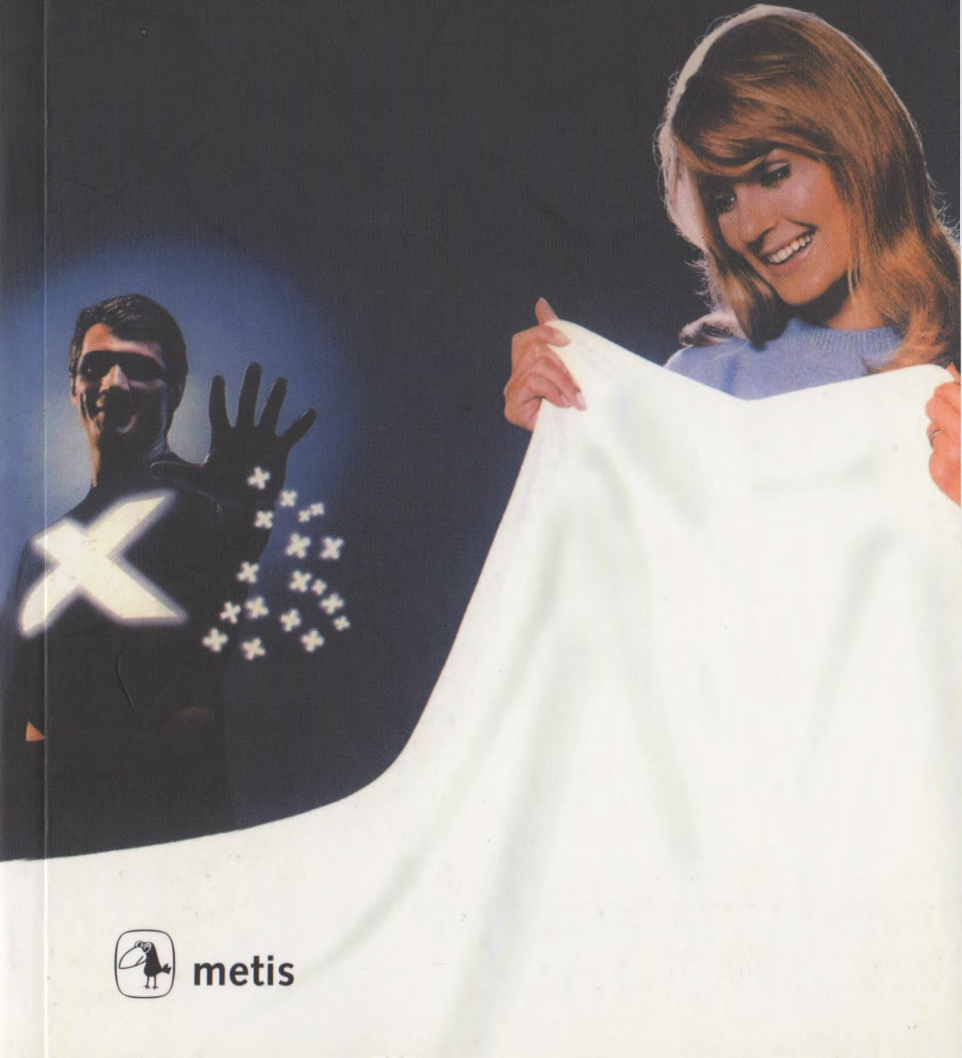


# Roland Barthes

## Çağdaş Söylenler



metis

## Roland Barthes

### Çağdaş Söylenler

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

Metis Yayınları'nda yazarın *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, *Çağdaş Söylenler* adlı kitaplarıyla, Tahsin Yücel tarafından hazırlanan ve bütün yapıtlarından parçalar içeren özel bir seçkiye *Yazı ve Yorum* adıyla yer verdik. Türkçedeki diğer kitapları, *Göstergebilimsel Serüven*, *Göstergeler İmparatorluğu*, *S/Z* (Yapı Kredi Yayınları), *Eyfel Kulesi* (İyi Şeyler Yayıncılık) ve *Camera Lucida*'dır (Altıkırkbeş Yayın).



Metis Yayınlan  
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul  
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519  
e-posta: info@metiskitap.com  
www.metiskitap.com  
Yayınevi Sertifika No: 10726

Çağdaş Söylenler  
Roland Barthes

Yapıtın Özgün adı: Mythologies

© Éditions du Seuil, 1957

© Metis Yayınlan, 1996

İlk Basım: Hürriyet Vakfı Yayınlan, 1990

İkinci Basım: Metis Yayınlan, Ocak 1998

Dördüncü Basım: Ekim 2014

Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

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

Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-166-9

# Roland Barthes

# Çağdaş Söylenler

Fransızcadan Çeviren:

Tahsin Yücel



metis

# İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

## I ÇAĞDAŞ SÖYLENLER

Kaç Dünyası	11
Harcourt Oyuncusu	20
Sinemada Romalılar	23
Yazar Tatili	26
Mavi Kanın Deniz Gezisi	29
Dilsiz ve Kör Eleştiri	31
Sabun ve Deterjanlar	33
Yoksul ve Proleter	35
Marşlılar	37
Astra Eylemi	40
Evlenceler	42
Dominici ya da Yazının Utkusu	45
Peder Pierre'in Resimselliği	49
Romanlar ve Çocuklar	51
Oyuncaklar	53
Paris Sular Altında Kalmadı	56
Bichon Zenciler Arasında	59
Sevimli Bir İşçi	62
Garbo'nun Yüzü	64
Güç ve Aldırmazlık	66
Şarap ve Süt	68
Biftek ve Kızarmış Patates	71
Nautilus ve Sarhoş Gemi	73
Derinlik Tanıtımı	76

M. Poujade'ın Kimi Sözleri	78
Adamov ve Dil	81
Einstein'ın Beyni	84
Jet-Adam	86
Racine Racine'dir	89
Billy Graham Vel' d'Hiv''de	91
Dupriez Davası	94
Çarpan Fotoğraflar	97
Genç Tiyatronun İki Söyleni	100
Destan Olarak Fransa Turu	103
Guide Bleu	112
Açık Görüşlü Kadın	115
Süs Mutfağı	118
Batory Gezisi	120
Grev Kullanıcısı	123
Afrika Dilbilgisi	126
Ne-Ne Eleştirisi	132
Strip-Tease	135
Yeni Citroen	138
Minou Drouet'ye Göre Yazın	141
Seçim Fotojenisi	148
Yitik Kıta	150
Falımız	153
Kenter Ses Sanatı	156
Plastik	158
İnsanların Büyük Ailesi	160
Music-Hall'de	163
Kamelyalı Kadın	166
Poujade ve Aydınlar	169

## II

### GÜNÜMÜZDE SÖYLEN

Günümüzde Söylen	179
------------------	-----

## Önsöz

Bu kitapta yer alan denemeler, 1954-56 arasında, yaklaşık iki yıl süresince, aydan aya, güncel olayların akışına göre yazıldı. O sıralarda, düzenli olarak, Fransız günlük yaşamının birtakım söylenleri üzerinde düşünmeye çalışıyordum. Bu düşünümün gereçleri çok çeşitli (bir gazete yazısı, haftalık bir dergide çıkmış bir fotoğraf, bir film, bir gösteri, bir sergi), konusu çok saymaca olabilir: hiç kuşkusuz benim kendi "güncel"im söz konusuydu.

Bu düşüncenin çıkış noktası, çoğu zaman, basın, sanatın, genel yargının, içinde yaşıyoruz diye tümüyle tarihsel olmaktan çıkmayan bir gerçeğin sırtına geçirip durdukları "doğallık" karşısında bir kızgınlık duygusuydu: kısacası, yaşadığımız güncel olayların öyküsünde Doğa ile Tarih'in her dakika birbirine karıştırıldığını görmekten rahatsızlık duyuyor, apaçık ortada olanın süslenip sergilenişinde saklı olduğunu sandığım düşüncüsel çarpıtmayı yakalamak istiyordum.

Daha başlangıçta, bu yalancı kesinlikler söylen kavramıyla açıklanmış gibi geldi bana; o zamanlar bu sözcüğü geleneksel anlamında anlıyordum. Ama, daha o günlerde, inandığım bir şey vardı: söylen bir dildi. Daha sonra bu inançtan çıkarılabilecek tüm sonuçları çıkarmaya çalıştım. Bunun için, görünüşte yazından en uzak şeylerle (bir "kaç" güreşi, bir yemek, bir plastik sergisi) uğraşırken, yazınsal yamacını önceki denemelerimde ele aldığım kenter dünyamızın şu genel göstergibiliminin dışına çıktığını düşünmüyordum. Gene de çağdaş söyleni yöntemli bir biçimde tanımlama çabasına ancak belirli sayıda güncel olayı araştırdıktan sonra giriştim: önceki gereçleri dizgeleştirmekten öte bir şey yapmadığına göre, bu metni kitabın sonuna bırakmam doğaldı.

## Çağdaş Söylenler

Aydan aya yazıldıklarına göre, bu denemeler örgensel bir gelişim sunmak savında değil: aralarındaki bağ vurgulamadan, yinelemeden geliyor. Çünkü, atasözünün dediği gibi, yinelenen şeyler gerçekten hoşta gider mi, bilmiyorum, ama hiç değilse anlamlı olduklarına inanıyorum. Benim bütün bunlardan aradığım da anlamlandırmalardı. Benim anlamlandırmalarım mı bunlar? Başka bir deyişle, bir söylenbilimci söyleni var mıdır? Hiç kuşkusuz, hem nasıl bir işe giriştiğimi okurun kendisi de görecektir. Ama, doğrusunu söylemek gerekirse, sorunun yüzde yüz bu biçimde belirmediği düşüncesinde değilim. Eskimeye başlamış bir kavramı kullanmak gerekirse, aldatmacaları göz önüne sermek bir Olympos uğraşı değil. Diyeceğim, sanki biri bir "özgürlük", öteki bir "iççağrı"yla donatılmışmış, varlık nedenleri de durumlarının gerçek sınırlarını silmek ya da yüceltmekmiş gibi, bilginin nesnelliğiyle yazarın öznelliği arasında temelden bir kopukluk bulunduğunu varsayan geleneksel inancı paylaşmıyorum: ben tümüyle çağımın çelişmesini yaşamak istiyorum. Öyle bir çelişki ki, alayı gerçeğin koşulu durumuna getirebilir.

R. B.  
Şubat 1970



I  
Çağdaş Söylenler



# Kaç Dünyası

"...Yaşamın önemli durumlarında bedensel devinilerin abartmalı gerçeği."

BAUDELAIRE

Kaçın\* temel özelliği aşırı bir gösteri olmasıdır. Eski oyunların da özelliği olması gereken bir abartma buluruz onda. Ayrıca, kaç bir açık hava gösterisidir, çünkü sirk ya da arenanın özünü oluşturan şey gökyüzü (kibar çevre şenliklerine özgü romantik değer) değildir, ışık örtüsünün gür ve dikey özelliğidir; kaç, en pis Paris salonlarının dibinden, büyük güneşsel gösterilerin, Yunan tiyatrosunun ya da boğa güreşlerinin doğasına katılır: burada ve orada, gölgesiz bir ışık, kıvrımsız bir coşku hazırlar.

Kaçın iğrenç bir spor olduğuna inananlar vardır. Kaç bir spor değil, bir gösteridir; kaçta Acı'nın gösterimini izlemek Arnolphe ya da Andromaque'ın acılarını izlemekten daha iğrenç değildir. Hiç kuşkusuz, büyük çabalarla, düzenli bir sporun yararsız görünüşleri altında oynanan yalancı bir kaç da vardır; hiç de ilginç değildir öylesi. Yanlış olarak amatör kaçı diye adlandırılan gerçek kaç kenar mahalle salonlarında oynanır, burada izleyici, tıpkı kenar mahallelerin sinema izleyicileri gibi, dövüşün gösterisel doğasına kendiliğinden uyar. Sonra gene aynı insanlar kaçın hileli bir spor olmasından yakınırırlar (ayrıca, böyle olması durumunda iğrenç bir yanı kalmaması gerekirdi). İzleyici dövüşün hileli olup olmamasına boşverir, haklıdır da; gösterinin ilk özelliğine güvenir o, bu özellik de her türlü neden ve sonucu ortadan kaldırmaktan başka bir şey değildir: onun için önemli olan inandığı değil, gördüğüdür.

Bu izleyici kitlesi kaçla boks çok iyi ayırır birbirinden; boksun bir üstünlüğün kanıtlanmasına dayalı, sert bir spor olduğunu bilir; bir

\* Le Catch (ç.n.)

boks karşılaşmasının sonucu üzerinde bahse girilebilir; kaçta bunun hiçbir anlamı olamaz. Boks maçı izleyicinin gözleri önünde kurulan bir "tarih"tir; kaçta, tersine anlaşılır olan tek tek anlardır, süre değil. İzleyici bir yazgının yükselişiyile ilgilenmez burada, birtakım tutkuların anlık imgesini bekler. Öyleyse kaç yan yana sıralanan anlamların hemen o anda okunmasını gerektirir, bu anlamları birbirine bağlama zorunluluğu da yoktur. Karşılaşmanın ussal geleceği kaç meraklısını hiç mi hiç ilgilendirmez, oysa bir boks maçı her zaman bir gelecek bilimi içerir. Başka bir deyişle, kaç bir gösteriler toplamıdır, bu gösterilerin hiçbiri de bir işlev değildir: her an, bir sonucun taçlanışına doğru uzanmadan, dosdoğru ve yapayalnız beliren bir tutkunun tüm bilgisini sunar.

Böylece, kaççının işlevi kazanmak değil, kendisinden beklenen devinileri eksiksiz gerçekleştirmektir. Judoda gizli bir simgecilik payı bulunduğu söylenir; atılımda bile, tam, ama oylumsuz bir çizgiyle çizilmiş, ölçülü, kesin, ama kısacık deviniler söz konusudur. Kaçsa, tersine, anlamlarının doruk noktasına dek kullanılan, aşırı deviniler önerir. Judoda, insan yere şöyle bir düşmekle kalır, kendi çevresinde döner, çekilip bozgunu savuşturur, ya da bu bozgun yeterince açıksa, hemen oyundan çıkar; kaçta, yerdeki adam abartmalı bir biçimde yerdedir, izleyicilerin gözlerini, sonuna dek, güçsüzlüğünün katlanılmaz görüntüsüyle doldurur.

Bu abartı işlevi eskil tiyatrodakinin aynıdır. Onun da gücü, dili ve "aksesuar"ları (maskeler ve yüksek tabanlı ayakkabılar) bir zorunluluğun abartmalı bir biçimde gözle görünür açıklamasına katkıda bulunurdu. Yenilmiş kaççının bozgununu gizlemek şöyle dursun, herkese gösteren, vurgulayan bir ses gibi uzattıkça uzatan edimi tragedyaya havasını belirtmekle görevli eskil maskenin karşılığıdır. Eskil tiyatrolarda olduğu gibi kaçta da, kişi acısından utanmaz, ağlamasını bilir, göz yaşlarından hoşlanır.

Öyleyse, her zaman her şeyi anında anlamak gerektiğine göre, kaçın her göstergesi tam bir açıklıkla donatılmıştır. Daha karşıtlar ringe çıkar çıkmaz, kitle rollerin apaçıklığıyla karşı karşıya getirilmiştir. Tiyatroda olduğu gibi, her bedensel tip, dövüşçüye verilmiş olan görevi fazlasıyla dile getirir. Cisellikten uzak çirkinliği her zaman dişil takma adlar esinleyen, şişko ve moruk, ellilik Thauvin, etinde "iğrenç" in özelliklerini sergiler, çünkü rolü, alışılmış "alçak" kavramında (her türlü kaç dövüşünün anahtar-kavramı) karşımıza örgensel biçimde

tiksindirici olarak çıkanı canlandırmaktır. Böylece Thauvin'in istemli olarak esinlediği bulantı göstergeler düzeyinde çok ilerilere gider: çirkinlik yalnızca alçaklığı belirtmek için kullanılmaz burada, bu çirkinlik aynı zamanda maddenin itici bir niteliğinde toplanmıştır tümüyle: ölmüş bir etin soluk çöküklüğünde (halk Thauvin'i "Pis-et" diye adlandırır). Öyle ki, halkın tutkulu suçlaması yargısından yükselmez artık, yaratılışının en derin bölgesinden yükselir. Böylece izleyici, kendinden geçerek, Thauvin'in bedensel çıkışına yüzde yüz uygun düşen bir sonraki imgesine gömülecektir: edimleri kişiliğinin temel yapışkanlığına tümüyle uyacaktır.

Demek ki, dövüşün ilk anahtarı kaççının bedenidir. Thauvin'in tüm edimlerinin, hainliklerinin, acımasızlıklarının, alçaklıklarının bende iğrençlik konusunda yarattığı ilk imgeye gölge düşürmeyeceğini daha başlangıçtan bilirim; biçimsiz bir bayağılığın tüm edimlerini akıllıca ve sonuna dek gerçekleştireceği, düşünülebilecek en tiksindirici "alçak" imgesini: "ahtapot alçak" imgesini ağzına dek dolduracağı konusunda ona güvenebilirim. Görüldüğü gibi, rollerin ilerideki içeriğini önceden, giyimleri ve tutumlarıyla gözler önüne seren İtalyan Güldürüsü kişileri gibi kaççıların da kesin mi kesin bir bedensellikleri var: Pantalone ancak gülünç bir boynuzlu, Arlecchino düzenbaz bir uşak, Doktor budala bir züppe olabileceği gibi, Thauvin de ancak iğrenç bir hain olacak, Reinières (cıvık bedenli, dağınık saçlı, koca sarışın) edilgenliğin kafa karıştırıcı imgesini, Mazaud (küstah piç horoz) gülünç bir kendini beğenmişliğin, Orsano'ysa (daha başlangıçta mavili, pembeli bir ropdöşambr içinde beliren kadınlaşmış parlak delikanlı) kindar bir "fahişe"nin iki kez çarpıcı imgesini sunacaktır.

Demek ki, kaççıların bedensel varlığı bütün kavgayı bir tohum olarak içinde saklayan bir temel gösterge oluşturur. Ama bu tohum hızla çoğalır, çünkü dövüşün her anında, her yeni durumunda, kaççının bedeni doğal olarak bir edimle birleşen bir yaratılışın eşsiz eğlencesini atar kitlenin önüne. Anlamlamanın değişik çizgileri birbirini aydınlatır, gösterilerin en anlaşılabilirini oluşturur. Kaç bol belirtkeli bir yazı gibidir: bedeninin temel anlamının üstünde, kaççının oluntusal, ama hep yerini bulan, amacı durmamacasına apaçıklığın en yüksek noktasına götüren edim, duruş ve yüz devimleriyle dövüşün okunmasına yardımcı olan açıklamaları vardır. Şurada, kaççı iyi sporcuyu dizlerinin altına aldı mı iğrenç bir sırtmayla utkuya erer; burada, yakında öcünü alacağını muştulayan, güvenli bir gülümseme yöneltir kalabalığa; bir

başka yerde, yere indirilip kımıldamaz bir duruma getirilince, durumunun katlanılmaz niteliğini belirtmek için kollarını kaldırabildiğince kaldırarak yeri döver; daha başka bir yerde, durmamacasına hoşnutsuzluklar uydurarak, her zaman eğlendirici olan geçimsiz adam imgesinin hakkıyla cisimlendirdiğini alatmaya yönelik, karışık bir göstergeler bütünü kurar.

Öyleyse gerçek bir İnsanlık Güldürüsü söz konusu. Ama bu güldürüde tutkunun en toplumsal ayrımları (övüngenlik, haklılık, incelmış zalimlik, "ödeme" anlayışı) kendilerini her zaman kucaklayabilecek, dile getirebilecek, salonun en uç noktalarına dek utkuyla taşıyabilecek en açık göstergelyi bulur. Bu noktaya gelindikten sonra, tutkunun gerçek olup olmamasının bir önemi kalmadığını söylemek bile gerekmez. Kitlenin istediği tutkunun görüntüsüdür, kendisi değil. Tiyatroda olduğu gibi kaçta da bir gerçeklik sorunu yoktur. Orada olduğu gibi burada da, beklenen şey, genellikle gizli olan ruhsal durumların anlaşılır gösterimidir. İçsellığın bu dış göstergeler yararına boşalması, içeriğin bu biçimle tüketilişi utkuya ermiş klasik sanatın ta kendisidir. Kaç dolaysız bir pantomimadır, tiyatro pantomimasından çok daha etkilidir, çünkü, gerçek görünmek için, kaççının ediminin hiçbir uydurmacılığa, hiçbir dekora, tek sözcükle hiçbir aktarıma gereksinimi yoktur.

Kaçın her anı, bir nedenle onun betili sonucu arasındaki bağıntıyı hemen ortaya çıkaran bir cebir gibidir. Hiç kuşkusuz, ruhsal düzenin böylesine kusursuz bir biçimde işlediğini *görmek* kaç meraklısına bir tür düşünsel haz verir: içkinliklerinin dolaysız bir okumasını benimsetmeyi başardıkları için, kimi kaççılar, büyük oyuncular olarak, Molière'in bir kişisi ölçüsünde güldürür adamı: küstah ve gülünç bir "kişilik" olan (Harpagon bir kişiliktir dediğimiz gibi) bir kaççı, Armand Mazaud, devinilerinin çizimini anlamlarının en uç noktasına dek götürür, dövüşüne karşılığı hem gururunun utkusu, hem de biçimsel gerçek kaygısı olan büyük bir "skolastik" tartışmanın taşkınlık ve kesinliğini verir, böylece, "çeviri edim"lerinin matematik kesinliğiyle salonu her zaman kırıp geçirir.

Kitleye böylece sunulan şey, Acı'nın, Bozgun'un ve Adalet'in büyük gösterisidir. Kaç, insanın acısını tragedya maskelerinin tüm abartısıyla sunar: çok sert olarak bilinen bir oyunun (bükülen kol, sıkıştırılan bacak) etkisi altında acı çeken kaççı, Acı'nın aşırı betisini sunar, dayanılmaz bir acı sonucu abartmalı bir biçimde bozulmuş yüzünü iz-

lettirten, ilkel bir Pieta gibi. İyice anlaşılıyor ki, utanma aykırı kaçır burada, çünkü gösterinin istemli sergilemesine, dövüşün amacının ta kendisi olan şu Acı Sergileme'ye ters düşer. Bunun için acıyı doğuran bütün edimler özellikle gösteriseldir, tıpkı kartlarını açık açık gösteren bir hokkabazın edimi gibi: anlaşılır bir nedene bağlanmadan bilecek bir acıyı kimse anlamazdı; gerçekte sert bir gizli edim, çılgın ya da asalak bir edim olarak, kaçın yazılı olmayan yasasını çiğner, hiçbir toplumsal etki de yaratmazdı. Buna karşılık, acının şiddet ve inançla çektilirdiği görülür, çünkü herkesin yalnızca acı çekildiğini görmesi yetmez, özellikle neden acı çekildiğini anlaması gerekir. Kaççıların "kapma" dedikleri şeyin, yani karşıtını bir daha kımıldayamaz duruma getirip kendi insafına bağlı tutmayı sağlayan herhangi bir oyunun işlevi de böylece uzlaşmsal, dolayısıyla anlaşılır bir biçimde acı çekme gösterisini hazırlamak, acı çekme koşullarını yöntemli bir biçimde yerine oturtmaktır: yenilmişin kımıltısızlığı yenenin (geçici olarak) acımasızlığına yerleşmesini ve kitleye edimlerinin sonucundan kuşkusu olmayan işkencecinin şu dehşet verici tembelliğini iletmesini sağlar: güçsüz karşıtının ağzını burnunu hoyratça ovuşturacak ya da belkemiğine derin ve düzgün bir yumruk indirecek, hiç değilse bu edimlerin görünür yüzeyini gerçekleştirecektir. Kaç, işkencenin böylesine dışsal bir imgesini veren tek spordur. Ama, burada da, yalnız imge girer oyun alanına, izleyici de dövüşçünün gerçekten acı çekmesini dilemez, yalnızca bir resimselliğin tadını çıkarır. Kaçın "sadık" bir gösteri olduğu doğru değildir: kaç yalnızca anlaşılır bir gösteridir.

Kapmadan daha da gösterişli bir başka oyun vardır, o da "manşet", yani önkolların şu koca şaplağı, gevşek bir gürültü ve yenik bedeninin abartmalı çöküşü içinde karşıtın göğsüne indirilen şu patlamayan yumruktur. Manşette, yıkım apaçıklığın en son noktasına götürülmüştür, öyle ki, son noktasında, edim artık yalnızca bir simge olarak belirir; bu da fazla ileri gitmektir, her göstergesinin fazlasıyla açık olması, ama açıklık niyetini belli etmemesi gereken kaçın törel kurallarının dışına çıkmaktır; o zaman halk "Şike!" diye bağırır, gerçek acı çekme yokluğuna üzüldüğü için değil, yapmacığı ayıpladığı için: tiyatrodaki olduğu gibi, içtenlik fazlalığıyla olduğu kadar özentili fazlalığıyla da oyun dışına çıkarılır.

Kitlenin gözleri önünde tam bir Bozgun imgesi geliştirmek için, kaççıların düzenlenip kullanılan belirli bir bedensel biçimden ne den-

li yararlandıklarını daha önce söylemiştik. Taş gibi yere yıkılan ya da kollarını çırparak iplere yığılan kocaman, ak bedenlerin gevşekliği, Ring'in tüm esnek yüzeylerinin acıklı bir biçimde yansıttığı ağır kaççıların kımıltısızlığı: yenilmişin örnek alçalışını hiçbir şey bu denli açık, bu denli tutkulu bir biçimde dile getiremez. Kaççının teni her türlü dirençten yoksun durumda yere yığılmış iğrenç bir kitleden başka bir şey değildir ve tüm aşırılıklara, tüm sevinçlere olanak hazırlar. Burada eskil türden bir anlamlama yoğunluğu vardır ki, ancak Latin utkularının amaç zenginliğiyle karşılaştırılabilir. Başka anlarda, kaççıların kapışmasından gene eskil bir görüntü fıskırır, yalvaranın, karşısındakinin insafına sığınmış, eğilmiş, ellerini başının üstüne koyup diz çökmüş ve yenenin dikey gerilimi karşısında ağır ağır alçalmış kişinin görüntüsü. Kaçta, judonun tersine, Bozgun gerçekleşir gerçekleşmez bırakılan, uzlaşımsal bir gösterge değildir; bir çıkış değil, tam tersine bir süre, bir sergilemedir, eski zamanların halka açık Acı ve Alçalış söylenlerini: çarmıha germe ve direğe bağlamayı yeniden canlandırır. Kaççı, ışıklar altında, herkesin gözleri önünde çarmıha gerilmiş gibidir. Yere serilmiş bir kaççı için: "Öldü, zavallı İsa, orada, çarmıhta!" denildiğini işitmiştim. Bu alaylı söz en eski arınmaların devinilerini gerçekleştiren bir gösterinin derin köklerini ortaya çıkarıyordu.

Ama kaçın özellikle öykünme görevini yüklendiği şey tümüyle törel bir kavramdır: adalettir. Kaçta ödeme düşüncesi temeldir ve kalabalığın "Canını yak!"ı her şeyden önce "Ödet!" anlamına gelir. Öyleyse hiç kuşkusuz, içkin bir adalet söz konusudur. "Alçak"ın eylemi ne denli aşağılıkta, kendisine haklı olarak indirilen vuruş da kitleyi o denli sevince boğar; hain –doğal olarak aynı zamanda bir korkaktır da– küstah bir yüz buruşturmayla kötü sağını suçlayarak iplerin gerisine sığınacak olursa, burada acımasızca yakalanır, halk da hak edilmiş cezanın çektilmesi için kuralın çiğnendiğini görmekten büyük sevinç duyar. Kaççılar halkın bu kızma gücünü okşamayı çok iyi bilir, ona adalet kavramının tam sınırını, çılgın bir dünyanın kapılarını açmak için kuralın dışına azıcık daha çıkmanın yeterli olduğu şu en uç çarpışma bölgesini sunarlar. Bir kaç meraklısı için, mutlu bir karşıtın değil de hainliğin kamçılıyıcı görüntüsü üzerine atılan, aldatılmış bir dövüşçünün öç alma çılgınlığından daha güzel bir şey yoktur. Hiç kuşkusuz, Adalet'in devinimi içeriğinden çok daha önemlidir burada: kaç her şeyden önce nicel bir ödenceler dizisidir (göze göz, dişe diş).



Durumların tersine dönmesinin kaç meraklıları için bir tür törel güzellik taşıması bununla açıklanır: tam zamanında gelmiş bir roman oluntusu gibi tadını çıkarırlar bunun, vuruşun başarısıyla yazgının dönüşü arasındaki karşıtlık ne denli büyükse, dövüşçünün şansı o denli çöküşe yakın, "mimodram" da o denli doyurucu bulunur. Öyleyse olası bir aykırılığın bedenidir; kendisini aşan tutkuların gösterisine bu denli değer veriliyorsa, bir Yasa bulunduğu içindir.

Öyleyse beş kaç dövüşünden yaklaşık olarak ancak birinin kurala uygun olmasını anlamak zor değil. Bir kez daha, tiyatrodaki olduğu gibi burada da kurala uygunluğun bir rol ya da bir tür olduğunu unutmamak gerekir: kural gerçek bir zorunluluk değil, kurala uygunluğun uzlaşımın görünüşüdür. Bunun için de kurala uygun bir dövüş gerçekte abartmalı biçimde kibar bir dövüşten başka bir şey değildir: dövüşçüler kapışırken taşkınlık değil, çaba gösterir, tutkularını dizginlemesini bilir, yenilmişin üstüne çullanmaz, dur buyruğu verilir verilmez kavgayı durdururlar, birbirlerine karşı dürüst davranmaya hiç ara vermedikleri, ama fazlasıyla çetin bir evre sonunda da birbirlerini selamlarlar. Tüm bu kibar eylemlerin halka dürüstlüğü en beylik devinileriyle gösterildiğini anlamak gerekir bundan: el sıkışmak, kolunu kaldırmak, dövüşün kusursuzluğuna gölge düşürebilecek kısır bir kapışmadan gözle görülür bir biçimde uzaklaşmak.

Yolsuzluksa, tam tersine, yalnızca aşırı göstergeleriyle vardır burada: yenilmiş okkalı bir tekme indirmek, herkese gösterecek bir biçimde tümüyle biçimsel bir hakkı savunarak iplerin arkasına sığınmak, dövüşten önce ya da sonra karşıtının elini sıkmaya yanaşmamak, karşıtına haince arkadan saldırmak için yasal duruştan yararlanmak, hakeme göstermeden yasak bir yumruk indirmek (gerçekte salonun yarısı göreceği ve kızacağı için belli bir değeri ve işlevi bulunan bir yumruktur bu kuşkusuz). Kötülük kaçın doğal iklimi olduğundan, kurala uygun dövüş olağandışı bir olay değeri kazanır; izleyici buna şaşar, gününü doldurmuş, biraz da duygusal bir biçimde eski spor geleneğine bir dönüş olarak karşılar bunu ("tuhaf bir biçimde kuralcı bu adamlar"); dünyanın genel iyiliği karşısında birdenbire duygulanıverir, ama kaççılar iyi kaçı oluşturan tek öğeye: kötü duygular şölenine dönmeseler, sıkıntı ve ilgisizlikten bunalırdı.

Alanının dışına çıkınca, kuralcı kaç olsa olsa boksa ya da judoya götürür, gerçek kaçsa özgünlüğünü kendisini bir spor değil, bir gösteri yapan tüm aşırılıklardan alır. Bir boks maçının ya da bir judo karşı-

laşmasının sonu bir kanıtlamanın son noktası gibi kurudur. Kaçın akışı tümünden farklıdır, çünkü doğal anlamı "sözbilimsel" abartmadır: tutkuları büyütülmesi, en sert edimlerin yinelenmesi, ancak en tuhaf karışıklıklarla sonuçlanabilir. Kimi dövüşler, hem de en başarılı olanları, son bir patırtıyla taçlanır, bu patırtı da çılgın bir gösteridir, kurallar, türün yasaları, hakem denetimi ve Ring'in sınırları silinip gider, salona da taşarak kaççıları, suanyörleri, hakemi ve izleyicileri de karma-karışık bir biçimde sürükleyip götüren utkulu bir karışıklığa kapılıp gider.

Daha önce de belirtmiştik, Amerika'da kaç İyilik'le Kötülük arasında bir tür söylensel dövüşü canlandırır (kötü dövüşçünün hep bir Kızıl olduğu düşünülüyor, dövüş yarı-siyasal niteliktedir). Fransız kaçı bambaşka bir kahramanlaştırma içerir, bu kahramanlaştırma da siyasal değil, töreldir. Burada izleyicinin beklediği şey, yavaş yavaş son derece törel bir imgenin: kusursuz alçak imgesinin kurulmasıdır. İnsanlar kaçta büyük bir başrolün, Guignol ya da Scapin\* gibi sürekli ve çok biçimli olan, beklenmedik oyunlar uyduran, gene de rolüne her zaman bağlı kalan tek bir kişinin yenilenen serüvenlerini görmeye gelirler. Alçak, Molière'in bir kişisi ya da La Bruyère'in bir portresi, yani edimleri zaman içine yerleştirilmiş birer ek-olay olan klasik bir kendilik, bir öz gibi açığa vurur kendini. Bu biçemleşmiş kişilik hiçbir ulusun, hiçbir partinin malı değildir, kaççının adı ister Kuzchenko (Stalin dolayısıyla Bıyık diye adlandırılır), ister Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola, ister Nollières olsun, izleyici "düzenlilik" in yurdundan başka yurt tanımaz kendisine.

Peki, görünüşe göre, bir bölümü düzensiz kişilerden oluşan bu karışık kitle için "alçak" nedir? Kuralları yalnızca işine geldiği zaman benimseyip tutumların biçimsel sürekliliğini çiğneyen, değişken bir kişidir her şeyden önce. Ne yapacağı belli olmayan, dolayısıyla toplumdışı bir adamdır. İşine geldi mi Yasa'nın ardına sığınır, bunda bir yarar gördü mü Yasa'ya aykırı davranır; kimi zaman Ring'in kesin sınırını yadsıyıp iplerin yasal olarak koruduğu bir karşıta vurmaya sürdürür, kimi zaman bu sınırı yeniden kurarak daha biraz önce kendi çiğnediği şeyin korunmasını ister. Bu tutarsızlık hainlik ve acımasız-

\* *Guignol* Fransız kuklasında çok ünlü bir tip, *Scapin*'se geleneksel İtalyan güldürüsünün ünlü düzenbaz, alaycı uşak tipi.

lıktan da fazla çıldırtır izleyici kitlesini: aktöresinden çok mantığında yaralandığından, kanıtların çelişmesini kusurların en iğrenç olarak görür. Yasak vuruş ancak nicel bir dengeyi bozduğu ve ödüncelerin sağlam hesabını bulandırdığı zaman kurala aykırı olur; izleyici kitlesinin ayıpladığı şey beylik kuralların soluk çığnenişi değildir, öç yokluğudur, ceza yokluğudur. Bu nedenle, yenik düşmüş alçağa indirilen abartmalı tekmeden daha kışkırtıcı bir şey yoktur; matematik bir haklılığa dayandığı zaman, cezalandırma sevinci tam kıvamındadır, horgörünün sınırı yoktur o zaman: artık bir "alçak" değil, bir "orospu" söz konusudur! Düşüşün son noktasının sessel edimi.

Böylesine kesin bir ereklilik kaçın tam olarak kitlenin beklediği şey olmasını zorunlu kılar. Çok deneyimli insanlar olan kaççılar, dövüşün birden doğan oluntularını söylenlerinin büyümlü izlekleri konusunda kitlenin kafasında yaşattığı imgeye doğru yönelmeyi çok iyi bilirler. Bir kaççı sinirlendirebilir, tiksindirebilir, ama hiç düş kırıklığına uğratmaz, çünkü, göstergelerin gittikçe artan bir katılaşmasıyla, kitlenin kendisinden beklediğini sonuna dek gerçekleştirir. Kaçta her şey ancak tümüyle var olur, hiçbir simge, hiçbir anıştırma yoktur, her şey tümüyle verilmiştir! Hiçbir şeyi gölgede bırakmadığından, edim tüm anlamları keser ve törensel bir biçimde, kitleye arı, dolu, Doğa gibi yuvarlak bir anlam sunar. Bu abartı gerçeğin kusursuz anlaşılabilirliğinin halktan ve atalardan gelen imgesinden başka bir şey değildir. Öyleyse kaçın öykündüğü şey nesnelere en iyi biçimde kavranması, bir süre için günlük durumların oluşturucu bulanıklığının üstüne yükselerek en sonunda göstergelerin engelsiz, kaçışsız ve çelişkisiz bir biçimde nedenlerin karşılığı olacağı tekanamlı bir Doğa'nın genel görünümüne ulaşmış insanın esenliğidir.

Dramın kahramanı ya da alçağı, daha birkaç dakika önce törel bir öfkenin pençesine düşmüş, bir tür doğaötesel gösterge boyutuna dek yükselmiş gördüğümüz adam, elinde küçük valizi, kolunda karısı, duygusuz, adsız olarak kaç salonundan ayrılınca, kaçın da Gösteri ve Törem'e özgü dönüştürüm gücünü elinde tuttuğundan hiç kimse kuşku duyamaz. Ring'de ve istemli iğrençliklerinin dibinde, kaççılar birer tanrı olarak kalırlar, çünkü, kısa bir süre için, Doğa'yı açan anahatar, İyilik'le Kötülük'ü birbirinden ayıran ve en sonunda anlaşılır duruma gelmiş bir Adalet'in yüzünü ortaya çıkaran birer arı edim olmuşlardır.

## Harcourt Oyuncusu

Fransa'da, Harcourt Stüdyoları'nda resim çektirmeden oyuncu olunmaz. Harcourt'un oyuncusu bir tanrıdır: hiçbir şey yapmaz: *devinimsiz* durumda yakalanır.

Seçkin çevreden alınmış bir örtmeceyle açıklanır bu duruş: oyuncunun "kentte" olduğu varsayılır. Söylemek bile fazla, ülküsel bir kent, sahnede her şey çalışma, cömert ve ezici "özveri"yken, her şeyin şenlik ve aşk olduğu şu oyuncular kenti söz konusudur. Bu değişikliğin de fazlasıyla şaşırtması gerekir; tiyatronun merdivenlerinde, sunak girişinde bir sfenks gibi, fazlasıyla insanca olan ateşli canavar postunu sırtından atıp en sonunda zamandışı tözüne kavuşmuş bir oyuncunun Olympos'a yaraşır görüntüsünü bulunca, kafamızın allak bullak olması gerekir. Oyuncu burada öcünü alır: neredeyse dinsel bir nitelik taşıyan görevi nedeniyle zaman zaman yaşlılığı ve çirkinliği, ne olursa olsun kendinden kopmuşluğu oynamak zorundayken, burada mesleğin paslarından arındırılmış (temizleyiciden çıkmış gibi), ülküsel yüzü yeniden buldurulur kendisine. Şu var ki, "sahne"den "kent"e geçince, Harcourt oyuncusu hiçbir biçimde "gerçek"e varmak üzere "düş"ü bırakmaz, tam tersi olur: sahneden yapı, etli, kemikli, "düzgün"ün altında kalın derilidir; kentte düz, kaygandır, yüzü erdemle ovulup parlatılmış, Harcourt Stüdyosu'nun tatlı ışığıyla havalandırılmıştır. Sahnede, bazı bazı yaşlıdır, en azından belli ettiği bir yaş vardır; kentte, ölümsüzcesine gençtir, bir daha ayrılmamasıya güzelliğin doruğuna yerleşmiştir. Sahnede, bir dansçı kadının baldırları gibi fazla kaslı bir ses özdekselliğiyle kendisini ele verir; kentte, ülküselcesine sessiz, yani gizemlidir, konuşmayan her türlü güzellikte bulunduğu düşünülen derin gizle doludur. Sahnede, ister istemez, baya-

ğı ya da kahramanca, ne olursa olsun etkin edimlere girişmiştir; kente, her türlü deviniden arınmış bir yüze indirgenmiştir.

Ayrıca, bu arı yüz de yanıltıcı çekim açısıyla tümünden yararsız –yani lüks– duruma getirilmiştir, sanki Harcourt'un bu yersel olmayan güzelliği yakalamak için ayrıcalıklı olarak yetkilendirilmiş fotoğraf makinesi, yoğunluğu azalmış bir uzamın en olmayacak bölgelerine yerleşmek zorundaymış gibi, sanki tiyatronun kaba toprağıyla "kent" in göz kamaştırıcı göğü arasında dalgalanan bu yüz, ancak şöyle bir yakalanırmış, kısa bir an yaratılışından gelen zamandışılığından koparılır, sonra, saygıyla, yalnız ve krallara yaraşır dolaşımına bırakılmış gibi; oyuncunun kimi zaman, anaca, uzaklaşan yeryüzüne dalan, kimi zaman kendinden geçmiş bir biçimde, yukarı kalkan yüzü, ivedisiz ve kassız bir yükselişle, göksel konutuna gider gibidir; izleyici insanlık- sa, tam tersine, farklı bir hayvabilimsel sınıftan olduğundan, devinimi de ancak bacaklarıyla (yüzüyle değil) gerçekleştirebildiğinden, evine yaya dönmek zorundadır. (Bir gün, budanmış resimlerin tarihsel bir ruh çözümleyimini yapmayı denemek gerekir. Yürümek –söylensel olarak– belki de en bayağı, dolayısıyla en insanca devinidir. Her düş, her ülküsel imge, her türlü toplumsal yükseliş, portre ya da otomobil aracılığıyla, önce bacakları siler ortadan.)

Yüze, omuzlara, saçlara indirgenince, kadın oyuncular cinslerinin erdemli gerçekdışılığını sergiler, böylece, sahnede sevgili, ana, orospu, yollu hizmetçi olduktan sonra, kentte açıkça birer melek oluverirler. Erkeklerle gelince, yüzleri kadınlarınkı gibi uçar konumda kaldığı için daha çok meleksi türden oldukları düşünülen "jeune premier"ler bir yana, erkekliklerini bir kentli niteliğiyle, bir pipo, bir köpek, bir gözlük, dirseklerini dayadıkları bir şömineyle gözler önüne sererler. Sıradan, ama erkekliğin dile getirilmesi için zorunlu nesnelere bunlar. Sonra böylesi yalnızca erkeklerin göğüsleyebileceği bir gözüpekliliktir. Kentteki oyuncu, bu gözüpeklilikle, tanrılar ve kafayı bulmuş krallar gibi, bazı bazı birtakım hazları (pipo), sevgileri (köpek), bedensel kusurları (gözlük), hatta yersel bir konutu (şömine) bile bulunan, herkes gibi bir adam olmaktan korkmadığını gösterir.

Harcourt resimleri oyuncunun özdekselliğini yüceltir, işlediğine göre, ister istemez bayağı olan bir "sahne"yi devinimsiz, bunun sonucu olarak da ülküsel bir "kent"le sürdürür. Çelişkin koşul: gerçek sahnedir burada; kentse söylen, düş, olağandışıdır. Mesleğin fazla cisimselleştirilmiş kalıbından sıyrılan oyuncu, töremsel kahraman, başka

insanların bedensel ölçülerinin sınırında bulunan insan ana-tipi tözüne ulaşır. Yüz burada romansı bir nesnedir; duyarsızlığı, tanrısal hamuru, günlük gerçeği askıda bırakır, coşku, haz ve üstün bir gerçeğin güvenliğini verir. Sahne-aralarının kalabalığı, hem saltık mantık, hem güçlü söylen için fazla zayıf bir çağa ve toplum sınıfına özgü, uydurma bir titizlikle, bu gerçekdışı yüzlerin kentin yüzlerinin ta kendisi olduğunu bildirir, böylece de oyuncunun ardında bir insan varsaymanın akılcı rahatlığını sağlar; ama, tam gerçek yüzü ortaya koyacağı anda, Harcourt Stüdyosu bir tanrı çıkarıverir ortaya, böylece, hem yalandan bıkmış olan, hem de yalanla yaşayan bu kenter kitlesinde, herkes aradığını bulmuş olur.

Sonuç olarak, Harcourt fotoğrafı genç oyuncu için bir yetişim töre-mi, bir dernek diploması, meslekte gerçek bir kimlik kartıdır. Harcourt'un Kutsal Ampul'ünün altından geçmedikçe gerçekten tahta çıkılabilir mi? Ülküsel basın, yaşam boyu benimsemeyi düşündüğü role göre akıllı, duyarlı ya da alaycı havasının ilk kez belirmediği bu dörtgen görkemli bir edimdir, bu edimle tüm toplum onu kendi fizik yasalarından soyutlar ve bu vaftiz gününde, genellikle ortak tenden esirgenen, hiç değilse hepsi birden verilmeyen tüm güçleri: bozulmaz bir görkemliliği, her türlü kötülükten uzak bir çekiciliği, oyuncunun sanatına ya da güzelliğine ille de eşlik etmesi gerekmeyen bir düşünsel gücü armağan-olarak alan bir yüzün sürekli akarını sağlar ona.

İşte bu nedenle Thérèse le Prat ya da Agnès Varda'nın fotoğrafları "öncü" niteliktedir: oyuncuya her zaman somut yüzünü bırakır, onu örnek bir alçakgönüllülükle, açık açık, toplumsal işlevi içine kapatırlar, bu işlevse yalan söylemek değil, "canlandırmak"tır. Oyuncu yüzleri gibi yabancılaşmış bir söylene göre, böyle bir seçim çok devrim-seldir: merdivenlerine alışılmış, süslü, bitkin, meleksileştirilmiş ya da erkeksileştirilmiş (cinse göre) Harcourt'lar asmamak çok az tiyatrunun göze alabildiği bir yüreklilik.

## Sinemada Romalılar

Mankiewicz'in *Jules César*'ında bütün kişilerin alınının üstünde bir saç püskülü var. Kimilerinininki kıvrırcık, kimilerinininki ipliksi, kimilerinininki tepelikli, kimilerinininki yağlı, hepsininki de güzelce taranmış, ama, Roma tarihinin epeyce dazlaktan söz etmesine karşın, dazlaklar alınmamış. Şu var ki, az saçlılar aynı kolaylıkla bırakılmamışlar, filmin başlıca ustası olan berber, ne yapıp yapmış, son bir perçem çıkarmış bunlardan, bu perçemler de darlığı her zaman özgül bir hukuk, erdem ve fetih karışımı belirtmiş olan bu Romalı alınlarının kıyısına ulaşabilmiş.

Bu inatçı püsküllerden ne beklenmiş böyle? Yalnızca Romalılık gösterisi. Böylece gösterinin temel çarkının açıkta işlediğini görüyoruz burada, bu çark da *gösterge*. Alın perçemi apaçıklığa boğuyor bizi, hiç kimse eski zamanlarda, Roma'da bulunduğundan kuşku duymuyor. Bu kesinlik sürekli de üstelik: oyuncular konuşuyor, deviniyor, kıvranıyor, "evrensel" sorunları tartışıyor, ama, alınlarına serilmiş bu küçük bayrak yardımıyla, tarihsel gerçeğe-benzerliklerinden hiçbir şey yitirmiyorlar: halkları da güven içinde kabarabilir, Okyanus'u ve yüzyılları aşip Hollywood figüranlarının "yankee" suratına ulaşabilir; ne çıkar, herkes güven içindedir, göstergelerin en anlaşılını, yani alna düşmüş saç aracılığıyla Romalıların Romalı olduğu, aldatmacasız bir evrenin dingin kesinliğine yerleşmiş herkes.

Amerikalı yüzlerinde hâlâ ıraksı bir şeyler bulan bir Fransız, bu gangster-şerif yapıları ve küçük Roma püskülü karışımını gülünç bulur: daha çok güzel bir müzikhol numarasıdır bu. Bizim için, gösterge abartmalı biçimde işleyince, amacını belli ederek kendini değerden düşürür çünkü. Ama aynı püskül, filmde doğallıkla Latin olan tek al-

nın, Marlon Brando'nun alınının üstüne getirilince, güldürmeden etkiliyor bizi, bu oyuncunun Avrupa'da beğenilmesinin biraz da Roma saçlarının kişinin genel yapısına kusursuz bir biçimde uymasından kaynaklanması olmayacak bir şey değil. Buna karşılık, daha önce binlerce ikincil polis ya da güldürü filmi rollerinde pişmiş Anglosakson avukat suratıyla, Jules César inanılacak gibi değil, berber perçemi bön kellesini zor tırmıklamış.

Saçsal anlamlamalar düzleminde, bir de alt-gösterge var, gece şaşırtılarının göstergesi: gecenin ortasında uyanınca, Portia ile Calpurnia'nın saçları gösterişli biçimde özensiz: birincisi, daha genç olduğundan, gevşek bir dağınıklık gösteriyor, yani burada özenti yokluğu bir bakıma birinci derecede; ikincisi olgun, daha "çalışılmış" bir zayıflık sunuyor: bir saç örgüsü, düzensizliğin geleneksel göstergesini, yani bakışimsızlığı gözümüze sokacak biçimde, boynun çevresini dolaşıp sağ omzun önüne geliyor. Ama bu göstergeler aynı zamanda hem aşırı, hem gülünç: sonuna dek onurlandırmayı bile göze alamadıkları bir "doğal"ı varsayıyor: "içten" değil.

Bu *Jules César*'ın bir başka göstergesi: bütün yüzler dursuz duraksız terliyor: halktan insanlar, askerler, kundakçılar, hepsi de sert ve kasılmış yüz çizgilerini gür bir sızıntıda (vazelin sızıntısında) yüzdürüp duruyor. Yakın planlar da öyle çok ki, terin burada amaçlı bir nitelik taşıdığı kesin. Roma perçemi ya da gece örgüsü gibi, ter de bir gösterge. Neyin göstergesi mi? Aktörelliğin. Herkes terliyor, çünkü herkes kendi içinde bir şeyler tartışıyor; burada, korkunç biçimde kendi kendini yiyen bir erdem, yani tragedyanın tam odağında bulunuyoruz; bunu yansıma görevini de ter yükleniyor: César'ın ölümü karşısında, arkasından Marcus Antonius'un kanıtları karşısında iyice sarsılmış olan halk terliyor, böylece tutumlulukla, heyecanının yoğunluğunu ve koşulunun kaba niteliğini tek bir göstergede birleştiriyor. Ve erdemli insanlar, Brutus, Cassius, Casca da durmamacasına terliyor, böylece bir kıya doğuracak olan erdem içlerinde gerçekleştirdiği korkunç bedensel çabayı gösteriyorlar. Terlemek düşündürmek (bu da, hiç kuşkusuz, bir işadamları halkına özgü bir varsayıma dayanıyor: düşündürmek şiddetli, tufansı bir işlem, ter de bunun en ufak göstergesi). Koca filmde bir tek kişi terlemiyor, tüysüz, gevşek, su sızdırmaz kalıyor: César. Kuşkusuz, César, kıyanın *nesnesi*, kuru kalacaktır, çünkü bilmiyor, *düşünmüyor*, bir suç tanıtının kesin, yalnız, parlak dokusunu koruması gerekiyor.



Burada da, gösterge çift anlamlı: yüzeyde kalıyor, ama derinlik gibi görünmeye çalışmaktan da vazgeçmiyor; anlatmak istiyor (övgüye değer bir şey), ama aynı zamanda kendiliğindenmiş gibi görünüyor (bu da hileli), hem amaçsal, hem bastırılmaz, hem yapay, hem doğal, hem üretilmiş, hem bulunmuş olduğunu bildiriyor. Bu durum bizi bir gösterge aktöresine götürebilir. Gösterge ancak iki uç biçimi altında verilmeliydi: ya bir bayrakla bütün bir orduyu belirten Çin tiyatrosunda olduğu gibi, açıkça düşünsel, uzaklığıyla bir cebire indirgenmiş olarak; ya da derinlemesine kök salmış, bir bakıma her an baştan bulunmuş olan, içsel ve gizli bir yüzü veren, bir kavramın değil, bir anın belirtisi olan bir gösterge (o zaman örneğin Stanislavski'nin sanatı olur). Ama ara gösterge (Romalılık perçemi ya da düşünce terlemesi) saf gerçek gibi tam yapaylıktan da korkan, yozlaşmış bir gösteriyi ele veriyor. Öyle ya, bir gösterinin dünyayı daha açık kılmak için yapılması iyi bir şeyse de göstergeyle gösterileni birbirine karıştırmak suçlu bir ikilik içerir. Bu da kenter gösterisine özgü bir ikiliktir: bu sanat, ikiyüzlülükle, düşünsel göstergeyle bağırsal gösterge arasında, hem eksiltili, hem kasıtlı, yoz bir gösterge kullanır, bunu da, cafcıflı bir biçimde, "doğal" diye adlandırır.

## Yazar Tatili

Gide Congo'dan aşığı inerken Bossuet okuyordu. Bu duruş, *Figaro'* ca resmi çekilen "tatildeki" yazarlarımızın ülküsünü oldukça iyi özetliyor: sıradan eğlenceye hiçbir şeyin durduramadığı, hiçbir şeyin bozamadığı bir iççağrının saygınlığını eklemek. İşte iyi bir röportaj, toplumsal açıdan bayağı etkili, hem de kenter sınıfımızın yazarlarımıza ilişkin görüşü konusunda hileye sapsmadan bilgi veriyor bize.

Bu kenter sınıfını öncelikle şaşırtır ve mesteder görünen şey yazarların da herkes gibi tatil yapabilecek insanlar olduklarını benimseme konusundaki kesin görüşlülüğü. "Tatil" yeni bir toplumsal olgu, bu olgunun söylensel gelişimini izlemek ilginç olurdu. Önce okul sınırlarında kalırken, bir süredir ücretli tatile dönüştü, bir proletarya olgusu, hiç değilse bir iş olgusu oldu. Bu olgunun bundan böyle yazarları da kapsayabileceğini, insan ruhunun uzmanlarının da çağdaş çalışmanın genel yasasına uyduklarını kesinlemek, bir bakıma kenter okurlarımızı çağlarına ayak uydurduklarına inandırmaktır; kimi yavanlıkların zorunlu olduğunu benimsemekle övünür, Siegfried ve Fourastié'nin "çağdaş" gerçeklerine uyum sağlarsınız.

Hiç kuşkusuz, yazarın bu proleterleşimine cimrice, hem de daha sonra yıkılmak üzere izin verilir. Yazın adamı, daha toplumsal ayrıcalığını kazanır kazanmaz (bu yüzden tatil çok tatlıdır), iççağrı profesyonelleriyle paylaştığı gökler ülkesine geri döner hemen. Romancılarımızın hep içine kapatıldıkları "doğal" da gerçekte yüce bir çelişkiyi dile getirmek üzere kurulmuştur: çok özdekçi bir çağın getirdiği yazık ki bayağı bir koşulla kenter toplumunun düşünce adamlarına (zararsız olmaları koşuluyla) cömertçe sağladığı saygın koşul arasındaki çelişki.

Yazarın büyümlü benzersizliğini kanıtlayan şey, işçiler ve çıraklarla kardeşçe paylaştığı bu ünlü tatiller sırasında, kendisinin çalışmaya olmasa da üretmeye hiç ara vermemesidir. Hem yalancı emekçidir, hem de yalancı tatilci. Biri anılarını yazar, bir başkası prova düzeltir, daha bir başkası gelecek kitabını hazırlar. Hiçbir şey yapmayı da bunu ancak çağının ilerisinde bir insanın gösterebileceği, gerçekten çelişkin bir davranış, bir "öncü" eylemi olarak açıklar. Bu son övüngenlikten yazarın her zaman, her koşulda yazmasının çok "doğal" olduğunu anlarız. Bu tutum yazınsal üretimi bir tür istem dışı salgılamayla, dolayısıyla da, insan gerekliliklerinin dışında kaldığına göre, bir tabuyla özdeşleştirir: daha soyut bir biçimde konuşmak gerekirse, yazar, "aracı"sının tatiline kulak asmadan, zorbaca, her dakika konuşup duran bir iç tanrının pençesindedir. Yazarlar tatildedir, ama Esin tanrıları uyumaz ve dursuz duraksız doğurtur.

Bu "ishal" in ikinci yararı, buyurgan niteliği dolayısıyla, çok doğal bir biçimde, yazarın tözünün ta kendisi olarak tanınmasıdır. Hiç kuşkusuz bir insan yaşamı, eski bir kır evi, bir ailesi, bir şortu, bir torunu, vb. bulunmasına ses çıkarılmaz, ama töz değiştirerek plajda yalnızca birer tatilci olan öbür emekçilerin tersine, yazar doğasını her yanda sürdürür; tatil aldı mı insansallığının göstergesini sergiler; ama gene tanrı kalır, XIV. Louis nasıl kralısa, o da öylece yazardır, oturak üstünde bile. Böylece yazın adamının insan işleri karşısındaki işlevi "ambrozia"nın\* ekmekle bağıntısı gibidir aşağı yukarı: yüce farklılığında daha iyi kavranabilmek için lütfedip toplumsal biçime gönül indiren mucizemsi, ölümsüz töz. Bütün bunlar aynı üstinsan yazar düşüncesine, kendisine bağışladığı yapay benzersizlikle daha iyi oynayabilmek için vitrine koyduğu bir tür ayrımsal varlık düşüncesine getiriyor bizi.

Demek ki, bu sevimli "tatildeki yazar" imgesi cici toplumun yazarlarını daha sıkı denetim altına almak için başvurduğu kurnaz aldatmacaların birinden başka bir şey değil: hiçbir şey bir "iççağrı"nın benzersizliğini onun cisimleniminin bayağılığıyla çelişmesi –ama yadsımasıyla değil, tam tersine– ölçüsünde sergileyemez: tüm ermiş öykülerinin yıllanmış numarasıdır bu. Bunun için de bu "yazınsal tatil" söyleminin çok uzaklara, yazın çok ötelere uzandığını görüyoruz: günümüz gazeteciliğinin teknikleri yazardan gittikçe daha sıradan bir görüntü vermeye yöneliyor. Ama bunu bir aldatmacaya son verme çaba-

\* Olympos tanrılarının resmi (ç.n.)

sı olarak görmek yanlış olur. Tam tersi. Hiç kuşkusuz, açılmalar aracılığıyla dehanın seçtiği bir ırkın günlük yaşamına katılmak benim gibi sıradan bir okura duygulandırıcı, hatta pohpohlayıcı gelebilir: hiç kuşkusuz, gazeteler aracılığıyla bilmem hangi büyük yazarının mavi pijama giydiğini, bilmem hangi genç yazarının "güzel kızlardan, reblochon peynirinden, lavanta çiçeği balından" hoşlandığını öğrendiğim bir insanlığa kardeşlik duyabilirim. Şu var ki, bu işlemin sonunda yazar biraz daha yıldızlaşıyor, göksel konutuna varmak üzere bu topraktan biraz daha uzaklaşıyor, pijamaları ve peynirleri burada soylu yarı-tanrı sözlerine yeniden başlamasını hiç mi hiç engellemiyor.

Yazarı kitle önünde tensel bir bedenle donatmak, sek beyaz şarabı ve az pişmiş bifteği sevdiğini açıklamak, onun sanatının ürünlerini benim için daha mucizemsi, daha tanrısal duruma getirmektir. Günlük yaşamının ayrıntılarının onun esininin doğasını benim için daha yakın, daha açık kılması şöyle dursun, yazar bu türlü açılmalarla koşulunun söylensel tekliğini daha bir vurgular. Öyle ya, tam da evrensel bilinç olarak ortaya çıktıkları sırada mavi pijamalar giyecek ya da tıpkı yakında çıkacak Benin Görüngübilimini muştuladıkları sesle reblochon peyniri sevgilerini savunacak ölçüde geniş insanların varlığını ancak bir üstinsanlığın hesabına geçirebilirim. Bunca soylulukla bunca zevzeklik arasında kurulan gösterişli birlik hâlâ çelişkiye inanıldığını gösteriyor: tümüyle mucizemsi olduğuna göre, tek tek her ögesi de mucizemsidir: yazarın çalışmasının giyimsel ya da tadımsal işlevleri kadar doğal görünecek ölçüde kutsallıktan sıyrıldığı bir dünyada, bu birlik ilginçliğini tümüyle yitirirdi kuşkusuz.

## Mavi Kanın Deniz Gezisi

Taç giymeden bu yana,\* Fransızlar son derece düşkün oldukları monarşi olaylarında bir canlanma özlemi çekip duruyorlardı; yüz dolayında prensin bir Yunan yatıyla, *Agamemnon*'la denize açılması onları çok oyaladı. Elisabeth'in taç giymesi içli, dokunaklı bir izlekti; Mavi Kanın Deniz Gezisi'yse çarpıcı bir olgu: Flers ve Caillevet'nin\*\* bir güldürüsündeki gibi krallar insancılık oynadılar; bundan da Sütçükızcılık-oynayan-Marie-Antoinette türünden, çelişkileriyle gülünç binlerce durum çıkıyor ortaya. Bu tür bir eğlencenin sayrılıkbilimi ağırdır: bir çelişkiyle eğlenildiğine göre, çelişkinin öğelerinin birbirinden çok uzak olduğu varsayılıyor demektir; başka bir deyişle, krallar insanüstü bir tözdendir, geçici olarak demokratik yaşamın kimi biçimlerini benimsemişlerse, burada yalnızca alçakgönüllülükle olanaklı olan, doğaya-karşı bir cisimleştirim söz konusu olabilir ancak. Kralların yavan, sıradan şeyler yapabileceklerini göstermek, melekliğin her ölümlü için doğal olmaması gibi bu koşulun da onlar için doğal olmadığını benimsemektir, kralın hâlâ tanrısal hakla kral olduğunu saptamaktır.

Böylelikle, gündelik yaşamın sıradan edimleri, *Agamemnon*'un üzerinde, Doğa'ya kendi türlerini çiğneten şu yaratıcı çılgınlıklar gibi gözleri yuvalarından fırlatan bir gözüpeklik niteliğine büründü: Krallar kendileri tıraş oluyorlar! Bu ayrıntı büyük basınımızca inanılmaz ölçüde benzersiz bir edim olarak anlatıldı, sanki krallar bu edimle krallıklarını tümüyle tehlikeye atmaya boyun eğiyor, öte yandan gene

\* İngiltere Kraliçesi II. Elisabeth'i 1952 yılında taç giymesi söz konusu. (ç.n.)

\*\* Yüzyıl başlarında birlikte hafif güldürüler yazan iki Fransız yazarı. (ç.n.)

aynı yoldan onun yapısının yıkılmazlığına olan inançlarını da ortaya koyuyorlardı. Kral Paul kısa kollu bir gömlek, kraliçe Frederika *emp-rime*, yani benzersiz olmayan, çizgilerini sıradan ölümlü bedenleri üzerinde de bulabileceğimiz bir giysi giymişti: eskiden krallar çoban kılığına girerlerdi, bugün de onlar için kılık değiştirmenin göstergesi on beş günlüğüne bir Uniprix'den giyinmek. Bir başka demokratik koşul: sabah altıda kalkmak. Bütün bunlar karşıtlama yoluyla günlük yaşamın belli bir ülküsellığı üzerinde bilgi sağlıyor bize: manşet takmak, sakalını bir uşağa kestirmek, geç kalkmak. Krallar bu ayrıcalıklardan vazgeçmekle bir düş göğüne yolluyorlar onları: özverileri – tümüyle geçici özverileri– gündelik mutluluğun göstergelerini durasızlıklarında donduruyor.

Daha da ilginç, krallarımızın bu söylensel niteliğinin bugün laikleşmiş, ama belirli bir bilimcilik aracılığıyla yıkılmamış olması. Krallar, köpek yavruları gibi soylarının arılığıyla tanımlanıyorlar (Mavi Kan), her türlü kapalılığın ayrıcalıklı yeri olan gemi de monarşi türünün başlıca çeşitlerinin saklandığı bir tür çağdaş Nuh gemisi. Öyle ki, açıktan açığa, birtakım eşleşme şanslarının kestirilmesine çalışılıyor; yüzer-haralarına kapatılmış durumda, saf-kanlar her türlü yoz eşleşmeden uzak tutuluyor, kendi aralarında üreyebilsinler diye her şey hazırlanmış (yıldan yıla mı?); onlar da "pug dog"lar kadar ender yeryüzünde, gemi kendilerini bulup bir araya toplayarak bir tür geçici "park" oluşturuyor, böylece, bir Siou parkı gibi iyi korunan bu ilginç budun-betimsel varlıkların hep sürdürülmesi tehlikesi de yok değil.

Yüzyıllardır süregelen iki izlek, Tanrı-Kral ve Nesne-Kral izlekleri birbirine karışıyor böylece. Ama bu söylensel gökyüzü yeryüzü için pek de öyle zararsız değil. Mavi Kanın Deniz Gezisi'nin en göksel aldatmacaları, "eğlenceli ayrıntılar"ı, büyük basının okurlarını tıka basa doyurduğu tüm bu zevzeklik zararsızca verilmiyor: prensler, yeniden yüzdürülen tanrısallıklarından güç alarak, demokratça politika yapıyorlar: Kont de Paris, Paris'e gelip C.E.D.'nin yazgısını gözetim altında tutmak üzere *Agamemnon*'dan ayrılıyor, İspanya Prensi genç Juan da İspanyol faşistlerine yardıma yollanıyor.

## Dilsiz ve K r Eleştiri

Eleştirmenler (yazın ve tiyatro eleştirmenleri) sık sık oldukça tuhaf iki kanıtı başvururlar. Birincisi, tepeden inme bir biçimde, eleştirinin konusunun dile gelmez, bunun sonucu olarak da eleştirinin yararsız olduğunu duyurmaktır. Gene zaman zaman ortaya atılan ikinci kanıt- sa, felsefel olarak bilinen bir yapıtı anlayamayacak  lude budala, ka- lın kafalı olduğunu söylemektedir: Henri Lefebvre'in Kierkegaard  st - ne bir yapıtı da böylece en iyi eleştirmenlerimizde (yalnızca açık açık budalalıklarıyla  v nenlerden de söz etmiyorum) yapay bir budalalık  rk s ne yol açtı (bunun amacı da kesinlikle Lefebvre'i salt beyinsel- liğin gülünçlüğüne sürgün ederek değerden d ş rmekti).

Eleştirmen neden böyle dönem dönem g cs zl ğ n  ya da anla- yışsızlığını açıklar? Elbette alakg n ll l ğ nden değil: birinin varo- luşuluktan hiçbir Şey anlamadığını söylemesinden daha rahat, bir başkasının ezile b z le Olağandışı felsefesini  ğrenme Őansından yoksun bulunduğunu aklamasından daha alaylı, dolayısıyla daha g - venli, bir üçüncüsünün Şiirsel dile gelmezliği savunmasından daha as- kersi bir Şey yoktur.

Gerçekte, bütün bunlar anlayışsızlık açıklamasının kendi beynimi- ze değil de yazarın açıklığına gölge düşürecek sağlam bir kafamız bu- lunduğuna inandığımız anlamına gelir: b nl ğe  yk n l r, ama amaç okuru daha iyi kızdırmak, böylece onu işimize gelecek biçimde bir g cs zl k suç ortaklığından bir akıllılık suç ortaklığına sürüklemek- tir. Verdurin\* salonlarının iyi bilinen bir işlemidir bu: "Benim işim

\* Proust'un *A la recherche du temps perdu*'s nde y zeysellikleriyle dikkati e- ken zengin karı-kocanın adı. (.n.)

akıllılık değil, bundan hiçbir şey anlamıyorum; sizler de anlamazdınız; öyleyse sizler de benim kadar akıllısınız."

Bu mevsimlik bilgisizlik açıklamasının gerçek yüzü, "sağduyu" ve "duygu" nun denetlemediği düşünceyi zararlı sayan şu eski karanlıkçılık söylenidir: Bilgi, Kötülük'tür, her ikisi de aynı ağaçta bitmiştir: ekine ancak dönem dönem amaçlarının boşluğunu ve gücünün sınırlarını kesinlemesi koşuluyla izin verilir (bu konuda M. Graham Greene'in ruhbilimciler ve ruh hekimleri konusunda söylediklerine de bakabilirsiniz); en iyi ekin tatlı bir güzel söz seli, ruhun geçici ıslanışına tanıklık edecek bir sözcük sanatı olmalıdır. Ne var ki, bu çok eski ve romantik yürek ve kafa çifti, hafiften bilinemezci kökenli bir imge evreninde, eninde sonunda aydınları başından atarak coşkuyla, dilegelmezle oyalanmaya yollayan güçlü yönetimlerin destekçisi durumuna gelmiş olan şu afyonlu felsefelerde gerçeklik bulur ancak. Gerçekte, ekine ilişkin her sakınım yıldırma bir tutumdur. Bir yandan eleştirmenlik yapıp bir yandan da varoluşçuluktan ve marksçılıktan anlamadığını söylemek (çünkü özellikle bu felsefeleri anlamadıklarını söylüyorlar) kendi körlüğünü ya da kendi dilsizliğini evrensel algılanma kuralı düzeyine yükseltmektir, marksçılıkla varoluşçuluğu yer yüzünden atmaktır: "Anlamıyorum, öyleyse budalasınız."

Ama bir yapıtın felsefel temellerinden böylesine çekiniliyor ya da bu temeller böylesine küçümseniyorsa, bundan hiçbir şey anlamama ve hiç söz etmeme hakkı böylesine yüksek sesle isteniyorsa, ne diye eleştirmen olmalı? Anlamak, aydınlatmak, ne de olsa sizin mesleğiniz bu. Hiç kuşkusuz, felsefeyi sağduyu adına yargılayabilirsiniz; işin can sıkıcı yanı şu ki; "sağduyu" ve "duygu" nun felsefeden hiçbir şey anlamamasına karşılık, felsefenin kendisi bunları çok iyi anlıyor. Siz felsefecileri açıklamıyorsunuz, ama onlar sizi açıklıyorlar. Siz marksçı Lefebvre'in yazısını anlamak istemiyorsunuz, ama, hiç kuşkunuz olmasın, marksçı Lefebvre sizin anlayışsızlığınızı, özellikle de bu konudaki doyumsuzcasına "zararsız" açıklamanızı (çünkü bilinçsiz olmaksızın çok, açık göz olduğunu sanıyorum) çok iyi anlıyor.



## Sabun ve Deterjanlar

Dünya Birinci Deterjan Kongresi (Paris, Eylül 1954) dünyanın kendini *Omo* rahatlığına kapıp koyvermesine olanak sağladı: deterjanlı ürünler, deri üzerinde hiçbir zararlı etkileri bulunmaması bir yana, madencileri de silikozdan kurtaracaklar belki. Bu ürünler birkaç yıldır öyle yoğun bir tanıtıma konu oluyor ki, Fransızların günlük yaşamının belirli bir bölümünün bir parçası olup çıktı. Ruhçözümleyimlerin biraz da bu bölüm üzerinde durmaları gerekirdi. O zaman arıtıcı sular (*Javel*) ruhçözümleyimiyle sabun (*Lux, Persil*) ya da deterjan (*Rai, Paic, Crio, Omo*) tozlarının ruhçözümleyimi yararlı bir biçimde karşı karşıya getirilebilirdi. Dert ve çare, pislik ve ürün arasındaki bağlantılar birinden ötekine çok farklı.

Örneğin, *Javel* suları her zaman bir tür sıvı ateş olarak duyumlanmıştır, etkisinin özenle ölçülü tutulması gerekir, yoksa nesnenin kendisi de zarar görür, "yanar"; bu tür ürünlerin için söylencesi özdeğin şiddetli, kazıyıcı bir değişimi düşüncesine dayanır: kanıtlar kimyasal ya da yaralayıcı türdendir: ürün kiri "öldürür". Tersine, tozlar ayırıcı öğelerdir; ülküsel görevleri nesneyi belirli bir duruma özgü kusurluluktan kurtarmaktır: kir "kovulur" artık, öldürülmez; *Omo*'nun imge evreninde, kir sırf *Omo*'nun yargılamasından korkarak güzel, arı çamaşırdan tabana kuvvet kaçan sıska ve kara bir küçük düşmandan başka bir şey değildir. Klorlarla amonyaklar hiç kuşkusuz kurtarıcı, ama kör bir tümcül ateşin elçileridir; tozlarsa, tersine, ayıklayıcıdır, nesnenin örgüsü içinde kiri iter, yönlendirir, polislik görevi yaparlar, savaş görevi değil. Bu ayrımın budunbetimsel kefilleri vardır: kimyasal sıvı çamaşır döven çamaşırcı kızın edimini sürdürür, tozlarsa daha çok eğik tekne üzerinde çamaşırı sıkıp büken ev kadınının yerini alır.

Ama tozlar düzeyinde bile, ruh çözümleyimsel (bu sözcüğü kendisine hiçbir özel okul anlamı bağlamadan kullanıyorum) tanıtımı ruhbilimsel tanıtımla karşılaştırmak gerekir. Örneğin, *Persil* Beyazlığı saygınlığını bir sonucun kesinliği üzerine kurar; biri ötekinden *daha* beyaz olan iki nesne karşılaştırmaya sunulurken, övüngeçlik, toplumsal dış görünüş körüklenir. *Omo* tanıtımı da ürünün etkisini belirtir (hem de abartmalı bir biçimde), ama her şeyden önce eyleminin sürecini ortaya koyar; böylece tüketiciyi tözün bir tür yaşanmış biçimine yönlendirir, onu yalnızca bir sonucun yararlanıcısı değil, bir kurtuluşun suç ortağı da yapar; özdek burada değer-durumlarla donanmıştır.

*Omo* bunlardan ikisini kullanır, ikisi de deterjanlar düzeyinde yenisidir: derin ve köpüklü. *Omo*'nun derinlemesine temizlediğini söylemek (bakınız Cinéma-Publicité'nin kısa oyunu), çamaşırın derin olduğunu varsaymaktır, bu da hiç düşünmemiş olduğumuz bir şeydir, onu tartışma götürmez bir biçimde yüceltmek, onu her insan bedeninde bulunan şu karanlık sarma ve okşama tepisini gıdıklayan bir nesne durumuna getirmektir. Köpüğe gelince, lüks anlamı çok iyi bilinir: bir kez, bir yararsızlık görünüşü vardır; sonra bol, kolay, neredeyse sonsuz çoğalmı çıktığı tözde güçlü bir tohum, sağlıklı ve güçlü bir öz, ufacık bir ilk oylum içinde büyük bir etkin öğeler zenginliği bulunduğunu düşündürür; son olarak, tüketicide özdeğin havasal bir imgesini, tadımsal düzlemde (kazciğeri ezmeleri, arayemekler, şaraplar), giysi düzleminde (muslinler, tüller) ve sabunda (banyo yapan yıldız) bir mutluluk gibi kovalanan hafif ve dikey bir dokunma biçimini okşar. Tinin her şeyi hiçten çıkarmakla, küçük bir nedenler oylumundan büyük bir sonuçlar yüzeyi yaratmakla ünlü olduğu ölçüde, köpük belli bir tinselliğin de göstergesi olabilir (kremlerin tümüyle başka, yatıştırıcı türden bir ruh çözümleyimi vardır: kırışıkları, ağrıyı, ateşi, vb. yok ederler). Önemli olan, kumaşın molekül düzenini onu yaralamadan yönlendirecek, hem derin, hem havasal bir tözün eşsiz imgesi altında deterjanın yıpratıcı işlevini maskeleyektir. Şu var ki, bu rahatlık bize *Persil* ile *Omo*'nun aynı şey oldukları bir düzlemde bulunduğunu unutturmamalı: İngiltere-Hollanda kökenli tröst *Unilever*.

## Yoksul ve Proleter

Charlot'nun son numarası, Sovyet ödülünün yarısını rahip Pierre'in\* kasasına aktarması. Gerçekte, bu davranış proleterle yoksul arasında bir yaratılış eşitliği kurma anlamına geliyor. Charlot proleteri her zaman yoksulun çizgileri altında görmüştür: oyunlarının insansal gücü bundan kaynaklanır, ama siyasal bulanıklıkları da öyle. Şu hayranlık verici filmde, *Yeni Zamanlar*'da, çok belirgindir bu. Charlot burada durmamacasına proletarya izleğine dokunur, ama hiçbir zaman siyasal olarak üzerine almaz bu izleği; gözlerimizin önüne serdiği şey gereksinimlerinin dolaysız niteliği ve efendilerinin (patronların ve polislerin) elinde yozlaşmasıyla tanımlanan, kör ve aldatılmış proleterdir daha. Charlot için, proleter hâlâ aç bir insandır: açlık gösterimleri Charlot'da her zaman destansıdır: sandviçlerin ölçüsüz büyüklüğü, süt ırmakları, daha ısırılır ısırılmaz, umursamazlıkla atılan meyveler; acı bir alayla, yemek makinesi (patronsal özdedir) ancak çok ufak parçalara ayrılmış ve gözle görülür biçimde tatsız besinler sağlar. Charlot insanı, açlığın gömülmüş durumda, siyasal bilinçlenme düzeyinin hemen altında yer alır her zaman: onun için grev bir yıkımdır, çünkü açlığın gerçekten kör ettiği bir insanı tehdit etmektedir; bu insan işçi koşuluna yoksul ile proleteri polis bakışları (ve tekmeleri) altında birleştikleri anda erişir ancak. Tarihsel açıdan, Charlot aşağı yukarı Restoration\*\* dönemi işçisini, makineye karşı ayaklanmış, grev karşısında ne yapacağını şaşırılmış, ekmek sorunuyla (sözcüğün gerçek anlamıyla) büyülenmiş, ama hâlâ siyasal nedenleri anlayacak,

\* Bkz. s. 49'daki not. (ç.n.)

\*\* Yani 1815-1830 dönemi. (ç.n.)

ortak stratejinin zorunluluğunu kavrayacak düzeye gelmemiş, niteliksiz işçiyi canlandırır.

Ama henüz devrimin dışında kalan bir tür ham proleter çizdiği için sonsuzdur Charlot'nun canlandırma gücü. Daha hiçbir sosyalist yapıt emekçinin alçalmış koşulunu bunca şiddet, bunca yücelikle dile getirmeyi başaramamıştır. Sosyalist sanatın hep devrim öncesindeki insanı, yani hâlâ kör kalan, ama acılarının "doğal" fazlalığıyla devrim ışığına açılmak üzere olan, yalnız insanı ele alması gerektiğini belki yalnız Brecht sezinlemiştir. Öteki yapıtlar, işçiyi Dava ve Parti'yle paylaşılan, bilinçli bir savaşa katılmış olarak göstermekle, gerekli, ama sanatsal güçten yoksun bir siyasal gerçeği sunarlar.

Charlot ise, Brecht'in görüşüne uygun olarak, körlüğü öyle bir biçimde gösterir ki, izleyici hem körü, hem de gösterisini görür; birinin görmemesini görmek, onun görmediğini yoğun bir biçimde görmenin en iyi yoludur: Guignol'da da Guignol'un görmüyormuş gibi yaptığını çocuklar gösterir. Örneğin Charlot hücrelerinde gardiyanlarca el üstünde tutulur, ülküsel bir Amerikan küçük kenterini yaşamı sürer: bacak bacak üstüne atıp Lincoln'un portresi altında gazetesini okur, ama duruşundaki hayranlık verici kasılma onu tümüyle gözden düşürür, buraya sığınıp da içerdiği yeni yabancılaşmayı görmemenin olanaksız olmasını sağlar. En hafif tuzaklar bile boşa çıkarılır böylece ve yoksul durmamacasına baştan çıkmalardan uzaklaştırılır. Kısacası, insan-Charlot bunun için her şeyin üstesinden gelir: her şeyden sıyrıldığı, her türlü desteği teptiği, insanda yalnızca insana güvendiği için, Charlot'nun anarşisi siyasal açıdan tartışılabilir, ama sanatta devrimin belki de en etkin biçimini simgeler.

## Marşlar

Uçan Daireler gizlemi başlangıçta tümüyle yerseldi: dairenin Sovyet bilinmezinden, açık amaçlardan şu bir başka gezegen kadar yoksun dünyadan geldiği varsayılıyordu. Bu söylen biçimi gezegensel gelişimini daha şimdiden bir tohum olarak içinde saklamaktaydı; uçan daire, bir Sovyet aygıtıyken, kolaylıkla Mars aygıtı oluverdiyse, gerçekte Batı söylenseli komünist dünyaya bir başka gezegenin başkalığını verdiği içindi: SSCB Dünya ile Mars arasında bir ara dünyadır.

Ancak, oluşumu sırasında, masalsı anlam değiştirdi, savaş söyleminden yargılama söylenine geçildi. Gerçekten de, yeni bir emre kadar, Mars yalnızdır: Mars Dünya'yı yargılamak için geliyor dünyaya, ama onu mahkûm etmeden önce gözlemlemek, beklemek istiyor. Demek ki SSCB-ABD uzlaşmazlığı aykırı bir durum olarak duyumsanıyor bundan böyle, çünkü tehlike haklılık, haksızlık sorununu fazlasıyla aşılıyor; bunun için, söylensel olarak her iki yanı korkutacak ölçüde güçlü bir göksel bakışa başvuruluyor. Gelecek çözümleyicileri bu gücün betisel öğelerini, kendisini oluşturan düşsel izlekleri açıklayabilecekler: füzenin yuvarlaklığı, madenin kayganlığı, eklentisiz bir madenin sağlayacağı üstün bir dünya. Buna karşılık, algılama alanımızda Kötülük izleğine katılan şeyleri daha iyi anlıyoruz: köşeler, düzensiz düzlemler, gürültü, yüzeyletin süreksizliği. Bütün bunlar daha önce bilimkurgu romanlarında inceden inceye ortaya serildi, Mars psikozu onların betimlemelerini olduğu gibi almaktan başka bir şey yapmıyor.

Daha da anlamlı olan, Mars'ın hiç belirtilmeden tıpatıp Dünya'nınkine uydurulmuş bir tarihsel gerekircilikle donatılmış olması. Uçan daireler, bilmem hangi Amerikalı bilginin yüksek sesle söylediği, hiç kuşkusuz birçoklarının da sessizce düşündükleri gibi, Dünya'nın gö-

rünümünü incelemeye gelmiş Marslı coğrafyacıların aracıysa, Mars'ın tarihi bizim dünyamızla aynı hızla olgunlaştığı ve bizim coğrafyayı ve hava fotoğrafını bulduğumuz yüzyılda o da coğrafyacılar yetiştirdiği içindir. Tek ileriliği aracın kendisi. Öyleyse Mars her türlü ülküleştirim düşünde olduğu gibi, kusursuz kanatları bulunan bir düşünmüş dünyadan başka bir şey değil. Belki biz de kurduğumuz biçimde bir Mars'a ayak basacak olsaydık, orada Dünya'nın kendisinden başka bir şey bulamaz, aynı Tarih'in bu iki ürünü arasında, hangisinin bizimki olduğunu ayıramazdık. Öyle ya, Mars'ın coğrafya bilgisine kazandırılabilmesi için, onun da kendi Strabon'u, kendi Michelet'si, kendi Vidal de la Blanche'ı\* ve giderek bizimkilerin aynı olan ulusları, savaşları, bilginleri, insanları olmuş olması gerekir.

Mantık, dinlerinin de aynı olmasını ve, söylemek bile fazla, özellikle biz Fransızların dinini benimsemiş bulunmalarını zorunlu kılıyor. *Progrès de Lyon*, Marslıların da ister istemez bir İsa'sı olmuştur diye yazdı; öyleyse bir Papaları da vardır (işte dinsel bölünme de başlamıştır böylece): yoksa gezegenler-arası uçan daireyi bulacak kadar uygar olamazlardı. Çünkü, bu gazeteye göre, dinle teknik ilerleme aynı sıfatla uygarlığın değerli zenginlikleri olduklarından, biri olmayınca öteki de olmaz. Şöyle yazıyorlar bu gazetede: "Kendi olanaklarıyla bize dek gelecek ölçüde bir uygarlık düzeyine erişmiş varlıkların 'putatapıcı olmaları tasarlanmaz bir şey. Bir tanrının varlığını benimseyen ve kendi dinleri bulunan tektanrıcular olmaları gerekir."

Böylece bütün bu psikoz bir Özdeşlik, yani Eş (ya da çift) söyleni üzerine kurulmuş. Ancak, her zaman olduğu gibi, burada da Eş'imiz önde, Yargıç da Eş'imiz. Doğu-Batı çatışması daha şimdiden saltık İyi ve Kötü'nün savaşı olmaktan çıkmış, bir üçüncü Bakış'ın önüne atılmış bir tür ikici kargaşa; gök düzeyinde bir Üst-Doğa'nın varlığını varsaymakta, çünkü Yıldırı gökyüzünde: bundan böyle, gökyüzü eğretilemesiz olarak atomik ölümün belirme alanı. Yargıç da celladın tehdide giriştiği yerde doğuyor.

Bu Yargıç'ın da –daha doğrusu bu Denetmen'in de– özenle tinsellikle donatılmış olduğunu ve gerçekte yeryüzünün saltık bir yansıtımından pek ayrılmadığını gördük. Çünkü bu Başkası'nı tasarlama güçsüzlüğü her türlü küçük kenter söylenselinin değişmez nitelikle-

\* Strabon, eskil çağın ünlü Yunan coğrafyacısı. Michelet, XIX. yüzyılda yaşamış ünlü Fransız tarihçi. Vidal de la Blanche, ünlü Fransız coğrafyacı (1845-1915). (ç.n.)

## *Marslılar*

rinden biridir. Başkalık "sağduyu"nun en sevmediği kavramdır. Her söylen ister istemez dar bir insanbiçimciliğe, daha da kötüsü, bir sınıf insanbiçimciliği diye adlandırabileceğimiz şeye yönelir. Mars yalnızca Dünya değildir, küçük kenter Dünya'sıdır, büyük resimli basının geliştirdiği (ya da dile getirdiği) düşünsellik kasabasıdır. Daha gökyüzünde belirir belirmez, Mars uygunlaştırmaların en güçlüsüyle, özdeşlik uygunlaştırmasıyla *hizaya sokuldu*.

## Astra Eylemi

Düzen'e tutsaklıklarının hoşgörülü bir gösterisini sokmak, onu yüceltmenin çelişkin, ama şaşmaz bir yolu olup çıktı. İşte bu yeni gösterinin çizimi: yeniden canlandırmak ya da geliştirmek istediğiniz düzeni alır, önce uzun uzun küçüklüklerini, yarattığı haksızlıkları, yol açtığı üzücü olayları gösterir, yapısından kaynaklanan kusurlara daldırırsınız onu, sonra, en son anda, kusurlarının ağır yazgısına *karşın*, daha doğrusu bu yazgı *ile* kurtarırsınız. Örnek mi? Aramadığınız kadar.

Bir orduyu alın; hiçbir kaçamağa başvurmadan önderlerinin baskıcı yönetimini, disiplininin dar kafalı, haksız niteliğini ortaya koyun, bu budalaca zorbalığın içine de izleyicinin anaörneği olan orta, zayıf, ama sevimli bir kişi sokun. Derken, son anda, sihirli şapkayı ters çevirin, buradan, bayrak yelde, hayranlık verici, şanlı bir ordu görüntüsü çıkarın, Sganarelle'in\* karısı gibi, dövse de sövse de ancak sadık kalabileceğiniz bir ordu görüntüsü (*From here to eternity, İnsanlar yaşadıkça*).

Bir başka ordu alın: mühendislerinin bilimsel bağınazlığını, körlüğünü anlatın; alabildiğine insandıışı katılığının yıktıklarını: insanları, çiftleri gösterin. Sonra çıkarın bayrağı, orduyu ilerlemeyle kurtarın, birinin büyüklüğünü ötekinin utkusuna iliştin (Jules Roy'nın *Les Cyclones'u*). Sonra Kilise'yi alın: ateşli bir biçimde ikiyüzlülüğünü, softalarının dar kafalılığını vurgulayın, bütün bunların ölümcül olabileceğini belirtin, inancın hiçbir düşkünlüğünü gizlemeyin. Sonra, en son dakikada, biçimin kendi kurbanları için bir kurtuluş yolu olduğu-

\* Molière'in bir kahramanı (ç.n.)



nu çıtlatın, tinsel bağınazlığı ezdiklerinin ermişliğiyle doğrulayın (Graham Greene'in *Living Room*'u).

Bir tür "homeopati"dir bu: Kilise'ye, Ordu'ya karşı kuşkularımız Kilise'nin ve Ordu'nun hastalığının ta kendisiyle iyileştirilir. Temel bir hastalığı önlemek ya da iyileştirmek için önemsiz bir hastalık aşılanır. Düzenin değerlerinin insandışılığına karşı ayaklanmak, yaygın, doğal, bağışlanır bir hastalıktır diye düşünülür; bunlara karşıdan saldırmamalı, daha çok bir büyü gibi kovmalıdır: hastaya hastalığı bir oyun biçiminde gösterilir, böylece başkaldırısının yüzünü tanımaya yöneltilir, bir kez uzaklaştırılıp gösterildikten sonra, düzen artık her iki tabloda da kazanan, bunun sonucu olarak da yeterli olan Manès'çi,\* dolayısıyla kaçınılmaz bir karmadan başka bir şey değildir artık. Tutsaklığın içkin derdi dinin, yurdun, Kilise'nin, vb. aşkın iyiliğiyle ödencelenmiştir. "Açıklanan" azıcık kötülük pek çok gizli kötülüğü saptamaktan kurtarır.

Tanıtımcılıkta da bu yeni aşığı çok güzel açıklayan, romansı bir çizge bulabiliriz. *Astra* tanıtımından söz ediyorum. Öykücük her zaman margarine yöneltilen bir kızgınlık çığılığıyla başlar: "Margarinli krema mı? Olur şey değil." "Margarin mi? Amcan çok kızar!" Sonra gözler açılır, bilinç yumuşar, margarin çok lezzetli bir besindir, yemesi hoş, sindirimi kolaydır, keseye uygundur, her durumda yararlıdır. Arkasından çıkarılacak ders belli: "Gördünüz mü, pahalıya mal olan bir önyargıdan kurtuldunuz!" Düzen de ilerici önyargılarınızdan böyle kurtarır sizi. Ordu, ülküsel değer mi? Düşünülmeyen bir şey; baksanıza, ne gereksiz işlerle uğraşüyor, nasıl baskıcı, komutanları da gerçeği görmeyebilir. Kilise, yanılmaz mıymış? Yazık ki, burası çok kuşkulu: softalarına, güçsüz rahiplerine, öldürücü uydumculuğuna baksanıza a! Sonra sağduyu hesaplarını yapar: düzenin bu aksaklıkları yararları yanında nedir ki? Bir aşığı ödenen fiyata değer. Margarin yağ değilmiş, verimi tereyağınınkinden daha üstün olduktan sonra, *ne çıkar?* Ucuz yaşamamızı sağladıktan sonra, düzen biraz sertmiş, biraz körmüş, *ne çıkar?* İşte biz de pahalıya, çok pahalıya, bir sürü kuşkuya, bir sürü başkaldırıya, bir sürü savaşıma ve yalnızlığa mal olan bir önyargıdan kurtuluverdik.

\* Budacılıkla hıristiyanlığı kaynaştıran bir din kurmuş olan (III. yüzyıl) Manès ya da Mani'nin adından. İkicilik yanlısı. (ç.n.)

## Evlenceler

Bizim cici resimli basınıımızda çok evlenilir: büyük evlilikler (Mareşal Juin'in oğluyula Maliye Denetmeni'nin kızı, duk de Castries'nin kızıyla baron de Vitrolles), aşk evlilikleri (Miss Europe 53'le çocukluk arkadaşı), yıldızların (gelecekteki) evlilikleri (Marlon Brando ve Josiane Mariani, Raf Vallone ve Michèle Morgan). Elbette, bütün bu evlilikler aynı anda ele alınmaz; çünkü söylensel özellikleri aynı değildir.

Büyük evlilik, (aristokrat ya da kenter evliliği) düğünün atasal ve uzaksıl işlevini karşılar: aynı zamanda hem iki aile arasında potlaç, hem de zenginliklerin eritilişi çevresinde toplanan kalabalığın gözleminde bu potlacın gösterisidir. Kalabalık zorunludur; böylece, büyük evlilik her zaman geniş alanda, kilise önünde gösterilir; para burada yakılır, topluluğun gözü burada kamaştırılır; üniformalar ve tören giysileri, çelik ve şeritler (Légion d'Honneur şeritleri) ocağa atılır, Ordu ve Hükümet, kenter tiyatrosunun bütün büyük rolleri, ataşemiliterler (duygulanmış), bir Légion komutanı (kör) ve Paris halkı (çoşmuş) ocağa atılır. Güç, yasa, kafa, yürek, düzenin tüm değerleri hep birlikte düğüne atılıp potlaçta tüketilir, ama her türlü birleşmenin doğal zenginliğinden bol bol yararlanarak durumlarını daha da sağlamaştırırlar. Unutmamak gerekir ki, "büyük evlilik" kârlı bir saymanlık işlemidir. Düzen'in yüklü borcu doğanın alacağına geçirilir; "insanların acı ve vahşi tarihi" Çift'in kitle önündeki eseliğinde özümleir: Düzen Aşk'la beslenir; yalan, sömürü, açgözlülük, kenter düzeninin tüm toplumsal kötülüğü çiftin gerçeğiyle yeniden yüzdürülür.

Miss Europe 53 Sylviane Carpentier ile çocukluk arkadaşı elektrikçi Michel Warembourg'un birleşmesi farklı bir imgeyi, mutlu kulübe imgesini geliştirmeyi sağlıyor. Sylviane, unvanından yararlanarak,

parlak bir yıldız yaşamı sürebilir, yolculuk edebilir, sinemaya geçebilir, çok paralar kazanabilirdi; bilgi ve alçakgönüllü olduğu için "geçici şan"dan vazgeçti, geçmişine bağlı olduğu için de Palaiseau'lu bir elektrikçiyle evlendi. Genç evliler bize burada birleşmelerinin düğün-sonrası evresinde, mutluluk alışkanlıklarını kurdukları ve küçük bir gönencin adsızlığına yerleştikleri sırada gösteriliyor: iki oda-bir-mutfak düzene sokuluyor, kahvaltı ediliyor, sinemaya gidiliyor, alış-verişe çıkılıyor.

Elbette, burada gerçekleştirilen işlem, çiftin bütün şanını küçük kenter ömekçesinin hizmetine vermek: tanımı açısından bayağı olan bu mutluluğun gene de *seçilebilmiş* olması onu koşulları nedeniyle paylaşan milyonlarca Fransız'a soluk aldırıyor. Küçük kenter sınıfı Sylviane Carpentier'nin katılımından gurur duyabilir. Bir zamanlar Kilise de bir aristokratın manastıra girmesinden böylece güç ve saygınlık sağladı: Miss Europe'un alçakgönüllü evliliği, bunca şandan sonra, dokunaklı bir biçimde Palaiseau'daki iki-oda-bir-mutfaka girmesi, Trappe tarikatını seçen M. de Rancé ya da Carmel'i seçen Louise de La Vallière'dir: Trappe, Carmel ve Palaiseau için büyük onur.

Şandan-daha-büyük-aşk burada kurulu düzen töresine yeni bir atılım kazandırıyor: kendi koşulunun dışına çıkmak bilgelik değildir, koşuluna geri dönmekse onurdur. Bunun karşılığında, koşulun kendisi de üstünlüklerini artırır, bu üstünlüklerse özellikle kaçışın üstünlükleridir. Mutluluk, bu evrende, bir tür eve kapanmacılık oynamaktır: "ruhbilimsel" sorular, elverişli yollar, yaptakçılıklar, ev araçları, zamanı kullanma biçimleri, *Elle* ya da *Express*'in bütün bu araç cenneti, yuvanın kapalılığını, evcil içedönüklüğü, onu uğraştıran, çocuklaştıran, günahsızlaştıran, genişletilmiş bir toplumsal sorumluluktan koparan şeyi göklere çıkarır. İki gönül bir olunca, samanlık seyran olur." Oysa dünya da vardır. Ama aşk kulübeyi tinselleştirir, kulübe de izbeyi gizler: ülküsel imgesi, yani yoksulluk yoluyla "sefalet" kovalmuş olur.

Yıldızların evlenmesiyse, hemen her zaman gelecek görüntüsü altında sunulur. Geliştirdiği şey, neredeyse, arı çift söylenidir (hiç değilse Vallone-Morgan konusunda; Brando'da daha toplumsal öğeler egemen, bunu az sonra göreceğiz). Böylece, evlilik gereksizin sınırlarındadır, önlemsizce kuşkulu bir geleceğe atılmıştır: Marlon Brando Josiane Mariani ile evlenecektir (ama ancak yirmi film daha çevirdikten sonra); Michèle Morgan ile Raf Vallone *belki de* yeni bir evli çift

oluşturacaklardır (ama önce Michèle'in boşanması gerekmektedir). Gerçekte, öneminin ikincil olduğu ölçüde kesin gibi sunulan bir rastlantı söz konusudur, bu önem de evliliğin her zaman çiftleşmenin "doğal" erekliliği olmasına bağlıdır. Önemli olan, varsayımsal bir evlenme güvencesi altında, çiftin etsel gerçeğini benimsetmektir.

Marlon Brando'nun (gelecekteki) evliliğiyle, daha toplumsal eğilimlerle yüklüdür: çoban kızıyla beyzadenin evliliğidir. Bandol'un "alçakgönüllü" bir balıkçısının kızı, bununla birlikte bakaloryanın birinci bölümünü geçtiğine ve İngilizce'yi rahat rahat konuştuğuna göre, yetkinleşmiş olan (evlendirilecek kızın "kusursuzlukları" izleği) Josiane, sinemanın en anlaşılmaz adamını, yalnız ve yabanıl sultanla Hippolyte\* kırması bir adamın gönlünü çaldı. Ama Hollywood devinin alçakgönüllü bir Fransız kızını kapması ancak karşı deviniminde tam: aşkın zincirlediği kahraman tüm çekiciliklerini küçük Fransız kasabasına, Bandol'un plajına, pazarına, kahvelerine, bakkal dükkânına aktarır gibidir; gerçekte, haftalık resimli dergilerin tüm hanım okurlarının küçük kenter anatipi Marlon'u zenginleştirmiştir. *Une Semaine du Monde*, "Marlon, (gelecekteki) kaynanası ve (gelecekteki) eşiyile birlikte, bir Fransız küçük kenter i gibi, sakın bir *aperitif* gezinti yapıyor" diye yazıyor. Bugün Fransız küçük kenter sınıfı söylensel emperyalizm evresini yaşadığından, gerçek düşe kendi dekorunu, kendi koşulunu kassal, Venüs'sel türden; ikinci basamakta toplumsal: Marlon'un Bandol'u yüceltmesinden çok, Bandol Marlon'u yüceltiyor.

\* Racine'in *Phèdre* adlı tragedyasının kahramanlarından biri. (ç.n.)

## Dominici ya da Yazının Utkusu

Bütün Dominici\* davası belirli bir ruhbilim görüşüne dayandırıldı, bu ruhbilimse, rastlantı bu ya, sağduyulu Yazın'ın ruhbilimi. Somut kanıtlar belirsiz ya da çelişkin olduğundan, zihinsel kanıtlara başvuruldu; bu kanıtlar da suçlayıcıların kafasından değil de nerden çıkarılacaktı? Böylece, pek öyle ince eleyip sık dokumadan, ama en ufak bir kuşku da duyulmadan, edimlerin nedenleri ve bağları yeniden kuruldu; gerçekte kazı alanının dört bir yanından eski taşlar toplayıp çağdaş mı çağdaş çimentolarıyla zarif bir Sesostris dinleneği çıkaran ya da kendi bilgeliklerinden başka bir şey olmayan ve III. Cumhuriyet okullarında geliştirilmiş bulunan evrensel bilgeliğin eski kaynaklarından yararlanarak iki bin yıl öncesinin ölmüş bir dinini yeniden kuran kazıbilimcilerin yaptıkları yapıldı.

Yaşlı Dominici'nin "ruhsal evreni" için de aynı şey. Gerçekten onun ruhsal evreni mi? Hiçbir şey bilmiyoruz. Ama Ağır Ceza Mahkemesi başkanının ya da savcının ruhsal evreni olduğuna kesinlikle inanabilirsiniz. Bu iki kafa, yaşlı Alp köylüsününkiyle yasa adamının-ki, aynı biçimde mi işler? Hiçbir şey kesinlikten bundan daha uzak değildir. Gene de yaşlı Dominici bu "evrensel" ruhbilim adına mahkûm edildi. Yazın, kenter romanlarının ve özcü ruhbilimin sevimli göklerinden inerek bir insanı darağacına yolladı. Savcıyı dinleyin: "Sir Jack Drummond, söylemiştim size, korkuyordu. Ama kendini savunmanın en iyi yolunun saldırmak olduğunu da bilmektedir. Böylece bu azgın adamın üzerine atılır ve yaşlı adamın gırtlığına sarılır.

\* Yaşlı, bilgisiz bir köylü olan Dominici bir İngiliz çifti öldürmekle suçlanmış, yargılanması büyük yankılar uyandırmıştı. (ç.n.)

Tek söz söylenmez. Ama Gaston Dominici için, sırtının yere getirilmek istenmesi olacak şey değildir. Bedensel olarak, birden kendisine direnen bu güce katlanamamıştır." Sesostis tapınağı gibi, M. Genevoix'nun\* Yazın'ı gibi usa yatkın bir sav. Ne var ki, kazibilimi ya da yazını bir "Neden olmasın"a dayandırmaktan kimseye bir zarar gelmez. Ama adalet öyle mi? Zaman zaman bir dava, hem de *l'Etranger*'ninki gibi düşsel olmayan bir dava çıkar, adaletin sizi acımasızca cezalandırmak için size yedek bir beyin vermeye her zaman hazır olduğunu, bir Corneille davranışıyla, sizi olduğunuz gibi değil de, olmanız gerektiği gibi çizdiğini anımsatır.

Adaletin böyle sanığın dünyasına girmesi, ağır ceza mahkemelelerinde de, yazın kürsülerinde de çok geçerli olan bir ara söylenle olanaklılık kazanır, bu ara söylen de dilin saydamlığı ve evrenselliğidir. *Figaro* okuyan mahkeme başkanı, "okumamış" keçi çobanıyla söyleşime girmekten hiçbir tedirginlik duymaz görünür. İkisi de aynı dili, hem de dünyanın en açık dilini, Fransızca'yı konuşmuyorlar mı? Çobanları rahat rahat yargıçlarla konuşturan klasik eğitimin güzelim güveni! Ama, burada da, Latince'den Fransızca'ya çevirilerin, Fransızca yazı ödevlerinin çekici (ve kaba) törelliğinin ardında, bir adamın kellesi söz konusu.

Oysa dillerin birbirini tutmazlığını, hiçbir şey sızdırmayan kapalılığını birkaç gazeteci belirtti, Giono da duruşmaya ilişkin yazılarında bundan birçok örnek verdi. Gizemli engeller, Kafka'ya yaraşır yanlış anlamalar tasarlamaya gerek olmadığı açıkça görülür burada. Sözdizimi, sözcük dağarcığı, dilin belli başlı çözümsel gereçleri körler gibi birbirini arar durur, ama kimsecikler kulak asmaz buna: "Köprüye gittiniz mi? – Gidiş mi? Gidiş yoktur, biliyorum, ben orada buldum."\*\* Doğal olarak, herkes resmi dilin mantık dili olduğuna inanır gibi yapıyor, Dominici'nin diliyse, yoksulluğuyla ilginç bir budunbilimsel çeşit. Ancak başkanın dili de aynı ölçüde özel, gerçekdışı kalıplarla dolu, okul "tahrir" ödevi dili, somut ruhbilim dili değil (çoğu insanlar kendilerine öğretilen dilin ruhbiliminde kalmak zorundaysalar, o başka). Yalnızca, iki özellik karşı karşıya geliyor. Ama biri onuru, yasayı, gücü kendi yanına almış durumda.

\* İyimser bir doğalcılıkla anlatılar yazmış olan Fransız yazarı (1890-1980). (ç.n.)

\*\* Sanık Dominici burada "aller" (gitmek) eylemiyle "allée" (yol) adını birbirine karıştırmaktadır. (ç.n.)

Bu "evrensel" dil, ustaların ruhbilimini tam zamanında ortaya sürüyor: bu ruhbilim onun ötekini hep nesne olarak ele almasını, betimlemesini, aynı zamanda da mahkûm etmesini sağlıyor. Nitel bir ruhbilim bu, kurbanlarını niteliklerle donatmayı bilir, ancak edim konusundaysa, onu zorla soktuğu suçlu ulamından başka bir şey bilmez. Bu ulamlar klasik güldürünün ya da bir "yazıbilim" kitabının ulamlarıdır: övünge, kurnaz, hovarda, katıdır, insan yalnız "özellikler"iyle vardır onun için, bu özellikler kendisini topluma kolay ya da zor uydurulacak bir nesne, az ya da çok saygılı bir boyun eğiş öznesi olarak gösterir. Her türlü bilinç durumunu ayraç içine alan, yararcı bir ruhbilimdir bu, gene de edimi önceden varolan bir içsellığe dayandırmaya kalkar, "ruh"u varsayar: onu ilkin bir nesne olarak betimlediğine aldırmadan, insanı bir "bilinç" olarak yargılar.

İşte bugün kendisine dayanarak kolaylıkla kafanızı kesebilecekleri bu ruhbilim doğrudan doğruya bizim geleneksel yazınımızdan gelir, bunun adına da kenter dilinde insansal belge yazını denir. Yaşlı Dominici işte bu insansal belge adına mahkûm edildi. Adaletle yazın birlik kurdular, eski tekniklerini alıp verdiler birbirlerine, böylece derin kimliklerini ortaya koydular, önlemsizce birbirlerini güç duruma düşürdüler. Yargıçların ardında, onur koltuklarında, yazarlar (Giono, Salacrou). Savcılık kürsüsünde, bir hukukçu mu? Hayır, "tartışma götürmez bir akıl", "göz kamaştırıcı bir konuşma yeteneği"yle donatılmış "olağanüstü bir öykücü" (*Le Monde*'un savcıya verdiği sarsıcı onur belgesi böyle). Polis bile yazın alıştırmalarına girişmekten geri kalmıyor burada (Bir şube komiseri şöyle diyor: "Hiçbir zaman ondan daha oyuncu bir yalancı, ondan daha kuşkucu bir oyuncu, ondan daha soytarı bir masalcı, ondan daha hin bir düzenbaz, ondan daha dinç bir yetmişlik, daha güvenli bir zorba, daha uyanık bir hesapçı, daha kurnaz bir numaracı görmedim... Gaston Dominici şaşırtıcı bir insan ruhları ve hayvan düşünceleri Frégoli'si\*... Grand'Terre'in bu sahte büyüğünün yüzü bir değil, yüzlerce!") Karşıtlamalar, eğretilmeler, kanatlanmalar, tüm klasik söz sanatı suçluyor yaşlı çobanı. Yazının kendisi, suçsuz mu suçsuz, duruşma salonuna gelip yeni "insansal" belgeler ararken, sanığın ve kuşkuluların yüzlerinde adalet aracılığıyla ilk kendisinin yerleştirdiği ruhbilimin yansımalarını ararken, adalet gerçekçi yazının ve kırsal öykünün maskesine bürünmüş.

\* Çok değişik kişileri canlandırmasıyla ünlü İtalyan oyuncu. (ç.n.)

Ancak, (her zaman "gerçek" in ve "insansal" ın yazını olarak sunulan) göbekli yazının karşısında bir parçalanma yazını da var; Domini-ci davası böyle bir yazındı aynı zamanda. Burada yalnızca gerçeğe susamış yazarlar ve "göz kamaştırıcı" konuşma yeteneğiyle adamın kellesini uçuran parlak anlatıcılar yoktu; sanığın suçluluk derecesi ne olursa olsun, hepimizi tehdit eden bir yıldırı gösterisine de tanık olduk: bize yüklediğinden başka bir dil işitmek istemeyen bir iktidar tarafından yargılanma yıldırısı. Hepimiz gücül olarak birer Domini-ci'yiz, adam öldürmediysek de dilinden yoksun bırakılmış, daha da kötüsü, suçlayıcılarımızın diliyle gülünç kılıklara sokulmuş, alçaltılmış, mahkûm edilmiş sanıklarız. Dilin kendisi adına bir insanın dilini çalmak, tüm yasal cinayetler bununla başlar.



## Peder Pierre'in Resimselliği

Peder Pierre\* söyleninin çok değerli bir kozu var. Havariliğin tüm göstergelerini açık açık sunan, güzel bir baş: iyi bir bakış, fransiskan tıraş, misyoner sakalı, üstelik tüm bunlar işçi-rahibin kanadyeni ve hac yolcusu değneğiyle bütünleşiyor. Söylence ile çağdaşlığın tüm belirtkeleri bir arada.

Örneğin, yarı kazınmış, özensiz, özellikle de biçimsiz saç tıraşı sanattan, hatta teknikten tümüyle soyutlanmış bir saç biçimini, tıraşın bir tür sıfır durumunu gerçekleştirmek savında; kuşkusuz saçları kestirmek gerek, ama bu zorunlu işlem özel bir yaşama biçimi içermemeli hiç değilse; olmasına olsun da bir şey olmadan olsun. Böylece, gözle görülür bir biçimde, Peder Pierre'in kısa saçla (kendini belli etme yolunda kaçınılmaz bir uzlaşım) özensiz saç (öteki uzlaşımın küçümsendiğini göstermeye yönelik durum) arasında yansız bir denge sağlamak için düşünülmüş tıraş ermişliğin saçsal anatipine ulaşıyor: ermiş her şeyden önce biçimsel bağlamdan yoksun bir varlıktır; biçim düşüncesi ermişlik düşüncesine yüzde yüz ters düşer.

Işın karışık yanı şu ki, başka yerde olduğu gibi, burada da (dileriz pederin bilgisi dışında), yansızlık yansızlık *göstergesi* gibi işler ve insan gerçekten fark edilmemek istiyorsa, her şeye baştan başlamak gerekir. Sıfır tıraşa gelince, yalnızca fransiskanlığı gösterir; başta olumsuz olarak ermişlik görüntüsünü bozmamak için tasarlanmışken, çabucak aşırı bir anlamlama biçimine girer, pederi ermiş Francesco *kılığına sokar*. Bu tıraşın resimli dergilerdeki ve sinemadaki büyük başa-

\* Rahip Pierre yoksullara, hapisten çıkanlara vb. yardım etmek amacıyla bir birlik kurmuş (Emmaüs Topluluğu) ve çok etkili olmuştu. (ç.n.)

rısı da bundan (oyuncu Reybaz'm tümüyle pedere benzemek için saçını böyle kestirmesi yetecektir).

Sakalda da aynı söylensel çevrim: belki de sırf dünyamızın günlük uzlaşımından sıyrılmış olan, sakalını kazımakla zaman yitirmekten tiksinen, özgür bir adamın özelliği olduğu için: tanrı sevgisinin büyü- sü içinde de bu türlü horgörüler duyulabilir; ama kilise sakalının kendince bir söylenselliği bulunduğunu da saptamak gerekir. Papazlar arasında öyle gelişigüzel sakal bırakılmaz hiçbir zaman; sakal burada öncelikle misyonerin ya da Francesco'culuğun özelliğidir, havariliği ve yoksulluğu belirtmekten başka bir şey yapamaz; taşıyıcısını bağımsız papazdan soyutlar: sakalsız papazların daha dünyasal oldukları düşünülür, sakallılar daha incilseldir: korkunç Frolo sakalsız, iyi peder de Foucauld sakallıydı; sakalın ardında, piskoposla, hiyerarşiy- le, siyasal Kilise'yle bağlarını gevşetir insan; daha özgür görünür, bi- raz başına buyruktur, tek sözcükle daha ilkeldir, ilk yalnızların say- gınlığından yararlanır, manastır kurucularının katı içtenliğinden ya- rarlanır, biçime karşı özün sürdürücüsüdür: sakallı olmak, Zone'u, Brittonie'yi ya da Nyassaland'i aynı yürekle araştırmaktır.

Hiç kuşkusuz, sorun bu göstergeler ormanının Peder Pierre'i nasıl sardığını bilmek değil (iyiliğin niteliklerinin bir bakıma taşınabilir nesnelere olması, gerçek -Match'ın Peder Pierre'i- ile düşlem -filmin Peder Pierre'i- arasında kolay bir değişim konusu olması, tek sözcük- le, havariliğin daha ilk dakikada tümünden hazır, yeniden kurmaların ve söylencelerin büyük yolculuğu için iyice donanmış bulunması oldukça şaşırtıcı bile olsa). Ben yalnız kitlenin bu göstergeleri nasıl böyle bol bol tükettiğini araştırıyorum. Bakıyorum, bir yapıyla bir iççağrımın gösterişli özdeşliği karşısında güvene geliyor; berikini bildiği için ötekenden de kuşku duymuyor, havarilik deneyimine artık yalnız eski döküntüleriyle ulaşıyor, ermişliğin gereçleri karşısında rahatlamaya alışmış; ama tanrısal aşk gösterisini böylesine oburca tüketip de sonuçları, işlevleri ve sınırları konusunda hiçbir soru sormayan bir toplum kaygı veriyor bana. O zaman sormaktan kendimi alamıyorum: Peder Pierre'in güzel ve dokunaklı resimselliği ulusun büyük bir bölümünün, bir kez daha, cezasızca, tanrısal aşkın göstergelerini adaletin gerçekliğinin yerine koymak için kullanmakta sakınca görmediği bir kandırmaca olmasın?

## Romanlar ve Çocuklar

Bir zamanlar tek bir fotoğrafta yetmiş kadın romancıyı bir araya getirmiş olan *Elle* dergisine bakılırsa, kadın yazar dikkate değer bir hayvanbilimsel tür oluşturur: karışık bir biçimde romanlar ve çocuklar doğurur: Örneğin şöyle deniliyor: *Jacqueline Lenoir* (iki kız, bir roman); *Marina Grey* (bir oğlan, bir roman); *Nicole Dutreil* (iki oğlan, dört roman), vb.

Ne demek bu? Şu demek: yazmak görkemli, ama gözüpek bir davranıştır; yazar bir sanatçıdır, bohem yaşamı sürmesi konusunda belirli bir hak tanınır kendisine; genellikle, hiç değilse *Elle*'in Fransa'sında, topluma rahatlama nedenleri sağlamakla görevli olduğundan, hizmetlerinin karşılığını ödemek gerekir: kendilerine birazcık kişisel bir yaşam sürme hakkı verilir sessizce. Ama dikkat: öncelikle kadınlığın değişmez koşuluna boyun eğmedikçe, kadınlar bu sözleşmeden yararlanabileceklerini sanmamalı. Kadınlar erkeklere çocuk vermek için gelmiştir yeryüzüne; canlarının istediğini yazsınlar, koşullarını süslesinler; ama sakın bu koşulun dışına çıkmassınlar: kendilerine lütfen sağlanan bu üstün durum incilsel yazgılarını bulandırmasın, doğal olarak yazar yaşamına bağlanan bohemiğin karşılığını hemen analık bedeliyle ödesinler.

Gözüpek olun, özgür olun; erkekçilik oynayın, onun gibi yazı yazın; ama hiçbir zaman uzaklaşmayın ondan; onun gözleri önünde yaşayın, romanlarınızı çocuklarınızla ödenceleyin; yazarlık yolunda ilerleyin biraz, ama hemen koşulunuza geri dönün. Bir roman, bir çocuk, biraz kadıncılık, biraz eşlik, sanat serüvenini aile ocağının sağlam kazıklarına bağlayalım: bu gidiş geliştten her ikisi de fazlasıyla kazançlı çıkacaktır: söylen alanında, yardımlaşmada her zaman yarar vardır.

Örneğin, esin perisi alçakgönüllü ev işlerine yüceliğini verir; doğum söyleni de bu yardıma teşekkür olarak, kimi zaman biraz uçarı diye bilinen esin perisine saygınlığının güvencesini, çocuk odasının dokunaklı dekorunu kazandırır. Böylece, dünyaların en iyisinde – *Elle*'in dünyasında– her şey en iyi içindir: kadın hiç canını sıkmasın, erkeklerin yüksek yaratım koşuluna pekâlâ o da erişebilir. Ama erkek de kaygılanmasın; böyle oldu diye kadını elinden alınacak değildir, doğası gereği el altında bir doğurucu olmaktan geri kalmayacaktır. *Elle* hemen bir Molière sahnesi oynar; bir yandan evet der, bir yandan hayır, hiç kimseyi kırmamaya çalışır; iki köylü kadın arasında kalmış Don Juan gibidir *Elle*, kadınlara siz de erkeklerden aşağı kalmazsınız der, erkeklere de kadınlarının yalnızca kadın olarak kalacağını söyler.

Bu çifte doğurmada erkek yok gibidir önce; çocuklar da, romanlar da aynı ölçüde kendi başlarına gelirmiş, yalnız kadının malıymış gibidir; aynı ayraç içinde tam yetmiş kez yapıtların ve çocukların geldiğini görünce, neredeyse hepsinin de düş ve imgelemin meyveleri, kadına bir tek seferde yaratımın Balzac'sı sevinçleriyle analığın tatlı sevinçlerini veren mucizemsi bir tohumuz döllenenin ürünleri olduklarını sanır insan. Bu aile tablosunda erkek nerededir? Hiçbir yerde ve her yerde, bir gök, bir çevren gibi, bir koşulu hem yaratıp hem kapatan bir yetke gibi. Böyledir *Elle*'in dünyası: kadınlar burada her zaman bağdaşık bir tür, ayrıcalıklarına düşkün, ama tutsaklıklarına daha da tutkun bir topluluk oluşturur; burada erkek hiçbir zaman içeride bulunmaz, kadınlık arı, özgür, güçlüdür; ama erkek çevrede her yerdedir, her yandan sıkıştırır, var eder; oldum olası yaratıcı yokluktur, Racine tanrısının yokluğudur: erkeksiz, ama tümüyle erkeğin bakışıyla oluşmuş olarak, *Elle*'in kadın evreni tümü tümüne harem dairesinin evrenidir.

*Elle*'in her tutumunda bu çifte devinim görülür: haremi kapatın, sonra, kadını ancak o zaman içeri bırakın. Sevin, çalışın, yazın, iş kadını ya da yazın kadını olun; ama erkeğin var olduğunu, sizin onun gibi olmadığınızı hiçbir zaman unutmayın: sınıfınız onunkine bağlı olmak koşuluyla özgürdür: özgürlüğünüz bir lükstür, önce yaratılışınızın zorunluklarını tanımanız koşuluyla olanaklıdır. İsterseniz yazın, hepimiz gurur duyarız bundan; ama çocuk yapmayı da unutmayın, çünkü bu sizin yazgınız. Cizvit ilkesi: koşulunuzun aktöresinde uzlaşmalara girmekten korkmayın, ama iş onu temellendiren dogmaya gelince, hiçbir zaman gevşemeyin.

## Oyuncaklar

Ergin Fransız'ın çocuğu bir başka kendisi gibi gördüğünü hiçbir örnek Fransız oyuncaktan daha iyi anlatamaz. Yaygın oyuncaklar her şeyden önce ergin bir küçük evrendir; hepsi de insan nesnelere küçültülmüş kopyalarıdır, sanki kitlenin gözünde çocuk eni konu daha küçük bir adam, kendi boyuna uygun nesnelere sağlanması gereken bir homonculus'muş gibi.

Yaratılmış biçimler çok azdır: yalnızca yaptakçılık dehasına dayalı birkaç kurma oyunu canlı biçimler sunar. Gerisine gelince, Fransız oyuncakları *her zaman bir şey anlatır*, bu bir şey de hep toplumsallaşmıştır, erginin çağdaş yaşamının söylenlerinden ya da tekniklerinden oluşmuştur: Ordu, Radyo, Posta, Tıp (minik hekim çantaları, bebekler için ameliyat odaları), Okul Sanat Berberliği (saç kıvrırma başlıkları), Havacılık (paraşütçüler), Ulaşım (trenler, Citroen'ler, deniz motorları, Vespa'lar, benzin istasyonları), Bilim (Mars oyuncakları).

Hiç kuşkusuz, Fransız oyuncaklarının *harfi harfine* ergin işlevlerinin evrenini canlandırması, çocuğun düşünmesine zaman kalmadan onu tüm zamanlar boyunca askerler, postacılar, Vespa'lar yaratmış bir doğa kandırmacası oluşturarak bunların tümünü benimsemeye hazırlar. Erginin şaşmadığı ne varsa, hepsinin kataloğunu verir oyuncak: savaş, bürokrasi, çirkinlik, Marslılar, vb. Öte yandan, öykünmeciliği de el çekme göstergesi olarak kopyacılıktan geri kalmaz: Fransız oyuncakları küçültülmüş bir Jivaro başı gibidir,\* bu başta, bir elma boyutunda, ergin kişinin kırışıklıklarını ve saçlarını buluruz. Örneğin

\* Kızılderili Jivarolar düşmanlarının başını keser, derilerini sıcak taşlarda kurutarak "av anısı" olarak saklardı. Kurutulan deriler sıcakta "çekerek" küçüldü. (ç.n.)

işeyen bebekler yapmışlar; yemek boruları var, ağızlarına biberon veriliyor, bezlerini ıslatıyorlar; hiç kuşkusuz, yakında karınlarındaki süt de suya dönüşecektir. Bunlarla küçük kız aile nedenselliğine hazırlanmak, gelecekteki anne rolüne "koşullandırılmak" istenir. Şu var ki, bu sadık ve karışık nesnelere evreni önünde, çocuk ancak mal sahibi olarak, kullanıcı olarak yer alır, hiçbir zaman yaratıcı olarak değil; dünyayı icat etmez, kullanır: serüvenden, şaşkınlıktan, sevinçten yoksun edimler hazırlanır kendisine. Ergin nedenselliğinin düzeneklerini bulmak durumunda bile olmayan, evine düşkün bir mal sahibi yaparlar onu; bunları tümüyle hazır biçimde sağlarlar kendisine: kullanması yeterlidir, araştırılacak bir şey vermezler hiçbir zaman. En ufak kurma oyunu bile, fazla incelmış olmamak koşuluyla, çok farklı bir dünya çiraklığı içerir: çocuk burada anlamlı nesnelere yaratmaz hiçbir zaman, bir ergin adları bulunup bulunmamasının da fazla bir önemi yoktur onun için; onun yaptığı bir kullanma değil, bir yarı-tanrı işidir: yürüyen, yuvarlanan biçimler yaratır, bir yaşam yaratır, bir özellik değil: nesnelere kendi kendilerini yönlendirir burada, avuç içinde cansız ve karmaşık bir nesne değildirler artık. Ama böylesi daha enderdir: Fransız oyuncuğu genellikle bir öykünü oyuncuğudur, kullanıcı çocukları yetiştirmek ister, yaratıcı çocuklar değil.

Oyuncuğun kenterleşmesi tümüyle işlevsel olan biçimlerinden belli olmaz yalnızca, tözlerinden de belli olur. Bugünkü oyuncaklar nankör bir maddeden yapılmıştır, bir doğanın değil, bir kimyanın ürünleridir. Şimdi birçokları karmaşık hamurlarla kalıba dökülüyor: plastik maddenin oyuncaklarda hem kaba, hem "hijyenik" bir görünüşü var, dokunmanın hazzını, yumuşaklığını, insansallığını öldürüyor. Üzücü bir gösterge de tahtanın gittikçe ortadan silinmesi. Oysa sağlamlığı, yumuşaklığı, dokunuşunun doğal sıcaklığıyla tahta ülküsel maddedir; tahta, can verdiği her biçimde fazla keskin köşelerin yarasını, maddenin kimyasal soğukluğunu giderir; çocuk oynadığı ya da çarptığı zaman, ne titrer, ne gıcırda; aynı zamanda hem boşuk, hem de belirgin bir sesi vardır; canayakın ve şiirli bir tözdür; çocuğu ağaç, masa, döşeme ile dokunuş sürekliliği içinde bırakır. Tahta ne yaralar, ne bozulur; kırılmaz, eskir, uzun süre dayanabilir, çocukla yaşayabilir; yavaş yavaş nesne ile elin bağıntılarını değiştirebilir; ölürse, küçülerek ölür, bozulmuş bir yayın kabarıklığı altında yok olan şu mekanik oyuncaklar gibi şişerek değil. Tahta temel nesnelere oluşturur, her zamanın nesnelere. Oysa bu tahta oyuncaklar, hemen hiç kalmadı. Şu var ki, bu

## *Oyuncaklar*

oyuncaklar ancak bir zanaatçılık döneminde olanaklıydı. Bundan böyle oyuncak tözüyle de, rengiyle de kimyasal; gereci bile bir kullanım izlenimine götürüyor, haz izlenimine değil. Öte yandan çok çabuk ölüyor bu oyuncaklar, bir kez öldükten sonra da çocuk için hiçbir ölüm sonrası yaşamları olmuyor.

## Paris Sular Altında Kalmadı

Binlerce Fransız'a getirdiği rahatsızlık ve mutsuzluğa karşın, 1955 su basması yıkımdan çok şenliğe benziyordu.

Önce, kimi nesnelere ortamlarından kopardı, alışılmadık, ama gene de anlaşılır noktalar getirerek dünyanın algılanmasını tazeledi; çatılarına indirgenmiş otomobiller, yalnızca başları yukarıda nilüferler gibi yüzen, budanmış sokak fenerleri, çocuk küpleri gibi kesilmiş evler, kaç gün ağaçta kalan bir kedi gördük. Bütün bu gündelik nesnelere bir denbire köklerinden ayrılmış, özellikle mantıksal tözden, Toprak'tan yoksun kalmış göründü. Bu kopmanın olağanüstü biçimde tehlikeli olmadan, tuhaf olmak gibi iyi bir yanı vardı: su tabakası başarılı, ama bilinen bir hile gibi bir etki yaptı, insanlar değişmiş, ama ne de olsa tümüyle "doğal" biçimler görme hazzını tattılar, akılları bunalım içinde nedenlerin karanlıklığına doğru gerilemeden etkiye takılı kaldı. Su basması gündelik görünmeyi altüst etti, gene de masalsıya doğru kaymadı; nesnelere bir ölçüde silindi, ama biçimleri bozulmadı: görünüm olağandışıydı, ama mantıklıydı.

Gündelik biraz genişçe bir biçimde kesildi mi Şenlik'e götürür: su basmasıysa, kimi nesnelere seçip ortamlarından koparmakla kalmadı, görünümün genel izleniminin ta kendisini, çevrenin atalardan kalma düzenini altüst etti: kadastronun alışılmış çizgileri, ağaç perdeleri, ev sıraları, yollar, ırmak yatağı, mülkün biçimlerini öylesine iyi hazırlayan bu köşeli durmuş-oturmuşluk, tüm bunlar silindi, köşeden düzleme kaydı: yollar yok, kıyıları yok artık, yönler yok; hiçbir yere gitmeyen ve böylece insanın oluşunu askıda bırakan, onu yerlerin mantığından, araçsallığından koparan, dümdüz bir töz.

En şaşırtıcı olgu da ırmağın bile silinmiş olması: tüm bu altüst olu-



şun nedeni olan şey yok artık, su akamaz olmuş, çocukların haklı olarak çok sevdikleri ırmak şeridi, her türlü coğrafya algılamasının bu temel biçimi çizgiden düzleme geçmiş, uzamın engebelerinin hiçbir bağlamı kalmamış, ırmak, yol, tarlalar, bayırlar, arsalar arasında hiyerarşi kalmamış, genel görünüm en büyük gücünü yitiriyor, uzamı işlevlerin yan yana gelişi biçiminde düzenleme gücünü. Demek su basması karışıklığı görsel içgüdülerin merkezine taşıyor. Ama bu karışıklık *görsel olarak* korkutucu değil (su basmasını gerçekten ortak olarak tüketmenin tek yolu olan basın fotoğraflarından söz ediyorum): uzama uyum askıda kalmış, algılama şaşkın, ama genel duyum tatlı, durgun, kımıltısız ve bağlayıcı; bakış sonsuz bir su yüzeyince sürüklenip gidiyor; gündelik görselin kesintiye uğraması gümbürtülü türden değil: yalnızca tamamlanmış niteliğiyle gördüğümüz bir değişim bu, bu da dehşeti önlüyor.

Durgun ırmakların yersel biçimlerin işlev ve *adlarının* kesilmesi içinde taşmasıyla başlayan bu görünüm yatışması karşılığını kaymanın bütün bir mutlu söyleninde buluyor kuşkusuz: su basması fotoğrafları karşısında her okur kendi yerine kayıldığını duyuyor. Sandalları sokakta yürür gösteren resimlerin büyük başarısı da buradan geliyor: bu sahneler pek çok, gazeteler de, okurlar da bundan çok hoşlanırlar göründüler. Burada büyük bir söylensel ve çocuksu düşün: suda yürüyen adam düşünün gerçek içinde gerçekleştiği görülüyor da ondan. Binlerce yıllık denizcilikten sonra, gemi hâlâ şaşırtıcı bir nesne olarak kalıyor: imrenmeler, tutkular, düşler üretiyor: oyuna dalmış çocuklar ya da deniz yolculuğuyla büyülenmiş işçiler olarak, herkes burada kurtuluşun yolunun ta kendisini, sağduyu için açıklanmaz kalan bir sorunun her zaman şaşırtıcı çözümünü görüyor; su üstünde yürüme. Su basması bu izleği yeniden canlandırıyor, çarpıcı bir çerçeve olarak her günün sokağını veriyor ona: sandalla bakkala gidiliyor, papaz kilisesine kayıkla giriyor, aile de gene kayıkla alışverişe çıkıyor.

Böyle olmayacak bir şeye köyü ya da mahalleyi yeniden kurmanın, ona yeni yollar vermenin, onu biraz bir tiyatro alanı gibi kullanmanın, çocukların kulübe söylenini bir kale ya da bir Venedik sarayı gibi sunun kendisinin koruduğu, zor ulaşılır sığmak-evle çeşitlendirmenin esenliği ekleniyor. Çelişkin bir biçimde, su basması, daha elverişli, oyuncaklarını düzenleyen, araştıran, onların tadını çıkaran bir çocuk gibi hazla kullanılabilen bir dünya oluşturdu. Artık evler yalnızca birer küp, raylar yapayalnız birer çizgi, sürüler kendinden geçmiş birer

kitle oldu ve bu kök salmış değil de yayılmış, serilmiş uzamın iyelik biçimi de küçük sandal, çocuk evreninin bu üstün oyuncağı.

Duyum söylenlerinden değer söylenlerine geçilince de su basması aynı esenlik payını korur; basın burada büyük bir kolaylıkla bir yardımlaşma akımı geliştirdi ve suların yükselmesini günü gününe insanları toplayıcı nitelikte bir olay olarak yeniden kurdu. Bu da her şeyden önce belanın *önceden görülebilir* yapısından ileri geliyordu: örneğin, gazetelerin suyun en yüksek noktasına çıkacağı günü önceden bildirmelerinde sıcak ve etkili bir şeyler vardı; belanın patlamasına verilen neredeyse bilimsel süre insanları mantıksal bir çare aramada bir araya getirebildi: egeller, tıkamalar, boşaltmalar. Sağanaktan önce ürünü ya da çamaşırı içeri aldırta, bir serüven romanında çekme köprüyü kaldırtan, kısacası yalnız zamanın silahıyla doğayla savaşa yönelten hüner esenliği.

Paris'i tehdit etmeye başlayınca, su basması az çok kırk sekiz söylenine\* bile büründü: Parisliler "barikat"lar yaptılar, kaldırım taşları yardımıyla kentlerini düşman ırmağa karşı savundular. Bu söylence- sel direnme biçimi çok çekici geldi, koca bir durdurma duvarı, şanlı siper, denizin yükselişine karşı plajda çocukların çabukluk savaşı yaparak diktikleri kumdan set imgeleriyle desteklendi. Böylesi mahzenlerin suyunun çekilmesinden daha soyluydu, gazeteciler fazla bir etki sağlayamamışlardı bu çekmeden, kapıcılar da suyu çekip kabaran ırmağa dökmenin neye yaradığını anlamıyorlardı. Silahlı bir seferberlik, birlik desteği, takma motorlu şişme botlar, "çocukların, yaşlıların ve hastaların" kurtarılması, sürülerin incilsel dönüşü, bütün bu gemisini dolduran Nuh'un ateşi imgesini geliştirmek daha iyiydi. Çünkü Nuh'u gemisi mutlu bir söylendir: insanlık ögelere karşı uzaklığını burada belirler, burada toplanır, burada dünyanın kolay işlenebilir olduğunun kesinliğini yıkımın kendisinden çıkararak güçleri konusunda zorunlu bilinci geliştirir.

\* 1848'de yapılan devrim söz konusu. (ç.n.)

## Bichon Zenciler Arasında

*Match* bize küçük kenterlerin zenci söylieni konusunda çok şeyler söyleyen bir öykü anlattı: genç bir öğretmen çift resim yapmak için Yamyamların ülkesini dolaşmış. Birkaç aylık bebekleri Bichon'u da yanlarında götürmüşler. Ana babayla çocuğun gözüpekliği herkesi bol bol coşturdu.

Bir kez, amaçsız bir kahramanlıktan daha sinirlendirici bir şey olmaz. Erdemlerinin *biçimlerini* nedensiz olarak geliştirmek bir toplum için kaygı uyandırıcı bir durum. Küçük Bichon'un atlattığı tehlikeler gerçek idiyse (seller, yırtıcı hayvanlar, hastalıklar, vb.) Afrika'da resim yapmak ve "güneş ve ışık bolluğu"nu tuvale geçirmek gibi kuşku-lu bir gösteriş için onu bunlarla karşı karşıya bırakmak saçmaydı; bu saçmalığı çok süslü, çok dokunaklı bir güzel gözüpeklik gibi göstermek daha da kötü. Burada gözüpekliğin nasıl işlediği görülüyor: biçimsel ve kof bir edim: ne denli nedensizse, o denli saygı uyandırıyor: izci uygarlığının tam göbeğindeyiz, duygu ve değer izgesi somut yardımlaşma ve ilerleme sorunlarından tümüyle kopmuş. Eski "kişilik", yani "yetiştirme" söylieni. Bichon'un kahramanlıkları da gösterişli tırmanışlarla aynı türden: amaç değerlerini yalnızca kendilerine ayrılan tanıtımdan alan, törel türden kanıtlamalar. Ortak sporun toplumsallaşmış biçimlerine bizim ülkelerimizde çoğu kez yıldız-sporun aşırı bir biçimi denk düşüyor; bedensel çaba burada insanın topluluğa katılma yolundaki çıraklığı değil de bir övüngenlik töresi daha çok, bir dayanıklılık ıraksılığı, her türlü toplumsallaşma kaygısından canavarca koparılmış bir küçük serüven gizemi kuruyor.

Bichon'un ana babasının gittikleri bölge çok bulanık bırakılmış, özellikle Kızıl Zenciler Ülkesi biçiminde, yani hiç belli edilmeden

fazla gerçek nitelikleri küçültülen, ama söylencesel adı boyalarının rengiyle burada içildiği varsayılan insan kanı arasında tüyler ürpertici bir anlam bulanıklığı getiren bir tür romansı yer olarak verilmiş. Yolculuk da fetih sözcükleriyle yansıtılıyor: silahsız yola çıkılıyor kuşkusuz, ama "elde palet ve fırça", sanki ava ya da savaşa çıkılıyormuş gibi bir şey, bu sefer de maddesel açıdan zor koşullar içinde (kahramanlar her zaman yoksuldur, bürokrat toplumumuz soylu yola çıkışlara destek olmamaktadır), ama yürekliliğiyle, bir de yüce (ya da kaba) gereksizliğiyle zengindir. Küçük Bichon'a gelince, Parsifal'cilik\* oynar, kara ve kızıl derilerin cehennemsi dünyasının, kan almaların, çirkin maskelerin karşısına sarışınılığını, arılığını, saç büklümlerini ve gülümsemesini çıkarır. Doğal olarak, ak yumuşaklıktır utkuya ulaşan: Bichon "insan yiyiciler"i dize getirir, onların putu oluverir (şu beyazlar gerçekten de tanrı olmak için yaratılmışlar). Bichon iyi bir minik Fransız'dır, yabancıları kolaylıkla yumuşatıp boyun eğdirtir: iki yaşında, Boulogne korusuna gidecek yerde, şimdiden yurdu için çalışmaktadır. Babası da öyledir doğrusu, o da, neden, bilinmez, bir deveci mangasının yaşamını paylaşır ve makide "yağmacılar"ı kovalar.

Bu pek kamçılayıcı romancığın arkasında biçimlenen zenci imgesini şimdiden sezmişinizdir: bir kez, zenci korku uyandırır, insan yiyicidir: Bichon'un kahraman olarak görülmesi gerçekte ona yem olma tehlikesinde bulunmasındandır. Bu tehlikenin içkin varlığı olmasa, öykü tüm çarpıcılığını yitirir, okur korkmaz; bunun için de beyaz çocuğun gizli olarak tehlikeli bir zenciler halkası içinde yalnız, bırakılmış, kaygısız, savunmasız olduğu durumlar çoğaltılmıştır (tümüyle güven verici tek zenci imgesi *boy* imgesidir, yani evcilleştirilmiş barbar imgesi. Bu imgeye de tüm iyi Afrika öykülerinin beylik izleği eklenir: efendisinin öteberileriyle birlikte ortadan silinen hırsız boy). Her imgede, neler olabilirdi diye titrenmelidir: burası hiç belirtilmez, anlatı "nesnel"dir; ama gerçekte ak tenle kara derinin, suçsuzlukla acımasızlığın, tinsellikle büyüünün göz yaşartıcı uzlaşmasına dayanır; Güzel, Hayvan'ı zincire vurur, Daniel aslanlara elini yalattır, ruhun uyarlılığı içgüdünün barbarlığını dize getirir.

Bichon eyleminin derin kurnazlığı zenci dünyasını beyaz çocuğun

\* Parsifal, R. Wagner'in aynı adı taşıyan müzikal dramının kahramanı. Deneyimsiz Parsifal, sevgilisine ulaşmak için kendisinden beklenmeyecek kahramanlıklar yapar. (ç.n.)

gözünden göstermektedir: her şey bir *kukla* görünüşündedir. Bu indirgeme yaygın mantığın iraksıl sanat ve göreneklere ilişkin imgesiyle tümüyle örtüştüğü için de işte *Match* okuru çocuksu görüşünde tümüyle doğrulanmış, küçük kenter söylenleriyle ilgili olarak daha önce belirttiğim şu başkasını tasarlama güçsüzlüğüne iyice yerleşmiştir. Gerçekte, zenci'nin dolu ve özerk bir yaşamı yoktur: garip bir nesnedir; asalak bir işleve, hafiften tehlikeli garipliğiyle beyaz adamları oyalama işlevine indirgenmiştir: Afrika, biraz tehlikeli bir kukladır.

Şimdi, bu genel imgeyi (*Match*: yaklaşık bir buçuk milyon okur), budunbilimcilerin zenci olgusunun içyüzünü ortaya çıkarma yolunda harcadıkları çabalarla, şu bulanık "ilkel" ya da "eskil" kavramlarını kullanmak zorunda kaldıkları zaman nicedir aldıkları sıkı önlemlerle, Mauss, Lévi-Strauss ya da Leroi-Gourhan gibi kişilerin eskilerden gelen örtülü ırkçı terimlerle boğuşurken gösterdikleri düşünsel dürüstlükle karşılaştırmak istersek, başlıca tutsaklıklarımızdan birini daha iyi anlarız: bilgi ile söylenin ezici karşıtlığı. Bilim kendi yolunda hızla ve dosdoğru ilerliyor; ama ortak tasarımlar onu izlemiyor, yüzyıllarca gerideler, iktidar, büyük basın ve düzenin değerleri yanlışlığın içinde tutuyor bunları.

Voltaire-öncesi bir anlayış içinde yaşıyoruz hâlâ, bunu durmamacasına söylememiz gerekir. Çünkü Montesquieu'nün ya da Voltaire'in zamanında, Acemler'e ya da Huronlar'a şaşılırdı, ama hiç değilse saflığın üstünlüğü verilirdi bunlara. Bichon'un serüvenlerini Voltaire bugün *Match*'ın yazdığı gibi yazmazdı: Batı'nın napalmlanmış kuklasıyla boğuşan adam yiyici (ya da Koreli) bir Bichon tasarlardı daha çok.

## Sevimli Bir İşçi

Kazan'ın *Rıhtımlar Üstünde* adlı filmi güzel bir aldatmaca örneği. Bilirsiniz herhalde, yakışıklı, uyuşuk, hafiften ilkel bir liman işçisi (Marlon Brando) söz konusudur, Aşk'ın ve Kilise'nin (Kilise Spellman işi, çarpıcı bir papaz görüntüsü altında verilir) yardımıyla, yakışıklı işçi yavaş yavaş bilinçlenir. Bu uyanış yasalara yan çizen, hilebaz bir sendikanın elenmesiyle aynı zamana rastladığı ve liman işçilerini kimi sömürücülerine karşı direnmeye çağırır gibi görüldüğü için, kimileri Amerikan halkına işçi sorununu göstermeye yönelik, gözüpek bir film, "sol" bir film karşısında bulduklarını düşündüler.

Gerçekte, bir kez daha, çok çağdaş işleyişini başka Amerikan filmleri dolayısıyla gösterdiğim şu gerçek aşısı söz konusu: büyük patronların sömürme işlevi küçük bir gangster topluluğunun sırtına yıkılıyor, hafif ve çirkin bir yara gibi saptanıp açıklanan bu küçük dert aracılığıyla, gerçek dert gözden kaçırılıyor, adı konulmaktan kurtulmuş oluyor, dert bir büyü gibi kovuluyor.

Ne var ki, Kazan'ın filminin aldatma gücünü açıkça ortaya koymak için, filmin "roller"ini nesnel bir biçimde betimlemek yeter: proletarya burada pekâlâ gördükleri, ama sarsma gücünü gösteremedikleri bir tutsaklık altında iki büklüm olmuş bir gevşek insanlar topluluğundan oluşur; devlet (kapitalist devlet) saltık Adalet'le karışmıştır, suç ve sömürü karşısında başvurulabilecek tek kapıdır: işçi devlete, devletin polisine ve soruşturma kurullarına ulaşabilirse, kurtuldu demektir. Kiliseye gelince, "bak ne güzel oldum" havasında bir çağdaşlık görüntüsü altında, işçinin oluşturucu yoksunluğuyla patron devletin babacan gücü arasında bir aracı güçten başka bir şey değildir. Ayrıca, bütün bu adalet ve bilinç kaşınması sonunda çabucak yatıştır, iyilik verici bir düzenin büyük dengesine ulaşır, işçiler çalışır, patronlar kollarını kavuş-

turur, papazlar da hem onları, hem bunları doğru işlevlerinde kutsar.

Öte yandan, filmin sonu birçoğlarının Kazan'ın ustalıklı ilericiliğinin damgasını vurduğunu sandıkları anda filmi ele verir: Son kesitte, Brando'nun, insanüstü bir çabayla, iyi, bilinçli bir işçi olarak kendisini bekleyen patronun yanına varmayı başardığı görülür. Bu patronsa, gözle görülür bir biçimde karikatürleştirilmiştir. Bakın, Kazan kapitalistleri nasıl sinsice gülünleştiriyor, dediler.

Brecht'in önerdiği aldatmacayı ortaya çıkarma yöntemini uygulamanın ve daha filmin başında baş kişiyle kaynaşvermemizin sonuçlarını incelemenin tam yeri. Brando'nun bizim için olumlu bir kahraman olduğu kesindir, yokluğu genellikle gösteriyi izleme isteği bırakmayan şu katılım olgusu uyarınca, kusurlarına karşın, tüm kitle ona bağlar gönlünü. Bu kahraman, bilincini ve yiğitliğini yeniden bulduğu için daha da büyümüş, yaralı, gücünün sonuna gelmiş, gene de dirençli olarak, kendisine işini geri verecek olan patronuna doğru yöneldiği zaman, kaynaşmamız sınır tanımaz artık, tümüyle ve hiç düşünmeden bu yeni İsa'yla özdeşleşiriz, acısına sonuna dek katılırız. Ne var ki, Brando'nun bu acılı "göğe çıkış"ı gerçekte ölümsüz patronluğun edilgenlikle benimsenmesine götürür: tüm karikatürlere karşın, böyle parlak bir biçimde önümüze sürülen şey *düzene dönüş*'tür; Brando'yla birlikte, liman işçileriyle birlikte, Amerika'nın tüm işçileriyle birlikte, bir utku ve rahatlama duygusu içinde, kendimizi patronluğun ellerine bırakırız, onun kusurlu görünüşünü çizmek hiçbir şeye yaramaz artık: toplumsal adaletin anlamını sırf Amerikan sermayesine armağan etmek üzere yeniden bulan bu liman işçisiyle nicedir yazgımızı kaynaştırmış, onunla birlikte batıp gitmişizdir.

Görüldüğü gibi, bu sahneyi nesnel olarak bir aldatmaca oluntusu yapan şey onun *katılımcı* özelliği. Daha başlangıçta Brando'yu sevmeye yönlendirildiğimizden, hiçbir zaman eleştirmeyiz artık onu, apaçık bölnlüğünün bile bilincine varamayız. Bilindiği gibi, Brecht rolleri "ıraklaştırma" yöntemini işte bu türlü düzenlerin tehlikesine karşı önermiştir. Brecht olsa, Brando'dan bölnlüğünü göstermesini, mutsuzlukları karşısında duyacağımız tüm yakınlığa karşın, bize bunun nedenlerini ve çarelerini görmenin daha önemli olduğunu anlatmasını isterdi. Kazan'ın yanlışını yargımıza sunması gereken kişinin kapitalistten çok, Brando'nun kendisi olduğunu söyleyerek özetleyebiliriz. Çünkü, kurbanların başkaldırısından beklenenler, cellatlarının karikatüründen bekleyebileceklerimizden çok daha fazladır.

## Garbo'nun Yüzü

Garbo insan yüzünün etkisinin kalabalıkları en büyük coşkuya boğduğu şu sinema döneminin malıdır daha, kişi tıpkı bir iksirle kendinden geçer gibi bir insan görüntüsüyle kendinden geçer bu dönemde, insan yüzü tenin erişilmesi gibi bırakılması da olanaksız olan saltık bir durumunu oluşturur. Birkaç yıl önce, Valentino'nun yüzü intiharlara neden oluyordu; Garbo'nun yüzü de aynı "courtois" aşk\* evreninde yer alır, ten burada gizemsel sapınç duyguları geliştirir.

Hiç kuşkusuz, hayranlık verici bir nesne-yüzdür bu; son yıllarda Paris'te yeniden gördüğümüz *Kraliçe Christine*'de, "düzgün" bir maskenin karşı kalınlığını sunar; boyanmış bir yüz değil, sıvanmış bir yüzdür, çizgileriyle değil, rengin yüzeyiyle korunur; hem kırılğan, hem de sıkı bir özellik gösteren tüm bu yüzde, yalnızca gözler, garip bir öz gibi kara, ama hiç de anlatımlı olmayan biraz titrek iki çürük gibidir. Bu çizilmemiş, daha çok "düz" ve "gevrek"ten bir heykel gibi oyulmuş, yani aynı zamanda hem kusursuz, hem geçici yüz, güzelliğin son noktasında bile, Charlot'nun unlu suratı, koyu bitki gözleri, totem yüzüyle birleşir.

Belki de tam maske (örneğin eskil maske) giz izleğinden (İtalyan yarı-maskeleri böyledir) çok, insan yüzünün bir ana-örneği izleğini içerir. Garbo bir tür Platoncu yaratık düşünüyordu gözlere, böyle oldu diye kuşkululu duruma gelmemekle birlikte, yüzünün neredeyse cinsellikten sıyrılmış olması da bununla açıklanır. Şu var ki, film de bu bölünmezliğe elverişlidir (Kraliçe Christine kimi kez kadın, kimi kez genç binicidir); ama Garbo burada hiçbir kılık değiştirme edimine

\* Fransız ortaçağında, "sevgili"yi tanrıallaştıran aşk anlayışı. (ç.n.)



girişmez; her zaman kendi kendisidir, tacının ya da kocaman, basık şapkalarının altında, hiçbir yapmacığa kaçmadan, aynı kar ve yalnızlık yüzünü taşır. Kendisine takılan *Tanrısal* adı da, hiç kuşkusuz, güzelliğin üstün bir durumundan çok, nesnelere en büyük aydınlık içinde biçimlenip tamamlandıkları bir gökten inmiş olan bedensel kişiliğinin özünü amaçlıyordu. Kendisi de biliyordu bunu: nice oyuncu kadının güzelliğinin kaygı verici olgunlaşmasını halka göstermeye boyun eğmiştir. Oysa, hayır: özün bozulmaması gerekiyordu, yüzünün "plastik" olmaktan çok, düşünsel gerçekliğinden başka gerçekliği olmaması gerekiyordu. Öz yavaş yavaş karardı, gözlüklerle, geniş kenarlı şapkalarla, sürgünlerle örtüldü gitgide, ama hiçbir zaman bozulmadı.

Bununla birlikte, bu tanrısallaşmış yüzde, bir maskeden daha keskin bir şey belirir: burun deliklerinin eğimiyle kaşların kemeri arasında bir tür istemli, dolayısıyla insanca bağıntı, yüzün iki bölümü arasında ender rastlanır, bireysel bir işlev; maske yalnızca bir çizgiler toplamıdır; yüzse her şeyden önce izleksel olarak çizgilerin birbirini çağrıştırmasıdır. Garbo'nun yüzü sinemanın özsel bir güzellikten varoluşsal bir güzellik çıkarmak, ana-örneklerin ölümlü yüzlerin çekimine kapılmak, tensel özlerin yerlerini kadının bir "şiirselliğine" bırakmak üzere olduğu şu geçici dönemi yansıtır.

Geçiş evresi olarak, Garbo'nun yüzü iki görüntüsel çağı uzlaştırır, yıldırıdan çekiciliğe geçişi sağlar. Bugün bu evrimin öteki kutbuna geldiğimizi biliyoruz: örneğin Audrey Hepburn'ün yüzü bireyselleşmiştir, yalnızca özel izlekleriyle (çocuk-kadın, kedi-kadın) değil, kişiliğiyle de, artık hiçbir özsel yanı bulunmayan, ama biçimsel işlevlerin sonsuz karmaşıklığından oluşmuş bir yüzün neredeyse tek bir özgülleşimiyle de bireyselleşmiştir. Dil gibi, Garbo'nun teklifi kavramsal türdendir, Audrey Hepburn'ünki tözsel türden. Garbo'nun yüzü Düşün'dür, Hepburn'ün yüzüyse, Olay.

## Güç ve Aldırmazlık

Kara Dizi filmlerinde, aldırmazlığın iyi bir deviniselliğine geldik şimdi; adamların saldırısı karşısında sigara dumanlarıyla halkalar çizen, gevşek ağızlı "karı"lar; çok kesin ve çok tutumlu bir "ateş" belirtisi olarak görkemli bir biçimde parmak şaklatmalar; çete başının eşinin en tehlikeli koşullar ortasında bile sakin sakin örgü örmesi. Daha önce *Grisbi*, ona tam Fransız işi bir gündelikliğin güvencesini vererek bu ilgisizlik deviniselliğini kurumlaştırmıştı.

Gangsterler dünyası her şeyden önce bir soğukkanlılık dünyasıdır. Örneğin bir insanın ölümü gibi, genel düşüncenin hâlâ önemli saydığı olaylar, burada bir devini kısıntısı oylumu içinde sunulan bir çizime indirgenmiştir: çizgilerin sakin yer değiştirmesinde küçük bir toz, şaklayan iki parmak, sonra algılama alanının öbür ucunda aynı devini uzlaşımı içinde bir adam yıkılır. Her zaman melodramın buzdan alayı gibi kurulan bu eksilti evreni, bilindiği gibi, peri oyununun son evrenidir aynı zamanda. Kesin devininin küçüklüğünün koca bir söyleniş geleneği vardır, birkaç baş oynatmayla insanların yazgısını altüst eden eskil tanrıların *numen*'inden peri kızının ya da hokkabazın değnek vuruşuna dek uzanır. Hiç kuşkusuz, ateşli silahlar ölümü iraklaştırmıştı, ama öyle mantıklı bir biçimde iraklaştırmıştı ki, yazgının varlığını yeniden ortaya çıkarmak için devinide inceliklere gitmek gerekti; gangsterlerimizin aldırmazlığı da tam bu işte: deviniyle edimi en ufak oylum içinde kaynaştırmayı başaran trajik bir devini kalıntısı.

Bu dünyanın anlamsal kesinliği, gösterinin düşünsel (çoşumsal değil) yapısı üzerinde gene ısrar edeceğim. Kusursuz bir eğri çizerek ceket altından birdenbire koltun çıkarılması hiç de ölüm *anlamına gelmez*, çünkü töre etkisi mucizemsi bir biçimde tersine çevrilebilecek,

basit bir tehditten başka bir şey olmadığını belirtiyor nicedir; tabancanın belirmesinin trajik bir değeri yoktur burada, yalnızca bilimsel bir değer taşır, yeni bir olay belirlediğini gösterir, devini kanıtsaldır, özellikle dehşet verici değildir; Marivaux'nun bir oyununda uslamlama değişimi gibidir: durum tersine dönmüş, eskiden fetih konusu olan şey bir çırpıda yitirilmiştir; tabancalar balesi zamanı daha değişken kılar, anlatının gidişinde sıfıra dönüşler, kaz oyunundakine benzer geriye sıçrayışlar vardır. Kolt dildir, işlevi zamanın baskısını sürdürmek, zamanın kapanmasını önlemektir; *praxis* değil, *logos*'tur.

Gangsterin umursamaz devinisiyse, tam tersine, bir duruşun hesaplı gücüyle donanmıştır; atılımsız, son noktanın şaşmaz aranımda hızlı, zamanı keser ve "sözbilim"i bulandırır. Her türlü aldırmazlık yalnız sessizliğin etkili olduğunu kesimler: örgü örmek, sigara içmek, parmağını kaldırmak, bu işlemler gerçek yaşamın sessizlikte olduğunu, zamanın yaşam ve ölümünün edime bağlı kaldığı görüşünü benimsetir. Böylece izleyici sözlerin değil, edimlerin baskısı altında değişen bir gerçek dünya yanılmasına kapılır; gangster konuşacak olursa, imgelerle konuşur, dil yalnızca şiidir onun için, sözcüğün hiçbir düzenleyici işlevi yoktur: konuşmalar onun aylıklık etme ve bunu belirtme biçimidir. Temel bir evren vardır, o da bir tür salt etkinlik dağarcığı olarak, iyice yağlanmış, her zaman tam öngörülen noktada durdurulmuş deviniler evrenidir; sonra, bunun üstünde iki tutam argo, tek değişim değerinin devini olduğu bir ekonominin yararsız (dolayısıyla aristokratik) lüksü gibidir.

Ama bu devini, edimle birleştğini anlatmak için, her türlü abartıyı perdahlamalı, varlığının algı eşiğine dek incelmelidir; kalınlığı nedenle sonuç arasındaki bir bağının kalınlığı olmalıdır yalnızca: aldırmazlık burada etkenliğin en kurnaz göstergesidir; herkes burada arı insan deviniselliğinin insafına bırakılmış olan ve artık dilin engelleriyle ağırlaşmayacak bir ülküselliğini yeniden bulur: gangsterler ve tanrılar konuşmaz, kafalarını sallarlar ve ne olacaksa olur.

## Şarap ve Süt

Fransız ulusu üç yüz altmış tür peyniri ve kültürü gibi şarabı da kendine özgü bir zenginlik olarak algılar. Bir totem-içkidir şarap, Hollanda ineğinin sütünün ya da İngiliz krallık ailesinin törenle içtiği çayın karşılığıdır. Bachelard, istem düşlemleri üzerine denemesinin sonunda, bu sınının tözsel ruhçözümleyimini vermiş, şarabın güneş ve toprağın özsuğu olduğunu, temel durumunun ıslak değil, kuru olduğunu, bu niteliğiyle de kendisine en karşıt söylensel tözün su olduğunu göstermişti.

Doğrusunu söylemek gerekirse, her türlü güçlü totem gibi şarap da çelişkilere pek aldırmayan, zengin bir söylenler bütününün dayanağını oluşturur. Bu güç verici töz örneğın susuzluk gidericilerin en etkini sayılır her zaman, hiç değilse susuzluk tüketiminde ilk kaçamak olarak kullanılır ("havada susuzluk var"). Kırmızılığıyla, en eski özdeşi kan, yani yoğun ve yaşatıcı sıvıdır. Çünkü gerçekte beden-sıvısal biçiminin pek önemi yoktur: her şeyden önce bir değıştirim tözüdür, konumları ve durumları tersyüz edebilir, nesnelere karşıtlarını çıkarabilir, örneğın zayıfı güçlü, sessizi geveze yapabilir; eski kimyasal kalıtımı, dönüştürme ya da yoktan var etmedeki felsefel gücü de buradan gelir.

Özü bakımından terimleri değışebilen bir işlev olduğundan, şarap görünüşte "plastik" güçler içerir: düşe olduğu gibi gerçeğe de kaçmak olabilir, söyleni kullananlara bağılıdır bu. Emekçi için, şarap nitelik, sonsuz iş kolaylığı olacaktır. Aydın için, tersine bir işlevi gerçekleştirecektir: yazarın "küçük beyaz şarabının" ya da "beaujolais"nin görevi onu kokteyllerin ve lüks içkilerin (sunmaya züppeliğın yönelttiği biricik içkiler) gereğinden fazla doğal dünyasından koparmak ola-

caktır; şarap onu söylenlerden kurtaracak, düşünselliğinden alacak, proleterle eşitleştirecektir; şarapla, aydın doğal bir erkeklığe yaklaşır, böylelikle, bir buçuk yüzyıllık romantizmin salt beyinsellik üzerine çöktüregeldiği lanetlemeden sıyrılacağını düşünür (bilindiği gibi, çağdaş aydına özgü söylenlerden biri de erkeklik saplantısıdır).

Ama Fransa'ya özgü olan şey şarabın değiştirme gücünün hiçbir zaman açıkça bir amaç olarak sunulmamasıdır: öteki ülkeler sarhoş olmak için içerler, herkes de söyler bunu; Fransa'da sarhoşluk sonuçtur, hiçbir zaman amaç değildir; aranan bir etkinin zorunlu nedeni olarak değil, bir hazzın yayılması olarak duyulur içki: şarap yalnızca ik-sir değildir, sürekli içme edimidir de: edim burada bir dekor değeri taşır, şarabın gücü varoluş biçimlerinden ayrılmaz hiçbir zaman (buna karşılık, örneğin viski "daha hoş ve sonuçları o denli kötü olmayan" sarhoşluğu için içilir, başa dikilir, yenilenir, içilmesi bir neden-edime indirgenir).

Bütün bunlar bilinen şeylerdir, folklorda, atasözlerinde, konuşmalarda, yazında bin kez söylenmiştir. Ama bu evrensellik bile bir uydumculuk içerir: şaraba inanmak zorlayıcı bir ortak edimdir; söylen-den biraz uzaklaşan bir Fransız, ufak, ama şaşmaz bütünleşme sorunlarıyla karşı karşıya gelir, bunlardan birincisi de tutumunu açıklamaktır. Evrensellik ilkesi eksiksiz işler burada, toplum şaraba inanmayan kişiyi hasta, sakat ya da sapkın diye *adlandırır*; onu anlamaz, içine de almaz. Buna karşılık, iyi bütünleşme diploması şarapla içli dışlı olana verilir: içmesini *bilmek*, Fransız'ı nitelendirmeye, hem edim gücünü, hem denetim ve toplumsallığını kanıtlamaya yarayan, ulusal bir tekniktir. Böylece şarap ortak bir töre kurar, bu töre içinde de her şey bağışlanır: aşırılıklar, mutsuzluklar, cinayetler hiç kuşkusuz şarapla da olanaklıdır, ama kötülük, kalleşlik ya da çirkinlik hiç mi hiç olanaklı değildir; doğurabileceği kötülük yazgısal türdendir, öyleyse cezalandırmanın dışında kalır, bir tiyatro kötülüğüdür, bir yaratılış kötülüğü değil.

Şarap yalnız bir töre değil, bir dekor da getirdiği için toplumsallaşmıştır; en hafif yemekten (şarap ve peynir) şenliğe, meyhane konuşmasından şölen söylevine dek, Fransız günlük yaşamının en ufak törenlerini bile süsler. İklimleri kusursuzlaştırır, soğukta bütün ısınma söylenleriyle kaynaşır, sıcakta bütün gölge, serinlik, ayaz imgeleriyle. Bizi şarabı düşlemeye yöneltmeyen tek bedensel rahatsızlık yoktur (sıcak, açlık, sıkıntı, yüküm, tedirginlik). Temel töz olarak öteki besin

betileriyle birleşince, Fransız'ın tüm uzamlarını, tüm zamanlarını kaplayabilir. Gündelikliğin belirli bir ayrıntısına ulaşıncaya kadar, şarap yokluğu bir ıraksılık gibi sarsar: M. Coty\*, yedi yıllık döneminin başında, özel sofrasında resminin çekilmesine izin verip de olağanüstü bir biçimde litrelik kırmızı şarap şişesinin yerini Dumesnil şişesi almış gibi görününce, tüm ulus ayağa kalkmıştı; bekâr bir kral kadar katlanılmaz bir şeydi bu. Şarap burada bir devlet nedeni niteliğindedir.

Bachelard suyu şarabın karşıtı olarak göstermekte haklıydı kuşkusuz; söylensel olarak doğru; toplumbilimsel olarak, hiç değilse bugün, daha az doğru; ekonomik ya da tarihsel koşullar bu rolü süte verdiler. Süt şimdi gerçek karşı-şarap: yalnızca Mendès-France'ın\*\* girişimleri (istemle söylensel biçimde girişimleri: kürsüde içilen süt, Mathurin'in *spinach*'ı gibi) nedeniyle değil, tözlerin büyük yapıbiliminde, süt bütün molekül yoğunluğu, üstünün kaymaklı, dolayısıyla gevşetici özelliğiyle ateşin karşıtıdır; şarap sakatlayıcı, cerrahsaldır, dönüştürür ve doğurtur; süt "kozmetik"tir, bağlar, örter, canlandırır. Üstelik, çocuğun suçsuzluğuyla birleştirilen arılığı bir güç güvencesidir, kan çekici, kanamalı olmayan, durgun, ak, açık, tümüyle gerçeğe denk arılıkta bir güç güvencesi. Bu yeni Parsifal söylenini katı ve an kahramanları adaleti yerine getiren koltunu çekmeden önce bir bardak süte hayır demeyen kimi Amerikan filmleri hazırladı: bugün de, bazı bazı, Paris'te, bıçkın ve serseri çevrelerinde, Amerika'dan gelmiş, garip bir narlı-süt içilir. Ama süt ıraksıl bir töz olarak kalmaktadır; ulusal olan şaraptır.

Şarap söylenseline bakarak günlük yaşamımızın alışılmış çift anlamlılığını da anlayabiliriz. Öyle ya, şarabın iyi ve güzel bir töz olduğu doğrudur, ama ister bölge şarapçılarından gelsin, isterse Müslüman'a, elinden almış topraklarda, ekmeği bile olmadığı için kendisini hiç mi hiç ilgilendirmeyen bir üretimi zorla yaptırtan Cezayir Fransızları'ndan gelsin, üretiminin ağır bir biçimde Fransız kapitalizminin bir parçası olduğu da doğru. Böyle çok sevimli, ama gene de günahsız olmayan söylenler vardır. Bizim şimdiki yabancılaşmamızın özelliği, aynı zamanda bir el koymanın da ürünü olduğu unutulmadıkça, şarabın tümüyle mutlu bir töz olamamasıdır. .

\* René Coty, Fransa Cumhurbaşkanı (1954-1958). (ç.n.)

\*\* Pierre Mendès-France, Fransa Başbakanı (1954-1955). (ç.n.)

## Biftek ve Kızarmış Patates

Biftek de tıpkı şarap gibi kan söylensesinde yer alır. Etin yüreğidir biftek, arı durumda ettir, biftek yiyen boğa gücünü bedenine sindirmiş olur. Hiç kuşkusuz, bifteğin çekiciliği neredeyse çiğ olmasından gelir: biftekte kan görünür; doğal, yoğun, hem sıkı, hem bölünebilir durumdadır; diş altında hem kaynak gücünü, hem insanın kendi kanına boşalmadaki yumuşaklığını iyice duyuracak biçimde azalan bu ağır madde türü eskil "tanrılar yemeği"ni çok güzel anıştırır. Kanlılık bifteğin var olma nedenidir: pişme dereceleri ısı birimleriyle değil, kan görüntüleriyle dile getirilir: biftek *kanlı* (o zaman boğazlanmış hayvanın atardamar akışını anımsatır) ya da *mavi*'dir (burada da kırmızının aşırı durumu olan morumsunun aracılığıyla damarların dopdolu kanı esinlenir). Pişirme, ılımlı olduğu zaman bile, açıklıkla dile getirilemez; bu doğaya karşı durum için bir örtmece gerekir: bifteğin *kıvamında* olduğu söylenir. Bu da, doğrusunu söylemek gerekirse, bir kusursuzluktan çok, bir sınır belirtir.

Demek ki, kanlı biftek yemek aynı zamanda hem bir doğayı, hem bir töreyi yansıtır. Bütün yaratışların onda kendine yararlı olanı bulunduğu varsayılır, kanlılar onunla özdeşleşir, sinirli ve ağırkanlılar onunla bütünlenir. Sonra, şarap birçok aydın için kendilerini doğanın ana gücüne doğru götüren, medyumsal bir töz olduğu gibi biftek de onlar için bir "kurtulma" besinidir, bifteğin yardımıyla beyinselliklerini sıradanlaştırır, kan ve yumuşak özle sürekli olarak başlarına kakılan kısır kuruluşu savuştururlar. Örneğin "steak tartare" modası duyarlık ve hastasallığın romantik birliğine karşı bir şeytan kovma işlemidir: bu yemekte maddenin tüm çimlenim durumlarını buluruz: kanlı püreyle yumurtanın akı, bütün bir yumuşak ve canlı tözler birliği, ön-doğurma imgelerinin bir tür anlamlı özeti.

Şarap gibi biftek de temel öğedir Fransa'da, toplumsallaşmış, onun da ötesinde ulusallaşmıştır; beslenme yaşamının tüm dekorlarında yer alır: ucuz lokantalarda düz, sarıyla çevrili, taban pençesi biçiminde, uzmanlaşmış lokantalarda kalın, sulu; yüksek mutfakta küp biçimi, ortası yanmış bir hafif kabuk altında iyice nemli; her dizeme uyar, rahat kenter yemeğine de, bekârın bohem yemeğine de; hem çabuk yapılan, hem yoğun yemektir, ekonomi ve etkinlik, söylensellik ve tüketimin esnekliği arasında kurulabilecek en iyi bağıntıyı gerçekleştirir.

Üstelik, bir Fransız zenginliğidir (bugün Amerikan steak'lerinin kuşatması altındadır, orası öyle). Şarapta olduğu gibi Fransız'a bifteğini düşletmeyen besinsel zorluk yoktur. Yurtdışma adımını atar atmaz, özlem başlayıverir. Biftek burada fazladan bir incelik özelliğiyle de süslenir. Çünkü ıraksıl mutfakların görünüşteki karışıklığında, tadı sadelikle birleştiren bir besin olduğu düşünülür. Ulusal olduğundan, yurtseverlik değerleri arasına girer; savaş zamanında bu değerlere geçirililik kazandırır, Fransız savaşçısının teninin ta kendisidir, ancak ihanetle düşman eline geçen ayrılmaz varlıktır. Eski bir filmde (*Deuxième bureau contre Kommandantur*), yurtsever papazın hizmetçisi gizli Fransız savaşçısı kılığına girmiş Alman casusuna yemek sunar. "O siz misiniz Laurent! Size bifteğimden vereceğim." Sonra, casusun maskesi düşünce de haykırır: "Ben de ona bifteğimden vermiştim!" Güveni kötüye kullanmanın son kertesidir.

Genellikle kızarmış patatesle birleştirildiğinden, biftek ulusal parıltısını ona da geçirir: kızarmış patates de onun gibi yurtsaldır, onun gibi özlenir. *Match* bize Çin Hindi'ndeki silah bırakışmadan sonra "general Castries'nin ilk yemeği için kızarmış patates istediğini" duyurdu. Eski Çin Hindi Savaşçıları Başkanı, daha sonra bu haberi yorumlarken, şöyle ekliyordu: "İlk yemeği için kızarmış patates isteyen general de Castries'nin bu davranışı pek anlaşılmadı." Anlamamız istenen şey, General'in çağrısının bayağı bir maddeci bir tepki değil, yenden bulunmuş Fransız budununun onanmasının töremsel bir oluntusu olduğuydu. General bizim ulusal simgelerimizi iyi tanıyor, kızarmış patatesin "Fransızlığın" besinsel göstergesi olduğunu biliyordu.



## Nautilus ve Sarhoş Gemi

Jules Verne'in (geçenlerde ellinci yıldönümünü kutladılar) yapıtı bir yapı eleştirisi için iyi bir konu olabilir; izlekli bir yapıttır, Verne kendi üzerine kapalı bir evren oluşturmuştur. Bu evrenin kendi ulamları, kendi zamanı, kendi uzamı, kendi tümlüğü, hatta kendi varoluş ilkesi vardır.

Bu ilke de sürekli bir kapanma edimiymiş gibi geliyor bana. Verne'de yolculuğu düşlemek kapalılığı araştırmanın karşılığıdır, Verne'le çocukluğun iyi uyuşması sıradan bir serüven gizeminden gelmez, tam tersine, "sınırlı"nın sağladığı ortak mutluluktan gelir, çocukların kulübe ve çadır tutkusunda da buluruz bunu: çevresini kapatmak ve yerleşmek, çocukluğun ve Verne'in varoluş düşü budur. Bu düşün ana-örneği de şu neredeyse kusursuz roman *Gizemli Ada*'dır, çocuk adam burada dünyayı yeniden icat eder, doldurur, kapatır, içine kapanır, bu ansiklopedik çabayı da kenterin iyelik tutumuyla taçlandırır: dışarıda fırtına, yani sonsuzluk, boş yere ortalığı kasıp kavururken, o terlikleri ve piposuyla ocak başındadır.

Verne bir tümlük manyağı olmuştur: durmamacasma dünyayı tamamlayıp donatıyor, bir yumurta gibi dolduruyordu. Yönelimi tam olarak bir XVIII. yüzyıl ansiklopedicisinin ya da bir Hollandalı ressamın yönelimidir: dünya sınırlıdır. Dünya, birbirine bitişik gereçlerle doludur. Sanatçının kataloglar, dökümler yapmaktan, burada, sıkışık sıralar içinde, insan araçları, insan yaratımları ortaya çıkarmak üzere boş köşecikler aramaktan başka bir görevi olamaz. Verne kenter sınıfının ilerici soyundandır: yapıtı hiçbir şeyin insanın elinden kurtulamayacağını, en uzak dünyanın bile onun avucunda bir nesneden farksız olduğunu, iyeliğince Doğa'nın genel tutsaklaştırılmasının eytişim-

sel bir evresinden başka bir şey olmadığını sergiler. Verne'in romantik kaçış yollarına ya da gizemsel sonsuzluk tasarılarına göre dünyayı genişletmeye çalıştığı yoktu: sürekli olarak onu beriye çekmeye, doldurmaya, daha sonra insanın rahat rahat oturabileceği, bildik ve kapalı bir uzama indirgemeye çalışıyordu: dünya, her şeyi kendinden çıkarabilecek durumdadır, varolmak için insandan başka hiç kimseye gereksinimi yoktur.

Dünyayı böyle kendine mal etmeyi daha da göz kamaştırıcı bir duruma getirmek için bilimin sonsuz kaynakları yanında çok güzel bir romansı yol bulmuştur Verne: uzamı zamanın inancası altına almak, bu iki ulamı durmamacasına birleştirmek, her ikisini de aynı zar atışı ya da aynı gözüpeklik edimiyle tehlikeye atmak. Oluntuların görevi de dünyaya bir tür esneklik vermek, kapalılığı önce uzaklaştırıp sonra yaklaştırmak, acunsal uzaklıklarla keyifle oynamak, eğlenircesine insanın uzamlar ve saatler üzerindeki gücünü denemektir. Hep arı ve güçlendirici geceler geçiren bir tür kenter Antaios olan Verne kahramanının utkuyla yediği bu gezegen üzerinde, pişmanlık ya da sıkıntının pençesine düşmüş bir "desperado"\* dolaşır sık sık, gerilerde kalmış bir romantik çağın kalıntısıdır, aykırılığıyla dünyanın gerçek sahiplerinin sağlığını daha bir gözler önüne serer, bu sağlıklı insanlarınsa, elden geldiğince kusursuz bir biçimde, karmaşıklığının doğaötesi ya da aktöreyle hiçbir ilgisi bulunmayan, yalnızca coğrafyanın çarpıcı bir özencinden kaynaklanan durumlara ayak uydurmaktan başka kaygıları yoktur.

Öyleyse Jules Verne'in derin ediminin iyelik olduğu kesin. Verne söylensinde öylesine önemli bir yer tutan gemi imgesi hiç de çelişmez bununla, tam tersine: gemi gidiş simgesi olabilir, ama, daha derin bir biçimde, kapalılığın şifresidir. Gemi sevgisi her zaman kusursuz bir biçimde kapanma, el altında olabildiğince çok sayıda nesne bulundurma, kesinlikle sınırlı bir uzam kullanma sevincidir: gemileri sevmek, sonu belli olmayan, büyük yolculukları değil, dönülmez biçimde kapalılığıyla aşırı evi sevmektir her şeyden önce: gemi bir ulaşım aracı olmadan önce bir yerleşim olgusudur. Jules Verne'in bütün gemileri kusursuz "ocak başları"dır. Gezilerinin uzunluğu kapalılıklarının mutluluğunu, iç insanlığının kusursuzluğunu daha da artırır. *Nautilus* bu bakımdan hayranlık verici mağaradır: bu çatlaksız içselliğin

\* İspanyolca, "umutsuz kişi" anlamında. (ç.n.)

bağrından, büyük bir cam aracılığıyla, dışarıda suların dalgalanışını görmek ve böylece, tek bir edimle, "içeri"yi karşıtıyla tanımlama olanacağı doğduğu zaman, kapanma ergisi doruğuna ulaşır.

Bu bakımdan, çoğu söylenece ya da düşlem gemileri, *Nautilus* gibi, gözde kapanış izleğidir, çünkü, insanın burada hemen yuvarlak ve yalnız bir evren ergisi düzenlemesi için gemiyi insan konutu olarak vermek yeter, öte yandan, tüm bir gemi töresi insanı aynı zamanda hem tanrı, hem efendi, hem sahip yapar (*geminin tek efendisi, vb.*). Bu nedenle gemicilik söylenselliğinde, insanı geminin sahibi niteliğinden sıyrmanın bir tek yolu vardır; o da insanı silip gemiyi yalnız bırakmaktır; gemi kutu, konut, mal olmaktan çıkar o zaman; yolculuk eden, sonsuzluklara sürtünen göz olur; durmamacasına yola çıkışlar üretir. Verne'in *Nautilus*'unun gerçek karşıtı olan nesne, Rimbaud'nun *Sarhoş Gemi*'sidir, "ben" diye konuşan ve içbükeyliğinden sıyrılmış olarak, insanı bir mağara ruhçözümleyiminden gerçek bir açınınsama şiiirbilimine geçirebilen emidir.

## Derinlik Tanıtımı

Bugün deterjan tanıtımının her şeyden önce bir derinlik düşüncesini okşadığını belirtmiştim: kir yüzeyden koparılmıyor artık; en gizli bariyerlerden çıkarılıp atılıyor. Bütün güzellik ürünleri tanıtımı da içselliğin bir tür destansı gösterimine dayanmakta. Ürünü tanıtıp sattırmaya yönelik birtakım bilimsel önsözcükler de derinlemesine temizlemesini, derinlemesine arıtmasını, derinlemesine beslemesini, kısacası, ne pahasına olursa olsun sızmasını istiyor. Aykırı bir biçimde, deri öncelikle yüzey, ama canlı, dolayısıyla kurumaya ve yaşlanmaya adanmış, ölümlü yüzey olduğu ölçüde, kolaylıkla derin köklerin, kimi ürün tanıtımlarının *temel yenilenme tabakası* diye adlandırdığı şeyin bir parçası olarak çıkıyor ortaya. Öte yandan, tıp da güzelliğe derin bir uzam (altderi, üstderi) kazandırılmasına, kadınların güzelliğin çiçeklenmelerinin köklerin beslenmesine bağlı oldukları bir tür filizlendirici çevrimin ürünü olduklarına inandırılmalarına olanak sağlıyor.

Demek ki, derinlik düşüncesi yaygın, yer almadığı tek tanıtım yok. Bu derinliğe sızıp dönüşümler yaratacak tözlere gelince, tam bir belirsizlik: yalnızca *anamaddeler* (canlandırıcı, uyarıcı, besleyici) ya da *özsular* (dirimsel, yeniden canlandırıcı, yenileştirici), bir yığın Molière'si sözcük konusu, ancak hafif bir bilimsellik karışıyor işin içine (*bakterisid etken R 51*). Hayır, bu küçük tanıtım ruhçözümleyiminin gerçek dramı "özsular"la "anamaddeler"in derinlik alanına doğru ilerleyişini ustalıklarla kendi yanına çekmeye çabalayan iki düşman tözün çekişmesidir. Bu iki töz de su ile yağıdır.

Her ikisi de törel olarak çift anlamlıdır: su yararlıdır, çünkü yaşlı cildin kuru, genç ciltlerin taze, arı olduğunu (taze bir nemlilik, der bir ürün) herkes görür; diri, düzgün, tensel tözün tüm olumlu değerleri

kendiliklerinden suyla gerilmiş, çamaşır gibi kabarmış, genel anahtarı su olan ülküsel bir arılık, temizlik, tazelik durumuna yerleşmiş olarak algılanır. Öyleyse, tanıtımsal açıdan, derinliklerin sulandırılması zorunlu bir işlemdir. Bununla birlikte, yoğun cisimlerin içine sızmak suyun öyle kolaylıkla başarabileceği bir iş değilmiş gibi görünür: güzelliğin geliştiği bölgelere gereğince ulaşamayacak ölçüde uçucu, hafif, sabırsız olduğu tasarlanır. Sonra, tende de, serbest durumda da su hemen arıtmaya girişir, azdırır, havaya döner, ateşin bir parçasıdır; ancak kapatılmış, tutulmuş durumda yararlıdır.

Yağlı tözün üstünlükleri ve kusurları bunun tersidir: serinletmez, yumuşaklığı aşırıdır, fazla sürekli, yapaydır; salt krem düşüncesi üzerine bir tanıtım kurulamaz, yoğunluğu bile pek doğal olmayan bir durum olarak algılanır. Hiç kuşkusuz, yağ (daha şirli bir biçimde, Kutsal Kitap'ta ya da Doğu'da olduğu gibi çoğul olarak *yağlar* diye adlandırılır) bir beslenme düşüncesi verir, ama iletici bir öge, mutlu yumuşatıcı, cildin derinliklerinin bağrında su taşıyıcı olarak yüceltilmesi daha güvenlidir. Su uçucu, havacıl, kaçıcı, geçici olarak sunulur; yağsa, tersine direnir, çöker, yavaş yavaş yüzeyleri zorlar, içlerine işler, "gözenekler" (tanıtımsal güzelliğin temel kişileri) boyunca, geri dönmemesiye kayar. Böylece tüm güzellik ürünleri tanıtımcılığı düşman sıvıların mucizemsi bir kaynaşmasını hazırlar, bundan böyle birbirlerinin bütünleyicileri olduklarını bildirir; töz söylenselinin tüm olumlu değerlerine diplomatça saygı göstererek, yağların suyun taşıyıcıları olduğuna, sulu kremler, parıltısız yumuşaklıklar bulunduğuna ilişkin mutlu kanıyı benimsetmeyi başarır.

Böylece yeni kremlerin çoğu adıyla sanıyla, *sıvı*, *akıcı*, *çok-sızıcı* vb.'dir; nice zamandır güzellik ürününün ta kendisiyle aynı tözden olan yağ düşüncesi sıvılıkla perdelenir ya da karışır, düzeltilir, hatta kimi zaman da silinir, yerini akıcı *losyon*'a, canlandırıcı *tonik*'e bırakır, cildin cılızlığıyla savaşmak söz konusu olunca gururla *pekiştirici*, sindirimsel olguları acımasızca gözler önüne serilen, doymak bilmez derinlikleri bol bol beslemek söz konusu olunca da kibarca *özel*'dir. Ayrıca, insan bedeninin içselliğinin bu genel açılışı tuvalet ürünleri tanıtımcılığının genel özelliğidir. "Pislik dışarı atılır (dişlerden, deriden, kandan, soluktan)": Fransa büyük bir temizlik susuzluğu yaşamakta.

## M. Poujade'ın Kimi Sözleri

Küçük kenter sınıfının dünyada en çok saygı duyduğu şey içkinliktir: basit bir dönüş düzeneğiyle kendi sonunu içinde taşıyan her olgu, yani sözcüğün gerçek anlamıyla *ödenen* her olgu hoşuna gider. Betilerinde, hatta sözdiziminde, dil bu yanıt aktöresini doğrulamakla görevlidir. Örneğin M. Poujade\* M. Edgar Faure'a: "Bozuşmanın sorumluluğunu alıyorsunuz, sonuçlarına da katlanacaksınız" der ve dünyanın sonsuzluğu önlenir, her şey kısa, ama dolu, kaçak yapmayan bir düzene, "ödeme" düzenine getirilir. Tümcenin içeriğinin de ötesinde, sözdizimin dengesi, hiçbir şeyin denk bir sonuç getirmeden gerçekleşmediğini, her insan ediminin kesinlikle karşılıp kapatıldığını içeren bir yasanın kesinleşmesi, kısacası tüm bir denklem matematiği küçük kenterleri güvene getirir, teciminin boyutlarında bir dünya kurar ona.

Bu "göze göz, dişe diş" içerikli sözbilimin kendine özgü betileri vardır. Her aşağılamanın bir tehditle savuşturulması yetmez, her edimin de önlemesi gerekir. "Kül yutmama" gururu, sayısal bir düzene gösterilen dinsel bir saygıdan başka bir şey değildir, bu düzende de oyun bozmak geçersiz kılmak anlamına gelir. ("Gene söylemişlerdir size, bana Marcellin Albert'in oyununu oynamaya gelince, buna hiç bel bağlamamak gerekirdi.") Böylece, dünyanın saltık bir eşitliğe indirgenmesi, insan edimleri arasında nicel bağlantılara uyulması utkuludur. Ödetmek, karşılamak, ya yanıt vererek, ya oyun bozarak olayı karşılığında doğurtmak, tüm bunlar dünyayı kendi içine kapatır ve bir mutluluk üretir; öyleyse bu ruhsal saymanlıktan övünç payı çıkarmak doğal: küçük kenterin gösterişi nitel değerleri elemek,

\* Pierre Poujade, 1950'lerin küçük esnafı savunan, sağcı bir politikacısı. (ç.n.)

dönüşüm süreçlerinin karşısına eşitliklerin durukluğunu çıkarmaktır (göze göz, sonuca neden, paraya mal, kuruşa kuruş, vb.).

M. Poujade, bu yineleyim dizgesinin başdüşmanının eytişim olduğunun bilincindedir, az çok "yanıltmacılık"la karıştırır onu: sürekli olarak hesaba, insan davranışlarının saptanmasına, M. Poujade'ın, kökenbilimle uyum içinde, mantık diye adlandırdığı şeye dönülerek eytişim dize getirilir ("Rivoli sokağı Parlamento'dan daha mı güçlü, eytişim mantıktan daha mı geçerli olacak?") Gerçekten de, eytişim özenle eşitlikleri üzerine kapatılmaya çalışılan bu dünyayı açma tehlikesi göstermektedir; bir dönüşüm tekniği olduğu ölçüde, iyeliğin sayısal yapısıyla çelişir, küçük kenter sınırlarının dışına kaçıştır, öyleyse önce aforoz edilir, sonra da saltık yanılısma olarak nitelenir: bir kez daha M. Poujade eski bir romantik izleği (o zamanlar kenter izleğiydi) aşağılayarak anlağın bütün tekniklerini hiçliğe boca eder, üniversitelilerin ve aydınların düşlerini ve yanıltmacılıklarını küçük kenter "mantık"ıyla karşılaştırır, onları yalnızca sayılabilir gerçeğin dışındaki konularıyla gözden düşürür. ("Fransa diplomalılar, politeknikçiler, ekonomistler, filozoflar ve gerçek dünyayla her türlü bağıntıyı koparmış başka düşçüler bakımından bir üstüretim düzeyine ulaşmıştır.")

Küçük kenter gerçeğinin ne olduğunu biliyoruz şimdi: görülen bile değildir bu gerçek, sayılandır; toplumların tanımlayabildiği gerçeklerin en darıdır, ama gene de bir felsefesi vardır, bu da "sağduyu"dur. M. Poujade'ın deyimiyle "küçük insanlar"ın sağduyusu. Küçük kenter sınıfı, hiç değilse M. Poujade'ın küçük kenter sınıfı (bakkallık, kasaplık), kendi malı olarak elinde tutar sağduyuyu, tıpkı şanlı bir bedensel eklenti, özel bir algılama organı gibi. Ama tuhaf bir organdır doğrusu; öyle ya, görmek için önce körleşmesi, dış görünüşleri aşmayı yadsıması, "gerçek"in önermelerini nakit para olarak benimsemesi ve yanıt yerine açıklama getirme tehlikesi gösteren her şeyin hiç olduğunu keşinlemesi gerekir. İşlevi görülenle olan arasında basit eşitlikler kurmak, aşamasız, geçişsiz, ilerlemesiz bir dünya sağlamaktır. Sağduyu küçük kenter denklemlerinin bekçi köpeği gibidir: tüm eytişimsel çıkışları kapatır, insanın kendi evinde, karışıklıklardan, "düş"ün kaçışlarından (yani sayıya gelmeyen her türlü görüşten) uzak kaldığı, bağdaşık bir dünya ortaya koyar. İnsan davranışları saltık "göze göz, dişe diş" ilkesine uymak olduğundan, hep böyle olması gerektiğinden, sağduyu kafanın seçmeci tepkisidir, ülküsel dünyayı dolaysız yanıt düzeylerine indirger.

Böylece, bir kez daha M. Poujade'ın dili, tüm küçük kenter söylen-  
selinin başkalığın yadsınmasını, farklılığın yoksanmasını, özdeşliğin  
mutluluğunu ve benzerin yüceltilmesini içerdiğini gösteriyor. Genel  
olarak, dünyanın bu denklemsel indirgenimi yayılımcı bir evreyi ha-  
zırlıyor, insan olgularının "özdeşliği"nin çabucak bir "doğa", giderek  
bir "evrensellik" kurduğu bir evreyi. M. Poujade *sağduyu*'yu insanlı-  
ğın temel felsefesi olarak tanımlama noktasına gelmedi daha; ona gö-  
re bir sınıf erdemi henüz; şu var ki, daha şimdiden, evrensel bir can-  
landırıcı olarak sunuluyor. Poujade'çılığın korkunç yanı da bu işte:  
söylensel bir gerçekliğe göz dikmiş ve ekini bir hastalık gibi göster-  
miş olması: faşizmlerin özgül belirtisi.



## Adamov ve Dil

Gördüğümüz gibi Poujade sağduyusu "görülen"le "olan" arasında basit bir denklik kurmaktır. Bir görünüş gerçekten alışılmamış türden oldu mu bu sağduyunun elinde eşitlikler düzeninin dışına çıkmadan onu indirgemek için bir yol kalır. Bu yol da simgeciliktir. Bir gösteri ne zaman nedensiz görünse, sağduyu simgenin süvari birliğine başvurur hemen, soyut yamacına karşın, görünenle görünmeyeni nicel bir eşitlik biçiminde birleştirdiği ölçüde (bu şuna *denktir*), simgeyi de küçük kenter göğüne alır: hesap kurtulmuştur, dünya hâlâ ayaktadır.

Adamov sahne nesnelere konusunda yalnızca "oynaş" yatağını bilen kenter tiyatrosunda hiç görülmemiş bir nesne: para makineleri üzerine bir oyun yazınca, büyük basın alışılmamış simgeye indirgeyerek savuşturuverdi hemen. *Bir şey demek istedikten sonra*, o denli tehlikeli değildi. *Ping-Pong*'un eleştirileri ne denli büyük gazetelerin (*Match, France-Soir*) okurlarına seslendilerse, yapıtın simgesel özelliği üzerinde o denli fazla durdular: korkmayın, yalnızca bir simge söz konusu, para makinesi yalnızca "toplumsal düzenin karışıklığı" anlamına geliyor. Bir şeyin karşılığı olduğuna göre, bu alışılmamış tiyatro nesnesinin cinleri kovulmuş oldu.

Şu var ki, *Ping-Pong*'un elektrikli bilardosu hiçbir şeyi simgelemez; dile getirmez, üretir; gerçek anlamda bir nesnedir, işlevi de nesnellüğün ta kendisiyle, durumlar doğurmaktır. Ama burada da eleştirimiz, derinlik susuzluğu içinde, aldanır: bu durumlar ruhsal değildir, özleriyle *dil durumları*'dır. Eninde sonunda klasik tiyatronun entrika, eylem, kişi, uzlaşmazlık gibi eski öğeleri arasına konulması gereken bir oyun gerçekliği bu. *Ping-Pong* büyük bir ustalıkla dil durumlarından örülmüş bir ağıdır.

Nedir bir dil durumu? *İlk bakışta* ruhbilimsel gibi görünen, yalan olmaktan çok, daha önceki bir dilin uzlaşımı içinde donmuş bağıntılar doğurmaya yönelik bir sözler örgüsüdür. Ruhbilimi yok eden de bu donmadır. Bir sınıfın ya da bir "kişi"nin diline öykünmek, araya bir uzaklık koymak, belirli bir *gerçekliğin* (ruhbilimin gözde erdeminin) tadını çıkarmaktır. Ama bu iğreti dil genelse, her zaman karikatürün biraz berisinde yer alıyorsa, oyunun tüm yüzeyini değişken bir bas-kıyla kaplıyor, ama herhangi bir çığığın, herhangi bir uydurma sözün dışarı çıkmasına olanak veren bir çatlağı bulunmuyorsa, o zaman, görünüşteki canlılıklarına karşın, insan ilişkileri camlaşmış gibidir, bir tür sözsel kırılmayla yönlerinden sapıp dururlar, "gerçeklikleri" sorunu da güzel (ve yalancı) bir düş gibi silinip gider.

*Ping-Pong* tümüyle bu cam altındaki dilin bir kitlesinden oluşmuştur; bir bakıma, İngilizlerin kış içinde baharın ekşiliklerini tatmalarını sağlayan şu *frozen vegetables*'ler gibidir; tümüyle beylik sözlerden, beylik yarım gerçeklerden, umudun –ya da umutsuzluğun– gücüyle su içinde düzensiz bir biçimde devinen küçücük kırıntılar gibi güçlük-le seçilen kalıplardan oluşan bu dil, örneğin Henry Monnier'nin yenden kurduğu kapıcı dili gibi "saklanan" bir dil değildir; kaçınılmaz bir biçimde kişinin toplumsal yaşamında biçimlenen, sonra da erimeye başlayan bir gecikme-dildir, daha sonraki bir durumda gerçek, ama fazla keskindir, hafif donmuşluğu, *öğrenilmiş*, bayağı tumturaklılığı hesaplanmaz sonuçlar doğurur. *Ping-Pong*'un kişileri Michelet'nin Robespierre'ini andırır biraz; her söylediklerini düşünürler! Derin bir sözdür bu, hele bu dil, anlaşmazlığın son ve şaşırtıcı yüzü olarak, kendi dili bile olmadığı zaman, insanın dili karşısındaki şu trajik esnekliğini vurgular.

*Ping-Pong*'un görünüşteki çift anlamlılığı da bununla açıklanır belki: bir yandan, dilin gülünçlüğü açıktır; öte yandan, bu gülünçlük yaratıcı olmaktan da geri durmaz, kendilerini bütün bir yaşamın içinden ölüme dek götürebilecek bir zaman derinliğiyle donanmış, tümüyle canlı yaratıklar üretir. Bu da Adamov'da dil durumlarının simge ve karikatür karşısında çok iyi direndiği anlamına gelir: yaşam dilin asahğıdır, işte *Ping-Pong*'un saptadığı.

Demek ki, Adamov'un para makinesi bir anahtar değildir, Annunzio'nun ölü tarla kuşu ya da Maeterlinck'in bir saray kapısı değildir; dil üreten bir nesnedir; bir tezgenleme ögesi olarak, oyunculara durmamacasına bir söz yemi atar, onları dilin çoğalımıyla var eder. Öte

yandan, *Ping-Pong*'un kalıplarının hepsi aynı bellek derinliğini, aynı engebeyi sunmaz, söyleyene bağlıdır bu: Sutter, tümceler yapan blöfçü, karikatürsü edimler sıralar, açıkça güldüren öyküneli bir dil serer hemen ortaya ("Sözcükler, hepsi de tuzak!"). Annette'in dil erimesi daha hafif, bunun için de daha acıklıdır ("Başka kapıya, Mister Roger!"). Böylece *Ping-Pong*'un her kişisi kendi sözsel izine yargılı görünür, ama her iz başka türlü oyulmuştur, bu basınç farklılıkları tiyatrodaki durum dediğimiz şeyi yani olabirlikleri ve seçimleri yaratır. *Ping-Pong*'un dili tümüyle kazanılmış, yaşamın tiyatrosundan, yani tiyatro olarak verilmiş bir yaşamdan çıktığı ölçüde, *Ping-Pong* ikinci derecede tiyatrodur. Her zaman önemsizi büyütmek isteyen doğalcılığın tersidir; burada, tersine, yaşamın, dilin gösterisel yanı sahnede buz gibi dondurulmuştur. Bu donma biçimi her türlü sözlensel sözün donma biçimidir: *Ping-Pong*'un dili gibi söylen de kendi ikiye bölünmesiyle donmuş bir sözdür. Ama tiyatro söz konusu olduğuna göre, bu ikinci dilin göndergesi farklıdır: sözlensel söz toplumun, bir genel Tarih'in derinlerine dalar; Adamov'un deneysel olarak yeniden kurduğu dilse, sıradanlığına karşın, ancak bir ilk sözün yerine geçebilir.

Ben tiyatro yazınımızda tiyatrosunu bir ölçüde dil durumlarının özgür bir çoğalımlı üzerinde kurduğunu söyleyebileceğimiz bir tek yazar görüyorum, bu yazar da Marivaux. Bu sözsel durum sanatına en karşıt tiyatro da çelişkin bir biçimde, söz tiyatrosudur, örneğin Giraudoux'dur. Giraudoux'nun dili *içten*'dir, yani Giraudoux'nun kendi derinliklerine dalar. Adamov'un dilinin kökleri havadadır, dışarıda kalan her şeyin tiyatroya yararlı olduğu da bilinen bir şeydir.

## Einstein'ın Beyni

Einstein'ın beyni söylensel bir nesnedir: çelişkin bir biçimde, en büyük anlak en gelişmiş mekanik imgesini oluşturuyor, fazlasıyla güçlü adam ruhsallıktan koparılıp bir robotlar dünyasına sokulmuş; bilim-kurgu romanlarında üstinsanlarda her zaman nesneleştirilmiş bir şeyler bulunduğu bilinir. Einstein da böyle: genel olarak beyniyle, bu seçkisel organla, gerçek müze parçasıyla belirtiliyor. Belki de matematik uzmanlığı nedeniyle, üstinsan burada her türlü büyümlü nitelikten soyulmuş; hiçbir dağınık gücü, mekanik dışında hiçbir gizemi yok: üstün, olağandışı, ama gerçek, hatta fizyolojik bir organ. Söylensel açıdan, Einstein maddedir, gücü kendiliğinden tinselliğe götürmez, bunun için bağımsız bir aktörenin yardımı, bilginin "bilinç"inin uyarısı gerekir (*Bilinçsiz bilim*, demişler...).

Beynini hastaneye bırakmakla Einstein'ın kendisi de bu söylenceyi destekledi bir ölçüde, şimdi iki hastane en sonunda sökülebilecek görülmedik bir makineymiş gibi paylaşamıyorlar bu beyni. Bir resimde, başı elektrik telleriyle kaplı, uzanmış olarak görüyoruz Einstein'ı: "göreceliği düşünmesi" istenerek beyninin dalgaları saptanıyor. Hiç kuşkusuz, "görecelik" çetin bir konu olduğu ölçüde depremçizilerin de şiddetli olacağını anlatmak istiyorlar bize. Böylece düşüncenin kendisi de erkesel bir madde, beyinsel tözü güce dönüştüren karmaşık (neredeyse elektriksel) bir aygıtın ölçülebilir ürünü gibi yansıtılıyor. Einstein söyleni kendisini öylesine büyüden uzak bir deha yaptı ki; makineyle sosis yapma, tohum öğütme, maden ufalama türünden işlevsel bir iş gibi söz ediliyor düşüncesinden: değirmenin un üretmesi gibi sürekli olarak düşünce üretiyordu, ölüm de her şeyden önce yeri belli bir işlevin durması oldu onun için: "En güçlü beyin durdu."

Bu eşsiz makinenin ürettiği düşünülen şeyler denklemlerdi. Einstein söyleniyle, dünya açıkça belirtilmiş bir ilgi imgesini yeniden bulmanın hazzını tattı. Işın şaşırtıcı yanı, insan dehası beyin biçimi altında maddeleştirildiği ölçüde, buluşunun ürünü büyüsel bir nitelik kazanıyor, tümüyle birkaç harf arasına kapatılmış bir bilimin eski içrek imgesini cisimleştiriyordu. Dünyanın bir tek gizi vardır, bu giz de tek bir sözcükte yatar, evren insanlığın şifresini aradığı bir kasadır: Einstein bu şifreyi neredeyse bulmuştur, işte Einstein söyleni; tüm bilinircilik izleklerini yeniden buluyoruz burada: doğanın birliği, dünyanın köklü bir indirgemesinin ülküsel olabilirliği, sözcüğün açılma gücü, bir gizle bir sözün eskil savaşı, tüm bilginin ancak tek bir edimle, binlerce yararsız yoklamadan sonra bir kilidin birdenbire açılıvermesi gibi bulunabileceği düşüncesi. Tarihsel  $E = mc^2$  denklemi, beklenmedik bir yalınlığıyla, neredeyse bir anı anahtar, yüzyıllardır zorlanan bir kapıyı büyüsel bir kolaylıkla açıveren, tek bir madenden yapılmış, çıplak, çizgisel bir anahtar düşüncesini gerçekleştiriyor. Resimler çok güzel açıklar bunu: *fotoğraftaki* Einstein gözle görülecek ölçüde karmaşık matematik göstergeleriyle kaplı bir karatahtanın yanında durur; *resimdeki*, yani söyleneceye geçmiş Einstein'sa, tebeşiri hâlâ elinde, bomboş bir karatahtaya sanki hiçbir hazırlık yapmadan dünyanın büyülü formülünü yazmıştır. Söylensellik görevlerin yapısına saygı gösterir böylece: gerçek anlamda araştırma mekanik çarklar kullanır, yalnızca güdümbilimsel karmaşıklığıyla aykırı olan, tümüyle maddesel bir organdır otağı; buluşsa, tersine, büyüsel özdendir, bir temel cisim, bir ilkel töz gibi hermes'çilerin felsefe taşı, Berkeley'in katran suyu, Schelling'in oksijeni gibi basittir.

Ama dünya sürdüğüne, bol bol araştırmalar yapıldığına, Tanrı'nın payını da ayırmak gerektiğine göre Einstein'ın belirli bir başarısızlığa uğraması da zorunludur: Einstein "dünyanın gizini saklayan denklem"i iyice doğrulayamadan öldü diyorlar. Demek ki dünya direndi; daha aralanır aralanmaz, giz yeniden kapandı, şifre tam değildi. Böylece, esenli bir güvenlik getirdikten sonra çelişkilere boş verdiğiğine göre, söylenin istediğini tümüyle sağlamış oluyor Einstein: hem sihirbaz, hem makine, hem sürekli araştırmacı, hem amacına ulaşamamış bulucu olarak, en iyiyi ve en kötüyü, beyni ve bilinci kapıp koyvererek, Einstein en çelişkin düşleri gerçekleştiriyor, insanın doğa üzerindeki sonsuz gücüyle hâlâ yadsıyamadığı bir kutsalın "kaçınılmazlığını" söylensel olarak uzlaştırıyor.

## Jet-Adam

Jet-adam tepkili uçak pilotudur. *Match* onun kahramandan çok robota yaklaşan yeni bir havacı ırkından olduğunu belirtti. Oysa jet-adamda birçok Parsifal kalıntısı var, bunları az sonra göreceğiz. Ama *Jet-Man* söyleninde dikkatimizi ilk çeken şey hızın elenmiş olması: söylence de hiçbir şey somut bir biçimde hızı anıştırmaz. Burada çelişkiye katılmak gerekiyor, herkesin rahatlıkla benimsediği, hatta bir çağdaşlık kanıtı olarak tükettiği bir çelişkiye. Bu çelişki de fazla hızın duruşa dönüşmesi; kahraman-pilot tüm bir duyulur hız, yutulan uzam, sarhoş edici devini söylenselliğiyle eşsizleşirdi; *jet-man*'se, iççağrısının aykırılığı devinimi aşmak, hızdan daha hızlı gitmekmiş gibi bir kımıltısızlık izlenimiyle tanımlanacaktır ("*saatte 2 000, tam yol, hiçbir hız izlenimi yok*"). Söylensel burada her türlü dış sürtünme imgesini bırakarak saltık bir izlenime gelir: devinim noktaların ve yüzeylerin gözle algılanması değildir artık; kasılmalardan, kararmalardan, korku ve baygınlıklardan oluşmuş dikey bir heyecan olmuştur; kayma değil, iç yıkılış, korkunç heyecandır, bedensel bilincin kımıltısız bunalımıdır.

Bu noktada havacı söyleninin bütün insansallığını yitirmesi doğal. Klasik hızın kahramanı, hızı yalnızca gözüpeklik gerektiren, oluntusal bir edim olarak gördüğü ölçüde bir "uygar adam" olarak kalabiliyordu: bir profesyonel olarak değil de becerikli bir amatör olarak son hızla gidiliyor, bir "sarhoşluk" aranıyor, algılanmasını keskinleştirip felsefesini vermeyi sağlayan, atadan kalma bir törellikle devinime geliniyordu. Hız bir *serüven* olduğu oranda havacıyı bütün bir insan rolleri dizisine bağlıyordu.

*Jet-Man*'se artık ne serüveni, ne yazgıyı bilir gibi, yalnızca bir koşulu biliyor sanki; bu koşul da, ilk bakışta, insansal olmaktan çok, bu-

dunbilimsel: söylensel olarak, jet-adam gözüpekliliyle tanımlanmaktan çok, ağırlığı, beslenme düzeni ve töreleriyle (ölçülülük, yetingenlik, ılımlılık) tanımlanıyor. Irkının özelliği biçiminden okunuyor: şişirilebilir naylondan yapılmış anti-G tulum, parlak kask "annesinin bile tanıyamayacağı" bir görünüş veriyor jet-adama. Gerçek bir ırk değişimi söz konusu burada, bilimkurgu bu tür dönüşümüne geniş ölçüde güvenilirlik kazandırdığı için daha da geçerli bir değişim: eski pervane-insanlık yaratıklarıyla yeni tepkili-insanlık yaratıkları arasında beklenmedik bir dönüşüm olmuş sanki.

Gerçekte, hem de bu yeni söylenselliğin bilimsel aygıtına karşın, yalnızca kutsalın bir yer değiştirmesi söz konusu: ermişler çağının (pervane-havacılığın ermiş ve kurbanları) ardından bir keşişler dönemi başlıyor; önce basit perhiz gerekleri olarak bilinen şeyler dinsel bir anlam kazanıyor: cinsel ve besinsel ölçülülük, hazlardan uzak durma, ortak yaşam, tek biçimli giysi, kısacası jet-adam söylenselinde yer alan her şey, tenin esnekliğini, ortak amaçlara (bunlar da kibarca belirsiz bırakılıyor ya) uyumunu ortaya çıkarmaya yarıyor, insandışı bir koşulun saygın benzersizliğine kurban olarak sunulan da bu uyum. Toplum jet-adamda yarı-tanrılığın karşılığını insan "mutluluğu"yla ödeyerek gücü keşişlikle karşılamış olan eski gizemcilik antlaşmasını yeniden buluyor sonunda. *Jet-Man*'in durumunda öylesine iççağrısıl bir yön var ki, adayı denemeye yönelik (yükseklik odasından, merkezkaç aracından geçme) ön çilelerin, alışım çabalarının karşılığı olarak beliriyor. Kır saçlı, adsız, anlaşılmaz Eğitimci bile kusursuz biçimde gizbilimciyi canlandırıyor. Dayanıklılığa gelince, her türlü yetişimde olduğu gibi dayanıklılığın bedensel türden olmadığı öğretiliyor bize: ön deneyimlerin utkusu gerçekte tinsel bir verginin ürünüdür, jet yeteneği daha başkalarının Tanrı'ya çağrılmasına benzer.

Tüm değeri insansallığını bırakmadan havacılık yapmakta olan geleneksel kahraman (yazar Saint-Exupéry, ceketli, kravatlı Lindbergh) söz konusu olsaydı, tüm bunlar sıradan şeyler olarak kalırdı. Ama jet-adamın söylensel özelliği, rolün kendisini bırakmamakla birlikte, kutsal rolün romantik ve bireysel öğelerinin hiçbirini alıkoymamaktır. Adıyla saltık edilgenliğe (*atılmış\** bir nesneden daha devinimsiz, daha yoksun ne vardır?) mal edilmekle birlikte özelliklerini keşişliğinden alan, insanlarla Marslılar arasında bir tür budunbilimsel uzlaşma

\* Sözcüğün Fransızcası "*jeté*", "jet"i çağrıştırmakta. (ç.n.)

## *Çağdaş Söylenler*

gerçekleştiren, düşsel bir göksel ırk söyleni içinden kutsallığı yeniden bulur. Jet-adam nesneleşmiş bir kahramandır, sanki insanlar bugün bile gökyüzünü ancak yarı-nesnelere dolu bir dünya olarak tasarlayabiliyorlarmış gibi.



## Racine Racine'dir

"Beğeni, beğenidir."

BOUVARD ile PÉCUCHE

Küçük kenter sınıfının yinelemeli uslamalara düşkünlüğüne daha önce de dokunmuştum (*Bir kuruş bir kuruştur*, vb.). İşte sanat düzleminde çok sık rastlanan türden, güzel bir örnek daha: Comédie Française sanatçılarından biri, yeni gösterisini sunmadan önce, "Athalie Racine'in bir oyunudur," diye anımsattı.

Önce burada küçük bir savaş ilanı (Racine'i yorumlamış olan "dil-bilgicilere, tartışmacılara, notlayıcılara, din adamlarına, yazarlara, sanatçılara" yönelik bir savaş ilanı) yattığını belirtmek gerekir. Yineleyim her zaman saldırgandır: usla nesnesi arasında kızgın bir kopmayı, içinde düşünceye yer olmayan bir düzenin kibirli tehdidini belirtir. Yineleyimcilerimiz birdenbire köpeğin yularını çeken efendiler gibidir: düşünce fazla toprak kazanmamalıdır, dünya kuşkulu ve boş kaçamaklarla doludur, düşüncenin fazla ileri gitmesini önlemek, yuları sayılabilir gerçekten uzağa bırakmamak gerekir. Ya Racine üzerinde düşünmeye başlanırsa? Büyük tehlike: yineleyimci, çevresinde yeşeren ve kendisini boğabilecek olan her şeyi budar.

Sanatçımızın demecinde de bu kitapta sık sık karşılaştığımız bildik düşmanı, karşı-usçuluğu buluyoruz. Nakaratı biliriz: fazla us zararlıdır, felsefe boş ve çetrefil bir dildir, duygunun, sezginin, arılığın, yalınlığın yerini korumak gerekir, fazla us sanatı öldürür, us bir sanatçı niteliği değildir, güçlü yaratıcılar deneycidir, sanat yapıtı dizgeye sığmaz, kısacası beyinsellik kısır bir şeydir. Bilindiği gibi usa karşı savaş *sağduyu* adına sürdürülür hep, burada daha önce sözünü ettiğimiz şu Poujade'çı "anlayış" türünü Racine'e uygulamak söz konusudur. Fransa'nın genel ekonomisi M. Poujade'ın sağduyusunun sezdiği biricik gerçek olan vergi düzeni yanında bir düşten başka bir şey olmadığı gi-

bi, yazın ve düşünce tarihi, hele hele kısaca tarih de vergi düzeni kadar "somut", alabildiğine basit bir Racine karşısında, ussal bir düšten başka bir şey değildir.

Yineleyimcilerimiz karşı-usçuluğun arılık savından da bol bol yararlanırlar. Tanrısal basitlikle donanınca, gerçek Racine'i daha iyi gördüklerini ileri sürerler; eski içrekçi izleği biliriz: bakire, çocuk, basit ve arı yaratıklar daha açık görüşlüdür. Racine konusunda, bu "basitliğe" sığınmada bir çifte kaçamak gücü vardır: bir yandan düşünsel yorumun boşluğuna karşı çıkılır, bir yandan da (oysa pek tartışılmayan bir şeydir bu) Racine'in kendisine el atan herkesi bir *disipline* uymak zorunda bırakan (nakarat: *sanat zorlamadan doğar...*) sanatsal yalınlığı (ünlü Racine arılığı) savunulur.

Oyuncu hanımın yineleyiminde son olarak bir de eleştirel yeniden bulma söyleni diye adlandırabileceğimiz şey var. Özcü eleştirmenlerimiz zamanlarını eski "deha"ların "gerçeğini" yeniden bulmakla geçirirler; onlar için Yazın bir yitik eşyalar deposudur, burada ava çıkarlar. Neyi yeniden bulduklarını kimseler bilmez, yineleyimsel yöntemin başlıca üstünlüğü de bunu söylemek zorunda olmamaktır. Hem daha ileriye gidecek olsalar, yineleyimcilerimiz fazlasıyla sıkışıklardı: tek Racine, Racine'in sıfır derecesi diye bir şey yoktur. Yalnızca sıfat-Racine'ler vardır: Arı-Şiir-Racine'ler, İstakoz-Racine'ler (Montherlant), İncil-Racine'ler (MmeVéra Korène'inki), Tutku-Racine'ler, vb. Kısacası, Racine Racine'den başka bir şeydir her zaman, Racine yineleyimini bomboş kılan da işte budur. Ancak tanımda böyle bir boşluğun onu şanlı bir bayrak gibi sallayanlara ne getirdiğini anlamak zor değil: küçük bir aktörel kurtuluş, az çok olumlu her gerçek arayışının ister istemez içerdiği tehlikelerin hiçbirine atılmadan Racine gerçeğini savunmuş olmanın doyumunu: yineleyim birtakım görüşleri bulmaktan kurtarır adamı, ama bu ayrıcalığı katı bir aktöre yasası durumuna getirecek ölçüde de kabarır; başarısı buradan gelir: tembellik kesinlik düzeyine yükseltilmiştir. Racine Racine'dir: hiçliğin hayran olunası güvenliği.

## Billy Graham Vel' d'Hiv''de

Bize "İlkeller"in dinsel törelerini anlatmış olan misyonerlerin sayısı öyle fazla ki, bir Papu büyücüsünün de Dr. Graham'ın İncil yoluna getirme kampanyası adı altında yönettiği töreni bize anlatmak üzere Vel' d'Hiv''de bulunmamış olması çok üzücü. Oysa güzel bir insanbilim konusu bu, üstelik "yabani" tapkılardan kalmış gibi görünüyor. Öyle ya her türlü dinsel edimin üç büyü evresini: Bekleyiş'i, Esinleyim'i, Yetişim'i burada dolaysız görünüşleri altında yeniden buluyoruz.

Billy Graham kendisini bekletiyor: ilahiler, yakarışlar, sıradan rahiplerce ya da Amerikalı emprazaryolarca yapılan, kısa ve yararsız binlerce konuşma (topluluğun keyifli bir biçimde sunulması: Toronto'dan piyanist Smith, Illinois eyaleti Chicago kentinden, "İncil'i eşsiz bir biçimde söyleyen Amerikan Radyosu sanatçısı" solist Beverley), tüm bu patırtı, hep çıkacağı bildirilen, ama bir türlü görünmeyen Dr. Graham'dan önce geliyor. İşte en sonunda o da çıkıyor, ama merakı daha da artırmak için çıkıyor yalnızca, çünkü ilk söylevi gerçek söylevi değil: *Bildiri*'nin gelişimini hazırlıyor. Başka ara-oyunlar daha da uzatıyor bu bekleyişi, salonu kızıştırıyor, bu Bildiri'ye bir önbili önemi kazandırıyorlar. Bildiri, en iyi gösteri gelenekleri uyarınca, ileride daha kolay varolmak için kendini arzulatmakla başlıyor.

Törenin bu ilk evresinde, Mauss'un incelemiş olduğu ve daha önce Paris'te, Grand Robert'in ipnotizma seanslarında tümüyle çağdaş bir örneğini gördüğümüz büyük toplumbilimsel aracı: Bekleyiş'i yeniden buluyoruz. Bu seanslarda da Büyücü'nün belirmesi elden geldiğince geriye atılıyor, yinelenen aldatmacalarla kitlede beklenen şeyi gerçekten görmeye hazır, heyecanlı merak yaratılıyordu. Burada, daha

ilk dakikada, Billy Graham gerçek bir peygamber olarak sunuluyor, özellikle bu akşam, lütfedip aramıza inmesi için kendisinde Tanrı Ruhuna yalvarılıyor: konuşacak olan bir Esinli'dir, halk bir cinlenme gösterisine çağrılmıştır: daha başlangıçta, Billy Graham'ın sözlerini gerçek anlamda tanrısal sözler olarak benimsemesi istenmektedir.

Tanrı gerçekten Dr. Graham'ın ağzından konuşuyorsa, hiç de akıllı olmadığını kesinlemek gerekir: Bildiri dümdüzlüğüyle, çocuksuluğuyla şaşırtıyor insanı. Ne olursa olsun, bu Tanrı'nın ermiş Thomas'cı olmadığı kesin, mantıktan tiksiniyor: Bildiri hiçbir türden, hiçbir bağı bulunmayan bir yığın süreksiz kesinlemeden oluşuyor, kesinlemelelerin içeriği de yalnızca yineleyimsel (*Tanrı Tanrı'dır*). Meryem Ana tarikatından en küçük rahip, kurallara en bağlı papaz bile Dr. Graham'ın yanında birer simgeci düşünür gibi görünür. Törenin Calvin'ci dekoruna (ilahiler, dualar, vaazlar, kutsamalar) aldanan, protestan tapkıma özgü uyuşturucu ağırbaşlılıkla uyuşturulan gazeteciler, Dr. Graham'la takımının ölçülülüğünü övdüler: aşırı bir Amerikancılık, gir'ler, cazlar, keyifli ve çağcıl eğretilmeler beklemişlerdi (gene de iki üç tane vardı). Hiç kuşkusuz, Billy Graham seansını her türlü renklilikten arıtmış. Böylece Fransız protestanlar bir bakıma kazandı onu. Gene de Billy Graham'ın yöntemi, eskil kültürden kalan ve bir inandırma gereğine dayanan, katolik ya da protestan her türlü vaaz geleneğiyle bağları koparıyor. Batı hıristiyanlığı açıklamayı her zaman Aristoteles düşüncesinin genel çerçevesine uydurmuştur, inancın usdışılığını benimsetmek söz konusu olduğu zaman bile usla uzlaşma yolunu tutmuştur hep. Dr. Graham, bunca yüzyıllık insancılıkla bağlarını kopararak (biçimler kof ve donmuş bile olsa, hıristiyan öğreticiliği öznel bir başkası kaygısından ender olarak uzaklaşmıştır), büyüsel bir dönüşüm yöntemi getiriyor bize: inandırmanın yerine esinlemeyi koyuyor: konuşmanın baskısı, her türlü ussal içeriğin dizgesel bir biçimde tümceden temizlenmesi, mantık bağlarının durmamacasına koparılması, aynı sözlerin yinelenmesi, bir çığırkanın evrensel kutuaçarı gibi İncil'in cafcıflı bir biçimde havaya kaldırılıp gösterilmesi, her şeyden önce de sıcaklık yokluğu, başkasının açıktan açığa küçümsenmesi, bütün bu işlemler müzikhol uyutumunun alışılmış gereçlerindedir: gene söylüyorum, Billy Graham'la Grand Robert arasında hiçbir fark yok.

Grand Robert'in kendisini izlemeye gelen kitlenin "bakım"ım özel bir seçmeyle bitirdiği, yani uyutumun seçilmişlerini belirleyip sahne-

de çevresine topladığı ve gösterişli bir "uyuma" sunma işini birtakım ayrıcalıklılara verdiği gibi Billy Graham da Bildiri'sini Çağrılmışlar'ı somut bir biçimde ayırarak taçlandırıyor: o akşam, Vel' d'Hiv'de Super Dissolution'la Cognac Polignac'ın reklamları arasında, Bildiri'nin etkisiyle İsa'ya kavuşan yeni dindarlar, ayrı bir salona, hatta, dilleri İngilizce'ye daha da gizli bir mahzene doğru yöneldiler: burada olup bitenler, katılma dizelgelerine yazılmalar, yeni vaizler, "danışmanlar"la tinsel görüşmeler, yardım paraları pek önemli değil, bu yeni oluntu biçimsel bir Yetişim öykünüsu.

Bütün bunlar çok yakından ilgilendiriyor bizi: bir kez, Billy Graham'ın "başarı"sı, Fransız küçük kenter sınıfının, görünüşe göre bu seansların başlıca izleyicilerini sağlayan sınıfın zihinsel zayıflığını ortaya koyuyor: bu kitlenin mantıkdışı ve uyutumsal düşünce biçimlerine yatkınlığı bu toplulukta tehlike durumu diyebileceğimiz bir şeyin varlığını düşündürüyor: Fransız küçük kenter sınıfının bir bölümünü sınıf bilincinin saldırgan biçimi olan ünlü "sağduyu"su bile koruyamaz olmuş artık. Ama iş bununla da kalmıyor: Billy Graham ve takımı bu kampanyanın amacını beceriksizce ve birkaç kez vurguladılar: Fransa'yı "uyandırmak" ("Tanrı'nın Amerika'da büyük şeyler yaptığını gördük; Paris'te bir uyanışın tüm dünyada çok büyük etkileri olurdu." – "Dileğimiz Paris'te bir şeyler olması, tüm dünyada yankılar uyandıracak bir şeyler.") Görüş Fransızlar'ın tanrısızlığı konusunda demeçler veren Eisenhower'ın görüşüyle kesinlikle aynı. Fransa usçuluğuyla, inanç karşısındaki ilgisizliğiyle, aydınlarının dinsizliğiyle tanınıyor dünyada (Amerika'yla Vatikan'ın ortak izleği, ancak fazla büyütülmüş bir izlek): işte onu bu kötü düşten uyandırmak gerekiyor. Hiç kuşkusuz, Paris'in "dine dönme"si dünya çapında bir örnek olur: Din'in Tanrısızlık'ı kendi ininde yere sermesi.

Biliyoruz, gerçekte siyasal bir izlek söz konusu burada: Amerika, Fransa'nın tanrısızlığına ilgi duyuyorsa, tanrısızlığı komünizmin ön yüzü olarak gördüğü için ilgi duyuyor. Fransa'yı tanrısızlıktan "uyandırmak" komünizmin büyüsünden uyandırmaktır. Billy Graham'ın kampanyası MacCarty'ci bir oluntudan öte bir şey değildi.

## Dupriez Davası

Gérard Dupriez (bilinen bir neden yokken babasını ve annesini öldürmüştü) davası, Adalet'imizin içine tıklandığı kaba çelişkileri çok güzel gösteriyor. Tarihin dengesiz bir biçimde ilerlemesinden kaynaklanıyor bu durum: yüz elli yıldan beri insan anlayışı çok ilerledi, insan ruhunu araştıran yeni bilimler belirdi, ama Tarih'in bu yarım ilerlemesi ceza tanıtlamaları düzeninde hiçbir değişiklik yaratmadı henüz, çünkü Adalet devletin dolaysız bir türümü, bizim devletimiz de ceza yasasının yayımından bu yana efendi değiştirmede.

Böylece, Adalet cinayeti klasik ruhbilimin ölçülerine göre *kuruyor* hep: olay ancak çizgisel bir ussallığın ögesi olarak varolabiliyor, cinayetin varolabilmesi için bir neden ya da bir amaç gerekiyor; *yararlı* olması zorunlu, yoksa özünü yitirir, tanınmaz. Gérard Dupriez'in davranışının adlandırılabilmesi için bir kökeni bulunması gerekiyordu; böylece bütün dava, ne denli küçük olursa olsun, bir neden araştırmasına yöneldi; savunmaya da, çelişkin bir biçimde, bu cinayetin her türlü nitelikten yoksun bir tür saltık durum olduğunu vurgulamak, onu bir *adsız cinayet* yapmak kalıyordu.

Savcılık bir neden bulmuştu (sonradan tanıklarca yalanlandı bu neden): Gérard Dupriez'in ana babası evlenmesine karşı çıkmışlar, o da bu nedenle kendilerini öldürmüştü. Böylece Adalet'in bir cinayet nedenselliği saydığı şeye ilişkin bir örnek var elimizde: katilin ana babası bu durumda rahatsız edicidir: engeli ortadan kaldırmak için onları öldürür. Öfkeyle de öldürse, bu öfke ussal bir durum olmaktan çıkmaz, çünkü doğrudan doğruya bir işe yaramaktadır (bu da, adaletin gözünde, ruhbilimsel olayların, ödünleyici olmak ve bir ruhçözümlemeye bağlanmak yerine, hâlâ yararcı kaldıklarını ve bir ekonomiye

bağlandıklarını gösterir).

Öyleyse cinayetin bir ad alması için edimin soyut olarak yararlı olması yetiyor demektir. Savcılık Gérard Dupriez'in evlenmesini onaylamaya yanaşılmamasını neredeyse bir çılgınlık durumunun, öfkenin itici gücü olarak benimsedi; ussal olarak (bir an önce cinayeti temellendiren ussallık karşısında) suçlunun gerçekleştirdiği edimden hiçbir yarar bekleyememesinin (ana babanın öldürülmesi dirençlerinden çok daha kesin biçimde yıkmıştır evliliği, çünkü Gérard Dupriez cinayetini gizlemek için hiçbir şey yapmamıştır) pek önemi yoktur: bundanmış bir nedensellikte yetinilir burada: önemli olan, Dupriez'in öfkesinin sonucunda değil, kaynağında nedenli olmasıdır; suçlunun cinayetinin soyut yararlılığını tasarlamaya yetecek oranda mantıklı bir kafası bulunduğu varsayılır, gerçek sonuçlarında değil. Başka bir deyişle, cinayet diye adlandırılabilmesi için çılgınlığın *mantıklı* bir kökeni bulunması yeter. Ceza mantığının niteliğini Dominici davasından söz ederken de belirtmiştim: "Ruhbilimsel", dolayısıyla "yazınsal" türdendir.

Ruh hekimleriye, açıklanmaz bir cinayetin açıklanmazdır diye cinayet olmaktan çıkabileceğini yadsıdılar, tüm sorumluluğu sanığa bıraktılar; böylelikle, ilk bakışta, geleneksel ceza tanıtlamalarının karşısında yer alır göründüler: onlara göre, nedensellik yokluğu adam öldürmeyi cinayet diye adlandırmayı hiç mi hiç engellememektedir. Çelişkin bir biçimde, burada kişinin kendi kendini tümüyle denetlemesi düşüncesini ruh hekimliği savunuyor, usun sınırları dışında bile, suçluluğu suçlunun sırtına yüklüyor. Adalet (savcılık) cinayeti nedenle temellendiriyor, çılgınlığın olası payını da saklı tutuyor; ruh hekimliği, hiç değilse resmi ruh hekimliği, çılgınlığın tanımını elden geldiğince uzaklara sürmek istiyor, belirlemeye hiç değer vermiyor, eski dinbilimsel özgür-istem ulamını yeniden buluyor; Dupriez davasında, kilisenin rolünü oynuyor, kendi "ulamaları"nın hiçbirine sokamadığı için kazanamadığı sanıkları laiklere (Adalet'e) teslim ediyor; hatta bu amaçla, tümüyle sözcük düzeyinde kalan, yoksunlaştırıcı bir ulam yaratıyor: sapkınlık. Böylece, kenter çağlarında doğmuş, bunun sonucu olarak da tanrısal ya da "monarşik" saymacılığa tepki olarak dünyayı ussallaştırmaya alışmış olan, bir zamanlar oynadığı ilerici rolü bugün bile gününü doldurmuş bir iz biçiminde belli eden bir Adalet karşısında, resmi ruh hekimliği, her türlü açıklama çabasına sırt çeviren, çok eski bir sorumlu sapkınlık düşüncesine gönderiyor. Yasal ruh hekim-

liği, alanını genişletmeye çalışacak yerde, pısrıklığına karşın, kendisinden daha mantıklı olan Adalet'in bırakmaktan başka bir şey düşünmeyeceği delilleri cellata gönderiyor.

Dupriez davasının kimi çelişkileri bunlar işte: Adalet'le savunma arasında; ruh hekimliğiyle Adalet arasında; savunmayla ruh hekimliği arasında. Bu erklerin her birinin içinde de başka çelişkiler yatıyor: Adalet, gördüğümüz gibi, usa aykırı bir biçimde nedeni sonuçtan ayırarak bir cinayeti aykırılığıyla oranlı olarak bağışlama durumuna geliyor; yasal ruh hekimliği, ruh bilimlerinin her geçen gün insanın biraz daha büyük bir bölümünü üzerine aldığı bir dönemde, gönüllü olarak kendi konusundan el çekip katili cellata yolluyor; savunmaya gelince, her suçluyu bir akıl hastası olarak kazanacak *ileri* bir ruh hekimliği isteğiyle, büyücülüğün en güzel dönemlerinde olduğu gibi Dupriez'in varlığını saran, sihirli bir "güç" varsayımı (Avukat Maurice Garçon'un savunması) arasında bocalıyor.



## Çarpan Fotoğraflar

Geneviève Serreau, Brecht'e ilişkin kitabında, *Match*'ta yayımlanan ve Guatemalalı komünistlerin idamını gösteren şu fotoğrafı anımsatıyor, haklı olarak, bu fotoğrafın kendi başına hiç de korkunç olmadığını, tüm dehşetimizin ona kendi özgürlüğümüzün bağrından *bakmamızdan* geldiğini belirtiyordu. Orsay galerisindeki bir Çarpan Fotoğraflar sergisi (bu fotoğrafların pek azı çarpıcı olmayı başarıyor), çelişkin bir biçimde, Geneviève Serreau'nun gözlemine haklı çıkardı: korkuncu duymamız için fotoğrafçının onu bize *anlatması* yetmiyor.

Burada bizi sarsmak için toplanan fotoğrafların çoğu hiçbir etki yaratmıyor üzerimizde, çünkü fotoğrafçı konusunu oluştururken cömertçe bizim yerimizi almış: karşıtlıklardan ya da yaklaştırmalardan yararlanarak olaya bile bile dehşetin dilini eklemiş, böylece bize önerdiği dehşeti hemen her zaman fazlasıyla kurmuş: örneğin bunlardan biri bir asker kalabalığıyla bir ölü başları alanını yan yana getirmiş; bir başkası bize bir iskelete bakmakta olan bir genç askeri gösteriyor; daha bir başkası bir sıra tutuklu ya da tutsağı bir koyun sürüsüyle karşılaştığı anda yakalıyor. Ne var ki, fazla becerikli olduklarından, bu resimlerin hiçbiri bizi etkilemiyor. Çünkü her seferinde kendi yargımızdan yoksun kalıyoruz bunlar karşısında: bizim için ürpermişler, bizim için düşünmüşler, bizim için yargılamışlar; fotoğraf hiçbir şey bırakmamış bize – yalnızca düşünsel bir onaylama hakkı bırakmış: bu görüntülere ancak teknik bir ilgiyle bağlanıyoruz; sanatçının üstbelirtimiyle yüklü olduklarından, bizim için hiçbir öyküleri yok, yaratıcısınınca önceden iyiden iyiye sindirilmiş olan bu "sentetik" besin karşısında kendi yaklaşımımızı *yaratamayız* artık.

Başka fotoğrafçılar, bizi sarsamayınca, şaşırtmak istemişler, ama

ilke yanlılığı aynı; örneğin, büyük bir teknik beceriyle, bir devinin en ender anını, doruk noktasını, bir futbol oyuncusunun uçuşunu, bir atletin atlayışını ya da büyü bir evde nesnelere boşlukta duruşunu yakalamaya çalışmışlar. Ama olaysız olmasına, hiç de karşılaştırılmıyş öğelerden oluşmamasına karşın, görüntü burada da fazla "kurulmuş" kalıyor; tek anın yakalanması nedensiz, fazla bilinçli, rahatsız edici bir dil isteminden doğmuş görünüyor ve bu başarılı resimlerin üzerimizde hiçbir etkisi olmuyor; kendilerine duyduğumuz ilgi anlık bir okuma süresini aşmıyor: yankılanmıyor, heyecanlandırmıyor, karşılayışımız çabucak arı bir gösterge üzerine kapanıyor; olayın eksiksiz okunurluğu, biçimlendirilmişliği görüngüyü derinlemesine, sarsıcılığı içinde algılamamızı engelliyor; arı dil durumuna indirgenince, fotoğraf bizi şaşkınlığa düşürmüyor.

Devinin bu uç, doruk noktası sorununu ressam da çözmek durumunda kalmışlar, ama bunu çok daha iyi başarmışlardır. Örneğin İmparatorluk dönemi ressamları, anlık görüntüleri (şaha kalkan at, savaş alanında kolunu ileriye uzatan Napoléon, vb.) yansıtma gerekinde, deviniye oynaklığın büyütülmüş göstergesini bırakmışlardır, buna *numen*, zaman içine oturtulması olanaksız bir "duruş"un görkemli titreyişi denebilir; sanatın başladığı yer de işte –daha sonra sinemada *photogénie* diye adlandırılacak olan– bu ele-gelmezin kımlıtsız büyütümüdür. Abartmalı bir biçimde şahlanmış olan bu atların, olanaksız bir devinde donmuş olan bu imparatorun bu hafif sarsıcılığı, anlatımın "sözbilim" de diyebileceğimiz bu inadı, göstergenin okunmasına bir tür heyecan verici aykırılık ekler, görüntü okurunu düşünsel olmaktan çok görsel bir aşkınlığa sürükler, çünkü onu anlamına değil, sahnenin yüzeylerine, görsel direncine bağlar.

Bize gösterilen çarpıcı fotoğrafların çoğu yapay, çünkü düz olguya büyütülmüş olgu arasında bir ara durum seçmişler: fotoğraf için fazla bilinçli, resim için fazla doğru olduklarından hem olgunun sarsıcılığını, hem sanatın gerçeğini kaçırıyorlar: bu göstergelere hiç değilse bir bulanıklık, yoğunluktan kaynaklanan bir gecikme vermeye yanaşmamış, onları birer arı gösterge yapmak istemişler. Bunun için de (amacı övgüye değer kalan) sergide tek çarpan fotoğrafların, ansızın yakalanmış olayın inatçılığı, düz gerçekliği, küt yapısının apaçıklığı içinde patladığı haber fotoğrafları olması mantığa uygun. Guatemala-lı kurşuna dizilmişler, öldürülen Suriyeli Aduan Malki'nin nişanlısının acısı, polislin havaya kalkmış copu, bu resimler şaşırtıyor insanı,

çünkü ilk bakışta yabancı, neredeyse sakin, söylencelerinin altında gibi görünüyorlar: görsel olarak azalmışlar, ressamın eklemekten geri durmayacakları (resim söz konusu olduğuna göre, haklı da olurlardı) şu *numen*'den arıtılmışlar. Hem şarkısından, hem açıklamasından yoksun kalınca, bu görüntülerin *doğallığı* şiddetli bir sorgulamaya zorluyor izleyiciyi, bir yargıya yöneltiyor, bu yargıyı da fotoğrafçının yarı-tanrısal varlığı dışında izleyici kendisi geliştiriyor. Demek ki, konulu resimde olduğu gibi bir coşku ishali söz konusu değil burada. Brecht'in gerekli gördüğü şu eleştirel boşalım söz konusu: belki de destansı ile "trajik" in iki ulamı var burada. Düz fotoğraf dehşetin aykırılığıyla karşı karşıya getiriyor insanı, dehşetin kendisiyle değil.

## Genç Tiyatronun İki Söyleni

Geçenlerde yapılan bir Genç Topluluklar Yarışması'na bakılırsa, genç tiyatro eskisinin söylenlerinin kalıtını taşkınlıkla sürdürüyor (böylece birini ötekinden ayıran şeyin ne olduğunu pek bilemiyoruz). Örneğin kenter tiyatrosunda oynadığı kişinin "yiyip bitirdiği" oyuncu gerçek bir tutku yangınıyla tutuşmuş görünmelidir. Ne pahasına olursa olsun, "kaynamak", yani hem yanmak, hem saçılmak gerekir; bu yanmanın ıslak biçimleri bundan kaynaklanır. Yeni bir oyunda (bu oyun bir ödül aldı) iki erkek oyuncu gözyaşı, ter, tükürük, her türlü sıvı biçiminde saçılıp döküldüler. Tüyleler ürpertici bir fizyolojik çaba, sanki tutku oyun yazarının amansız avucunda sığıdığı kocaman bir ıslak sünger gibi, iç dokuların canavarca bükülüştünü izler gibi oluyordu insan. Bu bağırsal fırtınanın amacını anlamak zor değil: "ruhbilim"i nicel bir olgu yapmak, kahkahayı ya da acıyı ölçüsel biçimlere sokmaya çalışmak, böylece tutkuyu da tüm mallar gibi bir mal, sayısal bir değişim düzenine sokulmuş bir tecim nesnesi durumuna getirmek: tiyatroya para veriyorum, karşılığında da gözle görülebilecek, neredeyse rakama vurulabilecek bir tutku istiyorum; oyuncu kabımı tam doldurursa, önümdeki bedenini hileye kaçmadan çalıştırırsa, bol bol çaba harcadığından kuşku kalmazsa, o zaman oyuncunun çok iyi olduğunu kesinlerim, paramı aparmayan, tam tersine, gözyaşı ve ter biçiminde yüz katıyla geri veren bir yeteneğe yatırdığım için ona sevincimi gösteririm. Yanmanın büyük yararı ekonomik türdendir: izleyici olarak param en sonunda denetlenebilir bir verim sağlamıştır.

Söylemek bile fazla, oyuncunun yanması tinselci doğrulamalarla süslenir: oyuncu tiyatro iblisine verir kendini, kendini harcar, için için oynadığı kişiye yedirir: cömertliği, bedenini Sanat'a vermesi, beden-

sel çabası acımaya, hayran olmaya değer; bu kas çabasının hakkı verilir, bütün suyuklarından boşalmış olarak, bitkin bir durumda, en sonunda halkı selamlamaya gelince, bir perhiz ya da halter şampiyonu gibi alkışlanır, gidip karnını doyurarak güçlenmesi, iç tözünü yeniden oluşturması, kendisinden satın aldığımız tutkunun ölçüsü olan bu suyun yerini doldurması önerilir gizlice. Herhangi bir kenter izleyici kitlesinin böyle apaçık bir "özveri"ye dayanabileceğini sanmıyorum. sahnede ağlamasını ya da terlemesini bilen bir oyuncunun onu coşturacağından kuşkusu yoktur: çabasının apaçıklığı daha ötesini yargılamaya olanak bırakmaz.

Kenter tiyatrosunun kalıtından gelen bir başka mutsuz pay: buluş söyleni. Deneyimli sahneye koyucular bununla ün yaparlar. Bir genç topluluk, *la Locandiera*'yı oynarken, her perdede mobilyaları tavadan indiriyor. Hiç kuşkusuz beklenmedik bir şey bu, herkes buluş diye haykırıyor: işin kötüsü şu ki, bu buluş tümünden gereksiz, açıkça görülüyor, ne pahasına olursa olsun yenilik isteyen, çaresiz bir imgelemin ürünü; bugün dekor yerleştirmenin bütün yapay yolları tüketildiği, yenicilik ve öncülük izleyicinin gözleri önünde üç iskemle ve bir koltuğun bir uşakça yerleştirilmesine –gözüpekliğin son noktası– bizi bu göz önünde yapılan değişikliklere doyurduğu için, elde kalan son uzama, tavana başvuruluyor. Yöntem nedensiz, kuru biçimcilikten başka bir şey değil, ama ne çıkar: kenter izleyici kitlesi için sahneye koyma bir buluş tekniğinden başka bir şey değildir. Kimi yapımcılar da bu gereklere karşı fazlasıyla hoşgörülüdür: buluş yapmakla yetinirler. Burada da tiyatromuz katı alışveriş yasasına dayanır: sahneye koyucunun yüklendiklerinin gözle görülür olması ve herkesin biletinin verimini denetleyebilmesi zorunlu ve yeterlidir: bunun sonucu da en gereklie giden ve her şeyden önce süreksiz –dolayısıyla rakama vurulabilir– bir biçimsel başarılar dizisi olarak ortaya çıkan bir sanattır.

Oyuncunun yanması gibi "buluş"un da çıkar dışı doğrulaması vardır: buna bir "biçem" in güvencesi verilmeye çalışılır: mobilyaların tavadan indirilmesi, geleneksel *commedia dell'arte*'ye verilen canlı pervasızlık iklimiyle uyumlu, umursamaz bir işlem olarak sunulur. Hiç kuşkusuz, hemen her zaman, biçem oyunun derin nedenliliklerine yan çizmeye yönelik bir kaçamaktır: Goldoni'nin bir güldürüsüne tümüyle "İtalyan işi" bir biçem vermek (soytarılıklar, pandomimalar, canlı renkler, yarı-maskeler, yerlere dek eğilmeler, hızlı konuşmalar) yapıtın toplumsal ya da tarihsel içeriğini ucuz yoldan baştan atmaktır,

yurttaşlık bağıntılarının keskin yıkıcılığını boşaltmak, tek sözcükle göz boyamaktır.

"Biçem" in kenter sahnelerimizdeki yıkımları üzerinde ne denli durulsa azdır. Biçem her şeyi bağışlar, özellikle de tarihsel düşünceden kurtarır; izleyiciyi kuru bir biçemciliğin tutsaklığına gömer, böylece "biçem" devrimlerinin kendileri de yalnızca biçimsel olur: öncü sahneye koyucu (oyunun gerçek içeriğiyle hiç bağıntıya girmeden) bir biçemi başka bir biçemin yerine koymayı, Barrault'nun *l'Orestie*'de yaptığı gibi tragedya kuralcılığını zenci şenliğine dönüştürmeyi göze alabilen adam oluverir. Ama hiçbir şey değişmez, bir biçemin yerini başka bir biçeme vermek hiçbir yere götürmez: Bantu'lu yazar Aiskhylos kenter yazar Aiskhylos'tan daha az yapay değildir. Tiyatro sanatında, biçem bir kaçış tekniğidir.

## Destan Olarak Fransa Turu

Fransa turunun öyle bir adbilimi vardır ki, bize, tek başına, turun büyük bir destan olduğunu söyler. Çoğu yarışçı adları çok eski bir bundusal çağdan, ırkın çok az sayıda birtakım örnek sesbirimler içinde çınladığı bir zamandan gelir gibidir (Brankart le Franc, Bobet le Francien, Robic le Celte, Ruiz l'Ibère, Darrigade le Gascon). Sonra bu adlar durmamacasına yinelenir; sınavın büyük rastlantısında değişmez noktalar oluştururlar, görevleri oluntusal, patırtılı bir süreyi büyük kişiliklerin değişmez özlerine bağlamaktır sanki, sanki insan her şeyden önce olayları dizgin altına alan bir addır: Brankart, Geminiani, Lauredi, Antonin Rolland, bu adlar yiğitliğin, dürüstlüğün, hainliğin ya da stoacılığın cebirsel göstergeleri gibi okunur. Yarışçının adı, hem besin, hem eksilti olduğu ölçüde, betimlemenin en sonunda gereksiz duruma geldiği bir dünyayı okumaya sunan gerçek bir şiir dilinin başlıca betisini oluşturur. Adının sesli tözü içinde yarışçının erdemlerinin bu ağır yoğunlaşması her türlü niteleme dilini emip bitirir: ünlerinin başlangıcında, yarışçıların yapılarına uygun bir nitelikleri vardır. Daha sonra, buna gerek kalmaz. Zarif Coletto ya da Van Dongen le Batave denilir; Louison Bobet içinse hiçbir şey denmez artık.

Gerçekte, destansal düzeye adın küçülmesiyle girilir: Bobet, Louison olur, Lauredi, Nello, hem *iyi*, hem *yiğit* olması bakımından eksiksiz kahraman Raphaël Geminiani kimi zaman Raph, kimi zaman Gem diye adlandırılır. Bu adlar hafiftir, biraz sevecen, biraz da kölecedir; aynı hece altında hem insanüstü bir değeri, hem de tümüyle insansal bir yakınlığı belirtir, gazeteci arkadaşça yaklaşabilir ona, aşağı yukarı Latin ozanlarının César'inkine ya da Mécène'inkine yaklaştıkları gibi. Bisiklet koşucusunun bu küçültümünde, şu kölelik, hayranlık ve halkı tanrılarını görececek duruma getiren şu ayrıcalık karışımı vardır.

Küçülünce, Ad gerçekten herkesin malı olur; yarışçının içli dışlılığının kahramanların önsahnesine getirilmesini sağlar. Çünkü gerçek destansal yer, savaş değil, çadırdır, savaşçının amaçlarını geliştirdiği, aşığılamalarını, meydan okumalarını, gizlerini ortaya attığı açık eşiktir. Fransa Turu yapay bir özel yaşamın bu şansını çok iyi bilir, bu yaşamda da aşığılamayla kucaklaşma insan ilişkisinin yükseltmiş biçimleridir: Bretagne'da bir av partisi sırasında, yüce gönüllü Bobet açık açık Lauredi'ye elini uzatmış, o da aynı açıklıkla, bu eli sıkmaya yanaşmamıştır. Bu Homeros'su bozuşmaların karşıtı da büyüklerin kalabalık üzerinden birbirlerine yönelttikleri övgülerdir. Bobet, Koblet'ye, "Seni arıyorum," der ve bu söz, tek başına, düşmanın ancak kendisine verilen değer oranında temellendiği destansal evreni çiziverir. Çünkü Tur'da insanı insana neredeyse bedensel olarak bağlayan feodalite koşulunun pek çok kalıntıları vardır. Tur'da bol bol öpüşülür. Fransa takımının teknik direktörü Marcel bir utku sonunda Gem'i öper, Antonin Rolland da aynı Geminiani'nin çökük yanağına bir öpüş kondurur. Burada kucaklaşma kahramanlık dünyasının kapalılığı ve kusursuzluğu karşısında görkemli bir rahatlığın anlatımıdır. Buna karşılık, aynı takımın üyeleri arasında kabaran tüm birlik duygularını bu kardeşçe mutluluğa bağlamaktan kaçınmak gerekir; bu duygular çok daha bulanıktır. Gerçekte, kitle önündeki bağıntılar ancak büyükler arasında kusursuz olabilir: "Uşaklar" sahneye girer girmez, destan yozlaşır romana dönüşür.

Tur'un coğrafyası da deneyin destansal zorunluluğuna boyun eğer tümüyle. Ögeler ve alanlar kişileştirilmiştir, çünkü insan bunlarla boy ölçüşür ve her destanda olduğu gibi burada da kavganın eşit güçleri karşı karşıya getirmesi gerekir: böylece insan doğalaştırılmış, doğa insanlaştırılmıştır. Yokuşlar kalleştir, hırçın ya da ölümcül "yüzde"lere indirgenmiştir, "etap"lara gelince, her biri bir roman birimidir Tur'da (gerçekten de, destansal bir süre, bir saltık bunalımlar toplamı söz konusudur, tragedya süresinde olduğu gibi tek bir uzlaşmazlığın eytişimsel gelişimi değil), "etap"lar her şeyden önce etten ve kemikten oluşmuş birer kişi, birbirini izleyen birer düşmandır. Destansal doğayı tanımlayan şu biçimbilim ve aktöre karmasıyla bireyselleşmişlerdir. "Etap" hırçın, yapışkan, tutuşmuş, dikensi vb.'dir. Hep nitelenenin varoluşsal bir düzeyinde yer alan ve yarışçının şu ya da bu doğal güçlkle değil de gerçek bir varoluş izleğiyle, tek bir devinimle algı ve yargısını bağladığı tözsel bir izlekle boğuştuğunu belirtmeyi



amaçlayan sıfatlar.

Yarışçı doğada canlı bir ortam bulur, onunla beslenme ve bağımlılık ilişkisine girer. Şu denizsel "etap" (Le Havre-Dieppe) "iodlu" olacak, yarışa güç ve renk katacaktır; taş döşeli yollardan oluşan şu ötekiyse (Kuzey) donuk, köşeli bir besin oluşturacak, tam anlamıyla "zor yutulur" türden olacaktır; daha bir başkası (Briançon-Monaco) kayaçlı, tarih-önceseldir, yarışçıyı öfkesine düşürecektir. Hepsi de bir sindirim sorunu çıkarır ortaya, hepsi de tam anlamıyla şiirsel bir devinimle kendi derin tözüne indirgenmiştir; yarışçı, her birin karşısında, bulanık bir biçimde, kendini yalnızca bir Nesne-Doğa'yla değil, bir Töz-Doğa'yla da boğuşan bir tüm insan olarak tanımlamaya çalışır. Öyleyse önemli olan töze yaklaşma devinimleridir: yarışçı her zaman dalma durumunda gösterilir, yarış durumunda değil: dalar, geçer, uçar, yapışır, kendisini tanımlayan da çoğu kez büyük sıkıntı, büyük yıkım içinde (*Monte-Carlo üzerinde tüyler ürpertici dalış, l'Esterel'in ateşi*) toprakla olan bağıdır.

En güçlü kişileştirmeye uğrayan "etap" Ventoux dağı "etap"ıdır. Ne denli çetin olurlarsa olsunlar, Alp'lerin, Pirene'lerin büyük geçitleri birer geçit olarak kalır, içinden geçilecek nesnelere olarak duyulur; geçit deliktir, kişiye zor erişir; Ventoux'ya gelince, dağın tümlüğüdür, kötülük tanrısıdır, kurban ister. Gerçek bir Moloch,\* bisikletçilerin baş belasıdır, zayıfları hiç bağışlamaz, haksız bir acı bedeli ödetir. Bedensel açıdan, Ventoux korkunçtur: dazlaktır (kuru seboreye yakalanmış, der *l'Equipe*), Kuru'nun ruhudur; değişmez iklimi (bir coğrafya uzamı olmaktan çok, bir iklim özüdür) kendisini cehennemlik bir alan, kahraman için bir sınav yeri, üstün bir cehennem gibi bir şey yapar, bisikletçi kurtuluşunun gerçeğini burada tanımlar: ya bir tanrının yardımıyla (*Gaul, Phoebus'un dostu*), ya da saltık Prometheus'çulukla, bu Kötülük tanrısının karşısına daha da çetin bir iblis çıkararak (*Robet, bisikletin Şeytan'ı*) yenecektir ejderhayı.

Demek ki, Tur'un gerçekten Homeros'sal bir coğrafyası vardır. Odyssea'da olduğu gibi yarış burada hem bir sınavlar gezisi, hem de yeryüzünün sınırlarının araştırılmasıdır. Odysseus birkaç Dünyanın kapılarına ulaşmıştı. Tur da birçok noktalarda insandıışı dünyaya sür-tünüp geçer: Ventoux'nun üstünde, kişi Dünya gezegeninden ayrılır,

\* Eskil çağın bir tanrısı. Kendisine sunulmak üzere çocuklar önce öldürülür, sonra yakılırdı. (ç.n.)

bilinmedik yıldızlarla komşuluk eder derler. Demek ki coğrafyasıyla, Tur insan uzamlarının ansiklopedik sayımıdır; Tarih'in Vichy'ci\* bir çizgisine uyulsaydı, çizimi yeniden ele alınacak olsaydı, Tur burada insanın Doğa'ya daha iyi saldırmak ve ondan daha iyi sıyrılmak için Doğa'yı fazlasıyla kişileştirdiği şu bulanık anı canlandırır.

Hiç kuşkusuz, yarışçının bu insanbiçimsel Doğa'ya katılması olsa olsa yarı-gerçek yollardan sağlanabilir. Tur genellikle bir Ruh'lar erkebilimi uygular. Yarışçının İnsan-Dünya'ya göğüs germekte kullandığı güç iki biçimde çıkar ortaya: atılımdan çok durum, kasların niteliği, usun keskinliği ve kişilik istemi arasındaki ayrıcalıklı denge olan *form*, bir de *jump*, yani zaman zaman tanrıların gözbebeği olan kimi yarışçıları saran, sarınca da onlara insanüstü gözüpekliler yaptırtan gerçek elektrik akışkanı. *Jump* doğaüstü bir düzen gerektirir, bu düzende insan ancak bir tanrıdan yardım gördüğü ölçüde başarıya ulaşır: Brankart'ın annesi Chartres katedraline Meryem Ana'dan oğlu için *jump* istemeye gitmiştir, tanrı yardımının büyüleyici kıldığı Charly Gaul de tam bir *jump* uzmanıdır; tanrılarla zaman zaman giriştiği bir alışverişten alır elektriğini; bir bakarsın, tanrılar içindedir, Charly herkesi hayran bırakır; bir bakarsın, tanrılar kendisini bırakmış, *jump* tükenmiştir, Charly hiçbir şey yapamaz.

*Jump*'ün iğrenç bir öykünüsu vardır, bu da *doping*'tir: yarışçıya doping yapmak, Tanrı'ya öykünmek kadar ağır bir suçtur, kutsala saygısızlıktır; Tanrı'nın kıvılcım ayrıcalığını çalmaktır. Tanrı da öcünü almaktan geri durmaz: zavallı Malléjac iyi bilir bunu, kışkırtıcı bir doping deliliğinin eşliğine götürmüştür kendisini (ateş hırsızlarının cezası). Bobet, tersine, soğuk, mantıklıdır; *jump*'ü pek bilmez: kendi işini gören bir inançsız kişidir: *form* uzmanı olarak, Bobet üstdoğaya hiçbir şey borçlu olmayan, utkularını özellikle insancı onayla: istemle yücelmiş, tümüyle yersel niteliklerden alan, tümüyle insansal bir kahramandır. Gaul Saymaca'yı, Tanrısal'ı, Gerçeküstü'yü, Seçilmişlik'i, tanrılarla işbirliğini cisimleştirir, Bobet'ye Doğru'yu, İnsansal'ı. Bobet tanrıları yadsır, Bobet yalnız adam aktöresini örneklendirir. Gaul bir başmelektir, Bobet'ye bir Prometheus'çu, taşı kendisini yalnızca görkemle insan olmaya yargılamış olan tanrıların üzerine devirmeyi başaracak bir Sisyphos'tur.

\* Vichy'ci, yani Fransa'nın işgali sırasında Vichy hükümetini kurmuş olan Mareşal Pétain'in toprağı öne çıkaran görüşlerine uygun. (ç.n.)

Tur'un devinimine gelince, hiç kuşkusuz bir savaş olarak çıkar karışımıza, ama burada çatışma özel olduğundan, bu savaş gerçek anlamda vuruşmalarıyla değil, dekoru ya da gelişmeleriyle dramatiktir. Geçrelerinin önemi, yardımcılarının çokluğuyla tanımlanan, çağdaş bir orduya benzetebiliriz Tur'u; ölümcül oluntular, ulusal kendinden geçmeler içerir (İtalyan *Squadra*'sının yönetmeni Sinyor Binda'nın corridori'lerinin kuşatması altında Fransa) ve kahraman zor deneyi Hugo'nun Napoléon'unun tanrısal dinginliğine yaklaşan, César'sı bir durum içinde göğüsler ("*Gem, gözleri açık, tehlikeli Monte-Carlo inişine daldı*"). Gene de çatışma edimi kolay kavranmaz, bir süreye oturulamaz. Gerçekte, Tur'un devingenliği yalnızca dört devinim içerir: başı çekmek, izlemek, kaçmak, güçsüz düşmek. *Başı çekmek* en çetin, aynı zamanda da en yararsız edimdir; başı çekmek kendini harcamaktır hep; bir sonuç sağlamaktan çok, bir kişilik göstermeye yönelik, arı kahramanlıktır; Tur'da gösterişin bedeli doğrudan ödenmez, genellikle ortak taktiklere indirgenmiştir. *İzlemek*, tersine, her zaman biraz alçakça, biraz haincedir, onura kulak asmayan bir varımcılığa bağlanır: aşırılıkla, kışkırtırcasına izlemek, açıklıkla Kötülük alanına girer ("tekerlek emiciler" utansın). *Kaçmak* istemli bir yalnızlığı örneklendirmeye yönelik, şiirli bir oluntudur, ayrıca pek de etkili değildir, çünkü insan her zaman yakalanır, ama kendisine destek olan yararsız onur oranında parlaktır (İspanyol Alomar'ın yalnız kaçıışı: Montherlant'sı kahramanın geri çekilişi, yüceliği, Kastilyalı tutumu). *Güçsüz düşmek* bırakmanın habercisidir, her zaman korkunçtur, bir yıkım gibi üzüntüye boğar: Ventoux'da kimi güçten düşmeler "Hiroşima'msı" bir niteliğe bürünmüştür. Hiç kuşkusuz, bu dört devinim dramlaştırılır, *bunalım*'ın abartmalı sözcük dağarcığına dökülür; çoğu kez, bunlardan biri bir roman bölümüne ad verir gibi bir "etap"a adını verir (Başlık: *Kubler'in Pedal Fırtınası*). Burada dilin işlevi çok büyüktür, süre içinde durmamacasına eridiği için kavranmaz kalan olaya destansı bir yükseklik verir, bu yükseklik de katılaştırılmasını sağlar.

Tur'un çift anlamlı bir aktöresi vardır: şövalyelere yaraşır zorunluluklar salt başarı anlayışının kaba uyarılarına karışır durmadan. Bağlılık övgüsüyle görgülcülüğün zorunlulukları arasında seçim yapmasını bilmeyen ya da seçim yapmak istemeyen bir aktöredir. İster kendisinden gelsin, isterse dışarıdan (teknik direktör) zorla benimsetilsin, bir yarışmanın takımına *kurban edilmesi* her zaman göklere çıkarılır, ama her zaman da tartışılır. Özveri büyük, soyludur, takım sporunun

uygulanmasının törel tümlüğüne tanıklık eder, onun büyük doğrulamasıdır; ama Tur'un tüm söylencesi için gerekli olan bir başka değere: gerçekçiliğe ters düşer. *Tur'da duyguya yer yoktur*, gösteriye ilgiyi artıran yasa budur. Çünkü şövalye aktöresi burada bir yazgıyı düzenleme tehlikesi olarak algılanır; Tur savaşın çıplak ve sert rastlantısını önceden çarpıtabilir gibi görünen her şeyden kaçınır. *Oyun kurulmuş değildir*; Tur kişiliklerin boy ölçüşmesidir, bir birey aktöresine, yaşam uğrunda yalnız savaşa gereksinimi vardır: gazetecilerin başlıca kaygısı Tur'un geleceğinin belirsizliğini savunmaktır: tüm 1955 Turu boyuca, Bobet'nin kesinlikle kazanacağına ilişkin genel inanca karşı çıkıldı. Ama Tur bir spordur da, bir topluluk aktöresi ister. Söylenceyi hep özveriyi tartışıp açıklamaya, her seferinde kendisine destek olan yüce aktöreyi belleğe yerleştirmeye zorlayan bu gerçekte hiçbir zaman çözümlenmemiş olan çelişkidir. Özveri duygusal bir değer olarak algılandığından, onu bıkip usanmadan doğrulamak gerekir.

Teknik direktörün burada temel bir işlevi vardır: amaçla araçlar, bilinçle uygulam arasındaki bağıntıyı sağlar; kötülüğün gerçekliğiyle zorunluluğunu tek bir parçalanışta birleştiren eytişimsel öğedir: Marcel Bidot, aynı takım içinde bir yarışçıyı başkasıya, hatta kimi zaman, daha da acı bir biçimde, kardeşi kardeşe (Jean Bobet'yi Louison Bobet'ye) feda etmek gereken bir Corneille'si durumların uzmanıdır. Gerçekte, Bidot ancak düşünsel düzeyde yer alan ve bu niteliğiyle, doğası gereği tutkusal bir evrende, bağımsız bir kişileştirmeye gereksinimi olan bir zorunluğun gerçek görüntüsü olarak bulunur. İş güzelce bölünmüştür: on yarışçının her biri için arı bir beyin gerekir, öte yandan rolü hiç de ayrıcalıklı değildir, çünkü us burada işlevseldir, görevi kitle önünde yarışmanın stratejik özelliğini canlandırmaktır yalnız: Marcel Bidot böylece titiz bir çözümleyici kişiliğine indirgenmiştir, işlevi *düşünmektir*.

Kimi zaman beyin işlevini bir yarışçı üstlenir: Louison'un durumu budur, "rol"ünün bütün özgünlüğünü de bu oluşturur. Yarışçıların stratejik gücü zayıftır genellikle, kaba birkaç aldatmaca sanatından öteye geçmez (karşıtını aldatmak için numara yapan Kubler). Bobet'nin durumunda, rolleri bu korkunç bölümezliği bir Coppi'nin ya da bir Koblet'nin ününden çok daha bulanık bir çift anlamlı ün yaratır: Bobet fazla düşünür, bir *kazanıcıdır*, bir *oyuncu* değil.

Arı özveri aktöresiyle katı başarı yasası arasında usun bu aracılığı, karma bir ussal düzeni dile getirir, bu düzen hem düşülsel, hem ger-

çekçidir, feodal ya da trajik çok eski bir aktörenin kalıntılarıyla yarışma dünyasına özgü yeni gerekliliklerden oluşmuştur. Tur'un temel anlamı bu çift anlamlılıktadır: bu iki kaçamağın, ülkücü kaçamakla gerçekçi kaçamağın bu ustaca karışımı, söylencenin büyük destanımızın ekonomik gerekirciliklerini hem onurlu, hem kışkırtıcı bir perdeyle örtmesini sağlar.

Ama özverinin çift anlamlılığı ne olursa olsun, söylence kendisini salt bir ruhbilimsel yönelime getirip durduğu ölçüde bir açıklık düzenini yeniden çevrime sokar. Tur'u özgürlüğün tedirginliğinden kurtaran şey, tanım gereği, bir *kişisel özler dünyası* olmasıdır. Bu özlerin yarışçının adını ölümsüz bir değer korunağı yapan egemen bir adcılığın yardımıyla nasıl koyduklarını daha önce belirtmişim (Colletto, incelik; Geminiani, düzenlilik; Lauredi, hainlik, vb.). *Tur kesin özlerin kesinlikten yoksun uzlaşmazlığıdır*; doğa, töreler, yazın ve tüzükler bu özleri art arda birbirleriyle bağıntıya getirirler: özler atomlar gibi birbirlerine sürtünür, birbirlerine takılır, birbirlerini iterler, destan da bu oyundan doğar. Az ileride yarışçıların kişilik sözlüğünü veriyorum, hiç değilse kesin bir anlamsal değeri bulunan yarışçılarınkini; bu tiplere güvenilebilir, kalımlıdır, gerçekten özlerle karşı karşıyayızdır. Klasik güldürüde, heme commedia dell'arte'de olduğu gibi burada da, ama tümüyle farklı bir düzene göre (güldürü süresi uzlaşmazlık tiyatrosunun süresidir, Tur'un süresiyse romansal anlatının süresi) gösterinin insan bağıntılarının bir sarsıntısından doğduğu söylenebilir: Özler olanaklı tüm betilere göre çarpışır.

Öyle sanıyorum ki, Tur eksiksiz, dolayısıyla çift anlamlı bir söylenin karşılaştığımız en iyi örneğidir: Tur aynı zamanda hem bir anlatım, hem de bir yansıtma söylenidir, aynı zamanda hem gerçekçi, hem düşülcüsel. Tur, içinde geleneksel aldatmacaların (özler ruhbilimi, savaş aktöresi, öge ve güçlerin büyüseliği, üstinsanlar ve uşaklar hiyerarşisi) gerçek çıkar biçimlerine, insanlar ve Doğa arasındaki bağlantıların eksiksiz açıklığının gösterisiyle inatla uzlaşmaya çalışan bir dünyanın düşülcüsel imgesine karıştığı tek bir masal içinden Fransızlar'ı dile getirir ve kurtarır. Tur'un kirli yanı temeldir, ekonomik nedenlerdir, deneyin ülküsel kaçamaklar yaratıcısı olan son kazancıdır. Bu da Tur'un büyüleyici bir ulusal olay olmasını önlemez, ama destan insanın, kirli masallar arasında beceriksiz, aldatılmış olduğu zaman bile, kendisi, topluluk ve evren arasında kusursuz bir uyarlık öngördüğü şu geçici Tarih anını dile getirdiği ölçüde.

## YARIŞÇILAR SÖZLÜĞÜ (1955)

**BOBET (Jean).** Louison'un kopyası, aynı zamanda da negatifi; Tur'un büyük kurbanı. Tümüyle "kardeşçe", büyük kardeşine feda edilmiştir. Sık sık morali bozulan bu yarışçının kötü bir kusuru vardır: düşünür. Belgelenmiş aydın niteliği (İngilizce öğretmenidir, kocaman gözlükler takar) kendisini yıkıcı bir açık görüşlülüğe yöneltir: acısını çözümler ve kardeşininkilerden güçlü olan kaslarının sağladığı üstünlüğü içebakışta yitirir. *Sorunlu* bir yarışçı, dolayısıyla bir şanssızdır.

**BOBET (Louison).** Bobet, Prometheus'çu bir kahramandır; görkemli bir savaşçı yaratılışı, keskin bir düzenleme duygusu vardır, bir hesapçıdır, gerçekçilikle *kazanmayı* amaçlar. Hastalığı bir beyinsellik filizidir (ama kardeşininki ölçüsünde değil, yalnızca liseyi bitirmiştir); kaygıyı, onur kırıklığını bilir: hırçın bir kişidir. 1955'te, ağır bir yalnızlığı göğüslemek zorunda kalmıştır: Koblet ve Coppi'den yoksun, onların hayaletleriyle çarpışmak durumunda, bilinen karşıtlarının yokluğunda, güçlü ve yalnızdı, her şey tehditti onun için, tehlike her yandan belirebilirdi ("Coppi'ler, Koblet'ler gerekirdi bana, çünkü tek favori olmak çok zor"). *Bobet'cilik* gücü çözümleyici ve hesapçı bir içsellikle bütünleyen, çok özel bir yarışçı tipi yarattı.

**BRANKART.** Yükselen genç kuşağı simgeliyor. Büyüklerini kaygılandırmasını bildi. Görkemli sürücü, durmamacasına yeniden doğan saldırma eğilimi.

**COLETTA.** Tur'un en ince yarışçısı.

**COPPI.** Kusursuz kahraman. Bisiklet üstünde, tüm erdemleri kendinde toplamış. Korkulan hayalet.

**DARRIGADE.** Nankör, ama yararlı bekçi köpeği. Üç renkli bayrak davasının yılmaz neferi, bu nedenle de bir tekerlek emici, hırçın bir gardiyan olması bağışlanmış.

**DE GROOT.** Yalnız sürücü, Hollandalı suskunluğu.

**GAUL.** Dağın yeni başmeleği. Gamsız çocuk, ince, sakalsız, pervasız oğlan, dâhi delikanlı, Tur'un Rimbaud'su. Kimi anlarda, bir tanrı girer Gaul'un benliğine, o zaman doğüstü yetenekleri karşıtlarının

üzerine gizlemlerle bir tehdit gibi çöker. Gaul'a verilmiş olan tanrısal armağan, hafiflik: inceliği, atılışı, süzülüşüyle (gizlemlerle çaba yokluğu), Gaul kuşun, uçağın özelliğini taşır (Alp'lerin doruklarına incelikle konar, pedalleri pervaneler gibi döner). Ama kimi zaman da tanrı kendisini bırakır, bakışı "tuhaf biçimde boş" olur o zaman. Havayı ve suyu yenme gücünü taşıyan her söylensel varlık gibi Gaul da yerde beceriksiz, güçsüzdür; tanrı vergisi rahatsız eder onu ("Dağdan başka yerde koşmıyorum. Özellikle de çıkışta, yalnız çıkışta. İnişte beceriksizim, *belki de fazla hafifim*").

GEMINIANI (Raph ya da Gem diye anılır). Bir motorun dürüst ve biraz kaba düzenliliğiyle yarışır. Dürüst, ama ateşli dağlı. Çirkin ve canayakın. Geveze.

HASSENFORDER (Görkemli Hassen ya da Korsan Hassen diye anılır). Savaşımca ve kendini beğenmiş yarışçı ("Bobet'ler mi dediniz; benim her bacağımda bir Bobet var.") Hiç yapmacığa kaçmayan, yalnız savaşmasını bilen, ateşli savaşçı.

KOBLET. Her şeyi, hatta çabasını bile hesaplamayı göze alabilen büyüleyici pedalcı. Bir karşı-Bobet'dir, Coppi gibi yokluğunda bile korkulacak bir gölge olarak kalır.

KUBLER (Ferdı ya da Adziwil Kartalı diye anılır). Köşeli, sarsak, kuru ve kaprisli Kubler aşkın güç izleğinde yer alır. Bazı bazı *jump*'ünün yapay olmasından kuşku duyulur (doping mi yapıyor?) Tragedyacı-güldürücü (yalnızca bir gören oldu mu öksürüp topallar). İsviçreli Alman olarak, Kubler Balzac'ın Almanları ve Comtesse de Ségur'ün yabancıları gibi yabancı ağızyla konuşma hak ve görevini taşır ("Ferdı şanssız. Gem hep Ferdı'nın ardında. Ferdı yok gitmek.").

LAUREDI. Tur 55'in haini, lanetlisi. Bu durum açıkça "sadık" olmasını sağlamıştır: tekerleğinin ardında azgın sülük olarak Bobet'ye acı çektirmek istemiştir. Yarışı bırakmak zorunda kalmıştır. Bir ceza mı? Ne olursa olsun, bir uyarı.

MOLINERIS. Son kilometrenin adamı.

ROLLAND (Antonin). Yumuşak, stoacı, geçimli. Acıya dayanıklı, çabalarında düzenli sürücü. Bobet'nin Gregarius'u. Corneille'si tartışma: kurban edilmeli mi? Örnek-kurbanlık, çünkü haksız ve zorunlu.

## Guide Bleu

Guide Bleu görünümü yalnız "özgünlük" olarak tanır. Engibeli olan her şey de "özgün"dür. Burada dağın şu kenter işi yüceltilişini, Gide'in haklı olarak İsviçrelilik ve protestanlık aktöresiyle birleştirdiği ve her zaman doğacılıkla ilkeçiliğin yoz bir karışımı olarak sürmüş olan (temiz havada yeniden canlanma, doruklar karşısında tinsel düşünler, yurtseverlik olarak yükseliş, vb.) şu eski Alp söylenini (XIX. yüzyılda doğmuş bir söylen) yeniden buluruz. *Guide Bleu*'nün "estetik" varlık düzeyine yükselttiği görünümler arasında ovaya ender olarak rastlarız (ova yalnızca verimli olduğu söylenebildiği zaman kurtarır kendini), yaylayaysa hiç rastlamayız. Yalnız dağ, boğaz, geçit ve sel girebilir yolculuk tapınağına, o da, hiç kuşkusuz, bir çaba ve yalnızlık töresini destekler göründükleri ölçüde. Böylece *Guide Bleu* yolculuğu çalışmanın ekonomik bir düzenlenimi, törel yürüyüşün yerini kolaylıkla tutabilecek bir şey olarak çıkar ortaya. Bunu söylemek bile, *Guide Bleu*'nün söylenselinin geçen yüzyıldan, kenter sınıfının çabayı *satın almaktan*, çabanın rahatsızlığına katlanmadan görüntüsünü ve erdemi alıkoymaktan bir tür taptaze esenlik duyduğu şu tarihsel evreden kaldığını saptamaktır. Demek ki, çok mantıklı ve çok saçma biçimde, görünümün verimsizliği, genişlik ya da insansallık yokluğu, yolculuğun mutluluğuna alabildiğine ters düşen dikeyliği açıklar onun ilgisi-ni. Sonunda, *Guide Bleu*, soğuk bir biçimde: "Yol çok özgün olur (tüneller)", diye yazmaktan çekinmez: burada tünel dağın yeterli göstergesi olduğuna göre, hiçbir şey görülmemesinin önemi yoktur; içindekine kulak asılmayacak ölçüde güçlü bir güven değeridir bu.

Dağsallığın başka tür çevrenleri hiçe indirecek ölçüde pohpohlanması gibi, ülkenin insansallığı da anıtları yararına silinir. *Guide Bleu*



için, insanlar ancak "tip" olarak vardır. Örneğin İspanya'da, Bask gözüpek bir denizci, Levanten şen bir bahçıvan, Katalan işbilir bir tüccar, Kantabri duygusal bir dağlıdır. Burada da kenterlerin her türlü insan söyleninin temelinde yatan (bunun için çok sık rastlıyoruz ona) şu "öz" virüsünü buluruz. İspanyol budunu büyük bir klasik baleye, uslu mu uslu bir tür commedia dell'arte'ye indirgemıştır, bu oyunun olmayacak tipleyimi koşulların, sınıfların, mesleklerin gerçek görüntüsünü maskeleyemeye yarar. Toplumsal olarak, *Guide Bleu* için insanlar yalnızca trenlerde bulunur, burada "karışık" bir üçüncü mevkiyi doldürürler. Gerisiyse, yalnızca giriş niteliğindedir, ülkenin temelini: anıtlar koleksiyonunu çevrelemeye yönelik, hoş bir roman dekoru oluşturur.

Yabanıl geçitleri, ruhsal fıskırma yerleri bir yana bırakılırsa, *Guide Bleu*'nün İspanya'sında bir tek uzam vardır yalnızca, adlandırılmaz birkaç boşluk içinden sıkı bir kiliseler, ayin eşyası yerleri, mihrap arkaklıkları, haçlar, kutsal ekmek camlıkları, kuleler (her zaman sekizgen), toplu heykeller (Aile ve İş), Roma kapıları, sahinler, doğal büyüklükte çarmıha gerilmiş İsa'lar zinciri ören bir uzam. Görüldüğü gibi, tüm bu anıtlar dinseldir, çünkü, kenter görüş açısından, hıristiyan ve katolik olmayan bir Sanat Tarihi tasarlamak neredeyse olanaksızdır. Hıristiyanlık turizmin başsattıcısıdır ve yalnızca kilise gezmek için yolculuk edilir. İspanya örneğinde, bu emperyalizm gülünçtür, çünkü burada katoliklik, çoğu zaman, müslüman uygarlığının önceki başarılarını budalaca yozlaştırmış, barbar bir güç olarak belirir: hayranlık verici sütun ormanı durmamacasına kaba mihrap yığınlarıyla kapatılan Kordoba camisi ya da anıtsal bir Meryem'in (Franco döneminden) çıkıntısıyla bozulup tanınmaz duruma getirilmiş bir eski çevre, bunlar Fransız kenterini yaşamında bir kez olsun hıristiyanlığın tarihte bir arka yüzü de bulunduğunu sezinlemeye yönelmeliydi.

*Guide Bleu*, genel olarak, her türlü çözümsel betimlemenin, hem açıklamayı, hem olaycılığı yadsıyan betimlemenin boşluğuna tanıklık eder: gerçekte çağdaş bir gezginin gerçek ve *sürmekte olan* bir görünüm içinden geçerken usuna getirebileceği soruların hiçbirini yanıtlamaz. Anıtların seçilmesi hem toprağın, hem de insanların gerçeğini siler, şimdiki zamandan, yani tarihsel olandan hiçbir şeyi göz önüne almaz, bu yüzden anıtın kendisi de anlaşılmaz, dolayısıyla saçma olur. Böylece görünüm durmamacasına yok olma yolundadır, *Guide* de, her türlü aldatmacanın ortak işlemiyle, görünmek istediğinin tersine dönüşür, bir körleştirme aracı olur. Coğrafyayı içinde yaşanma-

yan, anıtsal bir dünyanın betimlemesine indirgemekle, *Guide Bleu* kenter sınıfının bir bölümünün de aşmış olduğu bir söylenseli dile getirir: yolculuğun artık "ekinsel" değil de insasal bir yaklaşım yolu olduğu (ya da yeniden olduğu) tartışma götürmez bir gerçek: bugün de yolculuğun temel amacı (belki XVIII. yüzyılda olduğu gibi) günlük biçimleri içinde törelerdir, gerçek soruların, hatta uzmanlıktan en uzak olanlarının çerçevesini insan coğrafyası, kentçilik, toplumbilim, ekonomi çizmekte. *Guide Bleu*'yse, bir ölçüde gününü doldurmuş bir kenter söylenseline kalmış, Saatı (dinsel sanatı) ekinin temel değeri olarak gören, ama "zenginlik" ve "gömüler"ini insana güç veren bir mal ambarlaması (müzelerin kurulması) sayan bir söylenselde. Bu tutum bir çifte gerekliliği dile getirmekteydi: bir yandan elden geldiğince "başıboş" bir ekinsel kandırmacadan yararlanmak, bir yandan da bu kandırmacayı söylenmezi her dakika rakama vurabilecek biçimde sayıya vurulabilir bir dizgenin ağında tutmak. Söylemek bile fazla, böyle bir yolculuk söyleni kenterliğin içinde bile tümüyle çağdaş kalıyor. Örneğin *l'Express*'in hanım yazarları ya da *Match*'in erkek yazarları yeni bir turist rehberi hazırlamakla görevlendirilselerdi, sanırım, ne denli tartışılır olursa olsun, bambaşka ülkeler belirlediği görülürdü: Anquetil ya da Larousse'un İspanyası'nın yerini Siegfried'in, sonra Fourastié'nin İspanyası alırdı. *Guide Michelin*'e baksanıza: Burada daha şimdiden otellerdeki banyo ve masa sayısı "sanat antikaları"nın sayısıyla yarışıyor: kenter söylenlerinin de ayrımsal yerbilimleri var.

Şu var ki, İspanya konusunda, betimlemenin kör ve gerici özelliği *Guide*'in gizli Franco'culuğuna en çok uyanı. Gerçek anlamda tarihsel öyküler (bu öyküler ender ve cılızdır, çünkü Tarih'in iyi kenter olmadığı bilinir), yani Cumhuriyetçileri her zaman kiliseleri yağma eden "aşırılar" (ama Guernica konusunda hiçbir şey söylenmez), iyi "Ulusal"larıysa, yalnızca "ustalıkli strateji manevraları" ve "kahramanca direnmeler"iyle ortalığı "kurtaran" kişiler olarak gösteren öyküler bir yana, görkemli bir kandırmaca-söylenin, ülkenin *gönenci* söyleninin çiçeklenişinin altını çiziceğim: hiç kuşkusuz, "istatistik" ve "yuvarlak", daha açıkçası "tecimsel" bir gönenc söz konusu burada. Söylemek bile fazla, *Guide* bize bu güzel gönencin nasıl paylaştırıldığını söylemiyor. Ama herhalde *hiyerarşik* olarak paylaştırılıyordu. Öyle ya, lütfedip belirtiyorlar: "Bu halkın ciddi ve sabırlı çabası, sağlam düzen ve hiyerarşi ilkelerini dürüstçe uygulayarak kalkınmak amacıyla, siyasal düzeninde reform yapmaya dek gitmiştir."

## Açık Görümlü Kadın

Bugün gazetecilik tümünden teknokrasiye vermiş kendini, haftalık basını-  
mız da Cizvit'lerin en parlak zamanlarındaki gibi gerçek bir Bilinç  
ve Öğüt yönetimin merkezi durumunda. Çağdaş, yani erginleşmiş ol-  
mamakla birlikte, bilimin güvencesi altında bir aktöre söz konusu, bu  
aktöre için de evrensel bilgeden çok, uzmanın görüşü isteniyor. İnsan  
bedeninin her organının (çünkü somuttan yola çıkmak gerekir) bir  
teknisyeni, hem papa, hem de en yüksek bilgin niteliğinde bir teknis-  
yeni var: ağız konusunda Colgate'in dişçisi, burun kanamaları konu-  
sunda "Doktor, söyler misiniz" in hekimi, cilt konusunda *Lux* sabunu-  
nun mühendisleri, ruh konusunda bir dominiken rahip, yürek konu-  
sunda da kadın gazetelerinin mektupları yanıtlayan hanım yazarı.

Yürek dişil bir organdır. Onu tinsel düzlemde ele almak için beden-  
sel düzlemde kadın hastalıkları hekimininki ölçüsünde özel bir yete-  
nek gerekir. Öyleyse gönül postasının öğütçüsü tinsel kardioloji ala-  
nındaki bilgilerinin toplamının yardımıyla oturur koltuğunda, ama ay-  
rıca kişisel bir yetenek de gerekir. Buysa, bilindiği gibi, Fransız ser-  
best hekimin (örneğin Amerikalı meslektaşları karşısında) şanslı ayı-  
rıcı niteliğidir: Burada bilimsellik hakkını hatırı sayılır bir yaş gerek-  
tiren, uzun bir deneyimle ölümsüz bir gönül gençliğinin birleşmesi ta-  
nımlar. Gönül danışmanı da böylece saygın bir Fransız tipiyle, *iyilik-  
sever somurtkan* tipiyle birleşir: sağlıklı bir içtenlik (bu içtenlik ters-  
lemeye dek gidebilir), taşı tam gediğine koymakta büyük bir çabuk-  
luk, aydın ama güvenli bir bilgeliğe donanmıştır bu tip, gerçek, ama  
alçakgönüllülükle gizlenen bilgisini de kenterlerin büyük tinsel ilke-  
siyle: *sağduyuyla* yüceltir durmadan.

Kendileri konusunda Gönül Postası'nın bize duyurmak istedikleri

arasında, öğüt isteyen kadınlar her türlü koşuldan özenle soyutlanırlar: tıpkı cerrahın yansız bıçağı altında hastanın toplumsal kökeni yücelikle araç arasına alındığı gibi, yardım isteyen kadın da Danışman hanımın bakışları altında yalnızca bir organa, yüreğine indirgenmiştir. Yalnızca kadın niteliğiyle tanımlanır, toplumsal koşulsuz, arı kadın özünün bakımını zorlaştıracak, yararsız, asalak bir gerçek gibi değerlendirilir. Toplumsal olma yalnızca erkeklerin, sözlüğün "mantıksal" anlamında Öğüt'ün "konu"sunu oluşturan (kendisinden söz edilen) dış ırkın hakkıdır (böyle olması da gereklidir, çünkü onlar *para getirir*); öyleyse onlara bir gökyüzü ayrılabilir. Bu gökyüzü de genellikle başarılı sanayicinin gökyüzü olacaktır.

Gönül Postası'nın insanlığı, özüyle hukuksal bir tiplendirmeyi yansıtır: her türlü romantizmden, yaşanmışın biraz gerçek sayılabilecek her türlü araştırılmasından uzakta, özlerin değişmez düzenini, Yurttaşlık yasası düzenini yakından izler. Kadın dünyası, ayrı ayrı koşullar içeren üç sınıfa ayrılmıştır: *puella* (bakire), *conjux* (evli), *mulier* (evlenmemiş, dul ya da eşini aldatmış, ne olursa olsun belirli bir yaşam sürdükten sonra şimdi yalnız olan kadın). Bunun karşısındaysa, direnen ya da tehdit eden dış insanlık yer alır: önce *parentes*, yani *patria potestas*'ı elinde tutanlar; sonra *vir*, kadını kendine köle etme hakkını taşıyan koca ya da erkek. Yeterince görülüyor ki, romansı düzenine karşın, Gönül dünyasının doğaçlamayla hiç ilgisi yok: ne pahasına olursa olsun, donmuş hukuksal bağınıtları yineler durur. En iç parçalayıcı ya da en saf sesiyle *ben* dediği zaman bile, ancak adı konulmuş, değişmez, sayıca da çok az ögenin, aile kurumunun öğelerinin toplamı olarak yaşar Gönül Postası'nın insanlığı: Gönül Postası Aile'yi sonu gelmez uzlaşmazlığını gözler önüne sermek gibi kurtarıcı bir işe girişir görüştüğü anda sürer önümüze.

Bu özler dünyasında, kadının özü de tehdit edilmektir. Kimi zaman akrabalarca, çoğu zaman da erkekçe; her iki durumda da kurtuluş, bunalımın çözümü yasal evlilik; erkek ister aldatsın, ister baştan çıkarsın (çift anlamlı bir tehdittir bu), ister yan çizsin, çare iyeliğin toplumsal sözleşmesi olarak evlilik. Ama amacın değişmezliği bekleme ya da başarısızlık durumu (tanım gereği Gönül Postası işte bu anda araya girer) gerçekdışı denkleştirmelere girişmek zorunda bırakır: Gönül Postası'nın erkeğin saldırılarına ya da bırakıp gitmelerine karşı tüm aşılı ya onu kurbanlık biçiminde kutsallaştırarak (susmak, düşünmemek, iyi davranmak, umut etmek), ya onu daha sonra salt bir

özgürlük biçiminde üstlenerek (soğukkanlılığını korumak, çalışmak, erkeklerle alay etmek, kadınlar arasında daha çok yardımlaşmak) bozgunu yüceltmeyi amaçlar.

Böylece, görünüşteki çelişkileri ne olursa olsun, Gönül Postası'nın aktöresi Kadın'a asalak koşulundan başka koşul öngörmez: kendisini yasal olarak adlandırarak yalnız evlilik var eder onu. Erkeğin dış bakışı altında kapalı bir özgürlük olarak tanımlanan harem yapısını yeniden buluruz burada. Gönül Postası, her zamankinden de sağlam bir biçimde, Kadın'ı özel bir hayvanbilimsel tür, kendine özgü iç devinimleri bulunan, ama düşük genliği her zaman koruyucu ögenin (*vir'in*) değişmezliğinde duran bir asalak sürüsü olarak temellendirir. Kadın Bağımsızlığı şarkılarıyla sürdürülen bu asalakçılık, doğal olarak, gerçek dünyaya açılma konusunda tam bir güçsüzlüğe yol açar: Danışman Hanım, yetkisinin sınırlarını dürüstçe belirtmiş olduğunu bahane ederek, Kadın Gönül'nün işlevlerini aşar gibi görünebilecek sorunlar üstünde görüş belirtmeyi hep yadsır; içtenlik, kibarca, ırkçılığın ya da dinin eşiğinde durur; çünkü burada işlevi kesinlikle belli bir aşığı oluşturur; onun görevi uydumcu bir tutsaklık aktöresi aşılamdır: kadın türünün kurtuluşunun bütün gücüllüğü Danışman Hanımda toplanmıştır: kadınlar onda, onun vekilliğiyle özgürdür. Öğütlerin görünüşteki özgürlüğü davranışların gerçek özgürlüğünden kurtarır: toplumun oluşturucu dogmalarını daha sağlam bir biçimde korumak için aktöre azıcık gevşetiliyormuş gibi davranılır.

## Süs Mutfağı

*Elle* dergisi (gerçek bir söylen gömüsü) bize hemen her hafta zengin bir biçimde hazırlanmış bir yemeğin güzel bir renkli fotoğrafını verir: üzerine kirazlar dizilmiş altın rengi keklik palazları, pembemsi ve mayonezli soğuk piliç yemekleri, kırmızı kabuklarla çevrili istakoz kebabları, dondurulmuş meyvelerle süslü elma tatlıları, çok renkli pastalar, vb.

Bu mutfakta, egemen olan başlıca ulam örtülülüktür: yüzeyle dolurma, yuvarlaklaştırma, yiyeceği salçaların, kremaların, şekerlemelerin, jölelerin düzgün çökeltisi altına saklama yolunda gözle görülür biçimde çaba harcanır. Hiç kuşkusuz, örtülülüğün amacından kaynaklanır bu, amaç da görsel türdendir. *Elle* mutfağı seçkin bir duyu olan görme duyusuna seslenir yalnızca. Gerçekten de, saydam tabakanın sürekliliği bir seçkinlik gereğinden ileri gelir. *Elle*, hiç değilse söylence açısından, kibar bir dergidir, işlevi kendisini okuyan geniş halk kitlesine (soruşturmalar bunu doğrulamaktadır) şıklık düşünün ta kendisini sunmaktır. Bunun sonucu olarak da besinlerin ilk yapısını, etlerin kabalığını, kabukluların dikliğini azaltmaya, hatta bunlara kılık değiştirtmeye çalışan bir giydirme ve kandırmaca mutfağı doğmaktadır. Köy yemeği ancak olağandışı bir biçimde, bıkkın kentlilerin kır hevesi olarak benimsenir (ailelerin sebzeli sığır haşlaması).

Ancak örtülülük her şeyden önce seçkin mutfağın önde gelen yönetimlerinden birini: süslemeyi hazırlayıp destekler. *Elle*'in saydam tabakaları ölçsüz süslemeler için bir fon oluşturur: oyulmuş mantarlar, kiraz noktacıları, işlenmiş limon motifleri, yermantarı soyuntuları, gümüş rengi benekler, donmuş meyve arabeskleri, alt-örtü (işte bu nedenle, besinin kendisi artık belirsiz bir kitleden başka bir şey olmadığı

için çökelti diyordum bu örtüye) bütün bir görüntü mutfağının okunduğu sayfa olmak ister (pembemsi en gözde renktir).

Süsleme, eytişimsel çözümünü az sonra göreceğimiz, iki çelişkin yol izler: bir yandan, çılgin bir barok biçemi yardımıyla, doğadan kaçar (limonun içine karidesler koymak, pilici pembeleştirme, greyfurtları sıcak sunmak), bir yandan da acayip bir yapmacıklıkla onu yeniden kurmaya çalışır (bir Noel kütüğünün üstüne mantarlar, çobanpüskülü yaprakları dizmek, ustalıkla gizlenmiş beşamelin çevresine istakoz kafaları dizmek). Aynı eğilimi küçük kenterlerin ufak eşyalarının hazırlanışında da buluruz (eyer biçiminde küllükler, sigara biçiminde çakmaklar, tavşan bedeni biçiminde çömler).

Tüm küçük kenter sanatlarında olduğu gibi burada da bastırılmaz doğruculuk eğilimi aile gazeteciliğinin sürekli gereklerinden biriyle zorlanır – ya da dengelenir: *l'Express*'te bunu parlak bir biçimde *görüşleri bulunmak* diye adlandırır. *Elle* mutfağı da aynı biçimde "görüşleri" bulunan bir mutfaktır. Ne var ki, burada buluş periler evrenine yaklaşır, yalnızca *garnitüre* yönelir, çünkü derginin "seçkin" iççağrısı beslenmenin gerçek sorunlarını ele almasını yasaklar (gerçek sorun keklik palazının üstüne kiraz dizme buluşunu yapmak değil, keklik palazını bulmak, yani onun parasını ödemektir).

Bu süs mutfağı gerçekten de tümüyle söylensel bir ekonomiye dayanır. Yemeği şöyle tepeden bir bakışla, yalnız gözle de tüketilebilen, aynı zamanda hem yakın, hem erişilmez bir nesne biçiminde yakalayan *Elle* fotoğraflarının da gösterdiği gibi, açıkça bir düş mutfağı söz konusudur. Sözcüğün tam anlamıyla büyüdü bir gösterme mutfağıdır, hele bu derginin düşük gelirli çevrelerde çok okunduğu da anımsanınca. İki şey birbirini açıklar: *Elle* gerçekten bir halk kitlesine seslendiği için ekonomik bir mutfak öngörmemeye özen gösterir. Yalnızca kenterlerden oluşan okur kitlesinin geniş bir satın alma gücü bulunan *Express*'e bakarsanız, onun mutfağı büyüdü değil, gerçektir: *Elle* düş ürünü keklik tarifeleri verir, *Express*'se Nice salatasının tarifini. *Elle* okurunun payına yalnızca masal düşer, *Express* okurunaysa, bunları yapabileceği kesin olduğuna göre, gerçek yemekler.

## Batory Gezisi

Bundan böyle Sovyet Rusya'ya kenter gezileri yapılabildiğine göre, büyük Fransız basını komünist gerçeğini kavrama söylenleri geliştirmeye başladı. *Figaro*'dan M. Sennep'le M. Macaigne, *Batory*'yle açıldıktan sonra, gazetelerinde yeni bir kandırmaca denemesine giriştiler: Rusya gibi bir ülke konusunda birkaç günlük bir sürede yargıya varmanın olanaksızlığını vurguladılar. Yol arkadaşları ve genelleştirme hastalıklarıyla bol bol alay eden M. Macaigne, ağırbaşlılıkla, ivedi sonuçlar eksik olsun diyor.

Ne denli kısa olursa olsun, SSCB'ye yapılan gerçek bir yolculuğa göre, gerçeklikten bin kez daha uzak söylentilere dayanarak sürekli Sovyet düşmanlığı yapan bir gazetenin, tam da yazarlarının öylesine uzaktan ve öylesine kesin bir biçimde söz ettikleri şeye en sonunda yaklaşabildikleri anda, bir bilinemezlik bunalımına düşmesi, soylu bir biçimde bilimsel nesnellik gereklilikleriyle donanması oldukça eğlendirici. Öyle ya, Maître Jacques'ın\* duruma göre giyinmesi gibi gazeteci de işlerini bölüyor. Siz kiminle konuşmak istiyorsunuz? Bilgi veren, yargılayan, tek sözcükle *bilen* profesyonel gazeteci M. Macaigne'le mi, yoksa, dürüstlük gereği, her gördüğünden sonuç çıkarmaya yanaşmayan, günahsız turist M. Macaigne'le mi? Bu *turist* burada bulunmaz bir kaçamak: ona sığınarak anlamadan bakılabilir, siyasal gerçeklerle ilgilenilmeden yolculuk edilebilir; turist, yapısı gereği yargıdan yoksun bulunan, bir yargıda bulunmaya kalkınca da gü-lünç bir biçimde çizmeden yukarı çıkan bir alt-insanlığın malıdır. M.

\* Molière'in *Cimri* adlı güldürüsünde, Harpagon'un açıcılığını ve arabacılığını yapan kişi. Duruma göre giyinmesi, iki farklı görev yapmasından. (ç.n.)



Macaigne de sokağın görüntüsü çevresinde birkaç rakam, genel nite-likte birkaç olgu, bilinmedik bir ülkenin tanınmasında olanaklı bir derinleşmenin temel öğelerini toplamak gibi gülünç bir işe kalkıştıkları anlaşılabilir yol arkadaşlarıyla bir güzel dalga geçiyor: turizme, yani karanlıkçılığa karşı suçtur bu, karanlıkçılık da, *Figaro*'da, hiç mi hiç ba-ğışlanmaz.

Böylece, sürekli eleştiri konusu olan SSCB genel izleğinin yeri ge-çici sokak izleğine, turistin görmesine izin verilen tek gerçeğe bırakıl-mış. Sokak birdenbire yansız bir alan oluvermiş, burada sonuç çıkar-maya kalkmadan birtakım gözlemlerde bulunabilir. Ama hangi göz-lemelerin söz konusu olduğunu sezinlemek de zor değil. Çünkü bu dü-rüst ölçülülük turist Macaigne'in günlük yaşamda Sovyet Rusya'nın barbarlık iççağrısını anımsatmaya yönelik birtakım çirkin aksaklıkla-ra parmak basmasını hiç mi hiç önlemiyor: Rus lokomotifleri bizim-kilerin düdük seslerine hiç benzemeyen bir böğürtü koparıyor; istas-yonlarda peronlar tahta; oteller bakımsız; vagonların üzerinde Çince yazılar var (sarı tehlike izleği); sonra, işte gerçekten geri kalmış bir uygarlığı belirten bir olay, Rusya'da içkili kahve bulamıyorsunuz, varsa da, yoksa da armut suyu!

Ama sokak söyleni her şeyden önce tüm kenter aldatmacalarının ana izleğini: halkla yönetim arasındaki kopukluk konusunu geliştirmeyi sağlıyor. Rus halkı kurtulmuşsa, Fransız özgürlüklerinin yansıması olarak kurtulmuştur. Bir yaşlı kadın ağlamayagörsün, bir liman işçisi (*Figaro* toplumsaldır) konuklara çiçek vermeyegörsün, bir konukseverlik coşkusundan çok, siyasal bir özlem dile getirilmiş demektir: yolculuğa çıkmış Fransız kenterleri Fransız özgürlüğünün, Fransız mutluluğunun simgesidir.

Yani Rus halkı ancak kapitalist uygarlığın güneşiyle aydınlatıldıktan sonra içten, sevimli, cömert bulunabilir. O zaman taşkın kibarlığını ortaya çıkarmakta ancak yarar vardır: her zaman Sovyet yönetiminin bir açığı, Batı mutluluğunun bir doluluğu demektir: Intourist'teki rehber kızın kendisine naylon çorap armağan eden hekime (Passy'den) "anlatılmaz" minneti gerçekte komünist yönetimin geriliğini ve Batı demokrasisinin imrenilecek gönencini belirtir. Her zaman olduğu gibi (*Guide Bleu* dolayısıyla belirtmiştim bunu) ayrıcalıklıların lüksüyle halkın yaşam düzeyi karşılaştırılabilir öğelermiş gibi davranılır, sanki tüm Fransız kadınları Dior'dan ya da Balenciaga'dan giyiniyormuş gibi Paris tuvaletinin öykünülmesi olanaksız "şıklığı" tüm

Fransa'nın defterine geçirilir; sonra, çatal ya da gramofon karşısında donup kalmış, ilkel bir topluluk söz konusuymuş gibi, genç Sovyet kadınlarının Fransız modası karşısında kendinden geçişi gösterilir. Genel olarak, SSCB yolculuğu öncelikle Batı uygarlığının kenter ödül dizelgesini oluşturmaya yaramakta: Paris giysileri, düdük çalan, ama böğürmeyen lokomotifler, içkili kahveler, armut sularının aşılmışlığı, özellikle de Fransız ayrıcalığının ta kendisi: Paris, yani bir büyük terziler ve Folies Bergères karması: görünüşe bakılırsa, *Batory'* nin turistleri aracılığıyla Rusları düşlere daldırtan bunlar.

Bunun karşısında, yönetim kendi karikatürüne, yani her şeyi makinelerin tek biçimliliği içinde tutan bir baskı düzeni karikatürüne bağlı kalabilir. Yataklı vagondaki garson M. Macaigne'den çay kaşığı geri isteyince, M. Macaigne (hep o yüce siyasal bilinemezlik atılımı içinde) tek kaygısı çay kaşıklarının hesabını eksiksiz tutmak olan kırtasiyecilik hastası, dev bir bürokrasi bulunduğu sonucunu çıkarıyor. Fransızların düzensizliği nedeniyle koltukları kabaran ulusal böbürlenme içi yeni bir otlak. Törelere ve yüzeysel davranışların kargaşası düzen için eşi bulunmaz bir kandırmacıdır: bireycilik, sınıf düzenine, sınıf zorbalığına zararsız bir özgürlük aşılama sağlayan bir kenter söylenidir: *Batory* şaşkınlıktan ağzı açık kalmış Ruslara büyüleyici bir özgürlük gösterisi getirmişti: müze gezilerinde gevezelik etmek ve metroda şaklabanlıklar yapmak.

Söylemek bile fazla, "bireycilik" lüks bir dışsatım ürününden başka bir şey değildir. Fransa'da ve farklı önemde bir nesneye uygulanınca, hiç değilse *Figaro*'da, başka bir ad alır. Bir pazar günü, hava ordusunun dört yüz ihtiyatı Kuzey Afrika'ya gitmeyi yadsıyınca, *Figaro* sevimli kargaşadan ve imrendirici bireycilikten söz etmez oldu: Burada müze ya da metro değil, sömürge mangırları söz konusu olduğundan, "düzensizlik", birdenbire, şanlı bir Galyalı erdeminin sonucu olmaktan çıkıverdi, üç beş "elebaşı"nın zorlamasının ürünüydü; büyüleyici değil, *yürekler acıydı* artık, Fransızlar'ın az önce matrak ve kasıtlı göz kırpmalarla övülen *antsal disiplinsizliği* Cezayir yolunda yüz kızartıcı ihanet oluverdi. *Figaro* kendi kenter sınıfını iyi tanır: vitrinde süs olarak özgürlük, ama evde temel ilke olarak Düzen.

## Grev Kullanıcısı

Grevi hâlâ bir *skandal*, yani yalnızca bir yanlışlık, bir karışıklık ya da bir suç değil de tinsel bir cinayet, Doğa'yı bulandıran, bağışlanmaz bir eylem olarak gören insanlar var. *Kabul edilmez, rezalet, başkaldırtıcı*: geçenlerde yapılan bir grev konusunda *Figaro*'nun kimi okurları bu sözleri kullanıyorlardı. Gerçekte Restoration döneminden kalmış olan ve onun derin mantığını ortaya koyan bir dil bu. İktidarı daha yeni ele almış olan kenter sınıfının birine ötekinin güvencesini vererek Aktöre ile Doğa arasında bir tür kaynaştırma yaptığı dönemdir bu dönem: töreyi doğallaştırmak durumunda kalmak korkusuyla, Doğa törelleştirilir, politik düzen doğal düzenle karıştırılıyormuş gibi yapılır, toplumun savunulmak istenen yapısal yasalarını yadsıyan her şey aktöreye aykırı ilan edilerek sonuca varılır. Bugünün *Figaro* okurları gibi X. Charles'ın valilerine de grev önce törelleştirilmiş mantığın buyruklarına bir meydan okuma gibi görünür: grev yapmak "milletle alay etmek"tir, yani yurttaşlıkla ilgili bir yasallığı çiğnemekten çok, "doğal" bir yasallığı çiğnemektir, kenter toplumunun felsefesinin temelini, yani *sağduyu* denilen şu aktöre ve mantık karışımını kundaklamaktır.

Çünkü burada skandal bir mantıksızlıktan kaynaklanır: grev bir skandaldır, çünkü kendini ilgilendirmeyeni rahatsız eder. Acı çeken, başkaldıran ustur: daha önce M. Poujade'ın konuşmalarında küçük kenter mantığının temeli gibi gördüğümüz, dolaysız, mekanik, neredeyse sayıya vurulabilir nedenlilik bulandırılmıştır: etki anlaşılmasız bir biçimde nedenin uzaklarına savrulmuş, ondan sıyrılmıştır, katlanılmaz olan, sarsıcı olan budur. Küçük kenter düşleri konusunda düşünebileceklerimizin tersine, bu sınıfın nedenlilik konusunda son derece

alınan, zorbaca bir görüşü vardır: mantığı hiç de büyüsel değil, ussal bir temele dayanır. Yalnız, nedenlerle sonuçların neredeyse sayısal bir uyarlığı üzerine kurulu, çizgisel ve dar bir ussallık söz konusudur. Bu ussallığın eksik yanı da, hiç kuşkusuz, karmaşık işlevleri düşünmemesi, gerekçiliklerin dağılımını, olayların özdekçi gelenekçe tümlük adı altında dizgeleştirilmiş bağımlılığını tasarlayamamasıdır.

Sonuçların kısıtlanması işlevlerin bölünmesini gerektirir. "İnsanlar"ın birbirlerine bağlı oldukları kolaylıkla tasarlanabilirdi: öyleyse karşı karşıya getirilen insanla insan değildir, grevciyle kullanıcıdır. Kullanıcı (ona *sokaktaki adam* da diyebiliriz, bir araya gelince şu suçsuz *halk* adını alırlar: bütün bunları daha önce M. Macaigne'in sözcük dağarcığında görmüştük) düşsel, neredeyse cebirsel bir kişidir, onun yardımıyla sonuçların bulaşıcı dağılımını sağlamak, üzerinde en sonunda dinginlik ve erdemlilikle mantık yürütülebilecek indirgenmiş bir nedenselliği sağlam tutmak olanağı doğar. Kenter mantığı, işçinin genel koşulundan özel bir durumu koparıp çıkarırken, toplumsal akımı keser ve kendi yararına, tam da grevin yalanlamakla görevli olduğu bir yalnızlığı ister: açıkça kendisine seslenene karşı çıkar. Kullanıcı, sokaktaki adam, vergi ödeyen yurttaş, gerçek anlamda birer *kişi*'dir, yani davanın gereklerine göre yüzeysel rollere getirilmiş oyuncular, görevleri ise toplumsal gözeneklerin özcü ayrılığını korumaktır, Kenter Devrimi'nin ilk düşüngüsel ilkesinin bu olduğu da bilinir.

Gerçekten de, topluluğu bireyler, bireyleri özler biçiminde dağıtmaktan başka bir şey olmayan bu tutucu anlayışın oluşturucu bir özelliğini buluyoruz burada. Kenter tiyatrosu Yaşlı ile Genci, Boynuzlu ile Sevgiliyi, Papaz ile Dünyasalı karşı karşıya getirmekle ruhbilimsel insanı ne yaparsa, *Figaro* okurları da toplumsal varlığı öyle yaparlar: grevci ile kullanıcıyı karşı karşıya getirmek, dünyayı tiyatro olarak kurmak, tüm insandan özel bir oyuncu çıkarmak, sonra da bu saymaca oyuncuları parçanın bütünün kusursuz bir indirgemesi olduğuna inanır gibi yapan bir simgeselin yalanı içinde karşı karşıya getirmektedir.

Bu da toplumsal düzensizliği elden geldiğince ana çizgilerine indirgemeye yönelik olan genel bir aldatmaca tekniğine girer. Örneğin, kendisine sorarsanız, grevde kimin haklı, kimin haksız olduğunu bilmek kenter sınıfının umurunda bile değildir: kendisini ilgilendireni daha iyi yalıtılmak için sonuçları birbirinden ayırdıktan sonra, neden-

le ilgilenmediğini söyler: grev tek başına bir sonuca, skandal yanı da ha iyi ortaya çıksın diye açıklamasına girişilmeyen bir olaya indirgenmiştir. Aynı biçimde, kamu görevleri yapan işçi, memur, çalışan kitleden soyutlanacaktır, sanki bu emekçilerin bütün ücretli koşulu görevlerinin yüzeyine çekilmiş sonra da uçup gitmiş. Toplumsal koşulun bu çıkara dayalı inceltilmesi, yalnızca kenter sınıfının işine gelen yerden başlayacak olan dolaysız bir nedenliliğin esinlikli yanılmasıyla el çekmeden gerçeğe yan çizmeyi sağlar: yurttaş kaşla göz arasında saltık kullanıcı kavramına indirgendiği gibi, askerlik çağına gelmiş gençler de bir sabah arı bir askerlik özünde buharlaşmış, gazlaşmış olarak uyanırlar, bu öz erdemli bir biçimde evrensel bir mantığın *doğal* çıkış noktasıymış gibi davranılır: böylece askerlik koşulu yeni bir nedenliliğin koşulsuz kaynağı olur, bunun ötesine gitmeye kalkmaksa canavarca bir davranış olarak görülür: bu koşula karşı çıkmak hiçbir biçimde önceden oluşmuş, genel bir nedenliliğin (yurttaşın siyasal bilincinin) sonucu olamaz, yalnızca yeni neden dizisini izleyen rastlantıların sonucu olabilir: kenter açısından bir asker için savaşa gitmeyi yadsımak olsa olsa elebaşların ya da üst üste kafaya dikilen içkilerin işi olabilir, sanki bu davranışın başka nedenleri yoktur. Saçmalıklarla kötü niyet arasında sıkışmış bir inançtır bu, çünkü bir koşula karşı çıkmak ancak bu koşula uzaklığını belirleyen bir bilinçte kökle-nip beslenebilir.

Özcülüğün yeni bir yıkımı söz konusu. Öyleyse, özün ve parçanın yalanı karşısında, grevin tümün oluşumunu, tümün gerçeğini temellendirmesi mantıklı bir şey. İnsanın tüm olduğu, bütün işlevlerinin birbirine bağlı bulunduğu, kullanıcı, vergi yükümlüsü ya da asker işlevlerinin olay salgınına karşı duramayacak ölçüde cılız setler oluşturduğu, toplumda herkesin herkesle ilgili olduğu anlamını taşır. Kenter sınıfı, bu grevin kendisini rahatsız ettiğini söylerken, toplumsal işlevlerin birbirlerine bağlı olduğuna tanıklık eder, grevin amacı da bunu göstermektedir: çelişki, grev kendisini bağımlılığın apaçıklığı altında boyun eğdirtirken, küçük kenterin tam bu anda yalıtılanmanın *doğallığından* medet ummasıdır.

## Afrika Dilbilgisi

Afrika işlerinin resmi dili, kestirebileceğiniz gibi, tümüyle belitseldir. Yani hiçbir iletişim değeri yoktur, korkutmaca değeri vardır yalnızca. Bir yazı'dır öyleyse, yani kurallarla olgular arasında bir rastlaşım yaratmak ve alaylı gerçeğe soylu bir aktörenin güvencesini sağlamakla görevli bir dildir. Genel olarak, her şeyden önce bir izge gibi işler, yani burada sözcüklerin ya içerikleriyle hiç bağıntısı yoktur, ya da bu bağıntı bir karşıtlık bağıntısıdır. "Kozmetik" diye adlandırabileceğimiz bir yazıdır bu, çünkü olguları bir dil gürültüsüyle ya da, isterse-niz, dilin yeterli göstergesiyle örtmeyi amaçlar. Burada bir sözcüğün, bir dilbilgisinin politik olarak nasıl güdümlendirildiğini kısaca göstermek istiyorum.

SÜRÜ (yasadışı kişiler, asiler ya da kamu hukuku yargılları sürü-sü).- Belitsel dilin en iyi örneğidir bu. Sözcük dağarcığının değerden düşmesi burada kesin bir biçimde savaş durumunu yadsımaya yarar, bu da kendisine seslenen kişi kavramını yok etmeyi sağlar. "Yasadışı kişilerle tartışılmaz." Böylece dilin törelleşmesi barış sorununu söz dağarcığını saymaca bir değişimine atmayı sağlar.

"Sürü" Fransız olduğu zaman, *topluluk* adı altında yüceltilir.

PARÇALANMA (amansız, acı).- Bu terim Tarih'in bir sorumsuzlu-ğu düşüncesine geçerlilik kazandırmaya yarar. Burada, savaş durumu sanki uzlaşmazlık (giderilebilir) bir kötülük değil de özünden Kötü-lük'müş gibi soylu tragedya giysisi altında gözden saklanır. Sömürge-cilik, mutsuzluğu daha iyi oturtmak için *benimseyen* bir yakınma ay-lası içinde buharlaşır, gömülüp gider.

Örnek: "Cumhuriyet hükümeti Fas'a acı çektiren amansız parça-lanmalara son vermek için elinden gelen her çabayı harcamaya karar-

lıdır." (M. Coty'nin Ben Arafa'ya mektubu.)

"...Fas halkı kendi istemine karşın acılı bir biçimde bölünmüştür..." (Ben Arafa'nın demeci.)

ONURUNU KIRMAK.- Bilindiği gibi, budunbilimde, hiç değilse Claude Lévi-Strauss'un çok zengin varsayımına göre, *mana* bir tür cebirsel simgedir (bizim *şey* ya da *dalga* sözcüğümüz gibi), görevi de "kendi başına anlamdan yoksun bulunan, dolayısıyla her türlü anlamı üstlenebilen ve tek işlevi gösterenle gösterilen arasındaki açıklığı doldurmak olan belirsiz bir anlamlama değeri"ni yansıtmaktır. *Onur* da tam anlamıyla bizim *mana*'mızdır, söylenemeyen ve bir tabu gibi kutsallaştırılan bütün bir anlamlar koleksiyonunun konulduğu boş bir yer gibidir. Bu durumda, *onur*, *şey* ya da *dalga*'nın soylu, yani büyülu karşılığıdır.

*Örnek:* "Onların bu insanları Fransa'da kendi temsilcileri olarak görülebilecekleri sanısına yol açmak Müslüman halkların onurunu kırmak olur. Fransa'nın da onurunu kırmak olur." (İçişleri Bakanlığı bildirisi.)

YAZGI.- Tarih'in bir kez daha özgürlüğünü göstermesiyle, sömürgeleştirilmiş halkların koşullarının önlenmezliğini yadsımaya başladıkları bir anda, kenter sözlüğü Yazgı sözcüğünü daha da fazla kullanır oldu. Onur gibi yazgı da en uğursuz sömürgecilik gerekirciliklerinin edeple içinde toplandığı bir *mana*. Yazgı, kenter sınıfı için, Tarih'in *şey* ya da *dalga*'sı.

Doğallıkla, Yazgı ancak *bağlı* bir biçimde var olur. Cezayir'in Fransa'ya boyun eğmesine yol açan şey askeri fetih değildir, Tanrı'nın gerçekleştirdiği bir bağlaşımdır, iki yazgıyı birleştirmişdir. Tam da gizlenmesi olanaksız bir gümbürtüyle bozulduğu anda, bağıntının bozulmaz olduğu bildirilmektedir.

*Örnek:* "Bize gelince, biz yazgısı yazgımıza bağlı olan halklara, gönüllü birleşmede gerçek bir bağımsızlık vermek düşüncesindeyiz." (M. Pinay, Birleşmiş Milletler'deki konuşma.)

TANRI.- Fransız hükümetinin yüceltilmiş biçimi.

*Örnek:* "... Ulu Tanrı en yüce görevi bize verince..." (Ben Arafa'nın demeci.)

"... Her zaman göstermiş olduğu büyük özveri ve yüce onurla... Majesteleri Ulu Varlık'ın buyruklarına böyle uymak istiyorlar..." (M. Coty'nin hükümetçe görevden uzaklaştırılan Ben Arafa'ya mektubu.)

SAVAŞ.- Amaç nesneyi yadsıtmaktır. Bunun için, iki yol kullanılır:

ya adı elden geldiğince az anılır (en sık kullanılan yöntem budur), ya da olguya tam karşınının anlamı verilir (kenter dilinin neredeyse tüm aldatmacalarının temelinde bulunan, daha kurnaz bir yöntem). O zaman *savaş barış* anlamında, *barışlandırma* da *savaş* anlamında kullanılır.

**Örnek:** "Savaş barışlandırma önlemlerine engel değildir." (General de Monsabert.) Yani şükürler olsun ki, (resmi) barış (gerçek) savaşı önlememektedir.

**GÖREV.-** Bu da üçüncü *mana* sözcüktür. Her şeyi koyabilirsiniz içine: okulları, elektriği, *Coca-Cola'yı*, polis eylemlerini, taramaları, ölüm cezalarını, toplama kamplarını, özgürlüğü, uygarlığı ve Fransız "varlığını".

**Örnek:** "Oysa, bilirsiniz ki, Fransa'nın Afrika'da yalnız kendisinin gerçekleştirebileceği bir görevi vardır." (M. Pinay, B. M. konuşması.)

**POLİTİKA.-** Politikaya dar bir alan bırakılır. Bir yanda Fransa vardır, öbür yanda politika. Kuzey Afrika işleri, Fransa'yla ilgili oldukları zaman, politika alanına girmez. İşler ciddileştiği zaman, Politika'yı bırakıp Millet'e geliyormuş gibi yapalım. Sağdaki kişilere göre, Politika Sol'dur: kendileriye, Fransa.

**Örnek:** "Fransız topluluğunu ve Fransa'nın erdemlerini savunmak politika yapmak değildir." (General Tricon-Dunois.)

Karşıt anlamda ve *bilinç* sözcüğüyle birleştirilmiş biçimiyle (*bilinç politikası*) *politika* sözcüğü örtmeceli bir nitelik kazanır; o zaman, yaşamda tinsel gerçek duygusu, bir hıristiyanın gönül rahatlığıyla Afrika'yı "barışlandırma"ya gitmesini sağlayan incelik eğilimi oluverir.

**Örnek:** "... Benzer bir durumda kalmamak (bir insan düzenine ters düşmek) için Afrika'ya giden bir orduda askerlik yapmayı önceden yadsımak gibi soyut bir Tolstoy'culuk bilinç politikasıyla bağdaşmaz, çünkü hiçbir düzeyde bir politika değildir." (*La Vie Intellectuelle*'in dominiken başyazısı.)

**HALK.-** Kenter sözlüğünün gözde sözcüklerindedir. Fazla kaba, öte yandan "gerçeklikten yoksun" olan *sınıflar'a* karşı panzehir görevi yapar. *Halk*, bireyleri kenter tapınağına ancak siyasal açıdan bilinçsiz bir yaşam düzeyinde girebilen, yansız, edilgen bir toplama sokarak topluluk ve azınlıkların çoğulluğunu politikadan soyutlamakla görevlidir. (Bkz. Kullanıcılar ve sokaktaki adamlar.) Terim genellikle çoğuluyla soylulaştırır: *Müslüman halklar*; bu da, Fransa doğası gereği, farklı ve çok olanı yönetimi altında *bir araya getirdiğinden*, anayur-



dun birliğiyle sömürgelerin çoğulluğu arasında bir olgunluk farkını esinlemekten geri kalmaz.

Yerici bir yargıda bulunmak zorunlu olduğu zaman (savaş bazı bazı bu gibi sertlikleri zorunlu kılar), halk *öğelere* bölünür. Öğeler genellikle ya bağnaz, ya kandırılmıştır. (Çünkü insanı sömürge koşulundan kurtulma isteğine olsa olsa bağnazlık ya da bilinçsizlik yöneltir, değil mi ya?)

*Örnek:* "Kimi durumlarda asilere katılmış olabilecek halk öğeleri..." (İçişleri Bakanlığı bildirisini.)

TOPLUMSAL.- *Toplumsal* her zaman *ekonomik*'le eşleştirilir. Bu ikili hep aynı biçimde bir kandırmaca olarak görev yapar, yani hep baskı işlemlerini haber verir ya da doğrular; öyle ki, bu işlemlerle aynı anlama geldiği söylenebilir. *Toplumsal* özellikle okullardır (Fransa'nın uygarlaştırıcı görevi, yavaş yavaş olgunlaştırılan Deniz-Ötesi halklarının eğitimi); *ekonomik* de Afrika'yı *bölünmez biçimde* anayurda bağlayan her zaman *açık ve karşılıklı çıkarlar*'dır. Bu ilerici terimler, bir kez uygun biçimde boşaltıldıktan sonra, büyülu uyaklar biçiminde kullanılabilir.

*Örnek:* "Toplumsal ve ekonomik alan, toplumsal ve ekonomik yerleşimler."

Burada birkaç küçük örneğini verdiğimiz tüm sözcük dağarcığında adların ağır basması, gerçeğin örtülmesi için zorunlu olan kavramların çok bol tüketilmesinden ileri geliyor kuşkusuz. Genel bir nitelik taşımasına ve çürümenin son kertesine ulaşmış olmasına karşın, bu dildeki aşınma eylemlerle adları aynı biçimde etkilemiyor: eylemi yok edip adı şişiriyor. Burada törel enflasyon ne nesnelere, ne edimlerde, düşüncelerde, "kavramlar"dadır her zaman, toplanmaları da bir bildirişim alışkısından çok, donmuş bir izgenin gerekliliğine uyar. Resmi dilin izgeleştirilmesiyle adsallaştırılması bir arada gider böylece, çünkü, adlandırmanın ilk saptırma yöntemi olduğu ölçüde, söylen temelinden adsaldır.

Eyleme gelince, garip bir biçimde gizlenir: temel eyleme gelince, yalnızca söylenin varlığını ve niteliğini belirtmeye yönelik, basit "koşaç" durumuna indirildiği görülür (M. Pinay, B. M.'de: aldatıcı bir yumuşama *olurdu...* düşünülemez *olurdu...* Sözde bir bağımsızlık ne *olurdu?... vb.*). Eylem tam anlamsal konumuna güçlkle ve ancak gelecek düzleminde olanaklılık ve amaç düzleminde, söylenin yalan-

cı çıkarma tehlikesinin iyice azaldığı bir uzaklıkta erişir. (Bir Fas hükümeti *oluşturulacak...* reformları *tartışmaya çağrılacak...*; Fransa'nın özgür bir birlik *kurmak amacıyla* giriştiği çaba..., vb.)

Sunuluşunda ad çok genel olarak çok iyi iki dilbilgicinin, terim kesinliğinden de, alay duygusundan da yoksun olmayan Damourette ve Pichon'un *bilinirlik tabanı* diye adlandırdıkları şeyi gerektirir, bu da adın tözünün bize hep bilinen bir şeymiş gibi sunulmasıdır. Söylenin oluşumunun tam ortasındayızdır burada: Fransa'nın *görevi*, Fas halkının parçalanması ya da Cezayir'in *yazgısı* dilbilgisel açıdan birer önergeçek gibi verildiği için, söylemsel olarak ona karşı çıkamayız. (Fransa'nın görevi; ama durun, ısrar etmeyin, çok iyi bilirsiniz ki...) Bilinirlik doğallaştırmanın ilk biçimidir.

Kimi çoğullardaki (*halklar*) sıradan abartmaya daha önce dokunmuşum. Bu abartmanın güdülen amaca göre yükseltip alçaltıldığını da eklemek gerekir: *halklar*, esinlikli bir biçimde, barışçıl olarak boyunduruk altına alınmış kalabalıkları sezdirir; ama *ilkel ulusçuluklar*'dan söz edildiği zaman, çoğul (düşman) ulusçuluk kavramını ufak boyda bir birlikler dizisine indirgeyerek daha da bayağılaştırmayı amaçlar. Zamanından önce Afrika işleri uzmanı olan iki dilbilgicimiz bunu da önceden görmüş, kitlesel çoğulla sayısal çoğulu birbirinden ayırmıştır: birinci anlatımda, çoğul bir kitle düşüncesini destekler, ikincisindeyse, bir bölünme düşüncesini çitlatır. Böylece dilbilgisi söyleni yönlendirir: çoğullarına değişik törel görevler verir.

Sıfata (ya da belirteçe) gelince, çoğu kez tuhaf biçimde çift anlamlı bir işlevi vardır: bir kaygıdan, kullanılan adların, bilinen niteliklerine karşın, tümüyle gizlenemeyen bir aşınmaya uğradıkları duygusundan kaynaklanır gibi görünür; bunları yeniden güçlendirme gereği de buradan doğar: bağımsızlık *gerçek*, istekler *geçerli*, yazgılar *ayrılmaz biçimde* birbirine bağlanmış olur. Sıfat burada adı eski düş kırıklığından arıtmayı, onu yeni, arı, inanılır biçimde sunmayı amaçlar. Eylemler gibi sıfat da söyleme bir gelecek değeri verir. Geçmiş ve şimdiki zaman adların, düşünün kanıtı gereksiz kaldığı büyük kavramların (Görev, Bağımsızlık, Dostluk, İşbirliği, vb.) işidir; edim ve yüklemse, yadsınmaz olabilmek için gerçekdışının herhangi bir biçiminin, erekliliğin, verilmiş sözün ya da andın ardına sığınmak zorundadır.

Yazık ki, bu yeniden canlandırma sıfatları neredeyse daha kullanılır kullanılmaz yıpratıverir, böylece söylenin enflasyonunu en kesin biçimde sıfatın yeniden ortaya sürülmesi belirtir. Sözbilimin kofluğu-

nu sezmek için *gerçek*, *geçerli*, *ayrılmaz* ya da *ortak* sıfatlarını görmek yeter. Çünkü, eşlik ettikleri adın tözünü kipsel bir biçim altında geliştirdikleri için özsel diye adlandırabileceğimiz bu sıfatlar hiçbir şeyi değiştirmez: bağımsızlık ancak bağımsız, dostluk ancak dostça, işbirliği ancak ortak olabilir. Bu kötü sıfatlar, çabalarının yetersizliğiyle, dilin son sağlığını ortaya koyarlar burada. Resmi sözbilim gerçeğin üstüne yığılan örtüleri ne denli çoğaltırsa çoğaltsın, bir an gelir, sözcükler direnmeye başlar, söylenin altından yalanın ya da gerçeğin seçeneğini ortaya çıkarmaya zorlarlar: bağımsızlık ya vardır, ya yoktur, hiçliğe varlığın niteliklerini vermeye çabalayan tüm sıfat resimler de açıkça suçluluğun imzasıdır.

## Ne-Ne Eleştirisi

Günlük *Express*'in ilk sayılarından birinde, bir eleştiri andı okuduk (yazarı belirtilmemişti) çok güzel ve dengeli bir söz sanatı örneğiydi. Ana düşüncesi eleştirinin "ne bir salon oyunu, ne bir belediye hizmeti" olduğuydu; sizin anlayacağınız, eleştiri ne tutucu, ne komünist, ne nedensiz, ne siyasal olmalıydı.

Bir çifte dışlama oyunu söz konusu burada, bu da daha önce kaç kez karşılaştığımız ve kabaca bir küçük kenter özelliği olarak tanımlanabileceğini düşündüğüm şu sayı kudurganlığının sonucu. Elde terazi, yöntemler hesaba vuruluyor, terazinin kefelere de, bile bile, tartıcıyı ülküsel bir tinsellikte donanmış, anlaşılmaz, dolayısıyla, terazinin oku gibi *doğru* bir hakem olarak gösterecek biçimde dolduruluyor.

Bu saymanlık işlemleri için gerekli daraları da kullanılan terimlerin töreselliği oluşturur. Eski bir yıldırı yöntemi uyarınca (her isteyen kurtulamaz yıldırııcılıktan), yargı daha adlandırırken verilir, önceden bir suçlulukla ağırlaştırılmış olan sözcük de çok doğal olarak terazinin kefelere birinde ağır basmaya başlar. Örneğin, *ekin düşüncülerle* karşılaştırılır. Ekin toplumsal önyargıların dışında kalan, soylu, evrensel bir zenginliktir: ekin ağır çekmez. Düşüncülerse, yanlı buluşlardır: öyleyse, gelsin terazi! Ekinin sert bakışları altında (onun da eni konu bir düşüncü olduğu usa getirilmez), sırt sırta kapı dışarı edilir. Sanki bir yanda terazinin karalayıcı oyununu beslemekle görevli, ağır, safralı sözcükler (*düşüncü, militan, din kitabı*) vardır, öbür yanda tanrısal hakla soylu, sayıların bayağı yasasına sığmayacak ölçüde yüce, hafif, arı, özdek dışı sözcükler (*serüven, tutku, büyüklük, erdem, onur*); ikincilerin görevi birincilere ders vermektir: bir yanda suçlu

sözcükler, öbür yanda yargılayıcı sözcükler. Hiç kuşkusuz, bu güzel üçüncü yan aktöresi karmaşıklık adına suçlanmak istenen şey ölçüsünde kolaycı bir yeni ikilenmeye varır. Doğru, dünyamızın almaşım-lı olması olanaklıdır: ama, hiç kuşkunuz olmasın, Mahkemesiz bir bölünmedir bu: Yargıç'lar için kurtuluş yoktur: onlar da kesinlikle binmişlerdir gemiye.

Ayrıca, bu *Ne-Ne* eleştirisinin hangi yanda yer aldığını anlamak için hangi söylenlerle denkleştiğini görmek yeter. Her türlü "ölümsüz" ekin ("tüm zamanların sanatı") savının altında yatan zamandışılık söyleni bir yana, bizim *Ne-Ne* öğretisinde kenter söylenlerinin iki yaygın yolunu daha buluyorum ben. Birincisi "önsel yargının yadsınması" olarak tasarlanmış bir özgürlük görüşüdür. Ne var ki, yazınsal yargıyı içinde yer aldığı tümlük belirler her zaman, dizge yokluğunun kendisi de –hele bir inanç andı durumuna getirilince– kesinlikle belirlenmiş bir dizgeden kaynaklanır, bu dizge de burada kenter düşüngüsünün (ya da adsız yazarımızın söyleyeceği gibi ekinin) fazlasıyla sıradan bir çeşidinden başka bir şey değildir. Hatta, denilebilir ki, kişi bir ilk özgürlüğü ileri sürüyorsa, bağımlılığı pek de tartışma götürmez. Herhangi bir kimseyle her türlü dizgesel belirlemeden arınmış, günahsız bir eleştiri yapamayacağı konusunda rahat rahat bahse girebilirsiniz: *Ne-Ne*'ler bir dizge içinde açılmışlardır, ama bu dizge ille de bağlı olduklarını söyledikleri dizge değildir. İnsan ve Tarih konusunda, İyi, Kötü, Toplum, vb. konusunda belirli bir görüşümüz olmadan yazını yargılayamayız. *Ne-Ne*'lerimizin insanı "hiç şaşırtmayan" çirkin dizgeler karşısında keyifle törelleştirdikleri şu basit *serüven* sözcüğünde bile nasıl bir kalıtım, nasıl bir zorunluluk, nasıl bir alışkı yatar! Her türlü özgürlük sonunda hep belirli bir tutarlılığa döner, bu da belirli bir önsellikten başka bir şey değildir. Bunun için, eleştirmenin özgürlüğü, (olanaksız) bahsi yadsımak değil, onu göstermek ya da göstermemektir.

Yazımızdaki ikinci kenterlik belirtisi, gönül rahatlığıyla Yazın'ın ölümsüz değeri olarak yazarın "biçem"ine başvurulmasıdır. Oysa hiçbir şey Tarih'in tartışması dışında kalmaz, *güzel yazmak* bile. Biçem artık iyiden iyiye gününü doldurmuş bir eleştirel değer olmuştur, kimi önemli yazarların klasik söylenselin bu son kalesine saldırmaya başladıkları bir çağda, "biçem"den yana çıkmak, belirli bir eskiliğe katlanmak demektir: hayır, bir kez daha "biçem"e gelmek serüven değildir. *Express*, sonraki sayılarında daha uyanık davranarak, Alain Rob-

be-Grillet'nin büyüğü Stendhal başvurularına ("Stendhal gibi yazılmış") karşı çıkan bir yazısını yayımlıyordu. Bir biçemle bir insansallığın birleşmesi, (örneğin Anatole France) belki de bir Yazm'ı temellendirmeye yetmiyor artık. Hatta, aldatıcı bir biçimde insanca olan nice yapıtta kendini zor duruma düşüren "biçem" in artık önsel olarak kuşkulu bir nesne durumuna gelmiş olmasından bile korkulur: ne olursa olsun, biçem yazarın alacağına ancak iyice araştırılmasından sonra geçirilmesi gereken bir değer. Hiç kuşkusuz, Yazın'ın belirli bir biçimsel yapaylık dışında varolabileceğini söylemek istemiyoruz. Ancak, tanrısal aşkınlığını oluşturdukları iki yanlı bir evrenin tilmizleri olan *Ne-Ne*'lerimiz kusurumuzu hoş görsünler, *iyi yazmak*'ın karşıtı ille de *kötü yazmak* değildir: belki de kısaca *yazmak*'tır bugün. Yazın zor, dar, ölümcül bir durum oldu. Artık süslerini değil, kendi postunu savunuyor. Korkarım, yeni *Ne-Ne* eleştirisi bir mevsim geride.

## Strip-tease

Strip-tease, –hiç değilse Paris strip-tease'i– bir çelişki üzerine kurulmuş: Kadını tam soyulduğu anda cinsellikten uzaklaştırıyor. Öyleyse, cinsellik düşkünlüğü burada hem cinsellik düşüncesini, hem de yadsınmasını sağlamak için törensel göstergelerini belirtmenin yeterli olduğu bir tür hoş dehşet olarak kalıyormuş gibi, bir anlamda bir korku, daha doğrusu bir "Korkut beni" gösterisi söz konusu olduğu söylenebilir.

Kitleyi gören kişiye dönüştüren, soyunmanın yalnızca süresidir; ama, her aldatıcı gösteride olduğu gibi, burada da dekor, aksesuar ve kalıplaşmış örnekler başlağıçtaki kışkırtmayı çelmeler ve sonunda anlamsızlığa gömer: kötülük daha iyi engellenip kovulmak üzere *gösterilir*. Fransız strip-tease'i burada *Astra* işlemini diye adlandırdığım yöntemi, kitleyi bundan böyle bağışıklaşmış bir Törel İyilik'e daldırmak üzere bir çimdik kötülük aşılama biçiminde özetlenen aldatmaca yöntemini kullanır görünmektedir: gösterinin durumunun getirdiği birkaç damla cinsellik güven verici bir törenle yutulur, aşı ya da tabu hastalığı ya da kusuru nasıl kesinlikle saptayıp dizginlerse, bu tören de teni öyle kesinlikle siler.

Böylece, strip-tease, bir yandan kadını soyarmış gibi yaparken, bir yandan da bedenini kapatacak bir yığın örtü kullanır. İraksılık bunların başında gelir, çünkü bedeni hep masalsı ya da romansının içinde uzaklaştıran, donmuş bir iraksılık söz konusudur: ağzında afyon ağızlığıyla (Çinliliğin zorunlu simgesi) Çinli kadın, kocaman ağızlıklı, kıvrıgan vamp kadın, gondollu Venedik dekoru, İspanyol etek, serenad yapan şarkıcı, bütün bunlar *başlangıçta* kadını kılık değiştirmiş bir nesne olarak kurmayı amaçlar; o zaman strip-tease'in amacı ışık altın-

da gizli bir derinliği dışarı atmak değil, "barok" ve yapay bir soyma aracılığıyla, çıplaklığı kadının *doğal* bir giysisi gibi göstermektir, bu da sonunda tenin tümüyle edepli bir durumunu yeniden bulmaktır.

Burada hiçbiri dışarıda bırakılmadan seferber edilen tüm klasik music-hall aksesuarları da açılmış bedeni durmamacasına uzaklaştırır, onu bilinen bir töremin sarıcı rahatlığı içine iterler: kürkler, yelpazeler, eldivenler, tüyler, fileli çoraplar, tek sözcükle koca bir göz dolusu süs eşyası, insanı büyümlü bir dekorla çevreleyen lüks nesnelere ulamını canlı bedene yeniden katarlar. Burada kadın, tüylü ya da eldivenli olarak, donmuş bir music-hall nesnesi olarak gözler önüne serer kendini; böylesine törensel nesnelere soyunmak yeni bir yoksunluk değildir artık: tüy, kürk ve eldiven, çıkarıldıktan sonra bile, kadını büyümlü özellikleriyle doldurmayı sürdürür, onun için lüks bir kabuğun sarmalayıcı anısı gibi bir şey olurlar, çünkü tüm strip-tease'in çıkış giysisinin doğasında verilmesi kesin bir yasadır: Çinli kadın ya da kürklü kadın durumunda olduğu gibi, bu giysi olmayacak türdense, arkasından gelen "çıplaklık" da gerçekdışıdır, güzel, kaygan bir nesne gibi düz ve kapalı olarak sırf aykırılığıyla insan kullanımının dışında kalmıştır: elmas ya da sedeften cinsel organın derin anlamıdır bu, strip-tease'in amaçladığı da budur: arı ve geometrik biçimi, parlak ve sert maddesiyle, bu son üçgen cinsel organı bir arılık kılıcı gibi kapatır ve kadını kesin olarak madensel evrene iter, çünkü burada değerli taş yadsınmaz biçimde tüm ve yararsız nesne izleğidir.

Yaygın önyargının tersine, strip-tease'e baştan sona eşlik eden dans, hiç de cinselliği kışkırtan bir etken değildir. Hatta belki de tam tersidir: hafiften uyumlu dalgalanma burada kımıltısızlık korkusunu savuşturur; gösteriye sanat saygınlığı sağlamakla kalmaz (music-hall dansları her zaman "artistik"tir), özellikle son, hem de en etkili kapanışı oluşturur: bin kez görülmüş, alışılmış devinilerden oluşan dans, bir deviniler kozmetiği olarak etki yapar, çıplaklığı gizler, gösteriyi yararsız, gene de temel nitelikte bir deviniler tabakası altına gömer, çünkü yoksunluk burada olmayacak bir uzaklıkta sürdürülen, asalak işlemler basamağına atılmıştır. Böylece strip-tease profesyonellerinin mucizemsi bir rahatlığa büründükleri görülür, bu rahatlık durmamacasına giydirir, uzaklaştırır onları, tekniklerinin kesinliğine gururla sığınmış, becerikli uygulamacıların buz gibi ilgisizliğini verir kendilerine: ustalıkları kendilerini bir giysi gibi giydirir.

Bütün bunlar, cinselliğin böyle özenle atılması, amatör strip-tease



## Strip-tease

yarışmalarında da "ters yönden" doğrulanabilir: bu yarışmalarda "acemiler", birkaç yüz izleyici önünde, büyüden yararlanmadan ya da çok kötü yararlanarak soyunuyorlar, bu da gösterinin cinsel etki gücünü tartışılmaz biçimde yeniden kuruyor: başlangıçta Çinli kadınlar, İspanyol kadınlar çok daha az, ne tüy, ne kürk (dümdüz tayyörler, sokakta giyilen mantolar), özgün kılık değiştirme yok gibi bir şey; beceriksiz adımlar, yetersiz danslar, her an kımltırsızlığa düşme tehlikesinde olan kız, özellikle de "teknik" bir zorluk (giysinin, slipin, sutyenin direnci), kadından sanat kaçamağını ve nesne sığınağını esirgeyip onu bir zayıflık ve korkaklık koşulu içine kapatarak devinilerine beklenmedik bir önem kazandırıyor.

Bununla birlikte, *Moulin Rouge*'da, büyük olasılıkla tam Fransız işi olan bir başka büyü beliriyor, cinsellik eğilimini yok etmekten çok evcilleştirmeyi amaçlayan bir büyü: sunucu strip-tease'e güven uyandıracı bir küçük kenter koşulu kazandırmaya çalışıyor. Bir kez, strip-tease bir *spor* sağlıklı yarışmalar düzenleyen bir strip-tease kulübü var, kazananları örnek nitelikte ödülleri taçlandırıyor: beden eğitimi derslerine bir abonman, bir roman (bu da ancak Robbe-Grillet'nin *le Voyeur*'ü olabilir) ya da bir çift naylon çorap gibi, beş bin frank para gibi yararlı şeyler. Sonra strip-tease bir *meslek* (acemiler, yarı-profesyoneller, profesyoneller), yani onurlu bir uzmanlık etkinliği (strip-tease'ciler nitelikli işçilerdir) gibi görülüyor; bunlara işin büyü-lü kandırmacası: *iççağrı* bile verilebiliyor: şu kız "iyi yolda"dır ya da "umutları gerçekleştirme durumunda"dır, ya da tersine, strip-tease'in çetin yolunda "ilk adımlarını atmakta"dır. Son olarak ve her şeyden önce, yarışmacılar toplumsal olarak belirleniyor: şu kız tezgâhtar, şu öteki sekreter (Strip-tease Kulübü'nde çok sekreter var). Fransızlar, Amerikalıların tersine (hiç değilse söylendiğine göre) ve toplumsal durumlarının dizginlenmez eğilimi uyarınca, cinsellik tutkusunu büyü-lü bir gösteri kaçamağından çok, haftalık spor kaçamağından destek alan bir aile özelliğinden başka türlü tasarlayamazlarmış gibi, strip-tease burada salonla bütünleşiyor, içli dışlı oluyor, kenterleşiyor: strip-tease Fransa'da böyle ulusallaştırılıyor.

## Yeni Citroen

Öyle sanıyorum ki, bugün otomobil büyük gotik katedrallerin oldukça tam bir karşılığı durumunda. Diyeceğim, çağın büyük bir yaratımı, bilinmedik sanatçılarca tutkuyla tasarlanmış, koca bir halk tümüyle büyümlü bir nesneyi kendine mal ediyor onda, kullanımında olmasa da imgesinde tüketiyor.

Yeni Citroen, karşımıza öncelikle üstün bir *nesne* olarak çıktığı ölçüde, açıkça gökten düşüyor. Unutmamak gerekir ki, nesne üstdoğanın en iyi habercisidir: hem bir kusursuzluk, hem de bir köken yokluğu, hem bir kapalılık, hem de bir ışıklılık, yaşamın özdeğe dönüşmesi (özdek yaşamdan çok daha büyümlüdür), kısacası masal dünyasının malı olan bir *sessizlik* kolaylıkla bir araya gelir nesnede. "Déesse\*", XVIII. yüzyılın ve bizim bilimkurgumuzun yenilik tutkusunu beslemiş olan şu başka bir dünyadan inmiş nesnelerin tüm özelliklerini taşıyor (hiç değilse kitle ona bu özellikleri oybirliğiyle vermeye başlıyor): "Déesse" öncelikle yeni bir Nautilus.

Bu nedenle tözünden çok eklenimlerine ilgi gösteriliyor. Bilindiği gibi, düzlük her zaman kusursuzluğun niteliklerindedir, çünkü tersi tümüyle insansal ve teknik bir takma işlemini ortaya koyar: İsa'nın gömleği dikişsizdir, bilimkurgunun uzay gemileri de kesintisiz bir madenden yapılmıştır. Genel biçimi çok sarılı olmakla birlikte, D.S. 19 tümünden örtülü olmak savında değil; bununla birlikte, kitlenin ilgisini en çok düzlemlerinin geçmeleri çekiyor: camların birleşim yerlerini tutkuyla yokluyor, arka pencereyi nikel çevreye bağlayan, geniş,

\* Citroen'in bir modelini belirten "D.S.", tanrıça anlamına gelen "Déesse"le (dees) aynı biçimde okunur. (ç.n.)

kauçuk girintilere ellerini sürüp duruyorlar. *D.S.*'de yeni bir takma görüngübili mi başlangıcı var, sanki bir lehimli öğeler dünyasından yalnızca eşsiz biçimlerinin etkisiyle ayakta duran bir yan yana dizilmiş nesnelere dünyasına geçiliyormuş gibi. Bunun işlevi de, söylemek bile fazla, daha kolay bir doğa düşünmesi getirmek.

Özdeğin kendisine gelince, büyüsel anlamda bir hafiflik eğilimini desteklediği kesin. Belirli bir aerodinamizme dönüş var, ama bu aerodinamizm bu biçimin ilk zamanlarındakinden daha az kitlesel, daha az keskin, daha durgun olduğu ölçüde yeni. Hız burada eskisi ölçüsünde saldırgan, eskisi ölçüsünde sportif olmayan göstergelerle dile geliyor, sanki destansal biçimden klasik biçime geçiliyormuş gibi. Bu tinselleşme cam yüzeylere verilen önemde, özende, özdekte de okunuyor. "Déesse" gözle görülür bir biçimde camın ululanması, saccsa burada bir temelden başka bir şey değil. Camlar birer pencere, karanlık gövdede oyulmuş birer açıklık değil, büyük hava ve boşluk yüzeyleri bunlar, sabun kabarcıklarının yayılı şişkinliğini ve parıltısını, maddesel olmaktan çok böcekbilimsel bir tözün sert inceliğini taşıyorlar (Citroen simgesi de, şimdi bir itki düzeninden bir devinim düzenine, bir motor düzeninden bir örge düzenine geçiliyormuş gibi, oklu biçimden uzaklaşıp kanatlı biçim olmuş).

Demek ki, insansallaştırılmış bir sanat söz konusu, "Déesse"nin de otomobil söylenselinde bir değişikliği belirlemesi olanaklı. Şimdiye değin, üstün araba daha çok güçlü hayvan söylenseline bağlanıyordu, burada hem daha tinsel, hem daha nesnel; üstelik, kimi yenilikçilik ödünlerine karşın (boş direksiyon gibi), daha *evsel* olmuş, çağdaş ev sanatlarımızda bulduğumuz araçsallığın yüceltilmesi eğilimine daha çok uymuş: gösterge tablosu bir fabrika santralinden çok, çağdaş bir mutfak tezgâhına benziyor: donuk, dalgalı sactan, ince kapaklar, ak, yuvarlak uçlu, küçük kollar, çok yalın ışıklı göstergeler, hatta nikel kaplamaların belirsizliği, bütün bunlar bundan böyle bir etkinlikten çok, bir konfor olarak tasarlanmış devinimin üzerinde bir tür denetim anlamını taşıyor. Gözle görülür biçimde, bir hız simyasından bir davranış oburluğuna geçiliyor.

Öyle görünüyor ki, kendisine sunulan izleklerin yeniliğini kitle de çok güzel sezinlemiş: önce yeniliğe duyarlıyken (basın kampanyaları yıllardır dikkatini çekip duruyordu), hemen bir uyarılma ve araçsallık çabasına girişiyor ("Alışmak gerek"). Sergi salonlarında, tanık-araba yoğun ve tutkun bir özenle gözden geçiriliyor: buluşun büyük doku-

numsal evresi, görsel masalsı nesnenin dokunmanın usavurumcu saldırısına uğradığı an bu (çünkü dokunma, en büyüsel duyu olan görmenin tersine, tüm duyular içinde, aldatmacaları en çok ortaya çıkaran duygudur): saclara, eklenimlere dokunulmuyor, kırıklar yoklanıyor, koltuklar deneniyor, kapılar okşanıyor, minderler mıncıklanıyor; direksiyonun önünde, tüm bedenle arabayı sürme öykünüsüne girişiliyor. Nesne tümüyle bayağılaştırılıyor, sahipleniliyor: Metropolis göğünden yola çıkmış olan "Déesse" çeyrek saat içinde bağımlılaştırılıyor, sonra, bu büyü işleminde, küçük kenter yükselişinin devinisini gerçekleştiriyor.

## Minou Drouet'ye Göre Yazın

Minou Drouet\* olayı uzun zaman bir polis bilmecesi olarak çıktı karşımıza: o mu, o değil mi? Bu gizleme alışılmış polis teknikleri uygulandı (bir işkence eksik kaldı, daha ne olsun!): soruşturma, zorla alıkoyma, yazı incelemesi, ruhbilimsel gözlem, belgelerin iç çözümlemesi. Toplum "şiirsel" bir bilmecayı çözebilmek için neredeyse tüzel bir aygıtı seferber ettiyse, bunun yalnızca şiire duyulan ilgiden kaynaklandığı kuşkulu; bir çocuk-ozan imgesi onun için hem şaşırtıcı, hem zorunludur da ondan: kenter sanatının temel söylenini: sorumsuzluk söylenini (deha, çocuk ve ozan bunun yüceltilmiş betileridir) yönlendirdiği ölçüde, elden geldiğince bilimsel bir biçimde doğrulanması gereken bir imgedir.

Nesnel belgelerin bulunması beklenirken, polis tartışmasına katılanların hepsi de (sayıları çok fazla) ancak kuralcı bir çocukluk ve şiir düşüncesine, bu konudaki kendi görüşlerine dayandılar. Minou Drouet olayı konusunda sürdürülen uslamlamalar yineleyimsel türden, hiçbir kanıtlayıcı değerleri yok: çocukluğun ne olduğunu, şiirin ne olduğunu önceden bilmiyorsam, incelememe sunulan dizelerin gerçekten bir çocuğun dizeleri olduğunu kanıtlayamam: davayı kendi içine kapatmak anlamına gelir bu. Yaşlı Dominici'nin durumuna taşkınlıkla uygulanan aldatıcı polislik biliminin yeni bir örneği işte: tümüyle belirli bir *gerçeğe-benzerlik* zorbalığına dayandırıldığından, sanığın ya da sorunun gerçeğini özenle dışarıda bırakan, dairesel bir gerçeklik kuruyor. Bu türden her türlü polis soruşturması, başlangıçta kendi

\* Minou Drouet 1950'li yıllarda, Fransa'da üstün yetenekli bir çocuk-ozan olarak tanıtılmış, bir yazın olayı olmuştu. (ç.n.)

koyduğumuz varsayıma yeniden ulaşmaktan başka bir şey değildir: yaşlı Dominici için suçlu olmak, savcının kendi içinde taşıdığı "ruhbilim"le çakışmaktı, büyülü bir geçişim gerçekleştirircesine, yargıçların içinde yatan suçluyu yüklenmekti, *gerçeğe-benzerlik* sanığın yargıçlarına benzeme yeteneğinden başka bir şey olmadığından, bir aracı nesne olarak kurulmaktı. Aynı biçimde, Minou Drouet'nin şiirinin gerçekliği konusunda (basında yapıldığı gibi, kudurganlıkla) bir sonuca varmaya çalışmak da çocukluk ve şiir konusunda bir önyargıdan yola çıkmak ve yolda bulduklarımız ne olursa olsun kaçınılmaz biçimde bu önyargıya dönmektir, Minou Drouet'nin yargılanmasını yönlendirmek üzere, hem şiiri, hem çocukluğu kapsayan bir normallik varsaymaktır, verilen karar ne olursa olsun, Minou Drouet'den aynı zamanda hem harika çocuk, hem kurban, hem gizlem, hem ürün, kısacası salt büyüsel nesne olarak, çağımızın tüm şiir söylenini, tüm çocukluk söylenini sırtlamasını istemektir.

Tepki ve yargıların farklılığı da bu iki söylenin değişken birleşimlerinden doğuyor. Burada üç söylensel çağ çıkıyor karşımıza: gelenek gereği her türlü düzensizlik – şiire düşman olan kimi gecikmiş klasikler Minou Drouet'yi ne olursa olsun mahkûm ediyorlar: şiiri gerçekse, bir çocuğun şiiridir, öyleyse "mantıklı" olmaması nedeniyle kuşkuludur; bir büyüğün şiiriyse, gene mahkûm ediyorlar, çünkü o zaman da sahtedir. Çağımıza daha yakın olan, usdışı şiirden anladıkları için koltukları kabaran bir bölük saygıdeğer dönme (ya da yeni) de çocukluğun şiir gücünü bulguladıkları için kendilerinden geçiyorlar (1955 yılında), uzun zamandır bilinen, sıradan bir yazın olayı karşısında "mucize" diye haykırıyorlar; daha başkaları, çocukluk-şiirin eski savaşçıları, bu söylen öncü akımın söyleniyken onu yakından izlemiş olanlar, kahramanca bir kampanyanın, hiçbir şeyin sindiremeyeceği bir bilimin ağır anısıyla yorgun düşmüş bir durumda, Minou Drouet'nin şiirine kuşkulularla bakıyorlar (Cocteau: "Dokuz yaşındaki bütün çocuklarda deha vardır, Minou Drouet dışında."). Dördüncü kuşağa, bugünün ozanlarının kuşağına gelince, onun görüşü alınmamışa benziyor: geniş kitlece pek tanınmadıkları, hiçbir söyleni temsil etmedikleri için, yargılarının kanıtlayıcı değeri olmayacağı düşünülmüş olmalı: ayrıca Minou Drouet'nin şiirinde kendilerinden bir şeyler bulacaklarından kuşkudayım.

Ama Minou Drouet'nin şiirinin ister arı, ister olgun olduğu bildirilsin (yani ister övülsün, ister kuşkuyla karşılansın), her iki durumda da

yapılan şey, onun çocukluk yaşıyla olgunluk yaşı arasına doğanın kendisinin getirdiği derin başkalıkla temellendiğini onaylamak, çocuğu toplumdışı ya da, hiç değilse, tümüyle ülküsel bir çocuk olarak ortaya çıkabilmek amacıyla, kendi eleştirisini kendiliğinden yapabilecek, işitilmiş sözcüklere kapısını kapatabilecek bir varlık olarak tanımlamaktır: çocukluğun şiir "deha"sına inanmak, döllemez bir yazınsal üremeye inanmak, yazını bir kez daha bir Tanrı vergisi saymaktır. Her türlü "ekin" izi yalanın defterine geçirilmiştir burada, sanki sözlük dağarcığımızın kullanımını doğa sıkı sıkıya kurala bağlamış, sanki çocuk olgunlar çevresiyle sürekli etkileşim içinde yaşamıyormuş gibi; eğretilme, imge, buluşsa, saltık kendiliğindenliğin göstergeleri olarak çocuğun defterine geçirilmiştir, oysa, bilinçli olsunar, olmasınlar, güçlü bir özümleme gerektirir bunlar, bireysel olgunluğun belirleyici bir payı bulunan bir "derinlik" isterler.

Öyleyse, soruşturmanın sonuçları ne olursa olsun, bilmecenin pek ilginç bir yanı yok, ne çocukluk, ne de şiir konusunda aydınlatıyor bizi. Bu gizlemi hiç mi hiç ilgiye değmez kılan şey de bu şiirin, ister çocuk, ister olgun işi olsun, tümüyle tarihsel bir gerçekliği bulunmasıdır: tarihi saptanabilir, bu konuda söyleyebileceğimiz en az şey de yaşı sekizden, yani Minou Drouet'nin yaşından biraz daha fazla olduğudur. Gerçekten de, 1914 dolaylarında, epeyce küçük ozan çıkmıştır. Yazın tarihçilerimiz, hiçliği sınıflandırmakta zorluk çektiklerinden, bunları Yalnızlar, Gecikmişler, Düşçüler, İctenciler, vb. gibi çekingen adlarla belirtirler. Küçük Drouet'yi –ya da esin perisini– işte buraya, Mme Burnat-Provins, Roger Allard ya da Tristan Klingsor gibi saygın ozanların yanına koymak gerekir. Minou Drouet'nin şiiri bu güçtedir; bilge ve "şirin" bir şiirdir bu, şiirin tümüyle bir eğretilme işi olduğu, içeriğinin de kenterce bir içlilik duygusundan öte bir şey olmadığı inancına dayanır. Bu evcimen özentinin şiir sayılabilmesi, hatta bu konuda kaçınılmaz çocuk-ozan Rimbaud'nun adının bile anılabilmesi, arı söylen alanına girmektedir. Çok da açık bir söylendir bu, çünkü bu ozanların işlevi kesinlikle bellidir: kitleye şiirin kendisini değil, *göstermelerini* sağlarlar; ekonomik ve güven vericidirler. İctenci "duyarlılığın" bu yüzeysel olarak özgür ve derin biçimde önlemci işlevini bir kadın çok güzel dile getirmiştir. Bu kadın da, kendi zamanında bir başka "dâhi" kız çocuğun (rastlantıya bakın!), 14 yaşında ölmüş olan Sabine Sicaud'nun şiirlerinin önsözünü yazmış olan Mme de Noailles'dır.

Demek ki, gerçek olsun olmasın, bu şiir gerilerde kalmıştır, hem de ağır bir biçimde. Ama bugün bir basın kampanyası ve birkaç önemli kişinin desteğiyle, bize toplumun çocukluk ve şiir sandığı şeyi sunuyor. Drouet ailesinin anılan, övülen, yerilen metinleri değerli söylen-bilim gereçleri.

Önce hiçbir zaman içinden çıkılamayan deha söyleni var. Klasikler bunun bir sabır işi olduğunu buyurmuşlardı. Bugünse, deha zaman kazanmak, normal olarak yirmi beş yaşında yapılan şeyi sekiz yaşında yapmak. Basit bir zamansal nicelik sorunu: herkesten biraz daha hızlı gitmek söz konusu. Böylece çocukluk dehanın ayrıcalıklı yeri olacaktır. Pascal'ın çağında, çocukluk yitirilmiş bir zaman sayılıyordu; sorun çocukluktan elden geldiğince çabuk çıkmaktı. Romantik çağlardan (yani kenter utkusundan) beri, burada elden geldiğince fazla kalmak söz konusu. Çocukluğa (hatta geri çocukluğa) bağlanabilecek her olgun edimi onun zaman-dışılığına katılır, *önce* üretilmiş olduğu için çekici görünür. Bu yaşın *yersiz* yüceltilişi onun söylenmez, iletilmez bir öz, özel bir koşulu bulunan, kendi içine kapalı, özel bir yaş olarak görülmesini gerektirir.

Ama çocukluğun bir mucize olarak tanımlandığı anda, bunun zamanından önce olgun kişinin güçlerine kavuşmaktan başka bir şey olmadığı söylenerek mucizeye karşı çıkılır. Çocukluğun özgünlüğü çift anlamlı kalır böylece, klasik evrenin bütün nesnelerini etkileyen çift anlamlılık onu da etkiler: Sartre karşılaştırmasının bezelyeleri gibi, çocuklukla olgunluk farklı, kapalı, iletişimsiz, gene de özdeş yaşlardır: Minou Drouet'nin mucizesi, çocuk olmakla birlikte, olgun bir şiir üretmek, şiirsel özü çocukluk özüne indirmiş olmak. Burada şaşkınlık özlerin gerçek bir yıkılışından gelmiyor (böylesi çok sağlıklı olurdu), ivedi karışımlarından ileri geliyor yalnızca. Tümüyle kenterlere özgü *harika-çocuk* kavramı (Mozart, Rimbaud, Roberto Benzi) çok iyi açıklıyor bunu; her türlü anamalcı etkinliğin ülküsel işlevini gerçekleştirdiği ölçüde hayranlık verici bir nesne: zaman kazanmak, insan süresini sayısal bir değerli anlar sorununa indirgemek.

Hiç kuşkusuz, bu çocukluk "öz"ü kullanıcılarının yaşına göre farklı biçimlere bürünüyor: "çağcılar"a göre, çocukluk onurunu usdışılığından alır (*l'Express*'te, ruhbilim, eğitimbilim bilinmez değil): gü-lünç bir biçimde Gerçeküstücülük'le karıştırılması da buradan kaynaklanmaktadır! Ama hiçbir kargaşa kaynağını yüceltmeye yanaşmayan M. Henriot'ya göre, çocukluk sevimli ile seçkinden başka hiçbir



şey üretmemelidir: çocuk ne kaba olabilir, ne bayağı. Bu da, her türlü toplumsal gereklilik dışında, bir tür ülküsel, gökten inme çocuk doğası düşlemek, aynı zamanda pek çok çocuğu çocukluğun kapısında bırakmak, ancak kenter sınıfının kibar yavrularını çocuk olarak tanıtmaktır. İnsanın *oluştugu*, yani toplumu ve yapmacığı öğrendiği yaş, M. Henriot için, çelişkin bir biçimde, "doğal"ın yaşıdır; bir oğlanın pekâlâ bir başka oğlanı öldürebildiği yaş (Minou Drouet olayıyla aynı zamana rastlayan polis olayı), gene M. Henriot için, açık görüşlü ve alaycı olmayı olanaksız kılan, ancak "içten", "sevimli" ve "seçkin" olunan yaştır.

Yorumcularımızın anlaştıkları nokta, Şiir'in yeterli niteliğidir: hepsi için de artsız arasız bir *buluşlar* dizisidir şiir, bu da eğretileninin "saf" adıdır. Şiir ne denli "kalıp"larla doldurulmuşsa, o denli başarılı sayılır. Oysa yalnız kötü ozanlar "iyi" imgeler kurarlar, hiç değilse, yalnız bunu yaparlar: şiir dilini, safça, bir güzel buluşlar toplamı olarak düşünürler, hiç kuşkusuz şiirin gerçekdışının aracı olduğuna inandıklarından, nesneyi *çevirmek*, nesnelerin şiirleştirilmesi için kötü adlandırılmaları yetermiş gibi, Larousse'tan eğretilmeye geçmek gerekir. Sonuçta bu tümüyle eğretilmeli şiir Molière'in kendi döneminden birkaç örnek sunduğu bir tür şiirsel sözlüğe göre kurulur, ozan, bütün işi "düzyazı"yı "şiir"e çevirmekmiş gibi, her şeyi bu sözlükten çıkarır. Drouet'lerin şiiri büyük bir özenle bu kesintisiz eğretilemedir, kadın, erkek, tüm savunucuları burada Şiir'in, *kendi* Şiir'lerinin aydınlık ve buyurucu yüzünü bulurlar (sözlükten daha güven verici bir şey yoktur).

Bu buluşlar yığınının kendisi de bir hayranlıklar toplamı yaratıyor; şiire katılma tüm bir ölü zamanlar silsilesi içinden yavaş yavaş, sabırla belirlenen bir tüm edim değil artık, bir coşkular, başarılı söz cambazlığına yöneltilen bravolar, selamlar yığını: burada da değeri nice-lik temellendiriyor. Bu alanda, Minou Drouet'nin metinleri, yazarların şu yalnız silahından, anlamı sözcüğü sözcüğüne verme yolundan uzaklaştıkları ölçüde, şiirin karşıtı olarak beliriyor: oysa şiirsel eğretileninin yapaylığı ancak bu sözcüğü sözcüğüne anlatmayla giderilebilir, ancak bu tutum onu dilin sürekli bulantısına karşı kazanılmış bir gerçek fışkırması olarak ortaya çıkarabilir. Yalnızca çağdaş Şiir'den (çünkü şiirin Tarih'i dışında bir özü olabileceğinden kuşkuluyum), yani Mme Burnat-Provins'in şiirinden değil, Apollinaire'in şiirinden söz edecek olursak, burada şiirin güzelliğinin, gerçekliğinin dilin yaşa-

mıyla ölümü arasında, sözcüğün kalınlığıyla sözdizimin sıkıntısı arasında derin bir eytişimden geldiği kesindir. Minou Drouet'nin şiiriye, sessizlikten korkan insanlar gibi, gevezelik eder durur; gözle görülür biçimde, düz anlamdan korkar, bir geçici çözümler yığınıyla yaşar: yaşama sınırlılığı birbirine karıştırır.

Bu şiirin güven veren yanı da budur. Çok garip gibi gösterilmeye çalışılmasına, şaşkınlıkla, bir abartmalı imgeler bulaşması içinde algılanmış gibi yapılmasına karşın, gevezeliği, buluş bolluğu, pek ağır çekmeyen bir söz bolluğunun hesapçı düzeni, bütün bunlar yaldızlı ve ekonomik bir Şiir'i temellendirir: burada da *taklit*, yani malın görünüşünü düşürmeden para kazanmayı sağladığı için kenter dünyasının en değerli buluşlarından biri olan yöntem egemendir. *L'Express*'in Minou Drouet'yi sırtlaması bir rastlantı değildir: *görünüş*'ün özenle rakama döküldüğü bir evrenin şiiridir onunki: Minou Drouet de başkaları için işin kötü sonuçlarına katlanır: Şiir'in lüksüne ulaşmak için bir küçük kız yeterlidir.

Bu Şiir'in Roman'ı da vardır doğal olarak. Bu roman da, kendi türünde, işlevi mantıklı bir fiyat karşılığında gözler önüne serilecek olan, aynı ölçüde kesin ve kullanışlı, süslü ve alışılmış bir dil, romanının tüm görkemli göstergelerini kendinde toplayan, "sağlıklı" bir roman olacaktır, hem sağlam, hem ucuz bir roman: örneğin 1955 yılında bize öncük akımın çöküntülerine karşı sağlıklı geleneğin utkusu olarak tanıtılan (burada Mozart'la Rimbaud'nun yerini Stendhal, Balzac, Zola almaktadır) Goncourt ödülünü almış bir roman. Önemli olan, kadın gazetelerimizin ev sayfalarında olduğu gibi, satın alınmadan önce biçimi, kullanımını ve fiyatı iyice bilinen ve hiçbir yanı insanı garipsetmeyen yazınsal nesnelere karşısında bulunmaktır, çünkü, daha başlangıçta şiir olarak tanındıktan sonra, Minou Drouet'nin şiirini garip diye nitilemekte hiçbir sakınca kalmaz. Oysa yazın ancak adlandırılmazın önünde, kendisini arayan dile bile yabancı bir *başka yer*'in algılanması önünde başlar. Toplumumuzun iyi Yazın'ının mahkûm ettiği, kötü Yazın'ının da kovduğu şey bu yaratıcı kuşku, bu verimli ölümdür. Bağır çağır Roman'm roman, Şiir'in şiir, Tiyatro'nun tiyatro olmasını istemek: bu kısır yineleyim Yurttaşlık Yasası'nda mal sahipliğini düzenleyen adlandırıcı yasalarla aynı türdendir: her şey büyük kenter eylemine destek olur, bu eylemse sonunda varoluşu sahipoluşa, nesneyi şeye indirgemektir.

Bütün bunlardan sonra, küçük kızın kendi durumu kalıyor geriye.

Ama toplum öyle ikiyüzlülükle yakınmaya kalkmasın: Minou Drouet'yi kendisi yiyip bitiriyor, çocuk onun ve yalnız onun kurbanı. Dünyanın açık olması, şiirin, dehanın ve çocukluğun, tek sözcükle *düzensizliğin* ucuz yanından evcilleştirilmesi, gerçek başkaldırı belirince gazetelerde yerini çoktan kapılmış bulsun diye harcanmış kurban olarak, Minou Drouet'nin şiirsel lüks yokluğu çeken olgun kişinin çocuk-kurbanı, özgürlüğü mucizeye indirgeyen uydumcu toplumun kaçırılıp içeri kapatılmış çocuğu. Arkada, döşeği mangırla doluyken, Dilenci kadının önünde sürüklediği kız çocuğu. Minou Drouet'ye bir damla gözyaşı, şiir için hafif bir titreyiş, işte Yazın'ı başımızdan attık gitti.

## Seçim Fotojenisi

Kimi milletvekili adayları seçim tanıtımalkılarını bir portreyle süslüyorlar. Bu da fotoğrafta bir döndürme gücü bulunduğunu varsaymaktır, çözümlenmesi gerekir. Bir kez, adayın resmi kendisiyle seçmenler arasında kişisel bir bağ kuruyor; aday bir izlenceyi yargıya sunmakla kalmıyor, somut bir iklim, bir yapı, bir giyim, bir duruş içinde dile getirilen bir günlük seçimler bütünü öneriyor. Böylece fotoğraf seçimlerin "babacı" temelini, nisbi yöntem ve partiler egemenliği sonucu bozulan "temsil" yapısını yeniden kurmaya yöneliyor (sağ bunu soldan daha çok kullanır gibi görünüyor). Fotoğraf, dilin bir eksiltisi, bütün bir toplumsal "söylenmez" in yoğunlaşması olduğu ölçüde, bir karşı-düşünsel silah oluşturuyor, bir "yaşama biçimi", toplumsal-törel bir koşul yararına, "politika"yı (yani bir sorunlar ve çözümler bütünü) atlamaya yöneliyor. Bilindiği gibi, bu karşıtlık Poujade'çılığın baş söylenlerinden biridir (Poujade, televizyonda: "Bakın bana: sizin gibiyim.").

Demek ki, seçim fotoğrafı her şeyden önce bir derinliğin, politikayı da kapsayabilen bir mantık-dışının tanınmasıdır. Adayın fotoğrafında yansıyan, tasarıları değildir, dürtüleridir, tüm ailesel, düşünsel, hatta cinsel durumlardır, aynı zamanda hem ürünü, hem örneği, hem de yemi olduğu tüm bir var olma biçimidir. Açıktır ki, adaylarımızın çoğunun resimlerinde okumaya sundukları şey, toplumsal bir konum, aile, yasa, din ölçülerinin göz kamaştırıcı rahatlığı, örneğin pazar ayini, yabancı düşmanlığı, biftek-patates kızartması, boynuzlamanın gülünçlüğü dediğimiz şu kenter zenginliklerinin doğuştan gelen sahipliği, kısacası bir düşüncü diye adlandırılan şeydir. Doğal olarak, seçim fotoğrafının kullanılması bir suç ortaklığı içerir: fotoğraf aynadır, içli-dışlıyı, bilineni okumaya sunar, seçmenin önüne aydınlatılmış, yüceltilmiş, parlak bir biçimde tip durumuna getirilmiş olarak kendi resmini sürer. Fo-

tojeniyi tanımlayan da bu büyütmedir: seçmen hem dile getirilmiş, hem kahramanlaştırılmıştır, kendi kendini seçmeye vereceği vekillğe gerçek bir bedensel geçişim katmaya çağırılmıştır: "ırk"ını yetkilendirir.

Yetkilendirim biçimleri çok da çeşitli değildir. Önce toplumsal koşulun kanlı ve yağlı ("ulusal" listeler) ya da yavan ve seçkin (M.R.P. listeleri) saygınlık yetkilendirmesi gelir. Bir başka tip aydın tipidir (bu durumda doğal tiplerin değil, "belirtilen" tiplerin söz konusu olduğunu söyleyeyim): Rassemblement National'ın sofusu, komünist adayın "keskin" düşünselliği. Her iki durumda da resim bir düşünceyle bir istemin, bir düşünüşle bir eylemin az bulunur birleşimini belirtmek ister: azıcık kırışmış gözkapaklarının arasında gücünü bir iç düşten alır gibi görünen, keskin bir bakış sızar, ama, örnek adayın görkemli bir biçimde toplumsal ülkücülüğü kenter deneyciliğiyle birleştirmesi gerekiyormuş gibi, bu keskin bakış gerçek engellere yönelmekten de geri durmaz. Son tipse, kitleye sağlığı ve erkekliliğiyle sunulan "yakışıklı çocuk"tur yalnızca. Kimi adaylar parlak bir biçimde iki tipi birden oynarlar: kâğıdın bir yanında, aday "jeune premier"dir, kahramandır (üniformalı), öbür yanında ailesini önüne almış olgun adam, erkek yurttaş. Çünkü, çoğu zaman, biçimsel tip çok açık niteliklerden destek sağlar: çocuklarıyla çevrili (Fransa'da resmi çekilen tüm çocuklar gibi süslenip püslenmiş çocuklarla) aday, gömleğinin kollarını kıvrımış genç paraşütcü, nişanlarla donanmış subay. Fotoğraf gerçek bir tinsel değerler şantajı oluşturur burada: vatan, ordu, aile, onur, savaş.

Öte yandan, fotoğrafın biçimi de göstergelerle doludur. Karşıdan çekilmiş resim, hele inceleyici gözlükleri de varsa, adayın gerçekliğini vurgular. Her şey sezgi gücünü, ciddiliği, içtenliği dile getirir burada: geleceğin milletvekili gözlerini düşmana, engele, "sorun"a diker. En çok rastlanan biçim, "dörtte üç" duruş, bir ülkünün baskısını esinler: bakış soylulukla geleceğe dalar, meydan okumaz öyle, edeplice belirsiz bırakılmış bir "başka yer"e egemen olur, ona tohum atar. Neredeyse tüm dörtte üçler bir yükseliş içerir, yüz kendisini çeken, bir yüksek insanlığın bölgelerine çıkararak, doğaüstü bir ışığa doğru kalkmıştır, aday bir yüce duygular Olympos'una erişmiştir, burada her türlü siyasal çelişki çözümlenmiştir: Cezayir barışı ve savaşı, toplumsal ilerleme ve patron kazançları, "özgür" öğretim ve pancar destekleme fiyatları, sağ ve sol (karşıtlık hep "aşılmış"tır!). Soylu bir biçimde Düzen'in karanlık çıkarlarına dikilmiş, düşünceli bakışta, hepsi güzel güzel bir arada barınır.

## Yitik Kıta

Bir film, *Yitik Kıta*, günümüzün ıraksılılık söylenini çok güzel aydınlatıyor. "Doğu" üzerine büyük bir belgesel bu, konusu da sakallı üç-dört İtalyan'ın Endonezya adalarına yaptıkları oldukça belirsiz, hem de gözle görülür biçimde sahte bir budunbetimsel gezi. Film esenlikli, içinde her şey kolay, günahattan uzak. Araştırmacılarımız çok iyi insanlar, dinlenme sırasında çocuksu eğlencelerle oyalanıyorlar: küçük bir maskot-ayıyla oynuyor (maskot her türlü gezi için zorunludur: evcilleştirilmiş foksuz kutup filmi, maymunsuz tropikal bölge röportajı yapılamaz) ya da güldürücü bir biçimde bir tabak spagettiye geminin güvertesine döküyorlar. Sizin anlayacağınız bu sevimli budunbilimcilerin öyle tarihsel ya da toplumbilimsel sorunlara pek kafayı taktıkları yok. Doğu'nun içlerine girmek, masmavi bir deniz üzerinde, lekesiz bir güneş altında, küçük bir vapur gezintisinden başka bir şey değil. Bugün dünyanın siyasal merkezi olan bu Doğu burada düzlenmiş, parlatılmış, modası geçmiş bir kartpostal gibi renklendirilmiş olarak görünüyor.

Sorumsuzluk yöntemi açık: dünyayı renklendirmek, onu yadsıma yollarından biridir her zaman (belki de burada sinemada renk konusunu tartışmak gerekirdi). Doğu, her türlü tözden yoksun bırakılıp renge sokulmuş, "görüntü"lerinin zenginliğiyle etinden kemiğinden sıyrılmış durumda, filmin kendisi için hazırladığı elçabukluğuyla gizleme işlemine hazır duruma gelmiştir. Stüdyolarında, maskot-ayıyla eğlenmeli spagettiler arasında, budunbilimcilerimiz, biçimsel olarak ıraksıl, gerçekteyse Batı'ya, hiç değilse tinselci Batı'ya benzeyen bir Doğu varsaymakta hiç güçlük çekmeyeceklerdir. Doğuların özel dinleri mi var? Olsun, ülkücülüğün derin birliği yanında çeşitlenmeler ne ya-

zar? Böylece her törem hem özelleşmiş, hem ölümsüzleşmiş, aynı zamanda da ilginç gösteri ve yarı-hıristiyan simge düzeyine yükselmiştir. Budacılık tam anlamıyla hıristiyanlık olmasa da ne çıkar, nasıl olsa onun da saçlarını kazıtan rahibeleri vardır (tüm manastıra kapanmaların büyük, dokunaklı izleği), nasıl olsa onun keşişleri de diz çöküp üstlerine günahlarını açıklarlar, nasıl olsa Sevilla'da olduğu gibi orada da dindarlar tanrılarının heykelini altınla kaplarlar.\* Doğrudur, dinlerin özdeşliğini en iyi "biçimler" çıkarır ortaya; ama maskelerini düşürmek şöyle dursun, bu özdeşlik tahta çıkarır onları, hepsini de üstün bir hıristiyanlığın alacağına geçirir.

Bağdaştırmacılığın Kilise'nin en büyük özümleme tekniklerinden biri olduğunu biliriz. XVII. yüzyılda, *Yüik Kuta*'nın bize hıristiyanca eğilimlerini gösterdiği bu Doğu'da, Cizvit'ler biçim birleştirmeciliğinde çok ileri gitmişlerdir: Malabar töremleri böyle yapılmış, Papa da sonunda bunları yasaklamış . Budunbilimcilerimizin anıştırdıkları da aynı "her şey birbirine beşer"dir: Doğu ve Batı aynı şeydir, renk farkları vardır yalnızca, temel özdeştir, bu da insanın hep Tanrı'ya yönelişi, anahtarı yalnız hıristiyanlığın elinde bulunan bu insan doğası karşısında coğrafyaların gülünç ve rastlantısal niteliğidir. Söylenceler de, bize açıkça garipliğini gösterir gibi oldukları bütün bu "ilkel" folklor da yalnızca "Doğu"yu açıklamakla görevlidir: töremler, kültür olguları hiçbir zaman özel bir tarihsel düzene, açık bir ekonomik ya da toplumsal koşula bağlanmamış, ancak büyük, yansız biçimleriyle beylik evrensel kavramlar (mevsimler, fırtınalar, ölüm, vb.) verilmiştir. Balıkçılar söz konusuysa, gösterilen balık tutma biçimi değildir hiçbir zaman, renkli filmin bir gün batımının sonsuzluğuna gömülmüş olarak, romantik bir balıkçı özüdür daha çok, tekniği ve kazanıcıyla belirli bir topluma bağlı bir işçi olarak değil, durasız bir koşul izleği, uzakta denizin tehlikeleriyle karşı karşıya bulunan adam, evde ağlayıp dua eden kadın olarak nitelenir. Başlangıçta uzun bir alay oluşturarak dağda indikleri gösterilen "mülteciler" için de böyle: söylemek bile fazla, yerlerine oturtulmaları gereksizdir: durasız "mülteci" özleridir bunlar: bunları üretmek Doğu'nun *doğasındadır*.

Kısacası, iraksılıcılık derin doğrulamasını bulur burada, bu da her

\* Burada müziğin aldatma gücünün güzel bir örneğiyle karşılaşırız. Tüm "budacılık" sahneleri hem Amerikan romansını, hem Ortaçağ kilise müziğini andıran bulaşık bir ezgisel şurupla desteklenir: tek sesli ve çalgısızdır (manastırsallık göstergesi).

türlü Tarih durumunu yadsımaktır. Birkaç güzel yerli göstergeyle Doğu gerçeği yansıtılıyormuş gibi yapılarak her türlü sorumlu içeriğe karşı güvenli bir aşı yapılır. Elden geldiğince yüzeysel nitelikte azıcık "durum" zorunlu kandırmacayı sağlar, daha derin bir duruma dokunmak çabasından kurtarır. Düzen, yabancı olanın karşısında yalnız iki davranış bilir, her iki davranış da birer sakatlamadır: ya onu kukla olarak görmek ya da Batı'nın arı yansımasıdır diye içeriğinden boşaltmak. Ne olursa olsun, önemli olan onu tarihten koparmaktır. Görüldüğü gibi, *Yitik Kıta*'nın "güzel görüntüler"i günahattan uzak olamaz, Bandung'ta yeniden bulunmuş olan kıtayı *yitirmek* günahattan uzak olamaz.



## Falınız

Öyle görünüyor ki, Fransa'da "büyücülüğün" yıllık bütçesi üç yüz milyar frank dolayında. Bunun için, örneğin *Elle* gibi bir haftalık derginin "haftanın falı"na bir göz atmaya değer. Bekleyebileceğimizin tersine, hiçbir düş dünyası bulamayız burada, daha çok belli bir toplumsal çevrenin, derginin hanım okurlarının çevresinin gerçekçi mi gerçekçi bir betimini buluruz. Başka bir deyişle, fal –hiç değilse, burada– düşe açılma değil, saltık ayna, saltık gerçeğin kurulmasıdır.

Yazgının belli başlı sütunları (*Şans, Dışarıda, Evde, Kalbiniz*) inceden inceye çalışma yaşamının tüm akışını yansıtır. Birim haftadır, "şans" da bu birim içinde bir-iki günü belirtir. "Şans" burada içsellik, mizacın saklı yanıdır; sürenin yaşanmış göstergesi, öznel zamanın dile gelip özgürleştiği tek ulamdır. Geri yanına gelince, yıldızlar bir zaman düzenlemesinden başka bir şey bilmez: *Dışarıda* iş saatleri çizelgesi, haftanın altı günü, günde yedi büro ya da mağaza saatidir. *Evde*, akşam yemeği, yatmadan önceki gece parçasıdır. *Kalbiniz* de iş çıkışı buluşma ya da pazar serüveni. Ama bu "alanlar" arasında hiçbir ilişki yoktur: bir saat çizelgesinden ötekine, tam bir geçiş düşüncesi esinleyebilecek hiçbir şeye rastlanmaz; tüm hapisaneler bitişiktir, birbirlerinin yerini alırlar, ama birbirlerine geçmezler. Yıldızlar hiçbir zaman düzenin tersine dönmesini istemez, toplumsal düzene, işverenin saat çizelgesine saygılı olarak, günü gününe etkir.

Burada "iş" memur, daktilo, tezgâhtar kızların işidir; hanım okuru çevreleyen minitopluluk neredeyse kaçınılmaz bir biçimde büro ya da mağaza görevlileridir. Yıldızların buyurduğu, daha doğrusu önerdiği (çünkü bu fal önlemci bir tanrıbilimcidir, özgür seçimi tümüyle dışarıda bırakmaz) değişimler zayıftır, bir yaşamı altüst etmeye yönel-

mezler hiçbir zaman: yazgının ağırlığı yalnızca çalışma isteği, sınırlılık ya da rahatlık, titizlik ya da gevşeklik, küçük yer değiştirmeler, belirsiz yükselmeler, iş arkadaşlarıyla soğuk ya da sıcak ilişkiler, özellikle de yorgunluk üzerinde duyurur kendini, yıldızlar ısrarla ve bilgelikle daha çok uyumayı, hep daha çok uyumayı öğütler.

Aile ocağına gelince, mizaç, düşmanlık ya da güven sorunlarının egemenliğindedir; çoğu kez, en önemli ilişkilerin ana ve kız ilişkisi olduğu bir kadınlar ocağı söz konusudur. Küçük kenter evi olduğu gibi karşımızdadır, "aileden" konuklar gidip gelir, bunlar yıldızların pek saygı göstermez görüldüğü "hısımlar"dan farklıdır. Bu çevre aşağı yukarı tümüyle aileseldir, dostlardan pek söz edilmez, küçük kenter dünyası özellikle akrabalardan ve iş arkadaşlarından oluşmuştur, gerçek ilişki bunalımları içermez, ancak ufak mizaç ve gurur çatışmaları içerir. Aşk, Gönül Postası'nın aşkıdır; iyice ayrı bir "alan"dır, duygusal "işler" alanı! Ama tıpkı tecimsel anlaşmalarda olduğu gibi aşk burada "umut verici başlangıçlar", "yanılıgılar", "kötü seçimler" içerir. Mutluluk dar kapsamlıdır: şu hafta eskisi ölçüsünde kalabalık olmayan bir hayranlar topluluğu, bir patavatsızlık, yersiz bir kıskançlık. Duygu gökyüzü ancak "bunca istenen" çözüme, evliliğe ardına dek açılır: onun da "uyumlu" olması gerekir.

Bir başka yandan çok somut olan bu küçük yıldızsal dünyayı ülküsellestiren tek bir özellik vardır: hiçbir zaman para sözü edilmemesi. Fal insanlığı aylık ücretiyle geçinip gider: neyse odur, sözü bile edilmez, nasıl olsa "yaşam"ı götürür. Yıldızlar bu yaşamı önceden kestirmekten çok, tanımlar; gelecek çok ender olarak bir tehlike içerir, olabirliklerin dengesi önbiliyi etkisiz duruma getirir: başarısızlıklar olsa da önemli olmaz, asık suratlar olsa da sizin keyifliliğiniz çatılan kaşları gevşetecektir, can sıkıcı ilişkiler yarar sağlayacaktır, vb.; genel durumunuzun düzelmesi gerekiyorsa, bu düzelmeyi de izleyeceğiniz bakım, belki de bakım yokluğu getirecektir.

Yıldızlar aktöreye bağlıdır, erdem karşısında eğilmekten çekinmezler: çekine, çekine haber verilen düş kırıklıkları karşısında cesaret, sabır, neşe, kendine egemenlik her zaman gereklidir. Çelişki, bu salt gerekirçilik evreninin hemencecik kişilik özgürlüğünce dizginlenebilmesidir: fal bir istem okuludur. Bununla birlikte, çıkış yolları yüzde yüz aldatmaca da olsa, davranış sorunları es de geçilse, hanım okurlarının bilinci karşısında gerçeğin kurulması olarak kalır: kaçış yolu değil, bayan memurun, tezgâhtar kızın yaşam koşullarının gerçekçi apaçıklığıdır.

Öyleyse, hiçbir düşsel karşılık getirmez görüldüğüne göre, bu kuru betim ne işe yarayabilir? Gerçeği adlandırarak kovmaya. Bu niteliğiyle, gerçeğin aldatıcı yönleriyle ortaya çıkarmaya dek gitmemekle birlikte, gerçeği nesnelleştirme görevini yüklenen tüm yarı-yabancılaştırma (ya da yarı-kurtarma) girişimleri arasında yer alır. Bu adlandırmacı girişimlerden hiç değilse birini iyi tanırız. Bu da, yozlaşmış biçimlerinde, yaşanmışı adlandırmaktan öteye geçemeyen Yazın'dır: falın da, Yazın'ın da görevi gerçeği "geriden" kurmaktır: fal, küçük kenter dünyasının Yazm'ıdır.

## Kenter Ses Sanatı

Çok iyi bir baritona, Gérard Souzay'e ders vermek saygısızlık gibi görünebilir, ama bu şarkıcının Fauré'den birkaç ezgi söylediği bir plak bütün bir müzik söylenini çok güzel örneklendiriyor gibi geliyor bana, burada kenter sanatının belli başlı özelliklerini yeniden buluyoruz. Bu sanat özellikle *gösterici* nitelikte, coşkuyu değil de coşkunun göstermelerini vermek için didinip durur. Gérard Souzay'in yaptığı da tümüyle bu: örneğin *korkunç bir kederi* "söylemek" gerekince, ne bu sözcüklerin anlamsal içeriğiyle yetiniyor, ne de bunları destekleyen ezgisel çizgiyle: korkuncun sesbilgisini de dramlaştırması, çifte "sürtüşmeli"yi önce askıya alıp sonra patlatması, mutsuzluğu harflerin derinliğinde bile kapıp koyvermesi gerekiyor; özellikle korkunç acılar söz konusu olduğunu kimse bilmemezlik etmemelidir. Yazık ki, bu gereksiz uzatım hem sözcüğü boğuyor, hem müziği, her şeyden önce de ses sanatının amacının ta kendisi olan şeyi, ikisinin birleşimini boğuyor. Yazın da içinde olmak üzere, tüm sanatlar için geçerli olan şey müzik için de geçerlidir: sanatsal anlatımın en yüksek biçimi düz anlatımın, yani belirli bir cebirin yanındadır: her biçimin soyutlamaya yönelmesi gerekir; bu da, biliriz, duyumsallığa ters düşen bir şey değildir.

Kenter sanatının yadsıdığı da budur işte; tüketiciliklerini, yeterince etkilenmez korkusuyla, lokmanın ağzına çiğnenip verilmesi, amacın kafalarına vurularak belirtilmesi gereken bön kişilik olarak görmek ister hep (ama sanat aynı zamanda bir çift anlamlılıktır, bir anlamda kendi bildirisiyle çelişir. Özellikle de müzik böyledir; müzik gerçek anlamda ne hüznüldür, ne sevinçli). Sözcüğü ses yapısının aşırı sınırlılığıyla vurgulamak, *creuse\** sözcüğündeki gırtlaksı sesin toprağa dalan kazma, *sein*'in\*\* dişsiline içe işleyen tatlılık olmasını istemek,

\* Türkçesi "oyuk", "çökük" (ç.n.)

\*\* Türkçesi "göğüs" (ç.n.)

bir betim değil, bir amaç düz anlamlılığı uygulamak, abartmalı uyarlıklar kurmaktır. Ayrıca anımsatmak gerekir ki, melodram anlayışı (Gérard Souzay'in yorumu da bu anlayışa bağlanıyor) kenter sınıfının tarihsel edinimlerinden biridir: bilindiği gibi, kenter sınıfınca ve kenter sınıfı için yetiştirilmiş olan geleneksel oyuncularımızın sanatında da aynı amaç bolluğunu buluruz.

Her harfe aykırı bir önem veren bu bir tür sessel noktacılık bazı bazı saçmalığa varıyor: *solennel*'in\* n'lerinin ikilenmesinden gelen *solennité*\*\* gülünç bir *solennité*, mutluluğu ağızdan bir çekirdek gibi atan şu ilk harf abartmasıyla belirtilen *bonheur*\*\*\* de biraz tiksindirici bir mutluluk. Bu tutum daha önce şiir dolayısıyla sözünü ettiğimiz bir söylensel değerle birleşiyor: sanatı bir araya gelmiş, yani tümüyle anlamlı bir ayrıntılar toplamı olarak düşünmek: Gérard Souzay'in noktacı kusursuzluğu Minou Drouet'nin ayrıntı eğretilmelerine düşkünlüğüyle ya da Chanteclerc'in üst üste getirilmiş tüylerden yapılmış (1910'da) kostümleriyle aynı şey. Bir ayrıntılarla yıldırma vardır bu sanatta, bu da hiç kuşkusuz gerçekçiliğin tersidir, çünkü gerçekçilik bir tipleştirmeyi, yani yapının, dolayısıyla sürenin varlığını varsayar.

Bu çözümleyici sanat özellikle müzikte başarısızlığa adanmıştır, çünkü müziğin gerçeği sesbilimsel değil, ancak solunumsal, bürünsel olabilir. Böylece Gérard Souzay'in vurgulamaları şanın dikişsiz örtüsüne asalak bir düşünsellik boyutu aşılama görevli bir sözcüğün aşırı anlatımlılığıyla durmamacasına yıkılıyor. Öyle görünüyor ki, müzik yorumunun başgüçlüğüne dokunuyoruz burada: ayrımı müziğin bir iç bölgesinden fıskırtma, ne pahasına olursa olsun, onu dışarıdan, tümüyle anlaksal bir gösterge olarak sokmama; müziğin duyumsal bir gerçeği vardır, bu da yeterli bir gerçektir, bir *anlatım*'ın getirdiği rahatsızlığa katlanamaz. Bu nedenle, kimi çok iyi yorumcuların yorumları çoğu kez doyurmaz bizi: gözle görülür bir anlamlama çabasının ürünü olan fazla gösterişli *rubato*'ları bildirisini özenle kendi içinde saklayan bir düzeni yıkar. Kimi amatörler, daha da iyisi, şan alanında Panzéra, piyano alanında Lipetti örneği, müzik metninin tüm "anlamı" diye adlandırabileceğimiz şeyi yeniden bulabilmiş olan kimi profesyoneller, müziğe hiçbir *amaç* eklememeyi başarıyorlar: her zaman boşboğaz olan kenter sanatının tersine, her ayrıntının çevresinde dört dönmüyorlar. Müziğin kendiliğinden kesin özdeğine güveniyorlar.

\* "görkemli" (ç.n.)

\*\* "görkemlilik" (ç.n.)

\*\*\* "mutluluk" (ç.n.)

## Plastik

Taşıdığı Yunanlı çoban adlarına karşın (Polistiren, Fenoplast, Polivinil, Polietilen), plastik özünden simyasal bir töz. Geçenlerde ürünleri bir sergide toplandı. Girişte, halk özellikle büyüsel işlemin: maddenin dönüşümünün gerçekleşmesini görmek için uzun uzun kuyrukta bekliyor: boru biçiminde, uzun (bir yolun gizini ortaya çıkaracak bir biçim) bir ülküsel makine, büyük bir kolaylıkla, bir yığın yeşilimsi kristalden parlak ve oluklu bir yığın ufak eşya çıkarıyor. Bir yanda top-raktan gelen hammadde, öbür yanda kusursuz, insansal nesne; bu iki uç arasındaysa, hiçbir şey; yarı-tanrı, yarı-robot, kasketli bir görevlinin şöyle bir denetlediği bir yoldan başka hiçbir şey.

Böylece, plastik, bir töz olmaktan çok, kendi sonsuz dönüşümünün düşüncesi, sıradan adının da belirttiği gibi, gözle görülür kılınmış her-yerdelik; mucizemsi madde olmasının nedeni de bu: mucize doğanın sert bir dönüşümüdür her zaman. Plastik bu şaşkınlığa batmıştır; nesne olmaktan çok, bir devinim izidir.

Bu devinim burada aşağı yukarı sonsuz olduğu, ilk kristalleri git-tikçe daha şaşırtıcı nitelikte, sayısız nesnelere dönüştürdüğü için de plastik çözülmesi gereken bir gösteridir: kendi sonuçlarının gösterisi. Her son biçim (valiz, fırça, oto karoserisi, oyuncak, kumaş, boru, kü-vet ya da kâğıt) karşısında, düşünce ilk maddeyi bir bilmece olarak görmeden edemiyor. Plastik her biçime sokulabilir de ondan: kovalar oluşturabileceği gibi takılar da oluşturabilir. Maddenin çoğalmaları karşısında, kökenin tekilliğiyle sonuçların çoğulluğu arasında yakala-dığı bağlar karşısında, insanın sürekli şaşkınlığa kapılması, düşlere dalması da bundan ileri gelir. Öte yandan, bu şaşkınlık mutlu bir şaş-kınlıktır, çünkü insan dönüşümlerin enginliğine bakarak kendi gücü-

nü ölçüyor, plastiğin izlediği yol bile Doğa boyunca büyüdü bir kaymanın esenlik duygusunu veriyor kendisine.

Ama bu başarının bedeli devini olarak yüceltilen plastiğin töz olarak neredeyse hiç var olmamasıdır. Bileşimi olumsuzdur; ne serttir, ne derin, yararlı üstünlüklerine karşın, "yansız" bir nitelikle: yalnızca bir bırakışın kararsızlığını içeren bir durumla, *dirençlilikle* yetinmek zorundadır. Büyük tözlerin şiirsel düzleminde, kauçukların açılımıyla maddenin düz katılığı arasında yitip gitmiş, çirkin bir gereçtir: mineral türünün gerçek ürünlerinin, yosunun, liflerin, katmanların hiçbirini gerçekleştirmez. *Bozulmuş* bir tözdür, hangi duruma girerse girsin, yumağımsı bir görünüşü vardır plastiğin, bulanık, yağlımsı, donmuş bir yanı vardır hep, Doğa'nın utkulu düzlüğüne ulaşamaz. Ama onu en çok ele veren şey çıkardığı hem boş, hem de düz sestir; sesi kendisini bozguna uğratar. Renkleri de öyle. Çünkü ancak en kimyasal renkleri tutturabilmiş gibi görünür: sarı, kırmızı ve yeşilin ancak saldırgan durumunu alıkoyar, onları birer ad gibi kullanır ancak, yalnız renk kavramını gösterecek birer ad gibi.

Plastik modası *taklit* söyleninde bir evrimi gösteriyor. Taklidin tarihsel açıdan bir kenter göreneği olduğu bilinir (ilk yapay giysiler animalciliğin doğuşunda ortaya çıkmıştır), ama şimdiye değin, taklit her zaman bir gösterişi belirtmiştir, bir kullanımın değil, görünüş dünyasının malı olmuştur; en ucuz yoldan en ender bulunur tözleri, elması, ipeği, tüyü, kürkü, gümüşü, dünyanın tüm lüks pırıltılarını yeniden üretmeyi amaçlamıştır. Plastik bunu gözden düşürüyor, bir ev tözü o. Yavanlığa boyun eğen ilk büyüdü madde. Ama bu yavanlık onun için utkulu bir varolma nedeni de ondan: ilk kez, yapaylık enderliği değil, yaygınlığı amaçlıyor. Aynı anda doğanın babadan kalma işlevi de değişmiş oluyor: Düşün değil artık, yeniden bulunacak ya da öykünülecek salt Töz; dünyanın tüm maden yataklarından daha verimli olan yapay bir madde onun yerini alacak, biçimlerin yaratılışına bile yön verecek. Lüks bir nesne her zaman toprağa bağlıdır, her zaman, özentili bir biçimde, madensel ya da hayvansal kökenini, yalnızca bir belirmi olduğu doğal izleği anımsatır. Plastik tümüyle kullanımına gömülmüştür; son noktasında, kullanma hazzı için nesnelere yaratılacaktır. Tözler hiyerarşisi kalkmıştır: hepsinin yerini tek bir töz almıştır: tüm dünya plastikleştirilebilir, yaşamın kendisi bile, öyle ya, plastik atardamarlar bile yapmaya başlamışlar.

## İnsanların Büyük Ailesi

Paris'te büyük bir fotoğraf sergisi açıldı, amacı dünyanın tüm ülkelerinde günlük yaşamda insan davranışlarının evrenselliğini göstermekti: doğum, ölüm, iş, bilgi, oyun her yanda aynı davranışları getiriyor; bir İnsan ailesi var.

*The Family of Man*, bize Birleşik Devletler'den gelen bu serginin özgün adı buydu. Fransızlar *İnsanların büyük ailesi* diye çevirmişler. Böylelikle, yalnızca davranışların aynılığını, bir türün birliğini göz önüne alan, hayvanbilimsel türden bir deyim gibi görülebilecek olan ad burada geniş ölçüde törelleştirilip duygusallaştırılmış. İşte hemen kandırmacası insancılığımızın bütün bir bölümünü besleyen şu çift anlamlı insan "topluluğu" söylenine yollanmışız.

Bu söylen iki evrede işler: önce insan yapılarının farklılığı kesinleşir, uzaksılcılık abartıldıkça abartılır, türün sonsuz çeşitlenmeleri, derilerin, kafataslarının ve törelerin çeşitliliği gösterilir, dünyanın görüntüsü katmanlaştırıldıkça katmanlaştırılır. Sonra, kaşla göz arasında, bu çoğulluktan bir birlik çıkarılır: insan her yanda aynı biçimde doğar, çalışır, güler ve ölür; bu edimlerde hâlâ budunsal bir özellik kalıyorsa, en azından her birinin dibinde özdeş bir "doğa" bulunduğu, farklılıklarının yalnızca biçimsel olduğu ve ortak bir anakalıbın varlığını yalanlamadığı sezdirilir. Bu da hiç kuşkusuz bir insan özü var saymak demektir: işte Tanrı sergimize yeniden sokulmuş: insanların farklılığı onun gücünü, zenginliğini gösterir; edimlerinin birliği onun istemini kanıtlar. Sunuş tanıtımlığı bunları fısıldıyor bize, M. André Chamson'un kaleminden, bize şunları söylüyor: "insan koşuluna yönelen bu bakış Tanrı'nın bizim gülünç ve yüce karınca yuvarımıza yönelttiği iyilik dolu bakışa benzemelidir biraz."



Tinselci amaç, Sergi'nin her bölümüne eşlik eden alıntılarla da vurgulanmış: bu alıntılar çoğu kez "ilkel" atasözleri, Tevrat ayetleri; hepsi de Tarih'ten kaçmış bir kesinlemeler düzenini, ölümsüz bir bilgeliği tanımlamakta: "Toprak hiç ölmeyen bir anadır, Ekmeği ve tuzu ye ve gerçeği söyle, vb."; özdeyiş gerçeklerinin saltanatı, özdeşliklerinin en yansız basamağında, beylik gerçeğin apaçıklığının ancak tümüyle "şirsel" bir dil içinde değer taşıdığı yerde, insanlığın çağlarının birleşimidir bu. Resimlerin içeriği ve fotojenisi, kendilerini doğrulayan söylem, her şey, her şey, Tarih'in belirleyici ağırlığını silmeyi amaçlamakta burada: bir özdeşliğin yüzeyinde tutuluruz, insan davranışlarının şu sonraki kuşağına, tarihsel yabancılaşmanın burada kısaca "haksızlıklar" diyeceğimiz "farklılıklar"ı soktuğu yere girmemizi duygusalığımız engeller.

Bu insan "koşul"u söyleni çok eski bir aldatmacaya dayanır, bu aldatmaca her zaman Tarih'in dibine Doğa'yı koymaktır. Her türlü klasik insancılık, insanların tarihi, kurumlarının göreceliği, derilerinin yüzeysel farklılığı azıcık kazınınca hemen evrensel bir insan doğasının derin özüne varılsın ister (ama neden Emmet Till'in, beyazlarca öldürülen genç zencinin ana babasına sormuyorlar, bakalım onlar ne düşünüyor *İnsanların büyük ailesi* konusunda?). İlerici insancılıksa, tam tersine, bu çok eski aldatmacanın terimlerini tersine çevirmeyi, orada Tarih'i bulmak ve Doğa'nın kendisini de en sonunda tarihsel olarak temellendirmek için doğayı, "yasalar"ını ve "sınırlar"ını durmamacasına kazıyıp parlatmayı düşünmelidir.

Örnek mi? Sergi'mizin örnekleri bol bol yeter. Doğum, ölüm mü? Evet, doğa olgularıdır bunlar, evrensel olgulardır. Ama Tarih çıkarılınca, söylenecek hiçbir şey kalmaz, yorum tümüyle yinelemeseli olur: fotoğrafın başarısızlığı burada çok açık gibi geliyor bana: ölümü ya da doğumu *yeniden söylemek* hiçbir şey öğretmez. Doğal olguların gerçek bir dile ulaştırılması için, bir bilgi düzeninin içine sokmak, yani değiştirilebileceklerini, doğallıklarının da bizim insan eleştirilerimize konu edilebileceğini varsaymak gerekir. Çünkü, ne denli evrensel olurlarsa olsunlar, tarihsel bir yazının göstergeleridirler. Hiç kuşkusuz, çocuk *hep* doğar, ama insan sorununun genel oylumunda, onun tümüyle tarihsel olan varoluş biçimleri yanında, bu edimin "öz"ünün ne önemi vardır? Çocuk iyi mi, kötü mü doğuyor, anasına acı veriyor mu, vermiyor mu, ölüm olasılığı yüksek mi, değil mi, söyle bir geleceğe mi erişiyor, böyle bir geleceğe mi, işte sergiler bundan

söz etmeli bize, sonu gelmez bir doğum türküsünden değil. Ölüm için de aynı şey: gerçekten bir kez daha özünün türküsünü mü söylemeli, böylece ona karşı daha çok şeyler yapabileceğimizi unutmak tehlikesini göze mi almalıyız? Biz bu henüz genç, çok genç gücü yüceltmeliyiz, "doğal" ölümün kısır özdeşliğini değil.

Ya Sergi'nin aynı açıklıkla aynı yazgı söz konusuymuş gibi çalışmayı da ölüm ve doğumla aynı hizaya getirerek büyük evrensel olgular arasına koymasına ne demeli? Çalışmanın atadan kalma bir olgu olması tümüyle tarihsel olmasını hiçbir biçimde engellemez. Öncelikle de biçimlerinde, nedenlerinde, amaçlarında ve kazançlarında: sömürge işçiyle Batılı işçiyi yalnızca devinimsel bir özdeşlikte birbirine karıştırmak hiçbir zaman dürüst bir tutum olmaz (Goutte d'Or'un Kuzey Afrikalı işçilerine de soralım *İnsanların büyük ailesi* konusunda ne düşündüklerini). Sonra önlenmezliğinde de: çok iyi biliyoruz ki, çalışma "kazançlı" olduğu ölçüde "doğal"dır ve kazancın önlenmezliğini değiştirirsek, belki bir gün çalışmanın önlenmezliğini de değiştiririz. İşte bize bu tümüyle tarihselleştirilmiş çalışmadan söz etmek gerekirdi, çalışma devinimlerinin değişmez estetiğinden değil.

Bu nedenle, tüm bu ademciliğin son amacının dünyanın kımıltısızlığını insanın devinilerini sırf daha iyi durdurmak için ölümsüzleştiren bir "bilgelik"le bir "içlilik"in güvencesiyle donatmak olmasından korkuyorum.

## Music-Hall'de

Nasıl bir tiyatro söz konusu olursa olsun, tiyatronun zamanı her zaman bağlıdır. Music-hall'ün zamanıysa, tanım gereği "kesilmiş"tir; dolaysız bir zamandır. "Varyete"nin anlamı da buradadır: sahne zamanının doğru, gerçek, takvim zamanı, öngörünün (tragedya) ya da artgörünün (destan) değil, nesnenin kendisinin zamanı olması. Bu gerçek zamanın üstünlüğü de "davranı"ya yardımcı olmasındadır, çünkü davranının gösteri olarak ancak zamanın kesilmesinden sonra var olduğu kesindir (tarihsel resimde açıkça görürüz bunu, kişinin yakalanmış davranışı, başka bir yazıda *numen* diye adlandırdığım şey, süreyi askıda bırakır). Gerçekte, varyete basit bir eğlence tekniği değildir, yapaylığın (terime Baudelaire'in verdiği anlamla) bir koşuludur. Davranıyı sürenin yavan etenesinden çıkarıp üstün, kesin bir durum içinde sunmak, ona arı görsellik niteliği vermek, onu her türlü nedenden sıyırmak, anlam olarak değil de gösteri olarak tüketmek, music-hall'ün özgün estetiği budur. Nesnelere (hokkabazların nesnelere) ve davranılar (akrobatların davranıları) zamandan (yani hem bir *pathos*'tan, hem bir *logos*'tan) sıyrılmış olarak, arı yapıntılar gibi parlar, bu yapıntılar da az çok Baudelaire'in "haşış" görülerinin soğuk kesinliğini, zamandan vazgeçtiği için her türlü tinsellikten arınmış bir dünyanın soğuk kesinliğini anımsatır.

Öyleyse music-hall'de her şey nesne ile deviniye gerçek bir yükseliş hazırlamak için yapılmıştır (bu da, çağdaş Batı'da, ancak ruhbilimsel gösterilere, özellikle de tiyatroya karşı yapılabilir). Bir music-hall numarası hemen her zaman bir deviniye bir gerecin karşılaşmasından doğar: patenciler ve cilalı trampenleri, akrobatların, dansçıların, ayak hokkabazlarının (bu ayak hokkabazı numaralarını fazlasıyla yeğlerim

ben doğrusu, çünkü burada beden *usulca* nesnelleşmiştir: tam akrobatlıkta olduğu gibi sert ve fırlatılmış nesne değil, en ufak devinilere bile uyan, yumuşak ve yoğun bir tözdür) atılıp tutulan bedenleri, kâğıt, ipek, sigara yiyen hokkabazlar, yankesiciler ve saatleri, cüzdanları kaydirmaları, vb. Davranı ve nesnesi sahneye ancak music-hall (ya da sirk) yoluyla ulaşabilen ve Çalışma'dan başka bir şey olmayan bir değer in doğal gereçleridir.

Music-hall, hiç değilse varyete bölümünde (çünkü Amerika'da önde gelen şarkı bir başka söylenele bağlanır), çalışmanın estetik biçimidir. Her numara bir çalışmanın uygulanması ya da sonucu olarak çıkar karşımıza: kimi zaman edim (hokkabazın, akrobatın, mimcinin edimi) uzun bir alıştırmaya gecesinin toplamı olarak belirir, kimi zaman da çalışma en başından başlanarak kitlenin önünde yeniden yaratılır. Ne olursa olsun, yeni bir olaydır oluşan, bu olayı da bir çabanın kırıl-gan kusursuzluğu yaratır. Daha doğrusu, daha ince yapıntı olarak, çaba doruğunda, başarısızlık tehlikesinden tümüyle sıyrılmamış olmakla birlikte, gerçekleşiminin kusursuzluğuna gömülmek üzere olduğu şu neredeyse olanaksız anda yakalanır. Music-hall'de, her şey *nerede-yse* edinilmiştir; ama gösteriyi oluşturan ve özentisine karşın, ona çalışma özelliği kazandıran da bu *nerede-yse*'dir. Böylece, music-hall gösterisinin gösterdiği şey, edimin sonucu değildir, var olma biçimidir, başarılı yüzeyinin inceliğidir. Bu da insan tarihinde çelişkin bir durumu: sanatçının davranışında hem geçmiş olarak çetin bir çalışmanın kaba kas yapısının, hem de büyümlü bir gökten gelen, kolay bir edimin havamsı düzgünlüğünün görünür olmasını olanaklı kılma biçimlerinden biridir: music-hall bellekselleştirilmiş ve yüceltilmiş insan çalışmasıdır: tehlike ve çaba kahkaha ya da güzellik alanına girdikleri anda belirtilir.

Doğallıkla, music-hall çalışmanın her türlü pürtüğünü silip yalnız çizimini bırakan, derin bir peri oyunu ortamı ister; burada parlak top-lar, hafif değnekler, boru biçimi eşyalar, kimyasal ipekler, gıcırdayan ak giysiler ve ışıldayan topuzlar egemendir; görsel lüks burada tözle-rin aydınlığı ve davranışların bağlılığı içine konmuş *kolaylığı* gözler önüne serer: kimi zaman erkek dikili destek, boyunca fidan-kadının kaydığı ağaçtır; kimi zaman, tüm salonca paylaşılmış olarak, atılışın, ağırlığın yenilmemiş ama yeniden sıçrayışla yüceltilmiş genel izleni-midir. Bu madenleşmiş dünyada, eski filizlenme söylenleri belirir, ça-

lışmanın bu gösterimine çok eski doğal devinilerin güvencesini verir; doğaysa, burada her zaman süreklinin, kısacası, kolayın imgesidir.

Music-hall'ün tüm bu kassal büyüü özüyle kentseldir: music-hall'ün hızlı kentsel yoğunlaşmaların ve büyük kuakerist çalışma söylenlerinin dünyasında doğmuş bir anglo-sakson olgusu olması nedensiz değildir: nesnelerin, madenlerin ve düşünmüş davranıların yükselmesi, çalışmanın, folklorda olduğu gibi, benimsemesiyle değil de silinmesiyle ululanması, tüm bunlar kentlerin yapaylığına girer. Kent biçimsiz bir doğa düşüncesini yadsır, uzamı sağlam, parlak, *üretilmiş* nesnelerin sürekliliğine indirger, sanatçının edimi de bunlara tümüyle insansal bir düşüncenin çekici koşulunu verir: çalışma, hele söylen-selleştirilince, özdeği mutlandırır, çünkü, gösterisel olarak, onu düşünür gibi görünür: nesnelere madenselleşir, atılır, tutulur, oynanır, devinilerle ışıldar, davranılarla sürekli söyleşime girer, böylece saçmalıklarının uğursuz inadından kurtulurlar burada: yapaylaşıp birer gereç durumuna gelince, bir an için *can sıkmaz* olurlar.

## Kamelyalı Kadın

*Kamelyalı Kadın* hâlâ dünyada bir yerlerde oynanmaktadır (bir süre önce de Paris'te oynanmaktaydı). Bu başarı büyük olasılıkla hâlâ sürmekte olan Aşk söylenseli konusunda bizi uyarmalıdır, çünkü Marguerite Gautier'nin efendiler sınıfı karşısında yabancılaşması temelde bugünün küçük kenterlerinin aynı ölçüde sınıflandırılmış bir dünya içindeki yabancılaşmasından pek de farklı değil.

Gerçekte, *Kamelyalı Kadın*'m temel söyleni Aşk değil, Tanınma'dır. Marguerite kendini benimsetmek için sever, bu niteliğiyle de tutkusu (duygusal olmaktan çok, kökensei anlamda) tümüyle başkasından gelir. Armand'sa (bir vergi müdürünün oğludur), özcü kültürün kalıtı olan, Proust'un çözümlemelerinde de süren klasik kenter aşkını gösterir: ayrımcı bir aşk, avını kapıp götüreren mal sahibinin aşkıdır; dünyaya yalnızca ara sıra ve dünya bir hırsızlık tehlikesinden başka bir şey değilmiş gibi hep bir yoksunluk duygusuyla (kıskançlıklar, bozuşmalar, aldanmalar, kaygılar, uzaklaşmalar, sinirlenmeler, vb.) bakan içselleşmiş aşktır. Marguerite'in aşkı bunun tam karşıtıdır. Marguerite önce Armand'ca *tanındığını* sezdiği için etkilenmiş, sonra da tutkusu sürekli bir tanınma isteğinden başka bir şey olmamıştır; bu nedenle, M. Duval için boyun eğdiği özveri, yani Armand'dan vazgeçmesi (tüm parlak sözlere karşın), törel değil, varoluşsaldır; yalnızca tanınma varsayımının mantıksal sonucudur, kendini efendiler dünyasına onaylatmanın üstün (aşktan çok daha üstün) bir yoludur. Marguerite özverisini gizleyip alaycılık maskesine bürünürse de bunu ancak kanıtın gerçekten Yazın olduğu anda yapabilir: kenterlerin minnet dolu bakışı okura aktarılır burada, o da Marguerite'i sevgilisinin aşkı içinden *tanır*.

Bu da olayı geliştiren yanlış anlamaların burada ruhbilimsel türden olmadıklarını gösterir (dil fazlasıyla öyle bile olsa): Armand'la Marguerite aynı toplumsal dünyadan değildir, aralarında ne Racine türü tragedya, ne de Marivaux türü cilveleşme söz konusu olabilir. Uzlaşmazlık dışıdır: aynı tutkunun bölünmüş iki parçası değildir karşımızdaki, farklı özden iki tutkudur, çünkü toplumun farklı yerlerinden gelirler. Armand'ın kenter tipi, sahiplenici tutkusu, tanımı gereği başkasının öldürülmesidir; Marguerite'in tutkusuyorsa, kendini tanıtmak için sürdürdüğü çabayı ancak Armand'ın tutkusunun dolaylı olarak öldürülmesi olacak bir özveriyle taçlandırabilir. İki aşk düşüncesinin karşıtlığına sırtlanıp büyütülen basit toplumsal farklılık, burada ancak olanaksız bir aşk doğurabilir. Marguerite'in ölümü (sahnedeki denli mayışık olursa olsun) bir bakıma bu olanaksızlığın cebirsel simgesidir.

Aşkların farklılığı açık görüşlülüklerin farklılığından kaynaklanır kuşkusuz: Armand bir aşk özü ve bir aşk sonrasızlığında yaşar, Marguerite'le yabancılaşmasının bilincinde ve yalnız bu bilinçte yaşar: kibar yosma olduğunu bilir, bir anlamda kibar yosma kalmak da *ister*. Benimsediği davranışlar da tümüyle tanınma davranışlarıdır: kimi zaman kendi söylencesini aşırılıkla üstlenerek yosma yaşamının çevrintisine gömülür (kişiliklerini kendilerini sergileyerek üstlenen eşcinseller gibi), zaman da, özverisinin işlevi yosmanın ölümünü ortaya koymak değil, tam tersine, kendinden hiçbir şey yitirmeden, yüksek bir kenter duygusuyla büyümüş, üstün bir yosma sergilemiş gibi, "doğal" bir erdemi değil de koşulundan gelen bir bağlılığı tanıtmayı amaçlayan bir aşma gücü gösterir.

Böylece, küçük kenter duygusallığının ana-örneği olan bu aşkın söylensel içeriğinin belirginleştiğini görüyoruz. Söylenin çok özel bir durumudur bu, bir yarı-açık görüşlülükle, daha doğrusu asalak bir açık görüşlülükle tanımlanır (falın gerçekliğinde belirttiğimiz gibi aynıdır). Marguerite yabancılaşmasını *bilir*, yani gerçeği bir yabancılaşma olarak görür. Ama bu bilgiyi saltık kölelik davranışlarıyla sürdürür: ya efendilerin kendisinden bekledikleri kişiyi oynar, ya da bu efendiler dünyasının içinde olan bir *değere* erişmeye çalışır. Her iki durumda da, Marguerite yabancılaşmış bir açık görüşlülükten öte bir şey değildir: acı çektiğini görür, ama kendi acısını sövmeyen hiçbir çare tasarlayamaz: nesne olduğunu bilir, ama efendilerin müzesini süslemekten başka erek düşünmez. Olay kurgusunun kabalığına karşın,

böyle bir kişilik belirli bir dramatik zenginlikten de yoksun değildir: hiç kuşkusuz, ne trajiktir (Marguerite'i ezen yazgı doğaötesel değil, toplumsaldır), ne gülünç (Marguerite'in davranışı özünden değil, koşulundan kaynaklanır), ne de devrimseldir (Marguerite yabancılaşmasına ilişkin hiçbir eleştiri getirmez). Ama bir Brecht kişisi durumuna erişmesi, yabancılaşmış, ama eleştiri kaynağı nesne olması için çok az şey yeterdi. Onu bundan –önlenmez biçimde– uzaklaştıran şey de edilgenliğidir. Marguerite Gautier, veremi ve güzel tümceleriyle "dokunaklı"dır, tüm izleyicilerini öksesine düşürür, körlüğünü onlara da geçirir; gülünç ölçüde budala olsa, küçük kenterlerin gözünü açardı. Parlak sözlü ve soylu, tek sözcükle "ağırbaşlı" olduğundan, yalnızca uyutur onları.



## Poujade ve Aydınlar

Aydınlar kimlerdir, Poujade'a göre? Öncelikle "öğretmenler" ("Sorbonne'sallar, arslan eğitimciler, ilçe merkezi aydınları") ve teknisyenler ("teknokratlar, çokteknikliler, çokbilenler ya da çokçalanlar"). Poujade'ın aydınlara karşı sertliği, kökeninde, basit bir vergisel kine dayanmış olabilir: "öğretmen" bir vurguncudur; önce bir ücretli olduğu için ("Zavallı Pierrot'cuğum, ücretliyken ne denli mutlu olduğunu bilmiyordun\*"), sonra da özel derslerini maliyeye bildirmediği için. Teknisyene gelince, bir "sadık"tır: nefret uyandıran denetleyici kisvesi altında, vergi yükümlüsüne işkence eder. Ama poujade'çılık hemen kendi büyük ana-örneklerini kurmaya giriştiğinden, aydın hemen vergi ulamından söylenler ulamına taşınmıştır.

Her söylensel varlık gibi aydın da genel bir izleğe, bir töze bağlıdır: *havaya*, yani (bunun pek bilimsel sayılamayacak bir kimlik olmasına karşın) *boşluğa*. Yukarıdan bakan kişi olarak, aydın havada durur, gerçeğe (gerçek de, söylemek bile fazla, yeryüzü, yani hem ırk, hem kırsallık, hem taşra, hem sağduyu, hem de adsız çoğunluk, vb. anlamına gelen bulanık bir söylendir) "oturmaz". Dükkânına düzenli olarak aydınlar gelen bir lokantacı *helikopter* diye adlandırır onları, yani yukarıdan uçuştan uçağın erkeksi gücünü çekip alan, aşağılayıcı bir imge kullanır: aydın gerçekten kopar, ama havada, olduğu yerde, kendi çevresinde dönüp durur; yükselişi ödlektir, büyük dinsel gökten de, sağduyunun sağlam toprağından da aynı ölçüde uzaktır. Eksiği, ulusun bağrında "kökler"i bulunmamasıdır. Aydınlar ne ülkücüdür, ne gerçekçi, puslu, "alık" yaratıklardır. Yükselti düzeyleri *bu-*

\* Çoğu alıntılar Poujade'ın kitabı *J'ai choisi le combat*'dandır.

lut, yani şu eski Aristophanes nakaratıdır (o zaman aydın Sokrates'ti). Aydınlar yükseklerde boşluğa asılı dururken boşlukla dolmuşlardır, "yelle öten davul"durlar: burada her türlü karşı-aydıncılığın kaçınılmaz temelini belirlediğini görüyoruz: dil kuşkusu, kendinde görmediği kusuru başkasında yakalamak, kendi kusurlarının etkisini başkasına yüklemek, kendi körlüğünü karanlık, kendi sağırlığını sözün çığırından çıkması diye adlandırmak biçiminde ortaya çıkan küçük kenter tartışmalarının yöntemine uygun olarak, her türlü karşı sözün bir gü-rültüye indirgenmesi.

"Üstün" kafaların yükseltisi burada bir kez daha soyutlamaya mal edilir, bu da hiç kuşkusuz yükseklik ile kavramın ortak özelliği, yani yoğunluk azalması aracılığıyla yapılır. Aydınlar yalnızca düşünme makineleri olduklarından, mekanik bir soyutlama söz konusudur burada (eksiklikleri, duygucu filozofların söyleyeceği gibi, "yürek" değildir, sezgiyle beslenen bir tür taktik olan "açıkgözlülük"tür). Bu makinemsi düşünce izleği kötülüğünü daha da artıran özgün niteliklerle donanmıştır: önce alaycılık (aydınlar Poujade karşısında kuşkucudur), sonra da kötücüllük, çünkü makine soyutluğu içinde "sadik"tir: Rivoli sokağının memurları vergi yükümlüsüne acı çektirmekten haz duyan "kokuşmuş" kişilerdir: Düzen'in yordakçıları olarak, onun soğuk karmaşıklığını, şu bir tür kısır bulgulama, olumsuz çoğalma özelliğini kendi benliklerinde de taşırlar. Bu özellik, daha önce de Cizvit'ler dolayısıyla, Michelet'nin çok çığlıklar koparmasına yol açmıştır. Öte yandan, Poujade'da, politeknikliler eski liberaller için Cizvit'lerin oynadığı rolü oynarlar aşağı yukarı: tüm vergi belalarının kaynağı (Cehennem'in örtmeceli adı olan *Rivoli sokağı* aracılığıyla), sonra Cizvit'lerin deyimiyle kendilerinin de cesetler gibi uydukları Düzen'in kurucularıdır.

Çünkü, Poujade'da, bilim tuhaf bir biçimde aşırılıklara düşebilir. Düşünsel bile olsa, her insansal olgu ancak nicelik olarak varolduğundan, bir olgunun aşırı olduğuna karar vermek için oylumunu orta poujade'çının kapsamıyla karşılaştırmak yeter: bilimin *aşırılıklarının* erdemini ta kendisi olması, bilim dediğimiz şeyin Poujade'm kendisini yararsız bulduğu noktada başlaması da olanaklı. Ama bu niteleme Poujade sözbilimi için çok değerlidir, çünkü canavarları, teknisyenleri, yani gerçeğe ancak cezalandırma amacıyla uygulanan arı, soyut bir bilimin savunucularını doğurur.

Poujade'ın politekniklilere (ve aydınlara) ilişkin yargısı umut kırıcı

olduğu için değil: hiç kuşkusuz, "Fransız aydını" nı "adam etmek" olanağı bulunacaktır. Onu rahatsız eden şey "aşırı büyüme"dir (demek ki ameliyat edilebilecektir), küçük esnafın normal us miktarına aşırı ölçüde ağır bir eklenti yapıştırmış olmasıdır; bu eklenti de, tuhaf bir biçimde, bilimin kendisinden, hem nesnelleştirilmiş, hem kavramsallaştırılmış bir bilimden, tıpkı bakkalın tartı tam gelsin diye, teraziye koyduğu ya da kaldırdığı elma ya da tereyağı parçası gibi insana yapıştırılıp koparılabilen bir tür ağır maddeden oluşmuştur. Politekniklinin *matematikten sersemlemiş* olduğunu söylemek, belirli bir bilim oranı aşılmıca, zehirlerin nicel dünyasına gelindiğini söylemektir. Nicelliğin sağlıklı sınırlarının dışına çıkılınca, bilim bir *iş* olarak tanımlanamadığı ölçüde gözden düşer. Aydınlar, sorbonne'sallar, politeknikliler ve memurlar hiçbir şey yapmazlar: "estet"tir bunlar, taşranın içkili kahvesine değil, *sol yakanın şık barlarına* giderler. Burada tüm güçlü yönetimlerin gözde izleği: aydınlığın başıboşlukla özdeşleştirilmesi çıkıyor karşımıza: aydın tanımı gereği tembeldir, onu şöyle bir güzel işe koşmak, ancak zararlı aşırılıklarıyla ölçülebilen bir etkinliği *somut* çalışmaya dönüştürmek, yani onu poujade'cı ölçünün sınırları içine almak gerekir. Gerçekte çukur kazılmaktan ya da taş yığmaktan daha nicelleşmiş –dolayısıyla daha yararlı– çalışma olamayacağı da bilinir: arı durumda çalışmadır bu, tüm poujade'cılık sonrası yönetimlerin mantıksal olarak *başboş aydına* sakladıkları çalışma da budur.

Çalışmanın böyle nicelleştirilmesi doğal olarak bedensel gücün, kasların, göğsün, kolların yüceltilmesine yol açar; başsa, tersine, ürünlerinin nicel değil de nitel olduğu ölçüde kuşkulu bir yerdir. Beyine yöneltilecek beylik aşağılamayı yeniden buluruz burada (Poujade'da sık sık, *balık baştan kokar*, denilir), başın kaçınılmaz aşağılanması da kuşkusuz konumunun merkezden uzaklığından, bedeninin tepesinde, "bulutlar"ın yakınında, "kökler"den uzakta bulunmasından kaynaklanır. *Üstünlüğün* çift anlamlılığı sonuna dek kullanılır; bedensel, ruhsal ve toplumsal benzerliklerle oynanır durmadan: bedeninin başla savaşı "küçükler" in savaşı, dirimsel adsızın yukarıyla savaşıdır.

Poujade da kendi bedensel gücünün söylencesini çok çabuk geliştirmiştir: cebinde spor eğitmeni diplomasıyla, eski R.A.F., rugbyman olarak, geçmiş *değerine* tanıklık eder: bedeninin gücü olduğuna göre, önder, katılmalarına karşılık olarak, özü gereği ölçülebilir bir güç verir birliklerine. Bu nedenle de Poujade'ın en büyük saygınlığı (yani kendisine beslenebilecek tecimsel güvenin temeli) dayanıklılığıdır:

("Poujade Şeytan'ın ta kendisidir, yorulmaz o"). İlk kampanyaları üstinsanlığa ulaşan ("Şeytan'ın ta kendisidir") bedensel edimler olmuştur. Bu çelik güç heryerdeliği yaratır (Poujade aynı zamanda her yerdedir), maddenin kendisini bile çökertir (Poujade kullandığı tüm arabaları dağıtır). Bununla birlikte, Poujade'in dayanıklılıktan başka bir değeri de vardır: mal-güçten fazla olarak, çok eski hukuklarda, alıcının bir taşınmaz mal satıcısını susturmak için kullandığı şu gereksiz nesnelere biri gibi verilmiş bir tür bedensel *büyük*: önderi önder yapan ve Poujade'in dehası olarak beliren bu "bahşiş", bu salt zamanlama ekonomisinde niteliğin saklı payı da *sesidir*. Hiç kuşkusuz, ses bedeninin ayrıcalıklı bir yerinden, aynı zamanda hem orta, hem kaslı yerden, tüm beden söylensellerinde karşı-baş olan göğüsten çıkar, ama düzeltici sözü taşıyan ses niceliklerin katı yarasından sıyrılır: sıradan nesnelere yazgısı olan yıpranmanın yerine lüks nesnelere şanlı tehlikesi olan kırılğanlığını getirir: ona yakışan yorgunluğun kahramanca küçümsenmesi, yılmaz dayanıklılık değildir: püskürtecin tatlı okşayışı, mikrofonun yumuşak desteğidir: Poujade'in sesi başka söylensellerde aydın beyninin payına düşen nedeni açıklanmaz ve çok saygın değeri kazanır.

Daha kaba ve daha az şeytansı olmakla birlikte, Poujade'in yardımcısının da aynı görkemlilikten payını aldığını söylemek bile gerekmez: "Topuz gibi" adamdır: "Eski ragbi oyuncusu erkek Launay... kıllı ve güçlü bilekleriyle... bir ana kuzusuna benzemez öyle", Cantalou, "taş gibi, iri, sağlam, dosdoğru bakar, el sıkışı erkekçe ve içtendir." Çünkü, iyi bilinen bir "karıştırmaca"ya göre, tinsel açıklığı bedensel tümlük temellendirir: yalnız güçlü insan açık olabilir. Düşünülebileceği gibi, tüm bu saygınlıkların ortak özü erkekliktir, erkekliğin tinsel yedeği de "karakter", yani Poujade göğüne hiç sokulmayan usun karşıtıdır: usun yerini burada özel bir düşünsel erdem alır: *Açık-görürlük*: kahraman, Poujade'da, hem saldırganlık, hem kötücüllükle donanmış bir kişidir ("Uyanık çocuktur o"). Bu kurnazlık, ne denli anlaksal olursa olsun, tiksnilen mantığı Poujade'in tanrılar tapınağına sokmaz: küçük kenter tanrılar, salt *şansın* buyruğunca, keyiflerince alıp verirler bunu: ayrıca, biraz yakından bakılacak olursa, neredeyse bedensel bir vergidir bu, hayvanların koku alma yetisine benzer: gücün ender bulunur bir çiçeğidir yalnızca, tümüyle sinirsel bir yel sezme gücüdür ("Ben radarla yürürüm").

Bunun tersine, aydın bedensel çirkinliğiyle mahkûm edilir: Mendès

*maça ası gibidir*, bir *Vichy şişesine* benzer (hem suya, hem hazımsızlığa yöneltilen çifte hoşgörü). Tüm düşünsel varlık, kırılğan ve yararsız bir başın aşırı büyümesine sığınmış durumda, bedensel kusurların en ağırına, *yorgunluğa* (çöküşün bedensel karşılığı) uğramıştır: işsiz, güçsüz olmasına karşın, doğuştan yorgundur, poujade'çının çalışkanlığına karşın hep dinlenmiş olması gibi. Burada törel mi törel insan bedeni düşüncesine geliyoruz: ırk düşüncesine. Aydınlar bir ırktır, poujade'çılarsa başka bir ırk.

Bununla birlikte, Poujade'ın ilk bakışta çelişkin bir ırk anlayışı vardır. Orta Fransız'ın birçok karışımın ürünü olduğunu saptadıktan sonra (beylik hava, Fransa, ırkların potası), Poujade, görkemli bir biçimde, yalnız kendi aralarında birleşmiş olanların dar mezhebinin (açıkçası Yahudilerin) karşısına bu kökenler karışımını çıkarır. Mendès-France'ı\* göstererek "İrkçi sensin!" diye haykırır, sonra da yoruma geçer: "İkimizden bir o ırkçı olabilir, çünkü onun bir ırkı var." Poujade karışım ırkı diyebileceğimiz şeyi sonuna dek kullanır, herhangi bir tehlikesi yoktur bunun, değil mi ki bunca göklere çıkarılan "karışım", Poujade'ın kendisine göre, ancak Dupont'ları, Durand'ları ve Poujade'ları, yani tıpkısının aynısını harman etmiştir. Hiç kuşkusuz, bireşimsel bir "ırk" düşüncesi çok değerlidir, çünkü kimi zaman bağdaştırımcılık, kimi zaman ırk kavramı üzerinde oynamayı sağlar. Birinci durumda, Poujade bir zamanlar devrimci bir nitelik taşımış ve Fransa'da tüm özgürlükçü düşünceleri beslemiş olan eski *ulus* kavramını kullanır (Augustin Thierry'ye karşı Michelet, Barrès'e karşı Gide, vb.): "Atalarım, Kelt'ler, Arverni'ler, hep karışmışlardır. Ben istila ve göçlerin potasından doğdum." İkinci durumda, fazla güçlük çekmeden, ırkçılığın ana nesnesini, Kan'ı bulur (bu da özellikle *Yeni Sol'un estetlerinden* ırksal bir uçurumla ayrılan *sağlam Bröton Le Pen'in* Kelt kanı ya da Mendès'in yoksun bulunduğu Galyalı kanıdır). Us konusunda olduğu gibi burada da saymaca bir değerler dağılımı çıkar karşımıza: kimi kanların (Dupont'ların, Durand'ların ve Poujade'ların kanının) toplamı ancak arkan üretir, böylece bağdaşık niceliklerin toplamının güven verici düzeni içinde yaşanabilir; ama başka kanlar (özellikle *yurtsuz teknokratların* kanı) tümüyle nitel olgulardır, bu nedenle de poujade'çı evrende aşağılanırlar: karışamaz, büyük Fransız niceliğine, sayısal utkusu "seçkin" aydınların yorgunluğuyla karşı-

\* Mendès-France Yahudi kökenlidir. (ç.n.)

laştırılan "halk"a erişemezler.

Öte yandan, güçlüler ve yorgunlar, Galyalılar ve yurtsuzlar, bayağı ve seçkin arasındaki bu ırksal karşıtlık, yalnızca taşrayla Paris'in karşıtlığıdır. Paris tüm Fransız kusurlarını: düzeni, sadizmi, düşünselliği, yorgunluğu özetler: "Paris bir canavardır, çünkü burada yaşam çığı-rından çıkmıştır: sabahdan akşama dek, patırtılı, sersemleştirici, bunaltıcı yaşamdır." Paris, sağduyunun nicel dünyasının karşısında yer aldığını gördüğümüz şu zehirle, özünden nitel tözle (Poujade bunu ne denli güzel söylediğinin ayrımına varmadan eytişim diye adlandırır) aynı türdendir. "Nitelik"e kafa tutmak Poujade'ın belirleyici deneyimi, Rubico'su\* olmuştur: *Paris'e yürümek*, burada başkentin etkisiyle yoldan çıkmış, ırklarından dönmüş, köylerinde elde tırmıkla beklenir olmuş ılımlı taşra milletvekillerini yeniden kazanmak, bu adım, bir siyasal yayılmanın da ötesinde, büyük bir ırk göçünü tanımlamıştır.

Böylesine sürekli bir kuşku karşısında, Poujade herhangi bir aydın biçimini kurtarabilir, ona ülküsel bir görüntü verebilir, tek sözcükle poujade'cı bir aydın öngörebilir miydi? Poujade bize Olympos'una yalnızca "bu ada yaraşır aydınlar" m gireceğini söyler. İşte gene dönüp dolaşıp şu ünlü özdeşlikle tanımlamalardan birine ( $A = A$ ), yani bu kitapta birçok kez yineleyim diye adlandırdığım şeye, hiçe geldik. Her türlü karşı-aydıncılık dilin ölümünde, yani toplumculuğun yıkılışında son buluyor.

Ne denli çelişkin görünürse görünsün, poujade'cı izleklerin çoğu, yozlaşmış romantik izlekler. Poujade halkı tanımlamak istediği zaman uzun uzun *Ruy Blas*'ı anar; Poujade'ın gözüyle aydın da, üç aşağı beş yukarı, Michelet'nin Cizvit'i ya da Hukukçu'sudur, boş, kısır, kuru, alaycı adamdır. Bugün de küçük kenter sınıfı dünün "özgürlükçü" kenter sınıfının düşüngüsel kalıtını, toplumsal yükselişine yardım etmiş olan kalıtı topluyor: Michelet'nin duyguculuğu nice gericilik tohumları saklamaktaydı. Barrès bunu biliyordu. Aradaki büyük yetenek farkı olmasa, Poujade, Michelet'nin *Le Peuple*'ünün (1846) kimi sayfalarının altına kendi imzasını koyabilirdi.

Bu nedenle, aydınlar sorununda, poujade'cılık Poujade'ı fazlasıyla aşıyor: karşı-aydıncı düşüngü değişik siyasal çevreleri kapsıyor, düşünce kin duymak için ille de poujade'cı olmak gerekmiyor. Çünkü bu-

\* Julius Caesar'ın Roma Senatosu'nun buyruğunu almadan geçtiği ırmak (İtalya ile Galya arasında). (ç.n.)

rada hedeflenen şey, tüm bir açıklayıcı, bağımlı ekin biçimi, kurtarılan da "günahsız", yani saflığıyla zorbanın önünü boş bırakan bir ekin.

Bu nedenle, yazarlar, gerçek anlamda, poujade'cı ailenin dışına atılmış değildir (kimi çok ünlü yazarlar Poujade'a pohpohlayıcı adamlarla yapıtlarını yollamışlar). Burada mahkûm edilen aydındır, yani bir bilinç, daha da iyisi bir Bakış'tır (Poujade, bir yerde, lise öğrencisiyken arkadaşlarının kendisine bakmasından ne denli rahatsız olduğunu anımsatır). Hiç kimse bize bakmasın, işte poujade'cı karşı-aydıncılığın ilkesi. Yalnız, budunbilimcinin açısından, benimseme ve dışlama davranışları birbirini bütünler, bir anlamda da, kendisi buna inanmasa bile, Poujade'ın aydınlara gereksinimi vardır; çünkü onları suçluyorsa, büyüsel kötülük olarak suçluyor: poujade'cı toplumda, aydın yozlaşmış bir büyücünün lanetli ve zorunlu yerini tutmakta.





## II

# Günümüzde Söylen



# Günümüzde Söylen

Söylen nedir bugün? Çok yalın, kökenine de tümüyle uyan bir yanıt vereceğim hemen: *söylen bir sözdür*.<sup>1</sup>

## *Söylen Bir Sözdür*

Hiç kuşkusuz, herhangi bir söz değildir: dilin söylen olması için özel koşullar gerekir: bunları az sonra göreceğiz. Ama, daha başlangıçta, önemle belirtilmesi gereken şey söylenin bir bilişim dizgesi, bir bildiri olduğudur. Böylece, söylenin bir nesne, bir kavram ya da bir düşün olamayacağını görüyoruz; bir anlamlama biçimidir söylen, bir biçimdir. Daha sonra bu biçimin tarihsel sınırlarını, kullanım koşullarını belirlemek, onda topluma yeniden haklarını vermek gerekecektir, ama bu durum önce biçim olarak incelenmesi gereğini önlemez.

Söylensel nesnelere arasında tözsel bir ayırım yapmaya kalkmanın tümüyle boş olacağı görülüyor: söylen bir söz olduğuna göre, söylem alanına giren her şey söylen olabilir. Söylen bildirisiyle değil, bu bildiriye söyleme biçimiyle tanımlanır: söylenin biçimsel sınırları vardır, tözsel sınırları yoktur. Yani her şey söylen olabilir mi? Evet, sanırım, çünkü evren sınırsız ölçüde esinleyicidir. Dünyadaki her nesne kapalı, dilsiz bir varoluştan topluma uymaya hazır, sözlü bir duruma geçebilir, çünkü doğal ya da başka türlü hiçbir yasa nesnelere söz etmeyi yasaklamaz. Ağaç ağaçtır. Evet, kuşkusuz. Ama Minou Drouet'nin "söylediği" bir ağaç tümüyle ağaç olmaktan çıkmıştır artık, belli bir

1. Söylen sözcüğünün daha bin türlü anlamı çıkarılacaktır karşıma. Ama ben sözcükleri değil, nesnelere tanımlamaya çalıştım.

tüketime uydurulmuş, yazınsal inceliklerle, başkaldırılarıyla, imgelerle, kısacası *arı* özdeğe eklenen bir *kullanımla* donatılmış, süslü bir ağaçtır.

Hiç kuşkusuz, her şey aynı zamanda söylenmez: kimi nesnelere bir süre söylensel sözün ağına düşer, sonra silinip gider, yerlerini başkaları alır, onlar söylene ulaşır. Baudelaire'in kadın için söylediği gibi *kaçınılmazcasına* esinleyici nesnelere var mıdır? Kesinlikle hayır: çok eski söylenler tasarlanabilir, ama ölümsüz söylen yoktur; çünkü gerçeği söz durumuna geçiren insanlık tarihidir, söylensel dilin yaşamını ve ölümünü yalnız o belirler. Uzak olsun, olmasın, söylenbilimin temeli ancak tarihsel olabilir, çünkü söylen tarihin seçtiği bir sözdür, nesnelere "doğa"sından fıskırmaz.

Bu söz bir bildiridir. Öyleyse ille de sözlü olması gerekmez; yazılardan ya da gösterimlerden oluşabilir: yazılı bir söylem olabilir, ama fotoğraf, sinema, röportaj, spor, gösteri, tanıtım da söylensel söze dayanak olabilir. Söylen ne nesnesiyle tanımlanabilir, ne özdeğiyle, çünkü her türlü özdek saymaca olarak bir anlamla donatılabilir: bir meydan okumayı belirtmek için getirilen bir ok da bir sözdür. Kuşkusuz, algılama düzleminde, örneğin resim ve yazı aynı tür bilinci gerektirmez; resimde de birçok okuma biçimleri vardır: çizim desenden, öykünü resim özgün resimden, karikatür portreden çok daha elverişlidir anlamalamaya. Ama burada kuramsal bir gösterim biçimi söz konusu değildir artık: *bu* anlam için verilmiş *bu* resim söz konusudur; söylensel söz uygun bir bilişim amacıyla *daha önce* çalışılmış bir özdektir: ister gösterimsel olsunlar, ister yazısal, söylenin tüm gereçleri anlamlandırıcı bir bilinç gerektirdiği için, üzerlerinde özdeklerinden bağımsız olarak düşünce yürütülebilir. Bu özdek tümüyle önemsiz değildir: hiç kuşkusuz, resim yazıdan daha buyurucudur, anlamı birdenbire, çözümlenmeden, dağıtmadan sunuverir. Ama bu oluşturu bir ayırım değildir. Anlamlı olduğu anda, resim yazı olur: yazı gibi bir *sözce* ister.

Öyleyse, bundan böyle, *dil*, *söylem*, *söz*, vb. sözcüklerinden, ister sözlü, ister görsel olsunlar, her türlü birimi ya da anlamı birleşimi anlayacağız: bizim için bir fotoğraf da bir gazete yazısıyla aynı nitelikte söz olacaktır; bir şeyler belirtecek olurlarsa, nesnelere kendileri de söz olabilecektir. Dilin böyle genel bir biçimde tasarlanmasını yazıların tarihi de doğrular: abecemizin bulunmasından çok önce, İnka "kipu"suna gibi nesnelere, ya da "piktogram"lar gibi resimler düzenli sözler

olmuştur. Söylensel sözün dil olarak ele alınması gerektiği anlamına gelmez bu: doğrusu, söylen dilbilime de uzanan genel bir bilimin alanına girer, bu bilim de *göstergebilimdir*.

### ***Göstergebilimsel Dizge Olarak Söylen***

Gerçekten de, bir sözün incelenmesi olarak, Saussure'ün yaklaşık kırk yıl önce *göstergebilim* adıyla öngördüğü şu geniş göstergeler biliminin bir parçasından başka bir şey değildir. Göstergebilim henüz kurulmamıştır. Bununla birlikte, Saussure'den beri, bazı bazı da ondan bağımsız olarak, çağdaş araştırmaların koca bir bölümü durmamacasına anlamlama sorununa gelmektedir: ruhçözümleyim, yapısalcılık, biçimsel ruhbilim, örneğini Bachelard'ın verdiği kimi yeni yazınsal eleştiri girişimleri olguyu artık yalnızca anlam belirten yanıyla incelemek istiyorlar. Bir anlam varsaymak da göstergebilime başvurmaktır. Göstergebilimin tüm bu araştırmaları eşit bir biçimde açıklayacağını söylemek istemiyorum: içerikleri farklıdır. Ama ortak bir koşulları vardır, hepsi de değerler bilimidir; olguyu karşılıklarına almakla yetinmezler: onu bir başka şey *yerini-tutan* öge olarak tanımlayıp araştırırlar.

Anlamlamaları içeriklerinden bağımsız olarak incelediğine göre, göstergebilim bir biçimler bilimidir. Böyle biçimsel bir bilimin gerekliliği üzerine bir iki söz söylemek isterim. Zorunluk, her kesin dilin zorunluğudur. Jdanov "gezegenimizin küresel yapısı"ndan söz eden filozof Aleksandrov'la alay ediyordu. "Şimdiye dek yalnız biçim küresel olurmuş gibi görünüyordu," diyordu Jdanov. Jdanov haklıydı: yapılardan biçim terimleriyle söz edilemez, biçimlerden de yapı terimleriyle. Belki "yaşam" düzeyinde birtakım ayırt edilmez yapılar ve biçimler ayırt edilmez bir toplam oluşturur. Ama bilim söylenmezi ne yapsın: yaşamı dönüştürmek istiyorsa, onu söylemesi gerekir. Öte yandan, yazık ki platonik olarak kalan bir bileşim donkişotluğu karşısında, her türlü eleştiri, çileye, çözümlemenin yapaylığına boyun eğmeli, çözümlemede de yöntemleri ve dilleri uygunlaştırmalıdır. Tarihsel eleştiri, "biçimcilik" umacısından bu denli korkmasa, belki de bu denli kısır olmazdı; biçimlerin özgül incelenmesinin tümlüğün ve tarihin zorunlu ilkelerine hiç de ters düşmediğini anlardı. Tam tersine: bir dizge biçimlerinde ne denli özgül olarak tanımlanırsa, tarihsel eleştiriye de o denli yatkındır. Bilinen bir deyimle öykünerek, biçimciliğin azı tarihten uzaklaştırır, ama çoğu tarihe getirir diyeceğim. Sart-

re'in *Saint-Genet*'indeki hem biçimsel, hem tarihsel, hem göstergebilimsel, hem düşüngüsel ermişlik betimlemesinden daha iyi bir tümcül eleştiri örneği gösterilebilir mi? Tehlike, örneğin Jdanov'cu gerçekçiliğin yaptığı gibi, biçimleri yarı-biçim, yarı-töz, çift anlamlı nesnelere gibi görmek, biçimi bir biçim tözüyle donatmaktır. Göstergebilim, sınırları içinde kalınca, doğaötesel bir tuzak değildir: tüm bilimler gibi bir bilimdir, zorunlu, ama yetersiz. Önemli olan, bir açıklamanın birliğinin şu ya da bu yaklaşımın budanıp atılmasına değil, Engels'in söylediğine uygun olarak, bu işe girişen özel bilimlerin eytişimsel eşgüdümüne bağlı olduğunu görmektir. Söylenbilim için de böyle: hem biçimsel bilim olarak göstergebilimin, hem de tarihsel bilim olarak düşügebilimin alanına girer: biçim-durumunda-düşünleri inceler. <sup>2</sup>

Böylece, her göstergebilimin iki terim, bir gösterenle bir gösterilen arasında bir bağıntı varsaydığını anımsatacağım. Bu bağıntı farklı türden nesnelere kapsar, bunun için de bir eşitlik değil, bir denklidir. Burada, bana yalnızca gösterenin gösterileni *belirttiğini* söyleyen genel dilbilimin tersine, her türlü göstergesel dizgede iki değil, üç farklı terim karşısında bulunduğumu göz önüne almam gerekir, çünkü kavradığım şey, art arda gelen birer terim değil, kendilerini birleştiren bağıntıdır: demek ki, gösteren, gösterilen, bir de bu iki terimin çağrışımsal toplamı olan gösterge vardır. Bir gül demetini alalım: ona *tutkumu anlattırıyorum*. Burada bir gösteren, bir gösterilen, bir de güller ve tutkum yok mudur? Bu bile değil: doğrusunu söylemek gerekirse, yalnızca "tutkusallaştırılmış" güller vardır burada. Ama çözümleme düzleminde, üç terim yer alır; çünkü tutkuyla yüklenmiş güller kusursuz ve doğru olarak güllere ve tutkuya ayrılabilirler: güller ve tutku, birbiriyle birleşerek gösterge dediğimiz bu üçüncü terimi oluşturmadan önce de vardır. Yaşam düzleminde, nasıl gülleri taşıdıkları bildiriden ayıramazsam, çözümleme düzleminde de gösteren olarak güllerle gösterge olarak gülleri birbirine karıştıramam: gösteren boştur, göstergeyse doludur, bir anlamdır. Şimdi de kara bir taş alalım: ona değişik

2. Tanıtımın, büyük basının, radyonun, resimlemenin gelişmesi, ayrıca sayısız iletişim kurallarının (toplumsal "görünüş" kurallarının) sürmesi bir göstergebiliminin kurulmasını her zamankinden çok daha zorunlu kılıyor. Bir gün içinde, gerçekten *anlamsız* kaç alandan geçiyoruz? Pek az, kimi zaman da hiç. İşte şurada, denizin önündeyim: hiç kuşkusuz, deniz hiçbir bildiri getirmiyor. Ama plajda ne çok göstergebilimsel gereç var! Bayraklar, savsözler, levhacıklar, giysiler, hatta insanların bronzlaşması: her biri bir bildiri.

biçimlerde anlam belirtirebilirim, basit bir gösterendir; ama ona kesin bir gösterilen yüklersem (örneğin gizli bir oylamada bir ölüm cezası), bir gösterge olacaktır. Kuşkusuz, gösteren, gösterilen ve gösterge arasında öyle sıkı işlevsel içerimler vardır ki (parçayı bütüne bağlayan bağ gibi), ne denli çözümlenirse çözümlensin, boşunaymış gibi görünebilir; ama az sonra göreceğimiz gibi, göstergesel düzen olarak söylenin incelenmesinde bu ayrımın temel bir önemi vardır.

Kuşkusuz, bu üç terim tümüyle biçimseldir, her birine farklı içerikler verilebilir. İşte birkaç örnek: özel, ama yönetsel açıdan örnek bir göstergesel dizge, yani dil üzerinde çalışmış olan Saussure için gösterilen kavramdır, gösteren sessel imgedir (ruhbilimsel türden), kavramla imgenin bağıntısıysa, gösterge (örneğin sözcük) ya da somut kendiliktir.<sup>3</sup> Freud için, ruhsallık bilindiği gibi bir denklikler, *yerinitutanlar* derinliğidir. Bir terim (ona bir üstünlük vermiyorum) davranışın açık anlamından oluşur, bir başkası gizli ya da gerçek anlamından (örneğin düşün altkatmanından); üçüncü terime gelince, burada da ilk ikisinin bağıntısıdır; bütünü içinde, düşün kendisi, başarısız edim ya da "nevroz"dur, bunlar da birer uzlaşım, bir biçimle (birinci terim) bir kasıtlı işlevin (ikinci terim) birleşiminden oluşmuş düzenler olarak tasarlamıştır. Burada göstergeyi gösterenden ayırmanın ne denli zorunlu olduğu görülüyor: Freud için düş onun açık sunumu olmadığı gibi gizli içeriği de değildir; iki terimin işlevsel bağıntısıdır. Son olarak, Sartre'ın eleştirisinde (bu bilinen üç örnekle yetineceğim), gösterileni öznenin ilk bunalımı oluşturmuştur (Baudelaire'de anneden ayrılma, Genet'de hırsızlığın adlandırılması); söylem olarak Yazın göstereni oluşturur; bunalımla söylemin bağıntısı da yapıtı (bir anlamlama olan yapıtı) tanımlar. Biçiminde ne denli sürekli olursa olsun, bu üç boyutlu çizge hep aynı biçimde gerçekleşmez kuşkusuz: öyleyse göstergebilimin içerikler düzeyinde değil, ancak biçimler düzeyinde birimi olabileceği ne denli söylene az; alanı sınırlıdır, yalnızca dili kapsar, yalnız bir tek işlem tanır: okuma ya da çözme.

Söylende de az önce sözünü ettiğim üç boyutlu çizgeyi buluruz: gösteren, gösterilen ve gösterge. Ama söylen özel bir dizgedir, bu da kendisinden önce var olan bir göstergesel zincirden yola çıkılarak kurulmasından ileri gelir: *ikincil bir göstergesel dizgedir*. Bir ilk dizge-

3. *Sözcük* kavramı dilbilimde en çok tartışılan kavramlardan biridir. Ben işi kolaylaştırmak için alıkoyuyorum.

de gösterge (yani bir kavramla bir imgenin çağrışımsal toplamı) olan öge ikincisinde yalnızca gösteren olur. Burada söylensel sözün özdüklerinin (gerçek anlamda dil, fotoğraf, resim, afiş, törem, nesne, vb.), başlangıçta ne denli farklı olurlarsa olsunlar, söylen alanına girer girmez arı bir anlamlayıcı işleve indirgendiklerini anımsatmak gerekir: söylen onları aynı hammadde biçiminde görür; birlikleri hepsinin de basit dil koşuluna indirgenmiş olmasıdır. İster gerçek bir yazı, ister resimsel bir yazı söz konusu olsun, söylen burada yalnızca bir göstergeler toplamı, bir toplam gösterge, bir ilk göstergesel zincirin son terimini görmek ister. Kurduğu büyümüş dizgenin ilk terimi ya da "kısmı" terimi de işte bu son terim olacaktır. Sanki söylen ilk anlamların biçimsel dizgesini bir kertik ileriye alıyormuş gibi geçer her şey. Söylenin çözümlenmesi konusunda bu aktarma büyük önem taşıdığından, burada çizgenin basit bir eğretilmeden başka bir şey olmadığını unutmadan, bunu aşağıdaki biçimde göstereceğim:

Dil	1. gösteren	2. gösterilen
	3. gösterge I. GÖSTEREN	
Söylen	III. GÖSTERGE	

Görüldüğü gibi, söylende biri ötekine göre yerinden çıkmış olan iki gösterge dizgesi var: bir dilsel dizge, söylenin kendi dizgesini kurmak için yararlandığı dil olması nedeniyle *nesne-dil* diye adlandıracağım dil (ya da kendisiyle özdeşleştirilen gösterim biçimleri); bir de *içinde* birincisinden söz edilen ikinci bir dil olması nedeniyle *üst-dil* diye adlandıracağım şey, yani söylenin kendisi. Bir üst-dil üzerinde düşünürken, göstergebilimcinin nesne-dilin oluşumunu araştırması gerekmez artık, dilsel örnekçenin ayrıntısına girmesi gerekmez: ancak, bu terim söylene katıldığı ölçüde toplam terimi ya da toplu göstergeyi tanıması yeter. İşte bunun için göstergebilimci yazı ile resmi aynı biçimde ele alabilir: onlarda göz önünde bulundurduğu her ikisinin de birer *gösterge* olduğudur, aynı anlatım işleviyle gelirler söylenin eşğine, her ikisi de birer nesne-dil oluşturur.



Şimdi bir-iki söylensel söz örneği vermenin tam sırası. Birincisini Valéry'nin bir gözleminden<sup>4</sup> alacağım: bir Fransız lisesinde beşinci sınıf öğrencisiyim; Latince dilbilgimi açıyorum, Aisopos ya da Phaedros'tan alınmış bir tümceyi okuyorum: *quai ego nominor leo*. Durup düşünüyorum: bu tümcede bir çift anlamlılık var: bir yandan, sözcüklerin basit anlamı söz konusu: *çünkü benim adım arslan*. Öte yandan, tümce bana başka bir şey belirtmek için konulmuş buraya: bana, beşinci sınıf öğrencisine, yöneldiği ölçüde, açık açık: ben yüklem uyum kuralını göstermeye yönelik bir dilbilgisi örneğiyim diyor. Hatta tümcenin bana hiç de anlamını *belirtmediğini*, arslandan ve nasıl adlandırıldığından söz etmeye çalışmadığını doğrulamak zorundayım; gerçek ve son anlamı kendini bana yüklem belirli bir uyumu olarak benimsetmek. Dille ilgili olduğuna göre, büyümüş, özel bir göstergesel dizge karşısında bulunduğum sonucunu çıkarıyorum: bir gösteren var, ama bu gösterenin kendisi de bir göstergeler toplamından oluşmuş, kendi başına bir ilk göstergesel dizge (*adım arslandır*). Gerisine gelince, biçimsel düzen doğru olarak geliyor: bir gösterilen var (*ben bir dilbilgisi örneğiyim*), bir de toplu anlam var; bu da gösterenle gösterilenin bağıntısından başka bir şey değil; çünkü arslanın adlandırılması da, dilbilgisi örneği de ayrı ayrı verilmemiş bana.

Şimdi de başka bir örnek: Berberdeyim, *Paris-Match*'ın bir sayısını uzatıyorlar. Kapakta, Fransız üniforması giymiş genç bir zenci, gözleri yukarıda, hiç kuşkusuz üç renkli bayrağın bir kıvrımına dikili, asker selamı veriyor. Resmin *anlamı* bu. Ama, bönce olsun, olmasın, bana neyi belirttiğini görüyorum: Fransa büyük bir imparatorluktur, renkli renksiz tüm oğulları bayrağının altında bağlılıkla hizmet eder, sözde sömürgecilik suçlayıcılarına bu zencinin sözde sömürücülerine hizmet etme çabasından daha iyi bir yanıt olamaz. Böylece, burada da, büyütülmüş bir göstergesel dizge karşındayım: daha önce bir ön dizgeden oluşmuş bir gösteren var (*bir zenci asker Fransız selamı veriyor*); bir gösterilen var (bu da amaçlanmış bir fransızsalık ve askersellik karışımı); son olarak da gösteren içinde gösterilenin *varlığı* var.

Söylensel dizgeyi terim terim çözümlemeye geçmeden önce, terimler konusunda anlaşmak uygun olacak. Şimdi, biliyoruz, gösteren söylende iki görüş açısından ele alınabilir: dilsel dizgenin son terimi olarak ya da söylensel dizgenin ilk terimi olarak: öyleyse burada iki

4. *Tel Quel*, II., s. 191.

ad gerekiyor: dil düzleminde, yani ilk dizgenin son terimi olarak göstereni *anlam* (*adım arslandır, bir zenci Fransız asker selamı veriyor*) diye adlandıracağım; söylen düzleminde de *biçim* diyeceğim ona. Gösterilene gelince, bulanıklık söz konusu değil: *kavram* adını alıko-yacağız. Üçüncü terim ilk ikisinin karşılıklı bağıntısı: dil dizgesinde *gösterge'*dir bu; ama bu terimi yeniden ele alıp da çift anlamlılığa düşmemeye olanak yoktur, çünkü söylende (baş özelliği de budur) gösteren daha önceden dilin *göstergelerinden* oluşmuştur. Söylenin üçüncü terimine *anlamlama* diyeceğim: söylenin gerçekten bir çifte işlevi bulunduğu için, sözcük tam yerindedir: gösterir ve bildirir, anlatır ve benimsetir.

### *Biçim ve Kavram*

Söylenin göstereni bulanık bir biçimde çıkar karşımıza: aynı zamanda hem anlam, hem biçimdir, bir yandan dolu, öbür yandan boştur. Anlam olarak, gösteren şimdiden bir okumayı varsayar, gözlerimle kavrarım onu, duyumsal bir gerçekliği vardır (yalnızca ruhsal düzlemde kalan dilsel gösterenin tersine), bir zenginliği vardır: arslanın adlandırılması, zencinin selamı usa yatkın bütünlerdir, yeterli ölçüde usaldırlar; dilsel göstergeler toplamı olarak, söylemin anlamının kendi değeri vardır, bir öykünün, arslanın ya da zencinin öyküsünün bir parçasıdır: anlamda, şimdiden bir anlamlama kurulmuştur, söylen kendisini kaparak birdenbire boş, asalak bir biçime dönüştürmese, pekâlâ kendi kendine yetebilirdi. Anlam *şimdiden* tamdır, bir bilgi, bir geçmiş, bir bellek, karşılaştırmalı bir olgular, düşünler, kararlar düzeni varsayar.

Biçim olunca, anlam olumsuzluğunu uzaklaştırır; boşalır, yoksullaşır, tarih buharlaşır, düz anlamından başka bir şey kalmaz. Burada okuma işlemlerinin çelişkin bir yer değişimi, anlamın biçime, dilsel göstergenin söylensel gösterene doğru aykırı bir gerilemesi vardır. *Quia ego nominor leo* tümüyle dilsel bir dizge içine kapatılırsa, burada bir doluluk, bir zenginlik, bir tarih bulur: ben bir hayvanım, arslanım, şu ülkede yaşıyorum, avdan dönüyorum, avımı bir düve, bir inek ve bir keçiyle paylaşmam isteniyor; ama en güçlü ben olduğumdan, bütün payları değişik nedenlerle kendim alıyorum, nedenlerin sonuncusu da yalnızca *adımın arslan olması*. Ama söylenin biçimi olarak, tümcede bu uzun öyküden hemen hiçbir şey kalmamıştır. Anlam koca bir değerler dizgesi içeriyordu: bir tarih, bir coğrafya, bir aktöre, bir

hayvanbilim, bir yazın. Biçim tüm bu zenginliği uzaklaştırdı: yeni yoksulluğu kendisini dolduracak bir anlamlamayı çağırır. Dilbilgisi örneğine yer açmak için arslanın öyküsünü iyice geriletmek, görüntü açığa çıkarılmak, gösterilenine kavuşturulmak isteniyorsa, zencinin yaşam öyküsünü ayaç içine almak gerekir.

Ama önemli nokta, biçimin anlamı silmediği, yalnızca yoksullaştırdığı, uzaklaştırdığı, el altında tuttuğudur. Anlam ölecek sanılır, ama ertelemiş bir ölümdür bu: değerini yitirir, ama yaşamını sürdürür, söylen bu yaşamla beslenir. Anlam biçim için anlık bir öykü kaynağı, bir tür hızlı almaşıklık içinde geri çağrılıp uzaklaştırılabilen, boyun eğmiş bir zenginlik gibi olacaktır: durmamacasına biçimin anlamda kök salması ve burada beslenmesi gerekir; her şeyden önce de burada gizlenebilmesi gerekir. Söyleni tanımlayan da anlamla biçim arasındaki bu sonu gelmez saklambaç oyunudur. Söylenin biçimi bir simge değildir: selam veren zenci Fransız imparatorluğunun bir simgesi değildir: bu işleve göre fazla canlıdır, zengin, yaşanmış, kendiliğinden, günahsız, *tartışılmaz* bir imge olarak sunar kendini. Ama aynı zamanda canlılığı boyun eğmiş, uzaklaşmış, bir bakıma saydamlaştırılmıştır, biraz geriler tümüyle silahlanmış olarak gelen bir kavramla, Fransız imparatorluksallığıyla suç ortağı olur; *iğreti* olur.

Şimdi de gösterilene bakalım: biçim dışında geçen bu öyküyü kavram tümüyle yutacaktır. Kavramsa belirlenmiştir: hem tarihsel, hem amaçlıdır; söyleni konuşturtan nedendir. Dilbilgisel örnöksellik, Fransız imparatorluksallığı söylenin itkisinin ta kendisidir. Kavram bir nedenler ve sonuçlar, etkiler ve amaçlar zinciri kurar. Biçimin tersine, kavram hiç de soyut değildir: bir durumla doludur. Kavramla, bütün bir yeni öykü yerleşir söylene: arslanın olumsuzluğundan boşaltılmış adlandırılmasında, dilbilgisi örneği tüm varlığını çağıracaktır: beni Latince dilbilgisinin öğretildiği çağda doğurtan zaman; bütün bir toplumsal ayrılma oyunuyla beni Latince öğrenmeyen çocuklardan ayıran tarih; bu örneği Aisopos ya da Phaedrus'tan seçirten eğitim geleceği; benim yüklem uyumunda örneklendirmeye değer bir olgu gören dilsel alışkanlıklarım. Selam veren zenci konusunda da aynı şey: biçim olarak, anlam kısa, yalıtlanmış, yoksullaşmıştır; Fransız imparatorluksallığı kavramı olarak yeniden dünyanın tümlüğüne bağlanmış: Fransa'nın genel tarihine, sömürgecilik serüvenlerine, bugünkü zorluklarına. Doğrusunu söylemek gerekirse, kavrama yatırılan şey, gerçekten çok, gerçek konusunda belirli bir bilgidir; anlamdan biçime

geçerken, resim bilgi yitirir: kavramın bilgisini daha iyi almak içindir bu. Gerçekte, söylensel kavramın içindeki bilgi sınırsız çağrışımlardan oluşmuş, gevşek, bulanık bir bilgidir. Kavramın bu açık niteliğini vurgulamak gerekir; hiç de soyut, arınmış bir öz değildir; biçimsiz, değişken, bulutsu bir yoğunlaşmadır, birliği, tutarlılığı her şeyden önce işlevine dayanır.

Bu anlamda, söylensel kavramın temel niteliğinin uygun olmak olduğu söylenebilir: dilbilgisel örneksellik belirli bir öğrenci sınıfını ilgilendirir, Fransız imparatorluksallığı şu okur kitlesini değil, bu okur kitlesini etkilemelidir: kavram sıkı sıkıya bir işleve karşılık verir, bir eğilim olarak tanımlanır. Bu da ister istemez bir başka gösterge dizgesinin, Freud'çuluğun gösterilenini anımsatır: Freud'da, dizgenin ikinci terimi düşün gizli anlamı (içerik), başarılammış edim, nevrozdur. Freud, davranışın ikinci anlamının onun gerçek, yani tam, derin bir duruma uyan anlamı olduğunu vurgular; tıpkı söylensel kavram gibi, davranışın amacının ta kendisidir.

Bir gösterilenin birçok göstereni olabilir, özellikle dilsel gösterilenle ruhçözümleyimsel gösterilenin durumu budur. Söylensel kavramın durumu da budur: elinin altında sınırsız bir gösterenler kitlesi vardır; yüklem uyumunu hazır kılan binlerce Latince tümce bulabilirim, bana Fransız imparatorluksallığını belirtecek binlerce resim bulabilirim. Bu demektir ki, *nicel olarak* kavram gösterenden çok daha yoksuldur, çoğu kez yalnızca yeniden-sunulur. Biçimden kavrama, zenginlikle yoksulluk ters orantılıdır: azalmış bir anlamı içine alan biçimin nitel yoksulluğunun karşılığı, bütün Tarih'e açık olan kavramın zenginliğidir; biçimlerin nicel bolluğunun karşılığı da çok az sayıda kavramdır. Kavramın böyle farklı biçimler içinde yinelenmesi söylenbilimci için önemlidir, söyleni çözmeyi sağlar: amacı ortaya çıkaran bir davranıştaki ısrardır. Bu da gösterilenle gösterenin oylumları arasında düzenli bir bağıntı bulunmadığını doğrular: dilde, bu bağıntı oranlıdır, sözcüğü ya da hiç değilse somut birimi aşmaz. Söylende, tersine, kavram gösterenin çok büyük bir alanına yayılabilir: örneğin koca bir kitap tek bir kavramın göstereni olabilir; buna karşılık, küçücük bir biçim (bir sözcük, görünmek koşuluyla, ikincil de olsa bir devini) çok zengin bir tarihle kabarmış bir kavrama gösterenlik edebilir. Dilde alışılmış bir şey olmamakla birlikte, gösterenle gösterilen arasındaki bu oransızlık söylene özgü değildir: örneğin Freud'da başarılammış edim inceliği ele verdiği gerçek anlamla hiç de oranlı olma-

yan bir gösterendir.

Söylemiştim, söylensel kavramlarda değişmezlik diye bir şey yoktur: oluşabilir, bozulabilir, dağılabilir, tümüyle silinebilir. Tarihsel oldukları için, tarih bunları çok güzel silebilir. Bu değişkenlik söylenbilimciyi duruma uydurulmuş bir terimler bütünü kullanmak zorunda bırakır. Bir alay kaynağı olduğu için bu konuda bir söz söylemek isterim. Sözcük üretme söz konusu. Kavram söylenin oluşturucu ögesi- dir: söylenleri çözmek istersem, kavramları adlandırabilmem gerekir. Bunların kimilerini sözlük sağlar bana: İyilik, Acıma, Sağlık, İnsanlık, vb. Ama bunları bana veren sözlük olduğuna göre, tanım gereği, kavramlar tarihsel değildir. En çok gereksinim duyduğum, sınırlı olumsuzluklara bağlı, geçici kavramlardır: yeni sözcükler üretmek kaçınılmaz bir şeydir. Çin bir şeydir, yakın bir geçmişte bir Fransız küçük-kenterin bu konuda edinebilecekleriye daha başka bir şey: bu özel çan biçimi çiçekler, çekçekler, afyon tekkeleri karışımı için *Çin-sellikten* başka sözcük kullanılamaz. Güzel değil mi? Hiç değilse kavramsal yaratımın hiçbir zaman saymaca olmadığını düşünerek avunalım: çok tutarlı bir oransal kurala göre yapılmıştır. <sup>5</sup>

### Anlamlama

Bilindiği gibi, göstergebilimde üçüncü terim ilk ikisinin birleşmesinden başka bir şey değildir: dolu ve yeterli biçimde sunulmuş, gerçekten eksiksiz olan tek terimdir. Bunu "anlamlama" diye adlandırmıştım. Görüyoruz, anlamlama söylenin kendisidir, tıpkı Saussure'de göstergenin sözcük (daha doğrusu somut kendilik) olması gibi. Ama, anlamlamanın özelliklerini vermeden önce, nasıl hazırlandığı konusunda, yani kavramla söylensel biçimin bağıntı kurma biçimi konusunda biraz düşünmek gerekiyor.

Önce belirtmek gerekir ki, söylende ilk iki terim tümüyle ortadadır (başka gösterge dizgelerinde görülenin tersine): biri ötekinin ardına "saklanmış" değildir, ikisi de *burada* verilmiştir (biri burada, öteki orada değil). Ne denli çelişkin görünürse görünsün, *söylen hiçbir şeyi saklamaz*: işlevi bozmaktır, ortadan silmek değil. Biçime göre kavramın hiçbir gizliliği yoktur: söyleni açıklamak için hiçbir biçimde bi-

5. Latin/Latinsellik = Bask/x  
x = Basklılık.

linçdişına gereksinim duymaz. Kuşkusuz, birbirinden farklı iki belirim türü vardır karşımızda: biçimin varlığı düz, dolaysızdır: üstelik alandır. Bu da –ne denli yinelese az– söylensel gösterenin daha başından dilsel nitelikte olmasından ileri gelir: önceden çizilmiş bir anlamca oluşturulduğuna göre, ancak bir özdek içinden verilebilir (oysa dilde gösteren ruhsal kalır). Sözlü söylen durumunda, bu yayılım çizgiseldir (*çünkü benim adım arslan*); görsel söylen durumunda, yayılım çok boyutludur (ortada, zencinin üniforması, yukarıda, yüzünün karalığı, solda, asker selamı, vb.). Demek ki, biçimin öğelerinin kendi aralarında yer, yakınlık bağıntıları vardır: biçimin varoluş biçimi uzamsaldır. Kavramsa, tersine, toplu biçimde verilir, bir tür buluttur, bir bilginin az ya da çok bulanık yoğunlaşımıdır. Öğeleri çağrışımsal bağıntılarla bağlanır: dayanağı bir alan değil, bir kalınlıktır (bu eğretileme de fazla uzamsal kalıyor ya): varoluş biçimi bellekseldir.

Söylenin kavramını anlamla birleştiren bağıntı özellikle bir *bozma* bağıntısıdır. Burada ruhçözümleyimlerdeki gibi karmaşık bir göstergesel dizgeyle belirli bir biçimsel benzeşim buluruz. Freud'a göre, davranışın saklı anlamı açık anlamını bozduğu gibi, söylende de kavram anlamı bozar. Kuşkusuz, bu bozma ancak söylenin biçimi önceden dilsel bir anlamca oluşturulduğu için olanaklıdır. Dil gibi yalın bir dizgede, gösterilen hiçbir şeyi bozamaz, çünkü gösteren, boş, saymaca niteliğiyle, hiçbir direnç gösteremez ona. Ama burada her şey farklıdır: gösterenin iki yüzü vardır bir bakıma: biri anlam olan dolu yüzü (arslanın, zenci askerin öyküsü), öbürü biçim olan boş yüzü (*çünkü benim adım arslan; üç-renkli-bayrağı-selamlayan-Fransız-askeri-zenci*). Kavramı bozduğu dolu yüzdür hiç kuşkusuz, anlamdır: arslan ve zenci öykülerinden yoksun bırakılmış, deviniye dönüştürülmüştür. Latince örnekselliğinin bozduğu, bütün olumsuzluğu içinde arslanın adlandırımıdır; Fransız imparatorluksallığının bozduğu bir ilk dildir, bana üniformalı zencinin selamını anlatan olgusal söylemdir. Ama bu bozma bir yok etme değildir: arslan ile zenci yerlerinde kalırlar, kavramın onlara gereksinimi vardır: yarı yarıya budanırlar, bellekleri alınır, yaşamları değil: hem sessizce köklenmişlerdir, hem de gevezedirler, tümüyle kavramın buyruğuna girmiş sözdürler. Kısacası, kavram anlamı bozar, ama yok etmez: bir sözcük çelişkiyi açıklayacaktır: onu yabancılaştırır.

Çünkü söylenin bir çifte dizge olduğunu hep anımsamak gerekir: bir tür her-yerdelik oluşur onda: söylenin çıkışı anlamın gelişile ger-

çekleşir. Yaklaştırma niteliğini daha önce de vurguladığım uzamsal bir eğretilmeyi gene kullanacak olursak, söylenin anlamlamasının gösterenin anlamıyla biçimini, bir nesne-dille bir üst-dili, tümüyle anlam belirten bir bilinçle tümüyle imgelelendiren bir bilinci art arda getiren bir tür "turnike"den oluştuğunu söyleyebiliriz; bu almaşıklığı bir bakıma kavram toplar, hem anlıksal, hem düşsel, hem saymaca, hem de doğal olan çift anlamlı bir gösteren olarak kullanır onu.

Böyle bir mekanizmanın törel içermelerini önceden yargılamak istemiyorum, ama söylende gösterenin her-yerdeliğinin tümü tümüne başka-yerdeliği ortaya koyduğunu (bu sözcüğün uzamsal bir terim olduğu bilinir) belirtirsem, nesnel çözümlenmenin dışına çıkmış olmam: başka-yerdelikte de dolu bir yer ve boş bir yer vardır, bunlar olumsuz bir özdeşlik bağıntısıyla birbirine düğümlemiştir ("bulduğumu sandığınız yerde değilim; bulunmadığımı sandığınız yerdeyim"). Ama sıradan başka-yerdeliği (örneğin polise başka yerde olduğunu bildirmenin) bir sonu vardır, bir an gelir, gerçek dönmesini durdurur. Söylen bir *değer*'dir, yaptırımı doğruluk değildir: hiçbir şey sürekli başka-yerdelik olmasını egellemez: elinin altında her zaman bir başka yer buldurması için gösterenin iki yüzü olması yeter: biçimi *sunmak* üzere anlam, anlamı *uzaklaştırmak* için de biçim hep hazırdır. Hiçbir zaman da anlam ile biçim arasındaki çelişki, uzlaşmazlık, kopma yoktur: aynı noktada bulunmazlar hiçbir zaman. Aynı biçimde, otomobildeysem, camdan görüme bakıyorsam, gözümü dilediğim gibi görüme ya da cama uydurabilirim: kimi zaman camın varlığını ve görünümün uzaklığını kavrarım; kimi zaman da, tersine, camın saydamlığını ve görünümün derinliğini; ama bu almaşım bağıntısı değişmez kalır: cam benim için aynı zamanda hem hazır, hem boş, görünüm aynı zamanda hem gerçek-dışı, hem dolu olacaktır. Söylensel gösteren için de aynı şey: burada biçim boş, gene de hazır, anlam eksik, gene de doludur. Ancak bu biçim ve anlam "turnike"sini bilerek askıya alırsam, her birine ötekinden ayrı bir nesneymiş gibi bakarsam, söylene durağan bir çözme yöntemi uygularsam kendi devinimini engellersem: tek sözcükle, söylen okuru durumundan söylenbilimci durumuna geçersen, bu çelişkiye şaşabilirim.

Anlamlamanın özelliklerini de gene gösterenin çiftilliği belirleyecektir. Artık söylenin anlamından çok (*benim adım arslan*) amacıyla (*ben bir dilbilgisi örneğiyim*) tanımlanan bir söz olduğunu, gene de amacın burada düzenlamla (*Fransız imparatorluğu mu? ama gerçeğin*

ta kendisi bu: bu zencicik tıpkı bizim çocuklardan biri gibi selam veriyor) donmuş, arınmış, sonsuzlaştırılmış, uzaklaştırılmış olduğunu biliyoruz. Söylensel sözün bu oluşturuca çift anlamlılığı anlamlama için iki sonuç doğurur: hem bir bildirme, hem bir saptama olarak çıkar ortaya.

Söylen hem buyurucu, hem sorgulayıcı bir nitelik taşır: tarihsel bir kavramdan yola çıkmış, doğrudan doğruya olumsuzluktan (bir Latince dersi, tehdit altında bir imparatorluk) fıskırıştırır, gelip *beni* bulur: bana döner, amaçsal gücünü kullanır üzerimde, yayılımcı çift anlamlılığını benimsemeye zorlar beni. Örneğin İspanya'da, Bask ülkesinde dolaşıyorsam,<sup>6</sup> hiç kuşkusuz evler arasında bir mimari birliği, bir ortak biçim görebilirim, bu da beni Bask evini belirli bir budunsal ürün olarak benimsemeye yöneltir. Bununla birlikte, bu birleştirici biçimin kişisel olarak beni ilgilendirdiği, bir bakıma bana "saldırdığı" gibi bir duygu uyanmaz içimde: benden önce de, ben burada yokken de var olduklarını bilirim: çok geniş bir tarih düzeyinde kendi belirlemeleri bulunan, karmaşık bir ürün oluştururlar: kendisini geniş bir kırsal konut tablosuna yerleştirmeyi düşünmediğim sürece, beni çağırılmaz, kendisini adlandırmaya kışkırtmaz. Ama Paris bölgesindeysem, Gambetta ya da Jean-Jaurès sokağının ucunda, kırmızı kiremitli, kahverengi oymalı, çatıları bakışsımsız, cephesi genişlemesine çitli, güzel bir ak köşk görürsem, bu nesneyi bir Bask evi diye adlandırma konusunda, karşı konulması zor, kişisel bir çağrı almış gibi olurum; üstelik, onda *basksallığın* ta kendisini görmeye çağırılırım. Çünkü, burada, kavram tüm uyumu içinde çıkar karşıma: kendisini nedenlendiren, bireysel bir tarihin belirtisi, bir giz verme ve suç ortaklığı biçiminde düzenlenmiş amaçlar bütününe tanımaya zorlamak üzere gelip bulur beni: köşkün sahiplerinin bana yönelttikleri gerçek bir çağrıdır. Bu çağrı, daha buyurucu olacağım diye, tüm yoksullaşmalara boyun eğmiştir: teknoloji düzleminde Bask evini doğrulayan her şey: ambar, dış merdiven, güvercinlik, vb., tümünden düşmüştür: kısa, tartışılmaz belirti kalmıştır yalnızca. Özelleştirim öylesine açıktır ki, bu köşk kendisini üreten tarihten hiçbir iz taşımadan, hemen o anda, şimdiki zamanımda büyümlü bir nesne olarak, *benim için* yaratılmış gibi gelir bana.

Çünkü bu çağırıcı söz aynı zamanda donmuş bir sözdür: bana ulaş-

6. "İspanyol" diyorum, çünkü Fransa'da küçük kenter sınıfının yükselişi koca bir "söylensel" bask köşkü mimarisi geliştirdi.



tığı anda, öylece asılı kalır, kendi çevresinde döner, bir genellik *yakalar*: donar, ağarır, günahsızlaşır. Kavramın uyumu birdenbire anlamın uygunluğuyla uzaklaştırılır. Sözcüğün hem fiziksel, hem hukuksal anlamında bir tür *karar* vardır burada: Fransız imparatorluksallığı selam veren zenciyi yalnızca araçsal bir gösteren olmaya yargılı kılar: zenci bana Fransız imparatorluksallığı adına seslenir; ama, aynı anda, zencinin selamı kalınlaşır, camlaşır, Fransız imparatorluksallığını *temellendirmeye* yönelik, değişmez bir gerekçe olarak donar. Dilin yüzeyinde bir şey kımıldamaz olmuştur: anlamlamanın kullanımı buradadır, olgunun ardında gizlenmiştir, ona bildirici bir görünüş verir; ama, aynı zamanda, olgu amacı felce uğratar, kımılıtsızlığın rahatsızlığı gibi bir şeyler verir ona: suçsuzlaştırmak için, onu dondurur. Söylen *çalınmış ve geri verilmiş* sözdür de ondan. Ancak geri getirilen söz tümüyle çalınmış olan söz değildir artık: geri getirince, tam yerine koymamışlardır. Söylensel sözün bu donmuş görünüşünü bu kısa hırsızlık, bir hilenin bu gizli anı oluşturur işte.

İncelenecek son bir anlamlama ögesi kaldı: güdülenimi. Dilde, göstergenin saymaca olduğu bilinir: hiçbir şey sessel imge *ağaç*'ı "doğal olarak" *ağaç* kavramını belirtmeye zorlamaz: burada gösterge nedensizdir. Bununla birlikte, bu saymacalığın sınırları vardır, bu da sözcüğün çağrışımsal bağıntılarından ileri gelir: dil, başka göstergelerle kurduğu örneksemeyle gösterge parçaları üretebilir (örneğin *ai-me* örneksemesiyle *amable* değil, *aimable* denir). Söylensel anlamlamaysa, hiçbir zaman tümüyle saymaca değildir, her zaman bir ölçüde nedenlidir, kaçınılmaz olarak bir örnekseme payı içerir: Latince örnekselliğinin arslanın adlandırmasıyla rastlaşması için, bir örnekseme gerekir, bu da yüklem uyumudur: Fransız imparatorluksallığının selam veren zenciyi yakalaması için, zencinin selamıyla Fransız askerinin selamı arasında bir özdeşlik gerekir. Söylenin çiftilliği için de nedenlilik zorunludur: söylen biçimle anlamın benzerliği üzerinde oynar: nedenli biçim yoksa, söylen de yoktur.<sup>7</sup> Söylenin nedenliliğinin

7. Aktöre açısından, söylenin en tatsız yanı biçiminin nedenli olması. Çünkü, dilin bir "sağlığı" varsa, bunu temellendiren göstergenin nedensizliğidir. Söylenin tiksindirici yanı, bir yalancı doğaya başvurmasıdır, yararlılıklarını bir doğal görünüşle süsleyen kimi nesnelere olduğu gibi, anlamlı biçimlerin *lüks*'üdür. Anlamlamayı doğanın tüm güvencesiyle ağırlaştırma istemi bir tür bulantıya yol açar: söylen fazla zengindir, fazla olan da nedenliliğidir. Bu tiksinti, birincisini ülkü, ikincisini biriktirim olarak kullanarak doğa ile karşı-doğa arasında bir seçim yapmak istemeyen sa-

gücünü kavramak için, bir uç durum üzerinde azıcık düşünmek yeter: önümde öylesine düzensiz bir nesnelere toplamı var ki, ona hiçbir *anlam* veremiyorum; burada, biçim önsel anlamdan yoksun bulununca benzerliğini hiçbir yerde köklendiremezmiş, söylen olanaksız olurmuş gibi gelebilir. Ama biçimin her zaman okumaya sunabileceği şey düzensizliğin ta kendisidir; saçmaya da bir anlam verebilir, saçmayı da bir söylen yapabilir. Örneğin genel sağduyu gerçeküstücülüğü söylenleştirdiği zaman bunu yapmıştır: nedenlilik yokluğu bile söyleni tökezletmez; çünkü bu yokluğun kendisi de okunabilir olmak için yeterince nesnelleşmiş olacaktır: sonunda, nedenlilik yokluğu ikinci nedenlilik olacak, söylen kurulacaktır.

Nedenlilik kaçınılmaz bir şeydir. Gene de eksiklikten kurtulmaz. Önce, "doğal" değildir: biçime benzerliklerini tarih sağlar. Öte yandan, anlam ile kavram arasındaki benzerlik ancak yarım olabilir: biçim birçok benzeşimi atar, ancak kimilerini alıkoyar: Bask köşkünün eğri çatısını, belirgin direklerini alıp merdiveni, ambarı, vb. atar. Hatta daha da ileriye gitmek gerekir: tüm bir imge söyleni dışarıda bırakır ya da, hiç değilse, kendinde yalnız tümlüğünü ve kavramaya zorlardı onu: bu son durum, tümüyle "doldurulmuşluk" ve "bitmişlik" söyleni üzerine kurulmuş olan kötü resmin durumudur (saçma söyleninin ters ama bakışımı durumudur: birinde biçim bir "yokluğu" söylenleştirir, ötekinde fazlalığı). Ama, genel olarak, söylen yoksul, bitmemiş imgelerle çalışmayı yeğler, iyice temizlenmiş anlamları anlamlamaya tümüyle hazırdır: karikatürler, öykünüler, simgeler, vb. Son olarak, nedenlilik olanaklı olan başka nedenlilikler arasından seçilir: Fransız imparatorluksallığına bir zencinin asker selamından çok daha başka gösterenler bulabilirim: tek kollu bir Senegalli'ye nişan takan bir Fransız generali, yatağa düşmüş bir Kuzey Afrikalı'ya sıcak bir içecek uzatan rahibe, dikkatli zenci çocuklara ders veren beyaz öğretmen: söylensel gösterenler kaynağının tükenmez olduğunu basın her gün kanıtıyor.

Öte yandan, söylensel anlamlamayı çok iyi açıklayacak bir karşılaştırma var: bir düşün-yazıdan ne daha çok, ne daha az saymaca. Söylen arı bir düşün-yazısal dizgedir, biçimler gösterdikleri kavramla nedenlenmiştir burada; bununla birlikte, gösterimsel tümlüğü kapla-

natlar karşısında duyduğum tiksintinin aynıdır. Aktörel açıdan, iki tablo üzerinde oynamada bir tür bayağılık vardır.

maktan uzak, hem de çok uzaktırlar. Tarihsel olarak, düşün-yazının sesle birleşmek üzere yavaş yavaş kavramı bıraktığı, böylece gittikçe daha çok nedensizleştiği gibi, bir söylenin eskimişliği de anlamlamasının saymacılığından anlaşılır: bir hekim yakalığında tüm Molière.

### Söylenin Okunması ve Çözülmesi

Söylen nasıl algılanır? Burada, bir kez daha, hem anlam, hem biçim olan gösterenin çiftillğine dönmek gerekiyor. Birine ya da ötekine ya da ikisine birden yönelmeme göre, birbirinden farklı üç tür okuma üretirim.<sup>8</sup>

1. Bir boş gösterene yönelirsem, kavramı söylenin biçimini çift anlamlılığa kaçmadan doldurmaya bırakırım, böylece anlamlamaların yeniden düzenli oldukları, yalnız bir dizgeyle karşı karşıya bulunurum: selam veren zenci Fransız imparatorluksallığının bir *örneğidir*, onun *simgesidir*. Bu uydurum biçimi söylenin üreticisinin uydurumudur örneğin, bir kavramdan yola çıkıp ona bir biçim arayan gazete yazarının uydurumudur.<sup>9</sup>

2. Uydurumu içinde biçimin anlamını, dolayısıyla birinin ötekinde yarattığı bozulmayı açıkça seçebildiğim, dolu bir gösteren üzerinde yaparsam, söylenin anlamlamasını bozarım, onu bir aldatmaca olarak ele alırım: selam veren zenci Fransız imparatorluksallığının *kandırma*'sı. Bu tür uydurumlar söylenbilimcilerin uydurumlarıdır: söyleni çözer, bozmayı anlarlar.

3. Son olarak uyarlamayı içinden çıkılmaz bir anlam ve biçim bütünü olarak söylenin göstereni üzerinde yaparsam, bulanık bir anlamlama elde ederim: söylenin oluşturucu düzeneğine, kendine özgü devinisine uygun davranmış olurum: selam veren zenci ne örnektir, ne simge, hele kandırmaca hiç değildir. Fransız imparatorluksallığının *varlığının* ta kendisidir.

İlk iki uydurum dural, çözümsel türdendir; ya amacını ortaya koyarak ya maskesini indirerek söyleni yıkarlar: birincisi alaycıdır, ikinci-

8. Uyarlayım özgürlüğü göstergebilim alanına giren bir sorun değildir: öznenin somut durumuna bağlıdır.

9. Arslanın adlandırmasını Latince dilbilgisinin salt bir *örneği* olarak görüyoruz, çünkü *büyük insanlar olarak*, ona karşı bir yaratma konumundayız. Bu söylensel düzende bağlamın değeri konusuna daha sonra döneceğim.

siyse aldatmacaya son verici. Üçüncü uydurum diriktir, söyleni yapısının amaçlarına göre tüketir: okur söyleni hem doğru, hem gerçekdışı bir öykü gibi yaşar.

Söylensel düzeni genel bir tarihe bağlamak, belirli bir toplumun ilgisine nasıl karşılık verdiğini açıklamak, kısacası göstergebilimden düşüngüye geçmek istersek, elbette üçüncü uydurum düzeyine yerleşmemiz gerekir: söylenin temel işlevini ortaya çıkarması gereken kişi söylen okurunun kendisidir. *Bugün*, söyleni nasıl karşılıyor? Onu günahsız bir biçimde karşılıyorsa, bunu ona sunmanın yararı nedir? Söylenbilimci gibi, bilinçli bir biçimde okuyorsa, sunulan kandırmacanın ne önemi kalır? Söylen okuru selam veren zencide Fransız imparatorluksallığını görmüyorsa, bunu ona yüklemeye gerek yoktu; görüyorsa, söylen dürüstçe söylenmiş bir önermeden başka bir şey değildir. Tek sözcükle, söylenin amacı ya etkili olamayacak ölçüde karanlık, ya da inanılamayacak ölçüde açıktır. Her iki durumda da çift anlamlılık nerede?

Yanlış bir seçenektir bu. Söylen hiçbir şeyi gizlemez, hiçbir şey göstermez: bozar; söylen ne bir yalandır, ne bir açılma: bir sapmadır. Az önce sözünü ettiğim seçenekle karşı karşıya kalınca, söylen üçüncü bir çıkış yolu bulur. İlk iki uyumdan birine boyun eğince silinip gidebilir, ama bir uzlaşmayla bundan kurtulur, bu uzlaşmanın kendisidir: amaçlı bir kavramı "geçirmek"le görevlidir, ama dil buna hiç mi hiç uymaz, çünkü dil kavramı gizleyecek olanı siler, söyleyecek olursa da maskesini düşürür. *İkinci* bir göstergesel dizgenin geliştirilmesi söylenin ikilemden kurtulmasını sağlayacaktır: kavramı açığa çıkarmak ya da ortadan kaldırmak zorunda kalınca, onu *doğallaştıracaktır*.

Burada söylenin tam odağındayız: tarihi doğaya dönüştürür. *Söylen tüketicisinin gözünde* kavramın amacının, yönlendirilişinin açık kalıp da neden böyle görünmediğini şimdi anlıyoruz: söylensel sözü söyleten neden tümüyle açıktır, ama hemen bir doğa içinde donduruvermiştir; neden olarak okunmaz artık, mantık olarak okunur. Selam-veren-zenciyi salt imparatorluksallık simgesi olarak okursam, imgenin gerçekliğinden vazgeçmem gerekir, araç olup değerini yitirir. Tersine, zencinin selamını sömürgeciliğin kandırmacası olarak çözersem, nedenin kesinliği altında söyleni daha da kesin bir biçimde yok ederim. Ama söylen okuru için çıkış yolu tümüyle farklıdır: sanki imge *doğal olarak* kavramı getiriyormuş, sanki gösterileni gösteren *kuruyormuş* gibi olup biter her şey: söylen Fransız imparatorluksallı-

ğının doğa durumuna geçtiği kesin andan sonra varolur: söylen aşırı ölçüde doğrulanmış bir sözdür.

İşte söylen okurunun gösterileni gösterenle nasıl ussallaştırdığını açıklıkla anlamamızı sağlayacak bir örnek daha. Aylardan temmuz, *France-Soir*'da şu kocaman harflerle yazılmış sözcükleri okuyorum: FİYATLAR: İLK GEVŞEME. SEBZELER: DÜŞÜŞ BAŞLADI. Göstergebilimsel düzeni kuruverelim: örneğimiz bir tümce, ilk dizge tümüyle dilsel. İkinci dizgenin göstereni burada belli sayıda sözlüksel (*ilk, başladı, düşüş* sözcükleri) ya da baskısal (manşette, genellikle okurun en önemli dünya haberlerini okuduğu yerde, kocaman harfler) ilineklere oluşmuş. Burada gösterilen ya da kavram, kulak tırmalayıcı, ama kaçınılmaz bir yaratımla *hükümetsellik* diye adlandırmamız gereken şeydir, büyük basının bir etkenlik Öz'ü olarak tasarladığı hükümettir. Söylenin anlamlaması açıklıkla ortaya çıkmaktadır böylece: meyve ve sebzelerin fiyatı düşmektedir, *çünkü* hükümet buna karar vermiştir. Ne var ki, oldukça ender rastlanır bir biçimde, gazetenin kendisi, ya güvenden, ya dürüstlükten, geliştirdiği söyleni iki satır aşağıda bozar; şunları ekler (ancak daha küçük harflerle): "Mevsimden kaynaklanan bolluk düşüşü kolaylaştırmıştır." Bu örnek iki nedenle aydınlatıcıdır. Bir kez, söylenin izlenimsel niteliği tüm olarak görülür burada: ondan beklenen dolaysız bir etkidir; söylenin daha sonra çözümlenip çözülmemesi pek önem taşımaz, eylemi biraz sonra kendisini yalanlayabilecek ussal açıklamalardan daha güçlü sayılır. Bu da söylenin okunmasının çabucak tükeniverdiğini gösterir. Yammadakinin *France-Soir*'ına hızla bir göz atarım: yalnızca bir *anlam* koparırım ondan, ama gerçek bir anlamlama okurum: meyve ve sebze fiyatlarının düşüşü içinden hükümet eyleminin varlığını *algı*larım. Hepsi budur, bu da yeter. Söylenin daha özenli bir okuması onun gücünü de, başarısızlığını da artırmayacaktır: söylen aynı zamanda hem yetkinleştirilmez, hem tartışılmaz niteliktedir: zaman da, bilgi de ona hiçbir şey eklemeyecek, ondan hiçbir şey eksiltmeyecektir. Sonra, söylenin temel işlevi olduğunu belirttiğim şey: kavramın doğallaştırılması burada örnek niteliktedir: ilk (yalnızca dilsel) dizgede, nedencilik tümüyle doğaldır: meyve ve sebzelerin fiyatları düşmektedir, çünkü tam mevsimidir. İkinci (söylensel) dizgede, nedencilik yapaydır, yalancıdır, ama bir bakıma Doğa'nın katarlarına sızar. Bunun için de söylen günahsız bir söz gibi yaşanır: amaçları gizli olduğundan değil (gizli olsa, etkili olamazdı), doğallaşmış olduğu için.

Gerçekte, okurun söyleni aralıkla tüketmesini sağlayan şey, onda göstergesel bir dizge değil, tümevarımcı bir dizge gördüğü içindir: yalnızca bir denklik bulunan yerde, bir tür nedensel süreç görür: gösterenle gösterilen de doğa bağlantılarıyla birbirine bağlanır ona göre. Bu karıştırma başka türlü de açıklanabilir: her göstergesel dizge bir değerler dizgesidir, söylenin tüketicisi anlamlamayı bir olaylar dizgesi olarak benimser: yalnızca göstergesel bir dizge olan söylen onun için olgusal bir dizgedir.

### Çalınmış Dil Olarak Söylen

Söylenin ayırıcı özelliği nedir? Anlamı biçime dönüştürmek. Başka bir deyişle, söylen her zaman dilin çalınmasıdır. Selam veren zenciye, akli kahverengili köşkü, meyve fiyatlarındaki mevsimlik düşüşü çalarım, ama bunları birer örnek ya da simge yapmak için değil, onların içinden imparatorluğu, Bask nesnelere ilgiyi, hükümeti doğallaştırmak için çalarım. İlk dil kaçınılmaz olarak söylenin pençesine mi düşer her zaman? Bu pençe karşısında direnebilecek anlam yok mudur? Gerçekte, söylenin erişemeyeceği hiçbir şey yoktur, söylen, her türlü anlamdan, hatta, gördüğümüz gibi, anlam yokluğundan yola çıkarak kendi ikincil düzenini geliştirebilir. Ama her dilin direnci aynı değildir.

Söylenin en sık çaldığı dizge olan dil zayıf bir direnç gösterir. Kendisi de birtakım söylensel yönelimler, kendisini kullandırtan amacı ortaya koyacak bir göstergeler aygıtı taslağı içerir: dilin *anlatımsallığı* diyebileceğimiz şeydir bu: örneğin buyruk ya da dilek kipleri anlamın özel, farklı bir gösterileninin biçimidir: burada gösterilen benim istemim ya da ricamdır. Bunun için kimi dilbilimciler örneğin haber kipini dilek ve buyruk kipleri karşısında, sıfır noktasında bir durum ya da derece olarak tanımlamışlardır. Oysa, tümüyle oluşmuş söylen-de, anlam hiçbir zaman sıfır derecede değildir, bunun için de kavram kendisini bozabilir, doğallaştırabilir. Bir kez daha anımsatmak gerekir ki, anlam yoksunluğu hiçbir biçimde bir sıfır derece değildir: bunun için söylen çok güzel el koyabilir ona, örneğin ona saçmalık, gerçeküstücülük, vb. anlamları verebilir. Gerçekte, söylen karşısında yalnız sıfır derece direnebilirdi.

Dil bir başka biçimde ve söylene kolaylıkla uyar: daha başlangıçta dolu, bozulmaz bir anlamla belirlediği çok enderdir. Bu da kavramın

soyutluğundan gelir: *ağaç* kavramı bulanıktır, çeşitli olumsuzluklara elverişlidir. Kuşkusuz dilin elinde koca bir uygunlaştırıcı aygıt vardır (*bu ağaç, ağaç ki, vb.*). Ama kesin anlamın çevresinde olanaklı başka anlamların dalgalandığı, gücül bir derinlik kalır her zaman: anlam neredeyse sürekli olarak *yorumlanabilir*. Dilin söylene gözenekli bir anlam sunduğu söylenebilir. Söylen ona kolaylıkla sızabilir, onda kabarmabilir: sömürgeleştirme yoluyla bir çalmadır bu (örneğin düşüş başladı). Ama hangi düşüş? Mevsimden kaynaklanan düşüş mü, hükümetten kaynaklanan düşüş mü? Anlamlama burada sözcüğün asalağıdır.

Anlam içine giremeyeceği ölçüde dolu oldu mu söylen onu çevirerek tümüyle kapıp kaçırır. Matematik dilinin başına gelen budur. Bu dil, kendi başına ele alınınca, *yoruma* karşı her türlü önlemi almış, bozulmaz bir dildir: hiçbir asalak anlam sızamaz içine. Söylen de işte bu yüzden bütünüyle alıp götürcektir onu; herhangi bir matematik formülü ( $E = mc^2$ ) ve bu bozulmaz anlamı matematikselliğin arı göstereceğini yapacaktır. Görüldüğü gibi, burada söylenin çaldığı şey bir direnç, bir arılıktır. Söylen her şeyi etkileyebilir, her şeyi, kendisine karşı koyan devinimi bile bozar; böylece, nesne-dil başlangıçta ne denli direnirse, o denli de bayağılaştırılır; burada, tüm olarak direnen, tüm olarak boyun eğer: bir yanda Einstein, bir yanda *Paris-Match*. Bu uzlaşmazlığın zamansal bir görüntüsü verilebilir: matematik dili *bitmiş* olan, kusursuzluğunu da bu benimsenmiş ölümden alan bir dildir: anlamlarla beslenir, onlardan aldatici, yozlaşmış bir yaşam koparır, onlarda yapay bir ertelemeye yol açar, içine rahatça yerleşir, onları konuşan cesetlere dönüştürür.

İşte söylen karşısında elinden geldiğince direnen bir başka dil: şiir dilimiz. Çağdaş şiir<sup>10</sup> "*gerilek*" bir *göstergesel dizge*'dir. Söylen bir öte-anlamlamayı, bir ilk dizgenin büyütülmesini amaçlarken, şiir, tersine, bir alt-anlamlamayı, dilin bir ön-göstergesel durumunu yeniden bulmaya çalışır: kısacası, göstergeyi yeniden anlama dönüştürmeye

10. Klasik şiir, tersine fazlasıyla söylensel bir dizge sayılabilir, çünkü anlama fazladan bir gösterilen ekler, bu da *düzenlilik*'tir. Örneğin on ikilik dize hem bir söylemin anlamı, hem de yeni bir toplamın göstereni (bu da onun şiirsel anlamlamasıdır) değer taşır. Başarı, varsa, iki dizgenin görünüşteki kaynaşma derecesine bağlıdır. Görüyoruz, içerikle biçimin bir uyumu değil, bir biçimin ötekince *incelik*le emilmesi söz konusu. *İncelik*'ten olanakların elden geldiğince iyi kullanılmasını anlıyorum. Çok eski bir sapmayla, eleştiriyi *içerik* ile *anlam*'ı karıştırır. Dil yalnızca bir biçimler dizgesidir, anlam bir biçimdir.

çabalar: ülküsü sözcüklerin anlamına değil, nesnelerin anlamına<sup>11</sup> ulaşmaktır bir bakıma. Bunun için dili bulandırır, kavramın soyutluğunu ve göstergenin saymacalığı elinden geldiğince artırır, gösterenle gösterilen arasındaki bağıntıyı olabildiğince gevşetir; kavramın "dalgalanmalı" yapısını en geniş oranda kullanır: düzyazının tersine, şiirsel gösterge, en sonunda nesnenin bir tür aşkın niteliğine ulaşmak umuduyla, gösterilenin tüm gizil gücünü doğal (insansal değil) anlamına geri vermeye çalışır. Şiirin özcü tutkuları, bir karşı-dil olmak istediği ölçüde, *nesnenin kendisini* yalnız kendisinin kavradığı inancı buradan gelir. Ksacası, ozanlar dilin tüm kullanıcıları içinde en az biçimci olanlardır, çünkü sözcüklerin bir biçimden başka bir şey olmadığına yalnız onlar inanırlar, gerçekçilerse bununla yetinemezler. Bunun için çağdaş şiirimiz her zaman dilin bir öldürülmesi, uzamsal, duyulur bir tür sessizlik olduğunu esinler. Şiir söyleninkine ters bir konumda yer alır: söylen olgusal dizge olarak kendini aşma savında olan bir göstergesel dizgedir; şiirse, özsel dizge olarak sözünü geri almak savında olan bir göstergesel dizge.

Ama, matematik dilinde olduğu gibi burada da, şiirin direnci kendisini söylen için eşsiz bir av durumuna getirir: söylen göstergelerin görünüşteki düzensizliğini, temel bir düzenin şiirsel yüzünü boş bir gösterene dönüştürür, bu boş gösteren de şiiri *belirtmekte* kullanılır. Çağdaş şiirin *olasılıktan uzak* niteliği de bununla açıklanır: söyleni şiddetle yadsırken, şiir eli kolu bağlı olarak boyun eğer. Buna karşılık, klasik şiirin *kuralı* benimsenmiş bir söylen oluşturmaktaydı, apaçık saymacalığı belirli bir kusursuzluk oluşturmuyordu, çünkü göstergesel dizgenin dengesi göstergelerin saymacalığına bağlıydı.

Ayrıca, tüm geleneksel yazınımız söylene bile bile boyun eğme biçiminde tanımlanabilir: kuralcı açıdan, bu yazın belirgin bir söylensal dizgedir: bir anlamı vardır, söylemin anlamı; bir göstereni vardır, bu da biçim ya da yazı olarak bu söylendir. Bu soruna gerçekte bir yazınsal dil söylenbiliminden başka bir şey olmayan *Le Degré zéro de l'écriture*'de dokunmuştum. Burada yazıyı yazısal söylenin göstereni biçiminde, yani önceden anlamla dolu bulunan ve Yazın kavramını yeni bir anlamlama olarak benimseyen bir biçim diye tanımlıyordum.<sup>12</sup> Tarihin, şöyle böyle yüz yıl önce, yazarın bilincini değiştire-

11. Burada, Sartre'in anladığı biçimiyle *anlam*'ı buluyoruz: göstergesel dizgenin dışında, nesnelerin doğal niteliği olarak ( *Saint Genet*, s. 283).



rek yazınsal dilde törel bir bunalıma yol açtığını belirtmiştim: yazı gösteren olarak çıkmıştı ortaya, Yazın anlamlama olarak: geleneksel yazın dilinin yalancı doğasını yadsımakla, yazar sert bir biçimde dilin bir karşı-doğasına sürgün olmuştu. Yazının bozgunculuğu birtakım yazarların temel edimi durumuna gelmişti: söylensel dizge olarak yazını yadsımaya çalışmışlardı. Bu başkaldırıların her biri, anlamlama olarak Yazın'ın öldürülmesiydi: hepsi de yazınsal söylemi yalın bir göstergesel dizgeye, hatta, şiirde, bir ön-göstergesel dizgeye indirgemek istemişlerdi: köklü tutumlar gerektiren, büyük bir işti bu: bilindiği gibi, sessizlik, gerçek ya da bağlam değiştirmiş sessizlik, söylenin büyük gücüne: yinelenimine karşı tek silah olarak ortaya çıktığından, açıktan açığa söylemi batırmaya dek gitmişlerdi.

Böylece söyleni içerden indirgemek alabildiğine güç görünüyor: çünkü kendisinden sıyrılmak için yapılan devini bile söylenin avı olur: söylen sonunda kendisine gösterilen direnci de belirtebilir. Doğrusunu söylemek gerekirse, söylene karşı en iyi silah belki bu söyleni de söylenleştirmek, bir *yapay söylen* üretmektir: bu yeniden kurulan söylen gerçek bir söylenbilim olacaktır. Söylen dilden çaldığına göre, neden söylen de çalınmasın? Bunun için, onu üçüncü bir zincirin çıkış noktası yapmak, anlamlamasını ikinci bir söylenin ilk terimi olarak almak yeter. Yazın bu yapay söylenbilimlerden kimi büyük örnekler sunar. Ben burada Flaubert'in *Bouvard et Pécuchet*'si üzerinde duracağım. Deneysel söylen diyebileceğimiz bir şeydir bu, ikinci derecede bir söylendir. Bouvard ve dostu Pécuchet belli bir kenter sınıfını temsil ederler (öte yandan bu sınıf başka kenter katmanlarıyla uzlaşmazlık içindedir): söylemleri *daha baştan* söylensel bir söz oluşturur: dilin burada pekâlâ bir anlamı vardır, ama bu anlam kavramsal bir gösterilenin boş bir biçimidir (bu da bir tür teknolojik doymamışlıktır): bu ilk göstergesel dizgede, anlamla kavramın karşılaşması bir anlamlama oluşturur, bu da Bouvard'la Pécuchet'nin söz-

12. *Biçem*, hiç değilse benim tanımladığım biçimiyle, bir biçim değildir. Yazın'ın göstergibilimsel bir çözümlemesine girmez. Gerçekte, biçem her zaman biçimleştirilme tehlikesinde olan bir özdür: bir kez, yozlaşıp kolaylıkla yazıya dönüşebilir: bir Malraux-yazı vardır, Malraux'da bile. Sonra, biçem kolaylıkla özel bir dil olabilir: *yazarın kendisi ve yalnız kendisi için* kullandığı dil: biçem o zaman tekbenli bir söylen yazarın *kendine* konuştuğu dildir: katılmanın bu basamağında, biçemin bir çözme, derin bir eleştiri gerektirdiğini anlamak zor değil. J.P. Richard'ın çalışmaları bu zorunlu biçemler eleştirisinin bir örneğidir.

bilimidir. Flaubert işte burada araya girer: şimdiden ikinci bir göstergesel dizge olan bu ilk söylensel dizgenin üzerine üçüncü bir zincir getirilecek, burada ilk halka ilk söylenin anlamlaması ya da son terimi olacaktır: Bouvard'la Pécuchet'nin sözbilimi yeni dizgenin biçimi durumuna gelecektir; kavramı da Flaubert'in kendisi, Flaubert'in Bouvard'la Pécuchet'nin kurduğu söylene yönelttiği bakış oluşturacaktır: onların bu oluşturucu hevesleri, doymamışlıkları, çıraklıklarının ür-küntü verecek biçimde birbirini izleyişi, kısacası Bouvard-ve-Pécuchet'sellik diye adlandırabilmek istediğim şey olacaktır. Son anlamlamaya gelince, yapıttır, bizim için *Bouvard et Pécuchet*'dir. İkinci söylenin gücü, birinciyi bakılan saflık olarak kurmaktır. Flaubert söylensel bir sözü gerçek bir kazıbilimsel yapıt gibi yeniden kurmaya girişmiştir: belli bir kenter düşüngüsünün Viollet-le-Duc'üdür. Ama Viollet-le-Duc ölçüsünde saf olmadığından, yeniden kurmasında onun aldatmacasını ortaya koyan ek süsler kullanmıştır; bu süsler (ikinci söylenin biçimidir bunlar) dilekkipsel türdendir: Bouvard'la Pécuchet'nin söylemlerinin dilekkipsel olarak yeniden kurulmasıyla gelgeç hevesleri arasında göstergesel bir denklik vardır.<sup>13</sup>

Flaubert'in başarısı (ve tüm yapay söylenbilimlerin başarısı: Sartre'in yapıtında da çok dikkat çekicileri vardır), gerçekçilik sorununa açıkça göstergebilimsel bir çıkış sağlamış olmasıdır. Hiç kuşkusuz yetersiz bir üstünlüktür bu, çünkü kenterini yalnızca "estetik" bir çirkinlik olarak gören Flaubert'in düşüngüsünün gerçekçilikle hiçbir ilgisi yoktur. Ama hiç değilse yazın alanında işlenen büyük günahtan, düşüngüsel gerçekle göstergesel gerçeği birbirine karıştırmaktan kaçınmıştır. Düşüngü olarak, yazınsal gerçekçilik yazarın konuştuğu dile bağlı değildir. Dil bir biçimdir, gerçekçi de olamaz, gerçekdışı da. Bütün olabileceği, söylensel olmak ya da olmamak, ya da, *Bouvard et Pécuchet*'de olduğu gibi, karşı-söylensel olmaktır. Yazık ki, gerçekçilikle söylen arasında hiçbir soğukluk yoktur. "Gerçekçi" yazınımız çoğu kez ne denli söylenseldir (kaba gerçekçilik söyleni biçiminde bile olsa), "gerçekdışı" yazınımız hiç değilse söylensel olmama üstünlüğünü ne denli gösterir, bilinir. Yazarın gerçekçiliğini temelinde, düşüngüsel bir sorun biçiminde tanımlamak bilgece bir davranış olurdu kuşkusuz. Gerçeğe karşı biçimin bir sorumluluğu bulunduğu için

13. Dilek biçimi, çünkü Latince hayranlık verici bir aldatmacayı ortaya koyma aracı olan "dolaylı söylem ya da biçem"i böyle dile getirmekteydi.

değil. Ama bu sorumluluk ancak göstergesel öğelerle ölçülebilir. Bir biçim (süreç olduğuna göre) anlamlama olarak değerlendirilebilir, anlatım olarak değil. Yazarın dilinin görevi gerçeği *göstermek* değil, belirtmektir. Buna bakarak, eleştiri kesinlikle birbirinden ayrı iki yöntem kullanma zorunluğunu getirmeliydi: yazarın gerçekçiliğini ya düşüngüsel bir töz (örneğin Brecht'in yapıtında Marksçı izlekler) ya da göstergibilimsel bir değer olarak (Brecht'in tiyatro sanatında nesnel, oyuncu, müzik, renkler) ele almak gerekir. En iyisi bu iki eleştiriyi birleştirmek olurdu kuşkusuz; sürekli olarak düşülen yanlışlıksa, bunları karıştırmaktır: düşüngünün yöntemleri başkadır, göstergibilimin yöntemleri başka.

### ***Adsız Toplum Olarak Kenter Sınıfı***

Söylen iki noktada tarihe katılır: ancak görel olarak nedenli biçimiyle; bir de yapısı gereği tarihsel olan kavramıyla. Öyleyse söylenler üzerinde artsüremli bir inceleme tasarlanabilir: ya bunlara bir geriye akış uygulanır (o zaman tarihsel bir söylenbilim kurulur) ya da kimi söylenler bugünkü biçimlerine dek izlenir (o zaman ileriye dönük bir tarih çalışması yapılmış olur). Burada çağdaş söylenlerin eşsüremli bir taslağıyla yetiniyorsam, bunun nesnel bir nedeni var: toplumumuz söylensel anlamlamaların ayrıcalıklı alanıdır. Ama şimdi de bunun nedenini söylemek gerekiyor.

Rastlantılar, uzlaşmalar, ödümler, siyasal serüvenler ne olursa olsun, toplumumuz hâlâ bir kenter toplumu. 1789'dan bu yana, Fransa'da birçok kenter sınıfı türünün birbiri ardından iktidara geldiğini bilmiyor değilim; ama derin koşul olduğu gibi duruyor, bu da belirli bir iyelik yönetiminin, belirli bir düzenin, belirli bir düşüngünün koşulu. Bu yönetim biçiminin adlandırılmasında, ilginç bir olgu çıkıyor ortaya: ekonomik olgu olarak, kenter sınıfı kolaylıkla adlandırılıyor: anarcılık savunuluyor.<sup>14</sup> Siyasal olgu olarak, tanınması zor: Meclis'te "kenter" partiler yok. Düşüngüsel olgu olarak tümüyle siliniyor: gerçekten gösterimine, ekonomik insandan düşünsel insana geçerken, kenter sınıfı adını silivermiş: olgulara uyuyor, ama değerlerle uyumuyor, koşulunu gerçek bir *adsızlaştırma* işlemine uğrattıyor: kenter sınıfı *adlandırılmak istemeyen toplumsal sınıf* olarak tanımlanıyor.

14. "Kapitalizm işçiyi zenginleştirmeye yargılıdır," diyor *Match* bize.

"Kenter", "küçük kenter", "anamalıcılık",<sup>15</sup> "proletarya",<sup>16</sup> bunlar demek bilmez bir kanamanın alanlarıdır: ad yararsız oluncaya dek, anlam akıtıp dururlar.

Bu adsızlaştırma olgusu önemli. Biraz ayrıntılı biçimde incelenmesi gerekir. Siyasal olarak kenter adının kanaması *ulus* düşüncesi içinde olur. Zamanında ileri bir düşünce olmuştur bu sözcük, aristokrasinin dışarıda bırakılmasına yardımcı dokunmuştur; bugün kenter sınıfı ulusta hafifler, ayrı kökenden olduklarını söylediği öğelerini (komünistleri) atar. Bu yönlendirilmiş bağdaştırım kenter sınıfına geçici bağlaşıklarının, tüm ara, dolayısıyla "biçimlenmemiş" sınıfların sayısal güvencesini sağlar. Şimdiden uzun bir kullanım *ulus* sözcüğünü politikadan arıtamamıştır; siyasal alt-katman şurada, çok yakındadır, şu ya da bu durum birdenbire ortaya çıkarır onu; Meclis'te "ulusal" partiler vardır, burada adsal bağdaştırım gizlemeye kalktığını: temel bir uyumsuzluğu gözler önüne serer. Görüyoruz, kenter sınıfının siyasal sözcük dağırcığı bir "evrensel" bulunduğunu varsayıyor şimdiden: onda politika şimdiden bir "gösterim", düşüngenün bir parçası.

Siyasal olarak, sözcük dağırcığının evrenselci çabası ne olursa olsun, kenter sınıfı sonunda sert bir çekirdeğe çarpar, bu çekirdek de, tanım gereği, devrimci partidir. Ama parti ancak siyasal bir zenginlik oluşturur: kenter toplumunda ne kültür, ne proleter aktöresi vardır, proleter sanat yoktur: düşüngenül olarak, kenter olmayan her şey kenter sınıfından *ödünç almak* zorundadır. Demek ki kenter düşüngüsü her şeyi doldurabilir, hem de adını yitirme tehlikesine düşmeden: burada hiç kimse geri çevirmeyecektir bunu; hiçbir dirençle karşılaşmadan tiyatroyu, sanatı, değişmez benzerleri altında kenter insanı sırtlayabilir; tek sözcükle, tek ve aynı insan doğası kalınca, kendini sınırsızca *adsızlandırabilir*: kenter adının kopuşu tamdır burada.

Hiç kuşkusuz, kenter düşüngüsüne karşı başkaldırıları yok değildir. Genellikle öncü dediğimiz akımlardır bunlar. Ama bu başkaldırıları toplumsal olarak sınırlıdır, kazanılabirirler. Bir kez, kenter sınıfının

15. "Kapitalizm" sözcüğü ekonomik açıdan değil, düşüngenül açıdan tabudur: kenter temsilcilerinin sözlük dağırcığına giremez. Bir mahkemenin bir sanığı açığa "anti-kapitalist girişimler" nedeniyle mahkûm etmesi için Mısır Kralı Faruk gibi bir önder gerekir.

16. Kenter sınıfı bir sol söyleni olarak tanınan "proletarya" sözcüğünü hiç kullanmaz, proletaryayı komünist partisine yoldan çıkarılmış olarak tasarlamakta çıkar bulunduğu zaman kullanır ancak.

bir parçasından, karşı çıktıkları sınıftan başka izleyicisi bulunmayan, görüşlerini dile getirmek için de onun parasına bağımlı olan bir sanatçılar, aydınlar azınlığından gelir. Sonra bu başkaldırı her zaman aktörel kenterle siyasal kenter arasında yapılan güçlü bir ayırımdan esinlenir: öncü akımın karşı çıktığı sanatta, aktörede kenterdir, romantizmin en güzel zamanlarındaki gibi, bakkaldır, duygusuz kişidir; siyasal karşı çıkışta, hiç yoktur.<sup>17</sup> Öncü akımın kenter sınıfında katlanmadığı şey onun dilidir, koşulu değil. Bu koşulu ille de onaylaması gerekmez; ama ayraç içine alır: kışkırtmanın şiddeti ne olursa olsun, sonunda üstlendiği bırakılmış adamdır, yabancılaşmış adam değil; bırakılmış adam da Değişmez-Adam'dır gene.<sup>18</sup>

Gerçek anlamda kenter kültüründen bu kültürün geniş, yaygınlaştırılmış biçimlerine, kitle felsefesi diye adlandırabileceğimiz şeye, günlük aktöreyi, davranış kurallarını, dindışı törenleri, kısacası kenter toplumunda ilişkiler yaşamının yazılmamış kurallarını besleyen felsefeye geçilince, kenter sınıfının bu adsızlığı daha da yoğunlaşır. Egemen ekini yaratıcı çekirdeğine indirgemek boş bir düştür: bir de yalnız tüketime dönük bir kenter ekini vardır. Tüm Fransa bu adsız düşüngü içinde yüzer: basınımız, sinemamız, tiyatromuz, kitle yazınıımız, davranış kurallarımız, adaletimiz, diplomamız, konuşmalarımız, havalar, yargılanan cinayet, uygulandıran düğün, düşlenen yemek, giyilen giysi, günlük yaşamımıza giren her şey, kenter sınıfının insanla dünya arasındaki bağıntılar konusunda *edindiği ve bize de geçirdiği* tasarıma bağlı kalır. Bu "olağanlaştırılmış" biçimler, yaygınlıklarıyla oranlı olarak, pek dikkati çekmez; kökenleri rahatlıkla silinip gidebilir burada; bir ara konumdan yararlanırlar; ne doğrudan doğruya siyasal, ne doğrudan doğruya düşüngüsel olduklarından, çığırkanların eylemleriyle aydınların uzlaşmazlığı arasında sakın sakın yaşarlar; ötekilerce de, berikilerce de az çok bırakılmış olduklarından, ayrılmamışın, önemsizin, kısacası doğanın kocaman kitesiyle birle-

17. Kenter sınıfının aktörel (ya da estetik) karşıtlarının onun siyasal kararlarına çoğunlukla ilgisiz kalmaları, hatta bunlara bağlanmaları dikkat çekicidir. Buna karşılık, kenter sınıfının siyasal karşıtları onun tasarımlarını derinlemesine mahkûm etmezler, hatta çoğu kez bunları paylaşmaya dek giderler. Saldırıların bu kesilmesi kenter sınıfının işine yarar, adını karıştırmasını sağlar. Oysa kenter sınıfı ancak kararlarının ve tasarımlarının bileşimi olarak anlaşılmalıydı.

18. Bırakılmış adamın "düzensiz" örnekleri olabilir (örneğin Ionesco). Bu Özle-  
rin güvenliğinden hiçbir şey eksiltmez.

şirler. Oysa kenter sınıfı Fransa'yı aktöresiyle etkiler: ulusal olarak uygulanınca, kenter kuralları doğal bir düzenin kesin yasaları gibi yaşanır: kenter sınıfı tasarımlarını ne denli yayarsa, bunlar da o denli doğallaşır. Kenter olgusu tek oturanı kenter değil, proleter de değil, Ölümsüz İnsan olan belirsiz bir evrende eriyip gider.

Demek ki, kenter düşüngüsü adını en kesin biçimde ara sınıflara sızararak yitirmektedir. Küçük kenter ölçüleri kenter ekininin kalıntılarıdır, yozlaşmış, yoksullaşmış, tecimselleşmiş, hafiften eskimiş, ya da, isterseniz, modası geçmiş kenter gerçekleridir bunlar. Yüzyılı aşkın bir süreden beri Fransa'nın tarihini kenter sınıfıyla küçük kenter sınıfının siyasal birliği yönlendirmektedir: ender olarak, hem de her seferinde çok kısa bir süre bozulmuştur (1848, 1871, 1936). Bu birlik zamanla yoğunlaşır, yavaş yavaş ortakyaşarlığa dönüşür; geçici uyanışlar olabilir, ama ortak düşüngü hiçbir zaman tartışma konusu olmaz: tüm "ulusal" tasarımlar aynı "doğal" hamurla kaplanır: bir sınıf töreninden (zenginliklerin sunuluşu ve tüketilişi) doğmuş olan büyük kenter düğününün küçük kenter sınıfının ekonomik koşuluyla hiçbir bağıntısı olamaz, ama, yavaş yavaş, basın, yayın, yazın aracılığıyla, küçük kenter çiftinin yaşanmasa da düşlenen ölçüsü olur. Kenter sınıfı kendi derin koşulu olmayan, ancak imgelemde, yani bilincin bir saplanımında ve yoksullaşmasında yaşayabilecek olan bütün bir insanlığı özümlemeler durur.<sup>19</sup> Kenter sınıfı, tasarımlarını küçük kenterlere göre bir ortak imgeler bütünü içinden yayarak toplumsal sınıfların aldatıcı farksızlığını keskinler: ayda yirmi beş bin frank kazanan bir sekreter kızın büyük bir kenter düğününde *kendini bulduğu* andan sonra, kenter adsızlaştırması tüm etkisini sağlar.

Demek ki, kenter adının yokluğu boş, rastlantısal, ikincil, doğal ya da sıradan bir olgu değil: kenter düşüngüsünün ta kendisi, kenter sınıfının dünyanın gerçeğini dünyanın imgesine, Tarih'i Doğa'ya dönüştürme edimi. Bu imgenin ilginç yanı da tersine döndürülmüş bir imge olması.<sup>20</sup> Kenter sınıfının koşulu özel, tarihseldir: yansıttığı insan evrensel, ölümsüz olacaktır; kenter sınıfı gücünü teknik, bilimsel ilerle-

19. Ortak bir imgelemin kıskırtılması her zaman insandışı bir girişimdir, yalnızca düş yaşamı yazgı biçiminde özleştirdiğinden değil, düş yoksul olduğu, bir yokluğun güvencesi olduğu için de.

20. "İnsanlar ve koşulları bütün düşüngüde bir karanlık odadaki gibi tersine dönmüş olarak beliriyorsa, bu olgu yaşamsal tarihsel süreçlerinden gelmektedir..." Marks, *Alman Düşüngüsü*, I.

meler üzerine, doğanın sınırsız dönüşümü üzerine kurmuştur: kenter düşüngüsü bozulmaz bir doğa getirecektir; ilk kenter filozofları anlamlar dünyasına sızıyor, her şeyi bir mantıksallığa bağlıyor, her şeyin insan için olduğunu kesinliyorlardı: kenter düşüngüsü bilimci ya da sezgici olacak, olguyu saptayacak ya da değeri algılayacak, ama açıklamayı yadsıyacaktır: dünyanın düzeni yeterli ya da söylenmez olacak, hiçbir zaman belirtici olmayacaktır. Son olarak, iyileştirilebilir, devingen bir dünya düşüncesi, durmamacasına yeniden başlayan bir özdeşlikle tanımlanan, değişmez bir insanlığın tersine döndürülmüş imgesini üretecektir. Kısacası, çağdaş kenter toplumda, gerçekten düşüngüsel geçiş, bir *karşı-doğa*'dan bir *yalancı-doğa*'ya geçiş olarak tanımlanmaktadır.

### Söylen Politikadan Arınmış Bir Sözdür

Burada söyleni yeniden buluyoruz. Göstergebilim bize söylenin görevinin tarihsel bir amacı doğa, bir olumsuzluk sonrası biçiminde temellendirmek olduğunu öğretmişti. Bu tutum kenter düşüngüsünün tutumunun ta kendisidir. Toplumumuz söylensel anlamlamaların ayrıcalıklı alanıysa, söylen bu toplumu tanımlayan düşüngüsel tersine-dönüşe en uygun araç olduğu içindir: insan bilişiminin bütün düzeylerinde, söylen *karşı-doğa*'nın *yalancı-doğa*'ya çevrilmesini gerçekleştirir.

Dünyanın söylene sağladığı şey, ne denli eskilere gidilirse gidilsin, insanların kendisini üretme ya da kullanma biçimleriyle tanımlanan tarihsel gerçektir; söylenin getirdiği şey de bu gerçeğin *doğal* bir imgesidir. Tıpkı kenter düşüngüsünün kenter adının yokluğuyla tanımlandığı gibi, söylen de nesnelere tarihsel niteliğinin silinişiyle oluşur: nesnelere yapılaşmalarının anısını yitirir onda. Dünya dile eytişimsel bir etkinlikler, insan edimleri bağıntısı olarak girer: söylenden uyumlu bir özler tablosu olarak çıkar. Bir elçabukluğu girmiştir işin içine, gerçeği tersine çevirmiş, tarihi boşaltıp doğayla doldurmuş, nesnelere insansal anlamlarını çekip almış, böylece onları insanın anlamsızlığını belirtecek duruma getirmiştir. Söylenin işlevi gerçeği boşaltmaktır: tam anlamıyla, sürekli bir akış, bir kanama, ya da, isterseniz, sürekli bir buharlaşmadır, kısacası, belirgin bir yokluktur.

Şimdi kenter toplumunda söylenin göstergebilimsel tanımını tamamlayabiliriz: *söylen politikadan-arınmış bir sözdür*. Kuşkusuz, po-

litikayı derin anlamda, gerçek, toplumsal yapıları içinde, dünyayı oluşturma güçleri içinde insan ilişkilerinin bütünü olarak anlamak gerekir; burada özellikle "arınmış" sözcüğüne etkin bir değer vermek gerekir: burada işlemsel bir yönelişi belirtmekte, durmamacasına bir yok edişi gerçekleştirmektedir. Örneğin asker-zenci durumunda, boşaltılmış olan Fransız imparatorluksallığı değildir kuşkusuz (tam tersine, hazır kılınması gereken budur); sömürgeciliğin olumsal, tarihsel, tek sözcükle, *üretilmiş* niteliğidir. Söylen nesnelere yadsımaz, tam tersine, işlevi onlardan söz etmektir; şu var ki, arıtır onları, günahsızlaştırır, doğa ve sonsuzluk olarak temellendirir, onlara açıklamanın değil de saptamanın ürünü olan bir açıklık verir: Fransız imparatorluksallığını açıklamadan *saptarsam*, onu doğal, kesin diye benimsemem için fazla bir şey gerekmez: işte güvene gelmişimdir. Tarihten doğaya geçerken, söylen bir tutumluluk örneği verir: insan edimlerinin karmaşıklığını yok eder, onlara özlerin yalınlığını kazandırır, her türlü eytişimi, doğrudan görünenin ötesine varma yolundaki her çabayı siler, derinlikten yoksun olduğu için çelişkiden de uzak bir dünya, her yanıla açık bir dünya düzenler, mutlu bir açıklık kurar: burada nesnelere kendi başlarına anlam belirtir gibidir.<sup>21</sup>

Daha neler, söylen her zaman politikadan arındırılmış bir söz müdür? Bir başka deyişle, gerçek her zaman siyasal mıdır? Bir şeyin söylensel olması için ondan doğallıkla söz etmek yeterli midir? Marks'la birlikte, en doğal nesnenin bile, alabildiğine zayıf, alabildiğine bulanık bir biçimde de olsa, siyasal bir iz, kendisini üretmiş, düzenlemiş, kullanmış, atmış olan insan ediminin az çok anımsanır varlığını sakladığını söyleyebiliriz.<sup>22</sup> Nesnelere konuşan nesne-dil bu izi kolaylıkla ortaya çıkarabilir, nesnelere konuşan üstdilse bu konuda çok daha az başarılı olur. Söylen de her zaman üstdil alanındadır: gerçekleştirdiği politikadan-arındırma işi, çoğu zaman, nesnelere *işlemeye* değil de *şakımaya* alışık, genel bir üstdil daha önceden politikadan arındırdığı bir alan üzerinde çıkar ortaya: açıktır ki, nesnesini bozmak konusunda, bir ağaç bir Sudanlı'dan çok daha az güç gerektirecektir söylene: burada siyasal yük çok yakındır, buharlaştırılması için bol bol yapay doğa gerekecektir; oradaysa, uzaktır, üstdil yüzü yıllık yo-

21. Freud insanın haz ilkesine, söylensel insanın açıklık ilkesi eklenebilir. Söylenin bütün çift-anlamlılığı buradadır: açıklığı esenlikseldir.

22. Bkz. Marks ve Kiraz ağacı örneği. *Alman Düşünüşü*, I.



ğunluğuyla arınmıştır. Demek ki, güçlü söylenler ve zayıf söylenler vardır; birincilerde, siyasal nicem dolaysız, politikadan arındırma çetindir; ikincilerde, nesnenin siyasal niteliği bir renk gibi *solmuş*'tur; hiçbir şey birden canlandıramaz onu: denizden daha *doğal* ne vardır? Ama *Yitik Kıt*'yı çevirenlerin şakıdığı denizden daha "siyasal" ne olabilir?<sup>23</sup>

Gerçekte, üstdil söylen için bir tür kaynak oluşturur. İnsanlar söylenle bir gerçeklik bağıntısı içinde değil, kullanım bağıntısı içindedir: gereksinimlerine göre, politikadan-arındırırlar; bir süre için uykuda bırakılmış söylensel nesnelere vardır; o sırada belirsiz söylen düzenleridir bular, siyasal yükleri neredeyse hiç önem taşımaz. Ama bir yapı farkı değildir, durumun sonucudur. Latince dilbilgisi örneğimiz bu duruma uyar. Burada söylensel söz çoktandır dönüştürülmüş bir özdek üzerinde etki gösterir: Aisopos'un tümcesi yazının malıdır, daha başlangıçta, düşünlele söylenselleştirilmiştir (öyleyse günahsızlaştırılmıştır). Ama söylence yapılan gerçeği boşaltma işlemi tartmak için bir anlığına zincirin ilk terimini yeniden nesne-dil doğası içine yerleştirmek yeter: dilbilgisi örneğine, yüklem yapısına dönüşmüş *gerçek* bir hayvanlar topluluğunun duygularını tasarlayalım! Bir nesnenin siyasal yükünü ve kendisini kucaklayan söylensel boşluğu değerlendirebilmek için, hiçbir zaman anlamlamanın görüş açısına yerleşmemeli, gösterenin, yani çalınmış nesnenin görüş açısıyla gösterenin, nesne-dilin, yani anlamın içine yerleşmeli: hiç kuşku yok, *gerçek* arslana sorulsaydı, dilbilgisi örneğinin iyice politikadan arındırılmış bir durum olduğunu söyleyecek, tümüyle *siyasal* olarak, en güçlü olduğu için avı kendisinin almasını sağlayan hukuku isteyecekti; gücüne bir görev biçimi vererek onu söylenleştirmekten geri durmayacak bir kenter arslan karşısındaysak, o başka.

Görüyoruz, burada söylenin politika açısından önemsizliği durumdandan ileri geliyor. Söylen, biliyoruz, bir değerdir, erimini ayarlamak için çevresindekileri, içinde yer aldığı genel (ve geçici) dizgeyi değiştirmek yeter. Burada söylenin alanı bir Fransız lisesinin beşinci sınıfına indirgenmiştir. Ama, sanırım, arslanın, düvenin, ineğin öyküsüne kapılıp da imgesel yaşama bu hayvanların gerçeğinin ta kendisini bulan bir çocuk, arslanın yükleme dönüştürülerek silkinişini bizim gibi umursamazlıkla karşılamazdı. Gerçekte, bu söyleni siyasal açı-

23. Bkz. s. 150.

dan önemsiz buluyorsak, bizim için yapılmadığından önemsiz buluyoruz.

### **Solda Söylen**

Söylen politikadan arındırılmış bir sözse, söylenle karşıtlaşan bir söz vardır en azından, bu da siyasal *kalan* sözdür. Burada nesne-dille üst-dil arasındaki ayrıma geri dönmek gerekiyor. Oduncuysam ve kestiğim ağacı adlandırırıyorsa, ağacı konuşurum, ağaç *üzerine* konuşmam. Bu da dilimin, işlevsel olduğunu, nesnesine geçişli bir biçimde bağlandığını gösterir: ağaç ile benim aramda, çalışmamdan, yani bir edimden başka bir şey yoktur: siyasal bir dildir bu, bana doğayı yalnız onu dönüştürdüğüm ölçüde yansıtır, yardımıyla nesneye *etkilediğim* dildir: ağaç benim için bir imge değildir, edimimin anlamıdır yalnızca. Ama oduncu değilsem, ağacı konuşamam artık, ağaç'tan, ağaç *üzerine* konuşurum; dilim işlenen bir ağacın aracı değildir artık, şakınan ağaç benim dilimin aracı olur; ağaçla yalnızca geçişsiz bir bağın-tım vardır artık; ağaç insan edimi olarak gerçeğin anlamı olmaktan çıkmıştır, bir *hazır imge*'dir: oduncunun gerçek dili karşısında, ikinci bir dil, bir üstdil yaratırım, bu dilde nesnelere değil, adlarını işlerim, edime göre devini neyse, bu ikinci dil de birincisine göre odur.\* Bu ikinci dil tümüyle söylensel değildir, ama söylenin yerleştiği alanın ta kendisidir; çünkü söylen ancak daha önce bir ilk dilin aracılığından geçmiş nesnelere üzerinde çalışabilir.

Demek söylensel olmayan bir dil vardır: üretici insanın dili: insanın gerçeği imge olarak saklamak için değil de dönüştürmek için konuştuğu her yerde, dilini nesnelere yapımına bağladığı her yerde, üst-dil bir nesne dile gönderilmiştir, söylen olanaksızdır. İşte bunun için gerçekten devrimci bir dil söylensel olamaz. Devrim dünyanın siyasal yükünü ortaya çıkarmaya yönelik bir arınımsal edim olarak tanımlanır: dünyayı *yapar* ve dili, bütün dili, işlevsel olarak bu yapmaya katılır. *Tüm olarak*, yani söylen gibi başlangıçta siyasal, sonda doğal bir söz değil, başlangıçta ve sonuçta siyasal bir söz ürettiği için, Devrim söyleni dışarıda bırakır. Kenter adsızlandırması hem kenter düşüncüsünü, hem söyleni tanımladığı gibi, devrimsel adlandırma da devrimle söylen yokluğunu özdeşleştirir: kenter sınıfı kenter sınıfı olarak kendini maskeler, söyleni de bu nedenle üretir; devrim devrim olarak kendini gözler önüne serer, bu nedenle de söyleni yok eder.

"Solda" da söylenler bulunup bulunmadığını soranlar oldu. Vardır kuşkusuz, solun devrim olmadığı ölçüde. Solun söyleni tam devrimin "sol"a dönüştüğü, yani kendini maskeleymeyi, adını perdelemeyi, günahsız bir üstdil üretmeyi ve bozulup "Doğa" olmayı benimsediği anda çıkar ortaya. Bu devrimsel adsızlandırma "taktik" olabilir ya da olmayabilir, bunu tartışmanın yeri burası değil. Ne olursa olsun, er geç devrime karşı bir yöntem olarak tanımlanır, devrim tarihi de "sapmacılık"larını her zaman az çok söylene göre tanımlar. Örneğin bir gün gelmiş, Stalin söylenini sosyalizmin kendisi tanımlamıştır. Konuşulan nesne olarak Stalin söylensel sözün oluşturucu niteliklerini en arı durumuyla sunmuştur: bir anlamı vardı, gerçek Stalin'in, tarihin Stalin'inin kendisiydi; bir göstereni vardı, törensel olarak Stalin'e seslenişti, adını çevreleyen doğa sıfatlarının kaçınılmaz niteliği vardı; bir gösterileni vardı, komünist partilerin belirli bir duruma uydurdukları uygunculuk, disiplin, birlik amacıydı; son olarak da bir anlamlaması vardı, kutsallaştırılmış bir Stalin'di, tarihsel belirlenimleri doğa olarak yeniden kuruyor, Deha, yani mantıkdışı ve söylenmez ad altında yüceltiliyordu: burada politikadan arındırma açıktır, söyleni tümüyle ele verir.<sup>24</sup>

Evet, solda da söylen vardır, ama kenter söyleniyle aynı nitelikleri taşımaz. *Solun söyleni özsel değildir*. Bir kez, el attığı nesnelere enderdir, birkaç siyasal kavramdır bunlar yalnızca, tüm kenter söylenleri kaynağına kendisi de başvurursa, o başka. Sol söyleni insan ilişkilerinin uçsuz bucaksız alanına, "önemsiz" düşüngenin çok geniş yüzeyine hiçbir zaman ulaşamaz. Günlük yaşam onun için erişilmez kalır: kenter toplumunda, evliliğe, mutfığa, eve, tiyatroya, adalete, aktöre, vb. ilişkin "sol" söyleni yoktur. Hem sonra rastlantısal bir söylenidir bu, kullanımı kenter söylenindeki gibi bir stratejiye değil, yalnızca bir taktiğe, ya da, en kötü durumda, bir sapmaya bağlanır; oluşursa, elverişli koşullara uydurulmuş bir söylenidir, bir zorunluluğa değil.

Son olarak da özellikle yoksul, temelinden yoksul bir söylenidir. Çoğalmasını bilmez; ısmarlama olarak ve geçici bir zamana göre üretildiğinden, kötü yaratılır. Büyük bir güçten, masallaştırma gücünden

24. Kruçev'ciliğin bir politika değişimi olarak değil de özellikle ve yalnızca bir *dil değişimi* olarak ortaya çıkması dikkat çekici. Ayrıca eksik bir değişimdir bu, çünkü Kruçev Stalin'i değerden düşürmüş, ama açıklamamıştır: onu yeniden-siyasallaştırmamıştır.

yoksundur. Ne yaparsa yapsın, katı ve düz bir yanı, bir parola kokusu kalır: çok güzel söyledikleri gibi, kuru kalır. Gerçekte, Stalin söyleninden daha kuru ne vardır? Hiçbir buluş yoktur burada, beceriksiz bir uydurmadır: söylenin göstereni (kenter söyleninde alabildiğine zengin olduğunu bildiğimiz bu biçim) hiç de çeşitli değildir; tekdüze bir söyleniye indirgenir.

Deyim yerindeyse, bu kusurluluk "sol"un yapısından ileri gelir: bu terim ne denli belirsiz olursa olsun, sol her zaman ezilene, proletaryaya ya da sömürgeliye göre tanımlanır.<sup>25</sup> Ezilenin sözü de ancak yoksul, tekdüze, dolaysız olabilir: yoksunluğu dilinin ölçüsüdür: tek bir dili vardır, hep aynıdır, edimlerinin dili; üstdil bir lükstür, ona erişemez daha. Ezilmişin dili gerçektir, oduncununki gibi, geçişli bir sözdür: neredeyse yalan söyleme gücünden yoksundur; yalan bir lükstür, bir varlık gerektirir, gerçekler, değişimlik biçimleri içerir. Bu temel yoksulluk seyrek ve cılız söylenler üretir: ya geçici, ya ağır biçimde patavatsız söylenler; kendi söylen niteliklerini gözler önüne serer, maskelerini kendi parmaklarıyla gösterirler; bu maske de zar zor bir yalancı-doğa maskesidir: bu doğa gene bir zenginliktir, ezilmiş onu ancak eğreti olarak alabilir: nesnelerin anlamını boşaltmakta, onlara yalancı bir Doğa'nın arılığına açık, boş bir biçimin lüksünü vermekte güçsüz kalır. Sol söylenin bir anlamda hep yapay bir söylen, yeniden kurulmuş bir söylen olduğu söylenebilir: beceriksizliği bundandır.

### Sağda Söylen

Sayısal açıdan, söylen sağdadır. Burada temeldir; besili, parlak, yayılcı, gevezedir, durmamacasına yaratılır. Her şeye el atar: adalete, aktöre, estetiğe, diplomasiye, ev sanatlarına, yazına, gösteriye. Yayılımı adsızlaştırması boyutundadır. Kenter sınıfı *görünümsüz* olarak *oluş'u* alıkoymak ister. Öyleyse sonsuzca söylene başvuran kenter *görünüş'*ünün her türlü eksilik gibi sonsuz eksiliğidir. Ezilmiş hiçbir şey değildir, tek bir sözü vardır, kurtuluşunun sözü; ezen her şeydir, sözü zengin, çok biçimli, esnektir, saygınlığın olanak içindeki bütün derecelerini elinde bulundurur: üstdil onun tekindedir. Ezilmiş dünyayı *yapar*, yalnızca etken, geçişli (siyasal) bir dili vardır; ezen bunu sak-

25. Marks'ın proleterin koşulu olarak betimlediği aktörel ve siyasal koşulu bugün tam olarak sömürgeli üstlenmektedir.

lar, sözü eksiksiz, geçişsiz, devinisel, tiyatrosaldır: söylenir bu; birinin dili dönüştürmeyi amaçlar, ötekininki durasızlaştırmayı.

Düzen'in (kenter sınıfı böyle adlandırır kendini) söylenlerinin bu tümlüğü iç farklılıklar içerir mi? Örneğin kenter ve küçük kenter söylenlerinden söz edilebilir mi? Temel farklılıklar olamaz, çünkü, kendisini tüketen kitle ne olursa olsun, söylen Doğa'nın kımıltısızlığını varsayar. Ama gerçekleştirme ve yayılma dereceleri olabilir: kimi söylenler kimi toplumsal kuşaklarda daha iyi olgunlaşır: söylen için de alt-iklimler vardır.

Örneğin Çocuk-Ozan söyleni *ileri* bir kenter söylenidir: yaratıcı ekinden (örneğin Cocteau) yeni çıkmakta, tüketilen ekine (*l'Express*) yeni yaklaşmaktadır: kenter sınıfının bir bölümü onu alıkonulamayacak ölçüde uydurma, söylenenden uzak bulabilir (kenter eleştirisinin koca bir bölümü gereğince söylensel gereçler üzerinde çalışır): iyice oturmamış bir söylenir bu, henüz yeterince *doğa* içermemektedir: Çocuk-Ozan'ı bu evrenin bir ögesi yapmak için mucizeden (Mozart, Rimbaud, vb.) vazgeçmek, yeni kurallar, ruhbilim, eğitim, Freud'çuluk, vb. kurallarını benimsemek gerekir: ham bir söylenir daha.

Böylece her söylenin kendi tarihi, kendi coğrafyası olabilir; ayrıca biri ötekinin göstergesidir: bir söylen yayıldığı için olgulaşır. Söylenlerin toplumsal coğrafyası üzerinde gerçek bir inceleme yapmadım. Ama dilbilimcilerin bir söylenin eşşözcükleri diye adlandırabilecekleri şeyi, konuşulduğu alanı tanımlayan çizgileri çizmek pekâlâ olanaklıdır. Bu alan devingen olduğundan, söylenin yerleşim dalgalarından söz etmek daha doğru olur. Örneğin Minou Drouet söyleninin en az üç büyütücü dalgası olmuştur: 1) *l'Express*; 2) *Paris-Match*; 3) *France-Soir*. Kimi söylenler dalgaları: büyük basına, banliyöde akarıyla yaşayan kişinin evine, berber salonlarına, metroya geçecekler midir? Çözümsel bir basın toplumbilimi olmadığı sürece, söylenlerin toplumsal coğrafyasını saptamak güç olacaktır.<sup>26</sup> Ama yerinin şimdiden hazır olduğu söylenebilir.

Kenter söyleninin lehçesel biçimleri henüz saptanamıyorsa da söz-

26. Gazete tirajları yetersiz verilerdir. Öteki bilgiler rastlantısalıdır. *Paris-Match* okur kitlesinin oluşumunu yaşam düzeyi açısından vermiştir (ilginç bir olgu, tanıtım amaçlı) (*le Figaro*, 12 Temmuz 1955): kentte oturan 100 alıcıdan 53'ünün bir otomobili vardır. 49'unun evinde banyo var, vb.; oysa Fransız'ın ortalama yaşam düzeyi şöyle: otomobil: %22, banyo: %13. *Match* okurunun yaşam düzeyinin yüksek olduğu bu yayının söylenseline bakarak da kestirilebilirdi.

bilimsel biçimlerinin bir taslağı çizilebilir. Burada *sözbilim* sözcüğünden söylensel gösterenin değişik biçimlerinin yerleştiği, kurala bağlanmış, değişmez bir betiler bütününü anlamak gerekir. Bu betiler saydamdır, gösterenin esnekliğini bozmazlar, ama dünyanın tarihsel bir tasarımına uyacak ölçüde de kavramsallaşmışlardır (tıpkı klasik sözbilimin Aristoteles gibi bir tasarımı açıklayabildiği gibi). Kenter söylenleri çağdaş kenter dünyasının düşünüyü tanımlayan bir yalancıdoğanın genel görünüşünü sözbilimleriyle çizerler. İşte başlıca betileri:

1. *Aştı*. Bir sınıf kurumunun temel kötülüğünü daha iyi maskelemek için onun rastlantısal kötülüğünü açıklamak biçiminde ortaya çıkan bu çok yaygın betiden örnekler vermişim daha önce. Tanınmış olan kötülüğün küçük bir aşılmasıyla ortak imgelem bağışıklaştırılır: böylece genel bir yıkıcılık tehlikesinden korunmuş olur. Bu *özgürlükçü* bakım daha yüzyıl önce bile uygulanamazdı; o sırada kenterler uzlaşma tanımazdı, kaskatıydı; o zamandan bu yana yumuşadı: kenter sınıfı kimi sınırlı yıkıcılıkları tanımaktan çekinmiyor artık: öncü akımı, çocuğun mantıkdışılığını, vb. tanıyor; artık bir denkleştirme ekonomisi içinde yaşıyor: tüm sağlam adsız toplumlarda olduğu gibi, yasal olarak (gerçekte değil) küçük paylar büyük payları karşılıyor.

2. *Tarihsizleştirme*. Söylen sözünü ettiği nesneyi her türlü tarihten yoksun bırakır.<sup>27</sup> Tarih söylende buharlaşır; bir tür ülküsel uşaktır: hazırlar, getirir, yerleştirir, efendi gelince de sessizce çekilir: bu güzel nesnenin nereden geldiğini sormadan tadını çıkarmak kalır ona. Daha da iyisi, bu nesne ancak durasızlıktan gelebilir: her zaman, kenter insan içindi, her zaman. Guide Bleu'nün İspanyası turistler içindi, her zaman, "ilkeller" danslarını ıraksıl bir haz için hazırlamışlardı. Bu mutlu betinin rahatsız edici her şeyi: hem gerekirciliği, hem özgürlüğü sildiği görülüyor. Hiçbir şey üretilmemiş, hiçbir şey seçilmemiştir: kökenle, seçimle ilgili her türlü kirli izi yok edilen bu güzel nesnelere konmaktan başka bir şey kalmamıştır artık. Tarihin bu mucizemsi buharlaşması kenter söylenlerinin çoğunda ortak olan kavramın: insanın sorumsuzluğunun bir başka biçimidir.

3. *Özdeşleştirme*. Küçük kenter Öteki'ni tasarlama gücünden yok-

27. Marks: "...bu tarihle uğraşmamız gerekir, çünkü düşüncü ya bu tarih konusunda yanlış bir düşünceye ya da *bu tarihin tam bir soyutlanımına indirgenir.*" *Alman Düşüncüsü*, I.

sun bir insandır.<sup>28</sup> Öteki önüne çıkınca, küçük kenter körleşir, onu tanımaz, yadsır, ya da onu kendisine dönüştürür. Küçük kenter evreninde, tüm karşılaştırma olguları yansıtıcı olgulardır, her öteki "aynı"ya indirgenmiştir. Gösteriler, mahkemeler, ötekinin sergilenme tehlikesini gösterdiği yerler ayna olur. Öteki öze saldıran bir aykırılıktır çünkü. Dominici'nin, Gérard Dupriez'in toplumsal bir varlık kazanabilmeleri için daha önceden ağır ceza mahkemesi başkanının, savcının küçük öykünüleri durumuna indirgenmeleri gerekir: adalet bir terazi işlemi olduğuna, terazi de ancak aynıyla aynıyı tartabildiğine göre, adaletle mahkûm etmek için konulması gereken fiyat budur. Her küçük kenter bilincinde, küçük serseri, insan katili, eşcinsel, vb. öykünüleri vardır, dönem dönem yargıçlar topluluğu onu beyninden çıkarıp sanık sandalyesine oturtur, azarlar, mahkûm eder: ancak *yoldan çıkmış* benzerler yargılanır: sorun yol sorunudur, yaratılış sorunu değil, çünkü *insan böyle yaratılmıştır*. Bazı bazı –ender olarak– Öteki indirgenmez olarak belirir: birden gelen bir kuşku sonucu değil, *sağduyu* buna karşı çıktığı için: şu adamın derisi ak değil, karadır, şu öteki *Pernod* değil de armut suyu içmektedir. Zenci, Rus nasıl özümlebilir? Öteki saltık nesne, gösteri, kukla olur: insanlığın uçlarına atıldı mı evin güvenliğini bulandıramaz artık. Özellikle bir küçük kenter betisidir bu. Çünkü küçük kenter, Öteki'ni yaşayamasa bile, hiç değilse onun yerini tasarlayabilir: bu da hoşgörü dedikleri şey, yani bilinen yerlerin anlaksal bir ekonomisidir. Küçük kenter sınıfı hoşgörülü değildir (faşizmi üretir, kenter sınıfı da bunu kullanır): kenterin ardından gecikmeyle gider.

4. *Yineleyim*. Evet, biliyorum, sözcük güzel değil. Ama nesne de çok çirkin. *Yineleyim* aynıyı aynıyla tanımlamak biçiminde beliren yöntemdir ("Tiyatro tiyatrodur"). Sartre'ın *Esquisse d'une théorie des émotions*'unda ele aldığı şu büyümlü davranışlardan biri olarak görebiliriz bunu: açıklama bulmakta güçlüğü düşünülünce, korkuya, öfkeye ya da kedere sığınıldığı gibi yineleyime sığınılır: dilin rastlantısal yetersizliği, büyümlü bir biçimde, nesnenin doğal direnci olmasına karar verilen şeyle özdeşleşir. *Yineleyim*de bir çifte öldürüm vardır: size direniyor diye ussalı, size uymuyor diye dili öldürürsünüz. *Yineleyim* za-

28. Marks: "...onları küçük kenter sınıfının temsilcileri yapan şey, kafalarının, bilinçlerinin bu sınıfın etkinliklerine çizdiği sınırı aşmamasıdır." (*18 Brumaire*.)  
Sonra Gorki: küçük kenter kendini yeğlemiş kişidir.

manında gelmiş bir zayıflık, kurtarıcı bir sözyitimidir, bir ölüm ya da, isterseniz, bir güldürü, dil karşısında gerçeğin *haklarının* öfkeli bir "gösterim"idir. Büyüledür, ancak bir yetke kanıtının arkasına sığınabilir kuşkusuz: böylece, yanıt bulmakta zorluk çeken ana babalar, açıklama isteyen çocuğa: "Böyledir, çünkü böyledir" ya da, daha iyisi, "Çünkü, nokta, işte bu kadar", diye yanıt verirler: yüz kızartıcı bir büyü edimidir bu, ussalın sözsel devinisini yapıp hemen bırakır, başlangıç sözcüğünü söyledi diye nedensellikle işini bitirdiğini sanır. Yineleyim dile karşı derin bir horgörü gösterir: sizde eksiktir diye geri tepersiniz dili. Ama dilin her türlü yadsınması da bir ölümdür. Yineleyim ölü bir dünya, kımıltısız bir dünya kurar.

5. *Nenecilik*. İki karşıtı alarak her ikisini de atacak biçimde birbiriyle dengelemeye yönelen şu söylensel betiye veriyorum bu adı. (*Ne* onu istiyorum, *ne* bunu). Daha çok bir kenter söyleni betisidir bu, çünkü hoşgörülüğün yeni bir biçimine varır. Burada terazi betisini yeniden buluruz: gerçek önce benzerlere indirgenir, sonra tartılır; en sonunda, eşitlik saptanınca, kaldırılıp atılır. Büyülü bir davranış vardır burada: seçmesi rahatsız edici olan sırt sırta geri yollanır; katlanılmaz gerçek iki karşıta indirgenerek kendisinden kaçılır, karşıtlar da özgül ağırlıklarını atmış olarak biçimsel oldukları ölçüde dengelenir yalnızca. Neneciliğin yozlaşmış biçimleri de olabilir: örneğin yıldız falında dertleri eşit iyilikler izler; her zaman bir dengeleme amacıyla, önlemlilikle öngörülürler: son bir denge değerleri, yaşamı, yazgıyı, vb. kımıltısızlaştırır: seçmek gerekmez artık, sırtlamak gerekir.

6. *Niteliğin nicelleştirilmesi*. Önceki betilerin tümü arasında gezinen bir betidir bu. Söylen her niteliği niceliğe indirgeyerek usta bir tutumluluk gösterir: gerçeği en ucuz biçimde anlar. Kenter—özellikle de küçük kenter—söylenlerinin özdekdisi bir özden olduğunu söylemekten geri durmadığı "estetik" olgulara bile uygulamaktan çekinmediği bu yönleme ilişkin birçok örnek verdim. Kenter tiyatrosu bu çelişkiye güzel bir örnektir: tiyatro hiçbir dile indirgenemeyen, yalnızca yürekle, sezgiyle kavranan bir öz olarak sunulur; bu niteliğiyle alıngan bir saygınlık kazanır (tiyatrodan *bilimsel biçimde* söz etmek, bir özelsaldırı suçu olarak yasaktır; daha doğrusu, tiyatroyu düşünsel olarak ele almanın her türlü bilimcilik, züppelik diye adlandırılarak gözden düşürülür); buna karşılık, kenter tiyatro sanatı etkilerin tümüyle nicelleştirilmesine dayanır: bütün bir sayıya vurulabilir görünüşler çevrimi, bilet parasıyla oyucunun gözyaşları ve dekorun lüksü arasın-



da nicel bir eşitlik kurar: örneğin bizde oyuncunun "doğallığı" denilen şey etkilerin iyice görülebilen niceliğidir.

7. *Saptayım*. Söylen atasözüne yönelir. Kenter düşüngüsü temel çıkarlarını buna bağlar: evrenselcilik, açıklamanın yadsınması, dünyanın bozulmaz hiyerarşisi. Ama gene nesne-dili üstdilden ayırmak gerekir. Halk kökenli, atalardan kalma atasözü bugün de dünyanın nesne olarak araçsal kavranması olarak kalmaktadır. "Hava güzel" gibi kırsal bir saptama, güzel havanın yararlılığıyla gerçek bir bağ kurar; içkin biçimde teknolojik bir saptamadır bu; burada sözcük, genel, soyut biçimine karşın, edimler hazırlar, bir üretim ekonomisine girer: köylü güzel hava *üstüne* konuşmaz, onu işletir, çalışmasına çeker. Halk kökenli tüm atasözlerimiz böylece yavaş yavaş düşünsel söz biçiminde katılmış, etkin bir sözü yansıtır, ama bu düşünce kısalmış, bir saptamaya indirgenmiştir, bir bakıma çekingendir, önlemcidir, görgücülüğe yakından bağlıdır. Halk atasözü kesinlemekten çok, öngörür, olan bir insanlığın değil, oluşan bir insanlığın sözü olarak kalır. Kenter özsözüyle üstdilin malıdır, daha önceden hazırlanmış nesnelere üzerinde etkinlik gösteren bir ikinci dildir. Klasik biçimi özdeyiştir. Burada, saptayım kurulmakta olan bir dünyaya yönelmemiştir; daha önce kurulmuş bir dünyayı örtmeli, bu üretimin izlerini durasız bir apaçıklık altına gömmelidir: bu karşı-açıklama yineleyimin, bilgi yokluğu çeken ana babaların çocuklarının tepesinde salladıkları şu buyurucu *çünkü*'nin soylu dengidir. Kenter saptayımının temeli *sağduyu*'dur, yani konuşan kişinin saymaca buyruğuyla duran bir gerçektir.

Bu sözbilim betilerini karışık olarak sundum, böyle daha birçok betiler de olabilir: kimileri eskiyebilir, daha başkaları doğabilir. Ama, şimdiki durumlarıyla, kenter evreninin burç kuşağı gibi olan iki bölmede toplandıkları açıkça görülüyor: Özler ve Teraziler. Kenter düşüngüsü sürekli olarak tarihin ürünlerini özsel tiplere dönüştürür; mürekkep balığının kendini korumak için mürekkep salgılaması gibi, o da dünyanın sürekli üretimini karartmaya, onu sonsuz iyelik nesnesi olarak saptamaya, varlığının dökümünü yapmaya, mumyalamaya, gerçeğe onun dönüşümünü, başka varoluş biçimlerine doğru kaçışını durduracak bir arıtıcı öz aşlamaya çalışır durur. Böylece saptanıp dondurulunca, bu varlık en sonunda hesaba vurulur duruma gelecektir: özler terazilere konulacak, kenter insan da bu terazilerin kımıldar.

maz oku olacaktır. Çünkü söylenlerin amacı dünyayı kımıltısızlaştırmaktır: söylenlerin iyelik hiyerarşisini kesinlikle belirlemiş evrensel bir ekonomiyi esinlemeleri, ona öykünmeleri gerekir. Böylece, her gün ve her yerde, söylenler insanı durdurur, onu kendi yerine yaşayan, içine yerleşmiş, kocaman bir asalak gibi kendisini boğan, etkinliklerine içinde ancak dünyayı kımıldatmadan acı çekmesine izin verilen daracık sınırlar çizen şu ilkörneğe gönderirler: kenter yalancı-doğası tamamı tamamına insanın kendini yaratmasına konulan yasaktır. Söylenler bir gün, ama her zaman içinmiş gibi kurulmuş olan şu durasız, ama gene de gününü doldurmuş imgede kendilerini görmelerini isteyen şu sonu gelmez ve yorulmak bilmez istekten, şu kurnaz ve sarsılmaz dayatmadan başka bir şey değildir. Çünkü ölümsüzleştirilmek bahanesiyle içine kapatıldıkları Doğa yalnızca bir Alışkı'dır. Ve, ne denli büyük olursa olsun, işte bu Alışkı'yı ele almaları, dönüştürmeleri gerekir.

### ***Söylenbilimin Gerekliği ve Sınırları***

Son olarak, birkaç söz de söylenbilimcinin kendisi üzerine söyleyeyim. Bu terim pek cafcaflı, pek güvenli. Oysa, günün birinde bir söylenbilimci çıkacak olursa, kimi güçlüklerle karşılaşacağı, yöntem değilse de duygu sorunlarıyla uğraşmak zorunda kalacağı söylenebilir. Hiç kuşkusuz, kendini haklı bulmakta güçlük çekmeyecektir: yanlışlıkları ne olursa olsun, söylenbilimin dünyanın bir "edim"ine katıldığı kesindir: kenter toplumunun insanın her an bir yalancı Doğa'ya daldırıldığını değişmez bir olgu olarak görür, böylece en bön bağıntısal yaşamın arılıkları altında, bu arılıkların benimsetmeye çalıştığı en derin yabancılaşmayı bulur; öyleyse gerçekleştirdiği "açma" siyasal bir edimdir: sorumlu bir dil düşüncesi üzerine kurulmuş olduğundan, bir özgürlüğü varsayar. Bu anlamda, söylenbilimin dünyaya bir uyum, olduğu gibi değil, olmak istediği gibi bir uyum olduğu kesindir (Brecht bu konuda etkili biçimde çift anlamlı bir sözcük kullanırdı: *Einverständnis*, yani hem gerçeğin kavranması, hem de onunla suç ortaklığı).

Söylenbilimin bu uyumu söylenbilimciyi haklı çıkarır, ama doyurmaz: derin koşulu bir dışındalama koşuludur daha. Politika söylenbilimciyi haklı çıkarırsa da söylenbilimci politikadan uzaktır. Sözü bir üstildedir, hiçbir şeyi işletmez; fazla fazla örtülüyü ortaya çıkarır, o da kimin için? Görevi hep bulanık kalır, aktörel kökeni işini güçleştirir.

Devrimci eylemi ancak eğreti olarak yaşayabilir; işlevinin eğreti niteliği, politikada açıkça haklı olan her düşünsel davranışa damgasını vuran şu biraz katı, özensiz, karışık ve çok basit özellik de bundan ileri gelir ("bağımsız" yazınlar çok daha kıvraktır; üstdilde kendi ortamlarındadırlar).

Sonra söylenbilimci tüm söylen tüketicilerinin dışında kalır, bu da az şey değildir. Belirli bir özel kitle olsa gene neyse.<sup>29</sup> Söylen tüm topluluğa ulaşmışsa, ortaya çıkarılmak isteniyorsa, tüm topluluktan uzaklaşmak gerekir. Biraz genel nitelikte olan her söylen çift anlamlıdır, çünkü hiçbir şeyleri olmadığından onu benimsemiş olanların insanlığını yansıtır. Fransa Turu'nu, Fransız Şarabı'nı çözmek, onunla oyalananlardan, onunla ısınanlardan yalıtılmaktır. Söylenbilimci kuramsal bir toplumsallığı yaşamaya yargılıdır; onun için toplumsal olmak, en iyi durumda, doğru olmaktır; en büyük toplumsallığı en büyük törelliğindedir. Dünyayla bağıntısı alaycı türdendir.

Hatta daha da ileri gitmek gerekir: bir anlamda, söylenbilimci etkilemek savında olduğu kişi adına tarihin dışına çıkarılmıştır. Ortak dile kesin bir yıkım getirir, görevini tümüyle yerine getirir: dönüş umudu olmadan, ödeme önvarsayımı olmadan yaşmalıdır. Eleştirisinin dolsuz nesnesi ortadan silince dünyanın aşağı yukarı nasıl olacağını tasarlaması yasaktır; ütopya olanaksız bir lükstür onun için: yarının gerçeklerinin bugünün yalanlarının tam ters yüzü olduğundan çok kuşkuludur. Tarih hiçbir zaman bir karşıtın kendi karşıtı üzerinde kesin utkuya ulaşacağı konusunda güvence vermez; oluşurken, tasarlanması olanaksız sonuçlar, kestirilmesi olanaksız bileşimler çıkarır ortaya. Söylenbilimci Musa'nımkine benzer bir durumda bile değildir: Adanmış Ülke'yi görmez. Onun için, yarının olumluluğu bugünün olumsuzluğuyla tümünden gizlenmiştir; girişiminin tüm değerleri birer yıkma edimi olarak verilmiştir: berikiler ötekileri tümüyle örter, hiçbir şey dışarı taşmaz. Geleceğin güçlü tohumunun şimdiki zamanın en köklü yıkılışından başka bir şey olmadığı tarihin bu öznel kavranışını Saint-Just şaşkırtıcı bir sözle dile getirmişti: "Cumhuriyeti oluşturan şey, kendisine karşıt olanın toptan yıkımıdır." Sanırım, bu sözü

29. Yalnız kitleden değil, bazı bazı söylenin nesnesinden de ayrılıyor. Çocuk ozanlığının aldatmaca yanını ortaya koyabilmek için, bir bakıma çocuk Minou Drouet'ye güvensizlik göstermek durumunda kaldım. Onda, başına sarılan kocaman söylen altında, candan, açık bir olanağı bilmezlikten gelmek zorunda kaldım. Bir küçük kıza karşı konuşmak hiçbir zaman iyi bir şey değildir.

"Yeniden kurmak için temizlik gerekir" gibi beylik bir anlama çekmemek gerekir. "Dır" koşacı burda tümçül bir anlam taşır: şu kişi için tarihin öznel bir gecesi vardır, burada gelecek öz olur, geçmişin köklü yıkımı olur.

Söylenbilimciyi tehdit eden son bir dışındalama daha vardır: korumak savında olduğu gerçeği silmek tehlikesiyle karşı karşıyadır hep. Her türlü sözün dışında, D.S.19 teknolojik olarak tanımlanmış bir nesnedir: belirli bir hız yapar, belirli bir biçimde yele karşı koyar, vb. Söylenbilimciyse bu gerçekten söz edemez. Makinist, mühendis, hat-ta kullanıcı nesneyi *konusur*; söylenbilimciyse, üst dile yargılıdır. Bu dışındalamanın şimdiden bir adı var: düşüngücülük dedikleri şey. İlk Lucàs'ta, Marr'ın dilbiliminde, Bénichou'nun, Goldmann'ın çalışmaları gibi çalışmalarda, Jdanov'culuk bunu şiddetle yermiştir (ama *şimdilik*, kaçınılabılır olduğunu da kanıtlayamamıştır), karşısına da Stalin'e göre dil gibi, düşüngünün ulaşamayacağı bir gerçek çıkarmıştır. Düşüngücülüğün yabancılaşmış gerçeğin çelişkisini bileşimle değil, budamayla çözdüğü doğrudur (ama Jdanov'culuk çözmez de): şarap nesnel olarak iyidir, ama *aynu zamanda*, şarabın iyiliği bir söylendir: işte zorluk burada. Söylenbilimci olanaklarının el verdiğince kalkar bunun altından: tıpkı tarihinin *Pensées*'yle değil, Pascal'ın düşüngüsüyle uğraşacağı gibi, o da şarabın kendisiyle değil, şarabın iyiliğiyle uğraşacaktır.<sup>30</sup>

Bunun çağın bir güçlüğü olduğu anlaşılıyor: bugün, gene şimdilik, olanaklı olan tek bir seçim var, bu seçim de ancak aynı ölçüde aşırı iki yöneme yönelebilir: ya tarihe tümüyle açık bir gerçek önerip onu düşüngüleştirmek ya da, tersine, *sonunda* anlaşılmaz, indirgenmez bir gerçek önermek ve bu durumda onu şiirleştirmek. Tek sözcükle, şimdilik düşüngüyle şiir arasında bir bileşim göremiyorum (şiirden, genel olarak, nesnelere ayrılmaz bir anlamının aranışını anlıyorum).

Hiç kuşkusuz, gerçeğin değişken bir kavranışını aşamayışımız, şimdiki yabancılaşmamızın ölçüsü: tümünü verme gücünden yoksun bir durumda, nesne ile aldatmacasının ortaya konulması arasında gidip geliyoruz durmadan: çünkü, nesneyi kavrayınca açığa çıkarıyoruz

30. Bazı bazı, burada, bu söylen incelemelerinde, kurnazlığa kaçtım: durmamacasına gerçeğin buharlaştırılması üzerinde çalışmaktan rahatsız olduğumdan, onu aşırı ölçüde kalınlaştırmaya, ona bana çok hoş gelen, şaşırtıcı bir yoğunluk vermeye giriştim, söylensel nesnelere birkaç tözsel ruhçözümleyimini verdim.

onu, ama yok ediyoruz; ona ağırlığını bırakınca, saygı gösteriyoruz, ama daha da aldatıcı olarak yerine koyuyoruz. Belirli bir süre için gerçekten *aşırı biçimde* söz etmeye yargılıyız sanki. Düşüncüculükle karşıtı henüz toplumsal dünyanın parçalanmışlığıyla yılmış, körleşmiş, büyülenmiş sihirli davranışlar da ondan kuşkusuz. Gene de aramız gereken şey bu: gerçekte insanların, betimlemeyle açıklamanın, nesneyle bilginin bir uzlaşması.

*Eylül 1956*

# Roland Barthes

## Çağdaş Söylenler

Çağdaş Söylenler, günümüz kültürüne karşı yazılmış bir kitap. Film-lerden deterjan reklamlarına, resimli dergilerin yemek tariflerinden fal köşelerine, bu kültürün nasıl yapaylığı doğallık, yüzeyselliği derinlik, geçiciliği sonsuzluk olarak gösterdiğini inceliyor. Malların etrafını saran efsanelerin nasıl oluşturulduğunu, birbiriyle ilgisiz görünen ayrıntıların yapısal bir bütünlük içinde nasıl aldatıcı bir hâle yarattığını anlatıyor:

"Bu kitabımın ardındaki düşüncenin çıkış noktası, çoğu zaman, basın, sanatın, genel yargının, gerçeğin sırtına geçirip durdukları 'doğallık' karşısında bir kızgınlık duygusuydu: kısacası, yaşadığımız güncel olayların öyküsünde Doğa ile Tarih'in her dakika birbirine karıştırdığını görmekten rahatsızlık duyuyor, apaçık ortada olanın süslenip sergilenişinde saklı olduğunu sandığım çarpıtmaları yakalamak istiyordum." — Roland Barthes

Metis Edebiyatdışı  
ISBN-13: 978-975-342-166-9



Metis Yayınları  
[www.metiskitap.com](http://www.metiskitap.com)

