

Roland Barthes

Bir Deneme Bir Ders:

Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi

Çevirenler: Mehmet Rifat - Sema Rifat

DENEME

2.
baskı

YKY

YAPI KREDİ YAYINLARI

BİR DENEME BİR DERS: EIFFEL KULESİ VE AÇILIŞ DERSİ

Roland Barthes Fransız denemeci, eleştirmen ve göstergebilimci (Cherbourg, 1915-Paris, 1980). Sorbonne'da öğrenim gördü, C.N.R.S.'te (Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi) çalıştı, École pratique des hautes études'de ve Collège de France'ta göstergebilim dersleri verdi. 20. yüzyılın düşünce ve yazı ustalarından R. Barthes, göstergebilimin ve metin kuramının gelişmesini sağlamış, eleştirel denemeleriyle de çağımızın deneme anlayışına yeni bir tat getirmiştir.

Başlıca yapıtları: *Le Degré zéro de l'écriture* (1953; *Yazının Sıfır Derecesi*, 1989, 2009); *Michelet* (1954); *Mythologies* (1957; *Çağdaş Söylenler*, 1990); *Sur Racine* (1963; *Racine Üstüne*); *Essais critiques* (1964; *Eleştirel Denemeler*, 2013); *La Tour Eiffel* (A. Martin'ın fotoğraflarıyla, 1964; *Eiffel Kulesi*, 1996, 2008); *Critique et vérité* (1966; *Eleştiri ve Gerçek*); *Système de la mode* (1967; *Moda Dizgesi*); *L'Empire des signes* (1970; *Göstergeler İmparatorluğu*, 1996); *S/Z* (1970; *S/Z*, 1996); *Sade, Fourier, Loyola* (1971); *Nouveaux Essais critiques* (*Le Degré zéro de l'écriture* ile birlikte, 1972; *Yeni Eleştirel Denemeler*, 2009); *Le Plaisir du texte* (1973; *Metnin Hazza*, 2006); *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975; *Roland Barthes*, 1998); *Fragments d'un discours amoureux* (1977; *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, 1992); *Leçon* (1978; *Açılış Dersi*, 2008); *Sollers écrivain* (1979; *Yazar Sollers*); *La Chambre claire* (1980; *Aydınlık Oda*); *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980* (ö.s., 1981; *Söyleşiler*); *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (ö.s., 1982; *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, 2014); *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (ö.s., 1984; *Dilin Çalışma Sesi*, 2013); *L'aventure sémiologique* (ö.s., 1985; *Göstergebilimsel Serüven*, 1993); *Incidents* (ö.s., 1987; *Ara Olaylar*, 1999, 2008); *Variations sur l'écriture* (*Le Plaisir du texte* ile birlikte, 2000; *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*, 2006); *Comment vivre ensemble* (ö.s., 2002; *Nasıl Birlikte Yaşamır*, 2009); *Écrits sur le théâtre* (ö.s., 2002; *Tiyatro Üstüne Yazılar*); *La Préparation du roman I et II* (ö.s., 2003; *Romanın Hazırlanışı I, II*, 2006, 2010); *Journal de deuil* (ö.s., 2009; *Yas Günlüğü*, 2009); *Carnets du Voyage en Chine* (ö.s., 2009; *Çin Yolculuğu Defterleri*, 2012).

Mehmet Rifat göstergebilim, dilbilim, edebiyat eleştirisi, eleştiri kuramları, Fransız edebiyatı, çeviri kuramı ve masal incelemesi alanlarında çalışıyor.

Sema Rifat işlevsel dilbilim, metin kuramı, çeviri, eleştiri, İtalyan şairleri ve mektup üstüne yazıları ve araştırmaları yayımlandı. Yapıtlarını dilimize kazandırdığı yazarlar arasında özellikle şunlar sayılabilir: Barthes, Eco, Butor, Rus biçimcileri, Propp, Jakobson, Şklovski, Eliade, Balzac, Flaubert, Manganelli, Pessoa, Charles Juliet, Dai Sijie, Nicole Avril, Pascal Picq, vb.

*Roland Barthes'ın
YKY'deki kitapları:*

Göstergebilimsel Serüven (1993)
Göstergeler İmparatorluğu (1996)
S/Z (1996)

Roland Barthes (1998)

Yazı Üzerine Çeşitlemeler – Metnin Hazzı (2006)

Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi (2008)

Yazının Sıfır Derecesi ~ Yeni Eleştirel Denemeler (2009)

Yas Günlüğü (2009)

Çin Yolculuğu Defterleri (2012)

Eleştirel Denemeler (2013)

Dilin Çalışma Sesi (2013)

Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik (2014)

ROLAND BARTHES

Bir Deneme Bir Ders:

Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi

Çevirenler

Mehmet Rifat - Sema Rifat



YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 2762
Edebiyat - 839

Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi / Roland Barthes
Özgün adı: La Tour Eiffel / Leçon
Çevirenler: Mehmet Rifat - Sema Rifat

Kitap editörü: Korkut Erdur

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Promat Basım Yayım San. ve Tic. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673.Sokak, No: 34 Esenyurt / İstanbul
Sertifika No: 12039

1. baskı: İstanbul, Eylül 2008
2. baskı: İstanbul, Nisan 2015
ISBN 978-975-08-1476-1

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2008
Sertifika No: 1206-34-003513
© Éditions du Seuil, 1989
© Éditions du Seuil, 1978

Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternetsatış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

İÇİNDEKİLER

Sunuş (M. Rifat) • 7

Eiffel Kulesi • 9

Açılış Dersi • 41

Sunuş

Bu kitap Roland Barthes'ın yazma arzusu ve dünyayı anlamlandırma açısından birbirini bütünleyen ayrı türdeki iki metnini içeriyor: 1964'te yayımladığı *Eiffel Kulesi* adlı denemesi ile 1977'de Collège de France'ta (Paris) verdiği ilk dersi, *Açılış Dersi*'ni.

Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi başlığı altında, gerek Yapı Kredi Yayınları'nın, gerekse Seuil Yayınları'nın onayını alarak biraraya getirdiğimiz bu iki metin, Roland Barthes'ın yazı ve düşünce ustalığının en çarpıcı örneklerinden ikisini oluşturuyor.

İlk kez 1964'te, André Martin'in fotoğraflarıyla birlikte yayımlanan *La Tour Eiffel* (Eiffel Kulesi) [Delpire Yayınları], 1989'da ikinci kez aynı fotoğraf sanatçısının güncelleştirilmiş çalışmasıyla çıkmış [CNP/Seuil], 1993'teyse Éric Marty'nin hazırladığı ve sunduğu, Roland Barthes'ın *Cœuvres complètes*'inde (Bütün Yapıtları) yer almıştır (Seuil, cilt 1, s. 1379-1400)¹.

Son iki baskıyı karşılaştırarak dilimize aktardığımız *Eiffel Kulesi*, Roland Barthes'ın dünyadaki çeşitli nesnelere anlamlandırmaya çalıştığı ve bu amaçla hem gösterge(bilim)sel hem de sanatsal bir yazı serüvenini birlikte yaşamaya başladığı yılların ürünüdür. Gerçekten de bu metinde Roland Barthes'ın deneme ustalığının altında, derinden derine, göstergebilimsel bir bakış, bir sezgi, bir çözümleme, bir sınıflandırma, bir yorumlama ustalığının "kendine özgü" ipuçları da görülmektedir.

Eiffel Kulesi, bir (baş)kente dolaşırken yalnızca sokaktaki olgu ve olayları görmekle yetinmeyip çevresindeki anlamları

fark eden, çevresindeki anlam çokluğunun "seslerini duyan" ve bunları yaratıcı bir *yazı* sürecinde dile getiren "benzersiz" bir deneme ustasının, "taklit edilmesi olanaksız" bir "gösterge avcısı"nın ürünü olarak "ele alınmalıdır": Hem de Roland Barthes'ın her metninde olduğu gibi, okurundan okuma çabası bekleyen bir ürün olarak.

Açılış Dersi ise, Fransa'nın en önemli özgür araştırma ve öğretim kurumu Collège de France'ın Edebiyat Göstergebilimi kürsüsüne atanan Roland Barthes'ın bu kürsüde vereceği ve Avrupalı aydınlar tarafından ilgiyle izlenecek derslerin "ideoloji"sini çizen konuşmasının metni. Roland Barthes *Açılış Dersi*'nde kendi göstergebilimsel anlayışı ile yazarlık anlayışını kaynaştırırken, her türlü iktidardan, özellikle de dilin ve söylemin iktidarından uzak durmaya çalışan bir düşünsel davranış içine girer: "Dil ne gerici ne de ilerici; yalnızca faşisttir; çünkü faşizm söylemeyi engellemek değil, söylemeye zorlamaktır" diyerek de kendinden beklenen o her zamanki çarpıcı yaklaşımını bir kez daha sergiler.

Eiffel Kulesi ile *Açılış Dersi*'ni birlikte okuyanlar, *yazma arzusuyla yola çıkan, "iktidara hiç yer vermeyen", "içinde biraz bilgi, biraz bilgelik, ama en çok da tat barındıran"* bir yazarın serüvenini yaşayacaklardır.

Mehmet Rifat
Beylerbeyi, Eylül 2008.

1 Roland Barthes'ın "Bütün Yapıtları" 2002'de yine Éric Marty yönetiminde genişletilmiş olarak 5 cilt halinde yayımlanmıştır.

EIFFEL KULESİ

“Biz, yazarlar, heykeltıraşlar, mimarlar, ressamalar, Paris’in bugüne kadar hiç dokunulmamış güzelliğinin tutkun âşıkları, değeri bilinmemiş Fransız zevki adına, tehdit altındaki Fransız sanatı ve tarihi adına, başkentimizin tam ortasına yararsız ve canavar görünümlü Eiffel Kulesi’nin dikilmesine var gücümüzle, tüm öfkemizle karşı çıkıyoruz. Paris kenti, giderilemeyecek biçimde alçalmak ve çirkinleşmek için, bir makine yapımcısının tuhaf ve ticari hayallerine daha uzun süre katlanabilecek midir? Ticari Amerika’nın bile istemediği Eiffel Kulesi, Paris’in ayıbıdır, bundan hiç kuşkunuz olmasın. Herkes hissediyor, herkes söylüyor bunu, herkes derin üzüntü duyuyor bundan ve bizler de bu kadar yerinde bir telaşa kapılmış dünya kamuoyunun zayıf bir yan-kısından başka bir şey değiliz. Ve nihayet, yabancılar Sergimizi ziyarete geldiklerinde şaşırıp ‘Ne yani? Fransızlar o kadar övündükleri zevkleri konusunda bizlere bir fikir vermek için bu berbat şeyi mi buldular?’ diye haykıracaklardır. Bizlerle alay etmekte haklı olacaklardır, yüce gotik yapıların Paris’i, Puget’nin Paris’i, Germain Pilon’un Paris’i, Jean Goujon’un Paris’i, Barye’nin, vd’nin Paris’i Mösyö Eiffel’in Paris’i haline gelecektir.”

Le Temps, 14 Şubat 1887

Başkalarının yanı sıra Ernest Meissonier, Charles Gounod, Charles Garnier, William Bouguereau, Alexandre Dumas fils, François Coppée, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme ve Guy de Maupassant tarafından da imzalanan “Sanatçıların Protestosu”ndan alınmıştır.

Hiç sevmediği halde sık sık öğle yemeği yemiş Maupassant Kule'nin lokantasında: *Paris'te onu görmediğim tek yer burası* dermiş. Gerçekten de Paris'te Kule'yi görmemek için bitmez tükenmez önlemler almak gerekir; hangi mevsim olursa olsun, sisler, alacakaranlıklar, bulutlar arasında, yağmurda, güneşte, hangi noktada olursanız olun, sizi ondan ayıran çatıların, kubbelerin ya da yeşil dalların görünümü ne olursa olsun *Kule oradadır*; öylesine girmiştir ki gündelik yaşama, bundan sonra artık Kule için özel bir nitelik yaratmamız olanaksızdır; sadece varlığını sürdürmekte inatçıdır o, taş gibi ya da ırmak gibi; tıpkı anlamı pekâlâ sınırsızca sorgulanabilen ama varlığı tartışılmayan bir olgu gibi gerçektir o. Paris'te hiçbir bakış yoktur ki günün belirli bir anında ona *takılmamış* olsun; ben bu satırları yazarken ondan söz etmeye başladığım sırada, o, penceremle çerçevelenmiş olarak karşımda durmakta; ocak ayında gecenin onu silikleştirdiği, sanki onu görünmez kılmak, varlığını yalanlamak istermiş gibi olduğu anda bile bakın işte iki küçük ışık yanıyor ve hafifçe göz kırptıyor dönerek tepesinde: Bütün bu gece boyunca da orada kalacak o, Paris'in üstünden, kendisini gördüklerini bildiğim bütün dostlarımın bakışlarına bağlayarak beni: Onunla birlikte biz hepimiz devingen bir figür oluştururuz, o da bu figürün değişmez merkezidir: Dostluk doludur Kule.

Kule bütün dünyada da varlığını korur. Önce Paris'in evrensel simgesi olarak, bu kentin görüntüyle anlatılması gereken her yerde vardır o; Middlewest'ten Avustralya'ya, hiçbir Fransa yolculuğu yoktur ki bir bakıma Kule adına yapılmamış olsun; Fransa üstüne hiçbir ders kitabı, afiş ya da film yoktur ki onu bir halkın ve bir yerin en büyük göstergesi olarak sunmasın: Evrensel yolculuk diline aittir o. Dahası da var: Tam anlamıyla Paris'i dile getirmesinin ötesinde insana özgü en genel düşsellikle ilgilidir

o; yalın, kalıpsal biçimi sonsuz bir şifre eğilimi kazandırır ona: Sırasıyla ve hayalgücümüzün çağrılarına göre, Paris'in, modernliğin, bağlantı kurmanın, bilimin ya da XIX. yüzyılın simgesidir o; füze, bitki gövdesi, derrick*, fallus, paratoner ya da böcektir, düşün büyük yolculukları karşısında kaçınılmaz göstergedir o; onunla karşılaşmak zorunda kalmamış olan Paris'li bir bakış bulunmadığı gibi, er ya da geç onun biçimini bulmayan ve onunla beslenmeyen bir düş de yoktur; bir kalem alın elinize ve bırakın elinizi, yani düşüncenizi kendi haline, çoğu zaman Kule çıkacaktır ortaya, şu yalın çizgiye, tek mitsel işlevi, şairin deyişiyle *taban ile tepeyi* ya da *yer ile gökü* birleştirmek olan şu yalın çizgiye indirgenmiş olarak.

Bu katışıksız –neredeyse boş– göstergeden kaçınmak olanaksızdır, *çünkü her şeyi söylemek ister o*. Eiffel Kulesi'ni yadlamak için (böyle bir şeye ender olarak eğilim duyulur, çünkü bu simge bizdeki hiçbir şeye zarar vermez) tıpkı Maupassant gibi yapıp Kule'ye yerleşmek, sanki onunla özdeşleşmek gerekir. İnsanın kendi bakışını yalnız kendisinin bilmemesi gibi Kule de merkezini oluşturduğu eksiksiz optik sistemin tek kör noktasıdır, Paris de bunun çevre çemberini oluşturur. Ama Kule, kendisini sınırlarmış gibi görünen bu devinim içinde yeni bir güç kazanır: Bakıldığında nesnedir, ziyaret edildiğinde bu kez bakış haline gelir, ve az önce kendisine bakmakta olan şu Paris'i ayakları altında hem yayılmış hem de toplanmış bir nesne olarak oluşturur. Kule gören bir nesnedir, görülen bir bakıştır: Eksiksiz bir fiildir o, aynı zamanda hem etken hem de edilgendir, hiçbir işlevi, hiçbir *çatı'sı*** (dilbilgisinde hoş bir anlam ikircilliğiyle söylendiği gibi) eksikli [defektif] değildir. Önemsiz sayılmaz bu diyalektik, Kule'yi benzersiz bir anıt haline getirir; çünkü dünya genellikle ya, şeyleri görmeye yönelik salt işlevsel organizmalar (kamera ya da göz) üretir – ama o zaman da bunlar kendilerini hiçbir bakımdan görülmeye sunmazlar, yani *gören* şey mitsel

* *Derrick* (İng. sözcük): Petrol kuyularının açılmasında kullanılan delme aygıtını taşıyan madeni yapı kafesi; ya da bayındırlık işlerinde kullanılan kaldırma makinesi. (ç. n.)

** Burada bağlama uygun olarak dilbilgisindeki *çatı* terimiyle karşıladığımız sözcüğün Fransızcası aynı zamanda "ses" anlamına da gelen *voix*'dir. (ç. n.)

olarak *gizli* kalan şeye bağlıdır (gözetleyici tema'sıdır bu); ya da görünümler üretir, bunların kendileri de kördür ve görülebilir olanın salt edilgenliği içinde bırakılmışlardır. Kule (onun mitsel güçlerinden biri de işte burada yatar) bu *görmek* ile *görölmek* arasındaki ayrılığı, sıradan karşıtlığı hiçe sayar; her iki işlev arasında büyük bir dolaşımı yerine getirir; sanki bakışın her iki cinsiyetine de sahip eksiksiz bir nesnedir. Algılama düzenindeki bu ışıl ışıl konum, anlama yönelik olağanüstü bir eğilim kazandırır ona: Kule anlamı çeker, tıpkı bir paratonerin yıldırımı çekmesi gibi; bütün anlamlandırma meraklıları için büyüleyici bir rol oynar Kule, katışıksız bir gösterenin rolünü; bir başka deyişle, insanların, hiç durmadan kendi bilgilerinden, düşlerinden, tarihlerinden istedikleri gibi çekip aldıkları *anlamı* yerleştirdikleri bir biçimin rolünü oynar, ama yine de söz konusu anlam bitmez ve sınırlandırılmaz: Yarının insanları için Kule'nin ne olacağını kim söyleyebilir ki? Ama kuşkusuz o her zaman bir şey olacaktır, hem de kendilerinden bir şey. Bakış, nesne, simge: Onun her zaman Eiffel Kulesi'nden apayrı ve ondan çok daha fazla bir şey olmasına olanak veren sonsuz işlevler dolaşımı budur işte.

Kendisini bir tür bütünsel anıt haline getiren bu büyük hayalci işlevi karşılamak için, Kule'nin aklın denetiminden kaçıp kurtulması gerekir. Bu başarılı kaçışın ilk koşulu, Kule'nin bütünüyle *yararsız* olmasıdır. Kule'nin yararsızlığı her zaman belli belirsiz biçimde bir skandal olarak, yani değerli ve itiraf edilemez bir gerçeklik olarak hissedilmiştir. Daha inşa edilmeden önce bile, yararsız olduğu söyleniyor, bu da Kule'nin mahkûm edilmesi için yeterlidir diye düşünülüyordu o sıralarda. Büyük burjuva girişimlerinin usçulluğuna ve ampirizmine genel olarak bağlı olan bir dönemin anlayışında, yararsız bir nesne fikrine katlanmaya yer yoktu (meğerki açıkça bir sanat nesnesi olmasın; böyle bir şeyin de Kule için söz konusu olduğu düşünülemezdi). Bu nedenle Gustave Eiffel, Sanatçıların Bildirisi'ne yanıt olarak projesini kendi savunurken, Kule'nin gelecekteki bütün kullanımlarını özenle bir bir sayar: Bunların tümü de, bir mühendisten bekleneceği gibi, bilimsel kullanımlardır: Aerodinamik ölçümler, kullanılmış olan gerecin direncine ilişkin incelemeler,

tirmanıcının fizyolojisi, radyoelektrik konusundaki araştırmalar, telekomünikasyon sorunları, meteoroloji gözlemleri, vb.. Bu yararlıklar, tartışma kabul etmez hiç kuşkusuz ama, müthiş Kule mitinin yanında, onun bütün dünyada üstlenmiş olduğu insansı anlamın yanında çok gülünç kalır. Çünkü burada, yararçı nedenler, Bilim miti tarafından ne kadar yüceltilmiş olurlarsa olsunlar, insanların tam anlamıyla insan niteliği taşımalarına yarayan büyük hayal işlevi ile karşılaştırıldıklarında bir hiç kalırlar. Ama yine de her zaman olduğu gibi yapıtın nedensiz anlamı hiçbir zaman doğrudan doğruya açıklanmaz: Kullanım başlığı altında usçullaştırılır: Eiffel, Kule'sini ciddi, usa uygun, yararlı bir nesne biçiminde görüyordu; insanlar ise Kule'yi ona, doğal olarak usdışının sınırlarına varan büyük bir barok düş biçiminde geri gönderirler.

Bu iki yanlı harekette derinlik vardır: Mimarlık her zaman için düş ve işlevdir, bir ütopyanın anlatımı ve bir konforun aracıdır. Kule'nin doğmasından önce bile XIX. yüzyılda (özellikle Amerika'da ve İngiltere'de) yüksekliği şaşırtıcı olacak binalar düşünmişti, çünkü bu yüzyılda teknik başarılarla uğraşılmaktaydı ve gökyüzünün fethi de yeniden insanlığın içini kemirip durmaktaydı. 1881'de, Kule'nin yapılmasından kısa süre önce, Bir Fransız mimarı bir güneş-kule projesini oldukça ilerletmişti; oysa, demir işçiliğine değil de duvarcılığa başvurduğu için teknik açıdan oldukça çılgınca sayılan bu proje de tümüyle ampirik bir yararlılık güvencesi altındaydı; bir yandan yapının tepesine yerleştirilen bir ateş makinesi, aynalar sistemi (karmaşık bir sistem kuşkusuz!) yardımıyla Paris'in en ufak köşe bucağını aydınlatacaktı; öte yandan da bu güneş-kulenin en son katı (Eiffel Kulesi gibi yaklaşık 1000 ayak) hastaların "dağdaki kadar temiz" bir havadan yararlanacakları bir tür temiz havayeri'ne [aerium] ayrılacaktı. Bununla birlikte, Eiffel Kulesi için olduğu gibi, burada da, girişimdeki naif yararlılık düş işlevinden ayrılmaz; son derece güçlü olan bu işlev de, doğrusu girişimin yaratımındaki esin kaynağını oluşturur: Kullanım, anlamı barındırmaktan başka bir şey yapmaz. İşte bu yüzden de, insanlar arasında gerçek bir Babil kompleksinden söz edilebilir: Babil'in, Tanrı ile iletişim

kurmaya *yarayacağı* varsayılmıştı, ama yine de Babil, teoloji projesinde görülen derinlikten daha başka birçok derinlikle ilgili bir düştür; ve nasıl ki yararçı nitelikli koruyucudan kurtulmuş olan bu yükselme kökenli düş, en sonunda, ressamların canlandırdığı sayısız Babillerde kalan şeyden ibaret olmuşsa (sanatın işlevi sanki nesnelere derin yararsızlığını göstermekmiş gibi), Kule de, gerçekleşmesine izin vermiş olan bilimsel gerekçelerden çarçabuk kurtulmuş olarak (burada Kule'nin gerçek anlamda yararlı olması önemli değildir), büyük bir insanlık düşünden hareketle doğmuştur. Bu düş, içinde devingen ve sonsuz anlamların birbirine karıştığı bir düştür: Kule kendisini insanların hayalgücünde yaşatan temel yararsızlığı yeniden ele geçirmiştir. Başlangıçta, boş bir anıt fikri mantığa son derece aykırı olduğundan, Kule bir "Bilim Tapınağı" haline getirilmek istenmişti; ancak burada yalnızca bir eğretilerdir [metafor'dur] söz konusu olan; aslında *hiçbir şey* değildir Kule, anıtın bir tür sıfır derecesini gerçekleştirir; hiçbir kutsal şeye katılmaz, Sanat'a bile; bir müze gibi gezilemez Kule: Görülecek bir şey yoktur *içinde*. Yine de bu boş anıt her yıl Louvre müzesine gidenlerin iki katına varan Paris'in de en büyük sinemasından hissedilir derecede daha fazla sayıda olan izleyiciyi kabul eder.

Peki Eiffel Kulesi niye ziyaret edilir ki? Asıl nesnesi olmaktan çok billurlaştırıcısı olduğu bir düşe katılmak için hiç kuşkusuz (zaten özgünlüğü de burada yatmaktadır). Kule seyredilecek sıradan bir görüntü değildir; Kule'ye girmek, tırmanmak, Kule'nin geçitleri çevresinde koşuşmak, hem daha basit bir biçimde hem de derinlemesine olarak bir *görünüm*'ün içine girmektir ve bir nesnenin (ama *ajurdu* bir nesnenin) içini keşfetmektir, turistik nitelikli riti, bakışın ve kavrayışın serüvenine dönüştürmektir. Kule'nin sonuncu anlamı olan onun o büyük simgesel işlevine geçmeden önce, sözümü bitirmek için, şu ikili işlev üstüne birkaç söz söylemek isterim.

Kule Paris'e bakmaktadır. Kule'yi ziyaret etmek demek, Paris'in belli bir özünü algılamak, anlamak ve onun tadını çıkarmak için balkona çıkıp oturmak demektir. Burada da Kule özgün bir anıttır. Genellikle dam köşkleri [cihannümler] doğa-

ya tepeden bakış noktalarıdır, doğanın öğelerini, sularını, vadilerini, ormanlarını ayakları altında tutarlar; öyle ki "güzel görünüm" turizmi, hiç kuşkusuz doğacı bir mitoloji içerir. Kule'ye gelince, o, doğaya değil de kente bakar; bununla birlikte Kule, ziyaret edilen bakış noktası konumundan dolayı, kenti bir tür doğa haline getirir; insanların karıncalar gibi kaynaşmasından peyzaj oluşturur, çoğunlukla karanlık kent mitine romantik bir boyut, bir uyum, bir hafiflik katar; onun aracılığıyla ve ondan hareketle, kent, kendilerini insanların merakına sunan büyük doğa temalarıyla birleşir: Okyanustur, fırtına, dağ, kar, ırmaklardır bu temalar. Kule'yi ziyaret etmek, şu halde, anıtların pek çoğu için söz konusu olduğu gibi tarihsel bir kutsallık ile bağlantı kurmak değil de daha çok yeni bir doğa ile, insan uzamının doğası ile bağlantı kurmak demektir: Kule bir iz, bir anı, kısacası bir kültür olmaktan çok, onu uzama dönüştüren şu bakış tarafından doğal kılınmış bir insanlığın dolaysız tüketimidir.

Bu nedenle Kule'nin, ilk anlatımını edebiyat alanında bulmuş olan bir düşü somutlaştırdığını söyleyebiliriz (kitapların işlevi, ileride tekniğin gerçekleştirmekten öteye gitmeyeceği şeyi önceden yerine getirmektir çoğunlukla). XIX. yüzyılda, Kule'nin yapımından elli yıl kadar önce, gerçekten de, panoramik görünüm hayalinin (belki de çok eskidir) büyük bir şiirsel yazının güvencesini aldığı iki yapıt üretildi: Bir yandan Hugo'nun *Notre-Dame de Paris*'inde (Notre-Dame'ın Kamburu) Paris'i kuşbakışı olarak ele alan bölüm, öte yandan Michelet'in *Tableau de la France*'ıdır (Fransa'nın Görünümü) bunlar. Oysa yüksekten bakılarak çizilen bu iki görünümde, biri Paris'e, öbürü Fransa'ya ilişkin görünümde, hayran olunacak yan, Hugo ve Michelet'nin, yüksekliğin olağanüstü hafifliğine panoramik görünümün eşsiz bir *kavrayış* gücü verdiğini çok iyi anlamış olmalarıdır. Kule'yi her ziyaret edenin bir an için benimseyebileceği kuşbakışı, yalnızca algılanması için değil ama *okunması* için de sunar dünyayı bize; bu nedenle de görünüme ilişkin yeni bir duyarlılığa denk düşer. Eskiden, yolculuk yapmak demek (Rousseau'nun bazı gezintilerini, hem de çok hoş olan bazı gezintilerini düşünün) heyecana kapılmak, şeyleri bir bakıma büyük ve hızlı akışları

içinde algılamak demekti yalnızca; buna karşılık, romantik yazarlarımızın, aynı zamanda hem Kule'nin yapılacağını hem de havacılığın doğacağını sanki önceden sezmiş gibi betimledikleri kuşbakışı görünümse, heyecanlanmayı aşmaya, şeyleri de *yapıları içinde* görmeye olanak verir. Demek ki burada, aynı yüzyılda, belki de aynı tarihten doğmuş olan şu görüntü edebiyatlarının ve mimarilerinin kendi damgalarını vurdukları entelektüalist tarzda yeni bir algılamamanın ortaya çıkışıdır söz konusu olan: Paris ve Fransa, Hugo ve Michelet'in kaleminde (ve Kule'nin bakışı altında), maddiliklerinden yine de hiçbir şey yitirmeksizin –yenilik de zaten burada yatar ya– kavranabilir nesnelere, şeyler haline gelirler; yeni bir kategori ortaya çıkar, somut soyutlama kategorisidir bu: Günümüzde de zaten *yapı* sözcüğüne verilebilecek anlam budur: akıllıca biçimler bütünü.

Düzyazı ile karşılaşan Mösyö Jourdain gibi Kule'yi her ziyaret eden kişi de hiç farkında olmadan yapısalıcı gibi davranır böylece (bu da, düzyazı'nın ve yapının gerçekten var olmasını engellemez); ziyaretçi, altında uzanan Paris'te, kendiliğinden, ayrı ayrı noktalar saptar –çünkü bunlar bilinen noktalardır; ama yine de onları birbirine bağlamayı, onları büyük bir işlevsel uzam içinde algılamayı sürdürür; sözün kısası, ayırır ve düzenler; Paris kendisini ona, gücül olarak *hazırlanmış*, kavranmaya yönelik bir nesne biçiminde sunar; ama bu nesne ziyaretçinin son bir zihinsel etkinlik yardımıyla bizzat kendisi tarafından oluşturulması gereken bir nesnedir. Kule'nin Paris'e *şöyle bir bakıvermesi'*nden daha az edilgen bir şey yoktur. Turistin küçük bir bakışıyla iletilen bu zihinsel etkinliğin bir adı vardır: Deşifre etmedir bu.

Nedir aslında bir panorama? Deşifre edilmeye çalışılan bir görüntüdür; içinde, bilinen yerlerin tanınmaya, işaret noktalarının saptanmaya çalışıldığı bir görüntüdür. Paris'in Eiffel Kulesi'nden herhangi bir görüntüsünü ele alın; şurada Chaillot tepesini, orada Boulogne ormanını seçersiniz; ya Arc de Triomphe nerede? Görmüyorsunuz onu; bu görünmeyiş de panoramayı yeniden dikkatle incelemek, yapınızda eksik kalmış olan bu noktayı aramak

zorunda bırakıyor sizi; bilginiz (Paris'in topografyasıyla ilgili olarak sahip olabileceğiniz bilgi) algılamanızla çatışıyor; bir bakıma kavrama da budur işte: *Yeniden oluşturmaktır*, zihninizde belleğe ve heyecana Paris'in bir görüntüsünü üretecek biçimde işbirliği yaptırmaktır; Paris'in gerçek olan, atalardan kalmış olan öğeleri tam karşınızda dururlar, ancak size içinde sunulmuş oldukları global uzam tarafından yönleri şaşırtılmıştır; nedeni de söz konusu uzamın size yabancı kalmış olmasıdır. Böylelikle her panoramik görünümün karmaşık ve diyalektik doğasına yaklaşıyoruz; bu, bir yandan keyifli bir görünümdür, çünkü Paris'in sürekli bir görüntüsü boyunca ağır ağır, hafifçe kayabilir; ve uzaktan, yükseklik mutluluğu içinde algılanmış olan bu büyük maden ve bitki düzlemleri örtüsünü, ilk anda hiçbir "engel" [engebe] bozamaz; ama öte yandan, bu sürekliliğin kendisi bile zihni belli bir çatışmaya çeker, deşifre edilmek ister, onda yeniden *göstergeler* bulmamız, onda yeniden tarihten ve mitten gelmiş bir yakınlık bulmamız gerekir; işte bu yüzden, bir panorama asla bir sanat yapıtı gibi tüketilemez, çünkü bir tablonun estetik bakımından ilginçliği, onda, bilgiden doğan özel noktaları *tanımaya* çalıştığımız anda sona erer. Kule'nin dibinde uzanan Paris'in bir güzelliği olduğunu söylemek, iyice derli toplu bir uzamdan başka bir şey tanımayan şu havadan görünüm mutluluğunu kabul ve itiraf etmek demektir; ama aynı zamanda, bölünmeyi, saptanmayı, belleğe bağlanmayı bekleyen bir nesne karşısında bakışın tam anlamıyla zihinsel çabasını gizlemek de demektir; çünkü heyecan mutluluğu (yüksekten bakıştan daha güzel bir şey olmaz), zihnin her görüntü karşısındaki sorgulayıcı özelliğinden ustalıkla sıyrılmada yeterli değildir.

Panoramik bakışın kısaca zihinsel diye nitelendirilebilecek özelliği, Hugo ve Michelet'nin kendi kuşbakışlarının başlıca nedeni haline getirdikleri şu olguyla doğrulanmıştır; Paris'i kuşbakışı algılamak demek, kaçınılmaz olarak bir tarih hayal etmek demektir; zihin Kule'nin tepesinden, gözleri önündeki görünümün değişmesini düşlemeye koyulur; uzamın şaşkınlığı içinden zamanın gizemi içine dalar, bir tür içten gelen anımsama hastalığına bırakır kendini: Sürenin bizzat kendisi panoramik duru-

ma gelir. Şimdi orta derecede bir bilgi düzeyine yerleşelim, Paris panoramasını, sıradan bir biçimde sorgulayalım (hiç de öyle güç bir iş değildir bu da); gözümüzün önünde yani bilincimizde dört büyük an beliriverir hemen. İlki, tarihöncesine ait olanıdır: Paris, içinden belli belirsiz birkaç sağlam noktanın yükseldiği bir su örtüsüyle kaplıydı o zamanlar; ziyaretçi Kule'nin birinci katına çıktığında, dalgaların onun tam karşısına gelmesi gerekirdi ve ziyaretçi yalnızca birkaç alçak ada, Étoile, Panthéon, ağaçlarla kaplı bir adacık, Montmartre, ve uzaklarda mavi renkli iki kazık, Notre-Dame'ın kuleleri; sonra sol tarafında, bu büyük gölün kıyısında Valérien dağının yamaçlarını görürdü; oysa buna karşılık, günümüzde, bu dağın tepesine sisli bir havada çıkmak isteyen bir ziyaretçi, sıvı bir temelden yükselen Kule'nin son iki katını görecek; Kule ile suyun arasındaki bu tarihöncesine özgü ilişki sanki günümüze kadar simgesel olarak sürmüştür; nedeni de Kule'nin, bir bölümüyle Seine ırmağının Université sokağı düzeyine kadar doldurulmuş olan ince bir kolu üstünde kurulmuş olmasıdır; ayrıca Kule, köprülerine bekçilik ettiği ırmağın bir hareketinden ortaya çıkıvermiş gibi görünür hep. Kule'nin bakışının önüne gelen ikinci tarih Ortaçağ'dır; Cocteau Kule'den söz ederken onun sol yakanın [rive gauche] Notre-Dame'ı olduğunu söylerdi. Paris katedrali, kentteki en yüksek anıt olmadığı halde (Invalides, Panthéon, Sacré-Cœur daha yüksektir) Kule ile birlikte simgesel bir ikili oluşturur (bu ikilinin Paris'i genellikle Kule'sine ve katedraline indirgeyen turistik folklor tarafından benimsendiği söylenebilir): Geçmiş (Ortaçağ her zaman için yoğun bir çağı temsil eder) ile şimdinin, dünyamız kadar yaşlı olan taş ile modernliğin belirtisi olan metalin karşıtlığı üstünde eklenmiş bir simgedir bu. Kule'nin okunmak üzere sunduğu üçüncü an, geniş çaplı bir tarihin anıdır: Monarşi'den İmparatorluk'a, Invalides'den Arc de Triomphe'a kadar uzandığı için değişikliğe uğramamıştır: Bu, Fransız çocuklarının okulda yaşadıkları biçimiyle, ve her öğrencinin belleğinde yer etmiş olan pek çok bölümünün Paris'le ilgili olduğu Fransa Tarihi'dir tam anlamıyla. Son olarak kule, Paris'in dördüncü bir tarihini, oluşmakta olan tarihini gözetmektedir: Modern anıtlar (Unesco binası, Radyo-evi), onun uzamına geleceğe ilişkin göstergeleri yerleştirmeye

başlar; Kule şu yepyeni gereçler (cam, metal), şu yeni biçimler ile geçmişin taş ve kubbelerini uyumlu kılmaya olanak verir; Paris, kendi süresi içinde, Kule'nin bakışı altında soyut bir tuval gibi oluşmaktadır; bu tuvalde çok eski bir geçmişten gelen loş kare biçimler modern mimarının beyaz dikdörtgen biçimleriyle yan yana gelir.

Tarihin ve uzamın bu noktaları, bakış tarafından (Kule'nin tepesinden) bir kez yerine oturtulduktan sonra, hayalgücü Paris panoramasını doldurmayı, ona yapısını kazandırmayı sürdürür; ama o zaman da işin içine insana özgü işlevler karışır; tıpkı cin Asmodeus gibi, Kule'nin ziyaretçisi de Paris'in üstünde yükselirken, milyonlarca insanın özel yaşamını örten dev kapağı kaldırdığı izlenimine kapılır; o zaman da kent, işlevleri yani ilişkileri ziyaretçi tarafından deşifre edilen bir özel yaşam haline gelir. Irmağın çizdiği yatay eğriye dikey olan büyük kutup ekseni üstünde, kat kat üç bölge, insan yaşamının üç işlevi söz konusu olur, tıpkı başaşağı bir beden boyunca olduğu gibi: En üstte, yani Montmartre'in eteklerinde zevk; ortada Opéra çevresinde, maddilik, iş hayatı, ticaret; aşağıya doğru, Panthéon'un dibinde, bilgi, inceleme; sonra sağda ve solda bu yaşam eksenini koruyucu iki manşon gibi saran, iki büyük yerleşme bölgesi (şurada özel konutların, burada kalabalıkların alanı); daha uzakta da iki orman şeridi, Boulogne ve Vincennes. Çok eskiden gelen bir tür yasanın, kentleri batıya, günbatısına doğru gelişmeye yönelttiğine inanır gibi olmuştuk; güzel mahallelerin zenginliği bu yöne doğrudur, doğu ise yoksulluk yeri olarak kalır; Kule de yerleşimiyle bu hareketi gizliden gizliye izler gibidir, sanki bu batıya doğru sapmada Paris'e eşlik eder gibidir; başkentimiz de bu sapmadan kurtulmaz, ve hatta kenti, güneye ve günbatısına, güneşin en sıcak olduğu yere, kendi gelişme kutbuna doğru çeker, böylece de, her kenti canlı bir varlık kılan o büyük mitsel işleve katılmış olur: Ne beyindir, ne de organdır Kule; o, kendi yaşam bölgelerinden biraz geriye yerleşmiştir ve Paris uzamının coğrafi, tarihsel ve toplumsal bütün yapısını hafif işaretiyle gizliden gizliye sabitleştiren bakıştan, tanıktan başka bir şey değildir. Kule'den bakış tarafından gerçekleştirilen, Paris'in bu deşifre oluşu, zihninin bir edimi değildir yalnızca, bu aynı zamanda bir *inisi-*

*yasyon*dur da. Paris'i hayranlıkla seyretmek için Kule'ye çıkmak, taşralının fethetmek için Paris'e doğru "çıktığı" o ilk yolculuğun bir benzeridir. Küçük Eiffel de on iki yaşındayken Dijon'dan anesiyle birlikte yolcu arabasına binmiş ve Paris'in "büyü"sünü keşfetmişti. Bir çeşit en üstün merkez olan kent, zevklerin, değerlerin, sanatların ve zenginliklerin en yüksek derecesine katılma hareketini gerekli kılar; değerli bir tür dünyadır o; insan onunla tanıştıktan sonra adam olur, onunla tanıştıktan sonra, tutkuların ve sorumlulukların gerçek yaşamına giriş artık onun damgasını taşır; Kule'ye yapılan yolculuk hiç kuşkusuz bize hâlâ bu çok eski miti anımsatır. Ne kadar kendi halinde olursa olsun, Kule'ye çıkan bir turist için, Paris (istemli ve bireysel bir hayranlıkla seyretme ediminin yol açtığı bakış altında toparlanmış olan Paris), Rastignac'ın korkusuzca hiçe saydığı, meydan okuduğu, ele geçirdiği Paris'tir yine de biraz. Bu nedenle de, yabancıнын ya da taşralının ziyaret ettiği bütün yerler arasında Kule, gezilmesi gereken ilk anıttır; bir Kapıdır o, bir bilgiye geçişin belirtisidir: İnsanın kendi kendini, Kule'ye bir giriş ritisiyle uydurması gerekir; böyle bir şeyden ancak bir Paris'li kendini bağışık tutabilir; gerçekten de Kule bir ırka katılmaya olanak veren yerdir, Paris'e baktığında da, kendisine giriş bedelini ödemiş olan yabancıya devrişip sunduğu başkentini özüdür.

Hayranlıkla seyredilen Paris'ten şimdi de Kule'nin kendisine doğru geri çekilelim: Bakın işte bir nesne gibi yaşayacaktır o (simge olarak harekete geçmeden önce). Genellikle, turist için her nesne önce bir *ıçeri*'dir, çünkü kapalı bir uzamın keşfi yapılmadan "ziyaret"i söz konusu olmaz: Bir kiliseyi, bir müzeyi, bir sarayı ziyaret etmek demek, önce onun içine kapanmak demektir, biraz da bir mal sahibi edasıyla bir iç uzamı "dolaşmak" demektir. Her keşif bir sahip çıkmadır; bu *ıçeri*'yi dolaşma da zaten *dışarı* tarafından sorulan soruya yanıt verir: Anıt bir gizdir, içine girmek demek, onu delip geçmek, ona sahip olmak demektir; böylece turistik ziyarette, Kule'yi ziyaret konusunda söz ettiğimiz şu *inisiyasyon* işlevine rastlarız; bir anıtın içine kapanan ve dışarıya birdenbire çıkmadan önce iç kıvrımlarını ayın alayı halinde izleyen ziyaretçiler topluluğu, *inisiyasyon* binasının için-

de, inisiyasyondan geçmiş olma durumuna gelmek için karanlık ve bilmediği bir yolu aşmak zorunda olan, bir topluluğa yeni katılmış acemiye oldukça benzer. Turistik alışkanlıkta olduğu gibi dinsel protokolde de görülüyor ki ritin bir işlevidir kapanma. Bu noktada da Kule paradoksal bir nesnedir: İnsan onun içine kapanamaz, nedeni de uzunlamasına biçimiyle ve eklemeli yapı gereciyle [açık yapısıyla] tanımlanır olmasıdır: İnsan boşluk içine nasıl kapanabilir, bir çizgiyi nasıl ziyaret edebilir ki? Bununla birlikte hiç kuşkusuz, Kule ziyaret edilir: Onu bir gözlemevi olarak kullanmadan önce içinde oyalanırız. Peki ne olup bitmektedir? *İçeri'nin* büyük keşfi işlevi, boş ve derinliği olmayan, ve sanki tümüyle dış bir maddeden oluşmuş denebilecek bu anıta uygulandığında ne hale gelir acaba?

Modern ziyaretçi, paradoksal anıta nasıl uyum sağlar, o anıt ki kendini ziyaretçinin hayalgücüne sunmuştur; bunu anlamak için, Kule'nin dam köşkü değil de nesne olarak görüldüğü oranda, ziyaretçiye ne verdiğini gözlemlemek yeterlidir. Bu noktada Kule'nin iki çeşit yükümlülüğü söz konusudur. İlki teknik türdendir. Kule tüketilmek üzere belli sayıda performans ya da isterseniz paradoks sunar, ziyaretçi de o zaman vekâleten mühendis gibi davranır, önce, dört temel oturtmalık, özellikle de (aşırı büyüklük insanı şaşırtmaz) metal ayakların madeni kütleyle abartılı olarak eğik biçimde yerleştirilmiş olması söz konusudur; bu eğiklik, dik bir biçimin doğmasına yol açması ölçüsünde ilgi çekicidir; buradaki dikeylik bile bütün simgesel anlamı içine çeker; böylece, kusursuz düzlüğü ile tanımlanan aynı nesnenin, yerden yükseliş noktasını sanki eğik biçimler oluşturuyor gibidir ve burada ziyaretçi için hoş bir meydan okuma söz konusu olur; sonra bir de asansörler vardır; bunlar da eğiklikleriyle oldukça şaşırtıcıdır; çünkü hayalgücüne göre normalde, mekanik olarak yükselen bir şeyin dikey bir eksen boyunca kayması gerekir; merdivenlerden çıkan biri içinse Kule'yi kule *yapan*, bütün ayrıntıların, madeni levhaların, ince demir kirişlerin ve civataların büyütülmüş görünümüdür, ve yine Paris'in her köşesinden salt bir çizgi gibi tüketilen bu dümdüz biçimin nasıl olup da çapraz, birbirine dolaşmış, birbirinden ayrılan çok sayıda doğru parça-

sından oluştuğunu görmekten doğan şaşkınlıktır Kule'yi kule yapan: Bir dış görünüşü (düz çizgi) karşıt gerçekliğine (kırıklı geçreler örgüsü) indirgeme işlemi söz konusudur burada; algılama düzeyinin sadece büyütülmesi sonucu sağlanan bir tür gözaçıcılıktır [demistifikasyon'dur] bu, tıpkı, yüzdeki bir kavisin biraz büyütüldüğünde bile farklı biçimde aydınlanan binlerce küçük kareden oluşmuş olarak görüldüğü o fotoğraflarda olduğu gibi. Böylece Nesne-Kule, gözlemleyicisine, eğer biraz içine girerse, bütün bir dizi paradoksu, bir dış görünüş ile onun karşıt gerçekliğinin hoş bir kaynaşmasını sunar.

Kule'nin nesne olarak ikinci yükümlülüğü ise teknik açıdan eşsiz olmasına karşın, sade bir "küçük dünya" oluşturmasıdır; bütün bir küçük esnaf piyasası Kule'nin yerden itibaren yükseliş hareketine eşlik eder. Kartpostal, hatıra eşya, biblo, balon, oyuncak, gözlük satanlar platforma rahat biçimde yerleşmiş bir ticaret hayatının haberciliğini yaparlar. Oysa her ticaretin, uzama boyun eğdirme işlevi vardır; satmak, satın almak, değiş tokuş etmek, insanoğlu işte bu basit hareketlerle en vahşi yerlere, en kutsal yapılara egemen olur. Tapınaktan kovulan satıcılar mitinde gerçekten de belirsizlik vardır, çünkü ticaret, eşsizliği artık insana korku vermeyen bir anıta karşı sevgi dolu bir tür teklifsizliğin kanıtıdır ve Hıristiyanca (dolayısıyla belli ölçüde özel) bir duyguyla, dinsel olan alışılmış olanı dışlar. Eskiçağ'da tiyatro gösterisi gibi büyük bir dinsel bayram, yani gerçek kutsal tören, yemek ya da içmek gibi en gündelik jestlerin sergilenmesini kesinlikle engellemezdi: Bütün zevkler aynı anda birlikte giderdi, bunun nedeni de düşüncesizce yapılan bir aldınışsızlık değil ama dinsel törenin hiçbir zaman acımasız olmaması, gündelik olanla da çelişmemesiydi. Kule ise kutsal bir anıt değildir ve hiçbir tabu da, orada bildik, samimi bir yaşamın gelişmesini yasaklayamaz, ama yine de burada anlamsız bir olgu söz konusu olamaz. Sözelimi Kule'de bir lokanta açılması (yiyecek, ticaretler arasında en simgesel olanın konusudur), bütün bir dinlenme zamanı anlamına denk düşer; insanoğlu her zaman için –zorlamalar bunu engellemezse– zevklerinin bir tür karşı-motifini [kontrapuntosu'nu] aramaya hazırdır: Bu da konfor diye adlan-

dırılan şeydir. Kule konforlu bir nesnedir, ve zaten bu bakımdan ya çok eski bir nesnedir (sözgelimi antik bir sirke benzer) ya da çok modern bir nesne (aynı anda hem film, hem araba, hem yemek, hem de gece serinliğinin tadını çıkarabileceğimiz açık hava sineması gibi bazı Amerikan kurumlarına benzer). Hem zaten Kule, ziyaretçisine teknik hayranlıktan panoramaya, ondan da besine kadar bütün bir zevk polifonisi sağlayarak, en sonunda insanlara ait önemli yerlerin temel işlevine yani kendine-yeterliğe [otarsil] katılır; kendi üstünde yaşayabilir Kule: İnsan orada düş kurabilir, orada bir şey yiyebilir, orada gözlem yapabilir, orada anlayabilir, orada şaşırabilir, orada alışveriş yapabilir; tıpkı gemide (bu da çocuklara düş kurduran bir başka mitsel nesnedir) olduğu gibi orada insan dünyadan kopmuş ama yine de bir dünyanın sahibi gibi hissedebilir kendisini.

Böylece, Kule'nin, fiziksel kuruluşu aracılığıyla, eski anıtlara özgü kapanma tema'sından ustalıkla sıyrılmakla birlikte yine de kendisini ziyaret eden kişi ile nasıl canlı bir ilişki kurduğu görülür. Yani bu ziyaretçi, onun içine tam olarak girmez de düpedüz onun boşluğuna kayar, asla içine kapanmadan onu sıyırıp geçer; oraya yerleştiğindeyse, çatıya çıkmış gibidir bir bakıma, nesnenin sanki dışında kalmıştır. Kısaca, ziyaretçiyi Kule'ye bağlayan yakın ilişki, ilk örneği her zaman için mağara olan klasik anıtların durumunda olduğu gibi gömülmeye değil de havada kalmaya bağlıdır. Kule'yi ziyaret etmek, onun kâşifi değil de asalağı olmak demektir: Anıtın koruyucu biçiminin gayet iyi kanıtladığı bir aktarımdır, sahiplenme işlevinin aktarımıdır söz konusu olan burada: Kule destek olur, içermez.

Kendisine anlamlar yüklenmiş nesne (yukarıda betimlediğimiz gibi) ile genel simge (az sonra söz edeceğimiz gibi) arasında Kule ara bir işlev geliştirir, tarihsel bir nesnenin işlevidir bu: Kule'de, belli bir köken, okunmak üzere sunar kendini, çünkü onun yapı gereci ve biçimleri tarihlendirilmiştir, ama bu köken ne kadar akla uygun olursa olsun, burada keşfetmeye çalıştığımız, engin düşselliğe belli bir biçimde kavuşmaktan pek de geri kalmaz.

Tarihsel açıdan Kule, tek bir beynin fantezisinden anarşik biçimde fırlamış beklenmedik bir başarı değildir. Yüzyılın daha o zamanlar "1000 ayaklık" (bu tam olarak Eiffel Kulesi'nin yüksekliğidir) bir kuleyi düşlediğini birçok fırsatta gördük. Kule'nin doğmasına neden olan şey yine de, son derece somut teknik bir durumdur. Yani mimarlık alanında demirin ön plana çıkışıdır. Sanatçıların Bildirisi, mimarlık alanında demir kullanımına cüret edilmesine son derece öfkelenildiğini göstermişti; Eiffel de gerçekten mimardan mühendise geçişi simgeler. Dönemin iktisat ve sanayi koşullarından ortaya çıkan ve dolayısıyla burjuvazinin (Kule'ye yönelik bütün resmî himayelerde hazır olduğu görülür) doğrudan doğruya evrimine bağlı olan, makinelerin değil de evlerin yapımında taşın yerini demirin alması olayı bütün bir düşselliğin yer değiştirmesine yol açar. Yer kökenli bir madde olan taş, temelin ve değişmezliğin simgesidir; öyleyse bu, *konutun* yapı gerecidir, kuşkusuz konutun da bir sonsuzluğu esenlikli biçimde öngörmesi ölçüsünde geçerlidir. Taş, işlevini korumakla birlikte yeri geldiğinde aşınır ama hiçbir zaman bozulmaz. Demirin mitolojisiyse bambaşkadır; ateş mitinde demirin payı vardır, simgesel değeri ağırlık türünden değil enerji türündendir. Demir aynı zamanda hem güçlüdür hem de hafiftir; ama özellikle bir çalışma, bir işçilik hayalgücüsüyle bağlantılıdır; salt bir direnç olarak, o, yüce bir öge ile yani alev ile bir insan enerjisinin yani kas enerjisinin ürünüdür; tanrısı Vulcanus'tur, yaratıldığı yer atölyedir: Demir gerçekten *işlemsel* bir maddedir ve bu maddenin, simgesel olarak, doymaz ve muzaffer bir eda ile insanın doğaya egemen olması düşüncesine bağlı olduğu anlaşılmaktadır: Gerçekten de demirin tarihi [öyküsü] en ilerici nitelikli tarihlerden biridir; Eiffel de bu tarihi taçlandırmaktan başka bir şey yapmamıştır; bunu da bir yandan demiri, yapılarının biricik gereci kılmakla, öte yandan da Paris göğünde tıpkı Demir'e adanmış bir dikme anıt gibi yükselen, tümüyle demirden bir nesne (Kule) hayal etmekle gerçekleştirmiştir: Bu yapı gerecinde Balzac ve Faust yüzyılının bütün tutkusu özetlenmiştir.

Hepsi bu kadar da değil. Aslen kimyacı olan Eiffel demiri çeşitli yapılarda kullanmıştı ama bunların tümü de aynı dü-

şünceyle, insanların arasındaki bağlantı düşüncesiyle ilgiliydi. Eiffel'in bütün yapıtlarına bir bakın: Basit köprüler (Duero üstünde) ve demiryolu köprüleri (Gironde üstünde), viyadükler (Garabit viyadükü), istasyonlardaki büyük salonlar (Peşte'de), alavere havuzları (Panama kanalının vazgeçilen projesinde); bütün bu çalışmalar, insanların yaptığı değişik tokuşun önüne doğanın çıkardığı engelleri ortadan kaldırmaya yöneliktir; bu o tarihte, yüzyılın bir gereksinimiydi –demek ki bir düşüncesiydi. Dünya küçülmekte, coğrafya değişmekte olduğundan, Eiffel sözü konusu düşünceye, kuşkusuz yeni olmayan ama kullanım biçimi yeni olan bir madde getirdi. Hafif bir madde olan demir, insanlara yer değiştirmede, ırmakları, dağları aşmada bir kolaylık sağlıyordu; ve demir yer çekimine karşı daha o tarihte bir zafer kazanıyordu (Eiffel de bu başarıyı aerodinamik konusundaki çalışmalarını sayesinde rüzgâra karşı kazandığı bir zaferle tamamlayacak, böylece insanların bir başka ulaşım biçimine yol açacaktı, bu da XX. yüzyıla özgüydü, uçakla ulaşım). Demir, gerçekten de insanların ulaşımına yeni bir imge kazandırır, *fırlatılıp atılma* [Fr. *jet*] imgesidir bu; tıpkı bir çırpıda dökümü yapılmış (aslında büyük bir dikkatle takılıp birleştirilmiş olsa da) gibi görünen madeni yapı, hızlı bir hareketle engelin üstünden *fırlatılıp atılmışa* [Fr. *jeté*] benzer; böylece, zamanın da alt edildiği, çevik bir numarayla kısaltıldığı izlenimini uyandırır ve, uçağın kıtalar, okyanuslar üzerinden fırlatılıp atılmasını bir kez daha önceden haber verir. Yararsız olan Kule, demek ki bütün bu büyük ulaştırma yapılarını, yüzyılın uzam ve zaman üstüne demir yardımıyla etkili olduğunu özetleyen bir tür seçkisel biçimdi. Son bir simge olarak ve yine Eiffel'in inisiyatifine dayanarak demirin (yine yeni bir biçimde), Bartholdi tarafından New York'un girişine dikilen Özgürlük Heykeli'ne ait demir iskeletin yapımında kullanıldığı anlaşılmaktadır. Metalürji, taşımacılık, demokrasi: Eiffel, yaşadığı yüzyıla, Kule'si içinde, işte bu üç fethin somut simgesini vermiştir.

Ulaşım düşüncesi altında özetlenmiş olan bütün bu yapı işleri arasında birinin, Kule ile çok yakından ilgili olduğu için ayrıcalıklı bir durumu vardır: Köprüdür bu. Peşte garı ya da Nice

gözlemevi gibi tek tek girişimler göz önüne alınmazsa, bir bakıma, Eiffel yalnızca köprü inşa etmiştir: Bu köprü işine karşı gerçek bir tutkusu vardı onun; her türlü köprü çizimini yapardı ve kendisiyle ilgili olarak metre ile köprü satıyor denirdi. Köprü kendi ulaşım işlevini yerine getirebilmek için, iki doğal güce karşı koymak zorundadır: Bunlardan biri kabaran dalgalar, öbürü de ırmakların dar ve uzun yoluna uygun olarak yön değiştiren rüzgârdır (Duero üstünde özellikle çetin olan bu iki öğeyi zarif bir biçimde yenilgiye uğratmakla Maria Pia köprüsü bunu başarmıştır). Köprü mitinin insanlık için her zaman önem taşıdığı bilinmektedir: Köprü, ilişkinin, bir başka deyişle, çoğul duruma geçer geçmez, insana özgü olanın simgesidir; resim alanında sık sık işlenen köprülerle ilgili görüntü yoğun bir insanlık duygusu uyandırır. Oysa Kule de bir köprüdür, biçimi de, atılımı da, maddesi de aynıdır, sanki Eiffel yatay köprüler ve kemerli köprüler dizisini alışılmamış bir sonuncu köprü ile taçlandırmış gibidir: Ayakta duran bir köprüdür bu, yeri, kenti, göğe bağlayan bir köprü; bu gök, tanrının katı değil, yüzyıldan daha kısa bir süre sonra uçak ve uzay gemisinin insana özgü kılınmış uzamı olacak bir göktür. Bu köprü, dimdik olarak Paris'in öbür köprüleri arasına katılır ve Apollinaire'in deyişiyle onların sürüsünü güder. Kule'yi ve Paris'in köprülerini tek bir görüntüde biraraya getirin (bazı fotoğraflarda görüldüğü gibi); aynı nesneyi görürsünüz, bu yeniden üretilmiş ve çeşitlilik gösteren nesne aracılığıyla da yirmi beş köprülü kentin, Paris'in tüm insanlığını görürsünüz.

Mimarlık alanında demirin ön plana çıkmasını ve Duero'dan Saygon'a kadar, bütün dünyadaki yapı işlerinin çoğalmasını taçlandıran bir tarihsel nesne olarak Kule, son bir sorun daha ortaya çıkaracaktır; bu, onun biçim güzelliği [plastik] sorunudur; çünkü "yararsız" bir nesne, eğer "güzel"se, eğer kullanım alanında yüzyüştü bırakıldığında sanat alanında yeniden işler duruma getirilirse ancak o zaman geçerli sayılır. Aralarına birkaç aydının da katıldığı, dönemin "sanatçılar"ının Kule'ye, en azından projesine ne kadar karşı çıktıkları bilinir; onlar "değeri bilinmemiş Fransız zevki adına" tartıştılar, "Fransa'nın ruhu"nu yardıma çağırdılar, bir makine yapımcısının "tuhaf ve ticari hayalleri"ni kınadılar:

Kule'yi daha yapılmadan önce "kara ve dev bir fabrika bacası" olarak betimlediler. Eiffel bu suçlamaları oldukça akıllıca yanıtlayarak, sanat değerleri konusunda bile hiçbir zaman geleceğin önceden kestirilemeyeceğini belirtti. Ama özellikle kendi varlığı gereği Kule, yüzyıllardan beri süregelen plastik güzellik fikri karşısına, o zamandan başlayarak bütün dünyaya egemen olan yeni bir değeri, bir işlevsel güzellik değerini çıkarıyordu. Gerçekten de Kule "yararsız" bir nesne olmakla birlikte, gerekliliğini teknik alanına borçludur: Güzeldir, çünkü, gerekli olan şeyin özelliğinden doğmuştur. Burada büyük bir devrim söz konusuydu hiç kuşkusuz; bir anıtın yukarıya doğru uzaması bir mimar değil de bir teknisyen tarafından gerçekleştirilebilirdi ancak; demek ki Kule, salt tekniğin gücünü, o zamana kadar sanata boyun eğmiş (en azından kısmen boyun eğmiş) olan nesnelere (önemli yapılar) üstündeki gücünü benimser; demek ki dönemin bildiri sahiplerinin sandığı gibi sanatın ortadan kalkması değil de, değişiklik geçirmesi, yeni yeni kuralları kabul etmesi ya da daha doğrusu yeni kanıtlar, mazeretler kabul etmesi kaçınılmazdı.

Biz burada Kule'nin "güzel" olup olmadığına karar verecek değiliz; ama Kule eğer en azından plastik alanındaki geleneksel kurallar dışında kalmışsa, bunun nedeni Kule'nin teknik "gerekliliği"nin, ona bakan kişide sanat yapıtının gerçekleştirilmesindeki kadar güçlü olan ve yararlı düşüncelerden kolayca sıyrılan bir gerçekleşme duygusu uyandırmasıdır. İşlevsel güzellik bir işlevin iyi "sonuçlar"ının algılanmasında değil de, ürettiği şeyi üretmesinden önceki bir anda kavranmış olan işlevin kendi görünümünü içinde yatar; bir makinenin ya da bir mimarının işlevsel güzelliğini kavramak, sonuç olarak, zamanı bir süre için durdurmak, bir *yapımı* hayranlıkla seyretmek için, kullanımı geciktirmektedir. Bu noktada çok modern nitelikte bir değerler bütünü içine, insana özgü *yapmak* kavramı çerçevesinde eklenmiş bir değerler bütünü içine gireriz. Bu nedenle de, Kule tamamlanmış (üstelik çoktan beri tamamlanmış) bir nesne olduğu halde estetik açıdan asıl tüketilen şey hep onun yapımıdır. Bu yapım -Kule'nin tarihi bilinmediğinde bile hissedilir- her şeyden önce *tahmine dayalıdır*. Eiffel yapıtını tasarlamakla, ve ana

madde olarak demiri bir kez kabul etmekle iki büyük sorunu da çözümlenmek durumunda kalmıştı: Yani rüzgârın direnci ve yapının kurulması sorunları. Kule'nin güzelliğini de işte bu ikinci zafer oluşturuyordu. Gerçekten de Eiffel devrimci nitelikte bir kurgu tasarlamıştı: Her şey, önceden, milimetresine kadar diyebileceğimiz biçimde hesaplandı: Her parçanın boyutları, deliklerin delinme ölçüleri (logaritma hesabı yardımıyla), hatta dahası, işçi, en güvenli durumda ve büyük rahatlık içinde hareket edip çalışabilsin diye, parçaların yerleştirilmesi için gerekli bütün geçici desteklerin cinsi ve yeri önceden hesaplanmıştır. Görüldüğü gibi bu da, tahminin zaferi (tam bir zaferdir, çünkü Kule hiçbir kazaya yol açmamıştır) olmuştur. Böylece insan zihni, gücünü yalnızca madde ve doğa üstünde değil ama mantıksal nitelikli bir ince işlemler dizisi olarak kabul edilen zaman üstünde de kanıtlamış oluyordu.

Nesnenin bu yapıyı doğasına biblo-kulelerin olağanüstü çoğalmasında simgesel olarak rastlanır. Kule hiç usanılmaksızın kopya edilmiştir, çoğaltılmıştır ve bu hâlâ da sürmektedir, yani bir yığın incik boncuk hatıra eşyası ya da ilginç süsler (başlıklar, ayakkabılar) biçiminde *öykünümlü* [*simüle*] (görüldüğü gibi tam anlamıyla yapısal bir sözcüktür bu) kılınmıştır. Bu küçük Eiffel kulelerinin çoğal(tıl)ması, serbestçe içini döken yaratıcı hayalgücünün fantezisi, satın alanların görünüşte aldıkları zevk, bütün bunlar, kuruluşa ilişkin iki fantasmadan ileri gelir, her biblo alıcısı, Kule'nin yaratıcı serüvenini vekâleten yeniden yaşar. Bu fantasmalardan ilki Kule'nin *minyatürleştirilmesi* olarak adlandırılabilir. Kule her şeyden önce yüksekliğinin başarısıyla ünlü bir anıttır: Bibloyu satın alan kişi, bu anıtın *indirgenmiş biçimine* sahip olmakla yenilenmiş bir şaşkınlığa kapılır, Kule'yi elinde, masasında *tutma* şansını elde etmiştir: Kule'nin gerçek değerini yapan şey, yani boyunun mucizesi bir bakıma alıcının elinin altındadır ve o, tuhaf, ulaşılamaz, sahip olunamaz nitelikli bir nesneyi kendi gündelik dekoruna katabilecek durumdadır; üstelik minyatürleştirilmiş biçim maketle de birleşir; satın alan kişi, masanın üstünde duran boyutları indirgenmiş modelin, gerçek olan, üretilmiş olan Kule'nin değil de gelecek-

teki Kule'nin, nasıl kurulacaksa o biçimin bir modeli olduğunu belli belirsiz hayal edebilir: Çünkü fantezma açısından maket ile biblo arasında bir ayırım yoktur: Kullanıcı her ikisinde de yapımcı, mühendis durumuna gelir, maddeyi alt eden kişi olur. O zaten bu maddeyi –bu da satın alan kişinin ikinci fantezması olacaktır– biblo-kuleler aracılığıyla çeşitlendirebilir, burada da bir şaşkınlığı ve bir gücü, bir gücün şaşkınlığını bulabilir. Gerçekten de, alabildiğine yenilenen, bir olanaksız şeyden zevk alma söz konusudur ve demek ki, en sıradan olanından en olanaksız olanına kadar, demirden tutun da bakıra, deniz kabuğuna, kibrite, elmasa, yumurta kabuğuna varıncaya kadar bütün maddeleri Eiffel Kulesi'ne dönüştürme konusunda girişilen son derece başarılı bir bahis zevki söz konusudur. Burada tatmin edilmiş olan şey, *ürkütücü* bir yaratma fantezması olarak adlandırılacak şeydir, çünkü basit bir fikirden (Kule) hareketle her şeyi tasarlamak ve her şeyi gerçekleştirmek söz konusudur. Demek ki buna, Kule'ye kullanımlarını ödünç olarak veren, karşılığında da Kule'nin biçimini alan nesnelere çeşitliğinde bile rastlanacaktır: Şamdanlarda, dolmakalemlerde, kitap açacaklarında, kâğıdın üstüne konan ve uçmasını önleyen ağırlıklarda, vb'nde olduğu gibi. Bir de burada sözünü etmediğimiz, Kule'nin görüntüsünün sıradan kullanımı var: Mendiller, eşarplar ya da kamamber [Fr. *camembert*] peyniri kutuları üstüne basıldığında ki sıradan kullanımı. Bu dizginsiz hızla çoğalma aracılığıyla söylenen şey, kısaca Kule'nin herkese, dahası bütün hayalgüçlerine ait olmasıdır. Yasanın da kabul ettiği derin gerçekliktir bu, çünkü bir zamanlar mahkeme kararıyla kim olursa olsun herkese Kule'nin kopyasını çıkarma hakkı tanınmıştır: Kule'nin görüntüsü mülkiyet dışıdır. Kule herkese aittir.

Bakış ve nesne olarak Eiffel Kulesi –onun belki de en yoğun yaşamı buradadır– aynı zamanda bir simgedir, ve bu rol hiç umulmadık bir gelişme göstermiştir. Kuşkusuz, başından beri Kule, Devrimi (devrimin yüzüncü yılıydı) ve Sanayi'yi (sanayinin Büyük Sergisi'nin yılıydı) simgelemeliydi. Ne var ki bu simgeler varlıklarını hiç korumadı ve başka simgeler gelip onların yerini aldı. Toplumsal simge, demokrasiye ait değil de, Paris'e ait

oldu. Şaşırtıcı olan şey, Paris'in, kendi simgesine sahip olmak için bu kadar uzun süre beklemiş olmasıdır. Gerçi Paris'te pekâlâ da simgesel nitelikli anıtlar vardı, ama bu simgeler Paris'ten çok başka şeye iletliyordu: Louvre ile monarşiye ya da Arc de Triomphe ile İmparatorluğa; gördüğümüz gibi belki de yalnızca Notre-Dame, özellikle de romantik nitelikli hayalgücünde belli bir Paris fikriyle birbirine karışabilirdi, ama aslında bunun böyle olması, kulelerinin başkente egemenmiş, sahipmiş, onu koruyormuş gibi görünmesinden kaynaklanıyordu ve kısacası Kule, kentin en yüksek anıtı olarak belirir belirmez Notre-Dame'dan ona kendiliğinden aktarılmış olan şey, yükseklik durumundan kaynaklanan bu koruma işlevidir. Kule'nin Parisli olma özelliğini ikinci bir koşul daha güçlendirmiştir: Bu da onun yararsızlığıdır. Kilise olsun, saray olsun başka herhangi bir anıt belli bir kullanıma iletliyordu; oysa yalnızca Kule ziyaret edilen nesneden başka bir şey değildi; boşluğu bile onu simge olarak görevlendiriyordu ve mantıksal bir çağrışım yoluyla yaratacağı ilk simge de Kule'nin kendisiyle aynı zamanda "ziyaret edilen" şeyden, yani Paris'ten başka bir şey olamazdı: Kule, düzdeğişmece [metonimi] yoluyla Paris'in kendisi haline geldi. Son olarak, buna ayrıca tarihsel bir koşulu eklemek gerekir hiç kuşkusuz; evet Paris zaten yüzyıllardır uluslararası bir kent olmuştu, taşradan "yukarıya çıkış"ın ya da yabancı ülkeden yapılan bir yolculuğun değerli nesnesiydi o; ancak, turizmin demokratikleş(tiril)mesi, boş zamanı değerlendirme ve yolculuktan oluşan şu modern nitelikli karma olgu (bu olgu çağdaş tarihimizin hiç kuşkusuz en önemli olgularından biridir) Paris'e yolculuğun ister istemez bir tür kitlesel kurumlaştırılmasını gerektiriyordu ve Kule de doğal olarak bu kurumun simgesi haline geldi.

Ardından daha etkili bir öge gelip Paris'in simgesini güçlendirdi. Mitsel olarak (ki burada yer aldığımız tek düzeydir), Paris çok eski bir kenttir, orada, Cluny kaplıcalarından Sacré-Cœur'e kadar anıtsal geçmiş kutsal bir değer haline gelir: Bütün Paris, geçmişin kendisinin doğal simgesidir. Çan kuleleri, kubbeler ve kemerlerden oluşan geçmişe özgü bu simgeler ormanı karşısında, Kule

bir kopukluk edimi olarak ortaya çıkar; bu edim eski zamanın ağırlığındaki kutsallığı gidermeye, ne kadar zengin olursa olsun tarihin büyülemesine, tuzağa düşürmesine karşı yeni bir zamanın özgürlüğünü çıkarmaya yönelik bir edimdir. Kule'de her şey onu şu altüst etme simgesiyle görevlendiriyordu: Yani tasarıdaki gözüpeklik, gerecin yeniliği, biçimin estetikten uzak oluşu, işlevin nedensizliği. Kule Paris'in simgesi olmuştur ve bu yeri Paris'in kendisine, eski taşlarına, tarihinin yoğunluğuna karşılık ele geçirmiştir; Kule Paris'in eski simgelerini boyunduruğu altına almıştır; tıpkı bu simgelerin kubbelerine ve sivri kulelerine maddi açıdan egemen olduğu gibi. Kısacası, Kule, Paris'in üstündeki geçmişin ipoteğini kaldırabildiği ve aynı zamanda modernliğin simgesi haline gelebildiği zaman Paris'in simgesi olabilmıştır ancak. Paris'in görünümüne zorla uyguladığı saldırı (Sanatçıların Bildirisi'nde de bu vurgulanmıştır) sıcak bir hal almış; Kule, Paris'in kendisiyle birlikte, yaratıcı cüret simgesi haline gelmiş; şimdinin geçmişe hayır demek için yararlandığı modern hareketin kendisi olmuştur. Bu nedenle Kule'nin, Sisley'den tutun da Delaunay'nin kübist nitelikli Kule'sine kadar birçok modern ressamın yapıtlarında yeni çağın şifresi olarak var olduğu görülür: Apollinaire, Fargue, Cocteau, Giraudoux onu yazınsal bir konu haline getirmişlerdir; daha 1914'te Portekizli ressam Santa-Rita, Lizbon'da Eiffel Kulesi ve fütürizmin dehası üstüne skandal yaratan bir konferans vermiştir. Modernist üslubun artık geride kaldığı, Kule'nin estetiğinin artık cüretkârca görünmediği ve gökdelenlerin bizi, inşa etmedeki başarılarla alıştırdığı günümüzde bile Kule, yine de eski ve modası geçmiş bir anıt değildir; modern zamanların büyük keşifleriyle, yani aerodinamik, radyo, televizyon ile ve hatta biçimi bakımından gezegenler arası füze ile dönem dönem uyuşan Kule'nin yaşı yoktur; o, zamanın boş bir göstergesi gibi bir şey olma başarısını gerçekleştirir.

Bu toplumsal göstergelerin ötesinde, Kule şu topyekûn duyumlar türünden olan çok daha genel simgeler geliştirir; aynı zamanda hem güçlü hem de belirsiz nitelikte olan bu söz konusu topyekûn duyumlar, görme ya da işitme gibi belli bir duyudan değil de bedeninin derin yaşamından gelirler ve senestezik duyumlar olarak adlandırılırlar. Burada duyumun bütün büyük

ilkörnekleri birbirine karıştırır ve sonunda Kule *şiiirsel* bir nesne olarak benimsenir.

Kule her şeyden önce yukarıya doğru yükselmenin, her türlü yükselmenin simgesidir; bir tür kendinde yükseklik düşüncesini gerçekleştirir. Hiçbir anıt, hiçbir önemli yapı, hiçbir doğal yer bu kadar ince ve bu kadar yüksek değildir; onda genişlik ortadan kaldırılmıştır, bütün gereç bir yükseklik çabası içinde erir. Herakleitos tarafından daha o zaman sınıflandırılmış olan bu basit kategorilerin, insanın hayalgücü (aynı zamanda hem bir duyumu hem de bir kavramı içinde kullanabilir) açısından ne kadar önem taşıdığı herkesçe bilinir. Ayrıca, özellikle Bachelard'ın çözümlmelerinden bu yana, söz konusu yükselici hayalgücünün ne kadar keyifli olduğu, insanda büyük fizyolojik işlevlerin en mutlu imgesiyle, yani solumayla birleşerek insanın yaşamasına, düş kurmasına ne kadar yardımcı olduğu da herkesçe bilinir. Kule, tıpkı salt bir yükseklik alıştırması gibi milyonlarca insan tarafından işte böyle yaşanır uzaktan. Yakından ise, onu ziyaret eden kişi için bu işlev karmaşıklaşır ama durmaz; Kule'nin fotoğraflarında, ince demir kirişleri düzeyinde görülür bu, yatay olan ile dikey olan arasında ustaca bir birleşme sağlanır; çoğu eğik ya da yuvarlak olan ve arabeskler halinde düzenlenmiş bulunan enine çizgiler, yükselişi *engellemek* şöyle dursun ona yeni bir hız verir gibidir; yatay olan hiç kalınlaşmaz ve o da yükseklik tarafından yutulur; düzlükler de konaklama yerleri, dinlenme yerleri olmaktan başka bir şey değildir; Kule'de her şey ince uca kadar yükselir; buraya vardığında da gökyüzünde yitip gider.

Çünkü, yüksekliğe ilişkin bu hayalgücünün havaya ilişkin bir hayalgücü ile bağlantılı olduğu çok iyi anlaşılmaktadır, her iki simge de hiç ayrılmamacasına birbiriyle birleşmiştir; havasal olan da değdiği yüksek olan kadar keyiflidir (gökyüzü yüce, dolayısıyla mutlu bir imgedir). Ancak havasal olan ile ilgili tema bambaşka bir doğrultuda gelişir ve ilerlediği sırada, yükselti tema'sının içermediği yepyeni simgelerle karşılaşır. Havasal olan maddenin birinci özelliği *hafifliktir*. Gerçekten de Kule hafiflik simgesidir. Biçimin aşırı büyüklüğü (üstelik ince uzundur) ile

gerecin hafifliğini birleştirmek Eiffel'in teknik alandaki başarılarından biri olmuştur, bu herkesçe de bilinir. Binde bire indirgenmiş bir Kule 7 gr. gelir ancak, yani bir mektup kâğıdı ağırlığı kadar; Kule'nin şaşılacak derecede hafif olduğunu sezgisel olarak bilmek için bu kadar kesin bir bilgiye gerek yoktur; görünüşte Kule'de hiçbir ağırlık yoktur; yere gömülmez, ama sanki yerin üstüne konmuş gibidir. Havasal olan maddenin ikinci özneliliği, çok özel bir yayılım niteliği olan *ajurlu* olmaktır; genellikle bazı kumaşlarda rastlandığı gibi: Kule demirden bir danteldir, bu tema da, her zaman için gotikin damgası olarak görülen, taşın özentili biçimde oyulmasını anımsatmıyor da değildir hani: Kule burada bir kez daha katedralin yerini alır. *Ajurlu* olma, maddenin değerli bir özneliliğidir, çünkü onu yok etmeksizin tüketir; tek sözcükle boşluğu gösterir ve hiçliği ortaya koyar ama maddenin kendi özel durumunu ondan çekip almaz; Kule'nin arasından her zaman gökyüzü görülür; onda havasal olan, kendi maddesini, zindanının ilmekleriyle değiştirir, arabeskler halinde incel(til)miş olan demirin kendisi hava olur. Hiç kuşkusuz Kule'nin bu havasal olma özelliğinin olumlu bir kökeni vardır; Eiffel'in girişiminde karşılaştığı tek tehlikeli düşmana, yani rüzgâra karşı yapı gerecinin olası en az etkiyi gösterebilmesi için aşırı derecede oyulması gerekiyordu. Ama buradan bile havasal olanın en ince niteliğini kavrarız: Havasal olan madde rüzgârın karşıt maddesidir; hatta denetim altında tutulmuş, aşırı inceltilmiş, arıtılmış rüzgâr söz konusu olduğunda bile bu böyledir. Rüzgâr her zaman için, zaptedilemeyen gücün, bu nedenle de masifliğin simgesidir; paradoksal olarak rüzgâr hafif öğelere (hava ve ateş) bağlanamaz ama tersine ağır olan, yerle ilgili öğelere (toprak ve deniz) bağlanabilir; rüzgârı yenmek (Kule'nin yaptığı gibi) demek ki hafiften ve inceden yana gitmektir, düş kuran ve özgür kılan büyük mitolojilerle birleşmektir.

Bununla birlikte, yüksek olan, havasal olan, hafif ve ajurlu olan sonuncu bir simge de bitkide özetlenebilir. Bitki, gövdesi bakımından yüksektir, tepesi bakımından havasal ve hafiftir, dalları bakımından ajurludur. Kule, bitkideki önemli olan şeye, yani devinime sahiptir; hatta yerden yükselen ve gökyüzüne doğru

birleşen iki çizgisindeki sadeliği bile bir bitki gövdesindeki çizgileri andırır. Ama hepsi bu kadar da değil; çünkü yanına yaklaşıldığında Kule bir bitkinin o güçlü fışkırması gibi değil de bir çiçeklenme gibi görünür göze; onda, tıpkı hava ve demirden yapılmış bir çiçeğe çıkılır gibi çıkılır yukarıya: Onda, liflerin düzlüğüne, taçyaprakların arabeskine, sımsıkı tomurcukların atılımına, yaprakların yayılmasına ve hatta bu karmaşık ve düzenli maddeyi yukarıya doğru çeken devinime rastlanır.

Kule'ye ilişkin en sonuncu eğretileme midir bu acaba? Çoğu kez bir nesnenin bütün gerçekliğini söyleyen fotoğraf belki de bize onun başka bir başkalaşımını, yani hayvansal başkalaşımını açıklamaktadır: İster bacakları koparılmış, göğüs kısmı da sert bir böcek olarak kabul edilsin, ister kanatları kesilmiş olan ve daha yükseklere, bulutların çok çok üstünde uçmaya çalışan bir kuşun gökyüzüne yükseldiği gibi görülsün, isterse de Parislilerin şaşkınlıkları için sunulmuş ve mantıkdışı bir büzülmeyle hem hayvanın kendisinin hem de kafesinin yerini tutacak dev bir zürafa gibi (tıpkı bir sultan tarafından Louis Philippe'e armağan edilmiş zürafaya benzeyen) incelikten yoksun bir biçimde belirsin, Kule'de gücül olarak bulunan bir hayvana özgü nitelikler bütünü, bir hayvanlık niteliği vardır. Oysa hayvansal başkalaşım bilindiği gibi şiirsel yayılımı olan barok nitelikli bir temadır; bu da nesneden insana göçüş söz konusu olduğunda, hayvanın Doğa'ya ilişkin en büyük geçiş yeri olması ölçüsünde geçerlidir; bütün kural çiğnemeler, gizemli bir biçimde canlanan nesnenin kural çiğnemesi, ahlâkın ve doğanın engellerini aşan insanın kural çiğnemesi hayvanda başlar. Kule, mitsel olarak bu geçişe katılır. Barok bir varlıktır, çünkü maddenin bilinmeyen durumlara yönelik bir kural çiğneme düşünüyü kapsar, ancak o durumlarla da tam olarak hiç birleşmez.

Kule'deki son büyük serüveni, yani onun insana özgü olan serüvenini, ancak söz konusu eğretilemeli kararsızlığın, zihin için çok verimli ve çok özgür kılıcı olan kararsızlığın merkezine yerleşerek kavrayabiliriz. Kule bir insan silüetidir; başsız (ince bir sivrilik dışında) ve kolsuz (yine de canavar görünümlü olma-

nın ötesindedir) ama her şeye karşın iki bacağı birbirinden ayrı uzun bir büsttür o; zaten bu figürde kendi koruyucu işlevini bulur yeniden; Kule, Paris'e göz kulak olan, Paris'i ayakları dibinde derlenip toparlanmış olarak tutan bir kadındır; aynı zamanda hem oturmuştur hem de ayaktadır, gözetler ve korur, kollar ve örter. Ama burada da fotoğrafa dayalı yaklaşım, Kule'nin yeni bir gerçekliğini daha keşfeder, cinsiyeti olan bir nesnenin gerçekliğidir bu; fıskıran o yığınla simgeler arasında, fallus hiç kuşkusuz en basit figürüdür; ama fotoğraf bakışı aracılığıyla görünen şey, Kule'nin, gökyüzüne fırlatılmış olan bütün iç kısmıdır ve bu da cinsel organın en katışıksız biçimlerinin izlerini taşıyıcı gibi görünmektedir.

Kule'nin eğretilmeli uzamı böyledir işte. Burada son bir boyut daha eksiktir, bu da sınırının boyutudur. Oysa anıtın çevresinde Kule'nin nerede bittiğini söyleyen bir tür büyümlü çember kendiliğinden gelişmiştir: Kule *olanaksızın* çizgisi üstünde biter. Başlangıcından beri, bu sonsuz simge aracılığıyla, insanlar, insana özgü olanın sınırlarıyla oynamaya başlamışlardır, sanki Kule yasaların, kullanımların çiğnenmesini, ve hatta yaşama aykırı davranılmasını davet ediyormuş gibi. Kule tehlikeye bir çeşit eğilim duyuyormuş gibi en beklenmedik başarıların gerçekleşmesine yol açar: İkinci kata merdiven yarışı yapılır (1905), Kule'den bisikletle inilir (1923), ayakları arasından uçakla geçilir (1945). Ama özellikle de orada yaşamla oyun oynanır, orada ölünür; henüz daha yapımı tamamlanmamışken, genç bir işçi ne kadar cesur olduğunu göstermek için, birinci katın kirişleri üstünde koşmuş ve nişanlasının gözleri önünde ölmüştür. 1912'de Kuş-Adam Treichelt, geliştirilmiş kanatlar takmış bir halde Kule'den atlamış ve yere çakılmıştır. Öte yandan, Kule'nin bir intihar yeri olduğunu da biliriz. Oysa bir tek mitsel neden Kule'den girişilen intiharların konusunda açıklama yapabilir ve bu neden de Kule'nin yüklü olduğu bütün simgelerden oluşmuştur; Kule, salt bir görünüm, mutlak bir simge, sonsuz bir başkalaşım olduğu için ve özgür kıldığı yaşama ilişkin sayısız imgeye karşın ya da imge nedeniyle insan deneyiminin en sonuncu imgesini, yani ölüm imgesini doğurur.

Bakış, nesne ve simge olarak Kule insanın ona yerleştirdiği her şeydir ve bu her şey de sonsuzdur. Bakılan ve bakan görünüm olarak, yararsız ve yeri doldurulamaz yapı olarak, alışılmış dünya ve kahramanlara özgü simge olarak, bir yüzyılın tanığı ve her zaman yeni kalan anıt olarak, taklit edilemez ve sürekli çoğaltılan nesne olarak Kule bütün zamanlara, bütün imgelere ve bütün anlamlara açık olan katışıksız göstergedir, gem vurulamayan eğretilemedir. Kule aracılığıyla insanlar, özgürlükleri olan şu büyük düşsellik işlevini kullanırlar, çünkü ne kadar karanlık olursa olsun hiçbir tarih bunu onların elinden çekip alamamıştır.

DERS

*Collège de France'taki
Edebiyat Göstergelimi Kürsüsü'nün
Açılış Dersi*

7 Ocak 1977'de verilmiştir

Öncelikle Collège de France'ın belirsiz bir özneyi, her niteliğin bir bakıma karşıtıyla çatıştığı bir özneyi kabul etmeye yönelmesinin nedenlerini sorgulamam gerekiyor kuşkusuz. Çünkü benim her ne kadar başlangıçta bir üniversite kariyerim oluyorsa da, böyle bir kariyere genellikle ulaşmayı sağlayan unvanlara da sahip değilim. Öte yandan, çalışmalarımı uzun süre edebiyat biliminin, sözcük biliminin ve toplum biliminin alanına sokmak istediğim ne kadar gerçekse de, yalnızca denemeler kaleme aldığımı, yani yazı'nın çözümlemeyle çekiştiği belirsiz bir türde üretim yaptığımı da kabul etmek gerekir. Yine aynı biçimde, araştırmalarımı daha çok erken bir tarihte göstergebilimin [semyolojinin] kurulmasına ve geliştirilmesine bağladığım bir gerçekse de göstergebilimi temsil etmeye öyle pek fazla hakkım olmadığı da bir gerçektir. Çünkü ben, göstergebilimi bana kurulmuş gibi görüldüğü bir anda, tanımında bir kaydırma yapma ve modernliğin merkezden uzak, çok farklı güçlerine dayanma eğilimi içine girmiştım: Dünyada göstergebilimsel araştırmanın geçerliğini kabul eden çok sayıda dergi arasında *Tel Quel* dergisine daha yakındı bu modernlik anlayışı.

Dolayısıyla, açıkça görüldüğü gibi, bilimin, bilginin, kesinliğin, disiplinli buluşun egemen olduğu bir kuruluşa burada kabul edilen özne, onun durumuna uygun düşmeyen bir özneydi. Bu nedenle, hem sakınlı davranmak için hem de hoşlanacağım bir sorgulama yoluyla düşünsel bir sıkışıklıktan kurtulmamı çoğunlukla sağlamış olan duruma başvurmak için, Collège de France'ın beni bünyesine kabul etme nedenlerini bırakıp –ne de olsa belirsiz görünüyor bunlar bana– böyle bir yere girişimin bende bir onurdan çok bir sevinç yaratmasının nedenleri üstünde duracağım: Çünkü onur hak edilmemiş

olabilir, sevinç içinse böyle bir şey hiçbir zaman söz konusu değildir. Sevinç burada, ders vermiş ya da ders vermekte olan sevdiğim yazarların anısıyla veya varlığıyla buluşmak demektir: Önce elbette Michelet geliyor; düşünsel yaşamının daha başlarından itibaren insan bilimlerinin merkezinde Tarih'in tuttuğu üstün yeri ve bilgi'nin yazı'yla uzlaşmayı kabul etmesinden itibaren yazı'nın taşıyacağı gücü keşfetmiş olmayı ona borçluyum. Sonra bizlere daha yakın bir dönemde bu salonda gençliğimde derslerini izlemiş olduğum Paul Valéry ile Jean Baruzi'yi sayabilirim. Ardından daha da yakın bir dönemdeki Maurice Merleau-Ponty ile Émile Benveniste'i belirtebilirim. Günümüzde de, dost olmaları nedeniyle adlarını belirtmemem gerekenler arasında yer alsa da, burada ağzı sıkı olmada bir istisna yaparak, kendisine sevgiyle, düşünce dayanışmasıyla ve minnettarlıkla bağlı olduğum Michel Foucault'nun adını vereceğim: Çünkü Profesörler Kurulu'na bu kürsüyü ve başkanını önermek istedi.

Bir başka sevinci de bugün yaşamaktayım; daha çok sorumluluk istediği için ciddi bir sevinç bu: Kesinlikle *iktidar-dışı* olduğunu söyleyebileceğimiz bir yere girmenin sevinci bu. Çünkü, şimdi Collège de France'ı yorumlama hakkım varsa eğer, diyebilirim ki, burası kurumlar düzeni içinde, Tarih'in son kurnazlıklarından gibi bir şeydir. Onur, genellikle iktidarın bir kalıntısıdır; buradaysa onur iktidardan kaçırılmış, onun el değmemiş parçasıdır: Öğretim üyesinin burada araştırma yapmak ve konuşmaktan başka bir etkinliği yoktur. Daha doğrusu içimden şöyle demek geliyor: Buradaki öğretim üyesinin etkinliği, yapacağı araştırmayı en üst derecede düşünmektir; burada onun görevi yargılamak, seçmek, yükseltmek, güdümlü bir bilgiye bağımlı olmak değildir. Edebiyat öğretiminin, teknokrasi-nin isteğinden kaynaklanan baskılar ile öğrencilerin devrimci arzuları arasında yıprandığı bir dönemde bu, çok büyük neredeyse haksız bir ayrıcalıktır. Ama her türlü kurumsal yaptırımın dışında kalarak öğretim yapmak da, yalnızca konuşmak da her türlü iktidardan hakkıyla arınmış olan bir etkinlik değildir kuşkusuz: İktidar (*libido dominandi*) hep vardır, iktidar-dışı

bir yerde olsa bile, yaptığımız her konuşmanın, her söylemin içine gizlenmiştir. Bu nedenle, verdiğimiz öğretim ne kadar çok özgürse, söylemin de her türlü ele geçirme isteğinden hangi koşullarda ve hangi işlemlerle kurtulabileceğini sorgulamak da aynı ölçüde gereklidir. Bugün burada başladığımız öğretimin derin tasarısını da bana göre bu tür bir sorgulama oluşturuyor.

* * *

Gerçekten de buradaki derslerimizde dolaylı da olsa ısrarlı bir biçimde iktidardan söz edilecek. Modern "safılık", iktidardan sanki "tek"miş gibi söz eder: Bir yanda ona sahip olanlar vardır, öte yanda da ona sahip olmayanlar. Bizler iktidarın örnek gösterilecek siyasal bir obje olduğunu sanmıştık; bugünse iktidarın aynı zamanda ideolojik bir obje olduğuna, ilk anda fark edemeyeceğimiz biçimde kurumların, öğretimlerin içine sızdığına inanıyoruz, ama sonuçta da her zaman için tek olduğunu görüyoruz. Peki ama, iktidar ya şeytanlar gibi çoğul olsaydı? O zaman da "Benim adım Lejyon'dur" diyebilirdi: Her yerde, her tarafa yayılmış önderler, büyük ya da küçük çaplı örgütler, zulüm ya da baskı grupları; her yerde, kendine her türlü iktidarın söylemini, hor görmenin söylemini duyurma hakkını tanımış "yetkili" sesler. Artık iktidarın toplumsal değişimin en küçük mekanizmalarında var olduğunu tahmin edebiliyoruz: Yalnızca devletin, sınıfların, grupların içinde değil, modalarda, yaygın görüşlerde, gösterilerde, oyunlarda, sporlarda, haberlerde, aile ilişkilerinde ve özel ilişkilerde, hatta iktidarın varlığını yadsımaya çalışan özgürleştirici itkilerde, patlamalarda bile iktidarın varlığını görüyoruz. Ben iktidar söylemi deyişini, bu söylemi algılayan kişinin hatasına ve giderek suçluluğuna yol açan söylem için kullanıyorum. Bazıları bizlerden, biz entelektüellerden her fırsatta İktidara karşı tepki göstermemizi isterler. Ama bizlerin asıl savaşı başka yerdedir: İktidar'a karşı değil, *iktidarlara* karşıdır, bu da hiç de kolay bir mücadele değildir. Çünkü, toplumsal ortamda çoğul olan iktidar, bakışımı olarak, tarihsel zaman içinde sürüp gider: Bir yerden kovulur, bir yerde bitkin düşer, ardından bir başka yerde belirir; ama hiçbir

zaman yıkıma uğramaz. Onu yok etmek için bir devrim yapın, o kısa sürede canlanacak, yeni duruma uyum sağlamış olarak yeniden tomurcuklanacaktır. Bu dayanıklılığın ve bu heryerde-
liğin nedeniyse iktidarın, toplum-ötesi bir organizmanın asalağı [paraziti] olduğu, yani insanın yalnızca siyasal, tarihsel tarihine değil, bütün tarihine bağlı olduğudur. İktidarın bütün insanlık tarihi süresince, içine girip yerleştiği nesne ise *anlatım yeteneği*-dir [dil yeteneğidir] –ya da daha kesin konuşmak gerekirse, bu yeteneğin zorunlu ifadesi olan [doğal] *dil*'dir.

Anlatım [ya da dil] yeteneği [Fr. *langage*] bir yasalar bütünüdür; dil [Fr. *langue*] ise onun kodudur. Bizler dil içindeki iktidarı görmeyiz, çünkü her dilin bir sınıflandırma olduğunu, her sınıflandırmanın da baskıcı olduğunu unuturuz: [Fransızca'da *ordre* (düzen, sıra) sözcüğünün kaynaklandığı Latince'deki] *ordo* hem dağıtım, bölüştürme hem de göz dağı verme demektir. Jakobson'un gösterdiği gibi, bir topluluğun konuştuğu dil, söyleme olanağı verdikleriyle değil, söyleme zorunda bıraktıklarıyla tanımlanır. Bizim Fransız dilimizdeyse (kabaca olacak vereceğim örnekler), ben kendimi önce özne olarak ortaya koyarım, ardından eylemimi dile getiririm, o andan itibaren de bu eylem benim niteliğim olur: Yaptığım şey, olduğum şeyin sonucundan ve onun diziliş düzeninden, zincirlenişinden başka bir şey değildir. Aynı biçimde, her zaman eril ile dişil arasında bir seçme yapmak zorunda kalırım; yansız ya da karmaşık olanı kullanmam yasaklanmıştır; yine aynı biçimde, başkasıyla olan bağlantımı ya *tu*'ye [sen] ya da *vous*'ya [siz] başvurarak belirtmek zorundayımdır: Duygusal ya da toplumsal kesin-sizliğe başvurma hakkı bana tanınmamıştır. Böylece dil, yapısıyla, kaçınılması olanaksız bir yabancılaş(tır)ma ilişkisi içerir. Konuşmak, hele hele söylev vermek, sık sık kullanıldığı gibi, iletişim kurmak değil, boyun eğdirmektir. Öyleyse her dil genel-leştirilmiş bir yönetmedir.

Şimdi Renan'ın bir sözünü aktaracağım: "Fransızca, Bayanlar ve Baylar, diyordu bir konferansta, hiçbir zaman saçmanın dili olamayacak; ama aynı zamanda gerici bir dil de

olamayacaktır. Sözcüsü Fransızca olan ciddi bir gerici hareket düşünemiyorum.” Doğrusu Renan, kendi çapında, kavrayışlı biriymiş: Dilin, ürettiği iletiyle [mesajla] tüketilemeyeceğini, bu iletiyi aşarak yaşayabileceğini, ve kendinde, çoğu kez dehşetli bir yankılanmayla, söylediği şeyden farklı bir şeyi de belirtileceğini, öznenin bilinçli, akla yatkın sesi yerine yapının, yani konuşan türün boyun eğdirici, kafa tutan, acımasız sesini koyabileceğini tahmin etmişti. Renan’ın buradaki hatası yapısal değil, tarihseldi: Çünkü o, akıl tarafından oluşturulduğunu düşündüğü Fransız dilinin, ancak demokratik olabileceğine inandığı siyasal bir aklı dile getirmeye zorladığı kanısındaydı. Ama dil, her anlatım yeteneğinin edim haline getirilmesi olarak, ne gerici ne de ilerici; yalnızca faşisttir; çünkü faşizm söylemeyi engellemek değil, söylemeye zorlamaktır.

Dil, öznenin en derin mahremiyetinde bile olsa, açıkça ortaya konduğu andan itibaren bir iktidarın hizmetine girer. Dil içinde, her zaman iki özellik vardır: ileri sürmenin otoritesi ve yinelemenin sürücül özelliği. Dil bir yandan doğrudan doğruya bir şeyi ileri sürme özelliği taşır: Olumsuzlama, kuşku, olasılık, yargıların askıya alınması dilde özel işlemleyici öğeler gerektirir; bunların her biri de birtakım dilsel maskeler oyununda yeniden ele alınır. Dilbilimcilerin kiplik diye adlandırdıkları şey dilin bütünleyici ögesinden başka bir şey değildir: Ben böyle bir öğeyle, tıpkı bir lütuf dilekçesinde olduğu gibi, dilin o acımasız saptama, görme gücünü, iktidarını kırmaya çalışırım. Öte yandan, dili kuran göstergeler ancak tanındıkları ölçüde, yani yinelendikleri ölçüde vardılar: Gösterge izlemecidir, sürücüdür. Her göstergede bir basmakalıp düşünce [bir stereotip] canavarı yaşar: Ben ancak dil içinde *dağınık olarak sürüklenen* şeyi toparlayarak konuşabilirim. Konuşmaya başladığım andan itibaren bu iki özellik bende biraraya gelir: Ben aynı anda hem efendiyimdir hem de köle: Daha önce söylene-yinelemekle, göstergelerin köleliği içine rahatça yerleşmekle yetinmem; yinelemiş olduğum şeyi dile getirmiş, ileri sürmüş ve tam yerine oturtmuş olurum.

Demek ki dilde kölelik ve iktidar kaçınılmaz olarak birbirine karışır. Eğer yalnızca iktidardan kurtulma gücünü değil de, özellikle hiç kimseye boyun eğdirmemeyi de özgürlük olarak adlandırıyorsak, o zaman, yalnızca dilin dışında özgürlük var olabilir. Ne yazık ki, insan dilinin dışı yoktur: O bir kapalı oturdur. Ondan ancak olanaksıza ulaşarak çıkılabilir: Bu da ya Kierkegaard'ın betimlediği biçimiyle mistik bir farklılık yoluyla sağlanır ya da Nietzsche'nin *amin*'iyle. Kierkegaard İbrahim'in kurban etmesini işitilmemiş bir edim olarak betimlerken, bu edimi dilin genelliğine, sürücüllüğüne, töreliliğine karşı çıkan ve içinde hiçbir sözün, hatta hiçbir iç sözün bile bulunmadığı bir edim olarak tanımlar. Nietzsche'nin *amin*'iyse, dilin köleliğine (Deleuze'ün deyişiyle dilin tepki verici kapalılığına) getirilmiş bir sevinç sarsıntısı gibidir. Ama bizler, inanç şövalyeleri de insanüstü yaratıklar da olmadığımızı göre, diyebilirim ki, ancak dili atlalabilir, ancak dille oynayabiliriz: İktidar-dışı dili, dilin sürekli devrimindeki görkem içinde duymayı sağlayan bu kurtarıcı aldatmacayı, bu sıyrılışı, bu eşsiz kandırmacayı ben kendi adıma *edebiyat* diye adlandırıyorum.

* * *

Edebiyat sözcüğünden bir yapıtlar bütünü ya da dizisi değil de, hatta bir ticaret veya eğitim sektörü değil de bir uygulamadaki izlerin karmaşık yazımını, yani yazma pratiğini anlıyorum. Dolayısıyla edebiyatta, asıl, metin ile yani yapıtı oluşturan gösterenler dokusuyla ilgilenirim, çünkü metin dilin bizzat açılmasıdır ve dile dilin içinde karşı konmalı, dil, dilin içinde baştan çıkarılmalıdır: Bu da dilin aygıtı olma görevini üstlendiği bildiriyle değil de sahnesini oluşturduğu sözcük oyunlarıyla gerçekleştirilmelidir. Dolayısıyla ben aralarında bir ayırım yapmadan edebiyat, yazı ya da metinden söz edebilirim. Edebiyatın içinde yer alan özgürlük güçleri yazarın sivil kişiliğine, siyasal güdümlülüğüne bağımlı değildir; yazar, sonuçta başkalarının arasındaki bir "beyefendi"den başka bir şey değildir; aynı özgürlük güçleri yazarın yapıtının öğretisel içeriğine de bağımlı sayılamaz; ama yazarın dile uyguladığı kaydırma çalışmasına

bağımlıdır: Bu açıdan Céline, Hugo kadar, Chateaubriand da Zola kadar önemlidir. Benim burada yakalamaya çalıştığım şey biçimin sorumluluğudur; ama bu sorumluluk ancak ideolojik açıdan değerlendirilemez – bu nedenle de ideoloji bilimlerinin bir sorumluluk üstünde her zaman için çok az etkisi olmuştur. Burada edebiyattaki söz konusu güçlerden üçünü belirtmek istiyorum; bunları da Yunanca üç kavram altında ele alacağım: *Mathesis, Mimesis, Semiosis*.

Edebiyat pek çok bilgiyi üstlenir. *Robinson Crusoe* gibi bir romanda tarihe, coğrafyaya, topluma (sömürgeye), tekniğe, botaniğe, antropolojiye (Robinson doğadan kültüre geçer) ilişkin bilgi vardır. Eğer bilmem hangi aşırı sosyalizm ya da barbarlık gereği biri dışında bütün bilim dallarımızın öğretimden dışlanması söz konusu olsaydı, kurtarılması gereken edebiyat dalı olurdu, çünkü edebiyat anıtı içinde bütün bilimler yer alırlar. İşte bu bakımdan, hangi okul adına konuşursa konuşsun edebiyat kesinlikle, kategorik olarak gerçekçidir: Edebiyat gerçekliktir, yani gerçeğin ışıltısının ta kendisidir. Ama yine de bu bakımdan gerçek anlamda ansiklopedik olan edebiyat, bilgileri işler, hiçbirini sabit kılmaz, fetiş haline getirmez; onlara dolaylı bir yer verir, bu dolaylılık da değerlidir. Bir yandan, olası –kuşku götürmez, gerçekleşmemiş– bilgileri adlandırmayı sağlar: Edebiyat bilimin küçük aralıklarında çalışır: Her zaman onun gerisinde kalır ya da önüne geçer, tıpkı gündüz biriktirdiklerini geceleyin ışılan ve bu dolaylı ışıltıyla gelen yeni günü aydınlatan Bologna taşı gibi. Bilim kabadır, yaşam naziktir ve işte bu mesafeyi gidermek içindir ki edebiyat bizim açımızdan önemlidir. Öte yandan, edebiyatın harekete geçirdiği bilgi ne tamdır ne de sonucudur; edebiyat bir şey bildiğini söylemez ama bir şeyle ilgili bilgisi olduğunu söyler; ya da daha doğrusu onunla ilgili bir şey bildiğini söyler – insanlarla ilgili çok şey bildiğini söyler. İnsanlarla ilgili olarak bildiği, büyük *dil karışımı [harcı]* diye adlandırılabilir şeydir; insanlar onun üzerinde çalışır, o da insanları uğraştırır: Edebiyat ya dilin toplumsal kullanımındaki çeşitliliğini oluşturur, ya da bölünmesini hissettiği bu çeşitlilikten hareketle, bir sınır-dil hayal eder ve onu oluşturmaya çalışır, bu da onun sınırdır.

derecesi olacaktır. Çünkü edebiyat, dili yalnızca kullanmak yerine onu sergiler, bilgiyi sonsuz dönüşlülüğünün çarkı içinde bir biri ardınca sıralar: Yazı aracılığıyla bilgi hiç durmadan, bilgi üstüne düşünür, bu düşünüş biçimiyle artık epistemolojik değil de dramatik nitelikte olan bir söyleme göre gerçekleşir.

Sayıları giderek artan model ya da yöntem bağıntılarının bilim ve edebiyat gibi iki bölgeyi birbirine bağlaması ve çoğu kez aralarındaki sınırı ortadan kaldırması ölçüsünde günümüzde bilimler ile edebiyatın karşıtlığını tartışmak yerinde olur; bu karşıtlık günün birinde tarihsel bir mit olarak belirebilir. Ama dil açısından, ki biz burada bu açıdan bakıyoruz, söz konusu karşıtlık belirgindir; karşılaştırdığı şeyler de zaten ister istemez *gerçek* ile *fantezi*, *nesnellik* ile *öznellik*, *Doğru* [Hakiki] ile *Güzel* değil de yalnızca farklı söz yerleridir. Bilimin söylemine göre ya da bilimin belli bir söylemine göre, bilgi bir *sözcedir*; yazıda yer aldığı da bir *sözcelemedir*. Dilbilimin sıradan nesnesi olan *sözce*, bir *sözceleyen* yokluğunun ürünü olarak sunulmuştur. Sözceleme ise öznenin yerini ve enerjisini, hatta eksikliğini (bu onun yokluğu, bulunmadığı anlamına gelmez) ortaya koymakla dilin tam da gerçekliğini amaçlar; sözceleme dilin uçsuz bucaksız bir içermeler, etkiler, yankılanmalar, dönüşler, geri dönüşler, iniş çıkışlar halesi olduğunu kabul eder. Hem ısrarcı hem de saptanmayan, bilinmeyen ama yine de endişelendirici bir içtenliğe göre tanınan bir özneyi duyurmayı üstlenir: Sözcükler basit aygıtlar gibi aldatıcı biçimde tasarlanmıyorlar artık, yansımalar gibi, patlamalar, titreşimler, düzenekler, tatlar gibi ortaya atılıyorlar: Yazı bilgiyi şenlik haline getiriyor.

Burada önerdiğim paradigma işlevlerin bölünmesini izlemez; bilginleri, araştırmacıları bir yana, yazarları, denemecileri öbür yana koymayı amaçlamaz; tersine, sözcüklerin tadının bulunduğu her yerde yazı'nın bulunduğunu telkin eder (Fr. *savoir* [bilgi] ve Fr. *saveur* [tat] Latince aynı kökten gelir). Curnonski mutfakta, "şeyler ne iseler o tatta olmalı" derdi. Bilgi düzeninde, şeylerin ne iseler, ne idiyseler o olmaları için, harcın yani sözcüklerin tuzunun bulunması gerekir. Derin,

verimli bilgiyi yapan da işte sözcüklerin bu tadıdır. Sözelimi ben Michelet'nin pek çok önerisinin tarih bilimi tarafından reddedildiğini bilirim. Bununla birlikte, Michelet Fransa'nın etnolojisi gibi bir şeyi kurmuştur; bir tarihçi de, terimin en geniş anlamıyla ve konusu ne olursa olsun tarihsel bilgiyi yerinden oynattığında, bizim onda bulduğumuz yalnızca bir *yazıdır*.

Edebiyatın ikinci gücü onun canlandırma [temsil etme] gücüdür. Eski çağlardan öncü sanatın girişimlerine kadar edebiyat bir şey canlandırmaya çalışır. Nedir bu? Kabaca gerçek olandır diyeceğim buna ben. Gerçek olan canlandırılabilir nitelikte değildir ve insanlar sürekli olarak onu sözcüklerle canlandırmak istedikleri içindir ki, bir edebiyat tarihi vardır. Gerçek olanın canlandırılabilir olmaması –ama yalnızca tanıtlanabilir olması– birçok biçimde dile getirilebilir: Bu ya Lacan'a dayanarak *olanaksız-olan* diye tanımlanabilir (erişilmezdir ve söylem- den kaçır); ya da topolojik açıdan, çokboyutlu (gerçek-olan) bir düzen ile tekboyutlu bir düzenin (dil) çakıştırılmayacağı saptanır. Oysa, edebiyatın ilgilenmediği, asla teslim olmak istemediği de tam da bu topolojik olanaksızlıktır. Gerçek-olan ile dil arasında hiçbir paralellik bulunmamasından ötürü, insanlar kesin bir tavır benimsemekten kaçınırlar, belki de dilin kendisi kadar eski olan bu karşı çıkış da bitip tükenmez bir uğraş içinde edebiyatı üretir. Bir edebiyat tarihi ya da daha doğrusu bir dil üretimleri tarihi tasarlanabilir. Bu edebiyat tarihi, insanların *her zaman* bir taşkınlık olan şeyi, yani dil ile gerçek-olan arasındaki temel dengesizliği hafifletmek, ortama alıştırmak, yadsımak ya da tersine üstlenmek için kullandıkları çoğu kez son derece çılgın olan dilsel *çareler* tarihi olacaktır. Az önce bilgi ile ilgili olarak, edebiyatın kategorik biçimde gerçekçi [*realist*] olduğunu söylemiştim; bunu da edebiyatın arzu nesnesi olarak yalnızca gerçek-olana sahip olmasına bağlamıştım. Şimdi de sözcüğün alışılmış anlamı içinde kullandığımdan, kendimle çelişmeden edebiyatın ısrarla gerçeklerden uzak [*irrealist*] olduğunu söyleyeceğim; edebiyat olanaksız arzu etmenin akla uygun olduğunu sanır.

Bu belki de sapkın, dolayısıyla da mutlu işlevin bir adı vardır: Ütopik işlevdir. Burada da Tarih ile yeniden buluşuruz. Çünkü edebiyat asıl XIX. yüzyılın ikinci yarısında kapitalist mutsuzluğun en üzüntülü dönemlerinden birinde, en azından biz Fransızlar için Mallarmé ile doğru görüntüsünü bulmuştur: Modernlik –başlamakta olan bizim modernliğimiz– şu yeni olguyla, *dil ütopyalarının* düşünölmeye başlanıyor olmasıyla tanımlanabilir. Yeni bir yol açıcılığı, yazı'nın yol açıcılığını gözler önüne seren kopukluğu belirtmeden okulları art arda sıralamakla yetinen hiçbir "edebiyat tarihi" (eğer hâlâ yapılması gerekiyorsa), tam ve doğru olmayı başaramaz. Mallarmé'nin sözü olan "dili değiştirmek" ile Marx'ın sözü olan "dünyayı değiştirmek" birlikte gider. Mallarmé'nin izinden gidenler ve hâlâ izinden gitmekte olanlar *siyasal* açıdan ona kulak verirler.

Buradan da edebiyat dilinin belli bir etiği ortaya çıkar: Tartışıldığı için doğrulanması gereken bir etikdir. Yazara, entelektüele çoğunlukla "herkes" in diliyle yazmadığı eleştirisi yapılır. Ama insanların, aynı topluluk dili içinde, yani bizler açısından Fransızca içinde, birçok dilsel anlatıma sahip olmaları iyi bir şeydir. Eğer ben bir yasa koyucu olsaydım (sözcüğün kökeni açısından belirtecek olursam "an-arşist" biri için böyle bir varsayım da akla uygun sayılmaz), Fransızca'nın birliğini, ister burjuvaya ister halka özgü olarak hissettirmeye çalışmak şöyle dursun, tam tersine farklı işlevler taşıyan, eşit haklara sahip birçok Fransız dilinin aynı anda öğretimini özendirirdim. Dante *Convivio*'yu, hangi dilde yazacağına, Latince mi yoksa Toscana dilinde mi yazacağına karar vermeden önce ciddi ciddi tartışır. Halk dilini seçmesi de hiçbir politik ya da polemik nedene dayanmaz: Her iki dilin de, konusuna uygun olduğunu düşünür: Her iki dil –tıpkı bizler için klasik Fransızca ile modern Fransızca'nın, yazılı Fransızca ile sözlü Fransızca'nın söz konusu olması gibi– öyle bir depo oluşturur ki, Dante oradan *arzu ettiği gerçekliğe göre* çekip çıkaracağı şeyler konusunda kendini özgür hisseder. Bu özgürlük, her toplumun, yurttaşlarına sağlaması gereken bir lükstür: Ne kadar arzu varsa o kadar da dil vardır: Ütopik bir öneridir bu, çünkü hiçbir toplum birçok arzunun

bulunduğunu kabul etmeye hazır değildir henüz. Bir dil, hangisi olursa olsun, bir başka dili baskı altında tutamaz; geleceğin öznesinin hiçbir vicdan azabı çekmeden, hiçbir duygusunu bastırmadan, hizmetinde iki dil durumunun bulunduğu zevkini tanınması, bunlardan da birini ya da öbürünü yasaya göre değil de kendi sapkınlıklarına göre kullanması gerekir.

Ütopya kuşkusuz iktidardan korumaz: Dilin ütopyası, ütopyanın dili olarak giderilmiştir –bu da öbürleri gibi bir türdür. Denilebilir ki dilin iktidarına karşı neredeyse tek başına mücadeleye girişmiş yazarların hiçbiri, dilin iktidarı altına girmekten kurtulamamıştır ya da kurtulamaz: Ya öldükten sonra resmi kültürün içine katılır ya da kendi imajını zorla kabul ettiren ve kendisinden beklenen şeye uymasını buyuran bir moda ya yaşarken boyun eğer. Böyle bir yazar için bulunduğu konumu değiştirmekten –ya da ayak diremekten veya ikisini birlikte sürdürmekten– başka bir çıkış yolu yoktur.

Ayak diremek, edebiyatın alt edilemez yanını, yani onda kendini çevreleyen tiplere ayrılmış söylemlere (felsefelere, bilimlere, psikolojilere) direnen ve varlığını bunların ötesinde sürdüren bir şeyin bulunduğunu kabul etmek demektir; ayak diremek edebiyat eşsizmiş, ölümsüzmüş gibi davranmaktır. Bir yazar –burada yazar sözcüğünden bir işlevi yerine getireni ya da bir sanata hizmet edeni değil de bir pratiğin öznesini anlıyorum– bütün öbür söylemlerin kesişme noktasındaki, öğretilerin arılığına oranla *herkese açık* olan yolların kesişme konumundaki bir gözcünün ayak direyişine sahip olmalıdır (herkese açık yolların kesişme noktasını nitelemek için kullandığımız Fransızca'daki *triviale* sıfatı Latince *trivialis*'ten gelir, bu da üç yolun kesişme noktasında bekleyen fahişenin etimolojik sıfatıdır). Ayak diremek sonuç olarak her şeye yönelik ve her şeye karşı olarak bir sapmanın ve bir bekleyişin gücünü korumak demektir. Yazı da tam da ayak dirediği için hareket edip yer değiştirmeye sürüklenir. Çünkü iktidar her türlü doyumunu, hazzı ele geçirdiği gibi yazma hazzını da ele geçirir, bunu da onu manipüle etmek, ve ondan sapkın olmayan sürücül bir ürün yaratmak amacıyla yapar: Tıpkı sevişme hazzının genetik ürününü ele geçirip

onlardan kendi yararına askerler, militanlar yaratmasına benzer. Demek ki *yer değiştirmek* şu anlama gelebilir: Beklenmediginiz yere gitmek ya da daha radikal olarak yazıya dökülmüş olan şeyi (düşünölmüş olan şeyi değil elbette) sürücöl iktidar kullanmaya ve boyunduruğu altına almaya başlar başlamaz *yadsımak*. Pasolini de bu amaçla *Yaşamın Üçlüsü*'ndeki üç filmini iktidar tarafından kullanıldığını gördüğü için "yadsımak" (kendisi de bu kavramı kullanmıştı) zorunda kalmıştı, ama bu filmleri "yazmış olmaktan" da pişman değildi. Ölümünden sonra yayımlanan bir metninde şöyle diyordu: "Düşünceme göre eylemden önce, hiçbir durumda asla iktidara ve onun kültürüne bağlanışız diye korkmamalı. Sanki bu tehlikeli olasılık yokmuş gibi davranmalı... Ama, yine düşünceye göre, eylemden sonra da iktidar tarafından ne ölçüde kullanılmış olabileceğimizin farkına varmak gerekir. Samimiyetimizin ya da mecburiyetimizin denetim altına alındığı ya da kullanıldığı durumlarda da yadsıma cesaretini kesinlikle göstermek gerektiğini düşünüyorum."

Ayak diremek ile yer değiştirmek sonuçta bir oyun yönteminden kaynaklanır. Bu nedenle dil anarşisinin olanaksız ufkunda –dilin kendi iktidarından, kendi köleliğinden kurtulmaya çalıştığı yerde– tiyatroyla bağlantılı bir şey bulursak buna şaşmamak gerekir. Dilin olanaksızlığını adlandırmak için iki yazardan söz etmiştim: Kierkegaard ve Nietzsche. Bununla birlikte her ikisi de yazmışlardır; ama bu her ikisi için de, kimliklerinin tersi yönünde, kendi adlarıyla oynadıkları oyun, kendi adlarına büyük ölçüde zarar vermeyi göze almaları çerçevesinde gerçekleşmiştir. Biri yazılarında sürekli olarak takma ad kullanmış, öbürüyse yazı yaşamının sonunda Klossovski'nin belirttiği gibi şarlatanlığın sınırlarına uzanmıştır. Edebiyatın üçüncü gücü, yani gerçek anlamda göstergebilimsel gücü, göstergele-ri yıkmaktan çok onlarla *oynamaktır*, onları emniyet kertiği ve güvenlik sürgüsü atmış bir dil düzeneğinin içine koymaktır denebilir; kısacası bu güç, kölelik eden Dilin tam da bağrında, şeylerin gerçek bir değişik-adlılığını kurmaktır.

* * *

İşte şimdi de göstergibilimle karşı karşıyayız.

Önce bilimlerin (en azından benim az çok okumuş olduklarımın) ebedî olmadıklarını bir kez daha belirtmek gerekir: Bunlar bir Borsa'da, Tarih'in Borsası'nda yükselip alçalan değerlerdir: İlahiyatın kendi borsa yazgısını anımsamak yeterli olacaktır, bugün iyice küçülmüş olan bu söylem eskiden egemen bilim olarak görülüyor ve ona Septenium'un* dışında ve üstünde yer veriliyordu. İnsan bilimlerinin kırılabilirliği belki de şuna dayanır: Bunlar *tahmin edememe*'nin bilimleridir (iktisadın, düşkünlükleri ve sınıflandırma sıkıntısı da buradan kaynaklanır) –bu da bilim kavramını hemen değişikliğe uğratar: Doğrudan doğruya arzunun bilimi olan psikanaliz de bir gün ölmekten kurtulamayacaktır, bizim ona çok şey borçlu olmamız durumu değiştirmez, tıpkı İlahiyata çok şey borçlu olmamız gibi: Çünkü arzunun kendisi yorumlanmasından çok daha güçlüdür.

İşlemsel kavramlarına bakarak göstergelerin, bütün göstergelerin kanonik bilimi olarak tanımlayabileceğimiz göstergibilim [Fr. *sémiologie*] dilbilimden doğmuştur. Ama dilbilimin kendisi, biraz da iktisat gibi (buradaki karşılaştırma belki de anlamsız değildir) bana öyle geliyor ki, bölünerek parçalanma yolundadır: Dilbilim bir yandan bir biçimsellik kutbuna doğru çekilmekte ve bu eğimi izleyerek de, tıpkı ekonometri gibi giderek daha fazla biçimselleşmektedir; öte yandan da kendi kalkış alanından giderek uzaklaşmış olan çok sayıdaki içerikle kuşatılmaktadır. Nasıl iktisadın inceleme konusu her yerde, yani siyasalda, toplumsalda, kültüreldeyse, dilbilimin inceleme konusunun da sınırları yoktur: Dil, Benveniste'in bir sezgisine göre, toplumsal olanın ta kendisidir. Kısacası, ister aşırı çilekeşlikten, isterse de aşırı açlıktan (zayıflıktan ya da şişmanlıktan) olsun dilbilim kendi kendini yapıbozuma uğratmaktadır. İşte

* *Septenium*: Ortaçağ'da "kafa işi sanatlar" diye adlandırılan yedi dalı topluca belirtmede kullanılan Latince terim: doğanın gizlerini araştıran dört dal (*quadrivium*: aritmetik, müzik, geometri, astoronomi) ile sözün gizleriyle ilgilenen üç dal (*trivium*: gramer, retorik, diyalektik). (ç.n)

dilbilimin bu yapıbozumunu ben kendi payıma *göstergebilim* diye adlandırıyorum.

Gördüğünüz gibi şu ana kadar yaptığım sunuş boyunca gizlice dilden söyleme geçtim, ara sıra da hiç uyardıktan sanki aynı nesne söz konusuymuş gibi söylemden dile geçtim. Bugün gerçekten de öyle sanıyorum ki burada seçilmiş olan ayırıcı özellik açısından dil ve söylem bölünemezler çünkü her ikisi de aynı iktidar eksenine göre kayarlar. Oysa başlangıçta Saussure kaynaklı olan bu ayırım (Dil/Söz çiftinin türleri altında) büyük yararlar sağlamış, göstergebilime ise başlama cesareti vermiştir. Bu karşıtlık sayesinde söylemi indirgeyebiliyor, dilbilgisi örneğine küçültebiliyor ve böylece bütün insan iletişimini, ağımın içine toplayabileceğimi umut edebiliyordum, tıpkı Wotan ile Loge'nin kurbağaya dönüşen Alberich'i yakalaması gibi. Ama örnek "şeyin kendisi" değildir ve dilsel şey tümcenin sınırları içinde kalamaz, tutulamaz. Gözetim altındaki bir özgürlük düzenine bağımlı kılınanlar yalnızca sesbirimler, sözcükler ve sözdizimsel eklemlemeler değildir, çünkü bunları gelişigüzel biçimde birleştiremeyiz; bütün söylem örtüsü retorik düzeyinde yoğun ve belirsiz dilbilgisi düzeyinde ise karışık ve keskin olan kurallar, zorunluluklar, baskılar, bastırmalar ağıyla sınırlandırılmıştır: Dil söyleme doğru akın eder, söylem ise dile doğru geri çekilir, tıpkı el kızartmaca oyununda olduğu gibi. Dil ile söylem arasındaki karşıtlık geçici bir işlem olarak, sonuçta "yadsınacak" bir şey olarak görülüyor artık. Öyle bir dönem oldu ki, giderek artan bir sağırılığa yakalanmış gibi tek bir ses duyuyordum, birbirine karışmış dil ile söylemin sesiydi bu. Dilbilim o zaman bana kocaman bir aldatmaca üzerinde, abartılı olarak arı ve katışıksız kıldığı bir nesne üzerinde çalışıyormuş gibi göründü: Trimalcio'nun parmaklarını kölelerinin saçlarında temizlemesi* gibi dilbilim de söylemin yumağında parmaklarını temizliyordu. Göstergebilim artık dilin kirini, dilbilimin artığını, bildirinin doğrudan yozlaşmasını devşiren çalışma olacaktı: Bunlar da doğrudan doğruya etkin dili kuran arzular,

* Bkz. Petronius'un *Satyricon* adlı romanındaki "Trimalchio'nun Şöleni" adlı günlük bölüm. (ç. n)

korkular, yüz ifadeleri, yıldırımlar, yaklaşımlar, sevincikler, karşı çıkmalar, mazeretler, saldırganlıklar ve müzikselliklerden başka bir şey değildi.

Böyle bir tanımlamada ne kadar kişisellik bulunduğunu biliyorum. Beni neyi söylemekten alıkoyacağını da biliyorum: Bir bakıma ve paradoksal olarak, arayış içinde olan ve daha şimdiden kendini göstergelerin pozitif bilimi olarak kabul ettiren, hem de dergilerde, derneklerde, üniversitelerde, araştırma merkezlerinde gelişen göstergebilim hakkında konuşmaktan alıkoyacak. Ama bana öyle geliyor ki, Collège de France'ta bir kürsünün kurulması, bir bilim dalını kabul etmekten çok belli bir bireysel çalışmanın, belli bir öznenin serüveninin sürdürülmesine olanak vermek anlamına gelir. Göstergebilim beni ilgilendirdiği kadarıyla tam olarak tutkusal bir hareketten yola çıkmıştır: 1954 yılı dolaylarında bir göstergeler biliminin toplumsal eleştiriyi harekete geçirebileceğini, Sartre, Brecht ve Saussure'ün böyle bir proje içinde biraraya getirilebileceğini düşünmüştüm; kısacası bir toplumun nasıl olup da klişeler, yani yapay oluşumlar ürettiğini ve sonradan bunları doğuştan gelen anlamlar yani doğal oluşumlar olarak tükettiğini anlamak (ya da betimlemek) söz konusuydu. Göstergebilim (en azından benim göstergebilimim) genel ahlak anlayışını belirleyen kötü niyet ile vicdan rahatlığının karışımına (Brecht'in tepki göstererek Büyük Töre diye adlandırdığı şeye) gösterilen bir hoşgörüsüzlükten doğdu. Demek ki bu ilk göstergebilimin konusu *iktidarın işlediği dil*'dir.

Göstergebilim daha sonra yer değiştirdi, farklı renklere büründü, ama yine de, aynı inceleme konusunu korudu; siyasal nitelikliydi bu konu, zaten başka türüsü de yoktur. Bu yer değişikliği gerçekleşti, çünkü aydınlar toplumu Mayıs 68'in yarattığı kopukluk aracılığıyla bile olsa değişikliğe uğradı. Bir yandan çağdaş çalışmalar toplumsal öznenin ve konuşan öznenin eleştirel imajını değişikliğe uğrattı ve uğratmakta. Öte yandan karşı çıkan organların artması ölçüsünde iktidarın kendisi, söylemsel kategori olarak bölündüğü, her yere akan su gibi yayıldığı, her muhalif topluluğun sırası geldikçe ve kendine özgü bir biçimde bir baskı grubuna dönüştüğü, iktidarın söylemini, evrensel söy-

lemi kendi adı altına çektiği görüldü: Bir tür ahlaksal kışkırtma siyasal kuruluşları kuşattı, bir haz duyma lehine bir istekte bulunulduğunda bile bu yine yıldırıcı bir tonda yapıyordu. Böylece toplum, kültür, sanat, cinsellik alanlarında istenen özgürleşmelerin çoğunun bir iktidar söyleminin türleri halinde dile getirildiği görüldü: Daha önceleri ezilmiş olan şeyi ortaya çıkarmakla övünüyor ama bu yolla başka yerlerin ezildiği de görülmüyordu.

Sözünü ettiğim göstergebilim Metin'e geri dönmüşse eğer, söz konusu küçük egemenlikler toplaşması içinde Metin'in kendisinin de *iktidar yokluğunun* belirtisi olmasındandır. Metin kendi içinde sürücül sözden (toplaşan sözden) sonsuza kadar kaçma gücünü de taşır, kendi içinde yeniden oluşmaya çalışsa bile. Metin her zaman daha ileri iter –az önce edebiyattan söz ederken betimlemeye ve doğrulamaya çalıştığım şey, işte bu *yanılsama* [serap] hareketidir; başka yere, sınıflandırılmamış, atopik bir yere, sözcük yerindeyse siyasallaşmış kültür *topos*larının uzağına iter: Yani Nietzsche'nin sözünü ettiği "kavramlar, türler, biçimler, amaçlar, yasalar oluşturma...şu özdeş durumlar dünyasını oluşturma zorunluluğu" ötesine iter. Metin ortak söylemimizin üzerinde ağırlığını duyuran genelliği, ahlaksallığı, fark-sızlık (takıyı kökten iyice ayıralım) örtüsünü yavaşça geçişi sağlayacak biçimde kaldırır. Böylece edebiyat ve göstergebilim birbirlerini düzeltmek için birleşirler. Bir yandan sürekli olarak eski ya da modern metin'e dönüş, anlamlı pratiklerin en karmaşığına, yani yazıya (çünkü yazı hazır göstergelerden hareketle gerçekleştirilir) düzenli olarak dalma, göstergebilimi farklılıklar üstünde çalışmaya zorlar ve onu dogmalaştırmaktan, "kıvamına gelip tutmaktan", olmadığı halde kendini evrensel söylem yerine koymaktan alıkoyar. Öte yandan, metine yönelen göstergebilimsel bakış da edebiyatı çevrili olduğu, sıkıştırıldığı, sürücül sözden kurtarmak için genellikle başvurulmuş miti, katıksız yaratıcılık mitini reddetme zorunda bırakır. Göstergenin daha iyi hayal kırıklığına uğrayabilmesi için düşünülmesi –ya da yeniden düşünülmesi gerekir.

* * *

Sözünü ettiğim göstergebilim hem *olumsuz* [negatif] hem de *etkindir* [aktif'tir]. Bütün yaşamı boyunca iyi kötü içinde dil denilen şeytanlığın çırpınıp durduğu bir kimse ancak dilin boşluğuna özgü biçimlerden büyülenebilir –bu boşluksa dilin içindeki boşluğun tam karşıtıdır. Dolayısıyla burada önerilen göstergebilim olumsuz özelliktedir –ya da daha doğrusu terimin ağırlığı ne olursa olsun *apofatik* [olumsuzlayıcı] özelliktedir. Bu da göstergeyi yadsıdığı için değil göstergeye olumlu [pozitif], sabit, tarihsel olmayan, maddesel olmayan özellikler, kısacası bilimsel özellikler yüklemenin olanaklılığını yadsımasıyla olumsuz [apofatik] niteliktedir. Böyle bir apofatizm de göstergebilimin öğretimini doğrudan ilgilendiren en azından iki sonuç getirir.

Birinci sonuç göstergebilimin kendisinin bir üstdil olamayacağıdır: Dillerin üstüne dil olması nedeniyle başlangıçta her şeyin onu böyle bir duruma yöneltmesi durumu değiştirmez. Göstergebilim tam da gösterge üstüne düşünce ürettiği an bir dilden öbürüne olan, her türlü dışta oluşmuş ilişkinin *uzun sürede* desteklenemez olduğunu ortaya çıkarır: Zaman benim uzaklığa egemen olma gücümü aşındırır, onu köreltir, bu uzaklıktan bir köhneleşme, bir sertleşme yaratır: Dilin *dışında* onu hedef olarak görüp, dilin *içindeyse* onu bir silah olarak kullanıp canlılığını sürdüremem. Bilimin öznesinin şu kendini göstermekten alıkoyan özne olduğu doğruysa eğer ve bizler bu görünmenin saklı tutulmasını “üstdil” diye adlandırırıyorsa, o zaman göstergelere başvurarak göstergeler hakkında konuştuğumda benim üstlenmiş olduğum şey bu tuhaf rastlaşmanın, şu garip şaşılığın görüntüsüdür; bu da beni aynı zamanda hem ellerini hem de siluetlerini vermeye çalıştıkları tavşanı, ördeği, kurdu aynı anda gösteren Çin gölge oyunu ustalarına yaklaştırır. Eğer bazı kimseler bu durumdan yararlanarak etkin göstergebilimle yani düşüncesini yazıya döken bilimle her türlü bağlantıyı yasaklıyorsa, onlara üstdil ile bilimi *artık yok olmaya başlamış olan* epistemolojik bir saptırmaya başvurarak, sanki biri öbürünün zorunlu koşuluymuş gibi özdeş kıldığımızı söyleyebiliriz. Oysa üstdil, bilimin yalnızca tarihsel göstergesidir, dolayısıyla

kendisine güven duyulmayabilir. Nitelendirmelerden biri olan dilbilimdeki üstdilselliği, bilimsel'den ayırt etmenin belki de zamanı gelmiştir. Bilimselin ölçütleriye başka yerde aranmalıdır (arada şunu da belirteyim ki, gerçek anlamıyla bilimsel olan tavr, belki de, kendisinden hemen önce var olmuş bilimi yok etmektir).

Göstergebilimin [semyolojinin] bilimle bir bağıntısı vardır ama, [bu etkinlik alanı] ayrı bir disiplin değildir (olumsuzlayıcı tutumunun ikinci sonucu). Ne tür bir bağıntıdır bu? Hizmet edici bir bağıntı söz konusudur burada: Göstergebilim bazı bilimlere yardım edebilir, bir süre için onlara yol arkadaşı olabilir, onlara işlemsel bir protokol önerebilir; her bilim de buradan hareket ederek kendi *bütüncesinin* [*corpus*'unun] farklılığını belirler. Sözgelimi, göstergebilimin kendini en iyi geliştirmiş bölümü, yani anlatıların çözümlemesi Tarih'e, etnolojiye, metinlerin eleştirisine, kutsal metin yorumuna, görüntübilime (her görüntü bir bakıma bir anlatıdır) yardımda bulunabilir. Bir başka deyişle, göstergebilim bir şablon [bir şifre anahtarı] değildir, gerçeği doğrudan yakalamayı sağlamaz; gerçeğe kendisini kavranabilir kılacak genel bir saydam tabakayla yaklaşmaz. Göstergebilim gerçeği daha çok belli yerler ve belli anlariyla ortaya çıkarmaya çalışır ve gerçeği ortaya çıkarma uygulamalarının bir şablon olmadan da mümkün olduğunu belirtir: Göstergebilim aslında tam da bir şablon olmak istediğinde hiçbir şey ortaya çıkaramaz. Göstergebilimin hiçbir bilim dalının yerine geçme rolünü üstlenmemesi de buradan kaynaklanır: Ben kendi adıma göstergebilimin hiçbir başka araştırmanın yerine geçmemesini, tersine onların hepsine yardımcı olmasını, oturduğu yerin bir tür oynak sandalye, yani günümüz bilgisinin jokeri olmasını dilerim: Tıpkı göstergenin kendisinin de bir söylem için aynı durumda olması gibi.

İşte bu olumsuz özellikleri taşıyan göstergebilim aynı zamanda etkin bir göstergebilimdir: Kendini ölüm dışında açar. Bunu demekle göstergebilimin bir "semyofizis", üstüne, yani göstergenin devinimsiz doğallığı üstüne dayanmadığını, aynı

zamanda da bir "semiyoklasti", yani bir gösterge-kıricılığı olmadığını anlıyorum. Yunanca paradigmayı sürdürerek göstergebilimin daha çok bir *semiyotropi* olduğunu yani göstergeye dönük, göstergeye tutsak olduğunu, onu alımladığını, incelediğini, gerektiğinde de hayali bir gösteri gibi onu taklit ettiğini söyleyebiliriz. Sonuçta göstergebilimci bir sanatçıdır (sanatçı sözcüğü burada övücü ya da horgörücü bir anlam taşımaz, yalnızca bir tipolojiye gönderir): Göstergebilimci göstergelerle bilinçli bir tuzak, bir yem gibi oynar, onların tadını çıkarır, onların büyüleyici yanının tadını çıkarttırmak ve anlaşılır kılmak ister. Gösterge –en azından göstergebilimcinin gördüğü gösterge– her zaman dolaysızdır, İmgelemin tetik sesi gibi bir şeydir, yani apaçık bir gerçeklikmiş gibi hemen göstergebilimcinin gözüne çarpar. İşte bu nedenle de göstergebilim (yeniden belirtinem gerekiyor: burada konuşan kişinin göstergebilimi) bir yorum-bilim [hermenötik] değildir: Kazmaktan çok boyar [betimler]: *via di levare* [çekip almak] tekniğinden çok *via di porre* [eklemek] tekniğini kullanır. Tercih ettiği inceleme nesnelere İmgelemin metinleridir: Yani aynı zamanda hem gerçeğe benzer bir görünüm sunan hem de gerçek olma açısından bir belirsizlik taşıyan anlatılar, görüntüler, portreler, anlatımlar, bireysel dil kullanımları, tutkular, yapılarıdır. Ben göstergebilim diye gerçekmiş gibi görünen bir perde resmiyle ya da düşsel bir yaratıyla oynarmış gibi göstergeyle oynamanın mümkün olduğu –hatta beklenildiği– işlemler sürecini adlandıracağım, bunu da seve seve yapacağım.

İmgesel göstergenin verdiği böyle bir haz, günümüzde toplumun kendisinden çok kültürü etkilemiş olan bazı yeni değişimler nedeniyle anlaşılır olmuştur: Yeni bir durum az önce sözünü ettiğim edebiyatın güçlerini kullanma biçimini değişikliğe uğratmıştır. Bir yandan, hem de öncelikli olarak, [Fransa'daki] Kurtuluş hareketinden bu yana bütün üstün değerlerin kutsal temsilcisi olan büyük Fransız yazarı miti parçalandı, bitkin düştü ve iki savaş arasında sağ kalmış olanların ortadan kalkmasıyla birlikte yavaş yavaş ölüp gitti. Ardından sahneye kendisini ne olarak adlandıracağımızı bilemediğimiz

-ya da henüz bilemediğimiz- yeni bir *tip* çıktı: Yazar mıydı? Entelektüel miydi? Yazıcı mıydı? Ne olursa olsun, edebiyat *ustahğı* ortadan kalkmıştı, yazar artık gösteri yapamazdı. Öte yandan, ve daha sonradan Mayıs 68 olayları öğretimdeki krizi gözler önüne serdi: Eski değerler artık aktarılamıyor, dolaşıma giremiyor ve etki yaratamıyordu; edebiyat kutsallığını yitirmişti, kurumlar da edebiyatı koruyabilecek ve onu insanın örtük modeli olarak benimsettirebilecek güçte değildi. Bu da, denilebilir ki, edebiyatın yıkıldığı anlamına değil de *artık korunmadığı* anlamına geliyordu: Demek ki, artık oraya gitme zamanıydı. Edebiyat göstergebilimi de bu durumda geride kendisine sahip çıkacak hiç kimse kalmadığı için boş olan bir alana doğru bir yolculuk olacaktı: Çevrede onu savunacak ne melekler ne de ejderhalar vardı. Bakış, artık sapkınlık yasağı olmadan gösterilen boyutu soyut ve aşınmış olan eski ve güzel şeyler üstüne yönelebilirdi: Bu da en büyük hazzın hem çökmekte hem de kâhince olan anıydı, tatlı felaket anıydı, tarihsel anıydı.

Dolayısıyla buradaki öğretimde, eğer içinde bulunulan mekân nedeniyle izleyenlerin sadakati dışında başka hiçbir yaptırım geçerli değilse ve yöntem bir sistemli girişim olarak ortaya çıkıyorsa, bu, açıklamalar üretmeyi, sonuçlar belirlemeyi amaçlayan keşfettirici bir yöntem olamaz. Burada yöntem ancak *kıvamına gelip tutmakta olan* her söylemi bozmak için mücadele eden dile yönelik olabilir: Bu nedenle böyle bir yöntemin kendisinin de bir Yapıntı olduğunu söylemek yerinde olur. Mallarmé tarafından, bir dilbilim tezi hazırlamayı düşündüğü sırada ileri sürülmüş bir öneridir bu. "Her yöntem bir yapıntıdır. Dil yapıntının aygıtı olarak görünmüştü: Dilin yöntemini, kendi üzerine düşünen dilin yöntemini izleyecekti." Bana ders vermemin sağlandığı her yıl, yapmak isteyeceğim şey dersin ya da seminerin sunuş biçimini hep aynı tutmak yani bir şeyi zorla kabul ettirmeden konuşmak olacaktır: Asıl yöntemsel girişim, asıl sorun (*quaestio*), asıl tartışma noktası buradadır. Çünkü bir öğretimde baskıcı olabilecek şey, sonuç olarak öğretimin aktardığı bilgi ya da kültür değil bunları sunarken kullandığı söylem biçimleridir. Buradaki öğretimin konusu, belirtmeye çalıştığım gibi, kendi

iktidarının kaçınılmazlığı içinde söylem olduğundan yöntem de gerçekten bu iktidarı bozmaya, sökmeye ya da en azından hafifletmeye özgü yollara yönelik olabilir ancak. Gitgide şunu fark ediyorum ki, gerek yazarken gerek ders verirken bu önemsizleştirme yönteminin temel işlemi, eğer yazıyorsak parçalara bölmedir, eğer bir şeyi sözlü olarak sunuyorsak yan olayları gündeme getirmedir ya da anlamı iyice ikircil olan bir deyişle belirtirsek *konu dışı sözlere başvurarak bir gezinti yapmaktır*. Dolayısıyla burada, annesinin çevresinde oynayan, ondan uzaklaşan, sonra geri dönüp ona bir çakıl taşı, bir yün parçası getiren, böylelikle dingin merkezin çevresinde bir oyun alanı çizen bir çocuğun gidip gelmeleri gibi sözün ve dinlenmenin de bir örgü oluşturmasını isterim. Bu oyun alanı içinde çakıl taşı ve yün, bunların çaba harcanarak verilmesi kadar önemli değildir.

Çocuğun böyle davrandığında yaptığı şey, durmadan sunduğu ve yeniden sunduğu arzunun gidip gelmelerini gözler önüne sermekten başka bir şey değildir. Daha işin başında, buradaki öğretimin temeline yıldan yıla değişebilecek bir fantasma yerleştirmeyi kabul etmek gerektiğine her zaman içten inanıyorum: Kışkırtıcı görünebilir bu, hissediyorum: Bu kadar özgür bir kurum çerçevesi içinde fantasmaya dayalı bir öğretimden söz etmeye nasıl cesaret edilebilir? Ama yine de bir an için Tarih, bilimlerin en güvenlisi olarak kabul edilirse, fantasma ile sürekli bağlantı içinde olduğu nasıl olur da kabul edilmez? Michelet'in anlamış olduğu şey de buydu. Tarih sonuç olarak en yetkin fantasma yerinin, yani insan bedeninin tarihidir. Michelet Tarih'ten kalkarak, uçsuz bucaksız bir antropoloji kurmayı işte bu fantasmadan, geçmişteki bedenlerin insan bedeninde lirik biçimde yeniden canlanmasına bağlı olan bu fantasmadan hareketle oluşturabilmiştir. Demek ki bilim fantasmadan doğabilir. Öğretim üyesi de her yıl yolculuğunun yönüne karar vereceği sırada belirtilen ya da belirtilmeyen bir fantasmaya dönmek zorundadır; böylece beklendiği yerden (bu bilindiği gibi her zaman ölmüş olan Baba'nın yeridir) sapar; çünkü fantasmaları olan yalnızca oğuldur, yaşayan yalnızca oğuldur.

* * *

Geçen gün Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* adlı romanını okudum. Bu kitap benim çok iyi bildiğim bir hastalığı, veremi sahneye koyar; okurken, bu hastalığın üç an'ı topluca bilincimdeydi: 1914 savaşıdan önce geçen öykünün an'ı, benim 1942 dolaylarındaki kendi hastalığının an'ı ve kemoterapiyle yenilmiş olan bu hastalığın artık eski zamandaki görünümünden apayrı olan şimdiki an'ı. Oysa benim yaşadığım verem aşağı yukarı *Büyülü Dağ*'daki verem: Benim şimdiki zamanımdan eşit uzaklıkta olan iki an birbirine karışıyordu. O zaman şaşkınlıkla (yalnızca gerçeklik şaşırtabilir insanı) *benim kendi bedenimin tarihsel olduğunu fark ettim*. Bir bakıma benim bedenim *Büyülü Dağ*'ın kahramanı Hans Castorp'un çağdaşdır; o zamanlar henüz doğmamış olan bedenim, daha 1907'de, Hans'ın "yukarki ülkeye" girip yerleştiği yılda yirmi yaşındaydı, bedenim benden çok daha yaşlıydı; sanki yaşamın rastlantıları sonucu karşılaştığımız toplumsal korkuların yaşını hep korurmuşuz gibi. Demek ki eğer yaşamak istiyorsam bedenimin tarihsel olduğunu unutmmalıyım. Artık geçmişte kalmış kendi bedenimin değil de şu anki genç bedenlerin çağdaşı olduğum hayaline kapılmalıyım, kısacası dönem dönem, yeniden doğmalıyım, kendimi olduğumdan daha genç kılmalıyım. Michelet elli bir yaşındayken kendi *vita nuovasına* başlıyordu: yeni yapıt, yeni aşk. Michelet'den yaşça daha büyük olan ben de (bu paralelliğin sevgiden kaynaklandığı anlaşılıyor her halde), yeni bir *vita nuova* içine giriyorum, bu yeni ortam, bu yeni konukseverlik sayesinde. Demek ki canlılık taşıyan her yaşamın gücüyle (unutma'yla) sürüklenmeye kendimi bırakıyorum. Bir yaş vardır, insan bildiğini öğretir; ama sonra gelen bir yaş vardır ki insan o zaman da bilmediğini öğretir: Buna da *araştırmak* denir. Şimdi de belki bir başka deneyimin yaşı gelmektedir: *Öğrenilmiş olanı unutmaktır* bu deneyim; kat ettiğimiz bilgiler, kültürler, inançların çökmesine unutmamanın zorla kabul ettirdiği tahmin edilemez değişimin işlemesine olanak vermektir. Böyle bir deneyimin sanırım çok bilinen ve artık modası geçmiş olan bir adı vardır; bunu ben hiç komplekse kapılmadan etimolojisinin tam da kavşak noktasında vermeyi göze alacağım: *Sapientia*'dır bu: Onda iktidara hiç yer yoktur, içinde biraz bilgi, biraz bilgelik ve en çok da tat barındırır.

Bu kitap Roland Barthes'ın yazma arzusu ve dünyayı anlamlandırma açısından birbirini bütünlendiren iki metnini içeriyor:

Eiffel Kulesi, bakışını bir kentin simgesine çeviren ve bu simgenin ürettiği anlamları yaratıcı bir yazı sürecinde dile getiren benzersiz bir deneme ustasının, taklit edilmesi olanaksız bir "gösterge avcısı"nın ürünü olarak ele alınmalı.

Açılış Dersi ise Roland Barthes'ın, Fransa'nın en önemli özgür araştırma ve öğretim kurumu olan Collège de France'ta verdiği ilk dersin metnini içeriyor. Barthes bu metninde kendi göstergebilimsel anlayışı ile yazarlık anlayışını kaynaştırırken, her türlü iktidardan, özellikle de dilin ve söylemin iktidarından uzak durmaya çalışan bir düşünsel davranış içine giriyor.

Eiffel Kulesi ile *Açılış Dersi*'ni birlikte okuyanlar, yazma arzusuyla yola çıkan, "iktidara hiç yer vermeyen", "içinde biraz bilgi, biraz bilgelik ama en çok da tat barındıran" bir yazarın serüvenini yaşayacaklar.

**Roland
Barthes**
100 yaşında



ISBN 978-975-08-1476-1

7 TL



9 789750 814761