

JEAN-PAUL

SARTR

SAĞ



EDEBİYAT NEDİR?

Çeviri: ORÇUN TÜRKAY

10. BASKI

♥ **can**
modern



JEAN-PAUL SARTRE
EDEBİYAT
NEDİR?

Can Modern

Edebiyat Nedir?, Jean-Paul Sartre

Fransızca aslından çeviren: Orçun Türkay

Qu'est-ce que la littrature?

© 1964, Editions 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

11. basım: Aralık 2022, İstanbul

Bu kitabın 11. baskısı 1 000 adet yapılmıŐtır.

Dizi editörü: Emrah Serdan

Editör: Ayça Sezen

Düzelti: Mert Tokur

Mizanpaj: Atahan Sıralar

Kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Baskı ve cilt: BPC Matbaacılık San. ve Tic. A.Ő.

Osmangazi Mah. Mehmet Deniz Kopuz Cad. No.17/1 Oda:1

Esenyurt, İstanbul

Sertifika No: 48745

ISBN 978-975-07-3482-3

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ő.

Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza Giz, No: 9/25 Sarıyer/İstanbul

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

canyayinlari.com

yayinevi@canyayinlari.com

Sertifika No: 43514

JEAN-PAUL SARTRE
EDEBİYAT
NEDİR?

DENEME

Fransızca aslından çeviren

Orçun Türkay

♥can

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

Bulantı, 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

Öznellik Nedir, 2015

Bir Yöneticinin Çocukluğu, 2021

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 *Bulan-tı* 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)*, *Le Sursis (Yaşanmayan Zaman)* ve *La Mort dans l'âme*'yi (*Yıkılış*) yazdıktan sonra oyunun romandan daha güçlü bir iletişim aracı olduğuna karar vererek *Sinekler, Gizli Oturum, Kir-li 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.

ORÇUN TÜRKAY, 1976'da İstanbul'da doğdu. Saint Joseph Lisesi ve İÜ Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Çeşitli yayınevlerine, kuruluşlara çevirmenlik ve editörlük yapıyor. Duras, Michaux, Bonnefoy, Lévi-Strauss, Starobinski gibi yazarlardan metinler çevirdi. Ayrıca genel kültür dizilerinde de çevirileri bulunuyor.

Dolorès'e

İçindekiler

I YAZMAK NEDİR?	15
II NEDEN YAZILIR?.....	43
III KİMİN İÇİN YAZILIR?.....	69
IV 1947'DE YAZARIN DURUMU	151
DİZİN.....	271

"Güdümlü olmak istiyorsanız," diye yazıyor alık bir genç, "ne duruyorsunuz, KP'ye (Komünist Parti) yazılısanıza!" Sık sık güdümlenen, güdümlendiği davalardan daha da sık kopan, ama bunu unutan büyük bir yazar bana diyor ki: "En kötü sanatçılar en çok güdümlü olanlardır: Sovyet ressamlarına bakın örneğin." Yaşlı bir eleştirmen de usulca yakınıyor: "Siz edebiyatı öldürmek istiyorsunuz; derginiz edebi yapıtları saygısızca aşağılamaktan başka bir şey yapmıyor." Kıt akıllı biri kalkmış bana dik kafalı diyor, anlaşılan ona göre en büyük hakaret bu; bir savaştan ötekine ancak sürünerek geçebilmiş, adıyla kimi zaman yaşlılarda ölgün anılar uyandıran bir yazar beni ölümsüzlüğü umursamamakla eleştiriyor: Tanrı'ya şükür, en büyük umudu ölümsüzlük olan birçok seçkin insan tanıyor. Amerikalı bir gazeteci bozuntusunun gözünde, benim hatam Bergson'u ve Freud'u hiç okumamakmış; güdümlü bir yazar olmayan Flaubert ise, görünüşe göre bir vicdan azabı gibi yakama yapıştırmış. Birtakım açığızler göz kırpmıyor: "Ya şiir? Ya resim? Ya müzik? Onların da güdümlü olmasını mı istiyorsunuz?" Savaşçı ruhlar da soruyor: "Bu da ne demek şimdi? Güdümlü edebiyat ne? Olsa olsa eskiden sosyalist gerçekçilik denen şey olabilir bu, tabii halkçılığın daha saldırgan, yeni bir biçimi değilse."

Hepsi zırva! Yazılanları çabuk çabuk, üstünlükü okuyup, beni anlamadan yargılıyorlar. Öyleyse, baştan başlayalım. Bunlar kimseyi eğlendirmiyor, ne sizi, ne beni. Ama ne olursa olsun bu işin üstüne gitmek gerekiyor. Eleştirmenler edebiyat derken ne anladıklarını asla söylemeden beni onun adına suçladıklarına

göre, onlara verilebilecek en iyi yanıt yazma sanatını önyargısız biçimde incelemek olacak. Yazmak nedir? Neden yazılır? Kimin için? Aslında, daha önce kimse bu soruları sormamış gibi görünüyor.

I

YAZMAK NEDİR?

Hayır, resim de, yontu da, müzik de “güdümlü olsun”, en azından edebiyatla aynı şekilde öyle olsun istemiyoruz. Hem neden isteyelim ki? Geçmiş yüzyıllardan bir yazar kendi uğraşısıyla ilgili bir düşünce ileri sürdüğünde, onu hemen başka sanatlara da uyarlaması isteniyor muydu? Ama bugün müzisyenlerin ya da edebiyatçı geçinenlerin ağzıyla “resim konuşmak” ya da ressamların ağzıyla “edebiyat konuşmak” çok gözde, hani temelde tek bir sanat, özniteliklerinin her birine upuygun biçimde yansıyan Spinozacı töz gibi, bu dillerin herhangi biriyle aynı şekilde ifade ediliyormuşçasına. Kuşkusuz, her sanatsal eğilimin kökeninde, koşulların, eğitimin ve dünyayla kurulan ilişkinin ancak sonradan özelleştirdiği farklılaşmamış belli bir seçim bulunabilir. Yine kuşkusuz, bir dönemin sanatları birbirlerini karşılıklı olarak etkiler ve aynı toplumsal etkenler tarafından koşullandırılırlar. Ama bir edebiyat kuramının müziğe uyarlanmadığını ileri sürerek saçma olduğunu göstermeyi amaçlayan kişiler öncelikle sanatların birbirine koşut olduğunu kanıtlamak zorundadırlar. Oysa böyle bir koşutluk yoktur. Her şeyde olduğu gibi bu konuda da farklılaşan şey yalnızca biçim değil, aynı zamanda özdür; renkler ve sesler üstünde çalışmak başka bir şey, kendini sözcükler-

le ifade etmek başka bir şeydir. Notalar, renkler, biçimler im değildir, kendilerinin dışındaki herhangi bir şeye gönderme yapmazlar. Elbette, onları bütünüyle kendilerine indirgemek de kesinkes olanaksızdır, örneğin bir katıksız ses düşüncesi soyutlamadan başka bir şey değildir: Merleau-Ponty'nin *Phénoménologie de la perception*'da [Algının Görüngübilimi] çok iyi gösterdiği gibi, anlamın içine sızamayacağı denli çıplak nitelik ya da duyum yoktur. Onların içindeki karanlık, küçük anlam, hafif sevinç, çekingen üzüntü içkin durumda kalır ya da çevrelerinde bir sıcak hava dalgası gibi titreşir; o rengin ya da sesin *ta kendisidir*. Yeşil elmayı ekşi sevincinden kim ayırabilir? “Yeşil elmanın ekşi sevinci” demek bile aşırı değil midir? Yeşil vardır, kırmızı vardır, hepsi bu; bunlar şeylerdir, kendileri aracılığıyla var olurlar. Onlara uzlaşma yoluyla im değeri kazandırılabilceği doğrudur. Sözelimi çiçeklerin dilinden söz edilir. Ama uzlaşmadan sonra beyaz güllerin benim için “bağlılığı” simgelemesinin altında onları artık gül olarak görmemem yatar: Bakışlarım gülleri kat edip, onların ötesinde bu soyut erdeme yönelir; onları unutturum, köpük köpük görünüşlerine, durgun ve tatlı kokularına dikkat etmem; onları algılamam bile. Demek ki sanatçı gibi davranmam. Sanatçı için, renk, demet, kaşığın fincan tabağında çınlaması ileri derecede *şeyler*'dir; o sesin ya da biçimin niteliğine önem verir, niteliği durmaksızın ele alır ve bayılır buna; tuvaline taşıyacağı şey de bu renk-nesnedir ve onun üstünde yapacağı tek değişikliği onu *imgesel* bir nesneye dönüştürerek gerçekleştirir. Dolayısıyla, renkleri ve sesleri bir *dil* olarak görmekten çok uzaktır.¹ Sanatsal yaratıcılık öğeleri açısından geçerli olan şey onların bir araya gelişleri açı-

1. En azından genelde. Klee'nin büyüklüğü de, yanılışı da resmi hem ime hem nesneye dönüştürme çabasından ileri gelir.

sından da geçerlidir: Ressam tuvaline imler çizmek istemez, onun istediği bir şey yaratmaktır¹; kırmızı, sarı ve yeşili yan yana koyuyorsa, bu renklerin bir araya gelişinin tanımlanabilir bir anlam taşıması, demek ki adıyla bir nesneye gönderme yapması için herhangi bir neden yoktur. Kuşkusuz, bu birliktelik de içinde bir ruh barındırır ve ressamın mordansa sarıyı yeğlemesini sağlayan gizli de olsa birtakım nedenler olması gerektiğine göre, bu yolla yaratılan nesnelerin onun en derin eğilimlerini yansıttığı ileri sürülebilir. Ne var ki, sözlerin ya da yüzün ifadesinin yaptığı gibi öfkesini, kaygısını ya da sevincini ifade etmezler asla: Bunlar onların içine işlemiştir; duygular, kendileri aracılığıyla zaten bir anlama benzer bir şey taşıyan bu renklere dökülmeden önce birbirlerine karışıp bulanıklaşırlar; kimse onları tam olarak tanıyamaz orada. Tintoretto, Golgota'nın üstünde gökteki sarı açıklığı kaygıyı *imlemek* ya da kaygı *uyandırmak* için seçmemiştir; o hem kaygının *ta kendisi*, hem de sarı göktür. Ne kaygının göğü, ne kaygılı gök; o şeye dönüşen bir kaygıdır, gökyüzünde sarı bir açıklığa dönen bir kaygı, dolayısıyla şeylere özgü niteliklerle, geçirimsizliklerle, kaplamalarla, kör sürekliliklerle, dışsallıklarla ve onları başka şeylere bağlayan sayısız ilişkiyle dolup taşar; demek ki artık kesinlikle okunaklı değildir, doğanın ifade edilmesini yasakladığı şeyi ifade etmeye yönelik, her zaman gökyüzüyle yeryüzü arasında bir yerlerde takılıp kalan çok büyük ve boş bir çabayı andırır bu. Aynı şekilde, bir ezginin anlamı da –tabii hâlâ bir anlamdan söz edilebilirse– birçok yolla upuygun biçimde yansıtılabilen düşüncelerden farklı olarak, kesinlikle ezginin kendi-

1. "Yaratmak" diyorum, "öykünmek" değil. Bu da söylediklerimden hiçbir şey anlamadığı açıkça belli olan ve gölgelerle savaşıyor M. Charles Estienne'in tımturaklı sözlerini boşa çıkarır.

sinin dışında değildir. İsterseniz ezginin sevinçli, isterseniz iç karartıcı olduğunu söyleyin, ona ilişkin söyleyebileceğiniz her şeyin ötesinde ya da berisinde olacaktır her zaman. Bunun nedeni sanatçının tutkularının çok zengin ya da çok çeşitli olması değil, belki yaratılan izleğin kökeninde yatan tutkularının notalarla birleşerek bir töz değişimine uğraması ve zayıflamasıdır. Acılı bir çılgılık ona neden olan acının imidir. Ama acılı bir şarkı hem acının kendisi, hem de acıdan başka bir şeydir. Ya da varoluşçu sözcük dağarcığını kullanırsak, artık *var olmayan, olan* bir acıdır. Peki ama ya ressam evler yaparsa, diyebilirsiniz. E işte o tam olarak ev *yapar*, demek istediğim tuvalin üstünde imgesel bir ev yaratır, yoksa bir ev imi değil. Böylece ortaya çıkan ev de gerçek evlerin belirsizliğini bütünüyle korur. Yazar size yol gösterebilir, size bir yoksul bir konut betimlediğinde, onu toplumsal haksızlıkların simgesi olarak gösterebilir, sizi öfkeli edebilir. Ressam dilsizdir: Size yoksul *bir* konut sunar, hepsi bu; onda istediğinizi görebilirsiniz. Bu tavan arası asla yoksulluğun simgesi olmayacaktır; bunun için im olması gerekir, oysa o şeydir. Kötü ressam tipin ardında koşar, Arap, Çocuk, Kadın çizer; iyi ressam Arap'ın da, Emekçi'nin de ne gerçeklikte, ne tuvalinin üstünde var olduğunu bilir; o bir işçi öne sürer – herhangi bir işçi. *Bir* işçiyle ilgili neler düşünülebilir? Birbirleriyle çelişecek sayısız şey. Tüm düşünceler, tüm duygular oradadır, derin bir farksızlaşma içinde tuvalin üstünde bir araya gelmişlerdir; seçim size kalmıştır. İnce ruhlu sanatçılar kimi zaman bizi duygulandırmaya çalışırlar; iş bulmak için karada uzun kuyruklar oluşturmuş işçileri, işsizlerin süzülmuş yüzlerini, savaş alanlarını betimlerler. Ama Greuze'ün *Kaybolan Oğul*'u kadar dokunamazlar yüreğimize. *Guernica Kırımı*'nın, o başyapıtın İspanyol davasına bir kişiyi olsun çekebildiğini mi sanıyorsunuz? Buna karşın,

asla tam olarak duyulamayan ve dile getirebilmesi için sayısız sözcük gereken bir şey söylenmiştir orada. Picasso'nun çözülemeyen bir anlamla yüklü, kambur zayıflıklarından ve mayolarındaki soluk baklava biçimlerinden ayrı düşünülemez, ikircil, bengi, upuzun Arlecchino'ları ete kemiğe bürünmüş ve etin kemiğin kurutma kâğıdının mürekkebi içmesi gibi içtiği bir duygudur, tanınmayacak hale gelmiş, yitik, kendine yabancı, uzamın dört bir yanına dağılmış, yine de varlığını sezdiren bir duygu. İyilikseverliğin ya da öfkenin başka nesnelere de üretebileceğinden kuşku yok, ama onlar da sonuçta o nesnelere içine gömülür, adlarını yitirirler, geriye yalnızca karanlık bir ruhun dadandığı şeyler kalır. Anlamların resmi çizilmez, anlamlar müziğe aktarılmaz; bu koşullarda, ressamdan ya da müzisyenden güdümlü olmasını kim bekleyebilir?

Yazarın işi gücü anlamlardır. Öte yandan, bir ayırım yapmak gerekir: İmler imparatorluğu düzyazıdır; şiir resmin, yontunun, müziğin yanında durur. Beni şiirden nefret etmekle yeriyorlar: Dediklerine göre, kanıtı da *Les Temps Modernes*'in çok az şiir yayımlamasıymış. Tam tersine, bu şiiri sevdiğimizizin kanıtıdır. İnanmak isteyen, çağdaş ürünlere bir göz atсын yeter. “En azından,” diyor eleştirmenler zafer kazanmış gibi, “şiirin güdümlü olmasını düşününüzde bile göremezsiniz.” Doğru söze ne denir? Ama neden öyle olmasını isteyeyim ki? Sözcükleri düzyazı gibi kullandığı için mi? Ama aynı şekilde kullanmıyor ki; hatta onları hiçbir şekilde *kullanmıyor*; bence onlara hizmet ediyor. Ozanlar dili *kullanmayı* reddeden kişilerdir. Oysa doğruluk arayışı bir tür araç olarak kavranan dilde ve onun aracılığıyla gerçekleştiğine göre, onların doğruyu ayırt edip ortaya koymayı amaçladığı düşünülmemelidir. Onlar dünyayı *adlandırmayı* da düşünmezler, gerçekte hiçbir şeyi adlandırmazlar, çünkü ad-

landırma adın adlandırılan nesneye sürekli kurban edilmesini içerir ya da Hegel gibi konuşursak, ad birincil olan şey karşısında ikincil görünür. Ozanlar konuşmazlar; susmazlar da: Yaptıkları başka bir şeydir. Canavarca çiftleştirmelerle sözü yok etmek istedikleri söylenmiştir, ama bu yanlıştır; çünkü o zaman zaten yarıcı dilin ortasına atılmış olmaları ve “yağdan at”¹ yazarak ondan “at” ve “yağ” gibi küçük tekil gruplar halinde sözcükler çıkarılmaya çalışmaları gerekir. Böyle bir girişimin sonsuz zaman gerektirmesi bir yana, yarıcı tasarı planında kalınıp, sözcükler birer gereç olarak görülürken, gereçselliklerinin ortadan kaldırılmasının düşünülmesi aklın alacağı bir şey değildir. Gerçekte, ozan araç-dilden el ayak çekivermiştir; sözcükleri im olarak değil de şey olarak gören şiirsel duruşu seçmiştir kesin. Çünkü imin belirsizliği kişinin onu gönlünce bir cam gibi kat edebilmesine, onun içinden imlenen şeyi kovalayabilmesine ya da bakışını onun *gerçekliğine* çevirip onu nesne olarak görebilmesine neden olur. Konuşan kişi sözcüklerin ötesinde, nesnenin yakınındadır; ozansa sözcüklerin berisinde. Konuşan için, sözcükler evcildir; ozan içinse yabanılıklarını korurlar. Konuşan için, onlar yararlı uzlaşımlar, yavaş yavaş yıpranan ve işe yaramaz olduklarında atılan araçlardır; ozan içinse, yeryüzünde otlar ya da ağaçlar gibi doğal biçimde büyüyen doğal şeylerdir.

Ama ozan ressamın renklere, müzisyenin seslere yaptığı gibi sözcüklere takılıp kalıyorsa da, bu onun gözünde anlamlarını bütünüyle yitirdikleri anlamına gelmez; aslında sözcüklere sözel birliklerini kazandıran şey yalnızca anlamdır; o olmazsa sesler ya da fırça darbeleri halinde dağılıp giderler. Ne var ki, o da doğallaşır; her zaman erişilmez olan ve insan aşkınlığının her zaman ar-

1. Bu Bataille'in *İç Deney*'de andığı örnektir.

dında koştığı amaç değildir artık; bir yüzün ifadesine, seslerle renklerin üzücü ya da sevinçli küçük anlamlarına benzer biçimde her terime özgü olan şeydir. Sözcüğün içine akıp, titreşimleri ya da görsel yönleri tarafından emilip bulanıklaşan, zayıflayan anlam da yaratılmaksızın var olan şeydir; ozan için, dil dış dünyanın bir yapısıdır. Konuşan kişi sözcüklerle kuşatılmış halde dilin içinde *bir durumda*'dır; sözcükler onun anlamlarının uzantıları, kıskaçları, duyargaları, gözlükleridir; onları içeriden çalıştırır, bedeni gibi duyumsar, bilincine biraz varabildiği ve etkisini dünyaya yayan sözel bir bedenle çevrilidir. Ozansa dilin dışındadır, insanlık durumuna bağlı değilmiş ve insanlara doğru yaklaşırken karşısına önce bir engel olarak söz çıkmış gibi sözcükleri tersten görür. Şeyleri önce adlarıyla tanımak yerine, onlarla önce sessiz bir ilişki kuruyormuş, sonra da kendi gözünde sözcüklerin oluşturduğu bu başka şey türüne dönerek, onlara dokunarak, yoklayarak, kurcalayarak, onlarda özgül küçük bir parlaklık ve yeryüzüyle, gökyüzüyle, suyla ve yaratılmış her şeyle özel bir benzerlik buluyormuş gibi görünür. Sözcüğü dünyanın bir yönünün *imi* olarak kullanamadığı için, sözcükte bu yönlerden birinin *imgesini* görür. Söğütle ya da dişbudakla benzerliğinden ötürü seçtiği sözel imge bizim bu nesnelere adlandırırken kullandığımız sözcük olmayabilir. Ozan zaten dışarıda olduğu için, sözcüklerin onu kendi dışına, şeylerin ortasına savuran imler olması yerine, o onları kaçıp giden bir gerçekliği yakalama yolunda bir tuzak olarak görür; kısaca, onun gözünde dil bütünüyle dünyanın Aynasıdır. Dolayısıyla, sözcüğün iç ekonomisinde önemli değişiklikler meydana gelir. Titreşimliliği, uzunluğu, eril ya da dişil ekleri, görsel yönü onun için anlamı ifade etmekten çok *betimleyen* etten kemikten bir yüz oluşturur. Bunun tersine, anlam *gerçekleştirilmiş* olduğu için, sözcüğün fiziksel yönü ona yansır ve anlam da sözel bedenin imgesi olarak işler. Aynı

zamanda onun imi olarak, çünkü üstünlüğünü yitirmiştir, sözcükler de şeyler gibi yaratılmaksızın var olduğundan, ozan sözcüklerin mi şeyler için, yoksa şeylerin mi sözcükler için var olduğuna karar vermez. Böylece sözcükle imlenen şey arasında karşılıklı olarak ikili bir büyüklü benzerlik ve anlam ilişkisi kurulur. Ozan sözcüğü *kullanmadığı* için de çeşitli kabuller arasında bir seçim yapmaz, kabullerin her biri ona özerk bir işlev olarak görüneceğine, gözlerinin önünde başka kabullerle kaynaşan maddi bir nitelik olarak sunulur. Böylece her sözcükte yalnızca şiirsel *duruş*'un etkisiyle, Picasso'nun bir yandan kibrit kutusu olmayı sürdürürken, bir yandan da bütünüyle yarasa olacak bir kibrit kutusu yapmak istediğinde düşlediği eğretilmeleri gerçekleştirir. Florence hem kent, hem çiçek, hem kadındır¹, o hem çiçek-kent, hem kadın-kent, hem de çiçek-kızıdır. Böyle görünen tuhaf nesne *fleuve*'ün [ırmak] sıvılığını, *or*'un [altın] o tatlı, kızılımsı ateşini kazanıp, sonunda *décence*'la [incelik] kendini bırakır ve sakına sakına gelişmesini o okunmayan *e* harfinin sürekli zayıflamasıyla sonsuzluğa uzatır. Buna yaşamöyküsünün sinsî çabası eklenir. Benim için, Florence aynı zamanda belli bir kadın, çocukluğumdaki sessiz filmlerde oynayan, uzun bir balo eldiveni gibi uzun, her zaman biraz bezgin, her zaman iffetli, her zaman evli ve anlaşılmamış olması dışında her şeyini unuttuğum ve o zamanlar sevdiğim Florence adındaki Amerikalı bir oyuncudur. Çünkü düzyazı yazarını kendisinden koparıp dünyanın ortasına savuran sözcük ozana bir ayna gibi kendi görüntüsünü yansıtır. Bir yandan *Glossaire*'inde kimi sözcüklerin *şiirsel tanımlarını*, demek ki kendiliğinden sessel bedenle sözel ruh arasındaki karşılıklı içerim-

1. Fransızca Floransa demek olan *florence* aynı zamanda bir kadın adıdır. Ayrıca armalarda Floransa'nın simgesi kırmızı zambaktır. Florence, Florans diye okunur. (Ç.N.)

lerin bireşimi olacak tanımlarını vermeye çalışan, bir yandan da hâlâ yayımlanmamış bir kitapta, kendisi için fazlasıyla duygu yüklü birtakım sözcükleri kılavuz olarak alarak yitik zamanın ardına düşen Leiris'in ikili girişimini doğrulayan şey de budur. Dolayısıyla, şiirsel sözcük bir mikrokozmostur. Bu yüzyılın başında patlak veren dil bunalımı şiirsel bir bunalımdır. Toplumsal ve tarihsel etkenleri ne olursa olsun, yazarın sözcükler karşısındaki kişiliksizleşme nöbetleriyle göstermiştir kendini. Yazar o dönemde artık onları kullanmayı başaramamakta ve Bergson'un ünlü tümcesiyle söylersek, onları yarım yamalak bilmektedir; onları bütünüyle verimli bir yabancılık duygusuyla ele almaktadır; sözcükler artık onun değildir, artık o değildir; ama bu yabancı aynalara gökyüzü, yeryüzü ve kendi yaşamı yansır; sonunda da sözcükler şeylerin kendilerine, daha doğrusu şeylerin kara yüreğine dönüşürler. Ozan da bu mikrokozmoslardan birçoğunu bir araya getirince, renkleri tuvalde birleştiren resamlara benzer; gören bir tümce oluşturduğunu sanır, ama bu yalnızca görünüştedir: O bir nesne yaratır. Şey-sözcükler renkler ve sesler gibi büyümlü uyuşum ve uyumsuzluk kümelerinde toplanır, birbirlerini çeker, iter, *yakarlar* ve bir araya gelişleri *nesne-tümce* olan gerçek şiirsel birliği oluşturur. Daha da sıklıkla, ozan öncelikle tümcenin şemasını ve sonraki sözcükleri kafasında hazırlar. Ama bu şemanın genelde sözel şema olarak adlandırılan şeyle uzaktan yakından ilgisi yoktur: Bir anlamın oluşturulmasına yön vermez; Picasso'nun uzamda bir cambaza ya da bir Arlecchino'ya dönüşecek o *şey*'i daha fırçasını dokundurmadan öngörmesini sağlayan yaratıcı tasarımı andırır daha çok.

Ah kaçmak var, kaçmak oralara, duyuyorum
kendinden geçmiş kuşlar...
Ama yüreğim sen duy şarkısını tayfaların.



Edebiyat Nedir? XX. yüzyılın en etkili düşünür ve yazarlarından Jean-Paul Sartre'ın 1940'ların sonlarındaki kültürlü 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. Yazar, çağının dünyasına sırt çevirmeyen, yaşadığı dönemin gerçeklerinden, çıkmazlarından esinlenerek tavrını ve eylemini belirleyen aydın olarak görüyor. Breyin kökten özgürlüğünü savunan varoluşçuluğun bu büyük sözcüsü, okurlarını özgürleşme sürecine taşımaya gereken aydının görevini "yazarken değiştirmek, yazarken özgürleştirmek" diye tanımlıyor. Edebiyata "gödümlütök" kavramı açısından yaklaşırken Aydınlanma Çağı'nın aydınını övüyor. XIX. yüzyılın burjuva ahlakını dayatan yazarlara ateş puskuruyor. Sartre'ın edebiyatı olduğu kadar yazarı da sorgulayan bu kült metni, "Her insan herkes karşısında her şeyden sorumludur." diyen Dostoyevski'nin sözlerini doğruluyor.

Sartre'ın bu zihin açıcı kitabı, yeni çevirisiyle tekrar okurlarla buluşuyor.

#deneme #varoluşçuluk #mederdüşünce #edebiyatdenisi #sanat

 can

can yayinlari.com | [f](#) | [B](#) | [t](#) can yayinlari

doskone

ISBN 978-975-477-948-4



9 789750 734823