını ayırt etmemiz gerektiği anlamına gelir bu.

Japon yemeğinde bu öğeler çok çeşitli türdendir: Binlerce farklı gıda için kullanılan ve oldukça yaygın bir nitelik olarak çiğ, çiğlik; genelde çok küçük parçacıklar halinde dilimleme; ayrıca renk. Japon yemek tabağı, bir tablodur. Görüyorsunuz hemen çok biçimsel bir düzeye yerleştim. “Pilav şunu gösteriyor, balık bunu gösteriyor” demedim. Bu noktadan itibaren sistemin nasıl işlediğini, farklı öğelerin nasıl eklemlendiğini anlayabiliriz.

Bizde de çiğ, pişmiş, dilimlenmiş, vb. var.

Elbette, ama bizim yemeğimizin parçaları aynı tarzda bir araya gelmez. Batı menüsü bileşimi ve tüketim sırası bakımından çok katıdır.

Bunu görmek için bir restorana gitmek yeterli: Ordövr, giriş yemekleri, fırında pişirilen yemekler, peynirler, tatlılar... – değiştirilemez bir sıraya göre sunulur. Bu, klasik anlatının mantıksal-zamansal sırasıdır ve değiştirilemez. *İlyada* ve *Odyseia*, *Tehlikeli İlişkiler*'de ya da Troyat'nın son romanında olduğu gibi, tersinmezdir.

Japonya'da ise bir yemek Robbe-Grillet tarzındadır.

Robbe-Grillet'den çok daha iyi. Japon restoranlarında müşteriye, yemeklerin bulunduğu bir tabak ve yemek çubukları verilir. Yemek çubukları, kısıpaca veya bizim çatallarımız gibi mızrağa benzemez, numune almak için harika birer araçtır. Bir lokma pilav, bir lokma sebze turşusu alınır ve pilava geri dönölür, sonra bir yudum çorba içilir, vb. Herkes daima tamamıyla özgür ve tersinir şekilde beslenme söylemini oluşturur.

Bu durum sohbele de olağanüstü imkân tanır. Bizde olduğu gibi her bir yemek ânına atfedilen konular yoktur: Mesela “iş yemeği” deriz gayet isabetli biçimde, tartışmanın özüne meyve ile tatlı

arasında geçilir. Sohbetin ilerleyişi, yemeğin tersinmez* sırasından doğar.

Uygarlık açısından, Japon mutfağının bizimkinin aynadaki sureti gibi tam tersi olmasından nasıl bir sonuç çıkarıyorsunuz?

Tektanrıcılık veya tekmerkezcilikle ilişkili olarak Japon yemeklerinin çoktanrılı olduğunu çıkarmamak lazım elbette! Ama tüm bu gösterge sistemleri, çok büyük bir zihinsel yapının parçasını oluşturur giderek.

Soukiyaki diye bir Japon yemeği var, bana çok anlamlı geliyor. Sürekli olarak hazırlanan bir tür yahni. Önünüzdeki büyük bir güvece siz yedikçe çiğ gıdalar eklenir. Arkanızda hem güveci hem de –tabiri caizse– sohbeti besleyen bir yardımcı durur. Fakat dürüst olmak gerekirse ben Japonca bilmiyorum, oysa Japonya’nın zihinsel yapılarına en dolaysız şekilde dil üzerinden erişilebilir.

Çünkü fikirleri taşıyan dildir.

Daha ziyade, eklemli dilin belirli anlarda müdahale etmediği bir göstergeler sistemi tahayyül edemeyeceğimiz için.

Modern dilbilimin başlıca kurucusu Saussure, dilbilimin daha geniş bir bilimin parçası olduğunu düşünüyordu: göstergelerin bilimi. Öncü parçası olsa da dilbilim bunun sadece bir parçasıdır; diğer alanların da göstergebilim adı altında daha sonra geliştirilmesi gerekecektir.

Bununla beraber bugün, eklemli dil dışındaki gösterge sistemleri, mesela biraz önce üzerine konuştuğumuz yemek ve moda ele alınsa bile, dilin bu sistemlerin içine tamamıyla işlediğinin fark edileceği sonucuna ulaştım.

Göstergebilim nedir?

* Fransızca metinde yanlışlıkla *réversible* (tersinir) yazılmış. Hem Barthes’ın bir önceki soruya verdiği cevap hem de bu paragrafın meramı dolayısıyla, İngilizce çevirisinde olduğu gibi, düzelterek çevirdik. – ç.n.

Standart anlamıyla, göstergeleri, anlamlamaları inceleyen disiplin.

Dilbilim, dilin bilimi size göre hangi açıdan temel?

Bunu söylemek çok sıradan hale gelmiş olsa da, işlem düzeyinde dilbilim bize çok iyi tanımlanmış kavramlar sağladı ve bu kavramların beşeri bilimlerdeki araştırmaların en azından bu tarihsel aşamasında su götürmez bir değeri vardır. Benim için, edebi metnin veya herhangi bir göstergeler sisteminin şifresini çözmenin çok etkili araçlarını sundu.

Diğer yandan, yaklaşık son on beş yıldır dilbilimin uzantıları, merkezsiz yapılar denen şeyi keşfetmemize olanak verdi.

Bunun anlamı?

Sözlük imgesine döneyim müsaadenizle. Bugünkü dilbilim, kendi aralarında tertiplenen ve dolayısıyla yapısal karakterler taşıyan ses ve anlam kümeleri olduğunu, ama yapının etrafında kurulacağı bir pivot merkez tespit edilemediğini öğretiyor.

Yapısalcılığın düşmanları, alaylı bir havayla yapı nosyonunun her zaman var olduğunu söyler ve bu konunun neden böyle büyüdüğüne sorarlar. Elbette yapısalcılık bir anlamda çok eskidir: Dünya bir yapıdır, nesnelerin, uygarlıkların yapıları vardır, uzun zamandır biliniyor bu. Yine de yeni olansa, bu merkezsizleşmeyi fark etmektir. Bizimki gibi klasik bir kültür içinden bunu kabullenmek çok zor oldu.

Hangi nedenlerle?

Çünkü, 17. yüzyılda küçük bir toplumsal grup tarafından sistemleştirilmiş olması anlamında, dilimiz de menülerimiz gibi çok katı, çok merkezi.

Rivarol'a kadar “Fransızcanın dehası” denen şey aslında, özne yüklemden önce ve yüklem tümleçten önce geldiği için Fransızcanın dünyanın en iyi dili olduğu kanısını kapsıyordu. Klasikler

bunun zihnini mantıklı, doğal düzeni olduğuna ikna olmuşlardı. Fransa'nın dilsel milliyetçiliği bu inanç üzerine kuruldu.

Bugün artık kimse böyle düşünmüyor.

Tabii ki düşünmüyor, ayrıca bazı üniversite programlarında geleceğin dilbilimcileri bizim Hint-Avrupa dillerimizden tamamıyla farklı dillerin var olduğunun iyice farkına varınları diye artık Çince veya Japonca gibi zıt diller üzerine incelemeler yapılıyor.

On altıncı yüzyılda Montaigne “*Je suis cela*” değil, hâlâ “*Ce suis-je*” diyordu.* Bu da tamamıyla meşrudur, zira özne kendisine gelen ve kendisinin yaptığı tarafından oluşturulur. Çünkü sadece en sonda, ürün olarak kendisidir.

Sizin için –görünen o ki– bu kadar önemli olan dilin bu merkez-sizleşme fenomenini biraz daha açar mısınız?

Elbette. “Binaya girdim” dersem, bu çok sıradan cümle dilbilgisinden gelen inşa kurallarına uyması anlamında yapıdır. Öznenin birinci tekil şahıstaki biçimi, fiil, yer tamlaması... – işte size bir sürü kısıtlama. Bir satranç tahtasında olduğu gibi taşlar ve kurallar var. Bununla birlikte, bu yapı cümle aynı zamanda kapalı değil. Böyle olmadığının kanıtı da ucu açık biçimde genişletilebilmesi.

Örneğin: “Merdivenlerden nefret eden ben, dışarıda yağmur yağarken, Berri Sokağı, 22 numaradaki binaya girdim.” Bir cümlenin asla doyurulabilir olmaması, kuramda sonsuz bir işleme göre ardıl dolgularla, özel terimiyle söylersek bütünlenebilir (*catalysable*) olması fikri zihinsel düzlemde gerçekten harika bir şey: Merkezin yeri sonsuz biçimde değiştirilebilir.

Şu an adını hatırlamadığım bir dilbilimci şu çok güzel ve rahatsız edici sözü söylemişti: “Her birimiz, yalnızca ölümün kesinliğe uğratabileceği tek bir cümle söylüyoruz.” Bu söz, her bilgi üzerinde şiirsel bir titremeye neden olur.

* Birinci cümlede sıralama özne-fiil-nesne, ikincisinde nesne-fiil-özne şeklindedir. Türkçe karşılıkları kabaca: “Ben şuyum” ve “Şuyum ben”. – ç.n.

Dil o halde bir kombinasyon, dilin oyun fikriyle bir ilişkisi var.

Evet bir kombinasyon, ama bu kelime hakkındaki tabuyu ortadan kaldırmak koşuluyla, zira belli bir hümanist ideal açısından kötüleyici bir şeyler içerir. Diğer yandan oyun (*jeu*) nosyonuna tamamen katılıyorum.

Fransızcada *jeu* kelimesini iki nedenle seviyorum. Çünkü hem oyun oynamayı hem de cihazın, makinenin işleyişini, farklı öğelerinin düzenlenişinde mümkün olan şu küçücük özgürlüğü akla getiriyor.

Dil, bir üretim ve işleyiş keyfidir. Hazzı konu alan psikanalize ve aynı zamanda işleyişin, parçaların kendi aralarında düzenlenişinin hem kısıtlayıcı, hem de esnek dinamiğine gönderme yapar. Bir stereofoni* olduğu da söylenebilir.

Stereofoni mi?

Evet, bundan kastım dilin bir mekân olduğu, düşünceler ve hisleri farklı mesafeler ve hacimlere göre yürürlüğe soktuğu. Elbette “Girin ve kapıyı kapatın” dersem bu pek stereofoni içeren bir cümle olmaz. Ama edebi bir metin gerçekten stereofoniktir.

Sarrasine gibi.

Elbette. Balzac’ın her bir cümlesinin her zaman kendi hacmi, kendi anlam mahalli vardır; buna şüphe yok. Öyküsünden herhangi bir pasaj alın...

Belki kitabın sadece başlığını alırsız: Sarrasine.

Evet, çok güzel. İşte anlamsız görünen bir başlık, bir kelime, bir ses: Sarrasine. Bu kelime içinde bulunan anlamları ortaya çıkardığımız anda kitap bir soruya açılır: Nedir Sarrasine? Bir cins adı mı yoksa özel isim midir? Ve özel isimse, bir erkeğin mi adıdır,

* Müzik kaydında, üç boyutlu bir algı oluşturmak amacıyla sesin iki farklı kanaldan kaydedilmesi. – ç.n.

yoksa kadının mı? Bu sorular hemen yanıtını bulmaz.

Dolayısıyla bir ilk anlamdır. Çilek bitkisinde olduğu gibi bir tür daldırma yöntemiyle tamamlanması gerektiği için kendiliğinden gayet hacimli bir sorudur. Bu soru filizlenecek, ancak gövdesi öykünün ilk yarısı boyunca havada kalacaktır – ta ki çok daha sonra, Sarrasine'in bir heykeltıraş olduğunu kesin olarak öğrendiğimiz mantıksal-zamansal alana tekrar ekilene kadar.

Sarrasine'de ayrıca yoğun düzeyde cinsel bir şeyler de var. Örneğin öykü bir Sarrasin'in bir kadına tecavüzünü anlatıyor olsa şaşırmazdık.*

Doğru. Fransızcada okunmayan *e* ile biten kelimeler çoğunlukla dişiliği belirtir. Dolayısıyla Sarrasine'in erkek olduğunu öğrenmeden önce bu erkeği üstü kapalı bir şekilde dişileştiriyoruz. Bu da nedensiz değil, zira anlatının seyrinde cinsel bir sorunsal açığa çıkıyor. Ve elbette başka mümkün açılımlar da olacaktır.

Evvelce yazman (écrivaint) ile yazar (écrivain) nosyonları arasında artık klasikleşmiş bir ayrım getirmiştiniz. Bu ayrımın amacı nedir?

Yazman, dilin düşüncenin saf bir aracı olduğuna inanan, dilde sadece bir alet gören kişidir. Yazar içinse dil, şeylerin oluşup çözülmesi, yazarın kendi öznelliğini daldırdığı ve çözdüğü diyalektik bir mekândır.

Eleştirmen bir yazman mıdır, yoksa yazar mı?

Duruma göre değişir.

Siz bir yazar mısınız yoksa yazman mı?

Yazar olmak isterdim. Her türlü değer sorusunu bir kenara bırakırsak, bunu yaptığımın sonucu için değil, tasarımın kendisi için

* Fr. Ortaçağda Hristiyanlarca Müslümanlara verilen ad. – ç.n.

söylüyorum. Zira yazarın yazısı, üslup değildir.

Her şeyi zanaat düzeyinde düşünelim. Bir sosyoloji makalesi yazan bir sosyolog, bazı retorik figürlerini, mecazları reddettiği zaman bir yazmandır. Örneğin, tezat sanatı denen şeyi reddettiğinde. Sosyologların, nüfusbilimcilerin, tarihçilerin metinlerini okuduğunuzda bunların dümdüz olduğunu görürsünüz. Victor Hugo'nun aksine tezat oluşturan iki unsuru aynı cümle içine koymazlar. Ayrıca metafor da kullanmazlar ya da, yazılarına bir metafor girecek olursa bunu hakikatten saptıran, pek açık olmayan bir şey olarak kabul ederler.

Bir yazarsa biraz önce bahsettiğimiz dilin hacmi içinde çalışır. Şeffaf, araçsal kompozisyonun güvencesinden feragat etmeye hazırdır.

Yazar olmanın üslup meselesi olmadığını söylüyorsunuz, ama anlaşılmazlığı körüklemek de değildir yazar olmak.

Elbette değildir, ama yine de bu riski almaktır. Bana göre, dilbilimde söylendiği gibi metni icra eden, yani yazan, üreten kişi için en büyük başarı kriterlerinden biri, aynı cümlede iki veya daha fazla kodun, okurun belli bir durumda kimin haklı, kimin haksız, kimin veya neyin daha önemli olduğuna karar veremeyeceği şekilde kullanılmasıdır.

Örneğin, *Sarrasine*'de öykünün ilk yarısında bir yerde, heykeltıraş *Sarrasine*'in âşık olduğu *Zambinella*'nın kastrato olduğunu bilen anlatıcı anlattığı hikâyenin sırrını açıklamayı reddeder. Bu ihtiyarın kim olduğunu soran genç kadına şöyle yanıt verir: “O bir...” Gerilimi veren bu üç nokta, öykünün sonunu bilen için “kastrato” kelimesinin üstünü örtmektedir.

Başka bir deyişle, yazmak gerilimi yönetmekten ibarettir

Hayır, sadece bu değil, zira özellikle popüler edebiyatta bol bol gerilim içeren, bununla oynayan birçok bayağı eser vardır.

Balzac *Sarrasine*'de “kastrato” kelimesi yerine üç nokta koy-

muşsa bu birbiriyle eşdeğerli iki nedenledir. Birincisi simgesel düzene ait: “Kastrato” kelimesi hakkında bir tabu vardır. İkincisi işleyiş düzenine ait: Bu noktada yazar “kastrato” kelimesini yazmış olsaydı, her şey biterdi, anlatı dururdu. Dolayısıyla burada iki merci vardır, bir simgesel ve bir işleyişsel merci. İyi anlatıcı, hangisinin doğru olduğuna karar vermeye olanak vermeden iki mercii karıştırmayı bilen kişidir. Yazarın yazısı temelde bir belirlenemezlik kriterine bağlıdır.

Bu iki kriteriniz kısıtlayıcı değil mi?

Kesinlikle değil. Başka bir açıklama yapılabilir, başka kodlar, örneğin tarihsel kod seferber edilebilir, ama bizim ilgilendiğimiz vaka bu imkânsızdır. Bununla beraber, yazarda en azından bir kod çoğulluğu ve belirlenemezliği olması gerekir ve “yazman”da bu noksandır.

Son bir soru. Sarrasine’in analizine hasrettiğiniz kitabın başlığı neden gizemli bir şekilde S/Z?

Birden fazla olası anlam verilebilmesi için konulmuş bir başlık; gene bu anlamda bu başlık, kitabın tasarılarından birini temsil ediyor: bir klasik metinden birden fazla anlam çıkarmaya hak tanıyan çoğulcu bir eleştirinin olanaklarını göstermek. S ve Z’yi karşılaştıran bölme işaretine gelince, bu dilbilimden alınma bir göstergedir ve bir paradigmanın iki unsuru arasındaki nöbetleşmeye işaret eder. Tam olarak S versus Z şeklinde okumak gerekir, dilbilim jargonunda dendiği gibi S’nin Z’ye karşıtlığı.

Peki, neden tam da bu iki harfin karşıtlığı?

Çünkü Balzac’ın tüm öyküsünü simgeleştiren bir kısaltma vermek istedim: S, heykeltıraş Sarrasine’in ilk harfi, Z ise travesti, kastrato Zambinella’nın ilk harfi. Kitapta simgeselin bakış açısından bu iki harfi nasıl sorgulayabileceğimizi açıklıyorum, zira oldukça Balzacçı bir ruhla, yani biraz ezoterik olarak, z harfinin uğursuzluğu-

nu hesaba katmalıyız; z harfi Fransızcada sapmanın harfidir, sapmış harftir.

Fransızca isimlerde genelde Sarrazin z ile yazılmış bulunuyor-ken, bu adı z yerine s ile Sarrasine diye yazmış olmak, Freudcu anlamda bir tür dil sürçmesidir, yani önemsiz görünen ancak gerçekte derin bir şeyi gösteren küçük bir olay. Ayrıca Balzac'ın isminde z harfi var.

Barthes adında da s harfi var.

Evet, adımın sonundaki bu s harfinin düşürülmesine alışkınım. Oysa siz de iyi biliyorsunuz ki özel bir ada dokunmak çok ciddi bir şeydir: Mülke saldırmaktır (rahatsız etmez bu beni) ama ayrıca şahsın bütünlüğüne de bir saldırıdır – ki buna karşı hassas olmayacak kimse yoktur, özellikle de daha yeni iğdiş etme hakkında bir öykü okumuşsak!

L'Express, 31 Mayıs 1970

Roland Barthes Eleştiriyor

Yaptığınız edebi eleştiri bilimsel bir eleştiri olma iddiasında. Bununla nesnesini yani metni, ideolojik bir kriter olmadan –estetik, etik veya siyasal türden–, metni yöneten yasaları ortaya çıkarmak amacıyla ele almasını kastediyorum. Yöntem sonuçta metinde bir veya daha fazla anlam aradığına göre, bizzat yöntemin kendi ideolojisi yok mudur?

Yönelttiğiniz soru sık yöneltilen bir soru ve etrafımda şu veya bu metni ideolojik nedenlerle suçlamayı hedefleyen akademik tezlerin çoğaldığını görüyorum. Fakat insanı hiçbir yere götürmez bu! İdeoloji toplumu istila eder, dile kadar sızar, dışarıdan yargılamaya olanak verecek hiçbir sınırötesilik imtiyazına sahip değildir. Nereden konuştuğumuzu bu yüzden mutlaka tanımlamak gerekiyor; ya da bazı goşistlerin yaptığı gibi söylemi öldürmek ve susmak lazım.

Bu fiili durum göz önüne alındığında, ideoloji söylemini içeren bir söylem varsa kesinlikle, göstergelerin bilimi olarak sadece göstergelerin eleştirisiyle, dolayısıyla kendi dilinin eleştirisiyle ilerleyen göstergebilimin söylemidir o. Söz konusu bilimin devingenliği, evriminin hızı, henüz oturmamış kuramsal dilinin aşınmışlığı bundan kaynaklanır.

Bir kadın öğrenci bir çalışma önermişti muzipçe: göstergebilimin ideolojisinin eleştirisi. Yap demiştim. Neden olmasın ki?

Ama bu konuda tek geçerli çalışma ancak göstergebilim içinde yapılabilir: göstergebilimin göstergebilimsel eleştirisi. Yoksa, kendi alanında bunu kanıtlamadan, göstergebilimin ideoloji olduğunu tekrarlamak dışında bir şey yapmamış oluruz.

Bir ideolojinin bir diğerinin eleştirisini yaptığı sağırlar diyalogunu öyleyse bir kenara bırakalım ve göstergebilim düzlemine, özellikle de göstergeler biliminin bir edebi metni –okumaya sunulmuş olan ve sizin okutan (lisible) metin dediğiniz bir metni– nasıl ele aldığına dönelim.

Öncelikle okutan bir metnin ne olduğu üzerinde anlaşalım. Burada bir parça tarih yapmak zorundayız – kültürün ve Fransızca öğretiminin tarihi. Flaubert'e kadar retorik, yazma sanatı öğretilirdi. Ondan sonra okuma ile yazma ayrıştırıldı ve burjuvazinin ürettiği kültürel nesneleri okurun tüketimine sunan demokratikleşme, yazma sanatının kaybolmasına neden oldu. Elbette tez yazımı ve kompozisyon varlığını sürdürdü, ama öğretmenin beğenisine göre düzeltilen bir temrin olarak; ve metin açıklaması dizginleri ele geçirdi. Okumayı, iyi okumayı öğrenmenin olumlu bir yanı var, ama yazan az sayıda kişi ile okuduklarını yazıya dönüştürmeden okuyan büyük bir kitle arasında bir ayrılık kalıcı hale getirildiği için olumsuz bir yanı da var. Yapısal analizi alışıldık metin analizinden ayıran şey, yapısal analizin bir metne hükmeden tüm kodları ve bunların dönüşümlerini ararken metinleri tekrar yazmaya olanak vermesidir.

Aynı metni tekrar yazmak... Tıpkı çeviri makinelerinin, Dickens üslubunun kodunu öğrettiğimiz için, her şeyi Dickens üslubunda çevirmesi gibi. Ancak pastiş sanatının gerçek edebiyat olmadığı göz önüne alındığında, yeni bir metin ortaya çıkması için öznel olanı tekrar dahil etmek zorunda değil miyiz?

Biliyorsunuz, bugün, öznel olan da belirlenmiştir. Bir metin ile diğeri arasında sadece arzu farkları vardır; iççağrı farkı yoktur – ya

da iççağrı, gerçekleşmiş bir fantazmadır: On iki yaşında orkestra şefi olmayı hayal eder ve olursunuz.

Metinlerin gitgide daha ustaca bir yapısal analiziyle bir kurucu metne, tüm edebi metinlerin türetilebileceği bir modele (siz de geçmişte böyle bir şey ima etmişsiniz) varacağımızı varsayabilir miyiz?

Bu hususta konumum tamamen değişti. İlk zamanlarda metinlerden yola çıkılarak bir veya birkaç model belirlenebileceğini; bu modellere tümevarımla varılabileceğini, sonra eserlere tümdengelimle dönülebileceğini düşünmüştüm. Greimas veya Todorov gibi kişiler hâlâ bu bilimsel modelin peşinde. Ancak Nietzsche'yi okumam, bilimin ayırım gözetmemesi konusunda söyledikleri benim için çok önemli oldu. Ayrıca Derrida gibi Lacan da, inanılması zorunlu olan şu paradoksu benim için doğruladılar: Tekrar ve klişelerle, kültürel ve simgesel kodlarla ne kadar dolu olursa olsun, her bir metin kendi farkı içinde eşsizdir.

Dolayısıyla sizin paradoksunuz, yapısalcılığın zayıflattığına inandığı başka bir paradoksa gelip çatıyor: varoluş tarzı içindeki öznenin paradoksu.

Hem hayır, hem evet! Fransızcada aynı anda *özne* ve *konu* demek olan *sujet* kelimesi, tek olması dolayısıyla ne yazık ki (ya da iyi ki!) bir karışıklığa yol açıyor. Oysa İngilizcede iki ayrı kelime bulunur: *subject* (özne) ve *topic* (konu).

Bizi başka yerlere götürebilecek bu paradoksu bir kenara bırakalım. S/Z'de edebi metinleri iki kategoriye ayırıyorsunuz: Kendini okumaya sunan, yani okutan metinler, yani kabaca bugüne kadar ki tüm edebiyat; ve her okurun yeniden yazmaya davet edildiği yazdıran metinler...

...evet, yazdıran metinler. Ancak böyle bir edebiyat henüz yok, ya da neredeyse yok. Gelecek metinlerdir bunlar. Bu yüzyıl ile geçtiğimiz yüzyıl arasında bir kopuş yaşandı ve elbette öne çıkan hep

aynı isimler: Amacı okutmak olan, ama metinlerinde çokdeğerli bir mantık belirttiğı için genelde okunaksız olanın sınırında duran Lautréamont, Artaud, bazen Bataille.

Öyleyse artık kim okuyabilir? Kim neyi, nasıl okuyacak?

Bence her şeyi okumak lazım. Okumaktan haz alıyorum ve tüm edebiyatı çöpe atan *Tel Quel* ekibinden bazıları kadar ileri gitmiyorum. Gelecek metin arzusuyla okumak gerektiğini düşünüyorum; geçmişin metnini nihilist bir amaçla okumak; bir şekilde, henüz olmadığı haliyle okumak.

Her bir çalgıcının porte üzerinde notaların yerine geçen göstergeleri, lekeleri az çok kendi keyfine göre yorumladığı müzikal partiyonları hatırlattı bu bana.

Evet. Dinleyicinin orkestra mekânına katılmaya, kendisinin de çalmaya davet edildiğı bir konser. Ancak klişelere, alışkanlıklara doğrudan bağı olan kendiliğindenliğe ben kuşkuyla yaklaşıyorum. Mevcut durumda yaratıcının kodu yıkması –kodu hem göstermesi, hem de yok etmesi– için, kodun aldatılması, koddan sapılması dışında bir çare yok hâlâ.

Kendi kuyruğunu yiyen yılan hikâyesi. Bir koddan kurtulmak için başka bir kodun düzenini kullanırım ve bir sonraki kod sayesinde bu kodun kullanımının da sınırlı veya baskıcı olduğu ortaya çıkar ve bu sonsuza dek devam eder...

Yine de başka bir alternatif yok. Biliyorsunuz sınır, düzen, barbarlık her zaman mümkündür. Lenin “Ya sosyalizm ya barbarlık,” diyecekti. Kitle kültüründe bir klişe kültürünün donduğı görüldüğü anda *hem sosyalizm hem de barbarlık* demek de mümkün. Öyleyse takip etmek...ve olacakları görmek gerekiyor.

Ara Sözlür

Dışarıstı (Doğu) aslında içimizden geçer; ama öyle bir tarih ve mantığa göre geçer ki bu geçiş bir körleşmenin tarih ve mantığına dönüşür.

(Ph. Sollers)

Siz de kabul ederseniz Doğu'yu sorgulama –yani, Doğu'yu yanlış tanımamızı, Doğu konusundaki körlüğümüzü sorgulama– zorunluluğundan başlayalım ki bu da şüphesiz söz konusu yanlış tanımayaya olanak veren ideolojik jesti –Doğu üzerine bakış açımızın emperyalizmini ve Hıristiyanlığını– sorgulamaya karşılık gelir; belki basit bir “coğrafi” kıtadan ziyade, bahis konusu olanı daha yeni hissetmeye başladığımız bir metin ortaya çıkarır

Skira'dan çıkan Göstergeler İmparatorluğu'nun bu kontrollü yanlış tanımada bir gedik açtığına şüphe yok: Kitapta okuduğunuz haliyle Japonya, belirttiğiniz gibi, bir “çizgi birikimi”nden başka bir şey değildir – ya da: “bizzat simgeseldeki bir çatlak” (artık Artaud'nun Bali tiyatrosu, Brecht'in Çin tiyatrosu, Eisenstein'in Kabuki tiyatrosu üzerine metinleriyle ilişkilendirmemiz gereken bir gedik veya çatlak – bastırılmış olan bir dışarıya açılma, kültürel bir nüfuz ediş, ya da yazdığınız gibi “simgesel sistemlerin mülkiyetinde bir devrim” olarak) – gedik veya çatlak, bu*

* Göstergeler İmparatorluğu, s. 11 (çeviride değişikliklerle). – ç.n.

durumu açmanızı, derinleştirmenizi isteyeceğiz – hep tekrarlanacak acil bir cerrahi jest.

Ayrıca “akademik serimleme biçimlerine karşı, (...) bir bitkinlik, neredeyse bir bezginlik, her koşulda bir tahammülsüzlük” içinde devreye giren bir jest – “süreksiz bir söylem lehine akademik söylemi sökmeyi, imha etmeyi, dağıtmayı deneme” gerekliliğiyle vurguladığınız bir tahammülsüzlük. Dolayısıyla sizden istediğimiz “söyleşi” ya da makale değil (gösterilenin gelişiminin ve aşırı doluluğunun retorik modları), P. Rottenberg’in ifadesine göre “okuma işaretleri/kitap ayrıçaları”nın, kitabınıza dahil edilmiş birtakım noktasal imlerin bir kontrpuanı – ve bunların, simgeselin yarıldığı bu “ara yere” yerleşecek başka bir metinsel seriye adeta müzikal biçimde olanak vermesini umuyoruz: Burada yazı açılmış bir yara gibidir.

Birinci husus. Belki “yassılaştırmak” tan ziyade vurgulanması gereken bir çelişkinin okunması: Daha kitabın başlığında göstergeler imparatorluğu diye ve metnin örgüsü içinde “bizimkinden tümüyle kopuk, işitilmedik bir simgesel sistem” (bir başka manidar bileşim) diye sunulan bu Japonya sonuçta YAZI olarak okunuyor – yani göstergenin mekânını (temel hiyerarşisinde: gösteren, gösterilen, gönderilen) aşan bir çoklu pratiğin sergilenmesi (isterseniz anlamın hem çekildiği hem geldiği, kendini hem sunduğu hem de reddettiği bir menteşenin Mekânı da diyebiliriz; menteşenin üzerinde olduğu ahşabın oylumu içinde başka bir şehreye açılan şu şehrenin sonsuz sorgusu (her gösterilen zaten gösteren konumundadır)), “kodların” kesin örgüsü ve “kod” kavramını kuran hiyerarşinin kaybolması. Bu nokta metinde vurgulanmış: “Bu olaylar da öyle canlı, öyle incecik bir parıltıyla dikkati çekiyorlar ki, gösterge herhangi bir gösterilenin ‘tutmasına’ zaman kalmadan yok olup gidiyor.” / “Göstergeler İmparatorluğu mu? Evet, bu göstergelerin boş, ritüelin de tanrısız olduğunu düşünmek koşuluyla.”*

Metninizde Saussure ile Derrida arasındaki çekişme meselesi,

* Göstergeler İmparatorluğu, s. 115 ve 119 (çeviride değişikliklerle). – ç.n.

Doğu'ya dair tüm okumaların "biçimci" (pozitivist, mekanikçi) olanaklarının sonu meselesi: Doğu, yani egemen ideolojinin boş yere kontrol etmeye çalıştığı bölge, onarılamaz bir çöküşün yeri.

1. Biçimcilik

Bir kere *biçimcilik* kelimesinin hemen tasfiye edilmesi gerektiği kesin değil, zira biçimciliğin düşmanları bizim düşmanlarımızdır: Yani bilimperestler, nedenciler, spiritüalistler, işlevciler, kendiliğindenciler; biçimciliğe yapılan saldırılar her zaman içerik, özne, Neden (ne kadar ironik bir durum: bu bulanık kelime [*Cause*] sanki aynı şeymiş gibi hem bir inanca, davaya hem de determinizme gönderme yapıyor) adına, yani gösterilen, Ad namına yapılır. Biçimcilikle aramıza mesafe koymamız değil, karşısında rahat hissetmemiz gerekiyor (arzu düzenine ait olan rahatlık, sansür düzenine ait olan mesafeden daha yıkıcıdır). Aklımdaki biçimcilik, içeriği ("insan") "unutmak", "ihmal etmek", "indirmek" anlamına gelmiyor, içeriğin (bu kelimeyi geçici olarak muhafaza edelim) eşiğinde *durmamak*'tan ibaret; biçimciliğin ilgilendiği şey *tamı tamına* içeriktir, zira biçimciliğin amansız görevi bu içeriği geriletmek (ta ki köken nosyonu anlamını kaybedene kadar), yerine bir ardışık biçimler oyunu geçirmektir. Newton'dan bu yana "zihin" yararına değil, rastlantısal olan adına sürekli olarak maddeyi geri çeken fizik biliminin başına da aynı şey gelmedi mi (Poe'dan alıntı yapan Verne'i hatırlayalım: "Rastlantı, sürekli olarak titiz bir hesabın malzemesi olmalıdır")? Materyalist olan madde değil, bu geri çekilmiştir, emniyet sürgüsünün kaldırılmasıdır; biçimci olan "biçim" değil, içeriklerin görelî, gecikmeli *zamanıdır*, nirengi noktalarının güvenilmezliğidir.

Biz "edebiyatçılar", elimizin altında bağımsız bir biçimcilik, yani matematiğin biçimciliği olmadığından, gösterilene yani Sabit Nokta'ya dair tüm felsefe (veya teoloji) alışkanlıklarından kurtulmak için mümkün olduğu kadar çok metafor kullanmak zorundayız, zira metafor gösterene erişme yollarından biridir; algoritma

olmadığına göre gösterileni ihraç edebilecek olan, özellikle de kökeniyle bağları koparılabilirse, metafordur.¹ Bugün şunu öneriyorum: Dünya sahnesi (sahne olarak dünya) bir “dekorlar” (metinler) oyunuyla doludur. Birini kaldırdığınızda, arkada bir başkası belirir ve bu böyle sürüp gider. Bu imgeyi geliştirmek için iki tiyatro arasında karşıtlık kuralım. Pirandello’nun *Yazarını Arayan Altı Karakter* eserinde oyun, tiyatronun “çıplak” fonu önünde oynanır: Dekor yoktur, sadece sahne arkasının duvarları, kasnakları ve halatları vardır; karakter (özne) a) indirgenmiş, b) içsel, c) nedensel niteliğiyle tanımlanan bir “gerçek”ten yola çıkılarak yavaş yavaş kurulur; bir düzenek vardır ve özne kukladır; ayrıca modernizmine (sahne kafesi bile olmadan dekorsuz oynama) rağmen bu tiyatro spiritüalist niteliğini korur: Nedenlerin, altta yatanın, derinliklerin “gerçekliği” ile arka perde, resimler, efektlerin “illüzyonu” arasında karşıtlık kurar. Marx Biraderler’in *A Night at the Opera / 3 Ahbap Çavuşlar Operada* eserinde aynı sorun ele alınır (elbette bürlesk tarzda: hakikatin fazladan bedeli): Büyüleyici finalinde, kendi kendisinin parodisi olan *Il Trovatore*’deki yaşlı cadı, dans edercesine değişen dekorlara sırtı dönük ve aldırış etmeden şarkısını söyler: Bir dekor kalkarken çabucak bir başkası iner; yaşlı kadın sırtını ardı sıra gelen farklı, birbiriyle uyumsuz, alakasız “bağlamlara” yaslar (repertuvarda depolanmış tüm eserler uçucu arka planlar sunar), arkasındaki değişimin farkında değildir: Söylediği her cümle bir safsatadır. Bu curcuna simgelerle doludur: Arka planın eksikliği yerine geçen birden fazla hareketli dekor, bağlamların kodlanması (opera repertuvarından kaynaklanır) ve bunların alaya alınması, hezeyana varan çokanlamlılık ve son olarak öteki (izleyici) izlediği sürece imgeselini şakıyan ve sırtını eşsiz bir dünyaya (bir dekora) yaslayarak konuştuğunu sa-

1. Bir ilk, kurucu unsur bulunamayan ikame zincirine “kökensiz metafor” adını veriyorum. Bazen bizzat dil, kökensiz olmasa da en azından tersine çevrilmiş benzetmeler üretir: *Amadou* (kav) kolay tutuşan bir maddedir: Bu adın (Provençal dilinde) kaynağı yanıp tutuşan âşıktır: “Duygusal olan” “maddi olan”ı adlandırmaya olanak vermiştir.

nan özne yanılısaması: özneyi alaya alan, *çözündüren* koca bir çoğulluk sahnesi.

İkinci husus. Merkezin olmadığına dair (*Marx ve Freud'la yolu açılmış olsa da*) *kökten yeni bir düşünce*: *Merkezi boş olan kent*, “*odaksız*” yerleşim alanları – ve bizzat metnin yazısında MU ideogramının, boşluğun işaret ettiği şey.

Ya da: “*Nesne hiçbir zaman anlamlı, çekici olmaktan çıkmadan, anlamın bir sarsılışının, yeri doldurulamayacak boşluğuna varıncaya dek parçalanıp tükenişi (...). Gerçekte, yazı da, kendi yordamınca, bir SATORİ'dir: Satori (Zen'de olay) bilgiyi, özneyi sarsan az ya da çok güçlü (hiç de görkemli olmayan) bir yer sarsıntısıdır. Bir söz boşluğu gerçekleştirir. Yazıyı oluşturan da bir söz boşluğudur.*”*

Batılı bir zihin için bu boşluğu (içimizdeki her şeyin bizi fallus, baba, “*efendi-kelime*” saplantısıyla doldurmaya davet ettiği boşluğu) kabul etmekten daha zor bir şey yoktur. Yüzleşmenin şiddeti – ve Batı dininin, neredeyse hukuken haklarına kavuşacağı mistik bir indirgemedede bu boşluğun kendisini merkez haline getirecek her türlü bilinçdışı telafiden kaçınmaya yönelik mutlak zorunluluk. Gösterilenin bu “*bastırıcı*” ve dolambaçlı geri dönüşünden nasıl kaçmalı? Bu boşluk “*ifade edilmeksizin*” nasıl yazılmalı? Bu fesih pratiğinde, Mallarmé'den sonra (ki bunu “*hiçlik*” gibi tehlikeli bir kelimeyle saptırır) tüm sözlerimizin tehditkâr ve suskun karşıtı olmaya devam eden anahtar sorular.

2. Boşluk

Merkezsizlik fikri kesinlikle *boşluk* fikrinden daha önemlidir. Boşluk muğlaktır: Bazı dinsel deneyimler *boş bir merkeze* müsamaha gösterebilir (şehrin boş merkezinde imparatorun sarayının olduğunu hatırlatarak Tokyo hakkında bu muğlaklığı ileri sürmüştüm). Burada yine metaforlarımızı sürekli olarak yeniden kurmamız ge-

* *Göstergeler İmparatorluğu*, s. 13 (çeviride küçük bir değişiklikle). – ç.n.

rekiyor. Her şeyden önce *dolu olanda* bizi tiksindiren, sadece nihai bir töz imgesi, çözünmez olan bir kompaktlık değildir; ayrıca ve özellikle (en azından benim için) bir *kötü biçimdir*: Dolu olan, öznel olarak anıdır (geçmiş, Baba), nevrotik olarak tekrardır, toplumsal olarak klişedir (kitle kültürü adı verilen bizim kanaat tabanlı uygarlığımızda yeşerir). *Boşluk* ise, aksine, bir namevcudiyet olarak (bedenler, şeyler, hisler, kelimelerin, vb. namevcudiyeti: *Hiçlik*) tasavvur (hayal) edilmemelidir – bu noktada antik fiziğin kurbanıyız; boşluk hakkında biraz kimyasal bir fikrimiz var. Boşluk daha ziyade yenidir, yeninin geri dönüşüdür (bu da tekrarin tersidir). Yakın zamanda bilimsel bir ansiklopedide (bilgim bunun ötesine geçmez tabii) bir fizik kuramının kanıtını (sanırım en yenisi) okudum ve okuduklarım, üzerine düşündüğüm şu ünlü boşluk hakkında birkaç fikir verdi (bilimin metaforik değerine gitgide daha fazla inanıyorum); *bootstrap* (*bootstrap*, çizmeyi çekmek için kullandığımız çizme kulağıdır ve bir deyim vesile olmuştur: kendi çizmesini çekerek ayağa kalkmak, yani, kendi çabasıyla başarmak) kuramı denen Chew ve Mandelstam'ın (1961) kuramı söz konusuydu: “*Evrende var olan parçacıklar, diğerlerinden daha temel nitelikte olan parçacıklardan meydana gelemez* [soy bağının, belirlenmenin atalardan kalma hayaleti yok olur], *belirli bir anda güçlü etkileşimlerin toplamını temsil eder* [dünya: farklardan oluşan daima geçici bir sistem]. *Başka bir deyişle, parçacıklar kümesi kendisini meydana getirir* (öz-tutarlılık).”² Hakkında konuştuğumuz boşluk sonuçta dünyanın öz-tutarlılığı’dır.

Üçüncü husus. Haiku okumanızla işaret edilen *septom* (Sollers’ın dediği gibi hakiki bir kültürel hastalık mazisine teslim olma anlamında). Haiku’nun izlenimci, hatta gerçeküstücü yorumunu körleşmiş temeli üstünde bir bakıma tersine çevirerek (Breton’un idealist imge savunusunda bunu nasıl kullandığı bilinir – bkz. *La clé des champs* [Alanların Anahtarı] kitabında “Yükselen Gösterge /

Burç” bölümü) açık bir şekilde “amaçlanan şey göstergenin temellendirilmesi, yani sınıflandırmadır” diye belirtiyorsunuz – aynı zamanda burada her yorumun ileri düzeyde üstbelirlenmişliğine işaret ediyorsunuz, ama “bu anlam metaforların sonsuzluğunda, simgenin kürelerinde erimez, içselleşmez, yerinden kopmaz” – ya da gene: “Hiçbir şey elde edilmemiştir, sözcüğün taşı boşuna atılmıştır: anlamdan ne bir dalga kalır, ne bir akış”** – Başo’nun işaret ettiği de budur:*

Ne hayranlık verici

“Hayat fani” diye düşünmeyen kişi

Bir şimşek görünce!

Paradigmatik merci eksikliğinin bizi zorunlu olarak göstergenin mekânından koparıp koparmadığı sorusu – haiku’nun kültürümüze, daha doğrusu şiirsel söylemimize (ki gösterge oyununu “göstere ve gösterilenin uygunluğunda” değil, aktif çoklukta, göstere nin derinliğinde oynayıp tükenir) dahil oluşu etrafında sorulması gereken bir soru.

3. Okutan/Okunaklı

Anlam ortadan kalktığında, daha yapılması gereken çok şey vardır, zira dil devam eder (“daha yapılması gereken çok şey vardır” formülü açıkça çalışmaya gönderme yapar). Bana göre (belki yeterince belirtmedim) *haiku*’nun değeri –paradoksal olarak– *okutmasındadır*. Bizi göstergeden en iyi şekilde (en azından bu dolu dünyada) koparan göstergenin *zıddı*, gösterge olmayan, anlamsız (sıradan anlamıyla *okunaksız*) değildir, zira bu anlamsız hemen anlam tarafından geri kazanılır (anlamsızın anlamı olarak); örneğin sözdizimini yok ederek dili yıkmak nafi edildir: Aslında bu hafif bir yıkımdır, ayrıca masum olmaktan da uzaktır, zira söylen-

* Göstergeler İmparatorluğu, s. 80 (çeviride değişikliklerle). – ç.n.

** A.g.y., s. 89. – ç.n.

diği gibi “küçük yıkımlar büyük konformizmler oluşturur”. Anlama, sadece tersini ileri sürerek, ön cepheden saldırılamaz; hile yapmak, gizlemek, seyreltmek lazım gelir; yani: gerekirse parodisini, ama daha da iyisi simülasyonunu yapmak. *Haiku* tekniğiyle, hatta vezin koduyla buharlaştırabilmiştir gösterileni; geriye ufak bir gösteren bulutu kalır; ve tam o anda görünüşe göre, son bir burkuluşla okunaklılık maskesini takar ve her türlü *göndergeden* arındırarak “iyi” (edebi) mesajın özelliklerini kopyalar: berraklık, sadelik, zarafet, incelik. Bugün üzerine düşündüğümüz yazma çalışması, iletişimi iyileştirmekten veya yok etmekten değil, *tel tel işlemekten* oluşuyor; kabaca klasik yazının (tedbirli bir şekilde) yaptığı buydu ve bu nedenle de –ne olursa olsun– bir yazıdır; bununla beraber, geçtiğimiz yüzyılda orada burada ön ayak olunan yeni bir aşama başladı ve buna göre artık hedeflenen, üzerinde çalışılan tek bir kod (“iyi yazma” kodu) içinde (liberal olarak) çoğaltılmış anlam değil, bizzat dilin bütünüdür (kodların, mantıkların “değişken hiyerarşisi”); bu hâlâ iletişim görünümünde yapılmalıdır, zira dilin özgürleşmesinin (gösterilenlerden, söylemin *uygunluğundan/mülkiyetinden* özgürleşmesi) toplumsal, tarihsel koşulları hiçbir yerde henüz bir araya gelmemiştir. Paragram, intihal, metinlerarasılık, sahte okunaklılık gibi kuramsal (yönlendirici) kavramların fiili önemi bundan kaynaklanmaktadır.

Dördüncü husus. *Önceki üç hususta okunaklı olan şüphesiz “Japonya” kelimesinin işaret ettiği yazının materyalist dayanağı meselesidir – eklemlenmiş karmaşık bir pratikten (katmanları içinde tahakküm ve kararlılık ilişkilerine göre düzenlenmiş görece özerk diziler: “tiyatro”nun yanı sıra “mutfak”, “şiir”in yanı sıra “mücadele”, “topoloji”nin yanı sıra “kibarlık”), aynı zamanda dil (bir üstyapı OLMADIĞINI bildiğimiz dil –ayrıca sizin deyiminizle “baba dili”, yani Ad mercüinin hükmettiği dil) ile ilişkimizi yaşadığımızdaki ideolojik ve bilinçdışı olan her şeyle bizi acımasızca yüzleştirerek dilden de yola çıkılarak belirlenebilecek bir dayanak. Burada mesele sadece, izler ve jestlerin genelleştirilmiş yazısına*

yer bırakan, bir iletişim saplantısına göre “merkez kayması” olarak dil değil, bunun yanı sıra dilin, tespit edilmiş gösteren pratiklerinin diyalektik olarak düzenlenmiş “kapsamındaki” yeri meselesidir

4. Dil

“*Dil bir üstyapı değildir,*” dediniz. Bu konuda iki kısıtlayıcı açıklama gerekiyor. Birincisi: Bu önerme, “üstyapı” nosyonu aydınlatılmadığı sürece kesin olamaz ve şu anda bu nosyon gözden geçirilmektedir (en azından benim temennim bu yönde). İkincisi: “Anıtsal” bir tarih tasavvur edilirse dili, dilleri yapısal bir bütünlük içinde ele almak kesinlikle mümkün olur: Hint-Avrupa dil ailesinin (örneğin, Doğu dilleriyle karşıtlık içinde) bir “yapı”sı vardır ve bu yapı söz konusu uygarlık alanının kurumlarıyla ilişkilidir (herkes büyük kesintinin Hindistan ile Çin, Hint-Avrupa dilleri ile Asya dilleri, Budist din ile Taoizm veya zen *arasında* olduğunu bilir – zen görünüşte Budist olsa da, Budizme ait değildir; sözünü ettiğim ayrım din tarihi ayrımı değildir; diller, dilyetisi ayrımıdır).

Her koşulda dil bir üstyapı olmasa bile, dille kurulan ilişki siyasaldır. Fransa gibi tarihsel ve kültürel olarak “kompakt” bir ülkede belki bunun ayırdına varmak kolay değildir: Dil, burada siyasal bir tema değil; bununla birlikte bu soruna dikkat çekilmesi (herhangi bir araştırma biçimiyle: angaje bir toplumdilbilimin oluşturulması veya sadece bir dergide özel sayı hazırlanması) apaçıklığı, büyüklüğü ve keskinliği karşısında şaşkına dönmek için yeterlidir (dilleri konusunda Fransızlar yüzyıllardır klasiğin otoritesi tarafından *uyutulmuş*, bayıltılmıştır); bununla birlikte durumu daha kötü olan ülkelerde dil ile ilişki çok tartışılan bir sorundur; yakın zamanda sömürgeleştirilen Arap ülkelerinde dil, bütün siyasetin dahil olduğu bir devlet sorunudur. Ayrıca bunu çözmek için yeterince hazırlıklı olduğumuzdan da emin değilim: Dile dair bir siyasal kuram, dilin *temellük edilme* süreçlerini açığa çıkarmaya izin verecek ve sözceleme araçlarının “mülkiyetini” inceleye-

cek bir yöntem bilim, dilbilimin *Kapital*'i gibi bir şey eksiktir (bana göre böyle bir kuram, göstergebilimin şimdi gevelediği ilk sözlerden yola çıkılarak yavaş yavaş kurulacak ve göstergebilimin tarihsel doğrultusu kısmen bu olacaktır); bu (siyasal) kuram özellikle *dilin nerede bittiğine* –ve bir yerde bitip bitmediğine– karar vermelidir; hâlâ eski sömürge diliyle (Fransızca) mücadele eden bazı ülkelerde, dili “edebiyat”tan ayırabileceğimiz, birini öğretirken (yabancı dil olarak) diğerini (“burjuva”) reddedebileceğimiz yönünde *gerici* bir fikir hâkim; ne yazık ki dilin eşiği yoktur, dili durduramayız; en fazla dil bilgisi kapatılabilir, yalıtılabilir (ve dolayısıyla kurallara uygun bir şekilde öğretilir) ama söz dağarcığı, hele hele çağrışım, yananlam alanı yalıtılamaz; Fransızca'yı öğrenen bir yabancı kendisini çok geçmeden bir Fransızla aynı ideolojik sorunlar karşısında bulacaktır (eğitimi iyi verilmişse, bulmalıdır); edebiyat dilin derinleşmesinden, genişlemesinden başka bir şey değildir ve bu açıdan en geniş ideolojik alandır; başta bahsettiğim yapısal sorunun tartışıldığı alandır (tüm bunları Fas deneyimimden yola çıkarak söylüyorum).

Dil sonsuzdur (sonu yoktur) ve bundan gerekli sonuçları çıkarmak gerekir; dil, dilden önce başlar; bilmediğim bir konuşma dilinin dışında, bu bilinmeyen dilin uğultusunda, duygusal nefes alışında iletişimimi methederken Japonya konusunda söylemek istediğim buydu. Dilini bilmediğimiz bir ülkede yaşamak, turistik uğrakları dışında geniş anlamda yaşamak, en tehlikeli maceralardan biridir (bu ifadenin çocuk romanlarında taşıyabileceği naif anlamıyla); balta girmemiş bir ormana göğüs germekten daha tehlikelidir (“özne” için), zira dili *aşmak*, dilin tamamlayıcı marjında, yani sığ sonsuzunda durmak gerekir. Yeni bir Robinson Crusoe hayal edecek olsaydım, ıssız bir adaya değil, ne sözünü ne de yazısını çözebildiği, on iki milyon insanın yaşadığı bir şehre yerleştirirdim: Mitin alacağı modern biçim bence bu olurdu.

Beşinci husus. “*Japonya diye adlandırdığım bu ülkede cinsellik cinsel organdadır, başka hiçbir yerde değildir*” diye yazmışsınız;

ayrıca: “*orada beden ‘isteri’siz, özsevisiz olarak, incelikle ölçülü olmakla birlikte, mutlak bir erotik tasarıya göre var olur, açılır, etkinlik gösterir, kendini verir*”;* ya da: “*bedenlerin büyük dizimi*”. Adeta permütasyonlar ve çalışma (örneğin bir travesti, kadını “taklit” etmez, oynar) aracılığıyla bedensel ifadeden (yani ruh/beden ikiliğinden) ve fetişizm veya aktarımla sınırlanmış her mekândan çıkışla yüz yüzeyiz. Belki biraz saçma olsa da sorum, (Batı’da örneğin Sade veya Guyotat’nın metinlerinde benzer bir jestin ima ettiği katmerlenmiş ve azgın şiddetten ayrı duran) bu cinsel oyunun hassaslığına dair.

5. Cinsellik

Cinsel oyunun hassaslığı, oldukça önemli ve bana göre Batı’da hiç bilinmeyen bir fikir (ilgilenmek için büyük bir neden). Sebebi basit. Batı’da cinsellik sadece bir ihlal diline izin verir, o da zayıf bir şekilde; ancak cinselliği bir ihlal alanı haline getirmek bir ikiliğin (lehinde/aleyhinde), bir paradigmanın, bir anlamın tutsağı olarak tutmaktır. Cinselliği bir kara kıta gibi düşünmek gene anlama (beyaz/siyah) boyun eğdirmektir. Cinselliğin yabancılaştırılması, anlamın yabancılaştırılmasına, anlam dolayımıyla yabancılaştırmaya ayrılmaz biçimde bağlıdır. Güç olan, cinselliği az çok özgürlükçü bir tasarı doğrultusunda özgürleştirmek değil, anlam olarak ihlal de dahil olmak üzere, anlamdan kurtarmaktır. Bir kez daha Arap ülkelerini düşünün. Bu ülkelerde “iyi” cinselliğin bazı kuralları oldukça kolay bir eşcinsellik pratiğiyle rahatlıkla ihlal edilir (adını koymamak şartıyla: Ama bu cinsel olanın dile getirilmesine dair başka bir büyük sorundur; cinselliğin dile getirilmesi “utanç” uygarlıklarında yasaklanırken, aynı dile getirme “suçluluk” uygarlıklarında el üstünde tutulur – itiraflar, pornografik temsiller); ama bu ihlal kati bir anlam düzenine tabi olmaya devam eder istese de istemese de: bir ihlal pratiği olarak eşcinsellik böylelikle hayal

* Göstergeler İmparatorluğu, s. 36 ve 17-18 (çeviride değişikliklerle). – ç.n.

edebileceğimiz en saf paradigmayı kendi içinde üretir hemen (bir tür savunma amaçlı engellemeyle, korkudan kaynaklanan bir refleksle); aktif/pasif, sahip olan/olunan, düzen/düzülen, beceren/becerilen (Fr. *tapeur/tapé*: bu “kara-ayak”^{*} kelimeler burada koşullar nedeniyle bulunuyor: işte gene dilin ideolojik değeri). Oysa paradigma anlamdır; ayrıca bu ülkelerde alternatif olanı aşan, bulanıklaştıran veya sadece geciktiren (orada bazılarının hor görerek *aşk yapmak* dediğidir bu) hep aynı *yasak ve anlaşılmaz* harekettir. Cinsel “hassaslık”, söz konusu pratiklerin kaba niteliğine ihlal düzleminde değil anlam düzleminde zıttır; bunu *anlam bulanıklığı* olarak tanımlayabiliriz; sözcelenmesinin yolları ise ya “nezaket” protokolleri, ya şehvet teknikleri ya da yeni bir erotik “zaman” tasavvurudur. Tüm bunları başka bir şekilde de ifade edebiliriz: Cinsel yasak mitsel bir “özgürlük” (kitle toplumu denen toplumun çekingen fantazilerini tatmin etmek için çok uygun bir kavram) yararına değil, boş kodlar yararına bütünüyle kaldırılır ve bu da cinselliği kendiliğinden gelen yalandan arındırır. Sade bunu çok iyi görmüştü: Dile getirdiği pratikler çok katı bir kombinasyon düzenine tabidir; bununla beraber, tam anlamıyla Batılı bir mitsel öğenin damgasını taşırlar: bir tür aşırı duyarlılık, esrime, doğru bir şekilde *azgın* cinsellik olarak adlandırdığınız şey: Bu da cinsel ilişkiyi hazcılığın değil *coşkun* nesnesi haline getirerek yine kutsallaştırır (onu harekete geçiren ve ona hayat veren tanrıdır).

Altıncı husus. *Kilit bir nokta*: Bunraku aracılığıyla yazının açık seçik biçimde sahneye koyma olarak tanımlanması: *Temsilin hacmine kaydedilmiş ve ondan dışarı taşan çalışma*; süreci içinde, olumlanmış üretimi içinde sunulan yansıma: *Katmanlı, karşıtlaştırılmış bir gösteren pratikleri ağının oluşumunun büyük bir keskinlikle tanımlandığı yer burası belki – ama kodların yapışkanlığına, “birliğine”, hiyerarşisine de asla teslim olmaksızın. Burada, kumaş ve ahşap kuklalar ile bunları hareket ettiren kuklacılar ara-*

* Fr. *Pieds-noirs*: Sömürgecilik sırasında Cezayir’de yaşayan Fransızlara verilen küçümseyici ad. – ç.n.

sında, ahşap veya etten bedenler ile yanal, yana kaymış ses arasında net bir şekilde yeni bir mekân, bir yazı, bitmez tükenmez bir metinsellik tiyatrosu şekillenir: Bunraku “tüm ama bölünmüş gösteridir” / “tiyatronun tüm uzamına açılan bir kombinasyon düzenlemesi” * – burada “alıntılar”ın hâkimiyetiyle, “kodlar, göndergeler, kopuk saptamaların örgüsü”yle başka bir sahneye, kısmi “itirazlarına” varıncaya dek içselleştirme veya taklidin musallat olduğu Batılı tiyatromuz tarafından net bir şekilde bastırılmış bir yere ulaşıyoruz. “İçselliğin yerini çalışma alır” diye yazmışsınız; ayrıca: “dışarı artık içeriinin buyruğunda değildir”** ve bu da Althusser’in betimlediği şekilde Marx tarafından başlatılan diyalektik mantıktan başka bir yere götürmez bizi: “Nasıl ki fenomenlerin iç ilişkisi ile görünür düzensizlikleri arasında karşıtlık kuruluyorsa, içeri ile dışarı arasındaki yaygın ayrımlar da ortadan kalkar: Fenomenal öznelliğin ve özsel içselliğin ampirist çatışkılarından kurtulmuş başka bir imge, neredeyse yeni bir kavram karşısında, montaj ve düzeneğinin yasalarıyla en somut belirlenimlerinde dahi düzene kavuşmuş nesnel bir sistem karşındayızdır.” Marksist söylemle bu temas noktası söz konusu sahneyi tekrar sorgulamaya olanak verir: Dediğiniz gibi, “gösteren kendini bir eldiven gibi tersine çevirmek”ten*** başka bir şey yapmaz mı? – Yoksa “gösteren” kavramının kendisinin aşılmasına olanak veren, “gösteren” kelimesinin sadece “çalışma” veya “dönüşüm” kelimesine bağlandığında anlam kazandığı “sistem” içinde miyiz zaten?

6. Gösteren

Gösteren: Bu kelimeyi daha uzun süre istismar etmeye kararlı olmalıyız (son bir kez, bu kelimeyi tanımlamamızın değil, kullanmamızın söz konusu olduğuna işaret edelim, yani kelimeyi metaforlaştırmamız, özellikle göstergebilimin başlangıcında basit bir

* Göstergeler İmparatorluğu, s. 61. – ç.n.

** A.g.y., s. 68. – ç.n. *** A.g.y., s. 60. – ç.n.

bağlaşık [*corrélat*] olduğuna inanılan, ama bugün hasım olduğunu bildiğimiz gösterilenle karşılaştırmamız gerekir). Mevcut görev iki katmanlı. Bir yandan, çelişkili bir şekilde *gösterenin derinliği ve hafifliğinin* (*hafif* kelimesinin Nietzscheci bir kelime olabileceğini unutmayalım) nasıl ifade edilebileceğini tasavvur (bu kelimeden kastım analitikten ziyade metaforik bir işlem) edebilmeliyiz; zira bir taraftan, gösteren “derin” değildir, bir içsellik ve sır düzlemine göre gelişmez; ama diğer taraftan, gösterilenden uzağa, maddeye, metne şu ünlü gösterene dalmaktan başka ne yapabiliriz? Hafif olanın içine nasıl gömülürüz? Şişmeden ve içi boşalmandan yayılmak nasıl mümkün? Gösteren hangi töze benzetilebilir? Kesinlikle, okyanus bile olsa suyla karşılaştırılmaz, zira denizlerin bir tabanı vardır; *düşünülemez* olmasıyla daha ziyade göğe, kozmik mekâna benzetilebilir. Diğer yandan aynı metaforik keşif, *çalışma* (gösterilenden daha çok, bu kelime gösterenin gerçek bağlaşığıdır) kelimesine de uygulanmalıdır; çalışma, bir *numen*-kelimedir (bir söylemi donatmaya muktedir bir kelime); şöyle analiz ediyorum onu: Metin sorunuyla ilişkili olarak Julia Kristeva’nın verdiği *anlam öncesi çalışma* manasında anlaşılır: Anlamın, mübadelenin, hesabın dışında, tüketme, oyun içinde çalışma; keşfedilmesi gerekenin bu yön olduğuna inanıyorum; gene de bazı yananamları önlemek gerekiyor: *Zahmetli çalışma* fikrini tamamiyle elemek ve belki her türlü çalışmaya proleterlik onayı veren metonimiden (en azından bir başlangıç yapmak için kapsamlı şekilde) kurtulmak gerekiyor ve bu da gösterenin “çalışması”nı sosyalist kampa sokmaya olanak verir (bu kampta çeşitli şekillerde karşılanır) ama belki daha ağır, sabırlı, diyalektik bir şekilde düşünülmelidir. Kısacası bu büyük “çalışma/emek” meselesi kültürümüzde bir yarı, boşluk içindedir; bu boşluğun tam da Marx ile Nietzsche arasındaki ilişkiyi şu âna kadar geçersiz kılan boşluk olduğunu söyleyebilirim eksilteli biçimde: En dirençli olanların bu ilişkisi mutlaka incelenmelidir. Bununla kim ilgilenecek?

Yedinci husus. *Diyalektik materyalizmle bu temas noktası belki genel ve farklılaşmış toplumsal pratikte (yani birleşik, “tekçi” ve-ya sözmerkezli bir tarih şeklindeki idealist mit dışında) karşılaş-tığınız gösteren pratiklerinin konumu sorusunu yöneltmeye ola-nak verir (ama bu soru “sözlerimi bitirmek” için DEĞİL). Doğu’dan bahsettiğimiz anda, suç ortağı olan şu iki tavidan kaçınmak istiyorsak bu soru özellikle önemli görünüyor (karşıtlıklarını aynı bastırma temeli üstünde yaşar bunlar): Vahşi, barbar, gelişmemiş Doğu miti ve son kertede ekonomi tarafından belirlenimi yanlış anlayan (gelişmiş bir tür kapitalist ekonomiyle karşı karşıya oldu-ğumuz için bu noktada çok önemli olan bir husus) klasisist türden kültürel fetişizm. Zamanımızın temel çelişkisinin (emperyalizm/ sosyalizm) özel olarak simgesel duruma –ve tam olarak Doğu’da (zira Japonya’nın biraz güneyinde, göstergelerin karşılaşmasının yerini silahlara bıraktığı yerde, bu çelişki çok belirleyici bir şekil-de işlemektedir)– nasıl kaydolduğunu anlamamızı sağlayacaksa bu soru aciliyet taşıyor.*

7. Silahlar

Çok çarpıcı bir şekilde *göstergeler* ile *silahlar* arasında karşıtlık kuruyorsunuz, ama, başka türlü olamayacağı için, bunu bir ikame işlemiyle yapıyorsunuz; zira göstergeler ile silahlar aynı şeydir; her kavga anlamsaldır, her anlam savaşıdır; gösterilen, savaşın sinir sistemidir, savaş anlamın bizzat yapısıdır; şu an bir savaştayız, anlamın savaşı (anlamı imha etme savaşı) değil, anlamların savaşı: Olası tüm silah türleriyle (askeri, ekonomik, ideolojik ve hatta nevrotik) donatılmış gösterilenler karşı karşıya geliyor: Bu-gün dünyada anlamın defedildiği hiçbir kurumsal yer yok (günü-müzde gösterilen ancak kurumlar aldatılarak, istikrarsız, geçici olarak işgal edilmiş, yaşanamaz, bazen gerici görünecek kadar çelişkili yerlerde çözülebilir). Bana gelince, konumumu olanca titiz-liğimle (yani, her türlü ayrıcalıklı siyasal konumun ötesinde) be-lirlemek için kullandığım paradigma *emperyalizm/ sosyalizm* de-

ğil, *emperyalizm/başka şey*'dir; paradigmanın son bulacağı anda işaretin bu yükselişinin, kısa yolla sakatlanan bu karşıtlığın, *nötr* olanın katkı ve sapmasının, ütopyanın bu gediğinin mevcut durumda durabileceğim tek yer olduğunu kabullenmem gerekiyor. Emperyalizm *dolu* olandır; bunun karşısında imzasız *geri kalanlar* vardır: başlıksız bir metin.

Promesse, no. 29, Bahar 1971

Guy Scarpetta

Söyleşi

(Roland Barthes ile Bir Sohbet)

Önceki çalışmalarınızdan sizi ayıran bir mesafe olduğundan bahsetmiş ve yazarın “eski metinlerini başkalarının metinleri olarak düşünmesi, bunları bir yığın başka gösterge gibi ele alması, alıntılanması veya değiştirmesi gerektiğini”¹ söylemişsiniz. Ayrıca belirli bir bilginin, göstergebilimin tarihinde görece bir konuma sahip olduğunuzun daima tamamıyla farkındaymışsınız gibi görünüyor (Modanın Sistemi kitabınızı daha yayımlanırken bir göstergebilim tarihi olarak görmüştünüz). Şu an kafanızı hangi konuların kurcaladığından ve bunların eski çalışmalarınızı hangi bakımlardan geliştirdiğinden veya onlardan hangi bakımlardan uzaklaştığından söz edebilir misiniz?

Terimin dar ve Batılı anlamıyla göstergebilim yaklaşık on yıllık bir maziye sahip olsa da, göstergebilim tarihinin zaten var olduğu fikri kafamı sık sık kurcalıyor – daha doğrusu, bir endişe söz konusu olmadığı için, meşgul ediyor; bu tarih çok canlı bir ivmenin izini taşıyor; hararetli bir tarih olduğu bile söylenebilir. On yıldır göstergebilimde bir önermeler, karşı önermeler, kopuşlar, görüş ayrılıkları (Fransız göstergebilimcileri arasında üslup ayrılığı ve

1. “Drame, poème, roman” (1968); yeniden basımı: *Oeuvres complètes*, c. V, Paris: Seuil, 2002, s. 583-600.

gitgide artan ideolojik ayrılıklar) dizisi olarak betimleyebileceğimiz bir hışım bulunmaktadır. Son on yıl ölçeğinde bile bir göstergebilim tarihi mümkün, hatta zorunlu; ilk göstergebilimsel metnimle (1956'da yazılmış olan *Çağdaş Söylenler*'in sonsözü) birlikte Fransız göstergebiliminin doğuşuyla ilişkilendirildim; dolayısıyla çalışmamın kısmi ve kısıtlı düzeyinde bizzat bu tarihin bir mekânıyım, göstergebilimin tarihsel alanının bir parçasıyım. Şu anda, yazmış olduğum göstergebilimsel metinleri bir derlemede bir araya getirmeyi düşünüyorum ve yayımlayacak olursam tam bir tarih gibi olacak; kitaba şu adı bile verebiliriz: *Göstergebilimin Kısa Tarihi*. Göstergebilimsel çalışmalarımın bütününde kopuşlar, çelişkiler, sarsıntılar, ilerlemeler, belki bazen gerilemeler, kısacası tam bir hareket bulunması normal. Bugün düşündüğüm haliyle göstergebilim, artık söz konusu göstergebilim tarihinin en başında gördüğüm, hayal ettiğim ve uyguladığım göstergebilim değil. Edebi göstergebilim ile ilişkili kopuş oldukça hassastır ve tam olarak *Anlatıların Yapısal Analizine Giriş* ile *S/Z* arasında meydana gelmiştir. Bu iki metin aslında iki farklı göstergebilime karşılık geliyor. Söz konusu mutasyonun (zira evrimden çok bir mutasyon söz konusudur) nedenleri Fransa'nın yakın tarihinde –neden olmasın?– ve ayrıca metinlerarasında aranmalıdır – yani, etrafımı saran, bana eşlik eden, öncü olan, beni takip eden ve elbette iletişim içinde olduğum metinlerde. Bunları isim isim anmama gerek yok, hangileri olduğunu tahmin ediyorsunuzdur; aynı gruptan hep aynı isimler.

Bununla birlikte, bugün göstergebilimsel açıdan nerede olduğumu net bir şekilde söylemek çok güç, zira ancak nerede bulunduğunuzu yazarken yerinizi gerçekten bilebiliyorsunuz, fakat yazdıklarınız yayımlandığında çoktan başka bir yerde oluyorsunuz. Yine de sorudan kaçmamak için şu andaki sorunun, tekrara tutsak olmuş göstergebilimi özgürleştirmek olduğu ileri sürülebilir. Özgünlük kaygısıyla değil, tekrara dair kuramsal sorunu ortaya koymak gerektiği için, göstergebilimsel *yeni*yi üretmek gerekiyor. Daha açık seçik şöyle diyebilirim: Önüme koyduğum (ve belki başka

yönlerden bana yakın olan araştırmacılardan bu açıdan ayrılıyoruz) göstergebilimsel sorun, göstergebilim ile ideoloji veya karşıt ideoloji, yani göstergebilim ile siyaset arasındaki ilişkileri göstermek değil, daha ziyade Batılı simgeselin ve söyleminin çatlağına dair genel ve sistematik, çokdeğerli, çokboyutlu bir atılımı takip etmek. Bu anlamda, ve bu çok normal, mevcut uğraşlarımı en iyi temsil eden metin, içinde kuramsal hiçbir şey olmamasına rağmen son metnim, yani Japonya üzerine olan kitabım.

Yarın çalışmam ne yönde mi olacak? Arzumu sorgulamayı deneyecek olursam –ki çalışma için iyi bir ölçüdür– gösteren konusunda çalışmak istediğimi biliyorum: Gösterenin *inde* çalışmayı, *yazmayı* (hafif geriletici bir unsurun bu kelimenin saflığını bozduğunu kabul ediyorum, yazma faaliyeti tasavvurunda bulunabilecek eski, –diyelim ki– üslupsal izleri inkâr etmiyorum) arzuluyorum. Başka bir deyişle, beni gerçekten baştan çıkaracak şey “romanlaşmamış romansılık”² dediğim şey, karaktersiz roman içinde yazmak olur: Örneğin *Çağdaş Söylenler*’i yazdığım dönem gibi, yaşamımın belirli bir ânına da belki dönecek bir yaşam yazısı. İdeolojik ifşayla daha dolaylı bir şekilde ilgilenen, fakat benim için bu nedenle gösterilenle daha az ilgilenen yeni “çağdaş söylenler” olacaktır böyle bir çaba; daha bulanık, gösterenin içlerine daha fazla ilerlemiş, adeta batmış.

Göstergebilimin tarihinden hararetli bir tarih olarak söz ettiniz; bu hararet bizzat göstergebilimin geri alınması (récupération), hatta tektipleştirilmesiyle mi sonuçlandı?

“Geri alınma” izlenimi kişinin ideolojik duyarlılık düzeyine göre değişir: İdeolojik duyarlılığınız yüksekse, şu an göstergebilimin başarılı olduğu ölçüde geri alndığı açıktır, zira başarı, kurumların suç ortaklığı olmadan gerçekleşemez. Mevcut durumda göstergebilimin başarısı moda olmasından kaynaklanıyor, yine de olgular açıkça gösteriyor, yabana atılamayacak bir eğitim başarısı da elde

edildi; göstergebilim eğitimi aranıyor, talep ediliyor. Ne var ki bir kurum işin içine karıştığı anda gerçekten geri alınmaktan söz edebiliriz. Göstergebilimde, bu geri alınmaya destek olan öğelerin çok hızlı bir şekilde oluştuğunu ekleyebiliriz. Burada yaptığım kesinlikle dar kafalı bir eleştiri değil, böyle bir şeyi istemem, ama nesnel ve “bilimsel” bir hedef veya kapsama sahip göstergebilimin, kurumsal başarı tohumlarını içerdiğini söyleyebilirim: Bilimselliğin hürmet gördüğü bir toplumda bu normal.

Saussure’ün eklemlemeler alanı olarak dil üzerinde ısrarla durduğu Genel Dilbilim Dersleri’nin ikinci kısmının dördüncü bölümünü yorumladığınız Göstergebilim İlkeleri başlıklı yazınızda, anlamın (kendi sözlerinizle) bir düzeni olduğu, ama bu düzen de bölümlemeler olduğu için göstergebilimin (“ütöpik olarak”) yeni bir bilim, “artroloji (eklem bilimi) ya da parçalar bilimi” içine katılacağını öne sürmüştünüz.³ Oysa daha yakın bir zamanda dilbilim ile edebiyat arasındaki ilişkiler hakkındaki bir tartışma bağlamında söylem göstergebiliminin dilbilimsel modele yönelttiği birtakım itirazlara işaret etmiş ve Jacques Derrida’nın çalışmalarına atıfta bulunarak (tarihsel olarak söze bağlı olan) dilbilimin bir kenara bırakılma olasılığını ileri sürmüştünüz.⁴ Derrida’nın çalışmaları ile artroloji adını verdiğiniz bu bilimin gerçekleştirilmesi arasında bir ilişki görüyor musunuz? Derrida’nın çalışmalarını, bahsettiğiniz “göstergebilimin kısa tarihi”nde nereye koyuyorsunuz?

Derrida’nın bir bilim kurmak istemiş olduğunu, hatta böyle bir şeyi aklına getirdiğini kabul edeceğini sanmıyorum; ayrıca ben de aynı şeyi söyleyebilirim. Aslında benim durumumda, bir edebiyat bilimi ya da artroloji veya göstergebilime başvuru her zaman fazla

3. “Eléments de sémiologie”, *Communications*, no 4, s. 114; Türkçesi: “Göstergebilim İlkeleri”, *Göstergebilimsel Serüven* içinde, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: YKY, 1993, s. 19-85.

4. “Linguistique et littérature”, *Langages*, Aralık 1968, s. 3-8; yeniden basımı: *Oeuvres complètes*, c. III, Paris: Seuil, 2002, s. 52-59.

bulanık, çapraşıktı ve neredeyse diyebilirim ki çoğu zaman *hileliydi*. Ayrıca *Eleştiri ve Hakikat*'te edebiyat biliminden söz etmiştim sahiden, ama genelde fark edilmedi –fark edilmemiş olmasına üzülüyorum zira cümlemi muğlaklıklara, eksiltilere dikkat kesilenler görsün diye çok bilinçli bir şekilde kurmuştum–, edebiyat biliminden bahsederken parantez içinde şunu belirtmiştim: “tabii bir gün eğer [böyle bir bilim] olursa”;⁵ bunun anlamı, edebiyata dair söylemin bir gün “bilimsel” olabileceğine aslında inanmamamdır. Bilime başvuru artık ne bir psikolojik modele göre (bazı “nesnellik” değerlerine saygı) kavranabilir, ne de pozitivist, “*aléthique*” (hakikat arayışı olarak) bir modele göre. Bilimin tek kabul edilebilir modelinin Althusser’in Marx üzerine çalışmalarının açığa çıkardığı şekliyle Marksist bilim modeli olduğunu düşünüyorum; Marx’a ilişkin olarak ileri sürdüğü “epistemolojik kesinti” bugünün bilimini görünür kılar ve bilimi ideolojiden ayırır. Açık bir şekilde bilime bu yönde başvurmak gerekir, ama şu an göstergibilimin –belki Julia Kristeva’nın çalışmaları hariç– buraya vardığına o kadar emin değilim.

Bununla birlikte, biraz ironik bir şekilde “artroloji” adını verdiğim bölümlemenin, süreksizliğin bilimine gelecek olursak, bu süreksizlik ve kombinasyon düzenlemesi nosyonlarının benim için hâlâ önemini ve canlılığını koruduğunu söylemek isterim. Yaşadığım her an, bir yere giderken, hatta yolda, düşünürken, tepki verirken bir süreksizlik ve kombinasyon düzenlemesi düşüncesi-nin yanı başında buluyorum kendimi. Daha bugün, Brecht’in Çin resmi üzerine yine enfes bir metnini okuyordum; Çin resminin şeyleri yan yana, birbirinin yanına koyduğunu söylüyor. Bu çok basit ama çok güzel ve doğru bir formül; aradığım şey de aslında tam bu “yanında olunanı” hissetmek.

Göstergeler İmparatorluğu’nda denediğiniz şey buydu, değil mi?

5. *Critique et vérité*, Paris, 1966, s. 57; Türkçesi: *Eleştiri ve Hakikat*, çev. Melike Işık Durmaz ve Elif Bildirici, İstanbul: İletişim, 2016.

Aynen öyle. Bu çok basitmiş, pek devrimci değilmiş gibi görünüyordur ama düşünme, kavramsallaştırma, biçimselleştirme ve dile getirme yöntemleri üzerine düşünülürse, beşeri bilimlerin süreksizliğe dair gerçek bir düşünceye kesinlikle uygun olmadığı fark edilir: Bunlar üzerinde hâlâ sürekliliğin üstbeni, evrimin, tarihin, soyun, vb. üstbeni hüküm sürmektedir. Dolayısıyla süreksizliğe dair düşünceyi geliştirmeye yönelik her çaba esasında gerçek ve zorunlu anlamıyla sapkın, devrimci olmaya devam ediyor.

Şunu netleştirmek istiyorum: Derrida'nın çalışmaları ile artroloji koyutlamanızı bir arada andıysam, sırf bu koyutlama kendisini ütöpik diye tanımladığı içindi; zira Derrida'nın gramatoloji adını verdiği bilim, deyim yerindeyse, negatif olarak gerçekleşen, asla bilim olarak biçimselleşmeden metafizik söylemleri sorgulayan ve fesheden bir bilimdir. Bu bağlamda –ve bu noktada biraz önce Japonya üzerine olan metninizin şu anki önemi hakkında söylediklerinize dönüyorum– Göstergeler İmparatorluğu'nun yazımında yaptığınız şey, sizi zapteden Batılı gösterilenin yapısını bozmak için Japonya'dan gelen bu gösterenler ağında yer değiştirmeniz gibi. Tam da yıkımın negatif imgesi haricinde asla gerçekleşmeyen bir öteyi (metafiziğin ötesi) hedeflemesi nedeniyle ütöpik olarak değerlendirebileceğimiz Derridacı gramatolojinin zor söylemine kıyasla okumak istediğim, yapıbozum, merkezsizleşme olarak bu yazı deneyimiydi.

Kesinlikle doğru. Benim ve benim dışındakilerin Derrida'ya borçlu olduğu her şey bir yana, Derrida'ya özellikle yaklaştığım bir nokta daha olduğunu söyleyebilirim: Nietzsche'nin “nihilizm” adını verdiği bir tarihsel aşamaya katılma (katılmayı isteme) hissi.

Yapısal bir poetikanın imkânları üzerine yazdığı bir denemede To-dorov bu poetikanın nesnesini şöyle formüle etmişti: “Poetikanın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o özgül söylemin özellikleridir. Dolayısıyla, her bir yapıt soyut ve genel bir yapının dışavurumu olarak kabul edilir; yapıt, bu yapının mümkün

olan gerçekleştirmelerinden biridir yalnızca.”⁶ Burada sanki bir şekilde sizin “itici gücü” olduğunuz bir vurgu bulunuyor –özellikle anlatının yapısal analizi konusundaki araştırmalarınızı kastediyorum–, ve aslında Todorov da kullandığı poetika teriminden anladığının sizin Eleştiri ve Hakikat kitabınızda “edebiyat bilimi” adını verdiğiniz şeye çok yakın olduğuna işaret ediyor

Oysa daha yakın bir zamanda, “her metin kendi kendisinin modelidir”⁷ diyerek daha ziyade “bir metnin üretiminin yeniden üretimi”ni (sanırım siz olsanız yapılandırma derdiniz) nesne olarak önünüze koydunuz ve S/Z’nin giriş bölümünde bu bilimsel poetika ile aranızdaki mesafeyi açıkça belirttiniz. Bu değişimi yapısal poetikanın kaçınılmaz gelişimi olarak mı, yoksa daha köklü bir dönüşüm olarak mı görüyorsunuz ve bu bağlamda Sarrasine analizinizi nereye yerleştiriyorsunuz? Bir çalışma nesnesi olarak edebi metinle karşılaştığında yapısal yaklaşım nasıl bir değişim geçirdi?

Biraz önce bahsettiğim göstergebilimin hararetli tarihine dönüyoruz bu noktada: Sizin gibi benim de *Anlatıların Yapısal Analizine Giriş* ile S/Z arasına yerleştirdiğim bir kopuş oldu. Gerçekte *Anlatıların Yapısal Analizine Giriş*’te, olumsal metinlerin analizinin türetileceği bir genel yapı varsaydığımda, bir tür anlatı dilbilgisi-ni, anlatı mantığını (ve inkâr etmiyorum, o dönemde bu dilbilgisine inanıyordum) yeniden düzenlemenin faydasını ileri sürmüş olmam, *Eleştiri* ve *Hakikat* kitabında söylemiş olduklarımı bir kez daha vurgulamak içindi: Klasik edebiyat tasavvuru, özellikle de akademik eleştiri ve edebiyat tarihi tarafından öğrencilere, araştırmacılara dayatılan üstben, “bilimsel” olması istenen bir üstbendir; bilimi ihmal etmekle suçlayarak, izlenimci ve öznelci boş hayaller diye reddederek yeni eleştiriye karşı çıkılmıştır, oysa bahsedilen

6. Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris 1968, s. 102; Türkçesi: *Poetikaya Giriş*, çev. İ. Kaya Şahin, İstanbul: Metis, 2001, s. 37.

7. 22 Mayıs 1969 tarihli seminer.

akademik eleştiri de kesinlikle hiç bilimsel değildir; anlatı üzerinde çalışarak edebiyat biliminin –tekrarlıyorum, tabii *bir gün eğer böyle bir bilim olursa*– geleneksel (hikâye, içerik) olanda değil, söylemin *biçimlerinin* biliminde aranması gerektiği fikrini geliştireyordum; ki bu görüş, sizin de hatırlattığınız gibi Todorov gibi birinin çalışma varsayımıydı.

S/Z'de, “birden fazla metni ve tabii ki bütün metinleri aşan model” fikrini reddettiğim için, belirttiğiniz gibi her metnin kendi kendisinin modeli olduğunu öne sürmek amacıyla bu perspektifi tersyüz ettim; başka bir deyişle, her bir metin farklılığı içinde ele alınmalıdır, ama bu fark tam da ya Nietzscheci ya da Derridacı anlamda anlaşılmalıdır. Başka türlü söylersek: Metin sürekli olarak ve baştan başa kodlar tarafından katedilir, ama kendisi bir kodun (örneğin, anlatısal kod) gerçekleşmesi, (anlatısal) bir “dilin” “sözü” değildir. Burada eleştirmenlerin veya okur kitlesinin kitabı karşılama düzlemine girmeden söyleyeyim: *S/Z*'nin benim için önemli bir kitap olduğuna inanıyorum. Yazarken, meydana getirdiğiniz kitaplar karşısında hisleriniz olur; yazmış olduğum kitaplar arasında bugün benim için çok fazla önem taşımayanlar var (ama bu demek değil ki onları inkâr ediyorum), ama sevdiğim veya önemli olanlar da var: Örneğin, hakkında nadiren konuşulan *Michelet* kitabımı çok severken (“sevdiğim”, basitçe arkasında olduklarım demek), eleştiri ve edebiyatın mevcut tarihinde daha iyi bir yer edinmiş olan *Yazının Sıfır Derecesi*'nin arkasında o kadar duramam. *S/Z* benim için önemli bir kitapsa bunun nedeni, kendime kıyasla bir mutasyonu başlatmış, başarmış olduğuma inanmamdır. Bu mutasyon nereden geldi? Yine büyük ölçüde başkalarından geldi: Çünkü etrafımda Derrida, Sollers, Kristeva (elbette her zaman aynı isimler) gibi bana bir şeyler öğreten, hatamın farkına vardırıran, beni ikna eden araştırmacılar, “formülatörler” vardı. Ayrıca *S/Z*'de gerçekleşen bu kuramsal mutasyon bence işlemsel (*opérateur*) olanın baskısından, belirleniminden de kaynaklanmaktadır. Kendime şans eseri otuz sayfayı aylarca inceleme hakkını tanıyarak ve hakikaten adım adım üzerinden geçerek

görece kısa bir metin üzerinde çalışmaya (bir metni ameliyat etmeye [*opérer*], diyesim var) başladığım için bir kuramsal değişim ortaya çıktı. İsterseniz şöyle de söyleyebiliriz: Şansım, başarıım (tekrarlıyorum okur kitlesi nezdinde değil, kendi nezdimde) metni “adım adım” inceleme fikrini tasavvur etme sezgisi, ya da sabrı veya –tam tersine– saflığına sahip olmamdı; kuramsal değişikliği belirleyen galiba buydu: Nesnenin algılanma düzeyini değiştirmekle, nesneyi değiştirmiş oldum. Algılama düzeninde algılama düzeyi değiştirilirse nihayetinde nesnenin de değişeceğini biliyoruz; özellikle Diderot’nun *Ansiklopedi*’sinde yer alan bir levhanın o dönemde yol açtığı devrimden biliyoruz; levhada bir pirenin mikroskop altında yarım metrekaresi bulan ve başka bir nesneye (gerçeküstücü bir nesne) dönüşen görüntüsü sunuluyordu. Algılama düzeyinin değişmesi, bir tür şeytani ayna gibi nesneleri çoğaltır. Böylelikle, bir metni adım adım katedince, nesnemi değiştirdim ve tam da bu nedenle biraz önce bahsettiğimiz kuramsal mutasyona sürüklendim.

“Adım adım” gerçekleştirilen bu perspektif değişimi, Sarrasine okumanızı yananlamalar dünyasına sokuyor ve S/Z’nin giriş bölümünde siz de zaten yananlam denen aracı klasik okutan metne yaklaştırmaya uygun araç olarak anıyorsunuz. Böylelikle de tüm çalışmalarınızın genel nesnesi olarak düşünebileceğimiz, yananlam sistemlerine, yani anlamlama sürecini incelediğiniz o toplumsal retoriğe dönmüş oluyorsunuz (böylelikle Sarrasine’i okuyarak metnin “doğa olarak dile”⁸ mitsel geri dönüşünü inceliyorsunuz ve Çağdaş Söylenler’de incelediğiniz benzer geri dönüşleri de buna ekleyebiliriz). Buradan yola çıkarak iki sorum olacak:

1) Edebiyat ile toplum arasındaki ilişkileri kavramak için geçerli bir girişimin kurulabileceği bir yer olarak ileri sürdüğünüz (burada özellikle Brüksel kolokyumundaki “Retorik Analiz” konuşmanız var aklımda) bu yananlam kodlarının analizi yolunda

S/Z ilk adım mıdır ve bu yol nasıl gelişecek? Bir okutan metinler tipolojisi kurarak mı? (Balzac'ın metninde iş başında olduğunu gördüğünüz bu kodlar her okutan metin için geçerli midir?)

2) Bu noktada Julia Kristeva'nın kitabından şu pasajı aktarmak istiyorum: "Günümüzde göstergebilimin tüm sorunu şu gibi: Ya gösterge sistemlerini iletişim açısından biçimselleştirmeye devam etmek (pervasız bir kıyas denersek: Ricardo'nun artıdeğeri paylaşım ve tüketim açısından düşünmesi gibi) ya da iletişim sorunsalının (ki bütün toplumsal sorunsal budur) içinde anlamdan önceki anlamın üretimi sahnesine yer açmak. İkinci yolu benimsersek iki olasılık belirir: Ya ölçülebilir olmayan bir kavramın (iş, üretim veya gram,* iz, fark) arka planında incelenen gösteren sisteminin ölçülebilir, dolayısıyla temsil edilebilir bir veçhesini ya-
lıtmak; ya da bu yeni kavramın gerektirdiği yeni bir bilimsel sorunsal (aynı zamanda bir kuram olan bir bilim anlamında) oluşturmaya çalışmak."⁹ Okutan klasik metnin hem çoğulluğunu hem de sınırını meydana getiren bir yananlam sistemleri incelemesi çerçevesine yerleştirildiğinde, S/Z sizin Göstergebilim İlkeleri'nde (yananlamsal dilden söz eden bilimsel üstdil) tarif ettiğiniz bilimsel yaklaşım modeline uygun olacaktır, ama S/Z'nin kendi kendisini metin olarak okuduğu açık – yani Sèméiotikè konusunda dediğiniz gibi, kuram ve yazının bütünüyle homojen olduğu bir kitap olarak.¹⁰ Sorumu çok iyi formüle edemedim belki, ama kısacası S/Z'yi Kristeva'dan alıntıladığım pasaja göre konumlandırmanızı isteyeceğim.

Birinci soru benim için şu anlama geliyor: Yananlam nosyonu aracılığıyla göstergebilim, bir tür edebiyat sosyolojisine dönmeye olanak verebilir mi? Bugün siyasal ve ideolojik bakış açısından sert şekilde eleştirilen bir bilim olarak sosyolojinin epistemolojik

* Derrida'ya göre yazının birimi. – ç.n.

9. Julia Kristeva, *Sèméiotikè*, Paris, s. 38-39.

10. "L'étrangère", *La Quinzaine littéraire*, 1 Mayıs 1970, s. 19; yeniden basımı: *Oeuvres complètes*, c. III, s. 477-80.

sorununu tartışmayalım; ben bu sorunu ele almıyorum; adının *sosyoloji* veya başka bir şey olması da benim için fark etmez. *S/Z*'de kabaca da olsa kodların tespiti yoluyla sosyolojinin kullanabileceği bir olanak olduğunu söyleyebilirim, zira tespit ettiğim beş koddan dördü, yani özgür seçim bilgisi (eylemlerin kodu), anlambirimsel kod (psikolojik anlambirimsel kod), kültürel kod (bilgi kodu), yorumbilgisel kod (araştırma kodu, hakikat, çözüm arayışının kodu) pekâlâ bir sosyolojinin konusu olabilir. Örneğin Balzac'ı, metninin yoğun ve ağır, hatta zaman zaman boğucu ve baş döndürücü katmanını hareketlendiren kültürel metinlerarasılığı (bilgi referansları) araştırarak tekrar okumak tasarlanabilir. Kültürel kodlar sorununun her yazarı farklı bir şekilde etkilediği elbette görülebileceği için yerinde bir sorun olacaktır bu; örneğin Flaubert de kültürel kodlarla boğuşmuştu; tamamıyla bunlardan oluşan bir bataklıktaydı ve Balzac'ın aksine muğlak tavırlarla, aynı anda hem ironi hem de intihal, simülasyon tavırlarıyla kurtulmayı denedi; bu da *Bouvard et Pécuchet/Bilirbilmezler* başlıklı, çok modern olduğu herkesçe bilinen bir eserle sonuçlandı. Dolaşısıyla edebi göstergebilimden bir tür kültürel sosyoloji yola çıkabilir, ama bir kez daha burada da “metinlerarası duyarlılık”, “metinlerarasına duyarlılık” dediğim şeyden faydalanabilen ve faydalanmak zorunda olan yepyeni bir edebiyat sosyolojisi tasarlamak gerekecektir. Metinlerarasına belirli bir duyarlılığınız varsa, çok yeni bir çalışma yapılabileceğine inanıyorum. Böyle bir metinlerarası analizin ilk kuralı, örneğin metinlerarasının bir kaynak sorunu *olmadığını* anlamak olacaktır; zira kaynak adı konmuş bir kökenken, metinlerarası tespit edilebilir kökenden yoksundur.

Bununla birlikte *S/Z*'de *simgesel* adım verdiğim bir beşinci kod da bulunmaktadır. Adının da gösterdiği gibi bu kod, hiç gizlemiyorum, her şeyin içine konabildiği geniş bir kategori; yine de eserin niteliği ve –hatta kelimeye çok ciddi bir anlam yükleyerek– eserin *değeri* (neredeyse Nietzscheci anlamda) adını verdiğim şey muhtemelen bu simgesel kod düzeyindedir: Eserlerin değerinin ölçeği, kabaca klişeden simgeye giden bir ölçek olacaktır. Bunun

keşfedilmesi gerekiyor: Kitle kültüründe temelde simgesel çok yoksulken klişe, endoksal olan (Aristotelesçi bir kelime: *endoksa*, kamunun güçlü kanaati) çok önemlidir; klasik eserlerdeyse (simgesel hakkında başka bir görüşü olan modern eserlerden değil, romantik de dahil olmak üzere klasik eserlerden söz ediyorum) sadece zenginliği, yoğunluğu, canlılığı açısından değil, çapraşık karakteri açısından da baskın olan simgeseldir. Eserlerin bir tür niteliksel farkını oluşturacak olan ve çetin bir soruya, yani iyi ve kötü edebiyat diye bir şeyin olup olmadığı ve birini diğerinden yapısal kriterlerle ayırıp ayıramayacağımız sorusuna belki yanıt verebilecek olan en nihayetinde budur.

İkinci sorunuza gelince; çok iyi formüle edilmiş bir soru bu ve o kadar iyi formüle edilmiş ki kolay kolay yanıt verilemez. Muğlak bir yanıt vereceğim.

Bir yandan *S/Z* kitabının Julia Kristeva'nın birinci tanımı –“ölçülebilir olmayan bir kavramın arka planında incelenen gösteren sisteminin ölçülebilir, dolayısıyla temsil edilebilir bir veçhesini yalıtmak”– ile çakıştığını söyleyeceğim, zira *S/Z*, Balzac'ın öyküsünün, yani *Sarrasine*'in bir temsili gibi okunabilir, anlaşılabilir. Bir temsildir, çünkü analiz, kodların ve terimlerin dökümü vardır: Analitik bir temsildir ama yine de temsildir. Dahası, *S/Z*'yi bir temsil olarak okuma olanağının kanıtı, bizzat *S/Z*'yi bir temsil okuması haline getiren Sollers'in makalesinde bulunabilir: *S/Z*'yi bir temsil olarak ele aldığı için kitabı yorumlayabilmiş, siyasal ve tarihsel-ideolojik açıdan güçlü ve zeki bir şekilde birleştirebilmiş ve şifresini çözebilmiştir. Ama diğer bir yandan –ve muğlaklığın ikinci kısmı bu– *S/Z* baştan sona ve bütünüyle bir temsil, yani analitik bir yorum değildir, zira sizin de dediğiniz gibi *S/Z yazılmıştır*. Daha önce sık sık açıkladığım gibi bu, iyi yazılmış olduğu anlamına gelmez; üslubun gereklerini çabucak reddetmemeli ama sorun burada değil: *S/Z*'nin, kelimenin geleneksel anlamıyla bazı üslup değerlerine tabi olması önemlidir, çünkü *yazmanlığın* (*écriture*) bir reddi olarak üslup, yazının başlangıcıdır; üslubu kabul etmek, dilin saf bir araç olduğunun reddi anlamına gelir ve dola-

yısıyla yazının başlangıcıdır. Ama özellikle *S/Z* bir yazı faaliyeti-
nin ürünüyse, sadece cümlelerin yapımı düzeyinde değildir; bu-
nun nedeni, her şeyden önce, eskiden kompozisyon denen şey, ya-
ni okuma birimlerinin, okuma birimi yorumlarının, ara sözlerin
montajı üzerinde çok çalışmış olmam. Kitabı hazırladığım döne-
mi düşününce (hazırladım ve sonra kendi başıma büyük bir iş aç-
arak tutkuyla baştan hazırladım), genel olarak fikirler denen şeyi
bulduğum âna dair hiçbir anımın olmadığını, ama montajla bo-
ğuştüğüm âna dair zihnimde çok canlı bir hatıra olduğunu söyle-
yebilirim; kitabın yazılmış olduğunu da bu nedenle düşünüyorum.
(Yine bu nedenle *S/Z kitabı*, aynı malzeme söz konusu olsa da ki-
taptan önce Ecole pratique des hautes études’de verdiğim *S/Z se-
minerinden* tamamıyla farklı bir nesnedir). Yazılmış olduğu ölçü-
de *S/Z*, analitik yorumdan kaçır ve metinsel üretkenliğin bir par-
çası olur. Ayrıca *S/Z*’ye iki tür tepki verildiği söylenebilir (tepkinin
biçimlerini kastediyorum): Basında yer alan eleştiri makaleleri-
nin, kitabın gerektiği üzere toplumsal oyunu oynaması için kesin-
likle zorunlu olan makalelerin oluşturduğu geleneksel türden bir
teпки ve mektuplardan oluşan ikinci bir tepki biçimi; bir kısmı ta-
nımadığım okurlardan gelen ve *S/Z* okumasını devralan, başka an-
lamlar bularak bulduğum anlamları çoğaltan mektuplar: Şu oku-
ma birimine şöyle bir yananlam bulabileceğimi, vb. söyleyen, ço-
ğunlukla çok zekice ve her koşulda tanımı gereği itiraz edilemez
olan mektuplar vardı. Benim için çalışmamın gerçek doğrulaması
birinci tepkide değil, mektuplardaydı, çünkü çekingence olsa bile
tam da sonsuz veya –“kalıcı takvim” deyişindeki anlamıyla– ka-
lıcı bir yorum yaratmayı başarmış olduğumu gösteriyorlardı.

*Metinlerarasılık kavramından bahsederken “edebiyat bir yazılar
diyaloguysa, koca bir tarihsel uzam edebi üretimin tarihçilerinin,
sosyologlarının veya kuramcılarının aklından bile geçirmediği
yepyeni bir şekilde edebi dile geri döner”¹¹ demiştiniz. Yazının*

11. “Sur le ‘Système de la mode’ et l’analyse structural des récits”, *Les lettres
françaises*, 2-8 Mart 1967, s. 12; Türkçesi: bu kitapta, s. 43.

Sıfır Derecesi kitabının sadece giriş kısmı olduğunu ilan ettiği edebiyatın biçimler tarihine giden yol bu mudur?

Bir şekilde o zamandan beri yapılanlar bir yazı tarihidir. Sorun, *Yazının Sıfır Derecesi* döneminde çok daha geleneksel bir tarih düşünüyor olmam, tarihe dair yeni bir fikrimin olmamasıydı; belli belirsiz bir şekilde, temelde sadece nesnesini değiştirerek biraz edebiyat tarihi modeline uyacak bir yazı tarihi tasarlıyordum. O zamandan bu yana elbette işler değişti: Bugün bana öyle geliyor ki güçlük, başka bir tarihsel söylem talebinden kaynaklanıyor ve bu, tarihsel söylem üzerine gerçekten yeniden düşünmeksizin tarih için savaşılan güncel düşüncenin, hatta avangard düşüncenin bir hayli sansürlenene sorunlarından biri. Bugün kendini safdil bir şekilde olduğu gibi sunmayacak bir tarihsel söylem –tarihe dair bir kavram değil, bir tarihsel söylem– tasavvur edebilir miyiz? Bu söylem nasıl bir şey olacaktır? Ne tür dirençlerle karşılaşacaktır? vb. Sorulması gereken sorular işte bunlar. Aslında tarihi, alınması gereken bir kale olarak hissetmişimdir hep: Yapısalcılığa yöneltile kaba suçlamada olduğu gibi tarihsel söylemi sıkıntıya sokmak için değil, surları yıkmak, yani tarihsel söylemi kırmak ve *başka* bir söyleme, tarihin noksan olmayacağı ama tarihsel de olmayacak bir söyleme dönüştürmek için. Yazının tarihine mahsus olacak bu başka tarihsel söylem ne olabilir? Bilmiyorum, ama yine de Foucault'nun çalışmalarında bir ipucu bulabileceğimizi düşünüyorum.

Metin kuramı olarak tasarladığınız Sarrasine analizi, ister istemez bir okuma eğitimine dönüşüyor. (Ayrıca mit çözücü bir okuma öğreten Çağdaş Söylenler'den itibaren her çalışmanız okumaya dair giriş dersi olarak tanımlanamaz mı?) Araştırmalarınızı genel bir okuma kuramı çerçevesi içinde mi düşünüyorsunuz ve böyle bir kuramın geliştirilmesinde ne gibi yönelimler ve sorunlar olacaktır?

Aslında S/Z’de kurmaya çalıştığım şey, yazı ve okuma nosyonlarının özdeşleşmesiydi: Bunları birbirleri içinde “ezmek” istedim. Böyle düşünen tek ben değilim, bugünün avangardında dolaşımda olan bir tema bu. Bir kez daha yinelersem, sorun yazıdan okumaya, ya da edebiyattan okumaya veya yazardan okura geçmek değil; söylemiş olduğumuz gibi, nesnenin değişmesi, algı düzeyinin değişmesi sorundur: Yazma ve okuma birlikte tasavvur edilmeli, tanımlanmalı, tekrar tanımlanmalı, ikisi üzerinde birlikte çalışılmalıdır. Zira bunları ayırmaya devam edersek (genellikle sürekli çok sinsi, kalles bir şekilde yazı ve okumayı ayırmaya sürükleniriz) ne olacaktır? Böyle bir durumda, okuma yazmadan yalıtıldığında sosyolojik veya fenomenolojik bir kuram dışında asla hiçbir şey olamayacak bir edebiyat kuramı üretilmiş olur ve buna göre okuma, yazmanın bir yansıması ve okur, yazarın dilsiz ve yoksul “kardeşi” olarak tanımlanacaktır hep. Bir kez daha bir dışavurumsallık, üslup, yaratım veya dilin araçsallığı kuramına gerilenecektir. Sonuç olarak bu iki nosyon *engellenmelidir*.

Bu demek değil ki okumanın, geçici olarak, –deyim yerindeyse– reformist türden sorunları yok: Başka bir deyişle sahiden de gerçek, pratik, insani, toplumsal bir sorun var – metin okumanın öğrenilip öğrenilemeyeceği ya da toplumsal gruplarla ilişkili olarak gerçek, pratik okumanın değiştirilip değiştirilemeyeceği, öğretimsel ve kültürel koşullandırma haricinde okumanın ya da okumamanın veya tekrar okumanın öğrenilip öğrenilemeyeceği meselesi. Bütün bunların araştırılmadığına, hatta soruların sorulmadığına ikna oldum. Örneğin edebiyatı belirli bir okuma ritmine göre okumaya koşullanmışızdır: Okumanın ritmini değiştirerek anlamada bir dönüşüm elde edilip edilmeyeceğini görmek gerekiyor; tamamıyla opak görünen şeyler, daha hızlı veya yavaş okununca göz kamaştıracak kadar aydınlanabilir. Ayrıca örneğin – burada okumanın teknik sorunlarını sayayım– tekrarlanmasına katlanamadığımız, anlatılan öykünün gelişimine, ilerleyişine koşullanma sorunu da var. Ayrıca klişeler ve tekrarlar dünyasına yapışmış halde yaşayan endoksal uygarlığımızın, kitle uygarlığımızı-

zın tekrarlayan, tekrar içerir gibi görünen her metne alerjik olduğunu üstüne basa basa beyan etmesi oldukça paradoksal bir durum. Çok yakın bir zamanda, kendini tekrarlıyor görüldüğü için ikiyüzlü bir şekilde tüm eleştirmenler tarafından okunaksız olduğuna hükmedilen Guyotat'ın *Eden Eden Eden* adlı kitabında böyle bir örnek yaşamıştık. Okurlara birçok olası okuma modu olduğunu ve bir kitabı çizgisel ve sürekli bir gelişim içinde okumak gerekmediğini belirtmeye çalışmak lazım; Guyotat'yı bir Guy des Cars romanı gibi, hatta *Duygusal Eğitim* gibi, baştan sona okumayı gerektiren hiçbir şey yok, ama insanlar bunu kabul etmiyor. Büyük paradoks: İncil'i baştan sona okumadıklarını kabul ederler, ama Guyotat'yı baştan sona okumamayı kabul etmezler! Demek ki burada, bir gün en azından talepkâr bir tarzda formüle edilmesi, belirlenmesi gereken okumanın koşullanması sorunları vardır.

1963'te şöyle demiştiniz: “*Şu an merak ettiğim doğası, tekniği gereği az çok tutucu sanatlar olup olmadığı. Edebiyatın böyle olduğunu düşünüyorum; bir sol edebiyatın mümkün olduğuna inanmıyorum. Sorunlu bir edebiyat, evet, yani askıya alınmış anlamın edebiyatı: yanıtları kışkırtan, ama vermeyen bir sanat.*”¹² Edebiyatın bu şekilde az çok gerici diye tanımlanması bütün edebiyat için mi geçerli yoksa –Yazının Sıfır Derecesi'nde yer alan analizlerin gösterdiği gibi– sadece edebiyatın belirli bir âni için mi?

Biraz hayal gücümün zayıflığından geçmişte ve bugün hâlâ arada bir kullandığım “gerici” kelimesinin sonuçta aşırıya kaçtığını söyleyelim; fazlasıyla monolojik (“teolojik”) bir kelime. Ben edebiyatın, klasik olan edebiyatın bile asla tamamen gerici olmadığına, aynı şekilde devrimci veya ilerici edebiyatın da asla tamamıyla devrimci olmadığına inanıyorum. Özünde klasik, okutan edebiyat, biçim ve içeriği bakımından aşırı düzeyde muhafazakâr olduğunda bile kısmen paragramatikal, karnavalesktir; aynı anda hem kul hem

12. “Interview”, *Cahiers du cinéma*, Eylül 1963, s. 28; Türkçesi: bu kitapta s. 26.

de asi olan statüsü, yapısı gereği çelişkilidir. Ayrıca pek incelenmemiş etimolojik anlamı bakımından da çelişkili, paradoksaldır.

Bugün bu edebiyatı sürdürüyoruz, temelde tekrara yakalanmış olduğumuz için hep bu muğlaklık içindeyiz: Şu fikir mütemadiyen tekrarlanır; Mallarmé'den sonra biz Fransızlar hiçbir şey yaratmadık, Mallarmé'yi tekrarlıyoruz ve gene şükür ki tekrarladığımız Mallarmé! Mallarmé'den sonra Fransız edebiyatında dönüşüme yol açacak büyük metinler olmamıştır.

İngiliz edebiyatında aynı durum Joyce'un eseri için söz konusu.

Evet. Bu bir sorun. Bugünlerde klişe, tekrar sorununa bağlı olan dönüştürücü metinler sorunu ilgimi çekiyor. Örneğin Marx'ın dönüştürücü bir metni temsil ettiğine de, ama o günden bu yana Marx'ın söyleminin tekrarı içinde olduğumuza da kuşku yok; yeni bir dönüşüm gerçekleşmemiştir: Lenin, Gramsci, Mao çok önemli olsa da Marx'ın söylemini tekrarlarlar.

Foucault tam da Marx ve Freud'dan söylemselliğin kurucuları olarak söz eder: Galileo gibi biri kendi söyleminin mekânının ötesine geçen, uzanan bir bilim kurmuşken, Marx ve Freud mütemadiyen kaynağını sorgulayarak, analiz ederek, tekrar okuyarak o kaynağa dönen bir bilimsel söylem kurar. Bu tekrar sorununa dair tasavvurunuz biraz böyle mi?

Evet, aynen öyle; ayrıca bu yıl seminerimde Freud'un bir metnini dönüştürücü metin olarak incelemeyi düşündüm.

Günümüzde "eserler (genel olarak edebiyat denen şeyden bahsediyorum) değil, kuram üretildiğini"¹³ söylemişsiniz. Böyle bir formülasyon, sizin de (örneğin Julia Kristeva'nın Séméiotiké'sini "eser" olarak adlandırarak) reddettiğiniz kuram ile pratik arasındaki geleneksel karşıtlığı ima etmez mi? Kuramsal olmayan bir

13. "Interview", *VH 101*, no. 2, 1970, s. 11; yeniden basımı: "Sur la théorie", *Oeuvres complètes*, c. III, Paris: Seuil, 2002, s. 689-96.

eser, bugün tam da bir yazı kuramının karşı çıkabileceği o az çok gerici edebiyat olmaz mı?

Julia Kristeva'nın eseri kuramsal bir eser olarak kabul edilmiştir; kuramsaldır da. Bununla birlikte kuramın soyutlama, güçlük olduğuna inanıldığı için, *soyut, güç* anlamında kuramsal olarak kabul edilmiştir. Ayrıca kitabın büyük ölçüde reddedilmesinin nedeni de budur. Ancak "kuramsal", elbette "soyut" anlamına gelmez; benim bakış açımdan kuramsal, *düşünümsel*, yani kendisine dönen demektir: Kendisine dönen bir söylem tam da bu nedenle kuramsal bir söylemdir. Aslında kuramın mitsel kahramanı, hikâyeye adını veren kahramanı Orpheus olabilir, zira tam da yok etmek pahasına sevdiğine geri dönen odur: Eurydike'ye geri dönerek onu yok eder, ikinci kez öldürür. Yok etmek pahasına dahi olsa bu geri dönüşü *yapmak gerekiyor*. İşte o anda kişisel olarak Batı toplumlarının çok belirli bir tarihsel aşamasına karşılık geldiğini düşündüğüm kuram, terimin iyi anlamıyla paranoyak bir aşamaya, yani bilimsel bir aşamaya, toplumumuzun bilgisinin bir aşamasına da karşılık gelecektir (söylemeye bile gerek yok, ama bu aşama, kendisiyle birlikte var olan ve dil üzerine düşünmemekten, bizzat dile dönmeden konuşmaktan, bir tür avanak dil kullanmaktan oluşan çocuksu aşamadan çok daha üstündür: Elbette dilin kendisine dönmeyi reddediş, büyük ideolojik düzenbazlıklara açık davetiyedir).

Dil üzerine veya daha genel olarak kendi çalışmanız üzerine böyle bir düşünümle ilgili kısıtlar hissediyor musunuz?

Kısıt hissediyor muyum? Belirli bir bakış açısından evet diye yanıtlamak zorunda hissediyorum, zira hiçbir kısıt olmadan yazdığımı düşünmek tam anlamıyla delilik olur. Ama aynı zamanda varoluşsal bir düzlemde, yaptığım işteki kısıtları hissetmediğimi söyleyebilirim. Neden mi? Toplumsal oyunu güçlü ve dolu bir şekilde değil, oyunun belirli bir etiğine göre oynamaktan daha derin bir düzeyde haz (kelimenin güçlü anlamıyla) alıyorum diyelim;

bu, en derinde, yazdığım türün veya yazdıklarımın topluma dahil edilişi düzeyinde dile getirecek herhangi bir kişisel iddiam olmadığı anlamına geliyor: dile getireceğim ne bir şikâyetim var ne de arzum. Yazıyorum, ve bu iletişime giriyor, hepsi bu. Söyleyecek başka bir şeyim yok ve çalışmamı belirli bir “paragramatik” (çoğul, çoklu, muğlak) eser statüsü perspektifine yerleştirmeye zorladığı için beni eğlendirenin bu kabul olduğunu bile söyleyebilirim. Zira, her zaman olduğu gibi, en azından benim için büyük sorun gösterilenin, yasanın, babanın, bastırılmışın oyununu bozmaktır – infilak ettirmek değil, *oyununu bozmak*; paragramatik bir çalışmanın mümkün olduğu, metnimin belirli bir paragramatik izini sürebildiğim her yerde kendimi rahat hissediyorum. Kendi çalışmalarımın eleştirisini yapmam gerekseydi, her şeyi “paragramatizm” üzerine odaklardım.

Genel olarak talep, itiraz, protesto olan her şey bana daima sıkıcı ve yavan görünür. Bu nedenle belirli bir ölçüde kendimi bir parça ayrı hissediyorum; özellikle gençler düzeyinde biraz yeni olan bir üslupla pek uyumlu hissetmiyorum. Terimin çok geniş anlamıyla *happening*’le ilişkili her şey, aldatmaca değerlerine, faaliyetlerine kıyasla bana oldukça yavan ve yoksul görünüyor. *Happening*’e karşı daima oyunu savunacağım: Kod olmadan üst bir oyun olmadığı için *happening*’de yeterince oyun yok. Dolayısıyla kodlanmak gerek; kodların oyununu bozmak için kodlara girmek gerek.

Zaten Çağdaş Söylenler’de oyununu bozduğunuz bu kodlardan büyüldüğünüz net bir şekilde hissediliyor.

Kesinlikle. O kadar ki, kodun aptallık gibi saldırgan biçimlerinden de büyüleniyorum.

Ayrıca, kısıtlar sorusuna dönmeye çalışırsam, yapılması gereken bir yazarın biyografisini değil çalışmasının yazısı olarak adlandırılabilir şeyin izini sürmek, yani bir tür ergografidir* diye-

* Belirli bir kas grubunun yaptığı işi ölçme ve kaydetme cihazı. – ç.n.

bilirim. Benim durumumda, yazdıklarımın tarihi, bir oyunun tarihidir, denemiş olduğum metinlerin birbirini takip ettiği bir oyundur: Başka bir deyişle, farklı model kesitlerini, farklı alıntı alanlarını denedim. Örneğin *Modanın Sistemi* yazıdan ziyade “yazmanlığa” yönelmiş belirli bir alıntılar, modeller kesitidir. Neden? Çünkü moda üzerine çalışmamda yazı, aslında sistemin üretimindeydi, yani kitabın açıklamasında, yazıya geçirilmesinde değil yaptakçılık kısmında. Burada bir seferliğine yazı aslında kitapta değildir: Yazı, öncesinde tek başıma yaptığımdaydı; dahası hatırımda kalan da bu. Oysa *Göstergeler İmparatorluğu* tamamen farklı: Burada kendime tamamıyla gösterene girme, yani yazma özgürlüğü tanıdım – hatta biraz önce bahsettiğimiz üslupsal anlamda yazma ve özellikle de parçalar halinde yazma hakkını. Açıkça görülüyor ki sıkıntı, entelijansiyada oynamam beklenen rolün gösteren tarafında olmaması: Benden aslında kuramsal ve pedagojik türden bir hizmet talep ediliyor, beni bir düşünce tarihine yerleştiriyorlar, halbuki şu an gösteren içine gerçekten dalacak bir faaliyet benim için çok daha baştan çıkarıcı. Kısıtın burada olduğunu söyleyebilirim: Bir kısıt varsa o da budur; hiç de editoryal, ekonomik türden olmayan, ama ekonomik talebe dönüşen bir *imago*’nun kısıtı; asla benim için Japonya hakkında yaptığımı eşdeğer olabilecek bir şey istenmiyor – veya çok nadiren isteniyor. *Imago*, sahip olduğumuz gerçek arzulara karşılık gelmeyen bir talebin ağırlığını üzerimize bırakır.

Derrida Gramatoloji’de “bugün ister edebi, ister kuramsal olsun yeni yazılar hâlâ az çok kitap biçiminde sarmalanıyor olsa bile, çizgisel yazının sonu, kitabın da sonudur”¹⁴ der. Bu yeni yazılar, S/Z’nin girişinde yazdıran (scriptible) metin tartışmanızda betimlediğiniz yazılardır. Derrida’nın bahsettiği kitabın sonunu siz nasıl tasavvur ediyorsunuz?

14. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, 1967, s. 130; Türkçesi: *Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan, Ankara: Bilgesu, 2011.

Yanıt vermek için biraz kelime oyunu yapacağım. Diyorsunuz ki “Kitabın sonunu siz nasıl tasavvur ediyorsunuz?”; yüklemim kendisine yanıt veremem. Gerçekte, kitabın sonunu *öngörmüyorum*, yani tarihsel veya toplumsal bir programlamaya sokamıyorum; *görme*’nin bir ütöpik ve fantazmatik faaliyet olarak *öngörme*’ye karşıt olması anlamında, bunu en fazla *görebilirim*. Ancak gerçekte kitabın sonunu göremememin nedeni, ölümümü görmeye denk olmasıdır: Kitabın sonunu, kendi ölümüm dışında göremem; bu da hakkında zar zor konuşabilirim demektir, tarihi yöneten Heraklitosçu oyuna yakalanmış olduğum için ancak mitsel olarak konuşabilirim.

Daha gerçekçi ve endişeli bir yanıt vererek barbarlığın (hani Lenin’in bizzat sosyalizmin alternatifi olarak konumlandığı barbarlık) daima mümkün olduğunu sözlerime ekleyebilirim. Böylece kitabın sonuna dair vahiy türü bir tasavvurumuz olabilir: Kitap kaybolmayacak –bilakis– en alçak biçimleriyle zafer kazanacak: Bu, kitle iletişim kitabı, tüketim kitabı, kapitalist bir toplumun marjinal biçimlere herhangi bir olası oyun bırakmaması, artık hiçbir aldatma olmaması anlamında kapitalist kitap olacaktır. İşte o anda bu tam bir barbarlık olacaktır: Kitabın ölümü, okutan kitabın tek başına hâkimiyetine ve okutmayan kitabın tamamen yenilmesine karşılık gelecektir.

Edebiyat eleştirisi faaliyetini bir metni hakikati içinde, yani metnin çoğulluğunu sabitleyerek nihai anlamı içinde okumaya ulaşmak için metnin şifresini çözmek olarak tanımladınız hep. Çalışmalarınız (burada S/Z örnek verilebilir) deyim yerindeyse eleştirinin “berisinde” metinsel göstergebilim olarak sürüyor – ki bu da terimin güçlü anlamında daha kökten, daha eleştirel bir girişim gibi görünüyor. Size göre eleştiri için, sahici bir görev var mı hâlâ? Eleştiri, Julia Kristeva tarafından analiz edilen göstergenin suç ortaklığı’na girmemiş mi kaçınılmaz şekilde?

Bugüne kadar hiç eleştiriyi bir yorumbilgisi olarak tanımlamış olduğumu hatırlamıyorum, ama sonuçta bu mümkün: Her zaman

aynı şeyi söylemiş olmayı istemem. Ama, öyle sanıyorum ki en azından *Eleştiri ve Hakikat* kitabında, eleştirinin *aléthique* (doğruluk kipinde) olmayan, simgesel ve çokanlamlı bir işlevini savunuyordum. Burada söylemek istediğim, eleştirel *roller* ile eleştirel *faaliyet* arasında bir ayrım yapılabileceği. Eleştirel rolleri tahayyül etmek her zaman mümkündür; yani, illaki kötü nitelikte olmayan eleştirel rollerin, hatta geleneksel rollerin sürdüğünü tahayyül etmek her zaman mümkündür: Schönberg'in bir sözünü hatırlıyorum; uğruna dövüülen avangard müzik sonunda var olduğunda bile *do* majör gamında güzel müzik yapmak hâlâ mümkün olacaktır. *Do* majör gamında her zaman iyi eleştiri yapılabileceğini söyleyebilirim.

Sadece, eleştiri ile göstergebilim arasında yaptığınızı düşündüğüm şu karşıtlığa değinmek istemiştin: Eleştiri, göstergeleri sabitlemek, kesin bir anlam bulmak (ki böyle bir anlam sadece ideolojik anlam olabilir) isteyen birinin faaliyetiyken, bir göstergebilimci olarak S/Z'de uyguladığınız göstergebilim veya metinsel göstergebilim tam da metnin çoğulluğuna bir yanıt olacak ve böylelikle eleştirinin bir şekilde berisinde kalacaktır...

Evet, *S/Z*'de yapmak istediğim buydu. *Do* majör gamında diye nitelendirdiğim eleştiriye aforoz etmiyorum, fakat tam da eleştirel roller ile artık eleştiri faaliyeti olmayan tam bir yazar faaliyeti olan faaliyet arasında karşıtlık kuruyorum. Aslında geçmiş metinler üzerine sonsuz şekilde yazmayı tasavvur edebileceğimiz (en azından ben edebiliyorum) için metnin, metinlerarasının, yorumun faaliyetidir bu. Günümüzde, kelimenin geleneksel anlamıyla *eserler* yazılmayan, “durmadan” (“mütemadiyen” anlamında) geçmişin eserlerinin tekrar yazıldığı bir dönemi pekâlâ tasavvur edebiliriz: Yani çoğalan, tomurcuklanan, tekrarlanan bir yorum faaliyeti olacak ve o da zamanımızın gerçek yazı faaliyeti olacaktır. Sonuçta düşünilemeyecek bir şey değil bu, zira ortaçağ böyle yapmıştı ve her şeye rağmen tekrarın barbarlığına dönmektense ortaçağa, ortaçağ barbarlığı denen şeye dönmek, klişelerin gizli tekra-

rında kalmaktansa *Bilirbilmezler*'i tekrar yazmak yeğdir. Bu elbette, güçlü kuramsal aydınlanma sayesinde yeniden söyleme aşamasını geçerek metinleri parçalayan ve başka bir şey elde eden bir kalıcı yorum olacaktır.

Geçen yıl edebiyat öğretiminin mevcut sorunları üzerine yapılan Cerisy kolokyumuna katıldınız. En önemli sorunlar sizce nerede? Bugün geçerli bir edebiyat öğretimi nasıl olabilir?

Nasıl yanıtlayacağımı pek bilmiyorum. Edebiyat öğretmenin *gerçek gerekmediğini* bilmiyorum. Gerekliği düşünülüyorsa bu durumda, diyelim ki reformist bir perspektifi kabul etmek gerekir ve bu durumda da “katılımcılık” yapılmış olur: Üniversiteye bir şeyleri değiştirmek için, okullara, liselere edebiyat öğretimini değiştirmek için katılır. Özünde şahsi mizacım nedeniyle ben daha çok bu geçici, yerel reformizme meyilliyim. Bu durumda öğretimin görevi, mümkün olduğu kadar geniş bir şekilde edebi metni infilak ettirmek olacaktır. Pedagojik sorun edebi metin nosyonunu sarsmak ve gençlerin her yerde metin olduğunu, ama diğer yandan da her şeyin metin olmadığını anlamasını sağlamak olacaktır; demek istediğim her yerde metin kadar tekrar, klişe, *doksa* da olduğudur. Amaç şu: Sadece edebiyatta değil her yerde bulunan bu metin ile toplumun nevrotik tekrar faaliyeti arasında ayırım yapmak. Yaşamın, sokağın metnini, dokusunu okumayı öğrenerek –sözgeliimi Japonya için yaptığım gibi– metin olarak basılmamış metinlere erişim hakkının olduğu insanlara fark ettirilmeli. Hatta belki biyografiler, tarihsel veya gerçek türden göndergelere artık sırtını yaslamadan, yaşam yazısı olarak tekrar yazılmalı. O noktada bir görevler kümesi, kabaca *metin mülksüzleştirme (dépropriation)* görevleri olacaktır.

Sign of the Times, 1971
Stephen Heath

Kültürün Kader Oluşu, Karşı-Kültürün Sınırları

Seuil Yayınları'ndan bu yakınlarda çıkan Sade, Fourier, Loyola başlıklı denemeniz, Tel Quel'in özel sayısı, televizyonda ve sol basında defalarca yer almanız... Roland Barthes'ın güncelliğe bu dönüşü bir güncelleme girişimine, daha açık, daha gösterişli bir girişime mi denk düşüyor? Roland Barthes geri dönmüyor, kültür sorunsalında güncel yıkımın büyük görevi olarak düşündüğü şeyin izini sürüyor: "Burjuva kültürünün yırtığını adım adım takip eden" yazının izahı.

Yıkıcı eylem alanında büyük bir kafa karışıklığının hüküm sürdüğü, şiddetin (şiddetin dilinin) keyfi ve düşüncesiz amaçlarla tükendiği bir anda karşı-kültürün sınırları üzerine çalışmaları, bize göre düşünce için faydalı bir temel atıyor.

Şu paradoksal tanım size atfediliyor: "Öncü kuvvetin/avangardın arkasını kolluyorum"...

Artçı veya öncü (avangard) olma bakımından işgal ettiğimiz konumdan asla emin olamamamıza neden olan tarihsel bir diyalektik var. Avangard nosyonunun kendisinin tarihsel olduğunu hatırlamak gerekiyor. Bu nosyonun tarihi, en iyi ihtimalle 20. yüzyılın başma kadar gidiyor. Öncesinde üzerine konuşulan bir şey değildi.

Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren Avrupa'da avangard hareketler artan bir hızla birbirini takip etmiştir ve bu konuda bir araştırma, bir parça nesnel olan tarihsel bir şema yapılacak olursa bu hareketlerin bugüne kadar neredeyse her zaman kurumlar, normal kültür, genel kanaat tarafından geri alındığı fark edilecektir.

Hatta bu daimi geri alma hareketi çok hızlıdır. Uzun süre avangardın modeli olmuş gerçeküstücülük gibi bir hareketi Fransa'da nasıl geri aldığımızı düşünmeniz yeterli. Bugün gerçeküstücülüğü -katiyen içeriği üzerine değil, kullanımları üzerine bir yargı bu- bilhassa Galeries Lafayette veya Hermès mağazalarının vitrinlerinde bulursunuz.

Sinema örneğini alırsak geri alma süreci çok daha belirgindir. Avangard film olarak ortaya çıkan, yani ticari sektörün dışında yer alan kaç film moda hareketiyle, basit bir moda çılgınlığıyla kitle- sel tüketimin içine düşmüştür!

Avangard faaliyet aşırı düzeyde hassas bir faaliyettir ve geri alınmaya yazgılıdır, şüphesiz bunun nedeni ekonomik sebeplerle moda fenomenlerini destekleyen ve desteklemeye ihtiyacı olan kapitalist türden bir yabancılaşmış toplum içinde olmamızdır. Ne yazık ki, ve bu söyleşimizin tamamı için geçerlidir, bunun zıddı toplumlarda, tarihsel veya toplumsal olarak özgürleşmiş toplum- larda belirlediği haliyle tüm bu kültür fenomenleri üzerine ciddi bir şekilde düşünmemizin şu an herhangi bir yolu bulunmamaktadır.

Sovyet toplumu örneği ikna edici değil: Burada tasavvur ede- bildiğimiz haliyle bir kültürel özgürleşme ürettiği söylenemez. Çin örneği şüphesiz daha ikna edici olur, ama bilgi eksikliğimiz olduğunu kabul etmek zorundayız. Öyle ki biz Batılılar için kül- türün yabancılaşmadan kurtarılması sadece ütöpik bir biçim ala- biliyor.

“Avangard” ile militan aşırılık arasında bir kafa karışıklığı yok mu?

Bütün sorun, göz alıcı olan yıkıcı veya şiddet içeren faaliyet bi- çimlerini kullanmanın avangardın yaradılışından gelen bir nitelik

olup olmadığını anlamaktır. Bu kesin değil. Kişisel olarak, belirli siyasal durumlar dışında şiddete karşıyım. Bu noktada kastım şiddetin kalıcı bir etik tavır değil, tamamıyla tanımlanmış taktik amaçlara götürecek bir araç olduğu Leninist türden klasik analizler. Şahsen, göz alıcı olan şiddetli ve tahripkâr faaliyetlerin dışında, derinlemesine bir yıkım çalışması gerektiğine ikna olmuş durumdayım.

Karşı-kültür dediğimiz şey, yeni bir Amerikan solu ve bu sola yakın entelektüel kesimlerin formülasyonundan yayılmış bir fenomen. Bu faaliyetleri siz nereye koyuyorsunuz?

Karşı-kültür faaliyetlerine tarihsel bir gerekçe atfedilebilir. Karşı-uygarlığın mevcut görevlerinin bir parçası olan belirli bir *nihilist* eylemi temsil ettikleri ölçüde bunlar tarihsel olarak zorunlu faaliyet biçimleridir. Bununla birlikte, mevcut durumda işleyişini gördüğümüz haliyle söz konusu karşı-kültür biçimleri bana özellikle *dışavurumsal* diller gibi geliyor: Başka bir deyişle bunların temel faydası, bazı bireylerin, küçük toplumsal grupların kendilerini dışavurmasına, dışavurum düzleminde özgürleşmesine olanak vermesidir. Ancak dışavurum ile dil eylemi arasında büyük bir ayrım yapıyorum: dışavurum olarak dil ile dönüşüm, üretim olarak dil arasında.

Fakat bu dışavurum faaliyetinin hiçbir tesiri yok mu?

Bu hareketlerin önemini tam da diyalektik bir şekilde takdir etmeye çalışıyorum: yani, ne açıdan faydalı olduklarını görmek, ama bunun yanı sıra, görünüşe rağmen illaki yıkımın en kökten halini temsil etmediklerini anlamak.

Dışavurumsal kültürün, özellikle müzik alanında gençler üzerindeki gücünü nasıl açıklamalı?

Pop müzik için, söz konusu karşı-kültür biçiminin büyük önem attığı bedensel içerik var. Burada bedenle, savunulması gereken

yeni bir ilişki var. Bununla beraber, en zekice (ve kavranır) olmasıyla benim için en ilginç olan örneğin kavramsal sanat denen şeyde bulunduğunu söyleyebilirim. Kavramsal sanat sanatın geleneksel nesnelerini, tabloyu, sergiyi, müzeyi imha etmeyi hedeflerken aynı zamanda çok zekice kuramsal metinler üretiyor. Deyim yerindeyse beni hüsrana uğratan, kavramsal sanat dışında anılabilecek, pop-art, pop müzik, *underground* gibi karşı-kültür hareketlerinin söylemin imhasına varmaları ve böylelikle tüm kuramlaştırma çabalarından vazgeçmeleridir.

Oysa mevcut toplumumuzda kuram, ideal yıkıcı silahtır. Başka ülkelerde, başka tarihsel devletlerde yine yıkıcı silah olacağını söylemiyorum. Kuram ile pratik arasındaki ilişkilerin tamamıyla değiştirilmiş olduğu ve sonuç olarak kuramsal görevlerin artık buradakiyle aynı olmadığı devrimsel koşullara sahip bir devlet hayal etmek mümkün – muhtemelen Çin’de böyledir. Ama bizde kuramsal görev hâlâ bana elzem görünüyor. Dolayısıyla bir kuramlaştırma çabası veya –daha basit söylersem– zekice bir çaba gösterdiklerinde, amaçları ve eylemleri üzerine zekice bir söylem üretmeyi kabul ettiklerinde bu karşı-kültür faaliyetlerine çok daha fazla ilgi duyuyorum.

Sanki bir sınıf ayrımıyla kesilmişçesine dilinin ideolojinin dışında yer aldığına inanmak, belirli bir kültürel aşırılığın yanılması değil mi?

Bu noktada iki hususu vurgulamak isterim. Birincisi şu: Samimi kanaatim (ve bu yirmi yıldır yaptığım tüm çalışmalara bağlı) her şeyin dil olduğu, hiçbir şeyin dilden kaçamadığı, dilin toplumu bütünüyle katettiği, bütün topluma nüfuz ettiği yönünde. Sonuç olarak belirli bir anlamda her şey kültürel ve kültüredışılığı deneyimlemek imkânsızdır. Kültür, mahkûm olduğumuz bir kadedir. Dolayısıyla radikal bir karşı-kültür eyleminde bulunmak, dilin yerini değiştirmekten ve dikkatli olunmazsa yine klişeler, dolayısıyla zaten var olan dil parçalarına yaslanmaktan başka bir şey değildir.

Şiddetin aşırı düzeyde yıpranmış, çok eski, hatta antropolojik bir kod olduğunu söyleyebilirim: Başka bir deyişle, kendi içinde şiddet işitilmemiş bir yeniliği temsil etmez. Dolayısıyla kültürün kökten imhasına yönelik bir tavır, bana düşünülmemiş, görece te-sirsiz ve sadece dışavurumsal değere sahip görünüyor. Sorunu bi-raz daha geniş bir tarihsel görev açısından önümüze koyduğumuz anda, kültürün kader oluşunu kabul etmek dışında bir çözüm ol-madığını düşünüyorum. Dolayısıyla içeriden imhası veya dönü-şümü için çalışılmalı. Dışarıdan gösterilen tavır süs olarak kalır.

İçeriden dönüşümden kastınız ne?

Toplum bize bölünmüş diller dayatır (toplumumuzun yabancılaş-masının göstergesi olan bir dil bölünmesi içinde yaşıyoruz). Ama belirli dil türlerinin dışına yerleştiğimizde –ve bunun yapılması gerekir, hepimiz yaparız– bunu daima bir başka dilden yaptığımız ve asla bir dildışından yapmadığımız unutulmamalı. O andan iti-baren sadık bir şekilde kendimizin, kendi dilimizin sonsuz eleştiri-si sürecine gireriz. Kültürü harekete geçirebilecek olan böyle bir düşünümsellik tavrıdır (biraz önce *kuramdan* bahsettik ya, bu ikisi benim için aynı şey): Söz konusu tavır ayrıca, nereden konuştuğu-muzun pürdikkat algılanmasına da bağlıdır. Bir birey kendisini ne kadar devrimci gösterirse gösterebilir, nereden konuştuğunu kendi-sine sormuyorsa sahte bir devrimcidir.

Konuşulan yer, genelde çoğu zaman marjinal olan küçük burjuva-zi değil mi?

Kesin verilerden yoksunuz ve özellikle toplumsal sınıf, bu sınıfın belirlenimleri ile ürettiği anlamlar (mitler) arasında pek bilinme-yen köprüler vardır. Dolayısıyla karşı-kültürün aktörlerinin hangi sınıftan geldiğini bilmiyorum; ama küçük burjuva kökenlilerse, asrın tarihsel görevlerinden birinin küçük burjuvazinin nasıl ileri-ci bir sınıf haline gelebileceğini öğrenmek olması anlamında, bu-nun bir kusur olmadığını da hatırlamak gerekiyor. Bu soruyu ya-

nıtlamayı başaramazsak tarihin uzun süre yerinde sayma riski olduğuna inanıyorum. Kültürel düzlemde, küçük burjuvazinin burjuva kültürünü “fars olarak” yinelediği söylenebilir ve bu gülünç taklit, kitle kültürü denen şeydir; dolayısıyla küçük burjuva kültürünün genele sirayetinden muaf hiçbir toplumsal sınıf, hiçbir grup yoktur.

Fransa’da kültürü karakterize eden şeyin, büyük burjuva kültürünün hegemonyasını tartışmaya açan küçük burjuvazinin saldırgan atılımı olduğunu yazmıştınız.

Belki 20. yüzyılın bu ikinci yarısında, en azından Fransa’da baskın olan, burjuvazi ile küçük burjuvazi arasındaki hesaplaşmadır. Tarihsel sorun, küçük burjuvazinin kapitalist bir durumun genel çerçevesi (Pompidou tarzı) içinde mi, yoksa Fransız Komünist Partisi türü bir gelişimin genel çerçevesi içinde mi atılım yapacağıdır.

Bütün bu karşı-kültür hareketlerinin –ve bunların eylemleri konusunda bıkip usanmadan diyalektik değerlendirmede bulunmamız gerektiği yeniden karşımıza çıkar–, bütün bu hareketlerin bir nihilizmi teşvik etmeye çalıştığını eklemek isterim. Bu nedenle eylemleri bana kısmen meşru görünüyor. Aslında içinde bulunduğumuz duruma dair tek olası felsefenin nihilizm olduğuna inanıyorum. Ama nihilizmin benim için şiddet içeren davranışlardan, yıkıcı radikallikten veya, daha derinde, az çok nevrotik ya da isterik davranışlardan ayrı olduğunu da hemen ekleyeyim.

Nihilizm, bir zekâ çabası ve dil hâkimiyeti gerektiren bir düşünüm ve sözceleme (zira sorunları daima dil açısından ortaya koymak lazım) türüdür. Nihilizm düşüncesinde en ileri filozofun Nietzsche olduğu unutulmamalı, ama bizde bu filozof tanınmaz ya da yanlış tanınır. Bugün hayal edilebilecek nihilist irdeleme ve eylem biçimleri çoğunlukla mütevazı, kısıtlı, marjinal, hatta kibar görünebilir, ama bu, görünüşte daha radikal olan eylem biçimlerinden aslında daha nihilist olabilmesini engellemez.

Kuramsal çalışmalarınızda kullandığınız gibi üst düzeyde teknik, özgül bir dil gerekliliği ile üzerine konuştuğumuz toplumsal tabakaların siyasallaştırılması gerekliliği arasındaki çelişkiyi nasıl çözüyorsunuz?

Bu bir sorun ve bu sorunla karşılaşmış olan tek ben değilim. Üretmeye çabaladığımız çalışmanın kısıtlı gruplar içinde tesiri olduğu kesin. Ezoterik yanları olan bir çalışma bu, katıyen *kitle* veya *kitlelere* ulaşmayı amaçlamayan bir çalışma. Bunun çok iyi farkında olmak lazım, bu konuda hiç kuşkuya yer yok. Bununla beraber, görece kapalı olan bu çalışmanın, anlamın imhasının sahnelenmesi için zorunlu olduğuna inanıyorum. Biz entelektüellerin görevi, siyasallaştırmak değil, anlamları, anlamı eleştirmektir.

Kültürel düzlemde Fransız toplumu küçük burjuva kültürünün modellerine o kadar tabidir ki, bu modeller dahilinde kalabalığa ulaşabilmek için insanın taviz vermesi (eylemini tehlikeye atması) şart.

Bununla birlikte, Brecht'in peşinden bizim de, mevcut haliyle, hatta yabancılaşması içinde Fransız toplumuyla ilişkili olarak büyük bir iletişim gücü olacak, buna rağmen ciddi (hatta sert) ilerici-lik, yıkım ya da nihilizm öğeleri içerecek bir sanat inşa etmeyi deneyip deneyemeyeceğimizi kendimize sorabileceğimiz kesin – ve bu, (örneğin tiyatro, sinemada) *yaratıcıların* görevi aynı zamanda.

Aramak ve bulmak yaratıcılara düşüyor. Tesirli bir sonuca ulaşırsalar bile, bu yaratıcıların yayma aşamasında bir sürü güçlkle karşılaşacaklarını da ekleyelim. Kültürel kurumlar (radyo, televizyon, belki okul ve üniversite) düzeyinde otomatik olarak pekişecek bir sansürün varlığı su götürmez. Bir sanat biçimi yıkıcı görüldüğü anda önüne hep set çekilmiştir. Ama en şiddetli biçimler, en tehlikeli olanlar değildir.

Politique-Hebdo, 13 Ocak 1972

Jean Duflot

Haz / Yazı / Okuma

I

Sade, Fourier, Loyola kitabınız bu yakınlarda yayımlandı. Tel Quel dergisi son sayısını size ayırdı. Sade, Fourier, Loyola'da kötülük felsefesi, ütöpik sosyalizm veya itaat yüceltmesini değil yazının üç yaratıcısını ele alıyorsunuz. Dolayısıyla üç dil-kurucusu hakkındaki bu sorgulama, Yazının Sıfır Derecesi'nde ustaca başlatılmış bir projeyi gerçekleştiriyor, daha doğrusu sürdürüyor. Göstergeler İmparatorluğu ve Sade, Fourier, Loyola metnin hazzına dair yeni bir düşünme çabası getiriyor. Dolayısıyla öyle görünüyor ki çalışmanızın tarihini çoğullaştırmak, iki farklı döneme yerleştirmek gerekiyor...

Son cümleliz, daima çokboyutlu olan, çoğul bir tarihe gönderme yapan tüm kültürel olgular için geçerli. Kişisel çalışmam düzeyinde bu tarih yaklaşık yirmi yılı kapsamaktadır. Sade, Fourier, Loyola bu tarihte neredeyse takıntılı bir rol oynar: Yani, bir kez daha yazıyı ele alır. Yazının Sıfır Derecesi'nden itibaren bu niyeti formüle etmişim, ama bu niyet elbette çeşitli dönüşümler yaşadı. Bazı dönemlerde, Modanın Sistemi'nde olduğu gibi görünüşte daha bilimsel bir yanıt vermeyi denedim. Modanın dili şüphesiz edebi bir dil değildir. Fakat giyilen veya fotoğraflanan moda sistemini sorgulama fikrini bir kenara bırakıp sadece dergilerde betimlendiği haliyle modaya başvurarak saplantıma döndüğüm çok açık: dil

ve özellikle de yazılı dil. *Sade, Fourier, Loyola* söylemler veya ikincil diller üzerine bu araştırma çalışmasını sürdürmektedir. Bir yaşam boyu süren çalışmanın bir varyasyonudur (kelimenin müzikte kullanılan anlamıyla) bu.

II

Göstergeler İmparatorluğu yeni bir safhanın başlangıç noktası...

Aslında orada metnin hazzı sorununu ele alıyorum. Gördüğüm haliyle Japon yaşamının metnini deşifre ettim. Betimlediğim şüphesiz teknik, kapitalist Japonya değil, oldukça fantazmatik bir Japonya. *Göstergeler İmparatorluğu*, Genette'in beni okurken "bir tür gösterge etiği" dediği şeyi özgürleştirmeme olanak verdi. Göstergeyle nötr bir ilişkim yok: Toplumlar veya edebiyattaki göstergelerin şifresinin çözümü bende her zaman bir tutku uyandırmıştır. Bu ilişkinin ikircikli olduğunu eklemeliyim: Güven hissi ürettikleri için kodların beni özgürleştirdiği bir an vardır. Bizimki gibi oldukça yabancılaşmış, kaygılı toplumlar güvende hissetmek için göstergelerin açık ve kalıcı olmasına ihtiyaç duyarlar. Düzgün oluşturulmuş bir kod, kısıtlayıcı olsa dahi, her zaman için güven vericidir. Ama aynı zamanda göstergeler çok kolay baskı uygular üzerimde. Göstergeleri doğallaştıran diller veya toplumlar benim için katlanılmaz: Göstergeleri yaşadıkları halde, bunları oldukları haliyle ifşa etmeyi reddederler. Başka bir deyişle, göstergeleri her neyseler o olarak, tarihsel ürünler, anlamın ideolojik yaratımları olarak yaşamazlar. Örneğin *Çağdaş Söylenler*'i bu tahammülsüzlükten yola çıkarak yazdım.

Üzerine konuştuğum Japonya benim için bir karşı-mitoloji, göstergelerin bir tür mutluluğudur; kırılğan, çok özel bir tarihsel durum sonrasında hem kendini tamamıyla modernlik içinde bulan, hem de kitle iletişimi, tüketim toplumu tarafından henüz dümdüz edilmemiş, doğallaştırılmamış bir anlamsal lüksü muhafaza edebilecek kadar feodal safhaya yakın bir ülkedir.

III

Demek Japonya’da “göstergelerin mutluluğu” dediğiniz şeyi buldunuz. Bu ifadeyi açabilir misiniz?

Oldukça kuvvetli, incelikli olan bu kodlar bir yandan asla doğallaştırılmamıştır (göstergeler sistemi olarak belirirler); diğer yandan kesinlikle nihai, istikrarlı, kapalı gösterilenlere göndermezler – belki Japonya’nın geçmiş, dinsel mazisi, paganizm veya –neden olmasın– Zen Budizmi’nin ağırlığı nedeniyle. Bu ülkenin, monolojik söylemle, bizim Musevi-İslami-Hıristiyan ülkelerimizde olduğu kadar sıkı bir ilişkisi olmamıştır. Japonya bana bir tür yazma cesareti verdi. Bu metni yazmaktan mutluluk duydum. Metnin, okumanın, gösterenin hedonist, daha doğrusu erotik mekânında bir süre ikamet etmeme izin verdi. Şu an bu yolu sürdürmek, haz metinleri yazmak ve metin kuramına metnin hazzı, baştan çıkarma üzerine bir düşünciyi dahil etmek çok cazip geliyor bana. Neredeyse metnin *Don Juanlığından* bahsetmeli. Bir metin neden baştan çıkarır, bir metnin baştan çıkarıcılığı nedir? Metnin hazzı bütünüyle kültürel midir? Kültür düzeyine mi bağlıdır yoksa daha bedensel midir – ve sonuç olarak kültürle birçok dolayım içeren diyalektik bir ilişkisi mi vardır? Artık yavaş yavaş bu tür sorular sormak istiyorum.

IV

Sade, Fourier, Loyola’yı okumaktan haz aldınız. Sade’ı hazla okumak bizim toplumumuzda itiraf edilmez – itiraf edilemez; daha ince bir şekilde herhangi bir felsefi yaklaşım (örneğin Kötülüğün Felsefesi), hatta patolojik bir vaka çalışması adına reddedilir. Hazzın Loyola’da, Fourier’de kökeni aynı değildir. Bu iki yazarın okumasında bu haz sizin için nereden kaynaklanıyor?

Sade’ı sıkıcı bir yazar olarak gören genel kanının aksine ben Sade’ı okumaktan daima büyük bir haz aldım. Herkes gibi ben de Sade’ı

çok serbest bir şekilde, yani bazı kısımları atlayarak okurum. Her zaman aynı kısımları atlamam. Bana en büyük okuma hazzını vermiş yazardır Sade. Edebiyatta bu tür bir okuma ve sonsuz tekrar okuma hazzı veren bir tek, tabii ki tamamen diğer uçta yer alan Proust var benim için. Fourier bu açıdan daha antolojiktir. Fourier'de büyük bir okşayış gücü bulunan parçalar var; ama bunun yanı sıra tahammül edilemez tekrarlar da var. Romansı bir sav, bir silsile bulunmadığı için okuması daha güçtür. Okumanın hazzı onda daha az sözdizimsel, daha fazla anlamsal, kelimenin klasik anlamında “şiiirsel”dir. Loyola'ya gelince, özellikle Hıristiyan söyleminden çok uzaksak bu tür bir hazdan bahsedilemez; isyan etmek adına bile olsa buna dahil olmam imkânsız. Söylemi beni ne öfkelerendirir ne de gerçekten haz verir; fakat Loyola dilbilimin büyüleyici bir yeniden inşası için gerekli öğeleri sağlamıştır bana. Champollion'un ve –Jakobson'un kriptanalistler dediği– tüm dil çözücülerin hissetmiş olabileceği hazza benzer bir şey.

V

Bununla birlikte böyle bir konum alışın –haz üzerine kuramsal bir düşünme çabasına girişileceğini söylemenin– bizzat modernliğin çabasının tersine gittiği veya böyle görünebileceği hafife alınmamalı. Bazılarının suistimal etmeye hazır olduğu yanlış anlamaları kolaylıkla hayal edebiliyorum. Bugün yaptıklarınızın hangi açıdan zorunlu bir avangard çalışma olduğunu söyleyebilir misiniz?

Metnin hazzı üzerine kuramsal bir düşünme çabasına girişmenin taktik bir değeri var. Bir dönem boyunca özellikle ideolojik eleştiri yapmıştım: örneğin *Çağdaş Söylenler*'de ve *Eleştirel Denemeler*'de yer alan birçok metinde. İdeolojik eleştirinin görevleri bugün neredeyse herkes tarafından benimseniyor. Artık avangard bir çalışma değil bu: Örneğin öğrencilerin uyguladığı ideolojik eleştiride çok fazla tekrar, laf kalabalığı bulunuyor. Dolayısıyla ideolojik eleştiri arıtmak, inceltmek gerekiyor; ideolojiye dair far-

kındalık kazanmak başka bir şeydir, bunu göstermek başka bir şey: İncelik ve zekâ (zekâdan kastım, bir psikolojik değer değil, bir işlem kalitesi) gerekir. Bu kolektif görev Fransız entelijansiya-sının koca bir bölümü tarafından üstlenilmiştir. Haz kuramıysa bugün yapıcı, mücadeleci bir eyleme muhtaçtır.

Neden bu kuram yalnız kalmıştır? Çünkü günümüzde entelektüellerin bireydili siyasallaşmıştır. Bunu söylerken siyasal seçenekler sorununu bir kenara bırakıp sadece dil düzleminde kalıyorum. Siyasallaşmış dil genelde terminoloji ve cümle seçimiyle ilgili modellerini Marksist kuramsal literatürden alır: Haz sorununun buradan menedilmiş (*forclos*) olması normaldir. Çok samimi konuşacak olursam, bugün Fransa'da yapılan ve gerekli olan karşı-ideolojik çalışmaların birçoğunda hazza dair bir yasa, sansür, engelleme var gibi. Yakalanması, betimlenmesi gereken özgürleşme ve sansür sorunlarıyla birlikte jenital erotizm değil. Entelektüel çalışma ikincil cinsellik ve özellikle de dilin cinselliğiyle ilgilenebilir. Cinsel veya erotik mekân olarak dilin, kitle kültürünün erotizmiyle hiçbir alakası yoktur. Avangardın işi, siyasallaşmış veya karşı-ideolojik dillere ne yazık ki sızmış ve bunları somurtkan, ağır, tekrarlı, saplantılı, sıkıcı hale getiren erotik yasağı kaldırmaktır.

VI

Hâlâ esrarengiz olan "okumanın yeri" hususunu belki aydınlatılabilirsiniz. Şöyle yazmışsınız: "Burjuva ideolojisi hakkında veya karşısında nereden konuşulduğu hiç sorgulanmazsa, tam da bu ideolojiye en çok sövüldüğü anda gizleme gerçekleşir: Söylemdışının mekânı mıdır burası ('konuşmayalım, yazmayalım: militanlık yapalım')? Yoksa bir karşı-söylemin mekânı mı ('sınıf kültürüne karşı söylem üretelim')?"

Burjuva ideolojisine her sövüldüğünde aynı zamanda şu soru da karartılır: *Nereden konuşuyorum?* Blanchot'dan bu yana bütün modernliğin yaptığı gibi, özünde düşününsel olan ve dilin sonsuzlu-

ğunu teşvik eden, taklit eden, ama asla bir gösterilenin kanıtlanmasıyla kendi üzerine kapanmayan söylemleri savunmak istemiş-tim sadece. Okumanın erotizmi üzerine bir düşünme çabasını gün yüzüne çıkarmaya çalışmakla, dogmatik söyleme karşı çıkmak dışında bir şey yapmıyorum. Günümüzde dogmatik söylem ile terörist söylem aynı suçlamayla karşı karşıya. Dogmatik söylem bir gösterilene dayanır. Dile bir nihai gösterilenin varoluşuyla değer kazandırmaya çalışır: Dogmatik söylem ile teolojik söylem arasındaki iyi bilinen ilişkiler bundan kaynaklanır. Bu gösterilen çoğunlukla bir Dava biçiminde kendini gösterir: siyasal, etik, dinsel bir dava. Ama söylem (bir bireyin seçeneklerinden bahsetmiyorum) böyle bir gösterilende durmayı kabul ettiği anda dogmatik hale gelir. Terörist söylem, destekleyebileceğimiz veya destekleyemeyeceğimiz saldırgan özelliklere sahiptir, ama gösterende kalır: Dili gösterenlerin az çok oynak tertibi olarak yönetir.

Dilsiz hiçbir yer yoktur: Dil, sözel olan ve hatta laf kalabalığının karşısına dildışı bir mekân, gerçek ve hakikatin mekânı olacak saf, saygın bir mekân çıkarılamaz. Her şey dildir, daha doğrusu dil her yeredir. Tüm gerçeği kateder; dilsiz bir gerçek yoktur. Dildışı ya da güya nötr veya anlamsız bir dil arkasına saklanma, dilden gizlenme tavrı samimiyetsiz bir tavidir. Dil konusundaki olası tek yıkım şeylerin yerini değiştirmektir. Burjuva kültürü içimizdedir: Sözdizimimizde, konuşma şeklimizde, hatta belki hazımımızın bir kısmında. Söylemdışına geçemeyiz, zira söylemdışı yoktur; en terörize edici, en aşırı tavırlar bile hemencecik geri alınmaya elverişlidir. Geriye kalan tek kavga, uluorta yürütülen bir kavga değil, daha çok bastırılmış, gizlidir. Bu kavga her zaman zaferle sonuçlanmasa da dillerin yerini değiştirmeyi denemelidir. Burjuva diliyle –retorik betimlemeleri, sözdizimsel tarzları, kelime değerleriyle– yeni bir dil tipolojisi yaratmaya çalışıyoruz: yazmanın öznesi ve okumanın öznesinin aynı yere sahip olmadığı yeni bir mekân. Modernliğin tüm çabası budur.

VII

Hazza dönersek “Bir okumanın hazzı, hakikatinin güvencesidir” diye yazmıştınız. Üstleneceğimiz veya başarıya ulaştıracağımız devrimci görevler hazla çelişkili midir?

Marksist üstben hazzı kolaylıkla sansürler; tarihsel olarak Marx ve Lenin, haz sorunlarını değil ihtiyaç sorunlarını çözmek durumundaydı; bununla birlikte, Marx’ın metninde devrimin nihai meselesi olarak hazza güçlü bir duyarlılık bulunduğu işaret edelim. Ancak metnin hazzı hususunda saygın bir kefilim var: Brecht. Brecht’in eserlerindeki (tiyatro, kuram) neredeyse kusursuz Marksist eleştirinin kuvvetini, zekâsını hiç kimse inkâr edemez: Oysa Brecht mütemadiyen haz için savaşmış büyük bir Marksist yazardır. Tiyatrosunun haz tiyatrosu olmasını istiyordu. Hazzın devrimci görevlerle en küçük bir şekilde çeliştiğini asla düşünmedi.

Oyunlarında hazzın değerine dair neredeyse müşfik örnekler vardır: Örneğin, yemek veya puro keyfi, keyifle puro içmeyi hiç bırakmamış olması ve özellikle Marx’ın da puroyu sevdiğini hatırlatmış olması: İlerici alanda biraz yeniden kurulması gereken koca bir hedonist boyut var.

Yaşam ve topluma dair çok haklı bir duygudan yola çıksa bile öğrencilerin söyleminde bu boyutun daha hissedilebilir olmamasına her zaman üzülmüşümdür. Benim için, *bu hedonizm kalıntısından kurtulmak* gerektiğini de söylemiş olabilirler. Ama hayır, ondan kurtulmak değil, onun kalıntı olmamasını sağlamak gerekiyor. Hangi ölçekte şekilleniyor olursa olsun, devrimci pratik çoksesli bir pratiktir: Çok geniş bir davranışlar, söylemler, simgeler, eylemler, belirlenimler bağdaştırmacılığı; çoğul türden bir faaliyet. Önümüze koymakta olduğumuz sorunlar sadece bir sınıf durumuyla değil (ki bu zaten açık) *kast* durumuyla da ilişkilidir: Bu noktada da entelektüelin siyasal rolü üzerine düşünmeyi öğrenmeli. Entelektüel, savcı değildir; proletarya adına konuşmaz:

Devrimci bir perspektifte eksik hissettiğini, entelektüel faaliyetlerini azaltan, mevcut toplumun bir entelektüel olarak onun koşullarına dayattığı yabancılaştırmaları ortaya koymak amacıyla kendi adına konuşur. Sadece başkalarının değil kendi yabancılaştırmasını da değerlendirmesiyle çok daha devrimci olacaktır.

VIII

Bazı yanlış anlamaları ortadan kaldırmanızı isteyeceğim bir sorun daha var: Bilim sorunu, özellikle bazıları için olanağı üzerine kuşku düşürdüğünüz edebiyat bilimi sorunu.

Başkalarının bana dair yansıttığı imgem gerçekten de bu muğlaklığı taşıyor. Zira kâh ilk göstergebilimcilerden biri oluyorum: Böylelikle bilimsellik nişanıyla sarmalanıyorum. Kâh, tersine, titiz, bilimsel olmadığım düşünülüyor, öznellik ve izlenimcilikle damgalanıyorum.

Aslında, derine inersek, bilimsel söylem'e inanmıyorum. Bizat bilim sorununu ve edebiyat bilimi sorununu bir kenara bırakıyorum. *Eleştiri ve Hakikat* kitabıyla ilgili öyle bir iddiada bulunmuş olsa da ben asla bu bilimin var olduğunu söylemedim. Şöyle yazmıştım: *Edebiyat bilimi (şayet bir gün olursa)*. Buradaki mesaj (şüphenin mesajı) parantezdi. Kuşkusuz edebiyat konusunda tereddütsüz bilimsel bir tavırla hareket eden araştırmacılar var, örneğin Todorov geliyor aklıma: Tamamıyla onaylıyorum da; bence çok faydalı; ama edebiyat bilimiyle ilgili tüm bu çalışmalarda asıl sorun asla çözülmez: bilimin söylemi sorunu. Edebiyat bilimi hangi söylemde ifadesini bulacak? Tüm söylemlerin aldatıcılığından kaçabileceğini ileri sürebilecek tek bir bilimsel söylem olabilir: algoritmik söylem. Edebi metni mantıksal denklemlere yerleştirme, biçimselleştirmelere başvurma yönündeki az çok bilinçli ayartmanın nedeni budur. O noktada bilimin söylemselliği sorunu çözülür: Algoritmik söylem dolaysız ve bütünüyle *gösterilensizmiş* gibi sunar kendini: Saf ilişkilerin ifadesidir. Ulusal dile

tekrar katıldığınız anda yananamların, çoklu anlamların, imgeselin rollerinin kültürel ve bir şekilde psikanalitik kaderinden kaçamazsınız: O zaman da bilimsel söylem, bilimden beklediğimiz meziyetlere sahip olmaz.

Bir gün bir edebiyat bilimi olursa, ancak biçimsel, biçimselleştirilmiş bir bilim olabilir: Böylece her dilde bulunan ideolojik kaderden kaçacaktır. Bana göre bir bilimsel imgesel var – Lacancı anlamda imgesel (öznenin kendini yanlış tanıması olarak işleyen bir dil veya diller kümesi). Hangi beşeri bilimler, sosyal bilimler dergisini okusanız bunu görürsünüz: Bilimsel denen veya bilimselin kıyısında bir üslupla yazılmışlardır: Bu akademisyenlerin imgeseli pekâlâ sökülebilir. Yazı (bu tür söylemlerin yazmanlığına zıt olarak yazı) dilimizin imgesellerini feshetmemizi sağlayan bir pratik türüdür. Yazarak kendimizi psikanalitik bir özne olarak kurarız. Kendimiz üzerinde bir tür analiz gerçekleştiririz ve o an özne ile nesne arasındaki ilişki tamamıyla yer değiştirir, *geçerliliğini yitirir*. İzlenimci eleştirinin vasfı olarak öznellik ile bilimsel eleştirinin vasfı olarak nesnellik arasındaki eski karşıtlığın artık anlamı yok.

IX

Örneğin CNRS'te edebi denen metinler üzerine araştırmacı olarak çalışıyorsunuz. Kurum kendinizi bir akademisyen konumuna koymanızı talep ediyor mu?

Samimiyetsizlik orada başlar. Sözde bilimsel bir faaliyet türü, *yazmanlık* olarak adlandırdığım bilimsel bir söylem seçersiniz. Aktarımsal bir oto-analiz ilişkisi içinde olmadığınız için metinden mahrum kalırsınız. Tek kelimeyle, artık metin okumazsınız. Metinleri, mesela tarihsel belge ya da göstergebilimsel belge olarak görmeye başlarsınız: Ortodoks bir edebiyat göstergebilimi yaparsınız: anlatısal modeller, anlatısal sözdizimler ya da Jakobson'daki anlamıyla poetikalar inşa etmeye çalışırsınız. Ancak okumanın dışında kalırsınız. Metinle temas halinde kendi öznenizin yerini de-

ğiştirme faaliyetinde olamazsınız. Dolayısıyla yazan kişinin öznesinin yerini de artık değiştiremezsiniz: İncelenen metni yazan özneye kelimenin geleneksel anlamında *yaratıcı-yazar (auteur)* gibi davranmaya mahkûmsunuzdur: *yaratıcı-yazar, yani bir eser-de ifadesini bulmuş bir öznelilik*. Buna karşı tek çare eseri yeniden yazmak olacaktır.

X

Özne meselesine gelmemiz gerekiyor sonuçta. "Yazar ve ölü ol-saydım, dost ve teklifsiz bir biyografi yazarı tarafından yaşamımın birkaç ayrıntıya, birkaç beğeniye, birkaç düşünceye, 'biyografi bi-rimleri'ne indirgenmesini çok isterdim." Bu ve benzeri cümleler, hümanist, klasik geleneğin bize öğrettiği şekliyle yazar-özne nos-yonunu hassaslıkla, incelikle ya da bilmeyerek (ifademi mazur gö-rün) tekrar devreye soktuğunuzu düşündürüyor bana...

Kelimenin hümanist ve klasik anlamıyla öznenin varlığını kabul eden bir eğitimden geliyorum. Marx, Nietzsche ve Freud tarafın-dan arkeolojik bir bakış açısıyla başlatılan metafizik öznenin derin dönüşümünde, modernliğin birçok yöne götürdüğü bu dönüşümde ben sadece geçici, en uçta olmayan bir yer işgal ediyorum. Özneyi dağıtmaya yönelik tüm işlemler beni hâlâ büyülüyor; yazının kla-sik öznesinin değişmekte, yıpranmakta, kendini bir birleşime ha-zırlamakta olduğu kırılgan bir an. Sorguladığım bu kırılgan çatla-ma ânıdır. Modern denen metinle ilişkim, muğlak bir ilişki; tutkulu bir eleştirel bağlılık olsa da, her zaman haz ilişkisi değil.

XI

"Metnin hazzı yazarın dostane geri dönüşünü de içerir" diye ya-zarken kastınız nedir?

Bence bu cümle gayet avangard görünüyor! Aslında, geçmişin ya-zarlarını hoş bedenler, baştan çıkarıcılığını koruyan izler olarak

kabul ettiğimiz gün büyük bir özgürleşme olacak. Yolu gösteren yazarlar var: Proust, Jean Genet (romanları) geliyor aklıma: Genet kitapları içindedir. *Ben, Jean* der. Bununla beraber kimsenin aklına kitaplarının öznel bir deneyimi ifade ettiğini söylemek gelmez: Genet kitaplarında *kâğıttan bir karakter* olarak bulunur. Eserinin başarısı buradadır: *Gönderge* olarak kendisiyle ilişkili her türlü mirastan kurtulmuş bir karakter olmasında.

XII

Kitabınız nasıl bir düzene sahip? Bu üç yazarın bir araya gelmesi şaşırtıcı, hatta kışkırtıcı görünüyor.

Söylemiştim: Niyetim kışkırtmak değildi; kışkırtma *etkisi* olmadığı anlamına gelmez bu. Gerekçeler bir başka düzeyde.

XIII

Sade, Fourier, Loyola: Bunlar materyalist yazarlar mıdır?

Söz konusu yazarlar hakkında materyalist ayın ifadesini kullandım ve belki bu en büyük kışkırtmadır. Örneğin, Loyola'nın inançlı biri oluşunu dikkate almadım. Üçüne her türlü içerikten bağımsız davrandım. Bir yazar yazıya ne kadar kendini kaptırırsa o kadar maddileşir, ileri sürdüğü içeriklerde olabilecek idealist yükü o kadar iyi tahliye edebilir; kuşkusuz uzun süre başka bir şey görmemizi engelleyecek kadar kuvvetli olabilir bu yük; bununla birlikte, Diderot bana göre materyalist bir yazarsa, bir felsefe şemasında öyle konumlandırıldığı için değildir. *Kaderci Jacques*, dil ile gerçek arasındaki ilişkileri doyumsuz, durdurulamaz bir yinelemeye tabi tutarak modern yazıyı tahayyül eden en büyük metinlerden biridir. Bu nedenle Diderot büyük bir materyalist yazardır.

XIV

Sade, Fourier, Loyola'da tiyatrolaştırmanın ortak olduğunu söylüyorsunuz. Nasıl bir teatrallığı kastediyorsunuz?

Teatrallik fikrinde ayırt edilmesi gereken iki nosyon vardır: Batı tiyatrosunda, az çok *happening*'i takip eden Brecht sonrası ve Brecht karşıtı tiyatroyla sonuçlanan isterik teatrallik; bir de neredeyse etimolojik anlamıyla mizansen fikrine bağlı başka bir teatrallik. Bunun göndermeleri ya Freudcu sahne, "öteki sahne" tarafında, ya da Mallarmé, "gelecek kitap" tarafında aranmalıdır: Hareketli kombinasyon mekanizmaları üzerine kurulu, okuyan ile dinleyen arasındaki ilişkinin yerini her an tamamıyla değiştirecek şekilde tasarlanmış bir teatrallik.

XV

Bu yazarlardan aynı zamanda sahne tasarımcısı olarak da bahsediyorsunuz.

Sahne tasarımı metaforu hâlâ verimli; henüz tam olarak keşfedilmiş değil. Oynayandan ziyade sahneye koyana öncelik vermek. Tiyatromuz geleneksel olarak bir oyuncu tiyatrosudur.

XVI

Sade'a ayrılan makalelerin, kitabın inşasında nasıl bir yer kapladığını merak ediyorum. Bunun önemli olduğunu düşünüyorum.

Benim için çok önemli olan bu soru hiç sorulmadı. Bunun oldukça açık iki anlamı var. Birincisi, argümanın çerçevesini sunan Sade'dır. Dolayısıyla kitap bir üçleme değil, tam bir geçit törenidir. Belirli bir perspektifin inşası söz konusudur: öncesinde ve sonrasında Sade. İkinci anlam, "Sade I" bölümünün belirli bir gidimli-

likle bir makale olarak yazılmış olmasıdır. “Sade II” ise, parçalar-
dan oluşuyor. “Sade I”i yazdıktan sonra Sade okumamın henüz
bitmediğine, Sade dilinin sinsi noktalarını ihmal eden biraz etno-
lojik bir betimleme yapmış olduğuma dair bir hissim vardı. Sade’ı
tekrar okudum. Tekrar okuma notları aldım. O anda bunun benim
için gizemli, heyecan verici ve heves kırıcı bir deneyim olduğunu
fark ettim: Gerçekte, Sade hakkında “Sade I”i yazarkenkiyle aynı
şeyleri düşündüğümü gördüm. Ayrıca “Sade II”de ilginç olan,
parçalı bir Sade yazma kararıydı. Bunun Sade metniyle ilişkisi
var. Bu kesik yeniden söyleyişler çok ilgimi çekiyor.

XVII

*“Sade I” ve “Sade II”de Sade’cı sırdan bahsediyorsunuz. Sır keli-
mesinin açıklanması gerekmez mi ve burada söz konusu kelimeyle
kastedilen ne?*

Bu sır kelimesini çabucak tüketmemek gerekiyor; yazar eser hak-
kında belirli bir yorumbilgisel vizyonu varsaydığı için, biraz tehli-
keli bir kelimedir bu: *Sır*, şifre çözme fikrini akla getirir; gerçekte
iki Sade’cı sır vardır. Birincisinden “Sade I”de, ikincisinden “Sade
II”de söz ettim. Birincisi aslında Saint-Fonds’un sırrıdır: Serbest
meşrepli (*libertin*) biri gizemli bir pratik için bir yere kapanır ve en
yakın yoldaşlarına bile bu pratiğin ne olduğunu söylemek istemez.
Gizlendiği yerde ne yaptığını biliriz: Küfre girer, Tanrı’ya seslenir.
Dolayısıyla serbest meşreplinin sırrı, Tanrı ile bir ilişkisi olmasıdır;
bu nedenle de sır dile getirilemez. İkinci sır, erotik pratikleri artık
söylenecek başka bir şey kalmadığını düşündürecek kadar ayrın-
tıyla betimledikten sonra Sade’ın bize söylediği şu sözlerle zikre-
dilir: “ve size söyleyemeyeceğim başka olağanüstü şeyler de ol-
muştu.” Sahte bir sırdır, zira söylenebilir olanlar tükenmiştir. Söy-
leme tamamıyla sözlü bir olağanüstülük rezervi dahil etmenin bir
yolundan başka bir şey değildir bu. Sade’cı ilk sır, Sade’ı kutsal
olanla bir diyalektik içine yerleştirmeye çalışan herkesi oldukça

memnun edecektir. İkincisiyse, Sade'ı –benim gibi– söylem merciine yerleştirmeye çalışanları memnun edecektir.

XVIII

Sade, erotik bir yazar mıdır? Gösterdiğiniz gibi Sade'ın erotizmi, striptizin “tamamlanmış-tamamlanmamış” biçimini örneklediği bizim imaya dayalı erotizmimizden tamamıyla farklı değil mi? Sonuçta “Sade II”de bir porno dilbilgisinden söz ediyorsunuz. Önemli hususun bu olduğuna inanıyorum.

Sade bir, iki veya daha fazla partner arasındaki erotik figürlerin toplam sayısını saptamış ve bu figürlerin sistemini inşa etmiştir. Tersine, kitle kültürünün erotizm modeli striptizdir, kıvrımı açılan ama asla nihayetine varmayan bir ima. Sade işleri başka bir düzeye taşır. Betimlemesine başladığında striptiz çoktan gerçekleşmiştir. Erotik figürler ile dilbilgisi figürleri, retorik figürler arasındaki düz, tersinmez dolaşım her zaman şaşırtmıştır beni. “Sade II”de bir porno dilbilgisinden söz ettim. “Pornografi” kelimesine dikkat etmek gerekiyor. Yunancada *porné*, hafif meşreplilik, fahişelik demektir. “Pornografi”de ilgimi çeken, hafif meşrepliliğin *graphie*’si, yani yazısıdır: bunun yazılıyor olması. Sade’da erotik “cümleler” vardır, erotizm tam anlamıyla bir cümle olarak inşa edilir: Tıpkı sözlü bir cümlede olduğu gibi birimler, bir kombinasyon düzeni, bir gelişim vardır.

XIX

Sade gölgede kalmış bir yazardır, neden?

Sade’da sansürlenenden erotizminden ziyade yazısıdır. Erotizmi ya-sayla, kanunlarla sansürlenir. Yazısı ise, hiçbir Fransız edebiyatı tarihinde yer almamasıyla daha ince bir şekilde sansürlenir. Sade yazar olarak düşünülmez. Kitapları, bir deliye ait belgeler olarak sunulur. Sade’ın sıkıcı olduğunu söyleyecek birçok entelektüel var!

XIX

Cinsel oyun konusunda, Sade'da hassaslık ilkesine değinebilir misiniz?

İzin verirseniz *Promesses* dergisine bu konuda yanıt olarak verdiğim metni burada anımsatmak istiyorum, zira en basit yanıt bu olacak: “Cinsel oyunun hassaslığı, oldukça önemli ve bana göre Batı’da hiç bilinmeyen bir fikir (ilgilenmek için büyük bir neden). Sebebi basit. Batı’da cinsellik sadece bir ihlal diline izin verir, o da zayıf bir şekilde; ancak cinselliği bir ihlal alanı haline getirmek bir ikiliğin (*lehinde/aleyhinde*), bir paradigmanın, bir anlamın tutsağı olarak tutmaktır. Cinselliği bir kara kıta gibi düşünmek gene anlama (*beyaz/siyah*) boyun eğdirmektir. Cinselliğin yabancılaşması, anlamın yabancılaşmasına, anlam dolayımıyla yabancılaşmaya ayrılmaz biçimde bağlıdır. Güç olan, cinselliği az çok özgürlükçü bir tasarı doğrultusunda özgürleştirmek değil, anlam olarak ihlal de dahil olmak üzere, anlamdan kurtarmaktır. Bir kez daha Arap ülkelerini düşünün. Bu ülkelerde ‘iyi’ cinselliğin bazı kuralları oldukça kolay bir eşcinsellik pratiğiyle rahatlıkla ihlal edilir (*adını koymamak* şartıyla: Ama bu cinsel olanın dile getirilmesine dair başka bir büyük sorundur; cinselliğin dile getirilmesi ‘utanç’ uygarlıklarında yasaklanırken, aynı dile getirme ‘suçluluk’ uygarlıklarında el üstünde tutulur – itiraflar, pornografik temsiller); ama bu ihlal kati bir anlam düzenine tabi olmaya devam eder istese de istemese de: bir ihlal pratiği olarak eşcinsellik böylelikle hayal edebileceğimiz en saf paradigmayı kendi içinde üretir hemen (bir tür savunma amaçlı engellemeyle, korkudan kaynaklanan bir refleksle); aktif/pasif, sahip olan/olunan, düzen/düzülen, beceren/becerilen (Fr. *tapeur/tapé*: bu ‘kara-ayak’ kelimeler burada koşullar nede niyle bulunuyor: işte gene dilin ideolojik değeri). Oysa paradigma anlamdır; ayrıca bu ülkelerde alternatif olanı aşan, bulanıklaştıran veya sadece geciktiren (orada bazılarının hor görerek *aşk yapmak* dediğidir bu) hep aynı *yasak ve anlaşılmaz* harekettir. Cinsel ‘has-

saslık', söz konusu pratiklerin kaba niteliğine ihlal düzleminde değil anlam düzleminde zıttır; bunu *anlam bulanıklığı* olarak tanımlayabiliriz; sözcelenmesinin yolları ise ya 'nezaket' protokolleri, ya şehvet teknikleri ya da yeni bir erotik 'zaman' tasavvurudur. Tüm bunları başka bir şekilde de ifade edebiliriz: Cinsel yasak mitsel bir 'özgürlük' (kitle toplumu denen toplumun çekingen fantazilerini tatmin etmek için çok uygun bir kavram) yararına değil, boş kodlar yararına bütünüyle kaldırılır ve bu da cinselliği kendiliğinden gelen yalandan arındırır. Sade bunu çok iyi görmüştü: Dile getirdiği pratikler çok katı bir kombinasyon düzenine tabidir; bununla beraber, tam anlamıyla Batılı bir mitsel ögenin damgasını taşırlar: bir tür aşırı duyarlılık, esrime, doğru bir şekilde *azgın* cinsellik olarak adlandırdığınız şey: Bu da cinsel ilişkiyi hazcılığın değil *coşkun* nesnesi haline getirerek yine kutsallaştırır (onu harekete geçiren ve ona hayat veren tanrıdır)."

XXI

Peki şimdi Fourier'ye gelirsek? Şu yazma mutluluğunu, biraz önce bahsettiğimiz o hazzı kitapta en çok hissettiğim bölüm muhtemelen bu. Kuşkusuz bunun nedeni, yazarken bu mutluluğu yaşamış olmanız. Bu sayfalarda şüphesiz biyografi birimleri denebilecek şeyler var...

Bu metin mükemmel değil. Bir yandan tamamıyla sınıflandırmacı yeniden inşa denemeleri var (Fourier sisteminin hiyeroglif, sayılar, vb. üzerine bölümleri): Dolayısıyla bunlar doğrudan bahsettiğiniz hedonist damardan değil, daha ziyade göstergebilimsel çalışmadan geliyor; ama, doğrudur, bazı Fourierci temalarla gerçek bir bağım var: Fransızca *volupté* kelimesinin etimolojik anlamıyla, keyfe, sefaya bağlı temalar. Örneğin yemek: Fourier yemek hakkında, ancak açken hissedilebilecek bir istekle konuşur; benim gibi o da Fransa meyvelerine bayılıyordu. Beğenileri ile beğenilerim arasında bir dolaşım var. Limonata, armut, hamur işleri, kavun

betimlemeleri bana büyük keyif verir.

Benim için, falanster düzenlenmiş, kapalı ama hazzın dolaşımında olduğu yer olarak aynı oranda önemlidir. Örneğin kaldığım sanatoryum falanstere çok benziyordu. Orada mutluydum. Yaşanan, yaşama elverişli mekânın tertibi, sevgi dolu ve neşeli toplumsallık insanların yaşamı için önemli bir temadır.

Fourierci üçüncü bir büyük haz daha vardır: yeni sözcük üretmeye övgü.

XXII

Yazarların veya dil yaratıcılarının tüm sistematiklerine büyük dikkat gösteriyorsunuz: çok yapılandırılmış, ama Tanrı üzerine kapanmayan sistematikler. Örneğin, Fourier hakkında yazdıklarınızı düşünüyorum: “Fourierci inşa, barok bir anlambilimin, yani gösterenin çoğalmasına açık bir anlambilimin haklarını koyutlar: sonsuz ve bununla birlikte yapılandırılmış.”

Bugün dil incelemesi bu kadar önem kazandıysa bunun nedeni dilin bize yapılandırılmış ve merkezsiz bir küme (bu kelime kasten nötrdür) imgesini sunmasıdır. Sözlüğün, dilin bu çelişkili niteliğini mükemmelen hesaba katan somut nesne olduğunu tekrarlayacağım. Sözlük Fransız dilinin yapısına gönderme yapar, ama aynı zamanda merkezsizdir. Yapısalcılık, yapı fikrine dönmesiyle yeni değildir. Kapalı, dairesel, merkezi bir yapı fikrimiz zaten vardı, şimdiyse merkezsiz yapılar üzerinde çalışılmaya başlandı. Genelde, bu konuda iyi hissetmeseler de aynı kümeye yerleştirilen tüm çağdaş yazarları kastediyorum burada.

XXIII

Fourierci ütopya?

Fourier’yi bertaraf eden Marx’ın eleştirisini örtbas etmemeliyiz, ama aynı zamanda Marx’ın atladığı bazı şeyleri Fourier’nin söylediğini de unutmamalıyız.

XXIV

Düşüncemi netleştirmek için sizden bir alıntı yapacağım: “Sadelik (Fourierci tutku) günümüzde ya İhtiyacın sansürü olurdu ya da Arzunun; buna, her ikisini bir araya getiren bir bilim, Uyum içinde (Ütopya içinde?) yanıt verecektir.”

Ütopya, Marx’ın artık Fourier’yi eleştirmedeği bir toplumun durumudur.

Les Lettres françaises, 9 Şubat 1972

Jean Ristat

Sıfat, Arzunun “Dile Gelme”sidir

Roland Barthes’la bu söyleşi Metnin Hazzı başlıklı çok önemli kitabının Seuil’den çıkmasından önce gerçekleştirildi. Söylemeye bile gerek yok Metnin Hazzı söyleşinin de ana referansıydı. Burada bir Barthes tefsiri yapmaya girişmek değildi amaç ve bu dosya Metnin Hazzı’nı okuma gerekliliğini ortadan kaldırmıyor, tersine teşvik ediyor. Haz nosyonuna dair ilk yaklaşım Sade, Fourier, Loyola (Seuil, 1971) kitabının önsözünde yer alıyor Ancak Barthes’ın Japonya üzerine geçen yıl yayımladığı büyüleyici metin, Göstergeler İmparatorluğu (Skira, 1970) daha şimdiden kelimenin tam anlamıyla bir haz kitabı.

Estetik haz meselesi yeni bir mesele değil: Başkalarının yanı sıra Valery Larbaud, Schlumberger, vb. kuşağı tarafından da ortaya atılmıştı. Ama mesele, aynı mesele mi? Daha doğrusu: Kelimelerde küçük bir değişiklik yaptığımızda, “edebi haz” yerine “metnin hazzı” dediğimizde ne değişir?

Yeni hiçbir şey yok, her şey dönüp dolaşıp geri gelir – çok eski bir yakınmadır bu. Önemli olan aynı yere dönülmemesidir: Dairenin (din) yerine spirali (diyalektik) geçirmektir. Okumanın hazzı uzun zamandır biliniyor ve yorumlanıyor; mandarin tarzı bir düşünce diyebileceğimiz şey çerçevesinde ifadesini bulsa bile buna itiraz

etmek veya bunu sansürlemek için herhangi bir neden görmüyorum. Hazlar da sayıca sonludur ve yabancılaştırmadan kurtulmuş toplumun (şayet bir gün öyle bir şey gerçekleşirse) burjuva adabının belirli parçalarını alması, *ama spiral içinde başka bir yere koyması* gerekecektir.

Bununla birlikte “metnin hazzı” ifadesi iki şekilde yeni olabilir: Bir yandan, yazma hazzını ve okuma hazzını eşitlemeye, hatta *özdeş* kılmaya olanak verir (“metin” vektörsüz bir nesnedir, ne aktiftir ne de pasif; ne meful varsayan bir tüketim nesnesidir ne de fail varsayan bir eylem tekniği; saptanamaz* öznesi mütemadiyen dolaşımda olan bir üretilimdir); diğer yandan, böyle bir ifadede “haz” estetik bir değer değildir: Söz konusu olan ne metnin karşısında “seyre dalmak”tır, ne de metne kendini “yansıtmak”, “katmak”; metin bir “nesne”yse tamamıyla psikanalitik anlamda nesnedir; arzu, daha doğrusu sapkınlık diyalektiği içinde: Metin ancak “özne” sorgulanırken “nesne”dir. “Nesne”siz erotik yoktur, ama öznenin salınımı olmayan erotik de yoktur: Her şey bu noktada, dilbilgisinin bu altüst edilişinde, sarsılmasındadır. Ayrıca bana göre “metnin hazzı” estetik, özellikle de edebi estetik tarafından hiç bilinmeyen bir şeye gönderme yapar: öznenin keyfine, ortadan kaybolma, fesh edilme tarzına. Öyleyse neden “metnin keyfi” (*jouissance*) değil de “metnin hazzı” (*plaisir*) deniyor? Çünkü metinsel pratikte koca bir öznenin dağılmaları dizisi, yelpazesi bulunur: Özne tutarlılıktan (dolayısıyla memnuniyet, tamlik, tatmin, gerçek anlamıyla haz vardır) kayba (böylece fesih, *fading*,** keyif vardır) gidebilir; ne yazık ki Fransızcada hem hazzı, hem de keyfi kapsayan bir kelime yok; dolayısıyla kâh özel (keyif *versus* haz), kâh genel (haz ve keyif) olan “metnin hazzı” ifadesinin muğlak olduğunu kabul etmek gerekiyor.

* Fransızca metinde muhtemelen bir dizgi hatası sonucu *irrépérable* (saptanamaz) yerine *irréparable* (onarılmaz, iflah olmaz) yazılmış. – ç.n.

** *İng.* solma, kısılma. – ç.n.

Kendinize özgü yaklaşımınızda “haz” kelimesi çok yakın bir zamanda (Sade, Fourier, Loyola) açık bir şekilde belirdi. Ama bu kelimeden önce zaten bir faaliyet veya en azından bir saplantı vardı – örtük ve ilk yazılarınıza varıncaya kadar sinir sistemi gibi dalanıp budaklanmış bir şeyler. Neredeyse sorunun, (kuramda) sorulmadan önce (pratikte) çözülmeye başladığı söylenebilir: Bir metin hakkında konuşurken metni okumaktan aldığınız hazzın bir parçasının karşı tarafa geçmesini sağlayan, dilin yumuşak, tensel kısmını benimsediniz...

Metnin hazzı benim için de çok eski bir değer: Hazza dair kuramsal hakkı ilk kez bana veren Brecht'ti. Bu değeri açıkça belirgin bir anda, belirli bir durumun taktik baskısı altında olumladım. İdeolojik eleştirinin hemen hemen yaban gelişiminin, bir düzeltme gerektirdiğini düşünüyordum, zira metne, metin kuramına, işlevi dikkatlice hazzı engellemek olacak bir tür baba sokma riski taşıyordu: Öyleyse tehlike iki yönlüydü: kişinin kendisini mühim bir hazdan mahrum bırakması ve bu hazzın apolitik sanata, sağ sanata terk edilmesi ve böylelikle hazzın bunların haksız kazanç hanesine eklenmesi. Eleştiri ve hazzın birlikte var olmasını sağlama zorunluluğuna inanmamak için fazla Brechtçiyim.

Metinlerinize metaforik ara cümleler serpiştirmekten haz alıyorsunuz; bunlar saf ve basit açıklama veya süsleme işlevini aşıyor gibi. Burjuva eleştirisinin yarası olan sıfat da sizde kasten bol. Peki özneelliğe düşmeden nereye kadar gitmeye izin var? İki uzlaşmaz, yani “aşk” ilişkisi ile “bilimsel” ilişki arasında kırılğan bir denge kurmamış mısınız?

Sıfat kullanmadan dümdüz konuşmak, yazmak olsa olsa Oulipo'cuların yaptığına (genelde çok lezzetli) benzer bir oyun olurdu. Aslında (ne güzel bir keşif!) iyi sıfatlar ve kötü sıfatlar vardır. Sıfat bir dilde tamamıyla klişeleşmiş bir şekilde ortaya çıktığında kapılarını ardına kadar ideolojiye açar, zira ideoloji ile klişe arasında özdeşlik vardır. Bununla birlikte başka durumlarda, tekrardan ya-

kasını kurtardığında ana yüklem olarak sıfat, aynı zamanda arzunun kral yoludur: Arzunun *dile gelmesidir*, haz isteğini olumlanmanın, nesneyle ilişkimi kendi kaybımın çılgın macerasına dahil etmemin bir yoludur.

Sollers'den (militan taraf) Todorov'a (akademik taraf) metnin hazından ziyade yasalarıyla ilgilenen herkeste baskıcı bir yan var. Bu ekolde yetişmiş nesil az çok kısa süreli bir frijitliğe yakalanma riski taşıyor Daha şimdiden (beş yıl önceki, yani 1968'deki haz partisi sonrası bize vaat edilen "kontrolü ele alma" bu mu?) öğrenciler o kadar kuram düşkünü ki romanda olan yeniliklerden habersizler...

Sollers'in metni çoklu, heterolojik bir metindir, *bütün dizginlerini tek elde tutmak gerekir*. Sollers fetişleştirilmemesi gereken ender yazarlardan biri (kendisi de ayrıca buna izin vermez); yani metnini kesmemek, tartmamak, ayıklamamak gerekir: Bir sel, güçlü bir fış-kırma, dilin *çoğul bütünü*'nün taşınması olarak ele alınmalıdır; seçici, dağıtımsal bir düşünce onun açısından bir keyif düşüncesi değil, haz düşüncesi olacaktır. "Bilimsel" ya da "akademik" sözcele-re gelince, en etkili gösterenin, kabaca üslupsal gösterenin (figürleriyle birlikte) reddedilmesi anlamında bunların çoğunlukla yazmakla değil, yazmanlıkla ilgili olduğu doğru; ancak yazı böyle bir gösterene indirgenemez; gerçekte "üslup" olmasa bile "yazı" olabilir: Gerçeğe (örneğin, edebi söylemin gerçeğine) dair yeni bir bölünme (yeni bir *mapping*) oluşturacak kadar güçlü bir düşünce enerjisi ve tekilliği olması yeter: Dinamik bir şekilde ve *kendi kendine* sınıflandırmak, her zaman yazmaktır. Sınıflandıran bir yazman (*écrivain*) yazı yolundadır, zira her ne kadar bilimperest gerekçeler gösterse de gösterende, sözcelemede kendini riske atar.

Metnin hazzı, kültür düzeyine mi bağlıdır? Yoksa esasen bedensel midir? Yakın zamandaki bir söyleşinizde siz de aynı soruyu sormuştunuz. Kısacası, bir "okuma erotiği"nden bahsetmek meşru mudur?

Hiçbir şey haz kadar kültürel, dolayısıyla da toplumsal değildir. Metnin hazzı (burada hazzı, keyfe karşıt olarak konumlandırıyoruz) koca bir kültürel eğitime, ya da –isterseniz şöyle söyleyeyim– bir suç ortaklığına, içine almaya bağlıdır (genç Proust’un roman okumak için laboratuvarında süsen kokularıyla kaplı cennet türü bir ortama kapanıp dünyadan koptuğu bölümde bu içine alma güzel bir şekilde simgelenir). Metnin keyfiyse, tersine yer’sizdir (*atopique*), asosyaldır; kültür, dil ailelerinde öngörülemez şekilde gerçekleşir: Kimse bu keyfi açıklayamaz, sınıflandıramaz. Okuma erotiği mi? Sapkınlığın, hatta korkunun asla silinmemesi koşuluyla, evet.

Kuramın yazıya dönüştüğü –ve bu, aynı dilin tersinir iki yüzü gibi en sıkı süreklilik içinde gerçekleşiyor– bu çalışma döneminizde nihai dönüşüm, sınırsız sığrayış bir kurmaca eser olacaktır Siz ne düşünüyorsunuz?

“Kurmaca eser” fikrini masumiyetle kabul etmenin çok güç olduğu bir modernlik noktasına vardık; eserlerimiz artık dilin eserleridir; dirsek teması kurulan, dolaylı olarak mevcut olan kurmaca bunlara nüfuz edebilir. Asla bir “roman”, yani içinde karakterler, zaman olan bir hikâye yazmayacağım muhtemelen; ancak bu feragati bu kadar kolay kabulleniyorsam (zira roman yazmak hoş bir şey olsa gerek) nedeni yazılarımın zaten romansılıkla (romansı, karakter içermeyen romandır) dolu olmasıdır; çalışmalarımın yeni bir aşamasını biraz fantazmatik şekilde öngörerek şu anda istediğim şeyin, romansı biçimler *denemek* olduğu doğru; bunların hiçbirisi “roman” adını almayacak ama, mümkünse yenileyerek, “deneme” adını koruyacak.

Gulliver, no 5, Mart 1973

Roland Barthes, Basmakalıp Fikirlerle Karşı

Roland Barthes'ı bir yere yerleştirmek çok güç: Göstergebilimci, sosyolog, yazar, eleştirmen, Yazının Sıfır Derecesi'nden Metnin Hazzı'na kadar çoğunlukla aynı anda tüm bu rollerde bulundu. L'Arc dergisinin kendisine ayrılan son sayısı eserlerinin şaşırtıcı zenginliğini ve bunun yanı sıra uğraşlarının birliğini, yaklaşımının titizliğini gösteriyor. Sayesinde yazma edimi ile toplumsal pratik arasındaki bağlantılar bütün açıklığıyla ortaya çıkıyor.

Roland Barthes bize Michelet, Sade, Fourier ve nicesi üzerine yeni imgeler sunmanın yanı sıra, şu çok önemli ama yanlış tanınan karakteri, okuru ıslah etmiş, sahneye sürmüştür.

Roland Barthes'la söyleşi sırasında eserinin her yönünü ele almak mümkün değildi. Biz de edebiyatın şimdisini, geleceğini, Barthes'a sahip çıkan avangardı, zevklerini sorguladık. Fikirleri birçok önyargıya karşı çıkıyor, ama aynı zamanda yazının son dönüşümleri üzerine enfes bir söylem oluşturuyor

Bir “okur”sunuz. Okuma sanatını yenilediniz. Bazen, Bachelard hakkında söylediğiniz sözü size uygulamak geliyor içimizden: “Bachelard için sanki yazarlar asla yazmamış gibidir: Tuhaf bir kesintiyle, bunlar sadece okunmuştur” Yazarların öyle bir tadına bakıyorsunuz ki adeta yutuyorsunuz onları.

Bu görüşünüze kısıtlama getirmeme izin verin. Bir yandan çok sıkı bir okur olmadığımı fark etmek gerekiyor; az okuyorum ve bunun nedenini daha önce bir vesileyle söylemiştim: Ya kitap beni heyecanlandırır ve bana söyledikleri hakkında hayal kurmak veya düşüncelere dalmak üzere her an kafamı kaldırırm, ya da beni sıkar ve hiç utanmadan bir kenara bırakırım; şüphesiz söylediğiniz gibi bazen hevesli, açgözlü şekilde okuduğum olur; ama bu, genelde geçmişin yazarları üzerine (Apuleius’tan Jules Verne’e), çalışma harici bir okumadır; nedeni basit: Şehvetle olmasa da en azından “oburca” okumak için, her türlü eleştirel sorumluluğun dışında okumak gerekiyor; bir kitap çağdaş olduğunda okur olarak sorumluyum, zira boğuşmakta olduğum biçim veya ideoloji sorunlarına sürükler beni; sizin düşündüğünüz haliyle özgür, mutlu, doyumsuz okumanın hazzı daima geçmişe yönelik bir hazdır; Bachelard’ın tanıdığı ve betimlediği muhtemelen budur: Sevdiği, alıntıladığı, hayallerini besleyen şairler özellikle eski zamanların şairleridir.

Bachelard’ın okumayla ilişkisi dolayısıyla çok sınırlıdır ve demek istediğim de buydu; *Metnin Hazzı*’ndan alıntıladığınız cümle daha ziyade eleştirel: Bachelard’ın sadece hazır halde kucağına düşen ve *nasıl* yapıldıklarını asla kendine sormadığı metinleri bir parça pasif olarak *tükettiği* yönündeki üzüntümü, dolaylı olarak dile getiriyorum bu cümlede.

Oysa okuma (edebi yaratımın her zaman yoksul akrabası olmuş olan okuma) kuramının kesinlikle yazma kuramına bağımlı olduğunu düşünüyorum: Okumak, *nasıl yazılmış olduğunu* –bilinç değil, beden düzeyinde– yeniden bulmaktır: Kendini ürüne değil üretime vermektir; ya eserin şiirselliğini hazla yeniden yaşayarak oldukça klasik bir tarzda, ya da içimizdeki her türlü sansürü kaldırarak ve metni tüm anlamsal ve simgesel taşkınlığı içinde serbest bırakarak daha modern bir şekilde bu çakışma hareketi başlatılabilir; bu noktada okumak, gerçekten yazmaktır: Okuduğum metni, yazarından daha iyi ve daha uzaklara götürecek şekilde yazarım – ya da yeniden yazarım.

Avangard edebiyat artık burjuvazinin işi değil, halk tarafından okunmuyor Mandarin bir kastın ayrıcalığı. Burada yeni bir yabancılaşmanın temeli yok mu?

Bu, hem devrim iddiası, hem de toplumsal güçsüzlüğü vurgulanan avangard edebiyata sık sık yöneltilen bir itiraz. Genelde, paradoksal olarak devrim hakkında devrimcilere göre daha egemen bir fikre sahip burjuva çevrelerinden gelir; olayın zalim ve dolaysız olduğu siyasette bu doğru olabilir; ama kültür alanında hiçbir devrim uzun bir çelişkiler döneminden kaçamaz. Bu kaçınılmaz çelişkilerden biri, devrimci olmayan toplumumuzda avangard yazarın görevinin, büyük izlerçevreyi –ki proleter sınıfla karıştırılması gerek– memnun etmek olmamasıdır, zira bu kitleyi memnun etmek için genelde küçük burjuva ideolojisi türünde sanat ve sloganları benimsemek gerekir (bu kesinlikle kabul edilmesi gereken çelişkilerden biridir): Brecht hem popüler, halkçı hem de eleştirel olan bir tiyatro üretmeye çalıştı: Başarısız olduğunu kabul edelim.

“Büyük” izlerçevreden yoksun avangard yazarın, görevinin devrimin kuracağı sanat ve kültürü harfi harfine önceden kurmak olduğuna inanması da mümkün değildir – bu daha da paradoksal görünür.

Devrim, uzun zaman boyunca siyasal kısıtlara tabi olacak ve –mücadelenin koşulları tarafından belirleneceği için– kimsenin öngöremeyeceği bir olanak açar (halkçı Çin’de bugün olanların anlamı budur): Siyaset, kültürün ne olacağını görmeyi uzun yıllar boyunca engeller. Sonuç olarak mevcut aşamada ve Batılı bir toplumda avangardın kısıtlı bir görevi vardır: Brecht’in sözüyle *tasfiye etmek ve kuramlaştırmak* – yaptığı kabaca budur.

Avangardın “mandarinliği”ne gelirse, bu kelime haksız, hatta yersizdir. Avangard yazarların belki eski mandarinleri hatırlatmasının nedeni genelde kapalı, ayrı çevrelerde yaşamaları ve arı (altüst ediş içinde olsa dahi) ve kapalı bir dil kullanmalarıdır; ancak aralarında temel bir fark vardır: Mandarinin aksine avangard yazar iktidar tarafında değildir, iktidarın nimetlerinden, ayrıcalıklarla-

rından, korumasından faydalanmaz: Ödün vermemiştir; doğal desteğini egemen ya da boyunduruk altındaki sınıftan değil, ne üretici, ne mülk sahibi, ne de suç ortağı olan üçüncü sınıftan alır: örneğin öğrenciler ve genel bir şekilde gençlerden oluşan bazı gruplar.

Daha genel olaraksa avangard edebiyat hakkında açık konuşmuyorsunuz. Okumadan da sonuç verebileceğini söylüyorsunuz. Bize öyle geliyor ki metnin hazzını, başlı başına biçimsel araştırmaya hasım olan yazarlarda buluyorsunuz – bu yazarlar, örneğin Michelet, Brecht veya Zola, biçimsel araştırmayı kendi tarzlarında ilerletmiş olsalar bile.

Bana göre eski yazarlarda metin, yazı ve dolayısıyla da avangard bulunabilir: Proust, Michelet, Brecht'te gerçekten vardır. Bu bir “biçim” sorunu (hele hele “biçimcilik” sorunu) değil, dürtü sorunu: Yazanın ideoloji değil beden olduğu her durumda bir avangardlık şansı olacaktır.

Bugünkü avangardın pratiklerinden bahsetmek daha zorsa, bunun nedeni nesnelerin tarihsel bir kayma geçirmiş olmasıdır: Avangardın nesnesi bugün temel olarak *kuramsaldır*: Siyasetçiler ve entelektüellerin ikili baskısı altında bugün avangard olan illaki eserler değil *konumlardır* (ve bunların sunumları).

Eser yok değil (gerçi yayımlanmış eserden çok yayımlanmamış eser vardır), ama şu eski değere, yani “zevk”e göre bu eserleri yargılamak güç olduğu için metinsel etkilerinden (ayrıca her yerde olduğu gibi avangardda da neden büyük bir başarısızlık olmasın ki?) ziyade sahneledikleri kuramsal zekâ ile yargılamaya sürükleniyoruz. Gene de avangardın belirleyici pratiği olan “kuram”ın *kendi başına* ilerici bir rolü olmadığına açıklık getirmek gerekiyor: Fiili olarak rolü, hâlâ şimdi olduğuna inandığımız şeyin geçmiş olduğunu meydana çıkarmaktır: Kuram köreltir, bu nedenle de avangarddır.

Edebiyat Kendi Yıkımına Doğru Gidiyor

Edebiyatın geleceğinden bahsederken kendi yıkımına doğru gittiğini söylemiştiniz. Ne demek istiyorsunuz?

Sadece *edebiyatın* belirli bir toplum türü tarafından tarihsel olarak tanımlanmış bir nesne haline geldiğini söylemek istemiştım (ve bunu tek söyleyen ben değilim). Toplum, kaçınılmaz olarak ya devrimci bir yönde, ya da kapitalist yönde (zira, kültür nesnelerinin ölümü rejim ayrımı gözetmez) değişirken (bu kelimeye daha önce verdiğimiz kurumsal, ideolojik ve estetik anlamında) *edebiyat* ona eşlik eder: Tamamıyla kaybolabilir (edebiyatsız bir toplum pekâlâ düşünülebilir) ya da üretim, tüketim ve yazma koşullarını, kısacası *değerini* o kadar dönüştürebilir ki adını değiştirmek icap eder. Eski edebiyatın *biçimlerinden* günümüze kalan nedir ki?

Birkaç tarz söylem, yayınevi (yayınevleri giderek şiddetlenen hayatta kalma sorunlarıyla boğuşuyor), edebi olmayan bir kitle kültürü tarafından altı oyulmuş kırılğan, sadakatsiz bir izlerçevre: Edebiyatın büyük *muhafızları* uzaklaşıyor: Aragon ve Malraux gitti, artık “büyük yazar” olmayacak; Nobel ideolojisi geçmişte yaşayan yazarlara sığınmak zorunda kalıyor ve orada bile bunların siyasal yönelimle desteklenmeleri gerekiyor.

Logothetesler,* *yani Loyola, Sade, Fourier gibi üslup kurucu yazarlar üzerine enfes bir kitap yazdınız. L’Arc dergisinin size hasredilen sayısında Louis-Jean Calvet’in ileri sürdüğü gibi siz de logothetes misiniz?*

Genel anlamda kim olduğumu –ya da şu veya bu olduğumu– söylemek benim elimden gelmez; zira böyle bir şey söyleyerek me-

* Yun. Kökeni bakımından “söz kurucu” anlamına gelen Bir Bizans unvanı (general, maliye bakanı, vb.). – ç.n.

tinlerime bir metin daha eklemek dışında bir şey yapmamış olurum, ayrıca bu metnin “daha doğru” olacağına dair bir güvence de yoktur; hepimiz, özellikle de yazıyorsak, *yorumlanabilir* varlıklarız, ancak yorumlama kudreti asla bize değil, daima başkasına aittir; bir özne olarak kendime hiçbir yüklem, sıfat uygulayamam – bilinçdışımı dikkate almazsak, ki bu da benim tarafımdan bilinemez. Kendimizi sıfatlarla düşünemememizin yanı sıra bize uygulanan sıfatları da asla doğrulayamayız: Bizi *dilsiz* bırakırlar; bunlar bizim için birer eleştirel kurmacadır.

Hatırlatabileceğim tek şey bir *logothetes*’in (Sade, Fourier veya Loyola) sadece ve illaki kendine has kelimeler, cümleler, kıscası üslup icat eden bir yazar olmadığıdır; dünyada, kendi (toplumsal, erotik veya dinsel) dünyasında öğeler, özellikler, dilbilimcilerin dediği gibi “birimler” görmesini bilen ve yeni bir dilin ilk metnini üretmek söz konusuymuş gibi bunları özgün bir şekilde bir araya getiren ve düzenleyen biridir.

Bu anlamda çalışmam için bir *logothetes*’in çalışması denebileceğinden emin değilim; Calvet’nin cömert takdiri bence daha mütevazı olarak bazen yeni kelimeler yaratma özgürlüğünü kendime tanımama (bu da onu memnun ama başkalarını rahatsız ediyor) gönderme yapıyor.

Yazmanın fiziksel yanına, mekânda gelişimine çok duyarlısınız. Balzac’ın prova baskılar üzerinde yaptığı düzeltmeler sizi mest ediyor. Japon kaligrafisi üzerine yazdınız. Şu sözünüzü bize yorumlamanızı istesem: “Beden yazıya geçer.”

Evet, yazıyı seviyorum, ancak bu kelime metaforik bir anlam (üsluba yakın bir sözce tarzıdır) kazandığı için yeni bir kelime önerme özgürlüğünü (biraz önce bahsettiğim özgürlük) kendime tanıyacağım: Ben *yazıya geçirme*’yi, göstergeleri elle çizme eylemini seviyorum. Sadece son okuma ve eleştiri aşamasında daktilo kullanarak metinlerimi elle yazmanın hazzını mümkün olduğunca korumanın yanı sıra, bilhassa nerede olursa olsun grafik faaliyetin izlerini seviyorum: Doğu kaligrafisinde ve “gösterge-çizim” adı

verilebilecek belirli bir resimde (örneğin Masson, Réquichot veya Twombly'de).

Yazı eldir, dolayısıyla bedendir: dürtüleri, kontrolleri, ritimleri, ağırlıkları, kaymaları, zorlukları, kaçışları, kısacası *ruh* değil (el yazısı analizi önemsizdir), arzusu ve bilinçdışıyla dolu öznedir.

Bir Araştırma Mekânı

Siz aynı zamanda öğretmensiniz. Öğretme edimini fabrika üretim zinciri ile haz bahçesi arasında bir yere yerleştiriyorsunuz. Öğretmenlik faaliyetiniz ile yazarlık faaliyetiniz arasında nasıl bir ilişki var?

Öğretmen değil, araştırma yöneticisiyim (Ecole des hautes études'de); yani ders vermiyor, seminer düzenliyorum; yani kurulu bir bilgi hakkında konuşmak, anlatmak zorunda değilim, görevim daha ziyade bir araştırma, dinleme ve, neden olmasın, haz mekânı yaratmak için öğrencilerimle çalışmak. Seminer, bilgiyi ya da bilgi arayışını yarı entelektüel, yarı dostane bir toplulukta ele alır; sınıftan, hatta dersten ziyade 18. yüzyılda taşrada "akademi" denen şeyi anımsatır.

Dolayısıyla seminer ile kitap arasında doğrudan bir ilişki yok; böyle bir ilişkinin olması için kitabın kolektif olması gerekirdi; bu düşünülebilir ama çok zordur. Ancak bir gün olacaktır.

Bir yerde referansınızın Proust olduğunu söylüyorsunuz. Proust'u okuma hazzından bahsedin bize.

Proust, dünyanın okunmasına dair eksiksiz bir sistemdir. Böyle bir sistemi, baştan çıkardığı için bile olsa, birazcık kabul etmek gündelik yaşamımızda Proust'a gönderme yapmayan hiçbir olay, karşılaşma, özellik, durum olmadığı anlamına gelir: Proust benim belleğim, kültürüm, dilim olabilir; her an Proust'u hatırlayabilirim, tıpkı anlatıcının büyükannesinin Madam de Sévigné ile yaptığı gibi. Proust'u okumanın –daha doğrusu, tekrar okumanın–

hazzı, bir kutsal kitaba başvurmanın kutsallık ve saygısından kaynaklanır: Bir güncellik ile –kelimenin tam anlamıyla– *bilgelik* denmesi gereken şeyin karşılaşmasıdır: bir “hayat” bilgisi ile bunun dili.

Doğal olarak başka mümkün okuma sistemleri de var; bu okuma, çok özel verilere (toplumsal, psikolojik, felsefi, nevrotik) dayanır ve bunu her an zihnimde tutmam: “Proustçu” değilim.

Yazının Sıfır Derecesi’nin yazarına nispetle nasıl bir dönüşüm geçirdiniz?

Evrim geçirdim mi? Hem önceden kim olduğumu, hem de şu an kim olduğumu bilmek gerekir. Bir kez daha söylersem, bu yargı benim elimde değildir: Hiç kimse varlığını ya da oluşunu, dönüşümünü doğrulayamaz. Bununla birlikte, “imgesel” bir yanıt kabul ederseniz çok değiştiğim izlenimine sahip değilim: *Hâlâ Yazının Sıfır Derecesi*’nde bulunan aynı nesneleri ve değerleri seviyor ve yorumluyorum: Dil, edebiyat ve göstergelerin kaldırılması, anlamdan bağışıklık, dilin müşterek mülkiyeti, toplumsal ilişkilerin şeffaflığı ütopyasına gönderme yapan bizzat bu “sıfır derece” nosyonu. Bende değişen neyse ki ötekilerdir, zira ben aynı zamanda benimle konuşan, beni dinleyen ve sürükleyen ötekiyimdir. Brecht’ in şu sözünü kendime uygulayabilsem ne kadar mutlu olurum: “Başkalarının kafalarında düşünüyordu; onun kafasında da başkaları düşünüyordu. Gerçek düşünce işte budur.”

Le Figaro, 27 Temmuz 1974

Claude Jannoud

Kaleydoskop Oyunu

1953 yılında yayımladığı Yazının Sıfır Derecesi'nden bu yana Roland Barthes kuramsal gündemin güzergâhında yer aldı ve avantgardın en parlak yarışmacılarına verdiği tüm randevularda her daim mevcuttu. Yirmi yıllık bu eleştirel üretimde bir yorulma belirtisi yok: Modernlik içinde katettiği bu yol neredeyse Elealı Zenon'un "titreyen, uçan ve buna rağmen hiçbir yere uçmayan", her daim başlama noktasında görünen okunu hatırlatır. Göz yanılması olduğuna şüphe yok: Roland Barthes herhangi bir nesnel hedefi amaçlamadığına dair güvence verir.

Bununla birlikte yazarın her bir kitabı, vadesini sürekli ertelemekten hoşlandığı gelecekteki bir tamamlanışın ilk meyvelerini ekiyor gibi: Yazı arzusunun derinden damgasını vurduğu çalışmasının, yazının en doğal davetlerini geri çevirdiği söylenebilir. Kısacası eser tasarlayıp kurmayı kabul etmez. Kamuya yazarın öteki profilini göstermeyi tercih eder; akademik portrelerde poz veren öteki, kayıtsız eli, yazmayan ama yaratımın tüm ağırlığını taşıyor görünen eli gösterir Roland Barthes'in yeteneği her zaman eserin doğumunda durmak ve eseri sadece çalışma içinde göstermektir: Barthes metinlerin, serüvenlerin, edebi duyguların –kelimenin Sokratesçi anlamıyla– ebesidir. Kendisiyle bu on yılın en büyük kitaplarından biri olan Metnin Hazzı'nı yayımladığı sırada bir araya geldik.

Siz bir okursunuz, ancak şüphesiz Oswald Spengler'in anladığı anlamda bir okursunuz: Goethe zamanında büyük okuma sanatının öldüğünü ve o zamandan sonra okurun kitabın cesaretini kırıldığını ileri sürer. Siz şüphesiz bu cesaret kırıcılığın uç noktasında yer alıyorsunuz ve sıradan bilginler ve diğer diplomalı gıcıklar ordusu tarafından pek tutulmuyorsunuz...

Fransızcada “cesaretini kırmak” (*démoraliser*) kelimesinin iki anlamı var. 19. yüzyılda bu kelimenin anlamı ahlakı bozmak, ahlaksızlık içinde kalmaktır. Bugünkü anlamıysa cesaretini kırmak. Okuma cesaretini kırıyor muyuz? Yoksa tersine ahlaksızlaştırıyor muyuz? İdeal olarak cesareti kırmak için hiçbir şey yapmamalı, ancak ahlaksız hale getirmek için her şeyi yapmalı... Beş yıldır okuma sorunu, eleştiri sahnesinin ön planına geçmiştir. Bu sorunun, uygun epistemolojik araçlara sahip olduğumuz günümüzde ortaya çıkması sebepsiz değil. İki yöntembilim, okumayı yeni bir şekilde tahayyül etmemize olanak vermelidir: Bir yandan ideolojik eleştiri ve diğer yandan Freudcu psikanaliz insan öznesine dair yeni bir felsefe formüle ederek bizi yeni bir özne-okur tasavvur etmeye zorlayacaktır.

Bununla birlikte her birimiz bir neslin, bir kültürün, alışkanlıkların parçasıyız... Kişisel olarak başkalarının kitapları karşısında, oldukça kayıtsız hissetmem anlamında, çok özel bir okur olduğumu hissediyorum. Okur olduğum söylenerek iltifat edildiğinde bu bir yandan beni çok duygulandırıyor –daha güzel bir iltifat olamaz– diğer yandansa böyle bir iltifatı hak etmediğimi hissediyorum: Gerçekte az okuyorum ve, tekrarlayayım, kayıtsız bir şekilde okuyorum. Bir kitap beni sıkarsa –ve bu kolaylıkla olabilen bir durum– elimden bırakıyorum. Okumak için pek az vaktim var; sadece akşamları, uyumadan önce... ve bende okuma isteği uyandıran şeyler daha çok eski, olgunlaşmış, geçmiş bir kültüre ait kitaplar...

Kayıtsızlık, evet, bilmez miyim. Yirmi yıl önce “yazı asla bir iletişim aracı, bir dil tasarısının geçeceği açık bir yol değildir” demiştiniz. Bu cümle geçerliliğini hâlâ koruyor mu?

Bana göre yazılı bir cümle ne asla inkâr edilmeli, ne de sistematik bir şekilde onun arkasında durulmalı. Bugün bu cümle farklı yanıtlarlar çağrıştıracaktır. Burada haklılığını koruyan, genelde dilin basit bir iletişim aracına indirgenmesine daima itiraz eden, paradoksal ve tepkisel bir temanın istikrarıdır. Dilin sadece bir ifade ve iletişim aracı olduğunu savunmanın gitgide güç hale gelmesi anlamında –zira psikanaliz, göstergebilim, yapısalcılık işe karışmıştır– bu cümle zamanının ilerisindedir: İnsan öznesi konuştuğunda, hem kendisinde hem de hitap ettiği kişide dilbilim tarafından incelenen basit mesajdan çok daha fazla şeyin gerçekleştiğini biliyoruz.

Sizde dilin hazzı, hatta lezzeti bilimsel projenin –göstergebilim– ciddiyetine aşılanıyor ve üslup temrini yavaş yavaş bilimsel temrine üstün geliyor gibi.

Üslubu gereksiz ve şirin bir süs olarak görüyorsunuz. Ben öyle görmüyorum. Üslup çok karmaşık bir maceradır. Üslup çalışması bugün artık benimsemediğimiz ideolojiler içinde yabancılaştı asırlar boyunca. Yazı adını verdiğimiz şey –yani, dilin pençesinde kıvranan bedenın çalışması–, her şeye rağmen, üsluptan geçer. Yazı çalışmasında daima üslupsal bir aşama vardır. Hatta yazı üslupla başlar, ama iyi yazmak demek değildir bu: Daha önce *Yazının Sıfır Derecesi*’nde dediğim gibi, üslup bedenın derinliğine gönderme yapar ve önemsiz bir estetik şirinlik niyetine indirgenemez.

Yine de yazınızda yeni kelime türetme ve diğer metaforlara karşı belirgin bir düşkünlük var..

Kuşkusuz, kabul ediyorum bunu.

Oulipo’ya girdiğinizi öğrensem şaşırmayacağımı söyleyecek kadar ileri gitmeyeceğim, ama yine de...

Hayır, ama yazmak çok eğlencelidir, bu boyutu unutmamak gerek. Üslup, yolculuk keyfi gibi bir şeydir, bu kesin. İletişimden bahsediyorduk – şimdi konumumu değiştirip iletişimi savunacağım: Üslupsal bir araç yardımıyla düşünülen bir metin, uygarlık ve kültürümüzün mevcut durumunda bir başka metne göre çok daha fazla iletişim kurma şansına sahiptir, zira bir yayma aracı ve haberleşme tamtamıdır. Taktik bir görüş noktasından bile olsa, üsluptan geçmek kabul edilmelidir... Bir yanda üslup ile diğer yanda daha ciddi bir şey arasında kurulan karşıtlığa sıkışmaya razı değilim. Ciddi olan, gösterenin içinde olmaktır, yani aynı zamanda üslup içinde olmaktır, zira yazı orada başlar.

Bununla birlikte gösterenlerin gölgesi kısaltmaya başlar.

Kelime kaçınılmaz olarak yıprandı, ama işlevi sona ermedi. Bu bir görüş meselesidir.

Sizin de bazı gösterenleri bir kenara bıraktığınız oluyor...

Kelimelerin tazeliğine –yeni kelime türetmeyi sevmem de bundan kaynaklanıyor– ve, tersine, yıpranmalarına karşı çok duyarlıyım: Dille daima kaygılı bir ilişki içindeyim ve bazı kelimelere dair beğenimi veya tiksintimi hemen fark ederim. Zamanımı bazı kelimeleri benimsemek ve başka kelimeleri tasfiye etmekle geçiriyorum. Dolayısıyla hep aynı kelimelerle yaşamıyorum ve bu da dö-nemsel olarak gerekli ve faydalı olan dilin havasını alma işlemlerine olanak veriyor.

Michaux, bir araştırmacının ne kadar çok şey bulursa yeni cehaletini tanımaya o kadar az zamanı olduğunu söylüyordu. Bugün cehaletinizin kapsamı nedir?

Herkes gibi ben de kendimi takdir ettiğim ve yerdiğim dönemlerden geçiyorum; her koşulda görevlerim, yatkınlıklarım, hatta haz-larıma hep denk olan bir fikir içinde yaşamıyorum.

Her zaman gözüpekliğinizi affettirme yeteneğiniz var. Örneğin hermetizm konusunda yazdıklarınız: "Yorumlamış olmamın amacı anlaşılır kılmak değil, anlaşılır olanın ne olduğunu bilmektir."

Bu cümleyi yapısalcı dönemimde söylemiştim: Orada amaç, an-lamanın ne demek olduğunu anlamaktı. Dolayısıyla bu önerme, paradoksal olmadığı gibi, epistemolojik olarak da temellendiril-miştii... Bir araştırmacı dilinin kapanışını asla keyfinden ilan et-mez: Dil sonsuz bir tercüme sistemi değildir. Ancak belirli bir an-laşılmazlık içinde ortaya çıkabilecek koca bir fikirler, önerme-cümleler kategorisi vardır. Bunu kabul etmek, tarihe, şeyleri er-geç serbest bırakacak küçük tarihe bile güvenmek gerekiyor. Di-ğer yandan bizzat anlaşılmazlık illaki reddedilmesi gerekmeyen teatral bir yazı aracı olabilir... klasisizm hastalığına yakalanıp, en azından, berraklık görünümüne sahip bir tür anlatıma imrenme olasılığı olsa bile.

Bir ekol oluşturdunuz. Ekolün öncüsü olarak ne düşünüyorsunuz?

Yazan için kendi görev ve imgesine dair kesin bir fikir elde et-mekten daha güç bir şey yoktur: Bu fikir ancak parçalar halinde gelir, yapılanın tam olarak nereye varacağını bilmek neredeyse imkânsızdır. Ayrıca kendimi böyle bir ekolün öncüsü olarak his-setmiyorum.

Bir buluşunuz yaygınlaşıp klişeye döndüğünde nasıl hissediyor-sunuz?

Böyle bir durum karşısında oldukça filozofça ve rahat bir tavrım var. Kaçınılmaz bir şey ve beni rahatsız etmiyor.

Bastırılmış –neredeyse başarısız diyecektim– bir romancı mısı-nız?

Kimbilir belki de müstakbel romancı. Sorunuz çok iyi, benim ta-rafımda çok kolay bir yanıtı olması nedeniyle değil, ama bende

çok canlı bir şeye, roman değilse bile en azından romansı olan sorununa dokunması nedeniyle. Gündelik yaşamda gördüğüm ve duyduğum her şeye karşı bir tür merak, neredeyse romansı türde bir entelektüel sevgi hissedirim. Bir asır önce olsa kuşkusuz gerçekçi bir romancının defteriyle yaşam içinde dolanıp dururdum. Ama bugün kendimi özel adları olan karakterlerle bir öykü, bir anekdot, kısacası bir roman yazan biri olarak hayal edemiyorum. Benim için sorun –bu konuda çalışmaya başlamayı çok istediğim için geleceğin sorunu– yavaş yavaş romansı olanı romandan ayıracak, ama bugüne kadar yaptığımdan daha derin bir şekilde romansı olanı benimseyecek bir biçim bulmak olacak.

Gene de şekillenmesine ilk katkıda bulunanlar arasında yer aldığınız bir dönemin atmosferine hayıflanamazsınız. Diğer yandan yeni bir pratik başlatmayacak bir kuramlaştırma ne işe yarar?

Bende bir tür dil erosu, dil konusunda bir arzu dürtüsü var ve bu da beni bir dil varlığı haline getirdi. Tarihsel talihim bu varlığın, dil bilimleri ve felsefelerinin geniş, derin ve yeni bir olağanüstü yükselişte olduğu döneme denk gelmesidir. İçinde yaşadığım dönem bana coşku ve motivasyon verdi ve tamamıyla bu dönemin ürünü müyüm yoksa şekillenmesine asgari dahi olsa bir katkı oldu mu, artık çok iyi ayırt edilemeyecek şekilde bu döneme dahil oldum... Diğer yandan kuram bir pratiğe yol açmalı, hatta kuramın her ânında pratik düşüncesi de olmalı. Kuramın bugün yavaşlayabileceğini ve daha zahmetli, neredeyse deneysel bir safhaya girmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bu safhada toplumsal gerçekle karşılaşılır ve sorun, bu metinsel deneyimlerin nereye gidebileceğini öğrenmektir.

Gösterilenin öcü mü?

Hayır, gösterilen her zaman bir tehdittir, özellikle de edebiyatın bilimsel bölgelerinde – hatta gösteren adına. Göstergebilim yer yer küçük bir bilimperestlik meydana getirmek üzeredir. Gösterilen tarafından teolojik olarak geri alınma riskinden kurtaran, tam

da üretimin hazzını vurgulamak, kendini bir üreticiye, yani amatöre dönüştürmektir. Özgürleşen bir uygarlığın en güçlü figürü amatör olacaktır. Amatörün bugün bir statüsü yoktur, amatör olunamaz; ama isteyen öznelerin üretebileceği bir toplum tahayyül edilebilir. Öyle bir toplum güzel olurdu.

Otuz yıldır edebiyat dünyadan uzaklaşıyor gibi.

Tarihsel gerçekliğe artık hâkim olamayan edebiyat, temsil sisteminde simgesel oyunlar sistemine geçmiştir. Tarihinde ilk defa dünya, edebiyatın sınırları dışına taşıyor; esasen, kendisinden daha cömert bir dünya karşısında edebiyat daima şaşkınlık içinde.

Yakın zamanda bir roman yazacak olursanız cesur bir adım attığınız ve eleştirel eserlerinizin uzun bir hazırlık olduğu düşünülecek.

Bu imgeyi sevsem de çalışma yaşamımın bir doğrultusu, bir evrimi, bir amacı olduğu ve hakikatini romanda bulduğu fikrine onay verecektir. Bütünsel bir özne fikri yerine ben kaleydoskop oyununu tercih ediyorum: Küçük bir sarsıntı sonucu renkli camlar başka bir düzene girer... Roman yazsaydım benim için en güç şey, “büyük biçim” ile ilişkili sorunlar değil, örneğin karakterlere ad vermek veya geçmiş zamanı kullanmak olurdu.

Hâlâ bir kediye isim vermekte zorlanıyor musunuz?

Evet, elbette... Chateaubriand'ın *Rancé'nin Yaşamı*'nda yaptığı gibi kedi sarıydı yazılabilir ve bu da romana dahildir.

Les Nouvelles littéraires, 13 Ocak 1975¹

Jean-Louis Ezine

1. Tıpkıbasım: Jean-Louis Ezine, *Les écrivains sur la sellette*, Paris: Seuil, 1981.

Roland Barthes İçin Yirmi Anahtar Kelime

Eski temalardan (analoji, doksa, gösterge) metnin hazzının istilasına, Roland Barthes kitabından parçalara, Barthes bize yirmi anahtar kelime ve kendisi için önemli olmuş ve önemini hâlâ koruyan birkaç yazarı anlatıyor.

“Haz” Kelimesinin İstilas

Bugün yazdıklarınızın etrafında döndüğü “haz” kelimesi sizde oldukça yakın bir zamanda beliriverdi.

“Taktik” diyeceğim bir şekilde beliriverdi bu kelime. Bugünkü entelektüel dilin, tüm keyif nosyonunu tasfiye eden ahlakçı buyruklara çok kolay boyun eğdiğini hissetmişim. Dolayısıyla tepki olarak bu kelimeyi kişisel alanıma tekrar dahil etmeyi, sansürlemeyi, açığa çıkarmayı, *bastırılmış olanı serbest bırakmayı* istedim.

Fikirler düzleminde taktik bir hareket, açıklamaları yola çıktıktan sonra bulur, etrafını gerekçelerle çevirir. Birinci gerekçe, öznel düzlemde biraz demode bir ad olan hedonizm altında gruplanabilecek şeylere ve özellikle yaşama sanatı temasına belirli bir önem veriyor olmam. Örneğin Brecht ile puroları arasındaki ilişkiden bahsederken daha önce dolaylı bir şekilde altını çizdiğim şeyler bunlar. Ayrıca Brecht’in Marksist olduğu su götürmez eser-

lerinin bütününde haz kapsamlı bir şekilde hesaba katılır.

Dolayısıyla benim açımdan belirli bir hedonizmin sorumluluğunu alma, yüzyıllardır bastırılmış, itibarsızlaştırılmış bir felsefenin geri dönüşü söz konusu. Her şeyden önce Hristiyan ahlakı tarafından bastırılmış, daha sonra bu bastırma pozitivist, rasyonalist ahlak tarafından sürdürülmüş ve ne yazık ki tam var olma sürecindeyken bu sefer belirli bir Marksist etik tarafından bastırılmış ve ya bastırılmaktadır.

Bu beliriverişin, “haz” kelimesinin bu geri dönüşünün ikinci gerekçesi, insan öznesini keşfe olanak vermesi. “Haz” ile “keyif” (*jouissance*) arasında bir ayırım yapılmaya çalışıldığında, keyif sorununu ortaya atıldığında psikanalizin çok iyi bildiği ve avangard denen şey için ilgi çekici olan oldukça güncel bir tematiğe kavuşuruz.

“Haz” ve “keyif” kelimelerini ilişkilendiriyor ve sıkça karşılaştırıyorsunuz.

“Haz/keyif” karşıtlığı kasten kurulan suni karşıtlıklardan biri, ki ben bunları daima yeğ tutmuşumdur. Sık sık bu tür karşıtlıklar yaratmaya çalıştım: örneğin, “yazı” ile “yazmanlık”, “düzanlam” ile “yananlam” arasında. Bu tür karşıtlıklar, örneğin belirli bir metnin haz ya da keyif metni olup olmadığını sorarak birebir anlaşılmamalı. Bu karşıtlıklar özellikle alanı açmaya, daha uzaklara gitmeye izin verir; kısacası konuşmaya ve yazmaya olanak verir.

Bununla birlikte iki kelime arasındaki fark yine de gerçektir ve bunu ileri süren bir tek ben değilim. Haz, ben’in, öznenin istikrarına bağlıdır ve bu da konfor, gelişip serpilmeye, rahatlık değerleriyle güvenceye alınır – ve benim için bu, örneğin klasikleri okuma alanının tamamıdır. Karşı tarafta keyif, okuma veya sözceleme sistemidir ve burada özne istikrarını sürdürmek yerine kaybolur, aslında keyif olan bu tükenme deneyimini hissederek.

Metinler bu iki kelimeye göre geçici bir sınıflandırmaya tabi tutulmak istenirse, bildiğimiz ve sevdiğimiz metinlerin büyük bir çoğunluğu kabaca haz metniyken, keyif metinleri oldukça ender-

dir – ama hiçbir şey bunların aynı zamanda haz metni olmasını engellemez. Bunlar canınızı sıkabilecek, size saldıracabilecek metinler olsa bile en azından geçici olarak, bir şimşek çakımında sizi değiştirir, dönüştürür ve kaybolan ben'in tükenişini gerçekleştirir.

Bu keyif konusu diğer konularla, örneğin tam anlamıyla uyuşturucuyla değilse de “uyuşturucu bağımlısı” ya da bazı sapkınlık biçimleri gibi başka temalarla dirsek teması halindedir.

Ödül dağıtmak amacıyla değil, keyif metinlerine örnek vermeniz gerekse hangilerini seçerdiniz?

Avangard metinleri, yani gerçeğebenzerlik tarafında olmayan metinleri seçtim. Ne kadar kışkırtıcı olursa olsun bir gerçeğebenzerlik koduna tabi olan metinler – örneğin aklıma Sade geliyor: Sade'ı keyif metinleri arasına alma eğilimi vardır ve keyiften, tatminden bahsettiği için değil, bahsetme tarzı nedeniyle birçok yönden bu gruptadır; her şeye rağmen Sade'cı metin bir dönemin kısıtı gereği gerçeğebenzerin koduna tabi olmasıyla haz metinlerinin kıyısında kalır. Keyif metni belirli ölçüde okunaksızlık tarafında olmalıdır. Sadece imgeler ve hayal gücü düzlemimizde değil, bizzat dil düzeyinde bizi sarsmalıdır.

Dolayısıyla, örneğin Severo Sarduy'un çalışmaları keyfe daha yakındır.

Tamamıyla. Sollers'in metinleri de. Ama açıklaması güç, zira haz metnini yargılamak için estetik kriterler tasavvur edilebilirken, keyif metinleri için bu kriterler karanlıkta kalır.

Özellikle zaman, metinleri keyif tarafından haz tarafına sürüklemeye meyillidir.

Kesinlikle. Kültür geri alır. Geri alma, tarihin büyük yasasıdır.

Analoji, Doğa ve İmgesel

Pek hoşlanmıyor gibi görüldüğünüz bir dizi var: “analoji, doğa, imgesel” dizisi.

Analoji ve doğa için doğru, ayrıca yeni de değil; düşünce ve sanatın analogik biçimlerine her zaman düşmanlık besledim. Ayrıca dilsel göstergeyi tam tersi nedenle bu kadar sevdiğimi de söyleyebilirim: Uzun zaman önce Saussure’ü okuyarak dilsel göstergede hiçbir analoji, gösteren ile gösterilen arasında bir benzerlik ilişkisi olmadığını keşfettiğimden beri. Dilsel göstergeye ve yazılı cümledeki, metindeki, vb. tüm dönüşümlerine beni hep sınıksı bağlayan bir şey oldu bu.

Biraz daha ayrıntılı bir analiz, analojinin ifşasının gerçekte “doğal” olanın, sahte-doğanın ifşası olduğunun anlaşılmasını sağlar. Toplumsal, konformist dünya daima doğa fikrini şeylerin birbirine benzemesine dayandırır: Böylelikle doğaya dair “doğal” denen hem yapay hem de baskıcı bir fikir üretilir ve sağduyu birbirine benzeyenler hakkında hep “doğal” diye hüküm verir. Analojiden “doğal” olan temasına, “çoğunluğun gözünde doğal olarak kabul edilen”e işte böyle kolaylıkla geçtim. Benim için çok eskiye giden bir tema, zira *Çağdaş Söylenler*’i besleyen, “besbelli” olanı ifşa eden fikir bu. Ayrıca Brehtci bir tema: “Kuralın altında sustimali keşfedin.” Doğal olanın altında tarihi, doğal olmayanı, sustimali keşfedin.

İmgesel’e gelince; bu çok daha yeni bir terim, zira bugün artık Bachelardcı anlamda değil Lacancı anlamda kullanılıyor.

Sartrecı anlamda da değil.

Evet, Sartrecı anlamda da değil; ama bir gün Sartre’ın tamamen bir kenara bırakılmış ve büyük bir zenginlik içeren ilk yazılarına dönmek ilginç olacaktır. Sartrecı soru tekrar incelenmeli. Bu gerekliliğin kendini tek başına dayatacağım düşünüyorum.

Lacan'ın "imgesel" ile işaret ettiğinin analogiyle, imgeler arasındaki analogiyle büyük bağları var, zira imgesel, bir özdeşleşme hareketi içinde öznenin bir imgeye yapıştığı ve özellikle gösteren ve gösterilen birliğine dayandığı kategoridir. İmgeler ve modellerin temsili, tasviri, homojenliği teması bu noktada yeniden karşımıza çıkıyor.

Bu düşünce karşısına gösteren düşüncesini çıkarıyorsunuz.

Bu kelimeye dikkat etmek gerekiyor, yıpranmaya başladı. Gösteren değilse de en azından gösterenlik adı verilen şeyle ilgileniyorum; imleme şüphesiz bir anlam düzenidir, fakat asla bir gösterilen üzerine kapanmaz ve dinlerken, konuşurken, yazarken, hatta içsel metni düzeyinde özne, asla kapatmadan ama hep anlam aracılığıyla gösterenden gösterene gider. Analogiyse, göstergenin iki tarafının özdeşliğiyle kapanışını meşrulaştırır, bu şekilde kendi üzerine kapanır.

Parça, Dikte, Haiku

İmlemeye dair bu beğeni sizde fragman, başlangıçlar, haiku beğeniyle ilişkili değil mi?

Fragman düşkünlüğü bende çok eski, Roland Barthes kitabıyla su yüzüne çıktı. Kitaplarımı ve makalelerimi tekrar okuduktan sonra (o güne kadar hiç okumamıştım) her zaman fragmanlarla, küçük tablolarla, başlıklı paragraflarla ya da makalelerle –sadece makale yazdığım, kitap yazmadığım koca bir dönemim oldu– ilerleyen bir kısa yazı tarzında yazdığımı fark ettim. Bugün sistemli hale gelen, işte bu kısa biçim düşkünlüğü. Biçim ideolojisinin veya karşı-ideolojisinin görüş noktasından bunun anlamı, fragmanın örtü* adını vereceğim şeyi, kompozisyonu, söylenene nihai bir anlam verme (önceki asırlarda her retoriğin kuralı budur) fikriyle

* Çağdaş Söylenler, a.g.y., s. 118-19.

kurulan söylemi bozmasıdır. Kurulu söylemin örtüsüne kıyasla fragman, hiçbirisi kesin olarak “tutmayan” cümleleri, imgeleri, düşünceleri toz haline getiren bir oyunbozan, bir süreksizliktir.

Bir bakıma anarşist bir yazı.

“Anarşizm”in bu sistemin gösterileni olmaması koşuluyla, öyle olmasından memnuniyet duyarım. Bu biçimler sisteminde karmaşık olan, biçimlerin “tutmasını”, pekişmesini engellemek zorunluluğudur. Belki –ama bu avangardın üslubuna kıyasla bir parça paradoksal bir konumdur– pekişmeyi önlemenin en iyi yolu görünüşte klasik olan bir kodun içinde kalıyormuş gibi yapmak, belirli üslupsal buyruklara tabi bir yazının görünümünü korumak ve böylelikle çok düzensiz olmayan, isteriden kaçınan bir biçim aracılığıyla nihai anlamın çözülmesine ulaşmaktır.

Tarihin hilesinin ardından yazının hilesi mi?

Evet. Yaptıklarımın sonucunun bu olup olmadığını hiç bilmiyorum. Ama istediğim bir şey varsa o da buydu.

Bununla birlikte çok seviyor gibi görüldüğünüz, tamamıyla oturmuş iki üslup var: dikte ve haiku.

Roland Barthes kitabında aslında birkaç “dikte” var. Dikte, beni çok ilgilendirmiş bir sorun. Bir çocukluk anısını anlatmak istediğimde, ne yaparsam yapayım bu belirli yazı biçimini, kabaca bizi alıştırdıkları okul yazısı, dikte veya kompozisyon biçimini alıyordu. Anının doğal söylemi okul söylemi, dikte söylemidir. Bu ifade tarzını tamamıyla menetmek yerine, onu kabullenmeye, zaman zaman dikteler yapmaya veya kendime kompozisyon konuları vermeye karar verdim. Sanki bir okul antolojisi için seçilecek bir metin parçası veriyormuşum gibi. Belki oldukça iddialı: Ama bir gün bir Fransızca dil kılavuzunda yer alacağımı hiç düşünmeden, esasen oyunbaz bir ruhla yaptım bunu.

Roland Barthes kitabının bu bazı parçaları etrafına gizli tırnak işaretleri koydum – yine de görüleceğini umuyorum.

Ancak dikte pastişinden özenle kaçındınız.

Haklısınız, pastiş yapmak istemedim. Bu kitap tasarısının başında, birinin –şans bu ya ben olacaktım o biri– edebi eleştirisini yaparak kendi kendimin pastişini yapacağımı düşünmüştüm. Daha sonra latife, şaka türü bir tasarımın ilk heyecanı geçtiğinde işe yaramadığını, sıkıldığımı fark ettim. Ayrıca belki parodi konusunda iyi değilimdir.

O anda bu tasarım evrildi ve tamamıyla belirsiz biçimde alıntısız, metinlerarası bir alanda kalarak kasti pastişten vazgeçtim.

Haikuysa başka bir konu: Haiku fragmanın özsel, müzikal oluşudur. Japonya'ya seyahatlerim sırasında tarihsel, gerçek doğası içinde karşılaştım haikuyla. Derin bir hayranlık, yani derin bir arzu duyduğum bir biçim. Bugün başka şeyler yazdığımı hayal edecek olsam, bir kısmı haiku tarzında olurdu. Haiku çok kısa bir biçimdir, ama benzer şekilde kısa olan özdeyişin tersine, özelliği matlığıdır. Anlam üretmez ama aynı zamanda anlamdışında da değildir. Hep aynı sorun söz konusu: Anlam kazanmasına izin vermemek, ama anlamdan da çıkmamak; aksi takdirde en kötü anlam, yani anlamdışının anlamına yakalanırsınız.

Roland Barthes kitabında katiyen şiirsel biçimde verilmemiş, “anamnesisler, anımsayışlar” dediğim farklı tür haikular var: En fazla birkaç cümleyle verilmiş ve tamamıyla mat olma özelliğine sahip –en azından öyle umuyorum, zira bunu gerçekleştirmek çok güç– çocukluk ve gençlik anılarım. Bunlar pekiştirilmemiştir.

Haiku bir parça diktenin zıddıdır. Bu nedenle iki nosyonu yan yana getirmek meşruydur.

Üç Kibir

Bir yerde üç kibirden söz ediyorsunuz: doksa (kanı, mutabakat), bilim ve militanın kibirleri. Oysa dilbilim her şeye rağmen bir bilimdir, düşünce ve yaklaşımınızın mihverlerinden biri olmuştur.

Doğru. Ama, birincisi, bilimin kibrine karşı hep aynı tahammülsüzlük içinde değildim. Bilim, daha doğrusu bilimsellik beni büyülemişti. Bugün beni dilbilimden ayıran, dilin bilimi olmak isteyen dilbilimin yarı analogik veya imgesel bir tarzda bilimsel türde bir üstdile yapışıp kalmış ve bundan dolayı gösterilenin dünyasına yakalanmış olmasıdır. Bugün diğer sosyal veya beşeri bilimlerde olduğu gibi dilbilimde de şüphe duyduğum şey, kendi sözcelemlerini, söylem tarzlarını sorgulayamamaları.

Oysa bugün sözcelemleri sorgulamaktan kaçınmak güç görünmektedir, zira sözcelemin daha önceden bilmediğimiz iki durumda gerçekleştiğini yaklaşık otuz yıldır çok iyi biliyoruz: bir yandan ideoloji, ideoloji bilinci, diğer yandan bilinçdışı ve –deyim yerindeyse– bilinçdışının bilinci. Bugün nerede olursa olsun her sözce, söylem sorunu bu iki mercii dikkate almak zorundadır. Oysa bu iki merci, yazan öznenin, hangi ideolojide olduğunu tam olarak bilmeyen ve bilinçdışını tanımayan öznenin dikkatinden kaçır –statüleri icabı.

Beşeri bilimlerin sorunu bu iki mercii yok saymalarıdır. Ama, bu iki mercii bilmemek normal olsa dahi, yok saymak normal değil.

Fakat bu genel tarihin bir sorunudur: Her şey bir anda gerçekleşemez. Dilbilim, hatta göstergebilim karşısındaki mesafem asla bunları yapan insanların kendileriyle ilgili bir mesafe değil. Diyelim ki şahsi olarak ortodoks bir dilbilimsel söylemi sürdürmek artık içimden gelmiyordu. Zaten dilbilimde hiçbir zaman amatörden başka bir şey olmadım.

Bilim karşısındaki bu güvensizlik çok Sartreci bir tavır değil mi? Hiç ifade etmemesine rağmen Sartre, bilim karşısındaki mesafesiyle kendini belli eder.

Savaşın sonra yazmaya başladığım dönemde avangard demek, Sartre demekti. Sartre'la karşılaşmam benim için çok önemli oldu. Denemeci yazısı beni büyülemedi, zira bu absürd bir kelime, ama hep değiştirdi, alıp götürdü, neredeyse ateşe verdi. Gerçekten beni oldukça etkileyen yeni bir deneme dili yarattı. Bununla birlikte Sartre'm bilim konusundaki şüphesi fenomenolojik bir felsefi duruştan geliyorken, benim mesafem, en azından günümüzde, daha çok psikanalitik bir dilden beslenmektedir.

Fakat psikanaliz de bir özne felsefesidir.

Bu nedenle Sartreciliğin yeniden değerlendirilmesi ve –deyim yerindeyse– en azından Chomskyci anlamda yeniden yazılması gerektiğini söylüyorum.

Bilimin ve militanlığın kibrinden söz ediyorsunuz, ama Chomsky tam da hem bilimci hem de militan olmayı amaçlıyor.

Chomsky'ye mizaç itibariyle sempati yok. Hayranlığım var, bu açık. Fakat derin bir sempati duyduğum dilbilimci Benveniste'tir. Elbette Saussure'e, Jakobson'a ve diğerlerine çok şey borçluyuz. Fakat nihayetinde sizi gerçekten etkileyen kişilerin sayısı kısıtlıdır. Benim için bunlar arasında Sartre vardı. Brecht vardı ve hâlâ var; Brecht'le daima oldukça canlı bir ilişkim olmuştur. Bir de Benveniste vardı.

Bunun nedeni Benveniste'te de romansı bir yan bulunması, filolojisinde imgesel bir yön olması değil mi? Noms d'agents et Noms d'actions en indo-européen (Hint-Avrupa Dillerinde Fail ve Fiil Adları) aynı zamanda enfes bir romandır

Benveniste'in güzel tarafı, sadece dilyetisi, dilyetisi işlevi konusunda değil, ayrıca diller konusunda âlim olmasıdır. Dillerin üstü-

ne gitmiştir. Önemli olan da dilyetisinden ziyade dillerdir. Böylelikle Benveniste adlar, kelimeler vasıtasıyla oldukça somut şeyleri ele almaya yönelmiştir. Benveniste'in eserlerinin neredeyse romansı yanı bundan kaynaklanır.

İkinci neden, Benveniste'te hem düşünce hem de biçimin bir yazısı, bir üslubu olmasıdır ve bu da olağanüstüdür. Düşüncelerini ileten bir âlimin yazmanlığı değildir onunki. Benveniste'in bedeni (namevcut görünmek için uğraşsa dahi) ile yazdıkları, yazma tarzı arasında özel bir ilişki var. Benveniste'te aynı anda hem yakıcı hem mütevazı olan bu yönü, entelektüel bayağılığın hiç bulunmamasını, zarafeti, beni sonsuz ölçüde baştan çıkaran bütün o estetik değerleri seviyorum. Ayrıca bunlar Brecht'te bulunan değerler gamıyla aynı gibi.

Madem bu söyleşi basılacak, şunu söylemek, söylemem gerektiğini düşünüyorum: Benveniste'in içinde bulunduğu durumu biz birkaç kişi kepezelik olarak görüyoruz; kendisi şu an çok hasta ve hastalığını oldukça güç maddi koşullarda yaşıyor ve Fransa'nın bugün tartışmasız en büyük âlimlerinden biri olduğu halde günümüz kültürünün moda yönleri kadar resmi yönleri de söz konusu durumu görmezden geliyor. Fiziksel ıstırapla sınırlı kalmayan durumu* –özellikle bir dil insanı için çok feci olan bu rahatsızlığa yakalanalı dört veya beş sene oldu– toplumu utandırmalı.

Kişi Adları, Şahıs Zamirleri

Kişi adlarına büyük bir ilgi duyuyorsunuz, önem veriyorsunuz. Proustçu kökleriniz nedeniyle mi?

Bu da oldukça eski bir ilgi, zira Proust üzerine yazdığım tek metin, özel adlar üzerineydi. Proust'ta özel adlara dair koca bir felsefe bulunmaktadır. Özel adlarla, imleme, arzu, hatta belki keyif dü-

* Benveniste 1969 yılından ölümüne kadar yedi yıl boyunca afaziden mustaripti. – ç.n.

zeyinde bana gizemli görünen bir ilişkim olduğu doğru. Psikanaliz bu sorunlarla çok ilgilenmiştir ve özel adın, deyim yerindeyse, özne ve arzunun kral yolu olduğunu söyleyebilirim. Özel adlara, bilhassa çocukluğumdaki özel adlara karşı bu hem aşk hem de gizem yüklü ilgiyi kabul ediyorum. Çocukluğumu ve gençliğimin bir kısmını Bayonne adında küçük bir taşra şehrinin burjuvazisi arasında geçirdim ve Bayonne'un burjuva ailelerinin adlarıyla her zaman temas içindeydim; bunlar hem ahenkleri, yani saf, şiirsel fonetikleri hem de toplumsal, tarihsel yükleriyle hep ilgimi çekmiş, keyif vermiş, merakımı uyandırmıştır.

İlgi duyduğum ikinci bir unsur; eskilerin romanlarını ya da anı kitapları okurken özel adlara karşı çok duyarlıyım. Sık sık bir romanın başarısının, adlardaki başarısına dayandığını bile düşünmüşümdür.

Bunun kanıtı, Pierre Loti üzerine "Aziyadé'nin Adı" başlıklı bir makale yazmış olmanız.

Aziyadé çok iyi bulunmuş bir isim.

Kişi adlarından şahıs zamirlerine geçelim. Son kitabınızda "R. B." ile "ben" arasında bir oyun, ince bir geçiş var. Üçüncü tekil şahıstaki R.B.'nin özne olduğu herhangi bir cümle oldukça doğal bir şekilde birinci şahıs iyelik sıfatını içerebiliyor.

Roland Barthes adlı kitapta dört rejim var: "Ben", "O" ("o" derken kendimden bahsediyorum), adımın baş harfleri "R.B." var ve bazen kendimden "siz" diye bahsediyorum. Küçük bir bölümde bu konuda meramımı biraz açıklıyorum, ama esasen her açıklama imgesel olduğu için bu açıklama da konuyu kesinlikle tüketmiyor. Benden daha ileriye gitmek okura düşüyor.

"Ben" zahirinin aslında imgeselin, ben'in zamiri olduğunu söyleyelim kabaca. Şimdi olduğu gibi, her "ben" dediğimde imgeselde olduğumdan emin olabilirim. Fiilen imgeselin kitabı olan bir kitap yazmak amacıyla tüm bu zamirlerden bir tür hare örnek

istedim; fakat her ne kadar hakikatin yapısı olmasa da, artık sadece imgesel de olmayan zihinsel yapılar üzerinden bir kumaşın açılması misali kendisini açan, saçaklanan, parçalara ayrılan bir imgesel. Farklı nevrotik baskın karakterler arasında biraz Brown* tarzı bir tür gitme-gelme hareketi gerçekleşir.

“Ben” imgeselin zamiridir, sık sık kullandığım “o” ise mesafenin. Bu zamir farklı şekillerde ele alınabilir ve takdir okurundur. Kendimden bahsederken bir tür övünme olarak, kendime çok önem veriyormuşum gibi de “o” diyebilirim, nefsimi köreltmek için de: Birinden bahsederken “o” demek söz konusu kişiyi orada yok saymaktır; köreltmek (*mortifier*) biraz ölü (*mort*) bir şey haline getirmektir. Ya da yine –bu fazlasıyla olumlu bir hipotez, ama söyleyeyim– Brechtçi bir optikte mesafeyi belirten “o” gibi, kendimi eleştirdiğim epik bir “o” da olabilir.

“Siz” zamirine gelince, burada da iki yorum ihtimali var. Kendime nadiren “siz” derim, ancak birkaç durumda söylediğim olur. “Siz” itham, kendini itham zamiri olarak, bir tür çözünmüş paranoaya gibi anlaşılabilir, ama aynı zamanda çok daha ampirik, kayıtsız bir şekilde Sade’cı “siz”, Sade’ın bazı notlarında kendine hitap ettiği “siz” gibi de olabilir. Yazıya geçireni (*scripteur*) öznenen ayırma konumuna yerleşen yazı uygulayıcısının “siz”idir bu – ki o dönemde oldukça modern ve dahice idi.

“R.B.” çok önemli değil. Özellikle “o”nun muğlak kalacağı yerlerde devreye girer.

R.B. biraz retorik bir tarzda hatırlayan şahsa işaret etmiyor mu? Dolaylı söylemin kaynağı: R.B. derdi ki...

Muhakkak burada geçmişten kalmış bir unsur var, zira Philippe Sollers’in *Tel Quel*’de hakkımda yazdığı ve “R.B.” adlı çok güzel metnin cümlelerinin müziği söz konusu.

* Brown hareketi: Bir sıvı içinde yüzen parçacıkların, sıvıdaki hızlı hareket eden atomlar veya moleküllerle çarpışması nedeniyle oluşan rasgele hareketi. – ç.n.

Amatör

Seçtiğim bir başka kelime “amatör”, Roger Vailland’da sık sık geçen bir kelime. Sizin için amatör nedir?

Beni çok ilgilendiren bir konu, amatör. Bu konuyu ancak pratik ve ampirik şekilde ele alabilirim: Zamanım olduğunda bütünüyle basit bir amatör rolünü üstlenerek biraz müzik veya resim yapıyorum. Amatörün durumunun olağanüstü faydası imgesel, narsisizm içermemesidir. Amatör olarak bir çizim veya boyama yaparken *imago* ile, yani bu çizim veya resmi yaparak kendimize dair vereceğimiz imgeyle ilgilenmeyiz. Dolayısıyla bu bir özgürleşme, neredeyse uygarlıktan özgürleşmedir. Fourier tarzı bir ütopyaya dahil edilebilir. Varlıkların başka varlıklarda uyandıracığı imgeyle ilgilenmeden hareket edeceği bir uygarlık.

Pratik düzlemde çok önemli olan bu konuyu, yabancılaştırmadan tamamen kurtulmuş ve yazı düzleminde sadece amatör faaliyetlerinin bulunduğu gelecek bir toplumu tahayyül edebildiğim ölçüde kuramlaştırdım. Özellikle metin düzeyinde. Buna göre insanlar haz için yazacak, metinler oluşturacak, başkalarında uyandıracakları imgeyle ilgilenmeden yazmanın keyfini yaşayacaklar.

Müzikle ilişkiniz nasıl? Amatör olarak müzik yaptığınızı söylüyorsunuz ama piyano düzenli alıştırımlar, sürekli çaba gerektirir.

Çocukken piyano çalışmıştım. Bayonne’da oturan halam piyano öğretmeni idi. Dolayısıyla bir müzik ortamında yaşadım. Ama o zamandan beri çalışmadığım için tekniğim, hızım yok. Sadece parmaklarımın hızı ölçüsünde nota okumayı öğrenmiştim. Nota okumayı biliyorum ama çalamıyorum. Ayrıca bu tam da amatörün faaliyetine uygun. Tempo kaçırmalar, yanlış basılmış notalar olsa da müzikal metnin maddiliğine erişebiliyorum, zira müzik parmaklarımın ucunda gerçekleşiyor. Müzikteki duyumsallığın bütünü sadece işitsel değil aynı zamanda kaslara bağlıdır.

Amatör, tüketici değildir. Amatörün bedeni ile sanat arasındaki temas oldukça yakın, mevcuttur. Güzel olan bu, gelecek de burada yatıyor. Ama burada uygarlık meselesi ortaya çıkıyor. Teknik gelişmeler ve kitle kültürünün gelişimi, icracı ile tüketiciler arasındaki ayrılığı feci şekilde pekiştiriyor. Klişelerle oynayacak olursam şöyle diyebilirim: Tüketim toplumuyuz, amatörler toplumu değil.

Tarih geri tepmelerle, düşüşlerle, istatistikçilerin şu ünlü çan eğrisiyle kendisini gösterir. Yönetici sınıfların kalbinde gerçek bir amatörliğin bulunduğu uzak dönemler (monarşik, hatta feodal toplumlar) olmuştur. Gereken şey buna “seçkinlik” dışında yeni bir toplumsallık yeri bulmak. Şu an biraz eğrinin alçak noktasındayız.

Burjuvazi kültürünün (gizli) cazibesinden bu nedenle söz ediyorsunuz. Zira burjuva kültürü dışında bir kültür yok.

Yozlaşmış bir burjuva kültürü olan (tarihsel olarak bu normaldir) bir küçük burjuva kültürü var.

Siyaset

Siyasetin yeri nedir? Yazdıklarınızda siyasetle ilişkiniz oldukça üstü kapalı.

Üstü kapalı, ama saplantılı. Size belki biraz aldatıcı görünecek, ama bende geçerli olan bir ayırım yapacağım ilk olarak: “siyasal olan” ile “siyaset” arasında. Siyasal olan bana göre tarihin, düşüncenin, gerçekleşen ve konuşulan her şeyin temel düzenidir. Bizzat gerçeğin boyutudur. Siyasetse başka bir şeydir, siyasal olanın geviş getiren söyleme, tekrarın söylemine dönüştüğü andır. Siyasal olana derin ilgim, bağlılığım olduğu gibi, siyasal söyleme karşı bir tür tahammülsüzlüğüm de var. Bu da benim durumumu pek kolaylaştırmıyor. Bir parça bölünmüş, çoğunlukla suçluluk hissettiren bir durum. Ama tek olmadığımı ve bugün öznelere, en

azından entelektüel öznelerin çoğunluğunun siyasal olanla suçluluk hissiyle yüklü bir ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Bugün avangardın temel görevlerinden biri siyaset konusunda entelektüelin bu suçluluk sorununa yönelmek olacak.

Bu da çok karmaşık, zira sorunun diyalektik bir yöntem yardımıyla çözülmesi gerekecektir: Saf ve basit bir apolitikleşme yararına siyaseti tasfiye etmek değil söz konusu olan. Aranan, siyasal söylemde tekrara girmeyen bir mevcudiyet tarzıdır.

Benim yöntemlerim elbette üstü kapalı, silik. Aradığım bir tür deflasyon, zira siyasal söylemin enflasyonuyla çepeçevre sarılı, tehdit altında hissediyorum kendimi.

Fakat siyaset sadece söylem değil aynı zamanda faaliyettir.

Büyük bir sorun bu: Hakikaten bir faaliyet midir, sadece bir söylem değil midir?

Çağdaş Söylenler'i okurken doğrudan siyasal metinler karşısında olduğumuza dair bir izlenim oluşuyor. Sadece Poujade üzerine olan makale değil aynı zamanda Bardot veya D.S. üzerine olan makaleler de. Daha sonra yazdıklarınızdaysa siyasal bağlam hem gitgide daha üstü kapalı, hem daha tehditkâr hale geliyor. Michellet kitabınız hâlâ siyasal olanla, hatta siyasetle ilişkili kendiliğinden.

Yine de bu, şüphesiz hafife aldığım yönlerden biri: ideolojisi.

Fakat bunu tek bir sayfada, ilk sayfada çözdüğünüzü söylüyorsunuz.

Belki en iyi çabalarımın değilidir.

Roland Barthes kitabınızda siyasal olan, bir saldırganlık olasılığı olarak her zaman mevcut, ama gizli gibi.

Söylem olarak evet. Şu an bir Fransızın yaşamının sunabileceği pratik seçeneklere dair hiçbir bulanıklık getirmez bu. Sorgulanan,

söylemle ilişkidir. Sorun evrilmiş, karmaşıklaşmışsa nedeni, *Çağdaş Söylenler*'i yazarken kibirli söylemin sadece sağın tüm özelliklerine sahip sağ cenahtan geliyor olmasıydı. Şu an kibrin sola doğru kaydığına şahit oluyoruz. Kibirli bir sol söylemin varlığı benim şahsi sorunumun özünü oluşturuyor. Siyasal bir yerdeki durumum ile bu yerden bana doğru gelen söylem saldırganlığı arasında bölünmüş haldeyim.

Bununla beraber yaklaşık olarak Edgar Morin gibi entelektüellerin komünist partiden ihraç edildiği zamanlara denk düşen Çağdaş Söylenler'in dönemine baktığımızda Stalinci söylemin kibri bugün olduğundan çok daha kuvvetliydi.

Evet, doğru. Bugün sol cenahta, komünizmde olduğundan daha büyük bir söylemsel kibir bulunmaktadır. Ama deyim yerindeyse, bu nedenle her şey daha iyi değil. Zira bu, komünist dilin *doksa*'nın, doğal olanın, açık olanın, sağduyunun, "söylemeye bile gerek yok"un hafif yapışkan diline geçtiği anlamına gelir. Birinin hükümlanlığı ve diğerinin zaferinden bahsederek tahakküm tarzını kabaca çizdiğim bu iki dil arasına sıkışıp kaldık.

Bir hükümlanlık ile bir zafer arasına sıkışıldığını için de mevcut yerde yaşamak güç.

Birçok solcunun yaşanması daha kolay bir alan olarak sağa doğru evrilmesi de bundan.

Elbette, fakat bu bana göre değil. Bir yaşama alanının güvenliğini hissetmektense "yaşama alanının güçlüğü" için gereken bedeli öderim.

Hakiki öcü doksa, hazzın akınıysa ona karşı yeni bir saldırı.

Evet. *Doksa* bir haz sansürü, keyif sansürü olarak kendini gösterdiğinde karşı-saldırı bir keyif dürtüsüyle desteklenir, mutabakata, çoğunluğun kanısına karşı şiddetli olmasa da oldukça inatçı bir kararlılıkta patlak verir.

Okuma

Dikkatimi çeken bir şey, “okumayı seviyorum” diyen ender eleştirmenlerden biri olmanız.

Sizi bir yanılsamadan etmek istemem, hele ki yanılsama değilken: Okumayı seviyorum. Ama sıkı bir okur değilim, kayıtsız bir okurum. Hazzımı hızla değerlendirmem anlamında kayıtsız bir okurum. Bir kitap beni sıkarsa kitabı bırakma cesaretine ya da korkaklığına sahibim. Kitaplar konusunda üstbenden kendimi her geçen gün özgürleştiriyorum. Dolayısıyla elime aldığım kitaplar, elimi almayı sevdiklerim oluyor.

Okuma rejimim hiçbir şekilde düzenli ve pasifleştirilmiş bir beslenme rejimi değil. Ya kitap sıkar ve bırakırım, ya da heyecanlandırır ve her an durup o noktadan sonrasını düşünmek isterim. Bu durum, bir çalışma yapmayı gözettiğim okuma tarzıma da yansır: Bir kitabı özetlemeyi, kendimi arkasında saklayarak kitabı fişlere dökmeyi beceremem, böyle bir arzu duymam, ama tersine, süreksiz biçimde özümsemek için kitabın belirli cümlelerini, belirli özelliklerini yalıtma konusunda hem becerim hem arzum büyük. Şüphesiz iyi bir filolojik tavır değil bu, çünkü kitabın biçimini kendi çıkarım için bozmak demek.

Bir yerlerde sadece sipariş kitaplar yazmış olduğunuzu söylemişsiniz. Bu, Metnin Hazzı için de geçerli mi?

Hayır, o kitap bir istisna. Benden istenmemişti, konuyu kendim bulduğum da aşıkâr. Söylemek istediğim şu; çoğunlukla isteğin faydası olur ve uzun zaman boyunca benden metin istendiği için yazdım. Benden istenmemiş tek metin Maurice Nadeau'ya arkadaşım aracılığıyla gösterdiğim ilk kitabımdı. O noktadan sonra aşağı yukarı her zaman bir metin veya konu istenmiştir.

Şu an bu değişti. İstekler bir parça beni boğuyor ve daha ziyade içimde kendiliğimden uyanan kitapları yazmak istiyorum. Bunları yazmanın, biçimlendirmenin, modellendirmenin hazzı için.

Köy, Kafeler

Roland Barthes kitabınızda köyden söz ediyorsunuz; belki hayal gücüm olmadığı için, gözümde sizi hiç köyde canlandıramıyorum.

Hem haksızsınız, hem haklı.

Eşyaların, masanın, piyanonun, kalemlerin Paris'tekiyle aynı şekilde yerleştirildiğini söylüyorsunuz. Ancak çevre oldukça farklı.

Hayır. Güneybatıda müstakil bir evde yaşıyorum. Köy evdir. Karşıtlık da şehir ile köy arasında değil, apartman dairesi ile müstakil ev arasındadır. Bu benim için çevrenin var olmadığı anlamına gelmez (özellikle güneybatının ışığını severim).

Sizin için önemli mekânlardan biri kafeler.

Randevularımın yeridir kafe ve sevmemin nedeni karmaşık bir mekân olmasıdır. Bir kafedeyken aynı masada olanların sözlerini dikkatle dinlerken onların tam bir suç ortağı olurum ve aynı zamanda bir metinde, bir paragramda, bir stereofonideymiş gibi etrafımda koca bir saptırma alanı, içeri giren, dışarı çıkan insanlar, işlemekte olan romansı bir çark vardır.

Köyse yalnızlıktır. Köye dair rüya bir, iki aylığına, ancak bir memur veya bir yol işçisi gibi, yavaş yavaş kâğıda geçirerek önceden iyi hazırlanmış zihinsel bir çalışmayla gitmektir.

Ancak köy aynı zamanda bir dağılma alanıdır: Çalışmanızdan sizi saptıran tüm şu küçük edimlerden bahsediyorsunuz – bir meyve yemek, bir bitkiye bakmaya gitmek.

Bunun nedeni çalışmanın sıkıcı olması; asla bunu inkâr etmemek lazım.

Romansı

Şöyle demiştiniz: “Kendimi bir eleştirmen değil romancı gibi görüyorum; romanın değil romansı olanın romancısı. Romansı olanı seviyorum, ama romanın öldüğünü biliyorum.”

Romansı olan, bir hikâyeye göre yapılanmamış bir söylem tarzıdır; gündelik gerçeğe, insanlara, yaşamda geçen her şeye karşı bir kaydetme, yatırım, ilgi tarzıdır. Bu romansıyı romana dönüştürmek benim için oldukça güç görünüyor, zira içinde hikâye olacak bir anlatı nesnesini işleyebileceğimi düşünemiyorum – bu da benim için özünde hikâye bileşik zaman ve -di’li geçmiş zaman kullanımları ve az çok psikolojik olarak kurulmuş karakterler demek. Böyle bir şeyi yapamam ve bu nedenle roman bana imkânsız görünüyor. Ama aynı zamanda çalışmamda romansı deneyimi, romansı sözcelemeyi ileriye taşımayı çok istiyorum.

Hiç roman ya da roman başlangıcı yazmadınız mı?

Samimiyetle söylüyorum, hayır hiç.

Her biyografinin romansı olduğunu, adını söylemeye cesaret edemeyen bir roman olduğunu söylemiştiniz. Biyografik kitabınız Roland Barthes da bir roman değil mi?

Romandır ama biyografi değildir. Buradaki sapma farklı. Zihinsel/entelektüel romansı türündedir ve iki nedenle romansıdır. Birincisi fragmanların büyük kısmı yaşamın bir bakıma romansı olan yüzeyiyle ilgilenir ve diğer yandan bu fragmanlarda bir imgesel, yani bizzat romanın söylemi sahnelenir. Kendimi bir şekilde adı olmayan ve başından tam anlamıyla romansı maceralar geçmeyen bir roman karakteri gibi sahneye koydum.

Bu, entelektüel bir söylemden ziyade romansı bir söylemdir ve bundan dolayı zaman zaman biraz budalaca olmayı kaldırır. Sözcelediğiyle özdeşleşenin entelektüel özne olmaması, bir başka

özne, birinci öznenin biraz budalaca bulduğu fikirleri veya yargıları, hiç söylemeden, imgeselinin bir parçası olduğu için bırakmayı kabul eden romansı özne olması anlamında.

Budalalığın yaşamınızdaki yeri çok tuhaf. Budalalık hem her yerde hem hiçbir yerde sanki, sizin için biraz Tanrı gibi.

Umalım ki bu denklik Tanrı için doğru olmasın. Budalılığı büyüleyici buluyorum. Tabii ayrıca mide bulandırıcı. Budalalıktan bahsetmek çok güç, zira budalalığın söylemi, *basit bir şekilde* kendimizi sıyrabileceğimiz bir söylem değildir. Sıyrılmamın mümkün olmadığını söylemiyorum, zira böyle bir şey söylemek kötü niyetli olur, ama *basit bir şekilde* sıyrılamayız.

Flaubert'den bu yana bu çok iyi biliniyor. Flaubert'in budalalık konusundaki tavrı çok karmaşık. Görünüşte eleştireldir, ama hatalı bir eleştiri olduğu açıktır. Bir rahatsızlık tavrı.

Her koşulda budalalığın varoluş tarzı zaferdir. Budalalık karşısında hiçbir şey gelmez elden. Budalalık sadece içselleştirilebilir, homeopatik dozda alınabilir – aşırısı fazladır.

Bununla birlikte Çağdaş Söylenler baştan sona budalalığa yönelik bir saldırıydı.

Çünkü *Çağdaş Söylenler*, daha önce belirttiğim nedenlerle, çok daha basit, siyasal ya da karşı-ideolojik bir bilince yaslanıyordu.

Önemli Birkaç İsim

Sade?

Evet önemli, doğrudan bir nedenle: Sade okumayı seviyorum. Belki okunması gerektiği gibi okumuyorum – ama Sade'm nasıl okunması gerektiğini kim bilebilir? Oldukça romansı bir şekilde okuyorum. Kelimenin klasik anlamıyla çok büyük bir yazar olduğunu, olağanüstü romanlar inşa ettiğini düşünüyorum. Sade'da bunu seviyorum, önemini anlıyor olsam da ihlal yanını o kadar sev-

diğimi söyleyemem. Sade'ı bir yazar olarak, Proust'u sevdiğim gibi seviyorum.

Marx?

Marx'ı ne zaman okusam veya tekrar okusam, bugünkü siyasal oyunda çok önemli bir öğretinin kurucusunun değil, söylemde, söylemsellikte bir kopuş gerçekleştiren birinin karşısında olmanın hayretini hissediyorum. Marx'ın her sayfasında, bizzat sistemin dışında beklenmedik ve içe işleyen bir sapma var, buna karşı da çok duyarlıyım.

Brecht?

Evet, Brecht: Teatral eserlerini çok severim, belki entelektüel eserlerini daha da fazla. Dört-beş yıl önce çevrilen son yazıları, *Siyaset ve Toplum Üstüne Yazılar* enfes bir kitap. Hem yerinde, hem de şiddetli. Mütemadiyen alıntılanmak istediğim bir metin. *Roland Barthes* kitabını yazarken bir an için söyleyecek yeterince şeyim olduğundan emin değildim ve Brecht'ten bölümleri aralara serpiştirmeyi düşünmüştüm – en azından bir fantazi olarak.

Brecht'i 1954'te Berliner Ensemble Théâtre des Nations'da *Cesaret Ana'yı* oynamaya geldiğinde keşfettim ve bu temsilin Sarah-Bernhardt tiyatrosunun balkonunda kelimenin gerçek anlamıyla içimde bir şeyleri tutuşturduğunu hatırlıyorum; ama hemen ekleyeyim oyunun programında yer alan Brecht'in yirmi satırlık metni de içimde bir şeyleri tutuşturmuştu. Tiyatro ve sanat üzerine o âna kadar hiç böyle bir dil okumamıştım.

Keşfiniz neydi?

Daha sonra evrim geçirmiş bir keşiftir bu. Önce oldukça dikkatli, bilgili, kararlı bir Marksist düşünce ve haz ile biçimler, renkler, aydınlatma, kumaşlar, sanatın incelikle düşünülmüş tüm maddiliğine dair bir anlayışın birlikteliği beni çarpmıştı. Bu iki kısıtın sonucunu yapılması gereken şey, arzulanacak nesne olarak teşhis ettim. Daha sonra Brecht'in diğer metinlerini okudum, hazzın ve entelektüel

ihtiyatın etiğini, sorumluluğun etiğini keşfettim – *pathos*’un, ister hümanist, ister kendiliğindenci olsun duygulanımın ölü zamanından geçmeyen bir etik.

Ayrıca Brecht’te sinsi bir yan ve deyim yerindeyse –kelimenin “aşırı incelik” yananlamıyla– Çinli bir yan vardır.

Birçoğunun aksine Brecht’i tiyatro yazarına indirgemiyorsunuz.

Hayır. Brecht büyük bir fikir yazarıdır. *Siyaset ve Toplum Üstüne Yazılar* kitabında binlerce deneme biçimi vardır. Sadece tez değil, diyalog parçaları, tasarılar, bildiriler, notlar: Yaşam katan her şey var.

Sartre öyleyse 50’li yıllarda okumayı bilen tek Marksistin, Lukács olduğunu söylerken haksızdı. Brecht de var mıydı?

Elbette. Lukács hakkında bir şey diyemem, pek bilmiyorum ve beni pek cezbetmiyor. Sonuç olarak kriterler sistematik değildir. Deyim yerindeyse bir entelekt estetiği vardır ve bunu kabul ediyorum.

Gide

Roland Barthes kitabında Gide’den “*Ursuppe*”, ilk edebi çorbanız diye bahsediyorsunuz.

Gide’den artık yeterince söz edilmiyor. Gençken Gide benim için çok önemliydi. Bu da şüphesiz birçok başka şeyi gölgede bıraktı: Böylece Gide’le birçok temasım olduğu halde gerçeküstücülükle edebi temasım olmadı. Ayrıca Gide’e daima büyük bir sempati besledim. En azından bir büyük kitabı, büyük bir modern kitabı var: Şüphesiz modernlik tarafından yeniden değerlendirilmesi gereken *Batak*. Buna ek olarak beni hep meşgul eden temalarla ilişkili olarak, hep çok sevdiğim *Günlük*’ü: kendi kendini bozan, artık özgünlükten çıkan çapraşık bir özgünlük. *Günlük*’ün tematiği Roland Barthes kitabındaki parçaların tematiğine çok yakındır.

Eleştiri

Bağlamı bir parça verecek olursak: Racine'in oyunlarına yazdığınız bir dizi önsözü, bir giriş kısmıyla birlikte Racine Üstüne başlığıyla kitaplaştırdınız. Racine üzerine bir tezin yazarı olan Sorbonne'dan bir profesör bu önsözlerin birkaçına ve özellikle size karşı Yeni Eleştiri veya Yeni Sahtekârlık (Nouvelle critique ou nouvelle imposture, 1965, Pauvert Yayınları) diye bir kitapçık yazdı. Siz de Eleştiri ve Hakikat başlıklı bir metinle yanıt verdiniz. Raymond Picard'ın Racine üzerine yazdığı hacimli tarihsel tezi kimse okumazken kitabınızı herkesin okuması dışında, bu polemikğin gerçek konusu neydi?

Oldukça eski bir anı bu. Nesnel ve –deyim yerindeyse– tarihsel (bu küçük olay için “tarih” kelimesi biraz ağır olsa bile) konuşmak gerekirse, bence konu ilkin tamamıyla akademikti. Racine üzerine önsözlerim kuşkusuz Sorbonne'daki öğrencilerin yazılarına yeni bir söz dağarcığı sokuyordu –zira sorun özünde bir terminoloji sorunu– ve söz konusu profesörün de sonunda canına tak etti. Elbette profesörde oldukça anlaşılır bir tahammülsüzlük hissi vardı: bir dilin sürekli ve yoğun bir şekilde sahneyi alması karşısındaki tükenmişlik hissi.

Yetenekli biri olan bu profesörün kitapçığının kökeninde, geçmişin büyük eserlerinin alışıldık eleştirisinin söz dağarcığında olmayan kelimelerin (akademik soruna bu noktada ideolojik sorun eklenir) Racine üzerine tezlerde sürekli olarak karşısına çıktığını görmekten doğan bir tür şahsi tahammülsüzlük olduğunu düşünüyorum. Zira bu alışıldık eleştiri, ya edebiyat tarihinin, kaynakların, etkilerin pozitivist bir eleştirisi, ya da estetik bir eleştiri olmayı sürdürüyordu; Pléiade için hazırladığı Racine'in tiyatrosuna önsözlerde neredeyse Valéryci bir ilhamla estetik bir eleştiri deneyen profesörün durumu da buydu; yani, psikanalizi dikkate almadığı için bugün tamamıyla aşılmış bir psikolojiye tutunan bir eleştiri.

Biraz suni olan bu düelloda eski ile yeninin geleneksel müca-

delesı vardı. Mütevazı bir şekilde yeni olan, Racine'in oyunları gibi klasik metinler hakkında psikolojik veya estetikleştiren bir dilde kaynakların eleştirisinin dilini de kullanmıyor olmamdı.

Fakat psikanalitik eleştiri, Charles Mauron gibi kişilerle akademik âdetler arasına çoktan girmemiş miydi?

Girmişti, doğru. Ama Racine *Üstüne*'de –irikiyım laflarla söyleyecek olursam– iki dil, iki epistemoloji vardı; bir yandan psikanalitik dil, ya da en azından öğretisi, diğer yandan bir yapılandırma girişimi. Yapısal dil eleştiriye girmeye başlamıştı, ben de Racine'deki karakterleri psikolojik olarak değil, bir yapıdaki yerlerine göre analiz etmiştim: otorite ya da tabiyet ilişkisi, vb. Dolayısıyla Sorbonne'lu bir profesörün gözünde haksız yere moda olmuş iki öge bulunuyordu: psikanalitik bir dil ve yapısalcı bir dil.

Psikanaliz, Mauron gibi kişiler sayesinde üniversiteye girebilmiştir, zira Mauron'un psikanalizi ilk psikanalitik edebi eleştiri girişimlerine kıyasla oldukça eski, ortodokstur; eseri, yazarının çocukluğuyla ilişki içinde kurar. Eleştirel çalışmanıza yazarın biyografisini, çocukluğunu dahil etmeniz halinde Sorbonne hiç itiraz etmiyordu.

Diğer yandan yapısal eleştiri (örneğin benden çok uzak olmasına rağmen Lucien Goldmann'ın eleştirisi) düşmanlık ve kızgınlıkla karşılanıyordu. *Racine Üstüne* kitabının psikanalitik yönünden ziyade yapısalcı veya ön-yapısalcı yönünün mü üniversiteyi şok ettiğini bilmiyorum.

Bunlar biraz geride kaldı. Bugün bu tür bir itiraz düşünülemez.

Evet. Bununla beraber Sorbonne profesörü bir figürdür ve bu durum şahıs olarak Picard'ı da beni de aşar. Bu figür, bambaşka bir biçimde daima tekrar ortaya çıkabilir.

Japonya

Kitaplarınız arasında “yazarken en mutlu olduğunuz” kitabın Skira’nın “Yaratımın Patikaları” dizisinden çıkan kitabınız, Japonya konulu Göstergeler İmparatorluğu olduğunu söylüyorsunuz.

Bunu söyleme hakkını gördüm kendimde. Neden mi? Bir insan neden kendi kitapları hakkında ne düşündüğünü söylemesin? Hele ki insanın yazdığı kitaplarla arasındaki çok ince, duygusal bağların eleştirmenlerin, etrafındaki kişilerin değerlendirmeleriyle illaki örtüşmediği düşünülürse. Nitekim *Yazının Sıfır Derecesi* gibi çok bilinen bir kitapla, hatta *Çağdaş Söylenler* kitabıyla yakın, kişisel, bedensel bağlarım yok. Fakat çok daha az bahis konusu olmuş bir kitapla, *Kendi Sözleriyle Michelet* kitabıyla aramda derin bir bağ var.

Göstergeler İmparatorluğu’na gelince, bu kitabı yazarken katışıksız, kaygısız, *imago*’nun karışmadığı bir haz alıyordum. Bunu fragmanlardan birinde üstü kapalı bir şekilde bir notta söylemiştim ve burada da üstünü açmayacağım: Bu mutluluk cinsellikle, her yerden çok Japonya’da bulduğum mutlu bir cinsellikle alakalıydı. İki şeyi ilişkilendirmekte haklı olduğumu düşünüyorum.

Biraz Asyalıymışsınız gibi, Japonya’nın yaşam tarzı ile aranızda bir yakınlık varmış gibi görünüyor.

Beni çok cezbediyor. Burada bir kez daha dönüm noktasında Brecht’i buluyoruz, zira Çin’in kesinlikle moda olmadığı bir dönemde Çin tiyatrosuna Batı’da ilgi duyan ilk kişilerden biri Brecht’ti.

Göstergeler İmparatorluğu yemekten bahsettiğiniz, kuramın değil yemeklerin oldukça duyumsal açıklamasının bulunduğu ender kitaplardan biri (bir diğeri Fourier üzerine denemeniz).

Doğru. *Çağdaş Söylenler*’dekinin aksine Japonya, mutlu olan çok gündelik konular sunarak yazı düzleminde beni çok özgürleştirdi.

Çünkü tam da Japonya'da gündelik yaşam estetikleştirilmiştir. En azından ben böyle algıladım, beni baştan çıkaran da buydu. Yaşama sanatı hangi biçimde olduğunu bilmesem de bir gün geri dönmek istediğim ve benim için çok önemli olan bir tema. Yaşama sanatı genel olarak Asyalı diyebileceğim bir mesafe, ayrıklık, belirlirli bir boşluk ve aynı zamanda ince bir şehvet (ya da Sade tarafından ifade edilen incelik) estetiğinde cereyan eder.

Çılgın, aşırı sanayileşmiş Japonya da kitabınızda hiç görünmüyor.

Elbette, ama Japonya'nın fotoğrafını sunmak gibi bir iddiam yok.

Kendiniz için bu yönü tamamen sansürlemişsiniz.

Metnin Hazzı'nda vurgulanan ayrıştırmanın başlangıcıdır bu.

Bu durumda aynı zamanda mekânın hazzı söz konusuydu.

Japonya gezilerim her zaman çok iyi geçti; orada her defasında –deyim yerindeyse– bir etnolog yaşamı sürdürdüm, ama yabancı tavırları gözetleyen Batılı etnoloğun kötü niyeti olmaksızın. Orada karakterime zıt davranışlarda bulunduğum, burada asla sahip olmayacağım bir enerji hissettiğim de oldu: dilini hiç bilmediğim, bana tümüyle yabancı olan, muazzam bir şehirde, dünyanın en büyük şehrinde geceleri yaptığım serserilikler. Her zaman mutlak bir rahatlık hissetmişimdir bu gezintilerde. Sabahın dördünde, kaybolduğum mahallelerde hep çok mutluydum. Halbuki aynı saatte burada Bagnolet'ye gidecek olsam, elbette giderim, aynı büyülenmenin oluşmayacağı kesin.

Japonya'da ilgimi çeken şeyler için alabileceğim her türlü bilgiyi –bu nedenle etnolog olmaktan bahsettım– pusuda bekliyor ve hepsine hürmet ediyordum. Bende belli belirsiz bile olsa istek uyandırabilecek bir yerden bahsedilse, bu yeri bulmadan edemezdim. Etnoloğun tavrı budur: arzuyla ayartılan keşif.

Ayrıca Racine, Sade veya Proust'ta da etnolog olduğunuzu söylüyorsunuz.

O fragmanda birkaç kelimeyle etnolojinin neden iyi bir şey olduğunu söylüyorum. Artık bir sahası kalmamış ve tükenmiş olan ilkel toplulukların etnolojisi değil, modernliğin ya da büyük şehrin etnolojisi veya Michelet'nin kurduğu Fransa etnolojisi. Proust, Sade, Racine birer kavimdir, toplumdur.

Dolaşı*

Roland Barthes kitabınızda birçok kez geçen şu yüce kelimeyi, dolaşı'yı tanımlamanızı isteyeceğim.

Bu kelime hakkında konuşa konuşa belki tanımlamayı başaracağım. Benim için çok önemli bir konu. Dolaşı, arzunun seyahatidir. Kendi arzusuyla ilişkili olarak tetikte, arayış durumunda olan bedendir. Ayrıca dolaşı, karşılaşmaya, "ilk kez"e vurgu yapan bir zamansallıktır. Sanki ilk karşılaşma işitilmemiş bir ayrıcalığa sahipmiş gibi: her türlü tekrarın dışında olma ayrıcalığı. Benim için uğursuz bir konu tekrar, geviş getirme, klişe, tekrar olarak doğal olan. Dolaşı, doğal olanın, tekrarın karşıtıdır. Dolaşı edimi tekrarlayan bir edim olsa da içeriği mutlak bir tazeliktedir.

Bu nedenle dolaşı, kökenindeki erotik "aranma" düzleminden, örneğin metin arayışına veya romansı özellikler arayışına kolaylıkla aktarabileceğim bir nosyon. Kendini "ilk kez"ın şaşırtıcılığı içinde sunan şeydir.

Metin dolaşısı / taraması aynı zamanda oldukça bedensel bir taramadır.

Evet, tüm bunlar cümlelerin, alıntılarının, formüllerinin, parçaların çekim alanıyla ilişkilendirilmelidir. Açıkça kısa yazı teması. Bu

* *Fr. drague / dragueur*: "nehir veya deniz yatağının taranması", "sürükleme", "seçme" gibi anlamların yanı sıra "baştan çıkarmak amacıyla bir partner arama" anlamı da taşır. – ç.n.

kısa yazıyı fragmanlarla üretmeyi denediğimde okurun tarayacağı bir yazar durumuna koyarım kendimi. Bu rastlantının mutluluğudur, ama oldukça arzulanmış, düşünülmüş bir rastlantının: bir şekilde gözetlenmiş bir rastlantı.

Sapkınlık

Şöyle bir cümleniz var: “Sapkınlık tek kelimeyle mutlu kılar.”

Evet, tek kelimeyle.

Sapkınlık/tek kelimeyle *karşıtlığı bir kenara, “sapkınlık” ne demektir?*

Referans verdiğiniz fragmanda “sapkınlık” kelimesini afyon ve eşcinselliğe yapılan iki gönderme sonrasında anmıştım. Yani “sapkınlık”ın burada psikanalitik bir kesinliği yok – psikanaliz için uyuşturucu aslında sapkınlıklar arasında sınıflandırılmaz. Sapkınlık, toplumsal veya türsel bir ereksellik tarafından faydalı hale getirilmemiş bir hazzın aranmasıdır. Örneğin üreme açısından önemi olmayan aşkın hazzıdır. Hiçbir amaç olmaksızın gerçekleşen keyiflerin düzenidir. Tüketim teması.

Bununla beraber kelimenin genelliğine psikanalitik bir özelliği tekrar katabiliriz. Nitekim Freudcu düşünce için en büyük sapkınlıklardan biri fetişizmdir (*kesintili* bir yazma arzusunda tekrar ortaya çıkan bir tema). Psikanalitik olarak sapkınlık nevrozdan ayrıldığı için, Freudcu düşünce sonuç olarak sapkının mutlu biri olduğunu vurgular.

Japonya üzerine kitabımdan, *Roland Barthes* kitabının bazı fragmanlarına kadar yaptığım şey bir tür sapkın yazı sayılabilir.

Sapkınlık demek, haz ilkesi demek.

Fetişizmin aracılığıyla sapkınlık Anne ile özel bir ilişkiyi ima eder; böylelikle bir başka tema belirir, bugünlerde beni çok ilgilendiren *imgesel* teması. Ayrıca *Roland Barthes* fetişizme dair bir

düşünce ile imgelele dair bir düşünce arasındaki menteşe gibidir. Bu nedenle *Roland Barthes*'ın, *Metnin Hazzı*'na göre daha yalın bir kitap olduğu düşünülebilir: İlk plandakinin keyif sorunu değil, imge, imgesel sorunu olması anlamında.

Bugün beni ilgilendiren, ilk kez *Roland Barthes* kitabının sahnelediği bu imgeselin alanıdır. Ayrıca *Ecole des hautes études*'te, benim için çok daha belirgin bir şekilde imgeselin sorunlarıyla ilişkili olan aşk söylemi üzerine bir seminere başlıyorum.

Le Magazine littéraire, Şubat 1975

Jean-Jacques Brochier

Edebiyat / Öğretim

*Sözlü gerçekleştirilen, kaydedilen ve daha sonra yazıya dökülen söyleşi türünü sevmediğinizi yazmıştınız: Getirdiği “düşünce” / “biçim” ayrımı nedeniyle olduğu kadar, söyleşi yapılan kişinin “yazmış” olduğu bir şey üzerine sonradan konuşmak zorunda kalmasıyla ortaya çıkan zorunlu tekrar nedeniyle de “söyleşi, indirimli makaledir” demiştiniz.**

Dolayısıyla bizim soruları sorduğumuz konum (pedagojik pratik) ile sizin konumunuz (cevaplarınızla tanımlanmayı bekliyor) arasındaki boşluğu yanıtlarınızın dolduracağını umarak soruşturma biçimini seçtik. Böylelikle, birçok söylem tarafından işgal edilmesine rağmen hâlâ pek az işlenmiş/tasavvur edilmiş bir konu üzerine “imgesel dünyanızı” tahrik etmeyi umuyoruz.

1. “Edebiyat” öğretilir mi? Öğretimin işlevini teşekkül etmiş bir bilgiyi iletmek diye tanımlarsak geçici olarak, şu sorular akla gelebilir:

- böyle teşekkül etmiş bir bilgi var mıdır;*
- varsa, ne türdür;*
- varsa, öğrencilere bir faydası var mıdır, ne tür bir faydası vardır?*

2. Metnin hazzı. Çalışma nesnesi olan bir metin karşısında öğretene ve bilgisinin (?), öğrenen ve bilgisinin (?) devreye girdiği bir ilişkide metnin nasıl bir hazzı olabilir?

* “Réponses”, *Tel Quel*, no. 47, Güz 1971; yeniden basımı: *Oeuvres complètes*, c. III, Paris: Seuil, 2002, s. 1023-44. – ç.n.

3. Öğretim ilişkisi. *Haz/bilgi/okuma*: Bu üç bahis göz önüne alındığında, somut olarak bugünün okullarındaki öğretim ilişkisini nasıl tasavvur ediyorsunuz?

4. *Yazma/okuma*. Bugün “okur ile yazıya geçiren arasındaki evliliğin sonlandığı”nı yazmıştınız. Bununla kastınız nedir? Pedagojik bir pratikte okuma öğrenimi ile yazma öğrenimi nasıl birbirine eklenilebilir?

5. “Gösterene dair özgürleştirici bir kuramın (kolektif bir şekilde) inşa edildiği”nden söz etmişsiniz (S/Z). Bu projeyi biraz açıklayabilir misiniz?

6. *Edebiyat/okul/toplum*. “Okurdan bir yazar çıkarmak” gerektiğini ve “bunun için de toplumsal bir dönüşümün zorunlu olduğunu” yazmıştınız (Tel Quel, no. 47). Toplumsal dönüşüm sürecinde okul ve özellikle Fransızca dersi ne gibi özel bir rol üstlenebilir?

Sorularınıza yanıt vermeden önce iki husustan bahsetmek istiyorum; aslında bunlar üzerine düşünülmesi gereken ve sizi de ilgilendirecek iki alan.

Elbette bu hususlar söylevsel tedbirler gibi görünebilir, ama olası engellere işaret etmek, dolayısıyla da belki işbirliğimizin önemli unsurlarını oluşturmak gibi bir faydaları olacak.

Her şeyden önce, birkaç kişisel not: Okul pratiğinden çok uzak olduğum bir gerçek. Savaş sırasında bir lisede genç bir edebiyat öğretmeni olarak Fransızca ve Latince öğretiyordum. Bu deneyimin çok gerilerde (1939-40) kalması nedeniyle pek az hatıram var; hatıralarım taze olsaydı bile öğretim koşulları ve kurumsal ortam şüphesiz o günden bugüne çok değişti.

Daha sonraki dönemde, kuramsal, daha doğrusu kuramın kıyısında bir yazı geliştirdim; kuramın kıyısında, zira bu yazı, bir felsefi düşüncede olacağı gibi kurama göre konumlanmamaktadır. Aynı zamanda, bir “yazar” faaliyeti de geliştirdim – kutsal bir birey değil, yazmaktan ve bu hazzı sürdürmekten belirli bir keyif alan bir şahıs olarak tanımlanması gereken yazar.

Bu iki neden, sizlerin ortaöğretim öğretmenliği pratiğiniz ile benim entelektüel yazar pratiğim arasında bir mesafe, bir gedik oluşturuyor.

Bu mesafeyi kuramsal alandan gelerek pratiği hedefleyen ve dolayısıyla da tamamıyla retorik kalacak içi boş önermelerle gizlemeye çalışmamalı. Bu iyi bir yanıtlama yöntemi olmaz. Tersine bu mesafeyi kabul etmek gerekiyor: Bir yandan, kuramsal olanın bir bakıma mevcut toplumumuzda yaşama elverişli olmadığını (kuramsal olanda rahat edemiyoruz) ama bir 19. yüzyıl filozofu için yaşama elverişli* olduğunu (ama bu yaşama elverişsizlik özelliğini silmemeliyiz) ve diğer yandan bunun kaçınılmaz bir sonucu olarak yazarın pratiğinin “amaçsız” bir pratik olduğunu dikkate almak lazım. Yazar, en azından büyük ölçüde, işlevsizdir ve bu da onu saf, “amaçsız” bir tüketim ütopyası geliştirmeye iter. Yazar günümüz toplumunda, pratiğini bir ütopya olarak yaşayan bir sapkın olarak varlığını sürdürebilir ancak; sapkınlığını, “amaçsızlığını” toplumsal bir ütopya olarak yansıtmaya meyillidir.

Dolayısıyla mesleğinizin somut, icraya dair sorunlarını ele alamayacağım; ben de sizin gibi dolaylı olanda olacağım ve karşılaşmamız iki yaşama-elverişsiz karşılaştırmamız olacak. Kuramın pratiğe temel sağladığı ve pratiğin de kuramı düzelttiği mitine çok çabuk teslim olmamak gerektiğini düşünüyorum. Siyasette doğru olan bu diyalektik, dilin mekânında o kadar basit olamaz.

Şüphesiz, eğer varsa, benim işlevimin ne olabileceğini soracaksınız. Ben de dilin bir iletişimden ibaret olmadığını, *dosdoğru* bir iletişim olmadığını bıkıp usanmadan savunmak olduğunu söyleyeceğim.

İkinci husussa şöyle: Dil ve edebiyat öğretiminde daha çok içeriklerle ilgileniyoruz. Ama söz konusu görev sadece içeriklerle ilgili değildir; bunların yanı sıra bedenler arasındaki ilişkiyle, be-

* Barthes için yaşama elverişli (*habitable*) yer, farklı değerlerle temsil edilir: örneğin, rahatlık, bir yapıya sahip olma, yazmaya olanak verme, anarşik (yani hiyerarşiden arınmış) olma, herkesin arzusunun birlikte var olabilmesi ve son olarak alışkanlık (*habitude*) ile sürpriz arasında bir denge sağlaması. – ç.n.

denlerin birlikte yaşamıyla ilgilidir – kurumsal mekânın yönettiği ve çoğunlukla çarpıtılmış bir birlikte yaşam. Asıl sorun, kurum tarafından öngörülmeyen değerler veya arzuları –kurumca bastırılmadığı sürece– edebiyat denen dersin içeriğine, zamansallığına nasıl katabileceğimizdir. Sade'm anladığı anlamda, *duygu* ve *duyarlılık* nasıl katılır? Bugün öğretmenin sınıfta var olma tarzına bırakılmıştır bu, kurum tarafından dikkate alınmaz.

Öğrenenlerin dünyası hakkında konuşulurken her zaman okulun baskıcı karakterine vurgu yapılır. Ama baskıcı olana saf ve basit bir karşı çıkış yüzeysel kalır. Bana öyle geliyor ki sınıf karşısında benim en büyük endişem neyin arzulandığını bilmek olurdu. Söz konusu olan arzuları serbest bırakmaya, hatta tanımaya çalışmak değil (ki bu devasa bir görev olurdu), şu soruyu yöneltmektir: “Arzu var mı?”

Fransa’da bugün etrafıma baktığımda, asıl sorunun baskıdan ziyade keyif dürtülerinin noksanlığı olduğu izlenimi ediniyorum: Psikanalizde buna, arzusuzluk, *aphanisis* denir. Bu da aslında mantıklı, zira baskıdan daha derin bir yabancılaşma vardır: iğdiş edilme. Fransa, bir muhalefet dilinin mevcut olduğu bir dünya olsa da, aynı dilin keyif dürtülerini kapsadığı kesin değildir. Olabilecek en derin yabancılaşmadır bu: Mitolojide kölenin altında, haddim, iğdiş edilmiş olan vardır.

Bu ikinci hususu, tamamen kuralsız bir mekândaki, insanların arzulararak geldiği kendi seminerimdeki deneyimden bahsederek tamamlayacağım. Öğrencilerin onda dokuzu için doktora tezleri fantazmatik birer gerekçedir. Tezlerin temelinde her zaman yazma arzusu vardır. Ben yazan biri olduğum için geliyor insanlar. Elbette, göstergebilimsel veya yöntembilimsel etken de ihmal edilmemelidir ama bu etken üstbelirlenmektedir.

İlk soru: edebiyat öğretilir mi?

Böyle doğrudan sorulmuş bir soruya ben de doğrudan bir yanıt vererek, *bunun dışında bir şey öğretmemeli* diyeceğim.

Bir üstdil (“edebiyat tarihi”) tarafından kutsanmış ama aynı zamanda sınıflandırılmış bir metinler bütüncesine, yani 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar uzanan geçmiş metinler bütüncesine, “edebiyat” adı verilebilir (diğer metinler, Sade, La Fontaine, vb. değersiz veya tehlikeli kabul edildiği için “edebiyat”ın sadece “iyi edebiyat”tan ibaret olmasına neden olan kısıtlama ve yanlış anlama dikkate alınmak kaydıyla).

Bu edebiyat 20. yüzyıla kadar bir *mathesis**’tir: eksiksiz bir bilgi alanı. Çok farklı metinler üzerinden belirli bir andaki dünyanın tüm bilgilerini sahneler. Farklı dönemlerin bilimsel kodları üzerine eklenmiş olsa da bunun bilimsel bir bilgi olmadığı açıktır. Örneğin Balzac’ta bulunan bilgiyi ortaya çıkarmak çok ilginç olurdu. Özellikle elinde imkânlar olduğu halde, bilgi kodlarına yeterince ilgi göstermemiş olması nedeniyle yapısalcılık bu hususta eleştirilebilir. “Edebiyat” şüphesiz öyküsel, metaforik bir koddur, ama aynı zamanda, örneğin devasa bir siyasal bilginin dahil olduğu bir alandır. Bu nedenle, paradoksal biçimde, edebiyat dışında bir şey öğretmemek gerektiğini öne sürüyorum, zira edebiyatta tüm bilgilere yaklaşabiliriz.

Ayrıca edebiyatın *yalan söylediğine* ve bilginin hakikati söyleyen disiplinler ile yalan söyleyen, dolayısıyla da kurmacamn, süslünün ve gösterişin disiplinleri olarak görülenler arasında paylaşıldığına inanmaya dayalı oldukça tehlikeli, ideolojik bir önyargıya da yanıt vermek gerekiyor. “Edebiyat” hakikati söylemez, ama hakikat de yalnızca yalan söylenmeyen yerde değildir (hakikat için başka yerler de vardır; söz konusu olan sadece bilinçdışı olsa da): Yalan söylemenin zıddı illaki hakikati söylemek değildir.

* Kökü Descartes ve Leibniz’e uzanan *mathesis universalis*’e gönderme: Her türlü verinin matematikselleştirilmesini, yani biçimselleştirilmesini öngören bilim tasavvuru. Barthes bunun karşısına *mathesis singularis*’i çıkarır: “Neden bir biçimde, her nesne için yeni bir bilim olmasın? Bir *mathesis singularis* (ama artık *universalis* değil)? Böylece, kendimi bütün Fotoğraf’ın aracısı saymaya karar vermiştim. Birkaç kişisel dürtüden başlayarak, temel olan özelliği, yani onsuz Fotoğraf’ın bir hiç olacağı tümeli formülleştirmeye çalışacağım.” (*Camera Lucida*, çev. Reha Akçaya, İstanbul: Altıkkırkbeş, 2011, s. 20.) – ç.n.

Sorunun yerinin değiştirilmesi gerekiyor: Önemli olan edebiyat üzerine bir bilgiyi (“edebiyat tarihleri”nde) işlemek, yaymak değil, edebiyatı bir bilme aracı olarak ortaya koymaktır. Bilginin esere nasıl dahil olduğunu görmek, Racine’den önce doğal, gerçeğe benzer olan üzerine bir kuramın var olduğunu öğrenmekten daha faydalıdır.

Günümüzde her şey değişiyor. “Edebiyat”, metin, üç nedenden dolayı artık *mathesis* işleviyle çakışmıyor:

1. Bugün dünya küresel. Her yana yayılan bu dünya hakkında öğrenilenler herkes tarafından ânında öğreniliyor, fakat parçalı ve yönlendirilen bir bilgi bombardımanına tutuluyoruz. Dünya hakkındaki bilgi artık bir elekten geçirilmediği için bu dünyanın *edebi* bir *mathesis*’e girmesi zor olacaktır.

2. Dünya fazla sürpriz dolu; şaşırtma gücü o kadar aşırı ki, popüler bilginin kodlarına sığmıyor. Brecht bundan dolayı, çok haklı olarak, hiçbir edebiyatın Auschwitz ve Buchenwald’daki Nazi kamplarında yaşananları ele alamayacağına işaret etmişti. Aşırılık, sürpriz, edebi anlatımı imkânsız kılar. Daha önce ise *mathesis* olarak edebiyat, homojen bir bilginin etrafının çitle çevrilmesiydi.

3. Bilginin bilimle bir ilişkisinin olduğu söylenir mutlak olarak, ama bugün bilim çoğuldur: Artık bilim değil bilimler var ve 19. yüzyılın eski rüyası çökmüştür. Bilimler arasındaki sınırların korunması artık mümkün değildir. Üstelik hâlâ öncü bilimler olsa da *liderlik* kırılgandır. *Liderliği* yirmi yıl kadar süren dilbilim yerini biyolojiye bırakmaktadır ve bu böyle değişerek devam edecektir.

Edebiyatın artık *mathesis* olamaması, –toplumun siyasal koşulları temelinden değişmediği halde– gerçekçi romanın ortadan kaybolmasında görülebilir. 19. yüzyılda gerçekçi romanlar sınıf ayrımını ele alır; 20. yüzyılda bu ayrım hâlâ olduğu halde, toplumsal gerçekçi romanlar bile –en azından Fransa’da– ortadan kaybolmuştur. Yerine metinler bir *semiosis* oluşturmaya, yani *gösterenliği* sahneye koymaya çalışır. Avangard metin (Lautréamont, Mallarmé, Joyce...) göstergelere dair bilgiyi sahneye koyar.

Asırlar boyunca edebiyat hem bir *mathesis*, hem de, bağlaşıklık üstdiliyle (yani, yansıma) birlikte bir *mimesis* olmuştu. Bugün metin bir *semiosis*'tir, yani içeriğin değil, simgeselin, sapmaların, geri dönüşlerin, kısacası simgeselin keyiflerinin sahneye konuşudur. Toplumun *semiosis*'e, arkasında hiçbir şey olmayan bir göstergeler dünyası olarak görülecek bir dünyaya direniyor olması olasıdır.

Her metin sizin anladığınız anlamda bir semiosis, yani anlam etkisi üreten bir gösteren pratiği değil midir?

Elbette; klasik eserde metin vardır, hatta üslubun içinde yazı olduğu bile söylenebilir. Mevcut durumdaysa yazı, üslupla başlar. Bu bakış açısından edebiyatın bir metinler alanı, beden (*corps*) olarak değerlendirilmesi gereken bir bütünce (*corpus*) olduğu söylenebilir. Klasik olsa bile bu bütünceyi öğütme, kurmacalara dair bir kurmaca olarak görmek, arzu duymaya başlayabileceğimiz bir mekân haline getirmek, onu oynatmak, oyunbazlaştırmak mümkündür.

Öğretimi, farklı kuramsal uygulamalara sırtını yaslayan bir bilginin yayılma yeri olarak savunmak taktik olarak önemli değil midir?

Evet, bilgisizliğin karşısında metne dair bir bilgiyi olumlamak gerekiyor: “simgeselin bilgisi”; psikanalitik bilgi veya, daha iyisi, – terimin Freudcu anlamıyla– *yer değiştirme*’nin bilimi olarak tanımlanabilir bu. “Simgeselin bilgisi” pozitivist olamaz, zira bizzat kendisi bu bilginin sözcelenmesine yakalanıp kalır. Sözcelemi hâlâ sistemine dahil edememiş beşeri ve sosyal bilimlerin sorunu budur. Örneğin Cenevre’de, *Bilirbilmezler*’den bir bölümdeki simgesel düzen üzerine sunum yapan bir üniversite öğrencisi “yaban bir simgecilik”le, fikir çağrışımıyla yetinmişti. Elbette bu sunum hazırlıksızdı, ama bayağıydı; çünkü kendiliğindenliğin özelliği kötü, bayağı olmaktır. O dönemde bu öğrenciye doğrudan karşı çıkmak benim için zordu. Simgelele dair haberdar olması gereken

farklı ana yollar olduğunu açıklamalıydım. Edebiyat simgeselin alanına sokulduğunda eski değerleri (“beğeni”...) inkâr etmeyi, hatta baskıcı olmasalar bile yeni değerler koyutlamamayı kabul etmiş oluruz: Dolayısıyla durum oldukça karışık, ama içinde olduğumuz iş tam da böyle.

İkinci ve üçüncü soru: metnin hazzı, öğretim ilişkisi.

Bir çalışma, emek hazza dönüştürülebilir mi? Bu kelimeyi analiz etmek gerekiyor, zira, hazzı engelleyen, çalışmadan ziyade çalışmayı çevreleyen unsurlardır. Başka bir deyişle, ben karamsarım; sınıfa hazzı dahil etmek neredeyse imkânsız görünüyor, zira çalışmanın zorunluluklarını muhafaza ettiğimizde haz/çalışma birleşimine ancak çok sabırlı bir gayret sonucunda ulaşılabilir.

A priori olarak, çocuklara uzun bir mühletle, eksiksiz nesneler yaratma olanağı tanınmalı (ödev bu koşulu sağlayamaz). Neredeyse her öğrencinin birer kitap yazacağı ve bunun gerçekleşmesi için gereken tüm görevleri belirleyeceği tasavvur edilmeli. Model-nesne fikri veya ürünün henüz somutlaşmadığı andaki üretim fikri üzerinde durmak iyi olur. Her koşulda amaç, alıştırmaların *verili* karakterinden (ödev-kompozisyon) kaçınmak ve öğrenciye yaratılacak nesnenin parçalarını düzenlemek için gerçek bir olanak tanımaktır. Öğrenci yeniden arzusunu, üretimini, yaratımını yöneten bir –birey demiyorum– özne haline gelmelidir. Kurumsal düzlemde bu elbette ulusal bilgi (müfredat) olmamasını gerektirecektir.

Okul alıştırmaları, aslında öğrencilerin yaratıcı pasifliklerinde önemli bir rol oynuyor. Önce yazma arzusuna izin verilir (kompozisyon) ancak bu arzu, örneğin bir öğrencinin bir defin sahnesini mizahi bir tarzda anlatmasına müsaade etmeyecek bir düzeltme’nin ahlaki ve estetik normlarıyla karşılaşır. Lisede artık yazıya izin yoktur ve incelemeler, metin açıklamaları biçiminde indirgeyici bir eleştirel söylem hâkimdir. Başka bir yerde de belirtmiş olduğunuz gibi, sorun “okurdan bir yazar çıkarmak” değil mi? Bu da başlı başına bir “eğitimi”, diğer alıştırmaları, vb. gerekli kılmıyor mu?

Haklısınız ve bu soruna döneceğim. Üretimin hazzında kalabilmek için yaratmanın neden belirli bir emek ve çalışma gerektirdiğini sorabiliriz. Benim durumumda bunun nedeni, avangarddan farklı olarak, *etki* sorununu ele almanın benim için zorunlu olması. Etki düşüncesi, çalışma fikrinin yanı sıra baştan çıkarma, iletişim kurma, sevilme arzusunu da getirir. Dolayısıyla bir etkiler pedagojisi mümkündür: öğrencilerin etki üretme ve alımlamaya duyarlı hale getirildiği bir pedagoji.

Dördüncü soru: yazma ve okuma.

Yazan insandan çok okuyan insan olduğunu söylenir mutad olarak. Ama bu durum normal, doğal değildir: Tarihsel olarak belirlenmiştir. Yazarlar ile okur kitlesi arasında büyük bir sayısal uyumun olduğu ayrıcalıklı bölgelere sahip toplumlar tanıyoruz. Örneğin, 19. yüzyıla kadar klasik müzik herkesten fazla, çalanları tarafından dinleniyordu. Bugün durum böyle değil. Ticari çevrelerin somutlaştırdığı üretim işlevini gözden geçirmek zorunda olan “amatör”ün görevine böylesine önem vermemin nedeni bu. Okurun bugün üretim dünyasıyla tüm ilişkisi kopmuştur. Kendisini yansıttığı bir dünyaya yapışmış olan okur, fiiliyatını (bedenini) değil, psikolojisini yansıtır. Yazmayan kişi, imgesel dünyasını (ruhun narsistik bölgesi) kaslı, cismani bedeninden, keyfin bedeninden çok uzağa yansıtır. İmgeselin tuzağına sürüklenir.

Peki okumayı öğrenmek hâlâ mümkün müdür? Evet, kurumsal kodların işlevini net olarak ayırt etmek koşuluyla. Her şeyden önce, laik, liberal okulun edinimleri korunmalı, ama bunlara verilen konum değiştirilmelidir: *eleştirel zihnin* alıştırması, göstergebilim çalışmalarından yardım alarak kodların deşifre edilmesi.

Hakikaten de okumayı, kodların eleştirel biçimde öğrenilmesi, her bir okuma düzeyinde (roman, çizgi roman, film...) doğal olanın arkasında tertiplenmiş olanın tespit edilmesi olarak tanımlamak, sizin yeni bir “okuma rejimi” adını verdiğiniz şeyi kurmak gerekiyor

Evet, görünüşlerin gizemini çözmeye, aşkınsı, idealist gösterileni kovmaya dikkat göstermek gerekiyor. Göstergebilimin eleştirel zihni en etkili hale nasıl getirebileceğini söyleyecek bir etik düşüncenin mevcut olması zorunlu. Psikanalizse, *hiç beklenmeyen o yerde* okumayı öğretebilir. Fark edilmesi beklenmeyeni fark ederek okuruz. Psikanaliz *başka yerde* okumayı öğretir.

“Gösterene dair özgürleştirici bir kuramın (kolektif bir şekilde) inşa edilmesi.”

“Gösterene dair özgürleştirici kuram”, metni –tüm metinleri– aşkınsı gösterilene bağlı teolojilerden kurtarmaya yardımcı olmalıdır. Bugün “gösteren”den ziyade “gösterenlik” terimini kullanmayı tercih edeceğim: Metin, asla kendi üzerine kapanmadan bir gösterenden diğerine gönderir.

Edebiyat / okul / toplum.

Okulun özel rolü nedir? Daha önce bahsettiğim eleştirel zihni geliştirmektir. Fakat aynı zamanda şüphe türünden bir şey mi, yoksa hakikat türünden bir şey mi öğretmek gerektiği de doğrudan ilgili bir soru. Peki bu hakikat alternatifinden nasıl kaçmalı? Kuşkuculuğa değil keyfe bağlanan şüphe öğretilmelidir. Şüpheden daha iyi bir anlatım için “hakikati sarsmak”tan bahseden Nietzsche’ye dönmek lazım. Nihai hedef, asla (her ne kadar dogmatizme yeğlense de) basit bir liberalizme batmasına izin vermeden, farkı/farklılığı, Nietzscheci çoğulu kışkırtmaktır. Anlamın “doğal olan” la ilişkisini sorgulamak, iktidar ve kitle kültürü tarafından toplumsal sınıfların kafasına kakılmış bu “doğal olan”ı sarsmak gerekiyor. Okulun görevinin böyle bir özgürleşme süreci olması halinde, bu özgürleşmenin, gösterilenin geri dönüşünü engellemekten geçtiğini söyleyebilirim. Siyasal kısıtlamalar, her şeye boyun eğmek zorunda olduğumuz bir ara bölge olarak düşünülmemelidir. Tersine, bastırılanın geri dönmesini engellemek için daima gösterenin hakkını ön plana çıkarmak gerekir. Söz konusu

olan okulu dogmatizm vaazlarının mekânı yapmak değil, monolojinin, empoze edilmiş anlamın tepkilerinden, geri dönüşünden kaçınmaktır.

Pratiques, no 5, Şubat 1975

André Petitjean

Gerçeküstücüler Bedeni Iskaladı

Gerçeküstücü metinler sizin için “haz metinleri” mi, yoksa “keyif metinleri” mi? Gerçeküstücü yazının bir Kamasutra’sı var mı?

Metinsel haz ve/veya keyif şu veya bu tür metne nesnel olarak bağlı nitelikler değildir; haz veya keyif metinlerine dair kesin bir liste çıkarılamaz: Bu duygulanımlar ekol ayrımı yapmaz. Hiçbir şey gerçeküstücü metnin bir haz veya keyif metni olmasını engellemediği gibi, bunu zorunlu da kılmaz.

Gerçeküstücüler dili “yapıbozumuna” tabi tutmakla pek az ilgilenmişler. Neden?

Zannımca “gerçeküstücüler” (ama öncelikle bu genel adın “yapısını bozmak” gerekmez mi?) dili yapıbozumuna tabi tutmamışsa veya bununla pek az ilgilenmişse, nedeni özünde bedene –ve sonuçta cinselliğe– dair normatif bir fikirleri olmasıydı. Sözdizimine giydirilen “korse” (Breton’un durumunda bunun iri dökümleri) ile cinsel kısıt aynı şeydir. Tasarladıkları “rüya”, deli bedene değil (Artaud hariç: Ancak sanırım siz de onu ayrı tutuyorsunuz), bir tür kültürel öğretiye, “onirizm”e, yani imgelerin retorik serbest bırakılışına erişimdi. Bana göre bedeni ıskaladılar. Bu nedenle onlardan geriye çok fazla edebiyat kaldı.

Metnin Hazzı'nda şöyle yazmıştınız: “Metin, insan biçiminde midir, bedeninin bir figürü, bir anagramı mıdır?” ve “Metnin hazla buluştuğu an, bedenimin kendi düşüncelerinin peşinden gideceği andır – çünkü bedenim, benimle aynı düşünceleri paylaşmaz.” Bu beden tasavvuru ile otomatik yazı arasında yakınlık kurulamaz mı? Siz bir tür otomatik okuma ileri sürmüyor musunuz?

Otomatik yazı nosyonunu hiç sevmem. Artık klasikleşmiş bir saf edebiyat tarihi tartışmasına girmeden (gerçekten otomatik yazı icra ettiler mi?), otomatizm (bu bulanık nosyonun geçici olarak muhafaza edildiğini varsayarak) kesinlikle “kendiliğinden”, “yaban”, “saf”, “derin”, “yıkıcı” olandan değil, tersine “tamamıyla kodlanmış” olandan gelir: Bu mekanik sadece Ötekini konuşturabilir ve Öteki daima uyumludur. Otomatizm perisinin konuşan veya yazan özneye değneğiyle dokunduğunu hayal edersek, bu öznenin ağzından çıkacak kurbağalar ve engerek yılanları klişelerden ibaret olacaktır. Otomatik yazı fikri, derin özne ve konuşan özne olarak böldüğü insana dair idealist bir görüşü ima eder. Metin ise, simgesel ile imgesel arasında çapraşık bir şekilde örülmüş bir dokuma dışında bir şey olamaz. İmgesel olmadan yazılamaz – en azından benim kanaatim böyle. Okuma için de elbette aynısı geçerli.

Breton ve gerçeküstücülerin Breton tarafından formüle edilen sözleşmenin gereklerini yerine getirdiğini düşünüyor musunuz: “Bir sıçrayışla gösterenin doğuşuna dönmek”?

Gösterenin “kaynağı” yoktur. Gerçeküstücü söylemde beni rahatsız eden bu köken, derinlik, ilkelik ve sonuç olarak doğa fikridir.

Yine Metnin Hazzı'ndan bir cümle: “Önemli olan hazzın alanını eşitlemektir, pratik yaşam ile düşünsel yaşam arasındaki yanıltıcı karşılıklı yıkmaktır” Karşıtlıkları yıkmak, Breton'u anımsatıyor. Bu “keyfin yer'sizliği (atopie)” arayışıyla siz de gerçeküstücü olmuyor musunuz?

Bana göre bu belki gerçeküstücülerin en iyi yanı: Yazmanın yazılı şeyde son bulmadığını, davranışlara, edimlere, pratiklere yani kısacası mahreme, gündelik yaşama, *eylenmiş olana* dönüşebileceğini tahayyül etmiş olmaları: Yaşam yazıları vardır ve yaşamımızın bazı anlarını sadece etrafımızdakilerin (dostlarımızın) okuyabileceği hakiki metinlere dönüştürebiliriz. Gerçeküstücülerin *dostluğuna* neredeyse metinsel bir önem kazandıranın (halbuki oluşturdıkları gruplaşma normalde terörizm olgusu gibi okunur) bu –sezilen– fikir olması muhtemeldir: Gerçeküstücü grup bizzat metinsel bir mekân olmuştu. Ama benim için yine de sorun teşkil eden, yaşanan metinselliğin (kitap ve yaşam, pratik ve spekülasyon karşıtlığını yıkması anlamında) bu kişilerde, bilindiği kadarıyla, *edebi* bir cazibeye sahip olmuş olması: Gerçeküstücü *eylenmiş* olan daima bir *jest*'ti, *kurmaca* değil.

“Yüksek sesli yazı”dan bahsediyorsunuz. İsim olarak Artaud’yu, Sollers’i anıyorsunuz. Peki ya Manyetik Alanlar ve Robert Desnos?

Tabii, neden olmasın? Genel olarak edebiyat ele alındığında her zaman birileri unutulur. Cahillik, dikkatsizlik mi? Yoksa daha ziyade edebiyat konusunda bilimin vaadini yerine getirmenin imkânsızlığı mı: Kural ve örneğin, dil ve sözün mükemmel ve eksiksiz eşleşmesi mi? Bu unutuşumun altında şüphesiz bir bit yeniği var: sonsuz fark.

Le Quotidien de Paris, Mayıs 1975
Daniel Oster

Hakikat Krizi

Bilirbilmezler *Flaubert için biraz Mallarmé'nin Gelecek Kitap'ıyla aynı, ama tam tersi bir girişim değil midir? Flaubert Bilirbilmezler'den sonra hiç kimsenin yazmaya cüret etmemesini istiyordu, Mallarmé ise tüm olası kitapları içeren kitabı yaratmak istiyordu.*

18, 19 ve hatta 20. yüzyılın ansiklopedileri bilgi veya bilgilerin ansiklopedileridir. Bu tarihin ortasında bir Flaubert ânı, bir *Bilirbilmezler* ânı, yani fars ânı vardır. Ansiklopedi burada bir alay, fars olarak alınır. Ama bu farsa gizlice oldukça ciddi bir şey eşlik eder: Bilgi ansiklopedilerinin ardından diller (*langage*) ansiklopedisi gelir. Flaubert'in *Bilirbilmezler*'de kaydettiği ve tespit ettiği, dillerdir.

Elbette bilgilerle ilişkili olarak bir fars olması ve dil sorununun gizlenmesi ölçüsünde kitabın tonu, *ethos*'u oldukça belirsizdir: Ciddi olup olmadığı asla bilinemez.

Flaubert ayrıca mektuplarından birinde okurun kendisiyle dalga geçilip geçilmediğini asla bilemeyeceğini söyler

Ayrıca bu *Bilirbilmezler* hakkındaki genel kanıdır: Kitabı ciddiye almayı seçersek işe yaramaz. Karşı seçenek de işe yaramaz. Bunun nedeni de çok basit, çünkü dil ne hakikat/doğruluk tarafındadır ne de hata tarafında. Her iki taraftadır ve dolayısıyla ciddi olup

olmadığı bilinemez. Kimsenin *Bilirbilmezler*'in yazarı Flaubert'i bir yere sabitleyememesini açıklayan şey budur; kitap bana göre Flaubert'in bizzat özüdür. Flaubert bu kitapta hem tamamıyla net hem de tamamıyla belirsiz bir "sözceleyen" rolünde görünür.

Flaubert'in budalalık olarak adlandırdığı bu karışım değil midir?

Budalalıkla ilgisi var, ama bu kelimenin bizi hipnotize etmesine izin vermemeliyiz. Flaubert'de budalalığı incelerken ben hipnotize olmuşum, daha sonra önemli olanın başka bir yerde olabileceğini fark ettim. *Bilirbilmezler*'de, evet, fakat bunun yanı sıra *Madame Bovary*'de ve hepsinden ziyade *Salammbô*'da Flaubert kelimenin gerçek anlamıyla dilleri tıkıyan bir adam gibi görünür. Fakat nihayetinde tüm bu dillerden hiçbirisi üstün gelmez, efendi-dil, bir diğer dilin üstünde duran bir dil yoktur. Ayrıca Flaubert'in sevdiği kitabın roman değil sözlük olduğunu söyleyebilirim. *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*'nde önemli olan "önyargılar" değil, "sözlük"tür. Bu nedenle budalalık teması bir parça tuzaktır. Flaubert'in örtük dev kitabı, deyimler sözlüğü, örneğin Littré'deki maddelerdeki gibi bir cümle sözlüğüdür.

Ayrıca sözlük, Bilirbilmezler'in açılış ve kapanışında yer alan kopya temasıyla ilişkilidir. Zira bir sözlük başkalarının cümlelerini kopyalamak dışında nedir?

Elbette. Kopyalama teması ayrıca önemli bir temadır. 17. yüzyılın sonundaki Bayle'ın *Eleştirel Sözlük*'ü gibi oldukça ilginç kopya sözlükleri yazılmıştı. Ama Flaubert'deki kopya boş, tamamıyla yansımali bir edimdir. Bouvard ve Pécuchet kitabın sonunda kopyalamaya koyulduğunda geriye sadece jest pratiği kalır. Ne olursa olsun kopyalamak, yeter ki elin hareketi muhafaza edilsin.

Nietzsche ile Flaubert arasında hiçbir ilişki olmasa dahi bu, Nietzsche'de de ortaya çıkan, hakikat krizinin tarihsel bir ânıdır. Dilin hiçbir garanti sunmadığının fark edildiği andır. Dilin hiçbir mercii, garantörü yoktur: Başlayan modernliğin krizidir bu.

Lévi-Strauss'un mükemmel ifadesiyle yazılan her şey "anlam bunalımında"dır. Bu, üretimin anlamsız olduğu anlamına gelmez. Anlam bunalımındadır: Anlam yoktur, anlamın hayali gibi bir şey vardır. Başlayan şey dilin koşulsuz kaybidir. Artık şu veya bu nedenle yazılmaz; bugün gösterenlik denen anlam gereksinimi yazma edimine işler. Dilin anlamı (*signification*) yoktur, gösterenliği (*signifiance*) vardır.

Flaubert'in ilhamını aldığı B. Maurice'in İki Kâtip adlı öyküsünde, Bouvard ve Pécuchet gibi iki kâtip sonunda tekrar kopyalamaya başlar. Ancak bunların aksine Maurice'in karakterleri kopyaladıklarını birbirine dikte eder. Burada, dilin dikte biçiminde tekrar belirişi gibi bir şey vardır.

Bu bizi *Bilirbilmezler*'in hem gizemli hem de bazıları için itici olan ikinci özelliğine getirir. Başta Sartre olmak üzere birçok insanın sevmediği bir kitap olduğunu biliyorsunuz. Çoğu kişinin hissettiği rahatsızlığın, *Bilirbilmezler*'de dilbilim jargonunda "hitap düzlemi" adı verilen şeyin olmamasından kaynaklandığını düşünüyorum: Kimse kimseye hitap etmez ve mesajın nereden geldiği ve nereye gittiği asla bilinmez. Bu iki karakter âşıkane bir birlik oluşturur, ama birbirleriyle ayna ilişkisi içindedir: Ayrıca ikisini birbirinden ayırmakta güçlük çekeriz. Aslında kitaba yakından bakılırsa sözlerinin asla kimseye hitap etmediği fark edilir. Okur bu çifte, oluşturdukları bu âşıkane birliğe kendisini yansıtmaz bile. Uzaktır, soğuktur ve okura hitap etmez. Kitap tam da bize hitap etmediği için Sartre gibi birini rahatsız edebilir. Sartre'ın *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü* hakkındaki sözlerini alıntılırsam: "Tuhaf eser: Binden fazla madde var ve kim bunların kendisine yönelik olduğunu hisseder? Gustave'ın kendisi hariç hiç kimse." Ben daha ileri gideceğim: Gustave'a bile yönelik değildir, Gustave bir "özne" değildir. Bana göre büyüleyici olan hitaplılığın, seslenmenin (üçüncü tekil şahısta bile olsa her yazılı kitapta var olan karşılıklı iletişim) kaybolmasıdır, zira nüve halinde psikozlunun söylemidir bu.

Psikozlu konuştuğunda hitap etmez ve *Bilirbilmezler* bu nedenle, tamamen klasik bir dış cephe altında, kelimenin tam anlamıyla deli bir kitaptır. Benzer şekilde *Bilirbilmezler*'de çarpıcı olan hediyein eksikliğidir: Bouvard ve Pécuchet asla bir şey sunmaz. Bugün bizzat hediyein malzemesi olarak düşünülen dışkıyı bile gübre yapmak üzere toplarlar: Kitabın ünlü bir bölümüdür bu. Sürekli her şey mübadele edilir, her şey bir mübadele gibi öngörülür, söylenir, ama bu mübadele her zaman başarısız olur. Harcamasız, yankısız, mat bir dünyadır. *Bilirbilmezler*'de Flaubert'in sanatı eksilteli bir sanattır ve bu nedenle klasiktir, ancak eksilti burada asla hiçbir ima içermez. Artanı olmayan eksilteler söz konusu. Oysa bu da klasik, hümanist bir bilinç, hatta bugünkü sıradan bir bilinç için düşünülemez bir şeydir. Kelimenin tam anlamıyla avangard bir eserdir.

Sanki dil varmış ama insanlar artık yokmuş gibi.

Evet. Bu ifadelerle oldukça modern bir hareketi tanımlamış oluyorsunuz.

Flaubert Bilirbilmezler ile psikoza varıyor olabilir ama üslup, cümle konusundaki tüm sıkıntısı tam anlamıyla nevrotiktir

Flaubert klasik mirası kabul ederek, Horatius ve Quintilianus'tan bu yana yazarın kuralı olan bir üslup çalışması perspektifine yerleşmiştir: Yazar dilini, biçimini işleyen biridir. Flaubert bu çalışmayı delilik noktasına taşımıştır. Binlerce örneği var: Mesela beş sayfayı düzeltmek için sekiz saat verdiğini, *Madam Bovary*'nin dört sayfası için tam bir hafta çalıştığını, bir Salı ve Çarşamba gününü iki satır peşinde, vb. geçirdiğini anlatırken. Bu biçim çalışması *zulüm* kategorisine dahildir. Zulüm, yazarın mutlak ve inatçı fedakârlığını temsil eder: Flaubert yirmi beş yaşında kendini Croisset köyüne kapatmıştır. Bu kapanış çalışma odasının vazgeçilmez mobilyası, fikri olmadığında kendisini attığı yatakla simgelenir, temsil edilir: "Salamura" derdi buna.

Söz konusu üslup çalışmasında Flaubert çok ağır iki çarmih taşıyordu: delice bir kelime tekrarı avcılığı ve geçişler. Bu zorlu çalışmanın gerekçesi, değer olarak şiirin yerine değer olarak düzyazıyı geçirmekti. Düzyazının üretilmesinin en az şiir kadar karmaşık olduğunu ilk söyleyen Flaubert'di.

Bütün bu çalışma Flaubert sayesinde oldukça eşsiz hale gelen bir nesne etrafında kurulur: cümle. Flaubert'in cümlesi çok eksiksiz bir nesnedir: Hem bir üslup birimi –dolayısıyla sadece dilbilimsel değil retorik bir birim–, günlerini cümle sayısı ile ölçtüğü için hem bir çalışma birimi, hem de bir yaşam birimidir: Yaşamı cümlelerde özetlenir. Flaubert Proust'un çok iyi fark ettiği ve cümlelerin *özel tözü* olarak adlandırdığı kavramı kuramda ve pratikte genişletebilmiştir; Proust'un da dikkat çektiği gibi Balzac'ın sahip olmadığı özel bir tözdür bu. Balzac'm cümlesi, Flaubert'in cümlesi gibi inanılmaz şekilde tanınabilir bir nesne değildir. Bunun pratik kanıtı, üsluba dair oldukça önemli kuramsal analizler olan Proust'un pastişleri arasında diğer hepsini gölgede bırakanın Flaubert pastışı olmasıdır. İfadenin bulanıklığıyla oynayıp Flaubert'in tüm yaşamını “cümle kurmakla”* geçirdiği söylenebilir. Flaubert'in cümleleri, tamamıyla tespit edilebilir bir nesnedir. Bir an Flaubert şöyle der: “Oldukça sıradan ve sakın, maceraların cümleler olduğu zavallı yaşamımı temsil edeceğim.” Flaubert'in bu cümlesi neden yaşamı ve bizim edebiyatımız için bir yazgı rolü oynar? Çünkü bizzat her dilin çelişmesini, bir kürsüdeymiş gibi sunar. Yani cümle yapılandırılabilir bir şeydir (Chomsky'ye kadar olan dilbilim bunu göstermiştir) ve bir yapısı olduğu için ortaya bir değer sorunu atar: Bir iyi ve bir kötü yapı vardır, bu da Flaubert'in saplantılı bir tarzda o iyi yapıyı araştırmış olmasını açıklar; diğer yandan cümle sonsuzdur. Hiçbir şey bir cümleyi sonlandırmaya zorlayamaz, sonsuza dek “bütünlenebilir”, cümleye daima bir şeyler ekleyebiliriz. Hatta yaşamımızın sonuna kadar. Örneğin Mallar-

* *Fr. faire des phrases*: “Cümle kurmak” anlamının yanı sıra bir deyim olarak “abartılı konuşmak” anlamına gelir. – ç.n.

mé'nin *Zar Atımı*'nda koyutladığı buydu. Flaubert'deki tüm baş dönmesi, çelişkili olsa da eşzamanlı muhafaza edilen şu iki slogandan kaynaklanır: "Cümleyi sonlandırmak için çalışalım" ve diğer yandan "Asla bitmiyor".

Flaubert üslup çalışması nedeniyle son klasik yazardır, fakat bu çalışma ölçüsüz, baş döndürücü, nevrotik olduğu için Faguet'den Sartre'a klasik mizaçları rahatsız eder. Bu nedenle modernliğin ilk yazarı olur: bir deliliğe ulaştığı için. Temsilin, taklidin, gerçekçiliğin deliliği değil, yazının, dilin deliliği.

Le Magazine littéraire, Ocak 1976

Jean-Jacques Brochier

Entelektüel Ne İşe Yarar?

Yapısalcılık ve edebi göstergebilimin babası Roland Barthes, Michel Foucault ve Pierre Boulez'den sonra yakın zamanda Collège de France'ta göreve başladı. Yazının Sıfır Derecesi ve Çağdaş Söylenler ile Roland Barthes, ellili yıllardan itibaren Sartre ve Camus'nün kuşağından sonra gelen kuşağın en özgün düşünürlerden biri olduğunu gösterdi. Brecht ve özellikle klasikleri –Michelet, Sade, Fourier, Balzac, hatta Pierre Louys– yorumlayan Barthes edebi ve felsefî açıklamaya dair, ekol kuran yeni yöntemler keşfetti. Uzun zaman Hautes études'de profesör olarak çalışmış, ruhen eğitimci olan ama bile isteye gözlerden uzak duran Barthes kendisine verilen edebi göstergebilim kürsüsünün açılış dersini vereceği bir dönemde Bernard-Henri Lévy'ye içini dökmeyi kabul etti.

Pek göz önünde değilsiniz ve konuştuğunuzu da nadiren görüyoruz: Kitaplarınız dışında hakkınızda neredeyse hiçbir şey bilinmiyor...

Bunun doğru olduğunu farz edersek, nedeni söyleşileri pek sevmemem. Söyleşilerde iki tür tehlike arasında sıkıştığımı hissediyorum: Ya konumları gayrişahsi bir şekilde söylemek ve böylelikle bir “düşünür” olduğuna inandırmak; ya da mütemadiyen “ben” demek ve ben’cilikle itham edilmek.

Bununla beraber Roland Barthes kitabınızda kendinizden bahsediyorsunuz. Ama çocukluğunuz ve gençliğiniz hakkında oldukça ayrıntılı yazarken daha sonrası, yazı ve üne ulaşmış, olgunluk döneminin Barthes'ı hakkında tuhaf bir şekilde sessiz kalıyorsunuz...

Herkes gibi çocukluğum ve gençliğimi çok net hatırlıyorum, tarihlendirebiliyorum ve dönüm noktalarını biliyorum. Fakat sonrasında tuhaf bir şey olur: Sonrasını hatırlamam, tarihlendiremem, yaşamımdaki tarihleri belirleyemem. Sanki köken haricinde hiç belleğim yokmuş, sanki gençlik dönemi belleğin örnek, eşsiz zamanını teşkil ediyormuş gibi. Evet öyle: Gençlik sonrasındaki yaşamımı kesmesi, bir perspektife yerleştirmesi imkânsız yoğun bir şimdi gibi görürüm.

Bu da, kelimenin düzanlamıyla “biyografiniz” olmadığı anlamına gelir...

Biyografim yok. Daha doğrusu, yazdığım ilk satırdan itibaren kendimi artık görmem, kendim için artık bir imge değilimdir. Kendimi tahayyül etmeyi, imgelere sabitlemeyi başaramam.

Roland Barthes kitabında yetişkinlik dönemi fotoğraflarınızın olmayışının nedeni bu mu?

Kitapta olmamasının dışında, neredeyse o dönemden hiç fotoğrafım yok. Bahsettiğiniz kitap ayrıca keskin bir çizgiyle ikiye bölünmüştür. Gençliğime dair hiçbir şey anlatmam; bu gençliği fotoğraflarla verdim, zira belleğin, imgelerin yaşı, zamanıdır. Daha sonrası içinse imgelerle hiçbir şey söylemem, çünkü yoktur ve her şey yazıyla iletilir.

Bu kopuş, aynı zamanda hastalığınıza denk geliyor. En azından ikisi de aynı dönemden...

Benim durumumda “hastalık” değil, “tüberküloz” demek gerekiyor. Zira o dönemde, kemoterapiden önce tüberküloz hakiki bir

yaşam tarzı, varoluş tarzıydı, neredeyse bir seçimdi. Sonuçta biraz Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* kitabındaki Hans Castorp gibi bu yaşamın seçildiğini hayal edebiliriz...Tüberkülozlu biri bütün yaşamını sanatoryumda ya da sanatoryumla ilgili bir meslekte geçirme fikrini çok ciddi bir şekilde tasavvur edebilir, ben etmişim...

Zamanın dışında bir yaşam mı? Zamanın azizliklerinden muaf bir yaşam mı?

En azından manastır yaşamına benzer bir yaşam diyelim. Manastırda olduğu gibi düzenli bir yaşamın, katı bir saat uygulamasının lezzeti. Bugün bile peşimi bırakmayan ve bu yıl Collège'deki derslerimde* ele almak istediğim tedirgin edici bir fenomen.

Hastalıktan daima sakatlayan, tüketen, uzuvlarımızı kesen bir şey olarak söz edilir. Yazma pratiği dahil, nadiren getirdiği olumlu şeylerden bahsedilir...

Kesinlikle. Ben dünyadan uzakta o beş veya altı seneyi geçirmekte güçlük yaşamadım: Şüphesiz "içsellik" için, tek başına okuma için uygun karakter özelliklerine sahiptim. Bunlar ne kazandırdı? Muhakkak ki bir kültür biçimi. Arkadaşlıklardan duyulan yoğun bir heyecan, dostlarını her zaman yakınında görmenin, onlardan asla ayrı kalmamanın güvencesi ile tanımlanan bir "birlikte yaşam" deneyimi. Ayrıca çok daha sonra, gerçekte olduğumdan beş veya altı yaş daha genç olduğuma dair şu kalıcı ve tuhaf his.

Yazıyor muydunuz?

Çok okuyordum, örneğin Michelet'nin tüm eserlerini okumam sanatoryumdaki ikinci kalışım sırasındaydı. Ancak çok az yazıyordum. Sadece iki makale; biri Gide'in *Günlük*'ü üzerine; Camus'nün *Yabancı*'sı üzerine olan diğeryse *Yazının Sıfır Derecesi*'nin tohumu oldu.

* Bkz. *Nasıl Birlikte Yaşanır?*, çev. Necmettin Sevil, İstanbul: Sel, 2009. – ç.n.

Gide'i tanıyor muydunuz?

Hayır tanımıyordum. Bir seferinde çok uzaktan “Lutétia” restoranında görmüştüm: Armut yiyip kitap okuyordu. Dolayısıyla tanışmamıştım; ama dönemin birçok genci gibi, ona ilgi duymama neden olan binlerce şey vardı.

Örneğin?

Protestandı, piyano çalıyordu, arzudan bahsediyordu. Yazıyordu.

Sizin için Protestan olmak ne anlama geliyor?

Yanıtlaması güç. Çünkü inanç kaybolduğunda geriye sadece izi, imgesi kalır. Ve imge her zaman başkalarına aittir. Protestan bir “havam” olup olmadığını söylemek başkalarına düşer.

Demek istediğim: Eğitiminize etkisi ne oldu?

Büyük bir ihtiyatla, Protestan bir gençliğin içsellik, öznenin mütemadiyen sürdürdüğü iç diyalog olarak iç dile dair belirli bir beğeni ya da sapkınlık sağladığını söyleyebilirim. Ayrıca unutmayın ki Protestan olmak rahipler veya kaideler hakkında en ufak bir fikriniz olmaması demektir... Fakat bu, eğer hâlâ Fransız Protestanlığıyla ilgileniyorlarsa, düşünce tarzını inceleyen sosyologlara bırakılmalı.

Her şeyden önce “hedonist” olduğunuz söyleniyor Bu bir yanlış anlama mı?

Hedonizm “kötü”dür, kötü görülür. Kulağa kötü gelir. Bu kelimenin aşağılayıcı bir söz olabilmesi inanılmaz! Kimse, dünyadaki hiç kimse, hiçbir felsefe, hiçbir doktrin hedonist olduğunu söylemeye cesaret edemez. “Müstehcen” bir sözcüktür.

Peki siz benimsiyor musunuz?

Belki yeni bir kelime bulmak daha iyi olacak. Zira hedonizm bir felsefedir ve bu felsefeyi kuran metinler fevkalade kırılgandır. Metin yoktur, zar zor bir gelenek vardır. Dolayısıyla metinlerin bu kadar tutarsız ve geleneğin bu kadar zayıf olduğu bir yerde insanın kendisini konumlandırması çok güç.

Yine de Epikürcülük var.

Evet ancak uzun zamandır sansürleniyor...

Bir “ahlak”ınız var ama...

Duygusal ilişki ahlakı diyelim. Ama bu konuda söyleyebileceğim o kadar çok şey var ki hiçbir şey söyleyemem. Çin atasözünde dendiği gibi: “En karanlık yer daima lambanın altıdır.”

Asla konuşmadığınız bir konu: cinsellik...

Daha ziyade duyusalılıktan bahsediyorum.

Aslında zaman zaman cinsellikten bahsettiğiniz oluyor, ama önemi asgariye indirmek için bahsediyorsunuz. Örneğin şu cümle kitaplarınızın birinden: “Benim için biçimlendirici sorun, cinsellikten çok paraydı”...

Bununla, kırk yıl önce yasak bugüne göre daha güçlü olmasına rağmen, asla cinsel yasak mağduru olmadığımı söylemek istemiş-tim. Bazılarının normalliğin hâkimiyetine duyduğu öfkenin beni bazen şaşırttığını samimiyetle itiraf ediyorum. Bu hâkimiyeti inkâr etmiyorum elbette, ama arada çatlaklar var.

Yasaktan nasıl bir mucizeyle kaçtınız?

Kaçmadım. Sadece aşk denen duygu hali bende hep ön plandaydı. Sonuç olarak “yasak” nosyonunun, yasaklanan şeyin yerine daima “reddedilme”, reddedilen şey nosyonu geçti. Acı çekmeme neden olan yasaklanmış olmak değil, reddedilmiş olmaktı ki bu da apay- rı bir şey.

Bu “duyusallık” konusunda kalalım. Edebiyat, müzik veya opera, bir yemek, bir seyahat veya bir dilden aynı mutlulukla, sanki eşit hazlarmış gibi söz ediyorsunuz...

Her zaman değil. Örneğin müzik ve opera her şeye rağmen farklıdır. Müzik dinlemeyi çok severim ve çok müzik dinliyorum. Ama bana göre müzikle gerçekten ilgilenmek müzik yapmaktır: eskiden söylemek, bugünse piyanoda çalmak. Operaysa başka bir şey. Bir festival, bir ses festivalidir; severim ama fanatığı değilim.

Ayrıca “topyekûn bir gösteri”dir.

Evet. Ama operayı kişisel olarak böyle tüketmediğimi söylemeliyim. Kuşkusuz iki tür operasever vardır: Ya müzikten dolayı ya da bizzat operadan dolayı opera sevilir ve ben birinci grupta yer alıyorum. Operanın tadına vardığım iki an, iki aşama vardır ve bu anlar, aşamalar arasında süreklilik yoktur: Bir yandan beni bir tür dikizciye dönüştüren mizansenin dolaysız şaşırtıcılığı; diğer yandan müzik ve sesin içselleştirilmiş hazzı. Sadece bu ikinci anda gözlerimi kapatıp müzikal hazdan keyif alabiliyorum.

Esasen hem operanın müzik olmadığını hem de operada beğendiğinizin müzik olduğunu söylüyor gibisiniz.

Evet ve bu nedenle bir operasever olduğumu düşünmüyorum... Örneğin bu yaz ilk kez Bayreuth’a gittim ve orada sekiz gün geçirdim. Büyüleyiciydi, ama o sekiz gün boyunca opera dışında başka hiçbir konser olmadığı için müzikten sıkıldım.

Belirli bir yerin çekiciliğinden bağımsız olarak, seyahat etmenin kendisini seviyor musunuz?

Eskiden çok severdim, bugünse biraz daha az. Bir dönem üç dört günüm, cebimde de biraz param oldu mu giderdim. Yıllar içinde değişen tercihlerle seçilen ülkelere. Hollanda’yı sevdim, sonra İtalya’yı, daha sonraysa beni çeken Fas oldu. Son zamanlarda Japonya...

Sanırım gittiğiniz yerde bulduğunuz şeye göre de değişiyor bu tercihler...

Kuşkusuz. Ama hiçbir zaman anıtlar, geçmişin izleri ve kültürel tanıklara bir tutkum olmadı; Hollanda'daki resim sanatı hariç. Seyahat ettiğimde beni en çok ilgilendiren geçerken yakalayabildiğim yaşama sanatı parçalarıdır. Kolay ve opak (turist için her şey kolaydır) bir dünyaya dalma hissi. Gösterişli bir dalış değil, örneğin sadece seslerini algılayabildiğim bir dile şehvetli bir dalış. Büyük ölçüde dili anlamamaya dayanan bir şey. Tüm bayağılığı, budalalığı, saldırganlığı ortadan kaldırır bu.

Özünde seyahatleri serbest ve yaratıcı bir etnografi tarzı olarak görüyorsunuz...

Biraz öyle. Örneğin Tokyo gibi bir şehir başlı başına devasa bir etnografik malzemedir. Oraya bir etnoloğun tutkusuyla gitmiştim.

Sanırım insani ilişkilerde bu tavır dönüşüyor

Açıkça yanıtlayayım: Seyahat benim için aynı zamanda bir maceradır, büyük yoğunluğa sahip bir olası maceralar dizisidir. Âşıkaneye bir tetikte olmayla ilişkili olduğu bellidir.

Yakın zamanda olmasına rağmen hakkında konuşmadığınız bir seyahat var...

Evet, biliyorum, Çin. Çin'de biraz özel bir ilgi görsek de, hep olduğu gibi oldukça planlı ve klasik şemaya uygun bir üç hafta geçirdim.

Geri döndüğünüzde de neredeyse hiçbir şey yazmadınız. Neden?

Çok az yazdım, ama her şeyi büyük bir ilgi ve yoğunlukla izleyip dinledim. Bununla birlikte yazmak için başka bir şey gerekir, dinlenen ve izlenene eklenen bir çeşni, işte onu bulamadım.

Ama Çin'de de “gösterge” yok değil!

Elbette, doğru. Ama bu espriniz faydasız değil: Gösteriyor ki göstergeler ancak beni baştan çıkardıkları veya rahatsız ettikleri takdirde önemli hale geliyorlar. Kendi başlarına benim için asla önemli değiller, onları okumak için arzu duymam gerekir. Ben bir yorumbilgici değilim.

Sonuç olarak Pekin'den sadece “nötr” üzerine bir makale getirdiniz...

Aslında orada erotik, tensel veya âşıkane hiçbir yatırım olasılığı bulamadım. Kabul ediyorum, tamamen olumsuz nedenlerle. Belki yapısal nedenlerle de: Özellikle rejimin ahlakçılığını kastediyorum.

“Yaşama sanatı parçaları”ndan bahsettiniz: Yaşama sanatı aynı zamanda beslenme biçimi, kültürel bir olgu olarak beslenmedir.

Kültürel bir olgu olarak beslenme benim için en az üç anlama gelir. Öncelikle anne modelinin tesiri veya beğenisi, annenin yaptığı ve tasarladığı haliyle yemek: Sevdiğim yemek budur. İkinci olarak, buradan yola çıkarak yeniye, olağandışıya doğru yolculukları, sapmaları takdir ederim: Yeni olarak sunulan bir yemeğin cazibesine asla direnmem. Üçüncü ve sonuncu olarak özellikle duyarlı olduğum bir yön vardır; birlikte yeme edimine bağlı ziyafet, ama bu ziyafetin küçük çaplı olması koşuluyla: Aşırı bir düzeye vardığında yemek beni sıkar ve artık yemek istemem ya da tersine sıkıntımı gidermek için çok yerim.

Biraz önceki soruma tam bir yanıt alamadım. Varoluşunuzu biçimlendiren sorunun cinsellikten ziyade para olduğunu yazdığınızda bununla tam olarak neyi kastediyorsunuz?

Sadece yoksul bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirdiğim anlamına geliyor. Sık sık yiyecek bir şey bulamadığımız oluyordu. Örne-

ğin üç gün üst üste Seine nehri kıyısındaki bir bakkaldan biraz ciğer ezmesi ve birkaç patates aldığımız oluyordu. Yaşam tamamıyla kira vaktinin geldiği ay başlarının ritmine göre ilerliyordu. Bir de annemin gündelik gösterisi vardı: Harıl harıl çalışır, bu işe hiç uygun olmamasına rağmen kitap ciltlerdi. O dönemde Fransa'da yoksulluğun, bugün artık belki aynı düzeyde olmayan bir varoluşsal konturu vardı...

Özellikle de, en azından köken olarak, bir burjuva ailesinden geldiğiniz düşünülürse.

Burjuva ama tamamıyla yoksul düşmüş bir aile. Gerçek yoksulluğu ikiye katlayan simgesel etkinin nedeni buydu. Aile bir yaşam sanatını muhafaza edebilmiş olsa bile, maddi bir sınıf düşmenin bilinci. Örneğin her öğretim yılı başında yaşanan küçük krizleri hatırlıyorum. Gereken kıyafetlerim olmazdı. Sınıfta para toplandığında param olmazdı. Okul kitaplarını alacak para yoktu. Anlarsınız, insanda kalıcı olarak iz bırakan, sonrasında savurganlaştıran küçük olaylardır bunlar.

Kitaplarınızda sıkça söz ettiğiniz “küçük burjuva”yı sevmemeniz buna mı dayanıyor?

Doğru, bu kelimeyi çok kullandım; artık daha az kullanıyorum; zira insan kendi dilinden yorulabiliyor. Her koşulda inkâr edilemez; küçük burjuvada beni hem büyüleyen hem de rahatsız eden bir tür etik ve/veya estetik öge var. Ama bu çok özgün bir şey mi? Daha önce Flaubert'de vardı. Küçük burjuva olduğunu söylemeye kim cesaret eder? Tarihsel ve siyasal olarak küçük burjuva, yüzyılın anahtarıdır. Yükselen sınıf odur; her koşulda, görünen sınıf odur. Burjuvazi ve proletarya bugün soyutlamalara dönüştü: Küçük burjuvaysa her yerededir, burjuvalarda ve varsa geriye kalan proleterlerde, her yerde o görülür.

Proletaryaya, tarihsel misyonuna ve bundan siyasal olarak çıkan tüm sonuçlara artık inanmıyor musunuz?

Proletaryanın *görülebildiği* bir dönem olduğunu, ama o dönemin geçtiğini söylüyorum. Fransa'da bu, anarkosendikalizm ve Proudhoncu geleneğin proletaryayı harekete geçirdiği zamanlardı; ama bugün bu geleneğin yerine Marksizm ve normal sendikalizm geçmiştir.

Hiç Marksist oldunuz mu?

“Marksist olmak”: Bu ifadede “olmak” fiili ne anlama geliyor? Bir gün söylemiştim: Marksizme bugün aramızda olmayan sevdiğim bir Troçkist arkadaşım sayesinde, çok geç “vardım”. Hiç militanlık yapmadan ve Stalinizm denen şeyle hiçbir ilişkisi olmayan muhalif bir grup üzerinden vardım. Marx, Lenin, Troçki’yi okudum. Elbette tamamını değil, ama okudum. Ama bir süredir, ara sıra Marx’ın bazı metinleri hariç bu kitapları tekrar okumadım.

Marx’ın metnini Michelet, Sade veya Flaubert’in bir metni gibi mi okuyorsunuz? Sâf bir göstergeler sistemi, saf keyif üreticisi olarak?

Marx bu şekilde okunabilir, ama Lenin, hatta Troçki öyle okunamaz. Bununla beraber Marx’la sadece bir yazarla kurulduğu gibi ilişki kurulabileceğine inanmıyorum. Metnin somut olarak var olmasını sağlayan siyasal sonuçlardan, sonraki yazımlardan (*inscription*) kendini soyutlamak mümkün değildir.

Bu biraz Lardreau, Jambet veya Glucksmann gibi kişilerin tavrı...

Glucksmann’ı tanıyorum, birlikte çalıştık ve yaptıklarını seviyorum. *L’Ange*’a* gelecek olursak, okumadım ama bahsini duydum. Anlarsınız: Bu konumlara kendimi yakın hissederken aynı zamanda belirsiz bir mesafede kalmaya çalışıyorum. Sanırım üslup nedeniyle, yazı üslubu değil, genel olarak üslup...

* Christian Jambet ve Guy Lardreau’nun kitabı: *Ontologie de la révolution I, L’Ange: Pour une cynégétique du semblant* (Devrimin Ontolojisi I, Melék: -Mış Gibi Avcılığına Katkı), Paris: Grasset, 1976. – ç.n.

Demek istediğim, birçok başkasının aksine sizin arkanızda “siyasal bir rota” yok...

Yazılı söylemimde kelimenin içeriksel anlamında siyasal söylem olmadığı doğru: Doğrudan siyasal konuları, siyasal “konumları” ele almıyorum. Bunun nedeni de siyasetin beni heyecanlandırmaması ve bugün heyecan içermeyen bir söylem duyulmuyor, bu kadar basit. Söylemin duyulabilmesi için geçilmesi gereken bir desibel düzeyi, bir eşik var. Ve ben bu eşiğe ulaşamıyorum.

Buna hayıflanıyorsunuz gibi.

Siyaset illaki konuşmak değildir, kulak vermek de olabilir. Belki de bizde eksik olan siyasal bir *kulak verme* pratiğidir.

Aslında sizi tanımlamak gerekirse “sol entelektüel” etiketi gayet uygun olur.

Beni entelektüelleri arasında sayıp saymamak sola düşer. Solu bir fikir değil, inatçı bir duyarlılık olarak anlamak kaydıyla, bu etiket benim için uygun. Benim durumumda –kelimenin en etimolojik anlamıyla– anarşizmin değişmez zemini söz konusu.

İktidarın reddi mi?

İktidarın yaygınlığı (her yerdedir) ve mukavemeti (kalıcıdır) konusunda aşırı bir duyarlılık diyelim. İktidar asla yorulmaz, bir takvim gibi devam eder durur. İktidar çoğuldur. Ayrıca kendi savaşımın iktidar değil, nerede olursa olsun iktidarlara olduğunu hissediyorum. Bu açıdan belki “solda duran biri”nden ziyade “goşist/solcu”yum; işleri karıştıran şey goşizmin “üslubu”na sahip olmamam.

Bir “üslubun” veya reddinin siyaseti temellendirmeye yeteceğine inanıyor musunuz?

Özne düzeyinde, bir siyaset varoluşsal olarak temellendirilir. Örneğin, iktidar sadece baskı uygulayan (*opprimant*), baskıcı olan

değil, ayrıca sıkıntı veren (*oppressant*) şeydir: Sıkıntı duyduğum her yerde bir iktidar vardır.

Ya bugün, 1977 senesinde, sıkıntı duymuyor musunuz?

Sıkıntı duyuyorum ama o kadar öfkeli değilim. Şu âna kadar solun duyarlılığı, programlara değil, büyük temalara karşılık gelen billurlaştırıcı unsurlara göre belirleniyordu: 1914 öncesinde kilise karşıtlığı, iki savaş arasında pasifizm, daha sonra direniş, Cezayir savaşı... Bugün ilk kez böyle bir şey yok: Zayıf bir billurlaştırıcı unsur olarak Giscard veya iyi olsa bile bir duyarlılığı nasıl seferber edebileceğini göremediğim bir “Ortak Program” var. Mevcut durumda bana göre yeni olan bu: Artık mihenk taşı görmüyorum.

Giscard’ın yemek davetini bu nedenle mi kabul ettiniz?

O başka bir şey. Kabul etmemin nedeni, tetikte bekleyen bir mit avcısı gibi dinleme merakım, dinlemekten aldığım keyifti. Biliyorsunuz, bir mit avcısı her yere gitmelidir.

Bu yemekten ne bekliyordunuz?

Giscard’da devlet adamı dilinden başka bir olası dil var mı, öğrenmek içindi. Bunun için elbette şahsen dinlemek gerekir. Deneyimi üzerine ikincil bir söylem, yansımali bir söylem tutturabilen biri olduğu izlenimini edindim. Bana göre ilginç olan, dillerin “ayrılması”nı yakalamaktı. İçeriğe gelince, elbette sol entelektüel kültüründen tamamen farklı bir kültür üzerinde eklemlenmiş siyasal bir felsefeyle ilgiliydi.

Kişiliğinden etkilendiniz mi?

Çok başarılı bir burjuvayı görevi başında gördüğüm ölçüde, evet.

Nelerden konuştunuz?

Daha ziyade o konuştu. Belki imgesini değiştirmesi gerektiği için hüsrana uğramıştı – ya da tersine mutluydu: Ama konuşmaktan çok onu konuşturduk.

Sol cenahta bu yemek genelde kötü algılandı...

Biliyorum. Solda bile zor analizin yerine kolaycı öfkeyi koyan kişiler var: *Şok edici*, yanılmış; düşmanla temas edilmez, yemek yenmezmiş; temiz kalmak gerekirmiş. Bunlar, solun “görgü kuralları”nın bir parçası.

Yirmi yıl öncesinin Çağdaş Söylenler’ine dönmek ve bu çalışmayı solu, solun yeni mitlerini kapsayacak şekilde genişletmek hiç aklınızdan geçti mi?

Yirmi yılda durumun değiştiği apaçık. Solun dilini özgürleştiren, açan ama aynı zamanda ona belirli bir kibir kazandıran Mayıs 68 yaşandı. Özellikle insanların %49’unun sola oy verdiği bir ülkede toplumsal mitte bir kayma, dönüşüm olmaması şaşırtıcı olurdu: Mitler sayının peşinden gider. Peki neden bu miti betimlemeyi erteliyorum? Bizzat solun kendisi böyle bir şeyi desteklemediği sürece ben de asla yapmayacağım: Örneğin, *Le Nouvel Observateur*...

Mitlerden biri: Giscard’ın “düşman” olduğu sizin için açık mı?

Temsil ettiği, arkasında duran ve onu bulunduğu yere getiren insanlar öyle. Ama bir gün belki başka birinden daha az düşmanımız olmasını sağlayacak bir tarihsel diyalektik var...

Sonuç olarak siyasal bir duruşunuz varsa bu biraz Descartes’in geçici ahlakı, mütemadiyen geçici, minimal, minimalist bir siyaset gibi...

Minimal konum nosyonu ilgimi çekiyor ve çoğunlukla bunlar arasında en az isabetsiz olanı gibi görünüyor. Bana göre siyasette minimal olan, uzlaşılabilir olan faşizm sorunudur. Bunun ne olduğunu bilen ve hatırlayan bir kuşağa mensubum. Bu noktada bağlanımım dolaysız ve tam olacaktır.

Oldukça yükseğe sabitlenmiş bu çitanın altında her şeyin denk ve siyasal seçeneklerin farksız olduğu anlamına mı geliyor bu?

Çıta o kadar da yüksekte değil. Öncelikle faşizm birçok şeyi içerdiği için; fikirleri netleştirmek gerekirse, sadece söylemeyi engelleyen değil, özellikle söylemeye *zorlayan* her rejimin benim gözümde faşist olduğunu belirteyim. Ayrıca iktidarın değişmez ayar-tısı, doğal ögesi, kapıdan kovulunca bacadan giren şeydir. Çıta çabucak aşılır...

Minimalist bir siyaset hâlâ devrimi arzulayabilir, isteyebilir mi?

Çok tuhaf: Devrim herkes için hoş bir imgedir, ama aslında korkunç bir gerçekliktir. Devrim bir imge olarak kalabilir ve bu imge arzulanabilir, bu imge için harekete geçilebilir. Ama sadece bir imge değildir, devrimin tecessümleri vardır. Ve bu da görüyorsunuz ki sorunu karmaşıklştırıyor... Devrimin zafer kazandığı toplumlara, “aldatıcı” toplumlar adını verebilirim. Bunlar birçoğumuzun mağdur olduğu büyük bir aldatmanın mekânıdır. Devlet kaybolmadığı için aldatıcıdırlar... Benim durumumda devrimden bahsetmek demagoji olur, ama yıkmaktan seve seve bahsedebilirim. Bu benim için, devrim kelimesinden çok daha açık bir kelime. Anlamıysa şöyle: Alttan gelerek şeyleri aldatmak, yoldan çıkarmak, beklenenden başka bir yere taşımak.

“Liberalizm” de gayet uygun minimal bir konum değil mi?

İki liberalizm vardır. Neredeyse her zaman derininde otoriter, ata-erkil olan, vicdanın tarafında olan bir liberalizm. Bir de siyasal olmaktan çok etik olan bir liberalizm; bu nedenle buna başka bir ad bulmak lazım. Yargının derinlemesine askıya alınması gibi bir şey. Her türlü nesne veya konuya uygulanan bütüncül bir ırkçı olmayış. Zen yönünde ilerleyen bütüncül bir ırkçı olmayış.

Bu bir entelektüelin fikri mi?

Kesinlikle bir entelektüelin fikri.

Entelektüellerin kendilerini “kaymak tabakası” olarak gördüğü bir dönem vardı...

Kendi adıma, entelektüellerin toplumun atığı olduğunu söyleyebilirim. Tam anlamıyla atık, yani geri kazanılmadığı sürece hiçbir işe yaramayan şey. Atık olarak bizleri geri kazanmaya çalışan rejimler var. Ama atık esasen hiçbir işe yaramaz. Belli bir anlamda entelektüeller hiçbir şeye yaramaz.

“Atık” kelimesiyle ne kastediyorsunuz?

Organik atık, bu sona varan maddenin katettiği *yolu* gösterir. Örneğin insani atık, beslenme yolunu gösterir. Entelektüel de bir şekilde atığı olduğu tarihsel yolu gösterir. Muhtemelen tüm topluma ait olan dürtüleri, hevesleri, güçlükleri, engelleri atık biçiminde billurlaştırır. İyimserler entelektüelin bir “tanık” olduğunu söyler. Ben daha ziyade bir “iz”den ibaret olduğunu söyleyeceğim.

Dolayısıyla size göre entelektüel tamamıyla faydasız.

Faydasız ama tehlikeli: Her güçlü rejim entelektüeli hizaya çekmek ister. Tehlikesi simgesel türdendir; entelektüele gözetim altındaki bir hasta gibi, rahatsız eden ama dilin fantazileri ve coşkusunu kontrollü bir mekânda sabitlemek için muhafaza ettiğimiz bir ilave gibi davranılır.

Peki siz hangi yolun atığısınız?

Basitçe, dile tarihsel bir ilginin iziyim diyelim; ayrıca birçok tutku, moda, yeni kelimenin de iziyim.

Modadan bahsettiniz: Bu zamanın atmosferi anlamına mı geliyor? Başka bir deyişle, çağdaşlarınızı okuyor musunuz?

Aslında genel olarak az okuyorum. Bu sır değil: Metinlerimde hemen göze çarpıyor. Üç tür okumam var. Birincisi kitaba *bakmak-tan* oluşur: Bir kitap geçer elime veya bir kitabın bahsini duyarım ve dolayısıyla kitaba bakarım; bu, çok önemli ve hiç üzerine konuşulmayan bir okuma türüdür. Körlerin yan-optik görüşleri üzerine denemeler yazan Jules Romains gibi bu ilk okuma türü için yan-işitimsel (*para-acoustique*) bir bilgi, bulanık ve biraz gelişi-

güzel, yine de işe yarayan bir bilgi diyebilirim. İkinci tür okumam: Bir çalışma, bir ders, makale, kitap hazırlamam gerektiğinde kitapları baştan sona, notlar alarak okurum, fakat sadece yaptığım çalışma açısından okurum, bunlar çalışmama *girer*. Nihayetinde üçüncü okuma türü, eve geldiğimde akşamları yaptığımıdır. Bu durumda genelde klasikleri okurum...

Soruma yanıt vermediniz...

“Çağdaşlarım” mı? Bunların neredeyse tamamını birinci kategoriye yerleştiriyorum: Bu kişilerin kitaplarına “bakarım”. Neden mi? Söylemesi güç. Kuşkusuz fazla yakın, dönüştüremeyeceğim kadar yakın hissettiğim bir malzemenin beni baştan çıkarmasından korkarım. Foucault, Deleuze veya Sollers’i dönüştürebileceğimi sanmıyorum... Bana fazla yakın. Fazlasıyla çağdaş olan bir dil içinde gelir.

İstisna yok mu?

Birkaç istisna var. Şurada burada bir kitabın çok ilgimi çektiği ve çalışmama dahil ettiğim oluyor. Ama bir yandan bu her zaman bir parça şans eseri oluyor. Diğer yandan çağdaş bir kitap okuduğumda asla kitaptan bahsedildiği anda değil, hep çok geç okuyorum. Bir kitap hakkında konuşulduğunda çok fazla gürültü oluyor ve dolayısıyla okuma hevesim kalmıyor. Örneğin Deleuze’ün *Nietzsche* veya *Anti-OEdipe* kitaplarını okudum, ama yayımlandıktan çok sonra.

Ayrıca sık sık başvurduğunuz Lacan var

Sık sık mı, bilmiyorum, ama özellikle *Aşk Söylemi* üzerine çalıştığım zaman okudum. Zira bir “psikoloji”ye ihtiyacım vardı ve sadece psikanaliz bir psikoloji sunabiliyor. Böylece bu belirli hususta Lacan karşıma sık sık çıktı.

Lacancılık mı yoksa Lacan’ın “metni” mi?

İkisi de. Lacan'm metni başlı başına ilgimi çekiyor. İnsanı harekete geçiren bir metin.

Kelime oyunları nedeniyle mi?

Hayır o yüzden değil. En az duyarlı olduğum şey kelime oyunlarıdır. Neye karşılık geldiğini anlıyorum, ama o noktalarda dinlemeyi bırakıyorum. Ama gerisini genelde çok seviyorum. Nietzscheci tipolojiye dönersek, Lacan aslında "rahip" ve "sanatçı"nm oldukça nadir görülen bir karışımı.

Çalışmalarınızda merkezi bir yer tutan imgesel konusu ile Lacancı imgesel arasında bir ilişki var mı?

Evet aynı şey, ama yalıtığım için konuyu kuşkusuz çarpıtıyorum ben. İmgelerin, bir parça psikanalizin yoksul akrabası olduğu izlenimini edindim. Gerçek ile simgesel arasına sıkışmış imgeselin, en azından psikanalitik öğretilde küçümsendiği söylenebilir. Bir sonraki kitabım, bunun aksine, imgeselin olumlanması olacak.

Peki kendinizi okuyor musunuz? Yani, kendinizi tekrar okuyor musunuz?

Hiç. Çok korkuyorum. Ya iyi bulmaktan ve bir daha o kadar iyi bir şey yazamamaktan. Ya da tersine kötü bulmaktan ve yazmış olduğum için pişman olmaktan.

Sizi kimlerin okuduğunu biliyor musunuz? Kimin için yazıyorsunuz?

Kime, kimin için konuştuğumuzu hep bildiğimize inanıyorum. Söz durumunda heterojen olsa bile her zaman tanımlı bir kitle vardır. Yazının mutlak tekilliğini sağlayan ise hitabın gerçekten sıfır derecesi olmasıdır. Öyle bir yer vardır ama boştur. Bu yeri kimin dolduracağı, kimin için yazıldığı asla bilinmez.

Bazen gelecek kuşaklara yazdığınızı hissediyor musunuz?

Doğrusu hayır. Ölümümünden sonra eserimin veya eserlerimin okunacağı hayal edemiyorum. Düzanlamıyla söylüyorum: *Hayal etmiyorum.*

“Eser” dediniz. Bir “eser” yazdığınız bilinci var mı?

Hayır. Ayrıca tekil “eser”i, kendiliğimden çoğul “eserler” ile düzelttim: Eser bilincim yok. Parça parça yazıyorum. Saplantılar, süreklilikler ve taktik sapmalar karışımıyla.

Başka türlü inşa edilen “eserler” var mı?

Belki yoktur. Bilmiyorum.

Her koşulda kesin olan Valéry gibi sizin de sık sık “istek üzerine” yazmanız.

Evet sık sık; ama doğruyu söylemek gerekirse gitgide azaldı. Bir yazı istenmişse, ister bir kitaba önsöz yazmak, ister bir ressamı sunmak, bir makale yazmak... Kısacası, benden talep edilen benim yazım olduğu sürece her türlü nesne gayet iyi işliyor. Ama söz konusu olan örneğin bir deneme siparişi, bir konuyu ele alma-
nın istenmesiye o zaman olmuyor. Kabul ettiğim zaman sonrasında çok mutsuz oluyorum...

Yazdıklarınızın yoğun parçalı niteliği de bundan kaynaklanıyor...

Bir eğim gibi. Gitgide fragmana doğru yol alıyorum. Ayrıca fragmanın lezzetini seviyorum ve kuramsal önemine inanıyorum. O kadar ki artık uzun metinler yazmakta güçlük çekmeye başladım.

Parçalı ve siparişlerin rastlantısına tabi olsa dahi çalışmanız gene de birkaç büyük tema etrafında dönüyor, birleşiyor...

Temalar var. Örneğin, imgesel, dolaylı olan, *doksa*. Ayrıca son zamanlarda evrilmiş olsa bile anti-isteri teması. Ama bu temaların tema olduğunu söylüyorum.

Demek istediğiniz bunların felsefî anlamda “kavramlar” olmadığı mı?

Hayır. Bunlar kavramdır. Ama metafor olarak işleyen kavram-metaforlardır. Nietzsche'nin söylediği doğruysa, eğer kavramların metaforik bir kökeni varsa o kökene yerleşiyorum. Kavramlarım, filozofların genelde onlara verdiği katılığa sahip değil.

Kitaplarınızda en çarpıcı olan, katılığın olmayışından ziyade kavramsal ithallerinizin serkeş niteliği.

“Serkeş” derken haklısınız. Kökenlerin mülkiyet hakkını tanımayan bir tür korsan yasaya uyuyorum. Üstelik muhalefet olsun diye de değil, bir bakıma arzunun dolaysızlığıyla, hevesle. Bazı zamanlar heves edip başkalarının temalarını ve kelimelerini devralıyorum. Benden bir şey “alındığında” da asla itiraz etmiyorum.

Eserlerinizin birliğini, temalardan ziyade bahsettiğiniz türden işlemlerde mi aramalı?

Kesinlikle. Temalar veya kavramlardan çok hareketler ve işlemlerde. Örneğin “kayma”. İmgelerin kayması. Kelimelerin anlamlarının kayması. Ya da örneğin, etimolojiye başvurma. Yahut, kavramların çarpıtılması, anamorfozu. Bir dizi başvuru, usul... belki de *Roland Barthes* kitabında adlandırmaya çalışmalıydım bunları.

Bu usuller neyi hedefliyor? Hatta saf uygulamışlarından bağımsız olarak herhangi bir etkiyi amaçlıyorlar mı?

Ötekini felce uğratmayan bir yazı arıyorum. Aynı zamanda aşına gelmeyecek bir yazı. Bütün güçlük burada: Hem felç edici olmayan, hem de “yakın” olmayan bir yazıya varmak istiyorum.

Bir zamanlar gerçeği kavramayı, temellük etmeyi sağlayacak “filtreler” aradığınızı söylüyordunuz...

Filtreden bahsettiğimi sanmıyorum. Her koşulda eğer bir filtrem varsa bu sadece edebiyat olabilir. Biraz kendimle birlikte her yere taşıdığım bir filtre. Bir dostumun dediği gibi gerçeğin ortaya çıkarılmasının bir “filtre” olmadan da etkilerini göstermesi mümkün! Bunu söylüyorsam nedeni, göstergebilimin bütün sorununun bu olması: Göstergebilim başlangıçta bir filtreydi ve bizzat ben de göstergebilimi bir filtre haline getirmeye çalışıyordum. Ama göstergebilim filtreleştğinde artık hiçbir şey ortaya çıkarmaz oldu. Ben de, elbette göstergebilimi inkâr etmeden, başka bir yere gitmek zorunda kaldım.

Sizi sevmeyenler kitaplarınız hakkında bir yazı hurafesinden, bir yazı kutsamasından bahsediyorlar...

Kutsama tespitine karşı değilim. Kısa bir süre önce Lacan hakiki ateistlerin sayısının çok az olduğunu söylemişti. Daima bir yerlerde kutsal vardır... Benim için bu kutsalın yazı olduğunu söyleyelim. Israr ediyorum: Hiçbir şeyi kutsamamak çok güç. Bunu başaran kişi olarak sadece Sollers'i tanıyorum. Ama bu da çok kesin değil. Belki Sade'daki Saint-Fond gibi bir sırrı vardır. En azından ben kesinlikle kutsallaştırıyorum. Bir keyfi, yazma keyfini kutsallaştırıyorum.

Dil aynı zamanda konuşulan dildir Örneğin teatral dil...

Tiyatroyla karmaşık ilişkilerim var. Metaforik bir enerji olarak bugün benim için hâlâ büyük önemini koruyor: Yazıda, imgelerde, vb. her yerde tiyatro görüyorum. Ama tiyatroya gitmek, bir oyun izlemeye gitmek artık pek ilgimi çekmiyor ve neredeyse hiç gitmiyorum. Teatralleştirmeye hâlâ duyarlı olduğumu ve biraz önce söylediğim anlamda bunun bir işlem olduğunu söyleyebiliriz.

Pedagogik söz durumunda gene bu teatralleştirmeyi buluyorsunuz.

Öğreten-öğretilen ilişkisi çok farklıdır. Bir sözleşme ilişkisidir, bu da bir arzu ilişkisidir. Hüsrân ve dolayısıyla gerçekleştirme olası-

lığını içeren karşılıklı bir arzu ilişkisi. Kışkırtıcı şekilde şöyle diyebilirim: Bir fuhuş sözleşmesidir.

Bu yıl Collège de France'a başlıyorsunuz. Bunun, söz konusu pedagojik bağın doğasında bir şeyleri değiştireceğini düşünüyor musunuz?

Sanmıyorum. Öyle olmayacağını umuyorum. Her koşulda seminerlerim çerçevesinde öğretimle her zaman “idilik” bir ilişkim oldu. Bugüne kadar sadece beni seçen, oraya beni dinlemek için gelen ve mecbur olmayan birilerine hitap ettim. Bu ayrıcalıklı koşullar tanım icabı Collège'deki derslerin koşulları için de geçerli.

Seminerin diyalogu varsayması ve dersin monolog olması dışında...

İllaki sanıldığı kadar önemli değil bu. Pedagojik ilişkide her şeyin konuşan kişide gerçekleşmesini ve dinleyende hiçbir şey gerçekleşmemesini isteyen öfkeli bir önyargı var. Bence her iki yerde de bir şeyler gerçekleşir. Söz adına dinlemeyi sansürlememek gerekir. Dinlemek, aktif bir keyif olabilir.

Başka bir deyişle, gerekli ve zorunlu bir iktidar ilişkisi yok mu?

Elbette söyleme, her söyleme içsel olan ve açılış dersinde bahsettiğim iktidar meselesi var. Gerisi içinse, genelde psikodramayla sonuçlanan sahte diyaloglar uğruna dersin ilkesini silmek için aceleye gerek yok. Ayrıca monologu bir tür tiyatro, söz ve dinleme arasında ince bir oyunun oynandığı sahtekâr, bulanık ve belirsiz bir tiyatro gibi düşünebiliriz. Monolog illaki hoca usulü (*magistral*) olmak zorunda değil: “Âşıkane” de olabilir.

“Bir Aşk Söyleminden Parçalar”

Bugünlerde Roland Barthes’ın yeni bir kitabı, Bir Aşk Söyleminden Parçalar Editions du Seuil’den (“Tel Quel” dizisi) çıktı.

Barthes sorularımızı yanıtlamayı kabul etti. Bugün çalışmalarını nasıl konumlandırıyor? Mevcut fikir tartışmasında nasıl bir yeri olduğunu düşünüyor? Aşk söylemi hakkında bugün bir kitap yazmasının nedeni ne? Otobiyografik öge nasıl bir rol oynuyor? Yazı ile etik arasında nasıl bir bağ var?

Yazının Sıfır Derecesi, Çağdaş Söylenler’den bu yana her yeni kitapta, yerini belirlemesi güç bir yazar haline geliyorsunuz. Kendi geçmiş çalışmalarınıza göz atacak olursanız, son yılların düşünce tarihinde kendinizi nasıl konumlandırıyorsunuz? Bugün süregiden fikir tartışmalarında nasıl bir yeriniz olduğunu düşünüyorsunuz?

Aşk söyleminin, bir aşk söyleminin bu parçalarında tam da Yunanca ad taşıyan bir figür, Sokrates için kullanılan bir sıfat vardır. Sokrates’in atopos olduğu söylenirdi, yani “yer’siz”, simflandıramaz. Bu daha ziyade sevilen nesneyle ilişkilendirdiğim bir sıfat, öyle ki kitapta simüle edilen âşık özne olarak kendimi atopos değil, tersine durumu çok iyi bilinen, çok sıradan biri olarak görebili-

lirim. Sınıflandırılmaz oluşum hakkında taraf olmaksızın, daima düzensiz bir şekilde, aşamalar halinde çalıştığımı ve *Roland Barthes* kitabında bir parça açıkladığım bir tür motorun, paradoksun bulunduğunu kabul etmeliyim. Bir konumlar kümesi somutlaştığında, az çok belirgin bir toplumsal durum oluşturduğunda, hiç düşünmeden, kendiliğinden başka yere gitmek isterim. Ve kendimi bu açıdan bir entelektüel olarak görebilirim; entelektüelin işlevinin, “bir şeyler tuttuğunda” hep başka bir yere gitmek olması anlamında. Sorunuzun ikinci kısmına, yani bugün kendimi nasıl konumlandırıdığımıza gelince, asla özgünlüğe ulaşmaya çalışan biri olarak değil, her zaman belirli bir marjinalliğin sesi olmaya çalışan biri olarak konumlandırıyorum. Açıklaması biraz güç olansa, bu marjinallik iddiasının bende asla görkemli bir tarzda vuku bulmaması. Usul usul gerçekleşmeye çalışır. Hâlâ nazik, hassas yönlerini –neden olmasın ki?– koruyan bir marjinalliktir ve mevcut fikir hareketlerinde buna pek tanımlı bir etiket verilemez.

Sizde sık sık ve açık bir şekilde, görünüşte çelişkili olan ikili bir iddia var. Bir yandan modernliğe duyduğunuz ilgiyi sergiliyorsunuz (Brecht’in Fransa’da tanıtılması, Yeni Roman, Tel Quel...), diğer yandan geleneksel edebi beğenilerinizi hatırlatmayı seviyorsunuz. Bu tercihlerin derin tutarlılığını açıklar mısınız?

Derin bir tutarlılık olup olmadığını bilmiyorum, ama bu gerçekten de konunun can alıcı noktası. Benim için durum demin söylediğiniz kadar açık değildi, uzun bir süre boyunca bazı beğenilerim arasında neredeyse dile gelmez bir tarzda ikiye bölündüğümü hissettim: Hep klasik kitaplardan oluşan akşam okumaları (akşamları okuduklarım) dediğim şey –zira şeyleri, beğeniden ziyade davranışa göre tanımlamayı tercih ediyorum– ve modernliğin belirli eserlerini hiçbir ikiyüzlülük olmaksızın kuramsal ve eleştirel düzlemde tamamıyla desteklediğim gündüz çalışmalarım arasında. Söz konusu çelişki bir parça gizliydi ve ancak *Metnin Hazzı*’ndan sonra kendim ve okur için geçmişin edebiyatına dair belirli beğenileri kabul etme hakkını talep ettim. Bir beğeniyi söyleme hak-

kını kendimize tanıdığımızda hep olduğu gibi, kuram uzak değildir. Az çok bu geçmişe dair beğeninini kuramını yapmaya çalışıyorum. İki argümandan faydalaniyorum: birincisi bir metafor. Vico'nun imgesine göre tarih bir spiral şeklinde hareket eder, eski şeyler geri gelir, ama besbelli ki aynı yere değil; sonuç olarak oldukça modern bir yere geri gelebilecek geçmiş beğeniler, değerler, davranışlar, "yazılar" vardır. İkinci argüman âşık özne üzerine çalışmamla ilişkili. Bu özne temel olarak, Lacan'dan bu yana imgesel adı verilen bir kategoride gelişir – ve kendimi imgeselin öznesi sayıyorum: Geçmişin edebiyatıyla canlı bir ilişkim var, zira bu edebiyat tam da bana imgeler sağlıyor, imgeyle iyi bir ilişki sağlıyor. Örneğin anlatı, roman "okutan" edebiyatta var olan imgeselin bir boyutudur; bu edebiyata ilgimi kabul ederek, bir şekilde modernliğin dikkatini çeken iki büyük ruhsal yapı, yani nevroz ve psikoz tarafından imgesel öznenin reddedilmesi, ezilmesi ölçüsünde bu öznenin hakkını savunmuş oluyorum. İmgesel özne bu yapıların üvey evladı gibidir, zira ne tamamıyla psikotik, ne de tamamıyla nevrotiktir. Görüyorsunuz, bu imgeselin öznesi için gizlice militanlık yaparak kendime neticede oldukça gelişmiş bir çalışma, geleceğin avangardının biçimi gibi bir şey için gerekçe bulabiliyorum – elbette bir parça mizahla...

Ayrıca modernlik egemen söyleme, klişelere dönüştüğünde kendi tarzınızda araya mesafe koyuyorsunuz, değil mi? Tıpkı geçmişte yapısalcılığın ortasında "metnin hazzı"nı savunmakta olduğu gibi bugün de "aşk"tan bahsetmekte bir kıskırtma yok mu?

Kuşkusuz öyle, ama ben bunu taktik davranışlar şeklinde yaşıyorum. Sizin de çok güzel söylediğiniz gibi sadece klişeye, belirli bir ortamda, öğrenci ortamında deneyimimden iyi bildiğim küçük kolektif dillerin kullanımına katlanmakta bir tür güçlük yaşıyorum. Dolayısıyla marjinalliğin bu klişe dillerini, klişe olmayanın klişesini çok kolay işitiyorum. Daha oluşmaktayken işitiyorum. Başlangıçta bu bir tür haz verebilir, ama yavaş yavaş yük olmaya başlar. Bir süre başka bir yere gitmeye cesaret edemem ve sonun-

da, sık sık kişisel yaşamımdaki bir rastlantı nedeniyle, bu dillerle ilişkiyi kesme cesaretini gösteririm.

Aşkın Arketipi

Bir Aşk Söyleminden Parçalar'a gelelim isterseniz. *Olası yanlış okumaları engellemek için başlığı açıklayabilir misiniz?*

Hızla bu projenin hikâyesini aktarmam gerekiyor. L'Ecole des hautes études'de seminerler düzenliyordum (hâlâ da düzenliyorum) ve grubumuz biliyorsunuz söylem, söylemsellik nosyonu üzerinde çalışan belirli sayıda araştırmacı, denemeciden oluşuyor. Söylemsellik nosyonu, dil, dilyetisi nosyonundan ayrılır. Burada çok geniş anlamında söylemsellik söz konusu: Söylemsellik, dilyetisinin örtüsü, bir analiz nesnesidir. İki yıldan biraz fazla bir süre önce belirli bir söylem türünü incelemeye karar verdim: Aşk söylemi olarak farz etmiş olduğum söylem, elbette başından beri aşk, romantik aşk adı verilenle ilişkili olarak âşık öznel söz konusuydu. Dolayısıyla bir söylemsellik türünün nesnel analizi olacak bir seminer yapmaya karar verdim. O zaman bir kılavuz metin seçtim ve eserdeki aşk söylemini analiz ettim. Eserin kendisini değil, aşk söylemini. Bu eser, bizzat aşkın arketipi olan Goethe'nin *Werther* idi. Ama bu seminerin iki yılı boyunca bir ikili hareket tespit ettim. Öncelikle geçmiş deneyimim, yaşamım adına kendimi bazı karakterlere yansıttığımı fark ettim. Hatta yaşamımdaki bazı karakterleri *Werther*'in karakterleriyle karıştırdığım bile oldu.

İkinci tespit: Seminerin dinleyicileri söylenenlere kendilerini çok kuvvetli bir şekilde yansıtıyordu. Seminerden kitaba geçtiğim andan itibaren bu koşullarda dürüst olanın aşk söylemi üzerine bir inceleme yazmak değil –zira bu bir tür yalan olurdu (artık bilimsel türden bir genellik iddiasını bırakmışım)– tersine âşık bir öznenin söylemini yazmak olacağına karar verdim. Bir tür tersyüz etme gerçekleşti. Elbette, her ne kadar çarpıtsam da Nietzsche'nin etkisi belirgindi. Özellikle, benim için üstdilden ayrılma gibi epistemo-

lojik bir avantaja sahip olan Nietzsche'nin "dramatikleştirme", bir "dramatizasyon" yöntemi benimseme zorunluluğu üzerine öğrettiği her şey. *Metnin Hazzı*'ndan sonra bir konu hakkında "tez" yazar gibi yazmaya artık katlanamıyordum. Dolayısıyla âşık bir öznenin söylemi olan bir söylem ürettim, simüle ettim. Başlık çok açık ve kasıtlı: Genel aşk söylemi üzerine bir kitap değil, âşık *bir* öznenin söylemidir. Bu âşık özne illaki ben değilim. Samimi bir şekilde söylersem, benden gelen öğeler, Goethe'nin *Werther*'inden gelen öğeler, kültürel okumalarım, mistiklerden, psikanalizden, Nietzsche'den gelen öğeler var. Ayrıca dostlarımla yaptığım sohbetler, paylaşılan sırlar da var. Bunlar kitapta fazlasıyla mevcut. Böylelikle sonuç, *ben* diyen ve dolayısıyla sözceleme boyutunda bireyleşen bir öznenin söylemidir; yine de düzenlenmiş, simüle edilmiş veya -isterseniz şöyle diyeyim- "monte edilmiş" (bir montajın sonucu olan) bir söylemdir.

Peki, bu Parçalar'da "ben" diyen kim?

Kitapta "ben" diyen, tahmin edersiniz, yazının *ben*'idir diye yanıtlayabilirim. Gerçekten söylenebilecek tek şey bu. Doğal olarak bu hususta söz konusu olanın ben olduğumu söylemeye itilebilirim. Bu durumda tıpkı Flaubert'in Normand'ı gibi yanıtlamam mümkün: Benim ve ben değilim. Belki bir parça kendini beğenmiş bir kıyasa müsaade ederseniz, bir karakteri sahneleyen Stendhal'den daha fazla ben değil bu. Bu nedenle oldukça romansı bir metindir. Ayrıca yazar ile sahnelenen karakter arasındaki ilişki de romansı türden.

Aslında bazı "parçalar" hakiki anlatı başlangıçları. Bir öykü doğmaya başlıyor ve ânında yarıda kesiliyor. Oldukça başarılı, iyi "yazılmış" bu başlangıçlar karşısında sık sık neden devam etmediğinizi merak ettim. Neden hakiki bir roman, hakiki bir otobiyografi değil?

Belki onun da günü gelir. Bu fikirle uzun zamandır flört ediyorum. Ama bu kitapta öykü hiçbir zaman tutmuyorsa bu bir doktrin

dolayısıyla böyledir. Aşk söylemine dair tasavvurum, esasında parçalı, süreksiz, belirip kaybolan bir tasavvur. Bunlar âşık, tutkulu öznenin kafasından geçen dil epizotlarıdır ve bu epizotlar araya giren belirli bir durum, bir kıskançlık, kaçırılmış bir randevu, katlanılmaz bir bekleme ile kesilir, bu anlarda söz konusu monolog parçaları kırılır ve başka bir figüre geçeriz. Âşığın kafasında kopan bu dil fırtınasının kökten süreksizliğine riayet ettim. Bu nedenle bütünü parçalara böldüm ve bunları alfabetik bir sıraya dizdim. Bunun hiçbir şekilde bir aşk hikâyesine benzemesini istemedim. Bence bir başlangıç ve son, ortasında bir kriz ile yapılanmış aşk hikâyesi, öznenin içine kendisini katabileceği bir anlatı kurarak toplumun, büyük Ötekinin diliyle âşık öznenin bir şekilde uzlaşmasını sağlama yoludur. Acı çeken âşığın bu uzlaşmadan hiçbir fayda elde etmediğine ve paradoksal olarak aşk hikâyesinde yer almadığına ikna oldum; fazlasıyla deliliğe benzeyen başka bir şey içindedir ve deli âşıklardan bahsedilmesi nedensiz değildir, zira âşık öznenin gözünden hikâye imkânsızdır. Dolayısıyla her an hikâye kuruluşunu kırmaya çalıştım. Hatta en başa kurucu bir değere sahip bir figür koymayı bile düşünmüştüm, yıldırım aşkı, akli baştan alan aşk, büyüleyen aşk; çok tereddüt etsem de vazgeçtim, zira bunun bile kronolojik olarak ilk figür olacağından emin değildim, çünkü yıldırım aşkı pekâlâ sadece ardıl olarak, âşık öznenin kendisine anlattığı bir şey olarak işliyor olabilir. Dolayısıyla, aşk hikâyesine biraz itiraz eden süreksiz bir kitap bu.

Sevilen Nesne İçin Yazmak

“Ben yazının tarafındayım” diye yazdığınızda ne demek istiyordunuz?

Öncelikle bir parantez: İki tür âşık özne olduğunu fark ettim. Bir yanda Racine’den Proust’a kadar Fransız edebiyatının paranoyak, kıskanç diyebileceğimiz âşık öznesi. Öbür yanda Fransız edebiyatında bulunmayan, ama Alman romantizmi tarafından ve özel-

likle de Schubert ve Schumann'ın şarkılarında büyüleyici şekilde sahnelenen (kitapta bahsediyorum) başka türden bir âşık özne. Bu tür âşık, kıskançlığa odaklanmamıştır; kıskançlık aşktan dışlanmamıştır, gerçekleşmeyi hedefleyen çok daha taşkın bir aşk duygusudur. Bu durumda temel karakter Annedir. Kitabımın figürlerinden biri tam da âşık öznenin görünüşte sık sık hissettiği (ve kitaplar da buna tanıklık eder), sevilen nesne için yaratma, resim yapma ya da yazma isteği, ayartısı, dürtüsüdür. Dolayısıyla bu düzlemde olabilecek derin karamsarlığı ifade etmeye çalışıyorum; yani âşık öznenin söyleminin devasa vazgeçişler ve dönüşümler olmadan bir yazı olamamasını.

Âşık özne hakkındaki derin düşüncem, bu öznenin bir marjinal olduğudur. Bu kitabı, marjinalliğe marjinallerin tarzında bile olmayan güçlü bir ses vererek yayımlama kararı bundan kaynaklanır. Aşk söylemi üzerine bir kitap, örneğin uyuşturucu müptelalarına göre çok daha *kitsch*'tir.

Psikanalitik söylemin istilasını karşısında, sizin yaptığınız gibi aşktan bahsetmek bir tür cesaret değil mi?

Aslında kitabımda psikanalitik söylemle “ilginç” diye nitelendireceğim bir ilişki var, zira seminer ve kitabı hazırlarken değişim geçirmiştir bu ilişki. Günümüzün kültürü sorgulanacak olursa –ki bu aynı zamanda kitabın argümanlarından biridir– aşk hissini ele alacak büyük bir dil olmadığını çok iyi biliyorsunuz. Bu büyük diller arasında psikanaliz en azından aşk durumunu betimlemeye çalışmıştır ve Freud, Lacan ve diğer analistlerde böyle betimlemeler vardır. Bu betimlemelerden faydalanmak zorunda kaldım, zira konuyla ilgiliydiler ve o kadar yerindeydiler ki sanki beni çağırıyorlardı. Kitapta bunları paylaştım, çünkü sahnelediğim âşık özne, bugünün kültürüne sahip ve dolayısıyla da biraz yaban bir şekilde kendisine psikanaliz uygulayan bir öznedir. Ama âşığın simüle edilen söylemi açıldıkça bu söylem, bir değer olumlaması, tüm saldırılara kafa tutan olumlu değerlerin bir düzeni olarak aşk şeklinde geliyordu. Analitik söylem âşık özneyi bir nor-

malliğe dahil olmaya, “âşık olmak”ı, “sevmek” ve “hoşlanmak”tan, vb. ayırt etmeye davet ederek daima küçümseyen bir şekilde aşktan bahsettiği ölçüde o anda âşık özne bu söylemden ayrılmak dışında bir şey yapamaz. Psikanalizde aslında çiftin, hatta evli çiftin savunusu olarak aşk duygusunun belli bir normallliği vardır. Dolayısıyla bu kitapta psikanalizle ilişkim oldukça muğlak; her zaman olduğu gibi açıklamalar, psikanalitik nosyonlar kullanan ama bunları bir parça bir kurmacanın öğeleri gibi kullanan ve ilaki güvenilir olmayan bir ilişki.

Bir Ahlak Olarak Yazı

Yazının etikle derinlemesine ilişkili olduğu izlenimim hiç sizi okurkenki kadar güçlü olmamıştı. Collège de France'taki açılış dersinde bu noktayı vurgulamıştınız. Konuyu biraz açmanızı isteyeceğim...

Çok güzel bir soru. Ama ben bunu hiç de açık bir şekilde görmüyorum ve size sadece bu kitabın yazısının biraz hususi olduğunu hissettiğimi söyleyebilirim. Konu göz önünde tutulursa bu kitabı korumak zorundaydım. “Ben” adına kurulan bu söylemi (ki bu bir risk içerir) korumak için en büyük savunma silahım saf dil, hatta tam olarak sözdizimiydi. Sözdiziminin konuşan kişiyi hangi düzeye kadar koruyabildiğini hissettim. İki uçlu bir silahtır, çünkü bir baskı aracı da olabilir –ve çoğu zaman öyledir–, fakat özne çok korumasız, açık, yalnız olduğunda sözdizimi onu korur. Bu kitap oldukça sözdizimseldir, yani pek lirik olmayan, oldukça az ve öz, eksiltmeli, önemli kelime türetimlerinin, yeni kelimelerin bulunmadığı, ama cümlelerin dış hattına dikkat gösteren bir yazıdır. O anda yazı, modellerini bilinmezcilikten, kuşkuculuktan, yani inanç ahlakına tekabül etmeyen ahlak sistemlerinden alan bir tür ahlak gibi işler.

Collège de France'taki dersinizin başlığı nedir?

Bazı küçük grupların ütopyasını araştırmayı hedefleyen, “Birlikte Yaşamak” üzerine bir dizi derse başladım. Hippi hareketleri sonrasında tanıdığımız topluluklar değil, fiili olarak birlikte yaşayan, Doğulu keşişlerin özritimlilik adını verdiği, herkesin kendi ritminde yaşadığı duygusal gruplar ütopyası. Derslerin odağı özritimlilik nosyonu.

[...]

Öyle sanıyorum ki artık ders düzeyinde tam anlamıyla edebi malzemelere döneceğim, ama kendime daima konudan sapma ve, çok isabetli bir şekilde söylediğiniz üzere, yazıda etik bir kaçış noktası ortaya çıkarma hakkı tanıyorum. Sonuçta “birlikte yaşamak” etik bir sorundur.

Gelecek yıl belirli bir edebi biçimle uğraşırsam etiğin geri döneceğinden eminim.

Filozof olsaydım ve büyük bir risale yazmak isteseydim, ona “edebi analizin incelenmesi” adını verirdim. Edebi analiz kisvesi altında, kelimenin geniş anlamıyla bir etiği özgürleştirmeye çalışırdım.

Art Press, Mayıs 1977

Jacques Henric

Zamanımızın En Büyük Mit Çözücüsü Aşıktan Bahsediyor

Roland Barthes, bugünkü modanın aksine kendisinin bir "guru" olarak düşünülmesini sevmiyor. Göstergebilimci, eleştirmen, denemeci diye adlandırılmayı tercih ediyor. Bununla birlikte, bir "Barthes fenomeni" var, ama bu fenomen sadece yayımlanan eserlerinin önem ve çeşitliliğinden kaynaklanmıyor. Yazının Sıfır Derecesi, Çağdaş Söylenler, Eleştiri ve Hakikat, Metnin Hazzı, Michelet ve Racine üzerine çalışmaları, Sade, Fourier, Loyola, neredeyse tüm kitapları olağanüstü bir başarı elde etti: Yergilere veya provokasyonlara konu olduktan sonra birkaç yıl içinde klasik oldular

Collège de France'a daha yeni seçilmişken Barthes yine aynı şeyi yaptı. Yeni skandalı ne mi? Aşıktan bahsetmesi. Başarı getiren cinsellik (hatta pornografi) olduğu bir dönemde herkes kitabına, Bir Aşk Söyleminden Parçalar'a akın ediyor. Modanın Sistemi'ni de yazmış olan Roland Barthes bugün pekâlâ yarının modasını belirleyen kişilerden biri olabilir!

Araştırmacı ve eleştirmen, çapkınlık uzmanı, yakınlarda Sade: Üzüm Ezme Odasında Felsefe diye bir kitap da yayımlamış olan Philippe Roger'den Playboy okurları için Barthes'a aşkı sormasını istedik.

Kuşkusuz modası geçmiş bir konu. Ama böyle kitaplarla belki "sevmenin hoş zamanları" geri gelecektir.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar *adlı bir kitap yayımladınız. Collège de France'ta profesör olduğunuzda böyle bir çalışma ciddiye alınıyor mu?*

Evet, çok doğru. “Aşk duygusu” demiş veya yazmış olsaydım çok daha ciddiye alınırdı, zira bu 19. yüzyılın psikolojisinden önemli bir şeyi çağrıştırırdı. Ama “aşk” kelimesi herkes tarafından kullanılır, herkesin bildiği gibi şarkılarda “daima”* ile kafiye olsun diye yer alır. Dolayısıyla “aşk”tan bahsetmek elbette ciddiye alınmıyor.

Oldukça kişisel bir kitap olmasına rağmen bir referans her yerde egemen: Goethe'nin Werther'i. Ünlü “Werther” tarzı intiharlar silsilesine yol açan bu romanın tarihi 1774. O halde artık büyük aşk romancıları yok mu?

Elbette aşk duygusunun betimlemeleri var, ama çağdaş bir romanın bir *tutkuyu* betimlemesi oldukça ender. En azından ben hatırlamıyorum.

Aşkın modası geçti mi?

Geçtiğine şüphe yok. Entelektüel ortamlarda aşkın modası bitti. “Entelijansiya”nın, içinde yaşadığım, beslendiğim ve... sevdiğim entelektüel ortam açısından oldukça modası geçmiş görünen bir yazma ediminde bulunmak istedim.

Ya bu entelektüel ortamın dışında?

Yorumlar, şakalar, açık saçık laflarda ifadesini bulan yaygın bir duygu da var. Bunlar bir divaneye, deliyle özdeşleştirilmiş âşık özneyi küçük görürler. Fakat aşkın maruz kaldığı küçümsemenin, “kuramsal diller” tarafından dayatıldığını söylemek lazım. Ya si-

* Fr. amour/toujours. – ç.n.

yasal dil, Marksist dil gibi aşktan hiç söz etmezler, ya da psikanaliz gibi incelikle ama küçümseyerek söz ederler.

Bugün aşkın maruz kaldığı bu “küçümseme” nedir?

Tutkulu sevgi, aşk (yani söz ettiğim sevgi türü) “iyi görülmez”; iyileştirilmesi gereken bir hastalık olarak düşünülür; bir zamanlar olduğu gibi zenginleştirici bir güç atfedilmez aşka.

Artık “Werther kostümünde” karşılaşmadığımız bu “küçümsenen” âşık kimdir?

Evet, Werther’in mavi takım ve sarı yelege...

Bu âşığı nasıl tanıyorsunuz?

Haince yanıtlayarak, kitabı bu âşığı karşıma çıkarsa tanıyabilmek için yazdığımı söyleyeceğim! Zannettiğimden daha fazla âşık özne olduğunu düşünmemi sağlayan mektuplar ve sırları almak için...

Ya size yazmazlarsa?

Bu âşık dışarıdan tanınmaz. Çünkü bugünkü şehir yaşamında ümitsiz âşığın artık hiçbir pozu yoktur.

“Poz” derken örneğin balkon sahnesini mi kastediyorsunuz? “Juliette yirmi beşinci katta oturuyor, artık Romeo yok...” Yakın zamandaki bir aşk karşıtı şarkıda geçiyordu bu.

Aynen öyle. Artık balkon sahnesi yok. Fakat âşığın nitelikleri, ifadeleri, mimiklerinin biçimbilimi bile yok; oysa 19. yüzyılda âşığı tasvir eden yüzlerce taşbaskı, resim, gravür vardı. Dolayısıyla bir âşığı artık yolda tanıyamıyoruz. Âşık olup olmadıklarını bilemeyeceğimiz varlıklarla çevriliyiz. Zira âşıklarsa bile kendilerini olağanüstü düzeyde kontrol altında tutarlar.

Âşığınızın karşısında “sevilen nesne” var. Neden “sevilen nesne” gibi tuhaf bir ifade seçtiniz?

Öncelikle ilkesel bir nedenle: Aşk duygusu, bugünkü kot pantolonlar ve kuaförler gibi üniseks bir duygudur. Bana göre bu çok önemli.

Size göre heteroseksüel âşık ve eşcinsel âşık aynı tarzda mı seviyorlar?

Bir kadını seven adam, bir adamı seven kadın, bir adamı seven adam ve bir kadını seven kadında birebir aynı *tonu* bulacağımızı düşünüyorum. Dolayısıyla cinsiyet farkını mümkün olan en az düzeyde belirtmeye dikkat ettim. Ne yazık ki Fransızca bu tür pratiklere uygun değil. “Sevilen nesne” tabirinin avantajı, sevdiğimiz kişinin cinsiyetini belirtmemesi.

Ama aynı zamanda “nesne”, “özne”nin karşıtı değil mi?

Evet. Kaçınılmaz olarak nesnedir, asla bir özne gibi deneyimlenmez. Sevilen nesnenin gayrişahsileşmesini gösterdiği için “nesne” doğru kelimedir.

Size göre sevilen, ötekinin “şahsı” değil midir?

Bunun aşk duygusunun büyük gizemi olduğuna inanıyorum. Zira her türlü kişiselleştirmeden mahrum bu nesne, gene de başka hiç kimseyle kıyaslayamayacağımız kişi, kişinin en üstün biçimi haline gelir. Psikanalizin eşsiz nesne dediği şeydir bu.

Öyleyse bir imgenin sevildiğini söylemek daha mı doğru olacaktır?

Mutlaka. Hatta insan *sadece* bir imgeye âşık olur. Yıldırım aşkı, “vecd” dediğim şey imge üzerinden gerçekleşir.

Peki uç noktasına götürecek olursak, “hakiki” bir imgeye, Playboy’un bir fotoğrafına âşık olunur mu?

Bu soru aklımıza geliyor, ama olumsuz yanıtlayacağım. Zira bizi büyüleyen imge, canlı, eylem içindeki bir imgedir.

Werther’de erkek kardeşleri için ekmek dilimleyen Charlotte’un imgesi gibi...

Evet. İhtiyatlı bir şekilde tutkunun sınır tanımadığını ekleyebilirim. Bir varlık umutsuzca bir fotoğrafa da âşık olabilir. Ama genel olarak yıldırım aşkının mekanizması, her türlü bağlamdan mahrum bir imgeyle tetiklenmez: Bir “durum” içinde olması gerekir.

İşte “vecd içindeki” âşığınız... Geçen yılki bir anketin “büyük aşk” dediği buydu. Ankete katılan Fransızların ezici bir çoğunluğu “büyük aşka inandığını” ve bunun yaşam boyunca sürdüğünü söylemişti. Sizin âşığınız bu konuda ne düşünüyor?

“Büyük aşk” sorusuna elbette “evet” yanıtını verecektir. Fakat “yaşam boyunca” mı? Bilemiyorum. Bu, benim simüle ettiğim haliyle âşık özneye bulunmayan bir iyimserlik gerektiriyor. Bu âşık için “yaşam boyunca” ifadesinin anlamı yok. Zamanın bir tür mutlaklığı içindedir o. Zamanı, öngörülen bir yaşam süresine dönüştürmez...

Bu öznenin aşk yaşamında, betimlediği “figürler” arasında ıstırap büyük bir yer tutuyor. O kadar mevcut ki âşığın hiç de bundan kaçmadığı izlenimi oluşuyor

Aslında ıstırap özne tarafından bir tür değer olarak kabul edilir. Fakat kesinlikle Hristiyanlığın verdiği anlamda değil. Tersine, her türlü günahı arınmış bir ıstıraptır.

Âşık bu ıstırapa nasıl tepki verir?

Suçluluk hissini kabul etmeksizin bu ıstırapı kabullenmeye meyilli olacaktır.

Dolayısıyla aşk acısı kaçınılmaz görünüyor

Evet, kaçınılmaz olduğuna inanıyorum. Daha doğrusu, aşk duygusunun tam da böyle tanımlandığını söyleyeceğim: Çünkü ıstırap kaçınılmazdır. Ama bu duygunun dönüşebileceği hayal edilebilir her zaman...

Peki aşk duygusunun bitebileceği?

En büyük sorun budur ve kitap burada biter. Sağduyu, “âşık olmak” ve “sevmek”i ayırmanın gerektiği bir an olduğunu söyler. Tuzaklar, ilüzyonlar, zalimlikler, hadiseler, güçlükler, hatta intiharlar kafiyesiyle birlikte “âşık olmak” bir kenara bırakılır... Daha dingin, diyalektik, daha az kıskanç, sahiplenici olan bir duyguya erişmek için.

Kıskançlıktan söz ettiniz. Yaşamda olduğu gibi romanlarda da âşğın en görkemli ıstırapı kıskançlıkla ilişkilidir. Kitabınızdaysa böyle değil.

Evet, dikkat çektiğiniz gibi kitabımda tutkunun bu ana figürüne çok az yer ayrılmıştır. Silmeyi bile düşündüm...

Size yabancı bir duygu olduğu için mi?

Hayır, tersine bana yabancı bir duygu değil. Ama korkunç bir şekilde deneyimlense de benim varoluşumda kök salmayan bir duygudur. Aslında kıskançlık hakkında fikrim yok. Ya da herkes kadar fikrim var. Ayrıca kişisel bir tanım vermediğim tek figür. *Litt-ré*'de verilen tanımı aynen kullanmakla yetindim, çünkü mükemmel. Kıskançlık: “Sevilen kişinin başka birini yeğlemesi korkusunun ürünü olan, aşkta doğan duygu.” Tüm figürler içinde bana göre bu en banal olanı.

Herkes kıskanç mıdır?

İrikliyım laflar edecek olursam, antropolojik boyutta bir hareket olduğunu söyleyebilirim. Dünyadaki hiçbir varlık belli kıskançlık dalgalarından muaf değildir. Bugünkü gençler hakkında düşündüğümüz gibi aşırı düzeyde umursamaz ve rahat bir şekilde bile olsa âşık olmanın, bu aşk duygusunun bazı anlarda kıskançlık tarafından katedilmemesi bana imkânsız görünüyor.

Bu “rahatlık” girişimleri konusunda şüpheleriniz mi var?

Evet. Benden genç arkadaşlar arasında yaşıyorum. İlişkilerinde, ilk bakışta kıskançlığın noksanlığı olarak görünen şey beni çoğu zaman şaşırtıyor. Kendi kendime şu bu durumda feci kıskanç olacağımı söylüyorum. Görünüşte büyük sorunlar olmadan tensel mülkleri, cinsel mülkleri, müşterek mülklerini paylaşmalarını şaşkınlıkla, hayranlıkla karşılıyorum. Ama bu sadece bir ilk bakıştır. Yaşamları daha dikkatle incelendiğinde bu kişiler arasında bile kıskançlık fark ediliyor.

Gerçekte kıskanç olmayan bir âşık, tam anlamıyla mistik olurdu diyecektim; ama kesinlikle hayır: Mistiğin Tanrı veya başkaları hakkında belirli bir kıskançlığı gösterdiği harika metinler var. Hayır: Kıskanç olmayan âşık birebir bir *aziz* olacaktır.

Kıskanç olmadığımızda, aynı anda birkaç kişiyi sevebilir miyiz?

En azından belirli bir zaman boyunca mümkün olduğuna inanıyorum. Mümkün... ve –klasik bir kelime kullanırsam– *lezzetli* bir duygu olduğunu bile düşünüyorum. Birden fazla aşk, genel bir flört (“flört”e belirli bir kuvvet vererek) ortamında solumak lezzetli bir his.

Sadece belirli bir zaman boyunca mı?

Birden fazla kişiye duygusal yatırımın sağladığı bu saltanatın çok uzun sürebileceğini sanmıyorum. Çünkü âşık için bu durumun “billurlaştığı” bir an vardır.

O da “arı”nın veya “arı gibi çiçekten çiçeğe konma”nın sonu mu olur?

Evet, âşığın tutkuya dalması, farklı çiçeklere konmayı dışlar. Âşık olunan kişinin başka çiçeklere konması da feci şekilde ıstırap verir. O da artık öyle yapmak istemez.

Biraz önce bahsettiğiniz zalim ilişki bu...

Doğru. Âşık, sevilen nesne tarafından boyunduruk altına alınmış, büyülenmiş, yakalanmış hisseder. Fakat aslında seven kişi de, sevilen üzerinde zalim bir güç uygular. Âşık olan biri tarafından sevilme eğlenceli bir şey değildir... Olmadığını düşünüyorum...

Öyleyse kavgasız, güç, savaş, zafer, yenilgi ilişkisi olmayan aşk yok mudur?

Âşık, boyun eğmemek için savaşır. Ama başaramaz. Küçük düşme hissiyle ve zaman zaman da keyifle, sevilen imgeye tamamıyla boyun eğdiğini fark eder. Diğer yandan iyi anlarında ötekine boyun eğdirmekten ıstırap duyar; böyle yapmamaya çalışır.

Sizin “ele-geçirmek-istememe” olarak adlandırdığınız şey. Çözüm bu mu?

Evet. *İdeal* çözüm, bir ele-geçirmek-istememek haline konumlanmaktır. Doğu filozoflarından ödünç alınmış bir nosyon bu. Sevilen nesneyi “ele geçirmemek” ve arzunun dolaşımına izin vermek. Aynı zamanda “yüceltmemek”: Ötekine egemen olmamak için arzuya egemen olmak.

Öyleyse bir program olmasa da bu, en azından bir öneri mi?

Evet, bir öneri. Belki bir ütopya...

Yeni bir aşk dünyasına doğru...

Kesinlikle.

Ama bu yeni aşk dünyasının, on yıl önce çok konuşulan “özgürleşmiş cinsellik” ten bambaşka bir şey olduğunu tahmin ediyorum. Bugün bu ideolojilere bir tepki olduğu izlenimi var. Arzuya karşı bir güvensizlik var Kitabınızı bu akıma ya da karşı-akıma mı yerleştiriyorsunuz?

Evet, bir şekilde, kitabı bu akıma yerleştiriyorum. Ortak nokta âşık olmanın cinsellikle araya mesafe koymaya olanak vermesi.

Peki arzu?

Aşk duygusunda arzu vardır. Fakat bu arzu sapmıştır ve dağınık bir cinselliğe, genelleşmiş bir tür duyusalığa yönelir.

Bu ilişkide erotizm hakkında ne diyebilirsiniz?

Tabiri caizse “başarılı” erotizmden bahsetmek çok karmaşık. Tırnak içine koyalım, zira başarı her özneye göre değişir. Bu konuda bir reçete yok. “Başarılı” bir erotizm sevdiğimiz varlıkla cinsel ve tensel bir ilişkidir. Nihayetinde böyle bir şeyin başa geldiği oluyor. Ve başa geldiğinde o kadar güzel, iyi, mükemmel, baş döndürücüdür ki o anda erotizmin kendisi, cinselliğin bir aşkınlığına erişmenin bir tür yoludur. Cinsellik pratikte durur ve erotizm ne kadar büyükse, bu pratik de o kadar güçlüdür. Ancak duygusal bir artı-değer vardır, bu da erotizmin her türlü pornografiden tamamıyla ayrılmasını sağlar.

Nagisa Ôshima’nın Tutku İmparatorluğu sizce bir aşk filmi mi?

Evet, aşk filmi olduğunu söyleyebilirim. Kişisel nedenlerle filme kendimi belki çok veremedim. Fakat çok güzel bir film. Aşk filminin bizzat örneği...

Âşığın karşısına kitabınızda “dolaşıcı”yı koyuyorsunuz...

Evet, geniş anlamıyla iki “söylem” türünü karşılaştırmak gerekiyor: âşığın söylemi ve dolaşıcının söylemi. Dolaşı pratikleri, dün-

yaya savrulmayan, imgesiyle birlikte mahpus kalan âşık öznenin çok çileci pratikleriyle kesinlikle çakışmaz.

Fakat âşık, aynı zamanda bir dolaşıcı değil midir?

Kesinlikle öyle. Âşık olacakları *kişiyi* bulmak için etrafı tarayan dolaşıcılar vardır. Hatta bu tipik bir vakadır. En azından, dolaşımın çok geliştiği eşcinsel ortamlarda, takılmak zorunda kalınan yerler nedeniyle genelde kaçınılmaz olarak sefil bir şekilde, âşık oluncak birini bulma fikriyle (pes etmek bilmez bir fikir) yıllar boyunca dolaşmak mümkündür.

Hazı tam da “bütünüyle değişimde” bulan ve mütemadiyen ülkeden ülkeye, kadından kadına koşan Don Juan’ın aksine...

Aslında bana göre Don Juan, meşhur listesiyle (“bin üç” kadın) dolaşıcının modelidir. Bizzat dolaşıcının sloganıdır bu. Biliyorsanız, dolaşıcılar büyük bir bilgi alışverişi içindedir. Sohbetleri de hep listelerden ibarettir...

Âşıklar ve dolaşıcıların dışında, bir de yuva kurmuş olanlar, sistemato’lar var...

Evet. Bir gün bir arkadaşım İtalyancada “yuva kurmuş”un karşılığının *sistemato* olduğunu söylemişti. “Falanca yuva kurmuş”, “Fılanca evlenmiş” demek yerine böyle demenin daha iyi olduğunu fark ettim; bu kişinin “sisteme girmiş”, sisteme yakalanmış olduğunu hayal edebiliriz...

Ama “yuva kurmuş” insanlardan bahsetmek dolaşıcının edeceği bir söz değil mi?

Bunu hiç düşünmedim. Evet, belki de. Zira aslında dolaşıcı ve âşık, “yuva kurmuş”lar karşısında aynı mesafededir. İkisi de düzenli bir çifte kıyasla marjda yer alır. İkisi de dışlanır.

En azından kitabınızda, dışlanan daha ziyade çift...

Evet, bu çok doğru. Yine de kitabın sonunda Birlik hakkında bir “figür” yazdım. Fakat neden söylemeyeyim, bu tür bir birlik deneyimim hiç olmadı. Dolayısıyla bunu betimleyecek dilim yoktu. Fakat bir konum alma değil bu...

Âşık, çift olarak mı düşünür?

Çiftin her zaman ufukta olduğunu düşünüyorum. Kitabın tercihi, sevilmeyen bir âşık özne idi. Fakat elbette, mütemadiyen sevilmeyi ve dolayısıyla bir çift oluşturmayı düşünür. Hatta bundan başka bir şey istemediğini söyleyebilirim.

Sahnenin diğer ucunda, kullanılan söz dağarcığına bağlı olarak “anormal” veya “sapkın” var Bunlar da yuva kurmuş çift gibi kitabınızda eksik. Âşığınız bazen bunların adına konuşuyormuş izlenimi veriyor.

Hayır. Âşık özne diğer anormal kişiler adına konuşmaz. Çok temel bir nedenle: Anormallere göre anormaldir. Daha az talepkâr, muhalif... ve daha az ihtişamlı olması anlamında. Eşcinselliğin sorunlarıyla ilişkili olarak önemli bir sonuç çıkar: Âşık bir eşcinselden bahsedilirken önemli kelime “eşcinsel” değil, “âşık”tır. Yakından uzaktan eşcinsel bir söylem sunmayı reddettim. Eşcinselliği görmeyi reddetmek, sansürlemek veya ihtiyatlı davranmak için değil, şu nedenle: Aşk söylemi eşcinsellikle, heteroseksüellikle olduğundan daha fazla bağ içermez.

Öyleyse âşık, “anormallere”, “arzulayanlar” a kıyasla anormaldir. Ancak bunlar arasında bir savaş yok mu?

Olmadığını düşünüyorum. Bence bunlar oldukça farklı dünyalar. Ki bu da daha hoş değil...

Arzulayanlara Venüs, âşıklara Ay! Belki budalaca görünümelerini veren de budur. Kendi sözleriniz: “Bir âşıktan daha budala ne olabilir?”... Âşığı budalalaştıran nedir?

Âşığın “gerçekdışı” dediğim şey içinde olmasıdır. Herkesin “gerçeklik” adını verdiği şeyi âşık ilüzyon olarak deneyimler. Herkesi eğlendiren şeyler, sohbetleri, tutkuları, öfkeleri âşığa gerçekdışı görünür. Âşığın “gerçeği”, sevilen nesneyle bağı ve bununla ilişkili binlerce hadisedir – tam da âşığın “deliliği” olarak görülen şeydir. Bu tersine çevrilme nedeniyle acı bir uyumsuzluğun mah-kûmu olarak hisseder kendini. Ve pratikte sağduyunun bakış açısından aptalca olan tavırları, küçük hareketleri vardır...

Asosyal olmasının yanı sıra apolitiktir. Doğrusu âşık siyaset için artık “heyecanlanmaz” diye yazmışsınız. Fakat bu, âşığın artık siyasetle ilgilenmediğini, siyasetin onun için değersiz olduğunu söylemenin bir yolu değil mi?

Hayır, bu nüansı önemsiyorum. Zira derinden hissediyorum onu. Bir özne birçok dalga boyunda faaliyet gösterir. Siyasal dalgaları almaya devam edebilir. Ama anlamadığı şey siyasete tutkuyla yatırım yapılabilmesidir. Siyasal olaylara temelinde kayıtsız olmak anlamında “siyasete ilgisiz” değildir. Ama içinde bir hiyerarşi oluşturmuştur ve bu şeyler için “heyecanlanabilmeyi” olağanüstü bulur.

İnsanın içinden eski “arzulu devrimci”nin karşısına sizin “rahat âşık”ı (liberalizm gibi rahat) çıkarmak geliyor... Bu karşıtlığı onaylar mısınız?

Evet onaylarım. Âşık özne, coşkun bir yatırımın yeridir. Dolayısıyla diğer yatırımlardan dışlanmış olduğunu hisseder. Suç ortağı olarak hissedebileceği tek beşeri varlık, başka bir âşık olacaktır. Sonuçta âşıkların birbirini anladığı doğrudur! Ama siyasal bir militan –kendince– bir fikre, davaya âşıktır. Ve bu rekabet katlanılmazdır. İkisi için de. Siyasal bir militanın çılgın bir âşığa katlanabileceğini sanmıyorum...

Yine de bir muğlaklık görüyorum. Sizin âşığınız gerçekten “iflah

olmaz”, “ıslah olmaz” ve bu anlamda yıkıcı mıdır? Yoksa her türlü sistem için sakın ve zararsız mıdır?

Marjinaldir. Ama söylemiş olduğum gibi mütevazıdır, gösterişçi değildir. Marjinalliği gözle görülmez. Talepkâr değildir. Bu anlamda gerçekten “ıslah olmaz”.

Fakat kendiniz söylüyorsunuz: Televizyonda iki akşamdan birinde “seni seviyorum” denir Dolayısıyla medyada bir aşk “promosyonu” var. Asosyal ve tehlikeliyse “aşk” nasıl oluyor da kitle kültürü tarafından yayılıyor?

Bu daha zor bir soru. Kitle kültürü, neden âşık öznenin sorunlarını bu kadar teşhir eder? Aslında sahnelediği, aşk duygusunun kendisi değil, *anlatılar, epizotlardır*. Belki biraz narin ama önemsedğim bir ayırım. Yani âşık özneyi bir “aşk hikâyesi”ne koyarsanız toplumla *uzlaştırmış* olursunuz. Neden? Çünkü anlatmak, büyük toplumsal kısıtların, toplum tarafından kodlanmış etkinliklerin bir parçasını oluşturur. Toplum, aşk hikâyesiyle âşığı evcilleştirir.

Sizi iyi anlamışsam, sizin âşığınız yıkıcı, ama La Marquise des Anges/Anjelik: Serseriler Prensesi gibi bir konformist, öyle mi?

Aynen öyle. Ayrıca, kitabımın bir “aşk hikâyesi” *olmaması* için aldığım gaddarca önlemlerin nedeni de bu. Âşığı çıplaklığı içinde, toplumsal geri almanın alışıldık biçimlerince (özellikle, roman) erişilemezliği içinde bırakmak için.

Bu bir romancının çalışması değil; bir göstergebilimcinin kitabı. Ayrıca bir âşığın kitabı. Tuhaf bir varlık değil mi “âşık bir göstergebilimci”?

Kesinlikle hayır! Âşık, saf haldeki yaban göstergebilimcidir! Zamanını göstergeleri okumakla geçirir. Bunun dışında bir şey yapmaz: Mutluluk göstergeleri, mutsuzluk göstergeleri. Ötekinin çehresinde, tavırlarında. Göstergelerin sahiden kurbanıdır.

Öyleyse atasözü yalan: Aşkın gözü kör değil...

Aşkın gözü kör değildir. Tersine inanılmaz bir şifre çözme gücüne sahiptir ve her âşıkta bulunan paranoyaklıktan kaynaklanır bu. Bilirsiniz, âşık nevroz ve psikozun uçlarını birleştirir: Tedirgin ve delidir. Apaçık görür. Fakat çoğunlukla sonuç, kör olmasıyla aynıdır.

Neden?

Çünkü göstergeleri nerede ve nasıl durduracağını bilmez. Mü-kemmel şekilde şifre çözer, ama şifre çözümünün kesinliğinde ka-lamaz. Ve hiçbir şeyin asla huzur vermediği daimi bir sirke girer.

En başından beri sormak istediğim bir soruya geliyorum: Bu âşık kitabını yazdığınızda âşık mıydınız?

(Gülüşmeler.) Şu âna kadar hep yanıtlamayı reddettiğim bir soru bu. Kitabın büyük oranda kişisel bir deneyimden yola çıkılarak yazıldığını söyleyelim; ayrıca büyük bir oranda okumalar ve özel sohbetlere dayanır. Bana ait olan bölümde kullandığım kişisel deneyim, tek bir hikâyeden alınmadı. Bunlar birçok eski aşk deneyiminden gelen haller, hareketler, bükülmelerdir. Bununla birlikte –neden söylemeyeyim ki?– her şeyi billurlaştıran bir vaka vardı. Kitabı, kendimi kaybetmemenin, umutsuzluğa gömülmemenin bir yolu olarak tasarladım. Her şey kendiliğinden diyalektikleşti, ben kitabı yazdım...

Bu iki aşama zorunlu mu?

Şeyleri bizzat diyalektikleştirmiş olmasaydım kuşkusuz cümle-nin, üslubun mesafesiyle yazamazdım...

Yazmaya iten yaşanmış bir hikâyenin sonlanması değil mi ister is-temez?

Böyle bir kitap yazma arzusunun iki anda geldiğini söyleyebilirim. Ya sonda, zira yazının müthiş bir yatıştırıcı gücü vardır. Ya da

başlangıçta bir coşkunluk ânında, zira bir aşk kitabı yazılacağı düşünülür: Sevilen varlığa bu kitabın verileceği, adanacağı.

Öyleyse bu konuşan âşık gerçekten siz misiniz, Roland Barthes?

Bir balerinin tek ayak üzerinde dönmesini anımsatacak bir yanıt vereceğim. Bu özne bir değildir. Olduğum özne bir bütün değildir. Bu derinden hissettiğim bir şey. Öyleyse “O benim!” demek, kendimde görmediğim bir bütünlük koyutlamak olur.

Öyleyse başka türlü sormama izin verin. Kitabın arka arkaya gelen her bir figürü için şöyle diyor musunuz: “Bu kesinlikle benim”?

Ah!.. Aynı konu üzerine bir araştırma semineri yaptığımda, deneyimlemediğim, kitaplardan alınmış figürleri ileri sürdüm... Ama kuşkusuz bunları kitaba almadım. Evet elbette, kitaptaki tüm figürlerle kişisel bir ilişkim var.

Âşığın bu “yapısal portresi” karşısında sık sık sadece betimlemek değil, ikna etmek istediğiniz izlenimi oluşuyor. “Kavuşmuş Âşıklar” lehine mütevazı ama militan bir kitap değil mi bu?

Militan mı? Bu sözle biraz kışkırtıyorsunuz beni. Bir değer konumu ima eden bir kitap bu.

Ya ahlak?

Evet, bir ahlak var.

Nasıl bir ahlak?

Bir olumlama ahlakı. Aşk duygusunun küçümsenmesinden etkilenmemek gerekiyor. Olumlamak, cüret etmek gerekiyor: sevmeye cüret etmek...

Playboy, Eylül 1977

Philippe Roger

Şiddet Hakkında Düşünceler

Büyük bir nezaket göstererek Réforme ile söyleşi yapmaktan mutluluk duyacağınızı söylediniz... Neden?

Nedeni duygusal. Protestan bir çocukluk yaşadım; annem Protestandı ve gençliğimde Protestanlığı yakından tanıdım. Hatta ilgimi çekti, sorular sormama neden oldu ve içinde yer aldım. Sonra uzaklaştım. Ama belki Protestanlıktan ziyade Protestanlarla daima duygusal bir bağım oldu. Belki bir azınlık hakkında hep hissedilen o sevecenlik duygusu nedeniyle.

Tüm şöhret tanımlarının ötesinde, siz kimsiniz Roland Barthes?

Gerek anlam kuramı, gerek edebi ve toplumsal eleştiri konusunda birçok türden entelektüel faaliyete katıldım... Ama yazılarımda değil de bende cereyan edene işaret edecek bir kelime varsa bu “filozof” olacaktır; ne var ki bu kelime bir tür yetkinliğe gönderme yapmıyor, zira hiç felsefe eğitimi almadım.

Kendi içimde yaptığım şey felsefe yapmak, başıma gelenler üzerine tefekkür etmek. Bunda bir mutluluk ve fayda bulurum; düşünmem engellendiğindeyse bir parça mutsuz, önemli bir şeyden yoksun hissederim kendimi. Felsefe yapmak, belki, metafizikten ziyade etik düzenine aittir...

Tatil dönemi, yıl boyunca kamuoyuna ve gazetelerin köşelerine musallat olan konuları unutturuyor. Şiddet bu konulardan biri. Çoğunlukla şiddet hakkında aşırı ve hatalı konuşulduğu için Presence protestante programı bu konu hakkında bir televizyon yayını hazırladı; böylelikle Jacqueline Sers yazar, analist, profesör Roland Barthes'tan, Çağdaş Söylenler'de sanat ve lezzet gibi kelimeleri incelediği gibi, bu "şiddet" kelimesini incelemesini istedi. Réforme dergisine özel bu söyleşinin yankılarını Jacqueline Sers, gazeteci Dainelle Levy-Alvarès, profesör G. Menut, doktor Y. Roumageon ve göçmenler için yapılan geçici konutların yöneticisi Jacques Barrot'yu şiddet teması etrafında bir araya getiren Presence protestante programında (3 Eylül Pazar saat 10'dan itibaren TF1'de) bulabilirsiniz.

Çağdaş Söylenler kitabınızda Fransızcanın diğer kelimelerini incelediğiniz gibi bugün çok yaygın olarak kullanılan "şiddet" kelimesini inceleyebilir misiniz?

Bu şekilde ortaya atıldığında kelimenin tamamıyla heterojen olduğu, tepkiler ve yanıtlarda bir tür paniğe yol açtığı fark ediliyor.

Çok farklı bir sürü varlık tarafından farklı şekilde anlaşılan ve çok farklı şeyleri karşılayan bir kelime: Şiddet oldukça dar bir anlamda anlaşılıyor olabilir, fakat düşünüldüğünde anlamı sonsuza genişler. Bilhassa söz konusu kelime bilimsel tezlere girmişse entelektüel ve analitik türden ilk güçlük budur, zira ilişkilerde, belgelerde, hukuki işlemlerde sabitlenmiş, kısıtlanmıştır. Bu kelimenin önüne bizzat kitle kültürü tarafından konmuş her türlü perde, örtü vardır.

İkinci güçlük varoluşsal türden. Şiddet bedenimize dokunur: Dolayısıyla şiddete genelde retle, karşı koyuşla tepki veririz; fakat şiddeti üstlenen ve şiddette bir tür kişisel tatmin bulan varlıklar da vardır. Şiddet, basit bir şeye gönderme yapmaz.

Üçüncü güçlük: Devletler, topluluklar, bireyler düzeyinde tavır sorunlarına yol açan bir kelimedir bu. Gerçekte bu açıdan ne yapılabileceği konusunda çaresiz hissederiz kendimizi. Dünyanın kendisi

kadar eski bir sorundur bu: Başka bir şiddet uygulamadan nasıl sınırlanır şiddet?

Dinsel bir boyutla sonuçlanan bir tür çıkmazdır bu. Birçok güçlük var ve bu kelime karşısında bir şekilde güçsüz olduğumuzu kabul etmek lazım. Çözümsüz bir kelimedir.

“Şiddet” kelimesi hakkında neden dinsel türde bir boyuta gönderme yaptınız?

Doğu’dan Batı’ya dünya üzerinde, şiddet sorununu –metafizik türden genel bir anlayış içinde– kötülükle ya da tersine daha arkaik bazı dinlerde hukukla özdeş kılarak ele almamış bir din (en azından büyük uygarlıkların dinleri) yoktur. Dolayısıyla bir dinin bu sorunu ele alması, soruna yaklaşmak amacıyla bir dönüşümü ima eder. Sorun laik açıdan ele alınmak isteniyorsa başka bir anahtar bulunmalıdır. Şiddeti ele almak için kişi kendi anahtarını seçmelidir.

Söylediğiniz gibi bu kelime çözümsüzse laik açıdan anahtarı yok mudur?

Din alanında da geçici olarak çözümsüzdür! Manevi olarak çözülebilir olması mümkün, hatta kesindir, ama bu soruyu yanıtlamak bana düşmez.

Entelektüel analiz düzlemine dönersek, birden fazla şiddet türü olduğunun farkında olmak gerekiyor:

Topluluğun birey üzerindeki her kısıtlamasında yer alan bir şiddet vardır. Bu nedenle yasanın, yasaların, polisin, devletin, hukukun şiddetinden bahsetmek meşrudur: Bazı durumlarda kendini şiddeti kısıtlama veya gözetim altında tutma zorunluluğu olarak sunan hukuk, bunu ancak bedensel olmayan, ama gene de kısıtlamanın şiddeti olan bir şiddet kurarak gerçekleştirebilir. Hatırlanması gereken bir konu bu, zira Marx’ın yanı sıra Sorel, Walter Benjamin gibi düşünürlerce siyasal ve kültürel olarak ele alınmıştır. Ve bu çok ilerilere uzanabilir: Bir normun kısıtlamasına maruz

kalmak, şiddetle karşı karşıya kalmak gibi hissedilebilir. Fakat dağınık, kuru, incelikli bir şiddettir...

Bir de bireylerin bedenlerini ilgilendiren bir şiddet vardır: Bazen bedenın özgürlüğünü kısıtlamaktan ibarettir ve hapsedici şiddet adı verilebilir; bazense kanlı şiddettir, yaraların, suikastların, saldırıların şiddeti. Şu an sokaklarımızda ilgi odağında olanın bu son şiddet türü olduğu açıktır... gangsterleşmiş veya anarşist, hatta savaşçı şiddet.

Bu farklı şiddet sınıflarını ayırt etmek gerekiyor, zira genel olarak belirli bir şiddet türüne sadece daha geniş ikinci şiddet türüyle yanıt verilmesine neden olan bir tür mekanizma oluşur.

Örneğin: Devletin şiddetine kanlı bir şiddetle yanıt verilir. Dolayısıyla bir tür sonsuz sistem kurulur; şiddetin karakteri daimi olmaktır, şiddet kendi kendini üretir... Bu tespit ne kadar sıradan olursa olsun, içinden nasıl çıkılabilir?

“Şiddet” kelimesinin iki anlamı yok mu: Ölümün göstergesi olan yıkıcı şiddet ve aynı zamanda saldırganlık, yaratıcılık, yaşam kuvveti olan bir dürtü şiddeti?

Paradoksal görünse de isim olarak *şiddet* ve sıfat olarak *şiddetli* arasında bir ayırım yapabilirim. Pozitif anlamda şiddetli —daha doğrusu şiddetli ve pozitif— haller, tavırlar veya tercihler vardır: yaratıcı tutkular, yaratıcı radikallikler! Ama bunlar sadece bir sığfata dahil olabilir, yani ancak başka bir erekliliğın vasfı olduğunda. Kendinde şiddet, sıfatta bulunan vasıf öz haline gelince ortaya çıkar...

Ayrıca üç gözlemde bulunmak isterim:

Bir amacın, bir fikrin hizmetine sunulduğunda şiddet çetrefilli bir sorun ortaya çıkarır. Şiddet ve yıkım davranışlarına doktrinal bir gerekçe verilmesine ben tahammül edemiyorum. 16. yüzyıldan bir Calvinistin, Castellio'nun şu çok basit cümlesini sahipleniyorum: “Bir insan öldürmek, bir doktrini savunmak değil, bir insan öldürmektir.” Bu nedenle Castellio, Cenevreli Calvin'e karşıdır.

Bu cümlelerin faydası, deyim yerindeyse lafzın inatçılığını, lafzın –bir insan öldürmek– insan öldürmediği, yaşamı koruduğu ânı temsil etmesidir. Lafzı yorumlamak –bir insan öldürmenin bir doktrini savunmak olduğunu söylemek– bana yaşam karşısında savunulamaz geliyor.

Mevcut sohbetler ve münakaşalarda bir sorun ortaya atılmalı ve atılmıştır: şiddet ile iktidar arasındaki ilişki. Her iktidar kaçınılmaz olarak şiddet içerir. Joseph de Maistre, konumu gereği, kastettiğimin tersi bir anlamda şöyle diyecekti: “Her türlü egemenlik doğası gereği mutlaklıktır. Bu egemenlik ister bir, ister birden fazla kafaya yerleştirilsin, iktidarlara istenildiği gibi bölünsün, düzenlensin son tahlilde ceza görmeden kötülük yapabilecek ve dolayısıyla bu bakış açısına göre kelimenin en güçlü anlamıyla despotik olacak ve karşısında başkaldırı dışında herhangi bir savunmanın olmayacağı bir mutlak iktidar olacaktır daima.” Şiddetten uzaklaşmak istenirse mevcut toplumsal koşullarda iktidardışına dair bir düşünceye, mutlak marja dair bir düşünceye sahip olmak gerekir. Şiddete karşısak iktidardışı, kendi içinde sağlam bir etiğe ulaşmak ve iktidara katılma durumuna düşmemek gerekir.

Son olarak kendi kendime bir soru sorayım: Şiddete kısmen, yani belirli koşullarda, istisnaları kabul edilerek karşı olunabilir mi? Pazarlığa konu edilebilir mi şiddet-olmayan? Ortaya attığım ve kendi kendime sorduğum bir soru bu. Benim de aklımda bulunan türden bazı itirazlar veya kısıtlamalar getirmek istediğinizi hissediyorum. Fakat size bir soruyla yanıt vereyim: Şiddetin içeriği, gerekçeleri değerlendirmeye tabi tutulabilir mi?

Aslında iki etik tavır vardır: Ya şiddetin içeriklerini yargılama hakkını tanırız ve bazılarını muhafaza, bazılarını mahkûm ederiz; dünyanın genelde yaptığı budur. Ya da bir bütün olarak şiddeti kabul edilemez bir biçim olarak alırız ve dolayısıyla gerekçeleri reddeder ve şiddet-olmayanı pazarlığa konu etmeyiz; ama bu aşırı bir tavidir ve kişisel ahlakın sınır bölgeleri dışında kabul edilmez.

Yanıtlarınız oldukça karamsar, neredeyse çıkışsız. Yine de bir çıkış var mı?

Dünya üzerindeki mevcut toplumun şiddet sorununa genel bir çözüm arama yolunu seçtiğini düşünmüyorum. Dünya genel örgütlenme düzeyinde umutsuz görünüyor: Devletler çoğalıyor ve her bir devlet kısıtlama, iktidar gücünü çoğaltıyor. Sosyalist çözümler tamamıyla engellenmiş, önleri kesilmiş görünüyor: Son elli yılın öğrettiği bu; ayrıca bu nedenle çok ıstırap çekiyoruz. Şiddetsiz bir dünya tahayyül etmek, gerçekliğimizden bu denli kötü beslendiği için –deyim yerindeyse– artık eğlenceli bile olmayan bir ütopya gibi görünüyor.

Böyle bir toplumda yaşayan özne bireysel çözümler veya tavırlara geri çekilmek zorunda bırakılır.

Bu çaresizlikten doğan bir çözüm mü?

İllaki öyle değil! İki asırdır felsefi ve siyasal kültür tarafından genel olarak kolektivizme değer vermeye koşullandık.

Tüm felsefeler kolektifliğin, toplumun felsefeleridir ve bireycilik kötü görülür. Gürühdışının, kişinin felsefesi artık yok veya çok ender. Belki tam da bu tekilliği kabul etmek, bunu bir tür değersizlik, utanç olarak yaşamamak, ama etkin bir şekilde bir özne felsefesini tekrar düşünmek gerekiyor. Sorumluluk ve siyasal görev değerleriyle toplumumuzda yaygın olan kolektif üstbenin ahlakı karşısında sinmemek gerekiyor. Bütün bunların netleştirilmesi gerekse dahi, belki bireyci konumların skandalını kabul etmek gerekiyor.

Bu bana bir skandal olarak görünmüyor. “Birlikte olma”dan önce “olmak” gerekmez mi?

Hegel’den bu yana düşünen ve kuramlaştıran herkes için bu kesinlikle bir skandaldır! Kolektifliğin bu buyruklarından kaçmaya çalışan her felsefe son derece müstesnadır ve –deyim yerindeyse– kötü bir marka imajına sahiptir.

Ya siz, Roland Barthes, sizin düşündüğünüz bu mu?

Bana entelektüel olarak dayatılan her şeyden yavaş yavaş özgürleşmenin yolunu araştırıyor ve deniyorum. Fakat çok yavaş bir şekilde... Bu dönüşüme zaman tanımak gerekiyor...

Réforme, 2 Eylül 1978

Jacqueline Sers

Şüphe Uyandıran Kelimeler

Entelektüeller, dolayısıyla bir azınlık tarafından hayranlık duyulan –veya yerilen– Roland Barthes bugün Editions du Seuil’de önemli bir satışa ulaşan Bir Aşk Söyleminden Parçalar’ı geçen yıl yayımlamamış olsaydı belki çok dikkat çekmeyecekti.

Roland Barthes’ın engin kültürü, gösterge yani kelimeyi, yapı yani cümleyi pes ettirip nihayetinde konuşmanın ne demek olduğunu itiraf ettirene kadar bıkmadan usanmadan araştırma, bunların yerini değiştirme, donukluğunu çözme tasası, doğru rengi veya notayı bulana kadar kelimelerin paletinde seçim yapan bu amatör piyanist ve ressamın yazı ihtimamı, yeni metin ve dil eleştirisi için iki yıl önce Collège de France’da edebi göstergebilim kürsüsü verilmiş bu araştırmacının olağanüstü bir yazar olmasını sağlıyor.

Göstergebilim göstergelerin bilimidir ve Barthes için her şey bir göstergedir. Her şey dildir. Sorun, her dilin sonunda düşüncüyü, zekâyı bir kapana kapatması. Kelimeler, zihinsel klişeler üreten tuzaklara dönüşür. Toplumun büyüünün bozulmasının bizi basmakalıp fikirleri her zamankinden çok gözden geçirmeye zorladığı bu yüzyıl sonunda, söz konusu tehlikeyi haber vererek zekâyı seslendiği için, bazen zor olan kitaplarını okurken yepyeni bir düşüncüyü keşfetmekten ve anlamaya çalışmaktan haz aldığım için, çoğu kişinin yanıtlayamadığı sorulara Barthes’ın yanıt vermesini istedim.

Yarının habercisi göstergeleri içeren çağdaş olana daima kulak kabartmak gerektiğini söylüyorsunuz. Bugün antisemitizmin dirilişini görmüyor muyuz? Romantizme belirli bir geri dönüşü? Ayrıca tarikatların çoğalmasıyla su yüzüne çıkan bir kutsallık nostaljisini?

Gelecek asla saf bir halde öngörülmez. Ancak şimdi'nin tüm okumaları aslında korku ve tehdidin nüfuz ettiği yarınlar beklememize neden olur. Her ülke, her uygarlık, her zihniyetteki ırkçılık gibi, örtük antisemitizm de küçük burjuva ideolojisinde daima hayattadır. Fransa'da geniş ölçekli siyasal kararlarca neyse ki desteklenmemektedir. Fakat antisemit ve ırkçı kışkırtma basın ve sohbetlerde mevcut. İdeolojik düzeyde bir gerçeklik olması entelektüelleri büyük bir teyakkuza mecbur bırakır. Bu hususta oynayacakları rol olumludur. Mutlak kural, semitik bir gerçekliğin var olduğu fikrine itibar edilmesine asla izin vermemek için her düzeyde ve her durumda söylenenleri gözetlemektir. Dilin kesinlikle bu korkunç hayaleti her an silmesi gerekir.

Romantizmin çekimi ise daha muğlaktır. Romantizm bireysellik arzusunun yaratımının, coşkunluğunun kuvvetlerini ve rasyonalistlerin sistematığına bir direnç içerir ve tüm bunlar olumlu olabilir. Ama bir entelektüellik karşıtlığı, hatta belirli bir antisemitizm riski taşır. Romantizm sonrası Almanya'yı hatırlayalım.

Kutsala gelince dinsel olanın tüm muğlaklığını içerir. İnsanlığın kutsal olmadan, simgesel olmadan yaşayamayacağına ikna oldum. Ama bunun iki riski bulunur: tarikatlar düzeyinde bilgi karşıtlığı ve siyasal iktidar tarafından kutsalın üstlenilmesi.

Tüm bu tehlikeler karşısında doğru olanın, yani umudun, her zaman marjlarda olduğunu düşünüyorum. Kavgadan tutun bireysel tedbire kadar. Romantizm ve kutsalın marjinal ve bireysel olarak yaşanması gerektiğini söylemek istiyorum. Zira bizimki gibi güruhsu bir toplumda bir değer tuttuğunda saldırganlaşır.

Tam da büyük bir saldırganlıkla büyük düşünürlerin “tasfiyesi”nden ve genel bir “sağduyu”ya dönüş arzusundan bahsediliyor. Entelektüel bir Gulag’da değiliz, ama bir süredir çok açık bir faşist yükseliş olduğunu siz de algılamıyor musunuz?

Faşizm riskini bu ruh haline bağlamakta haklısınız. Fakat daha iyi savaşmak istiyorsak kelimelerin anlamlarını muhafaza etmeliyiz. Dilde, söylemde, basında ve tabii sohbetlerde yoğunlaşan ve yavaş yavaş bu trajik izlenime yol açan faşist öğeler var. Entelektüel karşıtı bir ırkçılık olduğu ve Yahudiler, eşcinseller, siyahlar gibi entelektüellerin de günah keçisi olarak iş gördüğü kesin. Roman-tizmden bu yana entelektüeller Fransa’da belirli aralıklarla yargılanır. “Sağduyu”, kaba konformist kanı tarafından başlatılan yargılamalar. Antik Yunan’da “doğru kanı” denen, yani çoğunluktan düşünmesi beklenen şey tarafından başlatılan yargılamalar. Çoğunluk sınıfı olan küçük burjuva tehlikelidir: Burjuvazi ile proletarya arasında ikiye bölünen küçük burjuva daima güçlü ve faşist rejimlere destek vermiştir. Fransa’da küçük burjuvazinin tarihsel bir yükselişte olduğu tartışmasız. Yükselen, iktidara ulaşmaya çalışan ve büyük ölçüde zaten orada olan sınıftır o.

Genel kanı tarafından büyük düşünürlerin sözde tasfiyesi ise daha iyi öldürebilmek için büyük düşünürlerin var olduğuna –ki bu hiç kesin değildir– hükmetmekten oluşan budalaca bir aldatmacadır. En basit diyalektik, en küçük incelik bile kaba zihinleri o kadar korkutur ki bayağılıklarını savunmak için nüansı öldüren sağduyuyu kanıt gösterirler.

Genel olarak inanıldığı gibi siz de iki tür zekâ olduğuna inanıyor musunuz: matematiksel ve edebi zekâ?

Her şey matematik ve edebiyatın gelişim derecesine bağlı. İlk düzey: bu dillere kabiliyetin veya kabiliyetsizliğin iki türünün bulunduğu düzey. Bence bu, tamamıyla mitsel olmayan bir karşıtlık. Ama matematik veya edebiyatın daha gelişmiş olduğu ikinci bir

düzey de var ki orada duvarlar yıkılır. Orada etkileşimler, birbirine geçişler vardır.

Matematikte muazzam bir hayal gücü zenginliği, büyük mantıksal düşünce modelleri bulunur; içerikleri dikkate almayan ve kendisini sadece biçimlerle oldukça canlı bir şekilde yaratan bir düşünce. Bütün bunlar edebiyatı olabilecek en yüksek düzeyde ilgilendirir. Edebiyatta da gitgide daha fazla matematiksel düşünce biçimlerine doğru bir hareket bulunmaktadır. Matematik ve edebiyatın bir araya geldiği bir düzey var.

Tüm mitlerin sonu sizin için ne ifade ediyor? İmgeselin ve yaratıcılığın sonu mu?

Mitler ve dinlerin aşınmasının, değerleri kâh çabuk çabuk, kâh yavaş yavaş yıpratın tarihin hızlanması nedeniyle olduğunu düşünüyorum. Mevcut durumda hızlı bir yıpranma, insanlığın büyük fantazilerinin yoğunluk ve süresinde bir kayma var. Ama mitler, kesin olarak söyleyebilirim ki parçalanmamaları için tüm toplumlara mutlaka gerekmektedir. Bununla birlikte, mitler gerçeğin ikaresi olarak yaşanmamalıdır; sanatta yaşanmalıdırlar, ama sanat sanıldığı gibi bir hatalar hükümdarlığı değildir. Sanat hatayı ifşa eder. Ve o anda artık tehlikeli değildir.

Bugün yirmi yılını dolduran Çağdaş Söylenler'e bir devam yazma isteğiniz yok mu? Kitabınızda Elle dergisine dair verdiğiniz imge eskidi. Pembe, bir zamanlar tercih edilen renk olduysa bile 1968'den sonra karardık. Çok karanlık konuları işlediğimiz, hatta sık sık işlediğimiz bile oluyor.

Uzun süre dergi okumadığımı oluyor. Ama Elle'in gerçekten çok değiştiğine inanıyorum. Elle gibi bir dergi düzeyinde söylediğimiz her şeyi bir parça gösteren büyük bir gazetecilik görevi var. İyi gazetecilik kesinlikle okurlarının topluma dair eleştirel ve tabusuz bir bilinç kazanmasına yardımcı olmalıdır. Elle'in durumunda derginin dönüşümü ve sunabileceği düşünce unsurları

açıkça kadın bilincinin gelişimiyle ilişki içinde. Ve kadınlar için önemli olan, güçlü bir sese değil –kadın hareketlerinin zaman zaman iddia ettiği gibi– doğru bir sese sahip olmaktır. İnceliği kabul eden bir sese.

Fransızların Racine'e sahip olmaktan gurur duyduğunu ama Shakespeare'e sahip olmadıklarına da hayıflanmadığını söylüyorsunuz. Buna göre sevgi, oldukça düzenlenmiş, kısıtlı bir Fransız bahçesi midir? Bizim İngiliz bahçemiz (aşk) nerededir? Mirasımızda hiç yer almadı mı?

Büyük Fransız klasikleri kıskançlığı vurgulayarak betimlemişlerdir aşkı. Kabaca paranoyayı. Bununla birlikte Heine gibi Almanlar yara, nostalji, coşkunluğu vurgulamıştır daha ziyade. Bu da Fransız geleneğine oldukça yabancıdır. Fransa romantizmi biraz ıskalamıştır ve aşk konusundaki tavrında hissedilir bu.

Peki ilahi aşk? Bu tür aşk duanın diline bağlı olduğu için, Balzac'ın Sarrasine öyküsü üzerine yaptığınız şifre çözme çalışması İncil'de nasıl bir sonuç verirdi?

Bossuet oldukça münakaşacı bir şekilde eklemlenmemiş, dilde formüle edilmemiş dua olmadığını söylemişti. Bu konuda, saf duanın dilin dışında, mutlak dile getirilemezde olduğunu iddia eden Fénelon'a ve mistiklere saldırıyordu. Mistisizm daima en güç dil deneyimini temsil etmiştir. Tutkulu olması da bu nedenledir. İncil üzerine yapısal bir analiz çalışması gerçekleştirilebilir mi? Benim yanıtlım evet. Eski ve Yeni Ahit metinleri üzerine iki kısa analiz yapmıştım. Ama sadece biçimleri betimlediği ve dinsel mesajın berisinde kaldığı için yapısal analizin çok uzağa gitmesi imkânsızdır. Metin çok katlı bir pasta gibidir: Anlamlar metin içinde, pastanın katları gibi üst üste binmiştir. İncil'le ilişkili böyle bir çalışma elzem. Metinlerin tüm düzenleniş düzeylerini inceledikten sonra, metni öldürmeden lafza geri dönmeye olanak verecektir.

Modanın Sistemi *kitabınızda anlamlama sistemi olarak moda hariç, modanın bir varoluşu olmadığını söylüyorsunuz. Bununla kastettiğiniz şu mu: “Bana nasıl giyindiğini söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim”?*

Moda bir kod, bir dildir. Ve kodlanmış haliyle dil ile öznenin bunu konuşma şekli arasında karmaşık bir ilişki vardır. Edinç (*compétence*) –dili konuşabilmek, kodu bilmek– ile edim (*performance*) –konuştuğumuzda yaptığımız– arasında bir ilişki. Moda tam olarak budur, modayı dil olarak betimlememe olanak veren de bu olmuştur. Yapay bir kod içinde kişisel şeyler söylemek zorunda bırakan bu dili konuşmanın kişisel bir yolu vardır. Olduğunuza inandığınız, görünmek istediğiniz şeyi herkesin diliyle söylemeye mecbur bırakır moda. Bunun insanlık halinin bizzat tanımı olduğunu söyleyebilirim. İnsan kendisini, başkalarının diliyle anlatmaya mahkûmdur. Son elli yılın kadın modalarına bakın. Dönüşümleri çok farklı erotizmler ima eder. Anlayacağınız üzere, modanın bedeni özgürleştiremeyecek kadar kültürel olduğunu düşünüyorum. Diğer yandan aristokratik beğeni değerlerini geliştirmeye çalıştığında modayı ilerici buluyorum. İnsanlığın büyük plastik deneyimleriyle belirli bir bağı, düpedüz sanatla bir bağı muhafaza eden biçimler ve renkler, tipler ve silüetler hayal etmeye çalıştığında.

Ve yaşama sanatı. Japon yaşama sanatı sizin gönlünüzü fethetti. Her türlü bireysel yaşama sanatından önce bir ulusal yaşama sanatı olduğunu düşünüyor musunuz?

Yaşama sanatı toplumsal olabilir. Örneğin Fransa’daki, hiç de nahış olmayan burjuva yaşama sanatı. Ya da ulusal olabilir. Bambaşka uygarlıkların başarılı yaşama sanatının tüm özelliklerini bir araya getirecek bir tür sentetik yaşama sanatını kâğıt üzerinde açıklamalar biçiminde kurmayı sık sık hayal ettim.

Sanayi toplumumuzda amatörlük bir tür özgürleştirici yaşama sanatı değil midir?

Kesinlikle, zira vurguladığı ürün olarak eser değil, eserin üretimidir. Oysa üretmekten haz almanın yıkıcı hale geldiği bir ürün yaygarlığımızdır. Resim yapmakta yoğun bir neşe kaynağı bulan amatörler var ve bu neşe çok önemli bir şey. Ama “sağduyu” amatörliğe merhametle bakar – tabii marjinal ve dolayısıyla yıkıcı tipler üretiyor korkusuyla bakmadığında.

Yeni algılama, satır aralarını okuma tarzınız da en yüksek düzeyde yıkıcı değil mi?

Yıkıcı (*subversif*) olduğumu düşünmem bence kendimi beğenmişlik olur. Ama etimolojik olarak, yıkmaya çalıştığımı söyleyebilirim*. Yani bir konformizmin, var olan bir düşünce tarzının altından gelerek yerini biraz değiştirmek. Devirmek değil, ama şeyleri bir parça dolandırmak, zayıflatmak, daha hareketli hale getirmek, bir şüphe uyandırmak. Dolayısıyla sözümona doğal olanı, kurulu şeyi hep sarsmak.

Elle, 4 Aralık 1978

Françoise Tournier

* *Lat. subvertere*: altüst etmek. – ç.n.

Roland Barthes Kendisini Anlatıyor

Aralarında ün kazanan Yazının Sıfır Derecesi, Çağdaş Söylenler ve yakın zamandaki Bir Aşk Söyleminden Parçalar dahil Roland Barthes'ın yaklaşık on beş kitaptan oluşan eserinin özelliği her şeyden önce çeşitliliği: Bu eserde Michelet ve Racine üzerine eleştirel incelemeler kadar, moda dilinin yönlemsel analizi ya da Japonya hakkındaki şaşırtıcı denemesi Göstergeler İmparatorluğu da yer almaktadır Barthes'ın çokyönlülüğü sadece görünüşte değil. Bir düşünce sistemi inşa etmeyi denemek yerine örneğin, dilbilimde test etmek amacıyla Marx'tan bir nosyonu alıp (veya tam tersi) bir kuramdan diğerine sakın sakın geçerek daima farklı bilgi alanlarında gezinmiştir. "Göstergebilim" gibi bir analiz makinesi imal etmek için durduğu olmuşsa da bu makine katı bir boyunduruk ve eşsiz bir yorum filtresi olma riski taşıdığı gün bir nebze başka tarafa yönelmiştir

Sapmalarına, kaymalarına, yan keşiflerine rağmen Roland Barthes'ın güzergâhı yine de bir değişmez sunmaktadır: dile özel bir dikkat. Bir yandan dilin baskısını, yani sağduyu, "besbelli olan" veya klişe (ve neredede klişe, hatta aptallık varsa Barthes orada biter) olarak dondurulmuş biçimleri ifşa etmek amacıyla. Diğer yandan da yüzyıllardır yenilenen bir alıştırma, yani edebiyat sayesinde sunulan anlamın olağanüstü coşku ve infilak olasılıkla-

rını yüceltmek amacıyla. Benim her şeyden önce sorgulamak istediğim tam da edebiyat âşığı Barthes. Yakın zamanda, edebi deneyleri kimileri tarafından “avangard”, kimileri tarafından uyu-tacak kadar “okunaksız” görülen dostu Philippe Sollers’e adanmış bir makaleler derlemesi yayımlayan Barthes. Fakat aynı zamanda, yayımlanan son eserleri –ve özellikle Bir Aşk Söylemin-den Parçalar–, bilhassa yazısı nedeniyle edebi alana gitgide daha yakın olduğu düşünülen Barthes; öyle ki bugün eleştirmen Barthes’tan ziyade yazar Barthes’tan bahsediliyor. Tam olarak durum nedir? Latince *sapientia* (bilgelik) kelimesiyle tanımlanan yaşa geldiğini söyleyen ve bunu “güç yok, bir parça bilgi, biraz bilgelik ve mümkün olduğunca çok zevk” olarak tercüme eden bu Collège de France profesörü güncel çalışmasını nasıl tasavvur ediyor? Ya da fazlasıyla basitleştirirsek: Dünün yapısalcısı, yarı-nın romancısı mı? Barthes’ın yanıtlamayı kabul ettiği sorular bu türden; entelektüeller arasında yerini belirleyen, avangard edebiyat hakkındaki bakış açısını netleştiren sorular, bu esnada kendisini anlaşılmaz bir dil kullanmakla suçlayanlara da cevap verdi. Sözü kendisine bırakmadan önce son bir şey daha: Sadece bu kişinin sesindeki ve bakışındaki hakiki bir hoşgörü, olağanüstü bir incelik ile mütevazı bir hedonizm arasındaki tanımlanamaz dengeyi vurgulamak istiyorum. Belki bir zamanlar nezaket denen şeye yol açan ve Roland Barthes’ın kendi tarzıyla yeniden moda haline getirdiği budur

Bu söyleşiye tam da şu soruyla başlamak istiyorum: Size göre söyleşi nedir?

Söyleşi, analiz etmesi olmasa bile en azından değerlendirmesi oldukça karmaşık bir pratiktir. Genel olarak söyleşiler bana oldukça zahmetli geliyor; bir ara söyleşi vermekten vazgeçmek istemiştim. Hatta bir tür “son söyleşi” yapmayı bile kararlaştırmıştım. Sonra bunun aşırı bir tavır olacağını anladım: Gelişigüzel söyleyecek olursam, söyleşi kaçılmayacak bir toplumsal oyunun bir parçası-

dır; daha ciddi bir şekilde söyleyecek olursam, yazarlar ile medya arasında bir zihin emeği dayanışmasıdır. Kabul edilmesi gereken çarklar var: En baştan yayımlamak için yazarız ve yazdığımızı yayımladığımız anda toplumun kitaplardan talep ettiğini ve kitaplarla yaptıklarını kabul etmek gerekir. Sonuç olarak söyleşiye açık olmak gerekiyor, fakat bazen talebi biraz frenlemeli.

Söyleşiler benim için neden mi zahmetli? Temel neden, söz ile yazı arasındaki ilişki hakkındaki fikirlerimden ileri geliyor. Yazıyı seviyorum. Ama sözü oldukça özel bir çerçevede, sözü kendi ürettiğim bir çerçevede, örneğin bir seminer veya kursta seviyorum. Sözün yazıyı bir şekilde ikiye katlamasından, tekrarlamasından daima rahatsız olurum, zira bende bir faydasızlık izlenimi bırakır: Söylemek istediğimi yazdığımdan daha iyi dile getiremem, konuşarak bunu tekrarlamak da söylemek istediğimi eksiltir. Az konuşmamın temel nedeni bu. Daha ziyade söyleşilerin havasından kaynaklanan bir neden daha var: Sizinle böyle olacağını sanmıyorum, ama bildiğiniz gibi büyük medyanın söyleşilerinde sık sık söyleşi yapan ile yapılan arasında biraz sadist bir ilişki oluşuyor – söyleşi yapılan tepki versin diye kâh saldırgan, kâh patavatsız sorular sorularak kişide bir tür hakikatin peşine düşüldüğü bir ilişki. Kısacası, düşüncesizlikler beni sarsıyor.

Bununla beraber bu söylediklerim sorunuzun anlamlarından birini yanıtlamıyor: Söyleşi ne işe yarar? Bende az çok bilinçdışı bir savunmadan kaynaklanan “söyleyecek hiçbir şeyim yok” hissi uyandıran oldukça travmatik bir pratik olduğunu biliyorum sadece. Yazan, hatta konuşan için afazi savaşılmaması gereken daimi bir tehdittir (afazinin bir biçiminin de gevezelik veya logore* olduğunu unutmamak kaydıyla). Bütün bunlar doğru bir yazı ile söz, ya da ukalaca bir terim kullanırsam “eşölçülü” (*homomètre*), yani söylenmek istenen ile söyleme tarzı arasında tastamam bir metrik ilişki olan yazı ile söz etrafında döner. Sorunuz, henüz var olmayan genel bir incelemeyle ilgilidir ve hep bir ders konusu olarak

* *Fr. logorrhée*: aşırı ve çabuk konuşma hali. – ç.n.

ele almak istemişimdir: bugünkü entelektüel yaşamın pratiklerinin geniş bir tablosunu çıkarıp düşünmek.

Roland Barthes *adlı kitabınızdaki projelerden birinin başlığı bu nedenle mi Entelektüellerin Etolojisi?*

Kesinlikle. Etoloji, genelde hayvanların davranışlarıyla ilgilenir. Aynı çalışmayı kanımca entelektüeller üzerinde de yapmak gerekiyor: Pratikleri, kolokyumları, dersleri, seminerleri, konferansları, söyleşileri, imza günleri, vb. incelenebilir. İçinde yaşadığımız ve bildiğim kadarıyla felsefesini hiç yapmamış olduğumuz koca bir dizi entelektüel pratiği var.

Aramızdaki kayıt cihazı bugün birçok entelektüeli rahatsız ediyor, hatta kaygılandırıyor. Ya sizi?

Kayıt cihazının beni bir parça rahatsız ettiği doğru, fakat tuhaf bir deyişle, “kendimi tutuyorum”. Kayıt cihazı tashih araçlarını okumanıza izin vermez. Yazıda tashih araçları dolaysızdır ve enfes bir şeydir bu. Sözde ise söyleneni tashih edebilmemizi sağlayan bir kod vardır: “Hayır, öyle demek istemedim”, vb. Kayıt cihazında bant öyle verimlidir ki insanın kendini düzeltmesi zordur ve konuşmak daha riskli hale gelir.

Kayıt cihazının ayrıca yazı ve dolayısıyla edebiyat için bir risk olarak görüldüğü de söylenir.

Les Nouvelles littéraires kayıt cihazı konusunda tamamıyla rahat görünen genç yazarların tanıklığının yer aldığı bir dosya yayımlandı bu konuda. Kuşak farkı nedeniyle ben hâlâ klasik türde kalan bir dil hâkimiyetinin büyüsü altında yaşıyorum ve, bundan dolayı, ürettiğim dil eleştirisi çok önemli. Burada tekrar doğa sorunuyla karşılaşıyoruz. Dahası elle yazmaya aracı olan insan bedeni, sese aracı olan insan bedeninden farklıdır. Ses imgeselin bir organıdır ve kayıt cihazıyla daha az bastırılmış, daha az sansürlenmiş ve iç

yasalara daha az tabi olan bir ifadeye sahip olunabilir. Yazıysa, özellikle cümleyle ilgili oldukça sert bir kodun bir tür yasallaşmasını ve işlemlerini içerir. Sesli ve yazılı halleriyle cümle aynı değildir.

Dolayısıyla kayıt cihazı kullanmıyorsunuz. Peki daktilo?

Metinlerimi hep elle yazıyorum, zira çok tashih yapıyorum. Daha sonra daktiloya kendim geçmem çok önemli, çünkü daima eksiltme veya silme yönünde giden ikinci bir düzeltme dalgası gelir. İşte o anda yazılan, el yazısının grafik görünümünde oldukça öznel kalan nesnelleşir: Hâlâ bir kitap veya makale değildir, fakat daktilonun karakterleri sayesinde metin şimdiden nesnel bir görünümündedir ve bu çok önemli bir aşamadır.

1964 yılında Eleştirel Denemeler ve daha sonra 1966 yılında Eleştiri ve Hakikat'i yayımlayarak eleştirmenin bir yazar olduğunu olumladınız. Oysa daha yakın bir zamanda, 1977 yılında size hasredilen Cerisy kolokyumunda şöyle bir beyanda bulundunuz: "Basında beni yazara dönüştürmeye yönelik bir taarruz var"

Elbette bu kasten oynanmış, nüktedan bir cümle. Yazar olmak isterdim, hep istemişimdir, karşılığında bir şey beklemeden, zira yazarlık benim için bir onur listesi değil bir pratiktir. Dolayısıyla söz konusu cümlede küçük toplumsal imgemin eleştirmen statüsünden uzaklaşarak bir süredir yazar statüsüne dönüşmeye başladığını eğlenceli bir şekilde gözlemlemiştim sadece. Son yıllarda yazdıklarım buna katkıda bulundu ve hiç pişman değilim. Bununla birlikte toplumsal imge her zaman birlikte yürütülen çabaların konusudur ve bu toplumsal imgenin çoğu zaman insanın kendisinden bağımsız olarak nasıl kurulduğunun ve değiştiğinin farkında olunması anlamında taarruz dedim.

Peki sizce neden böyle bir taarruz var?

Eskisi gibi biraz rasyonalist olsaydım şöyle derdim: Çünkü bugünkü Fransız entelektüel topluluğunun yazarlara ihtiyacı var.

Boş yerler var ve o bölmelerden birini doldurmak için uygun düşen bazı unsurlar bende var.

Bugün Fransa'nın en prestijli kurumlarından biri olan Collège de France'da profesörsünüz. Bununla beraber çalışmalarınızda, hatta Collège de France'daki açılış dersinde ısrarla geri gelen bir tema var: Özellikle agrégation sınavına girmedığınız için üniversiteye göre "belirsiz bir özne" ya da "saf olmayan bir özne" olduğunuzu söylüyorsunuz.*

Bunun içimde tam olarak tasfiye edilmemiş çok önemli bir öznel tema olduğu açık. Üniversitenin bir parçası olma yolunda hep kuvvetli ve dürtüsel bir istegim olmuştur, kökleri üniversitenin çok farklı olduğu gençlik dönemime kadar giden bir istek. Ama ne zaman bir düzeyi geçmek gerekse hasta olduğum için üniversitede normal bir programa entegre olamadım. Önce lisenin felsefe şubesinde hastalandım ve Ecole normale supérieure'e istediğim gibi hazırlanamadım, sonra *agrégation*'a hazırlanmak gerektiğinde de hastalığım nüksetti. Bizzat kariyerim üniversitenin bir parçası olma fikrini her zaman saklı tuttuğumun kanıtıdır, ama normalde gereken diplomalar olmadan beni kabul edebilen marjinal kurumlar (CNRS, Ecole pratique des hautes études ve şimdi Collège de France) aracılığıyla üniversitenin bir parçası olabildim ve bu da benim şansımdı. Bu kurumlar üslup nedeniyle marjinaldir, fakat açılış dersinde konuştuğumda çok iyi anlaşılmamış nesnel bir neden de var: Collège de France ve büyük ölçüde Ecole pratique des hautes études diploma vermez. Dolayısıyla insanlar bir iktidar sistemi içine sürüklenmezler ve bu da nesnel bir marjinallik yaratır.

Üniversite ile aranızdaki bu küçük mesafe nihayetinde sizi tatmin ediyor mu?

* Fransa'da eğitim sisteminde öğretmen/öğretim üyesi olabilmek için geçilmesi gereken zorluğuyla bilinen bir sınav. — ç.n.

Profesyonel bakış açısından sahip olabileceğim en iyi yaşama sahip oldum, zira başından beri sevdiğim bu üniversite, marjinal ve iktidar yapısı dışında kalan yerlerde beni iyi karşıladı – karşı çıkışlar olsa bile. Yine de, işleyişini bir yabancıya açıklaması çok güç bir kurum olan Collège de France'ta oldukça yenilikçi tavırlar ile su götürmez bir aristokratlık arasında çelişkiler olduğunu unutmuyorum.

Kitapçılarda kitaplarınızın asla aynı yerde toplanmadığını ve duruma göre dilbilim, felsefe, sosyoloji veya edebiyat bölümünde bulunduğunu fark ettim. Sizi sınıflandırmaktaki güçlük yaklaşımınıza denk düşüyor mu?

Evet. Benim vakamın ötesinde bunun önceden başlamış bir bulandırma çalışmasına karşılık geldiğini düşünüyorum. Bilhassa çokyönlü bir yazar olan Sartre ile birlikte: Filozof, denemeci, romancı, oyun yazarı ve eleştirmendi. Kuşkusuz yazarın statüsü, entelektüel ve öğretmenin statüsüyle karşılaştığı (ve kısa zamanda karıştığı) andan itibaren bulanmaya başladı. Bugün yazının geleneksel türlerinin bir tür yok oluşuna veya silinmesine doğru ilerliyoruz, fakat bu bulanıklık hâlâ sınıflandırmaya gereksinim duyan yayıncılık sektörü tarafından pek iyi takip edilmiyor.

Başarısız olduğu düşünülse bile Sartre yine de büyük bir sistem inşa etmeyi denemiştir. Sizin durumunuz böyle değil. Öyleyse sizin için Sartre'da önemli olan nedir?

Öncelikle, benim sahip olmadığım bir felsefi kuvvetle Sartre'ın büyük bir düşünce sistemi üretmeyi denediği doğruysa başarısız olduğunu söyleyemem. Her koşulda tarih ölçeğinde hiçbir büyük felsefi sistem başarılı olmamıştır: Bir anda böyle felsefeler büyük bir kurmaca haline gelir, zira kökenleri itibariyle öyledirler. Ben olsam Sartre'ın çeşitli yazılarda cisimleşmiş ve bir sistem biçimini alabilmiş büyük bir felsefi kurmaca ürettiğini söyledim. O halde Sartre'da benim önemli bulduğum neydi? Paris'in Kurtuluşu son-

rasında, sanatoryumda modern eserleri değil bilhassa klasikleri okuduğum ikinci kalışımdan sonra keşfettiğim şeydi. Modern edebiyata Sartre ile başladım. *Varlık ve Hiçlik* ile beraber, ama yanı sıra bugün biraz unuttuğumuz ve tekrar ele alınması gereken, çok güzel bulduğum şu kitaplarla: *Bir Duygu Kuramı Taslağı* ve *İmgelem*. Bir de özellikle büyük kitaplar olarak gördüğüm *Baudelaire* ve *Aziz Genet*, *Oyuncu* ve *Kurban* var. Sonra Sartre'ı daha az okumaya başladım, biraz uzaklaştım.

Bir edebiyat biliminden bahsettiğinizde, imkânsız bir model, asla var olmayacak bir bilim olarak söz etmişsiniz.

Andığınız cümlede şöyle yazmıştım: “Edebiyat bilimi...(tabii bir gün eğer böyle bir bilim olursa)”. Burada önemli olan parantezdir. Çok daha bariz biçimde bilim yanlısı olduğum o dönemde bile buna inanmıyordum. Şimdiyse elbet daha da az inanıyorum. Ama özne bilimperest, pozitivist veya rasyonalist tavırların içinden geçmelidir. Bugün oradan çıktım. Başkaları biçimselleştirmeler deneyerek edebi analizleri sürdürüyor olabilir, neden olmasın? Beni bir parça rahatsız etse bile, çok iyi anlıyorum.

Şu sözleri ne anlamda yazdınız: “Bütün yazdıklarımı, günün birinde Gide tarzı ‘günlük’ temasını, özgür bir biçimde, yeniden ortaya çıkarmaya yönelik gizli bir çaba olarak kabul etmekte haklı değil miyim?”

Gençken Gide'in eserlerini okumak benim için çok önemliydi ve en çok da *Günlük*'ünü severdim. Kesintili yapısı, elliden fazla yıla yayılan “yamalı” tarafı beni daima büyülemiş bir kitaptır. Gide'in *Günlük*'ünde her şey, öznelliğin her türlü yanardönerliği vardır: okumalar, karşılaşmalar, düşünceler, hatta budalalıklar. Beni baştan çıkaran bu yöndü ve hep böyle yazmak istedim: parçalar halinde. Neden günlük tutmadığımı soracaksınız. Sadece yazarlar değil çoğumuzun içinde olan bir hevestir bu. Fakat bu “ben” sorununu ve Gide zamanında çözmesi daha kolay olan –en azından

karmaşa olmadan ve ustalıkla çözebilmiştir Gide—, psikanalizin dönüşümü ve Marksist buldozerin de üstünden geçmesiyle bugün çok daha zor hale gelmiş olan samimiyet sorununu ortaya çıkarır. Geçmişe ait bir biçime olduğu gibi yeniden başlanamaz.

“Fragmanlar” halinde yazıyorsunuz. Bir bütünün veya büyük bir yapının küçük kısımları söz konusuymuş izlenimi verdiği için “fragman” kelimesi muğlak değil mi?

İtirazınızı anlıyorum. Fakat o bütünün var olduğunu ve yazının aslında herkesin içinde taşıdığı harika şeylerin oldukça fakir ve zayıf bir kalıntısı olduğunu söyleyerek size aldatici bir yanıt verebilirim. Yazıya gelen, karmaşık ve yoğun bir kümeye kıyasla küçük düzensiz bloklar veya kalıntılardır. Yazının sorunu işte buradadır: Bende bulunan bu akışın en iyi durumda bile bir yazı örgüsüyle sonuçlanmasına nasıl katlanmalı? Şahsen ben bir bütün inşa ediyormuş gibi görünmeyerek ve çoklu kalıntıları açıkta bırakarak idare ediyorum. Fragmanlarımı böyle gerekçelendiriyorum.

Bununla beraber, sürekli ve parçalı olmayan büyük bir eser yazma konusunda şu an büyük bir istek duyuyorum. (Bir kez daha belirtiyim, bu tipik bir Proustçu sorundur, çünkü Proust yaşamının yarısını fragman dışında bir şey üretmeyerek geçirmiş ve birden 1909 yılında *Kayıp Zamanın İzinde* adlı o devasa akışı inşa etmeye koyulmuştur.) Söz konusu istek bende öyle yoğun ki Collège de France’taki dersim bu sorundan yola çıkılarak ama birçok sapmayla kurulmuştur. “Roman” veya “roman hazırlamak” dediğim şey... – ticari anlamda değil, parçalı olmayan bir yazı türüne erişmek anlamında istiyorum bunu.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar’ın başarısı sizi gerçekten şaşırttı mı?

Samimiyetle söylüyorum, evet. En fazla beş yüz kişiyi, yani bu tür öznelliğe yakınlık hissedecek en fazla beş yüz özneyi ilgilendireceğini düşündüğüm bu metni az kalsın teslim etmiyordum.

Cerisy kolokyumunda Bir Aşk Söyleminden Parçalar'ın başarılı olmasını, kitabın yazısı üzerinde çalışmış olmanıza bağladınız. Tek neden bu mu?

Geçmişe dönük ama illaki hatalı olmayan bir gerekçelendirme bu: Kitabın yazısı üzerinde çalışmış olmak, belki söz konusu öznenliğin aşırı özel yanını aşmama olanak vermiştir. Zira daha ziyade Alman romantik geleneğine ait, çok özel türde âşığın söz konusu olduğunu unutmayın, dolayısıyla Fransız halkından ve özellikle entelektüellerden bir direnç gelmesi beklenebilirdi. Kitabın başarısı karşısında kendime elbette birtakım sorular soruyorum, ama bu soruları hakikaten yayın öncesinde hayal edemezdim. Ayrıca Pavese'nin dediği gibi "yazma zanaatı"nde tutkulu olan şey budur: Ne olacağı hiç bilinmez aslında. Yazdığımızda aşklı bir yanıtı ihtiyaç duyduğumuz için delice öngörmeye ve bilmeye çalışırız. Ama nafile: Bilemeyiz ve kitaplar için pazarlama yoktur.

Okurlarınızı çok düşünüyor musunuz?

Gitgide daha fazla. Bilimsellik statüsünü, hatta dar anlamıyla entelektüellik statüsünü terk etmiş olmam dolayısıyla büyük bir kitle olmasa da belirli bir kitleden duygusal tepkiler almak beni ister istemez ilgilendiriyor. Böylelikle kendime üslup, berraklık, sadelik konusunda sorular soruyorum. Bir yanda biçim, diğer yanda içerik olmadığı için bu da her zaman çok kolay değil: Kendini sadelikle ifade etmek yeterli değil, sadelikle düşünmek ve hissetmek de gerekiyor.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar'ın başarısı yazınızı değiştirdi mi?

Karşılık olarak böyle bir etkisi olmuş olabilir. İnsan yazarken yazdıklarının nasıl algılanacağına çok duyarlı olur ve bu kitapla kurduğuma –bana öyle geliyor– benzer basit bir ilişkiye kavuşma isteği beni yönlendirebilir. Fakat oldukça dikkatliyim, çünkü bunun bir kendinden hoşnutluk oluşturmalarına izin vermemeli.

Çok yakınlarda yeni bir kitap yayımladınız: Yazar Sollers. Birinci nokta: Aslında bir makaleler derlemesi olan bu kitapta “müsfik bir eleştiri” uygulamaya hakkınız olduğunu ilan ediyorsunuz, yani Sollers okumanızı onunla dostluğunuzdan ayırmama hakkını. Her eleştiri az çok duygusal olduğuna göre bu hakka kimin karşı çıkabileceğini anlamıyorum.

Bunu ayan beyan söylemek en doğrusu. Sollers'i uzun zamandır tanıyorum ve kendisiyle çok derin bir entelektüel yakınlığım var ve bu yakınlığı eserinden bahsetme tarzımdan ayırmak gerektiğini düşünmüyorum. Michelet'nin yarı mitolojik adlar verdiği tarihsel bir ayrıma çok önem gösterdiğini hep yinelerim: Bir yanda “Guelfe zihniyeti” yani kâtip, yasa koyucu veya Cizvit'in zihniyeti, kuru ve rasyonalist bir zihniyet; diğer yandaysa “Gibelin zihniyeti”, feodal ve romantik, insanın insana adanmasına dair bir zihniyet vardır. Ben kendimi Guelfe'den ziyade Gibelin hissediyorum: Özünde fikirleri değil insanları savunmayı istemişimdir hep. Nitekim Sollers'e entelektüel bir yakınlıkla bağlıyım ve genelinde bir şahıs ve birey olarak savunurum kendisini. Ayrıca her eleştirinin duygusal olduğunu söylediniz. Evet çoğunlukla öyledir ve bunu söylemenizden memnunum. Fakat daha ileriye gitmek ve duyguyu neredeyse eleştirinin motoru olarak kuramlaştırmak gerekiyor. Daha birkaç yıl öncesine kadar eleştiri oldukça analitik, rasyonel, bir tarafsızlık ve nesnellik üstbenine tabi bir etkinlikti ve bir parça buna tepki göstermek istemişim.

Ayrıntılara girmeden kestirmeden ifade edecek olursam, avant-gard edebiyatın öteki metinleriyle olduğu gibi Sollers'in metinleriyle de bir okur için ortaya çıkan soru, okunaklılık veya okunaksızlıktır.

Aslında okunaklılık kurallarına dair bu çok karmaşık soruyu bir söyleşi çerçevesinde gerçekten ele alamayız. Fakat kabaca ilkin okunaklılık veya okunaksızlıkla ilgili nesnel hiçbir kriter olmadığını hatırlatacağım. İkinci olarak okunaklılığım, okuldan gelen

klasik bir model olduğunu söyleyeceğim: Okunaklı olmak, okulda okunmaktır. Ama aslında toplumun canlı kesimlerini, insanların aralarında mübadele ettiği canlı sözleri, gündelik ve kentli yaşamımızda dışavurulan tüm o öznelliği gözlemleyecek olursak, bize elbette okunaksız görünecek ama tamamıyla halkın içinden gelen birçok bölge olacaktır. Son olarak, Sollers'inki gibi metinler okunaksız olarak görülüyorsa bir hipotez olarak bunun nedeninin iyi bir okuma ritmi bulunamaması olduğunu söyleyeceğim. Sorunun bu yönü asla iyi bir şekilde incelenmemiştir.

Birçok okur için okunaksızlık sıkıcılıkla eşanlamlıdır düpedüz.

Öyle ama tam da bunu söylemek istiyordum: Belki bazı metinleri daha yavaş okuyarak çok daha az sıkılacaktır insan. Alexandre Dumas gibi yazarları çok hızlı okumak gerekir, yoksa ölümcül bir sıkıcılıkla karşılaşılır. Aksine Sollers gibi yazarları şüphesiz daha yavaş bir ritimde okumak gerekir, hele ki söz deneylerine oldukça bağlı dilin bir yıkımı ve dönüşümü söz konusuysa. Size içinden çıkamayacağım bir argüman sunacağım: Okunaksız olduğu söylenen metinlerle karşılaştıkça insan hangilerinin, kaba bir deyişle, iyi veya kötü olduğunu görmeye başlar.

Zira beğeni kriterleri de değişmiştir. Fakat bu kriterleri hiç bilmiyoruz. Neden şu metin, bir diğerine göre daha iyi tınlar? Bilmiyoruz. Fakat sabır gerekir, çünkü tüm bunlar oluşmakta olan ve çeşitliliğiyle çok canlı olan mevcut kültürün bir tür kakmacılığıdır.

Bu esnada eski kriter, yani berraklık miti hâlâ iş başında.

Bu berraklık mitinden ben de çok çektim, zira yakın bir zamana kadar sık sık karanlık bir jargon kullanmakla itham edildim. Bununla beraber, berraklığın iyi bir mit olduğunu düşünmüyorum. İçeriğin biçimden ayrılamayacağını ve berraklığın pek bir anlamının olmadığını gitgide daha net bir şekilde biliyoruz. Fakat edebiyat tarihinde avangard tavır olarak görülebilecek bir tür ikinci ve-

ya üçüncü klasisizm yoluyla estetiği, sahte berraklığı, özneliği ya da berraklık tuzağını seçebilir insan. Kişisel olarak çalışmam ka-tiyetle Sollers'in çalışmasıyla aynı çizgide ve macerada değil ve bugünlerde gitgide daha sade bir dil pratiğine ulaşmayı arzuluyorum. Ama bu, Sollers'in girişimindeki canlılığa duyarlı olmamı hiçbir şekilde engellemiyor.

Klişeleri hiçbir şekilde sevmeyen siz, avangardda bir sürü klişe bulmuyor musunuz?

Bulduğuma şüphe yok. Klişe olmayanın klişeleri, okunaksızlığın bir konformizmi vardır. Bunun kanıtı ne olabilir? İfade ediş şeklimde bir parça eskimiş ve oldukça “kitsch” bir kriter kullanacağım: yazarın “çile”si. Benim için çile, tüm gün boyunca bir sayfa ile boğuşmak değil, Sollers gibi bir kişinin tüm yaşamının gözle görülür bir şekilde yazma gereksinimiyle büyülenmiş, içten içe işlenmiş ve neredeyse çarmıha gerilmiş olmasıdır. Bu nedenle Sollers'in okunaksızlığının bir bedeli vardır ve şüphesiz bir gün artık öyle algılanmayacaktır.

Doğru anladıysam Sollers'inki gibi avangard metinlere ilginiz, hi-kâyeli ve karakterlere sahip daha klasik metinlere sırt çevirmenize neden olmuyor.

Elbette. Özneliğim bu klasisizmi talep ediyor. Ayrıca eğer bir eser yazmak isteseydim oldukça güçlü bir klasik görünümle donatırdım. Dolayısıyla ifadenin yaygın anlamında avangard olmazdım.

Yazar Sollers'de resim sanatındaki “temsil krizi”nden, yani figüratif sanattan soyut sanata geçişten söz ediyorsunuz. Soyut resimde bu temsil krizi nihayetinde halk tarafından pekâlâ kabul görmüşken neden edebiyatta kabul görmemiştir?

Çok genel bir yanıt veremeyeceğim esaslı bir soru bu. Güçlük, edebiyatın malzemesinin eklemli dil olması ve bu malzemenin kendisinin dolaysız olarak anlamlı olmasıdır: Kelimeler kullanıl-

madan önce bile bir anlam ifade eder. Bunun sonucunda zaten anlamlı olan bir malzemeyle savaşmak gerektiği için analogi, betimleme, temsil, anlatısallık, tasvirin, vb. tüm usullerini feshetmek edebiyatta çok daha güç hale gelir. Bu çerçeve çizildikten sonra etik bir soru çıkar karşımıza: Savaşmalı mı yoksa savaşmamalı mı? Anlamını tüketmek, yok etmek, dönüştürmek için, bedenin sözdizimsel mantıkla ilişkili olmayan başka bir bölgesine erişmek için savaşılmalı mı, yoksa tersine savaşılmamalı mı? Bu noktada yanıtların ancak taktik olabileceğini ve içinde bulunulan tarih ânını ve yürütülmesi gereken kavgayı değerlendirme tarzına bağlı olduğunu söyleyeceğim. Bana göre tüm sohbetimizin anlamı bu. Tamamıyla kişisel bir görüş noktasından, ben metinler için daha az savaş verilmesi, daha az militanlık yapılması gereken ânın geldiğine, bir parça geri çekilmek gerektiğine inanıyorum. Taktik olarak hafif bir geri çekiliş öngörüyorum: Metinlerin yapısökümünü azaltmak ve okutmaya daha çok oynamak (hatta tuzaklar, aldatmacalar, dalavereler veya tezgâhlar kullanmak), kısacası dilin anlamsal verileriyle daha az savaşmak. Fakat bir kez daha söyleyeyim, kültürel bir dönemin birbirine bağlı birçok taktik denemelerden oluştuğunu unutmayın.

Le Nouvel Observateur'de son olarak şöyle yazmıştınız: "Kuznetsov'un 'iyi' bir yazar olduğunu gösteren hiçbir şey yok. Hatta yazar olmadığını, Soljenitsin'den daha fazla yazar olmadığını söyleyebilirim..." Size göre Soljenitsin "iyi" bir yazar değil mi?

Soljenitsin bize göre iyi bir yazar değil: Çözmüş olduğu biçim sorunları bizim için biraz fosilleşmiştir. Onun katetmediği, bizimse katetmiş olduğumuz yetmiş yıllık bir kültür var ve bunun sorumlusu o değil – haklı olarak. Bizim kültürümüz illaki onun kültüründen daha iyi değil, ama bu kültür burada ve inkâr edilemez, örneğin Mallarmé'den bu yana Fransız edebiyatında olanlar inkâr edilemez. Örneğin Maupassant veya Zola gibi yazan birini, bizde şu an yazar olan biriyle aynı şekilde değerlendiremeyiz. Ama ya-

bancı edebiyatları çok iyi tanımıyorum, ana dilimle oldukça güçlü ve seçici bir bağım var ve ancak Fransızca yazılan şeyleri gerçekten sevebiliyorum.

Yazar Sollers'in başında şöyle diyorsunuz: *"Yazar yalnızdır, eski ve yeni sınıflar tarafından terk edilmiştir. Yalnızlığın bir kusur olarak görüldüğü bir toplumda yaşamasıyla düşüşü daha da şiddetlenir."* Neden bu kadar karamsar bir tespit?

Çünkü 1945'ten sonra entelektüel sınıf feci bir büyübozumu yaşadı ve ilkin Gulaglar, Küba veya Çin gibi dünyadaki belirli olaylar üzerinden bir siyasal büyübozumu vuku buldu. İlericilik bugünün entelektüeli için muhafaza etmesi güç bir tavır. Farklı şekillerde bu tarihsel karamsarlığı kaydeden ve ilericiliğin geçici ölümünü resmileştiren "yeni filozoflar" bu nedenle belirmiştir.

Roland Barthes kitabında şöyle yazmıştınız: *"Belli bir tarihsel durumda –kötümserlik ve red durumunda– , bütün aydınlar sınıfı –savaşmıyorsa eğer– potansiyel olarak dandidir."*

Evet, aşırı bir marjinalliği üstlenmekten oluşan her şey aslında bir kavga biçimine dönüşür. Siyasal ilericiliğin basit ve olası olmadığı andan itibaren dalavereli ve dolambaçlı tavırlara yönelir insan. Zira baş düşman böyle bir durumda Nietzsche'nin toplumun "sürücüllüğü" dediği şey haline gelir. Belki şu âna kadar hiç bilmediğimiz yalnızlık hallerinin olması kaçınılmaz. Bu nedenle yazar bugün esasen ve aşkın olarak yalnızdır. Elbette basın ve yayın araçlarına erişimi vardır. Ama bu, onun yaratıcı olarak devasa yalnızlığını ortadan kaldırmaz. Yazar bugün teşhis edilebilir hiçbir toplumsal sınıf tarafından desteklenmez – ne büyük burjuvazi (hâlâ var olduğunu farz edersek) ne küçük burjuvazi, ne de kültürel olarak küçük burjuva olan proletarya tarafından. Yazar o kadar uç bir marjinalliktedir ki, bazı marjinaler veya azınlıklar arasında var olan dayanışmadan bile faydalanamaz. Gerçekte yazar şu içinde olduğumuz 1979 yılında feci şekilde yalnızdır ve Sollers vakası

üzerinden teşhis etmek istediğim de buydu.

Peki siz, siz de kendinizi aynı yalnızlıkta hissetmiyor musunuz?

Hayır, zira birkaç yıldır belirli bir kitleyle ilişkimde belirli bir duygulanım “geliştirme”ye (*cultiver*) karar verdim. Dolayısıyla bu duygusal karşılığı her aldığımda yalnızlıktan kurtuluyorum. Eğer belli bir edebiyat fikri için savaşıyor olsaydım, kuşkusuz çok yalnız olurdum. Fakat derslerimde olduğu kadar yazdıklarım da pratiğimin taktik kapsamını değiştirdiğim için ödül bir şekilde farklı.

Bugün belirli bir anti-entelektüalizmin, diyelim ki bir pastişle sizin de hedefi olabileceğiniz bir anti-entelektüalizmin açığa çıktığını düşünüyor musunuz?

Kesinlikle. *Anti-entelektüalizm* [entelektüellere düşmanlık ve zihinselciliğe karşı çıkmak] romantik bir mittir. Kafa ile kalbi ayırıştırarak entelektin, zihnin unsurlarına kuşku düşürmeye ilk başlayan romantiklerdi. Daha sonra *anti-entelektüalizm*, Dreyfus vakası gibi siyasal olaylarla sürdürüldü. Sonraysa dönem dönem Fransız toplumu (prestij düşkünlüğüne ters bir şekilde) *anti-entelektüalizm* nöbetleri veya krizleri geçirmiştir. Bu analizi zorlamaksızın, bugün bunun toplumsal sınıfların tekrar karılmasına bağlı olduğu düşünülebilir. Fransa’da, eski terimlerle konuşursak, kurumlar ve kültürde tartışılmaz bir “küçük burjuva” hamlesi bulunmaktadır. Böylelikle entelektüel, bir tür günah keçisine dönüşüyor, zira insanların farklı olduğunu hissettikleri bir dil kullanıyor. Dönüp dolaşıp hep dile ve insanların dilleri olmasına ve ancak yapay bir şekilde tek bir dil oluşturabilmelerine neden olan o lanete geliyoruz. *Anti-entelektüalizm* salgını ifade sorunlarına odaklanmıştır ve son zamanlarda bu anlamda ben de bir günah keçisi işlevi gördüm. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* nedeniyle küçük entelektüeller grubu içinde en “yazar” olan ve dolayısıyla da bu küçük grup dışında en tanınmış olan entelektüellerden biriydim. Dolayısıyla,

hiç tanınmayan birine yönelmeden, “anlaşılmaz” entelektüeli tartışmaya açan bir operasyon yapmak mümkündür.

[Roland Barthes'ın eserinin, ifade üslubunu ve dilini suçlayan bir yergi kitapçığının konusu olması ilk değil. Bulanık bir psikolojiye başvurmayı reddederek içsel yapısına göre metinleri analiz etmeye çabalayan “yeni eleştiri”nin temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Barthes, 1963 yılında en büyük klasiklerimizden biri hakkında bir deneme yayımladı: Racine Üstüne (Seuil'ün “Points” dizisinden cep kitabı olarak yakın zamanda tekrar basıldı). Birkaç ay sonra Sorbonne'da profesör ve Racine uzmanı olan Raymond Picard, Pauvert'den bir kitapçık çıkardı: Yeni Eleştiri ya da Yeni Sahtekârlık. Roland Barthes buna Eleştiri ve Hakikat ile 1966 yılında yanıt verecekti. Raymond Picard'ın bu yergi metni ile Burnier-Rambaud'nun pastişisi arasında olası ilişkileri sorgularken Barthes bu son eser hakkında bana şunları söyledi: “Bu eser gerçekte on yıl gecikmeli gelen bir Picard operasyonu ve tek fark operasyonun sahnesinin değişmiş olması: Artık daha fazla tanındığım için Üniversite sahnesinden medya sahnesine geçilmiştir. Ama sorun esasında aynıdır ve dille ilişkilidir.”]

Cerisy kolokyumunda gazetecilerin Kendi Sözleriyle Michelet kitabınız hakkında hiç soru sormamış olmasına şaşırmıştınız; “hakkında en az konuşulan kitabım olsa da, en çok arkasında durduğum kitabım” demiştiniz. Bu kitabı neden sevdiğinizi sormadan bu söyleşiyi sonlandırmak istemiyorum. –

Bana olağanüstü bir tuzak kuruyorsunuz! Fakat doğru, bu kitabın tematiğinin gayet iyi kurulduğunu kabul ediyorum. Ayrıca Michelet yenilikçiliğini korur, çünkü insan bedenini tarihe gerçekten dahil etmiş bir tarihçidir. Elbette birçok bilimsel serzenişte bulunabiliriz: Birçok tarihsel hata yapmıştır. Ancak Duby, Le Roy Ladurie veya Le Goff ile canlı bir tarihsel ekole dönüşen koca Annales okulu, tarihin Michelet'ye borcunu kabul eder – çilesi, mizahı,

kanı, fizyolojisi veya beslenmesiyle bedeni tarih içinde tekrar incelemiş ve düşünmüş olan Michelet'ye; başka toplumları inceleyen etnologlar gibi Fransız toplumunu incelemek için kronolojiden uzaklaşarak Fransa'nın etnolojisini kurmuş olan Michelet'ye.

Biraz bedeni tarih içinde yeniden düşünen Michelet gibi, siz de şeylerin ve bilginin lezzetine gitgide daha dikkatlisiniz.

Evet biraz. Dolayısıyla bunun için öznellik sapağına sapıyorum. Artık kendimi daha fazla özne olarak kabulleniyorum diyelim.

Lire, Nisan 1979

Pierre Boncenne

Tembel Olmaya Cüret Edelim

Hiçbir şey yapmamak. Çimlerin büyümesini izlemek. Zamanın akışına kendini bırakmak. Yaşamını bir pazar gününe dönüştürmek... Roland Barthes tembelliğin sefasından bahsediyor.

Tembellik okul mitolojisinin bir unsurudur. Siz nasıl analiz ediyorsunuz?

Tembellik bir mit değil, okul durumunun temel ve neredeyse doğal bir verisidir. Niçin mi? Çünkü okul bir kısıtlama yapısıdır ve tembellik öğrenci için bu kısıtlamayla oynamanın bir aracıdır. En azından gençlerin zorunlu olarak arzu duymadığı şeyler öğretildiği için, sınıf ister istemez bir baskı kuvveti içerir. Tembellik bu baskıya bir yanıt, bu baskının sıkıcılığını kabul etmek, bilincini ortaya çıkarmak ve böylelikle belirli bir şekilde diyalektikleştirmek üzere öznel bir taktır. Bu yanıt dolaysız değildir, açık bir itiraz değildir, zira öğrenci kısıtlara cepheden yanıt verecek araçlara sahip değildir. Başka bir deyişle, okul tembelliğinin anlambilimsel bir değeri vardır, sınıf kodunun, öğrencinin doğal dilinin bir parçasıdır.

Kelimenin etimolojisine bakarsak Latince kelimenin sıfat hali (zira Fransızca *paresse* kelimesi *pigritia*'dan gelir) *piger* “yavaş” demektir. Tembelliğin en negatif, en hüznü çehresidir bu; bir şeyi yapmak ama istemeye istemeye, kötü yapmak, sadece kurumu memnun etmek için bir yanıt vermek, ama sürüncemede bırakan bir yanıt vermek.

Yunancada ise tembel için kullanılan sözcük *a-ergos*'un birleşik hali olarak *argos*'tur ve basitçe “çalışmayan” demektir. Yunanca, Latinceye kıyasla çok daha açıksözlüdür.

Bu küçük etimolojik incelemede daha şimdiden tembelliğe dair belirli bir felsefenin olanağı belirmektedir.

Lisede sadece bir yıl öğretmenlik yaptım. Okul tembelliği hakkındaki fikri buradan değil, daha ziyade öğrenci olarak kendi deneyimimden çıkarıyorum. Zaman zaman okul tembelliğine dönüverdiğim oluyor, fakat çoğunlukla bir öğrencinin yaşamıyla hiçbir alakası olmayan mevcut yaşamımda bir metafor olarak dönüyorum: Çoğu kez okunması gereken mektuplar, müsveddeler gibi beni çok sıkan işlere direnirim ve tıpkı ödevlerini yapmak istemeyen bir öğrenci gibi asla bitiremeyeceğimi düşünürüm. Böyle anlarda, sancılı bir irade deneyimi olması anlamında sancılı bir tembellik deneyimi söz konusudur.

Yaşamınızda, çalışmanızda tembelliğe verdiğiniz –veya teslim etmeniz gereken– yer ne?

Yaşamımda tembelliğe hiç yer vermediğimi ve hatanın bu olduğunu söyleyesim var. Bunu bir eksiklik, bir yanlışlık olarak hissediyorum. Çoğu zaman bir şeyler yapmak için mücadele etmeye zorluyorum kendimi. Yapmadığım zaman, veya en azından yapmadığım süre boyunca –zira genelde sonunda yapıyorum–, seçtiğim ve kendime dayattığım bir tembellik değil, kendini bana dayatan bir tembellik söz konusu oluyor.

Elbette bu utanç verici tembellik, tembelliğin görkemli biçimi, felsefi biçimi olan “hiçbir şey yapmamak” biçimini almıyor.

Yaşamımın bir döneminde, siesta sonrası öğleden sonra saat 4'e, 5'e kadar kendime biraz bu mücadele etmeyen sevinçli tembellik hakkını tanıyordum. Hiç gerilmeden, o an bir parça uykulu olan, pek işe yarar olmayan bedenimin buyruklarını dinliyordum.

Çalışmayı denemiyor, olurlarına bırakıyordum.

Fakat bu, taşrada, yaz boyunca sürdüğüm bir yaşamdı. Biraz resim, çoğu Fransız gibi yaptık işleri yapıyordum. Ama çalışma

zorunluluk ve güçlüğü'nün azabını Paris'te daha fazla çekiyorum. Kendimi maruz kalınan o tembellik biçimine, yani oyalanmaya, insanın kendisi için yarattığı oyalanma tekrarlarına bırakıyorum: Bir kahve yapmak, bir bardak su almak... Üstelik tamamıyla kötü niyetle, zira oyalama dışarıdan geliyorsa hoş karşılamak yerine oyalayan kişiye çok sinirlenirim. Telefonlar veya ziyaretlere maruz kalmaktan hoşlanmam, ama aslında bunlar zaten o anda yapılmayan bir çalışmayı bölüyorlardır.

Bu oyalanmaların yanı sıra sancılı başka bir tembellik biçimi de biliyorum. Bunu, "salamura" adını veren Flaubert'in himayesi altına yerleştireceğim. Bu deyim insanın bir an kendini yatağa atması ve "salamuraya yatması" anlamına gelir. Hiçbir şey yapmaz, düşünceler daire çizer, bir parça buhranlıdır insan...

Sık sık "salamuraya yatarım", fakat asla çok uzun sürmez, on beş, bilemediniz yirmi dakika... Sonra cesaretim yerine gelir.

"Hiçbir şey yapmama" temasına dönecek olursam, aslında hiçbir şey yapmama gücü ve özgürlüğüne sahip olmamak dolayısıyla ıstırap çektiğimi düşünüyorum. Bununla birlikte gerçekten dinlenmek istediğim anlar da oluyor. Ama yine Flaubert'in dediği gibi: "Ne yaparak dinlenmemi bekliyorsunuz?"

Doğrusunu isterseniz, yaşamıma aylaklığı, hele hele serbest zaman etkinliklerini sokamıyorum. Arkadaşlarım dışında, sadece çalışma veya kasvetli bir tembellik var yaşamımda.

Sporu asla çok sevmedim ve şimdi spor yaşını her halükârda geçtim. Dolayısıyla benim gibi birinin, hiçbir şey yapmamaya karar verdiğinde ne yapmasını bekliyorsunuz?

Okumak mı? Ama işim bu. Yazmak mı? Yazmak zaten öyle. Resmi bu nedenle seviyordum. Her şeye rağmen tamamıyla karşılıksız, bedensel, estetik bir faaliyet ve aynı zamanda gerçek bir dinlenme, gerçek bir tembelliktir, çünkü sadece bir amatör olduğum için herhangi bir narsisizm dahil olmaz. İyi veya kötü resim yapmak fark etmiyordu benim için.

Başka ne olabilir? Rousseau yaşamının sonuna doğru İsviçre' de dantel işliyordu.

İroniyi pek karıştırmadan örgü sorunu ortaya atılabilir. Örgü örmek, bizzat belirli bir tembelliğin jestidir; işi bitirme arzusuna yakalanılmaması kaydıyla.

Fakat teamüller erkeklerin örgü örmesini yasaklar.

Her zaman böyle değildi. Elli, belki yüz yıl önce erkekler yaygın olarak kilim dokuyordu. Şimdiyse mümkün değil.

Yaşamımda gördüğüm belki en konformizm karşıtı ve dolayısıyla da birebir en çok infial yaratan gösteri (benim için değil, izleyenler için) Paris metrosunda genç bir adamın çantasından bir örgü işi çıkarması ve alenen örgü örmeye başlamasıydı. Herkes bunu bir skandal olarak yaşasa da kimse bir şey söylemedi.

Örgü; işte size elle yapılan, minimal, karşılıksız, amaçsız, yine de oldukça başarılı güzel bir tembellik örneği.

Modern yaşamda tembelliğin ne olduğuna da bakmak lazım. Daima bir serbest zaman etkinliği hakkından bahsedilirken, tembellik hakkından hiç bahsedilmediğini fark ettiniz mi? Bizde, yani Batılı ve modern toplumlarda bunun var olup olmadığını merak ediyorum: *hiçbir şey yapmamak*.

Benimkinden çok farklı, daha yabancılaşmış, daha katı, daha zahmetli yaşamlara sahip insanlar bile serbest olduklarında “hiçbir şey” yapmamaktan uzaktırlar. Hep bir şeyler yaparlar.

Şöyle bir imge hatırlıyorum... Çocukken, gençken Paris farklıydı. Savaş öncesi zamanlar. Yazları bugüne göre daha sıcak olurdu, en azından öyle olduğuna inanılır veya ben inanıyorum. Sık sık Parisli kapıcıların –çok fazla kapıcı vardı, neredeyse bir kurumdu kapıcılık– akşamları çok sıcak olduğunda sokakta kapıların önüne sandalyeler çıkardığı ve hiçbir şey yapmadan oturdukları görülürdü.

Bugün silinmiş bir tembellik tasavvuru bu. Artık yaşam içinde rastlamıyorum. Bugünkü Paris’te bu kadar çok tembellik jesti yok artık. Kafeler gene de yan ürünlere sahip bir tembelliktir: Sohbetler, bir “görünme” vardır. Gerçek tembellik değildir.

Bugün tembelliğin, hiçbir şey yapmamaktan değil, zira elimizden gelmez, zamanı mümkün olan en sık şekilde kesmekten, çe-

şitlendirmekten oluşuyor olması muhtemel. Kendi ölçeğimde, yaptığım çalışmaya çeşitli oyalanmalar kattığımda yaptığım budur. Zamanı keserim. Tembel olmanın bir yoludur bu. Ama gönlüm başka bir tembellikte.

Sadeliğiyle hep başımı döndüren bir zen şiiri, hayalini kurduğum bu tembelliğin şiirsel tanımını olabilir:

*Hiçbir şey yapmadan huzurla otururken
bahar gelir
ve çimler yeşerir kendiliğinden.*

Ayrıca Fransızcaya çevrildiği haliyle bu şiir enfes bir caymaca (*anacoluthie*), cümle kuruluşunda bir kırılma sunar. Huzurla oturan, cümlelerin öznesi değildir. Oturan, bahar da değildir. İster bilerek ister bilmeden yapılmış olsun cümledeki bu kırılma, tembellik durumu içinde öznenin neredeyse özne tutarlılığından yoksun olduğunu gösterir. Merkezi kaymıştır, “ben” bile diyemez. Hakiki tembellik işte böyle bir şey olurdu. Bazı anlarda artık “ben” demek zorunda olmamayı başarabilmek.

Âşık özne bu tembelliğe ulaşmayı en çok isteyen kişi değil midir?

Âşık öznenin talep ettiği tembellik sadece “hiçbir şey yapmamak” değildir, bilhassa karar vermemektir.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar’ın “Ne yapmalı?” [“Davranış”] başlıklı bölümünde âşık öznenin belirli anlarda onun için tutkuyu temsil eden daimi gerilim içinde “küçük bir tembellik köşesi” kurmaya çalıştığını söylüyordum.

Aslında betimlemeye çalıştığım âşık özne her an davranış sorunlarını düşünür: Telefon etmeli miyim? Randevuya gitmeli miyim? Yoksa gitmemeli miyim?

“Ne yapmalı?” sorusunun, yani belki yaşamımızı oluşturan kafa yoruşlar ve kararlar silsilesinin, Budist *karma*’ya, yani durmaksızın bizi tepki, yanıt vermeye iten nedenler zincirine benzediğini hatırlatmıştım. *Karma*’nın karşıtı, *nirvana*’dır. Dolayısıyla *karma*

nedeniyle çok ıstırap çektiğimizde bir tür *nirvana* koyutlayabilir, hayal edebiliriz. Böylelikle tembellik bir hiçleştirme boyutu kazanır.

Hakiki tembellik esasında “karar vermemek”in, “orada olmak”ın tembelliğidir. Sınıfın en arkasında oturan ve orada olmak dışında hiçbir niteliği olmayan kötü öğrenciler gibi.

Bunlar katılmazlar, dışlanmazlar, bir tümsek gibi oradadırlar, o kadar.

Arzulanan bazen budur: Sadece orada olmak; hiçbir şeye karar vermemek. Sanırım Taoculuğun tembellik, “hiçbir şeyi hareket ettirmemek”, hiçbir şeyi etkilememek anlamında “hiçbir şey yapmamak” üzerine bir öğretisi var.

Ayrıca Tolstoycu ahlakın bazı ayartılarını keşfetmek de mümkün. Kötülük karşısında insanın tembel olma hakkının olup olmadığını sormak anlamında. Tolstoy evet diye yanıtlamıştı, bir kötülüğe başka bir kötülükle yanıt vermemek gerektiği için hiçbir şey yapmamak en iyi seçenektir.

Bu ahlakın bugün tamamıyla itibarsızlaştırılmış olduğunu size söylememe gerek bile yok. Ayrıca biraz daha ileri gidecek olursak, tembellik kötülüğe derin bir felsefi çözüm olarak görülebilir. Yanıt vermemek. Fakat yineleyecek olursam, bugünün toplumu nötr tavırlara pek katlanamaz. Dolayısıyla özünde ana kötülük-müş gibi tembellik tahammül edilmez gelir ona.

Tembelliğin korkunç yanı dünyanın en bayağı, en klişe, en düşüncesiz şeyi olabileceği gibi en çok düşünülmüş, düşünceye en açık şeyi de olabilmesidir.

Bir kolaycılık olabilir, fakat aynı zamanda bir fetih de.

Bu düşünülmüş tembellik, Proust’un Kayıp Zaman dediği şey olabilir mi?

Proust’un yazarın çalışması karşısındaki tavrı çok özeldir. Eseri istemsiz belleğe, hatıraların, duyumların serbest yüzeye çıkışına dair bir kuramdan yola çıkmasa bile, en azından bu kuram eşliğinde kurulur. Bu serbest yüzeye çıkış elbette bir tür tembelliği ima

eder. Bu perspektife göre tembel olmak, Proustçu metaforu kullanırsam, tam da o an ağızda tembelce yavaş yavaş dağılan kurabiye gibi olmaktadır. Özne hatıralar tarafından çözülmeye bırakır kendini ve tembeldir. Öyle olmasaydı istemli bir hatıra bulurdu.

Proust'un başka bir imgesine başvurulabilir: Sıkı sıkı katlanmış, suda yayılan ve açılan kâğıttan Japon çiçekleri. Tembellik böyle bir şey: bir anlığına yazı, bir anlığına eser.

Bununla beraber Proust için bile yazmak bir tembellik faaliyeti değildir. Proust yazarı tanımlamak için başka bir metafor, bir çalışma metaforu kullanır. Terzinin elbise dikmesi gibi eser yarattığını söyler. Proust'un çalışması gibi aralıksız, titiz, arı gibi çalışkan, yapıcı, bir şeyler katan bir faaliyeti ima eder bu. Zira nihayetinde yaşamının ortasına kadar (ve daha nice zaman!) belki tembeldi, fakat sonrasında, *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazmak için kapandığında tembel değildi, sürekli çalıştı.

Yazıda esasen iki zaman vardır. Birinci zaman, gezintinin zamanıdır, neredeyse dolaşının zamanıdır; bu dönemde hatıralar, duyumlar, hadiseler arasında dolaşılır, bunlar serpilip gelişmeye bırakılır. Sonra ikinci bir zaman gelir, üzerinde yazdığımız masanın zamanı (Proust için yatakta yazmanın zamanı).

Fakat yazmak için tembel olmamak gerektiğine gerçekten inanıyorum ve yazmanın zorluklarından biri tam da budur. Yazmak bir keyiftir, ama riskleriyle (tembellik hevesi ve tehdidi, bırakmanın ayartısı, yorgunluklar, isyanlar) birlikte çalışma bölgelerini katetmesi gerektiği için aynı zamanda güç bir keyiftir. Daha bir saat önce Tolstoy'un güncesi üzerine notlar alıyordum. Yaşam kuralları, saatli planlar, ahlaki bir sorun olarak tembel olmamaya saplantılı bir adam. İhlallerini her an not etmektedir. Hiç bitmeyen, hakikaten şeytani bir kavgadır bu. İnsan esasen tembelse veya öyle olmaya karar verirse (ki bu makul ve pekâlâ savunulabilir bir şey) yazamaz.

Tembelliğin ayinleri var mı, yoksa Pazar günü de diğerleri gibi bir gün mü sadece?

Meslek sayısı, belki toplumsal sınıf sayısı kadar tembellik türü olduğunu söylemenin tam sırası. Pazar günleri tembelliğe ait kurumsal bölme olsa bile, bir profesörün Pazar günüyle bir işçinin, bir bürokratin veya doktorun Pazar gününün aynı olmadığı belli.

Fakat bu sosyolojik sorun haricinde, dinler uyarınca ister Pazar, ister Cumartesi veya Cuma olsun, yedinci gün rolü denebilecek tarihsel sorun ortaya çıkar... yani ritüelleşmiş “tembellik” sorunu.

Viktoria Dönemi İngilteresi gibi oldukça kodlanmış toplumlarda, yahut günümüzdeki Musevilikte dinlenme gününün özelliği bir şey yapmayı yasaklama ritüelleridir. Ayın, şu “hiçbir şey yapmama” arzusunu öngörür. Fakat görünüşe göre insanlar bu yasak ayinine boyun eğmek zorunda kaldığında ne yazık ki “hiçbir şey yapmamak”tan dolayı ıstırap çekerler.

Dışarıdan geldiği için, dayatıldığı için tembellik bir işkenceye dönüşür. Bu işkencenin adı can sıkıntısıdır.

Schopenhauer şöyle demişti: “Toplumsal can sıkıntısının temsili Pazar günüdür.”

Çocuk olarak Pazar günü benim için daha ziyade sıkıcı bir gündü. Neden olduğunu pek bilmiyorum, ama çocukların Pazar gününü çoğu zaman böyle gördüğünü düşünüyorum. O gün okul yoktur ve çocuk için okul muğlak bir şey olsa da yeterince eğlenceli sosyal ve duygusal bir ortamdır.

Artık çocuk olmadığım için Pazar günü benim için yine görkemli bir gün haline geldi. Haftamın yorgunluğuna neden olan toplumsal talebi –mektup, telefon, randevu– askıya alan bir gün. Mutlu bir gün, çünkü tembelce, yani özgürce dinlenebileceğim boş, sessiz bir gün. Zira modern tembellik dediğimiz dilek kutusunun içindeki en nihayetinde özgürlüktür.

Le Monde-Dimanche, 16 Eylül 1979

Christine Eff

Arzu Krizi

Fransa'da entelektüel olmak bugün ne anlama geliyor?

Sovyet Rusya'ya en başta destek verip sonra düşman olan, sömürgeciliğe karşı duran Gide, geleneksel entelektüel rolünü oynayan ve aynı zamanda büyük bir yazar olan son kişilerden biriydi. Bugün yazarlar geri çekilmiş gibi, ayrıca aslında artık büyük yazar da yok. Gide'den sonra Malraux ve Aragon vardı... Büyük yazarların nöbeti yenilere devretmesi yerine, büyük bir kitle halinde entelektüellerin, yani profesörlerin ortaya çıktığını fark etmek mümkün. Hatta gerçek bir entelektüel kast söz konusu. Anti-entelektüalist tavırlara aracılık eden televizyon, basın, radyo gibi mecraların büyük gelişimi de tehditkâr bir hal alıyor. Şu bir gerçek ki Fransa bir küçük burjuva ülkesi haline gelirse entelektüeller gitgide kimliklerini kaybedecek. Günümüzün şairleri gibi ya basının yeraltı dünyasına sığınmak ya da bizzat medya içinde entelektüel gibi davranmak zorunda kalacaklar – “yeni filozoflar” adı verilenlerin tavrı böyledir; bu entelektüeller şöyle diyorlar: “Medyanın bizi her zaman manipüle etmesine izin vermeyeceğiz; onunla aynı usulleri kullanarak, daha çok kişiye ulaşmak için dilimizi değiştirecek, medyaya sızacağız.” Pekâlâ savunulabilecek olan bu konuma kişisel olarak saldırmıyorum. “Yeni filozoflar”, entelektüelliklerinin önlerine koyduğu sorunları kamusal alana getirmeye

çalışıyorlar: özgürlük, ahlak, bizi tartışmaya sürükleyen dünyadaki her şey.

Birçok Fransız entelektüelin aksine neden hiçbir zaman militan olmadınız?

Son savaşın bitiminde Sartre ve dolayısıyla bağlanma kuramı beni entelektüel olarak büyülemişti. Bu daha ziyade yeniyetmelik, gençlik dönemime denk düşüyordu. Ama hiç militanlık yapmadım, ayrıca dil konusundaki kişisel tavrım nedeniyle böyle yapmam imkânsızdı: Militan dili sevmiyorum. Kuşkusuz 68 sonrasında militanlık daha aleni hale geldi, fakat kimse bir komünistin militan olduğundan şüphe duymaz: Bence goşist de öyledir. Nihayetinde klişeleşmiş bir goşist söylem var ve bu nedenle de bir dil olarak benim için pek kabul edilebilir değil. Çok iyi hazırlanan ve çok sevdiğim *Libération* gibi bir gazete, aynı konular, aynı klişelerle bir söylem türüne aracılık eder. Ben sorunları daima dil açısından ortaya koyuyorum. Bu benim sınırlım. Entelektüel, yerleşik güçlere doğrudan saldıramaz, fakat bir şeyleri yerinden oynatmak için yeni söylem üslupları zerk edebilir.

Entelektüeller modayla bu yüzden mi ilgilenirler?

Evet, toplumsal olanın işleyişini görmek için imtiyazlı gözlem yeridir moda. Heyecan verici ve zalimdir bu, çünkü bir sene moda olan şeyleri keşfederiz ve bir sonraki sene bunlar yeni bir modayı yakalamak için yenilenmek zorundadır. Diğer yandan moda mite elverişli değildir, zira çok hızlıdır. Mitin kurulması, ağırlık kazanması, kendi geleneklerini oluşturması gerekir. Moda çok hızlı gelişir. Bugün artık tarihin hızlı akışını değil, küçük tarihin hızlı akışını deneyimliyoruz. Dolayısıyla günümüzde mitler sabit, hareketsiz bir söylem olduğu için tam da militan söylemde bulunabilir. Bugün *Libération*'da bile çok kuvvetli bir mitoloji var. Örneğin polisin hataları goşist bir mit olma yolundadır. Başkaları da var: ekoloji, kürtaj, ırkçılık. Bunların var olmayan sorunlar olduğunu

söylemek değil niyetim. Sadece bugün neredeyse mite dönüşmüşlerdir.

Anlaşıldığı kadarıyla zaman zaman Palace adlı oldukça Parisli bir gece kulübünde size rastlamak mümkün. Böyle bir yer hakkında ne düşünüyorsunuz?

Çok genel bir yanıt verilebilir. Belki yaşıma bağlı bir nostaljik görüş noktası bu; ama ben mevcut kuşağın arzuyu pek tanımadığını düşünüyorum. Hakiki arzu faaliyetleri gibi görünmeyen bir sürü faaliyet gerçekleştirilir. İnsana arzu eksikliğinin musallat olması da neredeyse bir hastalıktır – ahlaki anlamda değil, kelimenin neredeyse fiziksel anlamında. Arzusuz bir insan cansız düşer. Bugün sözünü ettiğimiz uygarlığın huzursuzluğu, krizi belki bir arzu krizidir.

Yasakların gerilediği ortamlarda bir arzu kaybı vardır. Palace’da bir Cumartesi akşamı iki genç erkeğin öpüştüğünü görmenin çok kolay olacağı sanılabilir. Hiçbir sansürün müdahale etmeyeceği. Fakat hiç böyle olmaz. Yeni yasaklar yaratılır – burada entelektüellerden, öğrencilerden, sanat, gösteri, moda camiasındaki-lerden oluşan görece özgürleşmiş bir sınıftan bahsediyorum; daha sabit toplumsal sınıflara gidilecek olursa erkeklik, iktidar mitleri üzerinden işleyen çok kuvvetli mitler bulunur... – ve bu yeni yasaklar modadan gelebilir. Bir akşam Bains-Douches’ta iki adam kabaca günümüz usulüne göre dans ediyordu, yani oldukça mesafeli bir dans. Kızın biri onlara şöyle dedi: “Ay inanmıyorum, böyle dans eden mi kaldı?” Dolayısıyla iki erkeğin bir arada olmasından dolayı değil, artık kimse öyle dans etmediği için, artık moda olmadığı için itiraz etmişti!

İçinde bulunduğumuz anda öyleyse yeni bir uygun davranış biçimi ortaya konuyor Sizce muhalefet hareketi neden başarısız oldu?

Son on yıldır böyle tecelli ediyor gibi görünen tarihsel fenomen, “sürücüllük” sorunudur – Nietzscheci bir kelime. Marjinaler ar-

tıyor, bir araya geliyor, cemaatleşiyorlar; küçük de olsa cemaat cemaattir. İşte o zaman benim ilgimi çekmiyorlar, zira her cemaatte bir uygun davranış biçimi egemendir. Mevcut tarih, sürücüllüğe doğru sürükleniyor: Örneğin bölgeselcilikler, kendini yeniden kurmaya çalışan küçük sürücüllüklerdir. Bugün gerçekten önemli tek marjinalliğin bireycilik olduğuna inanıyorum. Ama bu nosyonu yeni bir şekilde ele almak gerekiyor.

Bireycilik konusunda iyimser misiniz?

Hayır, pek sayılmaz. Çünkü bireyciliğini radikal bir şekilde yaşayacak kişinin yaşamı güç olacaktır. Bununla beraber, küçük burjuva değil, daha radikal ve gizemli bir bireyciliğin yeniden doğuşu için olanaklar bulunmaktadır. Kendi bedenim *dışında* bir beden düşünemeyeceğimi kabul edecek kadar bedenim üzerine düşünmek bile bilime, moda, ahlaka –tüm kolektifliklere– toslayan bir tavidir.

Ama böyle nasıl yaşanabilir?

Yalnızca hileyle, dogmatik, felsefi olmayan gizli davranışlarla yaşanabilir – hileyle, başka bir kelime bulamıyorum.

Bu iktidara muhalefet midir?

Evet ve hiçbir iktidarın asla katlanamadığı tek muhalefettir: geri çekilerek muhalefet. Bir iktidarın karşısına saldırarak veya savunma yaparak çıkabiliriz; fakat geri çekilme bir toplumun en az sindirebildiği şeydir.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar bir parça bu kavgaya katkıda bulunuyor.

Pek değil aslında. Bu kitap bir imgeselin, benim imgeselim portresidir. Gerçekte, bu tür aşk duygusu, yani oldukça romantik bir aşk duygusu, âşık tarafından toplumsal olandan bir ayrılık gibi ya-

şanır; hem âşık olma hakkı olarak, hem de gerçeğe ilişkisi dolayısıyla dünyada âşık olmanın güçlüğü olarak. Sonuç olarak ben bu kitabı yazdığım için şanslıyım. Meseleler çözülmüştü – daha doğrusu, neredeyse çözülmüştü.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar'ın “en çok okunan ve en hızlı unutilan” kitabım olacağını söylemişim, çünkü aslında benim olmayan bir kitleye ulaşmış bir kitap bu. Diğer kitaplarımla birlikte, özellikle de fotoğraf üzerine kitabımla birlikte daha küçük olan *kendi* kitleme muhtemelen döneceğim. Zira *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* pek entelektüalist değil, fazlasıyla yansıtımsaldı; insan kültürel bir durumdan değil, bir aşk durumundan yola çıkarak kendisini bu kitaba yansıtabilir. Diğer kitaplarımda muhtemelen daha zihinsel bir durumdan yola çıkmaya devam edeceğim. Fakat bilmiyorum, gelecek hakkında konuşamam.

Bir roman yazmak istemediniz mi hiç?

Evet, uzun bir şeyler yazmanın, tarzımı değiştirmenin cazibesine kapılıyım ara sıra. Fakat sıkıcı olmaktan korkuyorum. Ayrıca kendimi sıkırmaktan da korkuyorum. Yazı, çok felç edici, ölümcül ve kasvetli bir kuvvet olan imgeselden kurtulmaya ve başkalarıyla çok karmaşık da olsa bir iletişim sürecine girmeye olanak verir. Lacancıların kıyısındaki analizin söylediği gibi, biliyorsunuz, bedenim imgesel hapishanemdir. Size en gerçek görünen bedeniniz şüphesiz en fantazi ürünü olan şeydir. Hatta belki fantaziden ibarettir. Bedeni özgürleştirmek için başkasına, ötekiye ihtiyaç vardır; fakat işler çok zorlaşır ve tüm felsefe, tüm metafizik, tüm psikanaliz buradan çıkar. Bedenimin sınırlarını ancak bir öteki ile zorlayabilirim; fakat bu ötekinin de bir bedeni ve imgeseli vardır. Bu öteki bir nesne olabilir. Ama beni en çok ilgilendiren oyun, kelimenin tam anlamıyla etrafımda gerçekten bir öteki olduğu andır. Gerçekten siyasal, tarihsel veya sosyolojik bir düşüncüm yok. Yüz yıl önce yaşamış olsaydım bir psikolog olur, hiç dert etmeden, o zamanlar psikoloji denen şeyi yapardım. Çok da severdim.

Yazmaya devam etmenize neden olan ne?

Bu soruyu ancak büyük nedenlerle, neredeyse ağdalı nedenlerle yanıtlayabilirim. En basit kelimelerle oynamak gerekiyor. Yazı bir yaratımdır (*création*); bu anlamda aynı zamanda bir üreme (*proc-réation*) pratiğidir. Basit bir şekilde söyleyecek olursam, ölüm ve toptan yokoluş hissiyle savaşmanın, bu hisse egemen olmanın bir yoludur. Yazar olarak ölümden sonra ebedi olacağımız inancı söz konusu değil kesinlikle, sorun bu değil. Fakat her şeye rağmen yazdığımızla tohumlar saçarız; bir tür sperm saçtığımız ve sonuç olarak spermelerin genel dolaşımına tekrar dahil olduğumuz düşünülebilir.

Le Nouvel Observateur, 20 Nisan 1980

Philip Brooks

Dizin

- ad, 49, 89, 96, 101
 kişi adı, 177, 187-88
Althusser, Louis, 106, 114
anarşizm, 183, 237
Artaud, Antonin, 51, 93-94, 218, 220
arzu, 49, 60, 67, 91, 96, 129, 157, 159,
 161, 169, 171, 187-88, 203-5,
 210, 213-14, 245-46, 264-65,
 267, 270, 314
atopos (yer'siz), 248

Bahtin, Mihail, 42
Balzac, Honoré de, 35, 49-51, 55, 60-
 61, 69-71, 85, 87-89, 119-21,
 168, 211, 225
Bataille, Georges, 41, 45, 93
beden, 13-15, 56-57, 74-75, 104,
 134-35, 164, 166, 168-69, 173,
 187, 191, 204, 209-10, 215,
 218-19, 275, 284, 289, 299,
 302-3, 315-16
ben, 75, 179-80, 255, 293
ben (zamir), 188, 227, 252, 308
Benjamin, Walter, 274
Benveniste, Emile, 37, 186-87
biçim, 22, 25, 41-43, 60, 66, 123, 183,
 224, 295, 299
biçimcilik, 43, 96, 166
Blanchot, Maurice, 32, 43, 46, 48,
 144
Bossuet, Jacques-Bénigne, 283
Brecht, Bertolt, 23-25, 30, 68, 94,
 114, 139, 146, 151, 160, 165-66,
 170, 178, 181, 186-87, 189,
 198-99, 202, 212, 227

Camus, Albert, 229
caymaca, 308
Chomsky, Noam, 37, 186, 225
cümle, 14, 84, 153, 222, 224-26, 290,
 308

Derrida, Jacques, 51-52, 59, 92, 95,
 113, 115, 117, 129
Desnos, Robert, 220
dil, 13-15, 18-20, 24, 35-37, 39, 44,
 46-47, 53-54, 58-59, 77, 82-86,
 100-03, 122, 127, 135-37,
 144-45, 148, 156, 170, 173-76,
 186-87, 209, 221-23, 251,
 283-84, 301
dilbilgisi, 14, 38, 41, 84, 103, 159
dilbilim, 20, 23-24, 37, 41, 43, 82-83,
 87-88, 103, 113, 143, 173, 185,
 212, 225
diyalog, 13-15, 17, 42-43, 122, 247
Dostoyevski, Fyodor M., 42
düşünce, 13-15, 86

edebiyat bilimi, 43-44, 113-14, 116-17,
 147-48, 293
eleştiri, 26, 31, 33, 41, 51, 72, 88, 90,
 130-31, 172, 296
bilimsel eleştiri, 43, 52, 90, 113-14,
 116, 147-48
izlenimci eleştiri, 31, 43, 116,
 147-48
müsfik bir eleştiri, 296
öznellik, 116
 (ayrıca bkz. öznellik)
psikanalitik eleştiri, 201
yeni eleştiri, 72-74, 116-17, 200-1

etik, 63-64, 79, 135, 141, 179, 199,
216, 235, 240, 248, 255-56, 272,
276, 299

felsefe, 272

felsefenin geri dönüşü, 179

fetişizm, 205

Flaubert, Gustave, 12, 50, 91, 120,
197, 221-26, 235, 252, 306

Foucault, Michel, 34, 123, 126, 242

Freud, Sigmund, 46, 58, 60, 67, 72,
98, 126, 149, 151, 172, 205, 213,
254

Genet Jean, 61, 150

gerçek, 97, 145, 150, 161, 243, 245-
46, 268, 282

gerçeküstücülük, 39, 47, 99, 134, 199,
218-20

goşistler, 90, 237, 313

gösteren, 19-21, 24-25, 28, 37-38, 47,
51, 54, 56, 58, 64-65, 72, 80,
95-96, 101, 106-7, 112, 129, 142,
145, 161, 174, 182, 216, 219,
223

gösterenlik (*signifiante*), 27, 54, 182,
212, 216

gösterge, 19-20, 22-24, 35-37, 62-64,
66, 78-80, 82-83, 100, 108,
141-42, 168, 181-82, 212-13,
234

göstergebilim, 36-37, 53, 82-83,
90-91, 103, 110-14, 116, 119,
131, 147-48, 176, 185, 216, 246,
269

gösterilen, 19-21, 24, 28, 37-38, 51,
55-56, 59, 64-66, 79-80, 95-98,
101, 106-8, 112, 128, 142, 145,
147, 176, 182-83, 185, 216

Greimas, Algirdas-J., 92

haiku, 99-101

hakikat, 14, 18, 44, 49, 59, 78, 97,
145, 189, 211, 216, 221-22

haz, 50, 85, 141-44, 146, 149, 158-62,
164, 169, 178-80, 193-94, 198,
205, 207, 214-15, 218-19, 232,
285

haz *versus* keyif, 159, 162, 179-80

Hugo, Victor, 42, 87

iğdiş etme/edilme, 13, 15, 50, 55-57,
60, 67-68, 71, 89, 210

ilişkisel işlev, 13

imge, 16, 25, 38-40, 58, 64, 72, 74-75,
77, 182, 99, 182, 190, 228, 230,
240

aşk ve imge, 260-61

ben imgesi, 14, 75

toplumsal imge, 290

imgesel, 12-15, 44, 148, 97, 148,
181-82, 188-89, 196, 205-6, 219,
243-44, 250, 289, 315-16

İncil, 125, 283

isteri, 12, 15, 104, 138, 183

Jakobson, Roman, 20, 22, 37, 143, 148

Joyce, James, 126, 212

kastrato, 56, 59-60, 71, 87-88

*Kendi Sözleriyle Michelet (Michelet
par lui-même)*, 117, 192, 202,
302-3 (ayrıca bkz. Michelet)

kod, 19, 54-58, 61, 88, 93, 95, 101,
117, 119-21, 128, 141, 211-12,
215, 284

Kristeva, Julia, 42, 51-53, 59, 107,
114, 117, 119, 121, 126-27, 130

Lacan, Jacques, 27, 44, 52, 58-60,
74-75, 92, 148, 181-82, 242-43,
246, 250, 254, 316

Lautréamont, Comte de, 42, 51, 93,
211-12

Lenin, V. İ., 93, 126, 130, 135, 146, 236

Lévi-Strauss, Claude, 24, 36, 39, 44,
46, 52, 60, 223

Lukács, Georg, 199

Mallarmé, Stéphane, 32, 41, 45-46, 48,
67, 98, 126, 151, 221, 226, 299
Mao, 126
mantık, 39, 147
sözdizimsel mantık, 13-14, 299
mantıkdışı, 41, 56
Marksizm, 25, 28, 57, 65, 68, 70, 78,
106, 144, 146, 179, 198-99, 236,
259, 294 (ayrıca bkz. Marx)
Marx Biraderler, 97
Marx, Karl, 58, 67, 98, 106-7, 114,
126, 146, 149, 156-57, 198, 236,
274, 286 (ayrıca bkz. Marksizm)
mathesis, 211-13
metafor, 20, 22, 27-28, 87, 96-100,
107, 245
metonimi, 20-23, 46, 107
Michelet, Jules, 35, 163, 166, 204,
229, 296 (ayrıca bkz. *Kendi Söz-
leriyle Michelet*)
monolog, 45-46, 247, 253
monolojizm, 59, 65, 125, 217
mübadale, 14-15, 49, 70-71, 107, 224
mülk(iyet), 71, 89, 94, 101-2, 132,
170, 245, 263
nesne, 118, 124, 159, 260
nesnellik, 44, 114, 148, 296
nevroz, 75, 99, 132, 138, 189, 205,
224, 226, 250, 270
Nietzsche, Friedrich, 52, 66-67, 74,
92, 107, 115, 117, 120, 138, 149,
216, 222, 242-43, 245, 251-52,
300, 314
noktalama işaretleri, 14
Oidipus, 45, 60
okunaklı – okunaksız, 100-1, 180,
287, 296-98 (ayrıca bkz. okutan
ve yazdırın)
okutan (ayrıca bkz. okunaklı), 56,
91-92, 119, 125, 130, 250
Öteki, 13-14, 59, 64, 75, 97, 170, 219,

245, 260, 264, 269, 316
büyük Öteki, 253
özne, 13-15, 44-45, 47, 49, 59, 60, 65,
92, 96-98, 103, 145, 148-49, 159,
168-69, 172-73, 177, 179, 182,
185-86, 188-89, 191-92, 196-97,
219, 223, 230, 237, 271, 277,
284, 291, 293, 303, 308, 310
âşık özne, 248, 250-55, 258-59,
261, 265-69, 308
birey *versus* özne, 214
derin özne, 219
dilbilgisel özne, 83-84
imgeselin öznesi, 250
konuşan özne, 219
metafizik özne, 149
nesne *versus* özne, 260
özne felsefesi, 186, 277
özne-okur, 172
psikolojik özne, 45
sözcelemenin öznesi, 45, 47, 60
yazan özne, 149, 185, 219
öznelerarasılık, 42, 75
öznellik, 86, 106, 147-49, 160, 293-95,
297-98, 303
paranoya, 12, 127, 189, 270, 283
parantez, 14, 147, 293
Pirandello, Luigi, 97
Proust Marcel, 32, 35, 45, 61, 73, 143,
150, 162, 169-70, 187, 198, 204,
225, 253, 294, 309-10
psikanaliz, 28, 56-59, 159, 172, 179,
186, 188, 200-1, 205, 210, 213,
216, 242-43, 254-55, 260, 294,
316
psikoloji, 28-29, 59, 200, 242, 258,
316
psikosomatik hasta, 75
psikoz, 223-24, 250, 270
Racine, Jean, 212, 253, 283
Racine Üstüne, 16, 58, 200-1, 302
retorik, 20-21, 55, 87, 91, 182, 225

- Sade, Marquis de, 42, 70, 104-5, 142-43, 151-55, 167-68, 180, 189, 197-98, 203-4, 210-11, 246, 257
- Sade, Fourier, Loyola*, 133, 140-42, 150-58, 167-68
- Saussure, Ferdinand de, 37, 41, 80, 82, 95, 113, 181
- Sartre, Jean-Paul, 43, 181, 186, 199, 223, 226, 292-93, 313
- semiosis*, 212-13
- sıfat, 160-61, 168
- simge, 22, 27, 49, 55-58, 62, 71-72, 75, 100
- simgesel, 22-23, 50, 60, 64, 74-75, 88, 94-95, 112, 120-21, 213-14, 219, 280
- Sollers, Phillipe, 45, 51-52, 67, 94, 99, 121, 161, 180, 189, 220, 242, 246, 287, 296-98, 300
- sözce, 54
- bilimsel sözceler, 161
- sözcelem, 185, 213
- sözdizimi, 36, 100, 218, 255, 299
- söylem, 12, 22, 36-37, 45, 52-53, 55, 67, 76, 90, 101, 107, 115-17, 126-27, 136, 141, 144-46, 147, 152-53, 182-83, 185, 191, 197-98, 238, 247, 251, 313
- âşık öznenin söylemi, 251-52, 254, 265
- beslenme söylemi, 81
- bilimsel söylem, 46, 61, 147-48, 185
- entelektüel söylem, 47-48, 67, 196
- eşcinsel söylem, 267
- goşist söylem, 313
- kibirli söylem, 192-93
- Marksist söylem, 106
- Marx'ın söylemi, 126
- monolojik söylem, 142
- psikanalitik söylem, 254
- siyasal söylem, 191-92, 237
- söylem göstergebilimi, 113
- söylem olarak sinema, 22
- söylemdışı, 144-45
- tarihsel söylem, 123
- söylemsellik 126, 147, 198, 251
- tarihin hızlanması, 282
- tiyatro 23, 25-26, 79, 94, 97, 106, 146, 151, 165, 202, 246
- Todorov, Tzvetan, 41, 92, 115-17, 147, 161
- Troçki, Lev, 236
- üslup 12, 50, 91, 121-22, 124, 129, 161, 168, 173-74, 183, 187, 224-26, 236-37, 270
- yazı *versus* üslup, 86-87, 161, 213
- üslupbilim, 20
- üstben, 42, 115-16, 146, 194, 277, 296
- üstdil, 44-45, 211, 213, 251
- bilimsel üstdil, 44, 119, 185
- ütopya, 29, 49, 78, 109, 157, 209, 256, 277
- yapı, 83, 156
- yapısalcılık, 19, 20, 22, 24, 31, 40-44, 83, 92, 116, 123, 156, 175, 201, 211, 250
- yapısöküm, 299
- yazdıran metin, 92, 129
- yazı, 32, 39-40, 42, 87, 98, 101, 121-24, 129, 140, 148-50, 153, 161-62, 168-69, 173-74, 179, 183, 208, 213, 243, 245-46, 255-56, 294-95, 310, 316-17
- yazı *versus* söz, 11-15, 288-90
- yazmanlık (*écriture*), 86-88, 121, 129, 148, 161, 179
- yeni filozoflar, 300, 312



metis'ten okuyabileceğiniz diğer kitaplar

Söylem Türleri ve Başka Yazılar Mihail M. Bahtin

Söylemek ve Yapmak J. L. Austin

Büyük Yabancı Michel Foucault

Körlük ve İçgörü Paul de Man

Bulut Kuramı Hubert Damisch

Edebiyat Ne İşe Yarar? Rita Felski

Yazı ve Yorum Roland Barthes

Özgürleşen Seyirci Jacques Rancière

Bir Aşk Söyleminden Parçalar Roland Barthes

Çağdaş Söylenler Roland Barthes

Poetikaya Giriş Tzvetan Todorov

Doğu-Batı Mimesis Kader Konuk

Cinsellik Muamması Haz. C. Çakırlar, S. Delice

Dilin Aynasından Guy Deutscher

METİS YAYINLARI

Hubert Damisch

BULUT KURAMI

Resim Tarihi İçin Bir Katkı

Çeviren: E. Burak Şaman

Sanat göstergebilimi alanında ilk ve hâlâ en önemli çalışmalardan biri olan *Bulut Kuramı*, Batı resminde bulut “göstereninin” kullanımlarını hem eşzamanlı hem de tarihsel perspektiflerden ele alıyor; Correggio’nun ünlü Parma kubbelerinden yola çıkıp Leonardo da Vinci’ye ve Turner’a, hatta Çin resmine kadar uzanıyor. Çalışmanın amacı, bulutun işlevlerini açıklamaktan ziyade, bu örnek üzerinden resim dilinin incelemesine yönelik bir keşfe çıkmak ve sanatta anlamın oluşumu üstüne evrensel kapsamlı bir düşünme serüvenine atılmak.

Sanat tarihi alanında bugün klasikleşmiş bir yöntem kitabı olan *Bulut Kuramı*, sanat tarihi ve felsefesinin yanı sıra göstergebilimle ilgilenenlerin de severek okuyacağı özgün, felsefi açıdan zengin ve ufuk açıcı bir çalışma



METİS YAYINLARI

Paul de Man

KÖRLÜK VE İÇGÖRÜ

Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler

Çeviren: Ferit Burak Aydar

Edebiyat eleştirisi alanının yirminci yüzyıldaki en önemli isimlerinden Paul de Man'ın, okumanın problemli yapısına yoğunlaşan, ve edebiyatla ilgilenenlerin birer okur olarak kendi rollerine ilişkin varsayımlarını sorgulayan, geniş etkili ve klasikleşmiş eseri *Körlük ve İçgörü* nihayet Türkçede.

De Man bu kitaptaki denemelerinde başka edebiyat kuramcıları gibi doğrudan edebiyat eserlerinden değil, edebiyata bakışlarındaki derinlik herkesçe kabul edilmiş olan eleştirmenlerden hareketle geliştiriyor düşüncesini. Blanchot, Lukács, Poulet, Derrida, Heidegger, Bloom gibi eleştirmenlerin, inceledikleri metinlerin yapısı hakkındaki bulgularının, en başta model olarak kullandıkları genel anlayışla çeliştiğini gösteriyor. Bu yazarların pek de farkında olmadıkları, kör noktalarını oluşturan bu çelişki ve uyumsuzlukların aslında onları beslediğini, “en iyi içgörülerini, bu içgörülerin çürüttüğü varsayımlara borçlu olduklarını” gösteriyor. De Man'a göre “modern eleştirmenler edebiyatı gizeminden arındırdıklarını zannettiklerinde aslında edebiyat onları gizeminden arındırıyordur; ama bu, zorunlu olarak bir kriz biçiminde gerçekleştiğinden, kendi içlerinde olanlara kördürler. Tam da edebiyatın hesabını gördüklerini iddia ettikleri anda edebiyat aslında her yeredir; antropoloji, dilbilim, psikanaliz diye adlandırdıkları şey, aynen Hydra'nın başı gibi, her kesildiğinde yeniden zuhur eden edebiyattan başka bir şey değildir.”

Edebiyatla ve edebiyat kuramıyla ilgilenenlerin yanı sıra, beşeri bilim alanlarında çalışan bütün araştırmacıların da dikkatle okuması gereken, zorlu ama zihin açıcı bir klasik.



METİS YAYINLARI

Jacques Rancière

ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİ

Çeviren: E. Burak Şaman

“Gören, görmeyi bilmez”: Tuhaftır ama, Platon’un mağarasından bugünün gösteri toplumuna yöneltilen eleştirilere kadar bütün tarih boyunca benimsenen önkabul budur. Herkesin kendi yerini bilmesini isteyen filozofun da, ezilenleri bulundukları yere mahkûm eden yanılsamalardan kurtarmak isteyen devrimcilerin de benimsediği ilke budur. Bakar körlükle mücadele etmek için hâlâ iki strateji öne çıkıyor. Bunlardan biri körlere göstermediklerini göstermek istiyor (seyirciyi eğitmek): Müze sim-sarlarının açıklayıcı pedagojisinden tutun, “görmeyen” yurttaşlara tüketim toplumunun imgelerinin istilasına uğradıklarını anlatmaya çalışan enstalasyonlara kadar benimsenen strateji hep budur. Diğer strateji ise (eyleme geçirmek) gösteriyi icraya ve izleyiciyi eyleme geçebilen bir insana dönüştürmek suretiyle görme denen kötülüğün kökünü kazımak istiyor.

Rancière, bu iki stratejinin karşısına basit ama sarsıcı bir hipotez çıkarıyor: Görme olgusu herhangi bir zaaf barındırmaz; eylem konusunda birtakım kısıtlamalara ve hiyerarşilere tabi olduğu varsayılan kişilerin seyirciye dönüştürülmesi, toplumsal konumların altüst edilmesine katkıda bulunabilir pekâlâ. O halde seyircinin özgürleşmesi demek, seyircinin gördüğüne ilişkin ne düşüneceğini ve ne yapacağını bildiğini kabul etmek demektir. Bu hipotezin ışığında kitap, çağdaş sanat içinden şu sorulara cevap vermeye çalışıyor: Siyasal sanat veya sanatın siyasallığından ne anlamak gerekir? Eleştirel sanat geleneğinin ve hayatı sanatsallaştırma arzusunun neresindeyiz? Meta ve görüntülerin tüketilmesine yöneltlen militan eleştiriler nasıl oldu da birden meta ve görüntülerin her şeye kâdir olduğunun melan-kolik bir şekilde kabulüne veya “demokratik insan”ı hedef alan gerici bir eleştiriye dönüşebildi?



Sesin Rengi zevkle okuyacağınız bir kitap: Roland Barthes'ın sinema, edebiyat, eğitim ve kültür konularında hayatı boyunca verdiği söyleşilerin önemli bir kısmını bir araya getiriyor. Söyleşi türünün bir özelliği olarak, eleştirmen sorular karşısında kâh düşüncelerini açıyor, kâh başka düşüncelerle ilişkiye giriyor, kâh üzerine doğrudan yazmadığı konular –68 ve sonrasındaki siyasal ortam gibi– hakkında görüşlerini açıklıyor. Genç gazetecilerin sıkıştırma çabaları karşısında Barthes'ın bir yandan hakikatin hakkını verirken bir yandan da zarafeti elden bırakmadan günün moda düşünceleriyle arasına mesafe koymaya çalıştığını görüyoruz.

Roland Barthes

Sesin Rengi

SÖYLEŞİLER

Barthes'ın engin kültürünün yanı sıra zekâ kıvılcımlarıyla yüklü bu söyleşiler düşünürün külliyatının vazgeçilmez bir tamamlayıcısını oluşturuyor, düşüncesinin değişim ve gelişimini aşama aşama takip edebilmemizi sağlıyor. Söz ile yazı arasındaki karşıtlık üstünde dururken yazıda eksik olan iki şeyin altını çiziyor Barthes: sözün taktiksel varoluşunun masumiyeti ve sözü söyleyen bedenin izleri. Teatral söz ile tasarlanmış yazı arasında bir yerde kalan söyleşi türünde okurun bu masumiyeti ve bedenin izlerini bulacağını umuyoruz.



Metis Edebiyatdışı

ISBN-13: 978-605-316-093-9



Metis Yayınları www.metiskitap.com