

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>

metis eleştiri

Roland Barthes

Yazının Sıfır Derecesi



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <http://www.pdfkitap.com>



Metis Eleştiri 5

Yazının Sıfır Derecesi
Roland Barthes

Fransızca İlk Basımı:
Le Degré zéro de l'écriture, 1953
© Türkçe yayım hakları Metis Yayınları'na aittir.

İlk Basım: Eylül 1989
Üçüncü Basım: Eylül 2006

Dizi Yayın Yönetmeni: Orhan Koçak
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Kapak Deseni: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN 975-342-401-9

Roland Barthes

Yazının Sıfır Derecesi

Çeviren

Tahsin Yücel



metis eleştiri

İçindekiler

Sunuş, Tahsin Yücel • 7

Giriş • 11

I

Yazı Nedir? • 17

Siyasal Yazılar • 24

Roman Yazısı • 31

Şiirsel Bir Yazı Var mıdır? • 40

II

Burjuva Yazısının Utkusu ve Kopması • 51

Biçem İşçiliği • 56

Yazı ve Devrim • 59

Yazı ve Sessizlik • 64

Yazı ve Söz • 68

Dil Ütopyası • 72

Sunuş Tahsin Yücel

Yazının Sıfır Derecesi Roland Barthes'ın ilk kitabıdır. Pek çok ilk kitap konusunda olduğu gibi *Yazının Sıfır Derecesi* konusunda da belirgin etkilerden söz edilir sık sık, özellikle de Sartre'ın ve Marx'ın etkileri önemle vurgulanır. Hiç kuşkusuz, büyük ölçüde doğru bir saptamadır bu. Bildiğimiz kadarıyla, Roland Barthes'ın kendisi de bunu yadsımaz. Ne var ki, daha ilk yayımlandığı günlerde bile usta işi bir yapıt olarak algılanması bir yana, belirli etkilenmelerin izlerini taşıması, bu kitabın Fransız yazınına yeni bir bakış ve yeni bir söylem getirmesini, böylece, yalnızca Barthes'ın yazarlık yaşamında değil, çağdaş Fransız yazınında da önemli bir başlangıç olmasını önlememiştir.

Bu küçük kitabın ilk kez yayımlandığı 1953 yılında, gerek yazın yapıtının öncelikle dilsel niteliği, gerekse yazarın toplum ve yapıt karşısındaki konumu üzerine geliştirilmiş yeni söylemler yok değildir. Gaston Bachelard'ın ve Jean-Paul Sartre'ın yapıtları yeterince kanıtlar bunu. Barthes da, söylendiği gibi, onlardan çok şeyler öğrenir. Örneğin yazarın konumu ve bunahımı üzerine söyledikleri Jean-Paul Sartre'ın, biçim üzerine söyledikleri Gaston Bachelard'ın söylediklerinden fazla uzak değildir. Ama Roland Barthes onlardan fazla bir şey yapar: Bir bilimsellik savı gütmemekle birlikte, deneme türünün sınırlarını zorlayarak, olguları elden geldiğince

dizgesel bir biçimde değerlendirmeye, bunun için de onları adlandırmaya ve sınıflandırmaya yönelir. Böylece, kendine özgü anlatımı da işin içine girince, kendinden önce başkalarının da söylediği şeyler bile, Barthes'ın yapıtında bambaşka bir gerçeklik ve somutluk, bambaşka bir çarpıcılık ve inandırıcılık kazanır. Örneğin ilk kez *Yazının Sıfır Derecesi*'nde karşılaştığımız "yazı" kavramı, bir ölçüde yeniden tanımlanan "biçem" ve "dil" kavramlarıyla birlikte, çağdaş Fransız yazınının derin yönelimleri konusunda gerçekten göz kamaştırıcı bir ışık tutar bize, nerdeyse bir açıklama işlevi görür. Üstelik, yorumların belirli tarihsel verilere dayandırılmasına karşın, Roland Barthes burada yalnız çağdaş Fransız yazınının değil, bütün Batı yazınının, giderek bütün Batı ekininin birtakım temel özelliklerini daha iyi kavramamızı sağlar.

Öyleyse *Yazının Sıfır Derecesi*'ni her yönüyle kusursuz bir yapıt olarak mı nitelemek gerekir? Hayır kuşkusuz, Roland Barthes'm getirdiği açıklamaların tümünü, özellikle de temellerinde yatan çözümleme biçimini sonuna dek benimsemek kolay değildir. Yazınsal olgularla tarihsel olgular arasında kurduğu sıkı koşutluk biraz zorlama gibi gelir insana: "Burjuvazi (yani klasik ve romantik) çağında, bilinç parçalanmamış olduğuna göre biçim de parçalanamazdı" ya da "bir yazı çıkmazı vardır, bu da toplumun ta kendisinin çıkmazıdır" türünden kesinlemeler tutarlı kanıtlamalarla temellendirilmiş savlardır, ama daha başka kesinlemelere temellik ettikleri görülür. Daha önemlisi, yazarımız, düşünen kişiler gerçekte aynı kaldıklarından, bir başka deyişle yalnızca düşünsel iktidardan siyasal iktidara geçtiklerinden, 1789 devriminin klasik yazının ilkelerini değiştiremediğini söyledikten sonra, yazıların çoğalmasını 1850 dolaylarında gerçekleşen üç tarihsel olaya (Avrupa nüfusunun altüst olması; dokuma endüstrisinin

yerini demir-çelik endüstrisinin alması sonucu çağdaş kapitalizmin doğması; Fransız toplumunun üç düşman sınıfa bölünmesi) bağlar. Ne var ki, "düşünsel iktidardan siyasal iktidara geçmek" türünden bir açıklamanın yetersizliği bir yana, toplumsal sınıfların bölünmüşlüğü (Fransa'da ve başka yerlerde) 1850'lerden çok daha önce de gözlemlenmiştir; sonra, Batı Avrupa toplumlarında, dokuma endüstrisiyle gelen "ilkel" kapitalizmin demir-çelik endüstrisiyle gelen "çağdaş" kapitalizme göre çok daha acı, çok daha keskin bunalımlara yol açtığı ileri sürülebilir. Bunun yanında, *Yazının Sıfır Derecesi*'nde, aşağı yukarı birbirinin çağdaşı olan iki büyük yazar: Balzac ile Flaubert arasında kurulan eskilik / çağdaşlık karşıtlığı¹ ve bu eskilik çağdaşlık karşıtlığında örneğin bir Mallarmé'ye ayrıcalıklı bir yer verilirken bir Nerval'in sözünün bile edilmesi, Roland Barthes'ın görüşlerini dizgeleştirme ve olguları tarihle açıklama çabası içinde, gerçeğin kimi yönlerini gözden kaçırabildiğini sezdirir bize.

Ama, yapıtın konusu belirli sanatçıların değerlendirilmesi ya da bir yazın tarihi değil, bir "yazı tarihine giriş" olduğuna göre, bütün bunlar temel gözlemlerin açınlayıcı doğruluğu yanında fazlasıyla ikincil kalır. Öte yandan, sonraki yapıtlarda bu türlü tümcü açıklamaların payı "sıfır derece"ye ininceye dek azalırken, ilk yapıtta tanık olduğumuz benzersiz gözlem ve anlatım gücü kesinleştikçe kesinleşerek Roland Barthes'ı çağımızın en ilginç yazarlarından biri durumuna getirecek, *Yazının Sıfır Derecesi*'yse, bu ilginç yazarın birbirinden ilginç yönelimleri arasında ilk yönelim olarak, önemini hep koruyacaktır.

1. Barthes'ın yıllar sonra Balzac'ın *Sarrasine*'i üzerine yazdığı *S/Z* bir bakıma bir haksızlığın düzeltilmesi, dolayısıyla doğrulanması olacaktır.

Giriş

Hébert "Père Duchêne" in hiçbir sayısına birkaç "hastir", birkaç "hurt" sokuşturmadan başlamazdı.¹ Bu kaba sözcükler hiçbir şey anlatmazdı, ama imlerdi. Neyi mi? Bütün bir devrim durumunu. İşte işlevi artık yalnızca bildirmek ya da dile getirmek değil, aynı zamanda hem Tarih, hem de burada yapılan seçim olan bir dil ötesini benimsetmek olan bir yazı örneği.

Bir şeyler göstermeyen yazılı dil yoktur ve "Père Duchêne" için doğru olan Yazın için de doğrudur. O da bir şey imlemek durumundadır, içeriğinden ve bireysel biçiminden farklı bir şey, kendi kapanımı² olan, kendini Yazın olarak benimsetmesini sağlayacak bir şey. Bunun sonucu olarak, düşünle, dille, biçemle bağıntısı bulunmayan ve düşünülebilecek bütün anlatım yollarının derinliğinde, töremsel³ bir dilin yalnızlığını tanımlamaya yönelik bir göstergeler bütünü çıkar ortaya. Göstergelerin bu kutsal nitelikli düzeni Yazın'ı bir kurum olarak sunar ve onu Tarih'ten soyutlamaya yönelir, çünkü hiçbir kapanım bir süreklilik düşüncesi olmadan temellendirilemez; ancak etkinliğini en açık biçimde Tarih'in yadsındığı yerde gösterir; öyleyse dilin ya da biçemlerin değil, yalnızca Yazın'ın Gösterge'lerinin tarihi olan bir yazınsal dil tarihi yazılabilir, bu biçimsel tarihin de kendi yordamınca —yordamların en karanlığı olmayan yordamınca— derin Tarih'le bağlantısını ortaya çıkaracağı kestirilebilir.

Hiç kuşkusuz biçimi Tarih'in kendisiyle değişebilecek bir bağlantı söz konusu; yazıların yazgısında Tarih'in varlığını duymak için dolaysız bir gerekirciliğe başvurmak zorunlu değildir: Olayları, durumları ve düşünceleri tarihsel zaman boyunca çekip götüren bu bir tür işlevsel birlik burada bir seçimin sonuçlarından çok sınırlarını sürer önümüze. O zaman Tarih yazarın önünde birkaç dil aktöresi arasında zorunlu bir seçim olgusu gibidir; Yazın'ı kendi gücü dışında kalan olasılıklara göre imlemek zorunda bırakır onu. İleride göreceğiz, örneğin burjuva sınıfının düşüngüsel⁴ birliği tek bir yazı üretmişti, burjuvazi (yani klasik ve romantik) çağında, bilinç parçalanmamış olduğuna göre biçim de parçalanamazdı; buna karşılık, yazar mutsuz bir bilinç olmak üzere evrenselin tanığı olmaktan çıkar çıkmaz (1850'ye doğru), ilk işi biçiminin bağlanımını⁵ seçmek oldu; böylece geçmişinin yazısını ya üstlendi, ya yadsıdı. Klasik yazı parçalandı ve, Flaubert'den günümüze, bütün Yazın bir dil sorunsalı oldu.

Yazın işte tam bu anda (sözcük az bir zaman önce doğmuştu⁶) bir daha değişmemesiye bir nesne olarak benimsendi. Klasik sanat kendini bir dil gibi duyumsayamazdı, dilin kendisiydi, yani saydamlık, çökeltisiz dolaşım, Evrensel bir Tin'in, derinlik ve sorumluluktan yoksun bir süssel göstergenin en iyi desteği; bu dilin kapanımı doğasının sonucu değil, toplumsaldı. On sekizinci yüzyılın sonuna doğru bu saydamlığın bulanmaya başladığı bilinir; yazınsal biçim tutumundan ve örtmecesinden bağımsız bir ikincil güç geliştirir; çeker, şaşırtır, büyüler, bir ağırlığı vardır; Yazın toplumsal olarak ayrıcalıklı bir dolaşım biçimi gibi duyumsanmaz artık, hem düş, hem tehdit olarak verilmiş, yoğun, derin, gizlerle dolu bir dil olarak duyumsanır.

Bu önemli bir olgudur: Yazınsal biçim bundan böyle her nesnenin oyuntusuna bağlanmış varoluşsal duygular yaratabilir: aykırılık, alışılmışlık, tiksinti, hoşnutluk, öldürme duyguları. Böylece, yüz yıldan beri, her yazı yazarın kaçınılmaz bir biçimde yolunun üstünde bulduğu şu Nesne-Biçim karşısında bir evcilleştirme ya da geri itme çabasıdır, onu görmesi, göğüslemesi, üstlenmesi gerekmekte, bir yazar olarak kendini yoketmedikçe onu yokedememektedir. Biçim bir nesne gibi asılı durur gözlerin önünde; ne yapılırsa yapılsın, bir aykırılıktır: Görkemlidir, gününü doldurmuş görünür; düzensizdir, toplumdışı kalır; zamana ya da insanlara göre özeldir, hangi biçimde olursa olsun yalnızlıktır.

Bütün on dokuzuncu yüzyıl bu dramatik yoğunlaşım olgusunun gelişmesine tanık oldu. Chateaubriand'da bu olgu henüz hafif bir çökelti, bir dil esenliğinin ufak ağırlığı, yazının araçlık işlevinden zar zor ayrıldığı ve kendi kendine bakmakla kaldığı bir tür öztutkunluktur.⁷ Flaubert —burada bu sürecin çok belirgin anlarını vurgulamakla yetiniyoruz— bir emek-değer ortaya çıkararak Yazın'ı kesin biçimde bir nesne olarak kurdu: Biçim bir çömlek ya da mücevher gibi bir "yapım"ın anlatımı oldu (yani yapım biçimin "gösterilen"i oldu, ilk kez bir gösterim olarak sunulup benimsetildi). En sonunda, Mallarmé, Nesne-Yazın'ın kuruluşunu bütün nesnelleştirmelerin sonuncusu olan edimle, öldürmeyle taçlandırdı: Mallarmé'nin tüm çabasının bu dili yıkmaya yöneldiği bilinir, Yazın bir bakıma ancak bu dilin cesedi sayılır.

Böylece, sözcüklerin dekoru üzerinde düşüncenin mutlulukla havalandığı bir hiçlikten yola çıktıktan sonra, yazı gittikçe artan bir katılaşmanın bütün durumlarından geçti; önce bir bakışın, sonra bir edimin, en sonunda bir öldürmenin ko-

nusu olduktan sonra, bugün son durumuna, yokluğa ulaşmaktadır: Burada "yazının sıfır derecesi" diye adlandırılan bu yansız yazılarda bir yadsıma deviniminin ta kendisi ve, sanki Yazın yüz yıldan beri yüzeyini kalıtımsız bir biçim içinde dönüştürmeye yönelirken arılığı artık yalnızca her türlü gösterenin yokluğunda buluyormuş, en sonunda şu Orpheus düşünün: Yazın'sız bir yazarın doğmasını istiyormuş gibi, süre içinde bunu gerçekleştirme güçsüzlüğü kolaylıkla seçilebilir. Örneğin Camus'nün, Blanchot'nun ya da Cayrol'un ak⁸ yazısı, ya da Queneau'nun konuşma yazısı, burjuva bilincinin parçalanışını adım adım izleyen bir yazı Tutku'sunun son oluntusudur.

Burada amaçlanan şey, ana çizgileriyle bu bağlantıyı çizmektir; dilden ve biçimden bağımsız bir biçimsel gerçeğin varlığını kesinlemektir; Biçim'in bu üçüncü boyutunun da, fazladan bir "trajik"likle yazarı toplumuna bağladığını göstermeye çalışmaktır; son olarak, bir dil Aktöre'si olmadan Yazın olamayacağını sezdirmektir. Bu denemenin özdeksel sınırları (kimi sayfaları 1947'de ve 1950'de Combat'da yayımlanmıştı) bir Yazı Tarihi olabilecek şeye bir Giriş'ten başka bir şeyin söz konusu olmadığını yeterince gösteriyor.

I

Yazı Nedir?

Dilin bir çağın bütün yazarları için ortak bir buyurumlar ve alışkanlıklar bütünü olduğu bilinir. Bu demektir ki, dil tümüyle yazarın sözünün içinden geçen bir Doğa gibidir. Bununla birlikte, ona hiçbir biçim vermez, hatta onu beslemez bile: Soyut bir gerçekler çemberi gibidir, yapayalnız bir sözün yoğunluğu ancak dilin dışında çökmeye başlar. Bütün yazınsal yaratımı aşağı yukarı gök, yer ve bunların birleşim çizgilerinin insan için bildik bir konut çizdikleri gibi kapsamı içine alır. Bir gereçler toplamından çok bir çevrendir, yani hem bir sınır, hem bir duraktır, tek sözcükle, güven verici bir düzenleme uzanıdır. Yazar, sözcüğün tam anlamıyla, hiçbir şey çıkarmaz ondan; yazar için dil, çiğnenmesi belki de dilyetisinin⁹ bir üst-doğasını gösterecek bir sınır çizgisi gibidir daha çok: Bir eylemin alanı, bir olasılığın tanımı ve beklentisidir. Toplumsal bir bağlanmanın yeri değildir, seçimsiz bir tepkedir yalnızca, yazarların değil, insanların bölünmez mülküdür; Yazının töremi dışında kalır; seçimi gereği değil, tanımı gereği toplumsal bir nesnedir. Hiçbir yazar, doğallıktan uzaklaşmadıkça, özgürlüğünü dilin saydamsızlığına katamaz, çünkü, bir Doğa gibi eksiksiz ve birleşik olarak, bütün Tarih durur içinde. Bu nedenle, yazar için, dil belirli bir yakınlığı uzaklara yerleştiren bir insan çevrenidir, ayrıca bu yakınlık da tümüyle eksildir: Camus ile Queneau'nun aynı dili konuştuklarını söylemek, ayrımsal bir işlemle, eski ya da gelecekçi, konuşmadıkları bü-

tün dilleri varsaymaktan başka bir şey değildir: Yazarın dili, yokolmuş biçimlerle bilinmedik biçimler arasında asılı durumda, bir kaynaktan çok bir sınırdır; dönüp geriye bakan Orpheus gibi, davranışının oturmuş anlamını ve toplumculuğunun temel edimini yitirmeden söyleyemeyeceği her şeyin geometrik yeridir.

Öyleyse dil Yazın'ın berisindedir. Biçemse nerdeyse ötesinde: Yazarın bedeninden ve geçmişinden birtakımı inşeler, bir konuşma biçimi, bir sözcük dağarcığı doğar ve yavaş yavaş sanatının özdevinimleri¹⁰ olur. Böylece, biçem adı altında, yalnızca yazarın kişisel ve gizli söylenseline, ilk sözcükler ve nesneler çiftinin biçimlendiği, varlığının bütün büyük sözsel izleklerinin bir daha çıkmamasıyla yerleştiği şu söz alt-fiziğine dalan bir kendi kendine yeterli dilyetisi oluşur. Nedenli incelmış olursa olsun, biçemde her zaman ilkel bir şeyler vardır: Amaçsız bir biçimdir, bir amacın değil, bir tepinin ürünüdür, düşüncenin dikey ve yalnız bir boyutu gibidir. Göndergeleri bir Tarih düzeyinde değil, bir dirimbilim ya da bir geçmiş düzeyindedir: Yazarın "şey"i, görkemi ve hapisanesidir, yalnızlığıdır. Topluma ilgisiz ve saydamdır, kişinin kapalı tutumu olarak, hiçbir biçimde bir seçimin, Yazın konusunda bir düşüncenin ürünü değildir. Töremi özel yanıdır, yazarın söylensel derinliklerinden yükselir, sorumluluğu dışında açılır. Bilinmedik ve gizli bir tenin süsleyici sesidir; bu bir tür çiçek gelişimi içinde, biçem sanki ten ile dünyanın sınırında oluşan bir alt-dilden yola çıkmış, kör ve inatçı bir değişimin ürünüymüşçesine, bir Zorunluluk biçiminde işler. Biçem tam anlamıyla filizlenme türünden bir olgudur, bir Mizaç'ın dönüşümüdür. Bunun için de biçemin anıştırmaları derinlemesine yayılmıştır; sözün yatay bir yapısı vardır, gizleri sözcükleriyle aynı çizgi üzerindedir, gizlediği şeyi de sürekliliğinin süre-

si çözer; sözde her şey sunulmuş, dolaysız bir yıpranmaya adanmıştır, konuşma, sessizlik ve devinimleri yokolmuş bir anlama doğru atılır: İzsiz ve gecikmesiz bir aktarımdır bu. Biçeminse, tersine, yalnızca dikey bir boyutu vardır, kişinin kapalı anısına dalar, saydamsızlığını belirli bir özdek deneyiminden yola çıkarak oluşturur; biçem yalnızca eğretilemedir her zaman, yani yazınsal amaçla yazarın tensel yapısı arasında denklemdir (yapının bir sürenin çökeltisi olduğunu anımsayalım). Bunun için de biçem her zaman bir gizdir; ama gönderiminin sessiz yamacı dilyetisinin devingen ve durmamacasına ertelenen doğasına dayanmaz; gizi yazarın bedenine kapatılmış bir anıdır; söylenmeyen de her şeye karşın dilin yerini tuttuğu sözde görülenin tersine, biçemin anıştırma erdemi bir hız olgusu değil, bir yoğunluk olgusudur, çünkü betilerinde¹¹ katılıkla ya da sevecenlikle toplandıktan sonra, biçemin altında dik ve derin olarak duran şey, dilyetisine tümüyle yabancı bir gerçeğin parçalarıdır. Bu dönüşümün mucizesi, biçemi kişiyi gücün ve büyüünün eşiğine götüren, yazın-üstü bir işlem yapar. Dirimsel kökeni nedeniyle, biçem sanatın dışında yer alır, yani yazarı topluma bağlayan antlaşmaya girmez. Öyleyse sanatın güvenliğini biçemin yalnızlığına yeğ tutacak yazarlar tasarlanabilir. En iyi biçemsiz yazar örneği Gide'dir, tıpkı Saint-Saëns'in yeniden Bach ya da Poulenc'in yeniden Schubert yaptığı gibi, onun işçiliğe dayalı yazma biçimi de belirli bir klasik törenin çağdaş hazzını kullanır. Buna karşılık, yeni şiir —bir Hugo'nun, bir Rimbaud'nun ya da bir Char'in şiiri— ağzına kadar biçemle doludur ve ancak bir Şiir amacı göz önüne alınırsa *sanat*'tır. Yazarı Tarih'in üstünde bir Tazelik olarak benimseten şey biçemin Yetke'sidir, yani dille etten eşi arasındaki tümüyle özgür bağdır.

Böylece dilin çevreni ile biçemin dikeyliği yazar için bir doğa çizerler, çünkü yazar ne berikini seçer, ne ötekini. Dil bir eksillik, olabilirin başlangıç sınırı olarak işler, biçemse yazarın mizacını dilyetisine bağlayan bir Zorunluluk'tur. Orada Tarih'in yakınlığını bulur, burada kendi geçmişinin yakınlığını. Her iki durumda da bir doğa, yani bir bildik davranışlar bütünü söz konusudur, burada güç işlemsel türdendir yalnızca, birinde sayar, öbüründe dönüştürür, hiçbir zaman bir seçimi yargılamakta ya da belirtmekte kullanılmaz.

Ama her Biçim aynı zamanda Değer'dir de; bunun için, dil ile biçem arasında bir başka biçimsel gerçeğe de yer vardır. Bu gerçek de "yazı"dır. Hangi yazınsal biçimi alırsak alalım, genel bir "hava", isterseniz, bir "töre" seçimi vardır, yazar da işte burada açık olarak bireyselleşir, çünkü burada bağlanır. Dil ile biçem her türlü dilyetisi sorunundan önce gelen verilerdir, dil ile biçem Zaman'ın ve dirimsel kişinin doğal ürünüdür; ama yazarın biçimsel kimliği ancak dilbilgisi kurallarının ve biçemin değişmezlerinin yerleşimi dışında, yazılı sürerliğin, hiçbir sorumluluk içermeyen bir dilsel doğa içine toplanıp kapatıldıktan sonra, en sonunda tüm gösterge, bir insan davranışının seçimi, belirli bir İyi'nin kesinlenmesi olduğu yerde gerçekten kurulur, böylece yazarı bir mutluluğun ya da bir rahatsızlığın apaçıklığına ve iletimine yöneltir, sözünün aynı zamanda hem olağan, hem benzersiz biçimini başkasının uçsuz bucaksız Tarihi'ne bağlar. Dil ve biçem kör-güçlerdir; yazı tarihsel bir dayanışma edimidir. Dil ile biçem birer nesnedir; yazı bir işlemdir. Yaratım ile toplum arasında bağıntıdır, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal dildir, insansal amacı içinde kavranan ve böylece Tarih'in büyük bunalımlarına bağlanan biçimdir. Örneğin Merimee ile Fenelon dil olguları ve

biçem rastlantılarıyla birbirlerinden ayrılırlar; gene de aynı amaçsallıkla yüklü bir dil kullanır, aynı biçim ve içerik düşüncesine gönderirler, aynı uzlaşımlar düzenini benimserler, aynı uygulamısal tepkelerin odağıdırlar, bir buçuk yüzyıllık bir uzaklıkla, görünüşü biraz değişmiş olmakla birlikte, konumu da, kullanımı da hiç mi hiç değişmemiş, özdeş bir aracı aynı devinilerle kullanırlar: Kısacası, yazıları aynıdır. Buna karşılık, dilimizin aynı tarihsel durumunu konuşmuş ve konuşmakta olan nerdeyse çağdaş yazarlar, Mérimée ve Lautréamont, Mallarmé ve Céline, Gide ve Queneau, Claudel ve Camus, birbirinden derinden derine farklı yazılar kullanırlar; sözlerinin havası, akışı, amacı, aktöresi, doğallığı, her şey birbirlerinden ayırır kendilerini, öyle ki, böylesine karşıt ve karşıtlıklarıyla böylesine iyi tanımlanan yazılar karşısında, çağ ve dil ortaklığı çok az bir şeydir.

Bu yazılar gerçekten de farklıdır, ama birbirleriyle karşılaştırılabilirler, çünkü özdeş bir devinimin ürünüdürler, bu devinim de yazarın biçiminin ve onu üzerine alma yolundaki seçiminin toplumsal kullanımı üzerindeki düşüncesidir. Öyleyse yazı, yalnız kendisiyle başlayan yazınsal sorunsalın odağında, öncelikle biçimin aktöresidir, yazarın kendi dilinin Doğa'sını yerleştirmeye karar verdiği toplumsal alanın seçimidir. Ama bu toplumsal alan hiç de gerçek bir tüketimin alanı değildir. Yazarın kendisi için yazdığı toplum bölümünü seçmesi söz konusu değildir: Çok iyi bilir ki, bir Devrim beklenmiyorsa, hiçbir zaman başka bir toplum için yazamayacaktır. Seçimi bir bilinç seçimidir, bir etkenlik seçimi değil. Yazın'ı düşünme biçimidir yazısı, yayma biçimi değil. Ya da şöyle söyleyelim: Yazar Yazın tüketiminin nesnel verilerinde hiçbir şeyi değiştiremediği için (bilincinde olsa bile, bu tümüyle tarihsel veriler kendisini aşar), bir özgür dil gereğini bu dilin tüke-

timinin sonuna değil, kaynaklarına götürür. Bunun için de yazı çift anlamlı bir gerçekliktir: Bir yandan, tartışma götürmez bir biçimde, yazarla toplumunun karşı karşıya gelmesinden doğar; öbür yandan, acılı bir aktarımla, yazarı yaratımının araçsal kaynaklarına gönderir. Tarih, özgürce tüketilen bir dil sağlayamadığından, özgürce üretilmiş bir dil gerekliliğini önerir.

Böylece bir yazının seçimi, sonra da sorumluluğu bir Özgürlük belirtir, ama bu Özgürlüğün sınırları tarihin değişik anlarında hep aynı değildir. Yazar yazısını zamandışı bir tür yazınsal biçimler ambarından seçemez. Belirli bir yazarın olası yazıları Tarih'in ve Gelenegin baskısı altında belirlenir: Bir Yazı Tarihi vardır; ama bu Tarih çiftlidir: Genel Tarih'in yeni bir yazınsal dil sorunsalı önerdiği —ya da zorla benimsettiği— anda, yazı hâlâ önceki kullanımlarının anılarıyla doludur, çünkü dil hiçbir zaman "arı" değildir: Sözcüklerin gizemli bir biçimde yeni anlamlar içinde de süren ikincil bir belleği vardır. Yazı işte bir özgürlükle bir anı arasındaki bu uzlaşmadır, ancak seçim ediminde özgürlük olan, ama süreminde özgürlük olmaktan çıkan şu anımsayan özgürlüktür. Hiç kuşkusuz, bugün şu ya da bu yazıyı seçebilir ve bu davranışla özgürlüğümü kesinleyebilirim, bir tazelik ya da bir geleneksellik savında bulunabilirim; ama, bir sürem içinde, onu yavaş yavaş başkasının sözcüklerinin, hatta kendi sözcüklerimin tutsağı olmadan geliştiremem. Bütün öteki yazılardan, hatta kendi yazımın geçmişinden gelme, inatçı bir kalıntı sözcüklerimin şimdiki sesini bastırır. Her türlü yazılı iz önce saydam, arı ve yansız bir kimyasal öge gibi çöker, içinde sürem yavaş yavaş asıltı durumunda bütün bir geçmişi, gittikçe yoğunlaşmakta olan bütün bir şifrelemeyi ortaya çıkarır.

Demek ki yazı Özgürlük olarak yalnızca bir andır. Ama bu an Tarih'in en açık anlatlarından biridir, çünkü Tarih her zaman ve her şeyden önce bir seçim ve bu seçimin sınırlarıdır. Yazarın anlamlı bir davranışının sonucu olduğundan, yazı Tarih'e yazın'ın bir başka kesitine göre çok daha duyulur bir biçimde sürtünür. Yüzyıllar boyunca bağdaşık kalan klasik yazının birliği, yüz yıldan beri yazın olgusunun sınırına gelinceye dek çoğalmış olan çağdaş yazıların çokluğu, Fransız yazısının bu bir tür parçalanması, tüm Tarih'in büyük bir bunalımının karşılığıdır, ama bu bunalım Yazın Tarihi'nde çok daha bulanık bir biçimde görülür. Bir Balzac'ın "düşünce"sini bir Flaubert'inkinden ayıran şey bir okul değişimidir; yazılarını karşılaştıran şeyse, iki ekonomik yapının eklemelenmelerinde kesin anlayış ve bilinç değişiklikleri getirerek kesiştikleri anda gerçekleşmiş, temel bir kopmadır.

Siyasal Yazılar

Bütün yazılar konuşma diline yabancı bir kapanım özelliği sunar. Yazı hiçbir biçimde bir bildirişim aracı, içinden yalnızca bir dil amacının geçeceği bir açık yol değildir. Başlı başına bir düzensizliktir, sözün içinden akar ve ona kendisini sürekli erteleme durumunda tutan şu rahatsız devinimi verir. Tersine, yazı, kendi kendisiyle beslenen ve görevi kendi süremine devingen bir yaklaştırmalar dizisi bırakmak değil, göstergelerinin birliği ve gölgesiyle, yaratılmasından çok önce kurulmuş bir söz imgesini benimsetmek olan, katılaşmış bir dildir. Yazıyı sözle karşıtlaştıran şey, birincisinin her zaman simgesel, kendine dönük, açıktan açığa dilin gizli bir yamacına çevrilmiş *görünmesi*, ikincisininse yalnızca devinimi anlam taşıyan bir boş göstergeler süresi olmasıdır. Bütün söz, sözcüklerin bu yıpranmasında, hep daha uzağa götürülen bu köpüktedir, söz ancak dilin açık bir biçimde sözcüklerin yalnızca devingen uçlarını alıp götürecektir bir "yutma" olarak işlediği yerde vardır; yazıysa, tersine, her zaman dilin ötesinde köklenmiştir, bir çizgi gibi değil, bir tohum gibi gelişir, bir öz ortaya koyar ve bir gizle tehdit eder, bir karşı-iletişimdir, korkutur. Böylece her yazıda hem dil, hem zorlama olan bir nesnenin çift anlamlılığını buluruz: Yazının dibinde, dile yabancı bir "durum" vardır, bir amacın bakışı gibi bir şey vardır, bu amaç da dilin amacı olmaktan çıkmıştır. Bu bakış, yazınsal yazıda görüldüğü gibi bir dil tutkusu da, siyasi yazılarda görüldüğü gibi bir

ceza tehdidi de olabilir: Yazı o zaman bir çırpıda edimlerin gerçekliğine ve amaçların ülküselliğine¹² erişmekle yükümlüdür. Bunun için, iktidar ya da gölgesi eninde sonunda değersel bir yazı kurar, bu yazıdaysa genellikle olguyu değerden ayıran yol sözcüğün sınırları içinde kaldırılır ortadan, sözcük böylece aynı zamanda hem tanım, hem yargı olarak verilir. Sözcük bir kaçamak (yani bir başka yer ve bir doğrulama) olur. Göstergelerin birliğinin durnamamacasına dil-altı ya da dil-ötesi kuşaklarının büyüüne kapıldığı yazınsal yazılar için doğru olan bu durum siyasal yazılar için daha da doğrudur, burada dilin kaçamağı aynı zamanda sindirme ve yüceltmedir: Gerçekten de, en arı yazı türlerini iktidar ya da savaş üretir.

İlerde göreceğiz, klasik yazı yazarın özel bir siyasal topluma yerleşmesini törensi bir biçimde ortaya koymaktaydı, Vaugelas¹³ gibi konuşmaksa, başlangıçta iktidarın uygulanmasına katılmak olmuştu. Devrim bu yazının ilkelerini değiştirmede, çünkü düşünen kişiler eni konu aynı kalıyor, yalnızca düşünsel iktidardan siyasal iktidara geçiyorlardı. Bununla birlikte, kavganın olağandışı koşulları büyük klasik Biçim'in bağrında gerçek anlamda devrimci bir yazı üretti, her zamankinden de kuralcı yapısıyla değil, o dönemde dilin kullanımı daha Tarih'te benzeri görülmemiş bir biçimde, dökülen Kan'a bağlı olduğundan, kapanımı ve benzeriyle devrimci bir yazı. Devrimcilerin klasik yazıyı değiştirmek istemek için hiçbir nedenleri yoktu, insanın doğasını tartışma konusu yapmayı uslarından bile geçirmiyorlardı, hele dilini tartışma konusu yapmayı hiç düşünmüyorlardı. Voltaire'den, Rousseau'dan ya da Vauvenargues'tan miras kalmış bir "arac"ı bir uzlaşma olarak görmeleri olanaksızdı. Devrimci "yazı"nın kimliğini tarihsel durumların benzersizliği oluşturdu. Baudelaire bir yerde "yaşamın önemli durumlarında devinilerin abartmalı ger-

çekliği"nden söz etmişti. Devrim de tam anlamıyla bu önemli durumlardan biriydi; gerçek, akmasına neden olduğu kanla öylesine ağırlaştı ki, bu gerçeğin dile getirilmesi için tiyatroya özgü abartma biçimlerini kullanmak gerekti. Devrimci yazı, darağacının gündelikliğini sürdürebilecek tek şey olan bu abartmalı deviniydi. Bugün şişkinlik gibi görünen şey o dönemde gerçeğin boyundan başka bir şey değildi. Şişkinliğin bütün göstergelerini taşıyan bu yazı doğru bir yazıydı: Dil hiçbir zaman bundan daha gerçeğe-benzemez, bundan daha az aldatıcı olmadı. Bu abartma drama uydurulmuş biçim değildi yalnızca; onun bilinci de. Saint-Émilion'da tutuklanan Girondin üyesi Guadet'nin ölmek üzere olduğu için gülünçlüğe düşmeden: "Evet, ben Guadet'yim. Cellat, yap görevini. Başımı yurdun tiranlarına götür. Her zaman sarartmıştı onları, kesilmiş olarak daha çok sarartacaktır," demesini sağlayan şu büyük devrimcilere özgü çılgınca abartma olmasaydı, Devrim Tarihi'ni ve gelecekteki her türlü Devrim düşüncesini döllendirmiş olan şu söylensel olay olamazdı. Devrimci yazı Devrim söylencesinin en kusursuz gerçekleşimi gibi bir şey oldu: Korkutuyor ve Kan'ın yurttaşça bir kutsanmasını benimsetiyordu.

Marksçı yazı bambaşkadır. Burada biçimin kapanımı sözbilimsel bir abartmadan da, konuşmanın abartmalılığından da gelmez, uygulamısal bir sözcük dağarcığı kadar özel, uygulamısal bir sözcük dağarcığı kadar işlevsel bir sözlükten gelir; burada eğretilmeler bile sıkı bir biçimde kurala bağlanmıştır. Fransız devrim yazısı her zaman bir kanlı hukuku ya da törel bir doğrulamayı temellendiriyordu; marksçı yazı başlangıçta bir bilgi dili gibi verilir; burada yazı tekanlamlıdır, çünkü bir Doğa'nın tutarlılığını sürdürmeye yönelir; açıklamaların bir değişmezliği ve yöntemin bir sürekliliğini benimset-

mesini sağlayan şey, bu yazının sözlüksel kimliğidir; marksçılık tümüyle siyasal davranışlara dilinin sonunda ulaşır. Fransız devrim yazısı ne denli abartmalıysa, marksçı yazı da o denli arıksamalıdır,¹⁴ çünkü artık her sözcük kendisini söylenmeden destekleyen ilkeler bütününe bir göndermedir. Örneğin marksçı yazıda sık sık kullanılan "içermek" sözcüğünün anlamı sözlükteki yansız anlam değildir burada; her zaman kesin bir tarihsel sürece anıştırmada bulunur, ayrıca içinde bütün önceki "koyut"ları gösteren bir cebirsel gösterge gibidir.

Bir eyleme bağlı olduğundan, marksçı yazı çabucak bir değer dili olmuştur. Genellikle açıklayıcı bir yazı kullanan Marx'ta bile görülen bu özellik, yengiye ulaşmış stalinci yazıyı tümüyle kaplamıştır. Biçimsel açıdan özdeş olan ve yansız sözcük dağarcığında iki kez belirtilmeyen kimi kavramlar değerle ikiye ayrılır ve yamaçların her biri ayrı bir ada gider: Örneğin "kozmpolitizm" "uluslararasıılık"ın olumsuz adıdır (daha Marx'ta bile). Stalin evreninde, *tanım*, yani İyi ile Kötü'nün ayrılması, bütün dili kaplar, değersiz sözcük yoktur artık, yazının işlevi de sonunda bir duruşma çabasıdan kurtarmaktır: Adlandırmayla yargılama arasında hiçbir süre uzatımı yoktur, sonuç olarak bir değer başka bir değerın açıklaması olarak verildiğine göre de dilin kapanımı tamdır; örneğin şu suçlunun devlet çıkarlarına zararlı bir etkinlik gösterdiği söylenir; bu da suçlunun bir suç işleyen kişi olduğunu söylemektir. Görüldüğü gibi, gerçek bir yineleyim¹⁵ söz konusudur. Yineleyim de stalinci yazının değişmez yöntemidir. Gerçekten de, stalinci yazı olayların marksçı bir açıklamasını ya da edimlerin devrimci bir ussallığını temellendirmeyi amaçlamaz artık, gerçeği yargılanmış biçimi altında vermeyi amaçlar, böylece dolaysız bir ceza okuması getirir: "Sapmacı" sözcüğünün nesnel içeriği cezasal türdendir. İki sapmacı birleşince "bölücü" olur-

lar. Nesnel olarak farklı bir kusurun karşılığı değildir bu, ama cezada bir ağırlaşmayı belirtir. Gerçek anlamda marksçı bir yazıyla (Marx'ın ve Lenin'in yazısı) yengiye ulaşmış stalinciliğin yazısı (halk demokrasilerinin yazısı) birbirinden ayırt edilebilir; hiç kuşkusuz troçkici bir yazı ve taktik bir yazı da vardır; bu da örneğin Fransız komünizminin yazısıdır ("işçi sınıfı" teriminin yerinin "halk"a, sonra "iyi insanlar"a verilmesi, "demokrasi", "özgürlük", "barış", vb. terimlerine bile bile getirilen bulanıklık).

Her yönetim biçiminin kendi yazısı bulunduğu kuşku götürmez. Henüz bunun tarihi yazılmamıştır. Sözün göz kamaştırıcı biçimde bağlanmış¹⁶ biçimi olduğundan, yazı, ince bir çift anlamlılıkla, iktidarın aynı zamanda hem özünü, hem görünüşünü, hem olduğu şeyi, hem olduğu sanılmasını istediği şeyi içerir: Bu nedenle bir siyasal yazılar tarihi toplumsal görüngübilimlerin en iyisi olabilir. Örneğin Restauration'un geliştirdiği sınıf yazısında, baskı kendiliğinden klasik "Doğa" dan çıkmış bir suçlama oluveriyordu: Hak isteyen işçiler her zaman birer "kişi", grev kırıcılar "sakin işçiler"di, yargıçların uşaklığı "yargıçlarımızın babaca uyanıklığı" oluyordu (günümüzde de De Gaulle'cülük benzer bir yöntemle komünistleri "ayrılıkçılar" diye adlandırmaktadır). Görüldüğü gibi burada yazı bir bilinç rahatlığı gibi işlemektedir, görevi de edimin doğrulanmasına gerçekliğin güvencesini vererek olayın kökeniyle en uzak değişimini hileli bir biçimde değiştirmektir. Ama bu yazı biçimi bütün yetkeci yönetimlerin özelliğidir; polis yazısı diye adlandırabileceğimiz şeydir: Örneğin "Düzen" sözcüğünün her zaman baskıcı içeriği bilinir.

Siyasal ve toplumsal olayların Yazın'ın bilinç alanına yayılması, "militan"la yazar arasında yer alan, birincisinden en

iyi bağlanmış insan imgesini, ikincisinden yazılmış yapıtın bir edim olduğu düşüncesini çıkaran yeni bir yazıcı türü yarattı. Yazarın yerini aydın alırken, dergilerde ve denemelerde, biçemden tümüyle sıyrılmış olan ve katılmanın mesleksel dili gibi görünen "militan" bir yazı doğdu. Bu yazı ayrımlarla dolup taşar. Örneğin bir "Esprit" yazısı ya da bir "Temps modernes" yazısı bulunduğunu hiç kimse yadsımayacaktır.¹⁷ Bu düşünsel yazıların ortak özelliği, dilin ayrıcalıklı bir yer olmaktan çıkarak bağlanmanın yeterli göstergesi olmaya yönelmesidir. Bütün kendisini konuşmayanların itkisiyle kapanık bir söze ulaşmak, bu seçimi desteklemek olmasa da onun devinimini gözler önüne sermektir; yazı burada ortak bir bildirinin (kendimiz yazmadığımız bir bildirinin) altına konulan imza gibidir. Böylece, bir yazıyı benimsemek —daha iyisi yüklenmek— seçimin bütün öncüllerini atlamaktır, bu seçimin nedenlerini geçerliymiş gibi göstermektir. Öyleyse her türlü düşünsel yazı "düşüncenin atlamaları"nın birincisidir. Ülküsel olarak özgür bir dil hiçbir zaman kişiliğimi belirtmez, geçmişim ve özgürlüğüm konusunda her şeyi karanlıkta bırakırdı, kendimi bıraktığım yazıysa şimdiden başlı başına bir kurumdur; geçmişimi ve seçimimi ortaya koyar, bana bir tarih verir, söylememe bile gerek kalmadan bağlar beni. Böylece Biçim hiç olmadığı ölçüde özerk bir nesne, ortak ve savunulan bir iyeliği belirtmeye yönelik bir nesne olur, bu nesne bir biriktirim değeri taşır, ucuz bir belirti gibi işler, yazıcı onun yardımıyla hiçbir zaman öyküsünü anlatmak zorunda kalmadan belli bir düşünceyi benimseyişini sergiler durmacasına.

Çağın çabalarına karşın Yazın'ın tümüyle ortadan kaldırılamamış olması günümüzün düşünsel yazılarının bu ikiliğini daha bir vurguluyor. Yazın hâlâ çekici bir sözsel çevren oluş-

turmakta. Aydın henüz dönüşümünü iyice tamamlayamamış bir yazardan başka bir şey değil, kendini batırıp yazmayı kesinlikle bırakmış bir "militan" olmadıkça (kimileri bunu yaptılar, tanım gereği unutuldular), dokunulmamış ve gününü doldurmuş bir araç olarak Yazın'dan yola çıkılarak iletilen eski yazıların büyüüne dönmekten başka bir şey yapamaz. Demek ki bu düşünsel yazılar değişkendir, güçsüz oldukları ölçüde yazınsal kalmakta, ancak bağlanma takanaklarıyla siyasal olmaktadırlar. Kısacası, yazıcının (yazar demeyi göze alamıyor artık insan) bilincinin ortak bir kurtuluşun güven verici imgesini bulduğu aktörel yazılar söz konusu.

Ama, Tarih'in bugünkü durumunda, her türlü siyasal yazı ancak bir polis evrenini kesinleyebileceği gibi, her türlü düşünsel yazı da olsa olsa artık adını söylemeyi göze alamayan bir yan-yazın kurabilir. Öyleyse bu yazılar tam bir çıkmazdadır, ancak bir suç ortaklığına ya da bir güçsüzlüğe, yani, ne olursa olsun, bir yabancılaşılmaya gönderirler.

Roman Yazısı

Her ikisinin de en büyük gelişmesini gösterdiği yüzyılda Roman ile Tarih'in sıkı bağıntıları olmuştur. Aynı zamanda hem Balzac'ı, hem Michelet'yi anlamamızı sağlaması gereken derin bağları, her ikisinde de, boyutlarını ve sınırlarını kendisi üreten, kendi Zaman'ı, kendi Uzam'ı, kendi halkı, kendi nesneleri ve kendi söylenleri bulunan, kendi kendine yeterli bir evrenin kurulmasıdır.

On dokuzuncu yüzyılın büyük yapıtlarının bu küreselliği uzun Roman ve Tarih "resitatif"leriyle, eğri ve bağlı bir dünyanın bir tür düz gösterimleriyle dile gelmiştir, o dönemde doğan tefrika roman, kıvrımlarında bunun yozlaşmış bir imgesini sunar. Gene de öyküleme ille de türün bir yasası değildir. Örneğin koca bir çağ mektup romanlar tasarlayabilmiştir; bir başka çağ da bir çözümleme-tarih uygulayabilir. Öyleyse hem Roman'a, hem Tarih'e uygulanan biçim olarak Anlatı, genel olarak, tarihsel bir anın seçimi ya da anlatımı olarak kalır.

Konuşulan Fransızca'dan çekilmiş olan, ama Anlatı'nın köşe taşı oluşturan "belirli geçmiş"¹⁸ her zaman bir sanatı imler; Güzel-Yazın'ın¹⁹ töremlerindendir. Görevi bir zamanı belirtmek değildir artık. Gerçeği tek bir noktaya getirme, deneyimin varoluşsal köklerinden kurtulmuş, başka eylemlerle, başka yordamlarla mantıksal bir bağıntıya yönelmiş arı bir

söz edimini, dünyanın bir genel devinimini yaşamış, üst üste yığılmış zamanların çokluğundan soyutlama işlevini yüklenmiştir: Olaylar imparatorluğunda bir "hiyerarşi"yi sürdürmeyi amaçlar. Eylem, belirli geçmişle, içkin olarak nedensel bir zincirin parçasıdır, birbirine bağlı ve yönlendirilmiş bir edimler bütünü niteliğindedir, bir amacın cebirsel göstergesi olarak işler; zamansallıkla nedensellik arasında bir anlam bulanıklığı sürdürerek Anlatı'nın bir açılışını, yani bir anlaşılabilirliğini getirir. Bunun için de bütün evren kurmaların bulunmaz aracıdır; evren-doğumların,²⁰ söylenlerin, Tarih'lerin ve Roman'ların yapay zamanıdır. Kurulmuş, hazırlanmış, ayrılmış, anlamlı çizgilere indirgenmiş bir dünya içerir, dökülmüş, serilmiş, sunulmuş bir dünya değil. Belirli geçmişin ardında her zaman bir tanrı ya da bir "açıklayıcı" gizlenir; anlatıldığı zaman dünya açıklanmamış kalmaz, her bir rastlantısı yalnızca koşullara bağlıdır, belirli geçmiş işlemsel bir göstergedir, anlatıcı onunla gerçeğin patlayışını, tek işlevi bir nedenle bir sonucu olabildiğince çabuk bir biçimde birleştirmek olan yoğunluktan, oylumdan, açılmadan yoksun, sığ ve arı bir eyleme getirir. Tarihçi dük de Guise'in 23 Aralık 1588'de öldüğünü kesinlediği ya da romancı Markiz'in saat beşte sokağa çıktığını söylediği zaman, bu olaylar yoğunluğu olmayan bir geçmişten yüzeye çıkar; varoluşun titreyişinden sıyrılmış olarak, bir cebir durağanlığı, bir cebir görüntüsü taşırlar, birer anıdırlar, ama önemi süresinden çok daha fazla olan, yararlı birer anı.

Demek ki belirli geçmiş sonuçta bir düzenin, bunun sonucu olarak da bir esenliğin anlatımıdır. O işin içine girdi mi gerçeklik ne gizemlidir, ne saçma; duru, nerdeyse bildiktir, her an için bir yaratıcının avucunda toplanmış durumdadır; onun özgürlüğünün becerikli baskısı altındadır. On dokuzun-

cu yüzyılın bütün büyük "açıklayıcı"ları için, dünya iç parçalayıcı olabilir, ama bırakılmış değildir, çünkü bir tutarlı bağın-tılar bütünüdür, çünkü yazılmış olaylar arasında üst üste gel-me yoktur, çünkü anlatan kişi kendisini oluşturan yaşamların saydamsızlığını ve yalnızlığını yadsıma yetkisini taşır, çünkü her tümcede bir iletişime, edimler arasında bir hiyerarşiye ta-nıklık edebilir, çünkü bu edimlerin kendileri de birer göster-geye indirgenebilir.

Demek ki anlatı geçmiş zamanı Güzel-Yazın'ın bir gü-venlik dizgesi içinde yer alır. Bir düzen imgesi olarak, birinin doğrulanması, ötekinin esenliği için, yazar ile toplum arasın-da yapılan şu pek çok biçimsel bağittan birini oluşturur. Be-irli geçmiş bir yaratımı *belirtir*: Yani onu imler ve benimse-tir. En karanlık gerçekçiliğe girdiği zaman bile, yatıştırır, çünkü, onun yardımıyla, eylem kapanık, tanımlanmış, adlaşt-ırılmış bir edimi dile getirir. Anlatı'nın bir adı vardır, sınırsız bir dilin yıldırısından kurtulur: Gerçeklik cılızlaşır ve bildik-leşir, bir biçim içine girer, dilin dışına taşmaz; Yazın tüketti-ği şeyin anlamı konusunda sözcüklerin biçimiyle bilgilendi-rilmiş bir toplumun kullanım değeri olarak kalır. Buna karşı-lık, başka Yazın türleri yararına anlatı atıldığı ya da, öyküle-menin içine, belirli geçmiş yerine, daha az süslü, daha taze, daha yoğun ve söze daha yakın biçimler (şimdiki zaman ya da bileşik geçmiş zaman) getirildiği zaman, Yazın varoluşun de-rinliğini tutar elinde, anlamını değil. Tarih'ten ayrıldılar mı edimler kişilerin edimleri olmaktan çıkar.

Romanın belirli geçmişinin yararlı ve katlanılmaz yanı anlaşıyor böylece: Gösterilen bir yalandır; tam sahteliğini gösterdiği anda olabilirli ortaya çıkaracak bir gerçeğe-benzer-liğin alanını çizer. Romanın ve anlatılan Tarih'in ortak ereği

olayları yabancılaştırmaktır: Belirli geçmiş toplumun kendi geçmişini ve olabilirini ele geçirme edimidir. İnanılır, ama aldatıcılığı gözler önüne serilmiş bir süreklilik kurar, gerçekdışı olaya birbiri ardından gerçeğin ve ortaya konulmuş yalanın giysilerini giydiren biçimsel bir eytişimin son sınırındır. Bu özellik burjuva topluma özgü olan, en belirgin ürünlerinden birini de Roman oluşturan belirli bir evrensel söylenseliyle bağıntıya getirilmelidir: İmgesele gerçeğin biçimsel güencesini vermek, ama bu göstergede aynı zamanda hem gerçeğe-benzer, hem sahte bir çifte nesnenin bulanıklığını bırakmak bütün batı sanatının sürekli işlemidir, onun için, sahte doğruya eşitlenir, bilinemezcilik ya da şiirsel ikilik nedeniyle değil, doğru bir evrensellik tohumu ya da, isterseniz, uzaklaşma ya da düşünmeyle farklı düzenler üretebilecek bir öz içerdiği varsayıldığından. Geçen yüzyılın utkuya erişmiş burjuva sınıfı bu tür bir yöntemle kendi değerlerini evrensel sayabilmiş ve Aktöre'sinin bütün Ad'larını toplumunun kesinlikle birbirinden ayrışık bölümlerine taşıyabilmiştir. Tam anlamıyla söylenin işleme biçimidir bu. Roman, Roman'da da belirli geçmiş, söylensel nesnelerdir, dolaysız amaçlarına bir inakçılığa²¹, daha da iyisi bir eğitbilime başvuru da eklerler, çünkü bir yapmacıklığın özellikleri altında bir özü vermek söz konusudur. Belirli geçmişin anlamını kavramak için, Batı'nın roman sanatını örneğin sanatın gerçeğe öykünmede kusursuzluktan başka bir şey olmadığı Çin geleneğiyle karşılaştırmak yeter; ama burada hiçbir şey, hiçbir gösterge doğal nesneyi yapay nesneden ayırt etmemelidir: Bu tahta ceviz, bir cevizin imgesiyle birlikte, kendisini doğuran sanatı gösterme amacından başka hiçbir şey belli etmemelidir bana. Roman yazısıysa tam tersine bunu yapar. Görevi maskeyi takmak, aynı zamanda da bu maskeyi göstermektir.

Belirli geçmişin bu çift anlamlı işlevini başka bir yazı olgusunda da buluruz: Roman'ın üçüncü kişisinde. Agatha Christie'nin bütün buluşu katili anlatının birinci kişisi altında gizlemeye dayanan romanını belki de anımsarsınız. Okur katili olayın bütün "o"ları ardında arıyordu, oysa katil "ben"in altındaydı. Romanda genel olarak "ben"in tanık olduğunu, eylemi "o"nun gerçekleştirdiğini Agatha Christie çok iyi biliyordu. Neden? "O" romanın uzlaşım-kışisidir; tıpkı anlatısal zaman gibi, romansal olayı imler ve gerçekleştirir; üçüncü kişi olmayınca, romana ulaşma güçsüzlüğü doğar, ya da onu yıkma istemi. "O" söyleni ortaya koyar; ancak, gördüğümüz gibi, hiç değilse batıda, maskesini parmağıyla göstermeyen sanat yoktur. Üçüncü kişi de belirli geçmiş gibi roman sanatında bu işi görür ve tüketicilerine inanılır, ama sahteliği durmamacasına ortaya konulan bir masallaştırmanın güvenliliğini sağlar.

"Ben" daha az bulanık, bu nedenle de daha az romansıdır: Öyleyse aynı zamanda hem en dolaysız çözüm (anlatı uzlaşımın berisinde kaldığı zaman: Örneğin Proust'un yapıtı bir Yazın'a giriş olmak ister yalnızca), hem de en gelişmiş Yazın'dır ("ben" uzlaşımın ötesinde yer aldığı ve, kimi Gide anlatılarında olduğu gibi, anlatıyı bir giz vermenin sahte doğallığına göndererek onu yıkmaya çalıştığı zaman). Aynı biçimde, roman "o"sunun kullanılışı birbirine karşıt iki aktöre getirir: Romanın üçüncü kişisi tartışılmaz bir uzlaşımı gösterdiğine göre, en kuralcı ve en rahat yazarlar gibi ötekileri de çeker, onlar da sonunda yapıtlarının tazeliği için uzlaşımın gerekli olduğu yargısına varırlar. Ne olursa olsun, toplumla yazar arasında anlaşılır bir antlaşmanın göstergesidir; ama bu sonuncusu için dünyayı istediği biçimde tutturmanın ilk yoludur aynı

zamanda. Öyleyse bir Yazın deneyinden fazla bir şeydir: Yaratımı Tarih'e ya da varoluşa bağlayan insan edimidir.

Örneğin Balzac'ta, "o"ların çokluğu, bedenlerinin oylumuyla hafif, ama edimlerinin süresiyle etkin kişilerin oluşturduğu o uçsuz bucaksız örgü, ilk verisi Tarih olan bir dünyanın varlığını ortaya çıkarır. Balzac'ın "o"sü dönüştürölüp genelleştirilmiş bir "ben"den yola çıkmış bir yaratımın sonucu değildir; romanın ilk ve ham ögesidir, yaratımın ürünü değil, gerceğidir: Balzac romanının her üçüncü kişisinin öyküsünden önce gelen bir Balzac öyküsü yoktur. Balzac'ın "o"sü César'ın "o"sünün aynıdır: Üçüncü kişi burada insan ilişkilerinin bir bağlantısı, bir açıklığı ya da "trajik"liği yararına, varoluşun payının olabildiğince az olduğu bir tür cebirsel durumu gerçekleştirir. Tersine —ne olursa olsun daha önce— roman "o"sünün işlevi varoluşsal bir deneyimi dile getirmek olabilir. Çoğu çağdaş romancılarda insanın öyküsü eylem çekiminin²² yoluyla karışır: Yazar-insan daha bilinmezliğin en sadık biçimi olan bir "ben"den yola çıkarak yavaş yavaş, varoluş yazğı, özsoyleşim²³ Roman oldukça, üçüncü kişiye hak kazanır. Burada, "o"nun belirmesi Tarih'in yola çıkışı değildir, üçüncü kişinin tümüyle uzlaşım sal ve yalınkat dekorunun yardımıyla, kişisel bir mizaçlar ve devinimler dünyasından arı, anlamlı, dolayısıyla hemen silinip giden bir biçim çıkarabilmiş olan bir çabanın sonudur. Hiç kuşkusuz Jean Cayrol'un ilk romanlarının örnek yoludur bu. Ama klasiklerde —yazıda klasikliğin Flaubert'e kadar uzandığı bilinir— dirimsel kişinin geri çekilmesi temel insanın yerleşmesine tanıklık ederken, Cayrol gibi romancılarda, "o"nun her yanı kaplaması varoluşsal "ben" in yoğun gölgesine karşı gittikçe gelişen bir fetihtir; en biçimsel göstergeleriyle özdeşleşmiş Roman öylesine bir toplumculuk edimidir, Yazın'ı kurtar.

Maurice Blanchot, Kafka'dan söz ederken, "kişisiz"²⁴ anlatının geliştirilmesinin (bu terim dolayısıyla, "üçüncü kişi"nin her zaman kişinin eksil bir derecesi olarak verildiği fark edilecektir), dil doğal olarak kendi yıkımına yöneldiğine göre, dilin özüne bir bağlılık edimi olduğunu belirtmişti. O zaman, hem daha yazınsal, hem daha "olmayan" bir durumu gerçekleştirdiği ölçüde, "o"nun "ben" karşısında bir utku olması anlaşılır. Bununla birlikte, utku durmamamacasına tehlikeye düşer: "O" yazınsal uzlaşımı kişinin ufalması için zorunludur, ama her an onu beklenmedik bir yoğunlukla doldurma tehlikesi vardır. Yazın fosfor gibidir: En çok ölmeye çalıştığı anda parlar. Ama, öte yandan, zorunlu olarak süreyi gerektiren bir edim olduğundan —özellikle Roman'da— sonuçta hiçbir zaman Güzel-Yazın'sız Roman yoktur. Bunun için, Roman'ın üçüncü kişisi yazının şu geçen yüzyıl, Tarih'in ağırlığı altında, Yazın kendisini tüketen toplumdan koptuğu zaman doğan "trajik"liğin en saplantılı göstergelerinden biridir. Balzac'ın üçüncü kişisi ile Flaubert'in üçüncü kişisi arasında bütün bir dünya vardır (1848 dünyası): Orada görünümünde çetin, ama tutarlı ve güvenli bir Tarih, bir düzenin utkusu; burada, bilinç rahatsızlığından kurtulmak için uzlaşımı büyüten ya da onu taşkınlıkla yıkmaya çalışan bir sanat. Çağdaşlık olanaksız bir Yazın arayışıyla başlar.

Böylece, bütün çağdaş sanata özgü olan şu aynı zamanda hem yıkıcı, hem dirilişsel aygıt Roman'da yeniden karşımıza çıkar. Yıkılması söz konusu olan şey süre, yani varoluşun dile gelmez bağlantısıdır: İster şiirsel sürerliğin, ister romansal göstergelerin, ister yıldırının, ister gerçeğe-benzerliğin düzeni olsun, düzen kasıtlı bir öldürmedir. Ama yazarı yeniden fetleden de gene süredir, çünkü artık²⁵ bir sanat, yeniden yıkıl-

ması gereken bir düzen oluşturmada, zaman içinde bir yadsıma geliştirmek olanaksızdır. Bunun için, çağdaşlığın en büyük yapıtları, elden geldiğince uzun bir süre, bir tür mucizemsi duruşla, Yazın'ın eşiğinde, henüz bir göstergeler düzeninin taçlanmasıyla yokolmadan, yaşamın yoğunluğunun çekilip uzatıldığı şu ara durumda kalırlar: Örneğin Proust'un birincisi kişisi: Bütün yapıtı Yazın'a doğru, uzayan ve geciken bir çabaya dayanır. Örneğin Jean Cayrol, yazın edimi toplumun benimsediği bir yaratımı o zamana dek bir anlamı olmayan bir sürenin sonunda, varoluşun yoğunluğunu yokettiği anda doğurmuş gibi, özsöyleşimin son noktasında Roman'a varır.

Roman bir Ölüm'dür; yaşamı bir yazgıya, anıyı yararlı bir edime, süreyi de yönlendirilmiş ve anlamlı bir zamana dönüştürür. Ama bu dönüşüm ancak toplumun gözünde gerçekleşebilir. Roman'ı, yani bir göstergeler bütünü, bir aşkınlık ve bir sürenin Tarih'i olarak benimseten toplumdur. Öyleyse sanatın bütün parıltısıyla yazarı topluma bağlayan antlaşma, amacının romansal göstergelerin açıklığı içinde kavranan kesinliğinden anlaşılır. Romanın belirli geçmişi ve üçüncü kişisi şu önlenmez edimden, yazarın taşıdığı maskeyi parmağıyla göstermesinden başka bir şey değildir. Bütün yazın, "*Larvatus prodeo*", maskemi parmağımla göstererek ilerliyorum, diyebilir. İster kopmaların en ağırını: Toplumsal dilin kopmasını yüklenen ozanın insandışı deneyimi, isterse romancının inanılır yalanı söz konusu olsun, burada içtenliğin sürebilmek ve tüketilmek için yalancı, kesinlikle yalancı göstergelere gereksinimi vardır. Bu çift anlamlılığın ürünü, sonuç olarak da kaynağı yazıdır. Kullanımı yazara şanlı, ama denetim altında bir işlev veren bu özel dil, başlangıçta görünmeyen bir tutsaklık yaratır, bu da her türlü sorumluluğun tutsaklığıdır; başlangıçta özgür olan yazı, sonuçta yazarı kendisi de zincirlenmiş

olan bir Tarih'e bağlayan bağdır: Onu kendi yabancılaşmasına daha kesin bir biçimde sürükleyebilmek için toplum yazarı sanatın en açık göstergeleriyle damgalar.

Şiirsel Bir Yazı Var mıdır?

Klasik çağlarda, düzyazı ile şiir birer büyüklüktür, farkları ölçülebilir; birbirinden farklı iki sayıdan ne daha az, ne daha fazla uzaktırlar, onlar gibi benzeşirler, ama niceliklerinin farklılığıyla ayrılırlar. En az derecede söylemi, düşüncenin en tutumlu aracını düzyazı diye adlandırırsam, ölçü, uyak ya da imge kuralı gibi dilin özel, yararsız, ama süsleyici özelliklerine de a, b, c dersem, sözcüklerin bütün yüzeyi M. Jourdain'in çifte denklemine sığacaktır:

$$\text{Şiir} = \text{Düzyazı} + a + b + c$$

$$\text{Düzyazı} = \text{Şiir} - a - b - c$$

Hiç kuşkusuz bundan Şiir'in her zaman Düzyazı'dan farklı olduğu sonucu çıkar. Ama bu fark öz farkı değildir, nicelik farkıdır. Öyleyse dilin klasik bir inak olan birliğini baltalamaz. Toplumsal durumlara göre, konuşma biçimleri farklı olarak ayarlanır, burada düzyazı ya da uzdillilik, orada şiir ya da özentililik, *anlatımlar*'ın seçkin çevre kuralları, ama her yanda usun ölümsüz ulamlarını yansıtan, tek bir dil. Klasik şiir düzyazının süssel bir çeşitlemesi, bir *sana*'nın (yani bir uygulayımın) meyvası olarak duyumsanırdı yalnızca, hiçbir zaman farklı bir dil olarak ya da özel bir duyarlılığın ürünü olarak duyumsanmazdı. O zaman şiir her türlü anlatma biçiminde öz olarak bulunan gücül bir düzyazının süssel, anıştırıcı ya

da yüklü bir denklemden başka bir şey değildir. "Şiirsel" klasik çağlarda, hiçbir genişlik, hiçbir duygu derinliği, hiçbir tutarlılık, hiçbir ayrı evren belirtmez, yalnızca sözsel bir uygulamayı değişimini, konuşmanın kilerden daha güzel, dolayısıyla daha toplumsal kurallara göre "dile getirme" uygulayımını, yani uzlaşımının apaçıklığıyla toplumsallaşmış bir sözü Tin'den tepeden tırnağa donanmış olarak çıkmış bir iç düşüncenin dışına yansıtmayı belirtir.

Çağdaş şiirde, klasik şiirin biçimsel gerekleri durum uyarınca düzenlenmiş bir geleneksel biçime göre yeniden ele alınmadıkça, Baudelaire'den değil, Rimbaud'dan yola çıkan çağdaş şiirde, bu yapıdan hiçbir şey kalmadığı bilinir: Ozanlar bundan böyle sözlerini dilin aynı zamanda hem işlevini, hem yapısını kucaklayacak, kapalı bir Doğa olarak kurarlar. Öyleyse Şiir artık süslerle bezenmiş ya da özgürlükleri bundanmış bir Düzyazı değildir. İnirgenmez ve kalıtımsız bir niteliktir. Özellik değil, tözdür artık, bunun sonucu olarak da rahatlıkla göstergelerden vazgeçebilir, çünkü doğasını kendinde taşır, kimliğini dışarıya imlemeye gereksinimi yoktur: Şiirsel ve düzyazısal diller başkalıklarının göstergelerinden bile vazgeçebilecek ölçüde ayrılmışlardır birbirlerinden.

Ayrıca, düşünce ile dilin sözde bağıntıları tersine çevrilmiştir; klasik sanatta, tümüyle oluşmuş bir düşünce kendisini "dile getiren", "çeviren" bir sözü doğurur. Klasik düşünce süresizdir, klasik şiirin tek süresi uygulamalı düzenlenişi için zorunlu olan süredir. Çağdaş şiir sanatındaysa, tersine, sözcükler bir tür biçimsel sürerlik üretirler, bundan da yavaş yavaş onlar olmadıkça olmayan bir düşünsel ya da duygusal yoğunluk çıkar; o zaman söz daha tinsel bir yaratma çabasının yoğun zamanıdır; bu zaman boyunca "düşünce" hazırlanmış,

sözcüklerin rastlantısınca yavaş yavaş yerleşmiştir. Öyleyse içinden bir anlamın olgun meyvasının düşeceği bu sözsel şans artık bir "üretim" in değil, olanaklı bir serüvenin zamanını, bir göstergeyle bir amacın rastlaşımı olan şiirsel bir zamanı içerir. Çağdaş Şiir, dilin bütün yapısını kavrayan bir farkla ayrılır klasik sanattan, öyle ki iki şiir arasında aynı toplumbilimsel amacı taşımaları dışında hiçbir ortak nokta kalmaz.

Klasik dilin (Düzyazı ve Şiir) düzeni bağıntısaldır, yani burada sözcükler bağıntılar yararına, olabildiğince soyuttur. Hiçbir sözcük kendi başına yoğun değildir, fazla fazla bir nesnenin göstergesidir, ama hepsinden önce bir bağlantının yoludur. Taslağıyla aynı tözden bir iç gerçekliğe dalmak şöyle dursun, daha söylenir söylenmez, yüzeysel bir yönelişler zinciri oluşturacak biçimde, başka sözcüklere doğru yayılır. Matematik diline bir göz atacak olursak klasik düzyazının ve klasik şiirin bağıntısal niteliğini daha iyi anlarız belki: Bilindiği gibi, matematik yazıda, her niceliğin bir göstergesi bulunması yanında, bu nicelikleri birbirlerine bağlayan bağıntılar da bir işlem, eşitlik ya da farklılık belirtkisiyle yazılır: Matematik sürerliğin bütün deviniminin bağlarının açık bir biçimde okunmasından geldiği söylenebilir. Klasik dil, hiç kuşkusuz bu denli kesin değildir, ama benzer bir devinim içerir: Tazeliklerini emen bir geleneğe başvurma sonucu yansızlaşmış, uzaklaşmış "sözcük"leri, dilin tadını bir noktada yoğunlaştıracak ve iyi dağıtılmamış bir haz yararına akılcıca devinimini durduracak sessel ya da anlamsal rastlantılardan kaçır. Klasik sürerlik eşit yoğunlukta öğelerin birbirini izleyişidir, hep aynı coşkusal baskıya boyun eğer, yaratılmış izlenimini veren, bireysel anlam eğiliminden yoksun bırakır onları. Şiirsel sözcük dağarcığının kendisi de bir buluş sözlüğü değil, alışılmış

kullanım sözlüğüdür: İmgeler ayrı ayrı değil. bütün olarak, yaratımla değil, alışkıyla özeldir. Öyleyse klasik ozanın işlevi daha yoğun ya da daha parlak yeni sözcükler bulmak değildir, eski bir kurallar bütününü düzenlemek, bir bağıntının bakışlılığını ya da özlülüğünü kusursuzlaştırmak. bir düşüncüyü bir ölçünün tam sınırına getirmek ya da indirgemektir. *Klasik yazının özlü düşünceleri sözcüklerin değil, bağıntıların özlü düşünceleridir: Bir anlatım sanatı söz konusudur, bir buluş sanatı değil; burada sözcükler, daha sonra yapılacağı gibi, bir tür şiddetli ve beklenmedik yücelikle, bir deneyimin derinliğini ve tekliğini yansıtmazlar; ince ya da süssel bir düzenin gereklerine göre, yüzeyde düzenlenmişlerdir. Kendilerini bir araya getiren düzenlemeye hayran kalınır, kendilerine özgü güçlerine ya da güzelliklerine değil.*

Hiç kuşkusuz klasik söz matematik örgünün işlevsel kusesursuzluğuna ulaşmaz: Bağıntılar burada özel göstergelerle değil, yalnızca biçimin ya da düzenlemenin rastlantılarıyla ortaya çıkar. Klasik söylemin bağıntısal özelliğini gerçekleştiren şey, sözcüklerin geri çekilmesi, sıralanışdır; hep birbirine benzeyen, az sayıda bağıntılar içinde kullanıldıklarından, klasik sözcükler bir cebire doğru yol alırlar: Sanatlı beti, kalıp, bir bağlantının gücül araçlarıdır; söylemin daha bağımlı bir durumu yararına yoğunluklarını yitirmişlerdir; kimyasal birleşim değerleri gibi iş görürler, bakışimli bağlantılarla, yıldızlarla, hiçbir zaman bir şaşkınlık dinlenişi olmadan yeni anlam amaçlarının fışkırdığı boğumlarla dolu bir sözsel alan çizerler. Klasik söylemin parçaları daha anlamlarını verir vermez birer iletim aracı ya da bildirim oluverir, bir sözcüğün dibine konmak değil, toplu bir kavrama devinimi, yani iletişim ölçüsünde yayılmak isteyen bir anlamı hep daha uzağa taşırlar.

Hugo'nun bütün ölçülerin en bağıntısali olan "alexandrin"²⁶ gerçekleştirmeye çalıştığı çarpıklık, çağdaş şiirin bütün geleceğini içinde taşır, çünkü bir sözcük patlaması getirmek üzere bir bağıntı amacını yoketmek söz konusudur. Gerçekten de, klasik şiirle ve her türlü düzyazıyla karşıtlaşması gerektiğine göre, çağdaş şiir dilin kendiliğinden işlevsel yapısını yıkar, ancak sözlüksel temellerini bırakır geride. Bağıntıların yalnızca devinimini, ezgisini alıkoyar, gerçeğini değil. Sözcük bir içi boşalmış bağıntılar çizgisi üzerinde patlar, dil bilgisi amaçlılığını yitirerek bürün²⁷ olur, Sözcüğü sunmak için sürmekte olan bir bükünden²⁸ başka bir şey değildir artık. Bağıntılar gerçek anlamda silinmiş değildir, elde tutulan yerlerdir yalnızca, bir bağıntılar öykünüsüdür, bu yokluk da zorunludur, çünkü Sözcüğün yoğunluğunun bir gürültü ve bir dipsiz gösterge gibi, "bir taşkınlık ve bir gizlem" gibi bu boş bürünün dışına yükselmesi gerekir.

Klasik dilde, sözcükleri bağıntılar yönlendirir, bağıntılar her zaman tasarlanmış bir anlama doğru götürür hemen; çağdaş şiirde, bağıntılar yalnızca sözcüğün bir yayılmasıdır; "konut" olan Sözcük'tür, işitilen, ama ortada olmayan işlevlerin bürünü içine bir köken gibi yerleşmiştir. Burada bağıntılar bürüler, Sözcük bir gerçeğin birdenbire ortaya çıkması gibi besler ve doyurur; bu gerçeğin şiirsel türden olduğunu söylemek, şiirsel Sözcüğün hiçbir zaman yanlış olamayacağını, çünkü tüm olduğunu söylemektir; sonsuz bir özgürlükle parlar, belirsiz ve olanaklı binlerce bağıntıya doğru yayılmaya hazırlanır. Değişmez bağıntılar yokolunca, sözcüğün dikey bir tasarısı kalır yalnızca, bir kitle, bir anlamlar, tepkeler ve sürüntüler²⁹ toplamına dalan bir ortadirek gibidir: Ayakta bir göstergidir. Şiirsel sözcük burada dolaysız geçmişli olmayan, çevresi olmayan bir edimdir, kendine bağlı türlü kaynaklardan

gelen tepkelerin koyu gölgesinden başka hiçbir şey sunmaz. Böylece, çağdaş şiirin her sözcüğünün altında bir tür varoluşsal yerbilim yatar, artık düzyazıda ve klasik şiirde olduğu gibi Ad'ın seçime bağlı içeriği değil, toplam içeriği toplanır burada. Sözcüğü toplumsallaşmış bir söylemin genel amacı *önceden* yönlendirmez artık; şiirin tüketicisi, seçime bağlı bağıntıların öncülüğünden yoksun kalmış bir durumda, doğruca, tam karşıdan Sözcüğe varır, onu bütün olabilirliklerinin eşliğinde, salt bir nicelik olarak alır. Sözcük ansiklopediktir burada, aynı zamanda bütün anlamları birden içerir, bağıntısal bir söylem onu bunlar arasında bir seçim yapmaya zorlar. Demek ki yalnızca sözlükte ve şiirde, adın aynı zamanda geçmiş ve gelecek bütün belirleyimlerle kabarmış, bir tür sıfır duruma getirilmiş olarak, tanımlığından yoksun biçimde yaşayabileceği yerde olanaklı olan bir durumu gerçekleştirir. Sözcüğün burada genel bir biçimi vardır, bir ulamdır. Böylece her şiirsel sözcük beklenmedik bir nesne, içinden dilin bütün gücüllüklerinin havalandığı bir Pandora kutusudur³⁰; öyleyse özel bir merakla, bir tür kutsal iştahla üretilip tüketilir. Her türlü çağdaş Şiir'in ortak yanını oluşturan bu Sözcük Açlığı şiirsel sözü korkunç ve insandıışı bir söze dönüştürür. Boşluklarla ve ışıklarla, yokluklarla ve fazlasıyla besleyici göstergelerle dolu, öngöründen ve amaç sürekliliğinden yoksun bir söylem kurar, bu söylem bu nedenle dilin toplumsal işlevine öylesine karşıttır ki, sırf süreksiz bir söze başvurmak bile bütün Üstdoğalar'a kapıyı açar.

Gerçekten de, klasik dilin ussal düzeni Doğa'nın dolu, kaçaksız, gölgesiz, ele gelir, tümüyle sözün ağında tutulabilir olduğu anlamına değil de hangi anlama gelir? Klasik dil her zaman inandırıcı bir sünerliğe indirgenir, karşılıklı söyleşimi

varsayar, insanların yalnız olmadıkları, sözcüklerin hiçbir zaman nesnelerin korkunç ağırlığını taşımadıkları, sözün her zaman başkasıyla rastlaşım olduğu bir evreni temellendirir. Klasik dil rahatlatıcıdır, çünkü dolaysız olarak toplumsal bir dildir. Ortak ve sanki konuşulan bir tüketim varsaymayan hiçbir tür, hiçbir klasik yazı yoktur; klasik yazın sanatı sınıfça toplanmış kişiler arasında alınıp verilen bir nesnedir, sözlü iletim için, seçkin olumsuzluklara göre düzenlenmiş bir tüketim için tasarlanmış bir üründür; katı düzenine karşın, öncelikle konuşulan bir dildir.

Bunun tersine, çağdaş şiirin dilin bağıntılarını yıktığını, söyleni sözcük duraklarına getirdiğini gördük. Bu durum Doğa bilgisinde bir tersine dönüşü içerir. Yeni şiirsel dilin süreksizliği ancak parça parça ortaya çıkan, yarım kalmış bir Doğa'yı temellendirir. İşlevlerin geri çekilmesinin dünyanın bağlantılarını karanlığa boğduğu anda, nesne söylemde yükseltilmiş bir yer alır: Çağdaş şiir nesnel bir şiirdir. Doğa burada bir yalnız ve korkunç nesneler süreksizliği olur, çünkü yalnızca gücül bağlantıları vardır; hiç kimse onlar için ayrıcalıklı bir anlam ya da bir kullanım ya da bir hizmet seçmez, hiç kimse onları bir hiyerarşiye bağlamaz, hiç kimse onları düşünsel bir davranışın ya da amacın anlamına, yani bir sevecenliğin anlamına indirgemez. Şiirsel sözcüğün patlaması salt bir nesneyi temellendirir o zaman; Doğa bir dikeylikler sıralanışı olur, bütün olasılıklarıyla dolmuş olarak, nesne birdenbire dikiliverir: Doldurulmamış, bunun için de korkunç bir dünyayı belirleyebilir ancak. Tümüyle mekanik titreşimleri sonraki sözcüğe olağandışı bir biçimde çarpan, ama hemen sönüveren patlamalarının bütün şiddetiyle donanmış olarak, bu bağlantısız nesne-sözcükler, bu şiirsel sözcükler insanları dışarda bırakır; çağdaşlığın şiirsel insanlığı yoktur. Bu ayakta söylem yıldır-

rı dolu bir söylemdir, yani insanı başka insanlarla değil, Doğa'nın en insandıışı imgeleriyle bağıntıya sokar; gök, cehen-nem, kutsallık, çocukluk, delilik, arı özdek, vb.

Bundan sonra, bir şiirsel yazıdan söz etmek çok zordur, çünkü özerkliğinin şiddeti her türlü aktörel erimi yıkan bir dil söz konusudur. Sessel edim burada Doğa'yı değiştirmeyi amaçlar, bir yarı-tanrıdır; bir bilinç tutumu değil, bir zorlamadır. En azından, amaçlarının sonuna dek giden ve Şiir'i tinsel bir alıştırma, bir ruh durumu ya da bir konuma getirme değil, düşünlenmiş bir dilin görkemi ve tazeliği olarak üzerlerine alan çağdaş ozanların dili böyledir. Bu ozanlar için yazıdan söz etmek de şiirsel duygudan söz etmek kadar boştur. Çağdaş şiir, saltlığında, örneğin bir Char'da, birer yazı olan ve genellikle şiirsel duygu diye adlandırılan şu bulanık sesin, şu seçkin *esinti*'nin ötesindedir. Klasiklerle izleyicileri ya da Şiir'in belirli bir dil aktöresi olarak belirlediği *Dünya Nimetleri* biçiminde şiirsel düzyazı konusunda şiirsel dilden söz etmekte bir sakınca yoktur. Yazı orada da, burada da biçimi emer ve on yedinci yüzyılın insanları için Racine ile Pradon³¹ arasında, özellikle şiirsel türden, *dolaysız* bir farklılık belirlemenin hiç de kolay olmadığı düşünülebilir, Şiir'i bir *iklim*, yani temelinden bir dil uzlaşımı olarak gördüklerinden, aynı tek ve belirsiz şiirsel yazıyı kullanan bu çağdaş ozanları yargılamamanın çağdaş bir okur için kolay olmaması gibi. Ama şiirsel dil, yalnızca yapısının etkisiyle, söylemin içeriğine başvurmada, bir düşüncü durağında da durmadan, köktenci bir biçimde Doğa'yı tartışma konusu yaptığı zaman, yazı yoktur artık, yalnızca biçimler vardır, insan bunlar arasından tümüyle başka yana döner ve Tarih'in ya da toplumsalluğun betilerinin hiçbirinden geçmeden nesnel dünyayı karşısına alır.

II

Burjuva Yazısının Utkusu ve Kopması

Ön-klasik Yazın bir yazı çokluğu görüntüsü verir; ama dil sorunları sanat açısından değil de yapı açısından ortaya konulunca, bu çeşitlilik çok daha küçük görünür. "Estetik" açıdan, on altıncı yüzyıl ve on yedinci yüzyıl başı oldukça özgür bir yazınsal dil bolluğu gösterir, çünkü insanlar henüz bir insan özünün anlatımına değil, Doğa'yı tanımaya girişmişlerdir; bu açıdan, yalnızca belirgin anları vermek gerekirse, Rabelais'in ansiklopedik yazısının ya da Corneille'in seçkin yazısının ortak biçimi süslemenin henüz "törem" durumuna gelmediği, ama kendi başına dünyanın bütün uzamına uygulanan bir araştırma yöntemi olduğu bir dildir. Bu ön-klasik yazıya bir ayırtı³² havası ve bir özgürlük esenliği veren de budur. Dil henüz oturmamış yapıları dener görüldüğü ve sözdizimi anlayışını ve sözcük dağarcığının gelişimini kesinlikle belirlememiş olduğu için, çeşitlilik izlenimi çağdaş okura daha da güçlü görünür. "Dil" ile "yazı" arasındaki ayrımı yeniden ele almak gerekirse, 1650 dolaylarına kadar Fransız Yazını'nın henüz bir dil sorunsalını aşmamış olduğu, bu nedenle de henüz yazıyı bilmediği söylenebilir. Gerçekten de, dil kendi yapısı konusunda duraksadığı sürece, bir dil aktöresi olanaksızdır; yazı ancak ulusal olarak kurulmuş olan dilin bir tür olumsuzluk, tabunun kökenleri ya da doğrulamaları üzerinde hiç soru sormadan, yasak olanla izin verileni ayıran bir çevren olduğu anda belirir. Klasik dilbilgiciler, zamandışı bir dil man-

tığı yaratarak, Fransız'ları her türlü dil sorunundan kurtarmışlardır. Bu ayıklanmış dil de bir yazı, yani tarihsel koşullar gereği hemen evrensel diye sunulan bir dil değeri olmuştur.

"Türler" in çeşitliliği ve klasik inak içinde biçemlerin devinimi yapı verileri değil, "estetik" verilerdir; birincisi de, ikincisi de bizi aldatmamalıdır: Burjuva düşüngüsü fethettiği ve üstün çıktığı sürece, Fransız toplumu tek bir yazı kullanmıştır, aynı zamanda hem araçsal, hem süssel bir yazı. Araçsal bir yazıydı, çünkü bir cebir denklemi nasıl işlemsel bir edimin hizmetindeyse, biçimin de öylece içeriğin hizmetinde olduğu varsayılmaktaydı; süsseldi, çünkü bu araç hiç utanç duyulmadan Gelenek'ten alınmış, işlevine yabancı "engebelerle" süslenmişti, yani değişik yazarlarca benimsenen bu burjuva yazısı, üzerinde düşünce ediminin yükseldiği mutlu bir dekordan başka bir şey olmadığından, hiçbir zaman kalıtımıyla bir tiksinti uyandırmıyordu. Hiç kuşkusuz klasik yazarlar da bir biçim sorunsalıyla karşılaşmışlardı, ama tartışma hiç mi hiç yazıların çeşitliliğine ve anlamına yönelmiyordu, hele dilin yapısına hiç yönelmiyordu; yalnızca sözbilim, yani inandırma amacına göre düşünülmüş söylem düzeni tartışma konusuydu. Böylece, burjuva yazısının tekliğini sözbilimlerin çokluğu karşılıyordu; bunun tersine, on dokuzuncu yüzyılın ortasına doğru, sözbilim incelemelerinin ilgi çekmez olduğu anda, klasik yazı evrensel olmaktan çıktı ve çağdaş yazılar doğdu.

Bu klasik yazı kesinlikle bir sınıf yazısıydı. on yedinci yüzyılda, iktidarın hemen çevresinde yer alan bir topluluk içinde doğdu bu burjuva yazısı, inaksal kararlarla oluşturuldu, halk insanının kendiliğinden öznelliğinin geliştirebildiği bütün dilbilgisel yordamlardan çabucak arıtıldı, bunun tersine bir tanımlama çalışmasına "alıştırıldı", başlangıçta, ilk siyasal

utkuların alışılmış alaycılığıyla, küçük bir ayrıcalıklı sınıfın dili olarak verildi: 1647 yılında, Vaugelas klasik yazıyı yasal değil, olgusal bir durum olarak sağlık verir; açıklık henüz yalnızca sarayda geçerlidir. Buna karşılık, 1660'ta, örneğin Port-Royal dilbilgisinde, klasik dil evrensel özelliklere bürünür, açıklık bir değer olur. Gerçekte, açıklık tümüyle sözbilimsel bir niteliktir, dilin her zaman, her yerde olanaklı olan, genel bir niteliği değil, yalnızca belirli bir söylemin sürekli bir inandırma amacına uyan bir söylemin en iyi uzantısıdır. Monarşi dönemlerinin burjuva-öncesi sınıfı ile devrim-sonrası dönemlerin burjuva sınıfı aynı yazıyı kullanarak özcü bir insan söylemi geliştirdikleri için, klasik yazı, tek ve evrensel, her parçası bir *seçim*, yani dilin her türlü olabilirliğinin kökten elenmesi olan bir sürerlik yararına, her türlü titremeyi bırakmıştır. Demek ki siyasal yetke, Tin'in inakçılığı ve dilin birliği aynı tarihsel devrimin yüzleridir.

Bunun için de Devrim'in burjuva yazısında hiçbir şeyi değiştirmemesinde, bir Fénelon'un yazısıyla bir Mérimée'nin yazısı arasında ancak çok yalınkat bir fark bulunmasında şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü burjuva düşüngüsü burjuva sınıfına siyasal ve toplumsal iktidarı veren, ama çoktandır elinde tuttuğu düşünsel iktidarı vermesi söz konusu olmayan Devrim'in gelip geçişinden hiç sarsılmadan, her türlü çatlaktan uzak bir biçimde, 1848'e kadar sürmüştür. Laclos'dan Stendhal'a, burjuva yazısı karışıklıkların yarattığı kısa boşluk döneminden sonra toparlanıp sürmüştür. Biçimi bulandırmaya ancak sözde yönelen romantik devrim de kendi düşüngüsünün yazısını bilgece alıkoymuştur. Türleri ve sözcükleri karıştırarak verilen ufak ödün klasik dilin özünü, araçsallığını korumasını sağlamıştır: Hiç kuşkusuz gittikçe "varlık" kazanan bir araçtır (özellikle Chateaubriand'da), ama yükseklikten yok-

sun ve her türlü yalnızlıktan habersiz bir araç. Yalnızca Hugo, süreminin ve uzamının tensel boyutlarından artık bir gelenek doğrultusunda değil, ancak kendi yaşamının korkunç iç yüzüne baş vurularak okunabilen özel bir sözsel izlekler bütünü çıkararak, biçeminin ağırlığıyla klasik yazı üzerinde baskı yaratabilmiş, onu bir parçalanmanın eşiğine getirebilmiştir. Bunun için Hugo'nun aldırılmazlığı her zaman aynı biçimsel söylemselliği destekler, onun dışında, hep aynı on sekizinci yüzyıl yazısı, gözde Fransızca'nın ölçüsü olarak kalan yazı, yazınsal söylenin bütün yoğunluğuyla toplumdan ayrılmış olan şu iyice kapanık dil, ayrımsız olarak en değişik yazarlarca kattı bir yasa ya da doyumsuz haz olarak, şu çekici gizlemin: Fransız Yazını'nın kutsal dolabı olarak benimsenmiş bir tür kutsal yazıdır.

Ancak, 1850 dolaylarındaki yıllar üç büyük tarihsel olayın birleşimini getirir: Avrupa nüfusunun altüst olması; dokuma endüstrisinin yerini demir-çelik endüstrisinin alması, yani çağdaş kapitalizmin doğması; Fransız toplumunun üç düşman sınıfa bölünmesi (48 Haziranı'nda tamamlandı), yani liberalizmin düşlerinin kesin olarak yıkılması. Bu koşullar burjuva sınıfını yeni bir tarihsel duruma getirir. O zamana kadar, evrenselliğin ölçüsünü burjuva düşüngüsü veriyor, onu tartışmasız biçimde karşılıyordu; burjuva yazar, karşısında kendisine bakan bir başkası bulunmadığından, insanların mutsuzluğunun tek yargıcıydı, toplumsal koşuluyla düşünsel iççağrısı arasında bölünmemişti. Bundan böyle, bu düşüngü olanaklı başka düşüngüler arasında bir düşüngü olarak belirir artık; evrensel elinden kaçır, kendini ancak mahkûm ederek aşabilir; artık bilinci koşulunu tam olarak örtmediğinden, yazar bir çift anlamlılığın pençesine düşer. Böylece bir Yazın tragedyası doğar.

İşte o zaman yazılar çoğalmaya başlar. Bundan böyle her biri, özenlisi, halkçısı, yansız, konuşmamsısı, yazarın kendi burjuva koşulunu yüklenmesinin ya da bu koşuldan tiksinsinin ilk edimi olmak ister. Her biri çağdaş Biçim'in bu Orpheus'sal sorunsalına bir yanıt girişimidir: Yazın'sız yazarlar sorununa. Yüz yıldan beri, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Goncourt Kardeşler, Gerçeküstücüler, Queneau, Sartre, Blanchot ya da Camus, yazın dilinin özümlemesinin, parçalanmasının ya da doğallaştırılmasının kimi yollarını çizdiler — hâlâ da çiziyorlar; ama amaç belli bir biçim serüveni, sözbilimsel çalışmanın belli bir başarısı ya da sözcük dağarcığının belli bir gözüpekliği değil. Yazarın bir sözcükler bütünü çizdiği her seferde Yazın'ın varlığı tartışma konusu edilmektedir; yazıların çokluğunda çağdaşlığın gözler önüne serdiği şey kendi Tarih'inin çıkmazıdır.

Biçim İşçiliği

"Biçim pahalıya mal olur." Collège de France'daki derslerini neden yayımlamadığını sordukları zaman, Valéry böyle dermiş. Oysa, koca bir dönem, burjuva sınıfının utkunluk dönemi boyunca, biçim aşağı yukarı düşünce pahasınaydı; hiç kuşkusuz, düzenine, örtmecesine özen gösteriliyordu, ama yazar düzenekleri hiçbir yenilik saplantısına kapılmadan, el sürülmeden aktarılan, önceden oluşmuş bir araç kullandığı için, biçim daha da ucuza mal oluyordu; biçim bir iyelik nesnesi değildi; klasik dilin evrenselliği bu dilin bir ortak mal olmasından ve yalnızca düşüncenin başkalık damgası taşımasından ileri geliyordu. Bütün bu zaman boyunca biçimin bir kullanım değeri olduğu söylenebilirdi.

Oysa, gördüğümüz gibi, 1850'ye doğru, Yazın bir doğrulanma sorunuyla karşı karşıya gelmeye başlar: Yazı kaçamaklar arayacak ve kullanımı üzerinde bir kuşku gölgesi yükselmeye başladığı için, geleneğin sorumluluğunu tümüyle yüklenmek kaygısını güden bütün bir yazarlar sınıfı yazının kullanım-değerinin yerine bir emek-değer getirecektir. Yazı ereği gereği değil, kendisi için harcanacak olan emek yardımıyla kurtarılacaktır. O zaman, evinde çalışan bir işçi gibi, söylencesel bir yere kapanarak yontan, incelten, parlatan, tıpkı bir cevahir işçisinin sanatını özdekten çıkarması gibi biçimini oturtan, bu işe düzenli olarak yalnızlık ve çaba saatleri ayı-

ran işçi-yazar imgesi oluşmaya başlar: Gautier (Güzel-Yazın'ın kusursuz ustası), Flaubert (Croisset'de tümcelerini örer), Valéry (kuşluk zamanı odasında) ya da Gide (bir tezgâh başındaymış gibi eğik çalışma masasının başında ayakta) gibi yazarlar Fransız Yazını'nın bir tür işçi derneğini oluştururlar, burada biçim çalışması bir loncanın göstergesi ve özelliği olur. Bu emek-değer biraz da deha-değer yerini tutar, biçim üzerinde çok çok ve uzun uzun çalışıldığı söylenirken işin içine bir tür cilve katılır; hatta bazı bazı büyük barok seçkinciliğine (örneğin Corneille'inkine) karşıt bir kısalık seçkinciliği (bir özdeği işlemek genellikle ondan bir şeyler atmaktır) yaratılır; biri dilin bir genişlemesine yol açan bir Doğa bilgisini dile getirir, öteki aristokratça bir yazınsal biçim üretmeye çalışırken, tarihsel bir bunalımın koşullarını yerleştirir. Bu bunalımsa, "estetik" bir amaçlılık artık bu gününü doldurmuş dil uzlaşımını haklı çıkarmaya yetmediği, yani Tarih yazarın toplumsal iççağırısıyla Geleneğin kendisine aktardığı araç arasında kesin bir kopma getirdiği gün başlayacaktır.

Bu işçilik yazını Flaubert en büyük düzenle kurdu. Ondan önce, burjuva olgusu ilginçlik ya da uzaksıllık³³ düzeyindeydi; burjuva düşüngüsü evrenselin ötçüsünü veriyor, bir arı insanın varlığını savunarak burjuvayı kendi kendine indirgenemeyen bir gösterim olarak esenlikle ele alabiliyordu. Flaubert için, burjuva koşulu yazara bulaşan, iyileşmez bir hastalıktır, ancak açığörürlülükle yüklenilerek ele alınabilir —bu da "trajik" bir duygunun özelliğidir. Frédéric Moreau'nun, Emma Bovary'nin, Bouvard ve Pécuchet'nin bu burjuva zorunluluğu, bir kez düşüldükten sonra, aynı biçimde bir zorunluluk içeren ve bir Yasa'yla donanmış bir sanat gerektirir. Flaubert anlatımda acılığın uygulamısal kurallarını içeren —çelişki— kuralcı bir yazı kurmuştur. Öte yandan, hiç de görüngübilimsel bir

düzene (örneğin Proust'un yapacağı gibi) uymadan, anlatısını özlerin birbirini izleyişiyle oluşturur; eylem zamanlarını uzlaşım sal bir kullanım içinde kurar, böylece bu zamanlar kendi yapaylığı konusunda bizi uyaran bir sanat gibi, Yazın'ın *göstergeler*'i olarak etkirler; bir yazılı uyum oluşturur, bu uyum sa, konuşulan söz sanatından uzakta, Yazın'ın üretici ve tüketicilerinin içinde, tümüyle yazınsal bir altıncı duyuya varan bir tür büyü yaratır. Öte yandan, bu yazınsal çalışma izgesi³⁴, bu yazarın çalışmasıyla bağıntılı alıştırmalar toplamı, bir tür bilgeliğe desteklik eder, hatta bir hüzne, bir içtenliğe de desteklik eder, çünkü Flaubert'in sanatı maskesini parmağıyla göstererek ilerler. Yazınsal dilin bu yalınlaştırmacı düzenlenimi yazarı evrensel bir koşulla uzlaştırmayı amaçlamasa bile, hiç değilse ona biçiminin sorumluluğunu vermeyi, kendisine Tarih'in getirdiği yazıyı bir *sanat*'a, yani açık bir uzlaşım a, insanın henüz dağınık bir doğada bir konum almasını sağlayacak içten bir antlaşımaya dönüştürmeyi amaçlıyordu. Yazar kurallarında herkesçe görülebilen, açık bir sanat verir topluma, toplum da buna karşılık yazarı benimseyebilir. Örneğin Baude laire şiirinin hayranlık verici düzyazısallığını bir tür *işlenmiş* biçim putçuluğuna bağlarcasına Gautier'ye bağlamak istiyordu. Bu tutku burjuva etkinliklerinin yararcılığının dışında kalıyordu kuşkusuz, gene de bir bildik çalışmalar düzeni içinde yer alıyor, kendisini denetleyen toplum onda düşlerini değil, yöntemlerini buluyordu. Yazın'ı kendisinden yola çıkarak yemeyeceğimize göre, onu açıkça benimsemek, bu yazınsal küreğe yargılı olarak, "iyi iş" çıkarmak daha iyi değil miydi? Bunun için, ister fazla güç beğenir olmayanlar bu işe hiç sorun çıkarmadan kendilerini bıraksınlar, ister en arılar buraya önlenmez bir koşulun tanınması olarak dönsünler, yazı'nın flaubertselleştirilmesi yazarların genel bir bedel ödemesidir.

Yazı ve Devrim

Biçim işçiliği Flaubert'den gelen, ama doğalcı okulun amaçlarına uyarlanan bir alt-yazı üretti. Maupassant'ın, Zola'nın ve Daudet'nin gerçekçi yazı diye adlandırabileceğimiz bu yazısı, Yazın'ın biçimsel göstergeleriyle (belirli geçmiş, dolaylı anlatım, yazılı dizem) gerçekçiliğin biçimsellikte onlardan geri kalmayan göstergelerinin (halk dilinden aktarılmış parçalar, kaba, yerel sözcükler) bir karışımıdır, öyle ki hiçbir yazı Doğa'yı en yakın biçimde yansıtmak savında bulunmuş olan bu yazıdan daha yapay değildir. Hiç kuşkusuz, başarısızlık yalnızca biçim düzeyinde kalmaz, kuram düzeyindedir de: Doğalcı "estetik"te bir yazı "yapım"ı olduğu gibi bir de gerçek uzlaşımı vardır. Çelişki konuların alçaltılışının biçimde bir geri çekilmeye yol açmamış olmasıdır. Yansız yazı geç bir olgudur, gerçekçilikten çok sonra, bir sığınma "estetik"inden çok, en sonunda suçsuz bir yazı arayışının etkisiyle, Camus gibi yazarlarca bulunacaktır. Gerçekçi yazı yansız olmaktan uzaktır, tersine, yapımının en gösterişli göstergeleriyle yüklüdür.

Doğalcı okul, böylece, yozlaşarak, açıkça gerçeğe yabancı bir sözsel Doğa gerekliliğini bırakarak, ama —Queneau'nun yapacağı gibi— toplumsal Doğa'nın dilini yeniden bulma savını taşımadan, çelişkin bir biçimde, o zamana değin bir benzeri daha görülmemiş bir gösterişle, yazınsal uzlaşımı be-

lirten bir "mekanik" sanat üretmiştir. Flaubert yazısı yavaş yavaş bir büyü geliştirirdi, bugün de Flaubert'i okurken göstergelerin dile getirmekten çok inandırdıkları ikincil seslerle dolu bir doğa içindeymiş gibi kendimizi unutmamız olanaklıdır; gerçekçi yazıysa hiçbir zaman inandırmaz; üzerinde yazarın ancak göstergeleri düzenleme yetkisi bulunan, bir nesne gibi cansız bir gerçeği "dile getirmek" için tek bir biçim bulunmasını isteyen şu ikici inak gereğince, yalnızca betimlemeye yargılıdır.

Bu biçimsiz yazarlar —Maupassant, Zola, Daudet ve izleyicileri— kendileri için tümüyle edilgen bir "estetik"ten kovduklarını sandıkları işçilik işlemlerinin sığınağı ve sergilenmesi olan bir yazı kullandılar. Maupassant'ın biçim çalışması konusunda söyledikleri ve Okul'un bütün safyürekli yöntemleri bilinir, bunlar aracılığıyla doğal tümce tümüyle yazınsal amacına, yani ne çalışmalara mal olduğuna tanıklık etmeye yönelik bir yapay tümceye dönüşmüştür. Bilindiği gibi, Maupassant'ın biçembiliminde sanatın amacı sözdizimde yoğunlaşır, sözcük dağarcığı Yazın'ın berisinde kalır. İyi yazmak —bundan böyle yazınsal olgunun tek göstergesi— böylece "anlatımlı" bir uyum sağlamak umuduyla, safyüreklilikle, bir tümlecin yerini değiştirmek, bir sözcüğü "vurgulamak"tır. Ne var ki, anlatımlılık bir söylendir: Anlatımlılık uzlaşımından başka bir şey değildir.

Bu uzlaşımsal yazı bir metnin değerini mal olduğu çalışmanın apaçıklığıyla ölçen okul eleştirisinin gözde alanı olmuştur her zaman. İnce bir parçayı yerine yerleştiren bir işçi gibi tümleç düzenlemelerine girişmekten daha gösterişli bir şey de yoktur. Bir Maupassant'ın ya da bir Daudet'nin yazısında okulun hayranlık duyduğu şey, en sonunda içeriğinden sıy-

rılmış olan, Yazın'ı açıktan açığa başka dillerle hiçbir bağıntısı bulunmayan bir ulam biçiminde sunan, böylece nesnelerin en iyi bir anlaşılabilirliğini temellendiren bir yazınsal göstergedir. Her türlü ekinin dışında bırakılmış bir proletarya ile daha şimdiden Yazın'ın kendisini tartışma konusu yapmaya başlamış bir aydın sınıfı arasında, ilkokullarla ortaokulların orta alıcısı, yani kabaca burjuva sınıfı, sanatsal-gerçekçi yazıda —tecimsel romanların büyük bir bölümü bu yazıdan oluşacaktır— kimliğinin bütün göz kamaştırıcı ve anlaşılır göstergelerini taşıyan bir Yazın'ın ayrıcalıklı imgesini bulacaktır böylece. Burada, yazarın işlevi bir yapıt yaratmaktan çok, ta uzaktan görünen bir Yazın sağlamaktır.

Bu küçük burjuva yazısı komünist yazarlarca da benimsenmiştir, çünkü, şimdilik, proletaryanın sanatsal ölçüleri küçük burjuva sınıfının sanatsal ölçülerinden farklı olamaz (olgu öğretiye de uygundur), çünkü sosyalist gerçekçiliğin inancı da uzlaşımalsal bir yazı kullanmayı zorunlu kılar, bu uzlaşımalsal yazının görevi bir içeriği iyice görülür biçimde imlemektir, ama saptanmasını sağlayacak bir biçim yoksa, içerik kendini benimsetmekte güçsüz kalır. Komünist yazının Yazın'ın en kaba göstergelerini çoğalttıkça çoğaltmasındaki, açıktan açığa burjuvalara özgü olan —hiç değilse geçmişte— bir biçimle bağını koparmak şöyle dursun, küçük burjuva yazma sanatının biçimsel kaygısını (komünist kitle ilkokul yazı ödevleriyle onaylar bu kaygıyı) sonuna dek yüklenmesindeki aykırılık böylece anlaşılıyor.

Fransız sosyalist gerçekçiliği de burjuva gerçekçiliğinin yazısını sanatın bütün yönelimsel göstergelerini sonuna dek mekanikleştirerek almıştır. İşte Garaudy'nin bir romanından

birkaç satır: "...gövdesi eğik, bütün varlığıyla linotipin klavyesine yumulmuş... kaslarında sevinç şarkı söylüyor, parmakları, öyle hafif, öyle güçlü, dans ediyordu... zehirli bir antimon buğusu... gücünü, öfkesini, coşkusunu daha da şahlandı-rarak şakaklarını zonk zonk zonklatıyor, damarlarını küt küt vurdurtuyordu." Görüldüğü gibi, hiçbir şey eğretilemesiz ve-rilmemiş burada, çünkü okura romanın "iyi yazılmış" olduğunu (yani tükettiği şeyin Yazın olduğunu) iyice belirtmek gerekmektedir. En küçük eylemi bile kapsayan bu eğretilmeler hiç de bir duyunun tekliğini iletmeye çalışan bir Mizaç'ın yönelimi değildir, fiyat konusunda bilgi veren bir etiket gibi, bir dilin konumunu belirleyen birer yazınsal belirtidir yalnızca.

"Daktilo etmek", "akmak" (kandan söz ederken) ya da "ilk kez mutlu olmak" gerçek dildir, gerçekçi dil değil; Yazın olması için "parmakları linotipin tuşlarında dolaştırmak", "damarlar küt küt vuruyordu" ya da "yaşamının ilk mutlu dakikasını kucaklıyordu" diye yazmak gerekir. Gerçekçi yazı böylece ancak bir Özenticilik'e çıkabilir. Garaudy şöyle yazar: "Her satırdan sonra, linotipin incecik kolu danseden matris tutamını kucaklayıp havaya kaldırıyor", ya da şöyle: "Parmaklarının her okşayışı bakır matrislerin sevinçli çan ezgisini uyardırıp titretiyor, matrisler raylara bir tiz notalar yağmuru olarak düşüyor". Bu özel dil Cathos'un ve Magdelon'un dilidir.

Hiç kuşkusuz, yeteneksizliğin payını da göz önünde tutmak gerekir; Garaudy'nin durumunda yeteneksizlik uçsuz bucaksızdır. André Stil'de daha ölçülü yöntemler buluruz, ama bunlar da sanatsal-gerçekçi yazının kuralları dışına çıkmaz. Burada, eğretilme nerdeyse tümüyle gerçek dile katılmış olan ve fazla bir çaba harcamadan Yazın'ı belirten bir kalıptan öte bir şey olmak savında değildir: "kaynak suyu gibi duru",

"soğukla beneklenmiş eller", vb.; özenticilik sözcüklerden sözdizimine itilmiştir, Yazın'ı ortaya koyan, Maupassant'da olduğu gibi, tümleçlerin yapay yerleştirimidir ("bir eliyle, dizlerini kaldırmıyor, iki büklüm"). Bu ağzına kadar uzlaşım dolu dil, gerçeği ancak tırnak arasında verir; tümüyle yazınsal bir sözdizimi içinde halk sözcükleri, özensiz biçimler kullanılır: "Sahi, tuhaf ötüyor yel", ya da, daha iyisi: "Yelin altında, bere ve kasketler gözlerin üstünde kımıl kımıl, bayağı merakla bakıyorlar birbirlerine" (burada günlük dilde çok geçen "bayağı" sözcüğü salt bir ortaçtan sonra gelmektedir, buysa konuşma dilinde hiç rastlanmayan bir betidir). Kuşkusuz, Aragon'un durumunu ayrı tutmak gerekir, onun yazınsal kahtı tümüyle farklıdır, Zola'ya biraz Laclos katarak gerçekçi yazıyı hafif bir on sekizinci yüzyıl rengine boyamayı yeğlemiştir.

Devrimcilerin bu bilge yazısında daha şimdiden özgür bir yazı yaratma konusunda bir güçsüzlük duygusu vardır belki. Belki de burjuva yazısının gizli uzlaşmasını yalnızca burjuva yazarlar sezebilirler: Yazınsal dilin parçalanması bir devrim olgusu değil, bir bilinç olgusu olmuştur. Hiç kuşkusuz, stalin-ci düşüncü her türlü sorunsal korkusunu getirir, hatta ve özellikle, devrim sorunsalı korkusunu: Burjuva yazısının kendi yöntemleri kadar tehlikeli olmadığı yargısına varılmıştır. Bu nedenle, burjuva yazarların çoktandır kendi düşüncülerinin aldatmacaları içinde kuşkulu duruma geldiğini sezdikleri günden, yani marksçılığın doğrulandığı günden beri yadsıdıkları bu burjuva yazısını şaşmaz bir biçimde sürdürenler yalnızca komünist yazarlardır.

Yazı ve Sessizlik

Burjuva kalıtının içinde yer alan işçiliğe dayalı yazı hiçbir düzeni bulandırmaz; başka kavgalardan uzak olan yazarın kendisini haklı çıkarmaya yeten bir tutkusu vardır: biçimi doğurmak. Yeni bir yazınsal dilin kurtarıcılığından vazgeçse bile, hiç değilse eskisini daha ileri götürebilir, onu yönelimlerle, parıltılarla, özenticiliklerle, eski kalıplarla donatabilir, zengin ve ölümlü bir dil yaratabilir. Bu büyük geleneksel yazı, Gide'in, Valéry'nin, Montherlant'ın, hatta Breton'un yazıları, biçimin, ağırlığı ve olağandışı bürünüsü içinde, rahiplerin törensel dili gibi, Tarih'i aşan bir değer olduğunu belirtir.

Daha başka yazarlar bu kutsal yazıyı ancak onu parçalayarak başlarından atabileceklerini düşündüler; o zaman yazınsal dili yıktılar, kalıpların, alışkıların, yazarın biçimsel geçmişinin yeniden doğan kabuğunu durmamamacasına parçaladılar; biçimlerin kargaşasında, sözcüklerin çölünde, tümüyle Tarih'ten yoksun bir nesneye ulaşmayı, dilin yeni bir durumunun tazeliğini bulmayı düşündüler. Ama bu düzensizlikler de sonunda kendi tekerlek izlerini açar, kendi yasalarını yaratır. Güzel-Yazın yalnızca toplumsal söze dayalı olmayan her dili tehdit eder. Dilin parçalanması olsa olsa yazının bir susmasına götürebilir. Rimbaud'nun ya da kimi gerçeküstücülerin susması —bu yüzden unutulmuşlardır—, Yazın'ın bu kendi kendini batırması, kimi yazarlar için, yazınsal söylenin ilk ve

son çıkış yolu olan dilin kaçmak savında olduğu şeyi sonunda yeniden kurduğunu, varlığını devrimci olarak sürdüren yazı bulunmadığını, biçimin her türlü susuşunun aldatıncadan ancak tam bir susuşla kurtulduğunu öğretiyor. Yazının bir tür Hamlet'i olan Mallarmé, Tarih'in bu geçici anını, yazınsal dilin ancak ölmek gerekliliğini daha iyi dile getirmek için ayakta kaldığı bu anı çok iyi anlatır. Mallarmé'nin dizgisel susuşu seyrekleşmiş sözcükler çevresinde bir boşluk kuşağı yaratmak ister, bu kuşakta söz toplumsal ve suçlu uyumlarından sıyrılmıştır, tınlamaz artık. O zaman sözcük alışılmış kalıplardan, yazarın uygulayımsal tepkelerinden sıyrılmış durumdadır, gerçekleşebilecek bütün bağlamlardan tümüyle sorumsuzdur; donukluğu bir yalnızlığı, dolayısıyla bir suçsuzluğu kesinleyen, kısacık ve tek bir edime yaklaşır. Bu sanat intihasının yapısındadır: Burada sessizlik sözcüğü iki tabaka arasında sıkıştırıp bir gizyazı parçasından çok, bir ışık, bir boşluk, bir öldürme, bir özgürlük olarak parçalayan bağdaşık bir şiirsel zamandır. (Bu dil öldürücü bir Mallarmé varsayımının Maurice Blanchot'ya neler borçlu olduğu bilinir.) Bu Mallarmé dili, sevdiğini ancak ondan vazgeçerek kurtarabilen, gene de azıcık geriye dönen Orpheus'tur; Adanmış Toprak'ın, yani tanıklık edilmesi gene de yazarlara düşen Yazın'sız bir dünyanın kapılarına getirilmiş Yazın'dır.

Gene yazınsal dilden sıyrıлма çabası konusunda bir başka çözüm: dilin belirtili bir düzenine şu ya da bu biçimde tutsak olmaktan kurtulmuş bir ak yazı yaratmak. Dilbilimden alınma bir karşılaştırma bu yeni olguyu oldukça iyi gösterebilir: Kimi dilbilimcilerin bir kutupsallığın iki terimi (tekil-çokul, geçmiş zaman-şimdiki zaman) arasında bir üçüncü terimin, bir yansız ya da sıfır-terimin varlığını belirledikleri bilinir; böylece, dilek ve buyruk kipleri arasında, bildirme kipini

kip-dışı bir biçim olarak görürler. Benzetme sınırlarını aşmak koşuluyla, sıfır derecede yazı gerçekte bildirme kipinde ya da, isterseniz, kip-dışı bir yazıdır; gazetecilik genellikle istek ya da buyruk kipinden (yani dokunaklı) biçimleri geliştirmiyorsa, bunun bir gazeteci yazısı olduğu söylenebilir. Yeni yansız yazı bu çılgınlık ve yargılar ortasında yer alır; ama hiçbirine katılmaz, onların yokluklarından oluşur; bu yokluk tamdır, hiçbir sığınak, hiçbir giz içermez; öyleyse duyarsız bir yazı olduğu söylenemez, daha çok suçsuz bir yazıdır. Yaşayan dillerden de, gerçek anlamıyla yazınsal dilden de aynı ölçüde uzak bir temel dile bağlanarak Yazın'ı aşmak söz konusudur burada. Camus'nün *Yabancı*'sıyla başlatılan bu saydam dil, nerdeyse ülküsel bir biçem yokluğu olan bir yokluk biçimini gerçekleştirir; o zaman yazı bir tür eksil kipe indirgenir, bu eksil kip içinde de bir dilin toplumsal ya da söylensel özellikleri biçimin yansız ve cansız bir durumu yararına ortadan silinir; böylece düşünce bütün sorumluluğunu korur, kendisinin olmayan bir Tarih içinde biçimin ikincil bir bağlanmasıyla örtülmez. Flaubert'in yazısı bir Yasa içeriyorsa, Mallarmé'ninki bir sessizliği varsayıyorsa, daha başkaları, Proust'un, Céline'in, Queneau'nun, Prévert'in yazıları, her biri kendi yordamınca, bir toplumsal doğanın varlığı üzerine kuruluyorsa, bütün bu yazılar biçimin bir saydamsızlığını içeriyorsa, sözü bir aydın eliyle değil de bir işçi, bir büyücü, bir yazıcı eliyle işlenmesi gereken bir nesne gibi kurarak bir dil ve toplum sorunsalı getiriyorsa, yansız yazı klasik sanatın ilk koşulunu: Araçsallığı gerçekten yeniden buluyor demektir. Ama bu kez biçimsel araç yengiye ulaşan bir düşüngünün hizmetinde değildir artık; yazarın yeni bir durumunun kipidir, bir sessizliğin varolma biçimidir; incelik ya da süsleme arayışından istemli olarak uzaklaşır, çünkü bu yeni boyut yazıya yeniden Zaman'ı, yani Tarih'i taşıyan saptırıcı gücü sokabilir işin içine.

Yazı gerçekten yansızsa, dil, rahatsız edici ve dizginlenmez bir edim olacak yerde, insanın boşluğu karşısında bir cebirden daha yoğun olmayan salt bir denklem durumuna ulaşırsa, o zaman Yazın yenilmiş, insan sorunsalı ortaya çıkarılmış ve renksiz olarak verilmiştir, yazar dönüşsüz biçimde bir "hon-nête homme"dur.³⁵ Yazık ki bu ak yazıdan daha "sadakatsiz" bir şey yoktur; başlangıçta bir özgürlüğün bulunduğu yerde alışkılar oluşur, bir katılaşmış biçimler ağı söylemin ilk tazelikliğini sıktıkça sıkar, belirsiz dilin yerinde bir yazı doğar yenisinden. Yazar, klasiğe ulaşıncı, kendi ilk yaratımının öykünücüsü olur, toplum yazısını bir "tarz"a dönüştürür ve onu kendi biçimsel söylenlerinin tutsağı olarak geri yollar.

Yazı ve Söz

Yüz yıldan biraz daha fazla bir süre önce, yazarlar Fransızca'yı konuşmanın birçok —ve birbirinden çok farklı— biçimi bulunduğunu bilmezlerdi genellikle. 1830'a doğru, burjuva sınıfının kendi yüzeyinin sınırında, yani bohemlere, kapıcılara ve hırsızlara bıraktığı bitişik toplum kesiminde bulunan her şeyle eğlendiği sırada, gerçek anlamda yazınsal dile, iyice ayrıksı olmaları koşuluyla (yoksa tehlikeli olurlardı), alt dillerden alınmış birtakım aktarma parçalar sokulmaya başlandı. Bu renkli diller yapısını tehlikeye düşürmeden süslüyordu Yazın'ı. Balzac, Süe, Monnier, Hugo söyleyiş biçiminin ve sözcük dağarcığının kimi aykırı biçimlerini yapıtlarında kullanmaktan haz duydular: hırsız argosu, köylü ağzı, Alman konuşması, kapıcı dili. Ama bu toplumsal dil, bir öze iliştilmiş olan bir tür tiyatro giysisiydi, hiçbir zaman kendisini konuşanı tümüyle bağlamıyordu; tutkular etkinliklerini sözün yukarısında gösteriyorlardı gene.

Yazarın kimi insanları tümünden diliyle özdeşleştirmesi ve yaratıklarını ancak arı türler içinde, sözlerinin yoğun renkli ve oylumu altında vermesi için Proust'u beklemek gerekmişti belki. Örneğin Balzac'ın yaratıkları kolaylıkla bir tür cebirsel konak yerlerini oluşturdukları toplumun güç ilişkilerine indirgenirken, bir Proust kişisi özel bir dilin saydamsızlığında yoğunlaşır ve bütün tarihsel durumu: mesleği, sınıfı, serveti, ka-

lütımı, dirimi bu düzeyde bütünlenip düzenlenir. Böylece, Yazın toplumu belki de olgularını yeniden üretebileceği bir Doğa olarak tanımaya başlar. Yazarın gerçekten konuşulan dilleri artık renkli örnekler değil, toplumun tüm içeriğini kapsayan temel nesneler olarak izlediği bu dönemlerde, yazı tepkelerinin yeri olarak insanların gerçek sözünü alır; yazın gurur ya da sığınak değildir artık, onu yeniden üreterek toplumsal farklılığının ayrıntısını öğrenmesi gerekiyormuş gibi, açık görüşlü bir bildirişim edimi olmaya başlar; başka her türlü bildirişimden önce, sınıflarının, bölgelerinin, mesleklerinin, kalıtımlarının ya da tarihlerinin dili içine kapatılmış insanların durumunu dolaysız biçimde yansıtmaya görevini yüklenir.

Bir dilin evrenselliği —toplumun bugünkü durumunda— hiç de bir konuşma olgusu değil, bir dinleme olgusu olduğuna göre, toplumsal söze dayalı olan yazınsal dil, bu niteliğiyle, kendisini sınırlayan bir betimsel özellikten sıyrılamaz hiçbir zaman: Fransızca gibi ulusal bir düzgü³⁶ içinde, konuşmalar topluluktan topluluğa farklılar ve her insan dilinin tutsağıdır: Sınıfının dışında, daha ilk sözcük imler kendisini, yerini tümüyle belirler ve bütün tarihiyle gösterir. İnsan dili aracılığıyla sunulmuş, çıkarıcı ya da yüce gönüllü yalanlarını aşan bir gerçek aracılığıyla ele verilmiştir. Dillerin çeşitliliği bir Zorunluk biçiminde işler, bunun için de bir "trajik"i temellendirir.

Bu nedenle, başlangıçta eğlenceli bir tuhaflık öykünümü içinde tasarlanan konuşma dili kullanımı sonunda toplumsal çelişkinin tüm içeriğini dile getirir olmuştur: Örneğin Céline'in yapıtında, yazı toplumsal bir alt-sınıfın betimine eklenecek başarılı bir dekor olarak bir düşüncenin hizmetinde değildir;

yazarın betimlediği koşulun kirli saydamsızlığına dalışını gerçekten yansıtır. Kuşkusuz gene bir *anlatım* söz konusudur, gene Yazın aşılmış değildir. Ama, açıkça kesinlemek gerekir ki, bütün *betimleme* yolları içinde (bugüne değin Yazın özellikle bu olmak istediğine göre) yazar için yazınsal edimlerin en insancası gerçek bir dilin kavranmasıdır. Çağdaş Yazın'ın koca bir kesiminde bu düşün belirgin ya da bulanık parçaları dolaşır. (Yeni ve bilinen bir örnek vermek için Sartre'taki roman konuşmalarını anımsatmak yeter.) Ama, başarıları ne olursa olsun, bu betimler yalnızca birer "çoğaltma"dır, tümüyle kalıplaşmış bir yazının uzun anlatı bölümleriyle çerçevelenmiş birer ezgi gibidir.

Queneau'ysa konuşma dilinin yazılı söyleme bulaşmasının bütün kesimlerde olanaklı olduğunu göstermek istemiştir. Onda yazınsal dilin toplumsallaştırılması yazının bütün katmanlarını birden kapsar: yazım, sözlük —ve o denli gösterişli olmamakla birlikte daha önemlisi— konuşma biçimi. Hiç kuşkusuz, Queneau'nun bu yazısı Yazın'ın dışında yer almaz, çünkü, hep toplumun sınırlı bir kesimince tüketildiğinden, bir evrensellik içermez, yalnızca bir deneyim ve oyalanmadır. Hiç değilse, ilk kez olarak, yazınsal olan şey yazı değildir; Yazın Biçim'den atılmıştır: Yalnızca bir ulamdır artık; dil burada derin deneyimi oluşturduğundan, olay olan Yazın'dır. Daha doğrusu, Yazın açıktan açığa bir dil sorunsalına indirgenmiştir; artık bundan başka bir şey de olamaz.

Böylece yeni bir insancılığın olanaklı alanının çizildiği görülüyor: Bütün çağdaş yazın boyunca dili saran genel güvensizliğin yerini yazarın sözüyle insanların sözünün bir uzlaşımı alacak gibi. Yazar ancak o zaman, şiirsel özgürlüğü sınırları bir uzlaşımın ya da bir kitlenin değil, bir toplumun sı-

nırları olan bir sözsel koşul içinde yer alınca, tümüyle bağlanmış olduğunu söyleyebilir: Yoksa bağlanma her zaman sözde kalacaktır; bir eylemi temellendirmeyecek, bir bilincin kurtuluşunu yüklenecektir. Dilsiz düşünce olmadığından, Biçim yazınsal sorumluluğun ilk ve son tutamağıdır; toplum uzlaşmamış olduğu için de zorunlu olan ve zorunlu olarak yönlendirilmiş bulunan dil, yazara parçalanmış bir koşul sağlar.

Dil Ütopyası

Yazıların çoğalması yazarı bir seçime zorlayan, biçimi bir davranışa dönüştüren ve bir yazın aktöresine yol açan bir çağdaş olgudur. Bundan böyle, biçim tek başına düşünsel işlevin bir tür asalak düzeneği durumuna geldiğinden, yazınsal yaratımı belirleyen bütün boyutlara yeni bir derinlik eklenir. Çağdaş yazı yazınsal edimin çevresinde gelişen bağımsız bir örgendir, onu yönelimine yabancı bir değerle süsler, sürekli olarak bir çifte varoluş biçimine yöneltir, sözcüklerin içeriği üzerine ikincil bir tarih, ikincil bir uzlaşma taşıyan, saydamsız göstergeler yerleştirir, böylece düşüncenin konumuna biçimin çoğu zaman aykırı, her zaman rahatsız edici bir ek yazgısı karışır.

Yazınsal göstergenin bir yazarın gününü doldurmuş, karmaşık ya da öykünmeli, ne olursa olsun uzlaşımsal ve insandışı bir dilin özel duruşuna girmeden tek sözcük yazamamasına neden olan bu önlenmezliği, Yazın'ın burjuva söyleni koşulunu gittikçe ortadan silerek, en sonunda Tarih'i kendi insan imgesine katmış bir insancılığın çalışmaları ya da tanıklıklarıyla istenen duruma eriştiği anda işlemeye başlar. Bunun için, eski yazınsal ulamlar, en iyi durumlarda, insanın zamandışı bir özünün anlatımı olan geleneksel içeriklerinden boşalmış olarak, sonunda ancak özgül bir biçimle, sözlükbilimsel ya da sözdizimsel bir düzenle, kısacası bir dille ayakta kalır-

lar: Bundan böyle bir yapıtın bütün kimliği yazıdadır. Sartre'ın bir romanı ancak belli bir anlatma titremine³⁷ bağlılığıyla romandır, ayrıca bu titrem de bir belirir, bir silinir, kuralları romanın bütün eski yerbilimi boyunca yerleşmiştir; gerçekte, Sartre'ın romanına Güzel-Yazın ulamını katan şey içeriği değil "resitatif" yazıdır. Dahası, Sartre roman süresini kırmaya çalıştığı ve gerçeğin heryerdeliğini dile getirmek için öyküsünü ikilediği zaman (*Le Sursis*'de), anlatılan yazı, olayların süredeşliği üzerinde, tek ve bağdaşık bir Zaman oluşturur. Bu Zaman Anlatıcı'nın Zaman'ıdır, onun kolaylıkla tanınabilen oluntularla tanımlanan özel sesi, Tarih'in ortaya çıkarılmasını asalak bir birimle zorlaştırır ve romana belki de yanlış olan bir tanıklığın çift anlamlılığını verir.

Böylece, yazı yazarı çıkışı olmayan bir çelişki içine düşürdüğünden, çağdaş bir başyapıtın olanaksız olduğu görülüyor: Ya yapıtın konusu safyüreklilikle biçim uzlaşımına uydurulmuştur, Yazın bugünkü Tarih'imiz karşısında sağır kalır ve yazınsal söylen aşılamaz; ya da yazar bugünkü dünyanın uçsuz bucaksız tazeliğini bilir, ama onu anlatmak için elinin altında görkemli ve ölü bir dil vardır yalnızca; boş kâğıdın başında, Tarih'teki yerini açıkça belirtmesi ve onun verilerini yüklediğine tanıklık etmesi gereken sözcükleri seçeceği anda, yaptığı ile gördüğü arasında acı bir aykırılık gözlemler; gözlerinin önünde, uygar dünya şimdi gerçek bir Doğa oluşturmaktadır, bu Doğa konuşur, yazarı dışarda bırakan canlı diller geliştirir: Buna karşılık, Tarih eline süssel ve tehlikeli bir araç, eski ve farklı bir Tarih'ten kalıt olarak gelen bir yazı verir, ondan sorumlu değildir, ama kullanabileceği tek araçtır. Böylece, bir yazı "trajik"i doğar, çünkü, bundan böyle, bilinçli yazar yabancı bir geçmişin derinliklerinden Yazın'ı

bir barışma olarak değil, bir törem olarak önüne süren, atalar-
dan kalma ve çok güçlü göstergelerle savaşmak zorundadır.

Bu durumda, Yazın'dan vazgeçilmediği sürece, bu yazı sorunsalının çözümü yazarların elinde değildir. Her doğan yazar kendinde bir Yazın davası açar; ama, suçlu bulsa bile, cezasını belli bir süre erteler her zaman, Yazın da bu süreyi onu yeniden kazanmakta kullanır; özgür bir dil de yaratsa boşunadır, onu "üretilmiş" olarak geri yollarlar kendisine, çünkü lüks hiçbir zaman suçtan arınmış değildir: İşte onu konuşmayan bütün insanların uçsuz bucaksız baskısıyla bu bayat ve kapalı dili kullanmayı sürdürmesi gerekmektedir. Demek ki bir yazı çıkmazı vardır, bu da toplumun ta kendisinin çıkmazıdır; bugünün yazarları bunu seziyorlar: Onlar için, bir biçemsizlik ya da sözlü bir biçem, yazının bir sıfır derecesinin ya da konuşulan bir derecesinin aranması sonuçta toplumun kesinlikle bağdaşık bir durumunun öncelenmesidir; çokları anlıyorlar ki, insan dünyasının gizemsel ya da adsal değil, somut bir evrenselliği dışında evrensel dil olamaz.

Öyleyse günümüzün her yazısında bir çifte öngereklilik var: Bir kopma devinimi ve bir geliş devinimi var, her türlü devrimsel durumun taslağı var, bu taslağın temel çift anlamlılığıysa, Devrim'in ele geçirmek istediği şeyin imgesini yıkmak istediğinden çıkarmak zorunda olması. Tüm çağdaş sanat gibi, yazınsal yazı da aynı zamanda hem Tarih'in yabancılaşmasını, hem Tarih düşünüyü taşımakta: Zorunluluk olarak, dillerin sınıfların parçalanmasından ayrılması olanaksız olan parçalanmasına tanıklık ediyor; Özgürlük olarak, hem bu parçalanmanın bilinci, hem de onu aşmak isteyen çabanın ta kendisi. Durmamacasına kendi yalnızlığından dolayı suçlu buluyor kendini, ama sözcüklerin uyumuna susamış bir imgelem

olmaktan da geri kalmıyor, tazeliği, benzersiz bir öncelemeyle, dilin artık yabancılaşmış olmayacağı yeni bir Adem dünyasının kusursuzluğunu canlandıracak, düşünmüş bir dile doğru koşuyor. Yazıların çoğalması, bu Yazın'ın dilini ancak bir tasarı olmak üzere yarattığı ölçüde, yeni bir Yazın kuruyor: Yazın dil Ütopya'sı oluyor.

—

Çevirmenin Notları

1. Le Père Duchêne Fransız halk oyunlarının ünlü kişilerindendir. Fransız Devrimi sırasında Hébert'in bu adla kurduğu gazete, kendine özgü halk diliyle, aşırı devrimcilerin sözcülüğünü yaptı.
2. Bu sözcüğü Fransızca "clôture" sözcüğünün karşılığı olarak kullandık. Bu sözcük, yazın alanında, bir yapıtın ya da bu yapıtın içindeki evrenin eksizliğini, kendi kendine yeterliğini belirtir. Bilindiği gibi Umberto Eco, Opera Aperta adlı yapıtında bu kavramı "klasik"ın, karşıtı olan "açıklık" kavramınıysa yeniliğin (ya da çağdaşlığın) karşıtı olarak görür. "Clôture" sözcüğünün keşış olmayanların giremeyecekleri bir manastırın surları anlamına geldiğini, dolayısıyla yazının "farklı" niteliğini belirtebileceğini de söyleyelim.
3. "Törem" ve "töremsel" sözcüklerini Fransızca "rituel" (ad ve sıfat olarak) sözcüğünün karşılığı olarak öneriyoruz.
4. Bilindiği gibi, "düşüğü" Fransızca "idéologie", "düşüğüsel" de "idéologique" sözcüğüne karşılık olarak kullanılmaktadır.
5. Bağlanımı "engagement" karşılığında kullanıyoruz. Sartre'ın yazında "engagement" kavramı üzerinde çok durduğu, özellikle 50'li yıllarda başka yazarlarca çok tartışıldığı ve ülkemizde de yankıları olduğu bilinir.
6. Fransızca littérature sözcüğü söz konusu.
7. Bu sözcüğü "narcissisme" sözcüğünün karşılığı olarak öneriyoruz.
8. "Ak" (blanc) burada arılıktan çok, yokluğu belirtmektedir: "page blanche" (boş sayfa) gibi.
9. Barthes bu kitapta "langue" (dil) ve "langage" (dilyetisi, dil) sözcüklerini sık sık bir arada kullanır. "Langage" sözcüğünü zorunlu olduğu durumlarda, dilbilim terimi olarak, "dilyetisi", geri kalan durumlardaysa "dil" diye çevirdik.
10. Özdevinim: "automatisme".
11. Beti: "figure"
12. "Ülküsellik"i "idéalité"nin karşılığı olarak kullandık.

13. Saray ağzından yola çıkarak Fransızca'nın kurallarını koymaya çalışmış olan ünlü dilbilgisi uzmanı (1585-1650).
14. "Ariksamalı" (litotique), yani az sözle çok şey anlatır nitelikte.
15. "Yineleyim" (tautologie), yani yüklemi öznesinden fazla bir şey söylemeyen, yüklemi öznesini yineleyen, "kadın kadındır" gibi.
16. "Bağlanmış": "engagée".
17. Birincisini Emmanuel Mounier'nin, ikincisini Jean-Paul Sartre'ın kurduğu iki ünlü düşün dergisi.
18. Fransız romancılarının çok kullandıkları "passé simple".
19. Barthes, burada ve başka birkaç yerde, belirli bir yazın anlayışını anıştırmak için bugün kullanılan "littérature" (yazın) sözcüğü yerine artık kullanılmaz olmuş "belles-lettres" sözcüğünü kullanıyor. Türkçe'de böyle bir kullanım bulunmamakla birlikte, bunları "güzel-yazın" diye çevirmeyi uygun bulduk.
20. "Evren-doğumlar": "cosmogonies".
21. Bilindiği gibi, "inakçılık" "dogmatisme" anlamında kullanılmaktadır. Yazar burada ad olarak "dogmatique" sözcüğünü kullanmıştır.
22. Ya da "fiil çekiminin"
23. "Özsöyleşim" (soliloque), yani kişinin kendi kendisiyle konuşması.
24. "Impersonnel".
25. "Artıl"ı "positif"in karşılığı olarak öneriyoruz, "négatif"e karşılık olarak da "eksil"i kullandık.
26. Fransız şiirinin on iki hecelik klasik dize biçimi.
27. "Bürün": "prosodie".
28. "Bükün" (inflexion): ses, vurgu, vb. değişimi.
29. "Sürüntüler" (remanences), kimi duyu ya da imgelerin kendilerini doğurmuş olan uyarmanın ortadan kalkmasından sonra da sürmesi, bu tür duyu ya da imgeler.
30. Pandora tanrıların kendini beğenmiş erkekleri cezalandırmak için yarattıkları bir kadındır. Evlenip de yanında taşıdığı kutuyu açınca, içindeki bütün kötülükler dünyaya yayılır, yalnız umut kutuda kalır.
31. Racine'le aynı dönemde yaşamış, onun başarısına gölge düşürmeye çalışmış, ama hiçbir zaman onun düzeyine erişememiş tragedya ozanı.

32. "Ayırtı": "nuance"
33. "Uzaksılık": "exotisme".
34. "İzge": "le code".
35. "Honnête homme" deyimi, on yedinci yüzyılda, yani klasikliğin en parlak döneminde, akıllı, bilgisi ve davranışlarıyla seçkin ve çekici kibar çevre insanı için çok kullanılan bir deyimdi.
36. "Düzgü": "norme".
37. "Titrem": "le ton".

—