

JEAN-PAUL SARTRE

EDEBİYAT
NEDİR?



DENEEME

Çeviri: BERTAN ONARAN



7.
BASKI



JEAN-PAUL SARTRE
EDEBİYAT
NEDİR?

Qu'est-ce que la littérature?, Jean-Paul Sartre

© 1964, Éditions Gallimard, Paris

© 2005, Can Sanat Yayınları A.Ş.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: 2005

7. basım: Ekim 2015, İstanbul

Bu kitabın 7. baskısı 1 000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Esra Özdoğan

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design

Kapak resmi: © iStockphoto.com / philsajonesen

Kapak baskı: Azra Matbaası

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2

Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul

Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Türkmenler Matbaası

Merkez Efendi Mahallesi Gümüşsuyu Cad. No: 18, Topkapı, İstanbul

Sertifika No: 12584

ISBN 978-975-07-0562-5

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

canyayinlari.com/9789750705625

yayinevi@canyayinlari.com

Sertifika No: 31730

JEAN-PAUL SARTRE
EDEBİYAT
NEDİR?

DENEME

Fransızca aslından çeviren

Bertan Onaran



Jean-Paul Sartre'in Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Bulanık, 1981

Duvar, 1994

Akil Çağı / Özgürlük Yolları 1, 1996

Yaşanmayan Zaman / Özgürlük Yolları 2, 1997

Aydınlar Üzerine, 1997

Sözcükler, 1997

Yıkılış / Özgürlük Yolları 3, 1998

JEAN-PAUL SARTRE, (1905-1980) Paris'te doğdu. Üniversite yıllarında Simone de Beauvoir'la başlayan birlikteliği yaşamı boyunca sürdü. 1938'de, sonradan geliştireceği birçok felsefi konuya yer veren *Bulantı* adlı romanını yayımladı. Bireyin özgürlüğünün felsefi savunusundan sonra toplumsal sorumluluk konusuna yöneldi ve 1945'te dört cilt olarak tasarladığı büyük bir romana başladı. *Özgürlük Yolları* adlı bu yapıtın ilk üç cildi *L'Âge de raison (Akıl Çağı, Uyanış)*, *Le Sursis (Yaşanmayan Zaman, Bekleyiş)* ve *La Mort dans l'âme'yi (Yıkılış, Tükeniş)* yazdıktan sonra oyunun romandan daha güçlü bir iletişim aracı olduğuna karar vererek *Sinekler, Gizli Oturum, Kirli Eller, Şeytan ve Yüce Tanrı, Saygılı Yosma* ve *Altona Mahpusları* gibi oyunlar yazdı. Bu arada Simone de Beauvoir'la birlikte kurup yönettikleri *Les Temps Modernes* dergisinde birçok yazısı yayımlandı. 1964'te Nobel Edebiyat Ödülü'nü reddetti.

BERTAN ONARAN, 1937'de Tekirdağ'ın Hayrabolu ilçesinde doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Ülkemizin önde gelen çevirmenlerinden biri olan Onaran, başta Cervantes, Alexandre Dumas, Fyodor Dostoyevki, Émile Zola, Panait Istrati, André Gide, Vladimir Mayakovski, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Elias Canetti, Wilhelm Reich, Antoine de Saint-Exupéry ve Marguerite Duras olmak üzere pek çok yazarın yapıtlarını dilimize kazandırdı.

Dolorès'e

JEAN-PAUL SARTRE, 1905'te Paris'te doğdu. 1938 yılında, sonradan geliştireceği birçok felsefi konuya yer veren *Bulanık* adlı romanını yayımladı. Felsefe alanındaki asıl yeteneğini, 1943'te *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabında ortaya koydu. 1945-1949 arasında *Özgürlük Yolları* adlı dört cilt olarak tasarladığı romanını kaleme aldı. İnsanı eylem içinde en iyi gösterecek türün tiyatro olduğuna karar vererek, *Sinekler*, *Gizli Oturum*, *Kirli Eller*, *Şeytan ve Yüce Tanrı*, *Nekrasov* ve *Altona Mahpusları* gibi oyunlar yazdı. Kendine özgü Marksizm anlayışını, 1960'ta *Diyalektik Aklın Eleştirisi* adlı yapıtında ortaya koydu. 1964'te değer gördüğü Nobel Edebiyat Ödülü'nü reddetti. 20. yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olan Sartre, bireyin kökten özgürlüğünü vurgulayan varoluşçuluğun sözcülüğünü üstlendi, romanları ve oyunları ile dünya görüşünü çok geniş bir kitleye aktardı. 1980'de Paris'te ölen Sartre'ın cenazesine 25 binden fazla kişi katıldı.

BERTAN ONARAN, 1937'de Tekirdağ'ın Hayrabolu ilçesinde doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Ülkemizin önde gelen çevirmenlerinden biri olan Onaran, başta Cervantes, Alexandre Dumas, Fyodor Dostoyevski, Émile Zola, Panait Istrati, André Gide, Vladimir Mayakovski, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Elias Canetti, Wilhelm Reich, Antoine de Saint-Exupéry ve Marguerite Duras olmak üzere pek çok yazarın yapıtlarını dilimize kazandırdı.

İçindekiler

I	Yazmak Nedir?	15
II	Niçin Yazıyoruz?.....	45
III	Kimin İçin Yazıyoruz?.....	71

“Eğer bir şeye bağlanmak¹ istiyorsanız,” diye yazıyor genç bir budala, “neden gidip Komünist Partisi’ne yazılmıyorsunuz?” Pek çok kez bağlanmış ve bağlantılarından daha da çok caymış, ama bunu unutmuş büyük bir yazar da bana şöyle diyor: “En kötü sanatçılar en fazla bağlanmış olanlardır: Örneğin, Sovyet ressamlarına bakın.” Yaşlı bir eleştirmen hafiften sızlanıyor: “Siz yazını öldürmek istiyorsunuz: Güzel-Yazın’a duyduğunuz horgörü derginizi hayâsızca kaplıyor.” Dar kafalının biri beni dik kafalı buluyor, ki bu, ona göre küfürlerin en kötüsü tabii; bir savaştan ötekine ayağını sürüyüp gelmiş, adı yaşlı kimselerin belleğinde zaman zaman cansız anılar uyandıran bir yazar beni ölümsüzlüğü hafife almakla suçluyor: Kendisi, Tanrı’ya şükür, en büyük umutlarını ona bağlamış birtakım dürüst kişiler tanımakta. Amerikalı bir gazeteci bozuntusuna bakılırsa benim eksğim, Bergson ve Freud’dan hiçbir şey okumamış olmam; ömrü boyunca hiçbir şeye bağlanmamış olan Flaubert ise, bir pişmanlık acısı gibi içimi kemirmekte. Bazı hınzır kişiler göz kırıyor: “Ya şiir? Resim? Müzik? Onları da bağlamak istiyor musunuz?” Ve kavgacı yaradılışlı kişiler soruyor: “Ne? Bağımlı yazın mı? Yok eğer sözümona halkçılığın,

1. “Bağlanma”, “bağlanmak” ya da “bağlamak” sözcükleri, kitapta çağının dünyasına, toplumuna ait olduğunun bilincine vararak, basit bir seyirci konumunda kalmayı reddeden, düşüncesini ya da sanatını bir davanın hizmetine sunan aydın ya da sanatçının edimini ya da tavrını belirleyen *engagement*, *s’engager* ya da *engager* sözcüklerinin karşılığı olarak kullanılmıştır. (Ç.N.)

daha saldırgan bir biçimde geri gelişi değilse, şu eski toplumcu gerçekçilik bu canım.”

Ne budalaca sözler! Çünkü çabuk ve kötü okuyorlar ve anlamadan yargıya varıyorlar. Öyleyse ta başından başlayalım. Bu iş hiç kimseye, ne size, ne de bana hoş gelecek. Ama çivi-yi çakmak gerek. Ve mademki eleştirmenler beni yazın adına yargılıyorlar, hem de bunu yaparken ne demek istediklerini ortaya koymuyorlar, onlara verilecek en iyi karşılık, önyargılara kapılmadan, yazı sanatının ne olduğunu incelemektir. Yazmak nedir? Kimin için yazıyoruz? Gerçekte, hiç kimse bu sorular üzerinde durmamış galiba.

I

YAZMAK NEDİR?

Hayır, biz müziği, heykeli ve resmi “de bağlamak” istemiyoruz ya da en azından aynı biçimde bağlamak istemiyoruz. Hem sonra neden isteyecekmışiz? Geçmiş yüzyıllarda bir yazar, uğraşıyla ilgili bir görüş ile sürdürdüğünde, bunu hemencecik öteki sanatlara da uygulaması isteniyor muydu ki? Ama, sanki aslında tıpkı bütün yüklemelerinin eşdeğerli olarak yansıttığı Spinoza düşünbilimindeki töz gibi, bu dillerin birinde ya da ötekinde aynı rahatlıkla dile gelebilecek tek bir sanat varmışçasına bugün müzik ya da yazın argosuyla “resimden söz etmek” ve ressam argosuyla da “yazından söz etmek” incelik sayılıyor. Her sanatçı eğiliminin başlangıcında, ancak çok sonraları durum ve koşulların, eğitimin ve dünyayla yüz yüze gelmenin belirleyeceği ayrımsız bir seçme var kuşkusuz. Gene hiç kuşkusuz, aynı çağın sanatları birbirlerini etkiler ve hepsi aynı etkenlerce koşullanmıştır. Ama bir yazın kuramının saçmalığını, bunun müziğe uygulanamayacağını söyleyerek gösterenler, önce bütün sanatların birbirine koşut olduğunu kanıtlamalıdır. Oysa yok böyle bir koşutluk. Gerek bizde, gerek bütün dünyada değişen yalnızca biçim değil, aynı zamanda özdür; ve renkler ile sesler üzerinde çalışmak başkadır, derdini sözcüklerle dile getirmek başka. Notalar, renkler, biçimler

birer im değildir; bizi kendi dışlarındaki hiçbir şeye götürmezler. Onları salt kendilerine indirgemek de olanaksızdır elbette; ve örneğin bir ses, düşünüyü soyutlamadan başka bir şey değildir: Merleau-Ponty'nin *Phénoménologie de la perception*'da (Algının Fenomenolojisi) pek güzel gösterdiği gibi, içinde imlem (*signification*) bulunmayacak kadar yalınlaşmış nitelik ya da duyum yoktur. Tersine, içlerindeki küçük karanlık anlam, hafif neşe, çekingen hüznün hep oradadır ya da bir sıcaklık dalgası gibi çevrelerinde titreşmektedir; renk ya da ses'tir bu anlam. Elma yeşilini, o buruk neşesinden ayrı düşünebilecek kimse var mıdır? Ve aslında "elma yeşilinin neşesi" deyimi bile gerekenden fazlasını söylemek değil midir? Bir yeşil vardır, bir de kırmızı, hepsi bu; bunlar birer nesnedir, her biri kendi başına vardır. Ama şurası da bir gerçek ki, genel bir anlaşmayla, onlara birer im değeri yükleyebiliriz. Nitekim çiçeklerin dilinden söz ederiz. Ama, eğer bir uzlaşma sonucu, beyaz güller bana "bağlılığı" anlatıyorsa, bu, artık onlara bir gül olarak bakmayışımdan ileri gelmektedir: Bakışım, gülleri geçip gitmekte, onların ötesindeki şu soyut etkiye yönelmektedir; unutuyorum gülleri, onların o köpük köpük açılışlarının, insanın içini burkan tatlı kokularının farkına varmıyorum; hatta onları algılamıyorum bile. Diyeceğim, burada bir sanatçı gibi davranıyorum. Sanatçı için renk, demet, çorba kâsesine çarpan kaşığın tınlaması en yüksek dereceye ulaşmış birer şey'dir; sanatçı ses ya da biçim niteliğine takılır kalır. Hep bu niteliğe döner ve onunla sarhoş olur; önündeki beze işte bu nesne-rengi aktaracaktır ve üzerinde yapacağı biricik değişiklik onu *imgesel* nesne biçimine sokmak olacaktır. Demek ki o, renkleri ve sesleri bir *dil*¹ gibi görmekten uzak

1. Hiç değilse, genel anlamda, Klee'nin büyüklüğü ve yanılışı, hem bir im, hem de bir nesne olacak bir resim yapma çabasında yatmaktadır.

mı uzaktır. Sanatsal yaratışın öğeleri için geçerli olan, bu öğelerin bir araya gelişi için de geçerlidir: Ressam önündeki beze birtakım imler çizmek istemez, bir şey *yaratmak*¹ ister; ve eğer kırmızı, sarı ve yeşili bir araya getiriyorsa, bu renklerin bir araya gelişinde, tanımlanabilecek bir imlem, açıkça bir nesneye götürüş bulunması için ortada hiçbir neden yoktur. Hiç kuşkusuz bu bir araya gelişte de bir ruh vardır ve ressamın eflatunu değil de sarıyı seçmesi için, gizli de olsa birtakım dürtüler bulunduğuna göre, böyle yaratılmış nesnelere en derin eğilimleri yansıttığını ileri sürebiliriz. Ancak bu nesnelere, sözlerdeki ya da yüzdeki bir anlatım gibi sanatçının kızgınlık, bunalım ya da sevincini dile getirmez: Bunların izlerini taşır ve bu duygulanımlar, kendi başlarına ele alındıkları zaman, zaten anlama benzer bir şey taşıyan bu renklere döküldükleri için bulanıklaşır, karanlıklaşır; artık hiç kimse onları bütünüyle yakalayamaz. Tintoretto, Golgota'nın üstündeki göğün bu sarı sarı yırtılışını, bunalımı *anlatmak* ya da *doğurmak* üzere seçmemiştir; bu hem bunalım, hem de sarı *gök*'tür. Bir bunalım göğü ya da bunalan bir gök değildir; nesneleşmiş bir bunalımdır bu, göğün sarı sarı parçalanışına dönüşmüş ve aynı zamanda, nesnelere öz nitelikleri, geçirimsizlikleri, yayılışları, kör süreklilikleriyle, dışardalıklarıyla ve öteki nesnelere aralarındaki sayısız ilişkilerle dolup taşmış, yoğrulmuş bir bunalımdır; yani bu bunalım hiçbir yerde okunmaz artık, gökle toprak arasında hep yarı yolda kalmış, onların, yapıları yüzünden dile getiremediği şeyi dile getirmek üzere girişilmiş engin ve boş çabadır. Ve aynı biçimde, bir ezginin imlemi (anlattığı şey) –eğer burada

1. “Yaratmak” diyorum, “öykünmek” değil, ki bu da, benim sözümde hiçbir şey anlamamışa benzeyen ve gölgelere kılıç sallayan M. Charles Estienne'nin bütün o tutturaklı sözlerini sifira indirmektedir.

hâlâ imlemeden söz açılabilirse– eşdeğerli olarak birçok biçimde verilebilecek düşünlerin tersine, ezginin kendisi dışında hiçbir şey değildir. Ezginin neşeli ya da hüznü olduğu söyleyin isterseniz; o her zaman kendisi için söyleyebileceğiniz şeylerin ötesinde ya da berisinde kalacaktır. Sanatçı daha zengin, daha çeşitli tutkular taşıdığı için değil, belki de yaratılan temaya kaynaklık etmiş olan bu tutkular, nota biçimini alırken, bir özdeğişimine ve bir bozulmaya uğradıkları için böyledir. Bir acı ıçığı, kendisini doğuran acının belirtisidir. Ama acılı bir şarkı hem acının kendisidir, hem de acıdan başka bir şey. Ya da varoluşçu sözlükten yararlanmak isterseniz, bu acı var olmaz artık, *vardır*. İyi ama diyeceksiniz, ya ressam bir ev resmi çizerse? Ama *yapıyor* zaten, yani düşsel bir ev yaratıyor bez üzerinde, yoksa bir ev imi değil. Ve bu şekilde ortaya çıkan ev, gerçek evlerin bütün çift anlamlılığını kendinde taşır. Yazar kılavuzluk edebilir size ve eğer bir gecekonduyu anlatıyorsa, bu gecekonduyu toplumsal adaletsizliklerin simgesi yapıp öfkenizi kıskırtabilir. Ressam dilsizdir: Size bir gecekondunu sunar, hepsi bu; orada dilediğinizi görmek elinizdedir. Şu tavan arası hiçbir zaman yoksulluğun simgesi olamaz; bunun için bir im olması gerekirdi, oysa o bir nesnedir. Kötü ressam bir örnek arar, bir Arap, bir Çocuk, bir Kadın resmi çizer; iyi ressam ise ne Arap'ın ne de işçinin gerçekte ya da bez üzerinde var olmadığını bilir; o bize bir işçi – gelişigüzel bir işçi sunar. Peki *bir işçi* üzerinde ne düşünülebilir? Çelişik bir şey. Bütün düşünceler, bütün duygular oradadır, derin bir ayrımsızlık içinde beze yapıştırılmıştır; seçim size düşmektedir. İyi yürekli bazı sanatçılar kimi zaman bizi duygulandırmak istemişler; kar altında iş bekleyen uzun işçi kuyrukları, bir deri bir kemik kalmış işsiz yüzleri, savaş alanları çizmişlerdir. Bu sanatçılar bizi, *Fils prodigue* (Tutumsuz Çocuk) adlı tablosuyla Greuze'ün yaptığından çok etkilemez. Ya *Le Massacre de*

Guernica'nın (Guernica Kırımı), bu başyapıtın İspanyol davasına tek bir kişi kazandırabildiğine inanıyor musunuz acaba? Bununla birlikte, bu tabloda hiçbir zaman bütünüyle anlayamayacağımız ve anlatabilmek için sayısız sözcük gerektiren bir şey dile getirilmiştir. Picasso'nun çözülmüş bir anlamla dolu, iki büklüm olmuş zayıflıklarından ve tulumlarının solgun renkli baklava biçimli yamalarından ayrı düşünülemez uzun boylu, çift anlamlı ve ölümsüz Soytarıları bir coşkıdır, etleşmiş ve etin, tıpkı bir kurutma kâğıdının mürekkebi içişi gibi içtiği, tanınmaz olmuş, yitik, kendi kendine yabancı, uzayın dört bir köşesine çekiştirilmiş, ama gene de var olan bir coşkıdır. İyilikseverliğin ya da öfkenin başka ürünler verebileceğinden hiç kuşku yok, ama onlar da bu tablo üzerinde eriyip gidecekler, burada adlarını yitireceklerdir, içinde yalnızca karanlık bir ruhun kaynaştığı nesnelere kalacaktır ortada. İnsan imlemlerin resmini yapmaz, imlemleri dökmez notalara; bu koşullar altında, kim çıkıp da ressam ya da müzikçiden bağlanmasını istemeye cesaret edebilir acaba?

Yazar ise tersine, imlemlerle uğraşır. Ama burada da bir ayırım yapmak gerekir: İmlerin egemen olduğu yer düzyazıdır; şiir, resmin, yontunun müziğin yanındadır. Beni şiirden nefret etmekle suçluyorlar: Kanıtı şu ki, deniyor, *Temps Modernes* pek az şiir yayımlıyor. Oysa bu, tersine, bizim şiiri çok sevdiğimizizin kanıtıdır. Bunun doğruluğuna inanabilmek için, çağdaş şiir üretimine bir göz atmak yeter. "Ama hiç değilse onları bağlamayı kafanızdan geçiremezsiniz ya!" diyor eleştirmenler, hem de büyük bir çalımla. Elbette. Hem neden isteyecekmişim? Düzyazı gibi sözcüklerle çalıştıkları için mi? İyi ama, şiir sözcüklerden aynı biçimde yararlanmıyor ki; hatta onlardan hiç yararlanmıyor; bence, şiir onlara yararlı oluyor. Ozanlar, dili *kullanmayı* reddeden kişilerdir. Oysa, doğru

araştırısının bir çeşit araç gibi kabul edilen dil aracılığıyla ve onun içinde gerçekleştirildiğine bakıp ozanların doğuruyu seçmeye ya da ortaya koymayı çalıştıklarını sanmamak gerekir. Onlar dünyayı *adlandırmayı* da akıllarından geçirmezler ve, gerçekten de, hiçbir şeyi adlandırmazlar, çünkü adlandırma, adlandırılan şeyin sürekli olarak adlandırma uğruna harcanmasını gerektirir, ya da Hegel'in deyişiyle söylersek, bu işlemde ad, temel öge olan nesne karşısında önemsizmiş gibi kalır. Ozanlar konuşmaz; susmaz da: Bambaşka bir şeydir onların yaptığı. Korkunç çiftleştirmelerle sözü yok etmek istedikleri söylendi, ama yanlış bu; çünkü böyle olsaydı, önce günlük dilin ortasına atılmaları ve onun içinden, örneğin "tereyağı at"¹ sözü için gerekli "at" ve "tereyağı" sözcüklerinde olduğu gibi, garip sözcük kümeleri çıkarmaya uğraşmaları gerekirdi. Böyle bir girişimin sonsuz bir zaman gerektirmesi bir yana, ayrıca hem yararcı tasarı düzeyinde kalmak, yani sözcükleri birer gereç gibi görmek, hem de onların elinden bu gereçlik niteliğini çekip alma yollarını araştırmak akıl alacak şey değildir. Gerçekte, ozan araç dilden bütününüyle kurtarmıştır kendini; ta başından, sözcükleri birer im değil, birer nesne gibi gören tutumu seçmiştir. Çünkü imin çift anlamlılığı, insanın dilediği zaman onu bir cam gibi bakışlarıyla delip geçmesine ve onun içinden imlenen şeyi izlemeye devam etmesine ya da bakışlarını bu imin *gerçekliğine* çevirip onu bir nesne olarak kabul etmesine yol açar. Konuşan insan, sözcüklerin ötesinde, nesnenin yakınındadır; ozan ise sözcüklerin berisindedir. İlki için, sözcükler evcilleşmiştir; ikincisi içinse, hâlâ vahşidirler. Konuşan kimse için onlar yararlı birer anlaşma, zamanla aşınan ve işe yaramaz duruma gelince kaldırılıp

1. Bataille'in *L'Expérience intérieure*'de (İç Yaşantı) verdiği örnek.

atılan birer araçtır; ozan içinse bunlar, yeryüzünde tıpkı bir bitki ya da ağaç gibi doğal olarak gelişen şeylerdir.

Ama tıpkı ressamın renklere, bestecinin de seslere yaptığı gibi sözcüklerde durup bunun ötesine gitmemesi, ozanın gözünde sözcüklerin her türlü imlemden sıyrılmış bulunduğu anlamına gelmez; gerçekten de ancak ve ancak imlemdir sözcüklere sözsel birliklerini kazandıran; imlem olmasa, sözcükler birer ses ya da çizgi halinde dağılıp giderdi. Yalnız burada imlemin kendisi de doğallaşmıştır; imlem artık insani aşkınlığın gözünü ayırmadığı ve hiçbir zaman erişilemeyen bir amaç değildir; o artık, tıpkı bir yüzdeki hava, renkler ve seslerdeki hüznü ya da neşeli küçük anlam gibi, her terimin malıdır. Sözcüğe sinmiş, onun sesliliği ya da görsel görünüşünce özümlemiş, yoğunlaşmış, değerinden yitirmiştir, artık o da yaratılmamış, ölümsüz bir nesnedir; ozana göre, dil bir dış dünya yapısıdır. Konuşan kişi dilin *içine yerleşmiş* sözcükler tarafından kuşatılmıştır, dil, onun kıskaçları, duyurgaları, gözlükleridir, duyularının uzantıdır; o bunlara içerden yön verir, sanki kendi vücuduymuşlar gibi hissederek onları, belli belirsiz bilincine vardığı ve eylemini bütün dünyaya yayan sözsel bir cisimle çevrilidir. Ozan ise dilin dışındadır, sözcükler sanki insani durumun içinde değilmişler ve insanlara doğru yaklaştıklarında ilk engel olarak söze rastlıyorlarmışçasına, onları tersinden görür. Nesnelere önce adlarıyla tanıyacağına, sanki nesnelere önce bir sessizlik içinde karşılaşmakta, sonra kendisi için başka türlü birer şey olan sözcüklere doğru yüzünü çevirdiği, onları tuttuğu, yokladığı, değdiği zaman, onlarda kendilerine özgü bir ışıklılık, toprak, gök ve suyla ve bütün yaratılmış şeylerle özel bir yakınlık bulmaktadır. Sözcükten dünyasal bir görünüşün *im*'i gibi yararlanamadığı için, onda bu görünüşlerden birinin *imge*'sini bulmaktadır. Ve söğüt ya da dişbudağa benzediği için seçtiği sözsel

imge ille de bizim bu nesnelere belirtmek üzere kullandığımız sözcük değildir. Zaten dışarıda olduğundan, sözcükler ozan için kendisini kendi dışına, nesnelere arasına atacak birer gösterge değildir, o bunları kaçak gerçekliği yakalamaya yarayacak birer tuzak olarak görür; kısacası, ozan için dil, bütünüyle, dünyanın aynasıdır. Böyle olunca, sözcüğün iç düzeninde önemli değişiklikler olur. Sesi, liliği, uzunluğu, dişi ya da erkek takıları, görsel biçimi onun etli yüzünü oluştururlar ve bu yüz, imlemi dile getirmekten çok *canlandırır*. Ters yönden bakarsak, imlem *gerçekleşmiş* olduğundan, sözcüğün somut görünüşü onda yansımakta ve imlem de sözsel cismin simgesi gibi iş görmektedir. Aynı zamanda onun imi olmaktadır, çünkü imlem önceliğini yitirmiştir ve sözcükler yaratılmamış olduklarından, ozan sözcüklerin mi imlem için, yoksa imlemlerin mi sözcükler için var olduğuna karar verememektedir. Böylece sözcük ile imlenen şey arasında ikili bir sihirli benzeyiş ve imlem bağı kurulmaktadır. Ve ozan sözcüğü *kullanmadığı* için, sözcüğün çeşitli anlamları arasında bir seçme yapmamakta ve bu anlamlardan her biri ona, başlı başına bir işlev gibi görünmeyip sözcüğün bütün öteki anlamlarıyla karışıp kaynaşan somut bir nitelik gibi gelmektedir. Böylece o, şiirsel *tutumun* sonucu olarak, her sözcükte, hem kibrit kutusu olmaya devam edip hem de yarasa olacak bir kibrit kutusu resmi yapmak istediği zaman Picasso'nun düşünüyü gördüğü değişimleri gerçekleştirmektedir. Florence bir kent, çiçek ve kadındır, aynı anda hem çiçek-kent, hem kadın-kent ve hem de kadın-çiçek'tir. Ve bu biçimde ortaya çıkan nesne böylece *ırmağın (fleuve)* akıcılığını, *altının* tatlı kızıllığını ateşliliğini kendinde taşımakta ve son olarak da, *usluca* kendini bırakmakta, okunmayan e (ö) harfinin sürekli güçten düşüşünde sürdürmektedir binbir sakınım dolu açılımını. Bütün bunlara bir de yaşamöyküsünün tuzaklı ça-

bası katılmaktadır. Benim için, Florence aynı zamanda belirsiz bir kadındır; çocukluk yıllarımda sessiz filmlerde oynayan ve her şeyini unuttuğum, yalnızca bir balo eldiveni gibi ince uzun boylu, hep biraz yorgun, hep iffetli, daima evli ve anlaşılmamış olduğunu ve onu sevdiğimi ve adının Florence olduğunu anımsadığım Amerikalı bir oyuncudur. Çünkü, düzyazı sanatçısını benliğinden koparıp ayıran ve dünyanın ortasına atıveren sözcük, ozana, tıpkı bir ayna gibi, kendi öz imgesini gösterir. Ve *Glossaire* (Eski ve Az Bulunan Sözcükler Sözlüğü) adlı yapıtında bir yandan bazı sözcüklere *şiişsel bir tanımlama*, yani sesli kesim ile sözsel ruh arasındaki karşılıklı içermelerin biresimi olacak bir tanımlama arayan, öte yandan da, daha yayımlanmamış bir yapıtta kendi gözünde, özellikle duygulandırıcı olan bazı sözcükleri kılavuz edinererek yitik zamanın ardına düşen Leiris'in bu ikili girişimini doğrulayan şey de budur işte. Buna göre, *şiişsel* sözcük küçük bir evrendir. Yüzyılın başlarındaki dil bunalımı, *şiişsel* bir bunalımdır. Toplumsal ve tarihsel etkenleri ne olursa olsun, bu bunalım sözcükler karşısında yazarın tutulduğu kişisizleştirme nöbetleriyle kendini belli etti. Yazar artık sözcükleri nasıl kullanacağını bilemiyordu ve, Bergson'un o ünlü deyimiyle söylersek, onları artık şöyle böyle tanıyordu; onlara, pek yararlı bir yabancılik duygusuyla yanaşıyordu; sözcükler artık onun malı değildiler, yazarın kendisi değildiler; ama bu yabancı aynalara gök, toprak ve kendi yaşamı yansıyordu; ve sonunda bu sözcükler şeylerin kendisi ya da şeylerin kara özü olup çıkıyordu. Ozan bu küçük evrenlerden bir kaçını bir araya getirdiğinde, elindeki renkleri bez üzerinde birleştiren ressamın yaptığı işi görmektedir; bir cümle kurduğu sanılır, oysa bu bir dış görünüştür: O bir nesne yaratmaktadır. Nesne sözcükler, tıpkı renk ve sesler gibi, aralarındaki uygun ve aykırı büyümlü çağrışımlarla bir ara-

ya gelir, birbirlerini çeker ya da iterler, *tutuşup yanarlar* ve bir araya gelişleri, *nesne cümle*'yi, yani asıl şiirsel birliği oluşturur. Pek çok kez, ozanın zihninde ilkin cümlelerin taslağı vardır ve sözcükler bu taslağı izler. Ama bu taslağın, hani şu sözsel çizem (şema) adını verdiğimiz şeyle en ufak benzerliği yoktur: Bir imlemin kuruluşunu yönetmez o; daha çok, fırçasına el atmazdan önce, Picasso'nun uzayda tasarladığı ve sonradan bir soyтары ya da Arlequin biçimini alacak *nesne*'ye benzemektedir.

*Fuir, là-bas fuir, je sens que les oiseaux sont ivres.
Mais ô mon cœur entend le chant des matelots.*¹

Cümlelerin ucunda bir dikilitaş gibi yükselen bu “*mais*” (ama), ikinci cümleyi birinciye bağlamıyor. Bu dizeye bir sakınım, onun ta içine işleyen bir “kendine kalırsa”lık katıyor. Aynı şekilde, bazı şiirler “*et*” (ve) ile başlar. Bu bağlaç zihnin göreceği bir işi belirtmez artık: Ona mutlak bir süreklilik kazandırmak üzere bütün paragraf boyunca uzar gider bu “ve”. Ozan için, cümlede bir genel renk, bir tat vardır; cümle aracılığıyla o, karşı koyuşun, sakınımın, uyumsuzluğun kışkırtıcı tatlarını tadar; onları mutlaklaştırır, cümlelerin gerçek nitelikleri durumuna sokar; zaman cümle, belirli hiçbir şeye karşı olmadığı halde karşı koymanın ta kendisi olup çıkar. Burada az önce sözünü ettiğimiz, şiirsel sözcük ve bu sözcüğün anlamı arasındaki şu karşılıklı içerim ilişkileriyle karşılaşırız yeniden: Seçilmiş sözcüklerin tümü sorsal ya da ayrımsal küçük niteliğin *imgesi* gibi iş görüyor ve ters açıdan bakarsak, sorgu da sınırlarından kurtardığı sözsel bütünü imgesi olup çıkarıyor.

Tıpkı şu güzelim dizelerdeki gibi:

1. Stéphane Mallarmé'nin “*Brise Marine*”inden. (Y.N.)



XX. yüzyılın önde gelen aydınlarından Jean-Paul Sartre, romanları, oyunları ve düşünce yazılarıyla varoluşçuluk düşüncesini olduğu kadar bütün bir yüzyılı da derinden etkilemiştir.



Edebiyat Nedir, XX. yüzyılın en etkili düşünür ve yazarlarından Jean-Paul Sartre'in 1940'ların sonlarındaki kültleşmiş kitaplarından. Kuram ve eylem adamı niteliklerini birleştiren, yazar aydın kimliğiyle yaygın bir etki uyandıran Sartre, döneminde tartışmalara yol açan bu kitabında edebiyat kavramını "yazar", "yazarın görevi" ve "okurun konumu" üzerinden üç ayrı kategoride ele alıyor. Yazarı, çağının dünyasına sırt çevirmeyen, yaşadığı dönemin gerçeklerinden, çıkmazlarından esinlenerek tavrını ve eylemini belirleyen aydın olarak görüyor. Bireyin kökten özgürlüğünü savunan varoluşçuluğun bu büyük sözcüsü, okurlarını özgürleşme sürecine taşıması gereken aydının görevini "yazarken değiştirmek, yazarken özgürleştirmek," diye tanımlıyor. Edebiyata "bağlanma" kavramı açısından yaklaşırken Aydınlanma Çağı'nın gününün tanıdığı aydınını övüyor, XIX. yüzyılın burjuva ahlakını dayatan yazarlara ateş püskürüyor. Sartre'in edebiyatı olduğu kadar yazarı da sorgulayan bu kült metni, "her insan herkes karşısında her şeyden sorumludur" diyen Dostoyevski'nin sözlerini doğruluyor.

Kapak resmi: PHILLIP JONES

ISBN 978-975-07-0562-5



9 789750 705625