EDEBİYAT EDİMLERİ

Çeviri: Mukadder Erkan - Ali Utku

Jacques Derrida



otonom felsefe

EDEBİYAT EDİMLERİ

Jacques Derrida

Otonom 30
Felsefe dizisi 10

Edebiyat Edimleri
Jacques Derrida
Derleyen Derek Attridge

ISBN 978-975-6056-31-8
1. Basım Temmuz 2010, İstanbul

Kitabın Özgün Adı
Acts of Literature
© Derek Attridge, 1992
© Türkçe yayım hakları Otonom Yayıncılık, 2009

Sunuş Yazısı ve Çeviri
Mukadder Erkan - Ali Utku

Yayıma Hazırlayanlar
Mukadder Erkan - Ali Utku - Eylem Canaslan

Kapak ve İç Tasarım
H. Mert İnan
Barış Eroğlu

Baskı ve Cilt
Mart Matbaacılık Sanatları Tic. ve San. Ltd. Şti.
Tel (0212) 321 23 00



Yayınevi Sertifika No: 11821

Otonom Yayıncılık
Yeniçarşı Cad. Kalkan Han No: 36/6 Galatasaray/Beyoğlu
İstanbul
Tel 0 212 244 87 09
Faks 0 212 292 23 66
iletisim@otonomyayincilik.com
www.otonomyayincilik.com

EDEBİYAT EDİMLERİ

Jacques Derrida

Çevirenler
Mukadder Erkan - Ali Utku

otonom

Jacques Derrida (1930-2004): Geliştirdiği "yapıbozumcu" eleştirel okuma yöntemiyle, farklı disiplinlerde işlerlik kazanan yeni bir düşünce biçimine kapı aralayan, postyapısalcı felsefe çevresinin kuruluşunda önemli bir yere sahip çağdaş Fransız düşünürü. 1930 yılında Cezayir'in El-Biar kasabasında doğdu. Erken yaşlarda yaptığı Rousseau, Nietzsche, Gide, Valery, Camus okumalarıyla edebiyat ve felsefeye yöneldi. 1952'de Paris'in saygın okulu Ecole Normale Supérieure'e kaydoldu. 1956'da özel bir bursla Harvard ve Cambridge Üniversiteleri'ne dinleyici olarak gitti. Husserl'in *Ursprung der Geometrie* [Geometrinin Kökeni] adlı eserini uzun bir önsözle Fransızcaya çevirdi. 1960'dan sonra Sorbonne, Ecole Normale Supérieure, John Hopkins, Yale ve California Üniversiteleri'nde dersler verdi. 1967'de yayımladığı, *La Voix et le phénomène, Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* [Ses ve Fenomen, Husserl Fenomenolojisinde Gösterge Sorununa Giriş], *De la Grammatologie* [Gramatoloji Üzerine] ve *L'écriture et la différence* [Yazı ve Fark] adlı üç eser, kariyerindeki önemli çıkışı gösterir. Hemen bütün eserlerinde karşılaşılan egemen eğilim, Batı felsefesi geleneğinin yapıbozumcu bakış açısıyla sonuna dek sorgulanması, bu gelenek içindeki çelişki ve çıkmazların gösterilmesi yoluyla, felsefenin yeniden yaratıcı kılınması mücadelesidir. 2004 yılında pankreas kanserinden ölen Derrida'nın, uluslararası düzeyde katıldığı çok sayıda bilimsel/akademik toplantılar ve atölye çalışmalarıyla geniş bir çevreyle diyalog içinde tamamladığı kariyerinin diğer temel eserleri şunlardır: *La Dissémination* [1972; Sirayet], *Marges de la philosophie* [1972; Felsefenin Kıyıları], *Glas* (1978), *La Vérité en peinture* [1978; Resimde Doğruluk], *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà* [1980; Kartpostal, Sokrates'ten Freud'a ve Ötesine], *Psyché, Inventions de l'autre* [1987; Psike, Ötekinin İcadı], *Du Droit à la philosophie* [1990; Felsefeye Hak Üzerine], *Qu'est-ce que la poesie?* [1990; Şiir Nedir, çev. A. Sarı-A. Arslan, Babil, 2002], *L'Autre cap* [1991; Öteki Hedef/ Başka Baş, çev. M. Başaran, Bağlam, 2003], *Spectres de Marx* [1993; Marx'm Hayaletleri, çev. A. Tümertekin, Ayrıntı, 2001], *Marx & Sons* [2002; Marx'ın Mahdumları, çev. A. Tümertekin, Ayrıntı, 2004], *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*; *Le Siécle et le pardon* [1997-1999; Kozmopolitizm ve Bağışlama Üzerine, çev. A. Utku-M. Erkan, Birey, 2005], *L'Archéologie du frivole* [1973; Önemsizin Arkeolojisi, çev. M. Erkan-A. Utku, Otonom, 2007], *De quoi demain..., entretiens de Jacques Derrida et Elisabeth Roudinesco* [2003; Gün Doğmadan, Elisabeth Roudinesco ile Konuşma, çev. K. Sarıalioğlu, Dharma, 2006], *Sauf le nom* [1993; İsim Hariç, çev. D. Eryar, Kabalcı, İstanbul, 2008], *Passions* [1993; Çile, çev. M. Başaran, Kabalcı, İstanbul, 2008], *Khôra* [1993; Khöra, çev. D. Eryar, Kabalcı, İstanbul, 2008]. Jacques Derrida, *Nietzschelerin Şöleni*, der. ve çev. A. Utku- M. Erkan, Otonom, İstanbul, 2008; Giovanna Borradori, *Terör Günlerinde Felsefe: Jürgen Habermas ve Jacques Derrida ile Diyaloglar*, çev. E. Barca, YKY, İstanbul, 2008. Derrida, 1997 ve 1999'da İstanbul'da çeşitli konferanslar vermiştir. 1997'de İstanbul'da katıldığı atölye çalışması için bkz., *Pera Peras Poros, Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma*, haz. F. Keskin, Ö. Sözer, YKY, 1998.

Mukadder Erkan: Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.
Ali Utku: Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü.

İÇİNDEKİLER

Sunuş **(Mukadder Erkan-Ali Utku)**	vii
Önsözler (Derek Attridge)	xli
Teşekkür	xlv
Giriş: Derrida ve Edebiyatın Sorgulanması (Derek Attridge)	1
1 "Edebiyat Dedikleri Şu Tuhaf Kurum" Jacques Derrida ile Söyleşi	35
2 "...O Tehlikeli Eklenti..."	79
3 Mallarmé	115
4 Birinci Oturum	135
5 Yasanın Önünde	195
6 Tür Yasası	239
7 Ulysses Gramafonu: Joyce'ta Evet Söylen(t)isi	273
8 *Psike*'den Ötekinin İcadı	335
9 *İmzaponge* *Gösterge/İmzasüngeri*'nden	373
10 *Şibbolet: Paul Celan İçin*'den	401
11 Zamansız Aforizma	451
Seçilmiş Kaynakça	473
Dizin	483

Sunuş
Jacques Derrida: Edebiyat Sahnesinde Tekillik Deneyimleri

Mukadder Erkan – Ali Utku

> Varlık deneyimi, ne az ne çok, metafiziğin kenarında, edebiyat belki de her şeyin kenarında durur, kendisi de dâhil neredeyse her şeyin ötesinde. Dünyadaki en ilginç şeydir bu, belki de dünyadan daha ilginç ve bu yüzden bir tanımı yoksa, edebiyat adı altında ilân edilen ve reddedilen şey, başka herhangi bir söylemle tanımlanamaz.
>
> Jacques Derrida (*S* 50)[1]

Jacques Derrida'nın edebiyata doğrudan müdahalelerini bir araya getirmeyi amaçlayan bu seçkiye editör Derek Attridge'in uygun gördüğü başlık, "Edebiyat Edimleri", Hillis Miller'ın ifadesiyle "aynı anda hem edebiyatın gerçekleştirdiği edimleri hem de edebiyatı yaratan ya da edebiyat üzerine yorumda bulunan edimleri isimlendirir".[2] Derrida, farklı ilgi alanlarına başka pek çok katkısı yanında, yirminci yüzyıl edebiyat teorisi ve eleşti-

1 *Edebiyat Edimleri* başlıklı bu seçkide yer alan metinlere ve Jacques Derrida'nın diğer metinlerine yapılan göndermeler, metin içinde kısaltmalarla gösterilmiş ve "Kısaltmalar" "Sunuş"un sonunda verilmiştir

2 J. Hillis Miller, "Derrida and Literature", *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*, Tom Cohen, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, s. 58.

risinin önemli figürlerinden biridir ve kendisini kuşatan tartışmalar tipik bir biçimde tam da edebiyat sorusuna ve bu sorunun onun yazılarındaki yerine dayanır. Yalnızca felsefi perspektiften edebi teoriye katkıda bulunmakla kalmamış, ayrıca Mallarmé, Poe, Melville, Joyce, Celan, Baudelaire, Ponge, Genet, Blanchot, Kafka, Proust gibi "majör yazarlar"ın ya da Jos Joliet gibi "minör yazarlar"ın orijinal ve ayrıntılı eleştirel okumalarını yapmıştır. Derrida'ya göre bu yazarlar, felsefi ve edebi sahnenin teorik altyapısını, geleneksel ortamını şorgulayan eleştirel bir edebiyat deneyimine kaydedilirler (*S* 44). Attridge'in de vurguladığı üzere, uylaşımsal ve kurumsal biçimde "edebi" olarak kategorize edilen, ayrıca bir şekilde edebiyatı "oynayan", oyuna sokan, yasalarını kuran ve sorgulayan, aynı zamanda onayladıkları bu kurum ve kategoriden içsel bir uzaklıkta faaliyet gösteren eserleri, edebiyat edimleridir –faaliyetleridir ve kayıtlarıdır. Derrida'nın onlara yanıtları da bu anlamların çoğuyla "edebiyat edimleri" olarak düşünülebilir (*Ö* xlii). Derrida kendi okuma edimiyle bu yazarların sahnesine girer, onların oyununu kendi yazma ediminde sahneler.

Kendisini ilkin daima bir filozof olarak düşünse ve şüphesiz aslında daima bu şekilde hatırlanacak olsa bile[3] Derrida'nın yazılarında edebiyat her yerdedir ve ismiyle özdeşleşen "yapıbozum" başından itibaren edebiyatla bağlantılıdır. Yazılarıyla pek çok karşıtlığın (aynı/öteki, söz/yazı, içerisi/dışarısı, yaşam/ölüm, saygı/ihanet vb.) yanı sıra "edebiyat dedikleri şu tuhaf kurum"a ve felsefe dedikleri *normal* varsayılan kuruma yerleşik yaklaşım tarzlarını değiştiren Derrida, kariyerinin daha başlarında felsefe ve edebiyat arasında karar verememiş, birini öteki için terk edememiş, bir tereddüt yaşamış görünür (*S* 36). Eserlerine genel olarak bakıldığında, "edebiyat nedir?" sorusuna en doğrudan yanıtları ve edebiyata ilişkin en açık tanımları, Sorbonne'daki doktora tezi savunmasını içeren "Tez Zamanı"nda ("The Time of a Thesis: Punctuations"), *Verili Zaman*'da (*Given Time*), "Çile"de ("Passions"), burada bir kısmı

3 Derek Attridge, "Derrida's Singularity: Literature and Ethics", *Derrida's Legacies: Literature and Philosophy*, ed. Simon Glendinning, Robert Eagleton, Routledge, Londra, New York, 2008, s. 13.

derlenmiş olan *Psike: Ötekinin İcadı*'nda (*Psyche: Invention of the Other*) ve Derek Attridge'le "Edebiyat Dedikleri Şu Tuhaf Kurum" başlıklı şöyleşide yer alır. "Tez Zamanı"nda "benim en daimi ilgim, hatta diyebilirim ki, felsefi ilgimden önce gelen ilgim, edebiyata yöneliktir, edebi olarak adlandırılan o yazıma yöneliktir" (*TTP* 37), diyen Derrida, bunu doğrulamak için 1957'de ilk doktora tezi konusunu "Edebi Nesnenin İdealliği" başlığıyla kaydettirdiğini belirtmiştir (*TTP* 36).[4] Bu tezi asla yazmasa da edebiyat üzerine yazdığı her şeyin bu projeyi tamamlamaya yönelik olduğu[5], hatta Rodolphe Gasché'nin ifadesiyle bu projenin, eserlerinin yalnızca felsefenin değil, ayrıca edebiyatın da kenarlarına yerleştirilmesi etkisine sahip olduğu söylenebilir.[6] Daha yakın zamanlı bir söyleşideki "yapıbozum ... edebiyatla uzlaşmaktır" (*DA* 9) önesürümünün vurguladığı üzere, Derrida'nın düşüncesinde "edebiyat"ın konumu stratejik görünür ve yazılarının edebi olarak yorumlanmasından ya da yapıbozumun edebi metinlere uygulanmasına yönelik bir dikkatten fazla bir şeyi talep eder. Her şeyden önce edebiyat sorusu ya da kışkırtması Derridacı yapıbozumu meşgul eden bir dışsallık ya da başkalık örneğidir:

> Felsefi metinleri okumaktan ve felsefi sorular ortaya koymaktan oluşan çalışmalarımın alanının gereğince felsefi olduğundan emin değilim. Aslında, giderek daha sistematik biçimde, kendisinden hareketle felsefeyi sorgulayacağım bir olmayan-alan veya felsefi-olmayan bir alan bulmaya çalıştım. Ancak felsefi-olmayan bir alan arayışı, felsefe karşıtı bir tutum talep etmez. Temel sorum şudur: Orijinal bir tarzda kendisini soruşturabilmesi ve kendi üzerine düşünümde bulunabilmesi için felsefe esasen kendisine kendisinin ötekisi olarak hangi alandan veya olmayan-alandan (*non-lieu*) görünebilir? (*DO* 140)

Bu genel bir stratejidir. Derrida'nın da ortaya koyduğu üzere yapıbozum, dışlanan şeye ya da şeylere uzamlar açmak amacıyla

4 Bkz. Christopher Norris, *Derrida*, Fontana Press, Londra, 1987, s. 12; Jason Powell, *Jacques Derrida: A Biography*, Continuum, Londra, New York, 2006, s. 38.

5 J. Hillis Miller, *On Literature*, Routledge, Londra, 2002, s. 76.

6 Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, Londra, 1986, s. 255.

kendisini "kurumsal arma"nın yarık ya da çatlaklarına sokmak için ötekine yer açmaya çalışır. Bu yüzden yapıbozum felsefenin bir yapıbozumunu ima eder ki bu, basitçe ne bir yıkımdır ne de felsefe karşıtı bir tutum. Aksine yapıbozum felsefeyi ötekine –felsefi-olmayana– açarak kendi geleceğine açmakla ilgilenir. Felsefeyi felsefe kılan şey, kurucu bir "süreç"te gerçekleşir, burada felsefe kendi sınırlarını çizebilmek ve farklılığıyla ne ise o olabilmek için bir öteki olarak edebiyata başvurur. Derrida'ya göre edebiyat, ilk paradigmatik başkalık alanı olarak görülebilir, çünkü başlangıcından itibaren felsefenin dışlamakla en çok ilgilendiği şey edebiyattır. Felsefenin ötekisi olarak edebiyat, felsefeye ve onun kavramlarına karşıtlığıyla (hakikat/kurgu, literal/figüratif) kuruluyken, Derrida hem yeni bir "edebiyat" terimi oluşturur hem de "edebi" bir şeyin kaçınılmaz biçimde felsefi kavramların oluşumunda aktif olduğunu tanıtlayarak felsefenin varsayılan üstünlüğünü yapıbozuma uğratır. Ancak felsefeyi edebiyata açmakla, hatta felsefenin edebi uğrağını açmakla ilgileniyorsa bu, felsefeyi edebiyata indirgemek anlamına da gelmez. "Asla edebiyatla felsefeyi karıştırmaya veya felsefeyi edebiyata indirgemeye çalışmadım" (*RDP* 79), der Derrida. Felsefenin edebiyata açılışının etkilerinden biri, edebiyatın aynasına baktığında, orada kendisine dair bir şeyi görmesidir. Edebiyat ve felsefe arasında bu tarz bir karşılaşmanın sahnelenmesi, özeleştiriye giren, kendisini sorgulayan felsefe olanağını açar.[7]

Felsefede ortaya çıkan düşünce, Derrida için çok özel bir tarzda edebiyatla iletişim kurar. Felsefe dil ve bilginin sınırlarını zorlayan bir sorgulamaysa eğer, aynı şey edebiyat ve edebiyatın dil deneyimi için de geçerlidir. Hem felsefe hem de edebiyat olanaksız olanı zorlar (*PI* 372-374). Bu yüzden felsefe gibi "edebiyat" da dar, disipliner bir anlam ile yapıbozumcu düşünceye girmeye eğilim gösterdiği daha genel bir anlam arasında

7 Bkz. James K. A. Smith, *Jacques Derrida: Live Theory*, Continuum, Londra, 2005, s. 46-50; Timothy Clark, *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*, Cambridge University Press, Cambridge ve New York, 1992, s. 109; Rudolphe Gasché, "Possibilizations, in the Singular", *Deconstruction is/in America: A New Sense of Political*, ed. Ansel Haverkamp, New York University Press, New York, s. 116.

salınır (*DN* 58). Attridge'le söyleşisinde bu olanaksız deneyim Derrida'nın her iki alanın sınırlarını ve olanaklarını zorlayan yazım serüvenini kuran bir düş imgesine döner: "Edebiyat ve felsefe hafızasını hâlâ korurken –bunu bırakmaya niyetim yok", der Derrida, " şimdi hâlâ ve eskisinden daha umutsuzca, ne felsefe ne edebiyat olan ne de bunlardan birinin ya da diğerinin bulaştığı bir yazı düşlüyorum. Elbette bunu düşleyen tek kişi ben değilim, açık olmak gerekirse yeni bir kurum, öncesi olmayan, kurum öncesi bir kurum düşü" (*S* 77). Kenar teriminin Derrida'da hem metnin geleneksel sınırının bir göstereni hem de yapıbozumcu okumalar ve çözümlemelerin gerçekleşebileceği konumların bir metaforu olarak işlev gösterdiğini hatırlayarak, Derrida'nın hem edebiyatın hem de felsefenin temellendiği mevcudiyet, mimesis, teleoloji, temsil vb. düzen kavramlarını sorguladığı yazılarının[8] edebiyatın ve felsefenin kenarlarından, ne salt felsefi ne de salt edebi bir *topos*tan tam da bu düş imgesine, "ne felsefe ne edebiyat olan ne de bunlardan birinin ya da diğerinin bulaştığı bir yazı"ya, "kurum öncesi bir kurum"a doğru çalışan –kendi deyişiyle– "performatif performanslar" (*TS* 65) olduğunu söyleyebiliriz.

Richard Beardsworth'ün de belirttiği gibi *écriture* üzerine vurgusuyla Derrida, hem felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkileri ve uzamları yeniden icat eder hem de metinsel süreçlere, gerçek ve kurgusal, tarihsel ve imgesel arasındaki geleneksel ayrımları aşan bu süreçlere yeni bir araştırma alanı açar.[9] Söz/yazı ayrımını basitçe ters çevirmekle yetinmeyen Derrida, aynı stratejiyi felsefe/edebiyat ayrımına da uygular –yalnızca felsefe ve edebiyata bir müdahale olarak değil, ayrıca bunlar arasında bir yazı edimi veya metinsel bir edim olarak ortaya çıkan etkileşime dikkat çekmek için. Derrida'ya göre yazı, metafiziğe hem direnç gösterir hem de yakalanır ve mevcudiyet yanılsamasına kapılarak *söz* haline gelmeye çalışır: Yazar bir kitapta yoktur, ancak yazı daima bu *yokluğu varlığa* çevirmekle uğraşır, daima bir birlik noktasına göndermede

8 Bkz. Alan Roughley, *Reading Derrida Reading Joyce*, University Press of Florida, Gainesville, 1999, s. xi-xiii.

9 Richard Beardsworth, *Derrida and the Political*, Routledge, Londra ve New York, 1996, s. 2.

bulunur. Yazı zaten kökenin yazısı ve kökenin örtülmesidir. Kökenden ayrılan yazı, bu kökenin izlerinin peşindedir. Bu durumda ontoloji ve dilin birbirine geçtiği uzam, yazının uzamıdır. Potansiyel olarak en kapsamlı söylem tarzı olan edebiyat, yazının bu özelliklerini açığa çıkarır.[10] Derrida, Paul Valéry'yi yankılar biçimde, felsefenin de bir tür yazı olduğunu öne sürer. Valéry'ye göre felsefe *yazılı* ürünle tanımlandığından nesnel olarak edebiyatın belirli bir dalıdır, bu yüzden felsefeye "şiirden çok uzak olmayan bir yer atfetmek zorunda kalırız" (*VS* 294). Derrida da "felsefe, tarihi boyunca şiirsel başlangıcın düşünümü olarak belirlenmektedir" (*FS* 33) derken, asi enerjileri, edebi enerjileri baskı altına alıp kontrol etmek çabasından kaynaklansa da felsefenin[11] daima metafora, edebiyata ve estetiğe yakalandığını, felsefe dilinin metaforu ve böylece kendi edebi statüsünü yok edemediğini düşünür. Başından itibaren felsefe, mantıksal kavramların saflığını damıtmak için retoriğin bulaşmasını kesip çıkararak edebiyatın başkalığını zayıflatmakla uğraşır. Örneğin saf bir özmevcudiyet veya saf sözün doğrudanlığı arzusuyla "doğal dil" veya "literal anlam" araçlarını tercih ederek farkla beslenen *metafor*la alışverişi reddetse de felsefe daima metafor içerir; ilksel bir anlam felsefe tarafından işletilerek "metafor" haline getirilir, ancak onun metafor oluşu hemen unutulur: "Metafor artık fark edilmez ve uygun anlam olarak ele alınır" (*WM* 211). Ayrıca felsefe yasaların yorumunu kurmaya çalışırken, yorum etkinliği özgür icat olarak dilin şiirsel ve metaforik statüsüne yol açar.[12] Bu tür bir nosyon Derrida'nın da başvurduğu ünlü bir Nietzscheci imgeyi yankılar:

> Hakikat nedir ki? Bir seyyar metaforlar, metanomiler, antropomorfizmler ordusu, şiirsel ve retorik olarak yüceltilmiş, aktarılmış ve süslenmiş ve uzun bir kullanımdan sonra katı kanonik ve bir ulusa bağlı görünen bir insan ilişkileri yekûnu. Hakikatler yanılsama oldukları unutulmuş olan yanılsama-

10 Barry Stocker, *Routledge Philosophy Guidebook to Derrida on Deconstruction*, Routledge, New York, s. 156, 163.

11 Mark Edmundson, *Literature Against Philosophy, Plato to Derrida, A Defence of Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, s. 10.

12 Bkz. Barry Stocker, *a. g. e.*, s. 167; Smith, *a. g. e.*, s. 54.

> lardır; aşınıp duyumsal güçlerini yitirmiş olan metaforlardır; üzerlerindeki resimler silinmiş olan ve artık para olarak değil, sadece metal olarak bir işe yarayan paralardır.[13]

Bu tür bir unutuluş geleneğinin sonucu olarak unutulmuş, silinmiş olan şey, kesinlikle çoklu anlamlar oyunudur, çoklu göndermeleri doğuran üretici yoğunluktur. Bu da felsefenin tekanlamlılık arzusundan doğar, oysa metafor "başlangıçtan itibaren çoğuldur" (*WM* 268). Derrida'nın metafor ilgisi, felsefeyi kendi ötekisi olarak edebiyata açma arayışının bir ifadesidir. Aslında Derrida edebiyat ve felsefe için temel unsurların aynı olduğunu ve bu iki yazı türünün temelde dilbilimsel meseleye yükledikleri uylaşımlarla farklılaştıklarını öne sürer. Figüratif dile odaklanmasıyla Derrida, felsefi yazımın edebi boyutunu açığa çıkarır.[14] Nitekim felsefeyi bir edebi tür olarak okuyan Derrida'ya göre, felsefi yazılar birçok gidimli güç tarafından örgütlenen ve bu güçleri örgütleyen, hem bilişsel hem performatif boyutlu metinlerdir, öteki metinlerle bağlantılı heterojen inşalardır.[15]

Bu bağlamda Derrida ikincil, mimetik ya da kurmaca edebiyat kavramını söker. Felsefi hakikat, esasen hakikat adına yeniden düşünülmesi gereken bir hakikat mantığına dayalı edebi olanla ilişkilendirdiğimiz bütün yapıları taşır.[16] Nihayetinde felsefi hakikatler kurgusallıkları unutulmuş kurgusallıklarsa eğer, o zaman edebiyat dilin sapkın, parazit örneği olmaz, aksine diğer bütün söylemler genelleşmiş bir edebiyatın veya köken-edebiyatın örnekleri olarak görülebilir.[17] Bu yüzden felsefeyi edebiyattan ayırma yönündeki bütün girişimler, Derrida'nın yazıyı, yalnızca felsefi bir konu, fikirler için bir araç olarak değil, aynı zamanda pragma, praksis, etkinlik, performans tarzında anlaşılan bir süreç olarak gör-

13 Friedrich Nietzsche, "On Truth and Lies in an Extra-Moral Sense", *The Portable Nietzsche*, ed. Walter Kaufmann, Viking Press, New York, 1954, s. 42.

14 Edmundson, *a. g. e.*, s. 83-84.

15 Jonathan D. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982, s. 182.

16 Claire Colebrook, "Literature", *Understanding Derrida*, ed. Jack Reynolds, Jonathan Roffe, Continuum, New York, 2004, s. 78.

17 Culler, *On Deconstruction*, s. 181.

mesiyle geçersiz kılınmış,[18] felsefi biçimiyle hakikat ile edebi yazım arasındaki karşıtlık yapıbozuma uğratılmıştır. Batılı metafizik tarihinde ilksel ve kökensel olarak tasarlanan felsefi hakikat kurguya karşıttır. Bu anlayıştan hareketle hakikatler ve kurgular vardır. Oysa Derrida felsefi hakikatin ötesinde yer alan bir hakikati, gerçek ve kurgu, doğru ve yanlış arasındaki karşıtlığı aşan bir "değil–doğru"yu (*DFT* 89) tasarlamak arzusuyla ilksel felsefi hakikat ve edebi kurgu arasındaki yalın karşıtlığı yapıbozuma uğratır. Bir yandan ayrıcalıklı, hakikat taşıyıcısı, yazının kaprislerinden uzak[19] bir söylem olarak geleneksel felsefe anlayışının esasen felsefi yazının metinsel kuruluşuna karşı işlediği ve ilksel felsefi hakikatin belirli bir mimetik edebiyat anlayışı aracılığıyla kurulduğu göz önünde tutularak felsefe, yapıbozumcu biçimde muallâkta bırakılan bir yazı ya da iz sahnesine bağlı olarak okunabilir; diğer yandan edebiyata dışsal ya da "aşkın" bir hakikatin temsili olarak değil, ancak basitçe metnin dışına yerleştirilemeyen şeyi okumaya yönelik olumlu ya da olumlayıcı bir "davet" olarak yaklaşılır.[20]

Aslında Derrida'ya göre edebiyat deneyimi ve okuması, bizi hakikat kavramlarının sınırlarına yöneltmeli ve muhtemelen "hakikat ötesi bir hakikat"e olanak tanımalıdır. Peki ama böylesine büyük bir misyon yüklenen "edebiyat nedir?" Asla tatmin edici biçimde yanıtlanamayan bu soru, Attridge'in de belirttiği üzere, Platon ve Aristoteles'ten itibaren Batılı felsefi gelenek içinde sorulagelmiştir. "Her şeyden önce bu, edebi değil, felsefi bir sorudur; edebiyatın özüne ilişkin bir bildirimi, edebiyatı edebiyat olmayan her şeyden ayıran şeyi talep eder"(*G* 1). Ne var ki edebiyat, bilindik türde bir "nedir?" olarak anlaşılamaz. Bu sorunun, estetik güzellikle, kurguyla, şiirle veya "edebiyat" adı verilen diğer kurucu türlerle ilişkisi olması gerekmez. "Edebiyat" veya "edebi yazım", Derrida tarafından sıkça geleneksel edebiyat nosyonundan farklı bir anlamda kullanılır; yazılarında edebiyat, *belles lettres*'den veya şiir, roman ve tiyatro olarak

18 Jolán Orbán, "Literatures of Deconstruction: Derrida, Mallarmé, Joyce and Kafka", *Neohelicon*, c. 27, no. 1, Ocak 2000, s. 108.
19 Norris, *a. g. e.*, s. 22.
20 Colebrook, *a. g. m.*, s. 76.

işaret ettiğimiz yazım tarzlarından başka bir şeydir, ayrıca edebiyat veya "edebi yazım", deneyime musallat olan, yine de temel oluşturucu bütün kökenlerin performatifliği ve baskın gücü ile ilişkili olan şeydir.[21] "Edebiyat", "bu nedir?" sorusunun sorulabileceği bir şey statüsüne sahip görünmemektedir. "Edebiyat"ın varlık tarzı, kabul edilen ontoloji ve varlık nosyonlarına meydan okur. "Hakikat" ve "*nedir*?" sorusu arasında katlanan bir soru haline gelen "Edebiyat nedir?" sorusu, dokunabildiği her şeyi sorgulanabilir kılar. Bu yüzden "Edebiyat nedir?" sorusundaki "dir" söz konusu olan şeyin bir parçası haline gelir.[22] Edebiyat deneyimi "'... nedir?' sorusunun otoritesini ve yerindeliğini ve bütün ilişkili öz ya da hakikat rejimlerini sarsan bütün yapıbozumcu sarsıntıları" (*S* 51) kateder. Edebiyat görünüşte bu en temel soruya yanıt veremez, çünkü kendi metinselliğinin ötesine geçemez, kendi dışındaki nesnelerin "öz"ünü veya "hakikat"ini belirlemekle ilgilenmez.[23]

Derrida'ya göre felsefi yazının, hakikatin yansıması/kopyası olduğu ya da burada metinsel görünüşle belirsizleştirilen, ikiye katlanan ya da dolayımlanan doğru görünüşlerin var olduğu (*BO* 151-152), edebiyatın felsefi hakikatle bağlantısı içinde anlaşıldığı (*BO* 141-142), bir metnin temsil ettiği "aşkın" ya da metin dışı bir hakikate göre okunabildiği (*OTE* 108) yönündeki geleneksel uylaşımların[24] kaynağında yer alan Platon, *mitos* ve *logos*u, *doxa* ve *episteme*yi ayırt eder ve hem felsefe hem de edebiyat için epistemo-lojik yasalar koyar. Edebiyat, Platoncu yasaları sorgulayıp askıda bırakmaya çalışsa da Mallarmé'nin metniyle işaretlenen belirli bir tarihsel uğrağa kadar, bunları yerinden edemez. Derrida'nın okumalarında Mallarméci *oyun*, Platoncu ve Aristotelesçi yasaları ihlal eder. Derrida, "hakikate bağlı mimesis" ilkesinden, "*anlamın, sözcüğün, ismin* bir felsefesi"ne (*M* 119) dayalı retorik kurallardan, geleneksel dil kullanımından ve göndergesellik ve temsil yasalarına tâbi

21 Joseph G. Kronick, *Derrida and the Future of Literature*, State University of New York, Albany, 1999, s. 1.
22 Clark, *a. g. e.*, s. 2.
23 Alan Bass, "'Literature'/Literature", *Jacques Derrida: Critical Thought*, ed. Ian Maclachlan, Ashgate, Aldershot, 2004, s. 14.
24 Bkz. Colebrook, *a. g. m.*, s. 76-78.

yazı sanatından ayrılır. Mallarméci metni temalaştırmaz ve biçimlendirmez, dramatize eder. Ancak metafizik kalıplardan kopmak, yalnızca yasalardan ayrılmak anlamına gelmez, ayrıca yeni yasalar oluşturmak da aynı sorunları içerir. Bu yüzden Derrida şunu vurgular: "[E]ğer Mallarmé bir kopuşa işaret ediyorsa bu, hâlâ tekrar biçiminde olacaktır" ve "bu çifte faaliyetin yeni mantığı"nın keşfedilmesini içerecektir (*M* 118). Derrida Mallarmé'nin metnini ve yorumlarını okuyarak bir çifte faaliyet gerçekleştirir. Onları "ters çevirir" ve "yerinden eder" ve Mallarmé'nin metinleriyle etkileşim içinde kendine özgü yerinden etmeleri gerçekleştirir. "İkili Oturum" metninin aynı sayfasına ve ilk sayfaya Platon'un *Philebus* ve Mallarmé'nin *Mimik*'inden bir fragman yerleştirerek (*BO* 139) felsefe ve edebiyat arasında mimesis konusunda yeni bir soruşturma uzamı açar; Platon'un *alētheia* veya *homoiōsis/adaequatio* olarak "hakikat süreciyle yönlendirilen" mimesis kavramını sorgular ve "anıştırma" faaliyetiyle yerinden eder.[25]

Derrida'ya göre Mallarmé'nin "Mimik"inde baş döndürücü olsa da metafiziğin mimetik mantığı olarak göndermede bulunduğu şeyi rahatsız eden çok açık bir metinsel *aynalar oyunu* vardır: Ya kendisini kendi imgesiyle sunan ya da doğru görünmek için eklentisel imgeler talep eden bir varolan ya da mevcudiyet vardır (*BO* 151-152). Gerçekleştikten sonra betimlenen bir olay hakkında hatıralara, kurgulara ve öngörülere göndermede bulunan bir dizi ayrıksı metne dayalı bir olay hakkında yazan Mallarmé'nin metninin hiçbir açık göndermesi yoktur. Betimlenen mim asla gerçekleşmemiş, başka bir kurmaca metnin içerisinde "yer alan" bir hatırlamadan esinlenen ve bir metni ya da senaryoyu izlemeyen bir cinayetin mimle anlatımıdır –daha sonra betimlenecek sahneyi ya da oyunu üreten mim. Derrida'ya göre Mallarmé'nin bu olay "hakkında"ki yazısı, metafiziğin mimesisinde hakikatin mantığını yerinden eder. Mallarmé'nin üslubu yalnızca mimi bir nesne olarak betimlemez, kendi üslubu da bir mimdir. Böylece bir uzamın ya da sahnenin kaydı ya da temsili olmak yerine edebiyat, bir sahneyi koruyan, bir uzam açan sınırları, hatları ve kıvrımları

25 Orbán, *a. g. m.*, s. 109.

sergiler.[26] Mallarmé'nin "Mimik"inde "yazı kararlaştırılamaz bir darbeyle hem kendi işaretini işaretlediğinde hem de kendi işaretini geri getirdiğinde", bu çifte işaret gönderme ve göndergeyi askıya alarak, "hakikatin uygunluğundan ya da otoritesinden kaçar: Onu bozmaz, ancak aksine onu kendi oyunu içine kendi işlevlerinden ya da parçalarından biri olarak kaydeder" (*BO* 152). Böylece "mimesisin ontolojik yorumu"nu, "metafiziksel mimetolojizm"i yerinden eder (*DS* 245).

Aslına bakılırsa hakikat/kurgu karşıtlığı yalnızca felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkinin geleneksel açıklamasını değil, ayrıca bütün anlamın ve anlam olaylarının açıklamasını ve böylece "edebiyat" gibi terimlere bir anlam atfetmenin olanağını da belirler:

> Eğer bu edebiyat elkitabı bir şey *söylemeyi* isteseydi, ki artık bundan şüphelenmekte haklıyız, her şeyden önce, edebiyat yoktur –ya da neredeyse hiç yoktur, yok denecek kadar azdır– her hâlükârda edebiyatın özü, edebiyatın hakikati, edebiyatın edebi-varlığı ya da edebi-oluşu yoktur, ilânında bulunurdu. Ve "Edebiyat nedir?" sorusundaki "dir" ya da "nedir"in sergilediği cazibenin, örneğin birinin gülmekten ölümüne neden olduğunda himen'in değeri kadar değerli olduğunu da –ki bu da bir şey. Elbette bütün bunlar bizi o isim –"edebiyat"– altında temsil edilen ve belirlenen şeyin ne olduğunu ve niçin böyle olduğunu ortaya çıkarma girişiminden alıkoymamalıdır –tam tersi. (*BO* 190-191)

Edebi olan her metinde herhangi bir tematik tanıma karşı çıkan veya direnç gösteren ve kesinlikle böyle bir tanıma indirgenemeyen bir şey vardır. "[B]u edebiyat elkitabı", hem Mallarmé'nin metnine hem de Derrida'nın bu metni tanımlayan ve sırasında bir edebiyat elkitabma dönüşen çalışmasına göndermede bulunur. Derrida hem –ister hakikat ve kurgu arasındaki karşıtlık açısından, ister örtüsünü açma olarak eleştiri ya da kurgusallık olarak edebiyata karşı hakikat olarak felsefe açısından kavransın– bütün bir metafizik mirasını başka türlü düşünme olanağına hem de bu olanağın tarihsel kodlanışının soykütüğüne yönelir.[27]

---

26 Colebrook, *a. g. m.*, s. 79-80.

27 Alex J. P. Thomson, *Deconstruction and Democracy: Derrida's Politics of Friendship*, Continuum, Londra, New York, 2005, s. 36.

Derrida'ya göre edebiyat sayısız bağlamda yinelenebilen ve tanımlanabilir konuşmacının, bağlamın, göndermenin ya da dinleyenin yokluğunda işlev gösteren herhangi bir ifadenin, yazının ya da işaretin olanağıdır. Bu, dilin göndergesel işlevinin edebiyatta askıda bırakıldığı ya da engellendiği anlamına gelmez. Ancak bu, bir okurun, örneğin James Joyce'un *Ulysses*'inde ilk sayfada sahneye çıkan Buck Mulligan veya Stephen Dedalus'un –her ne kadar bu eser otobiyografik olarak değerlendirilse de ontolojik uzamların farklılığından dolayı– "gerçek yaşam" göndergesini muhtemelen boşuna arayacağı anlamına gelir. Yine de Mulligan veya Dedalus dilin ya da "edebiyat"ın dışında gerçek ya da doğrulanabilir bir varoluşa sahip*miş gibi* konuşur. *O* halde edebiyat, verili bir metnin içinde gizli bir öz değildir; beğeni ölçüsünde değil, kurgu olarak özgür oyuna izin verme ölçüsünde edebiyat olarak ele alınma olanağını doğasında barındırdığı için sözlü veya yazılı herhangi bir metni, edebi metin olarak ele alabiliriz.[28] Herhangi bir gizli özün ya da uygun anlamın reddi tekillik ilkesine dayanır, öze sahip olmayan metin kendisinden farklıdır.[29] Şöyle ki, tekil bir eser-olayın karakteristiği hem tekil olayları hem de kendi olanağının evrensel düşünümünü bir araya getirmesidir.[30] Edebiyatın bu özelliğini Derrida şu ifadeyle vurgular: "[B]ir şeyden söz ederken gerçekten (şeyin kendisinden, bu şeyden, kendisi için) bir şeyden söz edip etmediğime veya bir örnek, bir şeyin bir örneğini mi, yoksa bir şeyden söz edebilmem olgusunun bir örneğini mi verdiğime karar verilemediğinde edebiyata ilişkin bir şey başlamış olacaktır" (*ON* 142-143, dpnt. 14).

O halde edebiyatın olanağı örnekliğin tuhaf yapısına, her örneğin bir ve aynı zamanda pek çoğu arasından yalnızca bir örnek olması ve aynı şeyin pek çok örneğinden yalnızca biri ve aynı zamanda daima örneklerin örneği, biricik ve tekil örneklendirici örnek olması olgusuna dayanır,[31] tıpkı her işaretin

28 Miller, "Derrida and Literature", s. 59-60.

29 Kronick, *a. g. e.*, s. 52.

30 Asja Szafraniec, *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007, s. 32.

31 J. Hillis Miller, "Derrida's Topographies", *Deconstruction: A Reader*, ed. Martin McQuillan, Routledge, New York, 2001, s. 168.

hem bütün işaretler dizisinin örneklendirici bir üyesi hem de kendi başına bir işaret olması gibi. Örnek gibi işaret de hem kendisine hem de kendisinin bütün diğer işaretlerden faklı oluşuna göndermede bulunur: Bu, *différance* yapısıdır. Yeniden-işaret her işaretin doğasında var olan bir yapıyı biçimlendirme çabasıdır, ki bununla yalnızca bir işaret olarak işlev göstermez, ayrıca ikiye katlanır, çünkü bir işaret olarak kendi statüsüne de işaret eder. Başka bir deyişle işaret bölünür, çünkü bu yapı işaretin kendisini bir işaret olarak etiketleme anı ve göndermede bulunduğu şeyi işaretleme anı arasına bir boşluk ya da gecikme sokar. Bu, ayrıca bir işareti idealleştirme girişimini de başarısızlığa uğratır, çünkü başka her işarete göndermede bulunduğundan kendi içinde asla tamamlanmayacaktır.[32] Aynı işleyiş örnek için de söz konusudur: Bir edebiyat örneğinden söz ettiğimizde, belirli bir romandan çok esasen romanı düşünmek için bir roman örneğini sunduğumuzda olduğu üzere, örneklerden söz ederken onu bir nesne kılmaksızın olduğu gibi düşünürüz. "Edebiyat nedir?" veya "yasa nedir?" diye sorduğumuzda örneklikten, yani tekillik ve genellikten söz ederiz. Bir şeyi bir örnek olarak ele aldığımızda, onun kendi yorumu olduğunu, ne olduğunu (neyin bir örneği olduğunu) kendinde açığa çıkardığını ima ederiz. Burada Joyce'un *Ulysses*'ini roman örneği olarak gösterebiliriz. Bu örnek hem tekil hem de geneldir ve örneklendirdiği herhangi bir şeyin yerine geçer. *Ulysses* tekil olarak biricik bir örnek olduğu kadar, genel olarak roman türünü de örnekler. Bu bağlamda bir metin, örneğin bir "roman" veya "kısa öykü" olarak tanınmak için, kendisini bu sıfatla işaretlemek veya yeniden-işaretlemek zorundadır. Hemen kaydedilmesi gerekir ki, Derrida'ya göre edebiyat, daima düşünümsel olma, yani kendisini "edebiyat" olarak işaretleme veya "yeniden-işaretleme" kapasitesine sahiptir (*TY* 248). Blanchot'nun "Günün Deliliği" üzerine incelemelerinden biri olan "Tür Yasası"nda Derrida, metnin kendisine göndermede bulunduğu tuhaf biçimde eksiltili veya bütünleştirici olmayan mantığını tanımlamak için "aidiyetsiz katılım" nosyonunu kullanır:

32 Thomson, *a.g. e.*, s. 35-36.

> Belirli bir örneği bu sınamaya tâbi tutmadan önce, tür yasasının yasası adını vereceğim şeyi olabildiğince eksiltili, ekonomik ve biçimsel bir tarzda formülleştirmeye çalışacağım. Kesinlikle bir bulaşma ilkesi, bir katışkı yasası, bir asalak ekonomidir bu. En azından figüratif biçimde kullanabilirsem, küme teorileri koduyla bir çeşit aidiyetsiz katılımdan söz edeceğim. Bir kümenin parçası olmaksızın, bir kümede üyeliği olmaksızın bir katılım. (*TY* 246)

Bir türe ait olmadan o türün üyeliğine işaret eden bu öznitelik, türün sınırının oluşturmaya başladığı bütünden daha büyük bir içsel boşluğu "invajinasyon" yoluyla kaçınılmaz biçimde böler ve bu hareketin "sonuçları sınırsız olduğu kadar tekildir" (*TY* 246). Öyleyse bir metnin kendisini bir roman veya kısa öykü olarak işaretlediği hareket veya yeniden-işaret, (örtük veya açık) işaretlediği metne hem aittir hem de değildir, hem o metnin parçasıdır hem de değildir, hem içeride hem de dışarıdadır, tam olarak ne biri ne de ötekidir. Derrida'nın belirttiği üzere "edebiyatın bir parçası olarak genellikle varsayılan bu tür türüne" odaklanarak, ancak kendimizi "bu şekilde sınırlandırırken, aynı zamanda, en azından ilkece ve *de jure* hiçbir şeyi dışlamadığımı[zı] düşünmekte özgürü[z]" (*TY* 246). Edebiyat, örneğin kendisinin bir örneği olma olanaksızlığını, yani tekilliğin mutlak biçimde tekil olma olanaksızlığını yeniden-işaretler; örnekler yoktur ve yalnızca örnekler vardır, yasa hem biriciktir hem de evrenseldir.[33] "Buradaki ilişkiler örnek tikelden cinse [*species*], cinsten genus olarak türe [*genre*] ya da türden genel olarak türe yayılım ilişkileri değildir", der Derrida, "bu ilişkiler ayrı bir bütün düzendir. Aslında söz konusu olan şey, örnekliktir ve bu örnek mantığı aracılığıyla çalışan bütün *enigma*dır –başka bir deyişle *enigma* sözcüğünün işaret ettiği üzere *öykü*dür" (*TY* 246).

Öyleyse edebiyat tekilliği olumlar. Bir yandan edebi olaylar tekildir: Bir sözcüğün bu çifte ya da kararlaştırılamaz anlamda işlev göstereceği özgül bir dile ya da metne aittir. Diğer yandan bu tür bir tekillik, ilinek, şans ya da olumsallık bütün düşünceyi olanaklı kılan şeydir: Genel olarak tekillik (*DFT* 91). Edebiyat, farkların sınırlarını çizen ve düzenleyen

33 Bkz. Royle, *a. g. e.*, s. 89, ayrıca bkz. Kronick, *a. g. e.*, 11-12.

terimleri işaretler ve yeniden-işaretler ve böylece herhangi bir doğru bildirimin olanaklı olması için zaten gerçekleşmiş ya da izlenmiş olması gereken şeyi, yani bir hakikat koşulunu sergiler. Derrida'ya göre edebiyat kurumu değilse bile edebi olanın deneyimi hakikatin mevcut kılmayı amaçladığı, ancak genel, tekrarlanabilir, anlamlı ve ideal olarak herhangi bir hakikat anlayışını da yıkan bir "tekillik deneyimi"dir (*S* 71). Edebiyatın tekilliği –herhangi bir genel okumaya direnç gösteren biricik iz, işaret ya da kaydedici olay– olmaksızın hiçbir felsefi hakikat olamaz. İsimleri, tarihleri, sözcükleri ya da aforizmaları anlatmakla edebiyat kendisini işaretler, onun tekilliğini alıntılamakla ya da onun "yalnızca bir kez"liğine dikkat çekmekle bizim hakikatin sınırını düşünmemize ve bu sınırın dışındaki "yerinden edilemez"i düşünme konusundaki zorunlu yetersizliğimizi düşünmemize olanak tanır: "Her imzayı etkinleştiren ve kuran drama, her seferinde yerinden edilemez kalan bir şeyin bu ısrarlı, bıkmaz usanmaz, potansiyel olarak sonsuz tekrarıdır" (*SP* 20). Nitekim edebiyat, kurgu ve hakikatten uzaklık olanağı –anlamdan ya da içerikten mahrum bir işaret olanağı– bir hakikati hem olanaklı kılan hem de olanaksızlaştıran şeydir. Bu açıdan edebiyat yapıbozumun olumlayıcı boyutunu sunar. Hakikat, anlam ve imlem çabası devamlı ertelenmek ve "gelecek" halinde kalmak zorundayken ve böylece olumsuz ve eleştirel projeler sunuyor görünürken, edebi metin okunamaz olarak, anlamı indirgenemez olarak ve somutlaştırılamayan, çevrilemeyen ya da anlaşılamayan bir ötekiliğe açık olarak kalır.[34]

Bir metni "büyük" kılan şey, Derrida'ya göre, "kavranamaz biçimde eksiltili" veya "sır" anlamını ortaya çıkarma, özellikle "'mesaj'ın evrensel zenginliğini" "nihayetinde okunamaz" olan şeye, bir imzanın "anlaşılamaz tekillik"ine "bağlamakla" "anlamla tüketilmeksizin anlamı ortaya çıkarma" kapasitesiyle ilişkilidir. Derrida'nın ilgisi okunabilirle okunamayanı birbirine geçiren ve böylece okur veya varsayılan yazar tarafından temellük edilemeyen bir "tekil uygunsuzluk" oluşturmaya başlayan bir "yerinden edilemez tekillik" olarak eser (özellik-

34 Colebrook, *a. g. m.*, 76, 81.

le edebi ya da felsefi bir eser) nosyonuna yöneliktir (*B* 845).[35] Asja Szafraniec'in de belirttiği üzere, burada Derrida'nın erken döneminde ağır basan anonim bir dil ekonomisine odaklı edebiyat vurgusundan geç dönemindeki bir tanıklık olarak edebiyat, bir olayın temsili olarak edebiyat vurgusuna, sorumluluk ve imza meselelerine geçiş dikkat çeker. Tekilliğin ima ettiği anonimlikten bu uzaklaşma hareketi, edebiyatta dil kavrayışını zenginleştirir, çünkü bize yasalarını dikte eden bir dile gömülü olmaktan çıkıp dilde bireysel bir kesiğin üretilebilmesinin olumlanmasına izin verir. Bütün "konumlandırılmışlık" zaten dilde ve dilden hareketle gerçekleşirken bu, dilin kişisel, sorumlu bir çekimini –yani özel bir imzayı– geliştirmemizi engellemez.[36] Şöyle ki, yazı sıkça bir temellük süreci olarak ele alınır, bu süreçte yazar imzalar veya kendi vizyonu ya da kendi şeyi kıldığı bir dünya için imzalar; ancak imzanın etkileri, metindeki özel ismin/imzanın izleri, temellük ederken bir kamulaştırma üretir, özel isim sahipsiz hale gelir. "İşaret olarak özel isim hiçbir anlama sahip olmamalıdır, bir salt gönderme olmalıdır; ancak dil ağına yakalanan bir sözcük olduğundan, daima anlamlandırmaya başlar. Anlam daima kenarda tutulduğu varsayılan bu değil-anlama bulaşır; ismin herhangi bir şeyi anlamlandırdığı varsayılmaz, ancak o, anlamlandırmaya başlar" (*SP* 146). Ve özel ismin metne kaydedilişi, öncelikle imzanın bir versiyonudur. Bir yandan imza eseri çerçevelemek, sunmak, yetkilendirmek için metnin dışında dururken, diğer yandan eseri gerçekten çerçevelemek, işaretlemek veya imzalamak için metnin içinde, tam da özünde durmak zorundadır.[37] Nitekim isim ve imza kavramlarına ilişkin pek çok soru için "yalnızca bir örnek sunmakla kalma[yıp], ayrıca bu sorulara ilişkin bir bilimi de *başlat[an]*" (*İ* 377) Francis Ponge metninin incelendiği "*İmzaponge*"da bir yandan Ponge'un imzasıyla işaretlenen eserin tekil olayıyla karşılaşma sorunu, diğer yandan yalnızca metnin olayına ait bir şey zaten tekrar ve yinelenebilirlik içinde kaybolmuşsa bir imzanın tekil olarak işleyip okunabileceği

35 Ayrıca bkz. Nicholas Royle, *Jacques Derrida*, Routledge, Londra, New York, 2003, s. 132.

36 Bkz. Szafraniec, *a. g. e.*, s. 36-37.

37 Bkz. Culler, *On Deconstruction*, s. 192-196.

tartışılır.[38] Yine "Zamansız Aforizma"da, Shakespeare'in "ismin en amansız çözümlemesini" (*ZA* 465) sergileyen *Romeo ve Juliet*'inde eserin, "biriciklik ve tekrar oyunu aracılığıyla, özel bir ismin çevrilemez deyişine, onun ölümcüllüğüne ... bir tarihin ve bir randevunun ölümcüllüğüne yol açtığı gibi, mutlak biçimde tekil bir olayın rastlantısına her zaman yol açmakla" (*ZA* 457) kendi özsel olanağını nasıl kurduğu gösterilir.

Hiçbir içsel kritere, kimliğe sahip olmayan edebiyat, bir örnek kurum olarak da görülür; çünkü onun varlığı tarihsel biçimde özgül bir kökene (yaklaşık olarak on yedinci yüzyıl) ve kurumsal bir makama, yasaya (yani telif hakkı, ruhsat ve basım yasaları, sansür vb.) bağlıdır. Eleştirmenler, akademisyenler, edebiyat teorisyenleri, yazarlar ve filozoflar bir yasaya başvurmak, bu yasanın önüne çıkmak, onu korumak ve onun tarafından korunmak zorundadırlar. Çünkü

> eser daima *yasadan önce* ve *yasanın önünde*dir ve olmayı sürdürür. Eser, yalnızca yasanın koşulları altında bir varoluşa ve bir töze sahiptir ve eserler üzerindeki mülkiyet haklarını, korpusların kimliğini, imzaların değerini, yaratım, üretim ve yeniden-üretim arasındaki farkı vb. içeren sorunları düzenleyen yasanın yalnızca belirli bir döneminde "edebiyat" haline gelir. (*YÖ* 231-232)

Edebi eser icadı örnekler, her icat gibi "hem bir sözleşmeyi, uzlaşmayı, vaadi, taahhüdü, kurumu, yasayı, legalliği, meşruluğu" hem de "orijinalliği, kökenlerle, nesille, üremeyle, soykütükle bir ilişkiyi" (*PÖİ* 341) öngerektirir. Biricik veya tekil bir olay olarak, yeni bir kurumun icadı olarak gelir. Diğer yandan bu olay yeni bir edebiyat kurumu düşüne ihanet etmeye yazgılıdır, çünkü kendisini bu sıfatla açığa çıkarır: "Her eser biriciktir ve kendisine göre yeni bir kurumdur", der Derrida, "Ancak onun başarısızlığa uğramasına neden olurken, ona ihanet de eder: Biricik olduğu kadarıyla öylesine tasarlanmış bir kurumsal alanda ortaya çıkar ki, kendisini keser ve oradan dışarı çıkarır (*S* 77).[39] Derrida bu yeni eserin organik veya bağımsız bir bütün olarak okunmasını değil, aksine onu "yanıtlama"yı

38 Colebrook, *a. g. m.*, 82.
39 Kronick, *a. g. e.*, s. 35.

ya da "karşı-imzalama"yı önerir (*S* 65). Nitekim kendisi de bir başka metnin olayı karşısında, "yanıtlama"ya veya "karşı-imzalama"ya çalışan bir metin yazma iddiasındadır (*S* 65). Ancak Derrida'nın tekilliğe yanıtı en genel anlam sorunlarında ve deneyim koşullarında ortaya çıkar. "Ulysses Gramofonu"nda Joyce'un *Ulysses*'i "muazzam bir epik çalışmada Batılı hafızayı ve gücül biçimde dünyada geleceğin izleri de dâhil bütün dilleri depolayabilen bir hipermnezik makine" (*UG* 304) olarak okunurken ima edildiği üzere, bir eserin tekilliği, onun sözcükleri yapılandıran şansı ve dilin olumsallıklarını kaydedişiyle ilişkilidir. Diğer örneklerde de edebiyat –*şibbolet* (*Ş* 439-440) *demeure* (*DFT* 79-88) ya da *himen* (*BO* 138-194) gibi– bir işaret ya da sözcüğü ele alacak ve bir harfler sesletimi ve dizisinin, yani verili bir izler tarihinin bir terimler uzamı ya da alanı kurabilme tarzlarını gösterecektir. Örneğin *demeure* sözcüğü hem (kalan, arta kalan, devamlılık, yaşam anlamlarıyla) Fransızcaya ait hem de Fransız edebiyatının *demeure*'u "ölmek" anlamında *meurt*'la (*DFT* 78) kafiye oluşturacak biçimde kullanması da dâhil Blanchot'nun terimin olası bağlantılarına değinişine özgü bir dizi tikel yankılanmaya sahiptir. Bu tür bağlantıları kurma olanağı bir metni dil içinde tekil ve dile ve düşünceye ait bir olay kılan şeyin bir parçasıdır ve bu tür olanaklar bir okuma kışkırtmasıdır ve okuma bir tür tanıklıktır.[40] "Okuma", der Derrida,

> bu tekilliğe *kendini vermek* [*se rendre*], onu göz önünde bulundurmak, akılda tutmak, *hesaba katmak* [*en rendre compte*] zorundadır. Ancak bunun için, bu "verme" [*rendre*] için, sıranız geldiğinde eşit derecede tekil, yani indirgenemez, yerinden edilemez "yeni" bir tarzda *yanıt veren* ya da *karşılık gelen* başka bir şeyi imzalamak, yazmak zorundasınız: Ne taklit ne yeniden-üretim ne de üstdil. Karşı-imzalayan bu yanıt, (kendisinden ve ötekinden) sorumlu olan bu karşı-imza, esere "evet" der ve yine "evet, bu eser benden önce, bensiz vardı, tanıklık ediyorum." (*S* 73)

Bir edebi metnin tekilliği, edebiyatın edebiliğinin performatiflikle (performatif bir söz edimi anlamında) ve kopmayla

40 Jonathan Culler, "Derrida and the Singularity of Literature", *Cardozo Law Review*, c. 27, no. 2, 2005, s. 871; Colebrook, *a. g. m.*, s. 75-76.

ilişkili olduğuna işaret eder. Edebi metnin tekillik olarak, yine de olanaklı kıldığı hakikat genelliğinden kopan bir tekillik olarak düşünülmesi onun bir olay olarak düşünülmesiyle uyumludur; bu, bir okurun deneyimiyle veya tarihsel bir yazarın edimiyle değil, ancak doğası tekrar etmek olan dilsel bir olayla özdeşleşmek için eserin zamansal bir olay olarak kavranışını sunar. Derrida'nın edebiyatın performatifliğine ilişkin açıklaması bir yazım deneyiminden söz eder:

> [B]u yazım deneyimi bir buyruğa "tâbi"dir: Tekil olaylar için uzam sunmak; artık teorik bir bilgiden, yeni konstatif bildirimlerden ibaret olmayan yazı edimleri biçiminde yeni bir şey icat etmek; en azından, dili değiştirirken dilden daha fazla değişen kuruluş ve yasama vaatleri, emirleri ya da edimlerinin performatifliğine benzer şiirsel-edebi bir performatifliğe kendini vermek. (*S* 58).

Bunun başka bir göstergesi, zaten verili ve temsil edilecek bir gerçekliği varsaymadığından, bunun yerine kendi hakikatini öne sürdüğünden kurgu olarak edebiyatın ya da edebi olayın kendi bağlamını kaydetmesi, kendi sahnesini kurması ve bize bu kuruluşun deneyimini sunmasıdır.[41] Yani edebi olay, yasal-politik edimler gibi takip ettiği bir yasa üretmeyi ve bu yasayı, olay olarak statüsü sayesinde olanaklı ve olanaksız kıldığı yasayı ve kurumları ihlal eden bir yasa üretmeyi içerir.[42]

Derrida, aynı başlığı taşıyan incelemesinde Kafka'nın kısa meseli "Yasanın Önünde'nin ("Vor dem Gesetz") –kapıcının seyrek, siyah tatar sakalından, sivri burnuna, kürk mantosundaki pirelere varıncaya kadar–metinsel unsurlarını ve içerdiği büyük soruları ayrıntılı biçimde tartışır. Bilindiği üzere bu mesel, yasanın önünde bekleyen bir kapıcıya gelen taşralı bir adamı anlatır (*YÖ* 198-199).[43] Adam orada yıllarca bekler, bütün bu süre boyunca açık kapıdan giriş izni almaya çalışır. Tam ölmeden önce hâlâ kapının dışındayken, kapıcıya "Herkes Yasaya ulaşmaya çabalı-

41 Culler, "Derrida and the Singularity of Literature", s. 871-872.

42 Kronick, *a. g. e.*, s. 35.

43 Bkz. Franz Kafka, "Yasa Önünde", *Ceza Kolonisinde*, çev. Tevfik Turan, Can Yayınları, İstanbul, 2007, s. 110-111. Ayrıca *Dava*'nın bir parçası olarak, Franz Kafka, *Dava* (Oxford Metni), çev. Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 216 vd.

yor peki ama, nasıl oluyor da bunca yıldır benden başka hiç kimse giriş izni istemedi?" diye sorar ve öykü kapıcının şu yanıtıyla sona erer: "Başka hiç kimseye buraya giriş izni verilemezdi, çünkü bu kapı yalnız senin için yapıldı. Ben şimdi gidip kapatacağım onu" (*YÖ* 199). Derrida, Kafka'nın öyküsünün okunabileceği uzlaşma koşullarını kuran dört aksiyomatik önvarsayım olduğunu öne sürer: Birincisi, "metnin kendi kimliğinin, tekilliğinin ve birliğinin olduğunu onaylamamızdır" (*YÖ* 199); ikincisi, "metnin bir yazarının olmasıdır. İmza sahibinin varlığı, öyküdeki karakterlerin aksine kurmaca değildir" (*YÖ* 200); üçüncüsü, "olayların anlatılmış olması ve bu anlatının edebiyat adını verdiğimiz şeye ait olmasıdır" (*YÖ* 201); dördüncüsü, "Bir başlığın, özellikle bir eserin başlığının ne olduğunu bildiğimizi" (*YÖ* 203) sanmamızdır. Bütün bu aksiyomlar ya da önvarsayımlar eşliğinde Derrida, "Bu anlatının edebiyata ait olduğuna karar veren kimdir, hüküm veren kimdir ve kriterleri nedir?" (*YÖ* 202) sorusuyla yüzleşir. Bu soruya yanıt veremeyeceğinin farkındadır:

> Bu soru kötü bir biçimde ifade edilmiştir ya da edebiyat söz konusu olduğunda bir eserin bir alana veya sınıfa ait olmasından söz edemeyiz, kesinlikle bu şekilde tanımlanabilir edebi bir öz ya da özgül biçimde edebi bir alan gibi bir şey yoktur; ya da gerçekten de "edebiyat"ın isimlendirme dramasıyla, ismin yasasıyla ve yasanın ismiyle ilişkili olması için bu edebiyat ismi uygunsuz kalmaya, hiçbir kriteri ya da sağlama bağlanmış kavramı veya göndermesi olmaksızın kalmaya mahkûmdur. (*YÖ* 202)

Edebiyatın, belirli yazıları "edebiyat" olarak isimlendirirken bütün toplumsal ve politik imalarıyla bir yargı ediminde bulunduğumuz geleneksel anlamda yargıya ait olduğunun, ayrıca daha da önemlisi edebiyatın yasayla ortak bir statüyü, yargının aporiasma, yani yasanın evrensel özü ile kararın tekilliği arasındaki karşılaşmaya ait bir statüyü paylaştığının farkındadır. Bu yüzden "yasaların ya da bu sorunsal sonuçların genelliğiyle ilgilenmekten çok, eşsiz bir drama boyunca bunları yerinden edilemez bir korpusun önüne, tam da bu metnin önüne, 'Yasanın Önünde'nin önüne celbeden bir davanın tekilliğiyle" (*YÖ* 202) ilgilenir.[44]

44 Bkz. Orbán, *a. g. m.*, s. 116-117; Kronick, *a. g. e.*, s. 37; Leslie Hill, *The*

Kafka'nm başlığı, "Yasanın Önünde" Derrida'nın göndermede bulunduğu bu isimlendirme edimini dramatize ediyor görünür. Edebi eserlerin başlıklarının tümü gibi "Yasanın Önünde" de metnin önündedir. Başlık genellikle yukarıda yer alır, edebi eser başlığın altında ya da başlıktan sonra keşfedilir. Edebi eserlerin başlıklarının tümü gibi "Yasanın Önünde" de yasa ve yasalarla, örneğin telif hakları yasalarıyla ilişkili olması anlamında yasanın önündedir. Derrida'mn işaret ettiği üzere: "Bu başlık edebiyata aittir; kendi aidiyeti, başlıklandırdığı, esasen heterojen kaldığı şeyin yapısına ya da statüsüne sahip olmasa bile. Başlığın edebiyata ait olması, onu yasal otoriteye sahip olmaktan alıkoymaz" (*YÖ* 205). Edebiyat ve Yasa suç ortakları olarak birbirinde içerilir. Yasanın özünde de belirli bir kurgusallık veya kurgulama vardır. Bu, Derrida'nm "Yasanın Önünde"ki argümanıdır.[45]

Kafka'nm metni "yasa ve tekillik arasındaki karşılaşma"yı sahneleyerek yasanın-önünde-olma paradoksunu veya enigmasını icra eder; edebiyatı yöneten yasalardan dolayı bu sıfatla kavranan, ancak hem kendi tekilliğiyle hem de kendi anlatısal tekillik sahnesiyle tam da bu yasalara meydan okuyan edebi bir eser sunar. Yasa herkese açıktır ve fakat aynı zamanda erişilemezdir. Farklı kapıcılarından ayrı olarak bizzat yasanın huzurunda olmak ne demektir? Yasa hem bütünüyle geneldir -aksi takdirde yasa olmazdı, hem de tekil bireyler için geçerli olduğu (veya onlara erişimi reddettiği) ölçüde anlamlıdır.[46] Derrida Kafka'nm meselini okurken, Kant'ın -ve terimin Kantçı anlamıyla Freud'un- ahlâk yasası ve yasaya saygı üzerine görüşlerine başvurur. Kant ve Freud, kendilerine özgü tarzlarda "tam da yasal düşüncenin özü"ndeki hayaletimsi veya gücül bir "anlatısallık veya kurgu"yu ifade etmekle Kafka'yla birleşirler. Her biri bunu kendine özgü, tekil bir tarzda yapar. Derrida'nın ortaya koyduğu üzere "Yasa ne türlü türlüdür ne de bazılarının inandığı gibi evrensel bir genelliktir. Daima bir deyiştir ve bu, Kant düşüncesinin sofistikasyonudur. Kapısı yalnızca sana,

Cambridge Introduction to Jacques Derrida, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2007, s. 108.

45 Bkz. Royle, *a. g. e.*, s. 94-96.

46 Attridge, *a. g. m.*, s. 13-14.

dich'e, toi'ya aittir –biricik olan, yalnızca sana tahsis edilmiş ve senin için belirlenmiş (*nur für dich bestimmt*) bir kapı" (*YÖ* 226). Bu, Kant'ın "yasaya saygı" nosyonundaki örneklik sorunudur. Tekil ve genel arasında, deyişsel ve evrensel arasında, örnek ve örneklendirdiği şey arasında karar vermemize olanak tanıyan içsel bir kritere sahip olmayan bir olay olarak edebiyat, yasanın yasa olma olanaksızlığına veya "Freud'un *Totem ve Tabu*'sunun eksiltili zarfı içinde" sunulan yasanın kökeninin "öyküsüz öykü"sündeki (*YÖ* 225) gibi *phusis*'ten *nomos*'a geçişe (salt kategorik bir kökensiz yasa düşüncesinin tahrikiyle Freud ahlâk yasasının kökenini açıklamak için baba katli olayını icat eder) tanıklık eder. Yargının rastlantısal veya kimliksiz olmayışını ve yargıyı zorunlu ve başarısız kılan –yargının gücüdür bu, ancak başarısız olursa başarılı olur– yasayı yeniden-işaretler.[47]

Edebiyat, diğer disiplinlerden daha çok tekillik ve genellik, yargı ve yasa arasındaki bu kararlaştırılamaz ilişkiye tanıklık eder. Başka bir deyişle edebiyat ve yasa, tekillik ve genellik arasındaki bu kararlaştırılamaz ilişki açısından kesişirler. Yasa ve edebiyat aynı olanak koşullarını paylaşır: Yasanın kökeni edebiyatın da kökenidir. Bu köken kökensel olmadığından Derrida bunu "yasa" açısından düşünür. Edebiyat zorunlu olarak "yasanın yasası"yla ilişkilidir: Yasanın yasası, yasanın bütün tarihlerini ve ahlâki, politik, yasal, disipliner vb. bütün belirlenimlerini açıklar. Yasanın yasası hem tarih/belirlenimin radikal biçimde dışındadır hem de tarih/belirlenimin *différance*'ından başka bir şey değildir. Yasanın bu aporiası, yasanın bu yasası, "*différance*'ın kökenine yaklaşmayacaksın", edebiyatı ayırt eden şeydir. Yasanın aporiası –asla yasanın kendisine değil, ancak örneklerine sahip oluruz– yasanın kökeninin bir anlatısını yazma olanaksızlığında ortaya çıkar. Kafka'nın öyküsünün "edebiyat"ı, "kurgusal anlatısallık" olarak yasanın izini yeniden-işaretlerken bu sırra tanıklık eder: Yasanın olanağı saf olmayışıdır, onun yinelenebilirliğidir.[48]

47 Royle, *a.g.e.*, 99; Kronick, *a.g.e.*, s. 11; ayrıca bkz. Gasché, "Possibilizations, in the Singular", s. 118 vd.

48 Kronick, *a.g.e.*, s. 11; Yvonne Sherwood, Kevin Hart, *Derrida and Religion: Other Testaments*, Routledge, Londra, New York, 2005, s. 25; Beardsworth, *a.g.e.*, s. 29.

Derrida, Kafka'nın metninin okunamaz olduğunu söyler –yasanın önünde onun uygun anlamına giremeyiz. Kafka dolayısıyla bizi edebiyatın bekleme odasında oyalayan, tıpkı Yasanın kapısından içeriye giriş izni bir "erteleme" biçimiyle verilmeyen o taşralı adam gibi bizi yasanın önüne terk eden, bir öyküyle ve onun –*Dava*'da rahibin K.'ya örneklediği türden– olası okumalarıyla karşılaştığımızda bizi içinden çıkılmaz yorum tartışmalarında alıkoyan şey, budur. Saf mevcudiyet ya da mutlak birlik gibi "uygun anlam" da ölümle eşdeğerdir. Bu eşdeğerliktir ki kapıyı, ölüm gibi, aynı anda tekil ve evrensel (tekil düşünümler-yorumlar üreten evrensel bir ayna) kılar: Taşralı adam tam da ölüm anında kapının biricik olduğunu, tam da onun için açıldığını öğrenir.[49] Adamı ve okuru yasanın önüne terk etmekle metin, kendi okunamazlığından başka hiçbir şey sunmaz. "Metin kendisini korur, kendisini devam ettirir –yasa gibi, yalnızca kendisinden söz ederek, başka bir deyişle kendisiyle özdeş olmayışından söz ederek. O ne erişir ne de kimsenin erişmesine izin verir. O, yasadır; yasayı yapar ve okuru yasanın önüne terk eder" (*YÖ* 227).

Uygun anlamı, özsel otonomisi ya da tanımı olmayan edebiyat "toplumsal, yasal ve politik olan ve tarihsel ve coğrafi biçimde haritalandırılabilen süreçlerle varlığa getiril"ir (*G* 25), tarihsel olarak iç içe geçmiş yazma ve okuma edimleriyle "üretilir", tarih *içinde* ve tarih *boyunca* sürekli değişen biçim ve içerikler dizisiyle var olabilir. Derrida'nın Attridge'le söyleşisinde işaret ettiği üzere, "'edebiyat' adı verilen bir fenomenin Avrupa'da tarihsel biçimde, şu şu tarihte ortaya çıktığı söylense bile bu, edebi nesnenin katı bir biçimde tanımlanabileceği anlamına gelmez. Edebiyatın bir özü olduğu anlamına gelmez. Hatta karşıt anlama gelir" (*S* 43). Edebiyat bir kurumsa, özel amacı olmayan ve sonuç olarak sürekli kırılganlığı ve yeniden icadıyla işaretlenen tuhaf bir kurumdur. Daima çözülme eşiğinde olan bir kurum. "Hem kurumsal hem vahşi bir yer, ilkece bütün kurumun tartışmaya açılmasına, her hâlükârda askıya alınmasına izin verilen kurumsal bir yer" (*S* 61). Bu sıfatla bir dizi yapısal olanağa ve bir dizi tarihsel koşula karşılık gelir. Bu

49 Kronick, *a. g. e.*, s. 52; Szafraniec, *a. g. e.*, 44.

iki dizi arasındaki ilişki simetrik değildir, ki bu da "edebiyat nedir?" sorusunun dikkate değer süreğenliğini ve fakat yanıtlanamazlığını açıklar. "*Edebiyat adıyla* bilinen olaylar sınırlandırılabilir", der Derrida, "ilkece bu ismin olanaklı bir tarihi ve onun kullanımına bağlı uylaşımlar vardır. Ancak o isme verilmiş olan ve bu isimle zaten bilinen olaylarla sınırlı olmayan şeyin yapısal olanakları için aynı şey geçerli değildir" (*PIO*, 400). Öyleyse bir yandan yazı olduğu kadarınca edebiyat bütün yazının olanak koşullarıyla yönetilir: *Différance*, yinelenebilirlik ve Derrida'nın *Gramatoloji Üzerine*'de (*Of Grammatology*) "kurumlaşmış iz" adını verdiği şey (*OG* 46). Ancak *différance*, yinelenebilirlik, kurumlaşmış iz edebiyatın ortaya çıkması için vazgeçilmez olsalar da herhangi bir anlamda edebiyata özgü değildirler. Bu yüzden edebiyatın özsel otonomi arayışı sonuçsuz kalmaya mahkûmdur. Diğer yandan Derrida, bu isimde görece yakın zamanlı özel bir tarihsel fenomeni isimlendirdiği kadarınca on yedinci ya da on sekizinci yüzyıldan günümüze Avrupa yasa sistemi tarihiyle bağlantılı çeşitli yasal ilkelerin ve toplumsal-politik varsayımların edebiyata daha özgü olduğunu öne sürer. Bunlar olmadan modern anlamda edebiyatı düşünmek güçtür. Öyleyse edebiyat olarak kavranmaya uygun şeyi belirlemekten sorumlu olan, uylaşımlar, kurumlar ve yasadır:[50]

> Edebiyat modern bir icattır, tam da bu özelliğe tutunmak gerekirse, ilkece *her şeyi söyleme hakkını* güvence altına alan uylaşımlara ve kurumlara kaydedilir. Bu yüzden edebiyat yazgısını belirli bir sansürsüzlüğe, demokratik özgürlük (basın özgürlüğü, konuşma özgürlüğü vb.) uzamına bağlar. Edebiyat olmadan demokrasi, demokrasi olmadan edebiyat yoktur. (*P* 28)

Demek ki edebiyat, belirli tarihsel, toplumsal koşullarda, belirli yazarların dilde mevcut olanaklar temelinde "icat" ettikleri bir şeydir. On yedinci yüzyılın sonlarında Batı tarzı demokrasilerle birlikte Batı'da bir kurum olarak ortaya çıkan edebiyat, demokrasi ve ilkece herhangi bir şeyi söyleme ve her şeyi söyleme, yazma ya da herhangi bir sembolik edimi gerçekleştirme özgürlüğüyle[51] ve "kurallardan kurtulma" ya da onlara "başkal-

50 Miller, "Derrida and Literature", s. 63; Hill, *a.g. e.*, s. 107-108.
51 Royle, *a. g. e.*, s. 45; Miller, "Derrida and Literature", s. 64.

dırma" (*S* 38-39) kapasitesi, eğilimi veya arzusuyla bağlantılıdır. Bu anlamda "edebiyatın olanağı bir toplumun ona tanıdığı meşruiyet, bu açıdan şüphe ya da terörün yok edilmesi, bütün bunlar –politik biçimde herhangi bir soruyu sorma, bütün dogmatizmden şüphelenme, her önvarsayımı, hatta etiğin ya da sorumluluk politikasının varsayımlarını çözümleme yönündeki sınırsız hakla uyumludur"(*P* 28).

Öyleyse edebiyat tekanlamlı dil idealini ve doğrudanlık mitini kırarak antidemokratik toplulukları istikrarsızlaştıran bir tür büyüdilidir (*glossolalia*), böylece bir başkalık ve ötekilik alanıdır, tekilliğin somutlaşmasıdır. Edebiyat kamusal alanda her şeyi söyleyebilir, "insan haklarından, ifade özgürlüğünden vb. ayrılamaz"; öte yandan "felsefi bağlamda sıkça bastırılan soruların ortaya konmasına olanak tanır" (*RDP* 80). Özgür konuşma ilkesiyle güvence altına alman edebiyat, yani hem konstatif hem performatif, hem gerçeği söyleyen hem de edimde bulunan bütün ifadeler böylece sorumluluğu reddetme ya da radikal bir sorumsuzluk olanağını destekler. Ancak, on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyıldaki yazarların öne sürdüğü üzere, bu noktadan itibaren edebiyatın yalnızca kendisine ve hakkında konuşmak zorunda olduğu estetik değere karşı sorumlu olduğu anlamına gelmez bu. Derrida bir yandan toplumsal normlara karşı bir sorumluluk ve diğer yandan estetik sorumsuzluk arasındaki kısır karşıtlığın ötesine geçilmesi gerektiğini öne sürer. Öncelikle her şeyi söyleme olanağına bağlı kalınacaksa edebiyatın ahlâki, dini, politik ya da diğer yerleşik otoritelere itaat etmeme sorumluluğu vardır. Başat görüş söz konusu olduğu kadarıyla edebiyat daima sorumsuz görünmeye eğilimlidir. Bu, edebiyatın, eğer böyle bir şey varsa, sorumsuz olduğu anlamına değil, şiddetlendirilmiş bir aşırı sorumluluk alanı olduğu anlamına gelir.[52] Örneğin her zaman şu söylenebilir: "Gerçek kişilerle herhangi bir benzerlik sadece rastlantısaldır" ya da "Ben burada kendi görüşlerimi söylemiyorum, ama hayali bir karakter ya da anlatıcı konuşuyor".[53] Eğer metindeki "ben" daima "edebi" ise, o zaman ben söylediğim şeylerden

52 *Bkz.* Smith, *a. g. e.*, s. 52; Hill, *a. g. e.*, s. 112.
53 Miller, "Derrida and Literature", s. 64.

sorumlu tutulamam; bu yüzden her şey sorumsuz bir şekilde söylenebilir. Edebiyatın her şeyi söyleme yetkilendirmesi, hem "yazarı eserlerindeki, bizzat kendisinin yazdığı varsayılan kişiler ya da karakterlerin söylediklerinden ve yaptıklarından kimseye, hatta kendisine karşı sorumlu olmayan bir yazar kılar" hem de "yanıt verme, yanıt verebilme ya da vermek zorunda olma söz konusu olmadığında mutlak yanıt vermeme hakkı tanır. Bu yanıt vermeme iktidar ve ödev kipliklerinden daha orijinal ve daha gizlidir, çünkü temelde bunlara heterojendir" (*P* 28-29).

Bu şekilde edebiyat bir tür kamusal gizli faaliyete dönüşür, çünkü herhangi bir şeyi söyleme hakkı ve böylece bir sır tutma, herhangi bir şeyi söylememe hakkıdır. Söylenen şey bile gizli öznelliklerin tekilliğine tanıklık eder. Burada sır, insanın zihninde tuttuğu ve söylememeyi tercih ettiği temsil sırrı değil, aksine tekillik deneyimiyle birlikte kapsanan bir sırdır, çünkü bütün sınıflandırmalara ya da genellemelere direnç gösterir, ancak herhangi bir yasa tarafından tanınamaz. "Birisine –ya da birilerine– ayrılmış bir üslup, kurnazlık, yeteneğin imzası veya bir deha işareti gibi iletilemez, aktarılamaz, öğretilemez, taklit edilemez olarak düşünülen nasıl-yapılacağını-bilme türünde sanatsal ya da teknik bir sır" değildir (*P* 24). Sır psikanaliz tarafından tedavi edilebilen ya da yeniden-kurulabilen bilinçdışı bir temsil değildir. Öznellik düzeni değildir, Hegelci sisteme varoluşçu ya da Kierkegardçı bir direniş değildir, ne dünyevi ne de kutsaldır (*P* 24-25). Dini açınlamanın bir etkisi değildir, özel olduğu kadar kamusaldır (*P* 25). Örneklik ve *différance* sorularıyla doğrudan bağlantılı olan sır, içsellik biçimi değildir, ancak içerisi ve dışarısı arasında kavramsal ayrıma indirgenemeyen yapısal bir etkidir. Olanaklı açınlama açısından anladığımız şekliyle sır düzenine ait değildir –açınlanabilen sır Derridacı anlamda mutlak bir sır değildir. Uygunluk ya da örtüsünü açma olarak hakikat düzeninden kendisini geri çeker. Sır "bilgi ve tarihsel anlatı"ya yabancı ve "bütün dönemleştirmelerin, bütün çağlaştırmaların dışında" (*P* 27) kalmak zorundadır. Öte yandan sır, demokrasinin koşulu olarak görünür. Sırlar olmazsa demokrasi olamaz, "sır hakkı korunmuyorsa eğer, totaliter

bir uzamdayız" (*TS* 59), der Derrida. Nihayetinde yapıbozum etiği Öteki'ne karşı yükümlülük etiği ise bu, Öteki'nin yalnızca bir "birey" değil, biricik olan bir tekillik olmasından dolayıdır. Derrida'ya göre edebiyat, "dille bağlantısı içinde deneyim ve varoluş tekilliği"dir (*TS* 41). Demek ki Derrida etkileşim içindeki tekillik ve sırrı politik biçimde edebiyata bağlar: Bir yandan toplumsal-politik uzamlar dışlanan ve marjinalleştirilen gizli tekilliklere açılır, diğer yandan kendisine girilmesi için bütün sırların verilmesini talep eden bir kamusal uzam, insanın tekilliğinden ve başkalığından vazgeçmesine yol açar. Sırları söyleme(me)nin bir yolu olan edebiyat, ötekinin ortaya çıkması için kamusal uzamı açsa da ötekinin sırlarını korur.[54] Derrida burada tarihsel biçimde belirlenmiş demokrasi kavramıyla çelişen "hiperbolik bir demokrasi koşulu" bulur:

> "hesaplanabilir, hesap verebilir, suç isnat edilebilir ve sorumlu bir özne, yasanın önünde [*devant la loi*], yanıt vermek zorunda [*devant-repondre*], gerçeği söylemek zorunda [*devant-dire*], yeminine ("bütün gerçeği, yalnızca gerçeği söyleyeceğime") bağlı kalarak tanıklık etmek zorunda, yasayla belirlenebilir ve düzenlenmiş belli durumlar (itiraf, doktorların, psikanalistlerin ya da avukatların meslek sırları, ulusal savunma sırları veya genel olarak devlet sırları, imalat sırları vb.) dışında sırları açıklamak zorunda olan bir özne kavramıyla demokrasiyi bağlantılandıran bir kavram. (*P* 29)

Eğer demokrasi söylediği ya da yaptığı, yazdığı şeylerden sorumlu tutulabilen, yasanın önüne celbedilebilen ve gerçeği, bütün gerçeği, yalnızca gerçeği söylemeye, yani sorumlu biçimde yanıt vermeye zorlanabilen sorumlu yurttaş-birey nosyonuna, edebiyat ise her şeyi söyleme özgürlüğüne, mutlak yanıt vermeme ve sır saklama hakkına dayanıyorsa, o zaman demokraside radikal bir yarık veya çelişki vardır: "Bu çelişki ayrıca gelecek her demokrasi için yüklenilecek görevlere de (düşünce görevi, ayrıca teorik-pratik görev) işaret eder" (*P* 29). Bu hiperbolik -gelecek- demokrasi, sorumlu yurttaş-özneden çok, kurgusallaşmış edebi özneyle bağlantılıdır. Nitekim yazarın sorumlu olmadığı karakterlere veya anlatıcılara ait "'sesler' gelecek olanı söyler,

54 Bkz. Smith, *a. g. e.*, s. 52-53; "Derrida and Literature"; Powell, *a. g. e.*, s. 153.

ona olanak tanır, onun gelmesini sağlar" (*P* 29). Böylece edebiyat, demokrasinin gelmesine olanak tanır, ancak demokrasinin tamamıyla varacağı bir nokta olamaz, nihayetinde o bir enigmadır, bir vaattir. Sorumsuzluk, bazen gelecek demokrasiye karşı daha ivedi bir sorumluluğu gerçekleştirmenin tek yoludur. Gelecek demokrasiye karşı sorumluluğumuz, "sonsuz bir vaat" (*S* 40) biçimi alır, çünkü asla gerçekleştirilmiş olarak ilân edilemez. *O* daima gelecek olarak kalır. Bu gelecek, günümüzde eylemlerimiz üzerine en buyurucu taleplerde bulunur. Derrida'nm *Tin Üzerine*'de (*Of Spirit*) ve *Paul de Man Anısına*'da (*Memoires for Paul de Man*) öne sürdüğü üzere (*OS* 93 vd.; *MPM* 95 vd.) vaat, biçimsel olarak, herhangi bir (felsefi, politik, yasal, edebi) düşünce ya da dil ediminin saldırdığı ve çözemediği düşüncenin ve eylemin zorunlu kararlaştırılamazlığının kalanı olarak görülebilir. Bu kalan, geleceğin "şans"ını "bahşeden" bir mutlak geçmiştir (herhangi bir edimde hatırlanamaz, çünkü tam da edimin olanağıdır). "Zaten her zaman" "kendisinin" hatırası olan vaat, sonuç olarak geleceğin bir *olumlama*sını kurar. Onun hatırlanamazlığı, bütün (felsefi, etik, politik, kurumsal, disipliner) ufukları, kendi başlangıçlarının sonluluğuna geri döndürmesidir. Vaat tam da bulaşma yasası olarak düşünülmelidir. Bütün ufukları olanaklı kılarken kesintiye de uğratan hatırlanamaz vaadin radikal yapısı, yasa aporiasının *indirgenemezliğini* yasa *différance*'ı olarak sunar.[55] Derrida'nm demokrasiyle ve adaletle özdeşleştirdiği vaat "her bir mevcut yaşamın ötesinde zaten 'ben, şimdi' diyebilen her canlı varlığın ötesinde" (*DOA* 546) bulunan bir geleceğe bağlılıktır.[56] Derrida gelecek demokrasinin bu vaadini evet deneyimiyle, "olumlamanın isyan edici gücüyle", edebiyat sorularıyla, özellikle de "olanaksız olanın deneyimi" ile ilişkilendirir.[57] Edebiyat ve demokrasi hiçbir "köken"i olmayan, tanımlanabilir hiçbir "göndereni veya "kararlaştırılabilir alıcı"sı olmayan bir "gelecek" ile bağlantılandırılır. Edebiyat, başka bir politik düzeni, gelecek demokrasiyi bir an için görme alanı olarak işlev gösteren örnek bir *öteki*dir[58] ve ötekiyle ilişki etiğin ve adaletin koşuludur.

55 Beardsworth, *a. g. e.*, s. 36-37.
56 Miller, "Derrida's Topographies", s. 168.
57 Royle, *a. g. e.*, s. 45.
58 Smith, *a. g. e.*, s. 51.

Nihayetinde edebiyat Derrida için bir tutkuysa, bu yalnızca edebiyatın kendisine esin kaynağı olmasından dolayı değildir. Edebiyatta sergilenen şeyin, beklentilere ya da hesaplamalara indirgenemeyen ve ahlâki, politik, ideolojik vb. normların kavrayışının ötesinde olanaksız bir geleceğe ilişkin bir soru olmasından dolayıdır. Bu anlamda Derrida'nın tutku nesnesi edebiyatın kendisi değil, edebiyatın içinde gömülü, edebiyattan daima başka bir şeydir, ki Derrida bunu sıkça "adalet", "demokrasi" ya da "sır" olarak adlandırır.[59]

59 Kronick, *a.g.e.*, s. 3; Hill, *a.g.e.*, s. 113.

Kısaltmalar

Edebiyat Edimleri başlıklı bu seçkide yer alan metinlere şu kısaltmalarla göndermede bulunulmuştur:

BO "Birinci Oturum"
G "Giriş: Derrida ve Edebiyatın Sorgulanması" (Derek Attridge)
İ "İmzaponge: Gösterge/İmzasüngeri"
M "Mallarmé"
OTE "'... O Tehlikeli Eklenti...'"
Ö "Önsözler" (Derek Attridge)
PÖİ "*Psike*'den: Ötekinin İcadı"
S "Edebiyat Dedikleri Şu Tuhaf Kurum", Jacques Derrida ile Söyleşi
Ş "Şibbolet: Paul Celan İçin'den"
TY "Tür Yasası"
UG "Ulysses Gramafonu: *Joyce'ta Evet Söylen(t)isi*"
YÖ "Yasanın Önünde"
ZA "Zamansız Aforizma"

Jacques Derrida'nın diğer metinlerine şu kısaltmalarla göndermede bulunulmuştur:

B "Biodegradables', çev. Peggy Kamuf, *Critical Inquiry*, c. 15, no. 4, Yaz 1989.
DA "Deconstruction in America: An Interview with Jacques Derrida", James Creech, Peggy Kamuf ve Jane Todd ile birlikte, *Critical Exchange*, no. 17, Kış 1985.
DFT Maurice Blanchot/Jacques Derrida, *The Instant of My Death/ Demeure: Fiction and Testimony*, çev. Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, Stanford, California, 2000.
DN Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida, ed. John D. Caputo, Fordham University Press, New York, 1997.
DO "Deconstruction and the Other", *Debates in Continental Philosophy: Conversations with Contemporary Thinkers*, ed. Richard Kearney, Fordham University Press, New York, 2004.
DOA "The Deconstruction of Actuality: An Interview with Jacques Derrida", *Deconstruction: A Reader*, ed. Martin McQuillan, çev.

Jonathan Rée, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000.

DS "Double Session", *Dissemination*, çev. Barbara Johnson, The Athlone Press, Londra, 1981.

FS "Force and Signification", *Writing and Difference*, çev. Alan Bass, Routledge, Londra ve New York, 2001.

MPM *Memoires for Paul de Man*, çev. Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Eduardo Cadava ve Peggy Kamuf, Colombia University Press, New York, 1989.

OG *Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

ON *On the Name*, ed. Thomas Dutoit, Stanford University Press, Stanford, California, 1995.

OS *Of Spirit: Heidegger and the Question*, çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

P "Passions: 'An Oblique Offering'", *On the Name*, ed. Thomas Dutoit, çev. David Wood, Stanford University Press, Stanford, California, 1995.

PI *Points... Interviews, 1974-94*, ed. Elisabeth Weber, çev. Peggy Kamuf ve diğerleri, Stanford University Press, Stanford, California, 1995.

PIO *Psyche: Inventions of the Other*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007.

RDP "Remarks on Deconstruction and Pragmatism", *Deconstruction and Pragmatism*, ed. Chantal Mouffee, Routledge, Londra, New York, 1996.

SP *Signéponge/Signsponge*, çev. Richard Rand, Columbia University Press, New York, 1984.

TS "I Have a Taste for the Secret," Jacques Derrida ve Maurizio Ferraris, *A Taste for the Secret*, ed. Giacomo Donis ve David Webb, çev. Giacomo Donis, Polity Press, Cambridge, 2001.

TTP "The Time of a Thesis: Punctuations", çev. Kathleen McLaughlin, *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

VS "Qual Quelle: Valery's Sources", *Margins of Philosophy*, çev. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

WM "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy", *Margins of Philosophy*, çev. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

Act *sb.* A thing done; a deed, a performance (of an intelligent being). ...A decree passed by a legislative body, a court of justice, etc. ...Any instrument in writing to verify facts. ...A "performance" of part of a play. ...Part of a formula used when signing a legal instrument [*act and deed*]. ...Pretence (of being what one is not).

Act *v.* To carry out or represent in mimic action (an ideal, incident, or story); to perform (a play). Hence *fig.* in a bad sense: To simulate, counterfeit. ...To perform on the stage of existence; to perform actions, to do things, in the widest sense. ...To do the duties of an office temporarily, without being the regular officer.*

–Oxford English Dictionary

---

* **Act** [Edim] *is.* Yapılan bir şey; (akıl sahibi bir varlık tarafından gerçekleştirilen) bir iş, bir performans.... Bir yasal organ, bir mahkeme vb. tarafından kabul edilen bir karar.... Olguları kanıtlamak için yazılı bir belge.... Oyunda bir perdenin "performans"ı. ... Bir yasal belge imzalanırken takip edilen usuller [kural ve kaide] .... (Olmadığı bir şeylik) taslama.

Act [Edim] *f.* (Bir ideali, olayı ya da öyküyü) taklit etme eyleminde bulunmak ya da taklit eylemiyle temsil etmek; (bir oyun) oynamak. Bu nedenle *mecaz* olarak kötü bir anlamda: -mış gibi davranmak, sahtekârlık yapmak.... Varlık sahnesinde rol almak; en geniş anlamıyla eylemlerde bulunmak, edimler gerçekleştirmek.... Kadrolu eleman olmadan geçici olarak bir büronun işlerini yürütmek. (Türkçeye çevirenlerin notları metin boyunca yıldız işaretiyle gösterilecektir.)

Önsözler

♣ Edebiyat, en erken yayınlarından itibaren Jacques Derrida'dan çok şey talep etmiştir. Derrida'nın yazıları geniş bir metinler alanına, hem tiyatronun, şiirin ve romanın içinde yer aldığı Fransızca, Almanca ve İngilizce edebi metinler hem de edebi kurumun soysal sınıflandırmalarında (ya da aslında edebiyat olan/edebiyat olmayan sınıflandırmasında) hiçbir belirli yer bulamayan metinler alanına yanıtlarla doludur. Bu kitap, bu yanıtlardan birkaç kritere göre seçilmiş bazılarını biraraya getiriyor: Edebi gelenekleri ve türleri kateden bir kapsam oluşturmaya (Derrida'nın haklarında yazdığı Flaubert'in, Valéry'nin, Artaud'nun, Genet'nin, Jabès'nin, Bataille'm ve Sollers'in aralarında yer aldığı diğer birçok Fransız yazarı dışarıda bırakmak anlamına geliyordu bu), felsefeci olmayanlara görece açık metinler seçmeye ve bir kurum olarak edebiyat ve bir pratik olarak edebi yazım merkezi sorunu üzerine sürekli bir odağı korumaya çalıştım. Hem tam metinleri –bazen uzun olanları– hem de seçilmiş parçaları kapsama dâhil ettim. Ayrıca bu seçki, Derrida'nın metinlerinin bu belirli dönemde benden talep ettiği –buyurucu, arzulanabilir, anlaşılmaz– pek çok şeye de kişisel yanıtımı oluşturuyor.

♣ Bu Derrida metinlerinin yanıt verdiği özgül eserlerin hepsi, edebiyat edimleridir –faaliyetleri ve kayıtlarıdır: Yani uylaşımsal ve kurumsal biçimde (Rousseau'nun *İtiraflar*'ndaki tek bir sınır örnekle birlikte) "edebi" olarak kategorize edilen eserlerdir; ayrıca bir şekilde edebiyatı "oynayan", oyuna sokan, yasalarını kuran ve sorgulayan, aynı zamanda onayladıkları bu kurum ve kategoriden içsel bir uzaklıkta faaliyet gösteren eserlerdir. Derrida'nın yanıtları da bu anlamların çoğuyla "edebiyat edimleri" olarak düşünülebilir. Bunlar, en azından uluslararası ün kazanmış bir filozof olarak kariyerinin görece erken evresinde yazılan metinlerden daha yakın zamanlı yayınlara uzanır; bazıları burada ilk kez İngilizce ya da şimdiye kadar çevrilmemiş gözden geçirilmiş versiyonlar olarak yayımlanıyor (bkz., "Mallarmé", "Yasanın Önünde", *Şibbolet*'ten seçilmiş parça ve "Zamansız Aforizma" başlangıç notları). Söyleşi, Derrida'nın önerisiyle gerçekleştirildi ve daha önce yayımlanmadı. Birlikte ele alındığında bu metinler, yazılarına pek aşina olmayanlara Derrida'nın eserlerine ve "yapıbozum" olarak bilinen fenomene bir giriş sunuyor; aşina olanları ise, Derrida'nın eserlerinde edebiyatın –edebi metinlerin ve edebiyat kurumunun– ve edebiyatta Derrida'nm eserlerinin önemini yeniden değerlendirmeye davet ediyor.

♣ Seçki editörleri, geleneksel olarak, kitaplarına seçmenin zorunlu keyfiliği, seçilmiş parça almanın kaçınılmaz şiddeti, gerçek temsil ediciliğin üzücü olanaksızlığı üzerine değinilerle başlarlar. Bütün bu tekzipler, bir başkası için olduğu kadar, belki de daha fazla, bu seçki için de geçerlidir; Jacques Derrida'nın eserleri hem argümanları hem de biçimiyle düzenli bölümlere, sadeleştirilmiş başlangıç notlarına, türü örnekleyen uzunluk ve ayrıntı sınırlarına özellikle uymuyor görünür. Bu çevrilemez eserlerin çeviriyle sunumu, ayrıntılı bir açıklamayı pek de gerektirmeyen daha öte bir uyarıyı talep eder. Öte yandan, Derrida'nın eserleri bu geleneksel savunulara temel oluşturan örtük ve itiraz edilebilir şu varsayımları değerlendirmemize de yardımcı olur: Çeviri faaliyetinden bağımsız, seçici olmayan, alıntılanmamış, şiddet içermeyen bir tarzda ilkece okuna*bi-*

len ya da temsil edile*bilen* "orijinal", "bütün", kesintisiz bir eser vardır. Bütün okumaların, bütün okuma hafızalarının, bütün yayınların ve bütün eleştirilerin parçalama, seçki ve çeviri süreçleri olduğunun; rastgele, olumsal, dolayımlı olanın pençesine düştüğünün (aynı zamanda bunlardan yararlandığının) büyük ölçüde Derrida sayesinde farkına vardık. Muhtemelen Derrida'nın eserleri seçki ve çeviriye çoğundan *daha fazla* açıktır... –elinizdeki kitap gibi– tek bir seçkinin Derrida'nın yazılarının bütün olası temsilleri içinde aşkın ya da merkezi bir konuma sahip olduğunun varsayılmaması koşuluyla.

♣ Yeniden basılan çevirilerin çoğu, aslen Derrida'nın sonradan gözden geçirilmiş şekilde yayımlanmış metinlerinin erken versiyonlarından yapılmıştır; yazarın son düzeltmelerini yansıtmak için burada zorunlu, editöryal değişiklikler yapılmıştır. Tutarlılık ve açıklık için bazı küçük değişikliklerin de yapılması gerekmiştir. [İngilizceye] çevirenin notları ve editörün notları sırasıyla (İng. ç.n.) ve (Ed. n.) şeklinde gösterilmiştir [Türkçeye çevirenlerin notları ise, daha önce belirttiğimiz gibi, yıldız işaretiyle gösterilecektir]; diğer notlar Derrida'ya aittir.

♣ İster editöryal içerikte isterse seçkilerin kendilerinde olsun, bu kitap boyunca Derrida'nın anılan eserlerinin yayın bilgileri, kitabın sonunda Seçilmiş Kaynakça'da bulunabilir. Bu liste Derrida ve edebiyat konusunda daha öte okumalar için öneriler de içeriyor.

♣ Böylesi bir derleme kendiliğinden ortaya çıkmaz, ancak hem malzemenin kendi cazibesi hem de bu derlemeyle ilgilenenlerin ve uğraşanların olağanüstü fedakârlığı ve iyi niyeti, bu zorunlu emeği zevke dönüştürmüştür. İlk ve öncelikli teşekkürüm, metinleri hakkında alınacak önemli kararlarda bir başkasına rahatlıkla güvenen ve yine de talep edildiği her seferinde yardımını esirgemeyen, böylece ideal çalışma arkadaşı/konusu olan Jacques Derrida'ya. *Derrida Reader* [Derrida Rehber'i] adlı çalışması bu derlemeyle aynı dönemde hazırlanan Peggy Kamuf, bu iki projenin birlikte varoluşunu –en azından bu derlemenin

uzun süren gelişimi için– verimli bir etkileşim konusu kıldı. Giriş için Geoff Bennington, Rachel Bowlby, David Carroll, Tom Keenan, Richard Rand, Nicholas Royle ve Samuel Weber'in yorumlarından ve konuşmalarından büyük ölçüde yararlanılmıştır. Çevirmenlerin eserleri daha başında bu kitabı hayal edilebilir kılmıştır ve bunların pek çoğu kitabın gelişimine etkin biçimde katılmıştır. Daha önce anılan isimlere ek olarak Avital Ronell, Christine Roulston, Gayatri Spivak ve Joshua Wilner değerli katkılarda bulunmuştur. Yardımı geçen diğer kişiler, Marc Chénetier, Uri Eisenzweig ve Penny Wilson'dır. 1989 Baharında Rutgers Üniversitesi'ndeki lisansüstü sınıfım, çetinliklerini azaltmaksızın bu metinlerin çoğuna ilişkin anlayışımı geliştirdi. Söyleşi, Rutgers Üniversitesi Araştırma Kurulu'nun sağladığı ödenekle gerçekleştirilebildi. Routledge'tan Bill Germano, sürecin başından sonuna dek yapıcı eleştirel bir kişilik oldu. Bu isimlerin hepsine teşekkür ediyorum, Suzanne Hall ve Laura Catherine Attridge'e teşekkürden daha fazlasını borçluyum.

D. A.
Glasgow–New Brunswick–Paris, 1987–1990

Teşekkür

♣ Yayıncılar, bu kitapta çevrilen ya da yeniden basılan seçkiler için şu kaynaklara minnettardır: "...That Dangerous Supplement..." (*Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak) ve "The Law of Genre" (*Glyph 7*) için Johns Hopkins University Press'e; "Mallarmé" (*Tableau de la littérature française, tome 3: De Madame Staël à Rimbaud*) için Editions Gallimard'a; "The Double Session" (*Dissemination*, çev. Barbara Johnson) için University of Chicago Press'e ve Athlone Press'e; "Before the Law" (*Franz Kafka and the Contemporary Critical Performance*, ed. Alan Udoff) için Indiana University Press'e; "Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce" (*James Joyce: The Augmented Ninth*, ed. Bernard Benstock) için Syracuse University Press'e; "Psyche: Invention of the Other" (*Reading de Man Reading*, ed. Lindsay Waters ve Wlad Godzich) için University of Minnesota Press'e; "Singsponge" (*Signéponge/ Signsponge*, çev. Richard Rand) için Columbia University Press'e; "Shibboleth: For Paul Celan" (*Midrash and Literature*, ed. Geoffrey Hartman ve Sanford Budick) için Yale University Press'e ve "Aphorism Countertime" (*Psyche: Inventions de l'autre*) için Editions Galilée'ye.

Giriş
Derrida ve Edebiyatın Sorgulanması

Derek Attridge

Bir kayıt ne zaman ve nasıl edebiyat haline gelir ve bu olduğunda gerçekleşen nedir? Neye ve kime bağlıdır bu? Felsefe ve edebiyat, bilim ve edebiyat, politika ve edebiyat, teoloji ve edebiyat, psikanaliz ve edebiyat arasında gerçekleşen nedir?
– "The Time of a Thesis"

Yapıbozum ... edebiyatla uzlaşmaktır.
–"Deconstruction in America"

♣ Edebiyat nedir? Edebi incelemelere kendisini adamış herhangi biri için temel bir soru olması gereken bu soru, –Platon ve Aristoteles'ten itibaren– Batılı felsefi gelenek içinde de sürekli olarak sorulagelmiştir. Her şeyden önce bu, edebi değil, felsefi bir sorudur; edebiyatın özüne ilişkin bir bildirimi, edebiyatı edebiyat olmayan her şeyden ayıran şeyi talep eder. Ve felsefe, edebiyatın ve edebiyat olmayanın her ikisinin birden niteliklerini daha açık biçimde saptamak için, edebiyatın geleneksel olarak ayırt edildiği şeyler arasında yer alır.

Bu yüzden, bir filozof olarak (ve özellikle bütün felsefi geleneğin sürekli baskısını güçlü biçimde hisseden bir filozof ola-

rak) Jacques Derrida'nın bu soruyu kendisine musallat oluyor görmesine şaşırmamalıyız.[1] Ancak Derrida, sosyolojik, politik ya da psikolojik bir yanıt şöyle dursun, kesinlikle felsefi bir yanıt vermeye girişmez, çünkü kendisini cezbeden, her şeyden önce bu soruya ilişkin sorudur. Tüm sorular gibi bu soru da dilde ifade edilir ve Derrida'nın sürekli ilgilerinden biri bize ve felsefi geleneğe bu olgunun göz ardı edilemeyeceğini hatırlatmaktır. Derrida'nın bu soruda üzerinde durduğu şey, "... nedir?"in "edebiyat"la ilişkisidir: Son sözcükte bir şeyin geriye dönük biçimde öz, kimlik ve hakikat hakkındaki varsayımlarıyla ilkine meydan okuduğu doğru olamaz mı? diye sorar.[2] Ve soyut felsefi spekülasyonun hiçbir kazanç sağlayamayacağı bir sorudur *bu*; "edebi" adı verilen pek çok metnin okunmasını ve bunun, metinlerin kendilerinin felsefi argümanlar sunmadan felsefi önvarsayımları potansiyel olarak onayladıkları ya da yerinden ettikleri tarzlara belirli bir dikkatle yapılmasını talep eder. Edebi metinlerin, okuma edimlerine [*acts*] yol açan yazma edimleri olduğu söylenebilir: Ancak bunu söylerken, *edim* [*act*] teriminin çokanlamlılığının farkında olunması önemlidir: Hem "ciddi" performans hem de "sahnelenen" performans olarak, "uygun" bir iş ve uygun olmayan ya da geçici bir iş olarak, bir eylem, eylemleri yöneten bir yasa ve eylemleri belgeleyen bir kayıt olarak.[3]

---

1 Derrida'nın edebi metinlerle ve edebiyat sorusuyla sürekli uğraşısının tanıklığı yanında, 1980 tarihli tez savunmasındaki "[B]enim en daimi ilgim, hatta diyebilirim ki, felsefi ilgimden önce gelen ilgim, edebiyata yöneliktir, edebi olarak adlandırılan o yazıma yöneliktir" ("The Time of a Thesis", s. 37) ifadesi ve *Le nouvel observateur* ile 1983 tarihli bir söyleşideki "Benim 'ilk' eğilimim, aslında felsefeye değil, daha çok edebiyata, hayır, edebiyatın felsefeden daha kolay bir biçimde barındırdığı bir şeye yönelikti" ("An Interview with Derrida", s. 73) yorumu gibi otobiyografik tanıklıklar da vardır. Ancak bu yorumlardaki nitelendirmeler önemlidir; ayrıca bkz., ilerideki Söyleşi'nin ilk yanıtı).

2 Bu sorunun bazı sonuçları için bkz., –örneğin– ilerideki "Birinci Oturum".

3 Burada yeniden basılan *Signsponge*'tan (*İmzaponge*) bir alıntıda Derrida, imzadan söz eder: "yazılı eser bir *edim* (eylem ve arşiv) olarak kendisine işaret eder, kendisini betimler ve kaydeder ..." (bkz., ileride s. 394) ve kitabın daha sonraki bir bölümünde şuna değinir: "Edim olarak imza derhal olaya ve efsaneye bölünür ve aynı anda derhal olduğu şey, yani olay ve efsane olamaz" (s. 108). Yani edim terimi, vaka ve nesneyi, konuşma ve yazıyı,

Felsefi sorgulamayı sorgulamalarında Derrida'nın edebiyat okuma edimleri doğrudan felsefenin sınırlarına girer ve felsefi, dilbilimsel, teolojik, yasal, hukuki, estetik ve edebi olmayan diğer metin türleriyle yakından bağlantılıdır.[4] Ancak yalnızca edebi bir metnin güçlü ve özenli bir okuması bu tür yazıyla uğraşanları ve bundan haz duyanları ilgilendirdiğinden dolayı değil, Derrida'nın edebiyatın felsefeye potansiyel meydan okumasına rağmen edebi incelemelerin felsefe kadar –felsefenin kendi varsayımları üzerine geçmişten gelen eleştirel düşünüm geleneği göz önüne alındığında belki de daha fazla– felsefi varsayımların egemenliği altında olduğu görüşünden dolayı, bunlar edebi incelemeler disiplininde de eşit derecede dikkat gerektirir. Edebi teori ya da poetika daima bilinçli bir biçimde felsefe göstergesi altında çalışmaktadır. Ancak edebi eleştiri de kıyassal akıl kurallarını, anlamın kendi ifade tarzı üzerindeki nihai üstünlüğünü ve anlaşılır ve duyulur, form ve madde, özne ve nesne, doğa ve kültür, mevcudiyet ve yokluk gibi temel ve mutlak karşıtlıkları sorgusuz sualsiz kabul ederek, genellikle klasik Grek düşüncesi tarafından kurulan sınırlar içinde

parole [söz] ve *langue*'ı [dil], orijinal ve kopyayı, zaman ve uzamı ayıran sınırları aşar. Elbette –"söz edimi teorisi" deyişi ve bunun temsil ettiği ideoloji gibi– verili herhangi bir bağlamda bu sınır ihlâlleri, daima gizli faaliyetler olarak devam etseler de yasaklanmıştır. Edim [*act*] ile aktif [*active*] ve aktüel [*actual*] gibi terimler (kendilerinde mevcut yönelmişliğe ilişkin yan anlamlarıyla birlikte) arasındaki bağlantıya dikkat ederek Derrida, şu değinilerde bulunur: "(söz edimleri teorisinde bu kadar genel kullanılan ve bu kadar az çözümlenen) *edim*in değeri, olayın değeri gibi, sistematik sorgulamaya teslim edilmelidir" (*Limited Inc*, s. 58). *Limited Inc*'in büyük bir kısmı, söz edimi teorisindeki edim gibi terimlerin zayıflatılmasıyla ve bu teorinin katıldığı felsefi gelenekle ilgilidir; ayrıca bkz., ilerideki "Psike" ve "Ulysses Gramofonu"nda söz edimi teorisine göndermeler.

4 "Okumalar" terimi geleneksel yorumlayıcı bir projeyi ima ettiği ölçüde, Derrida'nın edebi ve felsefi metinlerle uğraşılarını "okumalar" olarak adlandırmak uygun değildir. Kullanılabilecek herhangi bir alternatif terim gibi bunun da Derrida'nın (okuduğu her metin için farklı olan) pratiği ışığı altında anlaşılması gerekir. Paul de Man'ın, en katı anlamıyla okumayı bir metinde *okunamayan* şeyle talep etme paradoksuyla yüzleşmeye zorlayarak gramatik biçimde (yani genel bir kod ya da programa göre) tanımlanamayan bir metnin özelliklerine yanıt veren bir edim olarak okuma anlayışı ("The Resistance to Theory", s. 15–17) burada yararlıdır. Ayrıca bkz., Weber, "Reading and Writing *chez* Derrida" ve *Reading de Man Reading* derlemesi, ed. Waters ve Godzich.

faaliyet göstermektedir.[5] Edebiyat başat bir anlam ya da başat bir biçim açısından okunmaktadır; verili bir eleştirel gelenek bunlardan birini diğeri pahasına vurgulasa ya da birbirlerine bağımlılıklarında ısrar etse bile bu, felsefi kategorilerin kendilerinin belirleyici gücünü azaltmaz.[6] Ya da (biyografik, tarihsel, toplumsal-ekonomik, psikanalitik) bir kōken veya (estetik, ahlâki, tinsel, politik) bir amaca göre anlaşılabilir olarak ya da temelde mimetik ve bu yüzden klasik bir hakikat nosyonuna yanıt verebilir olarak okunmaktadır. Sonuç, bizzat bu karşıtlıklar ve varsayımlarla yönlendirilmiş tarzda bir edebiyat temsili olmaktadır, Batılı edebi yazımın büyük bir parçasında belirlenmiş bir eğilime yanıt verdiğinden dolayı basitçe "hatalı" olarak adlandırılamayacak bir temsil.

Elbette edebi gelenek homojen olmaktan uzaktır ve bazı edebiyat, eleştiri ve edebi teori çalışmaları –mimesisi, göndermeyi, biçimi, içeriği, türü, kökeni, niyeti vb. feshetmekle değil, genellikle düşünüldükleri istikrarlı, kontrol edici kategorilerden başka bir şey olduklarını kendilerine göstererek bu kavramları sahnelemekle, askıya almakla ve sınamakla– bu tür felsefi kategorilere diğerlerinden daha çok direnç gōstermektedirler. Derrida'nm kendi ilgisi, büyük ölçüde bu terimlere dirençleri özellikle güçlü olan edebi metinlere, Mallarmé'nin yüzyılı aşkın bir süre önce okuma ve eleştiri uylaşımlarına şüphe götürmez meydan okumasıyla başlayan metinlere yöneliktir. Yine de, bu kitapta Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'ine ilişkin tartışmasının da gösterdiği üzere bu seçicilik, "modernite"nin ya da "modernizm"in felsefi-eleştirel kategorileri yerinden etme kapasitesiyle özdeşliğini ima etmez; bu yüzyılın belirli eserleri

5 Derrida, "anlamın ya da içeriğin, formun ya da gösterenin, metafor/metoniminin, hakikatin, temsilin değerleri"ni (*Positions*, s. 69) edebiyata egemen olan, felsefi olarak türetilmiş kategorilerin örnekleri olarak sunar ve edebiyata ilişkin "tematizm, sosyolojizm, tarihselcilik, psikolojizm" gibi "indirgemeler ve yanlış yorumlamalar"a (*Positions*, s. 70) göndermede bulunur.

6 *Positions*'ta Derrida, "yalnızca içerikle ilgilenen bir eleştiri" ile "yalnızca kodla, salt gösterenler oyunuyla, bir metin-nesnenin teknik manipülasyonuyla ilgilenen salt biçimci bir eleştiri"nin eşit derecede yetersizliği üzerine yorumda bulunur ve şunu ekler: "Bu iki yetersizlik kesinlikle birbirini tamamlar" (s. 46-47).

üzerine yoğunlaşma stratejik bir değere sahiptir ve bunları hafife alacak son kişinin Derrida olduğu çok özgül tarihsel etkenlere sahip belirli bir yanıttan da kaynaklanır.[7]

♣ Yine de pek çok edebi eleştiri ve edebi teorinin ve onların gözlükleriyle okunan edebiyatın felsefi bağlılıklarına dikkat çekerek Derrida, bu geleneğe, böylesine özenle ve yükümlülükle okuduğu filozoflara saldırdığından daha fazla saldırmaz ("Kendi tarzımda yapıbozuma uğrattığım her şeye çok düşkünüm; yapıbozumcu bakış açısıyla okumak istediğim metinler, okuma için vazgeçilmez olan o özdeşleşme güdüsüyle hoşlandığım metinlerdir" [*The Ear of the Other*, s. 87; çeviri değiştirildi].) Derrida'mn edebi metinler üzerine yazımı, bu metinlere kendilerine karşı duyduğu güçlü *sorumluluk* duygusu da olan güçlü bir yanıttan doğar, bu metinlerin ve imza sahiplerinin bir talebinin, entelektüel işlerimizi rahatça yürüttüğümüz yörüngenin dışından –basitçe dışarısı olarak sınıflandırılamayan bir dışarıdan– bir yerden geliyor görünen bir davetin kaydedilmesi. Diğer felsefe dalları kadar etiğin felsefi söylemi de Derrida'nın parçalayıcı soruşturmasının konusu olsa bile, Derrida'nın yazılarında daima kendisini özellikle (hiçbir şekilde ayrı ya da öz-yeterli olmayan kategorileri kullanmak gerekirse) ister metinsel, tarihsel, kültürel isterse kişisel olsun *ötekilik* açısından açığa vuran etik-politik bir boyut vardır. Ötekine yönelik bu sorumluluk *geleceğe* yönelik bir sorumluluktur da; çünkü bu, ötekinin programlarımızın ve tahminlerimizin ötesinde görünebileceği, bildiğimizi bildiğimiz ya da düşündüğümüz şeyi dönüştürmeye başlayabileceği başlangıçları yaratma mücadelesini içerir. (Bu meseleye ilişkin bir tartışma için bkz., bu kitapta

7 Derrida, Mallarmé'den günümüze belirli yazarlar üzerine odağını şöyle açıklar: "'Edebi' olarak sınıflandırılan belirli metinlerin bana en ileri noktalarda ihlâlleri ve karşı çıkışları işletiyor göründüğü tartışılmaz. Artaud, Bataille, Mallarmé, Sollers. ... Bu metinler, tam da kendi eğilimleriyle, edebiyattan oluşmuş *temsil*in tanıtlanmasını ve pratik yapıbozumunu gerçekleştirirler; bu 'modern' metinlerden çok önce belirli bir 'edebi' pratiğin bu modele karşı, bu temsile karşı işleyebildiği çok iyi anlaşılmıştır. Ancak bu son metinler temelinde, onlarda değinilen genel konfigürasyon temelinde geriye dönük teleoloji olmaksızın, önceki yarıkların yasası en iyi şekilde yeniden-okunabilir" (*Positions*, s. 69; çeviri değiştirildi).

"Psike".) Derrida'ya göre sorumluluk, basitçe "üstleneceğimiz" bir şey değildir: Kendimizi bir kararlaştırılamazlık tarafından celbedilmiş, onunla yüzleşmiş buluruz, ki bu daima bir fırsat ve talep, bir şans ve risktir de.[8] Derrida'nın edebi metinleri okumalarında vurgulanan şey, geleneksel eleştiri söyleminin temellerini sarstıkları için bu söylem içinde haklarında yazılması çok zor olan, bizden çok fazla şey talep eden özelliklerdir. Derrida'nın argümanı da, edebiyatı edebiyat *olarak* belirleyenin bu özellikler olduğu yönündedir; eleştirinin geleneksel olarak öne çıkardığı özellikler, bir söylemler çeşitliliği boyunca yaygın biçimde var olan özelliklerdir –ileri sürdüğü iddialardan bazılarını kabul etmeme nedeni olsa da bu, böylesi bir eleştiriden vazgeçme nedeni değildir. (Daha sonra, bu metinlerin "edebi" özelliklerinin yalnızca eleştirel söylemin "felsefi" temellerini sıkıntıya sokmakla kalmayıp, ayrıca bu söylemi olanaklı kılan şeyler oldukları yönündeki daha öte –daha güç ve daha önemli– argüman üzerine düşüneceğiz.)

♣ Burada kabaca açıkladığım şey, bir edebi özün, edebi olan ve edebi olmayan kesin ayrımının türetilebileceği bir dizi saptanabilir karakteristiğin önesürümü gibi gelebilir; kısacası "Edebiyat nedir?" sorusuna (pratikte zor olsa bile) teorik biçimde açık bir yanıt. Bu yüzden Derrida'nın bu soruyla uğraşılarından birine, Mallarmé'nin kısa düzyazı parçası "Mimique"ini okumasından (bkz., bu kitapta "Birinci Oturum") ortaya çıkan birine kulak verelim:

---

8 Derrida "*Mochlos* ya da Fakültelerin Çatışması"nda ("*Mochlos* or The Conflict of the Faculties") "sorumluluk"u ve özellikle "akademik sorumluluk"u tartışır. Kant'ın *Fakültelerin Çatışması*'nı (*The Conflict of Faculties*) okumasına hazırlanırken şunları sorar: "Güç ya da belki olanaksız olsa da son tahlilde artık ego, 'Düşünüyorum', özne, niyet ya da kararlaştırılabilirlik ideali yoluyla geçmeyen bir sorumluluğu –yani yanıt verilecek bir celbi– kavramak daha ilginç değil mi? Batı tarihinde sorumluluğun hukuki ve egolojik değerlerinin ortaya çıktığı ve kendilerini empoze ettiği zemini düşünmeye çalışmak daha fazla sorumlu olmak değil mi? Sorumluluğun hem 'daha yaşlı' ve hem de –klasik sorumluluk kaynağını sıkıntıya sokan kriz boyunca şimdi yenice kavranmış olduğu ölçüde– 'daha genç' ya da henüz gelecek kaynağı burada yatıyor olabilir mi?" Ayrıca bkz., Derrida'nın "The Politics of Friendship"te yanıt [*response*] ve sorumluluk [*responsibility*] tartışması.

> Eğer bu edebiyat elkitabı bir şey söylemeyi isteseydi, ki artık bundan şüphelenmekte haklıyız, her şeyden önce, edebiyat yoktur –ya da neredeyse hiç yoktur, yok denecek kadar azdır– her hâlükârda edebiyatın özü, edebiyatın hakikati, edebiyatın edebi-varlığı ya da edebi-oluşu yoktur, ilanında bulunurdu. Ve "Edebiyat nedir?" sorusundaki "dir" ya da "nedir"in sergilediği cazibenin, örneğin birinin gülmekten ölümüne neden olduğunda himen'in değeri kadar değerli olduğunu da –ki bu da bir şey.

Himen* ve gülmekten ölmeye göndermeler, Mallarmé'nin metninin özgüllüğünden kaynaklanır ve edebiyat üzerine yorumların apodiktik biçimde değil, bağlamsal ve dramatik biçimde sunulduğuna dikkat edilmelidir: Derrida'nın yazımında her zaman olduğu gibi bağlamdan bir parça söküp almak, onu dönüştürmektir. Ancak bu pasajda "edebiyat"ın –tartıştığımız yerinden edici özellikler anlamında– bir tözsel mevcudiyet ya da güç olarak işlediği nosyonuna bir meydan okuma vardır. O

---

* *Hymen* (*himen*): Deri, ten, cilt, zar ya da kızlık zarı anlamına gelen Yunanca sözcük. Terim Derrida tarafından, sıkça ele aldığı içerisi-dışarısı karşıtlığına göndermede bulunmak için kullanılır. Derrida ayrıcalıklı bir gösteren olarak fallus nosyonuna karşı bu dişil imgeyi seçer. Himen, kızlık zarıdır, ayrıca bir evliliğin tamamlanmasıdır. (Yunan ve Latin mitolojisinde himen evlilik tanrısına ve düğün şarkısına göndermede bulunur.) Evlilik olarak himen bir kaynaşma göstergesidir, iki varlığın özdeşleşmesidir. Önemli olan kaynaşmadır, çiftin farklı kutupları değil. Ancak himen kaynaşmayı temsil etse de fark dokunulmamış olarak kalır. Himen, koruyucu bir perde olarak, görünmez bir örtü olarak, bir kadının içerisi ve dışarısı arasında ve sonuç olarak (eril) arzu ve tatmin arasında durur. Böylece himen, hem bir bariyer hem de bir etkileşimdir; hem bir iştiraki ima eder hem de bu iştirake engel olur. Karşıtları fesheden bir kaynaşmadır, aynı zamanda bunları ayıran bir mukoza kıvrımıdır da. Himen, ne içerisi ne dışarısıdır, ne kaynaşma ne ayrılmadır, ne özdeşlik ne farktır, ne tamamlama ne bakireliktir, ne örtü ne örtüsünü açmadır, ancak iki karşıtlık arasında durur. Bir metinde *différance* işleminin hipotetik uzamı tasarımında metafor olarak kullanılır. İçeride mi yoksa dışarıda mı olduğu ayırt edilmesi olanaksız bir arakesit olarak himen, karşılıklı dışlama mantığıyla düşünülemez, bu yüzden formel mantığa meydan okur. Ayrıca Derrida "bütün ontolojileri, bütün filozofemleri, bütün diyalektik tarzı alt eden 'kararlaştırılamazlık uğrağı'" anlamında bu terimi dişilliğin karakteristik bir sıfatı olarak değil, her iki cinse ait bir terim olarak, "felsefeyi cinselleştirme girişimi" olarak da kullanır. Bkz., bu kitapta "Birinci Oturum"; ayrıca bkz., Gayatri

güç belâ "oradadır", istikrarsızdır, geçicidir, yalnızca belirli bir tür dikkat ve çabayla deneyimlenecektir, belirli bir tür edimle onaylanacaktır.

Bu "edebi" potansiyellikler, edebiyatta tözsel mevcudiyete sahip olmamakla kalmaz, ayrıca edebiyatı diğer yazım kategorilerinden mutlak biçimde ayırmaya da hizmet etmez. Derrida –örneğin ilerideki Söyleşi'de– *hiçbir* metnin bütünüyle felsefi kavramlar ve karşıtlıklarla idare edilmediğini, *her* metnin (çetin ve genişletilmiş bir entelektüel emek olmaksızın zorunlu olmasa da) "edebi" olarak okunabileceğini vurgular.[9] Aynı şekilde, hiçbir metin *bütünüyle* "edebi" olamaz: Bütün dil ve yorum edimleri felsefi kategorilere ve önvarsayımlara dayanır. Derrida'nın uylaşımsal biçimde edebi metinler olarak adlandırılan şeyleri okumaları ile diğer metin türlerini okumaları arasında mutlak biçimde keskin bir ayrım olamaz; ve bu yüzden edebi metinler üzerine yazıların bir seçkisi olarak elinizdeki kitabın *raison d'être*'inin Derrida'nın kendi düşüncesiyle şüphe götürmez biçimde çatışkılı olduğu bir anlam vardır.

♣ O halde Derrida'nın edebi metinler üzerine yazılarının bir seçkisini haklılaştıran nedir? Bazıları ünlü, bazıları az bilinen bu yazıların yapısında var olan ilgi bir yana, bunların aynı kitapta yayımlanması Derrida'nın eserlerinin İngilizce konuşulan dünyada alımlanışındaki bazı önyargıları düzeltmeye hizmet edebilir.[10] Edebi metinlerin okunmasında, Derrida'nın edebi eleştirmenler tarafından en çok alıntılanan ve taklit edilen eserleri, paradoksal

---

Chakravorty Spivak, "Preface," Derrida, *Of Grammatology* içinde, çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, 1997, s. xxii.

9 Sık görülen bir yanlış anlamaya karşı, Derrida'ya göre uylaşımsal biçimde edebi olmayan metinler olarak sınıflandırılan metinlerin "edebilik"inin onların metafor ya da retorik kullanımı meselesi olmadığının vurgulanması uygun olabilir; "Beyaz Mitoloji"de ("White Mythology") Derrida, metaforun (basitçe olmasa bile) bütünüyle felsefi bir figür olduğunu uzun uzadıya tartışır ve sık sık retoriği –söylemin salt formel özelliklerinin incelenmesini ve sınıflandırılmasını– felsefe alanı içine dâhil eder. Felsefi metinlerdeki figüratif dilin keşfinin yapıbozum pratiği ile çok az ilgisi vardır.

10 Bu konuyu, bu Giriş ile örtüşen bir makalede ayrıntılarıyla tartıştım –bkz., "Singularities, Responsibilities".

biçimde, felsefi metinler üzerine olanlardır. (Burada "felsefe"yi, antropoloji, dilbilim, estetik, yapısalcılık ve politik teorinin aralarında yer aldığı, prosedürleri ve varsayımları temelde felsefi olan disiplinleri kapsayacak biçimde ele alabiliriz.) Zaten bu fenomenin bir açıklamasına değinmiştik: Edebi eleştiri geleneğine felsefi düşünce egemendir ve –genel olarak söz etmek gerekirse– felsefi metinleri okumalarının çoğunda Derrida'nm prosedürü, temellerini sergileyip sorgularken bile bu tür düşünceye iyiden iyiye yaklaşır. Derrida'nın bu prosedür için yararlandığı terimler arasında *yapıbozum* yer alır ve çoğu Derrida'nın eserleriyle pek az ilişkili çok daha geniş bir pratikler alanını temsil etmeye başlasalar da bu okumalar, "klasik" ya da "felsefi" yapıbozum örneği olarak kabul edilebilir –*Söz ve Fenomenler*'de (*Speech and Phenomena*) Husserl'in *Mantıksal İncelemeler*'i (*Logical Investigastions*), *Gramatoloji Üzerine*'de (*Of Grammatology*) Rousseau'nun *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*'si (*Essay on the Origin of Languages*), *Sirayet*'te (*Dissemination*) Platon'un *Phaedrus*'u düşünülsün. Bu tür okumalar, kavrayamadıkları şeye, öz-yeterlik ve kapsamlılık iddialarını sorgulanabilir kılan şeye bağımlılıklarını göstermek için, tartışılan metinlerde bulunabilecek aynı mantıksal argüman ve ayrım çizme stratejilerini kullanır. (Hemen eklenmelidir ki, bu "birşey" bir "şey" değildir; asla kesin olarak adlandırılamaz, çünkü sonunda bütün isimler felsefe tarafından yönetilir.) İlk ortaya çıktıklarında esasen güç ve meydan okuyucu olan bu okumalar (ve aslında talep ettikleri katı dikkat ile yaklaşıldığında hâlâ öyledirler), geleneksel kavramsal ve mantıksal terimlerle bir yaklaşımı artık oldukça kolay biçimde üretiyor görünür. Bu tür bir yaklaşım okuru, kendi düşüncesinin kavramsal desteklerinin hem sarsıldığı hem de yeniden-olumlandığı o tuhaf durumda bırakır.

Kaçınılmaz biçimde yanıltıcı olsa da "felsefi yapıbozum"un bir okuma metodu olarak özetlenebileceği anlamına gelir bu; Derrida'nm eserleri üzerine yorumlarda buna sıkça girişilir ve sunmak üzere olduğum bu özet, herhangi bir diğer girişim kadar eksiktir. Metnin diliyle ve argümanıyla yakın bir uğraşı aracılığıyla Derrida, hem metnin "sözmerkezci" ya da "metafiziksel" veya yalnızca "felsefi" düşünce olarak adlandırdığı şeyin

alışkanlıklarıyla uyum içinde klasik karşıtlıktaki iki terimden birine üstünlük tanıdığını hem de ikincil terimin diğer terimin ve okunan metnin bütün argümanının dayandığı bir yapı ya da hareket ile karakterize edildiği (muğlâk, ancak saptanabilir) bir ters ilişkiyi tanıtlar. (Bu kitapta *Gramatoloji Üzerine*'den seçilmiş parça –"...O Tehlikeli Eklenti..."– bu anlamda yapıbozumcu bir okumaya çok fazla yaklaşır.) Bu yüzden dilin anlamla, hakikatle ve öznellikle dolayımsız ilişkisinin bir modeli olarak felsefi geleneğin yazı üzerine sözü sürekli tercihi, sözü olanaklı kılanın yazının nitelikleri olduğu yönündeki gizli bir kabule dayanan farklı çeşitli okumalarda gösterilmiştir; bu nitelikler felsefi düşünceye (ya da aslında "sağduyu"ya) yanıt vermediklerinden felsefe tarafından zorunlu olarak dışlanırlar. Özdeşlik mantığına boyun eğmezler, ne uzamsal ne de zamansal, ne aktif ne de pasif olarak sınıflandırılabilirler, bir köken olmaksızın ortaya çıkarlar. Tartıştığı metinleri aşıyor görünen yeni bir terim sunmaktan çok Derrida, bu niteliklere göndermede bulunmak için, bazen *arke-yazı* ya da *genel yazı* terimlerini kullanmakla yeni anlamı literal anlamdan ayırt ederek yazı sözcüğünü muhafaza eder.[11] Ancak bu, Derrida'nın düşünceye ve onun kavramlarına ve kategorilerine ön bir harekete ya da bir alana işaret etmek için kullandığı isimlerden –bunları "takma isimler" olarak adlandırabiliriz– yalnızca biridir; yalnızca zihinsel alışkanlıklarımızın yerleşik konfigürasyonlarını yerinden eden bir okuma edimiyle kavrayabileceğimizden dolayı bu alan asla soyutlanamaz, kavramlaştırılamaz ya da isimlendirilemez. "O"nu düşünce için ön bir "hareket" ya da bir "alan" olarak adlandırmak, zaten onu kavramsal kategoriler içerisine geri götürmektir, onun ötekiliğini inkâr etmektir. Bu yüzden Derrida'nm stratejisi, okuduğu metnin genellemeye duyarlı olmayan, geçici bir gönderme işareti –(Platon, Saussure,

11 Bazen bu şekilde yanlış yorumlanmış olsa da Derrida'nın yazı hakkındaki iddiaları, yazının "maddesellik"ine ya da fiziksel ve görünür tözüne göndermede bulunmaz; aksine, duyulur ve anlaşılır arasındaki karşıtlığa dayanan bu tür bir dil nosyonu, eskiden beri süregelen metafiziksel bir dil nosyonudur. Ya da –başka bir yanlış anlamaya karşı çıkmak için– "yazı", "edebiyat" anlamına gelmez, bu iki terim arasında dikkatli bir incelemeyi talep eden özgül bir ilişki olsa da.

Husserl ve diğer birçoğundan) "yazı", (Rousseau'dan) "eklenti", (Mallarmé'den) "himen", (Nietzsche, Freud, Levinas'tan) "iz" vb.– sunmasına olanak tanımaktır. Ayrıca "*différance*" ve "yeniden-işaret" gibi basit isimler olarak işlev göstermeyen terimler türetir ve "metafor", "yasa" –"edebiyat"ı da varsayabiliriz– gibi sorgusuz sualsiz kabul ettiğimiz bilinen belirli kavramların, bu kararlaştırılamaz tarzda işledikleri için, hiç de kavram olmadıklarını gösterir.[12] "Arke-yazı", "iz" vb. takma isimler verilen bu ön hareket tanıtlanır tanıtlanmaz (esasen asla "açığa çıkarılamaz") bütün alanın dönüşümü gerçekleşir, çünkü artık felsefi kavramlar yalnızca varlıklarını bu harekete borçlu olarak değil, ayrıca bu hareketle sınırlanmış olarak –öncelikle karşıtlığın ikinci teriminin bastırılmasını üreten şey olan bu sınırlandırma tehdidi (dışsal olan şeyle bölünmüşlük, dışsal olanın bulaşması) olarak– da anlaşılır.

♣ Anglofon dünyada Derrida'nın eserlerinin okumalarında ve bu eserlere verilen yanıtlarda önyargılara yol açan, şüphesiz –özet ve uygulama nosyonlarını sorgulasalar da– bu felsefe okumalarında bulunduğu şekliyle yapıbozumun görece özetlenebilirliği ve uygulanabilirliğidir.[13] (Başlıklar bazen çok fazla şey ima eder: *Yapıbozum: Teori ve Pratik* ya da *Uygulamalı Gramatoloji*.)[14]

12 Yasa ve edebiyat arasındaki ilişki için özellikle bkz., bu kitapta "Yasanın Önünde" ve ilerideki Söyleşi'de Derrida'nın şu yorumunu dikkate alınız: "Edebiyatın dille 'yaptığı' şey, kesinlikle biricik olmayan, yasayla, örneğin yasal dille bir dereceye kadar paylaşabildiği ... açığa çıkarıcı bir güç içerir". *Aynanın Sırrı*'nda (*The Tain of the Mirror*) Rodolphe Gasché, (olağan şekilde anlaşılan edebiyattan keskin biçimde ayırdığı) edebiyat teriminin potansiyelini *différance*, arke-yazı, eklentisellik, iz-yapısı vb.'nin aralarında yer aldığı zincirin bir halkası olarak inceler. Aslında hiçbir metafiziksel kavram kararlaştırılamazlıktan ve öz-farklılıktan muaf değildir.

13 Derrida, yapıbozumun uygulanabilir ve öğretilebilir bir metoda indirgenmesini "yapıbozumculuk" (ister yapıbozumu kullansın isterse reddetsin ona karşı bu yaklaşımı benimseyenler tarafından genellikle kullanılan bir sözcük) olarak adlandırır; "Some Statements and Truisms", s. 75-76, 83-90. Yine de Derrida, bu konferansta, yapıbozum ve yapıbozumculuk (ya da yapıbozumculuklar) arasındaki sınır "daima ihlâl edilir, silinir ve tekrar çizilir" (s. 76) vurgusunda bulunur.

14 Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*; L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*.

Derrida'nın İngilizce konuşan ülkelerdeki tesirinin en etkili kanallarından biri olan Jonathan Culler, bu tercihin işleyişini kısa ve özlü bir biçimde şöyle betimler: "Derrida'nın edebi eserlere ilişkin tartışmaları önemli sorunlara dikkat çeker, ancak bunlar terimin kullanmakta olduğumuz biçimiyle *yapıbozumlar* değildir ve yapıbozumcu bir edebi eleştiri, her şeyden önce Derrida'nın felsefi eserleri okumalarından da etkilenecektir" (*On Deconstruction*, s. 213). Derrida üzerine kapsamlı yorumlar yazanların çoğu, kurumsal yakınlığı ister felsefeye isterse edebiyata olsun, değersizleştirici bir "edebi" ilgi olarak gördükleri şeye karşı bu "felsefi" yapıbozumun savunusunda güçlü bir tavır takınırlar. Bu yüzden Rodolphe Gasché, "yapıbozumcu eleştirmenler"i "Derrida'nın düşüncesinin derinden felsefi atılımını basitçe görmezden gelmeyi seçtikleri" için suçlar (*The Tain of the Mirror*, s. 3). Christopher Norris, "tam da katı düşünce ya da kavramsal eleştiri nosyonlarını reddeden sınırsız bir metinsel 'özgür oyun' bağnazları"yla (*Derrida*, s. 27) arasına mesafe koyar. Irene Harvey (bir önsöz niteliğindeki "Edebi Eleştirmenlere açık Mektup"ta ("Open Letter to Literary Critics")) *Derrida ve "Différance" Ekonomisi*'ndeki (*Derrida and the Economy of "Différance"*) amacının "Derrida'nın metinsel pratiğine ve bu pratiğin arkasındaki 'teori'ye ilişkin iddialarına dayanan bir Derrida'yı ve bir yapıbozumu şimdiye kadar olandan çok daha katı felsefi bir biçimde" (s. x) öne sürmek olduğunu belirtir.[15] Bu varsayımlarda bulunurken –Derrida'nın yazılarının felsefi atılımına vurguları onun alımlanmasında yararlı bir biçimde bir olası dengesizlikle karşılaşmış olan– bu yorumcuların üçü de Derrida'ya ilişkin okumalarının seçiciliğini haklılaştırıyor-

Ulmer'in Derrida "uygulama"sının, terimin ilkin ima edebileceği basit felsefi ya da teknik prosedür olmadığının da eklenmesi gerekir.

15 "Edebi" bir Derrida'ya karşı "felsefi" bir Derrida için benzer bir tercih Henry Staten'in *Wittgenstein ve Derrida*'sında (*Wittgenstein and Derrida*) bulunabilir –Staten'in eserinin Derrida üzerine bütün bu kitaplar gibi önemli ve aydınlatıcı olduğu eklenmelidir. "Felsefi" kategorisinin sorunlaştırılması konusunda, yukarıda anılanlardan daha dikkatli bir filozof tarafından yazılan bir inceleme, John Llewelyn'in *Anlamın Eşiğindeki Derrida*'sıdır (*Derrida on the Threshold of Sense*). Bazı felsefi odaklı Derrida incelemeleri üzerine özenli ve eğlenceli bir düşünüm için bkz., Geoffrey Bennington, "Deconstruction and the Philosophers (The Very Idea)".

lar: Edebiyat üzerine metinler, bu yorumcuların kitaplarının herhangi birinde merkezi görünmez ve Derrida'nın yazılarının zevkine, dokunaklılığına, şıklığına ve mizahına ilişkin çok az şey işitiriz.

Bu yorumlardan bazılarının oldukça sıkışmış tonundan çıkarılabileceği üzere, "Amerikan yapıbozumu"nda bir başka hat, Derrida'nın, felsefi argüman tarzlarını ve metotlarını çok yaratıcı biçimde aşmaya çalışan yazılarından –*Glas*, *Kartpostal*'daki (*The Post Card*) "Gönderi" ("Envois") ve *Resimde Doğruluk* (*The Truth in Painting*) gibi yazılarından– esinlenen bir hat vardır. Bu yüzden Gregory Ulmer *Uygulamalı Gramatoloji*'deki metodu hakkında "Derrida'ya felsefi argümanlarından çok üslubu aracılığıyla yaklaşıyorum" (s. 318) der ve *Metni Korumak*'ta (*Saving the Text*) Geoffrey Hartman şunu kaydeder: "*Glas*'a bir sanat eseri olarak bakıp Derrida tarafından geliştirilen özgül felsefi kavramları paranteze aldım" (s. 90). Derrida'nm "edebi" teknikleri kullanımının geliştirildiği dehaya rağmen bu eğilim, burada Derrida'nın bütün yazılarının inatla felsefi problemlerle ilgili olma derecesini ve bu ilginin onun "üslup"u ve "sanat"ından ayırt edilemeyeceğini gözden kaçıracaktır.[16] Derrida'nın daha az ortodoks metinleri onun felsefi ciddiyetini savunanların sıkça iddia ettikleri kadar etkili olmasalar da bu yapıbozum versiyonunun, Derrida'nın eserleriyle yalnızca sınırlı bir ilk el tanışıklığı olanlar arasında oldukça anlamsız bir sözel saçmalığa yol açtığı, aleyhinde olanların çoğunun gözünde yapıbozumu –özellikle "Amerikan yapıbozumu"nu– temsil etmeye başladığı doğrudur. Yine de bu daha "edebi" yapıbozum imgesinin popülerliği, Derrida'nın edebi metinleri okumaları üzerine bir odağa yol açmadı; Ulmer'in değinisinin öne sürdüğü üzere, bu

16 Etkili bir Amerikalı filozof da –Richard Rorty– Derrida'nın felsefi sorunlara ilgisini erken yazılarının bir evre karakteristiği olarak görüp, "bir okuma şekli değil, bir yazım –'felsefe söylemi'ni bir alaydan daha fazla bir şey olarak önvarsaymayan komik yazım– tarzı sunan" ("Two Meanings of 'Logocentrism'", s. 212) geç Derrida'yı tercih ederek bu ilginin değerini düşürür. Derrida'nm muhteşem komik düzyazısını (yine de bu onun pek çok tarzından yalnızca biridir) vurgulamakta haklıyken, en erken yazılarının daha açık felsefi ilgisinin içerimlerini nasıl açıp genişlettiklerini değerlendirmeyi başaramayan Rorty, Derrida'nın "geç" eserlerine ilişkin aşırı zayıf bir görüş sunar.

yapıbozum versiyonunun Derrida'ya yaklaşımının seçiciliği, belirli eserlerinin konularına değil, üslubuna dayanır. Bu yaklaşımı destekleyenler, yapıbozum anlayışlarını, muhtemelen ona saldıranlar kadar Derrida'nın felsefe okumalarına (ya da bu okumaların özetlerine) dayandırıyorlar.[17]

1970'ler ve 1980'lerin edebi incelemeler sahasındaki akademik dergileri, Derridacı bir eleştirinin bu görünümlerinden birini ya da diğerini takip eden, ciddi biçimde felsefi ya da oyuncul biçimde edebi olan ya da bu ikisini mantıksal olanın ve oyuncul olanın gergin bir sürtüşmesi içinde birleştiren makalelerle doludur.[18] Bu akademik akımın yerine başkaları geçiyor göründüğünden dolayı, bu dönemin "Amerikan yapıbozumu"nun çoğunda görmezden gelinen şu güç soruyu ele almanın belirli bir değeri ve zamanlılığı olabilir: Derrida'nın edebi metinleri okumaları ile felsefi metinleri okumaları arasındaki ilişki nedir? Derrida'ya göre edebiyat ne"dir"?

♣ Derrida'nın eserlerinin bu iki versiyonu arasındaki kutuplaşma anlaşılabilir olsa da bu eserlerin kendileriyle hiç de uyumlu

17 Bu yüzden Derrida'nın belirli felsefi metinlerle ilgili öne sürdüğü birtakım çok özgül argümanlar, *ad absurdum* [saçmalık derecesinde] genelleştirilmiştir ve yapıbozumcu olduğunu iddia eden pervasız söylemleri meşrulaştırmak için kullanılmıştır: Bütün ikili karşıtlıklar ve bütün mevcudiyet belirteçleri hayali ya da kötücüldür, bütün anlam belirsizdir, her metinde metnin kendisini feshettiği bir yer vardır, dil esasen güvenilmez ya da özdüşünümseldir, iletişim daima başarısızdır, niyet ya da bağlam veya tema önemsizdir, gönderge gibi bir şey yoktur vs. vs. Zamanımızın entelektüel tarihçilerinin ana konusu, Derrida'nın eserlerinin genellikle zeki ve bilgili yorumcular tarafından bu tarz (yanlış)temellükü olacaktır.

18 Bu dönem boyunca, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde, Derrida'yı dikkatle ve sorumlulukla (ve böylece kendi özgül zaman ve konumlarından hareketle) okuyan edebi teorisyenler tarafından ortaya konulan gerçekten orijinal eserlerin değerini inkâr etmek anlamına gelmez bu; elbette en etkili aracı figür Paul de Man'dır. Daha uzun bir çalışmada edebiyat ve felsefe sorusu üzerinden Derrida ve de Man arasındaki ilişki karmaşık meselesini ele almak gerekecek. Bu tartışmaya önemli katkılar için bkz., Gasché, "'Setzung' and 'Übersetzung'"; Gearhart, "Philosophy before Literature"; Godzich, "The Domestication of Derrida" ve –de Man'ı (eserleri bu bağlamda önemli olan) Philippe Lacoue-Labarthe'a bağlayan bir tartışmada– Carrol, *Paraesthetics*, s. 11-21. Bizzat Derrida, bu konuya *Mémories*'da ve bu kitapta yeniden basılan "Psike: Ötekinin İcadı"ndan seçilmiş parçada değinir.

değildir. Bunun temelini oluşturan karşıtlık –"edebiyat"a karşı "felsefe"– Derrida'nın her iki türden metinleri okumalarında sabırla, yavaş yavaş parçaladığı bir karşıtlıktır. Bu karşıtlığın kendisi yalnızca felsefi bir karşıtlık değildir, felsefenin kendi ötekisini ürettiği ve böylece kendisini kendi ötekisine karşı kurduğu bir karşıtlıktır da. (Derrida'ya göre, dikkat etmemiz gereken başkalık, aynıyı *kendi* ötekisine bağlayan başkalık değil, ki bu yalnızca bu karşıtlığın onaylanmasını sağlar, ancak bütün karşıtsallıkları aşan bütünüyle heterojen bir başkalıktır.) Ortaya çıkan "felsefi" Derrida felsefi geleneği derinden sorguluyor olarak görülse bile, "edebi" Derrida'nın reddi, felsefe tarafından bir kez daha kendisinin kurucu hareketinin tekrarı olarak anlaşılabilir. Aynı zamanda, edebi "özgür oyun" ya da "metinsellik" adına felsefeyi yazı pratiğinin dışına atma yönündeki her düşünce mahkûm edilir: Felsefe içeriye her zaman arka kapıdan girer –aslında evi hiçbir zaman terk etmemiş olacaktır. Kendini kontrol edemeyen retoriklik olarak, felsefenin "dışında" sağ salim bir pratik olarak edebiyat nosyonunun kendisi *par excellence* felsefi bir nosyondur.

O halde edebiyat/felsefe çiftini *birlikte* kavramaya, onların ortak içerimine –aynı zamanda her ikisinin de yakalandığı çifte bağdır bu– hem de ayırt edici özelliklerine ilişkin bir anlam elde etmeye çalışmak zorunludur. Bunu yapmanın bir yolu, stratejik bir hareket olarak Derrida'nın edebi metinler üzerine yazılarını ayırmak ve bu metinlerde onun ilgisini çeken şeyin ne olduğunu ve bunlara verdiği yanıtlarda neyin –gördüğümüz üzere "Felsefe nedir?" sorusundan ayrılamayan ve kültür, politika, etik ya da tarihe ilişkin herhangi bir değerlendirmede içerilen– "Edebiyat nedir?" sorusuna ışık tutabileceğini sormaktır. Derrida'nın edebiyat üzerine yazılarının felsefe ya da sanat eleştirisi veya etik üzerine yazılarından üslup açısından daha "edebi" olması gerekmez; bu derlemedeki makaleler de edebiyatın tuhaf statüsünden kaynaklanan ve Derrida'nın felsefe okumalarında ele alman meselelerle yakından ilişkili bir dizi birbirine bağlı meseleyi izleyip sahnelerken, hem "felsefi" hem "edebi" bir araç çeşitliliğinden yararlanıyor.

♣ "Felsefi yapıbozum"un yalnızca belirli okuma edimleri (Derrida'nın bir metni okuması, benim Derrida'yı okumam, benim o metni Derrida'nm okuması ışığında okumam, benim başka metinleri okumam...) ile işleyebileceğini, bu okumalardan bağımsız biçimde düzenlenebilecek hiçbir soyutlanabilir ya da uygulanabilir argüman, kavram ya da metot olmadığını daha önce vurguladım.[19] (Elbette bu, kesinlikle belirli dil edimlerinden ve dile yanıtlardan uzak, aşkın anlama, hakikate ya da araçsallığa yönelik bir soyutlama ilkesine dayanan felsefeyle yapıbozumcu bir dalaşmadır.) Derrida'nın eserlerindeki güçlüğün çoğu bu ısrardan kaynaklanır, çünkü ağır bir zihinsel etkinlikte eğilimimiz anlam, tema, tekrarlanabilir program çıkarmaktır. Derrida bu çabadan kısıntı yapmamamızı talep ederken – kendi yazılarında da sistematik ve programlanabilir pek çok şey vardır– herhangi bir yazı ediminin zorunlu özelliği olarak deyişsel olanın, indirgenemez biçimde tekil olanın hatırlatıcılarını yoluna yerleştirerek onu engelleme yollarını da bulur.

Bir engel olarak görmekten çok, alışkanlıkla biricik olanı kutladığımız, genellikle çıkarılabilir bir anlamı ya da ahlâk dersini soyutlama olanaksızlığına çok az itiraz ettiğimiz, gücünü ya da değerini kavramak için metni (daima farklı olan bir tekrarla) tekrar okuma zorunluluğunu memnuniyetle karşıladığımız bir dilsel pratik vardır: Edebiyat adını verdiğimiz pratik. En azından edebiyatın ayırt edici özelliği hakkında sıkça öne sürülen iddiadır bu; ancak edebi yorum geleneğinin genellemelerin önesürülmesine, anlamların soyutlanmasına, kökenlerin açığa çıkarılmasına ve pek çok başka tipik felsefi etkinliğe geçme rahatlığını düşünme nedenine zaten sahibiz. Bu aşkınlaştırıcı ve evrenselleştirici eğilime karşı Derrida, radikal biçimde *konumlandırılmış* –belirli zamanlarda ve yerlerde yazılan ve okunan ve yeniden-okunan– olarak ve eleştiriyle ya da teorik düşünümle asla indirgenemeyecek bir tekilliğe (her seferinde) sahip olarak edebi metne hakkını vermeye çalışır; bu yüzden kendi yazılarında bu

19 Bunun bir işareti, Derrida'nın kendi biricik tarihsel ve kültürel durumunu bu özgüllükleri aşan bir alandan yazının felsefi amacına karşıt olarak sürekli kabulüdür; bir diğeri, metinlerinin tarihlendirilme (bu kitapta *Şibbolet*'ten seçilmiş parçada ele alınan bir mesele) ve yazılma ve teslim edilme gerekçelerinin izlerini taşıma sıklığıdır.

niteliğin mevcudiyeti edebi metinlerde –ve kendilerini edebi olarak okunabilir gösterdiklerinde felsefi metinlerde– bulduğu şeye bir yanıttır. (Derrida'nın felsefi yorumcularının er geç değersizleştirme eğilimi gösterdiği şey, tekilliğe karşı bu tekil yanıttır.)

Yine de Derrida, vurgusunu esasen tekilliğe değil, tekillik ve genellik arasındaki şaşırtıcı, ancak üretken ilişkiye, ona göre yalnızca paradoksal bir ortak varoluş değil, ayrıca yapısal bir karşılıklı bağımlılık olan bir ilişkiye yerleştirir. Çünkü edebi metin, karşılaştığımız her seferinde, mutlak biçimde tekil olsaydı, hiç de insan dünyasına girilmezdi; okunabilirliği, "anlam"a sahip olması, belirli okuma ve yorum örnekleri boyunca değişime uğrasa da bir tür tekrar, yasa, ideallik ima eder. Bu yüzden yorumlanabilir olması için herhangi bir edebi metnin bir türe ya da birkaç türe, okumayı yönlendiren bir dizi genelleşmiş uylaşıma ait olması gerekir; ancak bu örnekte "aidiyet" ilişkisi, (Derrida'nm burada yeniden basılan "Tür Yasası"nda ("The Law Of Genre") gösterdiği üzere) "yasanın önünde" bir bireyin ya da bir edimin statüsü gibi felsefi düşünceyle kolayca ele alınamayacak bir ilişkidir. Metin kendi statüsüne yazı olarak, edebiyat olarak, özgül bir türün bir üyesi olarak işaret ettiği her seferinde, bunu peşinen bir işaret olarak zorunlu biçimde işaretlenmiş bir işaret aracılığıyla –Derrida'nın "yeniden-işaret" adını verdiği şeyle– yapar.[20] Bu, bir özdüşünüm ya da (bir hanedan kalkanında kendisinin küçük bir temsilinin içerilmesindeki gibi) klasik bir *mise-en-abyme* değil, biçim ve içerik, içerisi ve dışarısı kategorilerinin yıkıldığı uğraktır; felsefi kategorileri hem üreten hem kısıtlayan ön hareketin –iz, *différance*, eklentisellik– bir diğer iması. Bir kez daha bunun bir edebiyat özünün çıkarılmasını içermediğine dikkat etmeliyiz; yeniden-işaret bütün metinlerde, bütün göstergelerde kalıcı bir olanaktır; ancak edebiyat, işleyişini olağanüstü etkinlikle sahneleme ve bunu yaparken olağanüstü haz üretme kapasitesine sahiptir. Ya da başka bir şekilde ortaya koyarsak: Yeniden-işaretin ve tekillik ile genellik arasındaki ilişkinin musallat olucu güçle sahnelendiği bir metin o ölçüde "edebi"dir.

20 Yeniden-işaretin karmaşık işlemi Gasché'nin *The Tain of the Mirror*'ında (s. 217-223) –bunu felsefi terimlerle tartışmanın güçlüğü tanıtlanırken– kullanışlı biçimde özetlenir.

Bu yüzden Derrida'ya göre edebi metin, sözel bir ikon ya da sızdırmaz biçimde mühürlenmiş bir uzam değildir; zengin bir anlam bolluğu alanı değil, aksine yoğun bir şekilde anlamlı kalan bir tür anlam boşaltımıdır; değişikliği sürdüren bir biriciklik özüne değil, aksine yeni bağlamlara açıklığa ve böylece tekrar edildiği her seferinde kendi farklılığına dayanan tekrar edilebilir bir tekilliğe sahiptir. Özgül edebi metnin sınırlarını çizen şey, "genel metin"in bir niteliğidir de –ve genel metnin hiçbir şekilde dille ya da grafik göstergelerle sınırlandırılmadığının hatırlanması gerekir.[21] Bu yüzden Derrida'nın edebi metinler üzerine yazıları, herhangi bir uylaşımsal anlamıyla açıklama değildir, eleştiri değildir, yorum değildir (bir metnin anlamı için hermenötik araştırma her ne kadar bağlamsal değişikliklere duyarlılıkla nitelendirilmiş olsa da temelde felsefi bir soruşturmadır). Bunlar, edebi eseri yerleştirmeye ya da ona hükmetmeye veya onu tüketmeye ya da çevirmeye veya ona nüfuz etmeye çalışmaz. Edebiyatın tüm değerli okumaları gibi bunlar da metnin indirgenmiş ve sadeleştirilmiş bir versiyonunu değil, kendi güçlük derecesinde işleyen bir versiyonunu sunarak metni tuhaf (ya da belki de tuhaf biçimde tanıdık) kılmaya çalışırlar. Bunlar, basitçe bir öznenin bir konuyla ilgili faaliyetlerini temsil etmez; bu okumalar (ve üretebildikleri öznellik ve faillik etkileri), okudukları metinler tarafından

21 Derrida'nın *gösterge*, *gösteren* ya da *dil* gibi sözcükler karşısında *işaret* sözcüğüne yönelik tercihi, işaret ettiği işlemlerin aşırı biçimde geniş bir alan üzerinde, genellikle gösterge sistemleri ya da anlam etkileri olarak düşünülen şeyin ötesinde, aslında salt insani alanın ötesinde gerçekleştiği yönündeki iddiasıyla ilişkilidir. "Metnin dışında hiçbir şey yoktur" (bkz., bu kitapta "...O Tehlikeli Eklenti..." dpnt. 21) gibi aforizmaların sık sık yanlış anlaşılmalarına yol açan şey, metnin kapsamlı erimini değerlendirme başarısızlığıdır. Derrida'nın bu konuya ilişkin yapmış olduğu pek çok net açıklama arasında şunlar yer alır: "'metin' olarak adlandırdığım şey 'gerçek', 'ekonomik', 'tarihsel', toplumsal-kurumsal olarak adlandırılan bütün yapıları, kısacası bütün olası göndergeleri ima eder. Bir kez daha 'metnin dışında hiçbir şey yoktur'u hatırlamanın bir diğer yolu. İnsanların iddia ettikleri gibi bütün göndergelerin askıya alındığı, inkâr edildiği ya da bir kitaba kapatıldığı anlamına gelmez bu. ... Ancak her göndergenin, bütün gerçekliğin ayrımsal bir izin yapısına sahip olduğu ve bir yorumlayıcı deneyim dışında bu 'gerçek'e gönderme yapılamayacağı anlamına gelir" ("Afterword", s. 148; ayrıca bkz., s. 136 ve 137).

da okunur. (Tıpkı bir mektubun kendi alıcısına yalnızca ulaşmakla kalmayıp ayrıca onun yaratımına katıldığı gibi, edebi metin de kısmen kendi okurunu oluşturur.[22]) Her biri, üslup, ton, tarz, vurgu, argüman açısından farklıdır, çünkü bütün diğerlerinden farklı bir metne yanıt verir. Ancak bu, yalnızca bir şiire yanıt olarak bir şiir yazma meselesi değildir; Derrida'nın edebiyat üzerine metinleri –edebi olduklarından daha merkezi biçimde felsefi olmasalar da– felsefi sorularla cezbedilirler ve edebi metnin felsefeyi çözmesinin işitilmesi için yollar ararlar.[23] Bunu yaparken, edebiyat hakkında neyin edebi olduğunu; *edebiyat* sözcüğünü, *yazı* ve *yasa* gibi, içinde kendi varlığına sahip olduğu söylemleri ve kurumları istikrarsızlaştırabilen bir terim kılan şeyi öne çıkarırlar.

♣ Tekil ve evrensele ilişkin bu soru, edebiyat üzerine herhangi bir düşünümde birkaç önemli mesele doğurur. Bunlardan biri, Derrida'nın hakkında sıkça yazdığı çeviri ve çevrilebilirlik meselesidir. Örneğin,

> Bir metin yalnızca varlığını sürdürmesi kaydıyla yaşar ve yalnızca hem çevrilebilir hem de çevrilemez olması kaydıyla varlığını sürdürür. ... Bütünüyle çevrilebilir olduğunda, bir metin olarak, yazı olarak, bir dil gövdesi olarak ortadan kalkar. Bütünüyle çevrilemez olduğunda, bir dil olduğuna inanılan şeyin içinde bile derhal ölür. ("Living On/Borderlines", s. 102-13)

Bir kez daha bu, edebiyata özgü bir özelliktir; eşit biçimde tekil bir olay ve genel bir yasanın ve aslında bütün söylemsel olayların olanaksız birliğine dayanan adaletin işleyişinin kurucusudur.[24] Derrida'nın buna verdiği bir isim "yinelenebilirlik"tir: Anlamlı

22 Örneğin bkz., Derrida'nın "Telepathy"si s. 4-6. Mektup tarzındaki bu yazı ve (*The Post Card*'taki) "Envois" başlıklı bağlantılı bir dizi mektup, edebi metnin alıcısı sorunuyla ilişkili olarak yararlı biçimde okunabilir.

23 "Modern Literary Theory"de Stephen Heath, Derrida'nın edebi metinlere yanıtları ile F. R. Leavis'in yanıtları arasında, her ikisi için de edebiyat teoriye direnç gösteren ya da onu aşan bir "güç" olduğundan, merak uyandıran bir bağlantı kurar (s. 35-36).

24 Yasal teori bağlamında sunulsa da edebi eleştiri edimlerinin de aralarında yer aldığı bütün yargı edimleri açısından önemli içerimleri olan bir adalet tartışması için bkz., "The Force of Law".

olarak deneyimlenen herhangi bir unsurun zorunlu tekrarlanabilirliği, ki bu aynı zamanda asla tam olarak tekrarlanamaz, çünkü aşılanabileceği, potansiyel olarak (daima bağlamlar içinde bağlamlar ... olan) sonsuz bağlamlar tarafından etkilenmemiş kalabilen hiçbir öze sahip değildir. Üstelik bunun "ilk" ortaya çıkışı, değişikliğe ve kayba bu açık oluşla olanaklı kılınır; öyle ki, asla salt ve yalın biçimde "kendisi" olamadığı bir anlam vardır. Töz ve ilinekler, zorunluluk ve şans arasındaki geleneksel sınır çizgisini aşan yinelenebilirlik, hem anlamlı unsurları ve olayları olanaklı kılar hem de bunları felsefe ya da dilbilimin ideal olarak istediği tarzda anlamlı –önceki, bütün anlamların tekil, kendisiyle özdeş temsilleri– olmaktan alıkoyar. (Tam bir tartışma için bkz., Derrida'nm "Signature Event Context"i.)

Edebiyatın düşünülmesinde belirli bir öneme sahip bu mantıksal olmayan mantığın yakından ilişkili iki örneği *imza* ve *özel isim*dir (burada yeniden basılan metinler arasında özellikle "Ulysses Gramofonu", *İmzaponge*'dan seçilmiş parça ve –özel isim için– "Zamansız Aforizma"). Yasal kültürümüzde imzanın işlevi iki karşıt niteliğe dayanır; imza sahibinin burada ve şimdisini biricik olumlaması ile imzanın tekrarlanabilirliği, tanınabilirliği ve (taklit edilebilirliğini de ima eden) yeniden-üretilebilirliği. Bir kez daha Derrida imza nosyonunu, literal anlamının ötesinde çok daha geniş bağlamlarda, bu olanaksız çiftin işleyişini içerecek biçimde genişletir. Örneğin her edebi metin, imzanın özçelişkili karakteristiklerine sahiptir. Ve herhangi bir imza gibi edebi metin de bir imza olarak kendi statüsünü olumlayan bir yanıta, başka bir özneye öznel bir yanıt olmayan, ancak bizzat bir imzanın yapısına sahip bir yanıta yol açana kadar var olmaz. İmzalayan asla sırf "ben" değildir ve tek başına "ben", imza olayını asla tamamlamaz: Karşı-imzalayan bir öteki (öngörülemeyen ve fakat "ilk" imzayla olanaklı kılınan bir öteki) daima vardır.

Özel isim, tekilin ve genelin karşılıklı biçimde kurucu birlikte ortaya çıkışlarının bir diğer örneğidir: Bir yandan, dil sistemi *dışında* işlev göstermeleri, kastettiklerinin değil, yalnızca göndermede bulunduklarının varsayılması, bütünüyle çevrilemez olmaları vb. özel isimlerin ayırt edici özelliğidir; diğer yan-

dan onların "uygunluk"u bir farklar sistemi içinde ortaya çıkışlarına dayanır; tekrarlanabilir (ve böylelikle yanlışlanabilir) olmak zorundadırlar ve basit isimlerin işlevlerine kaymaları asla engellenemez. Hem imzaların hem de özel isimlerin edebiyatla ilişkili bir başka önemli özelliği, tanımladıkları kişinin ölümünün ötesinde varlıklarını sürdüremezlerse, işlev göstermeye başlayamamalarıdır. Bu yüzden ölüm, bir imzanın ya da bir özel ismin her ortaya çıkışında yapısal olarak örtüktür. (Bunun sonuçlarından bazıları için bkz., "Zamansız Aforizma"; Derrida varlığın sürdürülmesini kısmen Shelley'nin *Yaşamın Zaferi*'nin (*The Triumph of Life*) ve Blanchot'nun *Ölüm Hükmü*'nün (*L'arrêt de mort*) değerlendirilmesine ayrılmış bir metin olan "Varlığı Sürdürmek/Sınırlar"da da ("Living On/Borderlines") tartışır.) Bu kitapta yer alan "Psike"den alınan başka bir tartışmada Derrida, *icat* nosyonunda benzer bir çiftelik bulur: Tamamıyla yeni ve fakat aynı zamanda tanınabilir ve işletilebilir, ister teknik isterse edebi bir varlığa geliş. Ve burada kısmen yeniden basılan *Şibbolet*'te –Celan'ın şiirinde somut bir biçimde tezahür eden– *tarihlendirme*nin zorunlu biricikliği ve tekrarlanabilirliği, herhangi bir şiirin bir niteliği olarak gösterilir.

İmza, özel isim ve tarihlendirme gibi edebi metin de biricik ve genel, somut ve ideal, deyişsel ve kurala dayalı arasındaki felsefi karşıtlığı yerinden eden ve yeniden-yerleştiren bir edimdir (hem bir iş hem de bir işin taklidi, hem bir performans hem de bir kayıt, hem bir olay hem de bir yasa). Ve bunun her okuması bu (değil-)karşıtlığın her iki yanına bir yanıttır, indirgenemez olan, ne bildiğimize ve nasıl düşündüğümüze yönelik asimülasyona direnç gösteren ve aynı zamanda metni ve okurlarını kuşatan sistemlerden bize söz eden şeye bir yanıt. Üstelik bu çifte yanıt, bu iki niteliğin birbirine bağlılığının, bütün mantığa hem temel oluşturan hem de onu temelden yoksun kılan bir salınım ya da titreşim olarak kavranmasını gerektirir. O halde *yanıt* [*response*] terimini, organik biçimde birbirleriyle ve metinle birleşen duygular ve zekânın gelişmiş duyarlığından hareketle bir metne karşılık veren Romantik öznenin yan anlamlarını beraberinde taşıdığı kadarınca nitelendirmek zorundayız; başından itibaren Derrida'nın okumalarıyla örneklenen

"yanıt" (bir tür) dil olarak vardır, bizzat bu tanımladığımız çelişkili yapıya bağlıdır ve karşı-imzanın bir imzaya yaptığı gibi, o da hem metni onaylar hem de yeni bir onaylama gereksinimine yol açar.[25] Yanıtı sorumluluğa bağlıdır, –hem metnin yasalarına hem de indirgenemez biçimde öteki olarak metne göre– daima yanıtlanabilir olması gerektiğini kabul eden bir yanıttır. Biricikliğinden ve belirli bir duruma yanıt verme yeteneğinden dolayı, bir diğer yanıtı gerektirmesinden dolayı bu tür bir okuma, eksiksizlik ya da kesinlik iddiasında bulunmaz veya esere bir tür anahtar sunmaz. Yapıbozumun bazı yanlış yorumlarıyla uyum içinde bu tür bir yanıtın yöneldiği "metin", basitçe sözel bir kendilik, sayfa-üzerinde-sözcükler olarak düşünülmemelidir; yapıbozumun göstermeye çalıştığı şey, sözel bir eserin asla kendi üzerine kapanamamasıdır ve bizi edebiyattan çağıran öteki, bu dar anlamıyla dil içine hapsedilemez. Derrida şu yorumda bulunur: "Eserlerimi, dilin ötesinde hiçbir şey yoktur, dil içinde hapsedildik tarzında bir bildirim olarak gören eleştirmenlere şaşırmaktan asla vazgeçmeyeceğim; aslında eserlerim tam tersini söylüyor. Sözmerkezcilik eleştirisi başka her şeyden önce 'öteki'nin ve 'dilin ötekisi'nin aranmasıdır" ("Deconstruction and the Other", s. 123).

Derrida'nın edebi metinlere yanıtlarının çarpıcı bir özelliği, genelde olumlayıcı tarzlarıdır: En meydan okuyucu işleyişlerinde metinlerin yapıyor gördükleri şeyi olumlarlar, bu niteliği ya da hareketi (olabildiğince) açığa çıkarırlar, bunu kutlarlar, çalıştırırlar, buna daha öte bir yanıtı davet ederler.

25 Derrida "The Politics of Friendship"te (s. 638-641) "yanıt sorusu" [*the question of the response*] adını verdiği şeyi tartışır. Dostluk bağlamında ötekiyle ilişki ve tartışıyor olduğumuz şekliyle edebi metinle ilişki üzerine yorumları arasındaki yakın bağlantıya özellikle dikkat edilebilir: "Ötekinin önünde yanıt verilir, çünkü ilkin ötekine yanıt verilir. ... Bu deyişte 'önünde' ifadesi genellikle kurumsal bir başkalık durumuna geçişi belirtir. Bu artık tekil değildir, kendi ilkesince evrenseldir. Daima tekil olabilen ve belirli bir tarzda tekil kalması gereken ötekine yanıt verilir; ancak yasanın önünde, bir mahkemenin, jürinin, ahlâki, yasal ya da politik bir topluluk biçiminde ötekini yasal olarak temsil etmekle yetkilendirilmiş bir failin (dava) önünde yanıt verilir. ... Fakat bu bir alternatif midir? Gerçekten de iki farklı, hatta antagonist ya da uyumsuz ilişki var mıdır? Bu iki ilişki birbirlerini dışlıyor göründükleri anda birbirlerini ima etmezler mi? Öteki olarak ötekinin tekilliğiyle ilişkim yasadan geçmez mi?" (s. 639-641; çeviri değiştirildi).

Aksine Derrida'nın felsefi metinler üzerine yazım tarzı nötr ya da hatta (Derrida *yapıbozum* teriminin olası olumsuz yan anlamlarından kendisini uzak tutmak için çok çaba harcasa da) antagonist görünebilir.[26] Gördüğümüz üzere, edebi teoride çok etkili olan bu ikinci tarzdır: *Yapıbozum* teriminin –Derrida'nın tanıttığı diğer sayısız terime karşıt olarak– geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesi, fazlasıyla ihtiyaç duyulan teknik bir titizliği edebi incelemelerin bulanık alanına sokuyor görünmekle şüphesiz mekanik kesinlik ve metodolojik tekrarlanabilirliğe ilişkin havasından kaynaklanır. Başka bir deyişle, genellik tekillik pahasına vurgulanır.[27] Ancak yapıbozumun iki türü ya da uğrağı, analitik yapıbozum ve olumlayıcı yapıbozum arasında bir başka karşıtlık kurmak yanlış olacaktır. "Felsefi" yapıbozumun etkisi, ötekinin gelişini ve davetini, bütün sözü ve öznelliği önceleyen "evet"i (bkz., "Psike" ve "Ulysses Gramofonu"), öngörülmemiş ve öngörülemeyenin olumlanmasını –onlar tarafından olanaklı kılınırken– olanaklı kılan bir serbest salınım, bir açılıştır. Bu iki tarz, "Ulysses Gramofonu"nda Derrida'nın Joyce'un yazısında yanıtladığı iki kahkaha türü gibi, daima birlikte iş başındadır, birbirinde gizlidir. Yapıbozumda gizli bir

26 Örneğin bkz., "Letter to a Japanese Friend": "[S]orgulamaya açtığı yapısalcı akımdan daha tarihsel bir anlamda yapıların çözülmesi [*undoing*], ayrıştırılması [*decomposing*] ve tortusuzlaştırılması [*desedimenting*] olumsuz bir işlem değildi. Yıkmaktan çok bir 'topluluk'un nasıl oluştuğunu anlamak ve onu bu amaç için yeniden-kurmak da zorunludur. Yine de bir yıkımdan çok, soykütüksel bir restorasyona [*remonter*] işaret edebilse bile, olumsuz görünümü yıkmak, olumsuz önekli (de-) sözcüğünün grameri tarafından öne sürülenden çok daha fazla güçtü ve güçtür. Bu yüzden en azından tek başına bu sözcük, bana hiç de tatmin edici görünmedi (hangi sözcük öyle ki?) ve daima bütün bir söylem tarafından kuşatılmak zorundadır" (s. 3).

27 Gasché'nin *The Tain of the Mirror*'ındaki projesi için de bu geçerli görünüyor. Gasché, "edebi eserin ve eleştirel söylemin kurucu farklarını yeniden-kaydeden ve onları açıklayan anlamlandırıcı yapılardan hareketle işleyecek" "yapıbozumcu bir edebi eleştiri" önerir ve şunları ilave eder: "Marjinal olması dışında Derrida, edebi söylemin belirli altyapılarını kurmaya sistematik biçimde girişmemiştir" (s. 269). Bu tür bir sistematik ve farklılaştırıcı çözümlemenin bir kez daha felsefenin desteğiyle başlamasından ve felsefe/edebiyat (ve felsefe/edebi eleştiri) karşıtlığını yeniden-kurmasından kaynaklanabilir bu. Ayrıca bkz., ilerideki Söyleşi. (Şu da eklenmelidir ki Gasché, aydınlatıcı biçimde tekillik sorunu *hakkında* yazmıştır; bkz., örneğin "Edges of Understanding", s. 218-219).

olumsuz varsa bu, edebiyat ve felsefe etiketlerini iliştirdiğimiz metinlerin daima bizim önümüzde olduğunu, bizi çağırdığını, bizden taleplerde bulunduğunu, bize ve bizimle birlikte güldüğünü kabul etmek yerine, hem edebiyatı hem de felsefeyi indirgeyip basitleştirenlere karşı yöneltilmiştir.

♣ Bir İtalyan edebiyat dergisine yazılan "Şiir nedir?" sorusuna bir yanıtta[28] Derrida, "kalben öğrenmek" deyişini öne sürer. Şiirsel olanın, "yalnızca ötekinden hareketle ve öteki hakkında, öteki sayesinde ve dikte halinde kalben öğrenmeyi arzu ettiğiniz şey" olduğunu öne sürer. Ve burada "kalp", "artık yalnızca salt içerideliği, bağımsız kendiliğindenliği, sevilen izi yeniden-üretmekten muaf aktif öz-etkilenimi isimlendirmez. 'Kalben' olanın hatırası, –daha güvenli– bir dua gibi, otomatonun belirli bir dışsallığına, mnemoteknik* yasalarına, yüzeydeki mekaniği taklit eden o liturjiye** teslim edilir". Başka bir deyişle şiir, hem samimi duygularımızla ve düşüncelerimizle konuşma hem de bu özel derinliklerin bile kurumdan, yasadan, siz olmayan, sizi davet eden ve kendisi olmadan "siz"in varlığa gelemeyeceğiniz şeyden daima geçen ötekilik ve dışsallık tarafından nasıl her zaman olanaklı kılındığını açığa çıkarma gücüne sahiptir. Edebi metnin kalbindeki dışsallığın bir sonucu, onun (imza ya da özel isim gibi) kazalara açık olmasıdır: Okunma tarzını sınırlandıramaz ve "başına gelen" kazalar, maalesef ihanet ettikleri bir özden basitçe ayrılamazlar. (*Romeo ve Juliet*'teki şanssızlıklardan –zamansızlık– ya da *Ulysses*'teki çoklu fırsatlardan daha çoğu, onları önlemeye başlarken olanaklı kılan kurumsallaşmış işaretler ağından ayrılabilir.) Bu, herhangi verili bir bağlamda uygun ya da uygun olmayan okumaların olmayacağı anlamına değil, ancak "uygun" ve "uygun olmayan" arasındaki ilişkinin –"gerçek" ve "sahte" imzalar arasındaki ilişki gibi– mutlak he-

28 Bkz., "Che cos'è la poesia?" Derrida bu yazıyı, bu sorunun kendisinin ortaya konuluşunu bir kez daha sorunlaştırarak bitirir: " '... nedir?' şiirin yokoluşunun yasını tutar. ... onun yalnızca olduğu şey olduğunu ilân etmekle bir soru, düzyazının doğuşunu selamlar".

* Belletmece; hafıza geliştirme teknikleri.

** Toplu ayin; ayinlerde duaların, ilahilerin vb. belirli kalıplara göre söylendiği bir ibadet biçimi; bu ayinlerin yazılı biçimi; dualar kitabı.

terojenliğe ait olmadığı ve büyük bir dikkatle düşünülmesi gerektiği anlamına gelir. "Şiir Nedir?"de ("Che cos'è la poesia?") Derrida, bir kirpinin otoyolda bir savunma topuna dönüşmesi gibi, şiirin tekil soğukkanlılığının da kendisini kazaya en çok açan (ve onu bizim kılma, onu kalben öğrenme arzumuzu oluşturan) şey olduğunu öne sürer.

♣ Eğer edebi metnin hiçbir özü ve doğası gereği belirlenmiş sınırları yoksa, kültürel ve politik sahnede onun görünmesini ve işleyişini yönlendiren nedir? Onu bize "edebiyat" olarak sunan nedir? Bu sorunun yanıtı, Derrida'nın edebiyata ilgisine ilişkin herhangi bir değerlendirmede merkezi bir öneme sahiptir, yine de sorunun talep ettiği dikkatin verildiği bir yanıt değildir. Derrida'nın vurguladığı şey, edebiyatın bir *kurum* olmasıdır: O doğada ya da beyinde verili değildir, ancak toplumsal, yasal ve politik olan ve tarihsel ve coğrafi biçimde haritalandırılabilen süreçlerle varlığa getirilir. (Aynı şey elbette felsefe için de doğrudur –Derrida'nın Platon'dan itibaren izini sürdüğü dışlamaların tarihi "doğal" ya da "mantıksal" açılardan açıklanamayacaktır, çünkü bu, kesinlikle yapıbozuma uğratılan açıklama türüdür.) Derrida'nın edebiyata yönelttiği dikkatin sürekli, tarihdışı bir imtiyaza işaret ediyor görünmemesi için bu nokta vurgulanmaya değerdir. "Edebi" olarak adlandırılan bir metinler gövdesinin belirli bir tarihsel konjonktürde stratejik amaçlara hizmet etmesi, bu metinlerin sahip olduğu bütün aşkın niteliklerin, hakikate kalıcı bir erişimin sonucu değildir. Aksine, tıpkı (edebi olsun ya da olmasın, sözel olsun ya da olmasın) herhangi bir tikel metnin üretici ve önemli bir müdahale şansını sunabilmesi gibi, ele geçirilebilen bir fırsattır bu. Edebiyat kurumu, özellikle on yedinci ya da on sekizinci yüzyıldan beri Batılı demokrasilerde bildiğimiz şekliyle kendisini çevremizdeki sözel pratikler dizisinin olağanüstü bir üyesi kılan belirli özelliklere sahiptir ve Derrida bu hususiyeti vurgular: Bu kurumun tarihsel kökenleri ve coğrafi sınırları (kabaca) hesaplanabilse de bu tür insani inşalar hakkındaki alışılmış toplumsal, ekonomik, tarihsel düşüncemiz tarafından basitçe *kapsanamaz*; bunun nedeni bu kurumun verili ve üretilmiş

olan, doğa ile kültür, sanat, eğitim, teknik ve kurum gibi doğanın ötekileri dizisi arasındaki karşıtlıkların da aralarında yer aldığı, düşüncemizin sınırlara temel oluşturucu karşıtlıklarını ele alma tarzıdır. (Derrida ilerideki Söyleşi'de, –ilkece herhangi bir şeyin ve her şeyin söylenebileceği bir uzam olarak– Batılı demokrasilerde edebi kurumun özel işlevi üzerine ayrıntılı spekülasyonda bulunur.) Edebiyatın bir kurum olduğunu asla unutmamak, içinde edebiyatın var olduğu iktidar ilişkilerini, onun varlığını sürdürmesini sağlayan yasaları da asla unutmamak anlamına gelir; "Yasanın Önünde"de ("Before the Law") Kafka'nın aynı isimli metnini yanıtlarken Derrida, yalnızca "Edebiyat nedir?" sorusuna değil, aynı zamanda bu soruya eşlik eden "Karar veren kimdir?" kaçınılmaz sorusuna da odaklanır. Ve eğer edebiyat belirli bir yapısal kararlaştırılamazlıkla karakterize edilirse, o zaman karar verme edimi bir hesaplama değildir, etik, politik bir edimdir; basitçe başvurabileceğimiz bir yasa tarafından peşinen belirlenmediği için sorumlu olduğumuz bir edim.[29]

Derrida'ya göre "edebiyat" sıkça yine "edebiyat" ismi altında topladığımız önceki kurumlardan farklılaşan, görece yakın zamanlı kültürel bir kurumu isimlendirse de[30] –felsefi kavram-

29 "Bir karar, bütün sorumluluğu belirli nedenlerin programlanabilir bir etkisine dönüştürmekle yıkacak hesaplanabilir programı aşan bir uzamda ortaya çıkabilir yalnızca. Kararlaştırılamaz olanın yoluyla bu sınama ve bu geçiş olmadan hiçbir ahlâki ya da politik sorumluluk olamaz" ("Afterword", s. 116; ayrıca bkz., "Force of Law", s. 961-971). Şunun da eklenmesi gerekir ki, burada Derrida'nın argümanına bağlı "etik" ya da "politik" bir anlayış, bu terimlerle bağlantılı geleneksel anlamlardan –ve programlardan– zorunlu olarak farklılık gösterir. Derrida'nın etik alanla ilişkisi hakkındaki anlayışı konusunda verimli bir açıklama için bkz., *Altérités*, s. 70-72, 76-77.

30 Bkz., ilerideki Söyleşi'de Derrida'nın "edebiyat" ve "şiir" arasındaki ayrım üzerine yorumları. *Of Grammatology*'de glosematik tartışmasında (s. 59) Derrida, "edebi unsur"u "edebiyatta indirgenemez biçimde grafik bir metne nüfuz eden şey"le ve "edebiyatta, kendisinin sese, eposa ya da şiire indirgenmesine izin vermeyen şey"le eşit tutar. Şunu kaydeder: Rus Biçimcileri, "edebiyatın edebi oluşuna dikkatlerinde, belki de fonolojik örneği ve onun yönettiği edebi modelleri destekliyorlardı. Özellikle de şiiri." Derrida'nın bu ayrımı en çarpıcı kullanımı, nükleer savaşın biricikliğini bütün edebi arşivin tahrip edilme olanağı ile ilişkilendirdiği "No Apocalypse, Not Now"da (s. 26-27) yer alır, çünkü "edebiyat kendi göndergesini

cılığa direnç gösteren şeyi isimlendirirken– yeniden-temellük edilmiş kisvesiyle onun antik Yunanistan'la başlayan çok daha uzun bir tarih boyunca iş başında olduğu anlaşılabilir. Bu kisveyle (evrensel değil, hâlâ tarihsel bir kisveyle) o, "normal" kabul edilen bir dil kullanımının *eklentis*i olarak işlev gösterir daima; ve Derrida'nm "...O Tehlikeli Eklenti..."deki Rousseau tartışmasında ortaya çıktığı üzere, bu eklentisellik ilişkisi, hem "edebi" sayılacak şeyin son belirlenimini ekonomik ve politik güçlere bırakarak hem de edebi olanın bu güçler tarafından son kontrolünü olanaksız kılarak, kendisini *différance*'ın işleyişlerine bağlayan çelişkili bir mantık içerir daima.[31] Bu tür ayrımlaşmalarda edebiyatın, kendisini yücelten aynı hareketle kendi gücünden mahrum kalmaya yatkın olması paradoksal olgusunu da gözlemleyebiliriz; pratik, toplumsal, ekonomik, politik olana aşkınlığından dolayı değer verilir ona ve hatta ahlâki etkisi en genelleşmiş terimlerle temsil edilir. Söze karşı yazı gibi, eğer aşağılanmıyorsa, potansiyel biçimde sahip olduğu radikal gücü ondan esirgeyecek türden terimlerle övülür.

♣ Kurumsalcılığa ışık tutan tuhaf bir kurum olarak, kavramsal düşüncenin felsefi geleneğine bir direnme alanı olarak, tekil (ancak sorumlu) yanıtlar talep eden tekil (ancak tekrarlanabilir) edimler dizisi olarak, birçok stratejik meselenin –imza, özel isim, tarihlendirme, icat, yasa, yinelenebilirlik ve izleyen sayfalarda ortaya çıkacak pek çok başka meselenin– sahnelenmesi olarak edebiyat, açıkça Derrida'nın eserlerinde temel bir öneme sahiptir. Derrida *Konumlar*'da (*Positions*) şöyle der: "Vaktimiz olsaydı, ... yazının indirgenemezliğinin ve diyelim ki sözmerkezciliğin yıkılışının günümüzde başka her yerden daha iyi bir biçimde neden 'edebi' pratiğin belirli bir sektöründe ve belirlenmiş biçimiyle ilan edildiğini kendimize sorabilirdik" (s. 11). Yine de edebiyatın bu önemini vurgulamak, öteki yazım tarz-

kurgusal ya da hayali bir gönderge olarak üretir, bu da esasen arşivleme olanağına bağlıdır, esasen arşivleme edimiyle kurulur." Aksine "şiir ya da epik" kendi yaşam sürecini ve kendi arşivini bir nükleer felaketten sonra yeniden-kurabilir.

31 Bu meseleler dizisini, *Peculiar Language*'te, birçok özgül metinle ve tarihsel konjonktürle ilişki içinde daha ayrıntılı biçimde tartıştım.

larma karşı ona üstün bir konum tanımak değildir (yukarıda aktarılan yorumda, sıkça olduğu üzere, Derrida'nın "edebi" sözcüğünü tırnak işaretleri arasına yerleştirdiğini ve aşkın bir nitelikten çok, belirli bir tarihsel uğrakta stratejik bir değerden söz ettiğini vurguladığını kaydedebiliriz);[32] Derrida'nın eserlerinde edebiyatın oynadığı özgül rolü vurgulayacaktır bu –ya da *rolleri*, çünkü her seferinde farklı bir roldür ve bir sonraki edebi metnin ne türden bir çağrı yapacağını öngörme olanaksızlığı, edebiyatın öneminin ve gücünün bir parçasıdır.

Eğer burada derlenen makaleler hakkında *yapıbozum* terimini kullanacaksak –Derrida, bu sözcüğün öngöremediği bir genellik ve ün kazandığını kabul eder– bu sözcükle bağlantılı popüler imgelerin radikal biçimde gözden geçirilmesi zorunludur. Derrida'nın pratiği ne eli neşterli bir teknisyenin kansız teşrihidir ne de coşkulu bir komedyenin eğlenceli oyunudur; ne metnin sınırları içinde tuzağa düşer (sorguladığı şey kesinlikle bu sınırlardır)[33] ne de atılgan bir taşkınlıkla bu sınırlarda (en çok ilgilendiği şeylerden biri bunların gücüdür) dolaşır. Yapıbozum ne çokuluslu kapitalizmin son aşamasının kötücül bir ürü-

32 "Institutional Authority vs. Critical Power"da David Carroll, Derrida'nın eserlerinin edebiyatın otoritesini ve onu diğer disiplinlerin ve kurumların üstüne çıkaran kurumları destekleme çabasının bir parçası olarak kullanılmasına ya da bunun bir versiyonuna şiddetle karşı çıkar; ve *Paraesthetics*'in 4. Bölüm'ünde Derrida'nın yazılarında edebiyata verilen imtiyazın stratejik niteliğini vurgular. Timothy Clark, Heidegger'in şiirine tanınan daha metafiziksel biçimde türetilmiş imtiyazla karşıtlaştırarak, Derrida için edebiyatın öneminin doğasını açıklar ("Being in Mime"); (Derrida'nın bir kurum olarak edebiyata vurgusunu öne sürmekle arttırılabilen) bu karşıtlığa rağmen, Heidegger'in edebiyata yönelik dikkati, Derrida'nın eserleri için çok önemli öncü bir bağlam olarak kalır.

33 Derrida, Nietzsche'nin "yaşam"ı ve "eserler"i arasındaki ilişki üzerine şunları kaydeder: "[N]e zaman bu sınıra ilişkin paradoksal sorun ortaya konulsa, o zaman bu hat, ki örneğin bir yazarın yaşamını eserlerinden ayırabilir ya da bu yaşamın içinde bir özselliği ya da aşkınlığı ampirik bir olgudan veya, bir kez daha, kendi eserleri içinde bir ampirik olguyu ampirik olmayan bir şeyden ayırabilir –tam da bu hattın kendisi belirsiz hale gelir. İşareti bölünmüş; birliği, kimliği yerinden edilmiş hale gelir" (*The Ear of the Other*, s. 44-45). Derrida'nın otobiyografik ve felsefi yazım arasındaki sınırı kendi ihlâli Bennington ve Derrida'nın, *Jacques Derrida*'sında "Envois" ve "Circonfession"da özellikle açıktır; ayrıca bkz., ilerideki Söyleşi'de Derrida'nın otobiyografik yorumları ve "Ulysses Gramafonu"nda kişisel anekdotları kullanımı.

nüdür ne de antik felsefi –ya da edebi– oyunun yeni kıyafetlerle öngörülebilen bir yeniden-ortaya çıkışıdır. Yine de bu genel yanıtlar mesnetsiz değildir; ve belki de bunlar hakkında en önemli olgu (sıkça aynı düşmanca yanıt içinde) açığa vurdukları derin çelişkilerdir. Yapıbozum gerçekten de çelişkilidir. (Derrida'nın söylemekten hoşlandığı gibi olanaksızdır da –ve var olmaz.) Hem ölçülü hem hürmetsiz*dir*, sınırları hem kabul hem de ihlâl *eder*, hem çok eski –Derrida'nın iddiasına göre, felsefeden daha eski– hem de çok yeni*dir*, belki de henüz doğmamış*tır*. Yapıbozum radikaldir ve katı anlamda muhafazakârdır[34] ve hem sol hem de sağ politik retoriklere meydan okur. Ne dayanışma ruhunun ve tarihsel yasaların dili ne de bireyselliğin ve pragmatik özgürlüğün dili, yapıbozumun mutlak biçimde tekil olanın ve mutlak biçimde genel olanın yapısal karşılıklı bağlantılılığını her iki "mutlak"a ilişkin yeni bir anlayışı zorunlu kılarak vurgulamasıyla eşleşir; ve bu makalelerin ötekinin biricikliğine, benliğin herhangi bir hareketinde ya da bilincinde başkalığın işlevine ve herhangi bir imzada ya da imzalanmış metinde ötekini çağırmaya ve ona bağımlılığa sürekli dikkatinde örtük güçlü bir etik–politik davet vardır. Yapıbozum yalnızca bireysel edimlerde tezahür etmez; Derrida kültürel, entelektüel ve politik değişimde, kabul edilsin ya da edilmesin, sürekli iş başında olan bir sürece işaret etmek için bu terimi sıkça kullanır.[35]

♣ "Edebiyat nedir?" Kendisiyle başladığımız bu sorunun hem sorulduğu hem de alıntılandığı (Derrida'nın kullanmaya, anmaya ve temelden yoksun kılmaya düşkün olduğu söz edimi teorisinden bir ayrımı kullanmak gerekirse) hem kullanıldığı

34 "Deconstruction in America"da Derrida, üniversitenin "kültür, düşünce, felsefe hafızasını güvence altına almak" yönündeki misyonuna desteğini dile getirir (s. 7).

35 Örneğin "Some Questions and Responses"ta Derrida, "geçmişte insan düşüncesindeki bütün değişimlerin, şu ya da bu anlamda, gizlice ya da hatta açıkça yapıbozumcu olup" olmadığı sorusuna yanıt verir: "[E]ğer bir değişim varsa bu, kendisini olanaklı kılan yapısal bir mantığın bir yerde var olduğu anlamına gelir. Bu, yapıbozumla ilişkilidir. ... Elbette günümüzde yapıbozum, yalnızca bir sistemdeki herhangi bir soruda bu ayrışma ya da yerinden etme ilkesini değil, ayrıca bu olanağı temalaştırma yolunu da gösterir" (s. 262-263).

hem de anıldığı artık açıklık kazanmış olmalı. Derrida'ya göre bu, *basitçe* kullanılabilecek bir soru değildir, çünkü o daima felsefeden bir aktarımdır, kendisini –ve felsefeyi– şüpheye düşüren bir aktarım, bir alıntı. Bu soru, bu derlemedeki her metinde ve kendisine yanıt veren her metinde hem ortaya konulur hem de sahnelenir, hem izlenir hem de bozulur. Edebiyata, edebiyat sorusuna yönelik bu yanıtlar yeni bir eleştirel pratik için modeller olarak hizmet göremezler, çünkü bu tür bir mimetik kestirimin temellerini sarsarlar. Hem edebiyata hem de felsefeye "ait" sözel edimler olarak bunların taleplerine tek sorumlu yanıt, okur tarafından ortaya konulacak başka bir edimdir, kendilerini karşı-imzalayacak ve böylece onları yine ilk kez gerçekleşmiş kılacak, hem tekil hem de genel bir edim, bir icat, bir risk.

Kaynakça

Derrida'nın eserleri için bkz., bu kitabın sonunda *Seçilmiş Bibliyografya*.

Attridge, Derek, *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.

---, "What Literature Means to Derrida, and Derrida to Literature: Deconstructive Criticism after Twenty Years", *Deconstruction Reviewed* (geçici başlık), ed. Cathy Caruth ve Deborah Esch, Rutgers University Press, basım aşamasında.

Bennington, Geoffrey, "Deconstruction and the Philosophers (The Very Idea)", *Oxford Literary Review* 10 (1988), s. 73-130.

Bennington, Geoffrey ve Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Seuil, Paris, 1991.

Carroll, David, "Institutional Authority vs. Critical Power, or the Uneasy Relations of Psychoanalysis and Literature", *Taking*

Chances: Derrida, Psychoanalysis, and Literature, ed. Joseph H. Smith ve William Kerrigan, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984, s. 107-134.

---, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Methuen, New York, 1987.

Clark, Timothy, "Being in Mime: Heidegger and Derrida on the Ontology of Literary Language", *MLN* 101 (1986), s. 1003-1021.

Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.

de Man, Paul, "The Resistance to Theory", *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, s. 3-20.

Gasché, Rodolphe, "Edges of Understanding", *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, ed. Werner Hamacher, Neil Hertz ve Thomas Keenan, University of Nebraska Press, Lincoln, 1989, s. 208-220.

---, " 'Setzung' and 'Übersetzung': Notes on Paul de Man", *Diacritics* 11.4 (Kış 1981), s. 36-57.

---, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1986.

Gearhart, Suzanne, "Philosophy before Literature: Deconstruction, Historicity, and the Work of Paul de Man", *Diacritics* 13.4 (Kış 1983), s. 63-81.

Godzich, Wlad, "The Domestication of Derrida", *The Yale Critics: Deconstruction in America*, ed. Jonathan Arac, Wlad Godzich ve Wallace Martin, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, s. 20-40.

Hartman, Geoffrey H., *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1981.

Harvey, Irene E., *Derrida and the Economy of "Différance"*, Indiana University Press, Bloomington, 1986.

Heath, Stephen, "Modern Literary Theory", *Critical Quarterly* 31.2 (Yaz 1989), s. 35-49.

Llewelyn, John, *Derrida on the Threshold of Sense*, Macmillan, Londra, 1986.

Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice*, Methuen, Londra, 1982.

---, *Derrida*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1987.

Rorty, Richard, "Two Meanings of 'Logocentrism': A Reply to Norris", *Redrawing the Lines: Analytic Philosophy, Deconstruction, and Literary Theory*, ed. Reed Way Dasenbrock, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, s. 204-216.

Staten, Henry, *Wittgenstein and Derrida*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.

Ulmer, Gregory L., *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985.

Waters, Lindsay ve Wlad Godzich (ed.), *Reading de Man Reading*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

Weber, Samuel, "Reading and Writing *chez* Derrida", *Institution and Interpretation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, s. 85-101.

EDEBİYAT EDİMLERİ

Jacques Derrida

1
"Edebiyat Dedikleri Şu Tuhaf Kurum"
Jacques Derrida ile Söyleşi

♣ Gözden geçirilmiş kopyası elinizdeki metin olan asıl söyleşi, 1989 Nisanında, iki günü aşkın bir süre içinde, Laguna Beach'te gerçekleştirildi. Çeviri, Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby tarafından yapıldı

D.A.: 1980'de tez jürinize diyordunuz ki "[B]enim en daimi ilgim, hatta diyebilirim ki, felsefi ilgimden önce gelen ilgim, edebiyata yöneliktir, edebi olarak adlandırılan o yazıma yöneliktir". Ve edebi metinlere ilişkin okumalar sunan, şimdi haklarında konuşacağımız birçok metin yayımladınız. Yine de eserlerinizin büyük bir kısmı, daha çok felsefi olarak adlandırılabilecek yazımla ilgili. Edebiyata yönelik temel ilginize ilişkin bu ifadeyi ayrıntılarıyla açıklayabilir misiniz ve bunun sizin felsefi metinler üzerine kapsamlı eserlerinizle ilgisi hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz?

J.D.: Bir "temel ilgi" ne olabilir? Temel ilgimin felsefeden çok edebiyata yönelik olduğunu söylemeye asla cüret etmedim. Burada anamnez riskli olabilir, çünkü kendi sterotiplerimden kaçmak istiyorum. Bunu yapmak için ergenlik dönemimde "edebiyat" ve "felsefe" olarak adlandırılan şeyleri belirlememiz gerekir, en azından Fransa'da belirli bir dönem, o zamanlar etkili olan eserlerde bu ikisi buluşuyorlardı. Varoluşçuluk, Sartre, Camus her yerde mevcuttu ve sürrealizmin hatırası hâlâ canlıydı. Ve eğer bu yazılar, felsefe ve edebiyat arasında oldukça yeni bir tür temas sağladılarsa, buna ulusal bir gelenek ve okullardaki öğretimin katı bir meşruiyet tanıdığı belirli modeller tarafından hazırlanmışlardı. Dahası, şimdi verdiğim örnekler birbirlerinden çok farklı görünürler.

Şüphesiz, ikisinden de vazgeçmeyerek, belki de bu sınırın tarihinin düşünülebileceği ya da hatta yerinden edilebileceği bir alanı –bizzat yazıyla ve yalnızca tarihsel ya da teorik düşünümle değil– gizlice arayarak felsefe ve edebiyat arasında tereddüt ettim. Ve bugün beni ilgilendiren şey katı biçimde ne edebiyat ne de felsefe olduğundan, benim ergenlik arzumun –bunu böyle adlandıralım– ne o ne de öteki olan yazımda bir şeye beni yöneltmiş olduğu fikriyle eğleniyorum. Neydi bu?

Muhtemelen "otobiyografi" en uygun isim; çünkü bugün bile benim için en muammalı, en açık isim. Burada, şu anda, yaygın biçimde "otobiyografik" olarak adlandırılabilecek bir tarzda, bende yazma arzusu başladığında neyin gerçekleştiğini hatırlamaya çalışıyorum, zorlayıcı olduğu kadar muğlâk, hem güçsüz hem otoriter bir tarzda. Pekâlâ, o zaman gerçekleşen şey tam da otobiyografik bir arzuya benziyordu. "Ergen" kimliğin (gençlik defterlerimde sık sık Gideci Proteus temasına bağlanan güç bir kimlik) "narsistik" uğrağında bu, yalnızca bir ya da iki hatırayı kaydetme arzusuydu her şeyden önce. "Yalnızca" diyorum, bunu zaten olanaksız ve sonsuz bir görev olarak hissetmeme rağmen. Derinlerde sırdaşlıklara ve itiraflara doğru lirik bir harekete benzeyen bir şey vardı. Bugün hâlâ neyin gerçekleştiğini –ya da *gerçekleşemediğini*– kesintisiz bir kayıtla, bir hatıra biçiminde saklama yönünde takıntılı bir arzu var içimde. Bir cazibe olarak ifşa etmeye ayartılmış olmam gereken şey

–yani, bütünleştirme ya da bir araya getirme– devam etmemi sağlayan şey değil mi bu? Bir içsel çoklu-konuşma fikri, daha sonraları biraz daha ince bir tarzda olduğunu umut ettiğim şeyle, beni (çocukluktan beri tutkunu olduğum) Rousseau'ya ya da Joyce'a sevk edebilen her şey, öncelikle beni kateden –ya da *neredeyse böyle yapan*– ve böylesine değerli, biricik, hem aynamsı [*specular*] hem de spekülatif bütün seslerin bir izini koruyan bu ergenlik rüyasıydı. *Gerçekleşen* şeyin –başka bir deyişle, izi canlı tutulmak istenen biricik olayın– gerçekleşmeyen şeyin gerçekleşmesi gerektiği yönündeki o arzu da olması ve böylece olayın kendi içinde "gerçek"in arşivini ve "kurgu" arşivini zaten katettiği bir öykü olması olgusuna işaret etmek için "gerçekleşemeyen" ve "neredeyse böyle yapan" dedim şimdi. Zaten tarihsel anlatıyı, edebi kurguyu ve felsefi düşünümü saptama değil, ayırma sıkıntımız var.

Demek ki, korumaya, belki de kodlamaya, kısacası hem *erişilebilir* hem de *erişilemez* kılmaya yönelik nostaljik, yaslı bir lirizm hareketi vardı. Ve derinlerde bu hâlâ en naif arzumdur benim. Ne edebi bir eser ne de felsefi bir eser düşlüyordum, ancak gerçekleşen ya da gerçekleşemeyen, başıma gelen ya da gelemeyen her şey mühürlenmiş gibi olmalı (yedekte bulundurulmuş, korunması için saklanmış, tam da kendi imzasıyla bu, gerçekten bir imza gibi, tam da mührün biçimiyle, bir mührün yapısını kateden bütün bu paradokslarla birlikte). Kullanabileceğimiz söylemsel biçimler, nesnelleştirici arşivleme açısından kaynaklar, gerçekleşen (ya da gerçekleşemeyen, böylelikle hiperbütünleştirme aşırılıkları) şeyden çok daha zayıftırlar. Bu *her şey + n*– arzusu –doğal olarak onu çözümleyebilirim, "yapıbozuma uğrat"abilirim, eleştirebilirim, ancak sevdiğim bir deneyimdir o, bilip kabul ettiğim. Şimdi göndermede bulunuyor olduğum narsistik ergenlik ve "otobiyografik" düş uğrağında (Ben kimim? Kimim ben? Gerçekleşen ne? vb.) ilgilendiğim ilk metinlerin içinde şunlar vardı: Rousseau, Gide ya da Nietzsche –ne basitçe edebi ne de felsefi olan, ancak itiraflar olan metinler, *Yalnız Gezerin Düşleri* (*Rêveries du promeneur solitaire*), *İtiraflar* (*Confessions*), Gide'in *Günlük*'ü (*Journal*), *Dar Kapı*'sı (*La porte étroite*), *Dünya Nimetleri* (*Les nourritures terrestres*), *Ahlâksız*'ı (*L'immoraliste*) ve aynı za-

manda Nietzsche, her zaman çoklu özel isimler, maskeler ve imzalar kullanırken, birinci şahıs bakış açısından konuşan filozof. İşler biraz tortulaşır tortulaşmaz, (bir çoklu konuşmanın hâlâ "içsel" olabileceğini varsayarsak) sonsuz bir içsel çoklu konuşma aracılığıyla herhangi bir şeyden, hatta insanın kendi kendisini yoksun bıraktığı şeylerden bile vazgeçmeme olgusu, bu sesleri taşıyan "kültür"den de vazgeçmemektir. Bu noktada ansiklopedik ayartma otobiyografik ayartmadan ayrılamaz hale gelir. Ve felsefi söylem sıkça bu hırsın yalnızca ekonomik ya da stratejik bir formülleştirimidir.

Gelgelelim, bu *bütünlük* motifi burada edebiyat ve felsefe arasında tekil bir tarzda dolaşımdadır. Hatıradan hareketle göndermede bulunduğum naif ergen defterler ya da güncelerde, *proteiform** takıntısı, edebiyat bana karmaşık bir tarzda insanın *her şekilde her şeyi söylemesine*[1] olanak tanıyan kurum olarak göründüğü kadarınca edebiyat ilgisini motive eder. Edebiyat uzamı, yalnızca bir kurumsallaşmış *kurgu*nun değil, ayrıca ilkece insanın her şeyi söylemesine olanak tanıyan bir *kurgusal kurum*un alanıdır. Her şeyi söylemek, şüphesiz çeviri yoluyla bütün figürleri birbiri içine toplamaktır, biçimlendirmekle bütünleştirmektir; ancak her şeyi söylemek, ayrıca yasaklardan kurtulmaktır da [*franchir*]. Kendini kurtarmak [*s'affranchir*] –yasanın bu yasayı yerleştirdiği her alanda. Edebiyatın yasası, ilkece, bu yasaya başkaldırmaya ya da onu yükseltmeye eğilim gösterir. Bu yüzden "söylenecek her şey"in deneyimiyle bu yasanın özünün düşünülmesine olanak tanır. O, kurumun dışına taşma eğilimi gösteren bir kurumdur.

Sorunuza ciddi bir yanıt için, okul dönemime dair bir çözümleme de gerekecek, doğduğum aileye, kitaplarla ilişkisine ya da ilişkisizliğine vb. dair. Her hâlükârda, edebiyat dedikleri şu tuhaf kurumu keşfetmeye başladığım anda, "Edebiyat nedir?" sorusu en naif biçimiyle kendisini bana empoze etti. Yalnızca

---

* Biçimsel açıdan değişebilirlik; Proteus'a ya da amipe benzeme. Derrida biraz önce andığı Gideci Proteus temasına, sürekli değişebilirliğe gönderme yapıyor.

1 *Tout dire*, hem bir toplamı tüketme anlamıyla "her şeyi söylemek" hem de "herhangi bir şeyi söylemek" yani söylenebilecek şey üzerinde kısıtlamalar olmaksızın konuşmak. (İng. ç.n.)

kısa bir süre sonra bu, Sartre'ın sanırım *Bulantı*'dan (*La nausée*) (ki şüphesiz bu, içimde bazı mimetik hareketleri kışkırtarak üzerimde güçlü bir izlenim bırakmıştı; kısacası burada felsefi "duygu"ya, aşırılık olarak varoluş duygusuna, "gereksiz varlık"a, yazıya yol açan anlamın tam ötesine temellenen bir edebi kurgu bulunuyordu) sonra okuduğum ilk metinlerinden birinin başlığı olacaktı. Öyleyse insanın her şeyi söylemesine olanak tanıyan bu kurumla ya da nesne tipiyle yaşanan şaşkınlık. Bu nedir? Arzu orada "kalan" bir şeyi ötekilerin tasarrufunda bir nesne gibi, tekrarlanabilen bir nesne gibi tam da kaydettiği zaman ne "kalır"? "Kalan" ne demektir? Bu soru sonradan belki de biraz daha inceltilmiş biçimlere girdi; ancak bu defterleri tuttuğum ergenliğin başlangıcından itibaren, şeyleri kâğıda teslim etme olanağıyla şaşkına dönmüştüm. Bu soruların felsefi hale gelmesi, yazılı şey olarak kalanlara naif ya da olağanüstü şaşkınlık aracılığıyla olduğu kadar, girdiğim kültüre ait metinlerin içeriklerinin tarzıyla da –Rousseau ya da Nietzsche okunduğunda, felsefeye belirli bir giriş sağlanır– belirlenir.

Sonradan, felsefi eğitim, öğretmenin mesleği, konumu şu soruya geri dönen dolambaçlı bir yol da olmuştur: "Genel olarak yazı nedir?" ve genel olarak yazı uzamında basit bir tikel durum olmaktan fazla ve başka şu öteki soruya da: "Edebiyat nedir?"; uylaşımlarıyla, kurallarıyla vb. tarihsel kurum olarak edebiyat; ayrıca *ilkece* her şeyi söyleme, kurallardan kurtulma, onları yerinden etme ve böylece doğa ve kurum, doğa ve uylaşımsal yasa, doğa ve tarih arasındaki geleneksel farkı kurma, icat etme ve hatta bundan şüphelenme gücünü veren bu kurgu kurumu da. Burada yasal ve politik sorular sormalıyız. Batı'da edebiyat kurumu, görece modern biçimiyle, bir her şeyi söyleme yetkisiyle ve şüphesiz ayrıca modern demokrasi fikrinin doğuşuyla bağlantılıdır. Yürürlükteki bir demokrasiye dayanması anlamında değil, ama bu bana en açık (ve şüphesiz bizzat gelecek olan) demokrasi anlamıyla bir demokrasiye yol açan şeyden ayrılamaz görünüyor.

D.A.: "İnsanın her şeyi söylemesine olanak tanıyan şu tuhaf kurum" olarak edebiyat görüşünüzü açıklayabilir misiniz?

J.D.: Bunu açıklayalım. Bizim (belles-lettres ya da şiir değil) edebiyat dediğimiz şey, ister dini ister politik bütün sansürlerden korunmuş, uzak kalırken istediği ya da isteyebileceği her şeyi söylemesi için yazara ruhsat verildiğini ima eder. Humeyni, Rüşdi'nin katlini isterken, edebiyatın bir "eleştirel işlev"i olduğunu söyleyen bir metne –mektuba göre bütün formülleştirimlerini onaylamaksızın– imzamı koyuverdim. "Eleştirel işlev"in doğru sözcük olduğundan emin değilim. Her şeyden önce bu sözcük, edebiyat için bir misyon, tek bir misyon belirlemekle edebiyatı sınırlandırır. Bu, edebiyatı sonuçlandırmaktır, ona bir anlam, bir program ve düzenleyici bir ideal atfetmektir; oysa edebiyatın başka temel işlevleri de olabilir ya da hatta kendisi dışında hiçbir işlevi, hiçbir yararı olmayabilir. Ve aynı nedenle "anlam", "düzenleyici ideal", "program", "işlev" ve "eleştirel" sözcüklerinin kastedebileceği şeyi düşünmeye ya da sınırlandırmaya yardım edebilir. Ancak her şeyden önemlisi, edebiyatın eleştirel işlevine gönderme, Batı'da politikayı, sansürü ve sansürün kaldırılmasını edebiyatın kökeni ve kurumu ile ilişkilendiren şeyin dışında hiçbir anlamı olmayan bir dile aittir. Sonuçta edebiyatın eleştirel-politik işlevi, Batı'da çok muğlâk kalır. Her şeyi söyleme özgürlüğü çok güçlü bir politik silahtır, ancak derhal kendisini bir kurgu olarak nötrleştirebilen bir silah. Bu devrimci güç, çok muhafazakâr hale gelebilir. Yazar da sorumsuz olarak düşünülebilir. Bazen yazar, en azından, kendisini toplumsal-politik ya da ideolojik organlar önünde aşırı belirlenmiş sorumluluklara geri çağırmaya çalışan, örneğin Jidanovcu türden ideolojik güçler konusunda belirli bir sorumsuzluk talep edebilir, hatta diyebilirim ki etmelidir. Bu sorumsuzluk görevi, insanın düşünceleri ya da yazıları için devlet güçlerine karşı yanıt vermeyi reddetme görevi belki de en yüksek sorumluluk biçimidir. Kime karşı, neye karşı? Bu tür bir deneyim tarafından vaat edilen ya da bu tür bir deneyime vaat edilen geleceğin ya da olayın, tam da gelecek demokrasi adını verdiğim şeyin bütün sorusudur bu. Yarının demokrasisi değil, yarın mevcut olacak bir gelecek demokrasisi değil, ancak kavramı gelecek-olanla [*à-venir*, krş. *avenir*, gelecek] bağlantılı bir demokrasi, verilmiş bir vaadin deneyimiyle bağlantılı; bu daima sonsuz bir vaattir.

Bir ergen olarak, şüphesiz, izin verilmeyen şeyleri söylemenin, her hâlükârda yazarların izin verilmeyen şeyleri söylediği o durumlarla ilgilenmenin hem güç hem de bu yüzden zorunlu, ivedi olduğu koşullar içinde yaşadığımı hissediyorum. Benim için 1940'lardaki Cezayir (Vichy, resmi anti-semitizm, 1942'nin sonunda Müttefiklerin çıkartması, Cezayir Savaşı'nın habercisi ilk ciddi olaylar sırasında, 1945'te Cezayir direnişinin korkunç kolonyal bastırılışı) yalnızca ya da öncelikle benim ailevi durumum değildi; ancak şu gerçektir ki, benim edebiyata, güncelere, genel olarak günlüklere duyduğum ilgi, aileye karşı tipik, sterotipik bir isyana da işaret ediyordu. O zamanlar çok okuduğum Nietzsche, Rousseau ve ayrıca Gide'e tutkum başka şeyler yanında şu anlama da geliyordu: "Aileler, sizlerden nefret ediyorum". Edebiyatı ailenin ve onun temsil ettiği toplumun sonu olarak düşünüyordum, hatta öte yandan bu aileye işkence edilmiş olsa bile. O zamanlar ırkçılık Cezayir'in her yerinde vardı, her yöne azgınca yayılıyordu. Yahudi ve bir anti-semitizm kurbanı olmak, insanı gizli ya da açık biçimde çevremde hissettiğim Arap karşıtı ırkçılıktan kurtarmıyordu. Edebiyat ya da "her şeyi söyleyebilme" belirli vaadi her hâlükârda o zaman içinde yaşadığım ailevi ve toplumsal durumda beni çağıran ya da bana işaret veren şeyin çerçevesiydi. Ancak şüphesiz şimdi birkaç sözcükle düşünmek ve söylemekten çok daha karmaşık ve aşırı belirlenmiş bir şeydi bu. Sanırım yine edebiyat hızlı bir biçimde bir doyumsuzluk ya da bir eksiklik deneyimi, bir sabırsızlıktı aynı zamanda. Felsefi soru bana en azından zorunlu göründüyse bu, belki de edebiyatta bazen bir masumiyetin ya da sorumsuzluğun ya da hatta bir zayıflığın olabileceği yönünde bir sezgiye sahip olduğumdan dolayıdır. Şüphesiz naif biçimde düşünüyordum ki, edebiyatta herhangi bir sonuç olmadan her şey söylenmekle kalmaz, ayrıca aslında bu sıfatla yazar edebiyatın özü sorusunu da sormaz. Belki de arzuladığım, ancak daima kendimden daha yükseğe ve daha uzağa yerleştirdiğim bir edebi yazıyla yüz yüze gelen bir zayıflık ya da ketlenme arka planına karşı, hemen ya edebiyat hakkında bir soru taşıyan bir edebiyat biçimiyle ya da söz ve yazı arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir felsefi etkinlik türüyle ilgilendim. Felsefe de daha poli-

tik görünüyordu, diyelim ki, gerektirdiği politik ciddiyet ve sonuçsallık ile edebiyat sorusunu politik biçimde ortaya koymaya daha muktedir görünüyordu.

Kurgu olanağıyla, kurgusallıkla ilgileniyordum; ancak şunu itiraf etmeliyim ki, esasında naif özdeşleşme hareketlerinin aksine, yazı oyununu çözümlemenin verdiği zevkin ötesinde kurgudan, örneğin roman okumaktan belki de hiç büyük keyif almadım. Belirli bir kurgu pratiğinden hoşlanırım, örneğin etkili bir simulakrın ya da düzensizliğin felsefi yazıya zorla girmesi; ancak öyküler anlatmak ya da icat etmek, derinde (ya da aksine yüzeyde!) özellikle ilgimi çeken bir şey değildir. Bunun öyküler anlatmaya, anlatılan öyküleri dinlemeye, (dili ve dil içinde) icat etmeye duyulan yasaklanmış çok büyük bir arzuyu, bastırılamaz bir gereksinimi –ancak yasaklanmış, ketlenmiş, bastırılmış bir gereksinimi– içerdiğinin farkındayım, hâlâ deliğinde yarı uykulu kıvrılıp yatmış hayvana uygun bir uzam açmadığı ya da bir yerleşim alanı düzenlemediği sürece kendisini göstermeyi reddeden bir gereksinimi.

D.A.: Az önce "edebiyat" ve "belles-lettres" ya da "şiir" arasında bir ayrım yaptınız; ve eserlerinizde başka yerlerde de (örneğin "Yasanın Önünde"de) ortaya çıkan bir ayrımdır bu. Burada varsayılan bu fark hakkında daha açık olabilir misiniz?

J.D.: Bu iki olanak bütünüyle ayrı değildir. Burada, yalnızca sözel olarak kalma açısından değil, ayrıca edebiyat adı verilen şeye yol açmama açısından da şiir, epik, lirik ya da diğerlerinin tarihsel olanağına göndermede bulunuyorum. "Edebiyat" ismi çok yakın zamanlı bir icattır. Daha önceleri şiir ya da belleslettres için yazı vazgeçilmez değildi, yazar hakları ya da bireysel imzalar da vazgeçilmez değildi. Bu muazzam bir sorundur, burada buna girmek güç. Modernitede edebiyat dediğimiz şeyi sabitleştiren yasalar ya da uylaşımlar dizisi, şiirsel eserlerin dolaşıma girmesi için vazgeçilmez değildi. Bana göre Yunanca ya da Latince şiirler, Avrupalı olmayan söylemsel eserler, kesin konuşmak gerekirse, edebiyata ait değildir. Hak ettikleri saygıyı ya da hayranlığı hiç de azaltmaksızm bu söylenebilir. Haddiza-

tında edebi üretimin kurumsal ya da toplumsal-politik uzamı yeni bir şeyse, bu, eserleri basitçe kuşatmakla kalmaz, onları tam da yapılarında etkiler. Bu konu hakkında çok ciddi bir şeyi irticalen söylemeye hazır değilim –ancak Yale'de (1979-1980 sıralarında) bazı seminerleri bu "edebiyat" sözcüğünün ortaya çıkışını ve ona eşlik eden değişiklikleri incelemek için kullandığımı hatırlıyorum. "Her şeyi söyleyebilme" ilkesi (bunun bir *ilke* olduğunu vurguluyorum), "ilkece" edebiyata bahşedilen toplumsal-yasal-politik güvence, Greko-Latin kültüründe ve *afortiori* Batılı olmayan bir kültürde çok fazla bir anlam taşımayan ya da hiç taşımayan bir şeydir. Batının her zaman bu ilkeye saygı gösterdiği anlamına gelmez bu: Ancak en azından orada burada bunu bir ilke olarak kurmuştur.

Hatta "edebiyat" adı verilen bir fenomenin Avrupa'da tarihsel biçimde, şu şu tarihte ortaya çıktığı söylense bile, bu, edebi nesnenin katı bir biçimde tanımlanabileceği anlamına gelmez. Edebiyatın bir özü olduğu anlamına gelmez. Hatta karşıt anlama gelir.

D.A.: Haklarında yazdığınız edebi metinlere dönersek bunların, felsefi metinlerden daha homojen bir grup oluşturması dikkat çekici (bu kategoriler oldukça uylaşımsal tarzda kullanılırken bile): özellikle yirminci yüzyıl metinleri ve özellikle modernist ya da en azından dili ve edebi uylaşımları kullanımlarıyla geleneksel olmayan metinler (çoğu, "güç" metinler der): Blanchot, Ponge, Celan, Joyce, Artaud, Jabès, Kafka. Sizi bu seçimi yapmaya yönlendiren nedir? Eserlerinizin yörüngesi açısından zorunlu bir seçim miydi bu?

J.D.: Hangi şekilde *haklarında*, onlar *ile*, onlara *yönelik*, onlar *için* (ne söylenmeli? ciddi bir soru bu) onların *adına*, *onuruna*, onlara *karşıt* olarak, belki de onların *yolunda* yazdığım edebi metinler –hangi şekilde, sizin ortaya koyduğunuz üzere, daha homojen bir grup oluştururlar? Bir yandan hemen her zaman taleplere ya da kışkırtmalara yanıt olarak yazıyorum. Bu yazılar, çok daha sıklıkla ister Mallarmé, Joyce, ister Celan, Bataille, Artaud, isterse Blanchot olsun çağdaşlarla ilgilidir. Ancak

bu açıklama yetersiz (Rousseau ve Flaubert de vardı), bu tür beklentilere yanıtım her zaman yumuşak olmadığından daha da yetersiz olacak. Bu "yirminci yüzyıl modernist ya da en azından geleneksel-olmayan metinler"in hepsinin edebiyatın *eleştirel* bir deneyimi içine kaydedilme ortak özelliği vardır. Kendi içlerinde ya da, şunu da diyebiliriz ki, işlettikleri edebi edimlerinde bir soruyu, aynı soruyu, ancak her seferinde tekil ve başka türlü işlettikleri soruyu taşırlar: "Edebiyat nedir?" ya da "Edebiyat nereden kaynaklanır?" "Edebiyatla ne yapmalıyız?" Bu metinler bir tür geri dönüştür, bizzat bunlar edebi kurum üzerinde bir tür geri dönüş*tür*. Ahmakça ve cahilce söylentilerle sık sık öne sürüldüğü gibi, yalnızca düşünümsel, aynasal ya da spekülatif olduklarından değil, başka bir şeye göndermede bulunmayı askıya almalarından değil. Ve olaylarının gücü, kendi (hem genel hem de tekil) olanakları hakkındaki bir düşüncenin *tekil* bir eserde kendi içlerinde işletildiği olgusuna dayanır. Şimdi söylediğim şey göz önüne alınırsa, Mallarmé'den Blanchot'ya "var olmayan" (*"das es nicht gibt"*) "mutlak şiir"in (Celan) ötesinde, edebi kurumun bu krizine (ki bir krizden fazla ve başkadır), "edebiyatın sonu" adı verilen şeye çok duyarlı olan metinlere daha kolay biçimde çekildim. Ancak edebiyat denilen bu şeyin paradoksal yapısı göz önüne alınırsa, başlangıcı, sonu*dur*. Kendi kurumsallığıyla, yani kırılganlığıyla, özgüllük yokluğuyla, nesne yokluğuyla belirli bir ilişki içinde başlar. Edebiyatın kökeni sorusu derhal edebiyatın sonu sorusuydu. Tarihi aslında asla var olmayan anıtın enkazı gibi *yapılandırılır*. Bir enkazın tarihidir, anlatılacak olayı üreten ve asla mevcut olmayacak bir hatıranın anlatısıdır. Hiçbir şey daha "tarihsel" olamaz, ancak bu tarih, yalnızca şeyleri, özellikle şimdiye ilişkin bu tezi ya da hipotezi –pek çok başka şey arasında bu anlama da geliyor değil mi?– değiştirmekle düşünülebilir. Bu tarihten daha devrimci hiçbir şey yoktur, ancak "devrim" de değişmek zorunda kalacaktır. Belki de gerçekleşen şey budur...

Bu metinler, kendi farklı tarzlarıyla artık basitçe ya da artık yalnızca edebi olmayan bütün metinlerdir. Ancak edebiyat hakkındaki rahatsız edici sorulara gelince, bu metinler yalnızca bu soruları ortaya koymakla kalmazlar; yalnızca bu

sorulara, örneğin Sartre'da olduğu gibi, teorik, felsefi ya da sosyolojik bir biçim vermekle kalmazlar. Sorgulamaları edebi bir performatiflik ve eleştirel bir performatiflik (ya da hatta krizdeki bir performatiflik) edimiyle de bağlantılıdır. Ve bunların içinde biraz önce sözünü ettiğim iki gençlik endişesi ya da arzusu bir araya getirilir: Tarihlendirmenin (geri dönmeyen şeyin, tekrarlanmayan şeyin, vaat olarak hatıranın vaat edilen deneyiminin, enkazın ya da küllerin deneyiminin) tekilliğini oyuna sokmak ya da korumak için yazmak; ve aynı zamanda, aynı hareketle bu tuhaf çelişkiyi, bu kurumsuz kurumu sorgulamak, çözümlemek, dönüştürmek.

Cezbeden şey, belki de kendisiyle ilgili soruları ve teorik yasaları biçimlendirmeye yetecek kadar güçlü bir tekillik olayıdır. Şüphesiz bu *güç* sözcüğüne geri dönmemiz gerekecek. Dilin muktedir olduğu "güç", dil ya da yazım olarak *var olan* güç, aynı zamanda tekil bir işaretin işaret olarak tekrar edilebilmesi, yinelenebilmesi gerekliliğidir. Öyleyse bu, örnekleşmeye ve böylece belirli bir genellik içermeye yetecek biçimde kendisinden farklılaşmaya başlar. Bu örnek yinelenebilirlik ekonomisi bizatihi biçimlenmedir. Ayrıca tarihi biçimlendirir ya da özetler. Joyce'un yazdığı bir metin, aynı zamanda güç belâ sınırlandırılabilir bir tarihin özetlenmesidir. Ancak tarihin, dilin, ansiklopedinin bu özetlenişi burada *mutlak biçimde* tekil bir olaydan, *mutlak biçimde* tekil bir imzadan ve böylelikle aynı zamanda bir tarihlendirmeden, bir dilden, otobiyografik bir kayıttan ayrılamaz. En küçük otobiyografik bir özellik içinde en büyük tarihsel, teorik, dilsel, felsefi kültür potansiyeli toplanabilir –beni gerçekten ilgilendiren şey bu. Bu ekonomik güç ile ilgilenen yalnızca ben değilim. Bunun yasasını anlamaya, ayrıca hangi açıdan bu yasaların biçimlenmesinin asla sona eremeyeceğini ya da tamamlanamayacağını göstermeye çalışıyorum. Çünkü özellik, tarihlendirme ya da imza –kısacası, biricik olanın yeri doldurulamaz ve çevrilemez tekilliği– esasen yinelenebilir; işaretlenen dizinin bir parçasını hem oluşturur, hem de oluşturmaz. Bu paradoksu vurgulamak, bilim karşıtı bir tavır değildir –tam tersi. Bu paradoksa akıl denilen şey ya da bir sağduyu mantığı adına direnmek, modern bilmesinlercilik biçimi olarak varsayılan bir aydınlanmanın gerçek figürüdür.

Bütün bunların başka şeyler arasında bizi farklı bir tarzda genel olarak "bağlam" hakkında düşünmeye sevk etmesi gerekir. Edebiyatın "ekonomi"si, bana *bazen* diğer söylem tiplerinin, örneğin tarihsel ya da felsefi söylemin ekonomisinden daha güçlü görünür. *Bazen*: Tekilliklere ve bağlamlara dayanır. Edebiyat potansiyel olarak daha güçlüdür.

D.A.: Gramatoloji Üzerine'de "ancak çok yakın zamanlarda bu şekilde kavranan bir ilerleme noktası, bir direnme noktası istisnasıyla edebi yazım, neredeyse her zaman ve neredeyse her yerde çok farklı tarzlara göre ve çok farklı dönemler boyunca, o *aşkın* okumaya, burada şüphe düşürdüğümüz gösterilen arayışına kendini ödünç vermiştir" (s. 160, çeviri değiştirildi). Bu "kendini ödünç verme" [*s'est prêtée d'elle-même à*] deyişi, bu tür bir aşkın okumayı davet edebilmesine rağmen, bu edebiyat yığınının ona *mecbur* olmadığını ima eder. Edebiyat adıyla tanınan her şeyin bu başat geleneğe karşı çıkan ya da onu yıkan tarzlarda yeniden-okunması için olanaklar mı görüyorsunuz? Yoksa *Konumlar*'da modernizmden önce başat edebiyat modeline karşı işleyebilen "belirli bir 'edebi' pratik"e göndermenizle ima edildiği üzere bu, yalnızca *bazı* edebi metinler için mi olanaklı?

J.D.: "Kendini ödünç verme" diyorsunuz. Her ne tipte olursa olsun –edebi, felsefi ve bilimsel, gazeteciliğe özgü, iletişimsel– her metin, her söylem her seferinde aslında kendisini bu okumaya ödünç vermez mi? Şimdi isimlendirdiğim söylem tiplerine bağlı olarak –ancak başkaları da var– bu ödünç verme biçimi farklıdır. Bunun her bir örneğe özgü bir tarzda çözümlenmesi gerekir. Aksine bu örneklerin hiçbirinde basitçe bu okumaya katılma mecburiyeti yoktur. Bu açıdan edebiyatın salt orijinalliği yoktur; felsefi, ya da gazeteciliğe özgü veya bilimsel bir söylem, "aşkın-olmayan" tarzda okunabilir. Burada "aşkın", anlam ya da gönderge yönünde (Sartre'ın oldukça basit ancak uygun düzyazı tanımıdır bu) gösterilene, biçime, dile ("metin" demediğime dikkat edin) duyulan ilginin ötesine gitmek anlamına gelir. Herhangi türden bir metnin aşkın-olmayan türden bir okuma-

sı yapılabilir. Dahası *kendinde* edebi olan hiçbir metin yoktur. Edebilik metnin doğal bir özü, içsel bir niteliği değildir. Metinle yönelimsel bir ilişkinin, bir bileşen ya da bir yönelimsel tabaka olarak, uylaşımsal ya da kurumsal –her hâlükârda toplumsal– kuralların örtük bilincini kendisinde birleştiren yönelimsel bir ilişkinin bağlaşığıdır. Elbette edebiliğin yalnızca izdüşümsel ya da –her okurun ampirik öznelliği ya da kaprisi anlamında– öznel olduğu anlamına gelmez bu. Metnin edebi karakteri yönelimsel nesne tarafına, denilebilir ki noematik yapısına kaydedilir ve yalnızca noetik edimin öznel tarafına değil. Metnin "içinde" edebi okumayı talep eden ve edebiyat uylaşımını, kurumunu ya da tarihini hatırlatan özellikler vardır. Bu *noematik* yapı, öznellikte (Husserl'in deyişiyle "gerçek-olmayan" olarak) içerilir, ancak ampirik olmayan ve öznelerarası ve aşkın bir topluluğa bağlı bir öznellikte. Bu fenomenolojik dil tipinin gerekli olduğuna inanıyorum, belirli bir noktada, yazma ya da okuma ve özellikle edebi yazma ya da okuma durumunda tam da kurum ve uylaşım kavramını olduğu kadar fenomenolojiyi de krize sokan şeye teslim olmak zorunda kalsa bile (ancak bizi çok uzağa götürür bu). Aşkın okumayı askıya almadan, ancak metne ilişkin tutumun değiştirilmesiyle edebi bir uzamda herhangi bir bildirim –bir gazete makalesi, bilimsel bir teorem, bir iletişim yazısı– daima yeniden-kaydedilebilir. Bu yüzden (doğal ya da tarih-dışı) bir edebiyat özünden çok, bir edebi *işleyiş* ya da bir edebi *yönelimsellik*, bir deneyim vardır. Edebiyatın özü, bu öz sözcüğüne bağlı kalacak olursak, kayıt ve okuma "edimlerinin" özgün bir tarihinde bir dizi nesnel kural olarak üretilir.

Ancak edebiyatla uğraşmak için, bir metni edebi bir metin olarak okumak için aşkın okumayı askıya almak yetmez. Her şeye rağmen nesneyi bir edebi nesne olarak kurmadan dilin işleyişiyle, her tür kayıt yapısıyla ilgilenilebilir; gönderme askıya alınamaz (ki bu imkânsızdır), ancak anlamla ya da göndergeyle dogmatik ilişki askıya alınabilir. Edebi yönelimselliğin özgüllüğüne yol açan şeyi kavrama güçlüğü buradan kaynaklanır. Her hâlükârda bir metin kendi başına kendisini "aşkın" bir okumaya ödünç vermekten kaçınamaz. Bu aşkını yasaklayan bir edebiyat kendisini fesheder. Bu "aşkın" uğrak

bastırılamazdır, karmaşıklaştırılabilir ya da katlanabilir; ve bu katlamalar oyununda edebiyatlar arasındaki, edebi olan ve edebi olmayan arasındaki, edebi olmayan metinlerin farklı metinsel tipleri ya da uğrakları arasındaki fark kaydedilir. Aceleyle dönemselleştirmekten çok, örneğin modern bir edebiyat bu aşkın okumaya daha çok direnç gösterir demekten çok, tipolojinin tarihle kesiştirilmesi gerekir. Bu aşkın okumaya diğerlerinden daha çok direnç gösteren metin tipleri, bir metinde uğraklar vardır ve bu yalnızca modern anlamda edebiyat için geçerli değildir. Edebiyat öncesi şiir ya da epikte (*Ulysses*'te olduğu kadar *Odyssey*'de) bu gönderme ve bu indirgenemez yönelimsellik, anlama ya da göndergeye duyulan "dogmatik" ve naif inancı da askıya alabilir.

Bunu daima eşit olmayan ve farklı bir biçimde yapsalar bile şiir ve edebiyat, aşkın okumanın "dogmatik" naifliğini askıya almaya ortak bir özellik olarak sahiptirler. Ayrıca bu, bu deneyimlerin felsefi gücünü, fenomenalliği, anlamı, nesneyi, hatta esasen varolanı, en azından potansiyel bir gücü, felsefi bir *dunamis*'i –yine de bu yalnızca yanıtlarken, okuma deneyiminde geliştirilebilir, çünkü metinde bir töz gibi gizli değildir– düşünme yönünde bir kışkırtma gücünü açıklar. Şiir ve edebiyat, bir tezi *bu sıfatla bir tez* kılan şeye "fenomenolojik" erişimi sağlar ya da kolaylaştırır. Felsefi bir içeriğe sahip olmadan şöyle ve şöyle bir tez olmadan ya da bu tezi taşımadan önce edebi deneyim, yazma ya da okuma, bu tezin düşünülmesine olanak tanıdığı kadarınca nötrleşmiş ya da nötrleştirici bir "felsefi" deneyimdir. Bu tezin, inancın, konumun, naifliğin, Husserl'in "doğal tavır" olarak adlandırdığı şeyin dogmatik olmayan bir deneyimidir bu. Bakışın bu fenomenolojik dönüşümü, Husserl'in önerdiği bu "aşkın indirgeme", belki tam da edebiyatın koşuludur (doğal koşulu demiyorum). Ancak şu da gerçektir ki, bu önermeyi kendi sınırına taşırsam, bu şeyleri sunduğum fenomenolojik dilin, kendi kesinliklerinden (mutlak aşkın bilincin ya da şüphe edilemez *cogito*'nun vb. öz-mevcudiyeti) çıkarılmakla ve tam olarak edebiyatın ya da hatta oldukça basit bir biçimde kurgunun ve dilin aşırı deneyimiyle çıkarılmakla sonuçlanacağını (başka yerlerde söylemiş olduğum gibi) söylemeye ayartılabilirim.

Şunu da soruyorsunuz: "Edebiyat adıyla tanınan her şeyin bu başat geleneğe karşı çıkan ya da onu yıkan tarzlarda yeniden-okunma olanaklarını mı görüyorsunuz? Yoksa ... yalnızca *bazı* edebi metinler için mi olanaklı bu?

Bir diğer "ekonomist" yanıt: Metni kuran, böylelikle oluşturan uylaşımsal ve yönelimsel uzam göz önüne alındığında, edebiyatta aslen edebi olmaya yazgılı olmayan bir şey daima kaydedilebilir. Uylaşım ve yönelimsellik değişebilir; bunlar daima belirli bir tarihsel istikrarsızlığa neden olurlar. Ancak her şey edebiyat olarak yeniden-okunabilirse, bazı metinsel olaylar, kendilerini diğerlerinden daha iyi olan buna ödünç verirler, potansiyelleri daha zengin ve daha yoğundur. Ekonomik bakış açısı buradan kaynaklanır. Bu zenginliğin kendisi –mutlak biçimde istikrarlı, nesnel ve doğal– mutlak bir değerlendirmeye yol açmaz. Bu ekonomiyi teorileştirme güçlüğü buradan kaynaklanır. Hatta bazı metinlerin daha büyük bir biçimlendirme potansiyeline sahip göründükleri, edebi eserler *ve* edebiyat hakkında ve böylelikle kendileri hakkında çok şey söyleyen eserler, performatiflikleri bir anlamda en küçük olanaklı uzamda en büyük *olanağı gösteren eserler göz* önüne alınsa bile bu, yalnızca bir metne kaydedilen değerlendirmelere, bizzat biçimlendiren ve performatif olan konumlanmış okumalara yol açabilir. Potansiyellik metinde içsel bir nitelik gibi gizli değildir.

D.A.: Kendilerini yapıbozumla ilişkilendiren belirli edebi teorisyenlere ve eleştirmenlere göre bir metin, tartışmakta olduğumuz türden aşkın bir okumaya direnç gösterdiği zaman "edebi" ya da "şiirsel"dir...

J.D.: Hiçbir metnin buna mutlak biçimde direnç gösterdiğine inanmıyorum. Bu tür bir okumaya mutlak direnç, yalnızca ve yalnızca metnin izini yok eder. Daha çok şunu söyleyebilirim ki, bir metin bir tür orijinal müzakere aracılığıyla ne anlamı ne de göndermeyi feshetmeksizin bu dirençle bir şey, daha önce andığım nedenlerden dolayı tanımlamakta çok sıkıntı çektiğimiz bir şey yaptığı zaman, o metin şiirsel-edebidir. Çünkü bu tür bir tanımlama yalnızca çokkatlı, ince ve tabakalaşmış

uylaşımsal ve yönelimsel değişiklikleri göz önüne almamızı değil, ayrıca belirli bir noktada genel olarak metnin ve özellikle edebiyatın metinselliğiyle sınırları sınanan yönelim ve uylaşım değerlerinin sorgulanmasını da gerektirir. Eğer her edebi metin göndergesel naifliğin, *dogmatik* göndergeselliğin (gönderge ya da genel olarak yönelimsel ilişki değil) askıya alınmasını oynayıp müzakere ederse, her metin bunu farklı, tekil biçimde yapar. Eğer edebiyatın hiçbir özü –örneğin edebi şeyin öz-kimliği– yoksa, eğer edebiyat olarak ilan ya da vaat edilen şey kendisini asla bu sıfatla sunmazsa bu, pek çok şey arasında yalnızca salt öz-göndergesel edebiyatın ya da bir eser hakkında konuşan bir edebiyatın derhal feshedileceği anlamına gelir. Muhtemelen gerçekleşen şey bu, diyeceksiniz. Bu durumda edebiyat adı altında arzumuzu uyandıran şey, bu hiçin hiç-leşmesi deneyimidir. Varlık deneyimi, ne az ne çok, metafiziğin kenarında, edebiyat belki de her şeyin kenarında durur, kendisi de dâhil neredeyse her şeyin ötesinde. Dünyadaki en ilginç şeydir bu, belki de dünyadan daha ilginç ve bu yüzden bir tanımı yoksa, edebiyat adı altında ilan edilen ve reddedilen şey, başka herhangi bir söylemle tanımlanamaz. Asla bilimsel, felsefi, iletişimsel olamaz.

Ancak bütün bu söylemlere açılmazsa, bu söylemlerden herhangi birine açılmazsa, edebiyat da olmaz bu. Anlam ve göndergeyle *askıya alınmış* bir ilişki olmaksızın edebiyat yoktur. *Askıya alınmış*, *askıya alınma*, ayrıca *bağımlılık*, koşul, koşulluluk anlamına gelir. Askıya alınmış koşuluyla edebiyat, yalnızca kendisini aşabilir. Şüphesiz bütün dil kendinden başka bir şeye ya da başka bir şey olarak dile göndermede bulunur. Bu güçlükle oyalanmamalı. Bu açıdan edebi dilin özgül farkı nedir? Onun orijinalliği, dil üzerine bu dil aşırılığı üzerinde durmasından ve ona dikkat çekmesinden mi ibaret? Edebiyat olarak, yani daima ilişki içinde, edebi olmayanla ilişki içinde olduğundan kendisini tanımlayamayan bir kurum olarak bu dil aşırılığını sergilemekten, yeniden-işaretlemekten, yeniden-işaretlenmiş olarak sunmaktan mı ibaret? Hayır: Çünkü gösterdiği *şeyi* ve onu gösterdiği *şeyi* başka türlü göstermeksizin hiçbir şey göstermez. Bunun bütün dil için geçerli

olduğunu ve burada bir bildirimi yeniden-ürettiğimizi söyleyeceksiniz, örneğin Heidegger'in edebiyatla değil, ancak hakikatle ilişkisi içinde tam da dilin varlığıyla ilgilenen metinlerinde genelliği okunabilen bildirimi. Heidegger'in düşünceyi ve şiiri (birini diğerinin yanına) *paralel olarak* koyduğu doğrudur. Bundan başka edebiyat sorusunu tanımlamakta, bunu hakikat sorusundan, dilin özünden, bizzat özden ayırmakta hâlâ *sıkıntı çekiyoruz*. Edebiyat, dilin özüyle, hakikatle ve özle, genel olarak özün diliyle de çektiğimiz bu "sıkıntı"nın yeri ya da deneyimidir. Eğer edebiyat sorusu kafamıza takılırsa ve özellikle bu yüzyılda ya da hatta savaştan itibaren bu yarım yüzyılda ve Sartrecı biçimiyle ("Edebiyat nedir?") ya da "biçimci", ancak tam da edebiliğin özcü biçimi olarak kafamıza takılırsa, belki de "S, P'dir", "Edebiyatın özü bu ya da şudur" tipinde bir yanıt beklememizden dolayı değil, aksine bu yüzyılda edebiyat deneyiminin "... nedir? sorusunun otoritesini ve yerindeliğini ve bütün ilişkili öz ya da hakikat rejimlerini sarsan bütün yapıbozumcu sarsıntıları katetmesinden dolayıdır bu. Her hâlükârda ilk sorunuza dönmek gerekirse, bu yere konumlanmak o kadar güçtür ki, edebiyata ilgim felsefeye ya da metafiziğe ilgimi kateder ve nihayetinde ne birinde ne de ötekinde durur.

D.A.: Batılı edebiyat ve edebiyatı okuma geleneğini metafiziksel varsayımlar tarafından egemen olunmuş olarak görme tarzlarınız hakkında daha açık olabilir misiniz? *Konumlar*'da edebiyatın "tematizm, sosyolojizm, tarihselcilik, psikolojizm" gibi yanlış yorumlarına karşı çıkmak için "biçimsel ve sentaktik eser zorunluluğu"na göndermede bulunuyorsunuz, ayrıca eserin biçimsel indirgenişine karşı da uyarıda bulunuyorsunuz. Burada edebiyat ve edebi eleştiri arasında bir ayrım yapmak gerekir mi? Size göre, eleştiri ya da yorum türleri bu tür indirgemelerden kaçmış mıdır?

J.D.: "Metafiziksel varsayımlar", çok dikkatli bir biçimde ayırt edilmesi gereken birtakım tarzlarda edebiyatta ya da okumada ("edebiyatı okuma" diyorsunuz) yer alabilir. Bunlar kaçınıla-

mayacak kusurlar, hatalar, günahlar ya da rastlantılar değildir. Gerçekten zorunlu pek çok program –dil, gramer, genelde kültür– boyunca bu tür "varsayımlar"ın tekerrürü öylesine yapısaldır ki, bunları tasfiye etmek söz konusu bile olamaz. Edebi metinler bağlamında daima felsefi tezler vardır. Bir edebi metnin semantiği ve tematiği bir metafizik taşır –sözcüğün İngilizce [*assume*] ya da Fransızca [*assumer*] anlamıyla– "üstlenir". Bizzat bu içerik tabakalaştırılır; temalar, sesler, biçimler, farklı türler aracılığıyla ortaya çıkar. Ancak yine şimdi kullanmış olduğum kasıtlı olarak çiftanlamlı ifadeyi toparlamak gerekirse, edebiyatın *askıya alınmışlığı*, taşıdığı "varsayım"ı nötrleştirir; bu kapasiteye sahiptir, yazarın, yorumcunun ya da okurun (ve bir şekilde bütün bu rolleri oynayan herkesin) bilinci bu kapasiteyi asla bütünüyle etkili ve mevcut kılamasa bile. Her şeyden önce bu kapasite çifte, çiftanlamlı, çelişkili, *asılı* ve *arada asılı*, bağımlı ve bağımsız olduğundan dolayı bir "varsayım" hem üstlenilir hem de askıya alınır. Müthiş biçimde çiftanlamlı *kurgu* sözcüğü (ki bazen edebiyatla eş-kapsamlıymış gibi yanlış kullanılır), bu durum hakkında bir şey söyler. Bütün edebiyat türe ya da "kurgu" tipine ait değildir, ancak bütün edebiyatta kurgusallık vardır. "Kurgu"dan başka bir sözcük bulmalıyız. Ve bu kurgu aracılığıyla "dil"in "öz"ünü ya da "hakikat"ini temalaştırmaya çalışıyoruz.

Bu konuda kendisiyle daima ya da her açıdan hemfikir olmasam bile Paul de Man, nihayetinde genel olarak bütün edebi retoriğin, bir tür ironi, metafiziksel inanç ya da tez açısından bir ayırma ironisi diyebileceğiniz şeyi, bunu açıkça ortaya koyarken bile, uygulayarak kendi başına yapıbozumcu olduğunu öne sürerken hatalı değildir. Şüphesiz bunun daha karmaşık kılınması gerekiyor; belki de "ironi" bu "askıya alma"ya, bu *epochè*'ye işaret eden en iyi kategori değildir; ancak burada, kesinlikle şiirsel ve edebi deneyimde indirgenemeyen bir şey vardır. Tarihdışı olmayan, tarihdışı olmaktan çok uzak olan bu özellik [*trait*] ya da daha çok geri çekilme [*retrait*], Homeros'tan Joyce'a, Homeros'tan önce ve Joyce'tan sonra "edebi tarih"in ya da şiir veya belles-lettres'in tarihinin dönemleştirimlerini epeyce aşar.

Bu muazzam uzamın içinde pek çok ayrım zorunludur. "Edebi" adı verilen bazı metinler, felsefeyi diğerlerinden daha keskin ya da daha tematik veya daha iyi bilgilendirilmiş bir tarzda ("eleştirir" ya da "yapıbozuma uğratır" demeyelim) "sorgular". Bazen bu sorgulama edimsel yazım pratiği, dilin, retoriğin sahnelenmesi, düzenlenmesi, işlenişi aracılığıyla, spekülatif argümanlar aracılığıyla olduğundan daha etkili bir biçimde gerçekleşir. Bazen böylesi teorik argümanlar eleştiri biçiminde olsalar bile, "metafiziksel varsayımlar" için şu ya da bu "yazım biçimi"nden daha az "istikrarsızlaştırıcı"dır ya da kesinlikle daha az endişelendiricidir. Açık ve kanonik "metafizik" tezlerle yüklü bir eser, yazımının işleyişinde, geleneksel yazımın normlarını ya da tarzlarını herhangi bir tarzda etkilemeksizin kendisini radikal biçimde devrimci ilan eden bir metinden daha güçlü "yapıbozumcu" etkilere sahiptir. Örneğin semantiklerinde, yönelinmiş anlamlarında, hatta tezlerinde oldukça "fallusmerkezci" bazı eserler, paradoksal etkiler üretebilirler, aslında fallusmerkezciliğin düzenini ya da mantığını rahatsız eden ya da şeylerin tersine çevrildiği sınırlara dokunan bir yazının cesareti aracılığıyla paradoksal biçimde karşı-fallusmerkezci etkiler üretebilirler: Bu durumda düzenin kırılganlığı, emniyetsizliği, hatta enkazı bile daha aşikârdır. Burada Ponge örneği kadar Joyce örneğini de düşünüyorum. Aynı şey, politik bir bakış açısından da işler. Dil ve yazım deneyimi, tutkusu (burada tam da bedenden, arzudan, çileden söz ediyorum) tematik olarak "reaksiyoner" ya da "muhafazakâr" söylemleri katedebilir ve bunlara, neoakademik ya da neoklasik biçimlerde barışçı tarzda gelişen (ister sağ ister sol) "devrimci" adı verilen metinlerin gücünden daha büyük bir kışkırtma, sınır-aşımı ya da istikrarsızlaştırma gücü verebilir. Burada yine politik mesajı ve temaları meşru biçimde "sağda" konumlandırılan, yazı ve düşünce eserleri artık kolayca ne kendi içlerinde ne de etkileriyle sınıflandırılabilen bu yüzyılın pek çok eserini düşünüyorum.

Belki de görevimiz, bu yüzyılın birçok güçlü düşünce eserinin ve sisteminin neden zaman zaman muhafazakâr (Joyce) zaman zaman vahşice ve şeytanca kanlı, ırkçı, anti-semitik

(Pound, Céline), zaman zaman çiftanlamlı ve istikrarsız (Artaud, Bataille) felsefi, ideolojik, politik "mesajlar" alanı olduğunu düşünmektir. Blanchot ya da Heidegger'in tarihleri, Paul de Man'ınki de çok daha karmaşık, kendi içlerinde daha heterojen ve birbirlerinden o kadar farklıdır ki, sırf bu birliktelik bu konu üzerine yersizlikleri çoğaltanlardan bazılarını kafa karışıklığına teşvik etme riski taşıyabilir. Yazık ki bu liste, uzun bir listedir. Çiftanlamlılık, heterojenlik ya da istikrarsızlık konusunda tanım gereği çözümleme bütün kapanışlardan ve bütün tüketici biçimlendirmelerden kaçar.

"Edebi üretim" için geçerli olan şey, "edebiyatı okuma" için de geçerlidir. Şimdi hakkında konuştuğumuz performatiflik, okurlar için aynı sorumluluğu talep eder. Bir okur bir tüketici, bir izleyici, ziyaretçi, hatta bir "alıcı" değildir. Böylece bir kez daha aynı paradoksları ve aynı tabakalaşmaları buluruz. Kendisini "yapıbozumcu" bildirilerle, tezlerle ya da teoremlerle sunan bir eleştiri, bu şekilde ortaya koyabilirsem, en uylaşımsal okumaları gerçekleştirebilir. Ve karşılıklı olarak. Ve tam da her okumanın içerisinde bir ve aynı kişi tarafından imzalanan iki ucun arasında belirli bir eşitsizlik ve hatta belirli bir heterojenlik bile indirgenemez kalır.

Aynı zamanda sorunuz "tematizm"e, "sosyolojizm"e, "tarihselcilik"e, "psikolojizm"e karşıt olarak "biçimsel ve sentaktik eser zorunluluğu"na, ayrıca biçimsel indirgemeye karşı yapılan uyarıya göndermede bulunuyor. Bu konuda görünüşte çelişkili hareketler yapmak için bunun zorunlu olduğunu düşünüyorsam, sıkça, özellikle "İkili Oturum"da ("Double Session") kaydettiğim üzere, bana bu karşıtlıklar dizisinin (biçim/içerik, sentaks/semantik ya da tematik) bir metnin olayında ve imzasında gerçekleşen şeyi ölçemiyor görünmesinden dolayıdır bu. İki hegemonya tipini ardı ardına değiştirerek edebiyatın toplumsal-psikolojik-tarihsel indirgemelerine ilişkin tartışmaları yöneten, daima bu karşıtlıklar dizisidir.

Bu, beni sorunuzun son kısmına götürüyor: "Burada edebiyat ve edebi eleştiri arasında bir ayrım yapmak gerekir mi?" Emin değilim. Biraz önce söylenen şeyler, bunların her ikisiyle de ilişkili olabilir. "Edebiyat" ve "edebi eleştiri" arasında katı

bir ayrımdan ya da bu ikisinin birbirine karıştırılmasından rahatsızım. Bunlar arasındaki katı sınır ne olurdu? Yararlı tek tür olan "iyi" edebi eleştiri, bir edimi, bir edebi imzayı ya da karşı-imzayı, dil *içinde*, bir yaratıcı dil deneyimini, okunan metnin alanında okuma ediminin bir kaydını ima eder. Bu metin kendisinin bütünüyle "nesnelleştirilme"sine asla izin vermez. Yine de her şeyi karıştırabileceğimizi ve bütün bu "edebi" ya da "eleştirel" (çünkü edebi eser adı verilen şey "*içinde*" işbaşında olan bir "eleştirel" örnek de vardır) üretim tipleri arasındaki ayrımlardan vazgeçebileceğimizi söylemiyorum. Bu yüzden belirli edebiyat biçimleri ve belirli ... biçimleri arasında uygun ayrımları haklılaştırdığımız başka bir uzamı belirlemek ya da sınırlandırmak zorunludur; belirli edebiyat biçimleri ve belirli ... biçimleri, buna ne isim verileceğini bilmiyorum, sorun bu, edebiyatın sınırlarını bozarken edebiyata ait olan o "eleştirel" icatlar için bir isim icat etmeliyiz. Her hâlükârda "edebiyat" ve "edebi eleştiri" arasında ayrım yapmasam da bütün yazma ya da okuma biçimlerini özdeşleştirmiyorum. Bu yeni ayrımlar, sınırların saflığından ve doğrusallığından vazgeçmelidir. Bunlar yukarıda karşılaştığımız bütün karşıtlıklar arasındaki özsel bulaşma olanağını ve burada edebiyat ve eleştiri ya da okuma veya edebi yorum arasındaki özsel bulaşma olanağını göz önüne alabilen bir biçime sahip olmalıdırlar.

D.A.: Bu soruyu biraz daha izlersek, edebi eleştiri geleneği, kendisini felsefe olarak, "metafiziksel önvarsayımlarla ve tartıştığı edebi metinlerden daha çok yönetiliyor olarak göstermektedir, diyebilir misiniz?

J.D.: Çok genel bir yanıt vermek gerekirse, evet diyebilirim. Basitçe bir edebi eleştiri çalışması, basitçe felsefi bir söylemden daha fazla "metafiziksel varsayımlarla yönetiliyor" değildir. Hiçbir şey homojen değildir. Hatta en kanonik gelenekle ilişkilendirilen filozoflar arasında bile kopma olanakları daima eyleme geçmeyi bekliyorlar. En radikal yapıbozumcu motiflerin Platoncu, Kartezyen, Kantçı metin adı verilen şeyin "içinde" iş başında olduğu daima gösterilebilir (bunu, örneğin *Timaios*'un

khōra'sına ilişkin olarak göstermeye çalışmıştım).[2] Bir metin asla "metafiziksel varsayımlar"la tümüyle yönetilmez. Aynı şey edebi eleştiri için de geçerlidir. "Her örnek"te (ve "örnek", tekillik, imza ya da korpus tanımlaması zaten bir sorundur) metafiziksel modelin bir egemenliği, bir egemeni vardır ve böylece bu otoriteyi tehdit eden ya da temelden yoksun kılan karşı-güçler de vardır. Bu "enkaz" güçleri, olumsuz değildir, tam da eziyet ediyor göründükleri şeyin üretici ya da kurucu gücüne katılırlar. Güç hiyerarşileri, güç ilişkileri vardır: Dahası felsefede olduğu kadar edebi eleştiride de. Bunlar aynı güçler değildir. Edebi eleştirinin "edebi" olarak ilan edilen ve tam da şimdi metafiziksel tezleri askıya aldıklarını söylediğimiz metinlerle uğraşması olgusunun eleştiri üzerinde etkileri olmalıdır. *Genel olarak* "edebi eleştiri"den söz etmek güçtür. Bu sıfatla, başka bir deyişle bir kurum olarak, on dokuzuncu yüzyılın başlarından ya da buna yakın bir tarihten itibaren modern Avrupa üniversiteleriyle aynı zamanda kuruldu; tam da teorik olmak istediğinden dolayı, sanırım edebiyatın kendisinden daha felsefi olmaya eğilim göstermiş olmalı. Bu bakış açısından, belki de söz ettiği edebi metinlerden daha metafizikseldir. Ancak her örnekte bunu göz önüne almak zorunludur. Genel olarak edebi eleştiri, biçim olarak çok felsefidir, hatta bu konuda profesyonel olanlar filozof olarak eğitim görmeseler ya da felsefeye karşı şüphelerini ilan etseler bile. Edebi eleştiri belki de yapısal olarak felsefidir. Burada söylediğim şeyin –tam da hakkında konuştuğumuz nedenlerden dolayı– bir iltifat olması gerekmiyor.

D.A.: Edebiyatın metafiziksel gelenekle tarihsel dayanışmasının tanıtlanmasını, edebi eleştirmenler tarafından üstlenilmesi gereken önemli bir görev olarak da görüyor musunuz? Çoğu okurun bu tür edebiyattan ve onu teşvik eden eleştiriden almış olduğu ve hâlâ aldığı keyfi, herhangi bir şekilde –eleştirel bir anlamda- sorgulamak ister misiniz? Bu şekilde sözmerkezci ve metafiziksel olarak anlaşılan ve öğretilen edebiyat, tarihsel olarak ve şimdi, belirli bir etikle ve politikayla işbirliği içinde midir?

2 Jacques Derrida, *"Chôra"* (Ed. n.).

J.D.: Öncelikle sorunuzu alıntılayayım: "Edebiyatın metafiziksel gelenekle tarihsel dayanışmasının tanıtlanmasını, edebi eleştirmenler tarafından üstlenilmesi gereken önemli bir görev olarak da görüyor musunuz?" "Tanıtlanma" ile belki de yapıbozumu ima ediyorsunuz: Reddedilmese bile, en azından sorgulanması, yıkılması ve yerinden edilmesi gereken bir bağın tanıtlanması. Her hâlükârda bu dayanışmayı tanıtlamahyız ya da her durumda edebiyat, bir edebiyat tarihi ve metafiziksel gelenek arasındaki bağın farkında olmalıyız –bu bağ tam da şimdi sunulan nedenlerden dolayı karmaşık olsa bile.

Bazı insanların inandıkları ya da yalandan inanmak istedikleri şeye karşı, fazlasıyla bir tarihçi, bir tarihselci olarak düşünüyorum –bu bakış açısından. Bu tarihsel dayanışmayı ve onun kurulma tarzını sürekli hatırlamalıyız. Metafiziksel tarih kavramından da şüphelenmemiz gerekse bile, yapıbozum yüksek derecede bir "tarihçinin" tutumunu talep eder (örneğin *Gramatoloji Üzerine* bütünüyle bir tarih kitabıdır). O her yerdedir.

Bu yüzden edebiyatın ve tarihin ya da metafizik geleneğinin bu "tarihsel dayanışma"sının sürekli hatırlanması gerekir, şimdi yaptığımız gibi farklara, uzaklıklara işaret etmek gerekse bile. Bunu söyleyerek, bu görev, doğru biçimde söylediğiniz üzere "önemli bir görev", yalnızca edebi eleştirmenlerin görevi değildir, aynı zamanda yazarın da görevidir; ahlâki ya da politik anlamda zorunlu bir ödev değil, ancak bana göre okuma ya da yazma deneyiminde içsel bir görev. Bu tarihsellik "olmalıdır", bütün okumanın ya da bütün yazımın tarihselleştirilmesi, "tarihçiye ait" olması, ama daha az "tarihselci" olması anlamına gelmez bu. Şüphesiz bu soruya daha sonra geri döneceğiz.

Yazı deneyiminde bir tür paradoksal tarihsellik vardır. Yazar kendisini taşıyan ya da kendisinin dönüştürdüğü, icat ettiği, yerinden ettiği tarihsel gelenek hakkında bilgisiz ya da naif olabilir. Ancak tarihsel farkındalığın ya da bilginin yokluğunda bile yazarın, bazı profesyonel "tarihçiler"in bir bilimin içeriğini "nesnelleştirme"yle naif biçimde ilgilenme deneyiminden daha önemli, daha canlı, tek kelimeyle daha *zorunlu* bir deneyim sırasında tarihi "ele alıp" almadığını merak ediyorum.

Bu, ahlâki ya da politik bir ödev olmasa bile (ancak böyle bir ödev haline de gelebilir), bu yazım deneyimi bir buyruğa "tabi" dir: Tekil olaylar için uzam sunmak; artık teorik bir bilgiden, yeni konstatif bildirimlerden ibaret olmayan yazı edimleri biçiminde yeni bir şey icat etmek; en azından, dili değiştirirken dilden daha fazla değişen kuruluş ve yasama vaatleri, emirleri ya da edimlerinin performatifliğine benzer şiirsel-edebi bir performatifliğe kendini vermek. Bu, tekrar etmekten daima daha ilginçtir. Bu tekil performatifliğin etkin olması için, yeni bir şeyin üretilmesi için, tarihsel yeterlik belirli biçimde (örneğin edebi tarih konusunda belirli bir akademik bilgi türü biçiminde) vazgeçilmez değildir; ancak fırsatları çoğaltır bu. Bir araştırma etkinliğinde değilse bile, bu şekilde yazma deneyiminde bir yazar, geçmiş hakkında, edebiyatın, tarihin ya da felsefenin, genel olarak kültürün geçmişi hakkında merak, ilgi ve endişe taşıyamaz. Bir şekilde onu göz önüne alamaz ve kendisini bu konuda her ne türden kopma ya da reddiye olursa olsun bir soykütüğüne kayıtlı, sorumlu bir varis olarak düşünemez. Kopma ne kadar keskinse, soykütüksel sorumluluk o kadar hayatidir. Geçmişin açıklanması, istensin ya da istenmesin, göz önüne alınmak zorundadır. Bir kez daha, bu tarihsellik ya da bu tarihsel sorumluluk zorunlu olarak tarihin farkındalığıyla, bilgisiyle ya da hatta temalarıyla bağlantılı değildir. Şimdi önerdiğim şey, Joyce için, o muazzam tarihsel hafıza alegorisi için, her tümcede ve aynı anda birçok dilde Batılı kültür bütününü bir araya toplayan tarzda yazmayan Faulkner için de geçerlidir.

Bunun "keyif" [*enjoyment*] konusundaki sorunuzla ilişkilendirilmesi gerekebilir mi? Bu sözcüğün, *plaisir* ya da *jouissance* (İngilizceye çevrilmesi çok güç olan bir sözcük) olarak çevrilip çevrilemeyeceğini bilmiyorum. "Yapıbozum", "yapıbozumcu" sorgulama, okuma ya da yazma deneyimi hiçbir şekilde "keyif"i tehdit etmez ya da ona şüphe düşürmez. Tam tersi olduğuna inanıyorum. Her zaman "*jouissance*" vardır (ancak bu olayın "vardır"ı kendi başına aşırı biçimde muammalıdır), "yapıbozum" vardır. Etkili yapıbozum. Belki de yapıbozumun yasaklı *jouissance*'ı özgürleştirme misyonu değilse bile, et-

kisi vardır. Göz önünde bulundurulması gereken şeydir bu. "Yapıbozum"un bütün muarızlarını en çok rahatsız eden, belki de bu *jouissance*'tır. Dahası "yapıbozumcular" olarak adlandırdıkları kişileri, büyük eserleri ya da geleneğin zengin hazinelerini okumaktan aldıkları olağan zevkten kendilerini mahrum etmekle ve aynı zamanda aşırı derecede oyuncul olmakla, çok fazla haz almakla, kendi hazları için hoşlandıkları şeyden söz etmekle vb. suçlayanları. Bu "sürü mantığı" ustaları, o komik sözdağarını kullanmak gerekirse, "yapıbozumcular"ın kendilerini hazdan en çok mahrum eden kişiler olmadıklarını belirsiz bir biçimde anlarlar. Bazen buna tahammül etmek güç.

Elbette haz, haz ilkesi ve ötesi sorusu özellikle edebiyatta basit değildir ve burada onu ele alamayız. Ancak bir parça kısa ve aforistik olabilirsem, ayrıca psikanalitik aşamaları yıkıp *Kartpostal*'da bu konuda tanıtlamaya çalıştığım şeye geri göndermede bulunursam, diyebiliriz ki, olası en büyük haz olmaksızın hiçbir verimli yapıbozum yoktur. Zaman kazanmak için, geçici bir tarzda ve kolaylık sağlamak için bu paradokslar, bastırma ve bastırmanın kaldırılması açısından sunulabilir. Bu açılardan edebiyat bastırmayı kaldırır, en azından belirli bir dereceye kadar, kendi tarzında, asla tamamen değil ve kurala dayalı senaryolara göre, ancak daima edebiyatın tarihi olarak adlandırdığımız şeyde kendi kurallarını değiştirme süreci içinde. Bu kaldırma ya da bastırmanın kaldırılmasının bu simülakrı, asla nötr olmayan ve verimsiz olmayan, belki de bu askıya alınmışlığa, tam da şimdi konuştuğumuz tezin ya da metafiziksel varsayımın bu *epochē*'sine asılı duran bir simülakr. İnce ve yoğun bir hazza yol açabilir. Edebiyatsız, "yaşamda", edebiyatsız yaşamda üretilebilir, ancak edebiyat da kendi tarzında "yaşamda"dır, gerçek yaşamla diğer yaşam arasında ayrım yapabileceklerini düşünenlerin sakince söyledikleri gibi "gerçek yaşam"da. Haz, bu sınırda oynanan oyunla, bu sınırda askıya alınmış şeyle bağıntılıdır. Ayrıca simülakrın, hatta mimesisin bütün paradokslarıyla da bağıntılıdır. Çünkü eğer "yapıbozum", yine zaman kazanmak için bu sözcüğü kullanmak gerekirse, belirli bir mimesis yorumunu –bir mimetolojizm, taklide indirgenmiş bir mimesis olarak adlandırdığım şeyi– sökebilir;

mimesthai'nin "mantık"ı yapıbozuma uğratılamaz ya da daha çok yapıbozumun "kendisi" *kadar* yapıbozuma uğratılabilir. Bu hem tanımlama hem de tanımsızlaştırmadır, çiftin deneyimidir, yinelenebilirlik hakkındaki düşüncedir vb. Edebiyat gibi, haz gibi, pek çok başka şey gibi. Mimesisten alınan hazzın zorunlu olarak naif olması gerekmez. Mimesiste oyunda olan şeyler çok marifetlidir. Ve hatta bir naiflik ve indirgenemez bir naiflik olsa bile, bütünüyle kurtulma umuduyla naifliği yapıbozuma uğratmak, onu ifşa etmek ya da çözmekten ibaret değildir: Daha çok ona teslim olmanın ve onu hesaba katmanın *belirli* bir tarzıdır.

Böylelikle: Hazsız hiçbir yapıbozum, yapıbozumsuz hiçbir haz olamaz. İstenirse ya da yapılabilirse, buna teslim olmak ya da buradan devam etmek "zorunludur". Ancak irticalen konuşurken daha öteye ilerlemekten vazgeçiyorum. Zaman ya da yer sıkıntımız var.

D.A.: Daha önceki sorumda göndermede bulunduğum tarihsel yeniden-okuma türü, uzun bir dönem boyunca edebi metinlerin, ayrıca bu metinler üzerine yorumların fallusmerkezci varsayımlarının tanıtlanmasını kendi amacı olarak benimseyen bir feminist eleştiride çok gelişmiştir belki de. Bu çalışma sizinkiyle örtüşüyor mu? "Edebiyat", metinlerin –sözmerkezciliğin yanı sıra– fallusmerkezciliği de tartışmaya sokacak tarzlarda okunma olanağını ne ölçüde isimlendirir?

J.D.: Başka bir zor soru. Tanımlanabilir kurumsal bir fenomen olarak "feminist edebi eleştiri"nin bu sıfatla, modern anlamda yapıbozum adı verilen şeyin ortaya çıkışıyla çağdaş olduğu doğrudur, değil mi? İkincisi, her şeyden önce ve esasen, fallusmerkezcilik ve sözmerkezcilik arasındaki belirli bir ayrılamazlığı temelden yoksun kılmak için fallus-sözmerkezcilik olarak adlandırmayı önerdiğim şeyin figüründe kendisini ilan eden şeyi yapıbozuma uğratır. Feminist eleştirinin bu şekilde gelişmesi savaştan sonraydı –ve hatta tarihleri ve sınırı Simone de Beauvoir tarafından işaret edilebilmiş olan bir dönemden çok sonra. Altmışlardan önce değildi ve hatta, eğer yanılmıyorsam,

en görünür ve örgütlü tanıtlamalarla ilgilenildiği kadarınca altmışların sonundan önce de değildi. Yapıbozum temasıyla, fallus-sözmerkezciliğin yapıbozumuyla aynı anda ortaya çıkmak, zorunlu olarak ya da daima buna bağımlı olmak anlamına değil, ancak en azından aynı konfigürasyona ait olmak ve aynı harekete, aynı motivasyona katılmak anlamına gelir. Buradan başlayarak stratejiler elbette farklı olabilir, orada burada karşıt olabilir ve eşitsizlikler ortaya çıkabilir.

Ancak, sizce sakıncası yoksa küçük bir dolambaçlı yola, genel olarak edebiyat konusunda söylediğimiz şeye geri dönelim: Hem kurumsal hem vahşi bir yer, ilkece bütün kurumun tartışmaya açılmasına, her hâlükârda askıya alınmasına izin verilen kurumsal bir yer. Bir karşı-kurumsal kurum, hem yıkıcı hem de muhafazakâr olabilir. Muhafazakâr olabilir, çünkü kurumsaldır, ancak yine muhafazakâr olabilir, çünkü anti-kurumsaldır, çünkü "anarşist"tir ve belirli bir anarşizmin muhafazakâr olabildiği ölçüde. Bu mantığı izleyerek, "feminist" edebiyat ya da eleştiri adı verilen şey sorusuna geri dönersek, aynı paradoksları bulma riskine gireriz: Bazen temalarıyla çok fallusmerkezci ya da fallus-sözmerkezci olan metinler (belirli bir tarzda hiçbir metin bütünüyle bu başlıktan kaçamaz) bazı durumlarda en yapıbozumcu metinler de olabilirler. Ve yazarları, yasal açıdan erkek ya da kadın olabilir. Bazen –okuyarak bunlardan bir anlam çıkartmak isterseniz ya da en azından çıkarabilirseniz ve okuma öncesi ve dışında hiçbir metin yoktur– sık sık fallusmerkezci ya da fallus-sözmerkezci görünen Joyce ya da Ponge'un bazı metinlerinde, ister erkek isimleriyle isterse kadın isimleriyle imzalanmış olsun, tematik biçimde teatral "feminist" ya da "karşı-fallus-sözmerkezci" bazı metinlerden daha yapıbozumcu kaynaklar vardır.

Edebi boyuttan dolayı "fallus-sözmerkezci" metinlerin sergilediği şey derhal askıya alınır. Birisi abartılı bir biçimde fallusmerkezci bir söylem ya da davranış tarzı sahnelediğinde, eseri imzalamakla ona katkıda bulunmaz, onu tanımlar ve bu şekilde tanımlamakla onu serimler, sergiler. Bu konuda yazarın varsayılan tutumu ne olursa olsun, bu *etki* paradoksal ve bazen "yapıbozumcu" olabilir. Ancak genel olarak konuşmamalıyız.

Burada, her tekil eserin yalnızca bu kuralların bir misali ya da örneği, bir model olduğu hiçbir kural yoktur. Eserin mantığı, özellikle edebiyatta, imzanın bir "mantık"ıdır, tekil işaretin ve böylece istisnai olanın ve karşı-örneğin bir paradoksolojisidir.

Pek çok tarzda şiddetle fallusmerkezci Nietzsche'nin, Joyce'un, Ponge'un, Bataille'ın, Artaud'nun metinleri gibi metinler, yapıbozumcu etkiler üretirler ve mantığı daima kendisini ters çevirmeye ya da yıkmaya hazır fallusmerkezciliğe kesinlikle karşı yapıbozumcu etkiler. Tersine, şu şekilde ortaya koyabilirsem, George Sand, George Eliot ya da Virginia Woolf, Gertrude Stein gibi muazzam biçimde büyük modern yazarların veya Hélène Cixous'nun basitçe fallus-sözmerkezci olmayan ya da karşı-fallus-sözmerkezci metinler yazdıklarına sükunetle kim inanabilir? Burada her seferinde bu tek ve yakından bakışı talep ediyorum. Hem "fallusmerkezcilik" kavramı ya da yasası etrafında hem de tekil kalan eserlerin okumalarının olası çoğulluğunda arındırmalar olmalıdır. Şu anda sorunun biraz "arındırılmamış" ve kaba bir evresindeyiz. Polemik argümanda imza sahiplerinin varsayılan cinsel kimliklerine, tam da cinsel kimlik kavramına çok fazla güveniliyor, sanki bir metin şu ya da buymuş gibi, homojen bir tarzda, şu ya da bunun için, bu basite indirgeyici nosyonların önüne geçmesi gereken bir edebi eserin statüsünde ya da gerçek yapısında –*ekonomisinin* paradokslarında demeyi tercih ederim– bulunan şeyi göz önüne almaksızın, şeylerle fazlasıyla genel bir biçimde ilgileniliyor.

İster fallusmerkezci olsun ister olmasın (ve buna karar vermek kolay değildir) bir metin ne kadar "güçlü" olursa (ancak güç burada eril bir sıfat değildir ve sık sık en yatıştırıcı zayıflıktır), o kadar yazılır, o kadar kendi sınırlarını sarsar ya da bunların düşünülmesine izin verir; ayrıca fallusmerkezciliğin, bütün otoritenin ve bütün "merkezcilik"in, genel olarak bütün hegemonyanın sınırlarını da sarsar ya da bunların düşünülmesine izin verir. Bu paradoksları hesaba katarsak, en şiddetli, en "reaksiyoner", en nefret uyandırıcı ya da şeytani metinlerin bazıları, bana göre, asla vazgeçmeyeceğim bir ilgiyi, özellikle hiçbir gözdağının, hiçbir dogmatizmin, hiçbir basitleştirmenin bizi uzaklaştırmaması gereken politik bir ilgiyi barındırırlar.

D.A.: Öyleyse, sözmerkezciliği tartışmaya açan edebi bir metnin, fallusmerkezcilik açısından aynı şeyi yaptığını ve bunu aynı edimle ve aynı ölçüde yaptığını mı söylüyorsunuz?

J.D.: Bir sözcükle yanıt verebilsem eğer, evet derim. Tümceleri biçimlendirmeye vaktim olsaydı, şu öneriyi geliştirirdim: Fallusmerkezcilik ve sözmerkezcilik ayrılamaz olsalar bile, vurgular duruma göre daha çok burada ya da orada bulunabilir; dolayımların gücü ve yörüngesi farklı olabilir. Fallusmerkezci olmaktan daha doğrudan bir biçimde sözmerkezci olan metinler vardır, tersi de. Kadınlar tarafından imzalanan bazı metinler, tematik açıdan karşı-fallusmerkezci ve güçlü bir biçimde sözmerkezci olabilir. Burada ayrımlar arındırılmalıdır. Ancak son örnekte iki motif arasında radikal bir ayrışma katı bir biçimde gerçekleştirilemez. Fallus-sözmerkezcilik tek bir şeydir, farklı stratejiler talep eden eklemli bir şey olsa bile. Bu, sözmerkezcilikle fallusmerkezciliği eklemleyen şeyin zahmetli bir okuması olmaksızın, başka bir deyişle sonuç olarak ortaya çıkan bir yapıbozum olmaksızın, feminist söylemin tam da eleştirme iddiasında olduğu şeyi çok kaba bir biçimde yeniden-üretme riskine girdiğini anlamayan militan feministlerle gerçek ya da sanal bazı tartışmalarda söz konusu olan şeydir.

D.A.: Bazı özgül yazarlara ve metinlere geçeyim. Bir söyleşide, metinleri "dilimizin sınırlarını titreten" diğer yazarlar arasında Samuel Beckett'i de bir kez anmıştınız. Bildiğim kadarıyla Beckett üzerine hiç yazmadınız: Bu bir gelecek projesi mi, yoksa bu sessizliği korumanızın nedenleri var mı?

J.D.: Çok hızlı bir biçimde geçiyorum. Kendimi çok yakın hissettiğim ya da çok yakın hissetmekten hoşlandığım bir yazar Beckett; ancak fazlasıyla yakın. Tam da bu yakınlıktan dolayı, benim için fazlasıyla zor; fazlasıyla kolay ve fazlasıyla zor. Belki de biraz bu özdeşleşmeden dolayı, ondan kaçındım. Fazlasıyla zor, çünkü hem bana çok yakın hem kendilerine "yanıt" verebilirken bile benden çok uzak metinler –benim dilimde, kendisini bir noktaya taşıyan, benimkini bir noktaya taşıyan bir dilde (her iki-

miz için de "farklı biçimde" yabancı bir dildir bu)– yazmıştır. Bu dilde, bana böylesine güçlü ve böylesine zorunlu görünen, ancak deyişsel kalması gereken faaliyetlerde bulunan birinin ardından ya da onunla "birlikte" nasıl Fransızca yazabilirdim? Performatif biçimde Beckett'e "yanıt" veren metinler nasıl yazabilirdim, onları nasıl imzalayabilirdim, onları nasıl karşı-imzalayabilirdim? Sözde akademik bir üstdilin yavanlığından nasıl kaçınabilirdim? Çok zor. Belki de Kafka, Celan ya da Joyce gibi diğer yazarlar için buna giriştiğimi söyleyeceksiniz bana. Evet, en azından giriştim. Sonuçtan söz etmeyelim. Bir tür mazeretim ya da gerekçem vardı: Fransızca yazıyorum, zaman zaman Almanca ya da İngilizce alıntılar yapıyorum ve bu iki yazım, "performatif imzalar", genel olarak yalnızca kıyaslanamazlar, ki bunu söylemek gereksiz, ancak her şeyden önce en azından terimin sıradan anlamıyla bir "ortak dil" olmaksızın kıyaslanamazlar. Beckett'in özel bir Fransızcayla yazdığı göz önüne alındığında, onun eserlerine yanıt vermek için bana göre (son birkaç yılda Beckett'e ayrılan bazı seminerlerde kekeleyen [ve bu yüzden sözel] birkaç girişim dışında) olanaksız olan yazım performanslarına girişmek zorunlu. Artaud ile dilsel uzlaşımlar riskine girebildim; onun kendi sevme ve ihlâl etme tarzı var, dilinin belirli bir Fransızca dilini ihlâl etmeyi sevme tarzı. Ancak (paradoksal biçimde bana Beckett'ten daha uzak, daha yabancı olan) Artaud'da, notlar yazmama izin veren metinler var. Başarıları ya da başarısızlıkları hakkında ne düşünülürse düşünülsün, kendimi bunlara verdim ve bunları yayımladım. Aynı şeyi Beckett'le yapamazdım, bu yüzden sanki her zaman zaten okumuşum ve çok iyi anlamışım gibi kendisinden "kaçınmış" olacağım.

D.A.: Beckett'in yazımı zaten öylesine "yapıbozumcu" ya da "öz-yapıbozumcu"dur ki, yapacak fazla bir şey kalmaz gibi bir anlam mı var?

J.D.: Bu kesinlikle doğru. Belirli bir nihilizm hem metafiziğe içseldir (Heidegger'in deyişiyle metafiziğin nihai gerçekleştirilişi) hem de zaten metafiziğin ötesindedir. Özellikle Beckett'le bu iki olanak, olası en büyük yakınlık ve rekabet içindedir. O, nihilist-

tir ve nihilist değildir. Her şeyden önce bu soru, metinlerin dışında ya da üstünde felsefi bir sorun olarak ele alınmamalıdır. Kendimi öğrencilerle birlikte bazı Beckett metinleri okurken bulduğumda, üç satır ele alırdım, bunların üzerine iki saat harcardım, sonra vazgeçerdim; çünkü bir Beckett metninden birkaç "önemli" satır seçip çıkarmak olanaklı, dürüst ya da hatta ilginç olmazdı. Eserlerinin, hatta en "düzensiz" görünenlerinin düzeni, retoriği, kuruluşu ve ritmi, nihayetinde en "ilginç" olarak "kalan" şeydir, eserdir, imzadır bu; tematik tüketildiğinde (ve ayrıca uzunca bir süredir başkaları tarafından artık başka tarzlarda tüketildiğinde de) geriye kalan bu bakiyedir.

Joyce'la iki sözcük (*He war* ya da *yes, yes*), Celan'la bir yabancı sözcük (*Şibbolet*), Blanchot'yla bir sözcük ve iki eşsesli (*pas*) ayırt edebilmiş gibi yapabildim.[3] Ancak asla bu eserlerin genel bir okumasını "okumuş" ya da önermiş olma iddiasında bulunmadım. Belirli, oldukça tekil bir uğrakta payıma düştüğü kadarınca, bir başkasının metninin olayını dikkate alarak, benimkine dönüşen bir deyişle "yanıtlama"ya ya da "karşı-imzalama"ya çalışan bir metin yazdım. Ancak bir deyiş asla saf değildir, yinelenebilirliği bu deyişi diğerlerine açar. Benim "ekonomi"m diğer tekil okumaları kışkırtabilirse, memnun olurum. Orada burada tekilliği aşarak "genellik etkileri", görece genellik etkileri üretme gerekliliği herhangi bir dilin yinelenebilir yapısına kaydedilir; ancak bunun hakkında ciddi bir biçimde konuşmak için, bütün bir tekillik, örnek, karşı-örnek, yinelenebilirlik vb. mantığını yeniden ayrıntılarıyla incelemek gerekir. Bu, başka bir yerde, başka bir tarzda ve sıkça şimdi andığım okumalar boyunca yapmaya çalıştığım şeydir. Bütün bunlar aynı anda imzanın, özel ismin, tekilliğin yansımaları olarak sunulur. Bunların hepsi, Beckett yönünde yazmaktan vazgeçişimin açıklaması –şimdilik.

D.A.: "Zamansız Aforizma" sizin için sıra dışı bir metin, çünkü bir on altıncı yüzyıl eserinin, *Romeo ve Juliet*'in bir okumasını sunar. Bunun gibi tarihsel ve kültürel olarak uzak edebi bir eser,

3 Bkz., "Two Words for Joyce", "Ulysses Gramofonu", *Shibbolet* ve *Parages* (Ed. n.).

kendisini okumanız için sorunlar mı ortaya koyar? Ve sizin bu oyunu seçmeniz büyük ölçüde bir davetin sonucu olarak şansa mı dayanıyordu, yoksa Shakespeare'in eserleri arasında bunun sizin ilgileriniz ve amaçlarınız açısından özel bir dikkate değer olduğunu mu düşünüyorsunuz?

J.D.: Kaydettiğiniz üzere, *Romeo ve Juliet*'i bir on altıncı yüzyıl metni olarak okumadım, bunu yapamazdım. Her şeyden önce başlık "zamansız"dı ve ayrıca aforizma, bu da eserin kendisini bir bütün olarak okuma iddiasında bile bulunmadığım anlamına gelir. Yalnızca modern metinlerle ilgileniyor değilim, ancak bu oyunu "kendi dönemi içinde" okumak için gerekli yeterliğe sahip değildim. Size bu tür metinleri yazmamın nedenlerini, ki bunlar aynı zamanda fırsatlardır da, hatırlatmalıyım. Kendiliğinden *Romeo ve Juliet* üzerine ya da Shakespeare'in metinlerinden herhangi biri üzerine yazma cesaretine asla sahip olmazdım. Benim için dünyada "en büyük" eserlerden biri olan bir esere duyduğum saygı, fazlasıyla yıldırıcıdır ve kendimi fazlasıyla yetersiz görüyorum. Bu örnekte, bir sahnelemeye eşlik eden kısa, imalı bir metin istendi. Bir *Romeo ve Juliet* okumasına ilişkin bu taslakta, her şekilde ve kesinlikle özel isim sorusuyla kesiştikleri bu yerde ilgi duyduğum talihsizlik ve anakroni motiflerini öne çıkardım. Bununla birlikte tarihsel sorun hakkında bir şeyler söylemek isterim, çünkü bana şunu soruyorsunuz: "Bunun gibi tarihsel ve kültürel olarak uzak edebi bir eser, kendisini okumanız için sorunlar mı ortaya koyar?"

Evet, epeyce farkında olduğumu düşündüğüm pek çok sorun ve ciddi sorunlar. Eğer gerekliyse, tarihçilerin sıradan tarihine karşı bunun gibi bir oyunun tarihsel unsurunu –yalnızca bu oyunun Shakespeare tarafından yazılmasının tarihselliğini, bir eserler dizisi içine kaydedilmesini vb. değil (metnimde en azından bu boyutu belirttim ve bunun ortaya çıkardığı yapı sorununu açıkladım), ayrıca oyunun kendisinin içinde tarihsel olan şeyi de– en bilgili ve anlaşılır tarzda yeniden-kurmak zorunludur: Bu, muazzam bir görevdir ve bütünüyle zorunlu olduğunu düşündüğüm bir görev. Bu, kendisini bu tarihe adamış herhangi bir okumanın –ve bir noktaya kadar bu küçük met-

ni (küçücük bir metindir) mütevazı okumam için de geçerlidir bu– bu yüzden uygunsuz olduğu anlamına gelmez. Bizi tarih açısından bir metnin yapısı sorusuna geri götürür bu. Burada Shakespeare örneği muhteşemdir. Kendi tarihleriyle tamamıyla koşullanmış, tarihle yüklü ve tarihsel temalar üzerine metinlerin, kendi zamanlarından ve doğdukları yerden böylesine uzak tarihsel bağlamlarda, yalnızca Avrupa yirminci yüzyılında değil, ayrıca Japon ya da Çin sahnelemeleri ve aktarımlarına ödünç verildikleri okumalara kendilerini böylesine uygun biçimde sunmalarını kim daha iyi tanıtlar?

Bunun bir metnin yapısı ile, kestirme yoldan gitmek gerekirse, hem bir bağlamın birliğindeki kökleri kaydeden hem de bu doymayan bağlamı bir yeniden-bağlamlaştırmaya derhal açan metnin yinelenebilirliği adını verdiğim şey ile ilgisi vardır. Bütün bunlar tamamen tarihseldir. İzin yinelenebilirliği (tekrarda birlik, özdeşlik ve değişim) –*Romeo ve Juliet*'e ilişkin sözünü ettiğim anakroni ve zamansızlık yapısı olduğu kadar– tarihsellik koşuludur: Bu bakış açısından benim kısa makalem, boyutlarının biriyle ya da diğeriyle yalnızca "tarihsel" değildir, tam da tarihin tarihselliği üzerine, "tarihselci" olsunlar ya da olmasınlar tarihçilerin olduğu kadar tarihin "özneler"inin de içinde faaliyette bulundukları unsur üzerine bir makaledir. İşaretlerin ya da metinlerin esasen yinelenebilir olduklarını söylemek, yalın bir köken olmaksızın ve böylece saf bir orijinallik olmaksızın kendilerini derhal bölerler ve tekrarlarlar demektir. Öyleyse tam da köklerinin yerinde dışarıya köklenebilir hale gelebilirler. Farklı bir bağlama aktarılabilir olarak anlam ve etkililiğe sahip olmayı sürdürürler.

Böylelikle metin tarihsel olmaktan çıkarılmış olmaz, ancak tarihselcilik yinelenebilirlikle gerçekleşir. Yinelenebilirlik olmadan hiçbir tarih olmaz ve bu yinelenebilirlik, genel bağlamın ya da bağlamın bazı unsurlarının yokluğunda izlerin işlevlerini sürdürmelerine izin veren şeydir de. "İmza Olay Bağlam"da ("Signature Event Context") ve "Limited Şirket a b c..."de ("Limited Inc a b c...") bunun bir şekilde daha iyi bir açıklamasını sunuyorum. *Romeo ve Juliet*'in tarihsel bağlamı, hatta "dışsal" sınırları ya da içsel toplumsal manzarası, bütünüyle

metni okuduğumkiler olmasa da oyun bugünlerde yeniden-okunabilir. Dilsel yeterlikle, özel ismin, hâlâ benzer olan aile yapılarının deneyimiyle vb. okumaya, dönüştürmeye, aktarıma vb. olanak tanıyan çok istikrarlı (doğal, evrensel ve sabit değilse de oldukça istikrarlı ve bu yüzden istikrarsızlaştırılabilir) elverişli bağlamsal unsurlara sahibiz. Düzenli aralarla ve yorumsal dönüşümlerle bir olanaklı oyun var. Ancak hem aynıyı tekrar eden hem de –tekrarın kendisiyle– yalnızca oyuncul anlamında değil, ayrıca bir aygıtın parçaları arasındaki aralık aracılığıyla harekete ve eklemlenmeye –yani iyi ya da kötü tarihe– olanak tanıyan şey anlamında da Fransızcada *jeu* ["oyun", "vermek"] olarak adlandırdığımız şeyi ona sokan yinelenebilirlik olmaksızın bu oyun olanaklı olamaz. Bu oyun bazen makinenin normal biçimde işlev göstermesine olanak tanıyan şeydir; ancak bazen aynı sözcük, bir anomali ya da patolojik bir bozukluk nedeni olan, katı olmayan, fazlasıyla gevşek bir eklemlenmeye işaret eder. Şu soru daima ekonomik bir değerlendirme sorusudur: "En iyi oyun"u kuran nedir? Şeyleri işleten "iyi" oyun, iyi işlemeyle uzlaşan "kötü" oyuna neden olma riskine ne ölçüde girer? Özellikle yazıda, okumada, tarihte vb. her şeyden, en azından asgari bir işleyişten ya da "normal" adı verilen bir işleyişten söz etmekten olduğu kadar, kötü olabileceğinden dolayı her ne pahasına olursa olsun oyundan kaçınma gereksinimiyle, kendimizi iyi oyundan mahrum etme riskine neden giriyoruz?

Bu yüzden, *Romeo ve Juliet* üzerine giriştiğim okuma gibi imalı, kısmi, mütevazı bir okuma, her şeye rağmen belki de basitçe uygunsuz ya da yetersiz değildir. Elbette *bütün* tarihi yeniden-kurmadım, ancak kim bunu yapma iddiasında bulunabilir? Ve oyunun tekilliğinden söz ederken ve Shakespeare tarafından yazılan oyunda onun özel isminden ve özel isimlerinden söz ederken, bu "tarihsel-anakronist" durum hakkında bir çift şey söyledim. Kesinlikle bu hızlı hücumdan bir örnek ya da bir model yaratma iddiasında bulunmuyorum. Aralık'ta, o yıl, Verona'da (metnin sonunda söylendiği üzere) geçmiş bir anda imzalıyor ve hatta tarihlendiriyor gibi hissettiğim bir şeydir bu. Bunu hatırlamak ve bu zamansızlık tarihinin, zamansızlık

olarak tarihin, tam da ismin ve yinelenebilir işaretin yapısına kaydedildiğinden dolayı *Romeo ve Juliet* örneğini büyük ölçüde aşan bu yasaların çok farkında olduğumu söylemek istedim. Kimse beni ilgilendiren şeyle ilgilenmek zorunda değildir. Ama eğer bu olursa, o zaman, hangi koşullarda neyin gerçekleştiğini vb. sormak zorundayız. Bunu sık sık yaparım, her zaman değil. *Romeo ve Juliet*'in tek örnek olmadığını, ancak çok iyi bir örnek olduğunu söylemek istedim. Onun tekilliği bizden kaçmamalı, hatta her tekillik gibi başka şeyler arasında bir tekillik olsa bile. Ve bir eser için, bir özel isim için geçerli olan tek şey, açıkça herhangi bir eser için, başka bir deyişle herhangi bir tekillik ve özel isim için de geçerlidir. Burada trajik ve mutlu biçimde evrensel olan şey mutlak tekilliktir, yoksa nasıl konuşulabilir ya da yazılabilir? Yoksa ne söylenmelidir? Ve aslında söylenecek her şey hiçtir, değil mi? Onu asla kaçırmadan, onu derhal kaçırmadan mutlak tekilliğe mutlak biçimde dokunan hiç mi? Bu küçük metinde ve başka birkaç metinde, özellikle *Şibbolet*, *Feu la cendre* [*Ateş Kül*] ya da "Che cos'è la poesia?"da öne sürdüğüm şey budur. Bu trajedi, kesinlikle tayin edilebilir bir istikameti olmayan bu yazgı demek istiyorum, yeterlik, uygunluk, hakikat vb. trajedisidir de. Pek çoğu var, ancak deyişin tekilliğinde bu yinelenebilirlik oyunu olmak zorunda. Ve bu oyun olanaklı kıldığı şeyi tehdit eder, bu tehdit şanstan ya da olanak koşulu olanağı sınırlandıran şeyden ayrılamaz. Esasen kendisini hemen bölmeden ve böylece sürgün etmeden kendisini olumlayan saf tekillik yoktur.

Ayrıca bana şunu da sordunuz: "Ve sizin bu oyunu seçmeniz büyük ölçüde bir davetin sonucu olarak şansa mı dayanıyordu?" Evet, gerçekleşememiş bir davete yanıt verdim. Ancak *Romeo ve Juliet* öyküsü –herkes için olduğu gibi– benim için söz söylemek istediğim bir şey olmasaydı, bu davete yanıt vermezdim. Ve bir şekilde "karşı-imza"lamazdım. Ancak elbette şans unsuru vardı, daima eski bir öykünün, zamansız bir programın ve açık rastlantısallığın kesişimi. Eğer aktör-yönetmen Daniel Mesguich o noktada oyunu sahnelemeseydi (fakat niye sahneledi ki?), yazdığım şeyle ilgilenmiş olmasaydı (fakat niye? –bu başka bir nedensellik zinciri açar), benden hiçbir şey istemiş

olmazdı ve ben de bu metni asla yazmazdım. Bu da çok büyük bir kayıp olmazdı. Özellikle bu metnin belirli bir içeriği, belirli bir mantığı, benim başka metinlerimde de hem benzer hem de farklı bir biçimde bulunacağından dolayı. Daima tekil ve yinelenebilir işaretin, aynı mantık-dışı "mantık"ın etkisidir bu. "Shakespeare'in eserleri arasında bunun sizin ilgileriniz ve amaçlarınız açısından özel bir dikkate değer olduğunu mu düşünüyorsunuz?" Şüphesiz bu oyun, "örneklendirici" bir tarzda söylemek istediğim şeye, özel isim, tarih, zamansızlık vb. hakkında düşünmenin zorunlu olduğunu düşündüğüm şeye kendini ödünç verir. Ancak özellikle aktarılamayan tekilliğine saygı duyduğum bir metne göre bütün bunlardan söz etmeye çalıştım. Farklı bir kışkırtmaya (sorumlu bir biçimde, önemli olan bu) yanıt vermek zorunda olsaydım ya da farklı bir tekil eseri yalnızca karşı-imzalayan ve (Blanchot, Genet, Artaud, Ponge vb.'nin imzaları ve özel isimleri için, ayrıca özel ismin aynı tarzda soyadına bağlı olmadığı metinler için de yapmaya çalıştığım gibi) ötekinin imzasına başka bir tarzda yanıt vermeye çalışan bir imzayla imzalayarak karşı-imzalamak zorunda olsaydım, aynı "konu"da bütünüyle farklı bir şey yazardım. Benim yasam, kendimi adamaya ya da yanıtlamaya çalıştığım yasa, *ötekinin metni*dir, tam da onun tekilliğidir, deyişidir, beni önceleyen çağrısıdır. Ancak ona yalnızca sorumlu bir tarzda yanıt verebilirim (ve bu, genel olarak yasa, özel olarak etik için de geçerli), eğer tekilliğimi başka bir imzayla birlikte imzalamakla oyuna sokup güvence altına [*engage*] alırsam; çünkü karşı-imza ötekinin imzasını onaylayarak, ayrıca mutlak biçimde yeni ve başlangıç tarzında imzalayarak imzalar, her ikisi de aynı anda, kendi imzamı bir kez daha imzalayarak onayladığım her seferindeki gibi: Her seferinde aynı tarzda ve her seferinde farklı biçimde, bir başka tarihte, bir kez daha.

Bunu söyledikten sonra, Shakespeare uzamında ya da terekesinde, sonsuz bir hayranlık ve minnettarlık duyduğum bu kişi hakkında okumayı ve yazmayı çok isterim; bir "Shakespeare uzmanı" olmak isterim (yazık ki oldukça geç); her şeyin Shakespeare'de olduğunu biliyorum: her şey ve gerisi, öyleyse her şey ya da hemen her şey. Ancak buna karşın her şey

Celan'da da var, farklı olsa da aynı tarzda ve Platon'da ya da Joyce'ta, İncil'de, Vico'da ya da Kafka'da, hâlâ yaşayanlardan söz etmeye gerek yok, her yerde, eh, hemen her yerde...

D.A.: Edebi eleştirinin geleneksel iddialarından biri, yorumladığı metnin biricikliğini, tekilliğini yükseltmesi ya da açığa çıkarmasıdır. Geleneksel edebi eleştiri bu amacı gerçekleştirebilir mi? Edebi metinler üzerine yazarken ne ölçüde amacınızın bir parçasıdır bu? Bir metnin şu ya da bu tarihsel okunma ediminden ayrı olarak, o metnin biricikliğinden söz edilebilir mi?

J.D.: Yanıtım bir kez daha çifte ve bölünmüş, görünüşte çelişkili olacak. Ancak tekillik deneyimi adı verilen şeyle ilişkili. *Bir yandan*, evet, "geleneksel iddialar"ı onaylıyorum ve bu açıdan en klasik ilgileri ve arzuları paylaşıyorum: Yalnızca bu bakış açısından bir eser, daima tekildir ve ilgi çekicidir. Ve bu yüzden, bu imayı koruyan, hakikatte geleneksel *oeuvre* [eser] sözcüğünü seviyorum (İngilizce *work* [eser] sözcüğü aynı şekilde bunu yapmıyor, genellikle). Bir eser yalnızca bir kez gerçekleşir ve tarihe karşı çıkmaktan uzaktır, hiçbir şekilde doğal olmayan ve asla yeri doldurulmayacak olan bu kurumun bu biricikliği bana tamamıyla tarihsel göründü. Ona bir özel isim olarak ve bir özel ismin içinde taşıdığı yeri doldurulamaz herhangi bir gönderme olarak göndermede bulunulmalıdır. Tarihe, bağlama ve türe dikkat zorunludur ve bu, tekillik ile, eserin tarihlendirilmesi ve imzası ile zorunlu kılınır ve bunlarla çelişik değildir: Eserin *dışsal* sınırına ya da onun *çevresine* kaydedilebilen tarihlendirme ya da imza ile değil, tam da eserin gövdesini oluşturan ya da kuran "içerisi" ve "dışarısı" *arasındaki* kenarda yer alan tarih ve imza ile. Bu kenar, bu gönderme alanı hem biriciktir hem de bölünebilir, belirtmiş olduğum güçlük buradan doğar. Çünkü *öte yandan* daima tekilleşme olsa da mutlak tekillik asla bir olgu, bir nesne ya da kendinde varolan şey [*étant*] olarak verili değildir, paradoksal bir deneyim içinde ilan edilir. Mutlak, mutlak biçimde saf bir tekillik, varsa eğer, ortaya çıkmaz ya da en azından okunmaya hazır değildir. Okunabilir hale gelmesi için *bölünmesi*, *katılması* ve *ait olması* gerekir. Öyleyse bölünür

ve türde, tipte, bağlamda, anlamda, anlamın kavramsal genelliğinde vb. *kendi rolünü* alır. Kendisini sunmak için kendisini kaybeder. Tekillik asla tek seferlik [*ponctuelle*] değildir, asla bir nokta ya da bir yumruk [*poing*] gibi kapanmaz. O, bir işarettir [*trait*], farklı bir işaret ve kendisinden farklı: Kendisi *ile farklı.* Tekillik kendisinden farklılaşır, ertelenir [*se diffère*]; öyle ki, olduğu şey olsun ve tam da kendi tekilliğinde tekrar edilebilsin. Bu yinelenebilirlik olmaksızın eserin hiçbir okuması –öncelikle hiçbir yazımı da– yoktur. Bana öyle geliyor ki, "geleneksel iddialar" mantığının neden olacağı paradoksal sonuçlar, buradadır. Sorunuzun terimlerini toparlamak gerekirse; "en iyi" okuma, tarihsel bağlamı, (hem katılma hem bölünme; süreklilik ve ayrılma kesintisi anlamında) *paylaşılan* şeyi, "Tür Yasası"nda o ait olmayış koşuluna ya da kapanımına göre türe ya da tipe ait olan şeyi *göz önüne alır*ken, eserin en deyişsel özelliklerine *kendini vermekten* ibarettir. Ve herhangi bir eser tekildir, çünkü tekil biçimde hem tekillikten hem de genellikten söz eder. Yinelenebilirlikten ve yinelenebilirlik yasasından.

Bu, Kafka'nın "Yasanın Önünde"si hakkında; genel, güçlü, biçimlendirici ve ekonomik bir tarzda yasanın genelliğinden söz ederken, aynı şeyden söz eden bütün metinler arasında mutlak biçimde biricik kalan o metin hakkında söylediğimiz şeydir. Gerçekleşen şey, daima bir *bulaşma*dır. Olayın biricikliği, biricik ile tekrarı, yinelenebilirliği arasında tekil bir ilişkinin bu ortaya çıkışıdır. Olay ortaya çıkar ya da başlangıçta kendisini vaat eder, yalnızca böylelikle tekil olanın ve onu paylaşan şeyin tekil bulaşmasıyla kendisini tehlikeye atar. Bir katışıklık olarak ortaya çıkar –ve katışıklık burada şanstır.

Bu şekilde "paylaşılan" tekillik, yalnızca yazıya bağlı kalmaz, ayrıca okuma özelliğine, okumada karşı-imzayla imzalamaya başlayan şeye de bağlı kalır. Bir karşı-imzanın hem ötekinin, "orijinal" eserin imzasını onaylamaya, tekrar etmeye ve ona saygı göstermeye başlaması hem de tam da tekil olarak başka bir imzanın icadı aracılığıyla onu başka bir yerden *başlatması*, böylece ona *ihanet etme* riskine girmesi, saygı göstermek için ona ihanet etmek zorunda kalması sırasında, deyim yerindeyse bir tekillikler düellosu, bir yazma ve okuma düel-

losu vardır. Böylece yeniden-tanımlanan karşı-imza kavramı, bütün paradoksu bir araya getirir: Kendinizi çok tekil biçimde tekilliğe vermek zorundasınız, ancak ayrıca tekillik kendisini bölüştürmek ve böylece kendisini tehlikeye atmak, *kendisini tehlikeye atmayı vaat etmek* zorundadır. Aslında burada, şimdi biraz aceleyle söylediğim tarzda bir düello meselesi olduğunu bile düşünmüyorum: Bu deneyim, daima iki imzadan daha fazlasını ima eder. Hiçbir okuma (ve yazı da zaten karşı-imzalayan bir okumadır, ona eserin tarafından bakarak), bunu nasıl ortaya koyabilirim, karşı-imzaların bu çokkatlılığı ya da çoğalışı olmadan "yeni", "başlangıç tarzında" "performatif" değildir. Burada bize hatırlattığım aksiyomları genellikle zayıflatmaya eğilimli bütün bu sözcükler, tırnak işaretlerini gerektirir (bir karşı-imza basitçe, mutlak biçimde "yeni", "başlangıç tarzında" ya da "performatif" olamaz, çünkü bir "verimsiz" tekrar ve önuylaşım unsuru içerir, bu yalnızca dil kullanımının olanağı ve dil sistemi [*du langage et de la langue*] olsa bile).

Genel bir örneği ele alalım. Bu oyun diğer oyunlar zincirinde yer alsa da ("Zamansız Aforizma"da andığım) *Romeo ve Juliet*, Shakespeare'in imzasını taşıyan bu *Romeo ve Juliet*, yalnızca bir kez gerçekleşir. Bu tekillik kendi tekrarının (kendi idealliği içinde yalnızca tek bir kez, ilk ve son kez gerçekleşen, orijinal olduğu kabul edilen esere yönelik, yeniden-üretici, alıntısal ya da dönüştürücü okumalar, sonsuz sahnelemeler, göndermeler) olanağıyla işletilir, aslında kurulur. Okuma, bu tekilliğe *kendini vermek* [*se rendre*], onu göz önünde bulundurmak, akılda tutmak, *hesaba katmak* [*en rendre compte*] zorundadır. Ancak bunun için, bu "verme" [*rendre*] için, sıranız geldiğinde eşit derecede tekil, yani indirgenemez, yerinden edilemez "yeni" bir tarzda *yanıt veren* ya da *karşılık gelen* başka bir şeyi imzalamak, yazmak zorundasınız: Ne taklit ne yeniden-üretim ne de üstdil. Karşı-imzalayan bu yanıt, (kendisinden ve ötekinden) sorumlu olan bu karşı-imza, esere "evet" der ve yine "evet, bu eser benden önce, bensiz vardı, tanıklık ediyorum" der, hatta bu işbirlikçi karşı-imzayı davet ederek başlasa bile; ve hatta ayrıca, bir isim verme anında, doğumunun olanağını önvarsaymak için tam da başlangıçta onu ima etmiş olsa bile. Öteki metnin karşı-

imzası birincinin, onun mutlak geçmişliğinin yasasında kapsanır. Ancak bu mutlak geçmişlik zaten karşı-imzalayan okuma talebiydi. Birincisi, yalnızca ikinci karşı-imzanın arkasından ve onun beklentisi olarak başlar. Burada sahip olduğumuz şey, hesaplanamaz bir sahnedir, çünkü 1, 2, 3 ya da ikincisinden önce birincisi diye sayamayız, tanım gereği kendisini asla açığa vurmayan ve fenomenliği yalnızca ortadan kaybolabilen bir sahne, ancak bütün "edebi eleştiri"nin "geleneksel iddialar"ını programlamış olması gereken bir "sahne". Şüphesiz bu, kendi teoremlerinin ve okullarının tarihini üretmiştir.

D.A.: Bir "yapıbozumcu edebi eleştiri" konusunda Rodolphe Gasché şunları yazmıştır: "Derrida, edebi yazıları okuyarak, tam da edebi eleştirinin değişime gireceği metinsellik ve 'edebiyat' yapılarını sergilemiştir. Yine de bu değişimin temelini oluşturan altyapı türü esasen henüz gelişmemiştir" (*The Tain of the Mirror*, s. 269). "Edebiyat" –burada Gasché onu yaygın biçimde edebiyat adı verilen şeyden ayırt ediyor– kendisine özgü bir altyapı, yani *différance*'tan, arke-izden, eklentisellikten açıkça ayırt edilebilen bir altyapı tarafından mı kurulur? "Edebiyat"ın bu olası özgüllüğü hakkında –burada ancak açabildiğimiz muazzam bir konudur bu– bir şey söyleyebilir misiniz?

J.D.: Altyapı sözcüğü beni birazcık rahatsız eder, bu sözcüğü kendim bir kez pedagojik ve analojik amaçlar için *Gramatoloji Üzerine* döneminde çok özgül retorik ve tanıtlayıcı bir bağlamda kullanmış olsam da ve bu sözcüğün Gasché tarafından önerilen stratejik kullanımını haklılaştıran şeyi anlıyor olsam da (ve bu konuda onunla konuşmuştum). Bir "edebi" yazı çözümlemesinde elbette genel olarak metinselliğin en "genel" ("temel", "kökensel", "aşkın", "ontolojik" ya da "alt-yapısal" deme cüretinde bulunmuyorum ve sanırım bundan kaçınılması gerek) yapılarını hesaba katmak zorundasınız. Bize şunları hatırlatıyordunuz: *Glas*'ta *différance*, arke-iz, eklenti ve "yarı-aşkın" adını verdiğim her şey. Her edebi metne bunlar bulaşır, ancak bütün metinler edebi değildir –Gasché bize bunu hatırlatmakta haklıydı. Bir kez genel olarak metinsellik yapısını konumlan-

dırdığımızda, onun edebi-oluşunu belirlemek, bunu bu şekilde ortaya koyabilirsem, ve ayrıca genel olarak kurgu (bütün kurgu edebiyat değildir, bütün edebiyat tamamen kurgu düzenine ait değildir), şiir ve belles-lettres, yalnızca birkaç yüzyıldır böyle adlandırılan edebiyat vb. arasında ayrım yapmak zorundasınız. Ayrıca –ve bu tam da burada hakkında konuştuğumuz şeydir– edebiyata yol açan, üstünlük veren tarihsel olarak belirlenmiş toplumsal uylaşımlar ve kurumlar fenomeninin farkına varmak zorundasınız. Gasché, bu tarihsel-kurumsal yapının metnin genel bir "altyapısı" olmadığına işaret etmekte haklıdır. Bir altyapı olarak değil, ancak daha çok *différance*'ın, izin, eklentinin vb. sınırsız genelliği olarak adlandıracağım şeyle aynı düzey değildir bu. Bunu söyledikten sonra, bu noktada belki de stratejik terminoloji seçiminin ötesinde Gasché ile bir tartışma yapılabilir: Edebiyat genel olarak metin değilse de, bütün arkeyazı "edebi" değilse de, edebiyatın basitçe genel bir metinsellik örneği, diğerleri arasında bir etki ya da alan olup olmadığını merak ediyorum. Ve basitçe şu soruyu ona uygulayıp uygulayamayacağımızı merak ediyorum: Bu genel metinsellik temelinde edebiyatın özgüllüğünü, edebiliği meydana getiren nedir?

Bu soruyu iki nedenden dolayı soruyorum: Her şeyden önce, modern dönemde edebi yazım, diğerleri arasında bir örnekten fazla bir şey, daha çok genel yapısına, Gasché'nin altyapı adını verdiği şeye erişim için ayrıcalıklı bir rehber düşünüş tarzı olabilir. Edebiyatın dille "yaptığı" şey, kesinlikle biricik olmayan, yasayla, örneğin yasal dille bir dereceye kadar paylaşabildiği, ancak verili bir tarihsel durumda (kesinlikle bizimki ve bu, "edebiyat sorusu" ile ilgilenmiş, kışkırtılmış, celb edilmiş hissetmenin bir diğer nedenidir) genel olarak yazı hakkında, yazı yorumunun felsefi ya da bilimsel (örneğin dilbilimsel) sınırları hakkında bize daha fazla şey ve hatta "ilkeler" öğreten açığa çıkarıcı bir güç içerir. Kısacası bu, edebiyata duyduğum ilginin ana nedenlerinden biridir ve inanıyorum ki, pek çok edebiyat teorisyeninin yazıya ayrıcalık tanıdıklarında yapıbozumcu çabalara ilgi duymalarını motive eder.

İkincisi, bu tarihsel-kurumsal meseleleri, edebiyat politikasını ve sosyolojisini sürekli çözümlememiz gerekse bile bu,

diğerleri arasında ya da diğerlerine benzer bir kurum değildir. Bu konuşma sırasında, bu paradoksal özelliğe birçok kez göz attık: Kendi kuruluş yasasını ihlâl edip dönüştürmeye, böylece üretmeye dayalı bir kurumdur bu; ya da daha iyi ortaya koymak gerekirse, tam da bir temel kuruluş olanağına, en azından "kurgusal biçimde" kendi güvenilmezliği içinde karşı çıkıldığı, bu olanağın tehdit edildiği, yapıbozuma uğratıldığı, sunulduğu söylemsel biçimler, "eserler" ve "olaylar" üretmeye dayalı bir kurum. Bu yüzden edebiyat "yargı yetkisi"yle, kurumsal temellerin yasal-politik üretimiyle, Devletlerin anayasalarıyla, temel yasalarla ve hatta yasanın kökeninde ortaya çıkan teolojik-yasal performatiflerle belirli bir gücü ve belirli bir yazgıyı paylaşırken, belirli bir noktada bunları aşabilir, sorgulayabilir, "kurgusallaştırabilir": Elbette görünürde hiçbir şeyle, neredeyse hiçbir şeyle ve "gerçeklik"i ya da süremi asla güvence altına alınmayan, ancak tam da bu olguyla, eğer bu hâlâ bir şey ifade ediyorsa, daha çok düşündürücü olaylar üretmekle.

D.A.: "İkili Oturum"da "edebiyat yoktur –ya da neredeyse hiç yoktur, yok denecek kadar azdır" (223) formülleştirimini kullanıyorsunuz. Bu yorumun ayrıntılarına girebilir misiniz?

J.D.: "Yok denecek kadar az edebiyat vardır" –biraz oynayarak, ancak bu kışkırtmanın zorunluluğuna inanarak– diyebileceğimi düşündüğüm bağlamı hatırlamıyorum. Kesinlikle otantik biçimde edebi olduğuna inandığım birkaç metin vardır anlamına gelmiyordu bu, örneğin doğru ya da yanlış biçimde ayrıcalık vermeye yöneldiğim metinler (Mallarmé'nin ya da Joyce'un, Blanchot'nun ya da Celan'ın, Ponge'un ya da Genet'nin metinleri). Hayır –şimdi andığımız nedenlerden dolayı, daha çok bir *kendinde edebi gerçeklik* gibi bir şeyin varlığının daima sorunsal kalacağını vurgulamak isterim. Edebi olay, belki de başka herhangi bir şeyden daha fazla bir olaya aittir (çünkü daha az doğaldır), aynı şekilde çok "olasılık dışı", doğrulanması güç hale gelir. Bir metnin özsel "edebilik"ini hiçbir *içsel* kriter güvence altına alamaz. Edebiyatın güvence altına alınmış hiçbir özü ya da varlığı yoktur, edebi bir eserin bütün unsurlarını çö-

zümlemeyi sürdürürseniz, asla edebiyatın kendisiyle karşılaşmazsınız; paylaştığı ya da ödünç aldığı, diğer metinlerde başka yerlerde de bulabileceğiniz, ister dile, anlamlara isterse göndergelere ilişkin ("öznel" ya da "nesnel") bir mesele olsun, bazı özelliklerle karşılaşırsınız yalnızca. Ve hatta bir topluluğun şu ya da bu fenomenin edebi statüsü hakkında bir anlaşmaya varmasına olanak tanıyan uylaşım bile tehlikeli, istikrarsız ve daima değişikliğe tabi kalır. "Yok denecek kadar az edebiyat", bu uylaşım istikametine işaret eder ve böylece çok küçük bir ideal kütüphaneden ziyade, bir metnin içinde karşılaşılmayan bir kurgu konusundaki bu kurguya. Ancak hemen her şey değilse, hiç değil, herhangi bir şeydir –ya da hiçse, önemli bir hiçtir, bana göre çok önemli.

D.A.: Geçmişte toplumsal uylaşımlarla *Glas* ve *Kartpostal*'dan daha az kategorileştirilebilen bir metin yazma arzusunu dile getirmiştiniz. Bu amacınızı gerçekleştirseydiniz, yazdığınız metnin mevcut geleneklerle ve kurumlarla ilişkisi ne olurdu? Yalnızca felsefe ya da edebiyat olmakla kalmayıp, felsefe ve edebiyatın birbirine bulaşması da olmaz mıydı bu? Kim okuyabilirdi bunu?

J.D.: Edebiyat ve felsefe hafızasını hâlâ korurken –bunu bırakmaya niyetim yok– şimdi hâlâ ve eskisinden daha umutsuzca, ne felsefe ne edebiyat olan ne de bunlardan birinin ya da diğerinin bulaştığı bir yazı düşlüyorum. Elbette bunu düşleyen tek kişi ben değilim, açık olmak gerekirse yeni bir kurum, öncesi olmayan, kurum öncesi bir kurum düşü. Oldukça haklı bir biçimde, bunun her edebi eserin düşü olduğunu söyleyeceksiniz. Her edebi eser yeni bir edebiyat kurumu düşüne "ihanet eder". İlkin onu açığa çıkarmakla ona ihanet eder: Her eser biriciktir ve kendisine göre yeni bir kurumdur. Ancak onun başarısızlığa uğramasına neden olurken, ona ihanet de eder: Biricik olduğu kadarıyla öylesine tasarlanmış bir kurumsal alanda ortaya çıkar ki, kendisini keser ve oradan dışarı çıkarır: *Ulysses* kitap rafınıza yerleştirdiğiniz ve bir soykütüğe kaydettiğiniz diğer romanlar arasında bir roman gibi ulaşır. Kendi ataları ve soyundan gelenler vardır. Ancak

Joyce, eserleri için, yeni bir düzen gibi kendisiyle başlatılan özel bir kurum düşlemişti. Ve bunda başarılı olmadı mı, ne ölçüde? "Ulysses Gramafonu"nda olduğu gibi, bu konuda konuştuğumda, aslında Joyce'un düşünü de anlamak ve paylaşmak zorundaydım: Yalnızca onu benimki kılmakla, onda benimkini fark etmekle onu paylaşmak değil, ayrıca Joyce'un *düşüne ait olmak*la, onda *bir rol almak*la, *onun uzamı*nda dolaşmakla onu paylaşmak zorundaydım. Günümüzde biz, insanlar ya da karakterler, kısmen Joyce'un düşü *içinde* ve *aracılığıyla* (okurlar, yazarlar, eleştirmenler, öğretmenler olarak) kurulmuyor muyuz? Joyce'un düşü, onun düş okurları, onun düşlediği ve sıramız geldiğinde olmayı düşlediğimiz okurlar değil miyiz?

"Kim okuyabilirdi bunu?" sorusuna gelince, önceden verili hiçbir yanıt yoktur. Tanım gereği, okur mevcut değildir. Eserden önce ve onun doğrudan "alıcı"sı olarak okur mevcut değildir. Sözünü ettiğimiz düş kendi okurunu, henüz mevcut olmayan, yeterliği tanımlanamayan bir okuru, eser tarafından "oluşturulan", "eğitilen", yönlendirilen, kurulan, hatta doğdurulan, diyelim ki *icat edilen* bir okuru üreten şeyle ilgilenir. İcat edilen, deyim yerindeyse hem şansla bulunan hem de araştırmayla üretilen. Öyleyse eser, kendi okurlarını oluşturan, onlara daha önce sahip olmadıkları bir yeterlik veren bir kurum haline gelir: Bir üniversite, bir seminer, bir kolokyum, bir müfredat, bir *ders*. Yeterlik ve performans arasındaki güncel ayrıma güvenirsek, diyebiliriz ki eserin performansı, okur ya da alıcı için yeni bir yeterlik üretir ya da kurar, oluşturur ya da icat eder ve böylelikle okur ya da alıcı bir karşı-imza sahibi haline gelir. *İstemesi halinde* okura karşı-imzalamayı öğretir. Burada ilginç olan, adanmış ve oyuncul bir tarzda karşı-imzalayabilen ve "evet" diyebilen alıcının icat edilmesidir. Ancak bu "evet" ayrıca bir başlangıç performansıdır ve bu noktada bizi üretici ve alıcı arasındaki kadar, performans ve yeterlik arasında da katı bir biçimde ayrım yapmaktan alıkoyan yinelenebilirlik yapısını yeniden kazanırız. Alıcı ve imza sahibi ya da yazar ve okur arasında olduğu kadar. *Kartpostal*'ı içeren uzamdır bu. Aynı anda genel ve tekil olan belirli bir tarzda böyle olmuştur. Kesinlikle başka tarzlar da olanaklıdır -ve evet, kendimi bunlara bulaştırmaktan hoşlanıyorum.

2
"...O Tehlikeli Eklenti..."

♣ Muhtemelen Derrida'nın en iyi bilinen ve en etkili kitabı, *Gramatoloji Üzerine*, Rousseau'nun eserlerini ve özellikle *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme* (*Essay on the Origin of Languages*) başlıklı kısa metnini temel odağı olarak alsa da Platon'dan itibaren Batılı düşüncede *yazı*nın statüsü ile ilgilenir. Derrida, Rousseau'nun –ya da daha doğrusu "Rousseau" imzalı metinler gövdesinin– Descartes'tan Hegel'e uzanan felsefe tarihi evresinde duygulu bir öznenin öz-mevcudiyetine dayalı bir modelin öne çıktığı özellikle önemli bir uğrağı temsil ettiğini öne sürer. Öz-mevcudiyet, birinin kendi konuşmasını işitme deneyiminde temellenir ve yazının ve yazının temsil ettiği her şeyin özellikle ısrarla reddedilmesini gerektirir. Ancak Derrida, Rousseau'nun yazının reddedilmesini neden gerekli gördüğünden çok, yükselttiği "kusursuz" sözün kusurlarından yararlanmak için, tekrar tekrar yazıya bel bağlamak zorunda kalma tarzıyla ilgilenir. Bu –özdeşlik mantığını, A ve değil-A arasında bir açık ayrım mantığını temelden yoksun kılan– "eklentisellik" yapısı, Rousseau'nun metinlerindeki birçok karşıtlığın içinde, hepsi Rousseau'nun Doğa ve onun ötekileri (sanat, yapıntı, kül-

tür, eğitim, dil, teknik vb.) arasında kurduğu merkezi karşıtlığın versiyonları olan birçok karşıtlığın içinde izlenebilir.

Rousseau'nun yazılarının özelliklerinden biri, onun edebi biçimleri ve teknikleri kullanımıdır; bu onu, hakikatin bütün saflığıyla işitilmesine olanak tanımak için anlam aracını zayıflatma projesiyle merkezi felsefi gelenekten ayırır. Böylece Rousseau zaten felsefi karşıtlıkların bir yapıbozumuyla uğraşır ve Derrida'nın okuması, asla açıkça dillendirilmese de Rousseau'nun yazılarındaki örtük yapıbozumcu etkinliği açmaya çalışır. Burada çevirisi yapılan bölümde (II. kısmın 2. bölümünde "Doğa, Kültür, Yazı" ("Nature, Culture, Writing") Rousseau'nun, hem zaten tam bir kendiliğe bir şeyin ilavesine hem de bir yetersizlikten yararlanmaya işaret edebilen bir sözcüğü, *supplément* [eklenti] sözcüğünü değişken kullanımını değerlendirir. Daha felsefi yönelimli eserlerinde söz ve yazının çelişkili ilişkilerine tam olarak uyan bir yapı üreten bu terimin tuhaf çelişikliği, otobiyografik *İtiraflar*'ında anlatıldığı üzere Rousseau'nun erotik yaşam alanında çok şaşırtıcı biçimde aşikârdır.

Ayrıca bu bölüm, Derrida'nın hem geleneksel türden titiz yorum zorunluluğunu açık kıldığı hem de üstlendiği okuma türünde –yazıya, "daha gerçek" başka bir gerçekliğe salt bir pencere olarak değil, yazı olarak yakın ilgi gösteren bir okuma– ısrar ettiği önemli bir metodolojik tartışmayı içerir. Yazıya çok önem verilen alan, edebiyattır; yine de Derrida'nın işaret ettiği üzere edebiyat, genellikle felsefe tarafından sunulan modele göre okunmaktadır: Metnin bir bağlama, ahlâk dersine, biyografik ya da tarihsel bir kökene, bir formel şemaya, bir psikanalitik kalıba, bir politik gündeme indirgenmesi. Ancak Derrida'nın iddiası edebiyatın haklarının iadesinden daha öteye gider; kendi okuduğu gibi okumanın bütün bu indirgemelerin dayandığı (mantıksal olmayan, kavramsal olmayan) hareketleri ve ilişkileri aktifleştireceğini öne sürer. Rousseau'nun metinlerinde bu gezgin "eklenti"nin izini sürmek, böyle bir aktifleştirmeyi yürürlüğe koyar.

♣ *De la grammatologie* ilk kez 1967'de (Minuit, Paris) yayımlandı; Gayatri Chakravorty Spivak tarafından yapılan İngiliz-

ce çeviri 1976'da (Johns Hopkins University Press, Baltimore) yayımlandı. Rousseau'nun metinlerinin çevirilerine göndermeler, şu basımlardan alındı: *Emile* (çev. Barbara Foxley, Dent, Londra, 1911); *The Confessions* (Random House, New York, 1945); *The Reveries of a Solitary* (çev. John Gould Fletcher, Routledge, New York, 1927). (Çevirilerde zaman zaman küçük değişiklikler yapılmıştır.) Fransızca metinler Pléiade basımından alıntılanmıştır (bkz., 2. dpnt.). Diğer eserlere göndermeler dipnotlarda verilmiştir.*



> Bana karşı seslerini nasıl da yükseltecekler! Bizi hep ileriye doğru sürükleyen, şimdiyi hiçe sayan ve biz kovalarken uçan bir geleceği durmadan kovalayan o yanlış bilgeliğin, bizi yerimizden söken ve asla başka bir yere götürmeyen o yanlış bilgeliğin haykırışlarını uzaktan işitiyorum.
> *–Emile*

> Hafızamın boşluklarını doldurmak ve girişimimde kendime yol göstermek için topladığım bütün belgeler, başka ellere geçtiklerinden asla benim elime dönmeyecekler.
> *–İtiraflar*

Şunu tekrar tekrar ima ettim: Lévi-Strauss'un söylemini *meşgul ettiği* üzere canlı söze övgü, Rousseau'da yalnızca tek bir özel motife bağlıdır. Bu motif kendi karşıtıyla uyum içindedir ve onunla düzenlenir: Tam söz adı verilen şeye karşı sürekli yeniden-canlandırılan bir güvensizlik. Sözlü hitapta mevcudiyet hem vaat edilir hem de reddedilir. Rousseau'nun yazıdan

* Derrida'nın okumasının talepleri göz önüne alınarak Rousseau'dan alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir. Metinlerin Türkçe çevirileri için bkz., Jean-Jacques Rousseau, *İtiraflar*, çev. Kenan Somer, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975; Jean-Jacques Rousseau, *Yalnız Gezerin Düşleri*, çev. Hasan Fehmi Nemli, Ayraç Yayınları, İstanbul, 2002; Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, çev. Yaşar Avunç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009; Jean-Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, çev. Vedat Günyol, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010.

üstün tuttuğu söz, olması gerektiği ya da daha çok *olmuş olması gerektiği* şekliyle sözdür. Ve bizi canlı konuşma içindeki mevcudiyete bağlayan o kipe, o zaman kipine dikkat etmek zorundayız. Aslında Rousseau, bizzat sözün içindeki, sözün doğrudan mevcudiyet serabındaki sır perdesini deneyimlemişti. Onu eşsiz ferasetle kavramış ve çözümlemişti. Dil jestinde, dille kavramaya çalıştığımız mevcudiyet arzusundan yoksun kılınırız. Jean-Jacques'in, Starobinski'nin *Canlı Göz*'de (*Living Eye*)[1] hayranlık uyandıracak biçimde betimlediği "soyulan soyguncu" deneyimine maruz kalışı, "kendi yansımasını yakalayan ve kendi mevcudiyetine ihanet eden" ayna imgesi oyununda söz konusu değildir yalnızca. İlk sözcükten itibaren bize tuzak kurar. Ayrıca beni kurarken aynı anda yıkan aynamsı yoksun kılınış dilin bir yasasıdır. Canlı sözün kalbinde bir ölüm gücü olarak faaliyet gösterir: Konuşulan sözün olanağını tehdit ettiği kadar açtığından dolayı, giderek daha korkunç hale gelen bir güç.

Sözü başlatarak yapılandırdığı konuyu bozan, onu kendi göstergelerine mevcut olmaktan alıkoyan, onun diline tam bir yazıyla eziyet eden bu gücü belirli bir tarzda kavrayan Rousseau, yine de onun zorunluluğunu kabul etmekten çok, onu defetme baskısı altındadır. Bu yüzden kendisini mevcudiyetin yeniden-yapılandırılmasına zorlayarak yazıya değer biçerken aynı anda onu yetersiz bulur. Aynı anda; yani bölünmüş ancak tutarlı bir hareketle. Bunun tuhaf birliğini gözden kaçırmamaya çalışmalıyız. Rousseau yazıyı mevcudiyetin yıkımı ve sözün hastalığı olarak mahkûm eder. Sözün kendisinin yoksun kılınmasına olanak tanıdığı şeyin yeniden-temellükünü vaat ettiği ölçüde onun haklarını iade eder. Ancak ne ile, eğer yazı zaten sözden daha eski değilse ve zaten orada kurulmamışsa?

Bu arzunun ilk hareketi bir dil teorisi olarak formülleştirilir. Öteki, yazarın deneyimini yönetir. *İtiraflar*'da Jean-Jacques nasıl bir yazar olduğunu açıklamaya çalışırken, yazıya yolculuğu belirli bir yokluk aracılığıyla ve bir tür hesaplanmış silinme aracılığıyla, sözün içinde kendisinden ümitsizliğe düşürülen mevcudiyetin haklarının iadesi olarak tanımlar. Söz aslında

1 Jean Starobinski, *The Living Eye*, çev. Arthur Goldhammer, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990, s. 25

kendisini verirken kendisini inkâr ettiğinden dolayı, yazmak aslında sözü devam ettirmenin ya da yeniden-ele geçirmenin tek yoludur. Böylece bir *göstergeler ekonomisi* düzenlenir. Bu, eşit biçimde ümitsizliğe düşürücü, hatta ümitsizliğin tam da özüne ve zorunluluğuna daha yakın olacaktır. Yokluğun üstesinden gelmeyi arzulamamak elde değil ve fakat daima işi oluruna bırakmalıyız. Starobinski Rousseau'nun hareket etmek zorunda olduğu uzamı yöneten derin yasayı şöyle tanımlar:

> Onu kendi gerçek değerini göstermekten alıkoyan yanlış anlaşılmayı nasıl ortadan kaldırabilir? Doğaçlama sözün risklerinden nasıl kaçınabilir? Başka hangi iletişim tarzını deneyebilir? Başka hangi şekilde kendisini gösterebilir? Jean-Jacques *yok olmayı* ve *yazmayı* seçer. Paradoksal biçimde, kendisini daha görünür kılmak için saklanacak ve yazılı sözcüğe güvenecektir: "Orada kendimi yalnızca kendi aleyhime değil, ayrıca gerçekte olduğum şeyden tamamıyla başka bir şey olarak gösterdiğimden emin olmasaydım, ben de başka herhangi birisi gibi toplumu severdim. *Yazmak ve kendimi saklamak* yönündeki kararım kusursuz biçimde uydu bana. Ben mevcut olsaydım, değerimin ne olduğu asla bilinmezdi" (*Confessions*, Pléiade I, s. 116). Bu itiraf çarpıcıdır ve vurguyu hak eder: Jean-Jacques toplumdan tümüyle kopar, ancak yalnızca kendisini yazılı sözle sunmak için. Deyişlerini yalnızlıkla korunan boş zamanlarda cilalayacaktır.[2]

Şunu kaydedelim ki, bu ekonomi belki de şu şekilde belirtilir: Sözün yerine yazıyı ikame eden işlem, mevcudiyetin yerine de değeri geçirir: Böylece feda edilen *Ben varım* ya da *mevcudum* yerine, benim *ne* olduğum ya da *değerimin ne oldu-*

2 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, çev. Arthur Goldhammer, University of Chicago Press, Chicago, 1988, s. 125. Doğal olarak Rousseau'nun yorumcularını yalnızca alıntılara işaret etmek ya da bir tartışmayı sınırlandırmak için zikredebilirim. Ancak şu açıktır ki her Rousseau okuru, *Oeuvres complètes*'in [Toplu Eserler] şimdi Bibliothéque de la Pléiade'da (ed. Bernard Gagnebin ve Marcel Raymond, Gallimard, Paris, 1959-1969) sürmekte olan hayranlık uyandıran basımıyla, François Bouchardy'nin, Pierre Burgelin'in, Jean-Daniel Candaux'nun, Robert Derathé'nin, Jean Fabre'ın, Michel Foucault'nun, Bernard Gagnebin'in, Henri Gouhier'in, Bernard Groethuysen'in, Bernard Guyon'un, Charly Guyot'nun, Robert Osmont'un, Georges Poulet'nin, Marcel Raymond'un, Sven Stelling-Michaud'nun ve burada özellikle Jean Starobinski'nin ustaca eserleriyle yönlendirilir.

ğu tercih edilir. "Ben mevcut olsaydım, değerimin ne olduğu asla bilinmezdi". Kendimi hakikatin ve değerin idealliğinde bilinir kılmak için, mevcut yaşamımdan, mevcut ve somut varoluşumdan vazgeçiyorum. İyi bilinen bir şema. Tanınmanın keyfini çıkarmak için, kendimi yaşamımı sürdürürken bile yaşamımın üzerine çıkarmak istediğim mücadele, bu durumda kendi içimdedir ve yazı aslında bu mücadelenin fenomenidir.

Böylesi, Jean-Jacques'ın varoluşundaki yazı dersidir. Yazma edimi temelde –ve burada örnek bir tarzda– mevcudiyetin en büyük sembolik yeniden-temellükünü amaçlayan en büyük fedakârlıktır. Bu bakış açısından Rousseau, ölümün yaşamın yalın dışarısı olmadığını biliyordu. Yazı aracılığıyla ölüm yaşamı başlatır da. "Kesinlikle diyebilirim ki, kendimi ölü bir adam olarak görene kadar yaşamaya hiç başlamadım" (*Confessions*, Kitap 6, s. 236). Bu ekonomi sistemi içinde belirlenir belirlenmez fedakârlık –"edebi intihar"– *görünüşte* ortadan kalkmaz mı? Yalnızca bir sembolik yeniden-temellük müdür bu? Anlamları içinde, hakikatin, mevcut olanın mevcudiyetinin ve uygun olanın [*propre/proper*] yakınlığının ya da mülkiyetinin [*propriété/property*] ideal biçimi içinde onlara daha iyi egemen olmak için *mevcut olandan* ve *uygun olandan* vazgeçmez mi?[3] Aslında burada, hakikat ve görünüş açısından ekonomi olarak adlandırdığımız şeyi belirleyen, mevcudiyet/yokluk karşıtlığından başlayan bu kavramlara (fedakârlık, harcama, vazgeçme, sembol, görünüş, hakikat vb.) göre hareket etseydik, bir hile ve görünüş hükmüne geri dönmek zorunda bırakılırdık.

Ancak yazma işine ve *différance* ekonomisine bu klasik kavramsallık, bu ontoloji ya da bu epistemoloji egemen

3 *Propre*'un anlamları İngilizce "proper" sözcüğünün "correctness" [doğruluk/uygunluk], "appropriateness" [uygunluk/yerindelik] ve ownership [sahiplik/mülkiyet] sözcüklerinin de aralarında yer aldığı bütün yananlamlarını içerir; *propriété* hem "property" [mülkiyet/nitelik] hem de "correctness" (üslup seçiminde "doğruluk/uygunluk") anlamına gelir. Daha öte bir anlamlar dizisi "clean" [temiz] ve "cleanliness" [temizlik] etrafında döner; bütün bu yananlamlar *Signsponge*'ta (*İmzaponge*) işleme konulur (bkz., bu kitapta seçilmiş parça ve bu parçanın 4. dpnt.) (Ed. n.).

olmayacaktır.[4] Aksine bunlar onun gizli öncüllerini sunar. *Différance* temellüke *direnç* göstermez, ona dışsal bir sınır dayatmaz. *Différance* yabancılaşmayı *delerek* başlar ve yeniden-temellükü *yarılmış* bırakarak sona erer. Ölüme kadar. Ölüm, o hareketin zorunlu olarak sonlu olması ölçüsünde *différance* uğrağıdır. Bu, *différance*'ın mevcudiyet ve yokluk karşıtlığını olanaklı kılması anlamına gelir. Bu *différance* olanağı olmaksızın mevcudiyet arzusu esasen soluklanma uzamını bulmazdı. Aynı nedenle, bu arzunun kendi tatmin olmayış yazgısını kendi içinde taşıdığı anlamına gelir bu. *Différance* yasakladığı şeyi üretir, tam da olanaksız kıldığı şeyi olanaklı kılar.

Différance, kendiliğin yok oluşunun ve ortaya çıkışının temel biçimleri, yokluğun ve mevcudiyetin tamamen silinmiş kökeni olarak kavranırsa, yokluk ya da mevcudiyetle belirleniminden önce Varlık zaten *différance* düşüncesinde içeriliyorsa, hâlâ biliniyor olarak kalır. Ve eğer kendiliğin egemenliği projesi olarak *différance*'ın Varlık'ın anlamına göndermeyle anlaşılması gerekiyorsa. Tersi düşünülemez mi? Varlık'ın anlamı, mevcudiyet olarak belirleniminin dışında tarih olarak asla üretilmediğinden, her zaman zaten mevcudiyet çağı olarak metafizik tarihi içinde tuzağa düşmez mi? Belki de Nietzsche'nin yazmak istediği ve Heideggerci Nietzsche okumasına direnç gösteren şeydir bu; kendi hareketiyle *différance* –*différance* kavramında kendisini tüketmeden anlaşılan *şey*– yalnızca metafiziği öncelemekle kalmayan, ayrıca Varlık düşüncesinin ötesine uzanan şeydir. Varlık düşüncesi metafizikten *başka hiçbir şey* söylemez, metafiziği aşsa ve onu kendi kapanışı içinde ne ise o olarak düşünse bile.

---

4 *Différance* terimi orijinal biçimiyle bırakılmıştır. Bu terim, "erteleme", "farklılaştırma", "ertelenmiş olma" ve "farklılaşmış olma" anlamlarını bir araya getiren Derridacı bir türetmedir; zaman ve uzam, aktif ve pasif kararlaştırılamaz kalır. Tam bir tartışma için bkz., Derrida'nın *Différance* başlıklı makalesi (Ed. n.) [* Ayrıca bkz., Mukadder Erkan, "Différance", *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt. 4, ed. Ahmet Cevizci, Ebabil Yayınları, Ankara, 2006, s. 316-321].

Körlükten Eklentiye/Eklenti Körlüğü Üzerine[5]

Bu sorunsal şemaya göre, demek ki Rousseau'nun yazı deneyimini ve teorisini, yazı ismi altında Jean-Jacques'ı Rousseau'ya bağlayan, onun özel ismini birleştiren ve bölen uyum ve uyumsuzluğu birlikte düşünmek zorundayız. Deneyim tarafında, mevcudiyetin, deyim yerindeyse, göreceğimiz üzere Doğa'nın yeniden-temellükü olarak edebiyata bir başvuru; teori tarafında, harfin olumsuzluğuna karşı bir suçlama, ki burada kültür dejenerasyonu ve topluluğun parçalanması okunmalıdır.

Aslında sistemini paylaşan bütün kavramlar takımıyla onun kuşatılması istenirse, *eklenti* sözcüğü bu iki jestin tuhaf birliğini açıklıyor görünür.

Aslında, her iki durumda da Rousseau, yazıyı tehlikeli bir araç, tehditkâr bir yardım, bir sıkıntı durumuna önemli yanıt olarak düşünür. Öz-yakınlık olarak Doğa'nın yasaklanması ya da engellenmesi söz konusu olduğunda, söz mevcudiyeti korumakta başarısız olduğunda yazı zorunlu hale gelir. Onun söze acilen ilave edilmesi zorunludur. Bu ilave biçimlerinden birini önceden tanımladım; doğal olan ya da en azından düşüncenin doğal ifadesi olan söz, düşünceyi anlamlandırmak için en doğal kurum ya da uylaşım biçimi, yazı ona bir imge ya da temsil olarak ilave edilir, bitiştirilir. Bu anlamda yazı doğal değildir. Düşüncenin söze doğrudan mevcudiyetini, temsile ve imgeleme saptırır. Bu başvuru yalnızca "tuhaf" değildir, tehlikelidir de. Söz aslında yokken onu mevcut kılmak için bir tekniğin ilave edilmesidir, yapay ve ustalıklı bir tür hiledir. Dilin doğal yazgısına uygulanan bir şiddettir:

> Diller konuşulmak için üretilir, yazı yalnızca söze bir eklenti olarak hizmet eder. ... Söz, uylaşımsal temsillerle düşünceyi temsil eder ve yazı aynı şekilde temsil eder. Böylelikle yazma sanatı, düşüncenin aracılık eden bir temsilinden başka bir şey değildir.[6]

---

5 *De l'aveuglement au supplément*, hem "From blindness to the supplement" [Körlükten eklentiye] hem de "Of, concerning, blindness to the supplement" [Eklenti körlüğü üzerine] anlamına gelir (krş., *De la Grammatologie*) (Ed. n.).

6 Manüskri Rousseau'nun eserlerinin Pléiade basımında *Pronunciation* (II, s. 1248) başlığı altında yer alır (Ed. n).

Temsil orada mevcudiyet ve şeyin kendisinin göstergesi olma iddiasında bulunduğu andan itibaren yazı tehlikelidir. Ve ikamenin kendi işlevinin vekâletinin unutulmasını sağladığı ve kendisinin her şeye rağmen yetersizliğine ve sakatlığına *eklendiği* bir sözün bolluğu olarak kabul edilmesini sağladığı, tam da göstergenin işleyişine kaydedilen ölümcül bir zorunluluk vardır. Çünkü –burada temsil edici imge kavramını belirleyen– eklenti kavramı, birlikte yaşamaları zorunlu olduğu kadar, tuhaf olan iki anlamı içinde barındırır. Eklenti kendisini ilave eder, bir artıktır, başka bir bolluğu zenginleştiren bir bolluktur, mevcudiyetin *en tam ölçüt*üdür. Mevcudiyeti biriktirir ve toplar. Bu yüzden sanat, *technē*, imge, temsil, uylaşım vb. eklentiler olarak doğaya gelirler ve bütün bu biriktirici işlevle zenginleşirler. Bu eklentisellik türü, Rousseau'nun doğa nosyonunu öz-yeterli olması *gerektiği* ölçüde kaydettiği bütün kavramsal karşıtlıkları kesin bir biçimde belirler.

Ancak eklenti, ekler. Yalnızca yerine geçmek için ilave eder. Eklenti, *–in yerine* müdahale eder ya da sinsice girmeye çalışır; eğer doldurursa, bir boşluğun doldurulması şeklindedir bu. Bir imgeyi temsil ederse ve üretirse, bir mevcudiyetin önceden bulunmayışıyladır bu. Vekâlet eden [*suppléant*], başkasının yerine geçen eklenti bir tamamlayıcıdır, *yer(i) tutan* [*tient-lieu*] bir madun durumdur. İkame olarak basitçe bir mevcudiyetin olumluluğuna ilave edilemez, hiçbir rahatlama sağlamaz; yeri, yapının içinde bir boşluk işaretiyle tayin edilir. Bir yer, bir şey, yalnızca kendisinin gösterge ve vekil aracılığıyla doldurulmasına olanak tanıyarak *kendi* başına doldurulabilir, kendisini tamamlayabilir. Gösterge, her zaman şeyin kendisinin eklentisidir.

Eklentinin ikinci anlamı birincisinden ayrılamaz. Her ikisinin işleyişini de Rousseau'nun metinleri içinde sürekli onaylamak zorunda kalacağız. Ancak bükülme uğraktan uğrağa değişir. İki anlamın her biri ötekinin mevcudiyetinde sırayla silinir ya da tedbirli biçimde belirsizleşir. Ancak onların ortak işlevi şurada görünür: Kendisini ister ilave isterse ikame etsin, eklenti *dışsal*dır, fazladan eklendiği olumluluğun dışarısıdır, kendisi tarafından yeri alınması için kendisinden başka olmak zorunda olan şeye yabancıdır. Sözlükler bize *tamamlayanın*

[*complement*] aksine eklentinin (*supplement*) bir "*dışsal* ilave" olduğunu söyler (Robert's *French Dictionary*).

Rousseau'ya göre kötülüğün olumsuzluğu, daima eklentisellik biçimine sahip olacaktır. Kötülük doğaya, doğası gereği masum ve iyi olan şeye dışsaldır. Doğadan sonradır. Ancak daima kendisinde hiçbir şeyden yoksun olmaması gereken şeyin tazmini [*sous l'espèce de la suppléance*] yoluyla.

Böylelikle, daima doğal olan, Rousseau'ya göre başkaları için olduğundan daha fazla anacıl demek olan mevcudiyet, özyeterli *olmalıdır*. Onun, mevcudiyetin bir başka ismi olan *özü*, bu olmalı ağıyla [*ce conditionnel*] okunabilir. Doğanın sevgisi gibi, "bir annenin sevgisinin hiçbir ikamesi yoktur" [*la sollicitude maternelle ne se supplée point*] der *Emile* (s. 13). Ona hiçbir şekilde eklenti yapılamaz, yani eklenti yapılması zorunluluğu yoktur, yeterlidir ve öz-yeterlidir. Ancak onun yerinden edilemezliği anlamına da gelir bu; onu ikame eden şey ona eşit değildir, yalnızca alelade bir geçici çözümdür. Nihayetinde bu, Doğa'nın *kendisine* asla eklenti yapmadığı anlamına gelir; Doğa'nın eklentisi Doğa'dan kaynaklanmaz, yalnızca Doğa'dan aşağı olmakla kalmaz, aynı zamanda Doğa'dan başkadır.

Yine de Rousseaucu düşüncenin temel taşı olan bütün eğitim, Doğa'nın binasını olabilecek en doğal tarzda yeniden-kurmaya yönelik bir ikame [*suppléance*] sistemi olarak tanımlanacaktır ya da sunulacaktır. *Emile*'in ilk bölümü bu pedagojinin işlevini ilan eder. Bir annenin sevgisinin hiçbir ikamesi yoksa da "çocuğun sağlıklı bir sütannenin memesini emmesi hırçın bir annenin memesini emmesinden daha iyidir, eğer kendisini doğurandan korkması için başka bir kötülük varsa" (s. 12). Aslında yetersiz bir Doğa'ya, tanım gereği bir ilinek ve Doğa'dan bir sapmadan başka bir şey olamayan bir yetersizliğe eklenti yapmak zorunda olan, kültür ya da terbiyedir. Kültür ya da terbiye burada alışkanlık olarak adlandırılır; annelerin ikamesi "artık yalnızca fizyolojik bakış açısından" tasarlanmadığı andan itibaren bu, zorunludur ve yetersizdir.

> Başka kadınlar ya da hatta hayvanlar annesinin çocuktan esirgediği sütü ona verebilirler, ancak bir annenin sevgisinin hiçbir ikamesi yoktur. Kendi çocuğu yerine bir başkasının ço-

> cuğunu emziren kadın kötü bir annedir; nasıl iyi bir sütanne olabilir? Belki zamanla olabilir; alışkanlığın doğayı alt etmesi gerekir. (s. 13)

Burada doğal hak, Doğa ve toplum arasındaki ilişkilere dair sorunlar, yabancılaşma, başkalık ve bozulma kavramları anneler ve çocukların ikamesine ilişkin pedagojik soruna kendiliğinden uyarlanır.

> Ve geliştiğinde bu şefkat mahzurludur, ki bu mahzur her duyarlı kadının kendi çocuğunu bir başkasının emzirmesinden korkmasına yol açar. Duyarlı kadın annelik haklarını paylaşmaya ya da daha çok bir yabancının lehine onlardan vazgeçmeye, çocuğunun bir başkasını kendisi kadar ve daha fazla sevdiğini görmeye hazır mıdır? (s. 13)

Yazı temasını tasarlayarak annelerin ikamesinden söz etmekle başlıyorsam şu nedenle ki, bizzat Rousseau'nun söyleyeceği üzere, "Sizin fark ettiğinizden daha fazlası buna bağlıdır":

> Gerçek bir reform yararına boşuna mücadeleyi sürdürmek bu kadar umutsuz olmasaydı, nasıl da emin olarak konuşurdum. Sizin fark ettiğinizden daha fazlası buna bağlıdır. Bütün erkekleri ilk ödevlerine iade etmek isterseniz, annelerle başlayın; sonuçlar sizi şaşırtacaktır. Her kötülük bu ilk günahı takip eder; bütün ahlâki düzen bozulur, doğa her memeyle söndürülür. (s. 13)

Çocukluk, Doğa'da ikame [*suppléance*] gerektiren yetersizliğin ilk tezahürüdür. Pedagoji belki de eklentiyi daha kaba bir biçimde aydınlatır. Doğal bir zayıflık nasıl olanaklıdır? Doğa, sunmadığı güçleri nasıl talep edebilir? Bir çocuk genel olarak nasıl olabilir?

> *Birinci Kural:* Gereğinden fazla kuvvete sahip olmayan çocuklar doğanın bütün istekleri için yeterince güçlü değildirler. Sahip oldukları ve kötüye kullanmayacakları kuvvetin tüm kullanımını onlara bırakın. *İkinci Kural:* Onlara yardım edin ve gerek zekâ gerek kuvvet bakımından bedenin her gereksiniminde eksikliğini duydukları şeyi telafi edin. (s. 35)

Bütün eğitim örgütü ve eğitime harcanan bütün zaman şu zorunlu kötülükle düzenlenecektir: "eksik olan şeyi telafi

edin [*suppléer*]" ve Doğa'nın yerini alın. Olabildiğince az ve geç yapılmalıdır bu. "İyi kültürün en iyi kurallarından biri, *şeyleri* olabildiğince *geciktirmektir*" (s. 193). "*Doğanın yerine harekete geçmeden* [*act*] önce onun işini yapmasına zaman tanıyın" (s. 71; vurgu bana ait).

Çocukluk olmadan hiçbir eklenti Doğa'da görünmezdi. Burada eklenti, insanlığın hem bahtiyarlığının hem de sapkınlığının kökenidir. İnsan soyunun sağlığı:

> Bitkiler ziraatla, insan eğitimle yetiştirilir. İnsan uzun boylu ve kuvvetli doğmuş olsaydı, boyu ve kuvveti onları kullanmayı öğrenene kadar işine yaramayacaktı; hatta başkalarını onun yardımına koşmaktan alıkoymakla ona zarar verecekti; kendi başına kaldığında, gereksinimlerinin farkına varmadan önce yoksunluktan ölecekti. Bebekliğin çaresizliğinden yakınıyoruz; insan bir çocuk olarak başlamasaydı soyunun kesileceğini kavrayamıyoruz. (s. 6)

Sapkınlık tehdidi:

> Doğanın Yaratıcısı çocuklara bu aktif ilkeyi bahşederken, onlara bunu kullanmaları için pek az kuvvet bahşetmekle bunun az zarar vermesine de dikkat etmiştir. Fakat insanları, aktifleştirmekten sorumlu oldukları araçlar olarak düşünür düşünmez onları, kendi arzularını gerçekleştirmek ve kendi zaaflarının yerine *ikame etmek* için kullanırlar. Bu yüzden bezdirici, zorba, buyurgan, azgın ve zaptedilmez hale gelirler. Doğal iktidar sevgisinden kaynaklanmayan bir gelişme, ancak bunu onlara veren bir gelişme, çünkü başkalarının elleriyle eylemde bulunmanın ve yalnızca dili oynatmakla dünyayı harekete geçirmenin ne kadar hoş olduğunu kavramak için fazla deneyim gerekmez. (s. 34; vurgu bana ait)

Eklenti, daima dilin oynatılması ya da başkalarının elleriyle eylemde bulunmak olacaktır. Bunda her şey bir araya getirilir: Sapkınlık olanağı olarak ilerleme, doğal olmayan ve kendimizi yok etmemize ve vekâleten, temsil yoluyla, başkalarının elleriyle eylemde bulunmamıza izin veren ikame gücüne bağlı kalan bir kötülüğe doğru gerileme. Yazılı olan aracılığıyla [*par écrit*]. Bu ikame daima göstergenin biçimine sahiptir. Skandal, göstergenin, imgenin ya da temsil edenin güçler haline gelmesi ve "dünyayı harekete geçirme"sidir.

Bu skandal öyle bir skandaldır ve onun kötü etkileri bazen öylesine onarılamazdır ki, dünya yanlış yola sapmış görünür [ve daha sonra bu tür bir *felaketin* Rousseau için ne anlama geleceğini göreceğiz); o zaman Doğa sanatın ve toplumun eklentisi haline gelir. Bu, kötülüğün onulmaz göründüğü uğraktır: "Çocuk nasıl tedavi olunacağını bilmediğinden, bırakın, nasıl hasta olacağını bilsin. Bu sanat, diğerinin yerine geçer [*supplée*] ve genellikle daha başarılı olur; bu, doğa sanatıdır" (s. 22). Ayrıca, olması gerektiği gibi, kendisi için ve doğrudan bir akrabalıkla sevilmekten vazgeçilen anacıl Doğa'nın (Ey Doğa! Ey anam! Yalnızca kendi kanatların altına al beni! Burada seninle benim arama girecek kurnaz ya da hilebaz kimse yok [*Confessions*, Kitap 12, s. 669]) başka bir sevgi ve başka bir bağlılığın ikamesi haline geldiği uğraktır bu:

> Doğa'nın temaşası onu daima büyük ölçüde cezbediyordu; orada gereksinim duyduğu bağlılıklara bir eklenti buluyordu; ancak seçim yapsaydı, şeyler için bu eklentiden vazgeçerdi ve yalnızca insanlarla konuşma yönündeki boş çabalardan sonra bitkilerle konuşur hale gelmişti. (*Dialogues*, Pléiade I, s. 794)

Botaniğin topluluğun eklentisi haline gelmesi bir felaketten daha fazla bir şeydir. Felaketin felaketidir. Çünkü doğada bitkiler en *doğal* şeylerdir. Onlar doğal *yaşam*dır. Ölü Doğa ve yararlı olmaları, insan sanatlarına köle olmaları bakımından madenler, bitkilerden ayrılır. İnsan, gerçek doğal zenginliklerin –bitkilerin– anlamını ve tadını kaybettiğinde, annesinin iç organlarını didik didik araştırır ve kendi sağlığını tehlikeye sokar:

> Maden Krallığı'nın kendi içinde sevimli ya da cazip bir şey yoktur; yeryüzünün karnında gizlenmiş zenginlikleri, açgözlülüğünü uyandırmamak için insanın gözlerinden uzaklaştırılmış görünüyor; bunlar, orada, insanın umduğundan daha fazla olan ve insan bozulduğu ölçüde kendilerine duyduğu zevkin de kaybolduğu gerçek zenginliklere bir gün bir eklenti olarak hizmet edecek bir rezerv gibidirler. O zaman insan, sefaletlerini azaltmak için sanatları yardıma çağırmak, mücadele etmek ve emek harcamak zorunda kalır. Yeryüzünün iç organlarını karıştırır; yaşamını tehlikeye atarak ve sağlığı pahasına, keyfini sürmeyi biliyorsa yeryüzünün kendiliğinden sunduğu gerçek mülkler yerine hayali mülkler aramaya, yeryüzünün merkezi-

> ne gider. *Artık görmeye layık olmadığı güneşten ve günden kaçar.*[7] (*Reveries*, Seventh Promenade, s. 144-145; vurgu bana ait)

Böylece insan gözlerini kapar, bu iç organları didik didik araştırma arzusuyla kendisini kör eder. İşte bu suçu takip eden cezanın korkunç manzarası, kısacası basit bir ikame:

> Kendisini canlı canlı toprağa gömer, artık günün aydınlığında yaşamayı hak etmediği için iyi yapmış olur. Orada taş ocakları, maden kuyuları, demirci ocakları, fırınlar, örs takımı, çekiçler, duman ve ateş onun kırda yaptığı işlere ilişkin tatlı hayallerin yerini alır. Madenlerin zehirli buğularıyla çürüyen mutsuz insanların, kapkara demircilerin, korkunç tepegözlerin solgun yüzleri, yeryüzünün karnında maden ocaklarındaki işlerin yeryüzündeki yeşil tarlalar ve çiçekler, masmavi gökyüzü, âşık çobanlar ve gürbüz rençperler manzarası yerine geçirdiği manzaradır.[8] (*Reveries*, s. 145)

Böylesi skandaldır, böylesi felakettir. Eklenti ne Doğa'nın ne de Akıl'ın tahammül edebileceği bir şeydir. Ne Doğa'nın, bizim "ortak ana"mızm (*Reveries*, s. 143) ne de akıl yürütme olmasa bile makul olan aklın.[9] Peki ya bu felaketten kaçınmak için, kendilerini bu şiddetten korumak için ve bizi bu ölümcül suçtan korumak ve kurtarmak için her şeyi yapmamışlarsa? "Öyle ki", der *İkinci Söylev* (*Discourse*) açıkça madenler hakkında, "sanki doğa ölümcül sırrı bizden saklamak için acı çekiyor görünür."[10] Ve unutmayalım ki, bizi yeryüzünün iç organlarına götüren şiddet, maden körlüğü, yani metalürji uğrağı toplumun kökenidir.

---

7 Hayvanların bitkilerden daha canlı bir doğal yaşamı temsil ettiği, ancak yalnızca onların ölüleriyle ilgilenilebildiği yönünde itiraz edilebilir. "Anatomi olmadan hayvanların incelenmesi hiçbir şey değildir" (s. 146).

8 Bir okuma ilkesi aramaksızın, meraktan ve pek çok başka olası örnek arasında Karl Abraham'm *Oeuvres complètes*'te (çev. Ilse Barande ve E. Grin, Payot, Paris, 1965, II, 18 vd.) Tepegözler, kör olma korkusu, göz, güneş, mastürbasyon vb.. üzerine söylediği şeylere göndermede bulunuyorum. Bir Mısır mitolojisi dizisinde (burada Osiris'in kardeşi olarak düşünülen yazı tanrısı) Thoth'un yardımcısı Seth'in hilekârlıkla Osiris'i öldürdüğünü hatırlayalım (krş., Jacques Vandier, *La religion égyptienne*, P.U.F., Paris, 1944, s. 46). Yedek ve tamamlayıcı olan yazı, aynı hareketle babayı ve ışığı öldürür.

9 Bkz., *De l'état de nature* [*Fragments politiques*], Pléiade III, s. 478.

10 Jean-Jacques Rousseau, *The Social Contract and Discourses*, çev. G. D. H. Cole, Dent, Londra, 1913, s. 200.

Çünkü Rousseau'ya göre, sık sık doğrulayacağımız üzere ziraat, sivil toplum örgütlenmesine işaret ederek metalürjinin başlangıcını üstlenir. Bu yüzden körlük toplumla aynı anda doğan şeyi, dilleri, şeylerin yerine göstergelerin düzenli ikamesini, eklentinin düzenini üretir. *Körlükten eklentiye* gidilir. Ancak kör insan, kendi görüşünü tamamlamak için tam da ürettiği şeyi kökeninde göremez. *Eklenti körlüğü* bu yasadır. Ve özellikle de onun kavramına körlük. Üstelik onun anlamını *görmek* için işleyişini konumlandırmak yeterli değildir. Eklenti hiçbir anlama sahip değildir ve hiçbir kuruma verili değildir. Bu yüzden onu, kendi tuhaf yarı-gölgesinden aydınlığa çıkarmıyoruz. Rezervinden söz ediyoruz.

Akıl, doğaya şu çifte tecavüzü düşünmeye muktedir değildir: Doğa'da *eksiklik* vardır ve tam da *bu olgudan dolayı* ona bir şey *ilave edilir*. Yine de akıl bunu düşünmek için güçsüzdür denilmemelidir; akıl bu güç eksikliği ile kurulur. Bu, özdeşlik ilkesidir. Doğal varlığın kendisiyle özdeşliği düşüncesi. Hatta eklentiyi kendi ötekisi olarak, irrasyonel ve doğal-olmayan olarak bile belirleyemez, çünkü eklenti *doğal olarak* kendisini Doğa'nın yerine geçirmeye başlar. Eklenti Doğa'nın *imgesi ve temsilidir*. Bu imge Doğa'nın ne içinde ne de dışındadır. Bu yüzden eklenti eşit biçimde Akıl için, Akıl'ın doğal sağlığı için tehlikelidir.

Tehlikeli eklenti. Bunlar Rousseau'nun *İtiraflar*'da kullandığı sözcüklerdir. Bu sözcükleri yalnızca görünüşte farklı bir bağlamda ve kesinlikle "akıl tarafından neredeyse kavranamayan bir durum"u açıklamak için kullanır: "Kısacası, en tutkulu âşıkla kendi aramda yalnızca tek, ancak özsel bir ayrım noktası var ki bu, durumumu akıl tarafından neredeyse kavranamaz kılar" (s. 111).

Metni bir paradigmatik değer altına yerleştirirsek, bu ancak geçici olur ve bir gelecek okuma disiplininin katı bir biçimde belirleyebileceği şey konusunda peşinen yargıda bulunamaz. Şu anda bana hiçbir okuma modeli –bir belge olarak değil, bir *metin* olarak okumak istediğim– bu metne uygun olmaya hazır görünmüyor. Ona bütünüyle ve katı bir biçimde, yani metni zaten daha okunabilir ve şüphesiz şimdiye kadar düşünüldüğünden daha okunabilir kılan şeyin ötesinde uygun olmak. Tek tutkum bundan, o varsayı-

lan gelecek okumasının bir yana bırakamayacağı bir anlam çıkarmak olacak; diğer metinler arasında dolaşan, sürekli onlara göndermede bulunan bir dil unsuruna ve onun düzenlenmiş işleyişine uyum sağlayan yazılı bir metnin ekonomisi [*faire l'économie*]. Örneğin eklenti sözcüğünü kendi kavramıyla birleştiren şey, Rousseau tarafından icat edilmemiştir ve bu sözcüğün işleyişinin orijinalliğine ne Rousseau tarafından tamamıyla hâkim olunmuş ne de bu orijinalliği basitçe tarih ve dil, dilin tarihi dayatmıştır. Rousseau'nun yazısından söz etmek, bu pasiflik ve aktiflik, körlük ve sorumluluk kategorilerinden kaçan şeyi kavramaya çalışmaktır. Ve gösterilene koşturmak için yazılı metinden onun *söylemek istediği*[11] şey soyutlanamaz, çünkü gösterilen burada yazının kendisidir. Bu yazılarla *gösterilen bir hakikati* (metafiziksel ya da psikolojik hakikat: Jean-Jacques'ın eserlerinin arkasındaki yaşamı) arama meselesi öylesine önemsizdir ki, bizi ilgilendiren metinler bir şey *söylemek arzusundaysalar* [*veulent dire*] bu, varoluşu ve yazıyı aynı *dokuda*, aynı *metinde* kuşatan bağlılık ve aidiyettir. Aynı, burada eklenti olarak adlandırılır, *différance*'ın bir diğer adı.

İşte Doğa'da, doğa ile doğa arasında, bekâret olarak doğal masumiyet ile *pucelage*[12] olarak doğal masumiyet arasında tehlikeli eklentinin istilası: "Kısacası, en tutkulu âşıkla kendi aramda yalnızca tek, ancak özsel bir ayrım noktası var ki bu, durumumu akıl tarafından neredeyse kavranamaz kılar." Burada sıralama, izleyen paragrafın "tek ayrım noktası"nı ve "akıl tarafından neredeyse kavranamayan durum"u açıklamaya yönelmiş olduğu olgusunu gizlememelidir. Rousseau şöyle açar:

> İtalya'dan tamamen oraya gittiğim şekilde değil, ancak belki de benim yaşımda hiç kimsenin oradan dönmediği şekilde dönmüştüm. Geriye bekâretimi değil, *pucelage*'mi getirmiştim. Yılların ilerleyişini hissetmiştim; huzursuz mizacım nihayet kendini hissettirmiş ve tamamıyla istek dışı olan ilk taşkın-

11 Fransızca *voudrait dire* tamı tamına "would like to say" ["söylemek istemek"] anlamına gelir; *vouloir dire*, yani "to wish to say" ["söylemeyi arzulamak"], "to mean" ["demek istemek"] fiilinin olağan Fransızca karşılığıdır (E. n.).

12 *Pucelage*, cinsel dokunulmamışlığın gerçek fiziksel olgusuna, kadında zarın kendisine karşılık gelen daha dünyevi Fransızca sözcüktür. Rousseau gerçek bakireliğin ruhsal masumiyeti ile karşıtlaştırarak bu sözcüğü, biraz istihzayla kendi durumuna uygular (İng. ç. n.).

> lığı, beni sağlığım konusunda o zamana kadar yaşamış olduğum masumiyeti başka her şeyden daha iyi gösteren bir tarzda telaşa düşürmüştü. Kısa süre içinde rahatlamış olarak, doğayı aldatan benim mizacımdaki genç adamları sağlıkları, kuvvetleri ve bazen yaşamları pahasına birçok aşırılık biçiminden kurtaran o tehlikeli eklentiyi öğrendim. (s. 111)

Emile'de (Kitap IV): "Eğer bir kez bu tehlikeli eklentiyi edinirse mahvolur" (s. 299). Aynı kitapta bu, "deneyimsizlikten ... yararlanarak ... telafi etme [*suppléer en gagnant de vitesse sur l'experience*; tamı tamına "deneyimden daha ileri giderek eklemek"] (s. 315) ve "bedensel kuvveti ... ikmal eden [*supplée*] zihin" (s. 129) konusunda bir sorundur da.

Oto-erotizm deneyimi ıstırapla yaşanır. Mastürbasyon, çocukları kusurun sorumluluğunu almaya ve daima buna eşlik eden iğdiş tehdidini içselleştirmeye zorlayarak, yalnızca geleneksel biçimde bu pratiğe iliştirilen o suçluluk aracılığıyla rahatlatır ("kısa süre içinde rahatlamış olarak"). Bu yüzden haz, canlı tözün telafi edilemez kaybı olarak, çılgınlığa ve ölüme maruz kalma olarak yaşanılır.[13] Bu, "sağlıkları, kuvvetleri ve bazen yaşamları pahasına" üretilir. Aynı şekilde, *Yalnız Gezerin Düşleri* de şunu söyleyecektir: "Yeryüzünün iç organlarını karıştır"an adam, "yaşamını tehlikeye atarak ve sağlığı pahasına, keyfini sürmeyi [*en jouir*] biliyorsa yeryüzünün kendiliğinden sunduğu gerçek mülkler yerine hayali mülkler aramaya, yeryüzünün merkezine gider." (s. 145).

Ve aslında bu, imgesel olana ilişkin bir sorundur. Anacıl "doğa"yı "aldatan" eklenti, yazı olarak işler ve yazı olarak o, yaşam için tehlikelidir. Bu tehlike, imgenin tehlikesidir. Tıpkı yazının kendi "imge"si, resmi ya da temsili açısından canlı söz krizini açması gibi, onanizm de imgesel ayartma açısından canlılığın mahvoluşunu ilan eder:

> Utanç ve çekingenliğin çok uygun bulduğu bu zaaf, ayrıca canlı imgelemler için büyük bir çekiciliğe sahiptir –bütün kadın cinsini arzu ettikleri gibi kullanabilmek ve rızalarını almak zorunda kalmaksızın kendilerini çeken güzel kadınları hazlarına hizmet ettirebilmek. (*Confessions*, s. 111)

13 Burada "pleasure" ("haz") olarak çevrilen *la jouissance* "orgazm" anlamını da içerir (Ed. n.).

Rousseau'nun bir "ölümcül avantaj" olarak da adlandırdığı tehlikeli eklenti tam anlamıyla *ayartıcı*dır; arzuyu iyi yoldan uzaklaştırır, doğal yollardan uzağa saptırır, kaybına veya düşüşüne sevk eder ve bu yüzden o, bir tür hata ya da skandaldır (*scandalon*). Böylece Doğa'yı mahveder. Ancak bu Akıl skandalı, hiçbir şeyin Doğa'nın bu yıkımından daha doğal görünmemesidir. Kendimi Doğa'nın bana emanet ettiği güçten ayırmak için kendimi kullanan kendimdir: "Bu ölümcül avantajla ayartılan ben, Doğa'nın bana emanet ettiği ve güçlendirilmesine zaman ayırdığım iyi karakteri mahvetmek için elimden gelenin en iyisini yaptım." *Emile*'in zamana, doğal kuvvetlerin yavaş olgunlaşmasına ne kadar önem verdiğini biliyoruz. Bütün pedagoji sanatı, Doğa'nın eserine ürün vermesi için zaman tanıyan, bu eserin ritmine ve aşamalarının düzenine saygı gösteren, hesaplanmış bir sabırdır. Tehlikeli eklenti, Doğa'nın yavaş yavaş oluşturduğu ve çoğalttığı kuvvetleri çok hızlı biçimde yıkar. Doğal deneyimden "daha ileri gider"ken, hiç durmadan işler ve kurtarma olanağı olmaksızın enerjiyi tüketir. Onaylayacağım üzere, gösterge gibi o da şeyin mevcudiyetini ve Varlık'ın süremini devre dışı bırakır.

Bu tehlikeli eklenti Doğa'dan ayrılır. Doğa'dan bu uzaklaşmaya ilişkin bütün betimlemenin bir *sahne*si vardır [*théâtre*]. Tehlikeli eklenti ne aynı ne de öteki olan uzaklaşmanın görünür kılınmasına ilişkin bir sorun olduğu anda *İtiraflar*, tehlikeli eklentinin çağrışımını sahneler; Doğa aynı zamanda zaten gerçek annenin ortadan kalkmasına işaret eden ve *İtiraflar*'ın okurlarının aşina olduğu muğlâk tarzla kendisini onun yerine ikame eden Anne olarak, ya da daha çok "Ana" ("Mamma") olarak uzaklaşır. Bu yüzden o, artık Ana ile onun "Küçük"[14] dediği kişi

14 "'Küçük' benim adımdı; 'Ana' onunkiydi; ve hatta ilerleyen yıllar aramızdaki farkı neredeyse sildiğinde bile, biz daima 'Küçük' ve 'Ana' olarak kaldık. Bu iki isim, münasebetimizin niteliği, tavırlarımızın yalınlığı ve her şeyden önce kalplerimizin karşılıklı ilişkisi üzerine olağanüstü iyi bir fikir verir sanırım. Bana göre o, asla kendi hazzını aramayan, daima benim için en iyisini arayan annelerin en şefkatlisiydi; ve ona duyduğum bağlılığa şehvet karıştıysa bu, o bağlılığın karakterini değiştirmek için değil, ancak okşamaktan hoşlandığım genç ve güzel bir anaya sahip olma zevkiyle onu daha büyüleyici kılmak ve beni mest etmek içindi –sözcüğün en katı anlamıyla okşamak diyorum, çünkü bir annenin öpücüklerinden ve en şefkatli

arasındaki uzaklık sorunudur. *Emile*'in de söylediği üzere, bütün kötülük "kadınlar anne olmaktan vazgeçti, kendi görevlerine dönmüyorlar ve dönmeyecekler" (s. 14) olgusundan doğar. O halde belirli bir anne türünün belirli bir yokluğu. Ve sözünü ettiğimiz bu deneyim, öyle bir niteliğe sahiptir ki, bu yokluğu ne kadar azaltırsan o kadar korursun. Bir *kaçamak* deneyim, görünmezlik gereksinimi duyan bir hırsızın deneyimi: Hem görünmeyen hem de görmeyen annenin deneyimi. Şu satırlar sıkça alıntılanır:

> Bu sevgili ananın anısının, huzurunda bulunmadığım zaman bana yaptırdığı bütün çılgınlıkların ayrıntısına girersem, bitiremem. İçinde yattığı için yatağımı, ona ait oldukları ve güzel eli onlara dokunmuş olduğu için perdelerimi, odamın bütün eşyalarını, hatta yürümüş olduğu için üzerinde secde ettiğim döşemeyi ne kadar çok öptüm! Bazen, onun huzurunda bile, ancak en şiddetli aşkın esinleyebileceği gibi görünen zırzopluklarının günahkârıydım. Bir gün masada ağzına bir parça yemek soktuğu sırada bir kıl gördüğümü haykırdım; lokmayı tabağına bıraktı ve ben hevesle onu kapıp yuttum.[15] Kısacası, en tutkulu âşıkla kendi aramda yalnızca tek, ancak özsel bir ayrım noktası var ki bu, durumumu akıl tarafından neredeyse kavranamaz kılar. ... [biraz yukarıda şunları okuyoruz:] Bağlılığımın tüm gücünü ancak onu görmediğim zaman hissediyordum. (s. 111)

Eklentiler Zinciri

Tehlikeli eklentinin keşfi, bu "çılgınlıklar" arasına sonradan alınacak, ancak bir imtiyaza sahip olmayı da sürdürecektir;

---

okşamalarından asla vazgeçmedi ve kesinlikle bunları kötüye kullanmak asla aklıma gelmedi. Sonunda farklı karakterde ilişkilere sahip olduğumuz yönünde itiraz edilecektir; bunu kabul ediyorum, ancak biraz beklemeliyim –her şeyi birden söyleyemem" (s. 106). George Bataille'dan şu cümleyi ekleyelim: "Kendim 'küçüğüm', ancak gizli bir yerim var" (*Le petit*, 2. ed., Pauvert, Paris, 1963, s. 9).

15 Bu pasaj sık sık alıntılanır, ancak kendi başına hiç çözümlenmiş midir? *İtiraflar*'ın Pléiade editörleri Gagnebin ve Raymond, psikiyatri olarak adlandırdıkları şey konusunda esasen sistematik ve kaçınılmaz biçimde ihtiyatlı olmakta şüphesiz haklıdırlar (I, s. 128 dpnt 1; bu aynı dipnot Rousseau'nun "çılgınlıklar"mı ya da "zırzopluklar"ını hatırladığı bütün metinleri çok yararlı bir biçimde işaretler). Ancak bana öyle geliyor ki bu ihtiyat, psikanalitik okumanın –kullanımıyla şüphesiz şimdiye kadar karıştırılan– kötüye kullanımıyla ilgilenme derecesi dışında ve bu metin türünü sık sık okunamaz kılan sıradan yorum çoğaltımını buyurmadığı yerde meşru değildir. [Rousseau üzerine Fransız psikanalitik okumalarının özel örneklerine ilişkin bazı yorumlar burada atlanmıştır (Ed. n.)].

Rousseau ötekilerden sonra ve akıl tarafından kavranamayan durumun bir tür açıklaması olarak ona başvuracaktır. Çünkü bu, bütün zevki [*jouissance*] belirli bir ikameye doğru saptırma sorunu değil, ancak artık *doğrudan ve bütünüyle* deneyimleme ya da taklit etme sorunudur. Bu artık yatağı, döşemeyi, perdeleri, eşyaları vb. öpme ya da hatta "ağzına soktuğu yemek"i "yutma" sorunu değil, ancak "bütün kadın cinsini arzu etti[ği] gibi kullan[ma]" sorunudur.

Bu tiyatro sahnesinin yalnızca genellikle anlaşıldığı anlamda bir dekor, bir aksesuarlar takımı olmadığını belirtmiştim. Deneyimin topografik düzeni önemsiz değildir. Jean-Jacques, Madame de Warens'in evindedir; onu görecek ve ancak fiziksel ayrılık olanağıyla imgelemini onunla besleyecek kadar *Ana*'ya yakındır. Anne ortadan kalktığı anda ikame olanaklı ve zorunlu hale gelir. Anacıl mevcudiyet ya da yokluk oyunu, bu algı ve imgelem art ardalığı bir uzam düzenlemesine tekabül etmelidir; metin şunları öne sürer:

> Bu alışkanlığa konumumun koşulları ilave edilsin, güzel bir kadınla yaşayarak, imgesini kalbimin derinlerinde okşayarak, gün boyunca sürekli onu görerek, akşamları bana onu hatırlatan nesnelerle kuşatılmış olarak, onun yattığını bildiğim yatakta yatıyordum. Ne heyecan verici! Bunları düşünen okur, şüphesiz beni yarı ölü olarak düşünür! Tam tersi; beni yok etmesi gereken şey, tam da beni kurtaran şeydi, en azından bir süreliğine. Onunla yaşamanın cazibesiyle, yaşamımı onunla geçirme yönündeki ateşli arzuyla mest olmuş olan ben, o mevcut olsun ya da olmasın, onda daima şefkatli bir anne, sevgili bir kız kardeş, tatlı bir dost görüyor ve başka hiçbir şey görmüyordum. ... O benim için dünyadaki tek kadındı; ve bana esinlediği duyguların aşırı tatlılığı duygularımın başkaları için uyanmasına zaman tanımıyordu ve beni ona ve onun bütün cinsine karşı koruyordu. (s. 111-112)

Bu deneyim arkaik ya da ergen bir döneme işaret eden bir olay değildi. Bu yalnızca belirli bir gizli kurumu, bir anlamlar binasını kurmuyor ya da ayakta tutmuyordu. Jean-Jacques Rousseau'nun "yaşam"ının ve "metin"inin sonuna kadar "mevcudiyet"i sürekli sırasıyla yeniden-canlandırılan ve kurulan aktif bir takıntı olarak da kaldı. *İtiraflar* metninde biraz sonra, biraz ileride (Kitap 4), "anlatmakta biraz zorlandığım

küçük bir olay" bize anlatılır. "Aynı zaafla malul" bir adamla karşılaşma. Dehşete düşen Jean-Jacques "sanki aynı suçu işlemiş gibi titreyerek" kaçar. "Bu olayın hatırlanması beni uzun bir süre bu zaaftan korudu" (s. 171).

Uzun bir süre mi? Rousseau, insanın kendisine mevcudiyetler temin ederek, mevcut olmayan güzel kadınları çağırarak kendisini etkilemesine olanak tanıyan bu onanizme başvurmaktan ve kendisini bu onanizmden dolayı suçlamaktan asla vazgeçmeyecektir. Onun gözünde bu, zaaf ve sapkınlık modeli olarak kalacaktır. Başka bir mevcudiyetle kendisini etkileyen insan, kendisi aracılığıyla kendisini *yozlaştırır*.[16] Rousseau bu değişikliğin basitçe benliğin başına gelmediğini ya da bunun tam da benliğin kökeni olduğunu ne düşünmek ister ne de düşünebilir. Bunun öznenin bütünlüğünü etkilemeksizin bu bütünlükten ortaya çıkan olumsal bir kötülük olduğunu düşünmek zorundadır. Ancak arzulanan öteki mevcudiyeti ona derhal geri veren şeyi bırakamaz; insanın dili bırakabileceğinden daha fazla bırakamaz. Bu yüzden ve bu bakımdan, *Dialoglar*'da (*Dialogues*, Pléiade, I, s. 800) söyleyeceği üzere, "yaşamının sonuna kadar yaşlı bir çocuk olarak kalacaktır".

Mevcudiyetin dille iadesi, aynı zamanda sembolik ve doğrudan iade. Bu çelişkinin düşünülmesi gerek. Doğrudan iade deneyimi, çünkü deneyim olarak, bilinç ya da vicdan olarak o, *dünyaya geçmeyi gereksiz kılar*. Dokunan şeye dokunulur, öz-etkilenim kendisini salt otarşi olarak sunar. O halde onun bizzat sunduğu mevcudiyet bir diğer mevcudiyetin ikame sembolü ise, "bizzat" o mevcudiyeti bu ikame oyunundan ve bu sembolik öz-etkilenim deneyiminden önce arzulamak asla olanaklı olmaz. Şeyin kendisi, bu öz-etkilenim olanağı olmaksızın var olmayan sembolik sistem dışında ortaya çıkmaz. *Doğrudan* iade deneyimi, çünkü o *beklemez* de. Hemen oracıkta ve o anda tatmin edilir. Beklerse bu, ötekinin onu bekletmesinden dolayı değildir. Haz [*la jouissance*] daha fazla ertelenmez görünür. "Yapılabilecekken, tam da ... anından uzak, başarıdan böylesine yoksun ve belirsizcesine uzak bir umutla bu kadar çok sıkıntıya neden girilir" (*Dialogues*).

16 *On s'altère soi-même*, tamı tamına "insan kendisini öteki kılar" demektir (Ed. n.).

Ancak daha fazla ertelenmeyen şey, mutlak biçimde ertelenir de. Bu şekilde şimdi bize teslim edilen mevcudiyet bir kimeradır.* Öz-etkilenim salt bir spekülasyondur. Mevcut olmayan mevcudiyeti eklemeye başlayan gösterge, imge, temsil, bizi aldatan yanılsamalardır. Düş kırıklığı deneyimi suçluluğa, ölüm ve iğdiş korkusuna ilave edilir ya da daha çok benzetilir. *Donner le change* ["aldatma" ya da "para verme"]: Hangi anlamda olursa olsun bu anlaşılır; şu ifade, eklentiye başvuruyu hayranlık uyandıracak biçimde betimler. "Orta malı kadınlar"a karşı duyduğu "tiksinti"yi açıklamak için Rousseau, Venedik'te otuz bir yaşındayken bu "bütün tutkularımı değiştiren ... eğilim"in (*Confession*, s. 35)[17] ortadan kalkmadığını söyler bize. "İsteklerimi tatmin eden [*donner le change à mes besoins*] o habis alışkanlığı yitirmemiştim" (s. 325).

Böylece, *şeyin kendisi*nin zevki, kendi ediminde ve kendi özünde düş kırıklığıyla zayıflatılır. Bu yüzden onun bir öze ya da bir edime (*eidos*, *ousia*, *energeia*, vb.) sahip olduğu söylenemez. Bir şey, kaçarken kendisini vaat eder, uzaklaşırken kendisini sunar ve açıkça söylemek gerekirse, mevcudiyet olarak bile adlandırılamaz. Böylesi, eklentinin kısıtlaması-

* Kimera: Tek bedende çok kimlikli yaratık. Ağzından alevler püskürten bir aslana benzeyen, başı aslan, gövdesi keçi ve kuyruğu yılan şeklinde ya da gövdesi insan ve başı kurt görünümünde, şüphe, vehim, kuruntu, vesvese gibi şeyleri temsil eden, gizemli ve egzotik mitolojik bir yaratık.

17 *İtiraflar*'ın birinci kitabının bu ünlü sayfalarında Rousseau, ilk okuma ("gizli ve kötü seçilmiş okuma") deneyimlerini ilk oto-erotizm keşifleriyle karşılaştırır. "Müstehcen ve ahlâksız [kitaplar]" kendisini buna teşvik ettiği için değil. Tam tersi. "Şans benim iffetli mizacıma öylesine yardımcı oldu ki, hoş bir bayanın yalnızca kolayca okunamayacaklarından dolayı uygunsuz bulduğu o tehlikeli kitaplardan herhangi birine göz attığımda otuz yaşını geçmiştim" (s. 40). Bu "tehlikeli kitaplar" olmaksızın Jean-Jacques kendisini başka tehlikelere verir. İzleyen paragraf iyi bilinir; şöyle kapanır: "Bütün tutkularımı değiştiren ve kendileri aracılığıyla onları kısıtlayan, şiddetli arzularım sayesinde daima benim yavaş hareket etmemi sağlayan bir eğilimin kökenini ve ilk nedenini tanımlamış olmak benim için yeterlidir" (s. 41). Bu pasajın niyeti ve mektubu, *İtiraflar*'ın başka bir sayfasıyla (s. 459; krş., Pléiade editörünün dipnotu, I, s. 444) ve şu satırları alıntıladığım sayfayla ilişkilendirilmelidir: "Yalnızsam, yemek yerken daima bir okuma hayali kurarım; bu, arkadaşlık gereksinimini telafi eder. Art arda bir sayfa ve bir lokma yutarım. Kitabım benimle birlikte yemek yiyor gibidir" (s. 278).

dır; böylesi, bütün metafizik dilini aşarak "akıl tarafından neredeyse kavranamayan" bu yapıdır. *Neredeyse* kavranamayan: Yalın irrasyonellik, aklın karşıtı, klasik mantık için daha az rahatsız edici ve tuzak kurucudur. Eklenti çıldırtıcıdır, çünkü o ne mevcudiyet ne de yokluktur ve çünkü o sonuç olarak hem hazzımızı hem de bekâretimizi bozar. "... Riyazet ve zevk, haz ve sağgörü kavrayışımdan eşit biçimde kaçar" (*Confessions*, s. 10).

Şeyler yeterince karmaşık değil mi? Sembolik olan doğrudandır, mevcudiyet yokluktur, ertelenmemiş olan ertelenir, haz ölüm tehdidi dir. Ancak bu sisteme, eklentinin bu tuhaf ekonomisine bir darbe daha ilave edilmelidir. Belirli bir tarzda o, zaten okunabilirdi. Korkunç bir tehdit, eklenti tam da bu tehdide karşı ilk ve en güvenli korumadır. Bu yüzden bırakılamaz. Ve cinsel öz-etkilenim, yani genel olarak öz-etkilenim mastürbasyon adıyla sınırlanabileceği düşünülecek şeyle ne başlar ne sona erer. Eklenti, mevcut olmayan bir mevcudiyeti, imgesi aracılığıyla *tedarik etme* gücüne sahip değildir yalnızca; onu, göstergenin vekâleti (*tedarik*) aracılığıyla bizim için tedarik ederek belirli bir uzaklıkta tutar ve ona hâkim olur. Çünkü bu mevcudiyet aynı anda arzulanır ve bundan korkulur. Eklenti, yasağı ihlâl eder, aynı zamanda ona riayet eder. Bu, sözün eklentisi olarak yazıya olanak tanıyan şeydir de; ancak zaten genelde yazı olarak söylenen sözdür de. Ekonomisi, aynı zamanda güçlerin oyununa ve güçlerin farklarının oyununa göre bizi açığa vurur ve muhafaza eder. Böylece eklenti tehlikelidir, çünkü bizi ölümle tehdit eder, ancak Rousseau bunun hiç de "kadınlarla birlikte yaşamak" kadar tehlikeli olmadığını düşünür. Eğer böyle bir şey olanaklı olsaydı, bizi salt mevcudiyetin kendisine teslim edecek olan, sembol ya da tamamlayıcı olmaksızın hazzın kendisi, ancak ölümün bir diğer adı olurdu. Rousseau bunu şöyle söyler:

> Zevk almak! [*Jouir!*] Bu insanın payına düşer mi hiç? Eğer aşkın bütün zevklerini tam olarak yaşamımda bir tek kez tatmış olsaydım, sanmam ki kırılgan varlığım buna dayanmış olsun; hemen oracıkta ölürdüm. (*Confessions*, s. 226)

Bu evrensel kanıta, bir iç geçirme biçimindeki bu önermenin zorunlu ve apriori değerine uyulacaksa, "kadınlarla birlikte yaşama"nın, hetero-erotizmin, ancak (etkili bir biçimde, gerçekten, söyleyebileceğimiz şeye inanıyorsak) kendi içerisinde kendi eklentisel korumasını saklama yeteneğiyle yaşanabileceğinin derhal fark edilmesi gerekir. Başka bir deyişle, oto-erotizm ve hetero-erotizm arasında bir sınır yoktur, ancak ekonomik bir dağılım vardır. Bu genel kural içinde farklar haritalandırılır. Bu, Rousseau'nun genel kuralıdır. Ve Rousseau'nun ekonomisinin ya da yazısının salt tekilliğini kuşatmaya çalışmadan önce –ki burada bunu yapıyormuş gibi görünmüyorum– aralarındaki bütün yapısal ya da özsel zorunlulukları farklı genellik düzeylerinde dikkatle ortaya çıkarmalı ve dillendirmeliyiz.

"Kadınlarla birlikte yaşam"ın kesin belirlenmiş bir temsilinden hareketle Rousseau, mastürbasyon adı verilen ve bir yazar olarak etkinliğinden ayrılamayan o tehlikeli eklenti tipine yaşamı boyunca başvurmak zorunda kaldı. Sonuna kadar Thérèse –adı ve "yaşam"ı okuduğumuz yazıya ait olan, hakkında konuşabileceğimiz Thérèse, metindeki Thérèse– bunu kendi pahasına deneyimledi. *İtiraflar*'ın 12. kitabında "çekinmeden konuşmak zorundayım" denildiği anda belirli "çözümler"in "iki neden"i bize açıklanır:

> Çekinmeden konuşmalıyım. Ne zavallı anamın kusurlarını ne de kendiminkileri gizledim. Thérèse'i de daha çok kayıracak değilim; ve benim için böylesine sevgili olan birine saygı duymaktan ne kadar memnun olursam olayım, eğer kalbin duygulanımlarında istençsiz bir değişim gerçek bir kusur sayılırsa, onun kusurlarını da gizlemek istemem. Uzun süreden beri bana karşı duygularının soğuduğunu gözlemliyordum. ... daha önce anayla birlikteyken etkilerini hissettiğim bir hoşnutsuzluğun bir kez daha farkına vardım; ve bu etki, Thérèse'le birlikteyken de aynıydı. Doğada bulunmayan hiçbir kusursuzluğu aramayalım; her kim olursa olsun, her kadın için aynıdır bu. ... Yine de durumum o zaman aynıydı ve hatta sırf beni kusurlu bir halde yakalamaya çalışan düşmanlarımın öfkesiyle daha kötüleşmişti. Bir tekrardan korktum; ve bu tehlikeyi göze almak istemediğimden Thérèse'i yine aynı durumda bırakmayı göze almaktansa, kendimi katı bir perhize mahkûm etmeyi tercih ettim. Ayrıca kadınlarla cinsel ilişkinin belirgin bir şekilde sağlığımı kötüleştirdiğini

> de gözlemlemiştim. Birbirine bağlı bu iki neden, bazen uygulamakta çok tutarsız olduğum, ancak son üç ya da dört yıldır daha büyük bir azimle sebat ettiğim çözümler oluşturmama neden olmuştu. (s. 616-617)

Paris Manüskrisi'nde (*Manuscrit de Paris*) "belirgin bir şekilde sağlığımı kötüleştirdiğini de gözlemlemiştim!" ifadesinden sonra şunları okuruz: "Kendimi asla tamamıyla sağaltamadığım bu mukabil zaaf bana daha az zararlı sonuçlar üretiyor gibi görünüyordu. Birbirine bağlı iki neden..."[18]

Bu sapkınlık, göstergeyi tercih etmekten ibarettir ve beni ölümcül harcamadan korur. Kesinlikle. Ancak bu görünüşte bencil ekonomi, ayrıca bütün bir ahlâki temsil sistemi içinde işlev gösterir. Bencillik, oto-erotizmi ölümcül bir israf ve benliğin benlikle yaralanması olarak belirleyen suçlulukla ıslah edilir. Ancak yalnızca kendime zarar verdiğimden bu sapkınlık, tamamen ayıplanabilir değildir. Rousseau bunu birden fazla mektupta açıklar. Bu yüzden: "o istisna ve daima yalnızca bana zararveren zaaflar [istisnası] ile kalbimin bütün gizleriyle hatasız bir yaşamı herkese gösterebilirim" (M. De Saint-Germain'e, 2-26-70). "Büyük zaaflarım var, ancak benden başka kimseye hiç zarar vermediler" (M. Le Noir'e, 1-15-72).[19]

Böylece Jean-Jacques, ancak bir koşulla Thérèse'e bir eklenti arayabilirdi: Genel olarak eklentisellik sistemi zaten kendi olanağını açması, ikameler oyununun zaten uzun süredir etkin olması ve *belirli bir tarzda bizzat Thérèse'in zaten bir eklenti olması* koşulu. Ananın zaten bilinmeyen bir annenin eklentisi olması gibi ve Jean-Jacques durumunda hakkında bilinen "psikanalizler"in kesilmediği bizzat "gerçek anne"nin de ilk izden itibaren ve hatta doğum yaparken "gerçekten" ölmemiş olsa bile, belirli bir tarzda bir eklenti olması gibi. İşte eklentiler zinciri. *Ana* ismi zaten birine işaret eder.

---

18 Bkz., editörün dipnotu, Pléiade basımı, I, s. 1569. [İngilizceçeviri Pléiade dipnotunda alıntılanan cümleyi içermektedir, bkz., s. 617 (İng. ç. n.)]

19 Ayrıca bkz., editörün dipnotu, Pléiade basımı, I, s. 109. [Alıntılanan mektuplar *Correspondence générale de J.-J. Rousseau*'da bulunabilir (ed. Théophile Dufour, Armand Colin, Paris, 1934, XIX, s. 242 ve XX, s. 122); ikinci mektup aslında polis amiri M. De Sartine'e yazılmıştır.]

> Ah, Thérèse'ciğim! Aklı başında ve sağlıklı olarak sana sahip olmaktan ve asla aramadığım şeyi bulamamaktan dolayı çok mutluyum. [Burada söz konusu olan şey, Thérèse'in az önce saflıkla ve kazara kaybettiğini itiraf ettiği "bekaret"tir (*pucelage*)] Önceleri kendime yalnızca eğlence aramıştım; artık daha fazlasını bulduğumu ve bir eş kazandığımı anladım. Bu kusursuz kızla biraz yakınlık, durumum üzerine biraz düşünme, yalnızca kendi zevkimi düşünürken mutluluğum için çok fazla şey yapmış olduğumu hissettirdi bana. Sönmüş tutkumun *yerini doldurmak* için kalbimi *dolduracak* canlı bir duyguya gereksinim duyuyordum. Kısacası ananın bir ardılına gereksinim duyuyordum. Bir daha asla onunla yaşayamayacağımdan, onun öğrencisiyle yaşayacak, kendisinin bende bulduğu kalp saflığı ve yumuşaklığını bulabileceğim birini istiyordum. Özel ve ailevi yaşamın tatlı sükûnetinin, vazgeçtiğim parlak kariyerin kaybını benim için telafi etmesi gerektiğini düşünüyordum. Yalnızken kalbimde, *doldurulması* için sadece başka bir kalbe gereksinim duyan bir boşluk hissediyordum. Kader, Doğa'nın benim için oluşturduğu kalpten beni yoksun bırakmış, en azından kısmen uzaklaştırmıştı. O andan itibaren yalnızdım; çünkü *bana göre her şey ile hiçbir şey arasında asla bir ara durum olmamıştır. Gereksinim duyduğum ikameyi* [*supplément*] *Thérèse'de buldum.*[20] (s. 340-341; vurgu bana ait)

Bu eklentiler ardışıklığı aracılığıyla bir zorunluluk ilan edilir: Tam da erteledikleri şeyin anlamını, yani bizzat şeyin, doğrudan mevcudiyetin, ilksel algının serabını üreten eklentisel dolayımları kaçınılmaz biçimde çoğaltan sonsuz bir zincirin zorunluluğu: Dolayımsızlık türetilir. Ara durum ile başlayan her şey, aslında "akıl tarafından kavranamayan" şeydir.

Yörünge-dışı Metot Sorunu

"Bana göre her şey ile hiçbir şey arasında asla bir ara durum olmamıştır". Ara durum, orta noktadır ve dolayımdır, bütüncül yokluk ile mutlak mevcudiyet bolluğu arasındaki orta terimdir. Açıktır ki dolayım, Rousseau'nun önyargılı bir biçimde silmeyi istediği her şeyin adıdır. Bu arzu kasıtlı, keskin, tematik bir tarzda ifade edilir. Şifresi çözülmek zorunda değildir. Jean-Jacques, burada tam da bir annenin ya da bir Doğa'nın

20 Starobinski (*Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, s. 179) ve *Confessions*'un (Pléiade I, s. 332, dpnt. 1) editörleri haklı olarak *eklenti* sözcüğünün kullanımını s. 111'de ondan anlaşılan şeyle ("o tehlikeli eklenti") ilişkilendirirler.

yerine geçirilmek için birbiriyle ilişkilendirilen eklentileri ayrıntılarıyla açıklarken bunu hatırlar. Ve burada eklenti, bütüncül yokluk ile bütüncül mevcudiyet arasındaki orta noktayı işgal eder. İkame oyunu, belirlenmiş bir eksikliği doldurur ve işaretler. Ancak Rousseau eklentiye –burada Thérèse'e– başvurunun, ara durumla karşılaştığında sabırsızlığını giderecekmiş gibi olduğunu öne sürer: "O andan itibaren yalnızdım; çünkü bana göre her şey ile hiçbir şey arasında asla bir ara durum olmamıştır. Gereksinim duyduğum ikameyi Thérèse'de buldum". Böylece bu kavramın şiddeti hafifletilir, sanki bu *önlenebilir*miş, evcilleştirilebilirmiş, uysallaştırılabilirmiş gibi.

Bu, *eklenti* sözcüğünün kullanımına ilişkin sorunu, Rousseau'nun dil ve mantık içindeki durumuna ilişkin sorunu gündeme getirir, ki onun bu durumu, tümcenin varsayılan öznesinin "eklenti"yi kullanarak *söylemek istediği* [*voudrait dire*] şeyden daha fazlasını, daha azını ya da bundan başka bir şeyi daima söyleyebilmesi için bu sözcüğe ya da kavrama yeterince *şaşırtıcı* kaynaklar temin eder. Bu yüzden bu sorun yalnızca Rousseau'nun yazısıyla ilgili değil, ayrıca bizim okumamızla da ilgilidir. Bu *içinde tutulmayı* [*bastırma*] ya da bu şaşkınlığı katı bir biçimde göz önüne alarak başlamalıyız: Yazar, özel sistemi, yasaları ve yaşamı tanımı gereği yazarın söylemiyle mutlak bir biçimde egemenlik altına alınamayan bir dil *içinde* ve bir mantık *içinde* yazar. Ancak bir bakıma ve bir noktaya kadar kendisinin bu sistem tarafından yönetilmesine izin vermekle bunları kullanır. Ve bu okuma, yazarın, kullandığı dilin kalıplarında hâkim olduğu şey ile hâkim olmadığı şey arasında kavrayamadığı belirli bir ilişkiyi daima hedeflemelidir. Bu ilişki gölge ve ışığın, zayıflık ya da gücün belirli niceliksel bir dağılımı değil, ancak eleştirel okumanın *üretmesi* gereken bir anlamlandırma yapısıdır.

Burada "üretmek" ne anlama gelir? Bunu açıklamaya girişirken, okuma ilkelerimin bir haklılaştırımını sunacağım. Göreceğimiz üzere, tamamıyla olumsuz, burada işgal etmeyeceğim bir okuma uzamını, bir okuma görevini dışarıda bırakan özetleyici bir haklılaştırım.

Bu anlamlandıran yapıyı üretmek, açıkça yazarın dil unsuru sayesinde ait olduğu tarihle değiş-tokuşlarında kurduğu bi-

linçli, istemli yönelimsel ilişkiyi, silinmiş ve hürmetkâr yorum ikilisi aracılığıyla yeniden-üretmekten ibaret olamaz. Bu ikili yorum uğrağının şüphesiz bir eleştirel okumada yeri vardır. Bunun bütün klasik zorunluluklarını kavramak ve bunlara riayet etmek kolay değildir ve geleneksel eleştirinin bütün araçlarını gerektirir. Bu kavrayış ve bu riayet olmaksızın eleştirel üretim herhangi bir yönde gelişmeyi tehlikeye atar ve kendisini neredeyse her şeyi söylemekle yetkilendirir. Ancak bu vazgeçilmez bariyer daima yalnızca bir okumayı *korumaktadır*, onu asla *açmamaktadır*.

Ancak okuma, metni ikiye katlamakla yetinmeyecekse bu, kendisinden başka bir şeye, bir göndergeye (metafiziksel, tarihsel, psikobiyografik vb. bir gerçekliğe) ya da içeriği dilin dışında, yani burada o sözcüğe verdiğimiz anlamda, genel olarak yazının dışında gerçekleşebilen, gerçekleşmiş olabilen metnin dışında bir gösterilene doğru metnin sınırlarını meşru biçimde aşamaz. Bu yüzden burada bir örneğe uygulamayı göze aldığımız metodolojik değerlendirmeler, yukarıda ayrıntılarıyla ele aldığımız genel önermelere sıkı sıkıya bağlıdır; göndergenin ya da aşkın bir gösterilenin yokluğu açısından. *Metnin-dışı yoktur.*[21] Ve bu, ne Jean-Jacques'ın yaşamının ya da ananın ya da Thérèse'in *kendi* varoluşlarının bizim başlıca ilgimiz olmamasından dolayıdır, ne de onların "gerçek" olarak adlandırılan varlıklarına yalnızca metinde ulaşmamızdan ve bunu değiştirmek için hiçbir araca sahip olmamamızdan ya da bu sınırı ihmal etme hakkına sahip olmamamızdan dolayıdır. Bu tipte her neden kesinlikle zaten yeterli olacaktır. Ancak daha radikal nedenler vardır. "Tehlikeli eklenti"nin yol gösterici çizgisini izleyerek göstermeye çalıştığımız şey, bu "etten, kemikten" varo-

21 "There is no outside-the-text" [Metnin dışı yoktur], Derrida'nın daha şaibeli ve şaibeli biçimde yanlış anlaşılan formülleştirimlerinden biri olan *Il n'y a pas de hors-texte* ifadesini benim literal çevirimdir. Bu, "genellikle metnin dışında olacağını düşündüğümüz şeyler mevcut değildirler" anlamına değil, "metinselliğin, *différance*'ın, vb. genel niteliklerinden bütünüyle kaçan hiçbir şey yoktur" anlamına gelir –yani Derrida'nın açıklamaya devam ettiği üzere, "kendinde" bilinebilen hiçbir "doğal mevcudiyet" yoktur. Ancak şu da doğrudur ki, metnin içi de yoktur, çünkü bu yine bir içerisi/dışarısı sınırını ima edecektir. Ayrıca bkz., bu kitapta Giriş, dpnt., 21.

luşlarm gerçek yaşamı olarak adlandırılan şeyde, Rousseau'nun metni olarak sınırlandırılabileceğine inanılan şeyin ötesinde ve arkasında asla yazıdan başka hiçbir şey yoktur; asla eklentilerden, ancak bir ayrımsal göndergeler zincirinde ortaya çıkabilen ikame edici anlamlardan, gerçek "ekleniş"ten ve bir izden, eklentinin bir talebinden vb. hareketle anlam kazanırken yalnızca ilave edilmiş olmaktan başka bir şey yoktur. Ve böylece sonsuza kadar yoktur, çünkü *metinde*, "gerçek anne" gibi sözcüklerin isimlendirdiği mutlak şimdinin, Doğa'nın her zaman zaten kaçmış olduğunu, asla var olmadığını; anlamı ve dili açan şeyin doğal mevcudiyetin ortadan kayboluşu olarak yazı olduğunu okumaktayız.

Yorum olmasa da bizim okumamız metne özgü olmalı ve metnin içinde sürdürülmelidir. Bu yüzden bazı görünümlere rağmen, burada *eklenti* sözcüğünün konumlandırılması hiç de psikanalitik değildir, eğer bundan bizi yazının dışında psikobiyografik bir gösterilene ya da hatta haklı olarak gösterenden ayrılabilen genel bir psikolojik yapıya götüren bir yorumu anlıyorsak. Bu metot zaman zaman geleneksel ikili yoruma karşı çıkar; aslında bununla oldukça kolay bir biçimde uzlaştığı gösterilebilir. *Yorumun metnin öz-kimliğini kendisiyle değerlendirdiği emniyet, sınırlarını kendisiyle oluşturduğu itimat, metni varsayılan içeriğine doğru salt gösterilen istikametinde aşan rahatlatıcı teminatla yakından ilişkilidir.* Ve aslında Rousseau örneğinde Dr. Laforgue'unki gibi psikanalitik incelemeler ancak en güncel metotlara göre okunduktan sonra metni ihlâl eder. Edebi "semptom" okuması en bayağı, en akademik, en naif okumadır. Ve böylece tam da dokusuna, uygun örgüsüne körleşilir körleşilmez bu "semptom", edebi gösterenle bağı kusursuz biçimde dışsal ve olumsal hale gelen psikobiyografik bir gösterilene doğru neşeyle aşılır. Rousseau üzerine genel eserlerde, kendisinin temaların yorumlanması ve derlenmesi aracılığıyla eserin ve düşüncenin bütünlüğünü sadık biçimde yeniden-kuran bir sentez olduğunu ilan eden bir klasik biçim paketi içinde, "Rousseau'da cinsellik sorunu" konusunda, bir ekte yazarın sağlık durumu geçmişine bir göndermeyle, biyografik ve psikanalitik rol dağılımına ilişkin bir bölümle karşılaşıldığında, aynı hareketin diğer yönü fark edilir.

Yorum ya da tefsir aracılığıyla gösterileni gösterenden ayırmak ve böylece yazıyı hâlâ okuma olan yazıyla yıkmak bize ilkece olanaksız görünüyorsa da bu olanaksızlığın tarihsel olarak dillendirildiğine inanırız. Bu, şifre çözme girişimlerini, aynı tarzda, aynı derecede ve aynı kurallara göre sınırlandırmaz. Burada genel olarak metnin tarihini göz önüne almamız gerekir. Yazardan ve yazarın tabi olduğu dilin kuşatıcı gücünden söz ederken, yalnızca edebiyattaki yazarı düşünmüyoruz. Filozof, vakanüvis, genel olarak teorisyen ve sınırda yazan herkes böylece gafil avlanır. Ancak her durumda yazan kişi belirlenmiş bir metinsel sisteme kaydedilir. Asla bir saf gösterilen olmasa bile, gösterenden hareketle gösterilenin indirgenemez tabakası olarak *sunulan* şey konusunda farklı ilişkiler vardır. Örneğin felsefi metin, aslında daima yazılı olsa da, aktardığı ve genel olarak öğrettiği gösterilen içeriği karşısında kesinlikle kendi felsefi özgüllüğü olarak kendisini silme projesini içerir. Son tahlilde projenin başarısızlığını açığa vurma niyetinde olsa bile okuma, bu projenin farkında olmalıdır. Metinlerin bütün tarihi ve bunun içinde Batı'daki edebi biçimlerin tarihi bu perspektiften incelenmelidir. Ancak çok sonraları bu şekilde kavranan bir ilerleme noktası ya da bir direnme noktası istisnasıyla edebi yazı, neredeyse her zaman ve neredeyse her yerde, farklı tarzlarla uyum içinde ve farklı çağlar boyunca, kendisini o *aşkın* okumaya, burada şüphe düşürdüğümüz o gösterilen arayışına uygun kılar, böyle bir okumanın körleştiği bir sistem içinde onu hükümsüz kılmak için değil, anlamak için. Felsefi edebiyat bu tarihin içinde yalnızca bir örnektir, ancak en önemlileri arasında yer alır. Ve aynı anda ve derin nedenlerden dolayı *Toplum Sözleşmesi* ve *Yeni Heloise*'in (*La nouvelle Héloïse*) ait olduğu bir felsefi edebiyat üreten ve özellikle edebi yazımla, deyim yerindeyse teslim edebileceği -felsefi ya da başka türlü- mesajın tüketemediği bir yazıyla geçinmeyi seçen Rousseau örneğiyle bizi ilgilendirir. Ve bir filozof ya da bir psikolog olarak Rousseau'nun genel olarak yazı hakkında söylediği şeyler kendi yazım sisteminden ayrılamaz. Bunun göz önünde tutulması gerekir.

Bu da zorlu sorunları ortaya koyar. Özellikle ayrımları işaretleme sorunları. Üç örnek vereyim.

1. "Eklenti" okumasında izlediğim yol, sırf psikanalitik değilse şüphesiz bu, alışılmış edebiyat psikanalizinin esasen edebi göstereni parantez içine almasıyla başlamasından dolayıdır. Ayrıca şüphesiz bu, psikanalitik teorinin kendisinin bana göre, benim tarihime ve benim kültürüme ait bir metinler derlemesi olmasından dolayıdır. Eğer o okumamı ve yorumumun yazısını işaretliyorsa, tam bir nötrlükle aydınlatmak için işgal ettiğim metinsel sistemden soyutlanabilecek bir ilke ya da bir hakikat olarak bunları işaretlemediği ölçüde. Belirli bir tarzda biz Rousseau'nun metni *içinde* olduğumuz kadar psikanaliz tarihinin de *içindeyiz*. Tıpkı Rousseau'nun zaten orada olan –ve bir şekilde bizim olduğu anlaşılan ve böylece Fransız edebiyatının belirli bir minimal okunabilirliği konusunda bize güvence veren– bir dili kullandığı gibi, aynı şekilde bugün biz de psikanalitik teori tarafından işaretlenen belirli bir anlamlar ağı içinde çalışmaktayız, ona egemen olmasak bile ve hatta ona asla kusursuz biçimde egemen olacağımız güvence altına alınmasa bile.

Ancak başka bir nedenden dolayı bu, Jean-Jacques Rousseau'nun bir şekilde dillendirilmemiş bir psikanalizi bile değildir. Böyle bir psikanaliz Rousseau'nun metnini karakterize eden bütün aidiyet yapılarını zaten yerleştirmiş olmak zorundadır, bunların hiçbiri eşsiz değildir, çünkü –dilin ya da kültürün kuşatıcı gücünden ve zaten-oradalığımdan dolayı– yazı tarafından üretilmekten çok, işgal edilmektedir. Bu yazının indirgenemez orijinallik noktası etrafında, bütün düzenlerin yapılarına, tarihsel toplamlarına ilişkin muazzam bir dizi örgütlenir, kuşatılır ve karıştırılır. Varsayalım ki psikanaliz bunları ve bunların yorumlarını anahatlarıyla belirlemekte usulen başarılı olsun, varsayalım ki bütün metafizik tarihini –Rousseau'nun metniyle birlikte yaşama ilişkilerine sahip Batılı metafiziğin tarihini– göz önüne alsın, yine de bu psikanalizin metafiziğe ve Batılı kültüre kendi aidiyetinin yasasını açıklaması gerekir. Bunun peşine daha fazla düşmeyelim. Eklenti yorumumuzdaki görevin güçlüğünü ve düş kırıklığı unsurunu zaten ölçtük. Şundan eminiz ki orada,

indirgenemez biçimde Rousseaucu bir şey ele geçiriliyor, ancak aynı zamanda henüz oldukça biçimsiz her türden kök, toprak ve tortu yığınını da taşıyoruz.

2. Hatta varsayalım ki, Rousseau'nun metni genel olarak tarihin içinde ve sonra *eklenti* göstergesinin tarihi içinde katı bir biçimde tecrit edilsin ve dillendirilsin, yine de başka pek çok olanağın göz önüne alınması gerekir. *Eklenti* sözcüğünün ve ilgili kavramın ya da kavramların görünümlerini izlersek, Rousseau'nun metni içinde belirli bir yol katederiz. Elbette bu belirli yol bize bir özetin ekonomisini sağlayacaktır. Ancak başka yollar olanaklı değil midir? Ve yolların toplamı etkili biçimde tüketilmedikçe bu yolu nasıl haklılaştıracağız?

3. Rousseau'nun metninde, *eklenti* göstergesinin işlevini –öngörüyle ve bir başlangıç olarak– belirttikten sonra, şimdi kendimi, *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme* gibi belirli metinlere ve dil ve yazı teorisi hakkında başka parçalara, bazılarının yörünge-dışı olarak düşünecekleri bir tarzda özel ayrıcalık tanımaya hazırlıyorum.[22] Hangi hakla? Peki, neden büyük kısmı yazarın ölümünden sonra yayımlanan, sınıflandırılması güç, kesin olmayan tarihlendirme ve esine ait bu kısa metinler.

Bütün bu sorulara, ve kendi sistemlerinin mantığı içinde, doyurucu yanıt yoktur. Belirli bir ölçüde ve formülleştirdiğim teorik uyarılara rağmen benim seçimim aslında *yörünge-dışıdır.*

Peki yörünge-dışı nedir?

Sözmerkezcilik çağının bütünlüğüyle ilişkili belirli bir dışsallık noktasına ulaşmak istedim. Bu dışsallık noktasından başlayarak, izlenmiş bir yol da olan o bütünlüğün, yörüngeye (*orbita*) yerleşik de olan o dairenin (*orbis*) belirli bir yapıbozumu açılabilir. Belirli bir tarihsel zorunluluğa tabi olsa da bu başlangıcın ve bu yapıbozumun ilk hareketine metodolojik veya mantıksal yörünge-içi güvenceler verilemez. Bu kapalılık içinde onun üslubu yalnızca kabul görmüş karşıtlıklara göre değerlendirilebilir. Bu üslup ampiristtir ve doğru olabilecek belirli bir tarzdadır denilebilir.[23] Bu *başlangıç* radikal biçimde ampiristtir. Güzergâh

22 *Of Grammatology*'nin bundan sonraki bölümleri, Rousseau'nun *Essay on the Origin of Languages*'ine odaklanırlar (Ed. n.).

23 Fransızcada *l'empirisme* sistematik olmayan, geçici bir işlem tarzının imalarına sahiptir; bu yüzden bunu aktaran İngilizce terimden [*empricism*]

ve metot olanağı üzerine gezgin bir düşünce gibi ilerler. Geleceği tarafından etkilendiği gibi, bilgi-olmayan tarafından da etkilenir ve kasıtlı bir biçimde *tamamen riske girer.* Bu ampirizmin biçimini ve kırılganlığını kendim tanımladım. Ancak burada tam da ampirizm kavramı kendisini yıkar. Metafiziksel daireyi *aşma*, yörünge (*orbita*) dışına çıkma, klasik kavramsal karşıtlıkların bütününü, özellikle ampirizm değerinin içinde tutulduğu karşıtlığı düşünme girişimidir: Felsefe ve felsefe-olmayan karşıtlığı, felsefe-olmayan, yani ampirizmin, kendi başına ayakta kalmaya ve söylemin tutarlılık sınırını sürdürebilmeye ilişkin bu yetersizliğin, hakikat değeri parçalandığı anda hakikat olarak üretilmenin, şüpheciliğin içsel çelişkilerinden kaçmanın vb. bir diğer ismi. *Felsefe ve ampirizm arasında bu tarihsel karşıtlık düşüncesi basitçe ampirik değildir ve bu yüzden kötüye kullanma ve yanlış anlama olmaksızın nitelendirilemez.*

Bu diyagramı daha özgül kılalım. Rousseau okumasında yörünge-dışı nedir? Şüphesiz Rousseau, daha önce de öne sürdüğüm üzere, ancak bizi ilgilendiren tarihte çok görece bir ayrıcalığa sahiptir. Biz onu yalnızca bu tarihin içine yerleştirmek isteseydik, ona gösterdiğimiz dikkat açıkça orantısız olurdu. Ancak bizim niyetimiz bu değil. Sözmerkezci dönemin kesin bir dillendirilişini tanımlamak arzusundayız. Bu tanımlamanın amaçlarına göre Rousseau bize çok açık görünüyor. Bizim zaten çıkışı hazırladığımızı, dönemin temel işlemi olarak yazının bastırılmasını belirlediğimizi, hepsini değil birtakım metinleri, Rousseau'nun bütün metinlerini değil, birtakım metinlerini okuduğumuzu açıkça ima eder bu. Bu ampirizm kabulü, yalnızca bu sorunun gücüyle kendisini sürdürebilir. Sorunun bu açılışı, bir aşikârlığın kapanışından bu başlayış, bir karşıtlıklar sistemine şüphe düşürmek, bütün bu hareketler zorunlu olarak ampirizm ve yanılabilirlik biçimine sahiptir. Her hâlükârda bunlar, *geçmiş normlara göre*, bu biçimin dışında betimlenemezler. Başka bir iz geçerli değildir ve bu yanlış sorular her şekilde mut-

daha açık biçimde "felsefe"nin bir karşıtı olarak işlev gösterebilir. Bkz., Marian Hobson, "Deconstruction, Empricism, and the Postal Services", *French Studies* 36 (1982): s. 290-314 (Ed. n.).

lak başlangıçlar olmadıklarından, bunlar, bir eleştiri de olan bu betimleme kendilerinin bütün bir yüzeyinde kendilerine etkili biçimde ulaşılmasına olanak tanırlar. *Nerede olursak olalım*,[24] başlamak zorundayız ve kokuyu göz önüne alması gereken iz düşüncesi mutlak biçimde bir başlangıç noktasını haklılaştırmanın olanaksız olduğunu bize zaten öğretmişti. *Nerede olursak olalım*: Zaten içinde bulunduğumuzu sandığımız bir metinde.

Bu argümanları biraz daha sınırlandıralım. Bazı bakımlardan eklentisellik teması kesinlikle diğerleri arasında bir temadan fazla bir şey değildir. Bir zincirdedir, onun tarafından taşınır. Belki de başka bir şey onun yerine ikame edilebilir. *Ancak bu tema, zincirin kendisini, metinsel bir zincirin zinciri-oluşunu, ikame yapısını, arzunun ve dilin dillendirilmesini, Rousseau tarafından üstlenilen bütün kavramsal karşıtlıkların mantığını* ve özellikle onun sisteminde Doğa kavramının rolünü ve işlevini *tanımlayıverir*. O, bir metinde bize bir metnin ne olduğunu anlatır, yazıda bize onu yazmanın ne olduğunu anlatır, Rousseau'nun yazısında bize Jean-Jacques'ın arzusunu anlatır, vb. Bu denemenin eksensel önermesine göre, metnin dışında hiçbir şey olmadığını düşünürsek, nihai haklılaştırımımız şöyle olacaktır: Eklenti kavramı ve yazı teorisi Rousseau'nun metninde metinselliğe, güncel deyişi kullanmak gerekirse *en abyme*'e işaret eder. Ve göreceğimiz üzere bu dipsizlik mutlu ya da mutsuz bir ilinek değildir. Bu dipsizliğin yapısal zorunluluğunun bütün bir teorisi derece derece okumamızda oluşturulacaktır; eklentiselliğin belirsiz süreci her zaman zaten gizlice nüfuz edilmiş mevcudiyete sahiptir, tekrar uzamını ve benliğin bölünmesini her zaman zaten oraya kaydetmektedir. Mevcudiyetin *dipsizliğindeki* temsil, mevcudiyetin bir ilineği değildir; aksine mevcudiyet arzusu temsil dipsizliğinden, temsilin temsilinden vb. doğar. Eklentinin kendisi, sözcüğün her anlamında oldukça yörünge-dışıdır.

Böylece Rousseau metinselliği metnin içine kaydeder. Ancak bunun işlemi basit değildir. Bir silinme hareketiyle

24 *Quelque part où nous sommes*; tamı tamına "somewhere where we are" ["bulunduğumuz herhangi bir yer"] anlamına gelir (Ed. n.).

aldatır ve iki hareket arasındaki güç ilişkileri gibi stratejik ilişkiler karmaşık bir tasarım oluşturur. Bu tasarım bize eklenti kavramının kullanılışı içinde temsil ediliyor görünür. Rousseau, anlamının bütün gücüllükleriyle aynı anda ondan yararlanamaz. Kavramı belirleme ve bunu yapma tarzı tam da onun dışında tuttuğu şey tarafından kendisinin belirlenmesine izin verir, burada ilave olarak, orada ikame olarak, kâh kötülüğün olumluluğu ve dışsallığı olarak kâh mutlu bir yardımcı olarak, onu yönelttiği istikamet tarafından; bunların hepsi yazar açısından ne bir pasiflik ne de bir aktiflik, ne bir bilinçsizlik ne de bir bilinç açıklığı taşır. Okuma bu kategorileri –ki bunlar, geçerken hatırlayalım, metafiziğin temel kategorileridir de– terk etmekle kalmamalıdır, ayrıca eklenti kavramıyla bu ilişkinin yasasını da üretmelidir. Kesinlikle bir üretimdir bu, çünkü Rousseau'nun bu ilişki hakkında düşündüğü şeyi basitçe kopyalamıyorum. Eklenti kavramı Rousseau metninde bir tür kör noktadır, görülebilirliği başlatan ve sınırlandıran görünmeyen. Ancak görünmeyeni görüşe açık kılmaya çalışırsa, bu üretim metni terk etmez. *Üstelik bunu yalnızca yanılsamayla yaptığına inanılır.* İşaret ettiği dilin dönüşümünde, Rousseau ve tarih arasındaki düzenli değiş-tokuşta içerilir. Şunu biliyoruz ki, bu değiş-tokuşlar yalnızca dil ve metin aracılığıyla, şimdi o sözcüğe verdiğimiz altyapısal anlam içinde gerçekleşir. Ve üretim adını verdiğimiz şey zorunlu olarak bir metindir, kendi kör noktaları etrafında düzenlendiğini –apriori olarak, ancak yalnızca şimdi ve hiç de tek olmayan bir bilgiyle– bildiğimiz bir yazı ve bir okuma sistemidir.

3
MALLARMÉ

♣ Mallarmé'nin eserlerine ilişkin bu kısa tartışma, kanonik Fransız yazarları hakkında tanıtıcı makaleler derlemesi olan *Tableau de la littérature française* başlıklı dizinin bir cildi için yazılmıştı. Dizinin başlığı tamı tamına "Fransız Edebiyatının Resmi" anlamına gelir ve Derrida bu deyişin ima ettiği edebiyat kavramını –Mallarmé'nin isminde– sorgulamakla başlar. Mallarmé'nin hem "edebi" hem de "edebi-olmayan" olarak sınıflandırılan yazıları, gönderge, kitap, tema, anlam ve biçimin de aralarında yer aldığı geleneksel edebiyat ve edebi eleştiri kategorilerini bozar. Ancak tek başına geçmişten kopan devrimci yazar modeli uygun değildir; sıkça yaptığı üzere okuduğu metinleri alıntılayan Derrida, Mallarméci uğrağı, hem klasik olarak anlaşıldığı şekliyle edebiyatın sonuna hem de edebiyatın o klasik anlayışı potansiyel olarak daima tehdit eden özelliklerinin açığa çıkışma işaret eden *kriz* uğrağı olarak tanımlar. Derrida bunun, Mallarmé'nin antik Yunan kültüründen beri önemle öne çıkarılan şiir niteliği olan anlamsal zenginliğin suiistimalini aşırıya taşıması meselesi değil, bu tür yorumun dayandığı dilsel unsurları, özellikle *sözcüğü* bozması meselesi olduğunu vurgular.

Mallarmé'nin anlama, yönelime ya da göndergeye indirgenemeyen dil niteliklerine dikkat çekme aracı olarak "aralama" [*spacing*] kullanımı özellikle önemlidir. (Mallarmé'nin grafik şiiri *Bir Zar Atımı*'na (*Un coup de dés*) önsözden alınan *espacement*,* isim ya da fiil olabilir ve böylece uzamda bir düzenlemeye ve/ya da zamanda bir eyleme göndermede bulunabilir.) Yani bütün dil "yazı"ya göre anlaşılabilir: Sayfa üzerindeki işaretler ve beyaz uzamlar, anlamlama faaliyetlerinin dayandığı ve aynı zamanda anlamı daima kendi üzerine ya da dünya üzerine kapanmaktan alıkoyan fark eklemlenmelerinin ve sistemlerinin tek bir gerçekleşimidir. Böylece Derrida'nın Mallarmé'nin metinlerinde izlediği anlamlar arasındaki, anlam ve biçim arasındaki, farklı gramatik kategoriler arasındaki istikrarsız ve kararlaştırılamaz ilişkiler, dil mantığının bir ifşasıdır ve bunun istisnai bir tahrifi değildir. Derrida'ya göre Mallarmé'nin kışkırttığı ve belirtilerini taşıdığı kriz, hem yeni –buna uygun eleştirel metotları hâlâ geliştiriyoruz– hem de çok eskidir, en azından sofistler tarafından öne sürülen ve Platon ve Aristoteles tarafından Batılı düşüncenin kenarlarına sevk edilen retorik dil ve hakikat anlayışı kadar eskidir. Bu makale, bu derlemede yeniden basılmayan "İkili Oturum"un ("Double Session") ikinci kısmında ayrıntılarıyla tartışılan meselelerin ve örneklerin bazılarını sınırlı bir çerçevede sunuyor.

♣ "Mallarmé", *Tableau de la littérature française: De Madame de Staël à Rimbaud*'da (Gallimard, Paris, 1974) yayımlanmıştı; bu metin makalenin ilk İngilizce çevirisidir. Mallarmé'nin metinlerine bütün göndermeler, *Ouevres complètes*'in Pléiade basımına (ed. Henri Mondor ve G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945) yapılmaktadır. Derrida'nın argümanının çoğu Mallarmé'nin dilinin çevrilemez özellikleriyle ilgilendiğinden pek çok yerde Fransızca orijinal bırakılmış, ve arkasından orijinalin semantik belirsizliklerini aydınlatmaya ve sadeleştirmeye girişmeyen literal bir çevirisi sunulmuştur. Çevirmen Christina Roulston, bu parçanın çevirisi sırasında çok değerli

* Aralama.

bilgisi, desteği ve mizah duygusundan dolayı Claude Gillard'a teşekkür eder.*



...çok orijinal bir poetikadan zorunlu olarak doğması gereken bir dil icat ediyorum...
–Cazalis'e Mektup, 1864 (*Correspondance*, s. 137)

Bir "edebiyat tarihi"nde Mallarmé için *bir yer* var mı? Ya da şöyle başlarsak: Mallarmé'nin metni Fransız edebiyatının kuşatıcı bir resminde yer alır mı, kendi yerini alır mı? Bir resimde? Edebiyata ilişkin? Fransız edebiyatına ilişkin bir resimde? Mallarmé'yi artık neredeyse bir yüzyıldan beri okumaktayız. Tarihin ve edebi sınıflandırmanın, edebi eleştirinin ve her türden felsefe ve hermenötiğin kategorilerinden kaçınmak için tasarlanmış (Mallarmé tarafından mı? ona nüfuz eden şey, deyim yerindeyse onu kateden şey açısından her hâlükârda) o şeye göz atmaya başlıyoruz yalnızca. Bu kategorilerin yıkılışının aynı zamanda Mallarmé tarafından yazılan şeyin etkisi olduğuna da göz atmaya başlıyoruz.

Burada bir *olay*dan, bu tür bir metnin olayından bile artık söz edemeyiz; *pratikte* tartışmaya açtığı değerler ağı içinde kendisine yetmemesi dışında bu metnin *anlam*ını artık sorgulayamayız; bir yanda olay değeri (olanaklı tekrar, zamansallık, tarihsellik olmaksızın mevcudiyet, tekillik),

* Derrida'nın okumasının talepleri göz önüne alınarak Mallarmé'den alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir. Türkçede Mallarmé için bkz., Stéphane Mallarmé, *Şiir Üzerine Düşünceler*, çev. Mazhar Candan, Çizgi Yayıncılık, İstanbul, 1985; Stéphane Mallarmé, *Mallarmé'nin Şiir Üzerine Mektupları*, Düşün Yayıncılık, İstanbul, 1995; Stéphane Mallarmé, *Şairler Prensi*, haz. ve çev. Erdoğan Alkan, Broy Yayınları, İstanbul, 1998; Stéphane Mallarmé, *Profil*, haz. ve çev. Ömer Aygün, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003; Stéphane Mallarmé, *Şiirler, Anekdotlar ya da Şiirler: Zarla Şans Dönmeyecek*, çev. Erdoğan Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2006.

> Bir kez, yalnızca bir kez, çünkü, açıklayacağım bir olaydan dolayı, daima, Şimdi yoktur, hiç yoktur –bir şimdi var olmaz... Kalabalığın bildirgesinin eksikliğinden dolayı, eksiklikten dolayı –her şeyin eksikliği. Kendisini kendi çağdaşı olarak adlandıran kişi, aynı cüretle yanlış anlatılır, terk edilir, gasp edilir, geçmiş durduğunda ve gelecek geciktiğinde ya da her ikisi aralarındaki uzamı gizlemek için şaşırtıcı biçimde karıştığında. (Quant au livre, s. 372).

ve diğer yanda, anlam değeri: Mallarmé anlamın izini sürmeyi asla bırakmadı, anlam kaybının ortaya çıktığı her yerde, özellikle de estetik ve ekonomi politik iki simyası içinde.

> Her şey Estetik ve Ekonomi Politik'te toplanır. (*La musique et les lettres*, s. 656)

> Çünkü, sonuçta, arzumuzun çatallandığı zihinsel araştırmaya yalnızca iki yol açılır, bir yanda estetik ve diğer yanda ekonomi politik: Ve simya esasen ikincisinin görkemli, aceleci ve sıkıntılı öncüsü olmuştur. Anlam eksikliğinden dolayı kendi başına, saf, deyim yerindeyse artık kalabalığın huzurunda toplumsal alana iade edilmesi gereken her şeyin. Altın olmayı düşleyen, felsefe taşı olarak bilinen o değersiz taş: Ancak, finansal terimlerle, sermayeyi önceleyerek ya da onu bozuk para değerine düşürerek gelecek kredisini ilan eder! ("Magie", s. 399-400)

Göstergenin saflığı yalnızca bir noktada *fark edilir* ki, burada kendinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan, hiçbir olası geri dönüş olmaksızın kendisinden başka bir şeye göndermede bulunuyor görünürken kendi kaydına ve işleyişine işaret eden metin, "metelik" gibi "bir anlamı bile kaybeder" ("*Or*", s. 398).

Ve eğer Mallarmé bir kopuşa işaret ediyorsa bu, hâlâ tekrar biçiminde olacaktır; örneğin olduğu şey adına geçmiş edebiyatın özünü açığa çıkaracaktır. Bu metnin yardımıyla, bunun aracılığıyla, bu çifte faaliyetin yeni mantığı keşfedilmelidir; dahası imzanın, tam da Mallarmé'nin "faaliyet" adını verdiği şeyi kesinlikle tanımlayarak yoldan çıkarmaktan asla vazgeçmediği imzanın naif ve çıkarcı teorisine başvurarak, Mallarmé'ye atfedebiliriz bunu yalnızca. Bir metnin göndermeler olmadan, göreceğimiz üzere, şeyin kendisine ya da kendi ortadan kay-

boluşu dışında hiçbir şeye metni emanet etmeyen yazara göndermelerden vazgeçmesi sağlanır. Bu ortadan kayboluş aktif bir biçimde kaydedilir, metnin bir ilineği değildir, aksine onun doğasıdır; sonsuz bir ihmalin imzasına işaret eder. Kitap sıkça bir mezar olarak tanımlanır.

> Bir şiir kitabının düzeni, rastlantıyı bertaraf ederek doğal haliyle ya da her yerde birden ortaya çıkar; ve fakat bu yazarını dışarıda bırakmak için gereklidir... (*Crise de vers*, s. 366)

> Olağanüstü ya da sıradan olandan farklı herhangi bir şeyi başarma hakkının bedeli, daima yazarın dışarıda tutulmasıdır ve deyim yerindeyse esasen yazarın ölümüdür. (*Quant au livre*, s. 370)

Basit *kararın* artık olanaklı olmadığı an olan, karşıt yollar arasında seçimin askıda bırakıldığı uğrak olan *krizi* kopma ve tekrarın muammalı *simul*'uyla* tanımlayacağız. Bu yüzden, değer ve anlam üzerinde *karar kılmak* (*krinein*) için, olan ve olmayan şey, değere sahip olan ve olmayan şey, doğru ve yanlış, güzel ve çirkin, bütün anlam ve bunun karşıtı arasında ayrım yapmak için daima yargı gücünü kullanacak olan bir eleştiri krizi. Aynı şekilde, eleştiriyi bütün bir saklı felsefeyle silahlandıran bir retorik krizi. *Anlamın, sözcüğün, ismin* bir felsefesiyle.

Retorik, bir metnin anlamından başka bir şeyle, yani içeriğiyle hiç ilgilenmiş midir? Tanımladığı ikameler, daima bir tam anlamdan bir tam anlama doğrudur; biri diğerinin yerini alsa bile bu, onun retoriğin teması haline geldiği anlam şeklindedir, bu anlam gösteren ya da başka bir deyişle araç konumunda olsa bile. Ancak bu sıfatla retorik, en azından semantik kontrol kendilerine egemen olmadığı ölçüde, (fonik ya da grafik) anlamlandırıcı biçimlerle ya da sentaks etkileriyle uğraşmaz. Retoriğe ya da eleştiriye göre bir metinden önce görülecek ya da yapılacak bir şeye sahip olmak için bir anlamın *belirlenebilir* olması gerekir.

Ancak Mallarmé'nin bütün metinleri öyle bir şekilde düzenlenir ki, anlam kararlaştırılamaz kalır: Bundan sonra gösteren artık kendisinin katedilmesine izin vermez, olduğu gibi kalır, di-

* Eşzamanlılık, birliktelik.

renç gösterir, var olur ve dikkati kendisine çeker. Yazma uğraşı artık şeffaf bir eter değildir. Dikkatimizi çeker ve "demek istediği" şey istikametinde basit bir hareketle onun ötesine geçemeyeceğimizden, bizi kendi önünde tereddüt etmeye ya da kendisiyle çalışmaya zorlar. Bu kalıcı uyarı formülünü *İngilizce Sözcükler*'den (*Les mots anglais*) bir pasajdan alıntılayabiliriz: "Okur, gözlerinin önünde duran şeydir bu, yazılı bir eser..." (s. 902).

Kararı askıda bırakan şey, anlam zenginliği, bir sözcüğün tüketilemez kaynakları değildir, sentaksın belirli bir oyunudur ("Derin ve titiz biçimde bir sentaksçıyım").[1] "Mimik"te ("Mimique") *himen* sözcüğü öyle bir yere kaydedilir ki, onun evliliğin tamamlanması anlamına mı yoksa kızlık zarı anlamına mı geldiğini kararlaştırmak olanaksızdır.[2] Kısa *or* sözcüğünün sentaksı, bazen onun "altın" ismi mi, "ya da" mantıksal bağlacı mı veya "şimdi" zaman zarfı mı olduğunu kararlaştırmaktan bizi alıkoymak için tasarlanır. Bu tür başka oyunlar tanımlanmıştır: *Continue* aynı ifadede hem bir fiil hem de bir sıfat olarak işler:

> Mais sans or soupirer que cette vive nue
> L'ignition du feu toujours intérieur
> Originellement la seule continue
> Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur
> ("La chevelure", s. 53)

> (But without gold wishing that this living cloud
> The igniting of the fire always within
> Originally the only one should continue/the only
> unremitting one
> In the jewel of the truthful or laughing eye.)

> (Ama altın olmadan arzulamak şu canlı bulutu
> İçinde daima yangının tutuşmasını
> Esasen tek o devamlı [olmalı]
> Sadık ya da gülen gözün cevherinde)

Başka yerde *offre* ("teklif etme") bir fiil ve/ya da bir isim olarak *parjure* bir fiil ("ihanet etmek") ve/ya da bir isim ("ihanet") ve/ya da bir sıfat ("hain") gibi iş görür."Ve/ya da" işareti Mallarméci

1 Mallarmé'nin Maurice Guillemot'ya yaptığı, Guillemot'nun *Villégatures d'artistes*'inde (1898) kayda geçirdiği, Henri Mondor'un *Vie de Mallarmé*'de (Gallimard, Paris, 1945, s. 507) alıntıladığı bir yorum (Ed. n.).

2 Mallarmé'de *himen* tartışması için bkz., bu kitapta "Birinci Oturum" (Ed. n.).

yazının en tekil etkilerini gösterir (ve bu işaretin günümüzde pek çok teorik metne egemen olması rastlantı değildir).

Bu yüzden bu kriz sembolizme, bu metin kendi zamanına ait değildir. Burada kararlaştırılamazlık artık bir anlamlar çokkatlılığına, bir metaforik zenginliğe, bir karşılıklılıklar sistemine bağlanamaz. Bir şey gerçekleşir, "az" ya da "çok" bir şey, istendiği gibi, her hâlükârda belirli bir *yeniden-işaret* açısı, ki bu çokanlamlılığın kendi ufkuna, anlam birliğine, bütünlüğüne, topluluğuna sahip olmasını engeller. Örneğin, bir şeyden diğerine bununla ilişkilendirilen her şeyle birlikte *blanc* ("beyaz", "boş", "aralık") göstergesi muazzam bir anlam haznesidir (kar, soğuk, ölüm, mermer vb.; kuğu, kanat, yelpaze vb.; bekâret, saflık, himen vb.; sayfa, tuval, örtü, tül, süt, meni, Milky Way,* yıldız vb.). Bu sanki sembolik manyetikleşme aracılığıyla Mallarmé'nin bütün metnine nüfuz eder. Ve fakat beyaz, beyaz sayfa aracılığıyla bu "beyazlar"ın yazım yerine de işaret eder; ve her şeyden önce (diğerlerinin yanı sıra beyaza ait) farklı anlamlar arasındaki aralığa, *okuma aralığına*. "Aslında 'beyazlar' asıl dikkati çeker" (*Un coup de dés*, s. 455). Aralığın beyazı, hiçbir belirli anlama sahip değildir, yalnızca bütün diğer beyazların çokdeğerliğine ait değildir. Çokanlamlı diziden daha çok ya da daha az bir anlam kaybı ya da fazlalığı olarak metni kendisine doğru katlar ve her uğrakta ("yer dışında hiçbir şeyin yer almamış olacağı" [*Un coup de dés*, s. 474-75]) yeri, koşulu, emeği, ritmi gösterir. Sayfa kendi üzerine *katlandığından*, *beyaz*ın herhangi bir şeye mi işaret ettiğine, yoksa yalnızca veya ek olarak bizzat yazının uzamına mı işaret ettiğine asla karar verilemez. *Pli* ("kat") sözcüğünün ve sıkça olduğu üzere varyasyonlarının (*pliage*, *ploiement*, *repli*, *reploiement* vb.**) kullanımı aynı etkileri üretir.

Poetika'sı ve *Retorik*'i (aynıyı ya da benzeri kesinlikle ifade ettiği ve bilinir kıldığı için) geleneksel metafor övgüsünü başlatan Aristoteles, tek bir şeyi göstermemenin hiçbir şeyi göstermemek olduğunu da söylemişti. Mallarmé'nin metni yalnızca bu kuralı bozmakla kalmaz, onun sahte ihlâlinden, simetrik

* Samanyolu; tamı tamına Sütlü Yol.

** Sırasıyla: Katlama, kıvırma, büklüm, bükme vb.

ters çevriminden de kaçınır: *Bir gösterge üretmeye* –yasa doğrultusunda– devam eden çokanlamlılık.[3]

Burada, sıkça söylendiği üzere, sözcüğün gücü, fiilin simyası mı söz konusu? Burada isim, isimlendirme edimi en büyük etkisine, Aristoteles'ten Hegel'e poetika, retorik ve felsefe tarafından tanınan etkisine ulaşmıyor mu? Mallarmé temasını, şeyin varoluşunu onun isminin basit bildirimiyle görünür ve görünmez kılan sözcüğün bu idealleştirici gücünden hareketle yaratmadı mı? Yine okuyalım:

> Diyorum ki: Bir çiçek! ve sesimin, çiçek çanağından başka bir şey olduğu kadarınca herhangi bir şekli sürgün ettiği unutuluşun ötesinde, hiçbir bukette var olmayan bir çiçek, tatlı fikrin kendisi gibi müziksel biçimde ortaya çıkar. (*Crise de vers*, s. 368)

Şeyin isim aracılığıyla üretilmesi ve yok edilmesi; ancak her şeyden önce şiir dizeleriyle ya da uyak oyunuyla bizzat ismin yaratılışı:

> Dile yabancı ve deyim yerindeyse büyülü tam, yeni bir sözcüğü yeniden-yaratmak için birkaç sözcük kullanan şiir dizesi, bu söz soyutlamasını tamamlar... (*Crise de vers*, s. 368)

Ve fakat sözcüğün birliği, bir sözcük ile bir anlamın sakin ahengi üzerine çalışmakla Mallarmé, ayrıca ayrıştırmayla sözcüğün enerjisini de özgürleştirmiştir. Ona göre sözcük, artık dilin başlıca unsuru değildir. Bunun sonuçları geniş kapsamlıdır. Burada bu sonuçların tümünü izleyemeyeceğimizden, kendimizi birkaç örnekle sınırlandıralım.

Mallarmé sözcük üzerindeki "faaliyet"inin bir kadavranın, her parçası *başka yerde* kullanılabilecek olan parçalanabilir bir bedenin teşrihi olduğunu da biliyordu:

> Doğanın bütünüyle ilişkili ve bu şekilde yaşam sahibi organizmaya yakınlaşan Sözcük kendisini ünlüleriyle ve ikiz ünlüleriyle bir et parçası gibi ve ünsüzleriyle teşrihi güç bir iskelet yapısı gibi sunar. Vs. vs. vs. Eğer yaşam kendisini kendi geçmi-

3 Fransızca *faire signe* hem bir gösterge üretmek hem de birinin dikkatini –bu durumda yasanın dikkatini– çekmek anlamına gelir (İng. ç. n.).

şinden ya da sürekli bir ölümden besliyorsa, Bilim bu olguyu dilde izleyecektir... (*Les mots anglais*, s. 901)

Yine de kendilerini dokunulmamış bırakıyor görünen bir oyunda bütün sözcüklerin tanımı zaten ortadan kalkar. Şurada eşsesli ile eşanlamlı arasındayız: *Elle* ("o^"*) bütün *ailes*'i ("kanatlar"), bütün kuşları, bütün dansçıları, bütün yelpazeleri, ister bu iki sözcük uyakta mevcut olsun–

> Car, comme la mouette, aux flots qu'elle a rasés
> Jette un écho joyeux, une plume de l'aile,
> Elle donna partout un doux souvenir d'elle!
> ("Sa fosse est fermée, s. 8)
>
> (For, as the seagull, to the waters which it has skimmed
> Gives a joyful echo, a feather from the wing,
> Everywhere she offered a gentle reminder of herself!)
>
> (Çünkü, üzerinde kaydığı sulara
> Neşeli bir yankı, kanadından bir tüy bırakan martı gibi,
> Her yere kendisinden tatlı bir yadigâr bırakıyordu)

–ister bu iki sözcükten biri, kendi başına, *in absentia* diğerini davet etsin–

> Une d'elles, avec un passé de ramages
> Sur ma robe blanchie en l'ivoire fermé
> Au ciel d'oiseaux...
> (*Hérodiade*, s. 42)
>
> (One of them, with a past of songs/branches
> On my dress whitened in ivory closed
> To the sky of birds...)
>
> (Onlardan biri, şarkılara/dallara ait bir geçmişle
> Fildişi beyazı elbisemde kapalı
> Kuşların semasına...)

–isterse yine:

---

* Üçüncü tekil şahıs zamirleri İngilizcede ve Fransızcada cinsiyet belirtirken Türkçede belirtmediğinden, çeviride cinsiyet ayrımı eril için o˙, dişil için o˙ ve nötr için o˚ şeklinde üst simgeli kullanımla gösterilecektir.

> Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc., si chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée — rien qu'au travers du rite là énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse...? (*Crayonné au théâtre*, s. 295-296)

> (Yayılan bir genel güzellik göstergesi kendisini göze bir çiçek, bir dalga, bir bulut, bir mücevher ve benzeri gibi gösterirse, eğer bizim için bunu bilmenin tek yolu, çıplaklığımız onu benzer hissetsin ve kendisiyle bu uçan şekil arasında ince bir karışıklığa uydursun diye onun görünüşüyle bizim tinsel çıplaklığımızı yan yana getirmekten ibaretse, –basitçe ritüel, orada İdea'nın bir tezahürü aracılığıyla dansçı ortaya çıkmaz mı...?)

Şunu gösterebiliriz ki, *aile* daha eril (fallik, tüyün şekliyle ilişkilendirilen) bir anlamlar zincirine aittir, oysa *elle* daha dişil anlamlarla çoğalır. Sözcükten önce L ikisi arasında durur ve bütün Mallarméci askıda bırakmayı destekler:

> Bu harf bazen kendi başına çıkarılacak hiçbir sonucu olmayan bir iştahtan başka hiçbir şeyi ifade edemiyor görünür .... (*Les mots anglais*, L tartışması, s. 957-958)

Bunlar ister çizginin ve noktanın grafik biçimiyle ister fonik biçimin aşırı keskinliğiyle ilgili olsunlar, I aynı temkinle ve üstelik yakından ilişkili biçimde hesaplanan oyunlara yol açar. Bu yüzden her türden yazıya giren bu *temel* I'dır: Örneğin, L ile IL'de ("o͡", "o͡"), ya da tersine LIT, LIS, bu son iki sözcüğün her biri fiil işlerine ve/ya da isim işlevine yolu açar (*le lit* ["yatak"], *il lit* ["o͡ okur"]; *le lis* ["zambak"], *lis!* ["oku"], *le livre* ["kitap"]*). *Le lis* (*lilium virginal*) ayrıca sayfadır; pek çok örnek arasından biri, "Bir manüskri olan Villiers de l'Isle-Adam'ın tamamlayıcısı bu ilke" ile ilgilidir:

> Bu rezil gerçeğe teslim edilen [*Livré*] ... birkaç gösterge zaten okunabilir [*lisibles*]. ... Temel toplumsal haklardan mahrum olanların varoluşunu paylaştı, kesinlikle kendisi ve geri kalanlar arasına konulan bu parlak kâğıttan dolayı! Sonra aile [*familiales*] armasını düşünüyorum, özellikle bir zambak [*lis*]

* Örnek olarak verilen isimlerin hepsi belirli isimlerdir, ancak Türkçede harf-i tarif olmadığından bu ayrım gösterilememiştir.

gibi duran bu kâğıdın meşru, lekesiz çiçeklenişiyle sona ermiş olduğunu, onun "altın hanedan arması"ndaki bu el gibi..." *(Villiers de l'Isle-Adam*, s. 485-486)

Ve tam da himen'in ve *la*'nın (müzik notası ya da dişil harf-i tarif) yanında, burada kurulu bir düzen gibi yine o çiçek vardır:

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la*:
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.
("L'après-midi d'un faune", s. 51)

(Inert, all burns in the tawny hour
Without showing by what art together ran off
Too much hymen desired by the one who seeks the *la*:
Then I shall awaken to the initial fervor,
Upright and alone, under an ancient flood of light,
Lilies! and one of you all for the sake of candor.)

(Dingin, hepsi yanar esmer saatte
Sanatın birlikte kaçtığı şeyi göstermeden
La arayanın arzuladığı nice himen:
Sonra farkına varacağım ilk coşkunun,
Ayakta ve yalnız, antik ışık selinin altında,
Zambaklar! ve içinizden biri içtenlik adına.)

Hem yazı hem de ölüm aynı yatakta yatarlar. Kitap hem himen'in alanı hem de mezarın şeklidir. "Mezar kapısı" [*porte sépulcrale*] bir "hanedanlık tokası"na [*fermoir héraldique*] daima yakındır. İçinde bir "boş yatak" [*lit vide*] yer alan *Hérodiade*'da:

Elle a chanté, parfois incohérente, signe
Lamentable!
le lit aux pages de vélin,
Tel, inutile et si claustral, n'est pas le lin!
Qui des rêves par plis n'a plus le cher grimoire,
Ni le dais sépulcral à la déserte moire,
Le parfum des cheveux endormis. L'avait-il?
(s. 42-43)

(She sang, at times incoherent, a lamentable
Sign!
the bed with vellum pages,

Such, useless and so monastic, is not linen!
Which no longer posseses the precious book of dreams by folds,
Nor the spulchral dais with the abandoned watered silk,
The perfume of sleeping hair. Did it once?)

(Şarkı söylüyordu, bazen anlaşılmaz, acıklı bir
İşaret!
parşömen kâğıttan yatak,
Böylesi, yararsız ve o kadar keşişçe, keten değil!
Artık sahip değil o kat kat kıymetli rüyalar kitabına,
Ne de terk edilmiş hareli ipekten o mezar gölgeliğine,
Uykuya dalmış saçın kokusuna. Hiç sahip oldu mu?)

"Prose pour des Esseintes" yine kurulur, bir "ezoterik kitap"tan [*grimoire*] ve bir "demir kaplı kitap"tan [*livre de fer vêtu*] uzak olmayan, "yüz iris" [*cent iris*], "sonsuz parşömenlerin, / Bir mezarın gülüşünden önce" [*d'eternels parchemins, / Avant qu'un sépulcre ne rie*] ile "çok büyük bir glayöl" [*trop grand glaïeul*], "dava ve zambak sapı" [*litige et la tige de lis*] arasında:

Oh! sache l'Esprit de litige,
À cette heure où nous nous taisons,
Que de lis multiples la tige
Grandissait trop pour nos raisons...
(s. 56)

(Oh! Know, spirit of litigation,
At this hour when we are silent,
That from multiple lilies the stalk
Grew too much for our reasons...)

(Ah! bil, dava ruhu,
Sustuğumuz bu saatte,
Pek çok zambaktan bu sapın
Aklımızın alamayacağı kadar büyüdüğünü...)

Burada ima edilebileceğinden çok daha fazla genişleyen, güçlü ve birbirine geçmiş bu zincirlerin, desteklenmemişçesine daima askıda bırakıldığını unutmayalım. Mallarméci *ima*, kararlaştırılmamış anıştırma öğretisidir bu. Tek başına hareket etmelerine ve bir sona sahip olmamalarına olanak tanıyan bu tür kararsızlık, görünüşlere rağmen onları bütün anlamdan (gösterilen temadan) ve bütün gönderge-

lerden (şeyin kendisinden ve yazarın bilinçli ya da bilinçsiz niyetinden) koparır. Bu da eleştiri için sayısız tuzağa ve icat edilecek yeni prosedürlere ve kategorilere yol açar.

Bu yüzden "sözcük", yani onun ayrışmasının ya da yeniden-kaydının parçaları kendi tekil mevcudiyetlerinde tanımlanabilir bile olmaksızın, nihayetinde yalnızca kendilerine ait oyuna göndermede bulunurlar ve asla başka herhangi bir şeye gerçekten yönelmezler. *Şey*, dilin bu uzun alıntısında *şeyin etkisi* olarak içerilir. Basitçe, gösteren (uygun olduğundan dolayı bu sıfatla göndermede bulunuyoruz, çünkü açıkçası burada artık "gösterge" söz konusu değildir) asla kendisi için mevcut olmaksızın kendi yerinde, kendi güçleriyle, kendi değerleriyle işaretlenir. Onu daima tırnak işaretleri arasına koyabiliriz, çünkü o daima Mallarmé'nin yazdığı şey, nihayetinde I'nin, LIT'nin ya da LIS'nin vb. biçimiyle dilin anlamlandırıcı kaynağı değil midir? Başka şeyler arasında *yeniden-işaret* olarak adlandıracağımız şeydir o. "Okur, gözlerinin önünde duran şeydir bu, yazılı bir eser..."

Ayrıca, tıpkı her bukette *lis*'nin yokluğu gibi "yatağın sonsuz yokluğu" da [*L'absence éternelle de lit*], çoklu anlamlara ilişkin etkisi ne olursa olsun, *lit*'nin, şeyin kendisinin ya da temanın, *lit* sözcüğünden ya *da l'I*'den (I harfinden) ya da *enseve*li, *abo*li vb. fragmanlardan daha fazla metin için mevcut olmadığını ya da metin tarafından kastedilmediğini de bize hatırlatır. Metnin "öznesi", eğer burada hâlâ bir özneden söz edebilirsek, bu sözcük, bu harf, bu hece, zaten kendi ilişkilerinin dokusunda oluşturdukları bu metin olacaktır. Üstelik Mallarmé neredeyse daima bir metin üzerine yazar –göndergedir böylesi– hatta ara sıra daha erken bir versiyonuyla kendi metni üzerine bile. "*Or*" (s. 398-399) başlıklı metin örneğini ele alalım: Bu metin, eşsesliye, Aristoteles'in kötü şiir olarak, sofistler için bir retorik aracı olarak itham ettiği şeye bir başvurunun parlak bir tanıtlamasıdır. Bu ilk versiyon, kendi göndergesini, kendi vesilesi olan olayı *isimlendirdi*: Panama skandalı, Ferdinand de Lesseps'in öyküsü vb., bunları şiirsel elverişlilik rolüyle sürdürmek amacını taşısa da:

> Panama'nın bu çöküşünün cazibesinde, şairin konuşma dışında, değişik bir tarzda o elverişli anda onları üretmek niyetiyle sırrı olarak seçip koruyabileceği hakikatlerden başka hiçbir şey beni ilgilendirmiyor. (s. 1577)

Son versiyonda bu seçim ve yoğunlaşma öyle bir hal alır ki, yalnızca altının ışıltısı korunur ve gönderge silinir: Artık özel isim yoktur. Bunun *or* ("altın") genel anlamı üzerine şiirsel bir düşünümü özgürleştirmek için olduğuna inanabiliriz. Ve aslında altın belirli bir ölçüde bu metnin temasıdır, deyim yerindeyse onun "gösterilen"idir. Ancak daha yakın bir incelemede bunun yalnızca bir yazı, "OR" göstereniyle ilgilenme sorunu olduğunu ve başka bir şey olmadığını fark ederiz. Bütün bir tematik düzenleme ve çok zengin bir düzenleme şüphesiz bütün anlamlarıyla altın damarını [*la veine d'or*] keşfeder, ancak dikkati esasen *or* gösterenine çekecektir bu; yani doğal tözünden parasal bir göstergeye dönüşmüş olarak, ayrıca dilsel bir unsur olarak, harfler olarak, bir hece olarak, bir sözcük olarak altın [*l'or*]. Öyleyse isimlendirme edimi, şeyle doğrudan ilişki askıda bırakılır. "Vicdanlara açık, korkunç bir kesinlik aracı olan metelik, bir anlamı bile kaybeder" (s. 398). Bu andan itibaren [*Dès lors*] kriz patlak verir, ekonomi politik ile dilin ya da edebi yazının benzer alanlarında: "fantazmagorik gün batımları". Bütün Mallarméci gün batımları kriz anlarıdır, ki bunların altın yıldızı [*dorure*] metinde bir altın parıltıları tozuyla [*une poussière d'éclats d'or*], (*dehORs* ["dışarısı"], *fantasmagORiques* ["fantazmagorik"], *trésOR* ["hazine"], *hORizon* ["ufuk"], *majORe* ["artma"], *hORs* ["dışarısı"]) *"effacement de l'or"*a ["altının ortadan kalkışı"na] kadar hatırlatılır; ki bu kendisini bu sayfanın sayısız *o*'larında, yalnızca onu boşluğa geri döndürme değerini arttıran birikmiş sıfırlarda kaybeder: "... eğer bir sayı olanaksıza doğru artarsa [*se majore*] ve azalırsa, daha çok sıfır kaydeder: Bu da onun bütünlüğünün neredeyse tinsel olarak hiçle eşdeğer olduğunu gösterir" (s. 398). Boşluğun kendisi hakkında hiçbir şey kararlaştırılmaz.

Or üzerine bu eser, bu başlığı taşıyan sayfayla sınırlı değildir. *Or* göstergesi her yerde yeniden-işaretlenir. Örneğin şu satırlarda: "*Fasse le ciel qu'il nous signe, or / Bravos et louange sonore*" ("Triolets", s. 186) ("Gökyüzü bize bir işaret versin, şimdi / Tezahürat ve tantanalı övgüler"). Burada *or, sonore*'a ("tantanalı") çok yakındır: Mallarmé'nin *or* ismini iyelik sıfatı *son*'dan sonraya yerleştirmesi –*son or*– sıkça gerçekleşir. Bu, *sonore* olarak işitilir; *son*'u iyelik sıfatı biçimiyle isim biçimi arasında tereddütlü bırakır; *or*'un ismin değeri ile belirleyici sıfatın değeri arasında titreşmesini sağlar: "Onun altını" anlamına gelen *son or*, "altın rengi ses" anlamına gelen *le son or* (çünkü bu, Mallarmé için müziğin ve gün batımlarının temel rengidir), boş fonik ya da grafik gösteren *or* anlamına gelen *le son or*. İşte birkaç örnek. Birincisi, *or*'un *heure* ("saat") ile oyununa da dikkat çekecektir. Biliyoruz ki, "oysa" mantıksal bağlacı ve "şimdi, zaten" zaman zarfı *or* ve *ores*'nin etimolojilerinde *hora*, saat vardır. *Encore, hanc horam*'dır ve işte Mallarmé'nin bütün *encores* ("yenidenler") ve *alors*'larının ("sonralar") belirli bir okumasını sağlayan şey, ki Mallarmé zaman zaman *or* ve *heure* özdeşliğini literal anlamda öne sürüyor görünür: "... *une éclipse, or, telle est l'heure*" (*La dernière mode*, s. 751) ("... bir güneş tutulması, şimdi, saattir bu"). *Igitur*, kuyumcu ile saatçi arasındaki bu işbirliğinin hem geçersiz kılınması hem de tanıtlanmasıdır. "Le Minuit" başlıklı bölümde

> Certainement subsiste une présence de Minuit. L'heure n'a pas disparu par un miroir, ne s'est pas enfouie en tentures, évoquant un ameublement par sa vacante sonorité. Je me rappelle que son or allait feindre en l'absence un joyau nul de rêverie, riche et inutile survivance, sinon que sur la complexité marine et stellaire d'une orfèvrerie se lisait le hasard infini des conjonctions.
>
> Révélateur du Minuit, il n'a jamais alors indiqué pareille conjoncture, car voici l'unique heure. ...J'étais l'heure qui doit me rendre pur. (s. 435).

(Kesinlikle bir Geceyarısı mevcudiyeti sürüyor. Bir eşyayı boş titreşimleriyle harekete geçiren saat aynanın içinde yok olmadı, kendisini kıvrımlara gömmedi. Hatırlıyorum da onun altını, kendi yokluğunda, bir kuyumcunun sanat eserinin deniz ve yıldız karmaşıklığı konusunda sonsuz bağlaşım şansının okunması dışında hayalden yoksun bir mücevher, zengin ve yararsız kalıntı gibi görünüyordu.

Geceyarısı ifşacısı, o asla bu tür bir bağlaşıma işaret etmedi, çünkü burası eşsiz saattir. ... Ben kendimi saf kılması gereken saattim.)

"Sonnet en –yx"te:

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selan peut-être le décor
Des licornes...
(s. 68)

(On the credence tables, in the empty drawing-room: no ptyx,
Extinct curio of sonorous inanity,
(For the Master has gone to draw tears from the Styx
With that unique object on which the Void pride itself).

But near the vacant northern window, gold
Agonizes, perhaps according to the motif
Of unicorns...)

(Ayin masalarında, boş salonlarda: eser yok ptyx'ten
Tantanalı boş sözlerin yürürlükten kalkmış antikası
(Çünkü Usta gözyaşları almaya gitti Styx'ten
Üzerinde boşluğun kendisiyle gurur duyduğu o eşsiz nesneyle).

Ancak boş kuzey penceresi yanında, altın
Can çekişiyor, motifine göre belki de
Tekboynuzluların...)

"Mimique"te:

... un orchestre ne faisant avec son or, des frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue ... (s. 310)
(... bir orkestranın kendi altınıyla, düşünce ve akşam sıyırmalarıyla tek yaptığı ... anlamı, seslendirilmemiş bir kaside düzeyinde ayrıntılandırmak)

Ve bu sözcüğün teslim olduğu tuhaf sentaks yalnızca semantik kararsızlığı ikiye katlar (*"or, telle est l'heure ..."* [*La dernière mode*, s. 751] [şimdi, saattir bu ..."]; *"Apitoyé, le*

perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir (encore le lustre) scintille en mille regards, or, un ambigu sourire dénoue la lèvre ..." [*Crayonné au théatre*, s. 296] ["Merhamete taşınan, asla tümüyle biçimlenemeyen ya da düşemeyen bir gözyaşının kalıcı ertelenişi bin bakışta ışıldar (bir kez daha parlaklık), oysa belirsiz bir gülümseme dudakları çözer..."]; "*Or-Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice...*" [*Quant au livre*, s. 379] ["Şimdi-Kat, geniş basılı kâğıda göre bir göstergedir..."]).

Altın, gün batımlarının, ay doğumlarının rengi ("*Ce lever de lune or ...* [*Eventails*, s. 109] ["Altın ayın bu doğumu ..."]), önemli kararsızlık zamanı olan akşam sonlarının rengi mezar kitabesini, tokayı da çağrıştırır (*O fermoirs d'or des vieux missels! ...*" [*Hérésies artistiques*, s. 257] ["Ey eski dua kitaplarının altın tokaları!..."]; "*... à l'étincelle d'or du fermoir héraldique*" [*Igitur*, s. 437] ["... hanedanlık tokasının altın ışıltısında"]).

Burada *or* tek sözcük mü yoksa birkaç sözcük mü? Dilbilimci –ve filozof– anlam ve işlev değiştiğinden her seferinde farklı bir sözcük okumamız gerekir diyecektir belki de. Ve fakat bu çeşitlilik kendisini kateder ve göz önüne alınması gereken bir özdeşlik görünümüne geri döner. Bu şekilde dolaşımda bulunan şey, bir eşanlamlılar ailesi değilse eğer, bir eşseslinin yalın maskesi midir? Ancak hiçbir isim yoktur: Şeyin kendisi yoktur (olmayan şeydir), hiçbir şey basitçe isimlendirilmez, bu isim ayrıca bir bağlaç ya da bir zarftır. Daha fazla söze gerek yok: Etki sıkça sözcüğü yayan bir heceden gelir. Bu yüzden ne eşanlamlılık ne de eşseslilik vardır.

Klâsik retorisyen silahsızken haklı olacaktır: Burada onun aşina olduğu temel semantik ilişkilerden herhangi biriyle uğraşmıyoruz. Ne metaforik bir ilişki (bu *or* örnekleri arasında hiçbir benzerlik yoktur) ne de metonimi ilişkisi vardır (birliklerin isim olmaması, hiçbir özdeşliğin bütün ve parça, neden ve sonuç ilişkilerine vb. kendi başına yol açacak kadar istikrarlı olmaması olgusunun yanı sıra).

Nihayetinde tikel bir *or*'un eleştirel ele alınışı, kendi İngilizce eşanlamlısıyla ya da daha çok eşyazımıyla, ifade etti-

ği şeye *karşı* ayırıcıyla neden belirli bir mesafede oynayamıyor. Biliyoruz ki, ve yalnızca onun biyografisinden hareketle değil, Mallarmé'nin dili İngiliz dilinin etkisine daima açıktır, ikisi arasında düzenli bir değiş tokuş vardır ve bu değiş tokuş sorunu *Les mots anglais*'de açıkça ele alınır. Yalnızca bu nedenle "Mallarmé", bütünüyle "Fransız edebiyatı"na ait değildir.

Bu şekilde etkilenen tarihsel bir yerinden etme, anılmaya değer bir krizin başlangıcı ve tekrarı ("Burada edebiyat şiddetli ve temel bir krize uğrar" [*Crise de vers*, s. 360]), büyük Kitap'ın teolojik biçiminin görünüşte bir hatırlatıcısı, bir resimde nasıl temsil edilir?

Bu girişim, oldukça haklı bir biçimde büyük retorisyenlerin girişimine benzetilmiştir. Belki de Mallarmé kendi "çağdaşlar"ının, aslında "halefler"inin çoğundan daha büyük bir tarihsel işbirliği içindedir onlarla. Ancak bu, onun retorik protokollerini, yani diyelim ki Platon ve Aristoteles'ten itibaren retorik geleneğin kendisi için sağladığı sessiz klâsik ve felsefi temsili bozmasından kaynaklanır. Onun metni bu temsilin kontrollerinden kaçar, *pratikte* onun uygunsuzluğunu tanıtlar. Aksine, eğer retorisyen söylemini anlamın, felsefenin, felsefi diyalektiğin ya da hakikatin doğru kurallarına teslim eden biri değilse ya da kısacası felsefi retoriğin kendi metodunun kurallarını ona empoze etmekle kabul ettiği biri değilse, ancak bunun yerine, öfkeli Platon'un bir sofist ya da karşı-filozof gibi sitenin dışına sürmek istediği biriyse, o zaman Mallarmé belki de çok büyük bir retorisyendir; şüphesiz bir sofisttir, ancak felsefenin Platoncu bir aynaya hapsederek ve aynı zamanda hiç de çelişkili olmayacak bir biçimde bir yasadışı kılarak bize devretmek istediği kendi imgesiyle aldatılmamış bir sofist. Mallarmé'nin pek çok okuru gibi biz de biliyoruz ki Platon, ilan edilmiş bir hayranlıkla kendi aktif kavrayışsızlığını beraberinde getirir.

(Muhtemelen Stéphane Mallarmé'den de söz edilmeliydi. Eserlerinden, düşüncesinden, bilinçaltından ve temalarından ve kısacası inatla söylemek istiyor göründüğü şeyden, zorunluluk ve şans oyunundan, varolan ve varolmayandan, doğa ve

edebiyattan ve benzeri başka şeylerden söz edilmeliydi. Deneyimlenmiş ya da uygulanmış etkilerden; onun yaşamından, her şeyden önce yakınlarının ölümünden ve depresyonlarından, öğretisinden, gezilerinden, Anatole ve Méry'den, dostlarından, edebiyat salonlarından vb. söz edilmeliydi. Ta ki son gırtlak spazmına dek.)

4
Birinci Oturum

♣ Platon'un sanatı *mimēsis* kavramına göre ilk kez tanımlamasından ve Aristoteles'in bu kavramı *Poetika*'da dilsel sanatlar için geliştirmesinden itibaren bu kavram, Batılı edebiyata ve edebiyat yorumuna egemen olmuştur. Bazı giriş sayfaları dışında "birinci oturum"un tümünü kapsayan "İkili Oturum"dan ("Double Session") bu seçilmiş parçada Derrida, *mimēsis*'in ister *alētheia* (kendisini açığa vuran doğa) olarak isterse *homoiōsis/adaequatio* (doğru bir taklitle temsil edilen doğa) olarak *hakikat* olsun hakikat nosyonuyla nasıl daima yakından bağlantılı olduğunu gösterir. Platon'un *Philebus*'undan *mimēsis* nosyonunun içsel çelişkilerinin zaten aşikâr olduğu (bkz., özellikle 3. dpnt.) bir seçilmiş parçayı ve Mallarmé'nin bu çelişkileri sahneleyen kısa mensur şiiri "Mimik"i ("Mimique") yan yana koymakla Derrida, bu temel felsefi nosyonun –ki bunu *mimetolojizm* olarak adlandırır– başlangıçlarından itibaren edebiyat üzerindeki etkisini, ayrıca edebiyatın bu nosyonu askıda bırakma ve sorgulama potansiyelini dramatize eder, ki Mallarmé bunu özel bir güçle gerçekleştirmiştir.

Burada atlanan giriş sayfalarında Derrida, "Edebiyat nedir?" sorusunu sorup, bu sorunun sorunsal doğasını öne

sürmekle kendi ikili oturumunun zeminini hazırlar. Giriş bölümünde kaydettiğimiz üzere "... nedir?" felsefi sorusu, yani hakikat ve öz sorusu, edebiyatın direnç gösterdiği bir sorudur –Mallarmé'ye ilişkin bu tartışma direnç göstermenin burada karşı çıkmayı ya da görmezden gelmeyi değil, sahnelemeyi ve suiistimal etmeyi içerdiğini tanıtlasa da. "Mimik" mimesis, taklit, hakikat, temsil, gönderme ve zamansallık nosyonlarını, taklit edilen ile taklit eden arasındaki, hakikat ve hakikatin temsili arasındaki, gönderge ve gönderme arasındaki, şimdi ve geçmiş arasındaki bütün mutlak ayrımları bozarak oyuna sokar. Bunu aynı anda pek çok tarzda yapar: Kendi mimikrisinden önce varolan hiçbir şeyi mimle anlatmayan bir mimle ilgilenmesiyle, zamansal ilişkileri kısadevre yaptırmasıyla, hiçbir kökeni olmayan metinlerin ve performansların başdöndürücü ağına bir terim olarak yerleşmesiyle ve Derrida'nın "arada", "antre" ya da "himen" olarak adlandırdığı şeyi suiistimal etmesiyle. Metafiziksel kavramların bir içeriye ve bir dışarıya işaret eden bir sınırla açıkça ayrılan karşıt alanlarında ikamet etmek yerine edebiyat, alternatifleri ve özdeşlik mantığını temelden yoksun kılan bir alanda faaliyet gösterir. Mallarmé'nin yazısında Derrida bu faaliyeti, her şeyden önce okurun bir tek, açık gösterilene doğru (felsefi) zorlayışına sıkça direnç gösteren ayırıcı bir sentaks kullanımına yerleştirir; ancak bunu *entre* ("arada") terimi ve onun eşseslisi *antre* ("cave" ["mağara"] –burada aynı anlama gelen eski İngilizce sözcük *antre* ile çevriliyor) ve İngilizce karşılığından daha çokanlamlı bir biçimde iki karşıt anlam, "evlilik" ve "bekâret" arasında denge kuran *himen* teriminde uygun biçimde özetlenmiş bulur.

"İkili Oturum"un ilk basımına, bu materyalin ilk sunumunun 1969'da *Groupe d'études théoriques*'in iki oturumunda ele alındığını ve başlıklandırılmadığını –(konuşmacının sahnelediği kısa bir mimi de içeren) toplantının özellikle açılış dakikalarında Mallarmé'den alıntı yaparken Derrida'nın kendisine sorduğu başlık sorusu– açıklayan bir editöryal not eşlik eder. Bu yüzden editörler, Fransızcada *la double science*'ı, yani yapıbozum olan çifte bilimi ya da çifte bilgiyi yankılayan

–*la double séance* (Mallarmé'nin bir deyişi)– ve Mallarmé'nin "Mimique"inin çifte sahnesi ve sahnelenmesi olan *la double scène*'i anıştıran bir başlık uydurdular. Bu oturumların katılımcılarına "Mimique" (Pléiade, s. 310) ile birlikte Platon'un *Philebus*'undan bir pasajın (38e-39e) yer aldığı bir sayfa dağıtıldı. Dağıtılan bu metnin mizanpajı ve tipografisi burada aynen kopyalanmıştır.

Burada yeniden basılmayan "ikinci oturum", edebi eleştiriye egemen olan tematik yorumlara bir alternatif olarak Mallarmé'nin metinlerinin, anlamlarının kararlaştırılamazlığı, fonetik ağları suiistimalleri ve aşkın okumalara direnç göstermeleri açısından kapsamlı bir okumasıyla ele alınır. Bu materyalin bir kısmının kısa bir versiyonu, yukarıda basılan Mallarmé üzerine makalenin bir parçasını oluşturur.

♣ "La Double séance" ilk kez 1970'te *Tel quel*'de yayımlandı ve *La dissémination*'da (Seuil, Paris, 1972) yeniden basıldı. Bu kısım, 201. ve 208-255. sayfaları içerir. Barbara Johnson'ın yaptığı çeviri *Dissemination*'da (University of Chicago Press, Chicago, 1981) yayımlandı. Mallarmé'nin yazılarının çevirileri Barbara Johnson tarafından yapıldı ve göndermeler Mallarmé'nin *Oeuvres complètes*'inin Pléiade basımınadır (ed. Henri Mondor ve G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945)*. Platon'un diyaloglarından alıntılar *The Collected Dialogues of Plato*'dandır (ed. Edith Hamilton ve Huntington Cairns, Princeton University Press, Princeton, 1961).



* Türkçede Mallarmé için bkz., Stéphane Mallarmé, *Profil*, haz. ve çev. Ömer Aygün, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003; Stéphane Mallarmé, *Şiirler: Anekdotlar ya da Şiirler, Zarla Şans Dönmeyecek*, çev. Erdoğan Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2006; Stéphane Mallarmé, *Şiir Üzerine Düşünceler*, Çizgi Yayınları, İstanbul, 1985; Stéphane Mallarmé, *Mallarmé'nin Şiir Üzerine Mektupları*, çev. Mazhar Candan, Düşün Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Her birinizin okumuş olduğu sayfada (bkz., yan sayfa), Mallarmé'nin yazdığı kısa bir metin, "Mimique",[1] aslında *mimēsis*'i isimlendirmeksizin, mimetik sistemi resimleyen ve hatta, diyelim ki öngörüyle, onu bir *resimleme* sistemi olarak tanımlayan *Philebus*'tan[2] bir parçayla birlikte, bir köşeye yerleştirilir, bu köşeyi paylaşır ya da tamamlar.

Bu iki metnin oraya yerleştirilmesinin ve bu şekilde yerleştirilmesinin, edebiyat ve hakikat *arasında* [*entre*] geçen (veya devam eden) ya da geçmeyen (veya devam etmeyen) şey hakkında bir sorunun başına yerleştirilmesinin amacı nedir? Bu iki metin gibi ve bu mimodrama* gibi, bu soru da gelecekte bir gelişmenin bir tür epigrafı olarak kalırken başlıklandırılan bu şey, bir olayı (büyük bir yükseklikten) inceler, ki buna gelecek oturumun sonunda yokluğa işaret etmek için yine bağlanacağız.

Anahatlarıyla sunacağımız belirli bir kıvrımdan dolayı bu metinler ve bunların alışverişi, herhangi bir ayrıntılı değerlendirmeden kesinlikle kaçar. Yine de birkaç kaba çizgiyle birtakım motifler belirleyebiliriz. Bu çizgiler bir tür çerçeve, kesinlikle edebiyat ve hakikat arasında belirli bir oyunun çerçevesi olan bir tarihin kapsamı ya da sınırlarını oluşturuyor görünebilir. Bu ilişkinin tarihi –aceleyle (özellikle taklit olarak) çevrilmemesi gereken bir nosyon olan *mimēsis*'le demeyeceğim, belirli bir *mimēsis* yorumuyla örgütlenir. Bu tür bir yorum, verili bir anda herhangi bir yazarın edimi ya da spekülatif kararı değildir, ancak aksine sistem yeniden-kurulursa bir tarihin bütünüdür. Platon ve Malarmé –özel isimlerinin uygunluk ve başlangıç çözümlemesi gereği gerçek göndermeler değil, belirteçler oldukları anlaşılmalıdır– arasında bütün bir tarih gerçekleşir. Himen'in tanımlamamıza yardım edeceği bir mantığa göre, edebiyatın onun içinde doğduğu ve onun yüzünden öldüğü, bu sıfatla edebiyatın yok oluşuyla aynı ana rastlayan doğum bel-

1 "*Mimique*: 1. Sıfat. (a) mimik. *Langage mimique*, (i) gösterge dili, (ii) sözsüz sahne oyunu. (b) Z[ooloji]: mimetik. 2. İsim. dişil. (a) mimik sanatı; mimikri. (b) G[enel]: Sözsüz sahne oyunu" (*Mansion's Shorter French and English Dictionary*) (İng. ç. n.).

2 *Philebus*, çev. R. Hackforth, *The Collected Dialogues of Plato*, s. 1118-1119. Çeviride bazı değişikliklere gidilmiştir (İng. ç. n.).

* Pandomim.

SOKRATES: Yanında biri bulunup da kendi kendisine söylediği şeyi, o aynı düşünceleri açıkça dillendirerek gerçek söze dönüştürüp arkadaşına söylemiş olsaydı, önceden kanı dediğimiz şey, artık önesürüm haline gelirdi.-PROTARKHOS: Elbette.-SOKRATES: Oysa yalnızken aynı şeyi kendi kendisine düşünmeyi sürdürür, zihninde bu düşünceyle uzun süre yürüdüğü de olur.-PROTARKHOS: Şüphesiz.-SOKRATES: Pekâlâ; bu konularda benim görüşümü paylaşıp paylaşmadığını merak ediyorum.-PROTARKHOS: Görüşün nedir?-SOKRATES: Bana öyle geliyor ki, bu tür zamanlarda ruhumuz bir kitaba benzer.-PROTARKHOS: Nasıl yani?-SOKRATES: Bana öyle geliyor ki, hafızanın duyumlarla bağının, hafıza ve duyuma bağlı duygularla birlikte, deyim yerindeyse ruhlarımızdaki sözcükleri yazdığı söylenebilir. Ve bu deneyim doğru olan şeyi yazarken, sonuç doğru kanıyla doğru önesürümlerin içimizden kaynaklanmasıdır; oysa öne sürdüğüm içsel yazıcı, yanlış olan şeyi yazarsa, karşıt türden kanılar ve önesürümler elde ederiz.-PROTARKHOS: Bu bana kesinlikle doğru görünüyor ve bunu ortaya koyma şeklini onaylıyorum.-SOKRATES: Öyleyse aynı zamanda ruhlarımızdaki ikinci bir sanatçının varlığını da onayla lütfen.-PROTARKHOS: O kim?-SOKRATES: Yazardan sonra gelen ve ortaya koyduğumuz bu önesürümlerin ruhsal resimlerini yapan bir ressam.-PROTARKHOS: Bu ressamın sırasında ve ne zaman eylemde bulunduğunu nasıl ortaya çıkaracağız?-SOKRATES: Bu kanılara ya da önesürümlere görme ve diğer duygulardan uzakken sahip olduğumuz zaman ve deyim yerindeyse daha önceden kanaat getirdiğimiz ya da öne sürdüğümüz şeyin resimlerini ya da imgelerini kendi içimizde gördüğümüz zaman. Yaşadığımız bu değil mi?-PROTARKHOS: Aslında bu.-SOKRATES: Öyleyse doğru kanıların ve önesürümlerin resimleri doğru, yanlış olanların resimleri yanlış değil mi?-PROTARKHOS: Şüphesiz.-SOKRATES: Pekâlâ, şimdiye kadar haklıysak, bu bağlamda düşüneceğimiz bir konu daha var.-PROTARKHOS: Nedir bu konu?-SOKRATES: Bütün bunları zorunlu olarak gelecek itibarıyla değil, şimdi ve geçmiş itibarıyla yaşamaz mıyız?-PROTARKHOS: Bu, hepsi için eşit biçimde geçerlidir.-SOKRATES: Önceden yalnızca ruhta hissedilen hazlar ve acıların beden aracılığıyla yaşanan haz ve acıları önceleyebileceğini söylemiştik, değil mi? Gelecekle ilişkili olarak önceden hissedilen hazlara ve acılara sahibiz anlamına gelmeli bu.-PROTARKHOS: Çok doğru.-SOKRATES: Biraz önce içimizde ortaya çıktığını varsaydığımız o yazılar ve resimler, yalnız geçmiş ve şimdiyle mi ilgilidir, gelecekle ilgili değil midir?-PROTARKHOS: Özellikle gelecekle ilgilidir.-SOKRATES: Özellikle gelecekle dediğinde, bunların gelecek şeyle ilgili bütün beklentiler olduğunu ve bütün yaşamımız boyunca beklentilerle dolu olduğumuzu mu kastediyorsun?-PROTARKHOS: Şüphesiz.-SOKRATES: Pekâlâ öyleyse, bütün söylediklerimize bir ek olarak yanıtlayacağın bir başka soru daha.

MİMİK

Sessizlik, uyaklardan sonraki tek lüks, çünkü bir orkestranın kendi altınıyla, düşünce ve akşam sıyırmalarıyla tek yaptığı, bir gözdağı karşısında şairin ayaklanıp sözcüklere dökeceği anlamı, seslendirilmemiş bir kaside düzeyinde ayrıntılandırmak! Müzik akşamlarının sessizliği; bunu ben Pierrot'nun ya da doku-naklı ve şık mim Paul Margueritte'in sürekli özgün yeniden-ortaya çıkışında da bulurum, memnuniyetle.

Böylece bu, yazılmamış bir sayfa kadar beyaz hayaletin hem yüzüyle hem jestleriyle tamamıyla ruhunda tutturduğu sessiz bir solilogda kendisinin besteleyip yazdığı KARİSİNİN KATİLİ PIERROT'dur. Tam bir emniyetle yakalamanın hoş olacağı naif ya da yeni bir nedenler kasırgası patlak verir: Türün estetiği ilkelere hiçbir şeyin olmadığı kadar yakın! Bu kapris bölgesinde (hiç)bir şey doğrudan basitleştirici içgüdüyü engellemez... İşte - "Bu sahne, arzu ile gerçekleşme, suç ile hatıra arasında günahla lekelenmiş, yine de kutsal (kendisinden Düş'ün akıp gittiği) bir himen'de, herhangi bir gerçek eylemi değil, yalnızca ideayı resimler: Burada öngörerek, orada hatırlayarak, gelecekte, geçmişte, *bir şimdinin sahte görüntüsü altında.* İşte Mim'in faaliyet gösterme tarzı; camı ya da aynayı kırmaksızın sürekli bir anıştırmayla sınırlıdır oyunu: Böylece, bir kurmaca ortamı, saf kurmaca ortamı kurar". Bin satırdan az, rol, okuyan biri, kuralları hemen kavrar, onların mütevazı emanetçisi olan kürsüler huzuruna yerleştirilmiş gibi. Şaşkınlık, söylenmemiş tümcelerle duyguların sergilenmesindeki beceriye eşlik eder - bir tek bu örnekte, belki de, bütün sahihliği ile, yapraklarla gözler arasında bir sessizlik daha hüküm sürsün diye, okumanın koşulu ve zevki.

gesi, isminin ilanı kabul edilirse, bu tarih ayrıca bir edebiyat tarihidir. Ve bu tarih, bir anlamı varsa eğer, tamamen hakikat değeri tarafından, söz konusu himen'e kaydedilen, edebiyat ve hakikat *arasındaki* belirli bir ilişki tarafından yönetilir. "Bu tarih, bir anlamı varsa eğer" derken, bunun bir anlama sahip olmayabileceği kabul ediliyor görünür. Ancak bu çözümlemenin sonuna kadar gitseydik, bunun yalnızca bu tarihin bir anlama sahip olduğunu değil, ayrıca tam da bu tarih kavramının yalnızca anlam olanağıyla, geçmişle, şimdiyle ya da anlamın ya da hakikatin vaat edilen mevcudiyetiyle yaşamını sürdürdüğünü onayladığını da görürdük. Bu sistemin dışında, kendisini herhangi bir yere yeniden-kaydetmeksizin, özgül sistematik bir stratejiye göre bu tarih kavramına başvurulamaz.

Philebus'ta doğru tarih, anlamın tarihi anlatılır. Gözlerinizin önünde duran sahneyi yeniden-okurken dört yüzeyi fark edeceksiniz.

1. *Bu kitap bir diyalog ya da diyalektik*tir. En azından öyle olması gerekir. Ruhun bir kitapla (*biblioi*) karşılaştırılması öyle bir tarzda ele alınır ki, bu kitap yalnızca bir söylem (*logos*), yani sessiz, suskun, içsel söylem tarzı ya da örneği olarak ortaya çıkar. "Mimik"te olduğu gibi herhangi bir "seslendirilmemiş kaside", "müzik akşamlarının sessizliği" ya da *Müzik ve Harfler*'deki (*Musics and Letters*) gibi "sessiz ses değil, içselleştirilen söz. Yani bir kelimeyle *Theaetetus*'ta ve *Sofist*'te tanımlandığı şekliyle düşünme (*dianoia*): "Pekâlâ düşünme ve söylem aynı şeydir, düşünme adını verdiğimiz şeyin kesinlikle konuşma sesi olmaksızın zihnin kendi kendisiyle sürdürdüğü içsel diyalog olması dışında" (*Sofist*, 263e). "'O düşünme sürecini (*dianoeisthai*) nasıl tanımlarsınız?' 'Düşündüğü herhangi bir konu hakkında zihnin kendi kendisiyle sürdürdüğü bir söylem olarak. Bu açıklamayı bir cahile ait olarak görmelisiniz, ancak şu kanaate sahibim ki, zihin düşünürken basitçe kendisiyle konuşuyor, sorular soruyor ve bunları yanıtlıyor ve evet ya da hayır diyor'" (*Theaetetus*, 189e). *Philebus*'un akıl yürütmesine göre, önce *doxa* vardı, kendiliğinden benim içimde doğan ve herhangi bir iletişim ya da

söylemden önce gelen hakikatin bir görünüşüne ya da suretine benzeyen kanı, duygu ya da değerlendirme. Sonra o *doxa*'yı yüksek sesle sunduğum zaman, onu mevcut bir muhataba söylediğim zaman söylem (*logos*) haline geldi. Ancak bu *logos*'un biçimlenebildiği andan itibaren diyalog olanağı varlığa geldiği zaman, bir koşul ilineği aracılığıyla hazır bir muhataba sahip olmayabilirim: O zaman tek başına bu söylemi kendime söylerim, bir tür içsel alışveriş içinde kendimle konuşurum. O zaman tutturduğum şey hâlâ bir söylemdir, ancak sessiz, afonik, özel bir söylemdir –bu ayrıca sözcüsünden, sesinden yoksun olduğu anlamına da gelir. Şimdi bu eksik *logos*'la, bu boş sesle, bu kesilmiş –kendi ses organından, ayrıca kendi ötekisinden kesilmiş– diyalogla ilişki içinde Sokrates, kitabın "metafor"una başvurur. Öyleyse ruhumuz, yalnızca bir tür logos ve diyalog olması (ve böylece kitap yalnızca "diyalog" türünün bir cinsidir) açık nedeninden dolayı değil, ayrıca özellikle bu indirgenmiş ya da gevelenmiş konuşmanın sesin kaybına eşdeğer sahte bir diyalog, minör bir mübadele olarak kalmasından dolayı bir kitaba benzer. Sessiz gerçekleşen bu diyalogda kitaba ya da yazıya ruhta duyulan gereksinim yalnızca ötekinin mevcudiyetinin yokluğu, sesin herhangi bir kullanımının yokluğu aracılığıyla hissedilir: Nesne, ötekinin mevcudiyetini ikame yoluyla yeniden-kuracaktır ve bundan başka ses aygıtını onaracaktır. Böylece bu metaforik kitap Mallarmé'ye kadar kitaba daima atfedilen bütün karakteristiklere sahiptir, her ne kadar bunlar edebi pratikle maskelenmiş olabilse de ya da olsa da. Öyleyse kitap (sözde) canlı (sözde) diyalogun bir ikamesi olarak durur.

2. *Kitabın hakikati kararlaştırılabilir.* Kitap tarafından kurulan bu sahte diyalogun sahte bir diyalog olması gerekmez. Bu psişik *volumen**, yani ruhumuzdaki kitap, içimizdeki yazarın (*par hēmin grammateus*) doğru ya da yanlış şeyleri söylemesine ve bunun doğrudan bir sonucu olarak kaydetmesine göre, ya doğru ya da yanlış olabilir. Yaprak haline getirilmiş *logos* olarak kitabın değeri, kendi doğruluğuyla orantılı biçimde, bir akıl (ayrıca *logos*) içinde kendi doğruluğunun bir işlevidir. "Öne sürdüğüm

* Kapasite.

içsel yazıcı, yanlış olan şeyi yazarsa, karşıt türden kanılar ve önesürümler elde ederiz". Psişik yazı son örnekte diyalektiğin ve ontolojinin mahkemesi huzuruna çıkar. Yalnızca doğruluktaki ağırlığı değerlidir ve doğruluk onun tek ölçü standardıdır. Doğru olan şeyin, bu sıfatla şeylerin doğruluğuna başvuruyla yazının doğru olup olmadığına, onun doğru olan şeyle uyumlu mu yoksa ona "karşıt" mı olduğuna daima karar verilebilir.

3. *Kitabın (doğru/yanlış) değeri doğasına özgü değildir.* Yazının içeriğinin kendi başına hiçbir değeri yoktur; ne iyi ne de kötüdür, ne doğru ne de yanlıştır. Bu nötrlük önermesi (ne/ne de) Platoncu bağlamın dışına aktarıldığında hemen göreceğimiz üzere bazı şaşırtıcı sonuçlara sahip olabilir. Ancak Platoncu kitaba gelince, yalnızca yazar bir içsel konuşmayı kaydettiği, kendi başına şeylerle belirli bir doğruluk (benzerlik) ya da yanlışlık (benzemezlik) ilişkisi içine zaten yerleştirilmiş, böyle bir ilişki içinde bulunan bir söylemi kitaba kopya ettiği anda kendi doğruluğunu ya da yanlışlığını ilan eder. Kitabın metaforik durumunun dışına adım atılabilirse, yazar dışsal kitaba, "uygun" anlamı olarak adlandırılan şeyle, önceden kendi psişik kabuğuna nakşettiği şeyle kitaba kaydediyor denilebilir. Bu ilksel nakşedişe göre doğru ve yanlışı ayırmak zorunludur. Canlı söylemi kopyalayan, yeniden-üreten, taklit eden kitap, yalnızca bu söylem değerli olduğu kadar değerlidir. *Logos*'un *yaşam*ından yoksun olduğu ölçüde değersiz olabilir, daha değerli olamaz. Bu şekilde *genel olarak* yazı, canlı sesin ya da mevcut *logos*'un bir taklidi, bir kopyası olarak yorumlanır. Elbette genel olarak yazı edebi yazı değildir. Ancak başka yerde, örneğin *Devlet*'te şairler, yalnızca "basit diegesis*" uygulamayan taklitçiler, mimler olmakla yargılanıp mahkûm edilirler. Şairin özgül yeri şu ya da bu şekilde mimetik biçimden yararlanıp yararlanmadığına göre böyle değerlendirilebilir.[3] Örneği bu şekilde işitilen

* Anlatma, aktarma.

3 Platon'un *mimēsis* kavramının aşırı karmaşık sistemini burada incelemeniz olanaksızdır. Başka bir yerde bu sistemin ağını ve "mantık"ını üç odak noktası etrafında yeniden-kurmaya girişeceğiz.

a. *Çifte baba katli/baba katli çifti.* Platon'un evlada özgü sayısız saygı, hayranlık ve minnettarlık göstergesini yönelttiği Homeros, politik açı-

dan tehlikeli bütün pasajları metninden "silme"si istenmediğinde (*Devlet*, 386c), "kutsal ve olağanüstü" (*hieron kai thaumaston*) (*Devlet*, 398a) bir varlığın hak ettiği bütün itibarla, her mimetik şair gibi, siteden sürülür. Yaşlı kör baba Homeros mahkûm edilir, çünkü mimesis'i (ya da basit diegesis'ten çok, mimetik diegesis'i) uygular. Diğer baba Parmenides de mahkûm edilir, çünkü mimesis'i *ihmal eder*. Eğer *ona* şiddet uygulanmak zorundaysa bu, onun *logos*'unun, bu "babacıl tez"in kopyaların ("idoller, ikonlar, suret, benzerlikler") çoğalmasını (bunun açıklanmasını) engelleyeceğinden dolayıdır. Tam da bu bağlantıda bize sözü edilen bu baba katlinin zorunluluğu (*Sofist*, 241d-e), körlerin (*tuphlōi*) bile görebileceği kadar açık olmalıdır.

b. *Mimēsis'in çifte kaydı*. *Mimēsis*'i bir ikili sınıflandırmaya göre belirlemek ya da daha doğrusu (*Sofist*'i örgütlü bir tarzda ele geçirecek bir çabayla bir metot ve paradigmanın arandığı noktada) *Sofist*'te öne sürülen ayrım içinde *technē mimētikē*'ye tek bir yer ayırmak olanaksızdır. Mimetik biçim *hem* üç "üretici ya da yaratıcı sanat" biçiminden biridir (*technē poētikē*) *hem de* çatallanmanın diğer kolunda, Sofist'in zengin genç adamlar ararken kullandığı (üretici olmayan, şiirsel olmayan) açgözlü sanatlara (*ktētikē*) dâhil bir biçim ya da prosedürdür (218d-233b vd.). Bir "sihirbaz ve taklit eden" olarak Sofist, mevcut olan her şeyin "suretler ve eşisimliler"ini "üretme"ye muktedirdir (234b-235a). Sofist, şiirsel olanı mimle anlatır, ancak şiirsel olan mimetiği içerir; Sofist, üretimin kopyasını üretir. Ancak tam da yakalama anında Sofist, iki mimetik biçim arasında bir yokoluş noktasına yayılan bir telafi edici bölünme aracılığıyla takipçilerinden yine kaçar (235d): Suretler üretmek (*eikastic*) ya da aslına sadık yeniden-üretimlerde bulunmak ve aslına sadık biçimde simüle ediyormuş gibi yaparak ve gözü bir simülakr (bir fantazma) ile aldatarak eikastik'i simüle eden, "her türden resim (*zōgraphia*) ve taklitle çok kapsamlı bir sınıf" oluşturan benzerlikler üretmek (*fantastic*). Bu çatallanmanın önünde duran, avını takip etmeyi sürdüremeyen felsefi avcı için bir aporiadır bu (236e); Mallarmé'nin "Mimik"i istikametinde uzun bir dolambaçlı yoldan sonra yeniden ortaya çıkacak olan (aynı zamanda bir avcı da olan) o av için sonsuz bir kaçış rotasıdır bu. Buradan doğan bu mimodrama ve *çifte bilim*, felsefe ve sofistlik arasındaki ilişkilerin belirli bir unutulmuş tarihiyle ilgilenecektir yalnızca.

c. *Suçlu ya da suçsuz mimēsis*. Felsefi "karar"ı "önceleyen" *mimēsis*'e dönersek, sanat ve şiirin yazgısını *mimēsis*'in yapısına (ya da daha çok günümüzde insanların –kendilerini reddetmek için– sıkça yeniden-sunum, taklit, ifade, yeniden-üretim vb. olarak çevirdikleri her şeyin yapısına) bağlamak yerine Platon'un, maske, yazarın yok oluşu, simülakr, anonimlik, apokrifal metinsellik gibi "modernite"nin çokça anlam yüklediği şeyleri *mimēsis*'te geçersiz kıldığını görürüz. *Devlet*'te basit anlatı ve mimesis üzerine pasaj okunarak doğrulanabilir bu (393a vd). Burada amaçlarımız için önemli olan şey, Platon'un (aslına sadık ve doğru bir biçimde yeniden-üreten, fakat kendi kopyasının basit olgusuyla zaten tehdit edilen) iyi *mimēsis*'i çılgınlık (396a) ve (zararlı) oyun (396e) gibi kontrol altında tutulması gereken kötü *mimēsis*'ten ayırt etmek için ikiye ayırmak istediği

şiir türü elbette "edebiyat" olarak adlandırdığımız şeyle basitçe özdeşleştirilir. Kesinlikle düşünmeye eğilim gösterdiğimiz üzere edebiyat görece yakın bir kopuştan doğarsa/ölürse yine de şu doğrudur ki, edebiyatın yorumunun bütün tarihi *mimēsis* kavramı tarafından açılan farklı mantıksal olanaklar içinde hareket eder ve dönüştürülür. Bunlar, zengin bir bileşimler ve permütasyonlar sistemini serbest bırakmaya yetecek kadar fazla, paradoksal ve kafa karıştırıcıdır. Bunu tanıtlayacağımız yer burası değildir. Platon'un söylemini yapılandıran şematik yasayı sürdürelim: Platon bazen kendi başına *mimēsis*'i modeli nerede olursa olsun bir kopyalama süreci olarak mahkûm etmek[4] ve bazen de *mimēsis*'i yalnızca "taklit edilen" modelin işleviyle, kendi başına nötr ya da hatta tavsiye edilebilir kalan mimetik faaliyetle geçersizleştirmek zorunda kalır.[5] Ancak her iki durumda *mimēsis* hakikatin yanında düzenlenir: Ya kendisi yerine bir kopya veya çift ikamesi aracılığıyla şeyin kendisinin

---

mimesthai'nin bu "içsel" ikiyüzlülüğüdür.

İşte bu "mantık"ın çerçevesi: 1. *Mimēsis* bir şeyin kopyasını üretir. Eğer bu kopya aslına sadık ve kusursuz biçimde benzer ise, hiçbir niteliksel fark onu modelinden ayıramaz. Bunun üç sonucu vardır: (a) Kopya –taklit eden şey [*imitant*; yani taklit eden]– kendi başına hiçbir şey değildir, kendi başına hiçbir değere sahip değildir. (b) Taklit eden şeyin değeri yalnızca kendi modelinden geldiği için, bu model iyiyse o da iyidir, model kötüyse o da kötüdür. Kendi başına nötr ve şeffaftır. (*c*) Eğer *mimēsis* kendi başına hiçbir şey değilse ve hiçbir değere sahip değilse, o zaman değer ve varlık olarak hiçbir şey değildir –kendi başına olumsuzdur. Bu yüzden o bir kötülüktür: Taklit etmek kendi başına kötüdür ve yalnızca taklit edilen şey kötü olduğunda değil. 2. Benzesin ya da benzemesin taklit eden şey, bir şeydir, çünkü *mimēsis* ve suretler var olur. Bu yüzden bu var-olmayan, bir şekilde "var olur" (*Sofist*). Buradan: (a) Modele ilaveten taklit eden şey bir eklenti olarak gelir ve bir hiçbir şey olmamaya ya da değer-olmamaya son verir. (b) "Var olan" modele ilaveten taklit eden şey, aynı şey değildir ve mutlak olsa bile benzerlik asla mutlak değildir (*Cratylus*). Ve böylece asla mutlak biçimde doğru değildir. (c) Modelin yerini alabilen, ancak asla onun eşiti olamayan bir eklenti olarak taklit eden şey, modelin yerine geçtiği ve böylece "yükseltildiği" anda bile, özünde ikinci derecededir. Bu şema (iki önerme ve altı olası sonuç) bir tür mantıksal makine kurar; bütün geleneğin önermelerinin olduğu kadar Platon'un söylemine kaydedilen bütün önermelerin de prototiplerini programlar. Karmaşık, ancak amansız bir yasaya göre bu makine, gelecek bütün eleştiri klişelerini sunar.

4 *Devlet*, 395b-c ve başka yerlerde.

5 *Devlet*, 396c-d.

örtüsünün açılmasını engeller ya da çiftin benzerliği (*homoiōsis*) aracılığıyla hakikatin hizmetinde çalışır. Yazı tarafından taklit edilen *logos* yalnızca hakikat olarak değere sahiptir; bu başlık altında Platon onu daima sorgular.

4. Ve son olarak bu metnin çerçevesini tamamlayacak bir dördüncü özellik: Bu şekilde karakterize edilen kitabın unsuru genel olarak *imge*dir (ikon ya da fantazma), imgeleme aittir ya da *imgesel*dir. Eğer Sokrates, dilsiz solilogda ruhun kendisiyle arasındaki sessiz ilişkiyi bir kitapla *karşılaştır*abiliyorsa bu, kitabın ruhu ya da ruhun kitabı taklit etmesinden, her birinin ötekinin imgesi ya da sureti olmasından kaynaklanır ("imge", "*imitari*" ile aynı köke sahiptir). Bu suretlerin ikisi de birbirlerine benzemeden önce bile kendi başlarına zaten özde yeniden-ürètici, taklit edici ve (sözcüğün temsil edici anlamıyla) resimseldir. Aslında *logos*, *eidos* modeline göre şekillendirilmelidir;[6] bu durumda kitap, *logos*'u yeniden-üretir ve bütün bu tekrar, benzerlik (*homoiōsis*), ikizini üretme, kopyalama ilişkisiyle, şeylerin (*onta*), sözün ve yazının birbirlerini tekrarlamaya ve yansıtmaya başladığı bu tür aynasal yansıtmalar süreci ve oyunu aracılığıyla düzenlenir.

Bu noktadan itibaren, ressamın ortaya çıkışı öngörülür ve kesinlikle kaçınılmaz hale gelir. Bunun yolu *Philebus*'taki sahnede açılır. Bu öteki "demiorgos", *zōgraphos*, *grammateus*'tan

6 *Cratylus*'ta isimlendirmenin *mimēsis*'i dışarıda tuttuğunu, bir sözcüğün biçiminin, bir şeyin biçimine mim gibi benzeyemeyeceğini (423a vd.) gösterdikten sonra Sokrates, yine de başka türden, duyulur-olmayan türden bir benzeyişle, doğru ismin kendi "hakikat"inde şeyin kendisinin bir imgesi olarak kabul edilebileceğini öne sürer (439a vd.). Ve bu tez *Cratylus*'un ironik salınımlarıyla sürüklenmez. Tıpkı bir modelin kendi imgesine karşı önceliği gibi, kendi hakikatiyle şeyin dile karşı önceliği de mutlak kesinlik kadar sarsılmazdır. "Varsayalım ki, isimler aracılığıyla şeyleri istediğiniz kadar öğrenebilesiniz ve yine varsayalım ki, bunları bizzat şeylerden öğrenebilesiniz. Muhtemelen hangisi daha soylu ve açık yol olacaktır –imgeyi öğrenmek mi (*ek tēs eikonos*), imge ve imgenin ifade ettiği hakikat doğru biçimde kavranmış mıdır, kavranmamış mıdır; yoksa hakikati öğrenmek mi (*ek tēs alētheias*), hakikat ve onun imgesi gereğince yürürlüğe konulmuş mudur? ... Bu kadarını kabul edebiliriz, şeylerin bilgisinin isimlerden türetilmeyeceğini. Hayır, onların kendi başlarına incelenmeleri ve soruşturulmaları gerekir" (İng. çev. B. Jowett).

sonra gelir: "Yazardan sonra gelen ve ürettiğimiz bu önesürümlerin ruhsal resimlerini yapan bir ressam". Resim yapmak (*zōgraphia*) ile yazmak arasındaki bu gizli anlaşma elbette süreklidir. Hem Platon'da hem de ondan sonra. Ancak resim yapma ve yazma, her ikisinin de canlı bir şeyin, bir durumda canlı sözün ve diğerinde (*zōgraphia*) hayvan figürlerinin imgeleri, yeniden-üretimleri, temsilleri ya da tekrarları olarak yorumlanmaları ölçüsünde yalnızca birbirlerinin imgeleri olabilirler. Edebiyat ve hakikat arasındaki ilişkiye dair herhangi bir söylem, *portre* çerçevesi içinde daima muammalı tekrar olanağıyla çatışır.

Aslında ressam burada ne yapıyor? O da elbette metaforik bir biçimde ve ruhta tıpkı *grammateus* gibi resim yapıyor. Ancak ressam *grammateus*'tan sonra gelir, onun adımlarını izler, onun izlerini ve yolunu takip eder. Ve sahnede ortaya çıktığında ressam zaten yazılmış bir kitabı *resimler*. Ressam "bu önesürümlerin ruhsal resimlerini yapar". Eskiz, resim, espas sanatı, espaslama [*spacing*] pratiği, dışarının içerisine yazılan kayıt (eser-dışı [*hors-livre*]), bütün bunlar resimleme, temsil ya da dekorasyon adına içsel düşünce söylemi kitabına ilave edilen şeylerdir yalnızca. İmgeleri şekillendiren resim, bu söylemin bir portresidir; yüzeyi boyunca sabitleyip dondurduğu söylem kadar doğrudur yalnızca. Ve sonuç olarak kendisini yorumlayabilen, okuyabilen, söylemeye çalıştığı [*veut-dire*] şeyi ve esasen kendisini söylüyor kılan yeniden-canlandırma aracılığıyla söylüyor kılındığı şeyi söyleyebilen *logos* kadar değerlidir yalnızca.

Ancak resim, o yozlaşmış ve bir dereceye kadar gereksiz ifade, söylemsel düşüncenin eklentisel farbelası, *dianoia* ve *logos*'un süsü, ayrıca tam da bunun karşıtı görünen bir rol de oynar. İmge, temsil, tekrar olarak tanımlanan bir düşünce ya da söylem özünün saf bir belirteci olarak işlev gösterir. Eğer *logos* her şeyden önce şeyin *eidos*'unun (anlaşılır görünürlük figürü) aslına sadık bir imgesi ise, o zaman derin ve görünmez bir tür içsel resim olarak ortaya çıkar. Bu durumda resim, genel anlamıyla bir ressamın resmi, aslında ancak bir resmin resmidir. Böylece *logos*'un özsel resimselliğini, temsil ediciliğini açığa çıkarabilir. Aslında bu, *Philebus*'ta Sokrates tarafından *zōgraphos*-

dēmiourgos'a yüklenen görevdir: "Bu ressamın sırasında ve ne zaman eylemde bulunduğunu nasıl ortaya çıkaracağız?" diye sorar Protarkhos ve Sokrates yanıt verir: "Bu kanılara ya da önesürümlere görme (*opseōs*) ve diğer duygulardan uzakken sahip olduğumuz zaman ve deyim yerindeyse daha önceden kanaat getirdiğimiz ya da öne sürdüğümüz şeyin resimlerini ya da imgelerini kendi içimizde gördüğümüz zaman". Yazardan sonra çalışan ressam, kanı ve önesürümden sonra eserini şekillendiren işçi, sanatçıyı izleyen zanaatkâr, bir çözümleme, ayırma ve yoksullaşma uygulamasıyla kesinlikle düşüncenin resimsel, taklit edici, imgesel özünü saflaştırabilir. Öyleyse ressam, şeyin çıplak imgesini, kendisini basit sezgiye sunarkenki, kendisini kendi anlaşılır *eidos*'unda ya da duyulur *horaton*'unda gösterirkenki imgesini nasıl yeniden yürürlüğe koyacağını bilir. Onu bütün o aşırı eklenilmiş dilden, artık bir yorum, bir çekirdeği kuşatan bir zarf, bir epidermik tuval statüsüne sahip o efsaneden soyundurur.

Öyle ki psişik yazıda, *zōgraphia* ile *logos* (ya da *dianoia*) arasında çok tuhaf bir ilişki vardır: Biri daima diğerinin eklentisidir.[7] Sahnenin birinci kısmında, şeylerin özünü doğrudan sabitleyen düşünce esasen yazı ve resmin kurduğu resimsel süse gereksinim duymuyordu. Ruhun düşüncesi yalnızca sıkı bir biçimde *logos*'la (ve öne sürülen ya da geri çekilen sesle) ilişkiliydi. Tersine, biraz ileride resim (elbette psişik resmin metaforik anlamında, nitekim biraz önce psişik yazı söz konusuydu) şeyin kendisinin imgesini bize sunan, doğrudan sezgiyi, kendisine eşlik eden, hatta kendisine engel olan söylemden kurtulmuş, şeyin doğrudan görümünü bize ileten şeydir. Doğal olarak bir kez daha vurgulamak isterim ki, bu geri ve ileri yolda ilişkilendirilen daima resim ve yazı *metaforlar*ıdır: Başka bir düzlemde bu metaforların dışında şunu da hatırlayalım ki Platon, literal anlamlarıyla resim ve yazının, şeyin kendisinin herhangi bir sezgiye tümüyle yeteneksiz olduğunu, çünkü bunların yalnızca kopyalarla ve kopyaların kopyalarıyla uğraştığını daima öne sürer.

7 "Eklenti" üzerine bir tartışma için bkz., bu kitapta "...O Tehlikeli Eklenti..." (İngilizceye ç. n.).

Eğer söylem ve kayıt (yazı-resim), böylece alternatif biçimde birbirlerinin yararlı tamamlayıcıları olarak ya da yararsız eklentileri olarak, bazen yararlı, bazen yararsız, bazen bu anlamda, bazen o anlamda ortaya çıkarsa bu, aşağıdaki karmaşıklıkların ya da tersinirliklerin dokusu içinde onların sonsuzca birbirine geçmelerinden dolayıdır:

1. Her ikisi de bağlı oldukları hakikate karşı ölçülürler.

2. Birbirlerinin imgeleridirler ve bu yüzden biri diğeri yokken onun yerine geçebilir [*suppléer*].

3. Ortak yapıları onların hem *mnēmē*'ye ("hafıza") hem de *mimēsis*'e, kesinlikle *mimēsis*'e katılma vasıtasıyla *mnēmē*'ye katılmalarını sağlar. *Mimeisthai* hareketi içinde, mimin mimle anlatılanla, yeniden-üretenin yeniden-üretilenle ilişkisi daima bir *geçmiş şimdiyle* ilişkidir. Taklit edilen taklit edenden [*l'imitant*] önce gelir. Böylece aslında ortaya çıkabilecek bir zaman sorunu: Sokrates *grammata* ve *zōgraphēmata*'nın gelecekle bir ilişkiye sahip olabileceğini düşünmenin konu dışı olup olmadığını merak eder. Güçlük, taklit edilen şeyin taklit edene göre gelecekte olabileceğini, imgenin modeli önceleyebileceğini, ikizin tekten önce gelebileceğini kavramada yatar. "Ümit" (*elpis*), anamnez (geri dönüş aracılığıyla bir geçmiş şimdi olarak gelecek) önerileri, önsöz, önceki gelecek (gelecekte bitmişlik), bütün bunlar şeyleri düzenlemeye başlar.[8]

8 Aristoteles'i izleyerek ve özellikle "klasik çağ" boyunca, taklit modelleri yalnızca doğada değil, ayrıca doğanın nasıl taklit edileceğini bilen antikite eserlerinde ve yazarlarında bulunduğunda yukarıda sözü edilen mantıksal programda hiçbir şey değişmeyecekti. Romantiklere (Romantikler ve çoğunlukla hemen onlardan sonra gelenler de dâhil) kadar, yüzlerce örnek bulunabilir. Her şeye rağmen, özellikle *Le paradoxe sur le comédien*'de, mimetolojik "makine"yi çok güçlü bir biçimde talep eden Diderot, bütün ters çevrimler tarzının programa dâhil edildiği (sözümona Platoncu olmayan) "ideal imgelenmiş model" adını verdiği şeyin çözümlemesini onaylar. Ve gelecek bitmişlik mantığına gelince "Antoine Coypel, emsali sanatçılara şunu tavsiye ederken kesinlikle zeki bir adamdı: 'Eğer becerebilirsek öyle bir tarzda resim yapalım ki, antik heykeller resmettiğimiz figürlerin orijinalleri olacağına, resimlerimizdeki figürler antik heykellerin canlı modelleri olsun'. Aynı tavsiye edebiyatçılara da verilebilir" ("Pensées détachées sur la peinture", *Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Vernière, Garnier, Paris, 1968, s. 816)

Burada hâkim olunması çok güç olan şey, *mimēsis* değeridir. Belirli bir hareket Platoncu metinde etkili bir biçimde gerçekleşir, çelişkili olarak adlandırmakta aceleci olunmaması gereken bir hareket. Bir yanda, tam da doğruladığımız üzere *mnēmē*'yi *mimēsis*'ten ayırmak güçtür. Ancak diğer yandan Platon sıkça *mimēsis*'e güvenmezken ve neredeyse daima mimetik sanatları geçersizleştirirken, hakikatin örtüsünü açmayı, *aletheia*'yı *anamnesis* (gördüğümüz üzere bu, *hupomnesis*'ten ayırt edilecektir) hareketinden asla ayırmaz.[9]

Burada kendisini ilan eden şey, *mimēsis* içinde içsel bir bölünmedir, bizzat tekrarın bir öz-kopyalanmasıdır; *ad infinitum*, çünkü bu hareket kendi çoğalışını besler. Öyleyse belki de daima birden daha fazla türde *mimēsis* vardır; ve belki de tuhaf aynada bir *mimēsis*, bütün yorumuyla birlikte tarihi –edebiyat tarihini– barındıran ötekine yansıtılır, ayrıca yerinden edilir ve bozulur, sanki kendisini mimle anlatmaya ya da maskelemeye yazgılıymış gibi. Öyleyse her şey eklentisel kopyanın paradokslarında tüketilecektir: Teke ve tekile ilave edilen, hem benzer hem de benzemez şekilde onların yerini alan ve onları mimle anlatan şeyin paradoksları benzemez çünkü kopyaladığı şeye benzer, onunla aynıdır ve farklıdır –bu yüzden benzemez. Bütün bunlarla karşılaşan Platonculuk neye karar verir ve neyi savunur? (burada "Platonculuk", düzenli bir biçimde kendisini besleyen anti-Platonculuk'un da içinde yer aldığı bütün Batılı felsefe tarihini az çok doğrudan temsil eder. Talep edilen bütün dönüşümler ya da devrimler boyunca ontoloji ya da diyalektikte kararlaştırılan ve savunulan şey nedir? Kesinlikle *ontolojik* olandır: Olan şey hakkında bir söylemin varsayılan olanağı, *on* (mevcut-varlık) hakkında kararlaştıran ve kararlaştırılabilir *logos*. Varolan, mevcut-varlık (tözün, gerçekliğin, madde ve form, öz ve varoluş, nesnellik ve öznellik vb. arasındaki karşıtlıkların matriks-formu) görünüşten, imgeden, fenomenden vb., yani onu mevcut-varlık *olarak* sunan, onun çiftini yapan,

9 Derrida, "Plato's Pharmacy"de (*Dissemination*, s. 102-112, 135) Platon'un bir canlı hafıza (*mnēmē*) ya da bu tür hafıza olarak bilgi (*alathēia, anamnesis*) ile yazı gibi dışsal bir şeyle hatırlatılma faaliyeti (*hupomnēsis*, hypomnesis) arasında ayrım yapma girişimini tartışır. Bu metin ayrıca bir Platoncu *mimēsis* tartışması da içerir (s. 136-142) (Ed. n.).

yeniden-sunan ve böylece onun yerine geçebilen ve sunumunu bozabilen herhangi bir şeyden ayırt edilir. Böylece 1 ve 2, tek ve çift vardır. Bu çift tekten *sonra* gelir; onu bir *tamamlayan* olarak çoğaltır. Buradan sonuç olarak şu çıkar, bunu tekrarladığım için özür diliyorum, imge gerçeklikten sonra, temsil sunumdaki mevcuttan sonra, taklit şeyden sonra, taklit eden [*l'imitant*] taklit edilenden sonra *gelir*. Önce, olan şey, "gerçeklik", fenomenolojistlerinin söylediği üzere, bizzat şeyin kendisi vardır; sonra bunları taklit ederek, bizzat şeyin resmi, portresi, zografemi, kaydı ya da kopyası vardır. Taklit eden ve edilen arasında ayırt edilebilirlik, en azından sayısal ayırt edilebilirlik, düzeni kuran şeydir. Ve açıkça "mantık"ın kendisine göre, derin bir eşanlamlılığa göre, taklit edilen şey taklit edenden daha gerçektir, daha özseldir, daha doğrudur vb. Ondan öncedir ve üstündür. Bu yüzden *mimēsis*'in klinik paradigması *Devlet*'in X. Kitap'ında (596a vd.) üç yatağın düzeni, ressamın, marangozun ve Tanrı'nın yatağı sürekli akılda tutulmalıdır.

Şüphesiz bu düzen, tarih boyunca ve birtakım vesilelerle itiraz edilmiş, hatta ters çevrilmiş görünecektir. Ancak taklit edilenle taklit eden arasındaki mutlak ayırt edilebilirlik ve birincinin ikinciden önce gelmesi herhangi bir metafiziksel sistem tarafından asla yerinden edilmemiştir. "Eleştiri" ya da poetika alanında şu kuvvetle vurgulanır ki, taklit (temsil, betimleme, ifade, imgelem vb.) olarak sanat "kölece" olmamalıdır (bu önerme, poetikanın yirmi yüzyılını özetler) ve sonuç olarak doğaya karşı gösterdiği cüretle sanat, bunların taklit ettikleri şeyden daha değerli eserler yaratabilir ya da üretebilir. Ancak bütün bu türev karşıtlıklar bizi geriye, aynı köke gönderir. Ekstra-değer ya da ekstra-varlık, sanatı daha zengin bir doğa türü kılar, daha özgür, daha hoş, daha yaratıcı: daha doğal. Klâsik taklit öğretisinin büyük sistemleştirilişi döneminde Desmarets, *Şiir Sanatı*'nda (*Art of Poetry*) o zaman için oldukça sıradan bir nosyonu aktarır:

> Ve Sanat bizi doğanın büyülediğinden daha çok büyüler. ... Taklit edilen şeyden hoşlanmayız, ancak taklit eden şeyi severiz.

İster biri isterse diğeri tercih edilsin (ancak şu kolaylıkla gösterilebilir ki, taklit edilen/eden ilişkisinin doğasından dolayı, ne söylenirse söylensin *tercih* yalnızca taklit edilene uzanabilir) temelde edebi yazım faaliyetini değilse bile, "edebiyat"ın felsefi ya da eleştirel yorumunu yöneten bu görünüş düzeni, taklit edilenin önceliğidir [*pré-seancé*]. Bu görünüşler düzeni *bütün görünüşlerin düzenidir*, tam da genel olarak görünme sürecidir. Hakikatin düzenidir bu. "Hakikat" daima iki farklı anlama gelir, yalnızca iki yorum ya da süreç arasındaki boşluk ve eklemlenme olan hakikatin özünün tarihi –hakikatin hakikati. Heidegger'in yaptığı çözümlemeleri, ancak kabul eder göründüğü ardışıklık düzenini benimsemek gerekmeksizin basitleştirmek için, hakikat sürecinin *bir yandan* unutuluşta gizlenmiş bulunan şeyin örtüsünün açılışı, şeyin kendisinden, olduğu, kendisini sunduğu, kendisini ürettiği ve hatta Varlık'ta belirlenebilir bir boşluk biçiminde var olabildiği kadarınca *olan* şeyden kaldırılan ya da yükseltilen [*relevé*] örtü olması olgusu; *diğer yandan* (ancak bu diğer süreç birincisinde, mevcut olanın mevcudiyetinin, durum ortacı kıvrımında görünüşünün –görünen şey *ve* onun görünmesi– muğlâklığında ya da ikiyüzlülüğünde belirlenir)[10] hakikatin, bir yargı ifadesinde bile, uyuşma (*homoiōsis* ya da *adaequatio*) olması, bir yeniden-sunum ile bir şey (örtüsü kaldırılmış mevcut) arasında bir benzerlik ya da eşitlik ilişkisi olması olgusu akılda tutulabilir.

Demek ki mimesis bütün yorum tarihi aracılığıyla daima hakikat süreci tarafından yönetilir:

1. Ya taklit olarak çevrilebilmesinden önce bile *mimēsis* şeyin kendisinin, doğanın, kendisini üreten, kendisini doğuran ve gerçekten (kendisine) olduğu şekliyle görünen *phusis*'in kendi imgesinin, kendi görünür özelliğinin, yüzünün mevcudiyetiyle sunumuna işaret eder: *Mimeisthai*'nin özsel göndermelerinden biri olarak teatral maske, gizlediği kadar açığa vurur. Öyleyse *mimēsis*, *phusis*'in hareketidir, bir şekilde (bu sözcüğün türev olmayan anlamında) doğal olan bir harekettir, ki bunun aracılığıyla, hiçbir dışarıya, hiçbir ötekine sahip olmayan *phusis*,

10 Krş., Heidegger, "Moira", *Early Greek Thinking*, çev. D. F. Krell ve F. A. Capuzzi, Harper & Row, New York, 1975.

kendi görünüşünü sağlamak, (kendisine) görünmek, (kendisini) üretmek, (kendisinin) örtüsünü açmak için; kendisinin kendisini tercih ettiği mezardan doğmak için; kendi *alētheia*'sında parlamak için çiftlenmek zorundadır. Bu anlamda *mnēmē* ve *mimēsis* eşit değerdedir, çünkü *mnēmē* de bir örtüsünü açıştır (bir unutma-yış), *alētheia*'dır.

2. Ya da *mimēsis* iki (terim) arasında *homoiōsis* ya da *adaequatio* ilişkisi kurar. Bu durumda daha kolayca taklit olarak çevrilebilir. Bu çeviri bu ilişkinin düşüncesini ifade etmeye çalışır (ya da daha çok tarihsel biçimde üretir). Bu iki yüz ayrılır ve yüz yüze getirilir: Taklit eden ve taklit edilen, ikincisi şeyden ya da şeyin kendisinin anlamından, onun açık mevcudiyetinden başka bir şey değildir. İyi bir taklit doğru, aslına sadık, benzer ya da inanılır, upuygun taklit edilen şeyin *phusis*'i (özü ya da yaşamı) ile uyum içinde bir taklit olacaktır; doğru mevcudiyetin özgürlüğünü özgür bir biçimde ve böylece canlı bir tarzda yeniden yürürlüğe koyma sürecinde kendi isteğiyle kendisini siler.

Her iki durumda da *mimēsis* hakikat sürecini takip etmek zorundadır. Mevcudun mevcudiyeti, onun normu, düzeni, yasasıdır. *Mimēsis* düzenli bir ardışıklığa göre tek göndermesi *–göndermenin kendisi–* olan hakikat adına yargılanır, yasaklanır ya da buyurulur.

Bu göndermenin değişmez özelliği, homojen bir uzamı kuşatan bir sınır olarak değil, ancak döngüsel olmayan, tamamıyla öteki bir figüre göre metafiziğin kapanışını tasarlar. Şimdi, herhangi bir yazı kararlaştırılamaz bir darbeyle hem kendi işaretini işaretlediğinde hem de kendi işaretini geri getirdiğinde, bu gönderme ihtiyatlı ancak mutlak biçimde belirli bir sentaksın işleyişlerinde yerinden edilir. Bu çifte işaret hakikatin uygunluğundan ya da otoritesinden kaçar: Onu bozmaz, ancak aksine onu kendi oyunu içine kendi işlevlerinden ya da parçalarından biri olarak kaydeder. Bu yerinden etme bir olay olarak gerçekleşmez, önceden gerçekleşmemiştir. Tek bir yer işgal etmez. Yazı *içinde* gerçekleşmez. Bu yer-siz-leştirme yazar/yazılır (yazan/yazılan şeydir). İşaretin hem biçimsel bir kopuş hem de biçimsel bir genelleme olan bu çiftlenmesi *Mallarmé'nin metni tarafından ve tekil biçimde gözünüzün önündeki "sayfa" tarafından*

örneklenir (ancak açıkça bu son önermenin her sözcüğünün aynı nedenle şüpheyle yerinden edilmesi ya da yerleştirilmesi gerekir).

"Mimik"i yeniden-okuyalım. Merkeze yakın, tırnak işaretleri arasında bir tümce vardır. Göreceğimiz üzere bu bir alıntı değil, ancak bir alıntının ya da açık bir ifadenin simülakrıdır: –"Bu sahne, ... herhangi bir gerçek eylemi değil, yalnızca ideayı resimler:"

Bu bir tuzaktır: Bu tümcenin ve bunu izleyen bölümün çok klâsik bir tarzda, geleneksel mimetolojinin "idealist" bir tersçevrimi olarak yorumlanması eğilimi pekâlâ oluşabilir. O zaman şu söylenebilir: Elbette mim herhangi bir edimsel şey ya da eylemi, zaten dünyada verili, kendi alanından önce ya da bu çevrenin dışında var olan herhangi bir gerçekliği taklit etmez; gerçeğe benzeyişe yönelik bir gözle, gerçek ya da dışsal bir modelle, sözcüğün en gecikmiş anlamında bir *doğa*yla uyumlu olmak zorunda değildir. Ancak taklit ile upuygunluk değeri ilişkisi tamdır, çünkü "idea"yı taklit etmek, temsil etmek ya da "resimlemek" hâlâ zorunludur. Ancak idea nedir? diye sorulabilir. İdeanın idealliği nedir? İdea artık şeyin kendisi biçiminde *ontōs on* değilse, post-Kartezyen tarzda konuşmak gerekirse, içimdeki kopya, düşünce aracılığıyla şeyin temsili, olan şeyin –bir özne *için*– idealliğidir. Bu anlamda ister "Kartezyen" isterse "Hegelci" değişiklikle kavransın idea, olan şeyin mevcudiyetidir ve biz henüz Platonculuktan kurtulamadık. İster Platon'daki gibi şeyin kendisinin bir figürü ister Descartes'daki gibi öznel bir temsil ya da Hegel'deki gibi her ikisi olsun, bu hâlâ bir *eidos*'u ya da *idea*'yı taklit etme (ifade etme, betimleme, temsil etme, resimleme) meselesidir.

Elbette. Mallarmé'nin metni bu tarzda okunabilir ve parlak bir edebi idealizme indirgenebilir. Bu –genellikle büyük harfle genişletilen ve varlığı kabul edilen– *İdea* sözcüğünün sık kullanımı ve yazarın varsayılan Hegelciliğinin hikâyesi bu tür bir okumayı davet etme eğilimi gösterir. Ve bu davet nadiren karşılıksız kalır. Ancak burada bir okuma artık basit bir kavramlar ya da sözcükler tablosu olarak, statik ya da istatistik türde noktalama olarak yürütülmemelidir. Hareket halinde bir zincir, bir

ağın etkileri ve bir sentaksın oyunu yeniden-kurulmalıdır. Bu durumda "Mimik" bir neo-idealizm ya da neo-mimetolojizm olarak okunmasından çok farklı biçimde okunabilir. Orada *resimleme* sistemi *Philebus*'ta olduğundan tamamen farklıdır. Kendisiyle ilişkilendirilmesi gereken değerlerle birlikte *parıltı [lustre]* tamamıyla başka bir yere yeniden-kaydedilir.[11]

Taklit yoktur. Mim hiçbir şeyi taklit etmez. Ve öncelikle, taklit etmez. Jestlerinin yazımından önce hiçbir şey yoktur. Onun için hiçbir şey yazılmaz. Hiçbir mevcudiyet onun yazısının izlerinden önce gelmez ya da bunları denetlemez. Onun hareketleri hiçbir sözün öngörmediği ya da eşlik etmediği bir figür oluşturur. Onlar herhangi bir sonuç düzeninde *logos* ile bağlantılı değildir. "Böylece bu, ... sessiz bir solilogda kendisinin besteleyip yazdığı KARISININ KATİLİ PIERROT'dur".

"Kendisinin besteleyip yazdığı..." burada biz aynalarla kaplı metinsel bir labirente gireriz. Mim, önceden belirlenmiş hiçbir senaryoyu, başka bir yerden edinilmiş hiçbir programı izlemez. Doğaçlama yapmaz ya da kendisinin kendiliğinden ilerlemesine izin vermez: Basitçe herhangi bir sözel düzene uymaz. Jestleri, jestsel yazısı (ve Mallarmé'nin düzenli dans ya da pandomim jestini bir hiyeroglif kayıt olarak tanımlama konusundaki ısrarı dillere destan olmuştur) herhangi bir sözel söylem tarafından dikte edilmez veya herhangi bir diksiyon tarafından empoze edilmez. Mim başlatır; beyaz bir sayfaya zorla girer: "...yazılmamış bir sayfa kadar beyaz hayaletin hem yüzüyle hem jestleriyle tamamıyla ruhunda tutturduğu sessiz bir solilog".

Boşluk –bu ikili oturumun diğer yüzü burada beyaz rengini ilan eder– beyaz (*candida*) sayfanın saf (*candid*) bekâreti ("dürüstlük fragmanları" ... "İdea'nın gerdek kanıtları") ile kendisi olan sayfanın üzerine kendi makyajının macunuyla simülakr aracılığıyla yazan, solgun Pierrot'nun beyaz boyası arasında uzanır. Beyazın beyaz üzerine konduğu bütün yüzeyler boyunca, Mallarméci makyajın bütün katmanları arasında, her seferinde, çözümlemede, "boğulmuş gres yağı" ("The Chas-

11 Bu metinde Derrida'nın kullandığı önemli bir Mallarméci sözcük olan *lustre*, Fransızcada olduğu gibi İngilizcede de hem "chandelier" ["avize"] hem de "brightness" ["parlaklık"] anlamlarına gelir (Ed. n.).

tised Clown" ["Le pitre châtié", s. 31]) maddesiyle karşılaşılır. "Mimique"in Pierrot'su ve "Chastised Clown"ın "kötü Hamlet"i birbiri içinde okunabilir ("Basit yeniden-doğuş esrikliğimin gölleri, gözler / Bir jestle canlandırılan oyuncu gibi /teleği, tüten lambaların rezil isi gibi / Tuval duvarına bir pencere kazıdım"). Pierrot, Mallarméci metne musallat olan bütün Hamletlerin kardeşidir. Bütün bunların kendiliğinden ilgilendiği suç, ensest ya da intihar göz önüne alınırsa, o zaman bir I ya da A biçiminde iğdiş edilmiş bir sivri ucun, kalemin ya da çubuğun hayaleti kendi tehditlerini sivrilterek orada yatar. Bunu kanıtlamak için birkaç aktarımın, örneğin IQUE'i içeren bütün gösterenlerin aktarımının incelenmesi gerekir ve bunu yapabiliriz.[12]

Mim herhangi bir kitabın otoritesine tabi değildir: Mallarmé'nin buna işaret etmesi olgusu, "Mimique" olarak adlandırılan metnin başlangıçta bir okumaya reaksiyon olmasından dolayı oldukça tuhaftır. Bu mimodrama kitapçığı daha önceden Mallarmé'nin elindeydi ve ilk yorumladığı bu küçük eserdir. Bunu biliyoruz, çünkü Mallarmé bu metnin ilk versiyonunu başlıksız olarak *La revue indépendante*'ın Kasım 1886 sayısında yayımlamıştı. Mimik'in ilk paragrafı olacak şeyin yerinde özellikle şu okunabilir: "Bana kalırsa bir galadan aşağı kalmayan bir tip lüks, bütün dışarı çıkma çağrılarıyla bu hain mevsim boyunca, akşam, evde ilk lambanın altında okumaya çekilmektir. Ellerimde açılan bu imalı ve gerçekten nadir kitapçık, özetle bir pandomim kitapçığından başka bir şey değildir: ... *Karısının Katili Pierrot*" (Calmann-Lévy tarafından yayımlanmıştır, yeni basım, 1886).[13]

12 Bkz., "The Double Session"ın ikinci kısmı, *Dissemination*, özellikle s. 137-140 (Ed. n.).

13 Mallarmé'nin eserlerinin Pléiade basımının editörleri, "Notes et Variantes"larmda, *La revue indépendante*'ta basılan çok daha uzun bir bölümün parçası olan metnin "Mimik" başlığını taşımadığını ve şimdi alıntıladığımız ve Pléiade editörleriyle aynı noktada kesilen paragraftan sonra hem sözdağarı hem de sentaks açısından "Mimik"in ikinci paragrafından oldukça farklı bir paragrafın geldiğini belirtmenin gerekli olduğuna dikkat etmemişlerdir. Diğer metinler için uyulan kuralın tersine bu editörler *Pages*'da (Brussels, 1891) "Le Genre ou des Modernes" başlıklı bölümde basılan, yine başlıksız ikinci versiyonundan değişiklikleri dâhil etmemişlerdir. "Mimik", *Crayonné au théâtre* başlıklı dizide *Divagations*'da

(1897) bu başlıkla yayımlanan üçüncü versiyondur. Pléiade editörleri *Revue indépendante*'tan iki paragraf alıntıladıktan sonra (*Karısının Katili Pierrot*'ya kadar, şunu ilave ederler: "*Pages*'daki (1891) bu iki paragraf 'le Genre ou des Modernes' bölümünün parçasıydı (s. 135-136). Ayrıca *Divagations*'da da ortaya çıkar (s. 186)", bu betimleme hem yarımdır hem de doğru değildir. Eğer burada bu iki erken versiyonu yeniden-üretmeyi seçmişsek bu, (sözcüklerinden, sentaksından, noktalama işaretlerinden, parantez ve vurgu oyunlarından vb. emin) her bir paragrafın dönüşümünün iş başındaki "sentaksçı"nın ekonomisini göstermesinden ve ayrıca uygun anda onlardan belirli özgül dersler almamızdan kaynaklanır.

a. *La revue indépendante* (1886) (metnin gövdesinde alıntıladığımız pasajdan hemen sonra gelir). "... bir pandomim kitapçık ...: M. Paul Margueritte tarafından bestelenen ve yazılan *Karısının Katili Pierrot*. Daha çok monomim, yazarla birlikte diyebilirim ki, yazılmamış bir sayfa kadar beyaz hayaletin hem yüzüyle hem jestleriyle tamamıyla kendi kendine tutturduğu sözsüz bir solilogdan önce. Hassas yeni bir düşünceler kasırgası patlak verir, ki bunu tam bir emniyetle yakalamak ve söylemek isterim. Orada bir türe ait bütün estetik, ilkelere herhangi bir başka şeyden daha yakın! Bu fantezi bölgesinde hiçbir şey doğrudan basitleştirici içgüdüyü engelleyemez: Böylece: 'Bu sahne, arzu ile gerçekleşme, suç ile hatıra arasında günahla lekelenmiş, yine de kutsal bir himen aracılığıyla herhangi bir gerçek eylemi değil, yalnızca ideayı resimler: Burada öngörerek, orada hatırlayarak, gelecekte, geçmişte, *bir şimdinin sahte görüntüsü altında.* İşte Mim'in faaliyet gösterme tarzı; sürekli bir anıştırmayla sınırlıdır oyunu: Aksi takdirde bir saf kurmaca ortamı kurmaz'. Bin satırdan az, hiçbir şeye ait olmayan bu olağanüstü parça, şimdi yaptığım gibi onu kim okursa okusun sonsuz kuralları kavrar, tam da onların mütevazı emanetçisi olan kürsüler karşısındaymış gibi. Söylenmemiş tümcelerle duyguların sergilenmesindeki becerinin yol açtığı şaşkınlık, ki çekicidir de, bir tek bu örnekte, belki de bütün sahihliği ile, yapraklarla gözler arasında sessizliğin kurulmasıdır, okuma zevkidir".

b. *Pages* (1891). "Sessizlik, uyaklardan sonraki tek lüks, çünkü bir orkestranın kendi altınıyla, akşam ve kadans sıyırmalarıyla tek yaptığı, bir gözdağı karşısında şairin ayaklanıp sözcüklere dökeceği anlamı, seslendirilmemiş bir kaside düzeyinde ayrıntılandırmak! Müzik akşamlarından beri aradığım sessizlik, Pierrot'nun, yani parlak ve zeki mim Legrand'ın daima kendisi kadar orijinal yeniden-ortaya çıkışında da bulmuştum memnuniyetle. [Bu paragraf günümüzde *Oeuvres complètes*'te, *Crayonné au théâtre*'da (s. 340) bulunabilir.]

"Böylece bu, yazılmamış bir sayfa kadar beyaz hayaletin hem yüzüyle hem jestleriyle tamamıyla kendi kendine tutturduğu sözsüz bir solilogda M. Paul Margueritte tarafından bestelenip yazılan KARISININ KATİLİ PIERROT'dur. Tam bir emniyetle yakalamanın ve söylemenin hoş olacağı naif ya da yeni bir düşünceler kasırgası patlak verir: Bir türün bütün estetiği ilkelere, hiçbir şeyin olmadığı kadar yakın! Bu fantezi bölgesinde hiçbir şey doğrudan basitleştirici ruhu engelleyemez. Böylece: 'Bu sahne,

arzu ile gerçekleşme, suç ile hatıra arasında günahla lekelenmiş, yine de kutsal (kendisinden Düş'ün akıp gittiği) bir himen aracılığıyla herhangi bir gerçek eylemi değil, yalnızca ideayı resimler: Burada öngörerek, orada hatırlayarak, gelecekte, geçmişte, *bir şimdinin sahte görüntüsü altında.* İşte Mim'in faaliyet gösterme tarzı; sürekli bir anıştırmayla sınırlıdır oyunu: Aksi takdirde bir saf kurmaca ortamı kurmaz'. Bu rol bin satırdan az, onu okuyan herkes kuralları kavrar, onların mütevazı emanetçisi olan kürsüler huzuruna yerleştirilmiş gibi. Şaşkınlık da, söylenmemiş tümcelerle duyguların sergilenmesindeki beceriye eşlik eder, bir tek bu örnekte belki de bütün sahihliği ile, yapraklarla gözler arasında bu sessizlik kurulur, okuma zevki".

Bu üç versiyonu karşılaştırarak bir ilk sonuca varabiliriz: Tırnak işaretleri arasındaki tümce, aslında bir alıntının –daha çok açık bir ifadenin– simülakrıdır, kişisel olmayan, özlü, ağır başlı bir bildirimdir, bir tür resimsel kuraldır, bir anonim aksiyom ya da kökeni bilinmeyen bir yasadır. Bu tür bir "alıntı"nın hiçbir yerde (özellikle farklı kitapçıklarda, önsözlerde ve dipnotlarda) bulunmayacağı olgusundan başka, bunun üç versiyon boyunca hafifçe değişmesi olgusu, bir Mallarméci kurguyla uğraştığımızı kanıtlamaya yeterlidir. Sentaksı zaten çok şey ima etmiş olmalı.

Mallarmé'nin birkaç yıl önce bu Piérrot'nun bir temsilini izlemiş olması *da* olanaksız değildir. İkinci basıma, "Mimik"in yanıt verdiği bu "nadir kitapçık"a, aslında bizzat Paul Margueritte tarafından imzalanan şu uyarı eşlik ediyordu: "1881'de ülkede bir tiyatro temsili tarafından sunulan eğlence, beyaz maske ve Deburau'nun kostümü altında Pierrot rolünün beklenmedik başarısı benim birdenbire pandomim tutkunu olmamı ve diğer senaryolar arasında bunu, KARISININ KATİLİ PIERROT'yu yazmamı ve oynamamı sağladı. Bir mimi, Paul Legrand ya da Rouff'u hiç görmeyen ya da bu özel sanat hakkında hiçbir şey okumayan ben, geleneklerden bütünüyle habersizdim. Bu yüzden en derinimdeki estetik benle uyumlu kişisel bir Pierrot ürettim. Öyle görünüyor ki, hissedip aktarırken modern bir varlıktı o, nevrotik, trajik ve hayaletimsi. Ek gösteri sahnesi olmadığından bu tuhaf çağrıyı, bazı tekil kişilik-dökümlerini, tuhaf sinir duyumlarını ve haşhaşın ertesi gün yol açtıklarına benzer bazı beyinsel sarhoşlukları borçlu olduğum, beni kavrayan bu hakiki sanatsal çılgınlığı sürdürmem engellendi. Yardımcı oyuncuları ya da Columbine'i* olmayan, edebiyat dünyasında tanınmayan bir acemi olarak, salonlarda ve genel halk için mütevazı birkaç monomim oynadım. Şairler ve sanatçılar, girişimlerimi acayip ve yeni olarak değerlendirdiler: MM. Léon Cladel, Stéphane Mallarmé, J. K. Huysmans ve M. Théodore de Banville, ki Banville nükteyle parıldayan bir mektupta şunu öne sürerek beni caydırmaya çalıştı: Pişkin halk fazlasıyla ... nüktedandır ve pandomimin altın çağı geride kalmıştır. *Amin.* Benim mimik çabalarımdan geriye herhangi bir şey kalmışsa bu, istediği gibi dökümlü klâsik kostüm ya da dar siyah takım elbise giyen ve huzursuzca ve korkuyla dolaşıp duran, modern, imalı bir Pierrot edebi kavrayışıdır. Küçük bir pandomime• kaydedilen bu fikir, daha sonra bir romanda•• geliştirdiğim bir fikirdir ve bunu bir sanatsal duyumlar incelemesi ve bir pando-

Böylece Mallarmé bir kitapçıkta, bir sayfada Mim'in jestsel inisiyatifinden önce kitapçığın silinişini okumuş olmalı. Aslında bu, "Mimik" metninde işaret edilen yapısal bir zorunluluktur. Mallarmé'nin esasen o "gösteri"yi *görmeye* gidip gitmediğinin doğrulanması güç olmakla kalmaz, ayrıca metnin düzenlenmesi açısından da konu dışıdır.

Öyleyse Mallarmé'nin bu küçük kitapta okuduğu şey, *tam da kendi varoluşuyla kendisini silen* bir buyruktur, herhangi bir şekilde kendi faaliyetinden önce var olan hiçbir şeyi, bir rolü ("sahne ... herhangi bir gerçek eylemi değil, yalnızca ideayı resimler) ya da bir sözcüğü ("seslendirilmemiş kaside ... yazılmamış bir sayfa kadar beyaz hayaletin hem yüzüyle hem jestleriyle tamamıyla ruhunda tutturduğu sessiz solilog") taklit etmemesi yönünde Mim'e verilen emirdir.

Bu mimin başında ne hareket vardı ne de söz. Kendi yazısından başka hiçbir şeyin kendisine buyurulmasına izin vermemesi, taklit ile herhangi bir eylemi (*pragma*: iş, şey, edim) ya da herhangi bir sözü (*logos*: söz, ses, söylem) yeniden-üretmemesi Mim'e buyrulur (şimdi bu sözcüğü tanımlayacağız). Mim kendisi olduğu beyaz sayfaya kendisini yazmalıdır yalnızca, jestlerle ve yüz ifadesi oyunlarıyla *kendisini kendisine* kaydetmelidir. Hem sayfa hem de kalem, Pierrot hem pasif hem de aktiftir, hem madde hem de formdur, kendi mimodramasının yazarı,

---

mimler derlemesi olacak iki kitapta yine kullanmak niyetindeyim. *Bundan böyle eserlerimin tarihlerini vurgulamama izin verilmeli.* Deneyimim az, ama yeter. Gelecek kitaplarım başka biri tarafından esinlenirse ve taklit ya da intihalle suçlanırsam haksızlık olur. Fikirler herkese aittir. Kanaatim odur ki, KARISININ KATİLİ PIERROT'dan sonra benzer bir başlıkla bir eser çıkmışsa ve DÖRDÜ BİRDEN'deki (*All Four*) Paul Violas karakterinden sonra kendisinin bir Pierrot benzeri gelmişse, bu yalnızca bir rastlantıdır. Ben yalnızca önceliğimi bildiriyorum ve bunu gelecek için de saklıyorum. Bu zarif pandomim sanatı için, Pierrotlar –Willette'in Albümü, Huysmans'ın *Skeptical Pierrot*'su ve Hennique– için duyduğum bu ayrıcalıklı sevgi beni sahnede ya da bir kitapta dostumuz Pierrot'yu canlandıracak her çabayı alkışlamaya teşvik ediyor." (**Pierrot Murderer of His Wife*, 1882, yayıncı, Schmidt. ***All Four*, bir roman, 1885, ed. Giraud.) [* 1600'lerin İtalyan komedilerinde kadın karakter.]

Bu uzun alıntı, ayrıca zaten ilgilendiğimiz ve Margueritte'in orijinallik iddiasını beyan ettiği metinsel ağın tarihsel karmaşıklığına işaret ettiğinden dolayı da ilgi çekicidir.

aracı ve hammaddesidir. Oyuncu burada kendisini üretir. Tam burada –"Hakiki bir oyuncu kendimin Ben'iydi!" (s. 495).

Bu önermeyi soruşturmadan önce, Mallarmé'nin "Mimik"te ne *yaptığını* düşünelim. "Mimik"i okuyoruz. Mallarmé ("yazar" işlevini gerçekleştiren Mallarmé), birinin beyaz bir sayfa üzerine yazması gerektiğinin yazıldığını okuduğu bir metne dayanarak beyaz bir kâğıda yazar. Yine de şuna işaret edilebilir ki, Mallarmé'nin belirttiği gönderge, gerçekten izlediği bir gösteri değilse de en azından Mallarmé'nin görebildiği bir kitapçık olarak adlandırılan "gerçek" bir nesnedir, gözleri önünde duran ya da elindeki broşürdür (bu yüzden şöyle der!: "Ellerimde açılan bu imalı ve gerçekten nadir kitapçık"), ki bu kendi öz-kimliğiyle sıkı biçimde korunur.

Bu küçük kitabı görelim, çünkü görmemiz gerekir. Mallarmé'nin elinde bulunan şey, birinci basımdan dört yıl sonra, temsilden beş yıl sonra yayımlanan ikinci basımdır. Yazarın Not'u, bilinen bir Fernand Beissier tarafından yazılan Önsöz'ün yerine geçer. Beissier *gördüğü* şeyi betimlemişti: Eski bir çiftliğin ahırında işçiler ve köylülerden oluşan bir kalabalığın ortasında, ortamı ayrıntılarıyla betimledikten sonra özetini verdiği bir *mimodrama* –giriş ücreti yok. Ayyaş bir Pierrot, "beyaz, uzun, sıska", bir cenaze levazımatçısıyla girer. "Ve drama başladı. Çünkü izlediğimiz gerçekten bir dramaydı, Hoffman'ın fantastik hikâyelerinden biri gibi beyni yakan, zaman zaman menfur, gerçek bir kâbus gibi insana acı çektiren acımasız tuhaf bir drama. Tek başına kalan Pierrot kendisine ihanet eden Colombine'i nasıl öldürdüğünü anlatır. Onu henüz gömmüştür ve hiç kimse onun suçunu bilmeyecektir. Uyurken onu yatağa bağlamış ve korkunç, berbat ölüm üzerine çökene kadar menfur kahkaha patlamaları içinde ayaklarını gıdıklamıştır. Lanetlilere layık bu işkence fikrini yalnızca kadavra yüzüyle bu uzun, beyaz Pierrot bulabilirdi. Ve eylemi mimle anlatırken, kurbanı ve katili sırayla taklit ederek bütün sahneyi önümüzde canlandırdı.

Beissier izleyicinin tepkisini betimler ve Paris'in bu "biraz nevrotik görünen, tuhaf, ıstırap çeken, bir deri bir kemik Pierrot"yu nasıl kabul edeceğini merak eder ("Beni hemen

böylesine şiddetli biçimde güldüren o efsanevi Pierrot hakkındaki bütün fikirlerimi yıktı bu...") Ertesi gün "yeniden bir dünya adamı haline gelen" Mim'le karşılaştığını söyler bize: Paul Margueritte'tir o, Victor Margueritte'in kardeşi, generalin oğlu, Mallarmé'nin kuzeni. Onun, Paul Margueritte'in yazıp yayımlamayı planladığı *Karısının Katili Pierrot* kitabına bir önsöz yazmasını ister Beissier'den. Olan tam da budur. Önsöz "Valvins [burada Mallarmé'nin bir dinlenme evi vardır –İng. çev.], 15 Eylül 1882" olarak tarihlendirilir: Bu yüzden bu tarz girişimlerle bağı olan Mallarmé'nin temsili izlemiş ve kitapçığın ilk basımını okumuş olması olasılık dışı değildir.

"Şey"in (bunu nasıl adlandıralım) zamansal ve metinsel yapısı şimdilik kendisini şöyle sunar: Bir mimodrama hiçbir kitapçıkla öncelenmeyen jestsel bir yazı olarak "yer bulur"; mimodramayı programlamaktan çok yansıtan bir önsöz planlanır ve arkasından *olgudan sonra* yazılan bir kitapçığı önceleyen "olay"dan *sonra* yazılır. Yazarın kendisi tarafından yazılan bir not, bir tür yüzergezer eser-dışı [*hors-livre*] dört yıl sonra bu Önsöz'ün yerine geçer.

Mallarmé'nin varsayılan "gönderge"si olarak hizmet ettiği düşünülen nesne budur. Öyleyse elinde bulunan, gözlerinin önünde duran şey neydi? Hangi noktada? Hangi şimdide? Hangi hat boyunca?

Henüz kitapçığın "kendisi"ni açmadık. Metinsel entrika, karmaşıklığını, her şeyden önce bu küçük kitabın, sözcükler ve tümceler sıralayan bir sözel metnin salt bir jestsel, sessiz sekansı, bedene ilişkin bir yazımın başlangıcını geriye dönük bir biçimde betimlemesi olgusundan alır. Gösterendeki bu çelişkiye ya da heterojenliğe bir N.B.'de* Margueritte tarafından değinilir. Pierrot'un beyazın egemen olduğu ("beyaz paltolu..." "... alçı kadar beyaz baş ve ellerle ..." "... beyaz bir fular..." "... ayrıca, alçıdan eller ...") fiziksel sunumundan hemen sonra: "N.B. –Pierrot konuşuyor gibi mi? –Saf bir edebi kurmaca! –Pierrot *sessiz*dir ve drama başından sonuna *mimle anlatılır*". Bu sözcükler –"saf", "kurmaca", "sessiz"– Mallarmé tarafından tekrar kullanılacaktır.

* Uyarı, dikkat anlamına gelen Latince ifade "Nota Bene"nin kısaltması.

Sözel yazısı farklı bir yazı türünün kullanılışından sonra ortaya çıkan bu edebi kurmaca içinde bu farklı yazı türü –mimodramanın jestsel temsili– anamnez olarak betimlenir. Zaten belirli bir geçmişin hatırasıdır bu. Suç, Pierrot onu mimle anlattığı anda zaten işlenmişti. Ve Pierrot –"şimdide"– "*bir şimdinin sahte görüntüsü altında*" işlenmiş suçu mimle anlatır. Ancak geçmişi şimdide mimle anlatırken, kullanılacak bütün araçları incelerken, henüz gelecek bir suçla, yol açılacak bir ölümle uğraşırken cinayeti hazırladığı tasarılarını söz konusu "şimdi"de yeniden-kurar. Pierrot cenaze levazımatçısını uzaklaştırır; Columbine'in portresine bakar ve gizemli bir parmakla ona işaret eder". "Hatırlıyorum... perdeleri kapatalım... cesaretim yok... (arkasına bakmadan geri gider ve perdeleri kapatır. Dudakları titrer ve sonra yenilmez bir güç dudaklarına kadar gelen sırrı zorla çekip alır. MÜZİK kesilir, dinler).

İşte [vurgular, daha büyük harfler, sessiz mimin söylemi]:

Columbine, benim sevgili karım, portredeki Columbine, uyuyordu. Orada, o büyük yatakta uyuyordu: Öldürdüm onu. Neden?... Ah, işte nedeni! Altınlarımı o çaldı, en iyi şarabımı o içti; beni arkamdan vurdu, hem de şiddetle. Kafama bu boynuzları o taktı. Evet, beni boynuzladı, hem de hat safhada, ama ne önemi var ki bunun? Onu öldürdüm –çünkü bu hoşuma gitti, ustayım ben, kim ne diyebilir? Onu öldürmek, evet... bu hoşuma gidiyor. Ama bunu nasıl yapacağım? (Çünkü Pierrot bir uyurgezer gibi suçunu yeniden-üretir ve halüsinasyonuyla *geçmiş, şimdi* haline gelir.) [uyurgezer: hâlâ denilebilirse, bütün bunlar uyku ile uyanıklık arasında, algı ile rüya arasında gerçekleşiyor; "*geçmiş*" ve "*şimdi*" sözcükleri yazar tarafından vurgulanır; bunlarla "Mimik"te de yine farklı biçimde vurgulanmış olarak karşılaşırız. Böylece yazısının açık şimdisinde, kitapçığın Mim'den başka birisi olmayan yazarı, açık şimdisinde sessiz biçimde geçmiş-şimdideki bir olayı –suçu– mimle anlatan bir mimodramanın geçmiş-şimdisini sözcüklerle betimler; ancak bu suçun şimdisi sahneyi asla işgal etmez, herhangi biri tarafından asla görülmez ve hatta göreceğimiz üzere gerçekten hiç işlenmez. Asla, hiçbir yerde, hatta teatral kurguda bile işlenmez. Kitapçık, mimin onun hatırladığı şeyi mimle anlatarak "suçunu yeniden-üretiyor" olduğunu ve bunu yaparken şimdi-

de henüz işlenecek bir suç konusunda geçmiş tasarıları mimle anlatarak başlamak zorunda olduğunu bize hatırlatıyor]. Tabii, ip var –sıkıca çek, kütürt! Oldu! Evet, peki ya sallanan dil, korkunç surat? Hayır –Bıçak mı? Yoksa bir kılıç mı, uzun bir kılıç? Haşırt! Kalbe... Evet, peki ya oluk oluk akan kan. –Böö! Ne şeytanca olurdu bir ... Zehir mi? Mini minnacık bir şişe, kafaya dik ve sonra ... Evet! Sonra kramplar, çırpınışlar, acılar, ıstıraplar, ah! Ne korkunç (bir şekilde anlaşılır). Doğru ya, silah var, bam! Ama bam! işitilir. –Hiç, hiçbir şey düşünemiyorum. (Ciddi ciddi, derin derin düşünerek ileri geri adım atar. Kazayla ayağı takılır.) Of! Acıyor! (Ayağını ovuşturur.) Off! Acıyor! Ciddi değil, geçti bile. (Ayağını ovuşturmaya ve gıdıklamaya devam eder.) Hah! Hah! Çok komik! Hah! Hah! Hayır, beni güldürüyor. Ah! (Ansızın ayağını bırakır. Kafasına vurur.) Buldum! (Sinsice:) Buldum! Karımı ölene kadar gıdıklayacağım. Tamam!"

Bundan sonra Pierrot "en son spazm"ı, esrik kahkahanın yükselişini baştan sona mimle anlatır. Suç, orgazm, ikili biçimde mimle anlatılır. Mim, hem Pierrot'nun hem de Columbine'in rollerini dönüşümlü biçimde oynar. Burada basitçe suçun ve orgazmın (Bataille'ın öldüren kahkaha ve kahkahayla ölüm [ölümdeki kahkaha] adını verdiği şeyin) gerçekleştiği (parantezler ve romen harfleriyle) betimleyici pasaj vardır, öyle ki son çözümlemede hiçbir şey olmamıştır, hiçbir şiddet, hiçbir işkence izi, hiçbir iz; ancak *belirli bir spekülasyondan elde edilebilen* zevkin [*jouissance*] doruklarıyla karıştırılabildiğinden kusursuz suç. Aslında yazar ortadan kaybolur, çünkü Pierrot ayrıca Colombine'dir (onu oynar) ve çünkü sahnenin sonunda birden canlanan ve portresinin içinde kahkahalara boğulan Columbine'in gösterisinden önce o da ölür. Öyleyse burada spazmın açık üretimi vardır ya da, sözcüğü şimdiden ele verelim, himen'in: "Ve şimdi, gıdıklayalım: Columbine, bunun bedelini sen ödeyeceksin". (Ve vahşice gıdıklar, şiddetle gıdıklar, yine gıdıklar, merhametsizce gıdıklar, sonra kendisini yatağa atar ve Columbine olur. O korkunç bir neşeyle kıvranır, kollardan biri gevşer ve diğerini serbest bırakır ve bu iki çıldırmış kol, Pierrot'ya ateş püskürmeye başlar. Gerçek, tiz, ölümcül bir kahkaha patlatır; dimdik oturur; yataktan fırlamaya çalışır; ve ayakları hâlâ dans etmekte, gıdıklanmakta, işkence çekmektedir, epileptiktir. Bun-

lar ölüm sancılarıdır. Bir ya da iki kez kalkar –en son spazm– son bir kez sövmek için ağzını açar ve kafası ve kolları yatağın dışına sarkar. Pierrot yine Pierrot olur. Yatağın ucunda hâlâ kaşıyor, tükenmiş, soluk soluğa, ama muzaffer...)

Bu şiddet içermeyen cinayetle, mastürbasyonu andıran bu tür intiharla, giyotinin satır darbesinden [*coup de couperet*] kafasını kurtardığı için ("anlıyorsun ya bundan yakayı sıyırdım") kendisini kutladıktan sonra, bu androjen mim engellenemez biçimde bulaşıcı, intikam alıcı bir hastalık gibi Columbine'in gıdıklamasına yakalanır. "Çare" olarak adlandırdığı şeyle, bir diğer erotik sahnenin bir "spazm"la ve baygınlık haliyle sona erdiği şişeyle bundan kaçmaya çalışır. İkinci günahtan sonra bir halüsinasyonla kahkahalar patlatarak portresinde canlanan bir Columbine görür. Pierrot yine titremeye ve gıdıklanmaya yenik düşer ve nihayetinde "hâlâ kahkahalar atan resmedilmiş kurbanın ayakları dibinde ölür".

Bütün sahte temelleri, dipsiz kuyuları, *trompe-l'oeil*'ü ile bu tür bir yazılar düzenlemesi Mallarmé'nin "Mimik"i için basit bir ön-metinsel gönderge olamaz. Ancak (yapısal, zamansal, metinsel) karmaşıklığına rağmen bu kitapçık-nesne, kendi üzerine kapanan, diyelim ki (Mallarme'nin beyaz bir sayfa üzerine kendi kendisini yazdığını söylediği) mimodramanın "perde"si ile kitapçığın geçmişe yönelikliği [*l'après-coup*] arasındaki kesinlikle çok karmaşık ilişkinin üzerine tekrar kıvrılan bir sistem olarak düşünülmeye eğilim gösterilmiş olabilir. Bu durumda Mallarmé'nin metinsel gönderme oyunu belirli bir emniyet mandalıyla kontrol edilecektir.

Ancak durum böyle değildir. Yalnızca kendisine geri göndermede bulunan bir yazı, bizi *aynı zamanda* belirsiz ve sistematik biçimde bir diğer yazıya taşır. Aynı zamanda: Açıklamamız gereken şey budur. Yalnızca kendisine göndermede bulunan bir yazı ile belirsiz biçimde bir başka yazıya göndermede bulunan bir yazı çelişkisiz görünebilir: Yansıtıcı perde, belirsiz biçimde, hiçbir yerde durmayan yazıdan başka bir şey yakalamaz ve her gönderme bizi yine yansıtma unsuru içinde sınırlandırır. Elbette. Ancak güçlük, yazı aracı ile her metinsel birimin belirlenimi arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Her seferinde bir başka metne, bir başka belirli sisteme göndermede bulunurken her bir orga-

nizmanın belirli bir yapı, *aynı zamanda* açık ve kapalı bir yapı olarak yalnızca *kendisine* göndermede bulunması zorunludur.

Kendisinin kendisi için okunmasına izin veren dışsal bir önmetin olmadan idare eden "Mimik", bir başka metnin hayaleti tarafından rahatsız edilir ya da bir başka metnin ağaç biçimli yapısına aşılanır. Bununla ilgili "Mimik", o metnin hiçbir şey tarafından dikte edilmeyen ve yalnızca kendi ilkselliğine vb. işaret eden bir jestsel yazıyı tanımladığını açıklar. Bu yüzden Margueritte'in kitapçığı, "Mimik" için hem bir tür epigram, bir *hors d'oeuvre* hem de bir tohum, bir sperm sızmasıdır. Aslında aynı anda her ikisidir, ki yalnızca *aşılama* faaliyetiyle temsil edilebilir şüphesiz. Aşılama [*graft*] ve grafiği [*graph*] (her ikisi de *graphion*'dan: yazı aracı, stylus*) birleştiren basit bir etimolojik çakışma olarak görünen şeyin değil, ayrıca metinsel aşılama ile bitkisel adı verilen aşılama ya da hatta günümüzde giderek yaygınlaşan hayvan aşılaması arasındaki analojinin sistematik biçimde incelenmesi gerekir. Ansiklopedik bir aşılamalar (yanaştırma aşısı, ayrı kalem aşı; dilciksiz aşılar, dilcikli aşılar, makineyle yapılan aşılar, yarma aşılar, çoban aşısı, köprü aşısı, kemer aşısı, tamir aşısı, kaynaştırma, T-göz aşısı, kabuk aşısı) katalogu düzenlemek yeterli olmaz, metinsel aşılama üzerine sistematik bir tezin incelenmesi gerekir. Başka şeyler arasında bu bize, örneğin dipnotların ya da epigrafların işlevlerini ve nasıl işlev gösterdiklerini anlamamıza yardım eder, nasıl okunacağını bilen kişiye göre bunlar, asıl ya da ana olarak adlandırılan metinden bazen daha önemlidir. Ve ana başlığın kendisi bir aşı kalemi haline geldiği zaman, bu başlığın mevcudiyeti ya da yokluğu arasında artık seçim yapılamaz.[14]

---

* Eskiden kil, balmumu ve metal tabletler üzerine yazı yazmakta kullanılan kamış, kemik, fildişi, bronz vb.'den yapılmış kalem.

14 Burada öne sürülen nedenlerden dolayı bu metinsel aşı kavramını, Bachelard'ın *L'eau et les rêves*'sinden [*Su ve Düşler*] (Corti, Paris, 1948) alınan şu güzelce yazılmış pasajda tanımladığı üzere, yalnızca imgeleme ilişkin bir "insan psikolojisi" alanıyla sınırlandırmak güçtür: "Her şeyden önce insanda sevdiğimiz şey, hakkında yazılabilen şeydir. Yazılamayan şey yaşanmaya değer midir? Bu yüzden *aşılanmış* maddi imgelemle yetinmek zorundayız ve bir kültür ne zaman kendi işaretini bir doğa üzerine bıraksa, neredeyse daima *aşının üzerinde* bulunan maddileştirici imgelemin farklı kollarını incelemekle sınırlandırırız kendimizi.

Margueritte'in kitabının bütün yapısal unsurlarına biraz önce işaret ettik. Bu kitabın temasının ve başlığının ne olduğunu biliyoruz. Geriye ne kalır? Başlık sayfasında, bir yandan yazarın özel ismi ve başlık ile diğer yandan önsözün yazarının ismi arasında bir *epigraf* ve üçüncü özel isim vardır. Bu Théophile Gautier'den bir alıntıdır:

> Pierrot'nun öyküsü, karısını gıdıklayıp
> Gülerek can vermesini sağlayan

Artık biliyoruz. Bütün bu mimodrama epigrafla işaret edilen yarık aracılığıyla bir adım daha geriye, bir başka metne göndermede bulunuyor. En azından bir metne ve Margueritte Not'unda ne söylemiş olursa olsun. Bir göz aşısı, görüş alanının dışına uzanan bir metin.

Görüş alanının dışı –burada yavaş yavaş tekrar himen'e ve sirayete geliyorsunuz– çünkü nihayetinde Gautier'nin *Ölüm Sonrası Pierrot*'su (*Pierrot Posthume*)[15] biçiminde yalnızca kendisine

---

"Üstelik bizim için basit bir metafor değildir bu. Aksine *aşı* bize insan psikolojisinin anlaşılmasında temel bir kavram olarak görünür. Bize göre o, bu şekilde insani göstergedir, insan imgelemini belirtmek için zorunlu gösterge. Bize göre, imgeleyen insanlık, doğalaştıran doğanın ötesinde bulunan bir şeydir. Maddi imgeleme biçimler bolluğunu gerçekten verebilen, aşıdır. Maddi çeşitliliği ve yoğunluğu biçimsel imgeleme aktarabilen, aşıdır. Fideleri çiçeklenmeye zorlar ve çiçeğe madde verir.

"Bütünüyle metaforik olmayan bir anlamda, bir şiirsel eserin üretimi, düşleyen bir etkinlikle idealaştıran bir etkinlik arasında bir birliği gerektirir. Sanat, aşılanmış doğadır" (s. 14-15; orijinal vurgular). Bu ifadeler Charles Mauron tarafından "psiko-eleştirel" bakış açısıyla *Des métaphores obsédantes au mythe personel*'de [*Takıntılı Metaforlardan Kişisel Mite*] (Corti, Paris, 1963, s. 26-27) tartışılır.

15 (P. Siraudin'le birlikte yazılan) tek perdelik ve nazım tarzında bir Harlequin oyunu, ilk kez 4 Ekim 1847'de Vaudeville sahnesinde sergilendi. Margueritte çok sonraları şunları yazacaktı: "Gautier'nin 'Pierrot'nun öyküsü, karısını gıdıklayıp, Gülerek can vermesini sağlayan' iki dizesiyle birlikte Komutan Rivière'nin trajik bir öyküsünün okunması, benim Şeytani, ultraromantik ve fakat çok modern kavrayışımı belirledi: Bütün olası karşıtlıkların bir araya geldiği kibar, nevrotik, zalim, fakat samimi Pierrot, gerçek psişik bir Proteus, biraz sadist, oldukça istekli bir ayyaş ve kusursuz bir hergele. Böylece *Karısının Katili Pierrot*'yla -Hoffmann veya Edgar Allan Poe *tarzında*, Pierrot'nun karısını ayaklarının altını gıdıklayarak öldürdüğü bir trajik kâbus- 1881'de pandomimin yeniden-canlanışının bir öncü-

göndermede bulunan bir metinsel tohumda ya da hayat ilkesinde durulabileceğine inanma konusunda belirli bir ihtiyatsızlık vardır. Orada bir çentiğe işaret edilir, tekrar bir başka metne açılan ve bir başka okumayı uygulamaya sokan bir çentik. Bütün bunların çözümlemesi sonsuz olurdu. Harlequin "Bir kadının kedisi tutar bizi pençelerinde; / Bir faredir verilecek doğru armağan patilerine" kulpuyla Columbine'e bir fare sunar. Columbine bunu şöyle yanıtlar: "Bir mücevher kutusu daha hoştur, otuz fare kapanından". Bütün bunlar Pierrot'nun Cezayir'de ölümünün Harlequin tarafından ilan edildiği anda olur ("Vay! Hiçbir şey daha kesin olamaz onun ölüm ilanından, /Her bir sözlüğün başlangıç sayfalarında, / Pek çok parafla fark edilir biçimde yazılı, / Tam da bir ilmeğe asılmış Pierrot'nun altında".) Pierrot geri döner ve kendi ölümüne tanıklık etmeye celp edilir: "Artık kendimi görmekten hoşnut değilim" ve bir hayalet gibi ortalıkta dolaşır. Yanlışlıkla bir diriliş iksiri içer ve Harlequin'in şişenin içerisine gizlice koyduğu fareyi yutar. Kıpırdamaya ve kahkaha atmaya başlar, "çılgın ve panik dolu gözlerle" ("Keşke içime bir erkek kedi salabilseydim!") ve nihayetinde kendisini öldürmeye karar verir. Ve bir solilog boyunca yaşamını sonlandıracak çeşitli yollar tasarlarken *okuduğu bir şeyi hatırlar*: "İlk ve son kez intihar edelim. / Hımın, ipe ne dersin? Hayır, bu çözüm değil: / Kenevir hâletiruhiyeme uymaz... / Köprüden atlamaya ne dersin? Soğuk su, çok dondurucu... / Bir yatakta kuş tüyü yastıkla boğulmak mı? Öf! Othello'yu taklit edemeyecek kadar beyazım. Bu adam için ne tüy ne su ne de ip... / ... Buldum: Eski moda bir öyküde okumuştum / Bir kocanın hikâyesi, karısını gıdıklayıp / Gülerek can vermesini sağlayan... / ... Kendisini gıdıklar. Ha! Ha! Hemen bir dana gibi oraya buraya sıçrayacağım / Eğer ... yapmazsam ... Devam edelim... Nasıl da güldürüyor bu beni! / Patlıyorum! Ve

süydüm; hatta diyebilirim ki *tek* öncüsü" (*Nos Tréteaux* [*Bizim Sahnemiz*], 1910). Margueritte bu sahnenin bütün arka geçitlerine ve soykütüklerine aşina görünmüyor. Örneğin, ayak gıdıklamasıyla ölüm Lasailly tarafından yazılan *Let roueries de Trialph, Notre contemporain avant son suicide*'de [*Trialph'ın Hileleri: İntiharı Öncesinde Çağdaşımız*] (1883); ölümüne gıdıklama daha önce Webster'ın *The White Devil*'ında [*Beyaz Şeytan*] (1612) bulunur: "Seni ölümüne gıdıklar, seni gülmekten öldürür" (V, iii), bütün süre boyunca, elbette arada ve zaten İngiliz dilinde.

şimdi ayaklara doğru in. / Bayılıyorum, sürünüyorum, yanıyorum! / Sersem gözlerimin önünde nasıl da açılıyor âlem! / Ho! Ho! Bayılıyorum ve doğrulamıyorum". *Columbine:* "Sırf zevk için kendisini çimdikleyen bu aptal da kim?" *Pierrot:* "Ölmekte olan bir hayalet". *Columbine:* "Ne dedin?"

Diğer birkaç epizottan (zehirlenme, Pierrot'yu bir vampir figür olarak gösteren vb. sahnelerden) sonra Pierrot izleyiciye hitap etmeye başlar. Bu kez sessiz bir mimiği ikame eden bir sözcükler kitapçığına kurgusal statüsünü veren bir Mim-Librettistimiz yok. Sahnede konuşurken konuştuğu için özür dileyen bir Pierrot'muz var, bütün her şey bir kitapçığın yazısı içinde kuşatılmıştır: "Konuştuğu için Pierro'yu affedin lütfen. Çoğu zaman / kendi rolümü oynarım yalnızca yüzümü ekşiterek ve mimle anlatarak. / Sessizce beyazlar içinde bir hayalet gibi hareket ederim, / daima aldatılan, daima dövülen ve korkuyla titreyen, / Bütün bu karmaşa boyunca cesurca planlarım / Eskiyi düşleyen komedinin fırça darbelerini. / *Comedia dell'arte* bir zamanlar bu sanatın adıydı, / Burada aktörler rollerini içlerinden geldiğince süslerlerdi".

Bu Pierrot'nun, karısını gıdıklayıp gülerek can vermesini sağlayan bu kocanın örnek öyküsünü nerede okumuş olduğunu bulmak için uzun uzadıya devam edilebilir. *Comedia dell'arte* tarafından sunulan bütün hatlarla birlikte insan kendisini nihayetsiz ya da sonsuz bir ağa yakalanmış bulur.[16] Bibliyografik

16 Başka kesişimler arasında şunlarla karşılaşılır: bir *Pierro Ölü ve Canlı* (*Pierrot Dead and Alive*), bir *Pierrot Ölüm Valesi* (*Pierrot Valet of Death*) (pandomimi incelemek için bütün Avrupa'yı tarayan Nerval'in yazdığı bir değerlendirmeyle birlikte), kitap hırsızlığından dolayı cezalandırılan bir (Champfleury tarafından yazılan) *Asılmış Pierrot* (*Pierrot Hanged*), üzerinde Columbine'inin Harlequin'le az çok seviştiği ve sonra döşek örtüsünde bir delik açtıkları ve yün taradıkları bir döşek kılığına giren bir Pierrot, ki bu Théophil Gautier'yi şöyle yazmaya sevkeder: "Bir an sonra bazı yün tarayıcıları ortaya çıkar ve Pierrot'ya acılı bir çeyrek saat yaşatırlar [*quart d'heure ~ cardeur* (tarayıcı)]; taranmak, ne kadar ama! Yeter soluğunuzun [*l'haleine ~ la laine* (yün)] kesilmesine. Lütfen bu söz oyunlarını bağışlayın, bunlar pandomimde ortaya çıkamaz, ki bu da bu türden eserlerin bütün diğerlerine karşı üstünlüğünü kanıtlar. Başka yerde Gautier şunu da kaydeder: "Pierrot'nun kökeni", "proletaryanın simgesi" tam da "... Peder Kircherlerin, Champollionların vb.'lerinin merakını celbeden" o muammalar kadar "ilgi çekici"dir. İzlenecek yol budur. Bu Pierrotlar kütüphanesinde bana yardım ettiğinden dolayı Paul Thévenin'e teşekkür etmek istiyorum; zamanın velut edebiyatının Hoffmann, Nerval ve hatta Poe ile ilişkilendir-

araştırmalar, kaynak incelemeleri, bütün Pierrotların arkeolojisi, en azından burada bizi ilgilendiren şey göz önünde tutulduğu ölçüde, hem sonsuz hem de yararsızdır, çünkü çapraz gönderme ve aşılama sürecine Mallarmé'nin metni *içinde değinilir*, böylece bu metnin Mallarmé *tarafından* uygun bir biçimde söylenebileceğinden daha fazla "içeri"si yoktur.

Bu metni terk ediyor göründüğümüz şu an, burada hatırlatacağım şu önerme ile belirlenmişti: Kendi solilogunu kendi başına besteleyip yazan, kendisi olan beyaz sayfada onu izleyen Mim, metninin başka herhangi bir yerden kendisine dikte edilmesine izin vermez. Hiçbir şeyi temsil etmez, taklit etmez, upuygunluk ya da gerçeğe benzerliği başarma amacıyla önceki herhangi bir göndergeye uymak zorunda değildir. Burada bir itiraz öngörülebilir: Mim, hiçbir şeyi taklit etmediğinden, yeniden-üretmediğinden, tam da izlediği, sunduğu ya da ürettiği şeyi kökeninde açtığından, tam da hakikatin hareketi olmalıdır. Elbette şeyin kendisinin temsiliyle sunumu arasında ya da taklit edenle taklit edilen arasındaki upuygunluk biçiminde hakikat değil, mevcut olanın mevcut açığa çıkarılışı olarak hakikat: tanıtlama, tezahür, üretim, *alētheia*. Mim, tam da hâlihazırda yazıyor olduğu şeyin, *oynadığı* şeyin anlamını üretir, deyim yerindeyse *in praesentia** görünür kılar, tezahür ettirir. Şeyin bizzat, gerçek yüzüyle kavranmasını sağlar. Bu itiraz hattı izlenirse, geriye, taklidin ötesine, *alētheia* ve *mimesthai*'nin daha "kökensel" anlamına gidilir. Böylece yazının en tipik ve kışkırtıcı metafiziksel yeniden-temellüklerinden birine, daima en ayrıksı bağlamlarda baş gösterebilen birine ulaşılabilir.

Eğer bütün mimikri [*mimique*] gerçekten ortadan kalkmışsa, kendisini hakikatin yazısal üretiminde silmişse, Mallarmé en "ilksel" hakikat metafiziğine geriye sokuşturulabilirdi gerçekten.

Ancak durum böyle değil. Mimikri *vardır*. Mallarmé onu önemser, simülakrla birlikte (pandomim, tiyatro ve dansla birlikte; burada sahnelerin arkasında ele alıp yorumladığımız

diği o aynasal çiftleme etkileri göz önüne alınırsa, Margueritte'inkinin de aralarında yer aldığı bütün bu Pierrotlar hem canlı hem de ölüdür, canlı olmaktan daha fazla ölü canlı, yaşam ve ölüm *arasında*.

* Mevcudiyette.

bütün bu motifler, özellikle *Richard Wagner, Bir Fransız Şairin Düşü*'nde (*Richard Wagner, rêverie d'un poète français*)) kesişir. Öyleyse hiçbir şeyi taklit etmeyen mimikriyle karşılaşıyoruz; deyim yerindeyse, hiçbir yalını çift yapmayan bir çiftle, hiçbir şeyin, en azından zaten kendisi çift olmayan hiçbir şeyin öngörmediği bir çiftle karşılaşıyoruz. Hiçbir yalın gönderme yoktur. Burada mimin faaliyeti anıştırır, ancak hiçbir şeyi anıştırmaz, aynayı kırmadan, aynanın ötesine ulaşmadan anıştırır. "İşte Mim'in faaliyet gösterme tarzı; camı ya da aynayı kırmaksızın sürekli bir anıştırmayla sınırlıdır oyunu". Bu yansıtıcı, hiçbir gerçekliği yansıtmaz; salt "gerçeklik-etkileri" üretir. (Beissier'nin Önsöz'ünde andığı) Hoffmann'ı sıkça düşündüren bu çifte göre gerçeklik aslında ölümdür. Simülakrla erişilebilir olmasının dışında erişilemez olduğunu kanıtlayacaktır, tıpkı en son spazmın ya da himenin düşlenen *yalınlığı* gibi. Hiçbir gerçekliğin olmadığı bu yansıtıcıda, bir aynanın bu aynasında, bir fark ya da çift var olur, çünkü mimler ve hayaller vardır. Ancak bu, göndermesi olmayan bir farktır ya da daha çok göndergesi olmayan, hiçbir ilk ya da son birimi olmayan bir göndermedir; bedensiz bir hayal olan, geçmişi olmadan, ölümü, doğumu ya da mevcudiyeti olmadan dolaşıp duran bir hayalettir.

Böylece Mallarmé, mimikrinin ya da *mimēsis*'in ayrımsal yapısını korur, ancak bir yerde var olan bir şeyin var olmasının taklit edildiğini ima eden Platoncu ya da metafiziksel yorumu olmaksızın. Hatta Mallarmé, Platon tarafından tanımlandığı şekliyle *fantazma*nın yapısını da korur (ve kendisini bu yapı içinde korur): Bir kopyanın kopyası olarak simülakr. Şu istisnayla ki, artık hiçbir model ve böylece hiçbir kopya yoktur, ve artık (Platon'un metnini kuşatan ve kendisinin bu metinden kaçma girişiminin de dâhil olduğu) bu yapı geriye, herhangi bir ontolojiye ya da hatta herhangi bir diyalektiğe gönderilmez. Mimetolojizmi ters çevirme ya da ondan *her iki ayakla* bir hamlede sıçrayarak kaçma girişimi, kaçınılmaz biçimde ve derhal onun sistemine tekrar düşmek demektir yalnızca: Çifti bastırmak ya da onu diyalektik kılmak ile idea, form ve madde olarak şeyin kendisinin algılanışına, onun mevcudiyetinin, hakikatinin üretimine geri dönülür. Platoncu ya da Hegelci idealizm ile

karşılaştırıldığında burada uygunluk adına "Mallarméci" olarak adlandırdığımız yerinden etme daha incelikli ve dayanıklı, daha ihtiyatlı ve etkilidir. Platonculuğun ya da Hegelciliğin bir simülakrıdır bu, simüle ettiği şeyden güçbelâ kavranabilir bir örtüyle ayrılır yalnızca, Platonculuk ile kendisi, Hegelcilik ile kendisi arasında zaten –fark edilmeden– işlediği de pekâlâ söylenebilir. Mallarmé'nin metni ve kendisi arasında. Bu yüzden Mallarmé'nin bir Platoncu ya da bir Hegelci olduğunu söylemek sadece yanlış değildir. Ancak her şeyden önce bu doğru değildir.[17]

Ve tersi.

Burada bizi ilgilendiren şey, bir felsefi tipteki bu önermelerden çok, bunların "Mimik" metnine yeniden-kaydedilme tarzıdır. Orada işaret edilen şey şu olgudur ki, bu taklit eden son anda taklit edilene sahip olamaz, bu gösteren son anda gösterilene sahip olamaz, onların faaliyeti artık hakikat süreci içinde kavranılmaz, aksine *onu* kavrar, son an motifi

17 Tıpkı negatif formuyla nötrlük motifinin en klâsik ve şüpheli yeniden-temellük girişimlerine yolu açması gibi, (bunun olanaklı olduğunu varsayarak) metafiziksel karşıtlık çiftlerini yalnızca iptal etmek, herhangi bir metni bunlardan basitçe *ayırmak* basiretsizliktir. Stratejik çözümleme sürekli yeniden-düzenlenmelidir. Örneğin, metafiziksel karşıtlık çiftlerinin yapıbozumu, Mallarmé'nin metnini etkisizleştirme ve nötrleştirme ile sonuçlanabilir ve böylece onun şimdiye kadar çok büyük ölçekte idealist olan yaygın geleneksel yorumuna yapılan yatırımlara hizmet eder. Bu bağlam içinde ve bu bağlama karşı "ideanın materyalizmi" vurgulanabilir ve vurgulanmalıdır. Bu tanımı Jean Hyppolite'ten ödünç aldık ("... ideanın bu materyalizmi içinde o [Mallarmé], metnin okunması için farklı olanakları hayal eder..." "Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message," *Les études philosophiques*, 1958, no. 4). Herhangi bir yapıbozumun nötrleştirici uğraklarını sürekli dengelemek zorunda olan o *stratejik disimetri*nin bir örneğidir bu. Faaliyet gösterdiği alanın topografisi içinde bütün çözümlenebilir farkları göz önüne alarak, bu disimetrinin dikkatle hesaplanması gerekir. Her hâlükârda şu fark edilecektir ki, burada şifresini çözdüğümüz "himenin mantığı" bir negatif nötrlük mantığı değildir, hatta nötrlük mantığı bile değildir. Ayrıca şunu da vurgulayalım ki "ideanın bu materyalizmi", Mallarmé tarafından önerilen, tasarlanmış bir "felsefi" öğretinin içeriğine değil (aslında onun metninde ne şekilde hiçbir "felsefe" *olmadığını* ya da daha çok o metnin artık felsefe *içine* konumlandırılmayacak bir tarzda hesaplandığını belirleme sürecindeyiz), ancak kesinlikle "metni farklı okuma olanakları"nın kaydında yazma ve "Okuma –O pratik" faaliyetinde tehlikede olan şeyin formuna işaret eder.

arché'nin, *eschaton*'un ve *telos*'un aranışı olarak metafizikten ayrılamaz.[18]

Bütün bunlar kendi işaretini "Mimik"e bırakırsa, bu yalnızca yazının yontulmuş kesinliğinde, onun olağanüstü formel ya da sentaktik uygunluğunda değildir; bu, ayrıca tematik içerik ya da mimle anlatılan olay olarak tanımlanıyor görünen şeyde ve son çözümlemede, içeriğe ilişkin etkisine rağmen, yazı uzamından başka bir şey olmayan şeydedir: Bu "olay"da –himen, suç, intihar, (kahkaha ya da hazza ait) spazm– hiçbir şeyin gerçekleşmediği, simülakrın bir ihlâl ve ihlâlin bir simülakr olduğu bu olayda, her şey tam da metnin yapısını tanımlar ve onun olanağını oluşturur. En azından artık tanıtlamak zorunda olduğumuz şeydir bu.

Artık hakikat sistemine ait olmayan bu faaliyet herhangi bir mevcudiyeti tezahür ettirmez, üretmez ya da onun örtüsünü açmaz; ya da bir mevcudiyetle bir temsil arasında herhangi bir uygunluk, benzerlik ya da upuygunluk kurmaz. Ve fakat bu faaliyet, birlikli bir kendilik değildir, kendisinin ötesinde hiçbir şey –sözcük ya da eylem– resimlememekle hiçbir şeyi resimlemeyen bir sahnenin çeşitli oyunudur. Parçalanmış ışığının ötesinde hiçbir şey olmayan parıltının çok yüzeyli çokkatlılığından başka hiçbir şeyi. Hiçbir şey olmayan ideadan başka hiçbir şeyi. Mallarmé'ye göre burada ideanın idealliği varolmayana, gerçek olmayana, mevcut olmayana işaret etmek için hâlâ zorunlu olan sessiz metafiziksel isimdir. Bu işaret varlığın ötesine, *epekeina tēs ousias*'a işaret eder, aynayı kırmadan onu anıştırır: Platon'un güneşi ile Mallarmé'nin parıltısı arasında bir himen (bir kapalılık ve bir örtü). "İdeanın bu materyalizmi" hiçbir şeyin ya da benin sahnelenmesinden, tiyatrosundan, görünürlüğünden başka bir şey değildir. Hiçbir şeyi resimlemeyen, bu hiçliği resimleyen, bir uzamı aydınlatan, bir hiçlik, bir boşluk olarak bir aralığı yeniden-işaretleyen bir dramatizasyondur:

18 Önceki dipnotta belirtilen nedenlerden dolayı, metafiziksel son an kavramının basit silinişi bazı belirli bağlamlarda izin verdiği zorunlu eleştiriyi etkisizleştirme riskini taşır. Kavramların bu çifte kaydını göz önüne almak, bir *çifte bilim*; yarık, *disimetrik* bir yazı pratiği yapmaktır. Bunun başka yerde tanımlanan "genel ekonomi"si, sözcüklerin yerinden edilmiş anlamıyla son anı kurmaktır aslında.

Henüz yazılmamış bir sayfa kadar beyaz, iki dize arasındaki bir fark kadar boş. "Destekliyorum –resimlemeye hayır..."[19]

Bu terimler zinciri, Tiyatro-İdea-Mim-Drama, *Kitap*'ın (*Book*) yayımlanmamış planlarının fragmanlarından birinde taslak halinde bulunabilir:

"Tiyatronun özeti
İdea ve hymn [ilahi] *olduğundan*
Tiyatro = İdea"

Ve biraz ileride, tek yönlü değil:

"Tiyatro karşıttır İdea
Drama
Kahraman Hymn [İlahi]
mim dans"

Böylece tiyatro [*scène*] ancak tiyatroyu resimler, sahne yalnızca sahneyi; tiyatro ile idea arasında yalnızca bir eşdeğerlik vardır, yani (bu iki ismin belirttiği üzere) etkinleştirilen görünürün (dışında kalan) görünürlüğü. Bu sahne resimler, –"hymn"in [*hymne*] anagramından daha fazlası olan– bir himen metninde "arzu ile gerçekleşme, suç ile hatıra arasında günahla lekelenmiş, yine de kutsal (kendisinden Düş'ün akıp gittiği) bir himen'de ... Burada öngörerek, orada hatırlayarak, gelecekte, geçmişte, *bir şimdinin sahte görüntüsü altında*".

"Himen" (sözkonusu şeyin bir "en son spazm" olduğunu bize hatırlatan bir sözcük, aslında tek sözcük) her şeyden önce bir kaynaşma göstergesidir, bir evliliğin tamamlanmasıdır, iki varlığın özdeşleşmesidir, ikisi arasında karışıklıktır. Bu ikisi *arasında* artık fark yoktur, özdeşlik vardır. Bu kaynaşma için-

19 Bu alıntının bağlamı, burada bu oturumun başında kitap, metin-dışı [*hors-livre*], imge ve resimleme hakkında söylenen şeylere geri götürülmeli ve onlarla tekrar ilişkilendirilmelidir; sonra ileride, izleyen oturumda kitap ve sahnenin hareketi arasında harekete geçirilecek şeyle ilişkilendirilmelidir. Mallarmé bir ankete yanıt veriyor: "Destekliyorum –resimlemeye hayır; bir kitabın çağrıştırdığı her şey okurun zihninde gerçekleşmelidir; ancak eğer fotografiyi yerine koyacaksanız, neden doğrudan sinematografiye geçmeyelim ki, bunun ardışık serilimi yararlı biçimde hem resimlerle hem de metinle nice kitabın yerine geçecektir " (*s.* 878).

de arzu (onu gerçekleştirmek, yerine getirmek için tasarlanmış bir tam mevcudiyetin beklenişi) ve mevcudiyetin gerçekleşmesi arasında, uzak ve uzak-olmayan arasında artık bir uzaklık yoktur; arzu ile tatmin arasında artık bir fark yoktur. Yalnızca (arzu ve gerçekleşme arasındaki) fark değil, ayrıca fark ile fark-olmayan arasındaki fark da feshedilir. Mevcudiyet-olmayan, arzunun yarılan boşluğu ve mevcudiyet, zevkin tamlığı aynı kapıya çıkar. Aynı nedenle [*du même coup*] artık imge ve şey, boş gösteren ve dolu gösterilen, taklit eden ve taklit edilen vb. arasında metinsel bir fark yoktur. Ancak buradan, bu karışıklık himeninden dolayı artık différent'ların[20] yalnızca bir terimi, tek bir terimi olduğu sonucu çıkmaz. Kalan şey, böylece basitçe bizzat mevcut gösterilenin, taklit edilenin ya da şeyin kendisinin tamlığıdır, sonucu çıkmaz. Artık işlevsel olmayan, iki terim arasındaki farktır. Bu himenin karışıklığı ya da tamamlanması "en son spazm", öldüren kahkaha uğrağı iki kutbunun uzamsal heterojenliğini yok eder. Aynı nedenle taklit edilenin, gösterilenin ya da şeyin dışsallığını ya da önceliğini, bağımsızlığını da yok eder. Gerçekleşme arzunun içinde değerlendirilir; arzu gerçekleşmedir (gerçekleşmenin önündedir), ki "aynayı kırmadan" hâlâ mimle anlatılır, arzuyu korur.

Öyleyse kaldırılan şey, fark değil, différent'dır, différent'lardır, farklılaşan terimlerin kararlaştırılabilir dışsallığıdır. Himen'e rağmen değil, himen'in karışıklığı ve sürekliliği sayesinde bir (saf ve saf olmayan) fark, kararlaştırılabilir kutuplar olmaksızın, bağımsız, tersinmez terimler olmaksızın kendisini kaydeder. Mevcudiyet olmaksızın bu tür fark, şimdinin merkezindeki herhangi bir düzenli zamanı yerinden çıkararak ortaya çıkar ya da daha çok ortaya çıkma sürecine engel olur. Şimdi, geleceğin (şimdi) ve geçmişin (şimdi) etrafında toparlanıp farklılaştırıldığı bir ana-form değildir artık.

20 Derrida burada nadir *différents* terimini kullanıyor; orijinal çevirinin "differends"ini "differents" ile değiştirdim, çünkü ilk terim (Fransızca *différend*) çözümsüz bir anlaşmazlık ima eder ve son yıllarda J.-F. Lyotard'ın eserlerinin çevirilerinde büyük ölçüde bilinir hale gelmiştir [Ed. n.]. [* Türkçe çeviride Derrida'nın orijinal terimi esas alınmıştır. Lyotard'ın *différend* terimi için bkz. Mukadder Erkan, "Différend", *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt. 4, ed. Ahmet Cevizci, Ebabil Yayınları, Ankara, 2006, s. 321-326].

Gelecek (arzu) ve şimdi (gerçekleşme) arasındaki, geçmiş (hatıra) ve şimdi (suç) arasındaki, kapasite ve edim arasındaki vb. bu himen'de işaret edilen şey, merkezi bir şimdi olmaksızın, geçmiş ve geleceğin ancak dönüşümler olduğu bir şimdi olmaksızın, bir dizi zamansal farktır yalnızca. Öyleyse *zaman*, *fiil zamanları* ve *zamansal* farklar hakkında konuşmaya devam edebilir miyiz?

. Mevcudiyetin merkezinin kendisini algı ya da genellikle sezgi olarak adlandırılan şeye sunduğu varsayılır. Ancak "Mimik"te kendisini şimdide algılanmaya sunan hiçbir algı, hiçbir gerçeklik yoktur. Yüz ifadesi oyunları ve jestsel izler kendilerinde mevcut değildir, çünkü daima göndermede bulunurlar, sürekli anıştırırlar ya da temsil ederler. Ancak şimdiye kadar mevcut olan ya da mevcut hale gelebilen herhangi bir şeyi temsil etmezler: Hiç işlenmemiş ve ancak yine de bir darbe vurmadan ya da bir darbeye maruz kalmadan vb. bir intihara dönüşen bir orgazm-suç olan mimodramadan önce ya da sonra gelen ve mimodrama içindeki hiçbir şeyi temsil etmezler. Anlamlı anıştırma aynadan geçmez: "camı ya da aynayı kırmaksızın sürekli bir anıştırma", soğuk, şeffaf, yansıtıcı pencere ("camı ya da aynayı kırmaksızın" metnin üçüncü versiyonuna eklenir), örtüyü ya da tuvali delmeksizin, hareli ipeği yırtmaksızın. Mallarmé'nin antresi, sözlüğünün tiyatrosu: Askıda bırakmada yatar bu, "titreşimli askıda bırakma merkezi", mağaranın [*grotto*] ya da gırtlağın [*glottis*] duvarları arasında, diğerleri yanında *hoir* ("vâris"), *soir* ("akşam"), *noire* ("kara"), *miroir* ("ayna"), *grimoir* ("büyücünün kara kitabı"), *ivoire* ("fildişi"), *armoire* ("gardrop"), vb. uyaklarıyla seslendirilen sözcüklerin yankılanması.

Différent'ların askıda bırakılmasını resimleyen himen, Düş'ten başka neyi korur? Büyük harf artık eski karşıtlıkta kuşatılmayan bir kavramda yeni olan şeye işaret eder: Birbiri içinde hem algı, hatıra hem de öngörü (arzu) olan Düş, aslında bunların hiçbiri değildir. "Kurmaca"yı, "saf kurmaca ortamı"nı [*medium*] ("*milieu, pur, de fiction*"daki virgüller üçüncü versiyonda ortaya çıkar), hem algılanan hem de algılanmayan, hem imge hem de model ve böylece modelsiz imge, ne imge ne de

model, bir ortam (orta, ne/ne de, uçlar arasında olan şey anlamında ortam ve element, eter, matriks, araç anlamında ortam) olan bir mevcudiyeti ilan eder. Okumamızda belirli bir köşeyi döndüğümüzde, kendimizi parıltının "ortam"ın parladığı tarafına yerleştireceğiz. Gönderge kaldırılır, ancak gönderme kalır: Geriye kalan şey, yalnızca düşlerin yazımıdır, imgesel olmayan bir kurmacadır; taklit olmaksızın gerçeğe benzerlik olmaksızın, doğruluk ve yanlışlık olmaksızın mimikri; gizlenmiş gerçeklik olmaksızın, onun arkasındaki herhangi bir dünya olmaksızın ve böylece görüntü olmaksızın bir görüntünün mimle anlatılışı: "sahte görüntü..." Hiçbir şimdinin öncelemiş ya da sonralamış olmayacağı ve bir nokta etrafındaki bir hat üzerinde düzenlenemeyecek izler, bildirimler ve hatıralar, önoyunlar ve yan etkiler [*avant-coups et après-coups*], "burada öngörerek, orada hatırlayarak, gelecekte, geçmişte, *bir şimdinin sahte görüntüsü altında*"ki izler kalır yalnızca. (*Sayfalar*'da (*Pages*), ikinci versiyonda olduğu üzere) Margueritte'in *Pierrot*'sundan mimle anlatılan tasarlama anının sekmesini vurgulayan ve böylece buna işaret eden Mallarmé'dir. Gelecekte yapılacak *olan şeye* ilişkin *sorunun* ("Ama bunu nasıl yapacağım?") ortaya çıktığı o noktada –geçmişte– kitapçığın yazarı "şimdi" parantez içinde şunları söyler: ("Çünkü Pierrot bir uyurgezer gibi suçunu yeniden-üretir ve halüsinasyonuyla *geçmiş, şimdi* haline gelir".) (Vurgular yazara ait.) *Görüntü* sözcüğünün tarihsel muğlâklığı (hem mevcut-varlığın görünmesi ya da görünüşü *hem de* mevcut-varlığın kendi görüntüsü arkasında maskelenmesi), ne sentetik ne de aşırı olan sınırsız kıvrılışını bu sekansta vurgular: "*bir şimdinin sahte görüntüsü altında*". Bu durumsal tamamlayıcının vurgulanışında yeniden-işaret edilecek şey, Platonculuğun ve onun mirasının tersçevrim olmadan yerinden edilmesidir. Bu yerinden edilme daima dilin ya da yazının, sentaksın bir etkisidir ve asla basitçe bir kavramın (gösterilen) diyalektik alt edilişi değildir. Tam da bu diyalektik motif, felsefenin başına ve sonuna işaret eder, bu motif ne kadar belirlenmiş olursa olsun ve felsefe içinde felsefeye karşı sahip olduğu kaynaklara rağmen şüphesiz kısırlığı noktasında ya da daha çok hemen, geçici olarak, analojik biçimde kararlaştırılamaz

olarak adlandırılacak noktada kendi sentaksıyla Mallarmé'nin işaret ettiği şeydir.

Ya da *himen.*

"Yazılmamış sayfa"nın bekâreti o uzamı açar. Resimlenmemiş birkaç sözcük daha vardır: *Günahkâr/kutsal* karşıtlığı ("günahla lekelenmiş, yine de kutsal (kendisinden Düş'ün akıp gittiği) bir himen"; parantezler sıfatların "himen"i dönüştürmesini açık kılmak için ikinci versiyona sokulur) *arzu/suç* karşıtlığı ve daha önemlisi *arada* [*entre*] sinkategoremi*.

Tekrar etmek gerekirse, Himen, mevcut ve mevcut-olmayan arasındaki karışıklık, bütün karşıtlıklar dizisi (algı/algı-olmayan, hatıra/imge, hatıra/arzu, vb.) içinde kuşattığı bütün tarafsızlıklarla birlikte bir ortam [*medium*] etkisi üretir (aynı anda her iki terimi kuşatan unsur olarak bir ortam; iki terim arasına yerleştirilen bir orta nokta). Bu, "aynı anda" *hem* karşıtlıklar arasındaki karışıklığın tohumunu eken *hem de* karşıtlıklar *arasında* bulunan bir faaliyettir. Burada önemli olan, *arada*'dır, himen'in aradalığıdır. Himen, "–arası"nda ["*inter-*"], arzu ve gerçekleşme arasındaki, suç ve onun hatırlanması arasındaki aralıkta "yer alır". Ancak bu *entre* ortamının bir merkezle ilgisi yoktur.

Himen antreye girer [*enter*]. *Entre* kolayca bir *a* ile de yazılabilir. Aslında bu iki *(e)(a)nrte*'ler gerçekte aynı değil midir? Littré: "ANTRE, e.i. 1. Mağara; doğal mağara; derin, karanlık in. 'Bize kâhinler sunan bu antreler, bu ocaklar', Voltaire, *Oedipe II*, s. 5. 2. Mec. Polis, Engizisyon antreleri. 3. *Anatomi:* Bazı kemik boşluklarına verilen isim. *–Eşanlamlı*: *Antre, cave, grotto. Cave,* mahzen biçiminde boş, çukur, içbükey bir uzam, soysal terimdir; antre derin, kara, karanlık bir kovuktur; *grotto* doğa ya da insan tarafından yaratılan pitoresk bir kovuktur. *Etim.* Antrum, *ἄντρον*; Sanskritçe *antara*, yarık, kovuk. *Antara* tam olarak 'interval'e ['aralık'] işaret eder ve bu yüzden Latince *inter* (bkz., *entre*) edatıyla ilişkilidir. Provansça *antre*; İspanyolca ve İtalyanca *antro*". ENTRER ["girmek"] girdisi de aynı etimolojik göndermeyle sona erer. *Entre*'m *interval*'i, himen'in aradalığı:

* *Syncategorem*: Mantıksal bir önermede tek başına bir terim olarak kullanılamayan sözcük.

Bunları, Musaların ikametgâhı ve şiirin mekânı Parnassus'un iki yüzü arasındaki kutsal vadi gibi, hiçbir dağın olmadığı bir vadinin (*vallis*) çukuru ya da yatağı olarak hayal etmeye eğilim gösterilebilir; ancak *intervallum*, *inter* [arada] ve *vallus*'tan (kutup) oluşur, bu da bize aradaki kutbu değil, iki çit arasındaki uzamı verir. Littré'ye göre.

Böylece, bir anlamda daima dolu olan çitin mantığından himen'in mantığına geçiyoruz. Himen, différent'ların tamamlanması, koitus'un sürekliliği ve karışıklığı, kendisinden türüyor göründüğü şeyle birleşir: Koruyucu perde olarak himen, bekâretin mücevher kutusu, vajinal bölünme, uterusun önünde, bir kadının içerisi ve dışarısı arasında ve böylece arzu ve gerçekleşme arasında duran ince, görünmez örtü. Ne arzudur ne haz, ancak ikisinin arasındadır. Ne gelecektir ne şimdi, ancak ikisinin arası. Aşk ve cinayet (arasında ya da eş zamanlı olarak ikisi birden) olan bir şiddet ediminde arzunun delmeyi, yarmayı düşlediği himendir. Bunlardan yalnız birinin gerçek*leşmesi* halinde, himen olmaz. Ancak *olmayan* yerde (olayların *hiçbir* yere ulaşmadığı durumda) basitçe himen olmaz. Anlamının bütün kararlaştırılamazlığıyla himen yalnızca gerçekleşmediği zaman gerçekleşir, hiçbir şey *gerçekten* gerçekleşmediği zaman, şiddet olmaksızın tamamlanma ya da darbeler olmaksızın bir şiddet ya da işaretler olmaksızın bir darbe, bir işaret, bir kenar olmaksızın bir işaret vb. olduğu zaman, örtü parçalan*maksızın* parçalandığı zaman, örneğin insan gülmekten öldürüldüğü ya da tatmin edildiği zaman.

Ὑμήν [*humēn*] bazı bedensel organları, örneğin Aristoteles kalp ya da bağırsakları der, çevreleyen ince, şeffaf zarı adlandırır. Ayrıca bazı balıklardaki kıkırdak, bazı böceklerin (himenoptera adı verilen arılar, yabanarıları ve karıncalar) kanatları, bazı kuşlarda ayak perdeleri (himenopoda), bazı kuşların gözleri üzerindeki ince zar, bitkilerin tohumunu ya da tanesini kaplayan kabuk. Üzerine pek çok bedensel metaforun yazıldığı bir doku.

Zarlar üzerine incelemeler ya da *himenolojiler*; zar tanımlamaları ya da *himenografiler* vardır. Doğru ya da yanlış, himen'in etimolojisi Latincede *suo*, *suere*'de (dikmek) ve

huphos'ta (doku) bulunabilen bir *u* köküne kadar götürülebilir genellikle. Öyleyse *Himen* küçük bir ilmek (*syuman*) (*syuntah*, dikilmiş, *siula*, dikiş iğnesi; *schuh*, dikiş; *suo*) anlamına gelebilir. Zaman zaman itiraz edilse de aynı hipotez *hymn* için de öne sürülebilir, ki böylece *hymn* himen'in salt bir rastlantısal anagramı [*hymne/hymen*] olmaz. Her iki sözcüğün de *huphainō* (dokumak, örmek –örümcek ağı– başına çorap örmek), *huphos* (dokuma, örümcek ağı, ağ, bir eserin metni –Longinus) ve *humnos* (örgü, bir şarkının örgüsü, kapsamın genişletilmesiyle bir düğün şarkısı ya da bir yas şarkısı) ile ilişkisi vardır. Littré: "...Curtius'a göre *ὑμνος*, *υφάω*, yani dokumak ile, *υφή*, *ὑφος*, yani dokuma ile aynı köke sahiptir; yazının bilinmediği o çok uzun süre önceki dönemde şiirsel bir düzenlemeyi göstermek için kullanılan sözcüklerin çoğu, dokumacıların, inşaatçıların vb. sanatından ödünç alınmıştı".

Bu yüzden himen, bir tür dokumadır. İplikleri Mallarméci korpusun –neredeyse– tümünü kendi kıvrımları içinde tutan bütün örtülerle, bezlerle, tuvallerle, kumaşlarla, hareli ipeklerle, kanatlarla, tüylerle, bütün perdeler ve yelpazelerle birlikte dokunmalıdır. Bunu yapmak için bir gece harcayabiliriz. "Mimik"in metni yalnızca *himen* sözcüğünün ortaya çıktığı yer değildir. Aynı sentaktik kararlaştırılamazlık kaynaklarıyla, az çok sistematik biçimde, Mallarmé tarafından 16 yaşındayken yazılan "İlk Komünyon Kantatı"nda ["Cantate pour la première communion"] (bu gizemli himen'de/ Güç ve zayıflık arasında"), "Bir Kır Tanrısının Akşamı"nda ["L'après-midi d'un faune"] ("*La* arayanın arzuladığı nice himen"), "Kır Tanrısının Birkaçına Armağanları"nda ["Offrandes à divers du faune"] ("Kır tanrısı düşlüyordu himeni ve bir erdem halkasını") ele alınmış görünüyor ve özellikle de takımın bütün unsurlarının iki sayfada (s. 543-545) isimlendirildiği *Richard Wagner, Bir Fransız Şairin Düşü*'nde: Mim, himen, bakire, okült, nüfuz etme ve zar, tiyatro, hymn, "bir dokunun kıvrımları", hiçbir şeyi dönüştürmeyen temas, "bir gedikten fışkıran şarkı", "bu ayrıksı haz biçimlerinin kaynaşması".

Bir kez daha bir geriye kıvrılma: Himen, "bir kurmaca ortamı, saf kurmaca ortamı", gerçekleşmeyen mevcut edim-

ler arasına yerleştirilir. Gerçekleşen şey, hiçbir şey olmayan *entre*'dır, yerdir, aralamadır, ideanın (hiçlik olarak) idealliğidir yalnızca. Öyleyse hiçbir edim *işlenmez* ("suç ile hatıra arasında ... himen"); hiçbir edim bir suç olarak işlenmez. Yalnızca şimdi onu asla sahnede görmediğimizden dolayı değil (Mim onu hatırlıyor), ayrıca hiçbir şiddet uygulanmadığından (birisi gülmekten öldürülmüştür ve sonra –kahkahayla patlayan– "cani" kendi ölümüyle aklanır) ve bu suç kendisinin karşıtı bir aşk edimi olduğundan dolayı da asla işlenmemiş bir suçun hatırası vardır ancak. Bunun kendisi de gerçekleşmemiştir. İşlemek [*perpetrate*], "nüfuz etmek" [*penetrate*] planlı söz uyumunun ima ettiği üzere, himen'i delmektir, ancak hayali biçimde. Eşik asla geçilmemiştir. Bu adımı attığında bile Pierrot kapıların önünde, "eşiğin münzevi esiri" ("Aziz Müteveffanız İçin" ["Pour votre chère morte"]) olarak kalır.

Himen'i delmek ya da (bazı kuşlarda himen adı verilen) göz kapağını delmek, görme yetisini ya da yaşamını yitirmek, gün ışığını artık görmemek, bütün Pierrotların yazgısıdır. Margueritte'inkinden önce Gautier'nin *Ölüm Sonrası Pierrot*'su buna boyun eğer. Simülakrın yazgısıdır bu. Prosedürü kendisine uygular ve ölü numarası yapar, fareyi yuttuktan sonra, kendisini gıdıkladıktan sonra, sonsuz mastürbasyonun en son spazmında. Bu Pierrot'nun himeni, hiç de Mallarmé'ninki kadar zarifçe şeffaf, örtük biçimde tutarlılıktan yoksun değildi belki de. Ancak himen'i (evliliği) güvenilmez ve şüpheli olduğundan dolayı da kendisini öldürür ya da ölü olarak gösterir. Başkalarının gözünde zaten ölü ise, Columbine ile kendisi arasında zorunlu himen'e, *gerçek* himen'e yükselemeyeceğini düşünen bu ölüm sonrası Pierrot intiharı simüle eder: "Harlequin'i döveceğim, karımı geri alacağım... / Ama nasıl? Ve ne ile? Ruhum, bütün yaşamım, / Bir akıl varlığıyım, tamamen cisimsiz. / Bir himen dokunulabilir şeylere gereksinim duyar, ruhani şeylere değil... / Ne yaman bilmece! Bu şüpheleri bastırmakla oyalanmayalım: / İlk ve son kez intihar edelim".[21] Ancak hâlâ

21 Bazen bir büyük H harfiyle alegorileştirilen *Himen* sözcüğü, tıpkı "sembolist" kodda içerildiği gibi, kesinlikle "Pierrotlar" ("Harlequin ve Polichinelle, her ikisi de Columbine'le görkemli bir himen'i arzularlar", Gautier) sözdağarının bir parçasıdır. Yine de Mallarmé'nin sentaktik oyunuyla bu

"himen" türünün başka bir cinsi olarak intihar; Pierrot kendisini öldürmeyi asla sona erdirmiş olmayacaktır; "ilk ve son kez", kesinlikle himen'in daima alaya aldığı ve önünde daima gülmekten kırılacağımız şeyi ifade eder.

Quant au livre [*Kitaba gelince*]: Himen'in, intiharın ve zamanın yapıları birbirleriyle yakından ilişkilidir. "İntihar ya da imtina, hiçbir şey yapmamak, niçin? Yalnızca dünyada zaman, çünkü, açıklayacağım bir olaydan dolayı, daima, Şimdi yoktur, hayır –bir şimdi var olmaz... Soytarı'nın bildiriminin yokluğundan dolayı, yokluktan dolayı –her şeyin yokluğu. Bir geçmiş durduğu ve bir geleceğin gelmesi uzun sürdüğü zaman ya da her ikisi boşluğu maskeleyecek bir görüşle anlaşılmaz biçimde karıştırıldığı zaman, yanlış bilgilendirilen Soytarı kendi çağdaşlarına kendisini ilan edecek, aynı küstahlıkla onları terk edecek, gasp edecektir" (s. 372).

Maskelenmiş bir boşluk, dokunulmaz ve asılsız, araya giren, arada kayan himen'in *entre*'ı nüfuz etmeksizin perdede yansıtılır. Himen, himen'de kalır. Biri –henüz hiçbir şeyin gerçekleşmediği bekâret örtüsü– diğerinde –antrenin tamamlanması, açığa çıkarılması ve ona nüfuz edilmesi– kalır.

Ve tersi.

Aynadan asla geçilmez ve cam asla kırılmaz. Varlığın kenarında.

Varlığın kenarında, himen'in ortamı asla olumsuzun salt bir dolayımı ya da çalışması haline gelmez. Bütün ontolojileri, bütün filozofemleri, bütün diyalektik tarzını kurnazca alt eder ve iptal eder. Onları kurnazlıkla alt eder ve –yine bir örtü, bir doku, bir ortam olarak– onları kuşatır, alt üst eder ve kaydeder. Bu nüfuz etmeyiş, bu suç işlemeyiş (yalnızca olumsuz olmayıp ayrıca ikisi arasında durur), nüfuz etme ve suç işleme

---

kararlaştırılamaz müphemliğe değinmesi sürer –ve önemlidir. "Olay" (isterseniz tarihsel olay) bir tekrar biçimine sahiptir, bir sözde-yırtma, bir *dehiscence* [*açılma*] işareti –okunabilir, çünkü ikiye katlanır. DEHISCENCE: d.i. Botanik terimi. Kapalı bir organın farklı parçalarının yırtılma olmadan bağlantı yeri boyunca açılma eylemi. Kapalı organların içerdikleri şeyin ortaya çıkabilmesi için döngünün belirli bir anında yaşadıkları düzenli önbelirlenmiş yarılma... Eski Latince *Dehiscere*, hafifçe açmak, açılmak, *de* ve *hiscere*'den, *hiare*'nin (bkz., *hiatus*) tekrarlama bildiren biçimi." Littré.

antresinde bu askıda bırakılış "sürekli"dir, der Mallarmé: "İşte Mim'in faaliyet gösterme tarzı; camı ya da aynayı kırmaksızın sürekli bir anıştırmayla sınırlıdır oyunu: Böylece, bir kurmaca ortamı, saf kurmaca ortamı kurar". (Virgüllerin [*virgulae*] oyunu, sekans süresi içinde duraklamalara ve kadansa, nefes aralığı ve darlığına işaret eden bir dizi kesintiyi devreye sokarak, bütün çokluğuyla yalnızca son versiyonda ortaya çıkar.)[22] Sürekli hareket halinde himen: Mallarmé'nin antresinden Platon'un mağarasından çıkılabileceği gibi çıkılamaz. Asla rastlantı eseri [*mine de rien*][23] değil; artık parlak görüntünün arkasında, "edebi mekanizma"nın "öte"si, "fail"i, "motor"u, "temel parça[sı] ya da hiçbir şey"i (*Music and Letters*, s. 647) dışında araştırma yapmayan tamamıyla farklı bir tür mağarabilimi [*speleology*] gerektirir.

"Dilin bu özelliklerinden birini ve bu damarını resimlemeye başladığı kadarınca..." (s. 406)

"İşte Mim'in faaliyet gösterme tarzı": Mallarme'nin *faaliyet* sözcüğünü her kullanışında mevcut bir olay, bir gerçeklik, bir etkinlik vb. olarak kavranabilecek hiçbir şey gerçekleşmez. Mim herhangi bir şey *yapmaz*; (ne öldürücü ne de cinsel) hiçbir edim yoktur, ne eyleyen bir fail ve bu yüzden ne yaralı. Hiçbir şey değil*dir*. *-dir* sözcüğü "Mimik"te görünmez, yine de bu, *şimdi*de, *"sahte bir geçmişin görüntüsü"* içinde ve üzerinde çekilir; bir istisnayla, ve o zaman bile bir varoluş bildirgesi biçiminde olmayan ve güçbela yüklemsel bir kopula biçimi olan bir biçimde ("Çevirmek, cüretle gayrete gelen şaire bağlıdır!"). Aslında Mallarmé'nin "olmak" fiilini sürekli atlamasına zaten dikkat çekilmiştir.[24] Bu atlama, sık kullanılan *jeu* [oyun, tiyatro, temsil] sözcüğünün tamamlayıcısıdır; Mallarmé'nin yazılarında

22 "... beğenime daha uyduğu için, beyaz bir sayfa üzerinde, dikkatle aralanmış virgül ve nokta kalıbını ve bunların ikincil kombinasyonlarını tercih ediyorum, –metnin üzerinde yüce olsa da, sanki noktalanmamışçasına yararlı biçimde ima edilen– taklit eden, çıplak melodi" (s. 407).

23 Fransızcada *mine de rien* konuşma dilinde "as though it were of no importance" ["hiç önemi yokmuş gibi"], anlamına gelir, ancak tamı tamına "a mine full of nothing" ["hiçbir şeyle dolu olmayan maden ocağı"] anlamına da gelebilir (İng. ç. n.).

24 Krş., Jacques Scherer, *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Nizet, Paris, 1947, s. 142 vd.

"oyun" pratiği "olmak"ın bir kenara bırakılmasıyla işbirliği içindedir. Olmak'm bir kenara bırakılması [*mise à l'écart*] kendisini sirayet içinde, sirayet olarak tanımlar ve kendisini sirayete, sirayet *olarak* tamı tamına basıp damgalar.

Himen'in oyunu *hem* günahkâr hem de kutsaldır, "günahla lekelenmiş, yine de kutsal". Ve böylece o ne biri ne de diğeridir, çünkü hiçbir şey gerçekleşmez ve himen *entre*'da askıda bırakılmış, antrenin dışarısı ve içerisinde kalır. Hiçbir şey bu askıda bırakılıştan, bu mesafe oyunundan daha günahkâr değildir; hiçbir şey bir bakir dölyatağını bozulmamış bırakan bu parçalayıcı nüfuz edişten daha sapkın değildir. Ancak pek çok Mallarméci örtüde olduğu gibi hiçbir şey kutsal tarafından daha fazla işaretlenmez, daha fazla kıvrılmaz, daha fazla dokunulmaz, mühürlü, el değmemiş değildir. Burada "Mimik"in "senaryo"su ve *Kitap*'ın (*Le "Livre" de Mallarmé*, ed. Jacques Scherer, Gallimard, Paris, 1978) fragmanlarında düzensiz biçimde tasarlanan senaryo arasındaki analojiyi tam olarak kavramalıyız. Bunlar içinde şunları:

19A

Öte yanda, hem gelecek
hem geçmiş

(bir kol kaldırıldı,
diğeri de,
bir dansçının
duruşu

Görmezden gelinen adamla
görünür
olan şeyin gerçekleşmesidir bu

20A

Ortaya açılma[1] (kendi içinde
yalnız –[2] bu,
fon gibi gizemli perde önüne uzanır –
festival hazırlığı
= ara*

ikisinin karıştırılması

Açık fonun kesilmesiyle

ya da = **
arka fonda devinim
–kalınan yerden başlamak

= *ara
Tek başına kalıp
ortamla
birleşmeden önce

(festivali hatırla
(pişmanlıklar, vb.)

ve perde kalkar – iner

"ev"
ve arka
perdeötesi

fona uygun düşer

ve gizemli perde önü –uygun düşer
arka fonu saklayan şey (tuval, vb.) onun gizemini üretir–

Arka fon = "ev"

**parıltılarla

1 ikinci bir fon üzerine
2 kendi içinde yalnız festival – festival

21A

Elektrikli tezyinat
arkayı aydınlatır – ve iki
örtü

–örtünün bir tür kutsal parçalanışı,
orada yazılı –ya da parçalar–

ve iki varlık hem kuş
hem de koku – tıpkı yüksek (balkonlu) bir
kürsüdeki
iki kişi gibi

---

taslak kilise

22A

.....
.....
Orada, işte yankının tüm söylediği –
yalan söyleyen kopya, (rüzgâra ait)
gezgin ruhla sorgulanan

24A

.....
.....
–o süre boyunca– dioramanın perdesi
derinleşti – gölge
giderek açığa vuruluyor, sanki onunla oyulmuş
gibi – bu gizemle–

Körler kendilerini değersizleştirmişlerdir ....
.....

169A [bir sayfanın köşesinde]

Faaliyet*
suç mu yemin mi?
*ne o. ne öteki
.....

50B

5 yıl. parıltı

Mim, hiçbir gerçek eylemle yönetilmediği andan itibaren *oynar* ve hiçbir gerçeğe benzerlik biçimini amaçlamaz. Rol, gönderme olmaksızın ya da daha çok bir gönderge olmaksızın, herhangi bir mutlak dışsallık olmaksızın ve bu yüzden herhangi bir içerisi olmaksızın daima bir farkı sonuna kadar oynar. Mim göndergeyi mimle anlatır. Bir taklitçi değildir, taklidi mimle anlatır. Himen kendisini mimikri ve *mimēsis* arasına ya da *mimēsis* ve *mimēsis* arasına koyar. Bir kopyanın kopyası, Platoncu simülakrı simüle eden bir simülakr –hem Platoncu bir kopyanın kopyası hem de Hegelci perde[25] burada mevcut göndergenin cazibesini kaybetmiştir ve bu yüzden kendilerini diyalektik ve ontoloji adına kaybolmuş, mutlak bilgi adına kaybolmuş bulurlar. Bu da ayrıca, Bataille'ın tamı tamına ortaya koyacağı üzere, "mimle anlatır". Anıştırma kendi himenini dokuma ve metnini imal etme sürecinde kendi kendisini anıştırmıyorsa, hiçbir temeli olmayan *entre*'ın arka fonunda sahnelenen bu sürekli anıştırmayla anıştırmanın neyi anıştırdığı asla bilinemez. Burada yanılsama yalnızca kendi biçimsel kurallarına uyum sağlayan bir oyun haline gelir. İsminin de işaret ettiği üzere anıştırma *oynar*. Ancak bu oyunun son anda hakîkatten bağımsız olması gerekliliği bunun yanlış olduğu, bir hata, görüntü ya da yanılsama olduğu anlamına gelmez. Mallarmé "yanılsama" [*illusion*] değil, "anıştırma" [*allusion*] diye yazar. Anıştırma ya da Mallarmé'nin başka yerde söylediği gibi ima [*suggestion*] as-

25 Hegel ve Mallarmé arasındaki himen'e gelince, örneğin *Tinin Fenomenolojisi*'nde *biz*'in, yani felsefi bilincin, mutlak bilginin öznesinin tekil bakış açısından gözlemlenen belirli bir perde kaldırma çözümlenebilir. "iki uç ..., biri salt içsel dünya ucu, diğeri bu salt içsel dünyaya bakan içsel varlık ucu, artık örtüşmüşlerdir ve uçlar *olarak* ortadan kalkarlarken bu uçlardan başka bir şey olarak orta terim de ortadan kalkmıştır. İçsel dünya önünde asılı bu perde [*Vorhang*] böylece çekilir ve içsel dünyaya bakan ... içsel varlığa sahip oluruz –farklılaşmamış kendisiyle aynı varlığın görümü, bu da kendisini kendisinden uzaklaştırır, kendisini farklı uğrakları içeren içsel bir varlık olarak öne sürer, ancak bütün bu uğraklar onun için aynı şekilde doğrudan farklı *değildir* –*özbilinç*. Şu açıktır ki, içsel dünyayı sakladığı varsayılan sözde perdenin arkasında, orada görülebilecek bir şey olabileceği için olduğu kadar, bizim görebilmemiz için de biz onun arkasına geçmezsek, görülecek hiçbir şey olmaz. Ancak aynı zamanda şu da açıktır ki, görüntünün arkasına doğrudan geçemeyiz hemen" [çev. Miller, s. 103]. A. Boutruche'a bu metni dikkatime sunduğu için teşekkür ederim.

lında burada *anoloji yoluyla* kararlaştırılamaz olarak adlandırdığımız o faaliyettir. Gödel'in 1931'de tanıtladığı üzere, çokluğu yöneten bir aksiyomlar sistemi göz önüne alındığında, bir kararlaştırılamaz önerme bu aksiyomların tümdengelimsel sonucudur, ne bunlarla çelişiktir ne de bu aksiyomlara göre doğru ya da yanlıştır. Sentez olmaksızın *tertium datur**.

"Kararlaştırılamazlık"a burada bir "doğal" dilde bir sözcüğün muammalı çiftanlamlılığı, tüketilemez müphemliği yol açmaz; hele bir *"Gegensinn der Urworte"*[26] ("ilksel sözcüklerin karşıt anlamı") (Abel) hiç yol açmaz. Burada *himen*'le uğraşırken, Hegel'in *Aufhebung*, *Urteil*, *Meinen*, *Beispiel* vb. gibi Almanca sözcüklerle yapmayı üstlendiği şeyi tekrar etme, spekülatif diyalektik unsuru içinde bir doğal dil kuran o şanslı rastlantıya hayret etme meselesi değildir bu. Burada önemli olan, sözlüksel zenginlik, bir sözcüğün ya da kavramın semantik sınırsızlığı, derinliği ya da genişliği, içinde iki çelişik anlam katmanı (süreklilik ve süreksizlik, içerisi ve dışarısı, özdeşlik ve fark vb.) üreten tortulaşma değildir. Burada önemli olan, bileştiren ve ayrıştıran biçimsel ya da sentaktik *praxis*'tir. Aslında her şeyin *himen* sözcüğüne doğru izlenebileceğine inanmış gibi yapıyoruz. Ancak her şeyin kendisini onaylıyor göründüğü bu gösterenin yerinden edilemez karakteri bir tuzak gibi düzenlenir. Bu sözcük, bu çift anlamlı kullanım [*syllepsis*][27] vazgeçilmez değildir;

---

* Üçüncü şık olanaklıdır.

26 Freud'un Abel'den doğrudan esinlendiği metinden (1910) çok, burada kısaca bir yeniden-okumasını sunduğumuz *Tekinsizlik*'e (*Das Unheimliche*, 1919) göndermede bulunuyoruz. Kendimizi sürekli kopyanın ve tekrarın paradokslarıyla, "imgelem" ve "gerçeklik" arasındaki, "sembol" ve "sembolleştirdiği şey" arasındaki sınır hatlarının bulanıklaşmasıyla ("The Uncanny", çev. Alix Strachey, *On Creativity and the Unconscious*, Harper & Row, New York, 1958, s. 152) Hoffmann'a ve fantastik edebiyata göndermelerle, sözcüklerin çifte anlamı üzerine düşünümlerle o metne tekrar geri götürülmüş buluyoruz. "Böylece *heimlich* anlamı bir müphemliğe ilerleyen bir sözcüktür, nihayetinde kendi karşıtıyla, *unheimlich*'le örtüşene kadar. *Unheimlich* şu ya da bu şekilde *heimlich*'in bir alt türüdür" (s. 131) (devam edecek).

27 "*Syllepses* olarak adlandırılan karışık mecazlar tek ve aynı sözcüğün iki farklı anlamda ele alınmasından ibarettir. Bunlardan biri orijinal ya da en azından *literal* anlamdır ya da böyle olduğu varsayılır, diğeri gerçekte olmasa bile *figüratif*tir ya da varsayımsal olarak figüratiftir. Bu, *metonimi*, *kapsamlama* [*synecdoche*] ya da *metafor* ile gerçekleştirilebilir" (P. Fontanier,

filoloji ve etimoloji yalnızca ikincil ilgilerimizdir. Ve himen'in kaybı "Mimik" için telafi edilemez değildir. Etkisini öncelikle sentaks aracılığıyla üretir, ki bu, *entre*'ı öyle bir şekilde yerleştirir ki, arada bırakılmışlık sözcüklerin içeriğine değil, yalnızca yerleştirilmesine bağlıdır. "Himen" aracılığıyla *entre* sözcüğünün yerinin zaten işaret ettiği ve "himen" sözcüğü orada olmasa bile işaret edeceği şeye değinilebilir yalnızca. Himen'in yerine "evlilik" ya da "suç", "özdeşlik" ya da "fark" vb.'ni geçirsek bile, sonuç aynı olacaktır; tek kayıp belirli bir ekonomik yoğunlaşma ya da birikim olacaktır ki, bu gözden kaçmaz. Böylece faaliyetin bütün gücünü taşıyan, ister kaynaşmayı adlandırsın isterse ayrılığı, bu "arada"dır. Himen, *entre* aracılığıyla belirlenmelidir, tersi değil. Metindeki himen (suç, cinsel edim, ensest, intihar, simülakr) tam da bu kararsızlığın ucuna kaydedilir. Bu uç, semantiğe karşı sentaktiğin indirgenemez fazlalığına göre gelişir. "Arada" sözcüğünün kendi başına tam anlamı yoktur. *Arada* oynama[28] sentaktik bir tıkaç oluşturur; bir kategorem* değil, bir sinkategorem: Orta Çağ'dan Husserl'in *Mantıksal İncelemeler*'ine kadar filozofların eksik anlam adını verdikleri şey. "Himen"i tutan şey, ayrıca ***mutatis mutandis***, ***pharmakon***, ***supplément***, ***différance***[29] ve diğerleri gibi daima sentakslarından türeyen çifte, çelişik, kararlaştırılamaz bir değere sahip diğer bütün göstergeleri de tutar; sentaks ya iki zıt anlamı aynı boyunduruk, *huph'hen* ["birinin altında", Yunanca *hyphen*'in etimolojisi] altında eklemleyen ve birleştiren "içsel" bir anlamda ya da sözcüğün işlev görmesinin sağlandığı koda bağlı "dışsal" bir anlamdadır. Ancak bir göstergenin sentaktik bileşimi ve ayrışımı, içsel ve dışsal arasındaki bu alternatifi geçersiz kılar. İş başındaki daha büyük ya da daha az sentaktik birimlerle ve

---

Les figures du discours, giriş yazısı G. Genette, Flammarion, Paris, 1968, s. 105. [İngilizcede bu figür daha yaygın biçimde *zeugma* diye adlandırılır (İng. ç. n.).]

28 Orijinali "Entre *ouvert*"dir: "*between* open" ["ara açık"] (ya da "open *between*" ["açık ara"] ve *entr'ouvert*, "half-open" ["yarı açık"] olarak anlaşılır (İng. ç. n.).

* *Categorem*: Mantıksal bir önermede tek başına özne ya da yüklem olarak görev yapabilen terim.

29 *Pharmakon* için bkz., "Plato's Pharmacy"; *supplément* için bkz., bu kitapta "...O Tehlikeli Eklenti..."; *différance* için bkz., "Différance".

yoğunluktaki ekonomik farklarla ilgileniliyor basitçe. Bütün bunları aynıya indirgemeden, hatta tam tersi, belirsiz bir eksen etrafında dönen bu noktalarda belirli bir dizi yasa kavranabilir. Bunlar, herhangi bir *Erinnerung* ya da *Aufhebung* aracılığıyla asla dolayımlanamayan, hâkim olunamayan, olumsuzlanamayan ya da diyalektikleştirilemeyen şeyin yerlerine işaret eder. Felsefi uzmanlıktan kaçan bütün bu oyun etkilerinin, bütün bu "sözcükler"in, büyük ölçüde farklı tarihsel bağlamlarda yazıyla çok tekil bir ilişkiye sahip olmalarının gerekmesi rastlantı eseri midir? Bu "sözcükler" hem çelişmeyi hem çelişmezliği (ve çelişme ve çelişmezlik *arasında* çelişme ve çelişmezliği) kendi oyunlarına kabul ederler. Herhangi bir diyalektik *Aufhebung* olmaksızın, herhangi bir boş zaman olmaksızın bunlar bir anlamda hem bilince hem de bilinçdışma aittirler ki, Freud bize bunun çelişmeyi tolere edebileceğini ya da çelişmeye duyarsız kalabileceğini söyler. Bu yüzden metin bunlara bağlandığı, bunlara kıvrıldığı [*s'y plie*] kadarınca, bir çifte tiyatroda bir *çifte sahne*yi oynar. Tamamıyla farklı iki yerde birden faaliyet gösterir, hatta bunlar yalnızca hem katedilen hem de katedilmeyen, yarı açık [*entr'ouvert*] bir örtü tarafından ayrılsalar bile. Bu kararsızlık ve istikrarsızlıktan dolayı Platon, bu iki tiyatrodan ortaya çıkan çifte bilime *epistēme*'den çok *doxa* ismini verir. *Karısının Katili Pierrot*, yarasa vuran hadım bilmecesini ona hatırlatmış olurdu.[30]

30 "Ve yine pek çok iki misli şey, iki misli şeylerin yarısı kadar görünür değil mi? –Evet. –Büyük ve küçük şeyler, hafif ve ağır şeyler için de aynısı geçerli değil midir? –Kendi karşıtlarından fazla bir şey olmayan bu yüklemleri kabul ederler değil mi? –Evet, dedi, her biri daima ötekini içerir, ötekine katılır. –Öyleyse her biri, olduğu kabul edilen şey *olmamas*ından çok bu çoklukların her bir*idir* değil mi? –Bunlar ziyafetlerde bizi bir çifte anlamla aldatan soytarılara benziyor, diye yanıtladı, ve çocukların hadım ve onun yarasayı vurması hakkındaki bilmecelerini andırıyor –kim, neyle, nasıl vurdu?* Çünkü bunlar fazlasıyla çiftanlamlıdır ve bunlardan hangisinin olduğunu ya da olmadığını, her ikisinin de olduğunu ya da hiçbirinin olmadığını kesin biçimde kavramak olanaksızdır.... Ancak şunu peşinen kabul ettik ki, bu türden herhangi bir şey ortaya çıkarılacaksa, buna bilgi değil, sanı adı verilmelidir, arasında ve arada olan yetiyle anlaşılan, arada salınan" (*Republic* V, 479b, c, d, çev. Paul Shorey, s. 719) [* Francis M. Conford, kendi *Republic* edisyonunda (Oxford University Press, New York, 1945) bilmeceyi şöyle açıklar (s. 188): "Dal olmayan bir dala (kamış) tü-

Her şey sonuna kadar oynanır, her şey ve kalanı –deyim yerindeyse oyun– *Yaklaşık Bilgi Üzerine Deneme*'nin (*Essai sur la connaissance approchée*) mağaralar hakkında her şeyi bilen yazarının[31] bu "bir matematiksel kavram"dır dediği (s. 32) *entre*'da sonuna kadar oynanır. Bu kararlaştırılamazlık görünüşte "edebi" olsa bile ya da doğal bir dile atfedilebilir görünse bile, kendisine yazıda işaret edildiği ve yeniden-işaret edildiği zaman, ilk işaret tipi kadar ileri gidemeyen mantıksal-matematiksel bir önerme olarak ortaya çıktığı zamandan daha büyük bir formelleştirme gücüne sahiptir. Doğal dil ve yapay dil arasında hâlâ metafiziksel bir ayrım olan bu ayrımın katı olduğu öne sürülürse (ve biz burada şüphesiz onun uygunluk sınırına ulaşıyoruz), formelleştirme gücü görünüşte formel bazı notasyonlara atfedilen güçten üstün olan, doğal adı verilen dillerde metinlerin olduğu söylenebilir.

"Arada"nın salt bir sentaktik işlev olduğunu söyleme otoritesi bile yoktur artık. Semantik boşluğunu yeniden-işaretleme aracılığıyla aslında o, anlamlandırmaya başlar.[32] Onun semantik boşluğu anlamlandırır, ancak aralamayı ve eklemlemeyi anlamlandırır; kendi anlamı olarak sentaks olanağına sahiptir; anlam oyununu düzenler. Ne salt sentaktik

---

neyen kuş olmayan bir kuşu (yarasa) gören ve görmeyen (kusurlu gören) adam olmayan bir adam (hadım) ona taş olmayan bir taş (sünger taşı) attı ve atmadı (onu hedef aldı ve ıskaladı)" (İng. ç. n).]

31 Yine de *La tere et les rêveries du repos*'nun (*Toprak ve Dinginliğin Düşleri*) *mağaralar* ile ilgili bölümü, "edebiyatta mağaralar"a ilişkin kapsamlı incelemesinde Mallarmé'ninkini anmaz. Eğer bu olgu basitçe önemsiz değilse, bunun nedeni muhtemelen Mallarmé'nin "imgesel"i üzerine tartışmamızın seyrinde daha sonra ortaya çıkabilir. [Bu metinleri Gaston Bachelard yazmıştır; *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, Paris, 1927; *La tere et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1948.]

32 Bu noktadan itibaren, "arada" sinkategoremi kendi anlamı olarak bir semantik yarı-boşluk içerir; aralama ilişkisi, eklemlenme, ara vb.'ni anlamlandırır. İsimlendirilebilir, bir yarı-kategoreme dönüşebilir, belirli bir harfi tarif alabilir ya da hatta çoğul yapılabilir. "Aradalar"dan söz ettik ve bu çoğul bir anlamda ilkseldir. *Tek* "arada" var olmaz. *İbranicede* entre çoğul yapılabilir: "Aslında bu çoğul, bir tikel şeyle diğeri arasındaki ilişkiyi değil, daha çok şeyler arasındaki araları (*loca aliis intermedia*) ifade eder –bu bağlamda bkz., Ezekiel 10. Bâb, 2. Ayet– ya da daha önce söylediğim üzere bu çoğul, soyut biçimde kavranan edatı ya da bağıntıyı temsil eder". (Spinoza, *Abrégé de grammaire hébraique*, Vrin, Paris, 1968, s. 108).

ne de salt semantik olarak, bu karşıtlığın eklemlenmiş açılışına işaret eder.

Nihayetinde bu açılmanın [*dehiscence*] bütünü belirli bir "lit"de ["yatak", "okuyor"] tekrarlanır ve kısmen açılır. Ki bunu "Mimik" dikkatle başlatır. Metnin sonuna doğru "le lit" sentagması himenin stratejisini yeniden-üretir.

Ona gelmeden önce, şu olguyu hatırlatmak isterim ki, böylece yırtılan ya da delinen iki sessizlik arasına bir "dil" "sıçrama"sı ya da "tartışma"sı olarak ustaca yerleşen bu "Mimik"te ("Sessizlik, uyaklardan sonraki tek lüks ... bir sessizlik daha hüküm sürsün ... okumanın koşulu ve zevki".) okuma ve yazmadan başka bir şey asla söz konusu değildir. Bu metin bir tür edebiyat elkitabı olarak okunabilir. Çünkü hem yazı metaforu böylesine sık ortaya çıkar ("yazılmamış bir sayfa kadar beyaz hayalet") –bu *Philebus*'ta da geçerli– hem de *hiçbir şey*in kaçmadığı bu metaforun zorunluluğu onu diğerleri arasında belirli bir figürden başka bir şey kılar. Üretilen şey de yazma ve okuma, metin, himen kavramlarının, *olan* şeye ilişkin hiçbir şeyin bunların ötesine geçemeyeceği noktaya mutlak bir yayılımıdır. "Mimik", metinde işaret edilen bir yapısal zorunluluk aracılığıyla, sonsuzca bir yazı sahnesi içinde bir yazı sahnesi vd. betimler. "Bedensel yazı" olarak mim (*Baleler*) bir tür yazıyı (himen) mimle anlatır ve kendisi bir tür yazı içine yazılır. Her şey, okuma-yazma ortamında ya da yansıtıcısında "aynayı kırmaksızın" yansıtılır. Bir kitap olmaksızın yazı vardır, ki onda her seferinde, her anda işaretleyen uç bir geçmiş olmaksızın bakire sayfa üzerinde ilerler; ancak ayrıca *eşzamanlı olarak* diğer kitapçıkları kuşatan ve içine yerleştiren sonsuz sayıda kitapçıklar da vardır; yalnızca aşılama, örnekleme, alıntılar, epigraflar, göndermeler vb. ile ortaya çıkabilecek kitapçıklar. Edebiyat kendisini kendi sınırsızlığında fesheder. Eğer bu edebiyat elkitabı bir şey *söylemeyi* isteseydi, ki artık bundan şüphelenmekte haklıyız, her şeyden önce, edebiyat yoktur –ya da neredeyse hiç yoktur, yok denecek kadar azdır– her hâlükârda edebiyatın özü, edebiyatın hakikati, edebiyatın edebi-varlığı ya da edebi-oluşu yoktur, ilanında bulunurdu. Ve "Edebiyat nedir?" sorusunda-

ki "dir" ya da "nedir"in sergilediği cazibenin, örneğin birinin gülmekten ölümüne neden olduğunda himen'in değeri kadar değerli olduğunu da –ki bu da bir şey. Elbette bütün bunlar bizi o isim –"edebiyat"– altında temsil edilen ve belirlenen şeyin ne olduğunu ve niçin böyle olduğunu ortaya çıkarma girişiminden alıkoymamalıdır –tam tersi.

Mallarmé *okuyor*. Okurken yazıyor; kendisi de yazmak için okuyan, örneğin bir mimiği jestleriyle yazmak için *Ölüm Sonrası Pierrot*'yu okuyan Mim tarafından yazılan metni okurken yazıyor, ki Mim'in jestleriyle yazdığı mimik *Ölüm Sonrası Pierrot*'ya hiçbir şey borçlu değildir, çünkü Mim, Mallarmé'nin okuduğu kitapçığı olgudan sonra yazmak için kendisinin o şekilde yarattığı mimiği okuyor.

Ancak mimiğini ya da kitapçığını yazmak için Mim kendi rolünü mü okuyor? Okumanın başlangıcı onun okuması mıdır? O, yazmak zorunda olduğu şeyin nasıl okunacağını bilen eyleyen özne midir? Aslında şuna inanılabilir ki, okumada pasif olsa da en azından okumaya başlamayı seçme yönünde aktif özgürlüğe sahiptir ve aynı şey Mallarmé için de doğrudur; ya da hatta siz, her sevgili okur, Mallarmé'ninkinin de dâhil olduğu bütün bu metinleri okuma inisiyatifini elinizde tutarsınız ve bu yüzden o ölçüde, o yerde gerçekten de ona katılırsınız, ona karar verirsiniz, ona hâkim olursunuz.

Hiçbir şey daha az kesin olamazdı. "Mimik"in sentaksı *le lit*'nin işlevi ["yatak", "onu˙ okuyor", "onu˘ okuyor"], aralarında sizin de yer almanızın zorunlu olmadığı bir özneler çokluğunu kabul etme noktasına kadar kendisini karmaşıklaştırdığı (Platoncu-olmayan) bir simülakr hareketini damgalar. Platon'un klinik paradigması artık faal değildir.

Metnin sorusu –bu sayfalar/bu çarşaflardır (Metnin sorusu bu sayfaları okuyan kişi içindir/ Metnin sorusu şudur: bu çarşaflar kimin içindir?).[33]

Farklı olanaklar arasında şunu ele alalım: Mim kendi rolünü okumaz; ayrıca kendi rolü tarafından okunur. Ya da Mim

33 *La question du texte est –pour qui le lit*: hem "Metnin sorusu onu˙ (ya da onu˘) okuyan kişi içindir" hem de "Metnin sorusu şudur: "Yatak kimin içindir?" (İng. ç. n.).

en azından hem okunuyor hem okuyor, hem yazılıyor hem yazıyor, hem perde hem de ayna olan himen'in askıda bırakılışında, ikisi arasında. Bir ayna bir şekilde araya girer girmez, aktiflik ve pasiflik arasındaki, üretim ve ürün arasındaki ya da aktif yapılı bütün kavramlar ve pasif yapılı bütün kavramlar* (*taklit eden/taklit edilen*, *gösteren/gösterilen*, yapılandıran/yapılandırılan vb.) arasındaki basit karşıtlık himen'in grafiğini, onun örümcek ağını ve göz kapaklarının oyununu kuşatmaya elverişsiz bir hale gelir, biçimsel açıdan kuşatamayacak kadar zayıflar.

Bir metnin ruhuna *uygun* (*proper*) yolu tanımlama, özneye eşsiz bir yer tahsis etme, basit bir köken yerleştirme yönündeki bu olanaksızlık, burada kendisini "derin ve titiz biçimde bir sentaksçı" olarak adlandıran kişinin entrikalarıyla teslim edilir, tertip edilir. İzleyen cümlede sentaks –ve dikkatle hesaplanan noktalama işaretleri– bizi "okuyor"un öznesinin rol mü ("Bin satırdan az, rol, okuyan biri...") yoksa bir anonim okur mu ("rol, okuyan biri, kuralları hemen kavrar ... kürsüler huzuruna yerleştirilmiş gibi") olduğuna karar vermekten bile alıkoyar. "Biri" kimdir? "Biri" [*qui*], burada özne olarak işleviyle, "her kim" anlamına gelen belirsiz zamir de olabilir elbette. En kolay okumadır bu; rol –onu her kim okursa kurallarını hemen anlar. Ampirik istatistikler gösterecektir ki, "dilsel anlam" denilen anlam çoğunlukla bu okumayı sunar.

Ancak bir şeyi değiştirmeksizin "biri" ("okuyor"un öznesi) kendisinden öncekinin "rol" olduğu bir zamir olarak okunursa gramatik kodda hiçbir şey tümceyi yanlış kılmaz. Bu okumadan "rol", *le* [o˚ yada o˘]", "yerleştirilmiş", sözcüklerinin işlevinde ve "kavramak" sözcüğünün anlamında bir dizi sentaktik ve semantik dönüşümler doğar. Bu yüzden: "Bin satırdan az, rol [nesne değil özne], okuyan ["onu˚" değil, "onu˘" okuyan, önceki tümcenin öznesi Mim'e gönderme] biri ["rol"e geri gönderme], kuralları hemen kavrar [sarılma, kapsama, hâkim olma, düzenleme: okuma], onların mütevazı emanetçisi olan kürsüler

* İngilizce metinde bu ifade şöyle geçmektedir: "... between all concepts in –er and all concepts in –ed ..." Türkçenin yapısından dolayı çeviride değişikliğe gidilmiştir.

huzuruna yerleştirilmiş gibi [rol, ilk varsayımdaki "her kim" konumunda ya yazar-kompozitör olarak ya da izleyici-okur olarak sahnenin karşısına yerleştirilir]".

Bu okuma olanaklıdır. Hem sentaktik hem de semantik bakış açısından "normal" dir. Ancak ne zahmetli bir beceri! Her nesnenin özneye dönüşebilmesiyle ve tersi, bu hareketi durdurma yeteneğimiz olmadan, iki farklı tarzda okunabilsin diye Mallarmé'nin, tümcesini bilinçli bir biçimde kısımlara ayırdığına gerçekten inanıyor musunuz? diye itiraz edilir. Bu "alternatif yelken"le karşılaşmada bu metnin "bir tarafa ya da diğerine yattığı"nı (*A Throw of Dice*) kararlaştırma yetimiz olmaksızın. Bu okumanın iki kutbu eşit biçimde açık değildir: Ancak her hâlükârda sentaks iki olanak arasında belirsiz bir dalgalanma etkisi üretmektedir.

Mallarmé'nin zihninde, bilincinde ya da bilinçdışında devam eden şey ne olursa olsun o, burada bizim için önemli değildir; okur artık bunun nedenini bilmeli. Her hâlükârda bu metnin okunmasını hiç de ilginç kılmaz bu. Gördüğümüz üzere metnin içindeki her şey, göndermeler olmaksızın idare edilsin diye, göndermeler susturulsun diye birlikte dokunur. Yine de Stéphane Mallarmé ile ilgilenenler ve ne düşündüğünü ve bu tarzda yazmakla ne yapmak istediğini öğrenmek isteyenler için sadece şu soruyu soracağız. Ancak bu soruyu metinler ve bu konuda yayımlanmış metinler temelinde soruyoruz: Sentaktik alternatifin kendisini yalnızca metnin üçüncü versiyonunda özgürleştirmesi olgusu nasıl açıklanacaktır? Bazı sözcüklerin taşınması, bazılarının çıkarılması, bir fiil zamanının dönüştürülmesi, bir virgülün eklenmesi, ancak ve ancak bunlardan sonra tek yönlü okumanın yapılması, ilk iki versiyonda olanaklı tek okumanın durmaksızın, tanımlanabilir göndergesi olmaksızın değişmeye, bocalamaya başlaması olgusu nasıl açıklanacaktır? Peki ama neden, herhangi bir olası muğlâklık olmadan şu yazıldığında: "Bin satırdan az, hiçbir şeye ait olmayan bu olağanüstü parça, şimdi yaptığım gibi onu kim okursa okusun sonsuz kuralları kavrar, tam da onların mütevazı emanetçisi olan kürsüler karşısındaymış gibi" (1886),

ve sonra şu yazıldığında: "Bu rol bin satırdan az, onu oku-

yan herkes kuralları kavrar, onların mütevazı emanetçisi olan kürsüler huzuruna yerleştirilmiş gibi" (1891),

nihayetinde bütün olası muğlâklığıyla şu yazılacaktır: "Bin satırdan az, rol, okuyan biri, kuralları hemen kavrar, onların mütevazı emanetçisi olan kürsüler huzuruna yerleştirilmiş gibi" (1897)?

Belki de ne yaptığını bilmiyordu? Belki de bunun bilincinde değildi? Sonra belki de yazılan şeyin tam olarak yazarı değildi? "Mimik"te antrenin derinliklerinde yankılanan kahkaha patlaması bütün bu sorulara bir yanıttır. Yalnızca belirli karşıtlıklara başvuruyla, uygunlukları sorguladıkları varsayılan metinle kesin bir biçimde süpürülüp götürülen karar olanaklarını önvarsayarak formülleştirilmiş olabilirler. O himen'le süpürülüp götürülen metin eklentisel bir "şaşkınlık" ve "zevk"i daima hesaplar ve askıda bırakır. "Şaşkınlık, söylenmemiş tümcelerle duyguların sergilenmesindeki beceriye eşlik eder - bir tek bu örnekte, belki de, bütün sahihliği ile, yapraklarla gözler arasında bir sessizlik daha hüküm sürsün diye, okumanın koşulu ve zevki". Eklenti, ilke ve cömertlik. Ayartmanın şaşırtıcı ekonomisi.

girer ... arasına ... bir sessizlik

> "Her oturum ya da oyun bir oyundur, parçalı bir gösteri, ancak bunda kendine yeter..."
> (Le "Livre", ["Kitap"] 93 (A))

5
Yasanın Önünde

♣ Kendi kendisini sorgulayan soru, "Edebiyat nedir?", Kafka'nın, *Dava*'nın bir parçası olarak ortaya çıkan, ancak Kafka yaşarken ayrı bir metin olarak da yayımlanan *Yasanın Önünde* başlıklı kısa meselinin bu kapsamlı okumasında bir kez daha ele alınıyor. Derrida, bu tür bir sorunun kurumsal, etik ve yasal imalarına odaklanıyor: Bir metnin "edebi" ya da "edebi-olmayan"olarak sınıflandırılabildiği şeye göre yasa nedir ve bu tür bir kararı vermeye kim yetkilidir (ve hangi yasal otorite tarafından yetkilendirilir)? Yani edebiyat tarihsel (ve görece yakın zamanlı) bir kurum olarak görünür, yasalar tarafından oluşturulur ve yönetilir; ancak yetki alanına giren metinler, bu tür bir kurumun dayandığı bütün önvarsayımları –bunlar arasında yasaların işleyişini, bir kategoriye aidiyet özelliğini, özel isimlerin işlevini– sahneleyebilme ve askıya alabilme özel niteliğine sahiptirler. Edebi metinler için dışsal sınırları, biricikliği, yazarlığı, başlığı ve gönderme edimleri gibi özellikler önemlidir; ancak bu özelliklerin sabit nitelikler ya da kavramlar olarak tartışmaya açılma tarzı da eşit derecede önemlidir. Kafka'nın metni, edebiyat kurumunun

bu eşzamanlı öne sürülüşünü ve temelden yoksun kılınışını dikkat çekici derecede yoğun ve çarpıcı bir tarzda sahneler ve Derrida, bu metnin doğurduğu daha genel meselelerle ilgilendiği kadar, bir edebi edim olarak eşsiz nitelikleriyle de ilgilenir. Aslında Derrida'nın makalesindeki ana motiflerden birini sağlayan şey ve edebiyat ve yasa hakkındaki tartışmada eşsiz bir müdahale olarak bu makalenin kendisine yeniden-uygulanabilecek olan şey, tekil ve genel arasındaki bu sorunsal ilişkidir (Kafka'nın öyküsünün temeli).

Derrida'nın metninin başlığı, Kafka'nm fablının başlığıyla özdeştir; ancak –Derrida'nın açılış yorumlarında işaret ettiği üzere– bu özdeşlik zorunlu olarak bir farkı da içerir, tıpkı Kafka'nın öyküsünün başlığı ve açılış sözcükleri arasındaki özdeşliğin içerdiği gibi. İki metin de söz konusu yasa tipini tanımlamaz; ahlâki yasa, hukuki yasa ve doğal yasa, bunların tümü "yasanın önünde" olma, doğrudan erişimin olanaksız olduğu bir buyruğa tabi olma durumunun dramatizasyonunda ve tartışılmasında ima edilir. Bu katı yasa nosyonu kurgu, anlatı, tarih ya da edebiyat gibi bir şeyden mutlak ayrılabilirliğine dayanır; yine de Derrida'nın Kafka'nın kurgusunu okumasında gösterdiği üzere, bu ayırma sürdürülemez. Yalnızca edebiyat aynı anda yasaya dayanıp onu sorgulamaz, ayrıca yasa –anlatıların devamlı konusu– da ancak kendisiyle çelişkili, saf özden yoksun olarak anlaşılabilir ve Derrida'nın *différance* adını verdiği şey ile ya da metafiziksel-olmayan anlamıyla "edebiyat" ile yapısal biçimde ilişkilendirilebilir. Bu yüzden yasanın önünde olmak, edebi metnin önünde olmaktan tümüyle ayırt edilemez; ve her iki durumda da, Kafka'nın meselinin öne sürdüğü üzere, karşı karşıya geldiğimiz şeyin anlaşılmazlığı, gizli bir özden değil, tam da kendi erişilebilirliğinden kaynaklanır.

Bu makale, farklı bir edebi metinden başlayarak yasaya ve onun temsilcilerine karşı yükümlülükler sorunuyla ve bu soruna yaklaşımda edebiyatın önemiyle ilgilenen sonraki makale "Tür Yasası" ile birlikte yararlı biçimde okunabilir.

♣ "Yasanın Önünde" ilk kez 1982 yılında, Londra'da, Royal Philosophical Society'de bir konferans olarak sunuldu. Fran-

sızca metnin bir kısmı, editörlüğünü A. Phillips Griffiths'in yaptığı *Philosophy and Literature*'da (Cambridge University Press, Cambridge, 1984) "Devant la loi" başlığıyla yayımlandı. Bu konferans, daha sonra, J.-F. Lyotard'ın eserleri üzerine ek materyalle birleştirilip Lyotard üzerine 1982 Cerisy Kolokyumu'nda sunuldu; genişletilmiş metin, konferans kitabında (Derrida ve diğerleri, *La faculté de juger* [Minuit, Paris, 1985] s. 87-139) "Préjugés: Devant la loi" başlığıyla yayımlandı. Orijinal versiyonun büyük kısmının Avital Ronell tarafından yapılan İngilizce çevirisi, editörlüğünü Alan Udoff'un üstlendiği *Kafka and the Contemporary Critical Performance: Centenary Readings*'te (Indiana University Press, Bloomington, 1987) "Devant la loi" başlığıyla yayımlandı. Ronell'in çevirisine dayanan aşağıdaki metin, şu ana kadar Fransızca ya da İngilizce yayımlanmayan tam orijinal versiyonun metnidir. Ek materyal, bütün yazının düzenlenmesinde yardımcı olan ve çevirmenin dipnotlarını hazırlayan Christine Roulston tarafından çevrilmiştir.



...: bilim de benzer bir yol izler (ve yasamızın da kendi adaletinin hakikatini dayandırdığı meşru kurguları olduğu söylenir)...
–Montaigne, *Denemeler* II, 12

Bir başlık, bazen başka bir başlığın alıntısıymış gibi yankılanır. Ancak başka bir şeyi isimlendirir isimlendirmez, artık yalnızca alıntılamaz, bir eşseslilik örtüsü altında öteki başlığı saptırır. Bütün bunlar, hiçbir zaman bir derece önyargı ya da gasp etme olmaksızın gerçekleşemez.

Kafka'nın *Vor dem Gesetz* ya da İngilizcedeki şekliyle *Before the Law* (*Yasanın Önünde*) başlıklı öyküsünü okumaya –ve okuma burada alıntılamayla eşanlamlıdır– başlayarak bu olanaklara hakkını vermeye çalışacağım. Bu başlığın çevirisi sorunsal

görünse bile, söz konusu olan şeyi üç sözcükle* peşinen özetler ve formülleştirir.

YASANIN ÖNÜNDE

Yasanın önünde bir kapıcı durmaktadır. Taşralı bir adam bu kapıcıya gelir ve Yasaya giriş izni ister. Ancak kapıcı şu anda giriş iznini veremeyeceğini söyler. Adam düşünüp taşınır ve sonra, ileride izin verilip verilmeyeceğini sorar. "Olabilir", der kapıcı, "ama şu an değil". Kapı, her zamanki gibi açık durduğundan ve kapıcı da yana çekildiğinden, adam kapıdan içerisini görmek için eğilir. Bunu fark eden kapıcı güler ve şöyle der: "Sana bu kadar çekici geliyorsa, yasağıma rağmen girmeyi bir dene. Ancak şunu bil ki ben güçlüyüm. Ve ben yalnızca en alt derecedeki kapıcıyım. Bir salondan diğerine art arda kapıcılar var, her biri bir öncekinden daha güçlü. Üçüncü kapıcı öyle dehşet verici ki, onu görmeye ben bile dayanamam". Bunlar taşralı adamın beklemediği güçlüklerdi; Yasa, elbette her zaman ve herkes için erişilebilir olmalıdır, diye düşünür, ancak şimdi kocaman sivri burnuyla, uzun, seyrek, siyah Tatar sakalıyla kürk paltolu kapıcıya daha bir yakından bakınca, giriş izni alana dek beklemenin daha iyi olduğuna karar verir. Kapıcı ona bir tabure verir ve kapının bir yanına oturtur. Adam, orada günlerce ve yıllarca oturur. Kabul edilmek için pek çok girişimde bulunur ve usandırıcı ısrarlarıyla kapıcıyı yorar. Kapıcı onunla sık sık küçük sohbetler eder, ona evi barkı ve daha pek çok başka şey hakkında sorular sorar, ancak bu soruları büyük efendilerin sordukları tarzda lakayt biçimde sorar ve sözü hep henüz içeriye giremeyeceği bildirimiyle bitirir. Yolculuğu için yanına pek çok şey alan adam, kapıcıya rüşvet vermek için değeri ne olursa olsun elindeki her şeyi feda eder. Bu yetkili, her şeyi kabul eder, ancak hep şu uyarıda bulunur: "Bunu yalnızca seni ihmal ettiğin bir şey kaldı mı diye düşünmekten kurtarmak için alıyorum". Bu birçok yıl boyunca adam, dikkatini neredeyse sürekli bu kapıcıya odaklar. Öteki kapıcıları unutur ve bu ilk kapıcı ona Yasaya erişimin önündeki tek engel gibi görünür. Talihsizliğine lanet eder, ilk yıllarında cesaretle, yüksek sesle, daha sonraları, yaşlandıkça yalnızca kendi kendine homurdanarak. Çocuklaşır ve yıllar yılı kapıcıyı inceledikçe onun kürk yakasındaki pireleri bile tanımaya başladığından, kendisine yardımcı olmaları ve kapıcının fikrini değiştirmeleri için pirelere de yalvarır. Sonunda gözleri zayıflamaya başlar ve gerçekten dünyanın mı karardığını yoksa gözlerinin mi kendisini aldattığını bilemez olur. Yine de kendi karanlığında, şimdi, Yasanın kapısından söndürülemez biçimde yayılan bir parıltının farkına varır. Artık fazla ömrü

* Türkçeye "Yasanın Önünde" şeklinde iki sözcükle çevirdiğimiz başlık, Almancada (*Vor dem Gesetz*), Fransızcada (*Devant la loi*) ve İngilizcede (*Before the Law*) üç sözcükten oluşmaktadır.

kalmamıştır. Ölmeden önce, bu uzun yıllar boyunca edindiği bütün deneyimler, kafasında tek bir noktada, kapıcıya hâlâ sormadığı bir soruda toplanır. Kaskatı kesilen bedenini artık doğrultamadığından, kapıcıyı eliyle yanına çağırır. Kapıcı ona doğru eğilmek zorundadır, çünkü aralarındaki boy farkı taşralının aleyhine çok değişmiştir. "Şimdi neyi bilmek istiyorsun?" diye sorar kapıcı. "Ne kadar açgözlüsün". "Herkes Yasaya ulaşmaya çabalıyor", der adam, "peki ama, nasıl oluyor da bunca yıldır benden başka hiç kimse giriş izni istemedi?" Kapıcı adamın sonunun geldiğini anlar ve zayıflayan duyularının şu sözleri işitebilmesi için kulağına bağırır: "Başka hiç kimseye buraya giriş izni verilemezdi, çünkü bu kapı yalnız senin için yapıldı. Ben şimdi gidip kapatacağım onu".[1]

Birkaç aksiyomatik önemsiz şeyi ya da önvarsayımı oldukça şiddetli biçimde vurgulayacağım. Öncelikle bunlar hakkında kolayca anlaşacağımızı düşünmekte tamamen haklıyım, sonradan bu tür bir uzlaşımın koşullarını temelden yoksun kılmayı düşünsem bile. Aramızdaki bu anlaşmaya sığınarak, belki de biraz aceleyle, genellikle aynı kültüre iştirak eden ve verili bir bağlamda aynı uylaşımlar sistemini paylaşan özneler topluluğumuzdan söz ediyorum. Nedir bu uylaşımlar?

İlk aksiyomatik kanı, şimdi okuduğum metnin kendi kimliğinin, tekilliğinin ve birliğinin olduğunu onaylamamızdır. Bunları apriori, ihlâl edilemez olarak düşünürüz, ne kadar enigmatik olursa olsun bu özkimlik, bu tekillik ve bu birlik koşulları fiilen değişmeden kalır. Hudutları ya da sınırları birtakım yerleşik –yani pozitif kurallarla ve uylaşımlarla yerleşik– *kriterler* tarafından güvence altına alınan bu öykünün bir başlangıcı ve bir sonu vardır. Biricik ve özkimlikli varsaydığımız bu metnin, Alman dili içindeki kendi doğum yerine dâhil

1 Franz Kafka, "Before the Law", *Wedding Preparations in the Country and Other Stories*, çev. Willa ve Edwin Muir, Penguin, Harmondsworth, 1978 (İng. ç.n.). Derrida'nın okumasının talepleri göz önüne alınarak Kafka'dan alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir. [* Türkçede alternatif çeviriler için bkz., Franz Kafka, "Kanun Önünde", *Hikâyeler*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınları, İstanbul, 2005, s. 82-84; Kafka, "Yasa Önünde", *Ceza Kolonisinde*, çev. Tevfik Turan, Can Yayınları, İstanbul, 2007, s. 110-111. Ayrıca *Dava*'nın bir parçası olarak bkz., Franz Kafka, *Dava*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 208-210; *Dava*, çev. Funda Reşit, Varlık Yayınları, İstanbul, 2004, s. 191-192; *Dava* (Oxford Metni), çev. Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 216-218].

edilen bir orijinal versiyon olarak var olduğunu önvarsayarız. İlgi alanlarımızdaki en yaygın kanılara göre, orijinal denilen bu tür bir versiyonun metnin tüzel kişiliği, kimliği, benzersizliği, hakları vb. olarak adlandırılabilecek şeylere nihai başvuruyu oluşturduğunu genellikle kabul ederiz. Bütün bunlar, artık yasayla, kendi tarihlerine sahip olan bir dizi yasal edimle güvence altına alınır; bu edimleri haklılaştıran söylem, bu edimlerin, köklerini doğa yasasında bulduklarını sıkça iddia etme eğilimi gösterse de.

Bu aksiyomatik uzlaşımın esasen birincisinden ayrılamayan ikinci unsuru, metnin bir yazarının olmasıdır. İmza sahibinin varlığı, öyküdeki karakterlerin aksine kurmaca değildir. Yine, resmî statüsü devletin otoritesi tarafından tescil edilen, Franz Kafka ismini taşıyan yazarın *varsayılan* gerçekliğinin bir şey, oysa öykünün içindeki kurmaca karakterlerin başka bir şey olması arasındaki farkı gerekli kılan ve güvence altına alan, yasadır. Bu fark, bir yasalar ve uylaşımlar sistemini ima eder; bu sistem olmaksızın, bir dereceye kadar paylaştığımız bir bağlamda, şu anda sözünü ettiğim –sağlam bir temele dayansın ya da dayanmasın– uzlaşım asla ortaya çıkma fırsatına sahip olmayacaktır. Şimdi, en azından bu yasalar sisteminin görünür tarihini, onun pozitif yasa biçimine evrimini ifade eden hukuki olayları bilebiliriz. Bu uylaşımlar tarihi çok yenidir ve güvence altına aldığı her şey, esasen istikrarsızdır, bir havai fişek kadar dayanıksızdır. Bildiğiniz üzere, tevarüs ettiğimiz eserler arasında birliğin, kimliğin ve tamamlanmanın sorunlu olduğu eserler vardır; çünkü hiçbir şey, eserin bitirilmemiş durumunun gerçek bir rastlantı mı yoksa bir numara mı, zamanımıza ait ya da önceki bir ya da birkaç yazarın kasıtlı olarak uydurduğu bir simülakr mı olduğuna kesinlikle karar vermemize olanak tanımaz. Bir ya da birkaç yazarın, iki işlevi ya da değeri arasında bize ayırt edici göstergeler ya da kesin kriterler bırakmaksızın karakter olarak sahnelendiği eserler vardır, vardı da. Örneğin, *Kutsal Kâsenin Hikâyesi* (*Le Conte du Graal*) hâlâ bu tür sorunlar doğurur (tamamlanmış ya da tamamlanmamış, gerçek ya da sahte tamamlanmamışlık, yazarların öykünün içine kaydedilmeleri, takma isimler

ve yazar hakları)[2]. Buradaki farkların ve tarihsel mutasyonların geçersiz kılınması istenmeden, her seferinde orijinal olan kipliklere göre bu sorunların her dönemde ve her eser için ortaya çıktıklarından emin olunabilir.

Üçüncü aksiyomumuz ya da önvarsayımımız, *Yasanın Önünde* başlığını taşıyan bu metinde olayların anlatılmış[3] olması ve bu anlatının edebiyat adını verdiğimiz şeye ait olmasıdır. Bu metinde bir öykü ya da anlatı biçimi gibi bir şey vardır; bu anlatı, zincirindeki her şeyi beraberinde taşır; metnin her atomunu belirler, her şey doğrudan anlatının bir parçası olarak görünmese bile. Bu anlatısallığın metnin türü, kipi ya da tipi olup olmadığı sorusunu bir kenara bırakıp,[4] basitçe bir başlangıç yolu olarak bu özel örnekte bu anlatısallığın, kanaatimizce edebiyata ait olduğunu belirteyim. Bu amaçla, paylaştığımız aynı ön uzlaşıma bir kez daha başvuruyorum. *Uzlaşımımızın* bağlamsal önvarsayımlarına henüz değinmeden, bir edebi öykü [*récit*] (*récit* sözcüğü, kenarda tutacağım çeviri sorunlarına da yol açar) gibi görünen şeyle ilgileniyoruz sanırım. Bütün bunlar dikkatimizi çekmeyecek kadar açık ya da önemsiz mi geliyor? Sanmıyorum. Bazı anlatılar edebiyata ait değildir, örneğin tarihsel kayıtlar ya da her gün karşılaştığımız açıklamalar. Nitekim size, aşırı hızla eve giderken gece biri benim fotoğrafımı çektikten sonra bir trafik kuralı ihlâlinden yasanın önüne çıktığımı söyleyebilirim. Ya da uyuşturucu kaçakçılığı suçlamasıyla az kalsın Prag'ta yasa önüne çıkacağımı. Bu yüzden, *Yasanın Önünde*'yi tanımladığımız anlatı kadar bir edebi fenomen değildir bu, ne de kurgusal, alegorik, mitik, simgesel, meselsi vb. bir

2 Bütün bu sorular (hakiki ya da aldatıcı tamamlanmamış, çoğul yazarlık: "yazar hakları, Ortaçağ'da yokmuş ya da çok az varmış gibi görünen bir sorun" [52]) hakkında bkz., Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age (Le conte du Graal)*, Seuil, Paris, 1980.

3 *Il ya du récit*, tamıtamına "*récit* vardır" ya da "bir *récit* vardır". Bu çeviride *récit*, bağlama göre genellikle "story" ["öykü"] ya da "relation" ["anlatım"; "betimleme"; "açıklama"; "beyan"; "nakil"; "rivayet"] olarak karşılanıyor, birincisi kurguyu, ikincisi kurgu-olmayam oldukça güçlü bir biçimde ima etse de. Ayrıca bkz., "Tür Yasası", dpnt. 3 (İng. ç.n.).

4 Krş., Gérard Genette, "Genres, 'types', modes", *Poétique* 32 (Kasım 1977), 389-421; bazı değişikliklerle *Introduction à l'architexte* (Seuil, Paris, 1979) başlığıyla yeniden yayımlanmıştır.

anlatı. Özgül biçimde edebi olmayan kurgular, alegoriler, mitler, simgeler ya da öyküler vardır. Öyleyse *Yasanın Önünde*'nin edebiyat adı altında anladığımızı düşündüğümüz şeye ait olduğuna karar veren nedir? Ve karar veren kimdir? Hüküm veren kimdir? Bu iki soruya (ne ve kim) odaklanmak için, hiçbirinin ayrıcalıklı olmayacağını ve bu ayrımlar oldukça sorunlu olsa da belles-lettres, yani genel olarak şiir ya da söylemsel sanattan çok edebiyatla ilgili olduklarını vurgulamam gerekiyor.[5]

Öyleyse bu çifte soru şu şekilde sorulabilir: "Bu anlatının edebiyata ait olduğuna karar veren kimdir, hüküm veren kimdir ve kriterleri nedir?"

Daha fazla gecikmeden, bu tür bir soruya bir yanıt veremeyeceğimi ya da bu yanıtı esirgemeyeceğimi söylemeliyim. Sizi sırf aporetik bir sonuca ya da her hâlükârda sorunlu bir abartıya sevk ettiğimi düşünebilirsiniz; bu yüzden şunları iddia edebilirsiniz: Bu soru kötü bir biçimde ifade edilmiştir ya da edebiyat söz konusu olduğunda bir eserin bir alana veya sınıfa ait olmasından söz edemeyiz, kesinlikle bu şekilde tanımlanabilir edebi bir öz ya da özgül biçimde edebi bir alan gibi bir şey yoktur; ya da gerçekten de "edebiyat"ın isimlendirme dramasıyla, ismin yasasıyla ve yasanın ismiyle ilişkili olması için bu edebiyat ismi uygunsuz kalmaya, hiçbir kriteri ya da sağlama bağlanmış kavramı veya göndermesi olmaksızın kalmaya mahkûmdur. Şüphesiz haklı olabilirsiniz. Bununla beraber, bu yasaların ya da bu sorunsal sonuçların genelliğiyle ilgilenmekten çok, eşsiz bir drama boyunca bunları yerinden edilemez bir korpusun önüne, tam da bu metnin önüne, *Yasanın Önünde*'nin önüne celbeden bir davanın tekilliğiyle ilgileniyorum. Yasayla ilişki hakkında bir tekillik vardır, hiç gerçekleşemese de yasanın genel ya da evrensel özüyle temas kurması gereken bir tekillik yasası. Şimdi bu metin, bu tekil metin, zaten dikkat etmiş olacağınız üzere kendi tarzıyla yasa ve tekillik arasında karşılaşma olmaksızın bu çelişkiyi isimlendirir ya da anlatır, bu yasanın-önünde-olma *paradoksunu* ya da *enigmasını*; ve Yunanca *ainigma* çoğu kez bir anlatıdır, bir öyküdür, bir fablın muğlâk sözleridir: "Bunlar taş-

5 Bkz., Derrida'nın yukarıdaki söyleşide "edebiyat" ve "şiir" arasındaki ayrıma ilişkin tartışması, s. 42-43; ayrıca bkz., "Giriş", dpnt. 30 (Ed. n.).

ralı adamın beklemediği güçlüklerdi; Yasa, elbette her zaman ve herkes için erişilebilir olmalıdır, diye düşünür...". Onu hâlâ böyle adlandırabiliyorsak yanıt, adamın sonuna da işaret eden öykünün sonunda gelir: "Kapıcı adamın sonunun geldiğini anlar ve zayıflayan duyularının şu sözleri işitebilmesi için kulağına bağırır: 'Başka hiç kimseye buraya giriş izni verilemezdi, çünkü bu kapı yalnız senin için yapıldı. Ben şimdi gidip kapatacağım onu'".

Bu yüzden benim tek isteğim, bir yanıt sunmadan, deforme etmeyi göze alarak, bu çifte soruya (neyin edebiyata ait olduğuna karar veren kimdir, hüküm veren kimdir ve bunu hangi yetkiyle yapar?) odaklanmak ve özellikle bu çifte sorunun bizzat sözcesini [*énoncé*], aslında Fransa'da bugün yaygın biçimde söylendiği üzere, sözcelemin [*énonciation*] öznesini yasanın önüne celbetmek olacaktır. Bu tür bir özne, *Yasanın Önünde* başlıklı metni bir öykü olarak okuyup anladığı iddiasında bulunur ve onu uylaşımsal biçimde edebiyat olarak sınıflandırır; edebiyatın ne olduğunu bildiğine inanır ve böylesine iyi biçimde donatılmış olarak yalnızca şunu merak eder: Bu anlatıyı bir edebiyat fenomeni olarak belirlemek ya da onun "edebiyat" kategorisi altında yer aldığı hükmünü vermek için beni yetkilendiren nedir?

Bu, öyleyse, bu soruyu, bu sorunun öznesini ve bu öznenin aksiyomlar ya da uylaşımlar sistemini "yasanın önüne", *Yasanın Önünde*'nin önüne celbetme meselesidir. Bu ne demektir?

Bu deyişin tekilliğini zayıflatamayız. Almanca, Fransızca ya da İngilizce deyişle yasanın önüne çıkmak demektir bu, bir dava boyunca tanıklık etmek ya da yargılanmak için hâkimlerin, yani yasanın temsilcilerinin ya da koruyucularının karşısına getirilmek ya da çıkarılmak. Dava, mahkeme (*Urteil*); yerdir, mahaldir, ortamdır bu –böyle bir olayın gerçekleşmesi için gerekli olan şeydir bu: "Yasanın önüne çıkmak".

Burada, "Yasanın Önünde", tırnak işaretleri *arasına* aldığım bir ifade, bir öykünün başlığıdır. Bu, listemize eklenecek dördüncü aksiyomatik önvarsayımdır. Bir başlığın, özellikle bir eserin başlığının ne olduğunu bildiğimizi sanırız. Başlık, uylaşımsal yasalarla oldukça belirlenmiş ve düzenlenmiş öz-

gül bir konuma yerleşir: Bir metnin başlangıcında ve bir metin gövdesinin üzerinde belirli bir uzaklıkta, ancak her hâlükârda onun *önünde*. Başlık, genellikle mülkiyetinde olduğu yazar ya da editöryal temsilciler tarafından seçilir. Başlık, başlıklandırdığı orijinal eserin kimliğini, birliğini, sınırlarını isimlendirir ve güvence altına alır. Genel olarak başlıklarla mı ya da edebi olsun veya olmasın bir eserin özgül başlığıyla mı ilgilendiğimize bakılmaksızın, bir başlığın gücünün ve öneminin yasa gibi bir şeyle temel bir ilişkiye sahip olduğu apaçıktır. Yasayı isimlendiren bir başlıkta (*Yasanın Önünde*) bir tür entrika zaten ortadadır; biraz yasa kendini başlıklandırmışçasına ya da "başlık" sözcüğü kendini sinsice bu başlığın içine sokmuşçasına. Bu entrikayı askıya alalım.

Topolojiyi vurgulayalım. Bir başka entrikacı yön, başlığın anlamının topolojik bir göstergeyi, *yasanın önünde* olmayı ilan etmesidir. Bu aynı sözce, aynı isim (çünkü bu başlık bir isimdir) ya da her hâlükârda aynı sözcükler grubu, başka yerlerde, uylaşımın öngörmediği yerlerde, örneğin farklı bir bağlamda ya da aynı bağlamda farklı bir yerde görünseydi bir başlık değerine sahip olmazdı. Mesela, bu örnekte "*Vor dem Gesetz*" ifadesi ilk kez ya da dilerseniz ikinci kez, öykünün başlangıcı olarak görünür, ilk tümcenin bir parçasıdır, "*Vor dem Gesetz steht ein Türhüter*", "Yasanın önünde bir kapıcı durmaktadır". Aynı anlamın, aynı ifadenin bu iki görünümünü vurguladığını varsaysak bile, eşanlamlı olmaktan çok, eşseslidirler, çünkü aynı şeyi isimlendirmezler; aynı göndermeye ya da aynı değere sahip değildirler. Başlığı metinden ayıran görünmez çizginin her iki tarafında, birincisi kısaca özel ismi ve başlığı olduğu metni kendi bütünlüğüyle isimlendirir; ikincisi bir duruma, karakterin öykünün içsel coğrafyasına yerleştirildiği mahale işaret eder. Birincisi, başlık, metnin *önünde*dir ve kurguya olmasa bile, en azından kurgusal anlatının içeriğine dışsal kalır. İkincisi de metnin başında, önünde, ancak zaten içindedir; anlatının kurgusal içeriğinin ilk içsel unsurudur bu. Ve yine kurgusal anlatının ya da anlatılan öykünün dışında olsa da başlık (*Yasanın Önünde*) aynı şekilde yazarın imzasını ya da yazarın bir temsilcisinin imzasını taşıyan bir kurgu olarak

kalır. Şunu söyleyebiliriz ki, bu başlık edebiyata aittir; kendi aidiyeti, başlıklandırdığı, esasen heterojen kaldığı şeyin yapısına ya da statüsüne sahip olmasa bile. Başlığın edebiyata ait olması, onu yasal otoriteye sahip olmaktan alıkoymaz. Örneğin bir kitabın başlığı, onu bir kütüphanede sınıflandırmamıza, ona yazarlık hakları atfetmemize, bunun sonucunda ortaya çıkabilecek davalara, mahkemelere vb. de olanak tanır. Yine de bu işlev, edebi-olmayan bir eserin, sözgelimi bir fizik ya da hukuk ders kitabının başlığı gibi işlemez.

Şimdi girişeceğim *Yasanın Önünde* okuması, sanırım geçen yıl Kafka'nın bu öyküsünü ayrıntılı biçimde incelediğim bir seminerle renklenecek. Doğrusunu isterseniz Kafka'nın öyküsü, Kant'ın pratik akıl öğretisinde ahlâk yasası ve yasaya saygı üzerine ve Heidegger'in ve Freud'un terimin Kantçı anlamıyla ahlâk yasası ve saygı konusundaki görüşleri üzerine bir söylem girişimimi kuşatıyordu. Bu mücadelenin ayrıntılarına girmek yersiz; ancak temel başlıklara ve *topoi*'ye işaret etmek için, ilk sorunun Kant'ın öğretisinde bu örneğin, simgenin ve tipin tuhaf statüsüyle ilgili olduğunu belirtmeme izin verin. Kant, pratik akla ilişkin bir şematizmden değil, bir *tipolojiden*; ahlâki iyinin *simgesel* bir sunumundan (bir ahlâk simgesi olarak güzel; *Critique of Judgment*, 59); ve son olarak, asla şeylere yönelik olmasa da, yalnızca ahlâk yasasının bir *örneğini* sundukları kadarınca kişilere duyulan bir saygıdan söz eder: Bu saygı, kendisini asla göstermeyen, ancak bu saygının tek nedeni olan ahlâk yasasına atfedilebilir yalnızca. Ayrıca kategorik buyruğun ikinci formülleştirimindeki "miş gibi" (*als ob*) ile de ilgilenmiştim: "Eyleminin maksimi istencinle evrensel bir doğa yasasına dönüşecekmiş gibi eylemde bulun". Bu "miş gibi", pratik aklı bir tarihsel teleolojiyle ve sınırsız ilerleme olanağıyla uzlaştırmamızı sağlar. Yasal düşünce ahlâki özneyi konuşmaya ve sorgulamaya başladığı anda bunun, neredeyse tam da onun özüne anlatısallığı ve kurguyu nasıl soktuğunu göstermeye çalıştım. Yasanın otoritesi bütün tarihselliği ve ampirik anlatısallığı dışarıda tutuyor ve bunu yasanın rasyonalitesi bütün kurguya ve imgeleme –aşkın imgeleme bile– yabancı gibi göründüğü anda yapıyor görünse de,

bu parazitleri hâlâ *apriori* koruyor görünür.[6] Kafka'nın öyküsüne delalet edenler arasında başka iki motif daha dikkatimi çekti: Yükseklik motifi ve bunda temel bir rol oynayan yüce ile koruma motifi ve koruyucu.[7] Genel hatlarıyla bu, *Yasanın Önünde*'yi okuduğum bağlam olarak hizmet verdi. Demek ki, Kafka'nın öyküsünün güçlü, felsefi bir eksilti önerip önermediğini ya da salt, pratik aklın fantastik ya da anlatısal bir kurgu unsuru içerip içermediğini söylemenin güç olduğu bir uzam olarak. Sorunlardan biri şu şekilde dillendirilebilir; kendisi edebiyat tarafından delinmeksizin yasa, kendi olanağının koşullarını edebi nesneyle paylaşırsa ne olacak?

Bu soruyu en kısa yoldan formülleştirmek için, birlikte mahkeme huzuruna çıkan ve kendilerini birbirleri önüne celbedilmiş bulan öykünün ve yasanın yasal anlamda bir *duruşmasından* söz edeceğim: Belirli bir *anlatı* tipi olarak bu öykü, anlattığı yasaya bağlanır; bu anlatımı yaparken kendisinin önüne çıkan yasanın önüne çıkar. Ve yine de okuyacağımız üzere, bu duruşmada hiçbir şey gerçekten kendisini sunmaz; çünkü bu öykünün bize okunmak için verilmesi onun kanıtına ya da deneyimine sahip olacağımız anlamına gelmez.

Öyle görünüyor ki bu itibarla yasa, asla bir öyküye yol açmamalıdır. Kategorik otoritesiyle yetkilendirilmek için, yasanın tarihsiz, kökensiz ya da olası herhangi bir türeyişten uzak olması gerekir. Bu, *yasanın yasası*dır. Salt ahlâkın tarihi yoktur: Kant'ın başlangıçta bize hatırlatıyor göründüğü üzere kendine özgü tarihi yoktur. Ve bu konuda öyküler anlatıldığında, bunlar yalnızca yasaya dışsal koşullarla, olaylarla, olsa olsa yasanın ifşa tarzlarıyla ilgili olabilir. Kafka'nın öyküsündeki taşralı adam gibi, anlatısal açıklamalar yasaya yaklaşıp onu huzura çıkarmaya, onunla bir ilişkiye girmeye, aslında ona girip onda *içselleşmeye* çalışacaktır, ancak bunların hiçbiri başarılamaz. Bu manevraların öyküsü, yalnızca, öyküden kaçan şeyin ve niha-

6 Bu noktada seminerde Heidegger'in aşkın imgelemle ilişkili "saygı" yorumu incelendi. Krş., *Kant and the Problem of Metaphysics*, özellikle 30. bölüm.

7 Başka örnekler arasında, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin sonunda felsefe, salt ahlâk biliminin koruyucusu (*Aufbewahrerin*) olarak sunulur; ayrıca felsefe bilgelik öğretisine açılan "dar kapı"dır (*enge Pforte*).

yetinde ona erişemeyen şeyin bir öyküsüdür. Yine de erişilmez olan, saklandığı yerden kışkırtır. Yakından ya da uzaktan, yerinin nerede olduğu ve nereden geldiği sorulmadan yasayla ya da yasaların yasasıyla ilgilenilemez. "Yasaların yasası" diyorum, çünkü Kafka'nın öyküsünde ne tür yasanın –ahlâki, hukuki, politik, doğal vb.– söz konusu olduğu bilinmiyor. Bu yüzden her yasada saklı ve görünmez kalan şey, belki de yasanın kendisidir, bu yasaların yasalarını, yani bu yasaların varlık-yasasını koyan şeydir. Bu soru ve bu arayış kaçınılmazdır, yasanın yerine ve kökenine yolculuğu karşı konulmaz kılar. Bu yasa, kaynağını ve mahallini açıklamaksızın, kendisini esirgeyerek açığa çıkar. Bu sessizlik ve süreksizlik, yasanın bu fenomenini oluşturur. "-malısın" ve "-mamalısın" diyen yasayla ilişkilere girmek, yasanın tarihi yokmuş gibi ya da her hâlükârda o, artık tarihsel temsiline bağlı değilmiş gibi eylemde bulunmaktır. Aynı zamanda bu tarihsizliğin [*non-history*] tarihi tarafından kandırılmaya, kışkırtılmaya ve çağrılmaya izin vermektir bu. Olanaksızın cazibesine kapılmaya izin vermektir: Yasanın, örneğin ahlâk yasasının kökenine ve bu yüzden kökensizliğine [*non-origin*] ilişkin bir teori. Freud (1900'lerin başlarına ait bu Avusturyalı-Macar yasa burada önemli olmasa da Kafka'nın onu okuduğu bilinir) ahlâk yasasının kökeni sorusuna bir yanıt olarak "bastırma" sözcüğünü değilse de kavramını icat etti. Bu ilişki bizim için pek önemli olmasa da Kafka *Vor dem Gesetz*'i (1919) yazmadan önceydi bu ve ikinci topografyadan ve süperego teorisinden yirmi beş yıldan fazla bir zaman önce. Fliess'e mektuplar döneminden itibaren Freud, bir tür istikrarsız coşkuyla, sanki bir vahyin eşiğindeymiş gibi, önsezilerinin ve uyarımlarının açıklamasını sunar: "Başka bir önsezi, *sanki zaten biliyormuşum gibi* [vurgu bana ait J.D.] –ama ben hiçbir şey bilmiyorum– ahlâkın kaynağını kısa bir sürede açığa çıkaracağımı söylüyor bana" (31 Mayıs 1897, s. 249).[8] Bunu bazı rüya açıklamaları izler ve dört ay sonra başka bir mektup şunu haber verir: "Bilinçdışında gerçekliğin hiçbir belirtisinin olmadığına dair belirli kavrayış; öyle ki gerçek ile duygulanımın ka-

8 *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1881-1904*, çev. ve ed. J. M. Masson, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1985 (İng. çev. n).

tıldığı kurgu arasında bir ayrım yapılamaz" (21 Eylül 1897, s. 264). Yine birkaç hafta sonra, aşağıdaki satırları alıntıladığım başka bir mektup var:

> ... son birkaç haftalık korkunç doğum sancılarından sonra, yeni bir bilgi parçası doğurdum. Doğrusunu söylemek gerekirse, tamamen yeni değil; sürekli görünüp geri çekiliyordu; ancak bu kez kaldı ve gün ışığını gördü. Çok tuhaf biçimde, epey önceden bu tür olayların bir önsezisine kapılmıştım. Örneğin, yazın bir keresinde size, normal cinsel bastırmanın kaynağını (ahlâk, utanma vb.) bulacağımı yazmıştım ve sonra uzun bir süre onu bulamadım. Tatil gezisinden önce size, en önemli hastam kendimdir demiştim; arkasından, tatilden döndükten sonra, o zaman hiçbir göstergesi olmayan öz-analizim aniden başladı. Birkaç hafta önce, *bastırmanın altında yatan temel şeye* [vurgu bana ait, J.D.] ilişkin bilgimi, bastırmanın yerine geçirme isteğim doğdu; ve şimdi bununla uğraşıyorum. (14 Kasım 1897, s. 278-79)

Freud bastırma kavramını, bastırmanın köken olarak organik olduğu, dikey bir konumla, yani belirli bir *yükselmeyle*[9] bağlantılı olduğu hipotezini düşünmeye devam eder. Dikey konuma geçiş erkeği yükseltir, böylece burnunu anal ya da genital cinsel bölgelerden uzaklaştırır. Bu uzaklık onun yüksekliğini soylulaştırır ve izini, erkeğin eylemini ertelemekle bırakır. Erteleme, fark, yüksekliğin soylulaşması, koklama duyusunun cinsel kokudan başka tarafa çekilmesi, bastırma –işte ahlâkın kökenleri:

> Kabaca ortaya koyarsak, hafıza gerçekten de kötü kokar, tıpkı şu anda bu nesnenin kötü koktuğu gibi; ve tiksinerek duyu organımızı (baş ve burun) başka tarafa yönelttiğimiz gibi, önbilinç ve bilinç duyusu hafızadan uzaklaşır. Bu *bastırmadır.*
>
> Öyleyse, normal bastırma bize ne sağlar? Özgürse kaygıya, psişik olarak sınırlandırılmışsa reddetmeye yol açabilen bir şey –başka bir ifadeyle, ahlâk, utanma vb. gibi birçok zihinsel gelişim sürecinin duygulanımsal temeli. Böylece bunların tümü, yok olmuş (sanal) cinsellik pahasına ortaya çıkar. (14 Kasım 1897, s. 280)

9 Bu argüman, Freud'un daha sonra Kant hakkında söylediği şeyle, kategorik buyrukla, içimizdeki ahlâk yasası ve üzerimizdeki yıldızlı gökyüzüyle ilişkilendirilmelidir.

Bu bastırma nosyonunun başlangıçtaki yetersizliği ne olursa olsun, Freud'un bunun hakkında sunduğu tek "zihinsel süreçler" örneği, ahlâk yasası ya da ahlâklılık duygusudur. Yükselme şeması, yukarıya hareket, yani *süper* (*über*) öneki ile belirlenen her şey, burada arındırma, kirlilikten, kötü kokulu ve dokunulmaması gereken beden bölgelerinden uzaklaşma şeması kadar belirleyicidir. Uzaklaşma bir yukarıya harekettir. Yüksek (ve bu yüzden büyük) ve saf olanlar, bastırmanın ahlâkın kökeni olarak ürettiği şeylerdir, bunlar mutlak biçimde *daha iyi* şeylerdir, değerin ve değer yargısının kökenidirler. Bu, *Bir Bilimsel Psikoloji Taslağı*'yla (*Outline of a Scientific Psychology*) ve sonra kategorik buyruğa, üzerimizdeki yıldızlı gökyüzüne vb. diğer göndermelerle daha öte tanımlanır.

Bu yüzden Freud, başından beri, diğerleri gibi yasanın bir tarihini yazmak istemişti. Yasanın izlerini takip ediyordu ve Fliess'e kendi tarihini (belirttiği üzere oto-analizini), yasayı takip ederken izlediği kokunun tarihini anlattı. Yasanın kökeninin kokusunu aldı, bunun için de koku duyusunun kokusunu alması gerekiyordu. Böylece yasanın kökenini, başka bir deyişle kendi kökeninden kaçarak soykütüksel öyküyü engelleyen şeyin kökenini anlatmak, onun bir açıklamasını yapmak için bir büyük anlatıyı, sonsuz bir oto-analizi başlattı. Kendi tarihine tahammülsüz olan yasa, mutlak biçimde yeni bir düzen, mutlak ve herhangi bir kökenden ayrı bir düzen olarak müdahale eder. Bir tarihin akışında esasen huzura çıkmayan bir şey olarak huzura çıkar. Ne olursa olsun yasa herhangi bir öyküye [*story*] yol açabilecek bir tarih [*history*] tarafından kurulamaz. Bir tarih var olsaydı, bu ne sunulabilirdi ne de anlatılabilirdi: Asla gerçekleşmeyen şeyin tarihi.

Freud, koklayarak bunun izini sürdü, buna uygun bir burnu vardı, söylediği üzere bir "önsezi"ye bile sahipti. Ve arkadaşlıklarının sonuna kadar süren, her iki tarafın da son bir kartpostal göndermeleriyle noktalanan inanılmaz bir burunlar öyküsünün gelişimine katkısı bulunan Fliess'e de bundan söz etti.[10] Bu izi takip etseydik, sivri ve çıkıntılı burnun şeklinden

10 1897'de Fliess, *Burun ve Kadın Üreme Organları Arasındaki İlişkiler* (*Relations Between Nose and Female Genitals*) üzerine bir eser yayımladı. Bir kulak

de söz etmek zorunda kalırdık. Psikanalitik çevrelerde her çeşit tartışma tarzına yol açmıştır bu; ancak muhtemelen burun deliklerinin içinde her zaman doğru dürüst saklanmayan kıllara, zaman zaman kesilmeleri gereken noktaya yeterince dikkat gösterilmemiştir.

Eğer Freud ve Kafka arasındaki bir ilişkiyi göz önünde bulundurmaksızın şimdi kendinizi "Yasanın Önünde"nin önüne ve kapıcının (*Türhüter*) önüne yerleştirirseniz ve eğer taşralı adam gibi onun önünde otururken onu gözlerseniz ne görürsünüz? Hangi özellik, onu soyutlayıp ona sabitleneceğiniz kadar sizi cezbeder? Açıkçası, sivri biçimler etrafında doğal ya da yapay kılların bolluğu ve her şeyden önce nazal çıkıntı. Bunların hepsi çok siyahtır ve bu burun, her zaman karanlık olmasa da bu koyu renklerle temsil edilen genital bölgeyi simgelemeye başlar. Durumunu göz önüne alan taşralı adam, daima kentin yasası, kapılar ve sınırlarla korunan kentlerin ve binaların, kapılarla kapatılan uzamların yasası olan yasayı bilmez. Bu yüzden taşralı adam yasanın kapıcısı tarafından, yani kentli bir adam tarafından şaşırtılır ve ona gözlerini diker. "Bunlar taşralı adamın beklemediği güçlüklerdi; Yasa, elbette her zaman ve herkes için erişilebilir olmalıdır, diye düşünür, ancak şimdi kocaman sivri burnuyla, uzun, seyrek, siyah Tatar sakalıyla kürk paltolu [*in seinem Pelzmantel*] [doğal kıllılığa eklenecek olan yapay kıllar, kentin ve yasanın kılları] kapıcıya daha bir yakından [*genauer*] bakınca, giriş izni alana dek beklemenin daha iyi olduğuna karar verir [tamı tamına: *entschliesst er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt*, beklemeyi tercih etmeye karar verir]".

Düzenli biçimde ardışıklığa uyulur. Basit bir anlatı ve kronolojik yan yanalık varmış gibi görünse bile, ayrıntıların bitişikliği ve seçimi mantıksal bir çıkarımla sonuçlanır. Tümcenin gramatik yapısı şunları ima eder: Taşralı adam büyük sivri burnu ve bol siyah kıllarıyla kapıcıyı görür görmez (*als*, gördüğü anda, gördüğü zaman) beklemeye karar verir, bekle-

burun boğaz uzmanı olan Fliess, burun ve biseksüellik, kadınlarda olduğu kadar erkeklerde de olan nazal ve genital mukozalar arasındaki anoloji ve nazal mukozaların şişmesi ve menstrüasyon ritmi üzerine spekülasyonlarına büyük önem veriyordu.

menin daha iyi olacağı hükmüne varır. Bu kıllı çıkıntıyı görür görmez, bir burnu, bir nazal ucu ya da tümseği çevreleyen bu karanlık orman bolluğu önünde, tuhaf ve aynı zamanda tamamıyla doğal (tekinsiz, *unheimlich* diyebiliriz) bir sonuçla adam bir çözüme ulaşır, bir karara varır. Girmeye kararlı göründükten sonra girmekten vazgeçmeye mi karar verir? Hiç de değil: Kararı sonraya bırakmaya karar verir, karar vermemeye karar verir, beklerken erteler ve tehir eder. Ama neyi bekler? Yazıldığı üzere "giriş izni"ni mi? Ancak bu tür bir iznin ona yalnızca bir erteleme biçimiyle verilmediğini fark etmişsinizdir: "Olabilir, ama şu an değil".

Biz de sabırlı olalım. Ancak bu öykünün sizi yanılttığını ya da yasa sorusunun ve yasa önünde saygının ya da kategorik buyruğun uygun bir felsefi incelemesi için edebiyatın ya da kurgunun bekleme salonunda beklettiğini vurguladığım düşünülmesin. Bizi taşralı adam gibi yasanın önünde kontrol altında tutan şey, bir öyküyle karşılaştığımızda bizi felce uğratan ve engelleyen şey de değil midir? Öykünün kendi olanağı ve olanaksızlığı, okunabilirliği ve okunamazlığı, zorunluluğu ve yasaklaması ve ilişki, tekrar ve tarih soruları değil midir?

İlk bakışta bu, başlık ve metnin açılışındaki mükerrer sözcüklerin zaten ima ettiği üzere, yasanın esasen erişilmez karakterinden, ona bir "ilk bakış"ın daima reddedilmesi olgusundan kaynaklanır. Belirli bir tarzda *Vor dem Gesetz* bu erişilmezliğin öyküsüdür, bu öyküye erişilmezliğin öyküsüdür, bu olanaksız tarihin tarihidir, bu yasaklanmış patikanın haritasıdır: Yasayı onaylamaya, orada gerçekleşecek şeye, vuku bulduğu *topos*a hiçbir güzergâh, hiçbir metot, hiçbir patika yok. Böylesi erişilmezlik, tam da teyakkuz ya da diyelim ki vicdan figürü olan kapıcıya dikkatle baktığı andan itibaren, kendisi de gözlemci, gözetmen, gözcü olan taşralı adamı şaşırtır. Taşralı adamın istediği şey, giriş yoludur: Yasa, erişilebilirliği açısından kesin olarak tanımlanmaz mı; "her zaman ve herkes için" böyle değil midir ya da böyle olması *gerekmez* mi? Bu, özellikle Kant'ın "saygı" nosyonundaki örneklik sorununa yol açabilir: Kant, bunun yalnızca yasanın *sonucu* olduğunu, yalnızca yasadan kaynaklandığını ve bir celbe icabet etmek için yalnızca *yasanın*

önüne çıktığını, yasaya saygı gösterilebileceği gerçeğini örneklemedikleri kadarınca kişilere hitap ettiğini vurgular. Bu yüzden ne yasa ne de kişiler asla doğrudan onaylanmaz; bu otoritelerin herhangi birinin önünde asla *doğrudan doğruya* bulunulmaz; dolambaçlı yola gelince, bu sonsuz olabilir: Tam da yasanın evrenselliği bütün sonlu sınırları aşar ve böylece bu riski taşır. Ancak bizim de öykümüzden sapabileceğimiz korkusuyla bunu burada bırakalım.

Taşralı adam, yasa her zaman ve herkes için erişilebilir olmalı, diye düşünür. Yasa evrensel olmalıdır. Aynı şekilde Fransızcada iddia ediyoruz ki hiç kimsenin yasadan, yani pozitif yasadan habersiz olmadığı varsayılır;[11] okur-yazar olması, bu metni okuyabilmesi ya da bu görevi ve beceriyi bir avukata, bir yasa adamının temsilciliğine devredebilmesi koşuluyla. Yine de okuyamamak, yasayı daha da az erişilebilir kılar. Bir metni okumak, *tam da okunabildiğinden dolayı*, gerçekten de onun dokunulamaz, tam olarak kavranamaz olduğunu, ve aynı nedenden dolayı, içindeki açık ve kavranabilir bir anlamın mevcudiyetinin, kökeni kadar saklı kalması ölçüsünde okunamaz olduğunu açığa çıkarabilir. Bu yüzden okunamazlık, okunabilirlikle karşıtlaştırmaz artık kendisini. Belki de adam, okuyamadığı sürece bu taşralı adamdır; ya da, eğer okumayı biliyorsa, tam da okunabilmek için kendisini açığa vuruyor görünen o şeydeki okunamazlığa bağlıdır hâlâ. Yasayı görmek ya da ona dokunmak ister, ona yaklaşmak ve "girmek" ister, çünkü muhtemelen yasanın görülmediğini, ona dokunulmadığını, ancak onun deşifre edildiğini bilmez. Belki de yasanın erişilmezliğinin ya da onun taşralı adama dayattığı ertelemenin ilk göstergesidir bu. Kapı kapanmaz, "her zamanki gibi açık"tır (metinde böyle geçer), ancak yasa erişilmez kalır; ve eğer bu, soykütüksel tarihin kapısını yasaklıyorsa ya da men ediyorsa, ebeveyn jenerasyonundan önce olduğu kadar, yasanın doğuş sürecinden de önce kendilerini tüketen köken arzusunu ve soykütüksel dürtüyü de kışkırtıyor. Tarihsel inceleme, bu *anlatıyı* bir mahal ve bir olayın, yasanın yasaklama olarak doğduğu bir vuku yerinin olanaksız teşhirine sevk ediyor.

11 *Nul n'est censé ignorer la loi*; başka bir deyişle, "Yasayı bilmemek, mazeret değildir" (İng. ç.n.).

Yasaklama olarak yasa: Bu formülü bir süreliğine bırakalım, askıya alalım.

Freud, ahlâkın kökenine ilişkin başlangıç şemasının ötesine geçip Kantçı anlamda kategorik buyruğu isimlendirirken, bunu görünüşte tarihsel bir çerçeve içerisinde yapar. *Totem ve Tabu*'nun (*Totem und Tabu*, 1912) sonunda açıkça ifade edildiği üzere, bir öykü [*récit*], geriye, bir olayın eşsiz tarihselliğine, yani ilksel babanın katline göndermede bulunur:

> İlkel toplumun ilk ahlâk kuralları ve kısıtlamaları, kendisini gerçekleştirenlere "suç" kavramını sunan bir fiile yönelik tepkiler olarak tarafımızdan açıklanmıştır. Bunlar, bu fiilden dolayı pişmanlık duydular [ama nasıl ve niçin, eğer bu, ahlâktan *önce*, yasadan *önce* ise? J.D.] ve söz konusu fiilin bir daha tekrarlanmaması gerektiği ve bunun gerçekleşmesinin hiçbir avantaj getirmemesi gerektiği kararına vardılar. Bu yaratıcı suçluluk duygusu, hâlâ aramızda sürüp gidiyor. Bunun nevrotiklerde asosyal bir tarzda etkin olduğunu ve işlenmiş suçların bir kefareti ve yeni işleneceklere karşı bir tedbir olarak yeni ahlâk kuralları ve yeni kalıcı kısıtlamalar ürettiğini görüyoruz.[12]

Baba katli ve ahlâkın kökeni anısına düzenlenen totem yemeği ve "insanlığın ilk festivali"nden (s. 203) söz eden Freud, oğulların babaya yönelik duygu ikilemini vurgular; kesinlikle pişmanlık olarak adlandıracağım bir hareketle Freud, bir dipnot ekler. Bu dipnot benim için önemli. Bu duyarlılık aşırılığı, bütün işlevsizliğiyle suça yüklenen dehşet artışıyla açıklanır: "Aslında oğullardan hiçbiri –babanın yerine geçme– kökensel arzusunu gerçekleştirememişti" (s. 204). Cinayet başarısızdır, çünkü ölü baba daha da güçlenir. Babayı öldürmenin en iyi yolu, onu canlı (ve sonlu) tutmak değil midir –ve onu canlı tutmanın en iyi yolu, onu katletmek değil midir? Şimdi, Freud başarısızlığın ahlâki tepkiye yol açtığını belirtir. Böylece ahlâk, aslında hiç kimseyi öldürmeyen, ya çok erken ya da çok geç gelen ve herhangi bir iktidara son vermeyen işlevsiz bir suçtan ortaya çıkar; aslında hiçbir şeyi başlatmaz, çünkü pişmanlık ve ahlâk, suçtan *önce* olanaklı

12 *Totem and Taboo*, çev. James Strachey, *The Origins of Religion*, Pelican Freud Library, c. 13, Penguin, Harmondsworth, 1985, s. 222. Bundan sonraki göndermeler bu metne yapılacaktır (İng. ç.n.).

olmak zorundadır. Freud bir olayın gerçekliğine sarılıyor görünür, ancak bu olay bir tür değil-olaydır, hiçbir şeyin olayıdır ya da anlatısal bir açıklamayı hem davet eden hem de fesheden bir sözde-olaydır. Bu "fiil"in ya da "cürüm"ün etkili olması için, bir şekilde kurguyla örülmüş olması gerekir. Her şey, *miş gibi* gerçekleşir. Yine de, her şeye rağmen suç etkili ve üzücüdür: "Ölü baba hayatta olduğundan çok daha güçlüydü –çünkü olaylar, günümüzdeki insanlık durumunda izlediklerini sıkça gördüğümüz gidişatı izlediler" (s. 204). Ölü baba yaşarkenkinden daha güçlü olduğundan, ölümüyle daha iyi yaşadığından ve, çok mantıklı biçimde, yaşarken ölmüş olabileceğinden, *ölümden sonra* daha ölü canlı olduğundan, babanın katli, sözcüğün sıradan anlamında bir olay değildir. Ahlâk yasasının kökeni de değildir. Hiç kimse tam da gerçekleştiği yerde onunla karşılaşmamıştır, hiç kimse vuku bulduğu yerde onunla yüz yüze gelmemiştir. Olaysız olay, hiçbir şeyin gerçekleşmediği salt olay, kendi kurgusundaki anlatıyı hem talep eden hem de fesheden bir olayın olaysallığı. Yeni hiçbir şey gerçekleşmez ve fakat bu yeni hiçbir şey yasayı, totemizmin iki temel yasağını, yani cinayet ve ensesti devreye sokar. Yine de bu salt ve sırf varsayımsal olay, her şeye rağmen tarihte görünmez bir yarığa işaret eder. Bir kurguya, mite ya da fabla benzer ve anlatısı öyle yapılanır ki, Freud'un yönelimlerine dair bütün sorular hem kaçınılmaz hem de anlamsızdır ("Buna inanıyor muydu, inanmıyor muydu? Bunun gerçek ve tarihsel bir cinayetten kalma olduğunu mu iddia ediyordu?" vb.). Bu olay öyle bir yapıya sahiptir ki, insan ona ne inanmak ne de inanmamak zorundadır. İnanç sorunu gibi, onun tarihsel göndergesinin gerçekliği sorunu da, feshedilmemişse bile, en azından telafi edilemez biçimde yarılır. Bu öyküyü talep eden ve reddeden bu sözde-olay, kurgusal anlatısallığın damgasını taşır (hem anlatı olarak kurgu hem de anlatı*nın* kurgusu: Yalnızca imgesel bir tarihin anlatısı olarak değil, ayrıca anlatının simülakrı olarak kurgusal anlatı). Yasanın kökeni olduğu anda edebiyatın da kökenidir bu –ölü baba gibi, anlatılan bir öykü, yayılan bir söylenti, yazarı ya da sonu olmayan, ancak kaçınılmaz ve unutulmaz bir öykü. Fantastik olsun ya da olmasın, imgelemden, hatta aşkın imgelemden doğsun ya da doğmasın, fantezinin kökenini açıklasın

ya da saklasın, anlattığı şeyin buyurgan zorunluluğunu, kendi yasasını hiçbir şekilde hafifletmez bu. Eğer salt akıl, bilinçdışı bir fantastikle kesinlikle bağlantılı değilse, bu yasa, salt akıldan çıkmış olmasından daha da korkutucu ya da fantastiktir, *unheimlich* ya da tekinsizdir. 1897'den itibaren Freud'un, "bilinçdışında gerçekliğin hiçbir belirtisinin olmadığına dair belirli kavrayış; öyle ki gerçek ile duygulanımın katıldığı kurgu arasında bir ayrım yapılamaz" bildiriminde bulunduğunu tekrarlayayım.

Eğer yasa fantastikse, kökensel mahalline ve vukuuna bir fablın nitelikleri bahşedilmişse; o, yani yasa, kendisini huzura çıkarsa ya da vaat etse bile, *das Gesetz*'in esasen erişilmez kaldığını anlayabiliriz. Yasaya ulaşma arayışı bakımından, yüz yüze ve saygıyla yasanın önünde durmak için ya da yasayla tanışmak ve onun içine girmek için, bu öykü olanaksızın olanaksız öyküsü haline gelir. Bu yasaklama öyküsü, yasaklanmış bir öyküdür.

Taşralı adam yasaya mı, yoksa sadece yasanın korunduğu yere mi girmek istedi? Söyleyemeyiz ve muhtemelen gerçek bir seçenek yok, çünkü yasa kendisini bir tür yer, bir *topos* ve bir vuku yeri olarak şekillendirir. Ne olursa olsun, doğanın kentten önce [kentin önünde] var olması gibi *yasadan önce* [yasanın önünde][13] var olan bir adam da olan taşralı adam, yasanın önünde, kapıcının durumunda bulunmak istemez. Kapıcı da *yasanın önünde* durur. Bu, onun yasaya saygı duyduğu anlamına gelebilir: Yasanın önünde durmak ya da yasanın önüne çıkmak, ona itaat etmek ve saygı duymaktır; çünkü saygı, temas ya da nüfuz etmeyi yasaklayarak insanı uzakta, *diğer yanda* tutar. Ancak yasanın önünde duran kapıcının yasaya saygı duymaya zorladığı anlamına da gelebilir bu. Gözetimle görevlendirilen kapıcı, *yasanın önünde* sırtını ona dönerek, deyim yerindeyse ona yüzünü dönmeden ve böylece onun "önünde" olmadan nöbet hizmetini yerine getirir; binanın girişini koruyan ve kalenin önünde *huzura çıkan* ziyaretçileri

13 Fransızcası *un homme d'avant la loi*'dir. "Before"un (Almancada *vor*) –uzamsal ve zamansal- çifte anlamı, Fransızcada ortaya çıkmaz; *devant* yalnızca uzamsal bir ilişkiye göndermede bulunur ve *avant* zaman için kullanılır (İng. ç.n.). [* Türkçede *"önce" ve "önünde" sözcükleriyle karşılanmıştır*].

saygılı bir uzaklıkta tutan bir nöbetçidir o. Bu yüzden "yasanın önünde" kaydı, bir kez daha bölünür: Metindeki yerine göre, belirli bir anlamda, başlık ve *metnin ilk sözcükleri* olarak zaten iki katlıydı. Ayrıca, söylediği ya da tanımladığı şeyle de kendisini iki katına çıkarır: Yani, bir bölgenin kısımlara ayrılması ve yasayla ilişkili konumda mutlak karşıtlık. Öyküdeki iki karakter, kapıcı ve taşralı adam, her ikisi de yasanın önündedir; ancak konuşmak için yüz yüze geldiklerinden, "yasanın önünde"ki konumları bir karşıtlıktır. Bunlardan biri, kapıcı, yasaya sırtını döner ve yine de onun önünde durur (*Vor dem Gesetz steht ein Türhüter*). Öte yandan taşralı adam da yasanın önündedir, ancak karşıt bir konumda, sanıldığı kadarınca, girmeye hazır bir biçimde ona yüzünü döner. Her iki kahraman da yasanın önünde hazır bulunurlar, ancak birbirlerine karşıt olarak, metindeki işareti kesinlikle başlığın anlatı gövdesinden ayrılışı olan bir ters dönme hattının birer yanında durarak. "*Vor dem Gesetz*"in çifte kaydı, bölen, ayıran ve kendisini bölünebilir, eşsiz bir ifade kılan görünmez bir hatta saldırır. Bu hattı yarar.

Bu, yalnızca yetkilendirici bir otoritenin doğuşuyla, onun yerel ve yasal işlevi içinde gerçekleşebilir. Bu, *Dava*'da, romanın akışı içinde başlıksız olarak ortaya çıkan bütünüyle özdeş pasajdansa, bu şekilde başlıklandırılan öyküye duyduğum ilgiyi açıklar. Fransızcada ve İngilizcede olduğu gibi Almancada da "yasanın önünde" ifadesi, genellikle, yasanın temsilcilerinin ya da koruyucularının önüne saygılı ve itaatkâr biçimde çıkan bir öznenin konumunu tanımlar. Bu özne temsilcilerin huzuruna çıkar: "Yasanın önünde" ifadesi, "yasanın huzurunda" anlamına geliyor görünse bile, deyim yerindeyse bizzat yasa asla huzurda değildir. Bu yüzden adam, onunla hiç yüz yüze gelmeden yasanın önündedir; yasanın önünde olabilse de, bu yüzden asla onunla yüzleşmez. Kesilmiş biçimi başlık olabilecek bir tümce ("*Vor dem Gesetz*", "*Vor dem Gesetz steht ein Türhüter*"), kitabın ilk sözcüklerini kapar; bu sözcükler tamamen başka bir şeyi, yine onları tekrarlayan başlığın belki de karşıtını bile anlamlandırmaya başlar; tıpkı bazı şiirlerin çoğu kez ilk dizenin başlangıcını başlık olarak almaları gibi. Aynı damgaya sahip iki vukuun,

iki olayın yapısının ve işlevinin kesinlikle heterojen olduğunu burada tekrarlıyorum; ancak bu iki farklı, yine de özdeş olay, anlatısal ardışıklık ya da mantıksal sonuç ile bağlantılı olmadığından, herhangi bir düzende birinin diğerinden *önce geldiğini* söyleyemeyiz. Kendi düzenlerinde her ikisi de önce gelirler ve bu iki eşsesli veya belki de eşanlamlı sözcükten hiçbiri, diğerini davet etmez. Başlıklandırma olayı metne kendi yasasını ve ismini verir; ancak bu, örneğin, öykünün başka bir kurum haline gelmesi için yırtıldığı *Dava* açısından bir *coup de force*'tur. Anlatısal ardışıklığını yinelemeksizin bu olay, iki ters ve karşıt konumu buyuran topografik bir yasa sistemine neden olarak bir sahne açar; iki karakterin antagonizmleri eşit biçimde bununla ilgilidir. Başlıklandıran tümce, sırtını yasaya döneni tanımlar (sırtını dönmek aldırmamak, yok saymak ya da hatta ihlâl etmek anlamına da gelir) –yasanın kendisini huzura çıkarması ya da insanın yasanın huzuruna çıkması için değil, aksine bütün huzura çıkışların yasaklanması için. Yasayla yüz yüze gelen öteki, yasaya sırtını dönenden başkasını görmez. İkisi de yasanın huzurunda değildir. Öykünün iki kişiden ibaret karakterleri kördür ve birbirlerinden ve yasadan ayrılmışlardır. Bu uyumun, bu ilişkinin, bu anlatının kipliği şudur: Körlük ve ayrılma, bir çeşit uyumsuzluk. Çünkü şunu unutmamalıyız ki, kapıcı da "her biri bir öncekinden daha güçlü" (*einer mächtiger als der andere*) diğer kapıcılar tarafından yasadan ayrılmıştır: "Ancak şunu bil ki ben güçlüyüm. Ve ben yalnızca en alt derecedeki kapıcıyım [hiyerarşide en alt, *der unterste*]. Bir salondan diğerine art arda kapıcılar var, her biri bir öncekinden daha güçlü. Üçüncü kapıcı öyle dehşet verici ki, onu görmeye ben bile dayanamam" (*den Anblick ... ertragen*). En alt derecedeki kapıcı, taşralı adamı gören ilk kişidir. Anlatının düzenindeki ilk kişi, yasanın düzenindeki ve yasanın temsilcilerinin hiyerarşisindeki son kişidir. Ve bu ilk-son kapıcı, asla yasayı görmez: Kendi önünde, öncesinde ve üstünde bulunan kapıcıları görmeye bile dayanamaz. Bu onun kapıcı unvanına kayıtlıdır. Tam göz önündedir, *kendi görüşüne göre*, hüküm vermekten vazgeçmek zorunda olmadığına karar vermemeye karar ya da hüküm veren adam tarafından bile gözlenir. "Adam" [man] sözcüğünü burada taşralı adam için

kullanıyorum, çünkü öyküde zaman zaman kapıcının belki de artık yalnızca bir adam olmadığı ve bu "adam"ın hem İnsanoğlu hem de herkes, yani yasanın anonim öznesi olduğu ima edilir. Böylece yasanın anonim öznesi, tam da kapıcının kıllarla kaplı oluşuna ve sivri burnuna dikkat ettiği anda, "beklemeyi tercih" etmeye karar verir. Onun çözüm olmayan çözümü, öyküyü meydana getirir ve sürdürür. Yine de izin, ondan asla esirgenmemiştir: Yalnızca sonraya bırakılmış, tehir edilmiş, ertelenmiştir.[14] Bu tamamen bir zaman sorunudur ve bu, öykünün zamanıdır; yine de zamanın kendisi, anlatının anakronisine göre, huzura çıkışın bu tehir edilişine kadar, erteleme yasasına ya da yasanın gelişimine kadar görünmez.

Yasanın mevcut yasağı, bir buyruğun kısıtlaması anlamında bir yasak değildir; o bir *différance*'tır.[15] Adama "daha sonra" dedikten sonra kapıcı, açıkça şunu belirtir: "Sana bu kadar çekici geliyorsa, yasağıma karşın girmeyi bir dene". Daha önce yalnızca şöyle demişti: "şu an değil". Sonra iyice kenara çekilir ve adamın daima açık kalan, bir engel ya da bariyer koymadan bir sınıra işaret eden kapıdan içeriye bakmasına izin verir. Bu kapı, bir işarettir, ancak katı, opak ya da geçilmez bir şey değildir. İçerisinin (*das Innere*) görüş alanına girmesine izin verir –muhtemelen yasanın kendisinin değil, boş ve geçici olarak yasaklanmış görünen iç mekânların. Kapı fiziksel olarak açıktır, kapıcı zorla yolu kapatmaz. Geçişi doğrudan yasaklamayan, ancak kesen ve erteleyen, geçit vermeyen, daha çok kapıcının sınırda işleyen söylemidir. Adam yasaya değilse bile, mekânlara girmek için doğal, fiziksel özgürlüğe sahiptir. Bu yüzden, adamın girmeyi kendisine yasakladığını kabul etmek zorunda bırakılırız. Yasaya itaat etmek için değil, ancak daha çok yasaya

14 Kafka'nın defterlerinden şu fragmanla karşılaştırınız: "İlk bekçiyi koşarak geçtim. Sonra dehşete düştüm, tekrar geriye koştum ve bekçiye şöyle dedim: 'Siz diğer tarafa bakarken buradan koşarak geçtim'. Bekçi gözlerini ileriye dikti ve hiçbir şey demedi. 'Sanırım gerçekten de yapmamalıydım bunu', dedim. Bekçi hâlâ bir şey demiyordu, 'Sessizliğiniz geçiş iznine mi işaret?' ..." (*Wedding Preparations in the Country and Other Posthumous Prose Writings*, çev. Ernst Kaiser ve Eithne Wilkins, Secker & Warburg, Londra, 1954, s. 354-355) (Ed. n.).

15 Bkz., bu kitapta "... O Tehlikeli Eklenti ..." dpnt. 4 (Ed. n.)

erişim sağlamamak[16] için kendisini zorlaması, kendisine bir emir vermesi gerekir, aslında yasa da ona, şunu emreder ya da bildirir: Gelme bana. Henüz bana gelmemeni emrediyorum sana. Burada ve bunun içinde ben yasayım ve sen bana erişmeksizin talebimi onaylayacaksın.

Çünkü bu yasa yasaklamadır/yasaklayıcıdır/yasaklanmıştır [*interdit*]. İsim ve sıfat. Bu da onun vuku yerinin korkunç çifte bağı olur. O yasaklamadır: Bu, onun yasakladığı anlamına değil, kendisinin yasaklandığı, yasaklanmış bir yer olduğu anlamına gelir. Kendisini yasaklar ve adamı kendi çelişkisine yerleştirmekle kendisiyle çelişir:[17] Yasaya ulaşılamaz, onunla bir saygı *ilişkisi* kurmak için, yasayla uyumlu olun*mamalıdır*,[18] *bu ilişkinin kesilmesi zorunludur*. Yalnızca yasanın temsilcileriyle, örnekleriyle, koruyucularıyla *ilişkiye girilmemelidir*. Ve bunlar haberciler oldukları kadar, araya girenlerdir de. Yasanın kim, ne ya da nerede olduğu konusunda bilgisiz kalmalıyız; o kimdir ya da nedir, kendisini nerede ve nasıl huzura çıkarır, nereden gelir ve nereden konuşur bilmememeliyiz. Yasanın *zorunluluğu*ndan önce olması *zorunlu* olan şeydir bu. [*Voilà ce qu'*il faut *au* il faut *de la loi*]. Ortaçağlarda bir öykünün sonunda yazılı olarak kullanıldığı üzere *Ci falt*.[19]

16 Fransızca *accéder à* hem "accede to" ["onaylamak/razı olmak"] hem de "gain access to" ["erişim sağlamak"] anlamlarına gelir (İng. ç.n.).

17 Bu çelişki, belki de basitçe, kendi içinde sınır aşımını, günahla, kabahatle aktif ya da fiili ilişkiyi varsayan ve böylece üreten bir yasanın çelişkisi değildir. *Yasanın Önünde* belki de, Eski ve Yeni Ahit arasında bir tür hareket ya da ürperme ile, Romalılar'a 7. Mektup gibi hem arşivlenen hem de değiştirilen bir metne yol açar. Bu iki metin arasındaki ilişkiye daha fazla zaman ayrılması gerekir. Paul kardeşlerine, yani "yasayı bilen insanlar"a, "Yasa insana ancak yaşadığı sürece egemendir"i hatırlatır. Ve İsa'nın ölümü kendisiyle günahı "bildiğimiz" bu eski yasanın ölümü olacaktır: İsa'yla birlikte ölen bizler bu yasadan kurtuluruz, aklanırız, her hâlükârda bu yasaya göre, yani yasanm "mektup"unun büyük çağına göre biz ölüyüz ve ona yeni bir "ruh" ile hizmet ederiz. Ve Paul yasasızken yaşadığını; ve yasayla birlikte, emir geldiğinde öldüğünü ilave eder.

18 Orijinali, *il faut ne pas, il ne faut pas*'dır, tam olarak "it must be that one does not, it must not be that one does" ["yapılmaması zorunlu, yapılmamalı"] (İng. ç.n.).

19 *Ci falt*: Ortaçağ yazarının eserinin başlığını ya da kendi ismini vermeden önce, eserinin sona erdiğine işaret ettiği bu son gösterge, Chrétien de Troyes tarafından yazılan tamamlanmamış romans *Kutsal Kâsenin*

Öyleyse bu, dava ve hükümdür, dava muamelesi ve *Urteil*'dır, yasanın ilksel ayrımıdır. Yasa yasaklanmıştır. Ancak bu çelişkili öz-yasaklama insanın kendi kendine karar verme özgürlüğüne olanak tanır, bu özgürlük yasaya girme öz-yasaklaması aracılığıyla kendisini hükümsüz kılsa bile. Yasanın önünde, onun önüne çıkmakla insan yasanın bir öznesidir. Bu açıktır, ancak ona giremediği için *önünde* olduğundan dolayı, aynı zamanda *yasanın dışında*dır (bir yasadışı). Yasanın ne altındadır, ne de içinde. Hem yasanın bir öznesidir hem de bir yasadışı. İçeriyi görmek için eğildiği andan itibaren, şimdilik, onun açık kapıdan daha uzun olduğunu varsaymaya yönlendiririliz –ve bu boy sorununa değinilmesi gerekecek. Kapıcıyı daha dikkatli gözlerken o, aynı anda verilen ve ertelenen bir izni beklemeye karar verir, her ne kadar ilk kapıcının üstü kapalı sözü, ertelemenin belirsiz olacağını öne sürse de. İlk koruyucudan sonra belirsiz sayıda başka koruyucular vardır, muhtemelen bunlar sayısızdırlar ve ilerledikçe daha güçlü ve bu yüzden daha yasaklayıcıdırlar, daha büyük erteleme gücüne sahiptirler. Onların kudreti *différance*'tır, sonsuz bir *différance*; çünkü bu, günlerce ve "yıllar"ca, aslında insanın (adamın) sonuna kadar sürer. Ölüme kadar ve ölüm için, sonludan dolayı sonsuz *différance*. Kapıcının temsil ettiği üzere, yasanın söylemi "hayır" demez, ancak belirsiz biçimde "şu an değil" der. Bu yüzden öykü, hem kusursuz biçimde biter hem de vahşice, ilkelce denebilir, kesilir, kestirilip atılır.

Ertelenen şey, şu ya da bu deneyim, bir zevke ya da bir en yüksek iyiye erişim, bir şeye veya birine sahip olma ya da nüfuz etme değildir. Ölüme kadar sürekli ertelenen şey, ertelemeyi dikte edenden başka bir şey olmayan yasanın kendisine giriştir. Yasa, "*férance*"a, referansa, uyuma, ilişkiye engel olarak ve onu erteleyerek yasaklar. Yaklaşılmaması gereken, yaklaşılamayan şey, *différance*'ın kökenidir: Onun huzura çıkmaması, temsil

---

Hikâyesi'nde kesinlikle ortaya çıkmaz. *Faillir* ("düşmek" ve "aldatmak") ve *falloir* ("yoksun olmak") anlamını veren Latince *fallare*'den türetilen *falt* (ya da *faut*) fiili, Eski Fransızcadaki *ci falt* şekliyle "eksiklik" ve "başarısızlık" fikrini kaybetmeden" "burada sona erer" anlamına gelir. "Böylece eser eksilmeye başladığı yerde sona erer" (Dragonetti, *a. g. e.*, s. 9). Dragonetti'nin bu kitaptaki tezi şudur: "*Kutsal Kâsenin Hikâyesi* oldukça tamdı" (*a. g. y.*).

edilmemesi ve her şeyden önce ona nüfuz edilmemesi gerekir. Bu, yasanın yasasıdır, konusu hakkında asla "Gerçek bu!" diyemeyeceğimiz bir yasa muamelesidir, o şu ya da budur. O ne doğal ne de kurumsaldır; ona asla ulaşılamaz ve o, kendi kökensel ve uygun vuku yerinin derinliklerine asla ulaşmaz. Deyim yerindeyse, uylaşımsal olarak sofistlere atfedilen uylaşımcılığın uylaşımından daha da "sofistike"dir. Daima örtülüdür; yani bir kastın –örneğin, Kafka'nm *Yasalarımızın Sorunu*'nda (*Zur Frage der Gesetze*[20]) sözünü ettiği soylular sınıfının– vekâletle sahipleniyor göründüğü bir gizemdir. Gizem hiçtir –ve bu, iyi korunması gereken gizemdir, ne huzura çıkan ne de huzura çıkarılabilen hiç, ancak bu hiç iyi korunmalıdır. Bu koruma görevi için soylular sınıfına vekâlet verilir. Soylular sınıfı bundan başka bir şey değildir ve, *Yasalarımızın Sorunu*'nun öne sürdüğü üzere, halk kendilerini soylular sınıfından yoksun bırakarak pek çok risk alacaktır. Onlar yasanın özünden hiç anlamazlar. Eğer soylular sınıfı zorunluysa bunun nedeni, yasanın özünün hiçbir öze sahip olmamasıdır; bu öz ne olabilir ne de olamaz. O hem müstehcendir hem de huzura çıkarılamayandır –ve soyluların onun sorumluluğunu almaları gerekir. Bunun için insanın soylu olması gerekir. Eğer Tanrı değilse.

Aslında burada bunun asla bir dava ya da hüküm, mahkeme kararı ya da karar ilâmı sorunu olmadığı, çok daha korkutucu bir durum söz konusu. Bir yasa vardır, *orada olmayan, ancak var olan* bir yasa. Bununla beraber, hüküm erişmez. Bu diğer anlamda doğa adamı, yalnızca yasanın dışındaki yasanın bir öznesi olmakla kalmaz, aynı zamanda hem sonsuz hem de sonlu bir şekilde önceden hüküm giymiştir; önceden hüküm giydirilen bir özne olmaktan çok, daima hazırlanmakta olan ve daima ertelenen bir hükmün önündeki bir özne olarak. Hüküm giyme zorunluluğu şeklinde, yalnızca "daha sonra"yı gösteren yasadan önce erişme şeklinde önceden hüküm giydirilmiştir.

20 *The Problem of Our Laws* (*The Great Wall of China: Stories and Reflections*, çev. Willa ve Edwin Muir, Schocken Books, New York, 1946, s. 254-257) yasaların halk için tamamen meçhul olduğu sınıflı toplumları betimleyen, eski yasaların gizemli biçimde olsa da soylular tarafından titizlikle yapıldığı ve soyluların yaptıkları şey dışında hiçbir yasa olmadığı yönündeki iki düşünce okulunu ortaya koyan kısa bir meseldir.

Ve eğer bu, yasanın özüyle ilgiliyse, demektir ki yasa hiçbir öze sahip değildir. Hazır bulunma olan varolanın bu özünü gözden kaçırır. Onun "hakikat"i Heidegger'in hakikatin hakikati adını verdiği bu değil-hakikattir. Bu sıfatla o, hakikatsiz hakikat olarak, hiçbir şeyi korumayan, açık kalan –ve hiçbir şeye açılmayan– kapıyı koruyan bir kapıcı tarafından korunan *kendisini korur*, kendisini korumaksızın kendisini korur. Hakikat (*Wahrheit*) gibi yasa da kendisinin koruması olur, yalnızca koruma. Ve koruyucu ve adam arasındaki bu tekil bakış.

Ancak, bir bakışın ötesinde, varolanların ötesinde (yasa huzurda bulunan bir şey değildir), yasa sessizce çağırır. Aslında ahlâki vicdandan önce bile o bir karşılık vermeye zorlar, sorumluluk ve koruma talep eder. Hem koruyucuyu hem de adamı, bu tuhaf çifti kendisine çekerek ve kendi önünde durdurarak onları harekete geçirir. Kendi önünde ölüm için varlığı belirler. Başka bir önemsiz yerinden etme, yasanın koruyucusu (*Hüter*) Varlık'ın çobanına (*Hirt*) benzer. Dediğimiz gibi, bu *uzlaşmanın* gerekliliğine inanıyorum, ancak yakınlık ya da metonimi (yasa, Varlık'ın bir diğer adı; Varlık, yasanın bir diğer adı; her iki durumda da Heidegger'in Varlık için söylediği üzere "aşkın") altında belki de, hâlâ bir farkın gizli ya da korunmuş dipsizliği var belki de.

Öykü (hiç gerçekleşmeyen şeyin öyküsü) bize ne tür yasanın – doğal yasanın mı, ahlâki yasanın mı, hukuki yasanın mı, politik yasanın mı?– kendisini kendi değil-tezahüründe tezahür ettirdiğini anlatmaz. Cinsiyete [*gender*] gelince, Almanca *das Gesetz* nötrdür, ne dişil ne de eril. Fransızcada dişili, yasanın temel aracı olarak dili görmezden gelebileceğimiz kadar ihmal edebileceğimiz bir anlamsal bulaşmayı belirler.[21] Maurice Blanchot'nun *Günün Deliliği*'nde (*La folie du jour*) Yasanın bir hayaletinden söz edebiliriz ve bu, dişil bir "siluet"tir, ne bir erkek ne de bir kadın, yasaklanmış ya da olanaksız bir anlatının sözde-anlatıcısına refakatçi olarak gelen dişil bir siluet (bu değil-öykünün bütün öyküsü budur).[22] "Ben" anlatısı

21 "Yasa" baştan sona *la loi* ve *elle*'dir [dişil]; İngilizce çeviri bu örtük cinsiyetlendirme potansiyelini zorunlu olarak atlar (İng. ç.n.) [* Fransızcadaki bu cinsiyetlendirme potansiyeli Türkçede de zorunlu olarak atlanır].

22 Bkz., bu kitapta "Tür Yasası" (Ed. n.).

Yasayı korkutur. Korkuyor ve geri çekiliyor görünen Yasadır. Anlatıcıya gelince, *Yasanın Önünde*'yle uyumlu olmayan başka bir analojiyle o, yasanın temsilcilerinin (polislerin, hâkimlerin, doktorların), yani tam da ortaya koyduğu bir açıklama olsa da kendisinden olanaksızı aktarmak için sunamayacağı bir açıklama talep eden insanların huzuruna çıkışını anlatır.

Burada, ne *kimin* ne de *neyin* yasa, *das Gesetz* olduğunu biliyoruz. Edebiyatın başladığı yer budur belki de. Bir felsefe, bilim ya da tarih metni, bir bilgi ya da enformasyon metni, bir ismi bir bilmeme durumuna terk etmez ya da en azından temel ya da kurucu bir tarzda değil de yalnızca ezkaza yapar bunu. Burada yasa bilinmez, onunla bilişsel bir uyum yoktur; *önünde* bir konum alınacak bir özne, bir nesne de değildir o. Yasanın önünde hiçbir şey beklemez. Bir kadın ya da dişil bir figür değildir o, hatta bir erkek –*homo* ve *vir*– ona girmek ya da nüfuz etmek istese bile (kesinlikle onun tuzağıdır bu). Ancak bir erkek de değildir yasa; nötrdür, cinsel ve gramatik cinsiyetin ötesindedir ve bu yüzden kayıtsız, etkilenmez kalır, *evet* ya da *hayır* yanıtıyla pek de ilgili değildir. Adamın özgürce karar vermesine olanak tanır, beklemesine olanak tanır, onu terk eder. Nötrdür, ne dişil ne de eril, kayıtsız, çünkü o (saygıdeğer) bir kişi mi yoksa bir şey mi, kim ya da ne bilmeyiz. Yasa, bu bilgisizlik uzamında (kendisini göstermeksizin, böylelikle kendisini üretmeksizin) üretilir. Kapıcı, bu görünmeyen tiyatroya nezaret eder ve adam *eğilerek* içeriye bakmak ister. Öyleyse yasa aşağıda mıdır, adamdan daha aşağıda mıdır, yoksa adam *Günün Deliliği*'nin yazarının yasanın "diz"i adını verdiği şey önünde saygıyla eğilip selam mı vermektedir? Eğer yasa gerçekte uzanmıyorsa, ya da adalet ve temsilcilerinden söz ettiğimiz gibi, "oturtul"muyorsa. Bu durumda yasa ayağa kalkmaz, belki de yine bu yüzden insanın kendisini onun *önüne* yerleştirmesi güçtür. Aslında öykünün tüm skenografisi* bir ayakta durma ve oturma draması olacaktır. Başlangıçta, öykünün başında kapıcı ve adam yukarıda, ayakta ve yüz yüzedirler. Metnin sonunda, öykünün [*story*] ve tarihin [*history*] bitmez tükenmez, ancak kesilip atılmış sonunda, insanın sonunda, bu adamın yaşamının sonunda, kapı-

* Perspektif kullanma sanatı.

cı muhatabından çok daha uzun boyludur ve sırası geldiğinde *tehdit edici* bir yükseklikten eğilmek zorunda kalır; ve yasanın öyküsü, kaygılandıracak biçimde beliriveren yükseklik (*Grössenunterschied*) üstünlüğü ya da farkına işaret eder; bu da yavaş yavaş adamın aleyhine değişir ve öykünün zamanını ayarlıyor görünür. Arada, adamın yaşamının da ortası olan metnin ortasında, adam beklemeye karar verdikten sonra kapıcı ona bir tabure verir ve onu oturtur. Adam orada kalır, "günlerce ve yıllarca oturur", tüm yaşamı boyunca. Sonunda, dediğimiz gibi, çocukluğuna geri döner. Yükseklik farkı, jenerasyonlar arası ilişkiye de işaret edebilir. Bu çocuk, oturarak ve gözleyerek büyüyen bir kapıcının önünde küçük bir çocuk (dört, iki ve sonunda üç bacak –tabureyi de hesaba katınız) gibi yaşlı ölür.

Yasa sessizdir ve ona dair hiçbir şey söylenmez bize. Hiçbir şey, yalnızca ismi, genel ismi ve başka hiçbir şey. Yasa Almancada bir özel isim gibi büyük harfle yazılır. Nedir, kimdir, nerededir bilmiyoruz. Bir şey, bir kişi, bir söylem, bir ses, bir belge midir, yoksa basitçe kendisine erişimi sürekli erteleyen, böylelikle bir şey ya da bir kimse haline gelmeyi *kendisine* yasaklayan bir hiç midir?

İhtiyar çocuk sonuçta neredeyse kör olur, ancak güçbelâ şunu bilir: "Dünyanın mı karardığını yoksa gözlerinin mi kendisini aldattığını bilemez olur. Yine de kendi karanlığında, şimdi, Yasanın kapısından söndürülemez biçimde yayılan bir parıltının farkına varır". Yazının en dinî uğrağı budur.

Burada Yahudi yasasıyla bir analoji vardır. Hegel, kendi tarzında yorumlayarak Pompei hakkında bir öykü anlatır. Kutsalların kutsalını barındıran çadır tapınağın [*tabernacle*] kapılarının arkasında ne olduğunu bilmek isteyen triumvir* Tapınağın kalbine, ibadet merkezine (*Mittelpunkt*) yaklaştı. Orada, der Hegel, "meditasyonuna sunulan bir varlık, bir öz, saygı duymasını buyuran anlamlı (*sinnvolles*) bir şey" aradı; "ve gizemli olanın içine girdiğini düşünürken, nihai manzaranın önünde şaşırdı, hayal kırıklığına uğradı ve kendisini aldatılmış (*geta-*

* Roma Cumhuriyeti'nin ilanının ilk yıllarından itibaren devletin yönetim ve idare mekanizmalarının bir parçası olarak oluşturulmuş Triumvirliğin, yetkilerle donatılmış üç üyesinden her biri.

usch) hissetti. 'Boş bir mekân'da aradığı şeyi buldu ve bundan hareketle gerçek gizemin onlarla, Yahudilerle tamamıyla ilgisiz olduğu sonucuna vardı; bu gizem görünmez ve hissedilmezdi (*ungesehen und ungefühlt*)".

Koruyucu ardına koruyucu. *Différance*'a ait bu topoloji [*topique différantielle*], yani koruyucu ardına koruyucu, yüksek ve alçak, uzak ve yakın (*fort/da*), şimdi ve sonra kutupsallığı içinde tehir eder. Kendi yeri olmaksızın aynı topoloji, aynı atopoloji [*atopique*], aynı delilik kendisini yasaklayan hiç olarak ve karşıtlıkları fesheden nötr olarak yasayı erteler. Bu atopoloji vuku bulan şeyi, yani olayın kendisini fesheder. Bu feshetme yasayı doğurur, önünde olarak önünde ve arkasında olarak önünde. Bu yüzden bir öyküye yer vardır ve yoktur. *Différance*'a ait atopoloji öykünün tekrarını *yasanın önüne* sürer. Alıp götürdüğü şeyi, kendi öykü başlığını ona verir. Bu, hem Kafka tarafından imzalanan ve *Yasanın Önünde* şeklinde başlıklandırılan metin için hem de *Yasanın Önünde* sahnesinde *Dava*'nın tümüne yoğunlaşarak *Dava*'nın neredeyse aynı öyküyü anlatıyor görünen pasajı için geçerlidir.

Bu okuma sınırlarının ötesinde, bu öyküsüz öyküyü Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin ya da Freud'un *Totem ve Tabu*'sunun eksiltili zarfı içinde yeniden-kurmak ayartıcı olurdu; ama bu yönde ne kadar uzağa gidersek gidelim, "edebi" olarak adlandırılan bir ilişki meselini, felsefe ya da psikanalizde ortaya çıkan anlamsal içeriklerin yardımıyla ya da bir başka bilgi kaynağını kullanarak asla açıklayamayız. Bunun neden böyle olması gerektiğini gördük: Bizi her olaydan yoksun bırakan bu nihai öykünün, bu saf öykünün ya da öyküsüz öykünün kurgusal doğası edebiyatla olduğu kadar felsefeyle, bilimle ya da psikanalizle de ilişkilidir.

Sonuca varıyorum. Kapıcının son sözleri şunlardır: "Ben şimdi gidip kapatacağım onu". Kapıyı kapatıyorum, sonuca varıyorum (*Ich gehe jetzt und schliesse ihm*).

Belirli bir tıbbi kod açısından *ante portas* ifadesi, Freud'un klinik tanımlama, semptomatoloji ve aetioloji sunduğunu iddia ettiği erken boşalma yerine işaret eder. *Vor dem Gesetz* (başlıkta, *ilk yerde* kaydedilen edat olarak *vor*, "yasanın önünde" yer

alır) başlıklı metinde ya da metnin önünde gerçekleşen ya da gerçekleşmeyen şey, onun *ante portas* yeri ya da değil-yeri; bu, kesinlikle yasalı himen, yasaya giriş (*Eintritt*) değil midir? İhtiyar çocuğun, *küçük yaşlı adamın* ölümüne kadar erteleme, erken boşalmayla ya da boşalmamayla nüfuz etmeyiş olarak yorumlanabilir. Sonuç, yani hüküm ve karar aynıdır. Çadır tapınak boştur ve sirayet ölümcüldür. Yasayla ilişki kesilmiştir, *coitus interruptus*'un, iktidarsızlığın cinsel ya da genital paradigması ve bunda Freud'un kodunu çözdüğü nevrozlar açısından fazlasıyla aceleci biçimde kavranmaya çalışılmaması gereken bir ilişki-sizlik.

Yasanın öyküsüz öyküsü bağlamında, cinsel ilişkiler olarak soğuk bir biçimde adlandıracağımız şeyin sorgulanacağı yer (*n'y a-t-il pas lieu*) değil midir bu? Normal hazlar adı verilen şeylerin bu soruşturmadan kaçamayacağından tamamıyla emin olunabilir.

Güçbelâ çevrilebilir şekilde Fransızca *n'y a-t-il pas lieu* dedim. Bu şunu ima etti: Sorgulan"malıdır". Burada yasayı kuran Fransızca deyiş, aynı zamanda yasayı ilan eder: *il y a lieu de, il faut* anlamına gelir. "... -ması emredilir, yerindedir ya da zorunludur". Bu, yasayla buyrulur.

Aslında kapıcının söylediği şey değil midir bu? "... burada sizin için bir yer var" ["*il y a lieu pour toi, ici*"]. Sizin için mi bir yer var? Ne için biz bilmiyoruz, ama bir yer var. Sizin bilmeniz gerekiyor. *Il y a lieu.* Kapıcı *ante portas* değil, *ante portam*'dır. Hiçbir şeyi yasaklamayarak kapıları değil, kapıyı korur. Ve bu tek kapının biricikliğinde ısrarlıdır. Yasa ne türlü türlüdür ne de bazılarının inandığı gibi evrensel bir genelliktir. Daima bir deyiştir ve bu, Kant düşüncesinin sofistikasyonudur. Kapısı yalnızca sana, *dich*'e, *toi*'ya aittir –biricik olan, yalnızca sana tahsis edilmiş ve senin için belirlenmiş (*nur für dich bestimmt*) bir kapı. Adam kendi sonuna ulaştığı anda, tam da ölmeden önce, kapıcı ona hedefine varmayacağını ya da hedefin ona varmayacağını belirtir. Adam ereğine varmadan sonuna ulaşır. Giriş bir tek ona tahsis edilir ve yalnızca onu bekler; oraya erişir, ancak girişe erişemez; erişmeye erişemez.[23] Erişememeye

23 *Arriver à* "to arrive at" ["-e erişmek"], "to achieve" ["tamamlamak"], "to succeed" ["başarmak"], "to happen" ["gerçekleştirmek"] anlamlarına gele-

erişen, gerçekleşmemeyi başaran bir olayın açıklaması böyle gelişir. Adamın sona yaklaştığını fark eden kapıcı, onun zayıf kulağına duyurmak için bağırır: "Başka hiç kimseye buraya giriş izni verilemezdi, çünkü bu kapı yalnızca senin için yapıldı. Ben şimdi gidip kapatacağım onu".

Ve bu son sözdür, öykünün sonu ya da kapanışı.

Metin, kapıdır, giriştir (*Eingang*), kapıcının bir az önce kapattığı şeydir. Ve sonuca varmak için bu hükümden, kapıcının bu kapatışıyla başlayacağım.[24] Bu şeyi kapatırken metni kapatır. Yine de hiçbir şeyi kapatmaz bu. *Yasanın Önünde* öyküsü metin olarak kendisinden başka hiçbir şey anlatmaz ya da betimlemez. O yalnızca bunu yapar ya da bunu da yapar. Özgöndergesel bir şeffaflığın sağlama bağlanmış bir ayna yansıması içinde değil –bu noktayı da vurgulamam gerekiyor– ancak metnin okunamazlığında, eğer bununla metnin uygun anlamını ve kıskançça gizlediği olası tutarsız içeriğini bu onaylama olanaksızlığı anlaşılırsa. Metin kendisini korur, kendisini devam ettirir –yasa gibi, yalnızca kendisinden söz ederek, başka bir deyişle kendisiyle özdeş olmayışından söz ederek. O ne erişir ne de kimsenin erişmesine izin verir. O, yasadır; yasayı yapar ve okuru yasanın önüne terk eder.

Kesin konuşmak gerekirse. Biz, ölüme kadar, sonsuz bir *différance* dışında öykünün kendisinden başka belirli hiçbir şey söylemeyen, hiçbir tanımlanabilir içerik sunmayan, her şeye rağmen kesinlikle dokunulmaz kalan bu metnin *önündeyiz*. Dokunulmaz: Bununla temasa geçilemeyeni, ele geçirilemeyeni ve nihayetinde kavranamayanı, anlaşılamayanı –ayrıca dokunma *hakkına* sahip olmadığımız şeyi de– anlıyorum. Dediğimiz gibi bu, bir orijinal metindir; onu değiştirmek ya da biçimsizleştirmek veya biçimine dokunmak yasaklanmıştır ya da yasaya aykırıdır. Anlamı ve hedefi konusunda kendisiyle özdeş olmamasına rağmen, temel okunamazlığına rağmen, "biçim" i kendisini mutlak saygıya hak kazanmış bir tür kişisel

bilir (İng. ç.n.).

24 Orjinalde *je partirai de cette sentence (arrêt ou jugement): sentence* "verdict ["mahkeme kararı"] ya da "maxim" ["maksim"] anlamlarına; *arrêt* "halt" ["durdurma/son verme"] ya da "legal judgment" ["yasal hüküm"] anlamlarına gelir (İng. ç.n.).

kimlik olarak sunar ve gerçekleştirir. Eğer birisi bir sözcüğü değiştirseydi ya da tek bir tümceyi başka bir şekle soksaydı, bir hâkim ona metne tecavüz ettiğini, onu ihlâl ettiğini ya da biçimsizleştirdiğini bildirirdi. Kötü bir çeviri, gönderme noktası olarak eylemde bulunduğu varsayılan, yazarı [*author*] tarafından ya da yazarın yasal temsilcileri tarafından yetkilendirilen [*authorized*], resmî statüsü açısından kendi uygun ismi olan başlığıyla tanımlanan ve ilk ve son sözcüğü arasında çerçevelenmiş olan orijinalin önünde durmaya daima celbedilecektir. Bu metnin orijinal kimliğini bozan herkesin yasanın önüne çıkması gerekebilir. Metnin huzurundaki her okurun başına gelebilir bu, eleştirmenin, yayıncının, çevirmenin, varislerin ya da profesörlerin başına. Öyleyse bütün bunlar aynı zamanda kapıcılar ve taşralı adamlardır. Sınırın her iki yanında.

Başlık ve başlangıç sözleri dedim; bunlar, tam olarak "Yasanın Önünde" ve yine "Yasanın önünde". "Ben şimdi gidip kapatacağım onu" son sözlerdir. Kapıcının, vasiyet edilmiş bir korpusun kendisiyle özdeş olmayışını beyan eden, bir mirasın kendisiyle özdeşliğini ilan eden bu "ben"i, metnin ya da yasanın da "ben"idir. Ne özdeşlik ne de özdeş olmama doğaldır, ancak daha çok yasal bir performatifin etkisidir. Bu (şüphesiz yazarın yazımı, edimi ve imzası adını verdiğimiz şeydir de), yasaya dayanan bir metni ve ilk yerde kendisi açısından *önümüze koyar*, sunar ya da önerir. Tam da kendi edimiyle metin, kendisini koruyan ve dokunulmaz kılan yasayı üretir ve ilan eder. Söylediği şeyi yapmakla yaptığı şeyi söyleyerek yapar ve söyler. Bu olanak, bu örnekteki kadar açıkça öz-göndergesel bir biçim almasa bile, her metinde gizlidir. Kafka'nın aynı anda alegorik ve totolojik öyküsü, kendi anlatısının, hiçbir olası deneyimin nesnesi ile bağdaştırmadığı bir kapıdan, hiçbir şeyin önünde, hiçbir şeye açılmayan içsel bir sınırdan geçmemize olanak tanıyan naif göndergesel çerçevesi boyunca işler.

Devant la loi, dit le titre. *Vor dem Gesetz,* başlık böyle der.
Devant la loi, dit le titre. *Vor dem Gesetz,* böyle der başlık.[25]

25 Bu iki satır orijinalden değiştirilmeden alınmıştır (İngilizceye ç.n.).

Metin kendi başlığını taşır ve onunla ilişkilidir. Eğer varsa, uygun konusu, başlığın oyunuyla üretilen etki değil midir? Verili başlığın güçlü işlemini bir eksiltiyle gösterip örtmek için değil midir?

Ayrıca kapı, başlığı kendisinden ayırır. Başlık ya da uygun isim olarak "Yasanın Önünde" ifadesi ile metnin başlangıcı olarak aynı ifadenin arasına sokulur ve böylelikle kökeni yarar. Gördüğümüz üzere, metnin başlangıcı metne aittir ve başlıkla ne aynı değere ne de aynı göndergeye sahiptir, ancak metnin başlangıcı *sıfatıyla* metnin gövdesiyle ilişkisi biriciktir. Korpusun özdeşliğini güvence altına alan sınıra işaret eder. "Yasanın Önünde"nin bu iki olayı arasından, tekrarın kendisi içinden, oradan iki sınırı ayıran bir hat geçer. Kendi hattını bölmekle sınırı yarar. Ancak sanki hiçbir şey olmamış gibi bu eşseslilik etkilenmeden kalır. Sanki hiçbir şey geçmemiş gibi.

Sonuca varıyorum. Çok daha fazla ayrıntıya taşınabilecek bu çözümleme tipini burada kesiyor ve başlangıç soruma dönüyorum.

Bu metnin edebiyata ait olduğu hükmüne varmamıza olanak tanıyan nedir, her hâlükârda edebiyat nedir? Korkarım hiçbir yanıt gelmeyecek. Taşralı bir adamın köylü basitliğine bu soru bir kez daha ihanet etmez mi? Tek başına bu, onu devre dışı bırakmaya yetmez, çünkü insan (bu adamın) aklı soğukkanlılıkla haklarını talep eder; bu akıl hiçbir yaşta bıkıp usanmaz.

Başka bir kütüğe (günlük enformasyon, tarih, bilgi, felsefe, kurgu vb. –edebiyatla zorunlu olarak ilişkili olmayan herhangi bir şeye) ait olabilen bütün unsurları bu metinden çıkarırsak, bu metinde *işlemekte* olan şeyin, çerçeveleme oyunuyla ve sınırların paradoksal mantığıyla temel bir uyumu sürdürdüğünü belli belirsiz hissederiz ki, bu uyum "normal" gönderme sistemine bir tür düzensizlik sokarken, eş zamanlı olarak temel bir göndergesel yapıyı *açığa vurur*. Bir olayın olaylığının kendisinin bir olay olmasından daha fazla gönderme üretmeyen, gönderme yapmayan göndergeselliğe ilişkin muğlâk bir açığa vurmadır bu.

Yine de bunun bir eser oluşturması belki de edebiyata yönelik bir harekettir. Belki de yetersiz, ancak zorunlu bir hareket: Bir eser olmadan, kesinlikle tekil bir performans olmadan edebiyat yoktur ve bu zorunlu yeri doldurulamazlık, bir kez daha, bir edebiyatın daima yapmak zorunda olduğu üzere, tekil olan evrensel olanı katettiğinde, kategorik olan deyişsel olana bağlandığında bu taşralı adamın sorduğu şeyi hatırlatır. Bu taşralı adam, bir kapının evrensel olması gerekirken, gerçekte olduğu şekilde tekil ve biricik olmasını kavrama güçlüğü çekmiştir. Edebiyatla ilgili güçlük çekmiştir.

Biraz önce sözünü ettiğimiz bu çıkarmayı nasıl kontrol edebiliriz? *Dava*'nın kendisi bir karşı kanıt önerir. Orada, farklı bir sınırlar sistemiyle ve her şeyden önce birkaç yüz sayfalık bir kitabın başlığı dışında uygun bir başlık olmaksızın aynı *içeriği* farklı biçimde çerçevelenmiş buluruz. Edebiyatın bakış açısından aynı içerik büsbütün farklı bir eser meydana getirir. Bir eserden diğerine farklılaşan şey, *içerik* de değildir, *biçim* de (anlamlandıran ifade, dil ya da retorik fenomenleri). Çerçeveleme ve göndergesellik hareketleridir.

Her biri diğerinden kesinlikle bağımsız bir parça haline gelen ve her zaman bütünden daha büyük olan bu iki eser, tuhaf akrabalıklarının hatları boyunca, birbirinin metonimik bir yorumu, diğerinin başlığı haline gelir. Bu da yeterli değil. Eğer çerçeveleme, başlık ve göndergesel yapı bu edebi eserin bu şekilde ortaya çıkması için zorunluysa, bu olanak koşulları hâlâ fazlasıyla geneldir ve güçbelâ edebi değer atfedeceğimiz diğer metinler için de saklanır. Bu olanaklar, metne, kendisinden başlayarak *yasa yapma* gücü verir. Bununla beraber, metnin kendisinin daha güçlü koruyucular tarafından korunan daha güçlü bir başka metnin yasasının önüne çıkabilmesi kaydıyladır bu. Gerçekten de biz okurların yasanın önüne çıkar gibi önüne çıktığımız metin (örneğin "edebi" adı verilen metin ve özellikle Kafka'nın bu öyküsü), kendi koruyucuları (yazar, yayıncı, eleştirmenler, akademisyenler, arşivciler, kütüphaneciler, avukatlar vb.) tarafından korunan bu metin, daha güçlü bir yasalar sistemi ("daha güçlü bir koruyucu"), özellikle de bütün bu şeyleri meşrulaştıran yasalar ve top-

lumsal uylaşımlar dizisiyle güvence altına alınmazsa, yasayı kuramaz.

Kafka'nın metni edebiyat hakkında bütün bunları söylüyorsa, bize sunduğu güçlü eksilti bütünüyle edebiyata ait değildir. Edebiyatın yasaları, kendisi olmadan hiçbir edebi özgüllüğün şekil ya da töz kazanmadığı bu yasa *hakkında* bize konuştuğu yer, bu yer, yalnızca edebiyatın *içinde* olamaz.

Şüphesiz belirli bir yasa tarihselliğini ve belirli bir edebiyat tarihselliğini *birlikte* düşünmek zorunludur [*il y a lieu de penser*]. Şiirden ya da belles-lettres'den çok "edebiyat"tan söz ediyorsam bu, bu tür edebiyatın görece modern özgüllüğünün yasal tarihteki bir döneme yakın ve özsel bir uyumu sürdürdüğü hipotezini vurgulamak içindir. Farklı bir kültürde ya da eserlerin mülkiyeti üzerine pozitif yasanın, açık ya da örtük mevzuatın tarihinin farklı bir dönemindeki, örneğin Ortaçağ'daki ya da daha önceki Avrupa'da bu metnin kimliği, başlığıyla, imzalarıyla, kendi sınırları ya da diğer metinlerin sınırlarıyla oyunu, bütün bu çerçeveleme sistemi farklı biçimde ve farklı uylaşımsal güvenceler altında işlev gösterirdi. Ortaçağ boyunca kurumsal koruma ve denetim olmadığından dolayı değildi bu.[26] Ancak müstensihlerin ya da diğer "koruyucular"ın dönüştürücü inisiyatiflerine, varisler ya da diğer yazarlar (ister anonim olsun ister olmasın, ister mahlaslarla maskelensin ister maskelenmesin ya da isterse az çok tanımlanabilen bireyler ya da gruplar olsun) tarafından uygulanan aşılamalara daha kolay teslim olan eserlerin kimliğini düzenleme konusunda oldukça farklı tarzda bir koruma bulunmasından kaynaklanıyordu. Ancak eseri koruyan yasal ve bu yüzden politik kurumun yapısı ne olursa olsun, eser daima *yasadan önce* ve *yasanın önünde*dir ve olmayı sürdürür. Eser, yalnızca yasanın koşulları altında bir varoluşa ve bir töze sahiptir ve eserler üzerindeki mülkiyet haklarını, korpusların kimliğini, imzaların değerini, yaratım, üretim ve yeniden-üretim arasındaki farkı vb. içeren sorunları düzenleyen yasanın yalnızca belirli bir döneminde "edebi-

26 Dragonetti, *a. g. e.*, s. 52 vd.; ayrıca krş., Ernst Kantorowicz'in çalışmaları, özellikle de *Selected Studies*'de (J. Augustin, Locust Valley, N. Y., 1965) yeniden yayımlanan "Sovereignty of the Artist" başlıklı makalesi.

yat" haline gelir. Genel hatlarıyla söylemek gerekirse bu yasa, Avrupa'da on yedinci yüzyılın sonları ile on dokuzuncu yüzyılın başları arasında kuruldu. Yine de bu yasayı destekleyen edebiyat kavramı müphemliğini sürdürür. Burada pozitif yasalar öteki sanatlara da özgü olmaya göndermede bulunuyordu ve kendi kavramsal önvarsayımlarına hiçbir eleştirel ışık tutmuyordu. Burada önemli olan şey, bu muğlâk önvarsayımların "koruyucular"ın, eleştirmenlerin, akademisyenlerin, edebiyat teorisyenlerinin, yazarların ve filozofların da payına düşmesidir. Bunların hepsi, bir yasaya başvurmak ve onun önüne çıkmak, hem onu kollamak hem de onun tarafından kollanmak zorundadırlar. Bunların hepsi, tikel ve evrensel konusunda yasayı naif biçimde soruşturur ve hiçbiri *différance*'ı içermeyen bir yanıt almaz: Daha fazla (olmayan) yasa ve daha fazla (olmayan) edebiyat [*plus de loi et plus de littérature*].

Bu anlamda Kafka'nın metni bize, belki de herhangi bir metnin yasa-önünde-oluşunu anlatır. Bunu, hem ona ilerleyerek hem de ondan geri çekilerek, eksiltiyle yapar. Kendisi (dillendirdiği) yasadan önce, belirli bir yasa tipinden önce olduğu kadarınca, yalnızca verili bir dönemin edebiyatına ait değildir. Ayrıca metin, kendisinden bir edebi etki olarak söz edip –ve böylece söz ettiği edebiyatı aşarak– dolaylı olarak edebiyata işaret eder.

Ancak edebiyatı aşmak bütün edebiyat için zorunlu değil midir? [*Mais n'y a-t-il pas lieu, pour toute littérature, de déborder la littérature?*] Yalnızca ne ise o olan, edebiyat olan bir edebiyat nedir? Kendisi olsaydı, artık kendisi olmazdı. "Yasanın Önünde"nin eksiltisinin bir parçasıdır da bu. Sınırları saf ve başlıkları bölünemeyen bir alanda, bir sahada, bir bölgede bir fenomenin ya da nesnenin, hatta bir eserin içerilmesinden söz edilemediği gibi, edebiyata *aidiyet* olarak "edebilik"ten de kesinlikle söz edilemez. Eser, kitap, bu alana ait değildir, alanın dönüştürücüsüdür.

Belki de edebiyat yalnızca dilsel olmayan tarihsel koşullar altında, daima bir tür yıkıcı yasallığa açık bir konum işgal etmeye başlamıştır. Kendisi tamamıyla yıkıcı olmaksızın, aslında genellikle aksine, bir süreden beri bu yeri işgal etmiş olabilir.

Bu yıkıcı yasallık o öz-kimliğin asla güvence altına alınmamasını, güvence de vermemesini gerektirir; ve yasanın, yalnızca edebiyatın boyun eğeceği yasanın değil, edebiyatın olabileceği yasanın bildirimlerini performatif biçimde üretecek bir gücü de varsayar. Böylelikle bizzat edebiyat yasa yapar, bu yasanın yapıldığı yerde ortaya çıkarak. Bu yüzden her ne kadar mevcut yasalarla korunma sağlıyor ve kendi ortaya çıkış koşullarını onlarda buluyorsa da belirli bazı koşullar altında mevcut yasaları bertaraf etmek için dilsel performatifliğin yasa koyucu gücünü uygulayabilir. Bu, belirli dilsel yapıların göndergesel belirsizliğinden kaynaklanır. Bu koşullar altında edebiyat, yasayı saptırırken ya da bozarken tekrarlayarak *yasayı oyna*yabilir.[27] Herhangi bir performatifin uylaşımsal koşulları da olan bu koşullar, herhangi bir uylaşım sırasında dilsel bir doğanın tanımına ya da sözleşmesine yol açabilse de şüphesiz salt dilsel değildir. Burada bütün bu sorunsala, yani dil olmaksızın dili, dilin ötesindeki dili, dilsiz olan, ancak zaten yazının musallat olduğu bu güçler etkileşimini yeniden-ele geçirmek zorunda kaldığımız zamana, oyunun kurallarının ve yıkımın sınırlarının olduğu kadar, bir performatifin koşullarının da kurulduğu yere ilişkin en güç noktalardan birine değiniyoruz.

Yasayı oynadığı o kaçış anında bir edebiyat edebiyatı geçer. Yasayı yasadışından ayıran hattın her iki yanındadır, yasanın önünde olmayı yarar, bu taşralı adam gibi hem "yasanın önünde"dir hem de "yasadan önce"dir [*"devant la loi" et "avant la loi"*]. Kapıcının da olduğu gibi yasanın önünde olmaktan önce. Ancak böylesine farklı bir alanda gerçekleşmiş olur muydu bu? Edebiyatı isimlendirmeye uygun olur muydu [*y aura-t-il lieu de*]?

Güçbelâ kategorik bir okuma sahnesidir bu. Tehlikeli açıklamalara cüret ettim, yorumları çoğalttım, sorular sordum ve bu soruları çarpıttım, yarı yolda kodçözümlerinden vazgeçtim, enigmaları olduğu gibi bıraktım; suçladım, akladım, savundum, övdüm, mahkemeye çağırdım. Bu okuma sahnesi münferit bir öykü etrafında yoğunlaşmış görünmekteydi. Yine de *Yasalarımızın Sorunu* ya da Paul'ün Romalılara 7. Mektubu'yla

27 *Jouer la loi*, "yasayı oynamak"ı olduğu kadar, hem "yasa olmayı oynamak" hem de "yasayı kandırmak"ı da ima eder (İngilizceye ç.n.).

da ilişkili olabilecek bütün bu metonimik yakın bağlantıların yanı sıra bu tefsirî dramatizasyon belki de ve esasen *Dava*'mn bir parçası ya da bir uğrağı, bir fragmanıdır. Bu yüzden *Dava* biraz önce duymuş olduğunuz her şeyin bir *mise-en-abyme*'ini* zaten başlatmış olabilir, şayet *Yasanın Önünde* bizzat *Dava*'yı ve onunla birlikte bizi içine çeken daha güçlü bir eksilti aracılığıyla aynı şeyi yapmıyorsa. Bildiğimiz kadarıyla Kafka'nın yaşarken bu başlık altında yayımlamış olacağı yalnızca *Yasanın Önünde* olsa bile, kronolojinin burada pek önemi yoktur. Bu *contre-abyme*'in* yapısal olanağı, bu düzene bir meydan okuma başlatır.

Dava'da (9. Bölüm, "Katedralde") doğal olarak başlık dışında *Yasanın Önünde*'nin bütününü oluşturan metin, bir rahip tarafından *tırnak işaretleri arasında* aktarılır. Bu rahip yalnızca bir anlatıcı değildir, bir öyküyü alıntılayan ya da anlatan kişidir. Kutsal yazılardaki yasanın metnine değil, ancak kendi deyişiyle "Yasanın girişindeki yazılar"a ait olan bir eserden alıntı yapar: "'Sen Mahkeme hakkında kendini aldatıyorsun', der rahip [K.'ya]. 'Yasanın girişindeki yazılarda bu belirli aldanış şöyle tanımlanır: Yasanın önünde ... durmaktadır'", vb.[28] Bu bölüm bütünüyle rahip ve K. arasında *Yasanın Önünde* ile ilgili olağanüstü bir Talmudî

---

* Merkezinde kendisinin bir kopya minyatürünü taşıyan bir armayı gösteren, başlangıçta hanedan armacılığına ait bir terim olan *mise-en-abyme* [derin anlatı], sonsuzluğa ya da dipsizliğe yerleştirmek anlamlarına gelir. İki ayna arasında bulunmanın, bir imgenin sonsuz yeniden-üretilişinin görsel deneyimine işaret eder. Batı sanatında *mise en abyme* bir imgenin kendisinin daha küçük bir kopyasını taşıması ve ardışıklığın sonsuzca tekrarlanması şeklinde biçimsel bir tekniktir. André Gide tarafından edebi anlatılarda aynı tekniği tanımlamak için kullanılmıştır. Çağdaş eleştiride, 1950'lerden beri daha genel bir anlamda romanda özdüşünümlülüğü ya da öz-bilinçliliği tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu bağlamda *mise en abyme* bir tür çerçeve öyküdür, ana anlatı çerçeve öykünün bir özelliğini kuşatmak için kullanılır. Yapıbozumcu eleştiride dilin metinlerarası doğasının bir paradigması olarak işlev gösterir. Bkz. Start Sim (ed.), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, çev. Mukadder Erkan-Ali Utku, Ebabil, Ankara, 2006, s. 322-323.

* Karşı-dipsizlik, karşı-derinlik; *abyme* ve *contre-abyme* birbirine bakan iki ayna figürü olarak işlev gösterir.

28 *The Penguin Complete Novels of Franz Kafka*, çev. Willa ve Edwin Muir, Penguin Books, Harmondsworth, 1983, s. 161. Bundan sonraki tüm göndermeler bu basıma yapılacak (İng. ç.n.).

tefsir sahnesidir. Bunun dokusunu, tüm ayrıntılarını incelemek saatler alır. Bu sahnenin genel yasası, rahip ve K. arasındaki hermenötik diyalogun konusu olarak görünen metnin (tırnak işaretleri arasındaki kısa öykünün, isterseniz *Yasanın Önünde*'nin) ortaya çıkardığı tefsirî tartışmanın tamamen ayrıntılı programıdır da; sırasıyla kapıcı ve taşralı adam olan, yasanın önündeki yerlerini değiştiren, birbirlerîni taklit eden, birbirlerine yönelen rahip ve K. Tek bir ayrıntı kaçırılmaz ve isterseniz başka bir sabırlı okuma oturumu boyunca bunu doğrulayabiliriz. Sizi burada günün ya da günlerimizin sonuna kadar tutmak istemiyorum, oturmuş olsanız da, kapıda değil, kalenin içinde oturmuş olsanız da. Sonuca varmak için, bu bölümden yalnızca birkaç yeri alıntılayacağım, bir yola serpilen beyaz çakıl taşları gibi bir parça ya da birkaç ay önce Prag'da, tam da yasanın temsilcilerinin başka şeyler arasında ziyaretine gittiğim filozofun bir "Kafkolog" olup olmadığını bana sordukları (Prag'a, *aynı zamanda* Kafka'nın izlerini takip etmeye de geldim, dedim) davasız bir tutuklama ve bir soruşturmadan önce yeniden gördüğüm haham Loew'in kabri üzerine serpiştirilen beyaz çakıl taşları gibi; resmî olarak atanan avukatım bana şöyle dedi: "Kafka'nın bir öyküsünü yaşadığınızı hissediyor olmalısınız"; ve beni terk ederken: "O kadar da trajik görmeyin bunu, bir edebi deneyim olarak yaşayın". Ve ben, bavulumda bulunduğu öne sürülen uyuşturucuları gümrük memurları görmeden önce hiç görmediğimi söylediğimde, savcı şu yanıtı verdi: "Bütün uyuşturucu kaçakçılarının söyledikleri şey bu".

Öyleyse işte küçük beyaz çakıl taşları. Önceden verilen hüküm ve önyargı meselesidir bu:

> "Ama ben suçlu değilim" dedi K.; "bu bir yanlış anlama. İş buraya varıyorsa, bir insan nasıl suçlu olarak adlandırılabilir? Biz hepimiz burada yalnızca insanız, her birimiz kadar". "Bu doğru", dedi rahip, "ama bütün suçlu insanların konuşma tarzı bu". "Siz de mi bana karşı önyargılısınız yoksa?" diye sordu K. "Size karşı hiçbir önyargım yok", dedi rahip. "Teşekkür ederim", dedi K. "ama bu davayla ilgilenen başka herkes bana karşı önyargılı. Hiç ilgisi olmayanları bile etkiliyorlar. Durumum giderek güçleşiyor". "Bu meseleye ilişkin gerçekleri yanlış yorumluyorsunuz", dedi rahip. "Mahkeme kararı bu kadar çabuk çıkmaz ortaya, dava ancak yavaş yavaş karara dönüşür". (s. 159-160)

Rahip K.'ya başlıksız öyküyü –yasayı *önünde yer alan* eserlerden alınan "yasanın önünde"nin öyküsünü– anlattıktan sonra K., "kapıcı adamı aldatmış" sonucuna varır. Buna karşı –belirli bir dereceye kadar kendisini kapıcıyla özdeşleştiren– rahip, Talmudî üslupla şöyle başlayan uzun bir ders boyunca kapıcının savunmasını üstlenir: "Metne yeterince saygı göstermiyorsun ve öyküyü değiştiriyorsun". Bu ders boyunca başka şeyler yanında özellikle tam da okunamazlığıyla *Yasanın Önünde*'yi okumaya yönelmiş olan rahip, şu uyarıda bulunur: "Yorumcular bu konuda şuna dikkat çekerler: 'Herhangi bir meselenin doğru anlaşılması ile yanlış anlaşılması birbirini tümüyle dışlamaz'" (s. 164).

İkinci sahne: Rahip, K.'yı ikna eder; böylece o da kendisini kapıcıyla özdeşleştirir ve onu haklı çıkarır. Hemen sonra rahip yorumu ters çevirir ve özdeşleşme alanlarını değiştirir:

> "Siz öyküyü benden daha doğru biçimde ve daha uzun süredir inceliyorsunuz", dedi K. İkisi de kısa bir süre sustular. Sonra K. şöyle dedi: "Öyleyse adamın aldatılmadığını mı düşünüyorsunuz?" "Yanlış anlamayın beni", dedi rahip, "size bu konuyla ilgili çeşitli görüşleri aktarıyorum yalnızca. Bunları fazla önemsememelisiniz. Metin değiştirilemez ve yorumlar çoğu kez yorumcunun şaşkınlığını ifade eder yalnızca. Bu olayda aldatılan kişinin aslında kapıcı olduğunu iddia eden bir yorum bile var". "Zorlama bir yorum bu", dedi K. "neye dayanıyor?" (s. 164)

Böylelikle, bir şekilde Aziz Paul türünde, yasaya göre, yasa üzerine ve yasaya karşı konuşan, Romalılara Mektup'un "mektubu eskimiş" Paul'ü türünde hem bir başrahip hem de haham olan rahipten kaynaklanan ikinci bir tefsirî-Talmudî dalgaya yakalanıyoruz; ayrıca bu rahip, "yasanın dışında günah ölüdür" diyen kişidir: "Eskiden yasanın dışında canlıydım, emir geldiğinde günah canlandı ve ben öldüm..." (Romalılar 7).

"'[Bu yorum] kapıcının saflığına dayanıyor' diye yanıtladı rahip, 'bu argüman kapıcının Yasayı içeriden bilmemesi, bir aşağı bir yukarı gezindiği Yasaya giden yolu bilmesidir yalnızca. İçeriye ilişkin fikirlerinin çocukça olduğu kabul ediliyor ve adamın önünde umacı gibi gösterdiği diğer koruyuculardan korktuğu varsayılıyor. Aslında adamın korktuğundan daha fazla korkuyor onlardan...'" (s. 164-165).

İnanılmaz bir sahnenin geri kalanını okumayı size bırakıyorum, burada rahip-haham bu öyküyü ayrıntılarıyla incelemeye –ya da piresizleştirmeye– devam eder, ki onun kripto çözümü bu küçük yaratığı bile ortaya çıkarır.[29]

Her şey, *en abyme*,* *Yasanın Önünde*'yi içermeden içerir [*tout y comprend, sans comprendre*], örneğin çadır tapınağmkine benzer parıltıyı ("Elindeki lamba çoktan sönmüştü. Bir ara bir azizin [belki de Aziz Paul'ün] gümüş heykeli, tam önünde, gümüşünün parıltısıyla parıldadı ve hemen ardından yine karanlığa gömüldü. Rahibe tamamıyla tabi olmaktan kurtulmak için K. sordu: 'Şu an anakapının yakınında değil miyiz?' 'Hayır', dedi rahip, 'uzağındayız. Artık gitmek mi istiyorsunuz?'" (s. 167)); ya da yine *Yasanın Önünde* ile aynı *contre-abym*'de başrahipten beklemesini isteyen K.'dır ve bu aynı istek rahip-yorumcudan kendisine bir soru sormasını istemeyi de içerir. Ondan soru sormasını isteyen K.'dır ("'Biraz bekleyin lütfen'. 'Bekliyorum' dedi rahip. 'Benden istediğiniz başka bir şey yok mu?', diye sordu K., 'Hayır', dedi rahip". (s. 167)). Unutmayalım ki başrahip öykünün kapıcısı gibi bir kapıcı olduğu kadar yasanın bir temsilcisidir de, çünkü cezaevlerinin rahibidir. *Ve K.'ya kendisinin* kim olduğunu, kapıcı ya da cezaevlerinin rahibi olduğunu değil, ancak kendisinin, yani rahibin kim olduğunu önce bizzat K.'nın anlaması ve söylemesi gerektiğini hatırlatır. Bu bölümün son sözcükleri şunlardır:

> "Önce siz anlayın benim kim olduğumu", dedi rahip. "Siz cezaevi rahibisiniz", dedi K., tekrar rahibe yaklaşarak; Banka'ya dönmek için söylediği kadar acele etmesine gerek yoktu, pekâlâ biraz daha kalabilirdi. "Yani mahkemenin adamıyım", dedi rahip. "Öyleyse sizden ne isteyebilirim ki? Mahkeme sizden hiçbir şey istemiyor. *Das Gericht will nichts von dir. Es nimmt dich auf, wenn du kommst, und es entlässt dich, wenn du gehts.* Gelirseniz sizi alıyor, giderseniz sizi bırakıyor." (s. 168)

29 *Cherche jusqu'à la petite bête*, ayrıca "kılı kırk yarmak" anlamında konuşma diline ait bir deyiştir (İngilizceye ç.n.).

* Dipsizlik içinde, derinlik içinde

6
Tür Yasası

♣ Tür–edebi tür [*genre*], ayrıca cinsiyet [*gender*], genus ve daha genel olarak taksonomi– sorunu, yasa sorununu beraberinde getirir, çünkü kurumsallaşmış bir sınıflandırmayı, yürürlüğe konulabilir bir bulaşmazlık ve çelişmezlik ilkesini ima eder. Ancak tür, kendisini varlığa getiren sınırları daima potansiyel olarak aşar, çünkü bir türün bir üyesi açık ya da örtük bir işaretle daima kendi üyeliğine işaret eder; söz edimi teorisi terminolojisinde bunun türsel alanla ilişkisi, bir *kullanım* [*use*] meselesi olduğu kadar, bir *anma* [*mention*] meselesidir. Derrida bunu rastlantısal ve seçmeli bir olanak olarak değil, türün kurucu niteliği olarak görür; ve böylesi bir anmanın ya da anma olanağının en önemli özelliği, kendisinin, andığı türe ait olduğunun söylenememesidir. Derrida bu yeniden-işaretlemeye, bu aynı anda içeride ve dışarıda oluşa, "tür yasasının yasası" adını verir.

Derrida'ya göre bu meseleleri üreten metin, Maurice Blanchot'nun kısa kurgusu *Günün Deliliği*'dir [*La folie du jour*]. Bu, anlatıcı "ben" ve yasa arasındaki bir karşılaşmayı sahneleyen bir metindir –ya da daha çok iki karşılaşmayı, çünkü yasa, hem temsilcileri (burada tıbbi uzmanlar) tarafından uygula-

nan şey olarak hem de gizemli, görünüşte dişil bir figür olarak bir çifte kisveyle ortaya çıkar. Derrida, Blanchot'nun yazımının şaşırtıcı niteliğini küçümsemez; *Parages*'a (Blachot üzerine makalelerinin bir derlemesi) yazdığı girişte Blanchot'nun daha açık bir biçimde eleştirel ya da felsefi olan eserlerden ayrı olarak, "edebi" adı verilebilecek eserlerle ilişkisinden söz eder:

> Bu kurgular benim için erişilmezdi, sanki yalnızca büyüleyici parıltıların ve ara sıra, ancak düzensiz aralıklarla, sahilde görünmeyen bir deniz feneri ışığının kendisinden bana geldiği bir sise gömülmüş gibi. Burada bu rezervden şimdi çıktıklarını söylemeyeceğim; aksine. Ancak tam da gerçeği gizlemelerinde, *aslında* erişilmezliğin uzaklığında, ona isimler verme edimiyle bu erişilmezliğe açıldıklarından dolayı bana kendilerini yeniden-sundular. Şimdi kaçınılmaz bir güçle, en ihtiyatlı, ancak en kışkırtıcı güçle, takıntı ve inanç gücüyle, insanların onlarla bağlantılı olarak sözünü ettiği büyülenmenin daima ötesinde hakikatsiz bir hakikatin emri. İnsanlar bu büyülenmeyi *deneyimlemezler.* Onu katederler, betimlerler, onu kullanmaktan ya da büyülenmiş gibi yapmaktan çok, onu düşünceye teslim ederler. (s. 11)

Günün Deliliği'nde değinilen büyüleyici konular arasında yasa (ve bu açıdan bu yazı "Yasanın Önünde"nin devamı niteliğindedir), cinsiyet, olumlama, delilik, anlatı ve yukarıdaki alıntının öne sürdüğü üzere büyülenme vardır. Ancak öykü Derrida için özel ilgi konusudur, çünkü yalnızca belirli bir içeriğin bir temsili değildir; öyle olsaydı felsefi açıdan başka bir şekilde ifade edilebilirdi. Blanchot'nun metni (çeşitli versiyonlarıyla) anlatıyla ilgili yerinden etmeleri ve istilâları yasalaştırır –dikkat edilebileceği üzere, tatmin edici bir organik biçimin gerçekleştirilmesiyle değil, bir organik birlik teorisinin önvarsaydığı başlangıçtaki içerik ve biçim ayrımına meydan okuyan bir tarzda. Özellikle türsel bir işaretin kullanılması ya da daha çok bunun anılması ve anlatının türün çizgiselliğine ve kapanışına uymayı reddetmesi, *Günün Deliliği*'ni –ve Derrida'nın ona yanıtını– okuma deneyimini, (herhangi bir söylemsel açıklamanın ötesinde) mutlak saflığı sürdüren bir tür yasasının yetersizliğini ve edebi kurumun bu açık başarısızlığının üretkenliğini kanıtlayan bir okuma deneyimi kılar.

♣ "La loi du genre", ilk olarak, 1979 Haziran'ında Strasbourg'da düzenlenen *Tür* (*Genre*) üzerine uluslararası bir kolokyumda konferans olarak sunuldu. Metnin ilk versiyonu *Glyph*'in 7. cildinde (1980) Avital Ronell'in İngilizce çevirisiyle birlikte yayımlandı (bu cilt aynı kolokyumda sunulan diğer bildirileri de içermektedir). Burada Ronell'in çevirisi, 1986'da, Blanchot'nun kurguları üzerine "Pas", "Survivre" (İngilizceye "Living On/ Borderlines" başlığıyla çevrilmiştir) ve "Titre à préciser" (İngilizceye "Title [to be specified]" başlığıyla çevrilmiştir) başlıklı diğer üç makaleyi de içeren *Parages*'da ([Galilée, Paris], s. 249-287) yayımlanan gözden geçirilmiş versiyonu ışığında yapılan bazı editöryal değişikliklerle sunuluyor.

Türler karıştırılmamalı.[1]

Türleri karıştırmayacağım.

Tekrar ediyorum, türler karıştırılmamalı. Onları karıştırmayacağım.

Şimdi varsayalım ki, bu sözcelerin tümünü kendi kendilerine yankılanmaya bırakıyorum: Varsayalım ki: Onları kendi kaderlerine terk ediyorum, rastlantısal gücüllüklerini serbest bırakıyorum ve onları sizin işitiminize, sürdürdükleri herhangi bir hareketliliğe teslim ediyorum; siz de ben arkalarında durmak zorunda kalmadan her çeşit etkiyi oluşturmalarına olanak tanıyorsunuz.

Yalnızca şunu söyledim ve tekrarladım: Türler karıştırılmamalı; onları karıştırmayacağım.

"Benim" dilimden hareketle kavranmalarına kendisi üzerinden izin verdiğim açık bağlam göz önüne alındığında, bu sözceleri (ki başkaları söz edimleri olarak adlandırabilir) he-

1 *Ne pas mêler les genres*; tamı tamına "not to mix genres" ["türleri karıştırma(mak)"] –Fransızca deyiş salt bir mastar ya da bir emir olabilir ve Derrida, izleyen tartışmada, bu kararlaştırılamazlığı kullanır. İngilizce karşılığı "No mixing of genres" ["Türlerin karıştırılmaması"] olabilir (Ed. n.).

men hiç belirlenmemiş bir biçimde aktardığım sürece –bunu yaptığım sürece, çeşitli yorumlayıcı seçenekler arasında seçim yapmakta zorlanabilirsiniz. Tanıtlayabildiğim kadarınca bunlar kalabalıktır. Açık ve esasen öngörülemez bir dizi oluştururlar. Ancak *en azından* iki işitme tipiyle, iki yorum kipiyle ya da, şu sözcüklere daha fazla şans vermeyi tercih ederseniz, iki farklı hipotez türüyle ayartılabilirsiniz. Hangileriyle?

Bir yandan bu, önermeleri betimleyici, konstatif ve nötr türe ait parçalı bir söylem meselesi olabilir. Bu durumda "türlerin karıştırılmaması"ndan ibaret işlemi isimlendirmiş olurdum. Onu değerlendirmeksizin, önermeksizin ya da ona karşı uyarıda bulunmaksızın, elbette herhangi birini ona bağlamaksızın nötr bir tarzda bu işleme işaret etmiş olurdum. Yasayı kurma ya da bunu bir yasa edimi kılma iddiasında bulunmadan parçalı bir sözce içinde bir pratiğin, bir edimin ya da olayın, nasıl isterseniz, anlamını çağrıştırmış olurdum yalnızca: Bu da "türlerin karıştırılmaması" meselesi söz konusu olduğunda bazen ortaya çıkan şeydir. Aynı duruma ve aynı tip, aynı kip, aynı tür –ya da aynı düzen– bir hipoteze göndermeyle: "Türleri karıştırmayacağım" dediğimde, neyin ortaya çıkacağını peşinen söyleyen, onun konstatif kipte ya da türde, yani bu şekilde ortaya çıkacağını öngören ima edici bir betimlemeyi –emir demiyorum– betimleyici işareti ayırt etmiş olabilirsiniz. Türleri karıştırmayacağım. Öyleyse gelecek zaman, kendi kendinize hüküm verebileceğiniz üzere, kesinlikle gerçekleşecek olan şeyi betimler; ancak kanımca bir taahhüt oluşturmaz. Burada size bir söz vermiyorum ya da kendi kendime bir emir vermiyor veya boyun eğmeye karar verdiğim bir yasanın otoritesine başvurmuyorum. Bu durumda gelecek zaman, vaat edici ya da emredici bir tipe ait performatif bir söz ediminin zamanını belirlemiyor.

Ancak başka bir varsayım, başka bir işitme tipi ve başka bir yorumlama da bu kadar meşru olurdu. "Türler karıştırılmamalı" sert bir emir olarak şaşırtabilirdi sizi. Eksiltili, ancak herkesin bildiği üzere, kavramı işgal eden ya da *tür*ün değerini oluşturan bir "yap" ya da "yapma" yasasına giderek daha otoriter celpleri yankıladığını işitmiş olabilirdiniz. *Tür* sözcüğü

sesletilir sesletilmez, işitilir işitilmez, kavranmaya çalışılır çalışılmaz, bir sınır çizilir. Ve bir sınır kurulduğunda normlar ve yasaklamalar çok uzakta değildir: "Yap", "Yapma", der "tür", bu *tür* sözcüğü, figürü, sesi ya da tür yasası. Ve ister "doğa" ya da *phusis* adı verilen şeyin (örneğin bir biyolojik *tür* ya da insan *türü*, genel olan her şeyin bir türü) türsel ya da genel bir belirlenimine ilişkin bir sorun olsun isterse doğal-olmayan olarak işaret edilen ve *teknē*, *thesis*, *nomos*'la (örneğin sanatsal, şiirsel ya da edebi bir türle) bağlantılı o değerlere göre *phusis*'e karşıt olduğuna bir zamanlar inanılan yasalara ya da emirlere dayalı bir tipoloji sorunu olsun, türün bütün türleri için söz edilebilir bundan.[2] Ancak bütün bu tür enigması, belki de en sıkı biçimde türün iki türü arasındaki bu sınırın içinden doğar; ne ayrılabilen ne de ayrılamayan bu iki tür, "ben"in "biz" türünün bir cinsi olduğu düşünülemeden, eş zamanlı olarak ve ayırt edilemez biçimde "ben" ve biz, ben tür, biz türler diyerek, her birinin ötekinin figüründe ortaya çıkan bir alıntı olarak ötekine taraf-sızca hizmet verdiği, biri olmaksızın ötekinin tuhaf bir çiftini oluşturur. Çünkü bizim, örneğin biz ikimizin bir türü oluşturduğumuza ya da bir türe ait olduğumuza kim inandırır bizi? Bu yüzden tür kendisini ilan eder etmez bir norma saygı duyulmalıdır; bir sınır çizgisi geçilmemelidir; katışıklık, anomali ya da ucubelik riskine girilmemelidir. Ve böylelikle bu tür yasası, *phusis*'e atfedilen önem ve değer göz önüne alınmaksızın, *phusis*'in bir belirlenimi olarak ya da belki de *phusis*'in hedefi olarak yorumlansın ya da yorumlanmasın bütün hallere girer. Bir tür, olduğu şeyse ya da *telos*'undan dolayı yönelmiş olduğu şey olarak varsayılıyorsa, o zaman "türler karıştırılmamalı"; türlerin karıştırılmaması gerekiyor, türlerin karıştırılmasına bulaşmamak gerekiyor. Ya da daha kesin olarak, türlerin birbirine karışmaması gerekiyor. Ve ezkaza ya da ihlâlle, yanlışlıkla ya da hatayla birbirlerine karışmışlarsa, o zaman, her şeyden önce, "karışma"dan söz ettiğimizden dolayı bunun, kimliklerinin özsel saflığını onaylaması gerekir. Bu saflık tipik aksiyoma

2 Fransızcada *genre*, "genus", "tür" ya da "tip" genel anlamını (*le genre humain* "insan ırkı" anlamına gelir); sanatsal ya da edebi tür (genre) anlamını; ve "cinsiyet" (gender), özellikle de gramatik cinsiyet (gender) anlamını taşır (Ed. n.).

aittir: O, tür yasasının bir yasasıdır, bu yasa, söylenmesi meşru görüldüğü üzere, ister "doğal" olsun isterse olmasın. Bu normatif konum ve bu değerlendirme, eğer "tür" türüne ait bir şey böyle isimlendirilebilirse, "şeyin kendisi"nin eşiğinde bile kaydedilir ve emredilir. Ve öyleyse, birinci şahısla yazılan ikinci tümceyi, "Türleri karıştırmayacağım" tümcesini bir itaat andı olarak, türün yasasından kaynaklanan emre itaatkâr bir yanıt olarak ele almış olabileceğiniz sonuç olarak çıkar. Öyleyse konstatif bir betimleme yerine bir vaat, bir yemin işiteceksiniz; şu saygılı taahhüdü kavrayacaksınız: Size türleri karıştırmayacağıma söz veriyorum ve taahhüdüme bu sadakat sözü verme edimi aracılığıyla türün yasasına sadık kalacağım; çünkü kendi başına bu edim, beni peşinen türleri karıştırmamaya çağırır ve bundan sorumlu kılar. Yasanın buyurucu çağrısına yanıtımı ilan etmekle aynı şekilde kendimi sorumlu olmaya adarım.

Elbette ben bir bahse, bir meydan okumaya, bir olanaksız iddiaya –kısacası, yalnızca kendimden kaynaklanan bir taahhüde bağlanma meselesini aşacak bir duruma– karışmadıkça. Ve bir an için varsayalım ki türlerin karıştırılmaması olanaksızdır. Ya yasanın *kendisinin özünde barınan bir katışkı yasası* ya da bir bulaşma ilkesi varsa? Peki ya yasanın olanağının koşulu, kendi anlamını, düzenini, nedenini karıştıran bir karşı-yasanın, bir olanaksızlık aksiyomunun *aprioriliği* ise?

Biraz önce iki yorum arasında bir alternatif önerdim. Düşünebileceğiniz üzere konuyu burada kapatmak için yapmadım bunu. İki yorum gövdesini ayırıyor görünen hat ya da öznitelik, şimdilik istediğiniz bir şekilde isimlendirmenize ya da nitelemenize izin vereceğim özsel bir yıkımdan *hemen* etkilenir. Bu özniteliğin içsel bölünüşü, katışkısı, bozulması, bulaşması, ayrışması, sapması, deformasyonu, hatta kanserleşmesi, fazlasıyla çoğalması, dejenere olması. Tüm bu yıkıcı "anomaliler" *tekrarla* oluşturulur –ve bu onların ortak yasasıdır, ortak paydası ya da alanıdır. Bu iki sözcüğün sınırlı kullanımının katı türsel düzene bir çağrı olmaması koşuluyla alıntı ya da yeniden-alıntı [*ré-cit*] aracılığıyla bile denebilir. Bu katı anlamıyla bir alıntı, yineleme kipindeki her türden bağlamsal uylaşımı, ihtiyatı ve protokolü, tırnak işaretleri ya da bir alıntının yazımında kulla-

nılan diğer tipografik aygıtlar gibi kodlanmış göstergeleri ima eder. Şüphesiz aynı şey, bir söylem biçimi, kipi ya da türü olarak, hatta bir edebi tip –buna da döneceğim– olarak *öykü* [*récit*] için de geçerlidir.[3] Ve yine de *alıntı* [*citation*] ve *öykü* [*récit*] sözcüklerinin kullanımını *kesin anlamda* (*stricto sensu*) koruyan yasa, tam da bu yasayı kuran, olanaklı kılan, koşullandıran ve böylelikle kendisinin yarılıp geçilmesini, kendisinden yavaş yavaş uzaklaşılmasını ya da kendisinin kuşatılmasını –hemen şimdi ayrıntılarına dalacağımız kenarlar gereği– olanaksız kılan bir karşı-yasa tarafından yakından ve peşinen tehdit edilir. Yasa ve karşı-yasa her bir alıntının bir diğerini huzura celbetmesine hizmet eder ve her biri bu işlemlerle ötekini yeniden-alıntılar. Birinin ya da diğerinin biçimi içinde bir alıntı ve değil-alıntı, bir *öykü* ve değil-*öykü* ya da bir tekrar arasında tamı tamına ayrım yapılabilmesi kesinlikle sağlanabiliyorsa, endişelenmeye gerek yok.

Bunun hâlâ olanaklı olduğunu düşünerek, bu konuşmayı kendileriyle açtığım ve bu bağlama işaret ettiğim tümcelerin bir alıntı tipinin tekrarları olup olmadıklarını tanıtlamaya girişmeyeceğim; ya da bu performatif tipin tekrarları olup olmadıklarını; ya da kesinlikle bu tümcelerin, ikisinin birlikte –ve her zaman birlikte– biri ya da diğeri olup olmadıklarını. Çünkü bir tekrardan diğerine, bir değişikliğin iki başlangıç sözcesi arasındaki ilişkiye sinsice girmeye çalıştığı belki de fark edilmiştir. İkinci bağımsız tümceciğin içeriğinde olduğu gibi noktalama hafifçe değiştirildi. Bu güçlükle farkedilebilir değişiklik, sizi birini ya da diğerini veya bu iki karardan biri ve diğerini seçmeye ayartabilecek yorumlayıcı alternatifler arasında bir karşılıklı bağımsızlığı teorik olarak yaratmış olabilir. Bana verilen zamanı aşmamak ve dinleyenlerin ve türün yasasına

3 Çevirmenin Fransızca *récit*'i kullanımı burada korunmuş ve makalenin başından sonuna sürdürülmüştür, çünkü bu argüman Blanchot'nun metninde bu terimin sahip olduğu anlamların karmaşıklığına dayanıyor; bu metin için en önemlisi bunlar, hem bütünüyle kurgusal bir anlatı anlamını hem de konuşmacının tanıklık ettiği ya da karıştığı gerçek olayların bir açıklaması anlamını içerir. Ayrıca bkz., "Yasanın Önünde", dpnt. 3 ve çeşitli yerlerde (Ed. n.). [* İngilizce çeviride korunan *récit* sözcüğü Türkçe çeviride bağlamagöre "öykü" ya da "anlatı" olarak karşılanmış, gerekli görülen yerlerde *récit* sözcüğü köşeli parantez içinde bırakılmıştır].

saygı göstermek için açıklamaktan imtina edeceğim özellikle zengin bir olanaklar bileşimselliği böylelikle ortaya çıkar. Philippe Lacoue-Labarthe'ı alıntılamak gerekirse, şimdi gerçekleşmiş olan şeyle hem edebiyatın kökeni [*origin*] hem de edebiyatın asıl yerlisi [*aborigine*] ya da düşüğü [*abortion*] arasında belirli bir ilişki varsayacağım yalnızca.

Şimdilik, bu tür bir varsayımın otoritesini kendimce iddia ederek, bir çeşit tür "tür"ünün cinsiyle kendimi sınırlandırarak görüş alanımızı daraltacağım. Her zaman biraz aceleci biçimde, doğanın, *phusis*'in değil, daha çok *technē*'nin, sanatların, yine daha kısıtlı biçimde şiirin ve özellikle de edebiyatın bir parçası olarak genellikle varsayılan bu tür türüne odaklanacağım. Ancak kendimi bu şekilde sınırlandırırken, aynı zamanda, en azından ilkece ve *de jure* hiçbir şeyi dışlamadığımı düşünmekte özgürüm –artık buradaki ilişkiler örnek tikelden cinse [*species*], cinsten genus olarak türe [*genre*] ya da türden genel olarak türe yayılım ilişkileri değildir; aksine, göreceğimiz üzere, bu ilişkiler ayrı bir bütün düzendir. Aslında söz konusu olan şey, örnekliktir ve bu örnek mantığı aracılığıyla çalışan bütün *enigma*dır –başka bir deyişle *enigma* sözcüğünün işaret ettiği üzere *öykü*dür.

Belirli bir örneği bu sınamaya tabi tutmadan önce, tür yasasının yasası adını vereceğim şeyi olabildiğince eksiltili, ekonomik ve biçimsel bir tarzda formülleştirmeye çalışacağım. Kesinlikle bir bulaşma ilkesi, bir katışkı yasası, bir asalak ekonomidir bu. En azından figüratif biçimde kullanabilirsem, küme teorileri koduyla bir çeşit aidiyetsiz katılımdan söz edeceğim. Bir kümenin parçası olmaksızın, bir kümede üyeliği olmaksızın bir katılım. Üyeliğe işaret eden bu öznitelik, invajinasyon* aracılığıyla, kümenin sınırının oluşturmaya başladığı bütünden daha büyük bir içsel boşluğu kaçınılmaz biçimde böler; ve bu bölmenin ve bu taşmanın sonuçları sınırsız olduğu kadar tekildir.[4]

---

* Embriyolojide bir boşluk çeperinin karşı taraftaki çeperle birleşerek bağımsız yeni bir boşluk oluşturması; bağırsağın bir parçasının diğer parçasının içine eldiven parmağı gibi girmesi; bir kılıf veya tüpün kendi içine veya başka bir yapının içine doğru kıvrılması.

4 Burada bazı paragraflar atlanmıştır; bu paragraflar Gérard Genette'in

Şimdi tartışacağım *öykü, öykü*nün olanaksızlığını kendi teması kılar, hem erişilmez, belirlenemez, nihayetsiz hem de tüketilemez olanaksız teması ya da içeriği; ve *"öykü"* sözcüğünü, kendisinin başlıksız başlığı kılar, kendi türünün anılmayan anılışı. Tanıtlamaya çalışacağım üzere bu metin, diğer şeyler arasında, tür teorisinin ve tarihinin bütün sakin kategorilerine, bunların taksonomik kesinliklerini, kendi sınıflarının dağılımını ve klâsik terminolojilerinin varsayılan istikrarını bozmak adına *ışık düşürmek için* [*se jouer*] üretilmiş görünüyor. Ayrıca bu sınıfların işleyişini idare ederek, bu işleyişten tür yasasına ilerleyerek bu sınıfları bir araya getirmeye yönelik bir metindir. Çünkü eğer bu davanın görülmesi için yasal kod sıkça kendisini bana dayatıyorsa, bunu bir (olası) örnek metni tanık olarak davet etmek için ve haklar ve yasanın bütün bunlarla bağlantılı olduğuna ben inandığım için yapar.

Artık burada, daha önce andığım taşma, *aşırılık* yasasını, üye olmaksızın katılım yasasını çok hızlı bir biçimde geçiyorum. Bu size yetersiz, hatta neredeyse inanılmaz bir soyutlukmuş gibi gelecek. Ne türlerle ne tiplerle ne kiplerle ne de kavramın kesin anlamında herhangi bir biçimle özellikle ilgilidir. Bu yüzden bu yasaya teslim edilen alanın ya da konunun hangi başlık altına yerleştirilmesi gerektiğini bilmiyorum. Belki de sınırsız genel metinsellik alanıdır bu. Dizinin her bir sözcüğünü (tür, tip, kip, biçim) alıp bunun bütün diğerlerinin (türlerin, tiplerin, kiplerin, biçimlerin bütün türleri; tiplerin, türlerin, kiplerin, biçimlerin bütün tipleri; biçimlerin vd. bütün biçimleri) yerine geçeceğine karar verebilirim. Sınıfların bu sınıflarına ortak olan öznitelik, kesinlikle bir sınıftaki üyeliğin fark edileceği ya da fark edilmesi gerektiği bir ortak özniteliğin tanımlanabilir tekerrürüdür. Verili bir metinsel olayın, verili bir "eser"in verili bir sınıfa (tür, tip, kip, biçim vb.) karşılık geleceğine karar vermekte güvenilebilecek bir öznitelik olmalıdır. Bu özniteliğe

---

"Genres, 'types,' modes" (*Poétique* 32 [November 1977]: 389-421; *Introduction à l'architexte* [Seuil, Paris, 1979] başlığıyla gözden geçirilmiş ve yeniden yayımlanmıştır) başlıklı bir makalesini tartışır. Derrida özellikle Genette'in (biçimsel ve dilsel kategoriler olan) *kipler* ve (içerik tarafından belirlenen) *türler* arasındaki ayrıma vurgusu ile ilgilenir. Genette'e göre *récit* bir kiptir (Ed. n.).

dayanarak sınıf üyeliği sorularının kararlaştırılmasını sağlayabilecek bir kod olmalıdır. Örneğin –çok mütevazı, ancak aynı derecede itiraz edilemeyen bir aksiyom– eğer bir tür mevcut ise (diyelim ki roman türü, çünkü hiç kimse bunun türsel niteliğine itiraz ediyor görünmez) o zaman bir kod, verili bir metnin bu türe mi yoksa belki de o türe mi ait olduğuna hüküm vermeye bizi yetkilendiren, kendisiyle özdeş, tanımlanabilir bir öznitelik sunmalıdır. Aynı şekilde edebiyatın ya da sanatın dışında, sınıflandırmaya yöneliniyorsa şunun ya da bunun, bu tür bir şeyin ya da bu tür bir olayın bu kümeye mi, yoksa o sınıfa mı ait olduğunu belirlemek için tanımlanabilir ve kodlanabilir bir öznitelikler kümesine başvurulması gerekir. Bu önemsiz gelebilir. Yine de işaret olarak bu tür bir ayırt edici öznitelik daima *apriori dikkat çekici*dir. Bir kümenin –bunu yazılı ya da sözlü olsun bir metin olarak adlandırmak için zorlayıcı nedenlerim var– kendi içerisinde bu ayırt edici özniteliğe yeniden-işaret etmesi daima olanaklıdır. Bu, verili bir anda kendilerini edebi ya da şiirsel olarak öne sürmeyen metinlerde gerçekleşebilir. Bir savunma konuşması ya da gazete başmakalesi, bir işaret aracılığıyla belirtebilir bunu; açıkça şu şekilde işaretlenmese bile: "Voilà!* Herkesin dikkat edebileceği üzere, bir savunma konuşması ya da gazete başmakalesi türünün bir makalesi olarak adlandırılan metin tipine aitim ben". Bu olanak daima vardır. Daima açık bırakılan ve bu yüzden daima dikkat çekici böylesi bir olanak, belki de her metnin içine edebiyat olma olanağını yerleştirse de bu, bir metni *ipso facto* "edebiyat" olarak kurmaz. Ancak bu şimdilik beni ilgilendirmiyor. Beni ilgilendiren şey, –her metin, her izler korpusu için bile olanaklı olan– bu yeniden-işaretin sanat, şiir ya da edebiyat adını verdiğimiz şey için kesinlikle zorunlu olması ve onun oluşturucu unsuru olmasıdır. O, gelmekte asla gecikmeyen *technē* patlamasını güvence altına alır. Şu aksiyomatik soruyu değerlendirmenize sunuyorum: Bir sanat eseri, her ne tür olursa olsun, özellikle de söylemsel bir sanat eseri, eğer bir türün işaretini taşımıyorsa, ona işaret etmiyor ya da onu anmıyorsa ya da bir şekilde onu dikkat çekici kılmıyorsa, tanımlanabilir mi? Bu konuda iki noktayı açıklamama izin ve-

* İşte, buyurun.

rin. Birincisi, çeşitli türler, bir türler karışımı ya da bir türler toplamı, türlerin türü olarak "tür" türü ya da şiirsel, edebi tür var olabilir. İkincisi, bu yeniden-işaret pek çok biçim alabilir ve son derece farklı tiplere özgü olabilir. Belirli kitapların (roman, *öykü*, drama) başlığı altında bulunan tipin "anılma"sına gerek yoktur. Aidiyete ilişkin açıklamanın yazarın ya da okurun bilincine nüfuz etmesi gerekmez, çoğu kez bunu yapsa da. Bu, ayrıca bu bilinci yalanlayabilir ya da açıkça "anma"yı her türden üstbelirlenmiş figüre göre yalan, yanlış, uygunsuz ya da ironik kılabilir. Sonuçta bu açıklayıcı özniteliğin eserin ne bir teması ne de tematik bir bileşeni olması gerekir –aidiyete işaret eden tüm bu öznitelikler şöyle dursun, bir ya da birkaç türe aidiyete ilişkin bu örnek, "modernizm" adını verdiğimiz şeyin görünmesinden önce bile, çoğu kez kesinlikle tema olarak ele alınmış olsa da. Bu tür bir özniteliğin estetik, şiirsel ya da edebi her korpusta dikkat çekici olduğunu söylerken yanılmıyorsam eğer, öyleyse (bir bilinç ya da bir tutuma indirgenemez olan) şu paradoksu düşününüz, şu ironiyi düşününüz: Bu eklentisel ve ayırt edici öznitelik, bir aidiyet ve içerilme işareti, tam anlamıyla herhangi bir türe ya da sınıfa özgü değildir. Aidiyete ilişkin bu yeniden-işaret ait değildir. O, aidiyet olmaksızın aittir ve aidiyeti değil-aidiyete bağlayan "sızın" (ya da "-sız" soneki), yalnızca bir göz açıp kapamanın zamansız zamanında ortaya çıkar. Göz kapakları kapanır, ancak güçbelâ, anlar içinde bir an ve kapattığı şey sahiden gözdür, görüştür, gün ışığıdır. Ancak bir göz kırpma süresi ya da aralığı olmaksızın hiçbir şey ışığa çıkmaz. Bunu en yetersiz –en basit, ancak en zorunlu– biçimde formülleştirmek için şu hipotezleri değerlendirmenize sunuyorum: Bir metin herhangi bir türe *ait* değildir, her metin bir ya da birkaç türe *katılır*. Türsüz metin yoktur, her zaman bir tür ve türler vardır, yine de böylesi bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez; bunun nedeni aşırı bir taşma ya da özgür, anarşik ve sınıflandırılamaz bir üretkenlik değil, bizzat bu katılım *özniteliği*dir, kodun ve türsel işaretin etkisidir. Türsel olarak kendisini işaretlerken bir metin kendisini işaretsizleştirir [*se démarque*]. Eğer aidiyete ilişkin açıklamalar aidiyet olmaksızın ait oluyorlarsa, aidiyet olmaksızın katılıyorlarsa, o

zaman *tür işaretleri basitçe korpusun bir parçası olamaz.* Bir örnek olarak "roman" işaretini ele alalım. Açıkça altbaşlıklı bir işaret biçiminde ortaya çıkmasa ve aldatıcı ya da ironik olsa bile buna, şu ya da bu şekilde işaret edilmelidir. Bu işaret romana ait değildir. Her ne kadar isimlendirilmesini sağlasa da korpusa tümüyle ya da kısmen katılmaz. Basitçe bu korpusa dışsal da değildir. Ancak bu tekil *topos* eserin içinde ve dışında yer alır, onun sınırı boyunca, genel olarak tür açısından, genel olarak tanımlanabilir bir sınıf açısından bir içerilme ve dışlanma. Korpusu bir araya getirir ve aynı zamanda aynı göz kırpmada onu kendisini kapatmaktan, kendisiyle özdeşleştirmekten alıkoyar. Bu kapanmama ya da gerçekleşmeme aksiyomu, taksonomi olanağı ve olanaksızlığı koşulunu kendi içinde sarıp sarmalar. Bu içerilme ve bu dışlanma birbirlerine dışsal kalamazlar, birbirlerini dışlamazlar, ancak birbirlerine içkin ya da özdeş de değildirler. Ne bir ne de ikidirler. *Tür-koşulu* olarak adlandıracağım şeyi oluştururlar, hem yasal sözcelemi, örnek oluşturan işareti ve yasa metnini hem de kapanışı, kendisini içerdiği şeyin dışında tutan kapanışı (tereddüt etmeden türün bendinden de [*écluse*] söz edilebilir) beyan eden bir koşulu. Türün koşulu ya da bendi, sınıflandırılmasına olanak tanıdığı şeyi sınıfsızlaştırır. Soykütüğün [*genealogy*] ya da türselliğin [*genericity*] ölüm çanını çalar, yine de bunları gün ışığına çıkarır. Tam da doğurduğu şeyleri öldürerek tuhaf bir figür yaratır; biçimsiz bir biçim olarak neredeyse görünmez kalır, ne günü görür ne de gün ışığına çıkar. Onsuz ne tür ne de edebiyat ışığa çıkar, ancak bu göz kırpma anında türün bu koşulu ya da bendi, tam da bir tür ya da bir edebiyat açıldığı anda, tam da o anda, dejenerasyon başlamıştır, son başlar.

Son başlar, bu bir alıntıdır. Muhtemelen bir alıntı. Bana, bir örnek olarak, bu figürleşemeyen kapanış figürünün bir örneği olarak kendisini öne sürüyor görünen o metinden almış olabilirim bunu.

Şimdi size aktarmaya çalışacağım şey, kendi türsel ya da kipsel ismiyle adlandırılmayacak. Bu drama, bu epik, bu roman, bu kısa roman ya da bu *öykü*, kesinlikle bu *öykü* deme-

yeceğim. Bu türsel ya da kipsel isimlerin tümü, tam bir kitap bile olmayan, ancak 1973'de *Günün Deliliği* (*La folie du jour*)[5] başlığı altında otuz iki sayfalık bir kitapçık biçiminde yayımlanan bir şey için aynı derecede geçerli ya da geçersiz olacak. Yazarın ismi: Maurice Blanchot. Kendisinden söz etmek için bu şeyi, "Günün Deliliği" ("La folie du jour") ismiyle, yasal olarak taşıdığı ve yayın tarihinden itibaren bize Bibliothèque Nationale'deki telif hakları tescillerimizde kendisini tanımlama ve sınıflandırma hakkı veren verili ismiyle adlandıracağım. *Günün Deliliği*'nden sonsuz sayıda okuma yapılabilir. Ben bizzat birkaçına giriştim, başka bir yerde, bir başka bakış açısıyla yeniden yapacağım bunu. Dahası görüşün, bakışın, deliliğin, *bakış açısının topos*'u, zorunlu olarak yekûnunun hesaplanamaz ve hesabı olanaksız bakış açılarını, çarpıtmalarını, versiyonlarını ve ters döndürmelerini doğuran ve aslında gün ışığına çıkaran bir tür kalıcı devrim çerçevesi içinde *Günün Deliliği*'ne kaydedilir ve onda baştan sona katedilir. Öyleyse kaçınılmaz biçimde önermek zorunda olduğum tümdengelimler, rasyonalleştirmeler ve uyarılar haklılaştırılamaz bir şiddet ediminden ortaya çıkacaktır. *Günün Deliliği*'nin sırasında zaten gözden geçirildiği bir yasa adına ve belirli bir tür polis vahşetinin belki de mesleki yeterlik kaygımıza kaçınılmaz suç ortağı olduğu öngörüsüyle vahşi ve acımasız bir tüketici seçicilik dayatılacak bana, bize.

Günün Deliliği konusunda ne sorayım? Kip yasasıyla ya da tür yasasıyla ilgili ve daha kesin biçimde *öykü*nün yasasıyla ilgili söylemesi gereken şeyi yanıtlamak, ona tanıklık etmek, onu söylemek için.

Kapakta, başlığın altında türün anıldığını görmeyiz. Ne başlığa ne altbaşlığa ne de basitçe eserin korpusuna ait olan bu en ayrıcalıklı yere bile yazar *"öykü"* ya da "roman" işaretini

5 Çift dilli bir basım için bkz., Maurice Blanchot, *The Madness of the Day*, çev. Lydia Davis (Station Hill Press, Barrytown, New York, 1981). Alıntılar Avital Ronell tarafından çevrilmiş olsa da burada verilen sayfa göndermeleri bu kitaba yapılıyor. [* Derrida'nın okumasının talepleri göz önüne alınarak Blanchot'dan alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir. Metnin Türkçe basımı için bkz., Maurice Blanchot, *Günün Deliliği*, çev. Levent Kavas, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1996].

eklemez, başka eserlerde çoğu kez bunu yapmış olsa da. Başka eserlerde boy gösteren ve burada yok görünen bu işaret hakkında yalnızca iki şey söyleyeceğim.

1. Bir yandan o, insanı hiçbir şeye bağlamaz. Ne okur ne eleştirmen ne de yazar bu işaretin önceledi̇ği metnin, türün bu katı, normal, normlandırılmış ve normatif tanımına, türün ya da kipin yasasına kolayca uyduğuna inanmak zorundadır. Kafa karışıklığı, ironi, uylaşımlarda yeni bir tanıma doğru değişim (bu ne adına yasaklanabilir?), eklentisel bir etki arayışı, bu şeylerin herhangi biri insanı, hakikatte ya da geçmişin hakikatine göre ne biri ne de diğeri olacak olan şeyi *roman* ya da *öykü* olarak isimlendirmeye sevk edebilir. Dahası *öykü*, *roman*, *sine-roman*, *tam dramatik eserler* ya da belki de *edebiyat* sözcükleri artık uylaşımsal olarak türü anan yerde değilseler, ancak gerçekleştiği ve yine (kısaca) gerçekleşeceği üzere, bu sözcüklerin başlığın kendisinin, eserin verili isminin konumunu ve işlevini ellerinde tuttukları düşünülüyorsa, bu daha da çok olacaktır.

2. Blanchot, eserinin bir versiyonundan diğerine ya da bir basımdan diğerine çoğu kez tür işaretini değiştirme gereği duymuştur. Bu sorunun bütün alanını kuşatamadığımdan dolayı, yalnızca *Ölüm Hükmü*'nün [*L'arrêt de mort*] bir versiyonu ile bir diğer versiyonu arasında silinen, aynı zamanda belirli bir epilog olarak bir konuşma tarzıyla bu kitabı oluşturan çifte *öykü*nün sonundan çıkarılan *"öykü"* işaretinin örneğini alıntılayacağım.[6] *Öykü*nün bu silinişi, kaydedilip dosyalanan bir iz bırakarak, tüm yüzeylerinde kolayca açıklanmayan bir eklentisel telafi etkisi olarak kalır. Burada konferansımın seyri içinde ancak bir anlatı eserinden diğerine *öykü* ve roman işaretlerinin çok titiz ve ayrıntılı biçimde farklılaşmış dağılımını düşünmek için durabilirim, Blanchot'nun tür ve kip işaretlerini ayırt edip etmediğini sorgulayabilirim, anlatısal ses ve kesinlikle bir kipten başka bir şey olan anlatı sesi arasındaki fark üzerine Blanchot'nun bütün söylemini tartışabilirim. Yalnız-

6 *L'arrêt de mort* Lydia Davis tarafından *Death Sentence* (Station Hill Press, Barrytown, New York, 1978) başlığıyla çevrilmiştir. Bu kurgunun kapsamlı bir okuması için bkz., Derrida "Living On/Borderlines" (Ed. n.). [* *L'arrêt de mort*'un Türkçe çevirisi için bkz., Maurice Blanchot, *Ölüm Hükmü*, çev. Berna Kılınçer, Arzu Dalgıç Aydın, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999].

ca bir şeye işaret edeceğim: Tam da *Ölüm Hükmü*'nün ilk versiyonunun mevcut haliyle *öykü*yü anarak ortaya çıktığı anda, *Günün Deliliği*'nin ilk versiyonu, kısaca söz edeceğim başka bir başlıkla yayımlanır.

Öyleyse *Günün Deliliği* tür ya da kipi hiç anmaz. Ancak "*öykü*" [*récit*] sözcüğü, *Günün Deliliği*'nin temasını, anlamını ya da öyküsünü, içeriğini ya da içeriğinin bir parçasını –her hâlükârda onun belirleyici davalarını ve bahislerini– isimlendirmek için son iki sayfada en az beş kez görünür. O, teması ve dışarıdan giren bir nedeni olmayan bir *öykü*dür; yine de içerisizdir. O, "üretim"i gerçekleşen şeye ya da daha çok geriye kalan şeye yol açan olanaksız bir *öykü*nün *öykü*südür; ancak bu *öykü* onu anlatmaz, bir dış gönderme olarak da onunla ilişkili değildir, her şey ona yabancı ve yasak kalsa bile. Kesinlikle bir öykü anlatma olanağı ve olanaksızlığından söz eden *Günün Deliliği* öyküsünü size anlatmam daha da olanaksızdır. Yine de olası en büyük açıklığı yaratmak için bizzat gün ışığı adına, yani (açıklık kazanacağı üzere) yasanın adına bu metnin kıvrımını ya da büklümünü, devirleri her tür düzleştirmeye dirençli kılınan kalıcı devrimini tamamen düzleştirme riskini bilinçli olarak göze alacağım. Ve bu nedenle "ben" diyen biri, her şeye rağmen bize konuşan biri, bizim için "anlatan" biri, "ben" diyen bu biri sorgucularına kendisini (terimin edebi olması gerekmeyen anlamıyla) anlatıcı olarak kuramayacağını söyler ve onlara kendisiyle yeterince özdeşleşemeyeceğini ya da kendisinden talep edilen –toplumun ve yasanın temsilcilerinin ondan istedikleri– öykü ve *anlatı*yı [*récit*] bir araya getirmeye yetecek kadar kendisini hatırlayamayacağını söyler. "Ben" diyen ("ben" diyemeyen) biri başına gelen şeyi ya da daha çok kendini bütün öz-sunum normlarına meydan okuyan bir kipte sunduktan sonra başına gelen şeyi neredeyse anlatıyor görünür: Travmatik bir olaydan –belki de bir saldırıdan– sonra görme gücünü neredeyse kaybetmiştir. "Belki de" diyorum, çünkü *Günün Deliliği*, söylemin çoğunun üzerine yapılandığı bütün kesinlikleri ihtiyatlı, ancak müthiş biçimde etkili bir tarzda tamamıyla yıkar: Her şeyden önce bir olayın, gerçekliğin, kurgunun, görünüşün vb. değeri, bütün

bunlar "gün"ün, *gün* sözcüğünün sirayet edici ve çılgın çokanlamlılığı ile uzaklaştırılır; bir kez daha yineleyeyim, burada bunlardan uzun boylu söz edemeyeceğim. Görme gücünü neredeyse kaybeden, bir tür tıbbi toplumsal kurum tarafından içeri alınan adam, şimdi doktorların gözetimi altında tutulur, sağaltıcı adalet dağıtılabilsin diye kendisinden başına gelenlere tanıklığını –ve kendi menfaatine ya da ilk bakışta öyle görünür– talep eden yasanın da temsilcileri olan bu uzmanların, hukukçu doktorların otoritesine teslim edilmiştir. Onun olaylara ilişkin gerçeğe uygun *öykü*sü, adaleti yasaya iade etmelidir. Yasa bir *öykü* talep eder.

Günün Deliliği'nin son üç paragrafında beş kez dillendirilen *öykü* [*récit*] sözcüğü edebi bir türe değil, aksine belirli bir söylem tipine ya da kipine işaret ediyor görünür. Yani aslında onun görünüşüne. Her şey, sanki bu *öykü* –bu *öykü* sorusu ya da daha çok talebi, bu talebe yanıt ve değil-yanıt– kendisini, türü başka bir düzene ait olan ve her hâlükârda bütün genelliği ve bütün türselliğiyle bu *öykü*nün sınırlarını aşan daha cömert bir metindeki, *Günün Deliliği*'ndeki temalardan, konulardan, bahislerden biri olarak sahnelenmiş ve şekillenmiş bulurmuşçasına gerçekleşiyor görünür. Bu *öykü*nün kendisi, *Günün Deliliği* olarak isimlendirilen edebi korpusun bu türsel genelliğini kuşatmaz. Şimdi bu görünüşün, belirli bir anda "ben"in yaptığı anıştırmayla kesinliklerimizden şüphelendiğini ve sarsıldığını düşünmeye zaten eğilim duyabiliriz: Zorunluluktan dolayı bir anlatıcı olmayan, zorunlu olarak daima aynı da olmayan, "ben" diyen biri, kendisinden yasa adına bir *öykü* talep eden yasanın temsilcilerinin kişisel ve resmî kimliğiyle kendisini yalnızca "eğitimli" bir adam olarak değerlendirip tedavi etmediklerini fark eder –ve onlar "eğitimli" bir adamın konuşabilmesi ve anlatabilmesi gerektiğini sık sık kendisine söylerler; yeterli bir özne olarak olayların nasıl gerçekleştiğini, "ben" ve "tam olarak" diyerek bir öyküyü nasıl bir araya getirebileceğini bilmelidir –onu yalnızca "eğitimli" bir adam olarak değil, ayrıca bir yazar olarak da görürler. O, yazardır ve okurdur, bir "kütüphaneler" yaratığıdır, bu *öykü*nün *bu* okurudur. Bu yeterli neden değildir, ama her hâlükârda ilk ipucudur, etkisi bizi is-

tenen *öykü*nün basitçe edebiyatla ya da hatta bir edebi türle bir dışsal ilişki içinde kalmadığını düşünmeye kışkırtan ipucudur. Bu şüpheyle yetinmeyelim diye edebi olsun olmasın, bu türle ilişkisi olsun olmasın, kipsel bir yapının daha geniş, daha genel bir korpusta içerilme olanağını tartalım. Bu tür bir içerilme bir kıvrım olmaksızın ortaya çıkmayan kenar, sınır çizgisi, sınır ve taşmayla ilgili soruları doğurur.

Ne tür bir kıvrım? Hangi kıvrıma ve hangi kıvırma figürüne göre?

İşte son üç paragraf; bunlar eşit olmayan uzunluktalar, sonuncusu yaklaşık bir satırdan oluşuyor:

> Şunu talep ettiler: Olayların nasıl gerçekleştiğini "tam olarak" anlat bize. –Bir *öykü*? Ben başladım: Ben ne bilgili ne de cahilim. Biraz neşe bilirim. Çok az şey söylemektir bu. Hikâyeyi bütün bütün anlattım, dinlediler, öyle görünüyor ki büyük bir ilgi ile dinlediler –en azından başlangıçta. Ama son hepimiz için bir sürprizdi. "Bu başlangıçtan sonra" dediler, "gerçeklere gelmelisin". Nasıl olacak bu? *Öykü* bitmişti.
>
> Bu olayların bir *öykü*sünü düzenleyemeyeceğimi fark etmiş olmalıydım. Hikâyenin anlamını kaybetmiştim; oldukça ağır hastalıklarda olur bu. Ama bu açıklama onların daha talepkâr olmasını sağladı yalnızca. İşte ilk kez o zaman onların iki kişi olduğunu ve –bunlardan birinin göz doktoru, diğerinin ise akıl hastalıkları uzmanı olduğu gerçeğiyle örtbas edilse de– geleneksel yöntemlerine yapılan bu tecavüzün konuşmamıza giderek katı bir kurallar dizisiyle denetlenen ve kontrol edilen otoriter bir sorgulama havası verdiğini fark ettim. İkisi de kesinlikle polis şefi değildi. Ancak iki kişi olmakla, bundan dolayı, üç kişi oluyorlardı, ve bu üçüncü kişi, eminim, kesinlikle inanıyordu ki bir yazar, yani övgüye değer biçimde konuşan ve akıl yürüten bir adam hatırladığı gerçekleri her zaman anlatabilir.
>
> Bir *öykü*? Hayır, *öykü* yok, bir daha mı asla. (18)

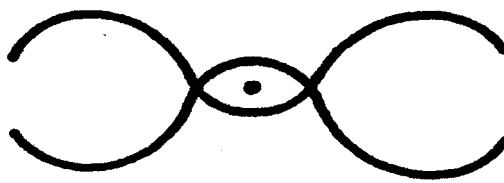
Şimdi alıntıladığım üç paragrafın ilkinde adam bir soru işaretiyle noktalanan "*öykü*" sözcüğünden sonra bir şeyin başlayacağını öne sürer ("Bir *öykü*?" –burada şu ima edilir: Onlar bir *öykü* istiyorlar, öyleyse istedikleri şey bir *öykü* mü? "Başladım ..."). Bu şey, *Günün Deliliği*'nin ilk sayfasındaki ilk satırdan başka bir şey değildir. Bunlar, aynı düzende, aynı sözcüklerdir, ancak katı anlamıyla alıntı değildir bu, tırnak işaretlerinden çıkarılan bir alıntı değildir; bu sözcükler, bu yeni başlangıç noktasını içeren tüm ardışıklığı yeniden-doğuracak bir sözde-*öykü*yü başlatır

ya da yeniden-başlatır. Bu yolla *öykü* sözcüğünden ve onun soru işaretinden sonra gelen, yasanın temsilcileri tarafından baskıyla alınan açıklamanın başlangıcını açan ilk sözcükler ("Ben ne bilgili ne de cahilim...") –bu ilk sözcükler çizgisel bir ardıllık düzeninde, uzamsal ya da zamansal bir ardışıklıkta, somutlaştırılabilen bir topoloji ya da kronolojide düşünülemeyen, temsil edilemeyen, uygunsuz bir çöküşe işaret eder. İnsan, görmeksizin görür, *Günün Deliliği*'nde normal düzene göre, örfi hukuk, editöryal uylaşım, pozitif yasa, söz-alfabesel kültürümüzdeki yeterlik rejimi vb. tarafından düzenlenen düzene göre açılan bir üst sınırın ya da başlangıç kenarının parçalanışını okur. Genellikle bir kitabın ilk satırı olarak adlandırılan bu üst sınır ya da başlangıç sınırı, korpusun içinde ansızın bir boşluk oluşturuyor. Bu ilk satıra, bu sınır çizgisine ait özniteliğin aynı kalırken korpusu yardığı ve korpusu katederken kuşattığı bir *invajinasyon* biçimi alıyor bu boşluk. Adamın öne sürdüğü *öykü* sonda başlar ve yasal taleple *Günün Deliliği*'nin başlangıcından başlamış olan ve bu yüzden adamın başladığını söyleme fırsatı bulduğu vb. bir *öykü*den başka bir şey değildir. Ve bu *öykü* başlangıçsızdır ya da sonsuzdur, içeriksizdir ve kenarsızdır. Yalnızca kenarsız içerik vardır –sınırsız ya da çerçevesiz– ve yalnızca içeriksiz kenar vardır. İçerme (ya da kapanma, kapatıcı olmayan invajinasyon) nihayetsizdir, durdurulamayan, anlatılamayan ve doymak bilmez biçimde tekrarlanan bir tarzda –ancak, yasa adına, o düzenin bu *öykü*de hüküm sürmesini talep edenler için, bunun nasıl olduğunu "tam olarak", gereken bütün yeterlikle bilmek isteyenler için korkunç bir tarzda– yalnızca döngüler içinde dönebilen *öykü*nün bir çözümlemesidir. Çünkü eğer "ben" ya da "o" söylediği şeyi söylemeye devam ederse, sonsuzca bu noktaya geri dönerek ve bir kez daha başlamak, yani başlangıcı önceleyen bir sonla başlamak için başlayarak sonlandıracaktır. Ve nesnel uzam ve zaman bakış açısından durduğu nokta kesinlikle soruşturulamaz ("Onlara tüm öyküyü anlattım..."), çünkü kendisini bu şekilde kesip atan öykü dışında "bütünlüklü" öykü yoktur.

Deyim yerindeyse, daha alt bir invajinasyon kenarı üst kenarın bu "ilk" invajinasyonuna onunla kesişerek karşılık verecektir. "Son satır" "Ben başladım" ifadesinin önünde sorulan

soruyu ("Bir *öykü*?") yeniden-başlatır ve asla yeniden bir *öykü* üretmemek için sunulan çözüm ya da vaat, taahhütten söz eder. Sanki zaten bir *öykü* sunmuş gibi! Ve fakat, evet (evet ve hayır) bir *öykü* gerçekleşmiştir. Bu yüzden son sözler şunlardır: "Bir *öykü*? Hayır, *öykü* yok, bir daha mı asla". Anlatılan olayın ve bizzat *öykü*nün olayının gerçekleşip gerçekleşmediğine bile karar vermek olanaksızdır. Bir *öykü*nün olup olmadığına karar vermek olanaksızdır, çünkü güçbelâ "ben" diyebilen ve kendisini anlatıcı olarak kurabilen biri, anlatamayacağını anlatır –ancak tam olarak neyi? Pekâlâ, bir *öykü* talebini de içine alan her şeyi. Ve eğer sağlama bağlanmış ve güvence altına alınmış bir karar olanaksızsa bu, taahhüt altına girmeye, gerçekleştirmeye, bahse girmeye, şansa şans tanımaya engelsiz, sınırsız karar vermekten başka yapılacak bir şey olmamasından kaynaklanır. Ayrıca "Hayır, *öykü* yok, bir daha mı asla" vaadinin *öykü*nün bir parçası mı yoksa *öykü*den ayrı mı olduğuna karar vermek de olanaksızdır. Yasal olarak konuşmak gerekirse bu, *Günün Deliliği*'nin bir katılımcısıdır, ancak *öykü*nün ya da *öykü*nün simülakrının katılımcısı olması gerekmez. Onun özniteliği yine içsel ve dışsal bir kenara bölünür. Bu kalıcı devrim düzeninde peşinen izlediği, ikiye katladığı ya da tekrar ettiği söylenebilecek yukarıda açıkça sorulan soruyu ("Bir *öykü*?") –alıntılamaksızın– tekrar eder. Böylelikle bir diğer dudak ya da invajine eden döngü burada şekillenir. Bu kez alt kenar, korpusa geri dönmek, üst ya da başlangıç satırına ait invajinasyon satırının bu yamında yeniden ortaya çıkmak için bir boşluk yaratır. *Kenarların bir çifte çapraz invajinasyonunu* oluşturur bu:

A. "Ben ne bilgili ne de cahilim..."
B. "Bir *öykü*? Ben başladım:
A'. Ben ne bilgili ne de cahilim..."
B'. "Bir *öykü*? Hayır, *öykü* yok, bir daha mı asla".



"Ben başladım"ın "Ben"i, *öykü*nün, en azından *içerilmiş* görünebilen ve yine de kendisini içeriyor görünen şeyden daha geniş bir hale gelen *öykü*nün bütün sorumluluğunu taşıyor görünür. *Ben*, aynı nedenle *en archē* olduğunu, başlangıçta olduğunu, kitabın ilk sözcüğü olduğunu bize hatırlatarak başlangıcı, tam da başlama edimini temsil eder: "Ben ne bilgili ne de cahilim". Ondan˘ ya da ondan^, *ben*'den, kendimden, ikisinden de istenen, hem başlamak hem de tekrarlamaktır, gerçeklerin bir açıklamasını sunmaktır. Ve kısacası kendi sorumluluklarını üstlenmektir. Ancak gerçeklerin bir açıklamasını sunmak için *ben*'in içerildiği başka bir anlatıyı anlatan bir anlatı başlar. Üstelik burada biraz önce bir nokta, bir göz, bir görüş açısı olarak çizdiğim taslakta temsil edilen bu *ben*, sonsuzca birbirine geçen ve kesişen bu iki *öykü*nün soyuna ait görünmez. Talebe yanıt verme ve *öykü*ye "başlama" yönündeki açılış kararı, kitabın sonunda, herhangi bir şeyi de alıntılıyor görünmeyen, tersine çevrilmiş bir çözüm olan, "Hayır, *öykü* yok, bir daha mı asla"nın ait olduğundan daha fazla *öykü*ye ait değildir. Bu yüzden "Ben başladım" ve "Hayır, *öykü* yok, bir daha mı asla" *öykü* tarafından *yarı-aşkın* taahhütlere, farklı olan ancak anlatının gerçek içeriğine eşit biçimde dışsal olan kiplere benzer. Birincisi bir performatif türünü geçmiş zaman ile betimler ya da kaydeder: Ben başlarım, ben başladım. Diğeri daha açık bir performatif kipinde, geniş zamanla, gelecekle ilgili bir kararı bildirir. Başlama ve sonra resmen anlatıyı kesme, bir *öykü* talebine yanıt olarak bir tür sorumluluk yüklenme kararıdır, bu da kendisini kendi içerisinde belirsiz biçimde zarflama eğilimi gösterirken bile bir anlatı metninin tuvalini yırtar. Şu kaçınılmazdı ki, ben başlarım ve ben sonlandırırım, sonla başlasam bile ve "son başlar"sa bile.

Bu kadar basit olabilir mi? Ve bu kadar sağlama bağlanabilir mi? Sonunda her zaman bir aşkının ya da bir performatifin saflığı olarak olabilir mi? Kesinlikle, bu iki çözüm başlangıç olarak ortaya çıkar ve bunlardan sonuncusu, kendiliğinden, olası bir ardışıklığı kesmeye başlayan bir başlangıç kararı biçimine sahiptir. Ancak bu iki çözüm derhal *Günün Deliliği* başlıklı genel *öykü* içinde bir kez daha geçiş uğrakları haline gelir. Eğer

"Ben başladım: Ben ne bilgili ne de cahilim..."den sonra, tekrar simülakrı kendi üzerinde sonsuzca dönerek kendi mantığına ve hareketinin içsel zorunluluğuna göre devam ederse, "Ben başladım..." ve "Hayır, *öykü* yok, bir daha mı asla" şüphe götürmez biçimde oraya kaydedilir ve orada kuşatılır; genel doku içerisine, alıntı ve anlatı içerisine, hiçbir kararlaştırılabilirliğin güvenli biçimde kesemeyeceği bir kurgunun deliliğine alınır. "Ben başladım..." ve "Hayır, *öykü* yok, bir daha mı asla" metnin benin (benim) alıntılamaya başladığı(m) metnin sonrasına, *sonuna* aittir. Bunların bu tekil süremde örtük biçimde alıntılandığı, bu süreme yeniden-dâhil edildiği söylenebilir. Yırtılma yok, artık hiç yok, A, B, A', B' arasında, hatta B ve B' içinde, soru ve yanıt arasında bile yok.

Bu yüzden bir olayın, *öykü*nün, olay *öykü*sünün mü, yoksa *öykü* olayının mı gerçekleştiğine karar vermek olanaksızdır. Bu korpusun, kendi yayılımı içinde kendisini durmaksızın silen bu eksiltinin yalın sınırlarına yerleşmek olanaksızdır. Bu ikilem içinde katlanan şiirsel sonuçlara başvurursak, daha genel bir korpusa ya da kendi belirlenimiyle basitçe diğer kiplerle ya da tamamen basit biçimde kendisinden başka bir şeyle ilişkili bir korpusta içerilen belirlenmiş bir kip olarak bir *öykü* hakkında inançla konuşmanın burada hakikaten güçleştiğini anlarız. Her şey *öykü*dür, hiçbir şey *öykü* değildir; *öykü*den çıkış, *içerici olmayan* bir kiple, *öykü içinde* kalır ve bu yapı diyalektik bir yapıyla o kadar uzaktan ilişkilidir ki, diyalektiği *öykü*nün eksiltisi içine bile kaydeder. Her şey *öykü*dür, hiçbir şey *öykü* değildir: Ve biz bu iki önerme arasındaki ilişkinin –*öykü* ve *öykü*-süzün tuhaf bağlaşımı– bizzat *öykü*ye ait olup olmadığını bilemeyiz. Bu kenar bir tümceyi dillendirirse hakikaten ne olur?

Bu tür bir güçlük –burada açılamayacak sonuçlar ya da içerimler– ile karşılaşıldığında, yayımlanmış metinleri yöneten yasaya ya da haklara başvurma eğilimi gösterilebilir. Şunları öne sürme eğilimi gösterilebilir: Bütün bu çözümlenemez sınırlama sorunları bir edebiyat eseri ya da edebi kurgu olarak sınıflandırılan bir kitabın "içerisinde" doğar. Bu yasal normlara uygun olarak bu kitabın kararsızlığa yer bırakmayan bir başlangıcı ve bir sonu vardır. Bu kitabın belirlenebi-

lir bir başlangıcı ve sonu, bir başlığı, bir yazarı, bir yayıncısı vardır. Bu kitap, *Günün Deliliği* olarak adlandırılır. İşaret ettiğim bu yerde, bu sayfada, tam da burada, onun ilk sözcüğünü görebilirsiniz; burada, nesnel uzama kusursuz biçimde yerleştirilebilen son tümcesini. Ve sizi cezbedebilen bütün sofistike ihlâller, son derece küçük bütün yıkımlar, bu ihlâllerin ve yıkımların gerçekleşmek için temel bir gereksinimi zaten koruduğu bu kapanışın içi dışında olanaklı değildir. Ayrıca bu normlu uzamın içerisinde *"öykü"* sözcüğü bir edebi işlemi ya da türü değil, mevcut bir söylem kipini isimlendirir ve bunu yapının, kenarın, küme teorisinin, parçanın ya da bütünün vb. çetin sorunlarına öylesine önem vermeden yapar ki o, bu "edebi" korpusta doğar.

Hepsi iyi hoş. Ama tam da uygunluğuyla bu itiraz, edebiyat dışı ve hatta dil dışı yasal normlara başvuru dışında sürdürülemez –örneğin *öykü*nün kipsel belirlenimini koruyamaz. İtiraz, yasaya başvurur ve *Günün Deliliği*'nin yıkımının gerçekleşmek için yasaya gereksinim duyduğu gerçeğini hatırlatır. Bu şekilde, itiraz *Günün Deliliği*'nde sahnelenen gösteriyi, yani yasa tarafından yetkilendirilmiş ve emredilmiş, ayrıca, göreceğimiz üzere, sırayla, yasayı yöneten, gerektiren ve üreten *öykü*yü yeniden-üretir ve tamamlar. Kısacası, bağlandığımız bütün o eleştirel yeterlik sahnesi, bütünde ve parçada *Günün Deliliği*'ne *katılımcıdır* ve onun bir *parçasıdır*; bu bütün, bir parçadır.

Bu bütün, başlamaktan başka bir şey yapmaz. Bu yayının yasal-tarihsel düzeni içinde mutlak başlangıca benzeyen şeyle başlayabilirdim. *Günün Deliliği*'nin bu ilk versiyonunu kolayca isimlendiren şey, bir kitap değildir. *Empédocle* dergisinde yayımlandığında (2 Mayıs 1949) başka bir başlık –aslında başka birkaç başlık– taşıyordu. İşte derginin kapağında şu okunur:

Maurice Blanchot
Un récit?

Daha sonra soru işareti iki kez ortadan kaybolur. Birincisi, dergi içinde, içindekiler tablosunda başlık tekrarlandığında:

Maurice Blanchot
Un récit

sonra aşağıdaki ilk satırda:

Un récit
par
Maurice Blanchot

Daha önce yazılan ve dosyalanıp arşive kaldırılan bu başlıkların, tek bir başlığı, aynı metnin başlıklarını, *öykü*nün başlıklarını mı (elbette bu kitapta kullanışsız bir kip olarak görünür bu) yoksa bir türün başlığını mı oluşturduğunu söyleyebilir misiniz? Hatta bunlardan ikincisi bir kafa karışıklığına yol açacak olsa bile, zaten *Günün Deliliği* tarafından yürürlüğe konulan ve yasalaştırılan soruları açığa çıkaran çeşitten olacaktır. Bu yasalaştırma, sırasıyla doğa/tarih ve kip/tür karşıtlığının doğallıktan çıkarılmasına, yapısızlaştırılmasına olanak tanır.

"Bir *öykü*" [*Un récit*] sözcükleri çeşitli ortaya çıkışlarında ve farklı yazılımlarında neye göndermede bulunabilir? Ve kesinlikle burada gönderme nasıl işlev gösterir? Bir örnekte soru işareti, iflas etmiş kararsızlık karakteri olarak bütün bu soruların zorunluluğunu gösteren bir eklentisel işaret gibi *de* hizmet edebilir: Bu bir *öykü* müdür? Bu başlıklandırdığım bir *öykü* müdür? diye sorar başlık başlıklandırırken. Ancak ayrıca öykünün içerisinin dışarısını ilan ederek: Bu, onların istedikleri bir *öykü* müdür? Onları yetkilendiren nedir? Bu, söylemsel kip ya da edebi işlem ya da hatta kip ve tür teması üzerine edebi tür ya da kurgu olarak bir *öykü* müdür? Aynı şekilde başlık, bir metoniminin yaptığı gibi, bir *öykü* olmaksızın *öykü*nün bir parçasını iktibas edebilir (yani soru işaretli ve soru işaretsiz "bir *öykü*" sözcükleri), ancak bu tür bir yinelemeli iktibas alıntı değildir. Çünkü yasayla güvence altına alınan ve korunan, ayrıca yasayı yapan başlık, metinde "aynı" sözcüklerin diğer ortaya çıkışlarına temel oluşturan bir ortaya çıkıştan radikal olarak farklı göndergesel bir yapıyı elinde tutar. Mesele –başlık, gönderge ya da kip ve tür– ne olursa olsun önümüzdeki örnek, yasayı ve

özellikle yasanın etrafında ve yasaya göre biçimlenmiş anlatıları daima gerektirir. Şimdi yönelttiğimiz bütün sorular simüle edilen bir *öykü*nün temalaştırılamayan tematik gücünü üreten muazzam bir matrise doğru izlenebilir. O, söylemeksizin anlatan ve anlatmaksızm konuşan bu tüketilemez yazıdır.

*Öykü*süz bir *öykü*nün *öykü*sü, kenarsız ya da sınırsız bir *öykü*, görünebilir bütün uzamı yalnızca "kendi"siz kendinin bir sınırı olan, içeriksiz, kipsel ya da türsel sınırları olmayan, çerçeveleyen kenardan ibaret *öykü* –bu metinsel olayın yasası böyledir. Bu metin de yasayı söyler, kendisinin yasasını ve okur olarak ötekinin yasasını. Ve yasayı söyleyerek kendisini bir yasa metni olarak, yasanın metni olarak da dayatır. Öyleyse bu tekil metin türünün yasası nedir? O, yasadır, *Günün Deliliği*'nin ya da şimdi söylemeye yetkilendirildiğim üzere, *"Bir öykü?"*nün [*Un récit?*] görünmez merkezi, temasız teması da olacak olan yasanın figürüdür.

Ancak bu yasa, tür yasası olarak, yalnızca sanat ve edebiyat kategorisi gibi anlaşılan türe bağlanmaz. Olanaksız olduğu kadar paradoksal biçimde, tür yasası, türü doğurmaya, jenerasyonlara, soykütüğe [*genealogy*] ve dejenerasyona çeken türe de bağlanır. Siz, onun yaklaşımına zaten yeterince sık tanık oldunuz, bir *öykü*nün bu dejenere kendi kendini doğuruşunun bütün figürleriyle, doğa yasası ve sembolik tarih yasası arasındaki karşıtlığa meydan okuduğu gün gibi ortada olan bu yasa figürüyle. Kenarların bu çifte çapraz invajinasyonu üzerine biraz önce yapılan değerlendirmeler, bu karmaşıklıkların salt biçim meseleleri oldukları ya da bunların içerik dışında biçimlenebilecekleri yönündeki bir nosyonu dışlamaya yetecektir. Edebi tür sorusu biçimsel bir soru değildir: Genel olarak yasa, doğal ve sembolik anlamlarda jenerasyon, doğal ve sembolik anlamlarda doğum, dişil ve eril cinsiyet arasındaki jenerasyon farkı, cinsel fark, bu ikisi arasında himen, bu ikisi arasında bir ilişkisiz ilişki, dişil ve eril arasında bir özdeşlik ve fark motifini kuşatır. *Himen* sözcüğü bu isim altında biçimlenmiş olmaksızın kaydedilen bir paradoksal mantığa işaret etmekle kalmaz;[7]

7 Kararlaştırılamayan bir terim olarak *himen* üzerine bir tartışma için bkz., bu kitapta "Birinci Oturum", özellikle s. 172-188 (Ed. n.).

ayrıca Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy'nin, *Edebi Mutlak*'ta [*The Literary Absolute*] bütün *gattieren* (karıştırmak, sınıflandırmak), *gatten* (çiftleşmek), *Gatte/Gattin* (koca/karı) vb. dizisinde olduğu gibi, tür (*Gattung*) ve evlilik arasındaki ilişki hakkında bize söylediklerini de hatırlatır.[8]

Blanchot'nun nötr üzerine tüm söyleminin sınırları içinde dillendirilir dillendirilmez en eksiltili soru kaçınılmaz olarak şu biçimi almak zorunda kalır: Bir nötr tür/cinsiyete (genre/gender) ne demeli? Ya nötrlüğü ne *olumsuz* (ne ... ne de) ne diyalektik, fakat olumlayıcı ve çifte olumlayıcı (ya ... ya da) olan tür/cinsiyete ne demeli?

Burada yine zaman sınırlamalarından, ama ayrıca metnin yapısıyla ilgili daha temel nedenlerden de dolayı bazı tekil fragmanları alıntılamam gerekecek. İlave bir zahmet ve sıkıntı çekmeden olmayacak bu.

Günün Deliliği'nin ilk sözcüğü ve en önemli sözcüğü "Ben" kendisini benlik [*moi*], ben, bir adam [*man*] olarak sunar. Gramatik yasa bu özne hakkında hiçbir şüphe bırakmaz. Fransızcada eril ile ifade edilen bu ilk tümce ("*Je ne suis ni savante ni ignorante*" değil, "*Je ne suis ni savant ni ignorant*") bilgi açısından çifte bir olumsuzlamadan (*ne ... ne de*) başka bir şey söylemez. Bu yüzden hiçbir *öz-sunum* pırıltısı yoktur, ancak bu çifte olumsuzlama kendisiyle gruplaşmaya ya da ittifaka giren bir çifte olumlamaya (evet, evet) geçit verir. Kendisiyle bir ittifak ya da evlilik bağı ("himen") oluşturarak bu sınırsız çifte olumlama ölçüsüz, aşırı, muazzam bir *evet*i dillendirir: Hem yaşama hem de ölüme:

> Ben ne bilgili ne de cahilim. Biraz neşe bilirim. Çok az şey söylemektir bu: Yaşıyorum ve bu yaşam en büyük hazzı veriyor bana. Ya ölüm? Öldüğümde (belki de kısa bir süre içinde), engin bir hazla tanışacağım. Ölümün tatsız tuzsuz ve çoğu kez nahoş önceden sezilen tadından söz etmiyorum. Istırap mecalsiz bırakıyor. Ama kendisinden emin olduğum tuhaf hakikat şu: Yaşamaktan sınırsız bir haz duyuyorum, ölmekten de sınırsız biçimde hoşnut olacağım. (s. 5)

8 Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute*, çev. Philip Barnard ve Cheryl Lester (State University of New York Press, Albany, 1988), s. 91.

Şimdi, yedi paragraf boyunca, bu tür bir olumlama (çifte ve bu yüzden sınırsız ve sonsuz olan bir olumlama) şansı ve olasılığı kadına bahşedilir. O, kadına geri döner. Daha doğrusu kadına ya da hatta dişile, dişil cinsiyete [*genre feminin*] ya da dişil cinsiyetin genelliğine değil, ancak –ve bu yüzden şans ve olasılıktan söz ediyorum– "genellikle" kadınlara. *Evet, evet* diyen kadınlardır "genellikle". Yaşama ölüme. Bu "genellikle", dişili genel ya da türsel bir güç olarak ele almaktan kaçınmaktır; olay, performans, belirsiz olumsallıklar, karşılaşma için bir açılış üretir. Ve aslında karşılaşmanın olumsal deneyiminden hareketle "ben" burada konuşacaktır. Alıntılayacağım pasajda "insanlar/erkekler" [*les hommes*] ifadesi iki kez ortaya çıkar. İkinci ortaya çıkış cinsel türü, cinsel farkı (*aner, vir* –ancak cinsel fark bir cins ve bir tür arasında ortaya çıkmaz) isimlendirir; İlk ortaya çıkışta "insanlar/erkekler" (metinde "cins" olarak isimlendirilen) insan ırkını ya da cinsel farkı isimlendirmek için kesin olmayan bir tarzda oyuna sokulur:

> İnsanlar [*les hommes*] ölümden kaçmak isterler, tuhaf *cins* onlar. Bazıları da "ölmek, ölmek" diye haykırırlar, çünkü yaşamdan kaçmak isterler. "Bu nasıl yaşam! Kendimi öldüreceğim, pes edeceğim!" Acınası ve tuhaftır bu; hatadır.
>
> Ama yaşama hiçbir zaman sus ya da ölüme defol git dememiş *varlıklarla* karşılaştım –genellikle kadınlar, güzel yaratıklar. Erkeklere [*les hommes*] gelince, onları terör kuşatır... (s. 7; vurgu eklendi)

Böylelikle bu yedi paragrafta şimdiye kadar ortaya çıkan şey nedir? Genellikle kadınlar, güzel yaratıklar "ben"i anlatır. Aslında karşılaşma, şans, şans olumlaması her zaman için gerçekleşemez. Burada doğal ya da sembolik yasa, evrensel yasa ya da bir tür/cinsiyet [*genre/gender*] yasası yoktur. Ancak genellikle, genellikle kadınlar, (açıklama virgülü) güzel yaratıklar vardır. Oldukça uygun mantığı aracılığıyla bu açıklama virgülü, bu kadınların bir yandan güzel olmadıklarını ve sonra diğer yandan aslında yaşama ölüme *evet, evet* demeye, yaşama ölüme *sus, defol git* dememeye muktedir olmadıklarını düşünme olanağını açık bırakır. Bu açıklama virgülü hem

yaşamı hem de ölümü olumladıkları kadarınca onların güzel olduğunu, kadınları ve güzellikleri, bu yaratıkları düşünmemize izin verir. Güzellik, bu "varlıklar"ın dişil güzelliği, bu çifte olumlamaya bağlı olacaktır.

Şimdi, "ne bilgili ne de cahil olan" ben, kendim, "Yaşamaktan sınırsız bir haz duyuyorum, ölmekten de sınırsız biçimde hoşnut olacağım". Olumlamayı genellikle kadınlara, güzel kadınlara bağlayan bu gelişigüzel iddiada, büyük olasılıkla *evet, evet* demem şartıyla ben bir kadınım ve güzelim. Gramatik cinsiyet (ya da anatomik, her hâlükârda nesnellik yasasına boyun eğen cinsiyet): Böylelikle eril cinsiyet [*gender/genre*] kendisini daima öteki kılabilen gelişigüzel bir yönelimle olumlamadan etkilenir. Bir tür gizli çiftleşme burada tuhaf bir evlilik ("himen"), tuhaf bir çift oluşturarak gerçekleşir, çünkü bunların hiçbiri nesnel, doğal ya da medeni yasa tarafından düzenlenemez. Bu "genellikle", bu gizil ve tuhaf himen'in, belki de cinsiyetlerin/türlerin [*genders/genres*] bir karışımı olan bu çiftleşmenin bir işaretidir. Cinsiyetler/türler birbiri içine girer. Ve cinsel fark deliliğinin ışığı altında görülen cinsiyetlerin bu karıştırılmasının edebi türlerin karıştırılmasıyla bir ilişkiye sahip olabileceğini düşünmemiz engellenemez.

Öyleyse "ben", bir kadın olma ya da cinsiyet değiştirme şansını canlı tutar. Transseksüellik metaforik ve aktarımsal olandan daha fazla bir tarzda doğurmama izin verir. "Ben" doğurabilirim ve burada anamadığım pek çok başka gösterge, diğer şeyler arasında şunu, çeşitli vesilelerle ben "bir şeyi gün ışığına çıkarıyorum" gerçeğini kanıtlar. *Günün Deliliği'nin* (*La folie du jour*) retoriğinde deyimsel ifade "gün ışığına çıkarmak" [*donner le jour*] burada yeniden-üretmeye çalışmayacağım aşırı derecede güçlü çokanlamlı ve sirayet edici bir oyundaki oyunculardan biridir. Dilbilim ruhunun bu deyişe verdiği standart ve başat anlamı koruyacağım yalnızca: *Donner le jour* doğurmaktır –öznesi genellikle anacıl, yani genellikle kadın olan bir fiil. Merkezde, görünmeyen bir merkezi sıkıca kucaklayan bir ilksel sahne, vaktimiz olsaydı, *Günün Deliliği*'nin bakış açısına ve *İlksel Sahne*'ye (*A Primal*

Scene)[9] dikkatimizi çekmiş olurdu. Ayrıca bir "kısa sahne" olarak da adlandırılır bu.

"Ben" ışığa çıkarabilir, doğurabilir. Neyi? Pekâlâ, kesinlikle yasayı ya da daha doğrusu her şeyden önce yasanın temsilcilerini, otoriteyi kullananları –ve ayrıca bununla yazarın otoritesini, yazarlık haklarını da anlayalım– yalnızca bir müfettişin hakkına, görme hakkına, her şeyi görüş alanında bulundurma hakkına sahip olmakla. Onlar bu panoptikten, bu özetten başka bir şey talep etmezler, daha azını da. Şimdi, burada şu temel paradoks bulunur: Beni tasarruflarında tutmalarına olanak tanıyan bu gücü, bu görme hakkını nereden ve kimden alırlar? Pekâlâ, "ben"den, daha doğrusu onlara tabi olan bu özneden. Bu, anlatı sesinin "ben"-siz "ben"idir, kendisinden soyunmuş "ben"idir, gerçekleşmeyen "ben"dir, onları ışığa çıkaran, kendilerine bakan ve bakmaması gereken şeyi kavramalarını sağlayarak bu yasa adamlarını doğuran odur".

> Bu doktorlardan bayağı hoşlanmıştım. Şüpheleriyle aşağılanmış hissetmiyordum kendimi. Mesele, otoritelerinin geçen her saat artmasıydı. Başlangıçta kimse bunu fark etmez, ama bu adamlar kraldır. Odalarımı gösterirken bana şöyle derlerdi: Buradaki her şey bize ait. Zihin kırıntılarımın üzerine atlarlardı: Bu bizim. Öykümü sorgularlardı: Konuş! Ve öyküm kendisini onların hizmetine sunardı. Telaşla kendimden soyunuyordum. Kanımı, mahremiyetimi dağıtıyordum onlara, evreni sunuyordum, onları gün ışığına çıkarıyordum. Gözlerini kırpmadan bakarlarken bir su damlasına dönüşüyordum, bir mürekkep lekesine, kendimi onlara indirgiyordum, tamamen görüş alanlarındaydım ve sonunda benim kusursuz hiçliğimden başka bir şey kalmayınca, görecek hiçbir şey kalmayınca, onlar da bana bakmaktan vazgeçiyorlardı, öfkeyle kalkıp bağırıyorlardı: Pekâlâ, neredesin? Nerede saklanıyorsun? Saklanmak yasak, suç bu ... (s. 14)

Yasa, gün. Genellikle inanılır ki yasa olumlama ile ve özellikle sınırsız olumlama ile *evet*, *evet*in muazzamlığıyla karşıtlaştırılabilir. Yasa –çoğu kez onu bir yasaklayıcı sınırın, bağla-

9 Maurice Blanchot, *Une scène primitive* –ilk olarak ayrı basılan (*Première livraison* içinde, 1976) bu metin bu başlıkla *L'écriture du désastre* (1980) (*Felaket Yazımı*) içinde yeniden basıldı. [Bu eser Ann Smock tarafından *The Writing of Disaster* başlığıyla çevrilmiştir (University of Nebraska Press, Lincoln, 1986) (Ed. n.)]

yıcı zorunluluğun bir örneği olarak, aşılmaması gereken bir sınırın olumsuzluğu olarak düşünürüz. Şimdi *Günün Deliliği*'nin ya da "*Bir öykü?*"nün en kudretli ve en çok bölünmüş özniteliği yasanın doğumunu, soykütüğünü, doğuşunu, jenerasyonunu ya da türünü [*genre*], tam da yasanın türünü çifte olumlama süreciyle ilişkilendiren özniteliktir. *Evet*, *evet*in aşırılığı yasanın genesisinin yabancısı değildir (kolaylıkla gösterilebileceği üzere, genesisin kendisine de yabancı değildir, çünkü burada söz konusu olan şey, "yedi günün ışığı" (11) içinde Genesis'in bir *öykü*südür). Çifte olumlama yasanın türüne, cinsine [*genius*] ya da ruhuna yabancı değildir. Olumlama yok, ve kesinlikle gün ışığını gören yasa olmaksızın ve yasaya dönüşen gün ışığı olmaksızın *çifte* olumlama yok. Günün deliliğidir bu; kendi "tuhaf" hakikati içinde, kendi hakikatsiz hakikati içinde bir *öykü*dür bu.

Şimdi dişil olan, neredeyse daima olumlayıcı cinsiyet/tür [*gender/genre*] ("genellikle kadınlar"), bu yasa figürünün de cinsiyetidir, onun temsilcilerinin değil, ancak bir *öykü* aracılığıyla benimle, anlatı sesinin "ben"iyle bir çift oluşturan yasanın kendisinin^ figürü.

Yasa dişilledir.

O^, bir kadın değildir (yasanın yalnızca bir figürüdür, bir "siluet"idir, bir temsilcisi değil) ancak o^, *la loi* dişilledir, dişille çekilmiştir; yalnızca dilimizde gramatik bir cinsiyet olarak değil; başka bir yerde, Blanchot söz ["*la* parole"] ve düşünce ["*la* pensée"] için bu cinsiyeti oyuna sokacaktır. Hayır, dişi bir kişiye işaret etmeyen bir "dişi unsur" olarak tanımlanır. Ve yasanın temsilcilerini gün ışığına çıkaran olumlayıcı "ben", anlatı sesi, yasayı ayartıcı –cinsel açıdan ayartıcı– bulduğunu iddia eder. Yasa onu˘ cezbeder: "Hakikat şu ki o^ beni cezbediyordu. Erkek nüfusun fazla olduğu bu çevrede o^ tek dişi unsurdu. Bir keresinde dizine dokundurmuştu: tuhaf bir izlenim. Kendisine şunu söyledim: Bir dizle yetinecek erkeklerden değilim ben. Yanıtı şuydu: Tiksindirici olurdu bu!" (s. 16-17). O^, onu˘ hoşnut eder ve o˘, "dokundurmuş" olduğu diziyle yetinmek istemez. Bu dizle [*genou*] bu temas öğrencim ve dostum Pierre-François Berger'in dikkatimi çektiği üzere, şimdi yine sözünü edeceğim

ben ve biz'in, *je* ve *nous*'nun, bir ben/biz çiftinin çekimli bitişikliğini hatırlatır.

Yasanın dişi unsuru böylece daima cezbeder: beni, kendimi, onu˘, bizi. Yasa cezbeder: "Yasa beni cezbediyordu. ... Onu^ ayartmak için yasaya hafifçe seslendi: 'Yaklaş da yüzünü görebileyim' (Onu^ bir anlığına bir kenara çekmek istiyordum). Küstah bir istek; karşılık verseydi ne yapardım?" (s. 9).

O˘ belki de yasaya tabidir, ancak ne ondan^ kaçmaya çalışır ne de onun^ önünde siner: Doğurduğu yasayı ayartmayı arzular (bunda bir ensest iması vardır) ve özellikle –bu sahnenin en çarpıcı ve tekil özniteliklerinden biridir bu– yasada korku uyandırır. O˘ –ondan˘ düzenli bir açıklama, bir tarih ya da kendi˘ tarihi duygusuyla yönlendirilen, akıl tarafından ve bir *ben düşünüyorum*'un ya da *bütün temsillere eşlik eden orijinal olarak sentetik bir kavrayış*'ın birliği tarafından buyurulan ve düzenlenen bir tanıklık talep eden, ancak bunu elde edemeyen– tıbbi uzmanlar ve "psi"ler* olan yasanın temsilcilerini, yasa adamlarını tedirgin etmekle kalmaz. Burada yasa adamları, "ben"in her zaman için kendisine eşlik etmemesine hiçbir şekilde kolayca tahammül etmez; aslında o˘, böylelikle yasa adamlarını dehşete düşürür, onlara aşırı biçimde işkence eder ve talep ettikleri ve onsuz bir hiç oldukları hakikati, tartışmaksızın, kendi˘ tarzında onlardan saklar. Ancak o˘ yalnızca yasa adamlarını dehşete düşürmekle kalmaz, yasayı da dehşete düşürür; yasanın kendisini^ de denebilir, eğer burada o^, *öykü*nün bir silueti ve bir etkisi olarak kalmazsa. Dahası "ben"in korkuttuğu bu yasa, "kendim"den, "ben"den, onun˘ arzusunun sonucundan, onun˘ olumlamasının çocuğundan, "benim"le yansıtıcı bir çiftleşmede sarılan "ben" türünden başka bir şey değildir. Bunlar ayrılamaz (*je/nous* ve *genou*, *je/toi* ve *je/toit*) ve böylelikle o^, ona˘ bir kez daha hakikat olarak şunu söyler: "Hakikat şu ki biz artık ayrılamayız. Seni her yerde takip edeceğim, senin (*toit*) çatının altında yaşayacağım, aynı uykuyu uyuyacağız" (s. 15). Silueti kendi^ temsilcilerinin arkasında duran, "benim" tarafımdan, "onun˘" tarafından korkutulan yasayı görürüz; "benim" önümde, onun˘ önünde, o^ *je/nous*'ya, bana/bize kapı-

* Psikologlar, psikiyatrlar, psikoterapistler, psikanalistler vb.

lır ve *je/nous*, ben/biz tarafından reddedilir; belki de dizleri bir adımın [*pas*] eklemlenmesine, ikisinin bükülmesine ve cinsel farka, ayrıca himen'le temas etmeksizin bitişikliğe ve türlerin "karıştırılması"na işaret ediyor.

> Arkalarında yasanın siluetini fark ettim. Katı, pek hoş olmayan o bildik yasa değildi: bu farklıydı. Onun^ tehdidine yem olmaktan çok, onu^ korkutuyor görünen bendim. Ona^ göre benim bakışım yıldırımdı, ellerim de yok oluş nedeni. Dahası, gülünç biçimde her tür gücü atfediyordu bana, sürekli dizimin dibine atıyordu kendini. Ancak benim hiçbir şey talep etmeme izin vermiyordu ve bana her yerde olma hakkı bahşettiğinde bu demekti ki, benim hiçbir yerde yerim yoktu. Beni otoritelerin üzerine yerleştirdiğinde bu demekti ki, hiçbir şey yapmamaya yetkilisiniz. (s. 14-15)

Bana her yerde olma hakkı bahşettiği anda "benim hiçbir yerde yerim yoktu". Bu şekilde Blanchot, başka bir yerde anlatı sesinin yok-yerini ve topolojik ve hipertopolojik hareketliliğini belirler.

Yasa, bu türün bir yasası hangi oyunu oynuyor? Dizine dokundurduğunda o^ necilik oynuyor? Çünkü eğer *Günün Deliliği* yasayı önemsemiyorsa, yasacılık oynuyorsa, yasayla oynuyorsa, bu ayrıca yasanın kendisinin^ de oynamasından kaynaklanır. Kendi dişi unsuruyla yasa, oynayan bir siluettir. Necilik oynar? *Herkes gibi* doğmuş olmacılık, *ya da hiç kimse gibi* doğmuş olmamacılık.[10] O^, kendi jenerasyonunu ve kendi türünü oynar, kendi doğasını ve kendi tarihini tüketir ve bir *öykü*nün oyuncağını yapar. Kendi taklidini yaparak aktarır; ve yasaya dönüştüğü kimseden doğar. O^, onun^ kendisinden doğar, hatta onun^ kendisinden doğduğu bile söylenebilir. Çünkü onun^ cinsiyeti kendisini *olumlamayla* tersine çevirebilir; o^ ya da o^ anlatı sesidir, *onu^*, *onu^*, *ben*, *biz*, yani kendisinin yasa tarafından ele geçirilmesine izin veren nötr cinsiyet, ona^ tabi olur ve ondan^ kaçar, ki o^ da ondan^ kaçar ve onu^ sever vb. O^ kendisinin harekete geçirilmesine izin verir, kendi oyununun ortasında sirayet edici çokanlamlılığını dipsizliğe taşıyan bir

10 *Naître comme personne*; bu deyiş birtakım yorumları açığa çıkarır: *naître*'i (doğmak) *n'être* (olmamak) ve *personne*'u bir kimse ve onun karşıtı hiç kimse olarak işitmemize olanak tanır (İng. ç.n.).

deyişi izleyerek "günü görüyorum" dediğinde kendisinin onunˇ tarafından *alıntılanmasına* izin verir:

> İşte onunˆ oyunlarından biri. ["bir keresinde [kendisiniˇ] dizine dokundurmuştu" şimdi hatırlıyordu] Pencerenin üstüyle tavan arasındaki alanın bir kısmını gösteriyordu bana: "Siz oradasınız" diyordu. Dikkatle bu noktaya bakıyordum. "Orada mısınız?" Bütün gücümle oraya bakıyordum. "Hey?" Bakışımın yaralarının fırladığını, görüşümün bir yaraya dönüştüğünü, kafamın bir boşluğa, bağırsakları çıkarılmış bir boğaya dönüştüğünü hissediyordum. Birdenbire haykırıyordu: "Ah! Günü görüyorum! Aman Tanrım!" vb. Bu oyun beni aşırı derecede yoruyor diye itiraz ediyordum, ama oˆ benim ihtişamıma doymuyordu. (s. 17)

Yasaya göre günü görmek onunˆ deliliğidir; ihtişam gibi delice sevdiği şeydir, gün ışığı gösterimini, "ben" diyen, yasayı gün ışığına çıkaran muharririn, yazarın gününü. Oˇ ihtişamına onunˆ doymadığını, doymak bilmediğini söyler –kendisini tabi kıldığı yasanın yazarı da olan oˇ, onuˆ doğuran oˇ, oˇ, onunˆ nasıl "ben" deneceğini, ya da hafızayı nasıl sağlam tutacağını artık bilmeyen annesi. Ben, yasanın annesiyim, kızımın deliliğini seyrediyorum. Aynı zamanda günün deliliğidir bu, çünkü gün, sirayet edici dipsizliğinde *gün* sözcüğü yasadır, yasanın yasasıdır. Kızımın deliliği doğmak isteyecektir –herkes ve hiç kimse gibi [*comme personne*]. Oˆ bir siluet, bir gölge, bir profil olarak kalırken, yüzü asla görünmez. Oˇ, "onuˆ" ayartmak için onaˆ, yasaya şunları söylemişti: "Yaklaş da yüzünü görebileyim".

Böylesi günün deliliği için bir açılışı açık kılan –ve yasa gibi, delilik gibi "ben" ya da ben/biz diyen birini cezbeden– "tuhaf hakikat"tir. Bu hakikat sözdizimine dikkat edelim. Oˆ, yasa şöyle der: "Hakikat şu ki biz artık ayrılamayız. Seni her yerde takip edeceğim, senin çatının altında yaşayacağım..." Oˇ: "Hakikat şu ki oˆ beni cezbediyordu..." Yasa oˆ, ama aynı zamanda –ve bu daima bu tümcelerin başlıca temasıdır– hakikat oˆ [*La vérité, c'est qu'elle me plaisait*]. Yasanın deliliği olmaksızın hakikat kavranamaz.

Karşılaşmamızın yasasının, konumuzun, özellikle de türün, tür yasasının uylaşımının beni yönetmesine izin verdim. Hareketlerinde az çok otonom olan bir ben/biz olarak dillendirilen bu yasa, bize yerler ve sınırlar tayin etti. Bu yasaya karşı bir ortak hareket çağrısında bulunsam bile, benim çağrımı kendi ihtişamının olumlamasına dönüştüren odur^. Ancak o^ da bizim ihtişamımızı doymak bilmez biçimde arzular. Kolokyumumuzun yasasına olduğu kadar, konusuna da kendimi tabi kılarak "Bir *öykü*"yü, *Günün Deliliği*'ni inceleyerek okudum. Bir okuma türünü değilse bile, tipini sınırsız yörüngeler ya da olanaklı rotalar dizisinden ayırdım. Bu rotaların, başlangıçların ve her anlamda yeni başlangıçların üretici ilkesine, ancak belirli bir bakış açısından işaret ettim. Başka bir yerde –başka konularla, başka kolokyumlarla ve konferanslarla, bir yerde bir araya getirilen başka ben/biz ile uyum içinde– başka yörüngeler açığa çıkarılabilirdi.

Yine de burada bir çeşit genel sonuca varmak ahmaklık olurdu. Bu sahnede, ne de benim söylemimde ya da açıklamamda tam olarak neyin gerçekleştiğini söyleyemem. Belki de bir göz kırpma süresinde görülen şey, yasanın deliliğidir –ve bu yüzden düzenin, akıl, duygu ve anlamın, günün deliliği: "Ancak çoğu kez", (dedi "ben"), "hiçbir şey söylemeden ölüyordum. Zamanla günün deliliğiyle yüz yüze geldiğime inandım. Hakikat şuydu: Işık delirmişti, aydınlık aklını yitirmişti; bir kurallar dizisi olmaksızın, bir amaç olmaksızın, mantıksızca saldırıyordu bana. Bu keşif, yaşamıma dişlerini geçirmeye çalışıyordu".

Ben kadınım ve güzelim; kızım, yasa, deliriyor bana. Kızım üzerine spekülasyon yapıyorum. Kızım deliriyor bana; bu yasadır.

Yasa delidir, o^ deliriyor "bana". Ve bugünün deliliği boyunca bunu göz önünde tutuyorum.[11] Burada bu, tür konusunda benim kendi betimlemem olmuş olacak.

Yasa delidir. Delidir yasa, deliliktir; ancak delilik, yasanın yüklemi değildir. Yasa olmadan delilik olmaz; yasayla ilişkisinden önce delilik kavranamaz. Bu yasadır, yasa bir deliliktir.

11 Bu bağlamda *ça me regarde* için birkaç anlam olanaklıdır: "Bu beni ilgilendirir", "o beni izliyor", hatta "id beni izliyor" (İng. ç.n.).

Burada genel bir öznitelik var: Bana deli olan yasanın deliliği. Bana delicesine âşık olan gün, bana, annesine deliren kızımın silueti vb.. Ancak başlıklarını taşıyan ve düşüren *Günün Deliliği, öykü*süz "Bir *öykü*?" hiç de bu genel özniteliğin örneği değildir. Kesinlikle değil, hiç de değil [*Pas du tout*]. Bu, genel ya da türsel bir bütünün örneği değildir. Hiç de değil, kesinlikle değil. Kendisi bir yana, bitirerek başlayan ve asla başlayarak bitirmeyen bütünün, kendisinin kenarsız sınırlarında kalan bütünün, bir bütünden ve bir hiçten daha büyük ve daha az olan bütünün örneği değil. "Bir *öykü*?" örnek olmuş olmayacak. Aksine, bütün açısından bütünüyle karşı-örnek olmuş olacak.

Bu tür, genellikle bütün türlerde düzen ilkesi rolünü oynayabilmektedir: Benzerlik, analoji, özdeşlik ve fark, taksonomik sınıflandırma, düzenleme ve soykütüksel ağaç, akıl düzeni, akıllar düzeni, anlamın anlamı, hakikatin hakikati, doğal ışık ve tarih duygusu. Şimdi, "Bir *öykü*?" sınaması, günün deliliğini ışığa çıkardı. Delilik, sözcüğün en baş döndürücü, en kör edici anlamıyla türü doğurdu, ona ışık tuttu. "Bir *öykü*?"nün yazımında, edebiyatta, hicivsel biçimde bütün türleri uygulayan, onları içine çeken, ancak kendisinin^ bir türler kataloguyla doymasına asla izin vermeyen o^, delilik, Peterson'un tür-diskini çılgın bir güneş gibi çevirmeye başlamıştır.[12] Bunu yalnızca edebiyat *içinde* yapmaz, çünkü kip ve türü ayıran sınırları saklarken o^, edebiyat ve edebiyatın ötekileri arasındaki sınırlara da taşar *ve* bu sınırları böler.

İşte hepsi bu, "ben"im, söylendiği gibi burada edebiyatın kenarında diz çökerek, gördüğüm tek şey. Kısacası, yasa. Celbeden yasa. [*La loi en somme.*] "Ben"in gördüğü ve "ben"in söylediği şey, benim/bizim bulunduğumuz, benim bizi celbettiğim [*ou je/nous somme*] bir *öykü*de gördüklerim.

12 Julius Petersen yirminci yüzyılın ilk yarısında, bütün edebi türleri kuşatan, çark biçiminde düzenlenen bir şema tasarlayan Alman estetikçiydi. Bkz. Genette, *Introduction à l'architexte*, s. 56-60.

7
Ulysses Gramofonu
Joyce'ta Evet Söylen(t)isi*

♣ Derrida, 1984 yılında, Frankfurt'ta, Dokuzuncu Uluslararası James Joyce Sempozyumu'nda açılış konuşmasını yapmak üzere davet edildiğinde, zaten birçok vesileyle Joyce'un yazılarının kendi eserleri için önemini açık kılmıştı ve o dönemde Joyce üzerine yayımladığı (büyük ölçüde *Finneganlar Uyanıyor*'a [*Finnegans Wake*] odaklı) "Joyce İçin İki Sözcük" ("Two Words for Joyce") adlı makalesinde süregelen bu önemin bir açıklamasını yapmıştı. Ancak izleyiciler arasında çok az insan, görünürde zararsız "Oui, Oui vous m'entendez bien, ce sont des mots français"** açılışıyla geliştirilen, bu uzun, ayrıntılı, dolambaçlı, daima öngörülemez, ara sıra komik *Ulysses* incelemesi için hazır olabilirdi.

---

* Türkçeye "Joyce'ta Evet Söylen(t)isi" olarak çevirdiğimiz, İngilizce metinde "Hear Say Yes in James Joyce" olarak karşılanan Fransızca "Ouï-dire de Joyce" başlığında yer alan "Ouï-dire" (Söylenti) ifadesi "Oui-dire" (Evet deme) ile eşseslidir. Derrida yazımları farklı (tiremalı ve tiremasız), sesletimleri aynı bu iki sözcükle bir oyun kurar. Metnin girişinde konferans başlığının belirlenmesinden söz ederken Derrida'nın vurguladığı üzere, "bu oyun tam olarak yalnızca Fransızcada etkindir".

** *"Oui, oui*, beni anlıyorsunuz, bunlar Fransızca sözcükler".

Makalenin serbestçe dolaşan yolu, kendi yazılış öyküsünü, *Ulysses* metninin fragmanlarım ve Derrida'nın başka bir yerde uzun uzadıya değindiği bir dizi meseleyi birlikte dokurken, hem (Homerosçu selefleriyle birlikte) Joyce'un romanını hem de argümanının can alıcı bir yönünü, yani şans ve zorunluluk arasındaki zorunlu bağlantıyı taklit eder. İlk izleyicilerinin çoğuna gelişigüzel bir yörünge gibi görünmüş olması gereken şey, daha yakından bakıldığında, girift biçimde çizilmiş bir güzergâh, devamlı kendilerine dönen ve aynı zamanda önceden yerleşik sınırların ötesine kendilerini açan bir dizi döngüsel hareket haline gelir. Ve Derrida'nın –"Zamansız Aforizma"da da değinilen– konularından biri, "şansa bağlı olaylar" adını verdiğimiz şeylerin yalnızca bir kodlar ve bağlantılar ağının önvaroluşuyla olanaklı kılınmasıdır; böylelikle Derrida'nın *Ulysses*'teki Elijah [İlyas] figürünü kullanımlarından biri, mega-santral operatörü olarak ortaya çıkar. Ancak vurgu başka şekilde de işler; *aynı zamanda* Elijah oldukça karmaşık herhangi bir programa eklenmiş olan beklenmeyenin, öngörülemeyenin bir figürüdür (Joyce kurumunun yabancısı Derrida, bu figürle bizzat işbirliği yapar).

Joyce'un bu konferansın kapsamında yer alan eserleri, hakkında yazılabilecek her şeyi kendi içinde barındırarak modern üniversitenin bilgi alanlarının en kapsamlı sentezini temsil eder. Bu açıdan yaklaşıldığında, yol açtığı kahkaha, çözümleyip sistematize edenlerin, *yeni* bir şey söylemeye çalışanların çabalarının alaycı bir taklididir. Yine de yeniyi, bütünüyle ötekinin gelişini, yeni bir icat ortaya koyan şans eşleşimini *olanaklı* kılan, kesinlikle bu metinsel programın üstbelirlenmiş karmaşasıdır. Ve böylece, Joyce'un yazılarının kahkahasının, Mallarmé'nin "Mimique"i tarafından öne sürülen "edebiyat"ın geçici görünüşüyle kıyaslayabileceğimiz, geçici olsa bile olumlu bir olumlama olan başka bir kipliği vardır (bkz., yukarıda s. 191). Bu yanıtların her ikisi de zorunludur ve yine her ikisi de Derrida'nın *Ulysses*'e yaklaşımlarında belirgindir: Metindeki *evet*leri titizlikle sayması ve kendisini Ohio'dan Tokyo'ya, Tokyo'dan Paris'e götüren uzun ve serüvenli bir yolculuk [*odyssey*] boyunca metin hakkındaki yazılarının tarihini belirleyen rastlantılardan zevk alışı.

Ulysses'teki *evet*, konferansın pek çok farklı bölümü arasındaki bağlantıyı sağlar. Bu sözcüğün görünür yalınlığı, onun dilbilimin bütün uylaşımsal "felsefi" sınıflandırmalarını alt üst etme kapasitesine ilişkin bir duyguya yol açar. Derrida'nın ellerinde bu sözcük, bütün isimlendirmelerin ve sınıflandırmaların isimlendirilemeyen önkoşullarına açılan diğer birçok terim –*différance*, eklenti, iz, yeniden-işaretleme, himen vb.– ile benzerliğini göstermeye başlar. Her sözce bir tür asgari "evet"i, bir "Ben buradayım"ı (Derrida *Ulysses*'te bu noktaya yoğunlaşmada kendisine yardım eden birçok telefon bulur); ister sesli ister sessiz "ben" sözcesini bile (geçici ve mantıksal olmayan bir biçimde) "önceleyen" bir olumlamayı içerir. Ancak "evet"in diğer can alıcı özelliği her zaman Molly Bloom'un *Ulysses*'i bir sona taşıyan sözleriyle çarpıcı bir biçimde dramatize edilen bir *yanıt* olmasıdır ve bu, kişinin kendisine bir yanıtı bile olsa geçerlidir; yani o, her zaman bir öteki aracılığıyla bir aktarım içerir. (*Oui dire* –evet deme– her zaman *ouï dire*'dir –söylenti.) "Evet", uzamı olduğu kadar zamanı da siler, çünkü daima yine "evet" demeye bir bağlılık, bir isteklilik içerir. Bu aktarımla, bu farklılaşmayla ve ertelemeyle, bütüncül özkimliğin bu zorunlu başarısızlığıyla aralık (uzam *ve* zaman), gramofonlaştırma (yazı *ve* söz) hafıza, kayıt, bilgisayarlar ve nihayetinde bütün Joyce mega-makinesi de gelir. Başka bir deyişle, tam da bir Joyce endüstrisi olanağı –çağdaş hümanist incelemelerin doruğu ve görkemli karikatürü– görünüşte yalın bu "evet" içinde kurulan uzaklıktan kaynaklanır; ona (esasen Batılı felsefi geleneğin araçları olan) kendi araçlarını ve materyallerini sağlayan budur. Aynı zamanda, kendi görevini tamamlanamaz kılan ve Joyce incelemelerinde "yetkin" bir bilim adamı nosyonunu olanaksız kılan, bu "evet"tir, çünkü onun bütün projeleri –bütünleştirme, teorileştirme, formelleştirme, açımlama, arkeoloji, araçsallaştırma– bütün bunlar, o özfarklılığın ve aralığın feshini talep eder. Joyce incelemelerine şans tanıyan, bu nihai olanaksızlıktır (örneğin sempozyumlarına dışarıdan kişiler davet etmekle risk alsa bile); çünkü "evet"in bu hesaplanamaz özfarklılığı için olmasa bile, yanıtlar ilkece zaten bilinir ve Joyceçu kahkahanın taklitçi kipliği tek kiplik olur.

Her zamanki gibi Derrida, verili bir anda kendisine Joyce'un metninin tekilliği gibi görünen şeyi yanıtlıyor: metnin ansiklopedik tutkuları (Derrida'nın Joyce'un hayal edebildiğinden daha bütüncül bir biçimde bu tutkuları gerçekleştiren bir metni *hayal ettiği* bile söylenebilir), karmaşık bağlantılılığı ve şans eşleşimlerini aynı anda öne çıkarması, iki uçlu komedisi (*Ulysses* eleştiri geleneğinin, sık sık eseri esasen satirik olarak görenler ile yaşamı geliştirici biçimde olumlayıcı olarak görenler arasında nasıl bölündüğünü hatırlayabiliriz), (hem teknolojik hem de daha genel anlamlarda) iletişim ağlarıyla ilişkisi, (özellikle iç konuşmalarda) benin kendisiyle ilişkisine duyduğu ilgi ve en çarpıcı tezahürü iki yılda bir gerçekleşen James Joyce sempozyumları olan uluslararası bir endüstri yaratma yönündeki olağanüstü kapasitesi. (Bununla beraber –çoğunlukla Joyce ve Derrida arasında temel benzerlik olarak kabul edilen– "gösterenin oyunu"nun burada çok önemli olmadığını kaydedebiliriz.) Bu tekilliğe bir tür yanıt tasarlamak için, Joyce'un imzasını kendi imzasıyla onaylamak için (her iki imza da bütün imzalar gibi hem eşsiz hem de programlanabilirdir ve bir "evet" de içeren imzalardır, tıpkı bütün *evet*lerin bir imza içermesi gibi) Derrida, *Ulysses*'ten bir örnekler çeşitlemesini, çoğu kez tartışılan meseleleri konu edinen örnekleri suiistimal eder –bir metinden alıntı yapılırken açıklamanın taleplerinin daima belirli bir şiddeti gerektirdiğini açık kılsa da. Elbette en dikkate değer şey, "evet"in ortaya çıkışlarıdır: Şu açıktır ki, *Ulysses* tek bir edimselleşmiş "evet" içermeseydi bile argüman farklı olmazdı –ancak bu sözcüğün örneklerinin sayısı ve çeşitliliği ve özellikle son bölümdeki işlevi, Derrida'nın Joyce'un başarısına vereceği güçlü yanıta tam olarak odaklanmasına olanak tanır.

♣ Derrida'nın Joyce üzerine iki makalesi Fransızcada *Ulysse gramophone: Deux mots pour Joyce* (Galilée, Paris, 1987) başlığıyla birlikte yayımlanmıştır; "Ulysse gramophone: Ouï-dire de Joyce"un ilk versiyonunun İngilizce çevirisi, Dokuzuncu Uluslararası James Joyce Sempozyumu kitapçığında, *James Joyce: The Augmented Ninth*'ta, (ed. Bernard Benstock, Syracuse University Press, 1988) yayımlanmıştır. Bu metin Tina

Kendall tarafından çevrilmiş ve Shari Benstock tarafından gözden geçirilmiştir; çevirmenin notları Shari Benstock tarafından yazılmıştır. Çeviride, yayımlanmış Fransızca metnin ışığı altında editöryal değişiklikler yapılmıştır. Derrida'nın göndermede bulunduğu *Ulysses* metni Penguin basımıdır (Harmondsworth, 1968).*



Oui, oui, beni anlıyorsunuz, bunlar Fransızca sözcükler.[1] Emin olmak için, ve mesajımı başka bir ifadeyle desteklemeye gerek de duymuyorum, ihtiyaç duyacağınız tek şey, ilk sözcüğü, *oui*'yi işitmenizdir; yani yeterince Fransızca anlıyorsanız, bu James Joyce Sempozyumu'nu düzenleyenlerin bana nazikçe verdikleri yetkiyle, az çok benim olduğu varsayılan dille (*ma langue supposée*), her ne kadar bu son ifade İngilizce deyim olarak görülebilse de, size hitap edeceğimi bilmenizdir.

Ancak *oui* alıntılanabilir mi yoksa çevrilebilir mi? Bu konuşma sırasında sormak istediğim sorulardan biri bu. Şimdi size yönelttiğim tümceler nasıl çevrilebilir? Tıpkı Molly'nin fazlasıyla kolay biçimde kendisinin monologu olarak göndermede bulunulan şeyle, yani bir *oui*'nin tekrarıyla başlaması ve sonlandırması gibi başladığım tümce yalnızca *anmakla* kalmaz, bu iki *oui*'yi, şimdi alıntıladığım *oui*'leri kendi tarzında kullanır. Başlarken size *oui* mi diyordum yoksa alıntılıyor muydum ya da daha genel anlamda söylemek gerekirse, bunların aslında Fransızca sözcükler olduğuna dair bir hatırlatma ve benim alıntılamam olarak *oui* sözcüğünü iki kez mi anıyordum, buna karar veremediniz ve hâlâ veremiyorsunuz.

---

* Derrida'nın okumasının talepleri göz önüne alınarak *Ulysses*'ten alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir. *Ulysses*'in Türkçe basımı için bkz., James Joyce, *Ulysses*, 2 cilt, çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

1 Fransızca fiil *entendre*, kendi anlam alanında "to hear" ["işitmek"] ve "to understand"i ["anlamak"] içerir, her ikisi de çeviride "receiving" ["anlamak/kavramak"] ile ifade edilmiştir (İng. ç.n.).

İlk durumda, olumluyorum, kabulleniyorum, bağlanıyorum, onaylıyorum, yanıt veriyorum ya da vaat ediyorum; her durumda taahhüt altına giriyorum ve imzalıyorum: Kullanım ve anma arasındaki belirli bir dereceye kadar kullanışlı o eski söz edimi teorisi ayrımına yine bağlanmak gerekirse, *oui*'nin kullanımı daima bir imza anında içerilir.

İkinci durumda, daha çok *oui*, *oui*'yi alıntılamış ya da anmış olurum. Şimdi alıntılama ya da anma edimi şüphesiz bir imzayı, anma ediminin bir onayını önvarsayarsa, bu örtük kalır ve örtük *oui* alıntılanan ya da anılan *oui* ile karıştırılmayacaktır.

Bu yüzden, "*oui*, *oui*, beni anlıyorsunuz, bunlar Fransızca sözcükler" tümcesiyle başladığımda ne söylemek ya da yapmak istediğimi hâlâ bilmiyorsunuz. Aslında, beni hiç de açık ve seçik biçimde anlamıyorsunuz.

Soruyu tekrarlıyorum: Şimdi size yönelttiğim tümceler nasıl çevrilecek? *Oui*'yi andıkları ya da alıntıladıkları kadarınca Fransızca sözcüğü tekrarlarlar ve çeviri, ilkece saçma ya da gayrimeşrudur: *Evet*, *evet*, bunlar Fransızca sözcükler değil. *Discours de la Méthode*'un sonunda Descartes, neden kendi ülkesinin dilinde yazmaya karar verdiğini açıklarken, *Discours*'ün Latince çevirisi basitçe bu paragrafı içermez. Bir tümceyi Latince yazmanın anlamı nedir? Bunun özü şudur: Aşağıdaki nedenler şimdi niçin Fransızca yazdığımı açıklıyor: Gerçek şu ki Latince çeviri, Fransız dilinin bu olumlamasını şedit biçimde silen tek çeviriydi. Çünkü o pek çoğu arasında tek çeviri değildi; dönemin felsefi topluluğunun yasalarıyla uyum içinde, *Discours de la Méthode*'u gerçek dilinde, gerçek orijinal olması gereken şeye dönüştürmeyi iddia ediyordu. Ancak bunu başka bir konferansa bırakalım.[2] Bir dilin kendisi aracılığıyla olumlamasının çevrilemez olduğuna değinmek istedim yalnızca. Tek bir dil içinde, o dilin kendisine *işaret ettiği* ve bu şekilde bir kez kendisini konuşmakla ve bir kez de bu şekilde konuşulduğunu söylemekle iki kez olumladığı bir edim, aynı anda ve aynı çifte tarzla çeviriye meydan okuyan ve onu davet eden bir yeniden-

2 Bkz., "Languages and Institutions of Philosophy", I. ve II. Konferanslar.

işaretleme uzamı açar. Başka bir yerde tarihle ve Babil ismiyle[3] ilişkili olarak göze aldığım bir ayrıma göre, *çevrilemez* kalan şey, esasen *çevrilecek* tek şeydir, *çevrilebilir* tek şeydir. Çevrilebilir olandan çevrilmesi gereken şey, yalnızca çevrilemeyen olabilir.

Oui, *evet* hakkında ya da en azından *oui*'nin bazı kiplikleri hakkında size konuşma zemini hazırlamakta olduğumu zaten fark etmişsinizdir ve *Ulysses*'teki sahnelerin bazıları üzerine odaklanan bir başlangıç taslağı biçimiyle artık daha anlaşılır olacağım.

Daha fazla karmaşaya yol açmadan, döngüye ya da sonsuz bir dönenişe bir son vermek için, daha iyi bir başlangıç amacıyla aporia'dan kaçınmak için, Fransızcada söylediğimiz gibi, kendimi suya atıp sizinle birlikte kendimi bir şans karşılaşmasına açmaya karar verdim. Joyce'ta figürlerin ve hilelerin üstbelirlenimine göre talih daima yasayla, anlamla, programla birlikte ele alınır. Ancak karşılaşmaların şansa bağlı doğası, yani fırsatların rastgeleliği, olumlanmaya, kabul edilmeye, evet, hatta bütün uyuşmazlıklarıyla[4] onaylanmaya elverişlidir. Bütün uyuşmazlıklarıyla, deyim yerindeyse *Ulysses*'te ve şüphesiz başka yerlerde meşru akrabalık ilişkisi nosyonunu başıboş bırakan bütün o soykütüksel şanslarla. Bunların hepsi, birazdan geri döneceğim Bloom ve Stephen arasındaki karşılaşmada fazlasıyla açıktır.

Kendini suya atmak diyordum. Açık söylemek gerekirse, bir gölün suyunu düşünüyordum. Ancak Joyce'un sözünü bilen sizler, denizdeki şişeye göndermede bulunduğumu düşünmüş olabilirsiniz. Ama şimdi göstereceğim üzere Joyce, göllere o kadar da yabancı değildi.

Oui dediğim zarın atılması, aynı hareketle *sizi* de buna tabi kılma kararındayım: Buna özel isim veriyorum –Tokyo.

---

3 Bkz., "Des tours de Babel" ve "Two Words for Joyce" (Ed. n.).

4 "Fallings-out" ["uyuşmazlık"] burada, zorunluluk (*l'échéance* "the falling of a bill" ["bir senedin vadesinin dolması"]) ve şans (*le cas echéant* "if it should happen" ["gerçekleşmesi gerekiyorsa"] anlamına gelir) anlamlarını birleştiren *échéances*'ın görevini yapar. Bir sonraki tümce açısından, *échéance*'nin *Robert*'te verilen etimolojisinin bir parçasını alıntılamaya değer: "17. yy.: uzak akrabalık yoluyla veraset" (Ed. n.).

Tokyo: Bu şehir, Dublin'e ya da Ithaca'ya geri götüren batı döngüsünde mi yer alır?

Amaçsız bir gezinti, rastgele bir yolculuk, bir gün beni Bloom'un "gezginci ruhlu eski bir deniz kurduyla karşılaşma, tartışma, horon tepme, kürek çekme fırsatı, gece kuşları, bütün bu olaylar galaksisi, bunların hepsi içinde yaşadığımız dünyanın bir minyatür kabartmasını oluşturdular" (*U*, 567) dediği pasaja ("Eumaeus", Sığınak, gece yarısı saat 1) götürdü.

"Olaylar galaksisi" Fransızcaya "gerbe ['sheaf' (demet)] des événéments" olarak çevrilmişti; bu, sütü [*milk*] göz ardı eder, bu yüzden *Ulysses*'te baştan sona işleyen ve onu bir saman yoluna [*milky way*] ya da galaksiye dönüştüren sütlü çayı da göz ardı eder. Küçük bir dolambaçlı yola daha, bir paranteze girmeme izin verin: Bir anmayla ya da bir alıntıyla tekrarlandığında *evet*e ne olduğunu merak ediyorduk. Ancak bir ticari marka, bir tür devredilemeyen ticari ruhsat haline geldiğinde ne olur? Ve burada sütün içinde dönüp durduğumuzdan dolayı *evet* bir yoğurt markasına, evet, ya da bir marka ismine dönüştüğünde ne olur? Ohio'ya geri döneceğim, *Ulysses*'te işaret edilen bu yere. Şimdi Ohio'da Dannon yoğurdunun basitçe YES [EVET] diye adlandırılan bir çeşidi var. Kapakta okunan YES'in altında şu sloganı buluruz: "Bet You Can't Say No to Yes" ["Bahse Girerim, Evete Hayır Diyemezsiniz"].

Alıntılamakta olduğum pasaj "karşılaşma fırsatı"nı ilan eder. Biraz sonra Tokyo ismi görünüverir: Birdenbire bir telgraf gibi ya da bir gazetede, Bloom'un dirseğinin altında –paragrafın başında okunduğu üzere– "şans eseri" bulunacak olan *The Telegraph*'ta bir sayfanın manşeti gibi.

Tokyo ismi bir muharebe ile ilişkilendirilir. "Büyük Tokio muharebesi". Truva değil, Tokyo, 1904'te; Rusya ile muharebe. Şimdi, bir ayı aşkın bir süre önce Tokyo'daydım ve orada bu konferans metnini yazmaya başladım –ya da daha çok ana fikirleri bir cep kayıt cihazına kaydetmeye başladım.

Onu bu şekilde tarihlendirmeye karar verdim –tarihlendirmek de imzalamaktır– Okura Oteli'nin zemin katında, bir çeşit gazete bayiinde kartpostallar aradığım 11 Mayıs sabahında. Japon göllerini gösteren kartpostallar arıyordum, haydi bunlara iç

deniz diyelim. *Ulysses*'teki göllerin kıyılarını takip etmek geldi aklıma, Akdeniz olan Yaşam gölü ile hastane sahnesine göndermede bulunan ve şans eseri anne simgesinin egemen olduğu *Locus Martis* arasında büyük bir kıyı turuna çıkmayı göze almak geçti aklımdan: "... onlar akın akın batık denize, *Lacus Mortis*'e geliyorlar. ... Susuzluklarını gidermek için ölü denize doğru ilerliyorlar..." (*U*, 411). Aslında başlangıçta bu *Ulysses* konferansı için düşündüğüm şeydi o; kartpostal sahnesine, İngilizcede dediğiniz gibi, *address* [yönelmek] için *Finneganlar Uyanıyor*'daki posta sisteminin babilleşmesini yeniden-sahnelemeye çalıştığım *Kartpostal*'da [*La Carte Postale*] yaptığım şeyin bir ölçüde ters çevrimi. Elbette benden daha iyi bilirsiniz, bütün kartpostallar destesi, belki de *Ulysses*'in Akdeniz gölü etrafındaki geziler coğrafyasının bir kartpostalın ya da bir posta sevkiyatı kartografisinin yapısına sahip olabileceği varsayımını ima eder. Bu yavaş yavaş aydınlanacak; ancak şimdilik J. J.'nin bir kartpostalla bir yayının eşitliğinden söz ettiği bir değiniyi incelemek istiyorum. Herhangi bir kamusal yazı örneği, herhangi bir açık metin de hiçbir şekilde özel olmayan açık bir mektubun sergilenen yüzeyi gibi sunulur ve böylece bu mesajda içerilen ve artık şüpheye açık adresiyle ve kodlanmış ve aynı zamanda kalıplaşmış diliyle tam da bu kod ve numarayla önemsizleşmiş bir kartpostalın sergilenen yüzeyi gibi. Öte yandan, herhangi bir kartpostal, tümüyle mahremiyetten yoksun olan ve üstelik kendisini bu şekilde yasaya açan kamusal bir belgedir. Aslında J. J.'nin söylediği şeydir bu: "–ve üstelik, der J. J. [bunlar yalnızca başharfler değildir], kartpostal bir yayındır. Emsal teşkil eden Hole-Sadgrove davasında kasıt konusunda yeterli delil olduğu kabul edilmişti. Kanaatimce dava açılabilir" (*U*, 320). Çevirisi: Belirli bir davanın yasa önünde takip edilmesi, açılması için bir neden olması gerekir, ayrıca bu davanın kendisi de gerçek olmayan bir şeyi anlatabilir.* Başlarken, söz edimi ...

Takip ettiğimiz kartpostalın izi, aktarımı, Mr. Reggy Wylie'nin kartpostalında, Gerty'nin "parça parça" edebileceği

* Derrida'nın burada *Ulysses*'ten alıntıladığı orijinal İngilizce "In my opinion an action might lie" ifadesi bir davanın hem açılabileceği hem de yalan söyleyebileceği çifte anlamına sahiptir. Derrida bu çifte anlamla oynuyor.

"aptal kartpostalı"nda (*U*, 360) bulunabilir. Diğerleri arasında Bloom'un adres yazmayı unuttuğunu da hatırladığı Flynn'e kartpostal da var, bu da anonim kamusallığın doğasını vurgular: Bir kartpostalın uygun bir alıcısı yoktur, onu aldığını eşsiz bir imza ile bildiren kişiden başka. *Ulysses*, muazzam bir kartpostal. "Mrs. Marion. Flynn'e gönderdiğim kartpostal gibi o mektubun üzerine de adres yazmayı unutmuş muyum?" (*U*, 367). Bu kartpostalları bir söylemsel patikadan, daha doğrusu bir anlatı patikasından çıkarıyorum, ki bu patikayı her seferinde yeniden-kuramam. Burada hemen döneceğim kaçınılmaz bir metod sorunu var. Bu adressiz kartpostal kendisini unutturmaz; tam da kaybolmuş bir mektubu ararken Bloom'a kendisini hatırlatır: "Mektubu nereye koydum? Evet, burada" (*U*, 365). Güven verici "evet"in hafızanın geri dönüşüne eşlik ettiğini ve onu onayladığını varsayabiliriz: Mektubun yeri bulunmuştur. Biraz ileride Reggy'nin "aptal kartpostalı"ndan sonra "aptal mektup" yer alır: "Onun seni cezalandıracağım diyen aptal mektubuna bakıpta iyi ki bu sabah banyoda yapmamışım" (*U*, 366). Bu banyonun kokusunun ve bu mektubun intikamının bize ulaşmasına yetecek zaman bırakalım. Küçümseme yoğunluğunu Molly'nin Breen hakkındaki alaycı değerlendirmelerine kadar takip edebilirsiniz: "İşte şimdi de [o] ayağında terlikler Up up yazılı bir kartpostalla 10000 £ peşinde Ah Sevgili May" (*U*, 665).

Pekâlâ, Tokyo'da Okura Oteli'nin zemin katında, tam da kartpostallar satın alıyordum. Şimdi "karşılaşma fırsatı"nı, Stephen ile Bloom'u birbirine bağlayan gayrimeşru soykütüğü ve sapkın tohumu, "olaylar galaksisi"ni vb. hatırladıktan sonra, telgraf üslubuyla "Büyük Tokyo muharebesi"ni anan sahne başka bir kartpostaldan bir pasajdır. Ancak bu kez adressiz bir kartpostal değil, mesajsız bir kartpostal. Böylece, metinsiz bir kartpostaldan söz edilebilir, bu da bir resimle bir adresin salt birlikteliğine indirgenebilir. Şimdi bu öyle bir biçimde gerçekleşir ki, burada adres de kurgusaldır. Bu mesajsız kartın alıcısı, bir tür kurgusal okurdur. Bu soruna geri dönmeden önce, "Tokyo" sahnesi yoluyla bir döngüyü tamamlayalım. Bunu da alıntılamak zorundayım. Hemen ar-

kasından Bloom ve Stephen arasında *aidiyet* sorunu üzerine olağanüstü bir konuşma gelir: "Stephen bir yarım gülümsemeyle 'kısaca İrlanda adı verilen *Fauborg Saint Patrice*'e ait olduğum için önemli olabileceğimden şüpheleniyorsun' diye karşılık verdi" (*U*, 565).

"Bir adım daha öteye gideceğim, diye sokuşturdu Mr. Bloom" ("bir adım daha öteye" [*a step farther*] ifadesini *un peu plus loin* olarak karşılayan ve müşterek imzanın sahibi J. J.'nin de onayını alan Fransızca çeviri, diğer şeyler arasında, soysal çaprazlamaları ve şansa bağlı sirayetleri ile bütün bu soykütüksel fantezilerin özüne, evlat edinme ve oğlun geri dönüşü aracılığıyla ya da kız evlatla evlilik aracılığıyla bir meşrulaştırma rüyasını yerleştiren "üvey baba" [*stepfather*] bağlantısından da yoksun kalır. Ancak kimin kime, neyin kime, neyin neye, kimin neye ait olduğunu hiçbir zaman söyleyemeyiz. Kartpostalın bir sahibinin olmaması gibi aidiyet öznesi de yoktur: Tanımlanmış bir alıcıdan yoksun kalır).

> –Ancak, diye sözünü kesti Stephen, sanırım İrlanda'nın önemli olması gerekiyor, çünkü o bana ait.
>
> –Yanlış anlamış olabileceğini düşünerek eğilip "Ne ait?" diye sordu Bloom. Affedersin. Maalesef son kısmı kaçırdım. Neydi sana?...

Stephen olayları hızlandırır: "Ülkeyi değiştiremeyiz, konuyu değiştirelim" (*U*, 565-566).

Ancak Tokyo'ya gitmek, dil şöyle dursun, ülkeyi değiştirmeye bile yetmez.

Öyleyse, kısa bir süre sonra, kurmaca bir alıcıya gönderilen mesajsız kartpostalın iadesi. Bloom, rastlantısal karşılaşmaları, olaylar galaksisini düşünür, benim burada yaptığım gibi başına gelenleri, öyküsünü, kendi ifadesiyle "deneyimlerim"i yazdığını düşler ve hiçbir sınırlama olmadan serbest çağrışımlarla bunun bir çeşit tarihini, bir gazete günlüğü tutmak ister. İşte böylece Tokyo civarındaki kartpostala yaklaşıyoruz: "... karşılaşma fırsatı ... bütün bu olaylar galaksisi. ... Bu fırsattan yararlanmak için, diyelim ki (tam da yapmaya niyetlendiği gibi) adet olduğu üzere kalemine sarılıp bir şeyler yazmaya başlasa, örneğin sütunu bir gineye *Bir Arabacı Barınağı*'ndaki *Deneyimlerim*'i

yazsa, Mr. Philip Beaufoy'unkine benzer bir *şans*a [vurgu bana ait] sahip olur muydu diye düşündü" (*U*, 567).

Deneyimlerim hem bir "bilinç deneyimi bilimi"nin Hegelci anlamıyla benim "zihinsel fenomenoloji"mdir, hem de *Ulysses*'in büyük döngüsel geri dönüşü, otobiyografik-ansiklopedik dönenişidir: Zihin fenomenolojisi Yolculuk'undan [*Odyssey*] sık sık söz edilir. Burada zihnin fenomenolojisi mektupların, telgrafların, örneğin *The Telegraph* (uzun mesafeli yazı) adı verilen gazetenin şansa bağlı biçimiyle bilincin ve bilinçdışının günlüğü biçimine ve ayrıca bir denizcinin cebinden çıkan ve tek metni bazen hayali bir adresten başka hiçbir şey sergilemeyen kartpostalların biçimine de sahiptir.

Bloom, "Deneyimlerim"den henüz söz etmiştir:

> *Telegraph*'ın pembe, göz göre göre yalan söyleyen [*tell a graphic lie*] baskısı, şans bu ya, dirseğinin yanında ve yine mutmain olmaktan uzak olan o, kendisine ait bir ülke ve Bridgwater'dan gelen gemi ve A. Boudin'e gönderilen kartpostal üzerinde düşünüp öndeki kaptanın yaşını bul bulmacasıyla uğraşırken, *gözler*i [gözler sözcüğünü ben vurguladım, buna birazdan döneceğiz] amaçsızca özel ilgi alanına giren art arda başlıkları gezine dursun, Mâlikü'l-Mülk olan Rabbim bugün de günlük matbuatı lütfet bize. Önce biraz okudu, ama bu, H. Du Boyes adlı biri hakkındaydı, daktilo ya da onun gibi bir şeyin acentesi. Büyük Tokio muharebesi. İrlanda'da sevişmek 200 £ zarar. (U, 567)

Burada bu "Tokyo muharebesi" alanının stratigrafisini* çözümlemeyeceğim: Uzmanlar bunu ad infinitum yapabilirler; konferansın sınırları tıpkı denize atılmış bir kartpostal gibi yalnızca *Tokyo'daki deneyimlerimi* size anlatmama ve bu arada *evet*, şans ve uzmanlık olarak Joyceçu deneyim sorusunu sormama olanak tanıyor: Joyceçu şeylerde bir uzman, doktoralı bir bilim adamı nedir? Ya Joyce kurumu? Bugün beni Frankfurt'ta onurlandıran konukseverlik hakkında ne düşünmeliyim?

Bloom, kartpostala anıştırmayla zaten saf bir çağrışımsal yan yanalık sunan bir şeyi, yani görünüşte önemsiz olanın bitişikliğini yan yana koyar, yine de bu önemsizlik vurgulanır: Kaptanın hesaplamaktan çok tahmin etmemiz gereken

* Jeolojide katman bilgisi, katmanlı kayaların incelenmesi ve sınıflandırılması.

yaşıyla ilgili sorudur bu, elimizdeki soruyla hiçbir açık bağlantısı olmayan bir dizi olgunun, bir *bulmaca*nın figürlerinin sunumundan sonra. Yine de bu nükteyle kaptanın bir geminin kaptanı olması gerçeği daima anlaşılır. Şimdi kartpostal, aslında denizcinin, bir deniz gezgininin, Ulysses gibi Akdeniz gölü etrafında uzun döngüsel bir seferden bir gün dönen bir kaptanın hakkında konuştuğuyla tam da aynı kartpostaldır. Birkaç sayfa önce, aynı yer, aynı zaman: "–Yaa, diye yanıtladı denizci bunun üzerinde biraz düşündükten sonra, donanmaya katıldığımdan beri biraz dolaştım. Kızıldeniz'deydim, Çin'de, Kuzey Amerika'da ve Güney Amerika'da.* Bir yığın aysberg gördüm, küçük buzullar. Stockholm'deydim, Karadeniz'de, Çanakkale Boğazı'nda, Kaptan Dalton'un idaresinde, şimdiye kadar asla gemi batırmamış körolası en iyi adam. Rusya'yı gördüm. ... Peru'da insan yiyen köpekbalıklarını gördüm..." (*U*, 545-546).

Kendi kendime Japonya dışında her yere gitmiş dedim. Ve burada cebinden mesajsız bir kartpostal çıkarıyor. Adrese gelince kurmacadır, *Ulysses* kadar kurmaca ve Ulysses'in cebindeki tek şeydir bu:

> Bir tür ambarı andıran iç cebini karıştırıp bir resimli kartpostal çıkardı ve masanın üzerine attı. Üzerindeki baskıda şunlar yazıyordu: *Choza de Indios Beni, Bolivia.*
>
> Herkes dikkatini kartpostaldaki manzaraya yöneltti, peştamalları içinde bir grup vahşi kadına. ...
>
> Kartpostalı, daha fazla olmasa da birkaç dakikalığına toy Mösyölerin ilgi odağı oldu.
>
> Mr. Bloom, şaşkınlık emaresi göstermeden, kısmen silinmiş adresi ve posta damgasını incelemek için kartpostalı mütevazı biçimde ters çevirdi. Üzerinde şunlar vardı: *Tarjeta Postal, Señor A Boudin, Galeria Becche, Santiago, Chile.* Açıkça bir mesajın bulunmaması özellikle dikkatini çekti. Anlatılan sıkıcı hikâyeye körükörüne inanmasa da ..., ismiyle (varsayalım ki o temsil ettiği kişidir, bir yerlerde tam bir gizlilik içinde her şeyden vazgeçtikten sonra sahte bir kimlikle dolaşmıyor) kartpostalın kurmaca alıcısı arasında bir tutarsızlık hissetmesi onun arkadaşımızın *bona fides*'i** hakkında bir şüphe beslemesine yol açtı, yine de ... (*U*, 546-547)

---

* Burada *Ulysses*'in orijinalinde yer alan bir cümle atlanmıştır: "We was chased by pirates one voyage" ["Korsanlar kovalamıştı bizi bir seferinde"].

** İyi niyet.

İşte öyle Tokyo'da kartpostallar, göl resimleri satın almaktayım, *Ulysses*'teki *evet* konusu üzerine ve Joyce İncelemeleri kurumu üzerine "Joyce âlimleri" önünde verilecek korkutucu konuşma hakkında endişeliyim ki, tam da bu sırada Okura Oteli'nin zemin katında, şans eseri kendimi bulduğum bu dükkânda, Massaki Imai tarafından yazılan *16 Ways to Avoid Saying No* (*Hayır Demekten Kaçınmanın 16 Yolu*) başlıklı bir kitaba rastladım –"karşılaşma fırsatı". Sanırım bir ticari diplomasi kitabıydı bu. Japonların, nezaketten dolayı, hayır demekten olabildiğince kaçındığı söylenir, hatta hayır demek istedikleri zaman bile. Hayır demek istediğinizde, onu demeden *hayır*'ı nasıl işitilir kılabilirsiniz? *Hayır evet*le nasıl çevrilebilir ve bu tuhaf evet/hayır çiftiyle uğraşırken çeviri ne anlama gelir; demek ki bu, bizi bekleyen bir soru.[5] Bu kitabın yanında, aynı rafta ve aynı yazar tarafından yazılan başka bir kitap vardı, yine İngilizce çevirisiyle: *Never Take Yes for Answer* (*Eveti Bir Cevap Olarak Asla Seçmeyin*). Şimdi, hiçbir şeyi isimlendirmeyen, hiçbir şeyi tanımlamayan gramatik ve semantik statüsü çok enigmatik olan bu tuhaf sözcük, *evet* üzerine çok açık seçik ve kesinlikle üstdilsel bir şey söylemek güçse de en azından şunlar söylenebilir: Bir yanıt olarak seçilmelidir. Daima bir yanıt biçimindedir. Ötekinin hiç olmazsa örtük bir ricasını ya da bir sorusunu yanıtlamak için ötekinden sonra ortaya çıkar, hatta bu benim içimdeki öteki, başka bir sözün içimdeki temsili bile olsa. *Evet* Bloom'un da söyleyeceği gibi ötekinin bazı davetlerine "körü körüne inanan" birini ima eder. *Evet* daima bir *yanıt*ın anlamına, işlevine, misyonuna sahiptir, hatta bu yanıt göreceğimiz üzere bazen ilksel ve koşulsuz bir taahhüt gücüne sahip olsa bile. Şimdi, Japon yazarımız bize "eveti bir yanıt olarak" asla seç-

5 Bu sorunun ele alınma tarzı, bütün metinde sessizce ve büyük ölçüde ağırlığını hissettiren İrlandaca deyişle aşırı derecede üstbelirlenecektir. İrlandalılar da kendi tarzlarında dolaysız biçimleriyle "evet" ve "hayır"dan kaçınırlar. "Hasta mısın?" sorusuna ne "evet" ne de "hayır" yanıtını verirler. Bunun yerine "Öyleyim" ya da "Değilim" biçimini kullanırlar. "Hasta mıydı?" sorusu "Öyleydi" ya da "Değildi" yanıtını alır vb. *Hoc* sözcüğünün "evet" anlamını kazanmaya başladığı tarz, bu sürece hiç de yabancı değildir. Sonra *Oïl* (*hoc illud*) ve *oc* insanların bunlarla "evet" deme tarzıyla dilleri belirlemelerine hizmet etti. [*Langue d'oïl* modern Fransızcaya dönüşen Kuzey Fransa dili idi; *Langue d'oc* Güney Fransa dili idi. (Ed. n.)] İtalyanca zaman zaman *si* dili olarak adlandırılmıştır. Evet, bir dilin ismi.

mememizi tavsiye ediyor. Bu da iki şey anlamına gelebilir: *Evet*, "hayır" anlamına gelebilir ya da *evet*, bir yanıt değildir. Konumlandırıldığı diplomatik-ticari bağlam dışında bu tür bir ihtiyat bizi daha öteye götürebilir.

Ama ben *deneyimlerimi* kaydetmeye devam ediyorum. Tam da bu başlıkları karalarken en tipik tarzda bir Amerikalı turist omzumdan eğilip iç çekti: "Ne kadar çok kitap! Hangisi eksiksiz? Var mı hiç?" Bu çok küçük bir kitapçıydı, bir gazete bayisi. Neredeyse şöyle yanıtlayacaktım: "Evet, iki tane var, *Ulysses* ve *Finnegans Wake*", ancak bu *evet*i kendime sakladım ve sanki bu dili anlamayan biri gibi saf saf gülümsedim.

Şimdiye kadar size *Ulysses*'teki mektuplardan, kartpostallardan, daktilolardan ve telgraflardan söz ettim, ancak telefon yoktu. Şimdi de size bir telefon deneyimini anlatmak zorundayım. Uzun bir süre Joyce uzmanlarından bir kitleye Joyce üzerine bir konuşma yapmaya asla hazır olmayacağımı düşündüm ve bugün de hâlâ geçerli bu. Ancak söz konusu olan Joyce olunca, bir uzman nedir?, işte benim sorum bu. Zaten korkmuş ve programın gerisinde kalmıştım, Mart'ta dostum Jean-Michel Rabaté başlık istemek için bana telefon açtığında çok mahcup olmuştum. Verecek bir başlığım yoktu. Bildiğim tek şey, *Ulysses*'te *evet*i tartışmak istediğimdi. Onları rastgele saymaya bile çalışmıştım; orijinal denen baskıda 222'den fazla *evet* (bu ifadeyi kullandığımızda hangi tedbirleri almamız gerektiğini her zamankinden daha çok biliyoruz). *Evet*leri yalnızca açık biçimleriyle hesaba katan bir ilk sayımdan sonra, şüphesiz yuvarlak bu rakama ulaştım.[6] *Evet* sözcüğünü kastediyorum, çünkü

6 Bu konferansı izleyen haftada, Toronto'da karşılaştığım bir öğrenci ve dost, *evet*lerin bir diğer sayımına dikkatimi çekecekti. Bu hesaplama çok daha büyük bir rakama ulaştı, kesinlikle bütün *ayes*'leri (kabul ve onay ifadeleri) içeriyordu ki, geçerken şunu da kaydedeyim, bunlar *ben* (*I*) sözcüğü gibi telaffuz edilir ve ele alacağım bir sorun yaratırlar. İşte diğer hesaplama, Noel Riley Fitch'in *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*'deki (Norton, New York; Penguin, Londra, 1983) hesaplaması. Bütün paragrafı alıyorsam bu bana, *evet*in salt aritmetikselliğin ötesine geçiyor görünmesindendir: "Benoist-Méchin'in *Ulysses*'in son sözlerini çevirisi konusunda Joyce ile bir müzakere yapıldı:

evet sözcüğü olmadan başka *evet* örnekleri vardır ve aslında *evet*lerin sayısı çeviride aynı değildir, ki bu da büyük bir sorundur; Fransızca baskı epeyce ekleme yapar. Bu *evet*lerin dörtte birinden daha çoğu çok doğal biçimde Molly'nin monologu olarak adlandırılan şeyde bulunacaktır: *Evet*in ortaya çıktığı andan itibaren monologda bir kırılma olacaktır; öteki, telefonda bir yerlerde bekletiliyor.

Jean-Michel Rabaté bana telefon ettiğinde, eğer bunu böyle ortaya koyabilirsek, zaten Joycecu uzmanlar kurumu kadar, *Ulysses*'in *evet*lerini de sorgulamaya ve ayrıca *evet* sözcüğü yazıldığında, almtılandığında, tekrar edildiğinde, arşivlendiğinde, kayıt cihazına kaydedildiğinde, gramofona aktarıldığında çevirinin ya da aktarımın konusu olduğunda, ne olduğunu sormaya karar vermiştim. Ancak hâlâ verecek bir başlığım yoktu. Yalnızca bir istatistik ve tek bir kâğıt üzerinde birkaç notum vardı. Rabaté'den bir saniye beklemesini rica ettim, odama gittim, notların bulunduğu sayfaya bir göz attım ve bir tür karşı konulamaz özlülükle, bir telgraf düzeni otoritesiyle aklımdan bir başlık geçti: *Joyce'ta evet söylenisi* [*l'oui dire de Joyce*]. Böylelikle beni, Joyce'un *evet* deyişini, ayrıca işitilen bu deyişi ya da bu *evet*i anlıyorsunuz, bir alıntı gibi ya da kulak labirenti içinden geçerek dolaşan, dönenen bir alıntı gibi ya da bir dedikodu gibi etrafta dolaşan bu *evet deyişi* ki, biz bunu yalnızca söylen-

---

'Yüreği çılgın gibi çarpmaktaydı ve evet ben dedim ki Evet istiyorum'". Bu genç adam romanı "istiyorum'u izleyen bir son evet ile tamamlamak istiyordu. Daha önce Joyce (romanda 354 kez görünen) 'evet'i son sözcüğü olarak kullanmayı düşünmüş, ancak Benoist-Méchin'in çevirdiği taslağa "istiyorum" yazmıştı. Bunu, içine dünyanın bütün büyük filozoflarını çektikleri bir tartışma günü izledi. Fransızcada '*oui*'nin daha güçlü ve yumuşak olduğunu öne süren Benoist-Méchin, felsefi tartışmada daha ikna ediciydi. 'İstiyorum' otoriter ve Lusiferci gibi görünür. 'Evet'in iyimser olduğunu, kişinin ötesindeki dünyaya yönelik bir olumlama olduğunu öne sürdü. Tartışmada başlangıçtaki fikrini belki de değiştiren Joyce saatler sonra kabul etti, 'evet', bu genç adam haklı, kitap 'dildeki en olumlu sözcük' ile sona erecek" (109-110). [*Ulysses*'in Hans Walter Gabler tarafından hazırlanan 1984 edisyon kritiğinin dizgisini kontrol eden bilgisayarda metindeki *evet*lerin sayımı yapıldı ve (*ayes*'leri içermeyen) 359 rakamına ulaşıldı; bkz. Wolfhard Steppe, Hans Walter Gabler ile birlikte *A Handlist to James Joyce's "Ulysses"* (Garland, New York, 1985). Ancak açıkçası bu, Derrida'nın daha sonra hayal ettiği "*n*. kuşak bilgisayar" değildir. (Ed. n.)]

tiyle [*ouï-dire*] biliriz. "Evet söylen(t)isi" üzerine bu oyun, yani *l'oui-dire* ve *ouï-dire*, tam olarak yalnızca Fransızcada etkindir, ki bu yalnızca bir noktalı "i", *oui* ve tiremalı* *ouï*'nin muğlâk, babilimsi eşsesliliğini kullanır. Bu çevrilemez eşseslilik işitilebilir (yani söylenti ile), *gözlerle* okunmaktan ziyade *-gözler* sözcüğü, geçerken kaydedelim, kendisini, onu işitmekten çok grafemin okunuşuna sunar. *Ulysses*'teki *evet* hem yazılan hem de söylenen bir işaret olabilir yalnızca, bir grafem olarak sesletilen ve bir fonem olarak yazılan, evet, *bir sözcükle, gramofonlaştırılan.*

Böylelikle *ouï-dire*, bana yeterince çevrilemeyen ve potansiyel olarak Joyce'daki *evet*ler hakkında söylemek istediğim şeyi başlıklandırmaya muktedir iyi bir başlık gibi göründü, Rabaté telefonda bana "evet" dedi, bu başlık iyi. Birkaç gün sonra, bir hafta geçmemişti, Rabaté'nin hayranlık uyandıran kitabı, *Joyce, portrait de l'auteur en autre lecteur*'ü [*James Joyce: Yazarın Portresi; Alternatif Rehber*] aldım, dördüncü bölümü *Molly: ouï-dire* (tiremalı) şeklinde başlıklandırılmıştır. Tam da denizci, Simon Dedalus'u zaten tanıdığını kabul etmişken, "Tuhaf fırsat, itirafında bulundu Mr. Bloom Stephen'a sokularak"; kısa bir süre sonra Stephen'la karşılaştığında Bloom "karşılaşma fırsatı" der. Böylece aynı başlığın tam da aynı öyküye hizmet etmeyeceği kanaatiyle bu başlığı, fırsatı anan bir altbaşlık olarak tutmaya karar verdim.

Ancak Jean-Michel Rabaté'nin doğrulayabileceği üzere, şansa bağlı bu tür başka bir karşılaşma sırasında –arabayı sürüyordum, annem yanımdaydı, bir Paris caddesinde Jean-Michel Rabaté'yi görünce arabamdan fırladım– sonradan, Japonya'dan dönüşümde, dedik ki bu fırsat, bir yanıtlama servisi gibi daha önceden kaydedilen zorunluluğun pek çok kablodan geçse de bir telefon santralinde bir araya gelmiş ve bizi ayrı ayrı etkilemiş olması, birinin diğerinden etkilenmiş ya da birinin diğerini etkilemiş olması, tahsis edilebilir herhangi bir yasal aidiyet olmadan birinden önce diğerini etkilemiş olması gerektiği katı bir programla bir şekilde "telefonda konuşulmuş" olmalı. Ancak bu yazışma ve telefonlar öyküsü burada bitmiyor.

* Ardışık iki sesli harften ikincisine konan iki nokta. Her bir sesli harfin ayrı telaffuz edileceğini gösterir.

Rabaté konuşmanın başlığını başka birine telefonla aktarmak zorundaydı: Uzman yazışmalarında Joyceçu ve programlanmış bazı deformasyonlar üretmekten geri kalmadı bu. Çünkü bir gün Klaus Reichert'ten, Dokuzuncu Uluslararası James Joyce Sempozyumu antetli bir mektup aldım, bu mektuptan şimdi şu paragrafı alıntılayacağım: "Sanırım Louis olarak da yazılabilen Lui/Oui'niz hakkında bilgi almak istiyorum ve bildiğim kadarınca bu Louis'ler Joyce'ta şimdiye dek fark edilmedi. Bu yüzden her açıdan parlak görünüyor".

Rabaté, Reichert ve benim aramda en azından temel bir fark var, hepinizle benim aramda olduğu gibi ve bu, yeterlik farkıdır. Hepiniz uzmansınız, en hatırı sayılır kurumlardan birine aitsiniz. Bu kurum, sanki yine bir "isim yapmak" için yeni bir Babil Kulesi üzerindeymiş gibi, bu kurumu vazgeçilmez kılmak için, onu yüzyıllarca meşgul tutmak için her şeyi yapan ve bunu kabul eden bir adamın ismini taşıyor. Bu kurum, bu adamın isminin, "patent"inin hizmetinde güçlü bir okuma makinesi, bir imza ve karşı-imza makinesi olarak görülebilir. Ancak Tanrı'yla ve Babil Kulesi'yle birlikte, onu ilkece olanaksız ve olasılıksız kılmak için, peşinen yapıbozuma uğratmak için ve ister bilgi yeterliğiyle isterse teknik bilgiyle ilgilenelim, tam da bir gün üzerine bir kurumsal yasallığın kurulabileceği bu yeterlik kavramını temelden yoksun kılacak kadar da ileri giderek bu adamın yapabileceği her şeyi yaptığı bir kurumdur bu.

Bu soruya, yani yeterlik ve yetersizlik örneği olarak sizin ve benim burada ne yapıyor olduğumuza geri dönmeden önce, biraz daha telefonda bekleyeceğim, Jean-Michel Rabaté'yle neredeyse telepatik bir iletişimi kesmeden önce. Şimdi mektuplar, kartpostallar, telgraflar, daktilolar ve benzerlerini biriktirdik. Şunu hatırlamalıyız ki, *Finneganlar Uyanıyor* bir *penman* [kalemşor, yazar] ve *postman*'in [postacı] yüce babilleştirimi ise, posta farkı, uzaktan kontrol ve telekomünikasyon motifi zaten *Ulysses*'te güçlü bir biçimde iş başındadır. Ve buna her zaman olduğu üzere bir *abyme* olarak *işaret edilir*. Örneğin "TAÇLILAR": "Merkez postanesinin sundurması altında ayakkabı boyacıları gelip geçenleri çağırıp ayakkabılarını cilâlıyorlardı. North Prince Caddesi'nde park edilmiş, kenarlarında Kraliyet başharfleri

E. R. yazılı majestelerinin kırmızı posta arabalarına, bölgeye, taşraya, Britanya'ya ve denizaşırı ülkelere sevk edilmek üzere gürültüyle fırlatılan taahhütlü ve ödemeli mektup, kartpostal, posta kartı, koli çuvalları yükleniyordu" (*U*, 118). Televizyondan söz ettiğimiz gibi bu *uzaktan kumanda* teknolojisi, bu bağlamın dışında bir unsur değildir; hatta pratik biçimde en kısa sözcüğün ifadesi ya da kaydına, yani *evet* gramofonisine varıncaya kadar en temel anlamda anlamın içini etkiler. Bu yüzden bir kartpostalın, mektubun ya da telgrafın serbestçe dönenimi, ancak bir telefonik takıntının ya da yine bir gramofonu ya da yanıtlama makinesini hesaba katarsanız telegramofonik takıntının sürekli uğultusunda işaretleri değiştirir.

Eğer yanılmıyorsam, ilk telefon görüşmesi, "VE FISIH BAYRAMI GELDİ" başlıklı kısımda Bloom'un "Önce telefonla arasam daha iyi" (*U*, 124) sözleriyle ilan edilir: Biraz önce, bir kayıt cihazı gibi biraz mekanik bir biçimde şu duayı tekrarlamıştı, bir Yahudi için bütün duaların en ciddisini; mekanikleştirilmesine, gramofonlaştırılmasına asla izin verilmemesi gereken şu duayı: *Shema Israel Adonai Elohenu*. Eğer az çok meşru biçimde (çünkü anlatı metonimisi temelinde bir bölümü çekip çıkarırsak her şey meşrudur ve hiçbir şey meşru değildir) bu unsuru öykünün en açık hattından çıkarırsak, sonsuzca uzaklaştırılan (bir uzak mesafe görüşmesi ya da "gulfe toplayıcısı"nın yaptığı ya da onunla yapılan bir ödemeli telefon görüşmesi) Tanrı ve İsrail arasında telefonik *Shema İsrael*'den söz edebiliriz. Bildiğiniz üzere *Shema Israel* İsrail'e seslen, dinle İsrail, alo İsrail demektir, İsrail isminin adresine ihbarlı bir telefon görüşmesi.[7] "Önce telefonla

7 Başka bir yerde, genelevde "Shema Israel" diyen, sünnetlilerdir ve aynı zamanda *Locus Mortis*, Ölü Deniz de vardır: "*(Onun üzerine çiçekler değil, ölü deniz yemişleri atarken koyu gırtlak sesleriyle söylenen bir ilahide) Shema Israel Adonai Elohenu Adonai Echad*" (*U*, 496).

Ve biz Ulysses'ten, Ölü Deniz'den, gramofondan ve az sonra kahkahadan söz ediyorken, işte *Kayıp Zamanın İzinde* (*Remembrance of Things Past*): "Gülmeyi bıraktı; dostumu tanımaktan hoşnut olmalıydım, ancak *Odyssey*'de ölü annesini kucaklamaya koşan Ulysses gibi, bir hayaletten boşu boşuna kimliğini açığa çıkaracak bir yanıt koparmaya çalışan bir spiritüalist gibi bir elektrik sergisinde gramofonun değiştirilmeden yaşama iade ettiği sesin bir insan tarafından kendiliğinden çıkarılan bir ses olduğuna inanamayan bir ziyaretçi gibi çabadan vazgeçmek zorunda

arasam daha iyi" sahnesi *The Telegraph* [*Le Télegramme*] gazetesinin (ve *The Tetragram değil*) ofislerinde gerçekleşir ve Bloom bir tür daktilo ya da daha çok bir dizgi makinesini, bir tipografik matriksi seyretmek için henüz duraklamıştı: "Yürürken, bir dizgicinin harfleri düzgünce yerleştirmesine bakmak için durdu". Ve Patrick Dignam ismini, babanın ismini, Patrick'i sağdan sola düzenleyerek "ilkin tersinden okurken", kendi babasının Haggadah'ı aynı yönde okuyuşunu hatırlar. Aynı paragrafta Patrick isminin etrafında babalar dizisinin, Yakub'un on iki oğlunu ve benzerlerini izleyebilirsiniz, ve "pratik" sözcüğü, patristik ve *kusursuzca* babacıl münacatı gözden geçirmek için iki kez ortaya çıkıverir. ("Çabucak yapar bunu. Bir pratiği gerektirir bu". Ve on iki satır aşağıda "Nasıl da çabucak yapıyor bu işi. Pratik kusursuzluğu getirir".) Neredeyse bundan hemen sonra şunu okuruz, "Önce telefonla arasam daha iyi": *"plutôt un coup de téléphone pour commencer"*, Fransızca çevirisi böyledir. Diyelim ki daha başlangıç olarak bir telefon konuşması. Başlangıçta, gerçekten de bir telefon konuşması olmalıdır.[8]

Edimden ya da sözden önce telefon. Başlangıçta telefon vardı. Telefonun sürekli çaldığını işitebiliriz, görünüşte gelişigüzel rakamlar üzerinde oynayan, ancak kendisi hakkında çok şey söylenebilecek bu *coup de téléphone*. Ve bu, içerisinde daireler çizerek yavaş yavaş kendisine geri döndüğümüz bu *evet*i harekete geçirir. Bu telefonik *evet*in birkaç kipliği ya da tonalitesi vardır, ancak bunlardan biri, başka herhangi bir şey

---

kaldım". Biraz daha üst perdeden: "Tanıdık ses şimdiye kadar duyduğum bütün seslerden daha kusursuz biçimde bir gramofondan çıkıyor gibiydi" (*The Past Recaptured*, çev. Andreas Mayor (Vintage, New York, 1971, s. 188-189). Biyografiler: "Eski kuşaktan olanlar –Paul Valéry, Paul Claudel, Marcel Proust, André Gide (hepsi 1870'lerde doğmuştur)– onun eserine ya kayıtsız kaldılar ya da düşmanca yaklaştılar. Valéry ve Proust kayıtsızdı. ... Joyce'un, *Ulysses*'in yayımından sonraki aylarda ölen Proust'la yalnızca kısa bir karşılaşması olmuştur" (Fitch, *Sylvia Beach and Lost Generation*, 95). "... karşılaşma fırsatı ... olaylar galaksisi..."

8 Burada çoğul –"some phone calls" ["bazı telefon görüşmeleri"] (*quelque coups de téléphone*) Derrida'nın başka bir yerdeki, *de* makalesindeki kullanımıyla aynı çizgidedir; kabaca, tekil sayılabilir bir isimle (örneğin *de la marque, de l'autre*; "some mark" ["bir işaret"], "some other" ["bir öteki"]) "some" ["bir"] anlamına gelir, ismin literal anlamının ötesine geçtiğimize işaret eder (ancak metaforik anlamına girmeden) (Ed. n.).

söylemeden, basitçe hattın ucunda, bizim *burada*, mevcut, dinliyor olduğumuza, yanıt vermeye hazır olduğumuza, ancak yanıt vermeye hazırlıktan başka bir şeyle (alo, evet: dinliyorum, sizin orada olduğunuzu, tam da sizinle konuşmaya hazırken konuşmaya hazır olduğunuzu işitebiliyorum) şimdilik yanıt vermediğimize işaret etmek anlamına gelir. Başlangıçta telefon, evet, telefon görüşmesinin başlangıcında, başlangıçta, bir telefon görüşmesi [*au commencement du coup de téléphone*].

"Shema Israel" ve ilk telefon görüşmesinden birkaç sayfa sonra, tam da "UNUTULMAZ MUHAREBELERİ HATIRLARKEN" başlıklı o anılmaya değer Ohio sahnesinden sonra (bir sesin hızla Ohio'dan Tokyo Muharebesi'ne kaydığını anlarsınız) belirli bir telefonik *evet* evrenin kökenini hatırlatan bir "Bingbang"le yankılanır. Yeterli bir profesör tam da geçerken "–Kusursuz bir kretikos! dedi profesör. Uzun, kısa ve uzun". "Ohio'da!" "Benim Ohio'm" haykırışından sonra. Arkasından "EY AIOLOS ARPI"nın başlangıcında (*U*, 129), diş ipi kullanırken titreşen dişlerin sesi var (ve size söylemem gerekirse bu yıl Tokyo'ya gitmeden önce Oxford, Ohio'ya gittim ve Ithaca'da bir eczaneden bir diş ipi bile aldım – deyim yerindeyse bir aiolos arpı– bana inanmayacaksınız. Yanılırsınız. Bu doğrudur ve kanıtlanabilir). "Tınlayan fırçalanmamış dişler" diş ipine göre titreşirken, şunu işitiriz "Bingbang, bangbang". Sonra Bloom telefon açıp açamayacağını sorar: "Bir ilan konusunda telefon açmak istiyorum da". Ardından "telefon içeride zırıldadı". Bu kez aiolos arpı diş ipi değil telefondur, kabloları başka bir yerde "göbek bağları" olan, Cennet'le bağlantı kuran telefondur (*U*, 43) "–Yirmi sekiz... Hayır, yirmi... iki dört... Evet". Bu *Evet*, ötekini içeriden onaylayan bir monologun parçası mıdır (evet, doğru rakam bu) yoksa Bloom hattın ucundaki ötekiyle hâlen iletişimde midir, bilmeyiz. Bilemeyiz. Bağlam kesilmiştir, bölümün sonudur.

Ancak izleyen bölümün ("KAZANANI TAHMİN ET") sonunda bu telefonik evet *The Telegraph*'ın aynı ofislerinde yine çınlar. "Evet... burası *Evening Telegraph*, diye telefonla konuşmaktadır Mr. Bloom iç ofiste. Patron orda mı? Evet, *Telegraph*... Nereye?... Haa! Hangi müzayede salonları?... Haa! Anlaşıldı... Tamam. Bulurum onu" (*U*, 130).

Bu telefon görüşmesinin *içsel* olduğu sürekli tekrarlanır. Telefon açmak isterken "Mr Bloom ... iç kapıya gitti"; sonra "telefon *içeride* zırıldadı", son olarak "telefonla konuşmaktadır Mr. Bloom *iç ofiste*". Demek ki bir telefonik içeridelik: Çünkü modern zamanlarda "telefon" adını taşıyan bir aygıttan önce, telefonik *technē* herhangi bir enstrüman olmadan seslerin yazımını çoğaltarak sesin içinde çalışır; Mallarmé'nin söylediği gibi uzaklığı, mesafeyi, *différance*'ı ve aralığı *phonē*'nin içine kaydeden bir zihinsel telefoni, *aynı zamanda* sözü edilen monologu kurar, yasaklar *ve* ona müdahale eder. Aynı zamanda, aynı tarzda, ilk telefon görüşmesinden, en yalın seslendirmeden, *oui*, "yes", "hah" sözcüğünün tek heceli yarı-ünleminden. Söz edimi teorisyenlerinin performatifin bir örneği olarak kullandıkları ve Molly'nin ortaklaşa-adlandırılan monologunun sonunda tekrar ettiği *evet*, *evet*ler için *afortiori*, evliliği kabul eden "*Evet*, *Evet*, *ediyorum*". Zihinsel telefoniden ya da hatta mastürbasyondan söz ederken örtük biçimde "GEÇMİŞİN GÜNAHLARI"nı alıntılıyorum: *"(Bir ses karmaşasında)* Kara Kilise'nin gölgesinde en azından bir kadınla gizli kapaklı bir evlilik geçirdi. D'Olier Caddesi'ndeki bir adresteki Miss Dunn'a zihninde telefonlar açıp ağza alınmaz sözler söylerken, telefon kulübesindeki cihaza karşı müstehcen pozlar vermişti" (*U*, 491-492).

Telefonik aralık, "BİR UZAK SES" başlıklı sahnede özellikle vurgulanır. Bu sahne ağımızdaki bütün hatları, burada profesörün figürüyle temsil edilen yeterlik ve kurum paradokslarını ve sözcüğün her anlamıyla göz ve kulak arasındaki *evet*in *tekrar*ını kateder. Bütün bu telefonik hatlar, bir paragraftan çıkarılabilir:

> BİR UZAK SES
> –Ben bakarım, dedi profesör giderken.
> ...
> –Alo? Burası *Evening Telegraph*... Alo? Kimsiniz?... Evet... Evet... Evet...
> ...
> Profesör iç kapıya geldi. [yine *iç*]
> –Bloom telefonda, dedi. (*U*, 137-138)

Bloom telefonda. Bu şekilde profesör, şüphesiz romanda belirli bir anda, tikel bir durumu tanımlar; ancak, her bir ifadeye çeşitli düzeyler sunan ve metonimik alıntılara daima olanak tanıyan bir metnin stereofonisinde* her zaman geçerli olduğu üzere, ve hem yasal hem de fesatçı, hem yetkili hem de uygunsuz bu arayışa düşkün olan tek Joyce okuru da ben değilim, profesör ayrıca Bloom'un kalıcı özünü de isimlendiriyor. Bu tikel paradigmada şunlar okunabilir: *O, telefonda*, her zaman orada, telefona ait, oraya hem mıhlanmış hem de mahkûm. Onun varlığı bir telefonda-varlık. O, bir sesler çokluğuna ve yanıtlama makinelerine bağlanır. Onun orada-varlığı bir telefonda-varlıktır, Heidegger'in *Dasein*'ın ölüm için varlığından söz ettiği şekilde, telefon-için-varlıktır. Ve ben şunu söylerken sözcüklerle oynamıyorum: Heideggerci *Dasein* ayrıca bir çağrılan-varlıktır, *Varlık ve Zaman*'da (*Sein und Zeit*) bize bildirildiği üzere ve dostum Sam Weber'in bana hatırlattığı üzere, yalnızca Çağrı (*der Ruf*) temelinde, uzaktan gelen, sözcükleri kullanmak zorunda olmayan ve belirli bir tarzda herhangi bir şey söylemeyen bir çağrı temelinde kendisini onaylayan bir *Dasein*'dır bu her zaman. Bu tür bir çözümlemeye, *Varlık ve Zaman*'ın *der Ruf* konusu üzerine 57. bölümünün tümünü en ince ayrıntısına kadar uygulayabiliriz; örneğin şu gibi tümceleri kullanarak: *Der Angerufene ist eben dieses Dasein; aufgerufen zu seinem eigensten Seinkönnen (Sich-vorweg...). Und aufgerufen ist das Dasein durch den Anruf aus dem Verfallen in das Man. ...* : Çağrılan, kesinlikle bu *Dasein*'dır; en öz varlık olanağına (kendini öncelemeye) celbedilen, kışkırtılan, meydan okunan. Ve bu yolla *Dasein* "herkes"e düşkünlükten çıkmaya bu çağrıyla celbedilir. Maalesef, bu üniversitenin [Frankfurt] bir hatıraya sahip olduğu sahihlik [*Eigentlichkeit*] jargonu içinde ya da ötesinde bu çözümlemeye daha fazla girmek için vaktimiz yok.

–Bloom telefonda, dedi.

–Canı cehenneme, dedi editör gecikmeden. X, Burke'ün meyhanesi, anlaşıldı mı? (*U*, 138)

* (Kısaltması stereo) Ses kaynaklarının uzaysal dağılımını yeniden oluşturmaya olanak veren ses iletim ya da kayıt ve üretim tekniği.

Bloom telefondadır, hemen döneceğim güçlü bir ağa bağlıdır. Özünde politelefonik bir yapıya aittir. Ancak telefonda *beklenmesi* anlamında da telefondadır. Profesör, "Bloom telefonda" derken, ben de kısaca "Joyce telefonda" diyeceğim, şunları söylüyor: Birinin ona yanıt vermesini bekliyor, bir yanıt bekliyor ki –metnin geleceğini, emniyetini ya da hakikatini kararlaştıran– editör bu yanıtı vermek istemiyor ve bu noktada onu cehennemin dibine gönderiyor, *Verfallen*'e, sansürlenmiş kitaplar cehennemine.[9] Bloom bir yanıt bekliyor; "alo, evet" diyecek birini, yani hattın öbür ucunda bir yanıtlama makinesi olmasa bile aslında başka bir sesin olduğuna işaret eden telefonik *evet*le başlayan "Evet, evet" diyecek birini bekliyor. Kitabın sonunda Molly "evet, evet" derken, bir talebe, ancak kendisinin talep ettiği bir talebe yanıt veriyor. Yataktayken bile telefondadır, telefonda (çünkü tek başınadır) "evet, evet" demek ister ve demesinin istenmesini bekler. Ve onun "gözlerimle" istemesi olgusu telefonla gerçekleştirilen bu talebi engellemez: "başkası olacağına o olsun ve sonra gözlerimle sordum ona yine evet dememi istemesini sonra evet demeye evet dememi istedi benden dağ çiçeğim ve ilkin kollarımı boynuna doladım evet ve onu kendime doğru çektim ki göğüslerimdeki bütün parfüm kokusunu hissedebilsin evet ve kalbi deli gibi atıyordu ve evet dedim evet isterim Evet" (*U*, 704).

Bu son "Evet", bu son sözcük, kitabın eskatolojisi, kendisini yalnızca *okumaya* teslim eder, çünkü diğerlerinden duyulamaz bir büyük harfle kendisini ayırır. Ayrıca görülebilir olsa da duyulamaz olan şey, bu *evet*in dilin gözüne [*oeil*], *evet*in [*yes*] *gözler*e [*eyes*] hakikaten sokulmasıdır. *Langue d'oeil*.

*Evet*in ne anlama geldiğini ve bu küçük sözcüğün, eğer bir sözcükse, dilin içinde ve söz edimleri olarak sakince göndermede bulunduğumuz şeyde nasıl işlediğini hâlâ bilmiyoruz. Bu sözcüğün herhangi bir dilde başka bir sözcükle, kesinlikle kendisine simetrik olmayan *hayır* sözcüğüyle bile herhangi bir şeyi paylaşıp paylaşmadığını bilmiyoruz. *Evet* ile işaretle-

9 "Hell", "*l'enfer*" ["cehennem"], Bibliothèque Nationale'in tartışmalı parçaların saklandığı bölümüne verilen isimdir. *Verfallen* için bkz., yukarıda Heidegger'den yapılan alıntı (Ed. n.).

nen bu olaya muktedir gramatik, semantik, dilsel, retorik ya da felsefi bir kavramın var olup olmadığını bilmiyoruz. Bunu şimdilik bir yana bırakalım. Bu salt bir kurgu da değil, aksine bunun, bizi *evet* sözcüğünün idare ettiği şeyi işitmekten alıkoymuyor*muş gibi* davranalım. Vaktimiz olursa bu güç sorunlara daha sonra dönelim.

Telefondaki *evet*, tek ve aynı vakada ayırt edici nitelikleri stereofonik uzun dalgalarda güçlendirilen bir tonlama çeşitliliğiyle katedilebilir. Yalnızca ünlem, yani ya hattın diğer ucunda muhatap *Dasein*'ın salt mevcudiyetini (Aloo, evet?) ya da bir arşivleme makinesi gibi emirleri kaydetmeye hazır (*evet efendim*) ya da salt bilgilendirici yanıtlarla (*evet, efendim*; *hayır, efendim*) yetinen bir sekreterin ya da bir memurun pasif uysallığına işaret eden mekanik yarı-sinyal kadar ileri gidiyor görünebilir. İşte pek çoğu arasında yalnızca bir örnek. Bir daktilonun ve ticari marka H. E. L. Y.'S'in aynı zamanda bizi Elijah [İlyas] peygamberin ağına bağlarken, bu girişte ya da teknotelekomünikasyonal başlangıçta bizi son mobilya parçasına, belirli bir gramofona sevk ettikleri bu bölümü kasten seçtim. Buyurun işte, elbette hattaki gürültüyü filtreleyerek ayırıp seçmiş olsam da:

> Miss Dunne, Capel Caddesi kütüphanesinden aldığı *Beyazlı Kadın* romanını çekmecesinin en arkasına sakladı ve daktilosuna süslü püslü bir mektup kâğıdı taktı.
>
> Romanın konusu fazlasıyla gizemli. O kadına, Marion'a âşık mı? Bunu değiştirip Mary Cecil Haye'nin başka bir romanını al.
>
> Disk yiv oluğuna vurup düştü. Bir süre titredi, durdu ve onlara göz süzerek baktı: Altı.
>
> Miss Dune klavyeyi şakırdattı.
>
> –16 Haziran 1904. [neredeyse seksen yıl.]
>
> Göğsünde ve sırtında reklamla dolaşan beş beyazsilindir şapkalı adam, Monypeny'nin köşesiyle Wolfe Tone'nin heykelinin dikilmediği kaide arasında, yılan gibi kıvrılıp H. E. L. Y.'S'i döndürerek geldikleri gibi kan ter içinde geri döndüler. ...
>
> Telefon kulağının dibinde arsızca çınladı.
>
> –Alo. Evet, efendim. Hayır, efendim. Evet, efendim. Beşten sonra arayacağım onları. Yalnızca o ikisini, efendim, Belfast ve Liverpool için. Tamam, efendim. Eğer geri dönmeyecekseniz altıdan sonra çıkabilirim. Altıyı çeyrek geçe. Evet, efendim. Yirmi yedi ve altı. Söyleyeceğim ona. Evet: Bir, yedi, altı.

> Bir zarfın üzerine üç sayı çiziktirdi.
> –Mr Boylan! Alo! *Sport*'tan o beyefendi uğramış, sizi sormuştu. Mr. Lenehan, evet. Saat dörtte Ormond'da olacağını söyledi. Hayır, efendim. Evet, efendim. Beşten sonra arayacağım onları. (*U*, 228-229)

*Evet*in tekrarının, genellikle kadını efendisine boyun eğdiren mekanik, kölece biçimler alıyor görülebilmesi rastlantı değildir, hatta tekil bir öteki olarak ötekine verilecek herhangi bir yanıt görünüşte bu biçimlerden kaçmak zorunda olsa bile. Olumlama, muvafakat, rıza, ittifak, bağlanma, imza ya da armağan *evet*inin, sahip olduğu değere sahip olması için, kendi içinde tekrarı taşıması gerekir. *Apriori* ve derhal kendi vaadini onaylamalı ve onayını vaat etmelidir. Bu temel tekrar, kendisinin taklitçi, mekanik ikizi gibi, sürekli parodisi gibi sırtından geçinen esas bir tehdidin, içsel bir telefonun kendisine musallat olmasına izin verir. Bu ölümcüllüğe geri döneceğiz. Ancak yazıyı en canlı sesle kaydeden bir gramofoniyi zaten işitebiliriz. *Apriori* gramofoni yazıyı yeniden-üretir, olumlayan açısından yönelimsel mevcudiyetin yokluğunda. Elbette bu tür gramofoni, tam da sesinin canlılığında kendi hakikati olarak canlı *evet*i *koruyan* bir yeniden-üretim düşüne yanıt verir. Ancak aynı nedenle bu *evet*in en kendiliğinden, en verici arzusuna zulmeden parodi olanağına, bir *evet* tekniği olanağına izin verir. Hedefine ulaşmak için [*répondre à*] bu *evet* kendisini derhal yeniden-olumlamalıdır. Bu, imzalanmış bir taahhüt koşuludur. Bu *evet* yalnızca kendisine kendi hatırlanmasını vaat etmekle *kendisini* ifade edebilir. *Evet*in bu olumlaması, hatırlamanın olumlamasıdır. *Evet* kendisini korumak ve böylece tekrar etmek, bir kez daha işitilebilmesine olanak tanımak için kendi sesini arşivlemek zorundadır.

Gramofon etkisi olarak adlandırdığım şeydir bu. *Evet* kendisini gramofonlaştırır ve telegramofonlaştırır, *apriori*.

Bu hatırlama arzusu ve *evet*in bu yası, anamnezik makineyi harekete geçirir. Ve onun hipermnezik aşırı hızlanışını. Bu makine yaşayanları yeniden-üretir, onu kendi otomatıyla iki katma çıkarır. Seçtiğim örnek bir çifte bitişiklik ayrıcalığı sunar. Hatırlama arzusunu, arzunun hatırlanması olarak arzuyu ve hatırlama arzusunu ifade eden bir ardışıklık içinde, *evet*

sözcüğünden ses sözcüğüne ve gramofon sözcüğüne. Hades'te, mezarlıkta, sabah saat 11 civarında gerçekleşir bu, *kalplere* (yani Heidegger'in de yine ortaya koyacağı üzere, hatırayı ve hakikati koruyan yere) ayrılan zamanda, burada kutsal kalp anlamında:

> Kutsal Kalp [Hz. İsa] şurada: Onu gösteriyor. Kalbindekiyle özü sözü bir....
>
> Ne kadar da çok! Buradakilerin hepsi bir zamanlar Dublin'i yürüyerek dolaştılar. Vefat etmiş müminler. Biz de bir zamanlar sizin şimdi olduğunuz gibiydik.
>
> Üstelik herkesi nasıl hatırlayabilirsin? Gözler, yürüyüş, ses. Eh, ses, evet: Gramofon. Her mezarda bir gramofon bulundurursun ya da onu evde tutarsın. Bir Pazar akşam yemeğinden sonra. Koy bakalım zavallı yaşlı büyükbüyükbabayı. Cızırtcızırt! Merhabamerhabamerhaba çokmemnunum czıır çokmemnunumyinegörüştük merhabamerhaba çokmmnm koptst. Fotoğrafın size yüzü hatırlattığı gibi sesi hatırlatıyor. Yoksa sözgelimi on beş yıl sonra yüzü hatırlayamazdınız. Örneğin kimin yüzü? Örneğin ben Wisdom Hely'deyken ölen o adamın. (*U*, 115-116)[10]

Hangi hakla *Ulysses*'ten bir alıntıyı seçmek ya da kesmek zorundayız? Bu daima meşru ve gayrimeşrudur, gayrimeşru bir çocuk gibi meşru kılınacaktır. Hely'nin (Bloom'un eski patronu) oğullarını, her tür soykütüğünden geçirerek izleyebilirim. Doğru ya da yanlış, burada, birçok pasajın kendisine ayrıldığı veya aksine düzenli aralarla gelişi önceden haber verilebilecek olan Elijah [İlyas] peygamberin isminin çağrışımına dayanmanın daha ekonomik olacağı sonucuna vardım. Fransızcada Elie şeklinde telaffuz ediyorum, ancak İngilizce Elijah isminde Moly'nin *ja*'sının yankılandığı işitilebilir –Molly daima *evet* diyen (*stets bejaht*, Joyce Goethe'nin sözlerini ters çevirerek bize hatırlatır) ete (*la chair, bu sözcüğe bağlanalım*) ses verirse. Metnin şunları söyleyen parçasını daha öte soruşturmayacağım: "Ve göklerden bir ses gelip çağırdı: *Elijah! Elijah!* Ve o da yüksek sesle yanıtladı: *"Abba! Adonai!* Ve O'nu evet O'nu, melekler bulutunun ortasında ben Bloom Elijah'ı seyrettiler" (*U*, 343).

Hayır, geçmeden, kendimi tekrara, genelevde Elijah'ın

10 Bana James Joyce'un torununun burada, şu an bu odada olduğu söylendi. Bu alıntı elbette ona ithaf edilmiştir.

ikinci gelişi olarak adlandırılan şeye bırakacağım. Gramofon, eğer böyle ifade edebilirsem, gramofonun karakteri ve sesi şimdi bağırdı:

> Yeruşalim!
> Aç kapılarını ve terennüm et.
> Şükürler olsun... (*U* 472)

"Dünyanın sonu"ndan sonra Elijah'ın ikinci gelişinde Elijah'ın sesi bir tür telefon santrali ya da manevra istasyonu olarak işler. Bütün iletişim, nakil, aktarım ve çeviri ağları Elijah'tan geçer. Politelefoni Elijah'm programofonisinden geçer. Ancak ne yaparsak yapalım unutmayalım ki, Molly ben Bloom Elijah'ın Hely'deki işini kaybettiğini hatırlatır bize. O zamanlar Bloom fahişelik yapan Molly'yi aklından geçirmişti, zengin bir adamın önünde ona çıplak poz verdirmeyi (*U*, 674).

Elijah yalnızca bir sestir, bir sesler yumağı. "Bakınız, bütün bu ana telefon hattını işleten benim. Bunu şimdi yapınız. Tanrı'nın saatine göre 12.25. Annenize orada olacağınızı söyleyiniz. Acele sipariş veriniz, memnun kalacaksınız. Bize katılın! Sonsuzluk kavşağına ekspres biletinizi ayırtın" (*U*, 473) karşılığında Joyce'un onayladığı Fransızca çeviride "*C'est moi qui opère tous les téléphones de ce réseau-là*" ifadesi yer alır. Yerlerin Elijah için *ayırtılması* [*louer*], rezerve edilmesi gerekliliği, Elijah'ın *övülmesi* [*louer*] gerekliliği ve bu *övgünün* [*louange*] *ayırtılmasının* [*location*], aktarımsal ve teleprogramofonik konuşma gibi sonsuzluk kavşağının yerine geçen bu kitaptan [the book] başka bir şey olmadığı olgusunu (Fransızcada) vurgulamak istiyorum.[11] Ayrıca İsa'nın ikinci gelişini hatırlatan ve bize hazır olup olmadığımızı soran Elijah, "Yalnızca bir kelime daha", diye devam eder, "Flory İsa, Stephen İsa, Zoe İsa, Bloom İsa" vb. "Hepiniz bu titreşimin içinde misiniz? İçindesiniz diyorum". –Bu, Fransızcaya "*Moi je dis que oui*" şeklinde çevrilir, yine hakkında konuşmamız gereken gayrimeşru olmasa da sorunsal bir

11 Fransızca çeviri, *louer*'in iki anlamıyla ("to book" ["yer ayırtmak"] ya da "to rent" ["kiralamak"] ve "to praise" ["övmek"]), *location* ("hiring" ["ücretle tutma"] ya da "renting" ["kiralama"]) ve *louange* ("praise" [övmek"] ya da "commendation" ["takdir etmek"]) ile, ayrıca *livre* (bir isim olarak "book" [kitap]) ile oynuyor (İng. ç.n.).

çeviri. Herhangi bir teknik ya da posta sistemi kullanmadan, ancak güneşi, solar kabloları ve ışıkları, güneşin sesini –fotofon ya da heliofon diyebiliriz– izleyerek onu her zaman, doğrudan, derhal çağırabilecekleri *titreşim*de (kanımca anahtar bir sözcük) olanlara hitaben "evet" diyen birinin, Elijah'ın sesi. "solarfonla" der: "Anladınız mı beni? İşte bu. Beni solarfonla her zaman arayabilirsiniz. Serseriler, pullarınızı saklayın" (*U*, 473). Artık bana mektup yazmayın, pullarınızı saklayın, onları Molly'nin babası gibi biriktirebilirsiniz.

Bu noktaya geldik; çünkü size gezi deneyimlerimi, gidiş-dönüşümü, birkaç telefon görüşmesini anlatıyordum. Size hikâye anlatıyorsam bu, ciddi şeylerden söz etmeyi ertelemek içindir ve çok korktum. Hiçbir şey beni, Joyceçu meselelerde bir uzmanlar topluluğundan daha çok korkutmaz. Neden? Her şeyden önce size bu konudan söz etmek, otorite ve korkudan söz etmek istiyordum. Okuyacağım sayfa, Tokyo gezimden birkaç gün önce, Oxford, Ohio'ya giden uçakta yazıldı. Yeterlik, meşruiyet ve Joyceçu kurumlar sorununu önünüze koymaya o zaman karar vermiştim. Kim Joyce'dan söz etmek, Joyce üzerine yazmak için onaylanmış bir hakka sahiptir ve kim bunu uygun biçimde yapar? Burada yeterlik ve performans neyi içerir? Sizin önünüzde, dünyanın en korkutucu topluluğunun önünde, böylesi polimat bir eser üzerine en büyük bilgi yığını önünde konuşmayı kabul ederken, öncelikle bana bahşedilen onurun farkındaydım. Ne kadar az olursa olsun hangi hakla buna layık olduğumu insanlara düşündürebildiğimi merak ediyordum. Bu soruyu burada yanıtlamak istemiyorum, ancak sizin de bildiğiniz gibi biliyorum ki geniş, etkileyici ailenize ait değilim. *Aile* sözcüğünü *kurum* ya da *kuruluş* sözcüğüne tercih ediyorum. Evet, Joyce ismiyle ve Joyce ismine yanıt veren biri, bir kurumun geleceğini bir özel ismin ve imzanın, ismi tam olarak yazmak henüz imzalamak olmadığından *imzalanmış* bir özel ismin tekil serüvenine bağlamada başarılıdır. Bir uçakta Tokyo'ya varışınızda teslim edeceğiniz kimlik kartınıza isminizi yazarsanız, onu henüz imzalamamışsınızdır. Belirli bir yerde, tercihen kimlik kartı ya da kitabın sonunda isminizi yine kaydettiğiniz hareket, *evet* anlamını, bu benim ismim

bunu onaylıyorum ve evet, evet buna yine tanıklık edebilirim anlamını üstlendiğinde imzalarsınız. İmzalayanın gerçekten de ben olduğumu daha sonra hatırlayacağımı vaat ediyorum. Bir imza daima bir *evet*, *evet*tir, her taahhüdü koşullandıran bir vaadin ve bir hatırlamanın *sentetik* performatifidir. Bütün söylemin bu zorunlu hareket noktasına, aynı zamanda *evet*in, "öyle olsun"un, âmin ve himen'in döngüsü de olan bir döngüyü izleyerek geri döneceğiz.

Bana bahşettiğiniz onura layık olmadığımı, hem de hiç layık olmadığımı biliyorum; ancak gizli piçlik, meşrulaştırma, gayrimeşruluk anlatılarıyla birlikte bütün ötekileri toplama eğilimindeki bu kudretli ailenin bir parçası olmak gibi müphem bir arzuyu beslemiş olmalıyım. Kabul ettiysem esasen bu, böylesine cömert biçimde sunulan bu meşrulaştırmada sapkın bir meydan okuyuştan şüphelendiğim içindir. Ailevi meşrulaştırmayla ilgili tedirginliği siz benden daha iyi bilirsiniz. *Finneganlar Uyanıyor*'u olduğu kadar *Ulysses*'i de titreştiren, budur. Uçakta bu meydan okuyuşu ve tuzağı düşünüyordum, çünkü kendi kendime dedim ki, Joyce'la uzun bir tanışıklığın kendilerine bağışladığı sağduyu ve deneyime sahip uzmanlar, sanki ben Joyce'u bilmiyormuşum gibi, kitaplarımın her birinde birkaç işbirliği, başvuru ya da alıntı göstergesi simülakrı altında Joyce'un bana yabancı olma derecesini çoğundan daha iyi biliyor olmalı. Onların da fark ettikleri üzere, söylenti, dedikodu aracılığıyla, insanların söylediği şeylerle, ikinci-el yorumlarla, daima taraflı olan okumalarla, yine de yalnızca doğrudan bildiğim bu kitapla ilişkimin derin hakikatidir yetersizlik. Bu uzmanlara göre, dedim kendi kendime, sahtekârlığın açığa çıkarılma vakti gelmiştir ve bu sahtekârlık büyük bir sempozyumun açılış konuşmasından daha iyi nasıl kanıtlanabilir ya da ifşa edilebilir?

Böylelikle neredeyse bir kesinlik haline gelen bu varsayıma karşı kendimi savunmak için kendi kendime şunu sordum: Ama sonunda Joyce örneğinde yeterlik neye indirgenir? Ve Joyceçu bir kurum, Joyceçu bir aile, Joyceçu bir uluslararası organizasyon ne olabilir? Posta teknolojilerinin ve programofonik teknolojilerin aygıtları ötesinde Joyce'un modernitesin-

den ne ölçüde söz edebileceğimizi bilmiyorum, ancak eğer bu varsa, babilsi eğitim yüzyılları boyunca üniversite âlimleri kuşaklarını işbaşında tutma yönündeki aleni projenin, teknolojik bir modeli ve önceki yüzyıllarınki olamayan üniversite işbölümünü kullanarak düzenlenmesi gerektiği olgusundan ibarettir. Muazzam okur ve yazar topluluklarının bu yasaya boyun eğmelerine, sonsuz aktarımsal çeviri ve gelenek zinciri aracılığıyla onların oyalanmalarına ilişkin bu şema, Hegel ve diğer sonlu kutsallar bir yana bırakılırsa, eşit biçimde pekâlâ Platon ve Shakespeare'e, Dante ve Vico'ya atfedilebilir. Ama Joyce'un kendisi de dâhil bunların hiçbiri, Joyce'un ismiyle bloklanmış bilgi açısından, hatta Molly'nin de söylediği üzere ("Genellikle kendim için yüklü bir çek yazardım ve üzerine de onun ismini" [*U*, 702]) bütün hepinizi kendi ismiyle imzalamanıza izin verirken, hızlandırılmış bir sermayelendirmeye, çılgın bir çıkar birikimine olanak tanıyan nakil, iletişim, organizasyon programlama araçlarını değil, ayrıca Homer'i ihmal ederek biraz önce isimlerini saydığım bütün o büyükbabaların işitmedikleri [*inouïes*] veri arşivleme ve başvuru tarzlarını da kullanmaya hazır belirli tipte dünya araştırma kurumlarıyla uyum içinde onu tadil etmekle Joyce'un başarısını hesaplayamadı.

Korku şuna varıyor: Joyce uzmanları, bütün bu süre boyunca ona ait özel imzayı anarken, bu onto-lojiko-ansiklopedik alandaki araştırmalar toplamının yüzyılları aşan en güçlü programlama projesinin sonuçları oldukları kadar, temsilcileridirler de. Bir Joyce âlimi *universitas*'ın ansiklopedik alanında yeterlik bütünlüğünü kullanma hakkına sahiptir. Bütün hafıza bilgisayarı emrindedir, bütün kültür arşiviyle –en azından Batılı kültür adı verilen şeyin arşiviyle ve bunun için de ansiklopedinin Ulyssesçi döngüsüne göre kendisine dönen şeyin arşiviyle– oynar; ve bu yüzden, benim durumumda hakkında fazlaca hayale kapılmaksızın bir Uzak Doğu başkentine ilişkin fanteziden hareketle Joyce *içinde* değil, Joyce *üzerine* yazmak daima düşlenebilir. Bu önprogramlamanın etkileri, siz benden daha iyi bilirsiniz, takdire değerdir ve dehşetlidir ve bazen tahammül edilemez şiddettedir. Bunlardan biri şu biçimi alır: Joyce *konusu üzerine* hiçbir şey icat edilemez. Örneğin, *Ulysses* hak-

kında söyleyebileceğiniz her şey, gördüğümüz üzere, akademik yeterlik hakkındaki sahne ve üstsöylemin ustalığı da dâhil, zaten öngörülmüştür. Bu ağa yakalandık. Bir hareket inisiyatifini üstlenme girişiminde yapılan bütün jestler, verili bir anda dil, yazı, bilgi ve *hatta anlatı* ağında tutsak olduğunuzu size hatırlatacak fazlasıyla güçlendirilmiş bir metinde zaten beyan edilmiş bulunur. Bütün o hikâyeleri, dahası Tokyo'daki kartpostallar, Ohio'ya gezisi ya da Rabaté'yle telefon görüşmesi hakkındaki gerçek hikâyeleri anlatmakla daha önce kanıtlamaya çalıştığım şeylerden biridir bu. Bütün bunların kendi anlatı paradigması olduğunu ve zaten *Ulysses*'te anlatıldığını doğruladık. Başıma gelen her şey, bunlardan oluşturmaya çalıştığım anlatı da dâhil, bilgi ve anlatı ardışıklığı içinde, kendi tarihsel tekilliğiyle zaten öngörülmüştü, önceden anlatılmıştı ve belirlenmişti: *Finneganlar Uyanıyor*'dan söz etmeye gerek yok, muazzam bir epik çalışmada Batılı hafızayı ve gücül biçimde dünyada geleceğin izleri de dâhil bütün dilleri depolayabilen bir hipermnezik makine ile *Ulysses*'te. Evet, *Ulysses*'le birlikte zaten her şey başımıza geldi ve her şey Joyce tarafından peşinen imzalandı.

Anlaşılması gereken şey, bu koşullar içinde bu imzaya ne olduğudur ve bu, sorularımdan biridir.

Bu durum, *evet*in paradoksundan kaynaklanan tersçevrim durumudur. Üstelik bu evet sorusu *doxa*'nın sorusuyla, inançta inanılan şeyle daima bağlantılıdır. Demek ki paradoks şudur: Tam da bu tür bir imzanın eseri en yeterli ve güvenilir üretim ve yeniden-üretim makinesini işletmeye başladığında –kendisine geri dönebilmesi için boyun eğdiğinde, her hâlükârda *kendisi için* yeniden-başlattığında da denebilir– eşzamanlı olarak bu modeli bozar. Ya da en azından bu modeli bozma tehdidinde bulunur. Joyce modern üniversiteye yatırımda bulundu, ancak kendisinden sonra onu yeniden-kurmakla ona meydan okur. Her hâlükârda Joyce temel sınırlara işaret eder. Aslında yeterlik kavramının bu belirli ve kesin anlamıyla, buna iliştirilen değerlendirme ve meşrulaştırma kriterleriyle Joyceçu yeterlik olamaz. Joyceçu kurum, Joyceçu aile olamaz; Joyceçu meşruiyet olamaz. Bu durumla *evet*in paradoksları ya da bir imzanın yapısı arasında nasıl bir ilişki vardır?

Klasik yeterlik kavramı bilginin (edimiyle ya da varsayımıyla) ilgilenilen olaydan ve özellikle yazılı ya da sözlü işaretlerden –bunlara gramofoniler diyelim– katı biçimde ayrılabileceğini öne sürer. Yeterlik, üstsöylemin bir metnin yapısına sahip olsun ya da olmasın bir nesnellik alanına göre olanaklı, nötr ve tekanlamlı olduğunu ima eder. Bu yeterlikle yönetilen performanslar, ilkece çevrilebilir olan korpusun konusu üzerinde hiçbir şey ertelemeksizin bir çeviriye uygun olmak zorundadırlar. Her şeyden önce esasen bir anlatı tipine ait olmamalıdırlar. İlkece, öyküler [*stories*] bir üniversitede anlatılmaz; tarih [*history*] anlatılır, bilmek ve açıklamak için anlatılır; anlatılardan ya da epik şiirlerden söz edilir, ancak olaylar ve öyküler kurumsallaştırılabilir bilgi adına üretilmemelidir. Artık Joyce tarafından imzalanan olayla bir çifte bağ en azından açık hale geldi (çünkü Babil, Homeros ve bunları takip eden her şeyden itibaren bunun içinde tuzağa düştük): Bir yandan yazmak zorundayız, imzalamak zorundayız, çevrilemez işaretlerle yeni olaylar meydana getirmek zorundayız –ve bu, ötekinden bir *evet* isteyen bir imzanın çılgın çağrısı, kaygısıdır, bir karşı-imza için yalvaran emirdir; ancak diğer yandan herhangi bir öteki *evet*in, herhangi bir öteki imzanın tekil yeniliği kendisini Joyceçu korpus içinde zaten programofonlaşmış bulur.

Aralarında daima bir gayrimeşru çocuk olarak kalacağım bir Joyceçu temsilciler ailesine ait olabilme yönündeki korkutucu arzuyla bu çifte bağın meydan okuyuşunun yalnızca benim üzerimdeki etkilerini kaydetmeyeceğim; sizin üzerinizdeki etkilerini de kaydedeceğim.

Bir yandan, üniversitede ele alman bütün o bilgi gövdelerini (bilimler, teknoloji, din, felsefe, edebiyat ve bütün bunlarla birlikte diller) gücül olarak içeren bir korpus kadar iyi bir süper yeterliğe sahip olma ya da onu kurma sürecinde bulunma yönünde yasal güvenceniz var. Bu abartılı yeterlik açısından hiçbir şey aşkın değildir. Her şey *içsel*, zihinsel telefonidir; her şey bu programotelefonik ansiklopedinin aile yaşamıyla bütünleştirilebilir.

Diğer yandan, aynı zamanda şu fark edilmelidir, ve *siz bunu fark ediyorsunuz*, sizi işgal eden bu imza ve bu *evet* tam da bu ye-

terliğin, meşruluğun, onun aile içiliğinin kökünü yok edebilir, üniversite kurumunu, içsel bölümlerarası ayrımlarını ve ayrıca üniversite dışı dünya ile temasını yapıbozuma uğratabilir –bu, onların hedefidir.

Böylece "Joyce âlimleri"nde hissedilebilen güven ve kaygı karışımı buradan kaynaklanır. Joyce'un da bildiği gibi daha fazla bildiklerini bilen, daima yedekte hileleri olduğunu bilen bu âlimler, bir bakış açısından Ulysses kadar kurnazdırlar. Bu ister bütünleştirici bir özet sorusu olsun isterse atomaltı mikroloji ("harfin bölünebilirliği" olarak adlandırdığım şey) hiç kimse bunu daha iyi yapamaz; her şey korpusun "bu benim bedenimdir"iyle bütünleştirilebilir. Ancak başka bir bakış açısından bu hipermnezik içeri açılma asla kendi üzerine kapanamaz. Korpusun, projenin, imzanın yapısıyla ilişkili nedenlerden dolayı herhangi bir hakikat ya da meşruiyet ilkesinin güvencesi olamaz, yeni olan hiçbir şeyin sizi içeriden şaşırtamayacağı göz önüne alınırsa, eninde sonunda öngörülemez bir dışarıdan başınıza bir şey gelebileceği duygusuna sahipsiniz demektir.

Ve konuklarınız var.

Elijah'ın geçişini ya da ikinci gelişini bekliyorsunuz. Ve, bütün iyi Yahudi ailelerinde olduğu gibi, her zaman onun için hazır bir yeriniz var. Elijah'ı bekleyerek, hatta gelişi *Ulysses*'te zaten gramofonlaştırılmış olsa bile, fazlasıyla yanılsamaya düşmeden yazarların, filozofların, psikanalistlerin, dilbilimcilerin dışsal yeterliğini kabul etmeye hazırsınız sanırım. Hatta onlardan seminerlerinizin açılışını yapmalarını istersiniz. Ve örneğin şu gibi soruları sormalarını: 1967'de, Bloomsday'de kurulan, çok geniş bir Amerikan çoğunluğunun temsilcisi olan başkanı Ohio'da (yine Ohio) bulunmakta olan, Joyce uluslararası, kozmopolit, ama çok Amerikalı James Joyce Kurumu'nun, kitap fuarının ve modernitenin ünlü bir felsefi okulunun başkenti de olan modern bir Babil'de eğitimini sürdürdüğü bu şehirde, Frankfurt'ta, burada bugün ne oluyor? Mevcut olmadıklarını çok iyi bilerek benim gibi yetersizleri ya da sözde dışsal yeterlileri davet ettiğinizde bu, hem onları aşağılamak, çünkü bu misafirlerden yalnızca haberler değil, nihayetinde bir kâbustaki

halüsinatörler gibi daireler içinde döndüğünüz hipermnezik içsellikten size ulaşmaya başlayan iyi haberler beklersiniz, hem de paradoksal biçimde bir meşrulaştırma değil midir? Çünkü kendi haklarınızdan hatta kendi topluluğunuzdan, pratiklerinizin, metotlarınızın, üsluplarınızın homojenliğinden hem çok eminsiniz hem de hiç emin değilsiniz. Aranızdaki en küçük bir uzlaşmaya, en küçük aksiyomatik antlaşmaya güvenemezsiniz. Aslında Joyce'un imzasının okumanız için size verdiği şey olan bir kurum olarak mevcut değilsiniz, mevcut olmak için kurulamazsınız: Ve davetinize karşılık tıpkı benim yaptığım gibi yabancıları gelip size şunları söylemeleri için davet edersiniz: Siz mevcutsunuz, beni korkutuyorsunuz, sizi kabul ediyorum, sizin babacıl ve büyükbabacıl otoritenizi kabul ediyorum, beni kabul edin ve bana Joyce incelemeleri alanında diploma verin.

Elbette size söylediğim şeylerin bir kelimesine bile inanmıyorsunuz. Ancak doğru olsaydı bile ve hatta, evet, doğru olsa bile size benim de Elijah olarak çağrıldığımı söylesem bana inanmazsınız: Resmi evraklarımda bu isim kayıtlı değil, hayır, ancak yedinci günümde bana verildi. Üstelik Elijah *bütün* sünnetlerde hazır bulunan peygamberin ismidir. Eğer şöyle ortaya koyabilirsek o, sünnetlerin koruyucusudur, yeni doğmuş erkek bebeğin oturtulduğu sandalye [*chair*] Elijah'ın sandalyesi olarak adlandırılır. Bu isim, Joyce incelemelerinin bütün "kürsüleri"ne [*chairs*], kurumunuz tarafından düzenlenen "paneller"e ve "seminerler"e verilmelidir. Bu konferans metnini *Tokyo'dan Kartpostal*'dan çok *Dönenme ve Sünnet* (*Circumnavigation and Circumcision*) olarak adlandırmayı düşünmüştüm. Bir Midraş* Elijah'ın İsrail'in ittifakı unutmasından, yani İsrail'in sünneti unutmasından nasıl şikâyet ettiğini anlatır. Demek ki, Tanrı'nın ona belki de bir ceza olarak bütün sünnetlerde hazır bulunma emrini verdiği varsayılır. Bu imza sahnesi, Elijah peygamber hakkında bildirilen bütün pasajları sünnet olayına, cemaate, ittifaka ve meşrulaştırmaya giriş anına bağlayan kanla işaretlenmiş olabilir. *Ulysses*'te en az iki kez "gulfe toplayıcısı"na göndermede bulunulur ("–Adalılar,

* Yahudilikte kutsal metinleri karşılaştırmalı yorumlama metoduna ve aynı zamanda bu çerçevede yazılan kitaplara verilen ad.

dedi Molligan Haines'e teklifsizce, gulfe toplayıcısından sık sık söz ederler" [*U*, 20]); "İsmi neymiş? Ikey Moses mı? Bloom./ Zevzeklik yapıyordu./–Yehova, artık gulfe toplayıcısı değil. Köpüklerden doğan Afrodit'i selamlamak için müzeye gittiğimde gördüm onu orda" [*U*, 201]). Her seferinde, genellikle süt ya da köpüğün ortaya çıkışına yakın, sünnet Moses ismiyle ilişkilendirilir, tıpkı "Moses Herzog ismi"nden önceki şu pasajda olduğu gibi: "Sünnetli! Dedi Joe./–Elbet, dedi ben. Ucundan azıcık kesmişler". (*U*, 290). "Elbet, dedi ben": Evet, dedi ben; ya da yine ben der ben; ya da yine ben (der)ben, evet(der)evet; ben: ben, evet: evet, evet, evet, ben, ben, vb.* Totoloji, monoloji, ancak kesinlikle sentetik yargı *apriori*. İbranicede üvey baba [*stepfather*] (kendisinin Stephen'ın önünde "bir adım daha öte"ye [*a step farther*] gitmeye hazır olduğunu beyan ederken yine Bloom'u düşününüz) anlamındaki sözcüğün ayrıca sünnetçiye göndermede bulunması olgusu üzerinde de oynamış olabilirsiniz. Ve eğer Bloom'un bir rüyası varsa bu, Stephen'ı ailenin bir parçası kılma ve böylelikle evlilik ya da evlat edinme yoluyla Grekleri sünnet etme rüyasıdır.

Öyleyse bu Joyceçu topluluğun birliğiyle [*alliance*] nereye gidiyoruz? Bilgi arşivleme ve depolama konusundaki yeni teknolojiler göz önüne alınırsa, bir ya da iki yüzyıl içinde bu toplanma ve anma hızıyla bu topluluğa ne olacak? Nihayetinde Elijah, bu şeyi, dışarıdan haberi, hatta Joyce incelemelerinin kıyametini, yani hakikati, bu son ifşayı (ve biliyorsunuz ki Elijah her zaman bir kıyamet söylemiyle ilişkilendirilmişti) size söylemeye gelen ben ya da bir yabancı değil. Hayır, Elijah sizsiniz: *Ulysses*'in, büyük bir telefon santrali, manevra istasyonu olarak, içinden bütün enformasyonun geçmek zorunda olduğu ağ olarak sunulan Elijah'ısınız ("ALO, SANTRAL Mİ ORASI?" [*U*, 149]). Kısa zamanda Joyce incelemelerinin dev bir bilgisayarının ("bütün bu ana telefon hattını işleten ... sonsuzluk kavşağına ... yer ayırtın" [*U*, 473]) olabileceğini hayal edebiliriz. Bu bütün yayınları sermayeleştirecektir; bütün iletişimi,

* Bu ifadeler metinde şöyledir: "'Ay, says I': yes, says I; or again I says I; or again I (says)I, yes(says)yes; I: I,yes: yes, yes, yes, I, I, etc". Derrida burada sesletim benzetimlerinden hareketle sözcüklerle oynamaktadır.

sempozyumları, tezleri, bildirileri düzenleyip teleprogramlayacaktır ve bütün dillerde bir dizin hazırlayacaktır. Herhangi bir zamanda, gece gündüz, bir yanıtlama makinesinin güvenilirliğinden yararlanarak, uydu ya da "solarfon" aracılığıyla ona başvurabileceğiz. "Aloo, evet, evet, ne istiyorsunuz? *Ulysses*'te *evet* sözcüğünün bütün ortaya çıkışlarını, öyle mi? Evet". Joyce Kurumu'nun mütevellileri arasında Amerikalıların ezici ve önemli çoğunluğu göz önüne alındığında, bu bilgisayarın temel dili İngilizce ve Amerikan patentli olup olmadığı anlaşılacaktır. Bu bilgisayara her dilde *evet* sözcüğü konusunda başvurup başvuramayacağımız ve bu *evet*in, özellikle başvuru işlemlerinde içerilen *evet*in sayılıp sayılamayacağı, hesaplanıp hesaplanamayacağı, numaralandırılıp numaralandırılamayacağı da anlaşılacaktır. Bir döngü beni sırası geldiğinde bu soruya geri döndürecek.

Her hâlükârda Elijah figürü ister peygamber figürü olsun isterse sünnetçi figürü, ister polimat yeterlik figürü olsun isterse telematik kontrol figürü, Ulyssesçi anlatının bütünden hem daha küçük hem de daha büyük bir dolaylamasıdır yalnızca.

O halde bir çifte yanılsamadan ve bir çifte korkudan kurtulmalıyız. (1) Joyceçu topluluk dışından ve eğitilmiş okurların yığdığı deneyim, kurnazlık ve bilgi olmadan hiçbir hakikat gelemez. Ancak (2) tersine ya da simetrik biçimde "Joyceçu" yeterlik için hiçbir model, bu tür bir yeterlik kavramı için hiçbir içsellik ve hiçbir kapanış yoktur. "Joyce" tarafından imzalanan bir metin konusundaki bir söylemin uygunluğunu ölçecek hiçbir mutlak kriter yoktur. Hatta bu yeterlik kavramı bile bu olayla sarsılır. Çünkü biz yazmak zorundayız, bir dilde yazmak ve başka bir dilde bu *evet*i yanıtlamak ve karşı-imzalamak zorundayız. Böylece tam da bu yeterlik söylemi (bütün çevrilemeyen yazıdan muaf, nötr, üstdilsel vb. bilgiye ait yeterlik söylemi), Joyce konusunda yetersizdir, en az derecede yerindedir, ki üstelik Joyce da her ne zaman "eser"inden söz etse kendisini aynı durumda bulur.

Bu genellemeleri izlemek yerine ve zamanın geçmekte olduğunu hatırlayarak *Ulysses*'teki *evet*e dönüyorum. Çok uzun bir süredir bu *evet* sorusu düşünmeye, yazmaya, öğretmeye ya

da okumaya çalıştığım her şeyi harekete geçirmekte ya da katetmektedir. Kendimi okuma örnekleriyle sınırlandırmak için seminerleri ve metinleri bu *evet*e tahsis ettim, Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ündeki ("Böyle demiştir Zerdüşt", der Mulligan da [*U*, 29]) çifte *evet*e, hâlâ en iyi örnek olan evlilik törenindeki [*hymen*] *evet*, *evet*e, büyük gün ortası olumlamasının *evet*ine ve sonra çifte *evet*in muğlâklığına: Bunlardan biri Hıristiyanlığın insanın yükü kabulünden gelir, İsa'nın hatıra ve sorumlulukla aşırı yüklenmesi gibi aşırı yüklenen eşeğin *Ja*, *Ja*'sı ve diğeri hafif, canlı, dans eden, solar *evet*, *evet*, aynı zamanda bir yeniden-olumlama, vaat, yemin *evet*idir, ebedi dönüşe bir *evet*tir. Bu iki *evet* arasındaki ya da daha çok *evet*in iki tekrarı arasındaki fark, istikrarsızdır, incedir, yücedir. Bir tekrar diğerine musallat olur. Nietzsche'ye göre *evet* daima belirli bir tür kadınla şansını bulur ve Joyce gibi o da bir gün *Zerdüşt*'ünün inceleneceği kürsüler kurulacağını öngörmüştü. Aynı şekilde Blanchot'nun *Günün Deliliği*'nde (*La folie du jour*) sözde-anlatıcı *evet* deme gücünü *evet* diyebildikleri ölçüde güzel kadınlara, kadın güzelliğine atfeder: "Ama yaşama hiçbir zaman sus ya da ölüme defol git dememiş *varlıklarla* karşılaştım –genellikle kadınlar, güzel yaratıklar".[12]

O halde bu *evet* kadının evetidir –ve kendisine tahsis edilen okumaların çoğunda, Molly'nin *evet*leri hakkında sıkça söz edildiği üzere, annenin, etin, dünyanın *evet*i değildir yalnızca: "Penelope, yatak, et, dünya monologu", demişti Gilbert,[13] ve ondan sonra ve hatta ondan önce pek çokları da; burada Joyce da başka herhangi birinden daha fazla yeterli değildir. Yanlış değil bu, hatta belirli bir hakikatin hakikati, ancak hepsi değil ve bu kadar basit değil. Cinsiyet [*genre*] yasası çok güçlü biçimde üstbelirlenmiş ve sonsuz biçimde daha karmaşık gibi geliyor bana, ister retorik teknikle ilgilenelim ister cinsel ister gramatik cinsiyetle, bunu monolog olarak adlandırmak bir uyurgezer dikkatsizliği sergilemektir.

12 Maurice Blanchot, *The Madness of the Day*, çev. Lydia Davis (Station Hill Press, Barrytown, New York, 1981, s. 7); bkz., "Tür Yasası" (Ed. n.).

13 Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses"* (Penguin, Harmondsworth, 1963, s. 328). Gilbert, Joyce'un kendisine verdiği taslaktan alıntı yapıyor (Ed. n.).

Böylece yine Molly'nin *evet*lerini dinlemek istedim. Ancak Molly'nin *evet*lerinin, kendilerine yolu açan, karşılık veren ve kendilerini bütün kitap boyunca hattın diğer ucunda bekleten bütün *evet*leri yankılamasını sağlamadan yapılabilir mi bu? Geçen yaz Nice'te yine *Ulysses*'i, önce Fransızcasından, sonra İngilizcesinden, elimde kalem, *oui*'leri ve sonra *yes*'leri sayarak ve bir tipoloji taslağı çıkararak okudum. Hayal edebileceğiniz üzere, Joyce Kurumu bilgisayarına bağlanmayı düşledim ve bir dilden diğerine sonuç aynı değildi.

Molly, Elijah [*Elie*] değildir, *Moelie* değildir (çünkü bilirsiniz ki Mohel* sünnetçidir) ve o Joyce değildir, ancak böyle olsa bile onun *evet*i *Ulysses*'in son bölümünü kuşatarak dönenir ve sünnet eder, çünkü bu Molly'nin hem ilk hem de son sözcüğüdür, onun gönderisidir [*envoi*] ve kapanış kaydıdır: "Evet asla yapmamıştı" ve sonunda "ve evet dedim evet isterim Evet" (*U*, 704). Bu eskatolojik son "Evet" tam da metnin sağ altındaki imza yerini işgal eder. Zorunlu olduğu üzere, Molly'nin "evet"i, Molly'nin yalnızca bir figür ve bir uğrak olduğu *Ulysses*'inkinden ayırt edilse bile, yine zorunlu olduğu üzere, bu iki imza (Molly'nin imzası ve *Ulysses*'in imzası) Joyce'un imzasından ayırt edilse bile, bunlar birbirlerini okurlar ve birbirlerine seslenirler. Kesin konuşmak gerekirse, daima bir çağrı ve istek sahnesi başlatan bir *evet* boyunca birbirlerine seslenirler: Bu *evet*, doğrular ve karşı-imzalar. Olumlama *apriori* bir doğrulamayı, tekrarı, korumayı ve *evet*in hatırlanmasını talep eder. Belirli bir anlatısallık en yalın *evet*in yalın özünde bulunacaktır: "gözlerimle sordum ona yine evet dememi istemesini sonra evet demeye evet dememi istedi benden" (*U*, 704).

Bir *evet* asla tek başına gelmez ve biz bu sözcüğü asla tek başına söylemeyiz. Freud'un dediği gibi tek başına da gülmeyiz ve buna geri döneceğiz. Ve Freud da bilinçdışının *hayır*la ilgili hiçbir şey bilmediğini vurgular. Ancak Joyceçu imza, burada *evet* sorusu olarak ilginç biçimde göndermede bulunacağımız şeyi ne şekilde ima eder? Bu *evet*e ilişkin bir soru, bu *evet*e ilişkin bir istek ve belki de asla kesin olmadığından, bu *evet*in soru

* Yahudi erkek çocuklarının sünnet merasimini gerçekleştiren din görevlisine verilen ad.

ya da istekten zorunlu olarak ayrılamayan bir koşulsuz olumlaması, bir başlangıç olumlaması vardır. Joyce'un imzası ya da en azından burada beni ilgilendiren imza, bu fenomeni hiçbir şekilde tüketme iddiasında olmasam da bir soyisim biçiminde ve, dedikleri gibi, "Joyce" isminin yeniden-kaydedileceği gösterenler oyununda onun mührünün basılmasıyla özetlenemez. Uzun süreden beri düzenlenen bu dernek ve topluluk uğraşı oyunlarına yönelik çıkarımlar anlamsız, can sıkıcı ve safdilce kıvançlıdır. Ve tamamen uyumsuz olmasalar bile, bir imzayı resmi olarak yetkilendirilmiş ismin basit bir anılışıyla, eklenmesiyle ya da manipülasyonuyla karıştırarak başlarlar. Biraz önce öne sürdüğüm üzere, ne yasal kapasitesiyle ne de yapısının özsel karmaşıklığıyla bir imza bir özel ismin salt anılması demek değildir. Bir imzanın yalnızca harflere döktüğü ya da andığı bu özel ismin kendisi, bir yasal soyisme indirgenemez. Bu, sonuçlandırma telaşıyla psikanalistlerin, gözleri kamaşmış tarla kuşları gibi, aceleyle koşturdukları bir perde ya da ayna kurma riskini göze alır. Bunu Genet, Ponge ve Blanchot için göstermeye çalışmıştım.[14] Soyisim sahnesine gelince, *Ulysses*'in açılış sayfaları okuru eğitmeye yeterli olmalı.

Kim imzalar? Joyce ismiyle kim *ne* imzalar? Bir kolokyumun her talebinde yanıt, bir şapkanın içinden çıkarılabilen bir anahtar ya da klinik kategori biçiminde olamaz. Yine de mütevazı bir önsöz olarak, ki bu sadece beni ilgilendirse de, diyelim ki bu imza sorusunun, daima ima ettiği *evet* sorusu aracılığıyla ve burada *Ulysses*'ten beri tekil bir tarzda, Joyce'*ta*, Joyce'*la birlikte* kimin kahkaha attığını ve kahkahanın nasıl ortaya çıktığını bilme sorusuyla *birleştiği* kadarınca incelenebileceğine inanıyordum.

Gülen adam kimdir? Bir adam mıdır? Ve gülen şey, nasıl güler o? Güler mi? Çünkü birden fazla kiplik, birden fazla kahkaha tonalitesi vardır, tıpkı bu *evet* oyunu [*game*] ve kumarında [*gamble*] bütün bir gam, bir poligami olması gibi. Niye gam, oyun

14 Ponge için bkz., aşağıda *Signsponge*'tan (*İmzaponge*) yapılan alıntı; Blanchot için bkz., "Pas", *Parages* içinde, (özellikle s. 109-116); Genet için bkz., *Glas*, sağ sütun (Ed. n.).

ve kumar? Çünkü gramofondan önce, hemen önce, Elijah'ın telefon santrali operatörü olarak tiradından önce, gulyabani krupiyenin dilini Fransızcada konuşur: "*Il vient! [Sanırım Elijah ya da İsa] C'est moi! L'homme qui rit! L'homme primigène! (Derviş gibi hû çekerek kendi etrafında döner de döner.) Sieurs et dames, faites vos jeux! (Hokkabazlıkla eğilir. Ellerinden küçücük rulet gezegenleri uçuşur.) Les jeux sont faits! (Çatır çutur sesler çıkararak bir araya toplaşır.) Rien n'va plus!*" (*U*, 472). "*Il vient!*", "*Rien n'va plus!*" Orijinalde Fransızca. Fransızca çeviri bunu içermez. Öyleyse Fransızca, gülen adamın bu özsunumundaki temel bir yan anlamı ya da göndermeyi erteleme pahasına Fransızcayı siler.

Evet çevirisinden, geleneğinden ve aktarımından söz ettiğimiz için, denildiği üzere, "*en français dans le texte*"*, hatta vurgulu biçimde bulunduğunda, aynı sorunun *evet*in Fransızca versiyonu için geçerli olduğunu hatırlamalıyız. "*Mon père oui*"** alıntılanmış *evet*in bütün sorunlarını açığa çıkaran bir alıntı değeri sunduğundan bu işaretlerin silinmesi daha da ciddidir. I. Kısım 3. Bölüm'de ("Proteus") "görünürün kaçınılmaz kipliği" ve "duyulurun kaçınılmaz kipliği" çağrışımından –başka bir deyişle *evet* sözcüğünün kaçınılmaz gramofonisinden– hemen sonra "katı sesler" baba ve oğulun özbirliğini sorgulayan "göbek bağı" aracılığıyla aynı aktarımı dillendirir ve bütün bunlar yazılı-telefonik ve Yahudi-Helen bir sahnenin yakınında gerçekleşir: "Alo, ben Kinch. Beni Cennetkent'e bağla. Alef, alfa: sıfır, sıfır, bir" (*U*, 43). "Evet, efendim. Hayır, efendim. İsa ağlıyordu: ve Mesih için şaşırtıcı değil" (*U*, 44). Aynı sayfada (ve temel nedenlerden dolayı burada meselelerle bitişiklik açısından ilgilenmek zorundayız) Joyce'la ortak imza taşıyan Fransızca çevirinin "*oui*" ile çevirdiği şey, *evet* değil ama bir kez "I am" ve bir kez de "I will"dir. Buna döngüsel bir şekilde geri döneceğiz. Hemen arkasından, Stephen'ın bir Fransız postanesinde paraya çeviremediği (vezne "*fermé*" [kapalı]) annenin posta havalesinin ve "mavi Fransız telgrafı; gösterme merakı:/–Annen ölüyor eve gel baban" bahsinin geldiği pasaj şudur:

---

* "Metinde Fransızca".

** "Babam, evet".

—C'est tordant, vous savez. Moi, je suis socialiste. Je ne crois pas en l'existence de Dieu. Faut pas le dire a mon père.
—Il croit?
—Mon pere, oui. (U,* 47) (Orijinalde Fransızca.)

İmza sorusu bütünüyle önümüzde durduğundan, ayrıntılı incelemesinin mütevazı, ancak vazgeçilmez başlangıç boyutu, kanımca, *evet*in, görülür *evet*in ve işitilir *evet*in, iki sözcük *oui* ve *ouï* arasında herhangi bir etimolojik yakınlık olmaksızın *oui ouï*'nin ["işitilen evet"], *göz için evet*in ve *kulak için evet*in ve kahkahanın kesişimine, *evet*in ve *kahkaha*nın kesişimine yerleşir. Kısacası, bana *"ouï dire"* ("söylenti") dedirten ya da böyle işitilmesine neden olan telefonik sürçmeler boyunca, kendisine zorla yol açan *"oui rire"*dir ("evet-kahkahası")[15], *dire* ve *rire*, yani *d* ve *r* (üstelik ismimdeki tek sessiz harfler) arasındaki sessiz harf farkı.

Ama niye gülmek? Niye kahkaha? Şüphesiz Joyce'ta kahkaha, parodi, hiciv, istihza, mizah, ironi, alay konusunda zaten her şey söylendi. Ve Homerci kahkahası ve Rabelaiscı kahkahası üzerine de. Belki kahkahayı kesinlikle bir kalıntı olarak düşünmek kaldı geriye. Kahkaha ne söylemek ister? Kahkaha ne ister? [*Ou'est-ce que ça veut dire, le rire? Ou'est-ce que ça veut rire?*] İlkece *Ulysses*'te deneyimin gücül bütünlüğünün –anlamın, tarihin, semboliğin, dillerin ve yazıların gücül bütünlüğünün, kültürlerin, sahnelerin ve etkilerin büyük döngüsünün ve büyük ansiklopedisinin, kısacası bütün genel toplamların genel toplamının– gücül olarak bütün uzamları işgal etmeye çalışan bir yazıyla bütün olası kombinasyonlarını tüketerek kendisini açığa çıkarmaya ve kendisini yeniden-kurmaya eğilim gösterdiği fark edildiğinde, pekâlâ dünya çapında ve ebedi bir Joyce incelemeleri kurumunun ödevini oluşturan bütünleştirici hermenötik, kendisini tereddütlü bir biçimde başat bir etki olarak adlandıracağım şeyle, bir *Stimmung* ya da bir *pathos*'la, bütün

* "Bu çok hoş, biliyorsunuz. Ben sosyalistim. Tanrı'nın varlığına inanmıyorum. Bunu babama söylememek gerekir. –O inanıyor mu? –Babam, evet."

15 Derrida'nın çeviride "yes-laughter" ["evet-kahkahası"] diye karşıladığım *oui-rire* türetimi "to laugh yes" ya da "laughing yes" ["evet kahkahası atmak"] anlamlarına da gelir, çünkü *oui dire* "saying yes" ["evet demek"] anlamına gelir (Ed. n.).

diğerlerini yeniden-kateden ancak hepsini *yeniden-işaretlediği* için diğerlerinin dizisine katılmayan, hem yarı-aşkın hem de eklentisel bir bakiye tarzında eklenmesine ya da bütünleşmesine izin vermeden kendisini onlara ekleyen bir tonla karşı karşıya gelecektir. Ve yalnızca yazının bütünlüğünü değil, ayrıca farkları bir tür tipolojiyle sınıflandırılabilen kahkaha niteliklerinin, kipliklerinin ve türlerinin [*genres*] hepsini üstişaretleyen bu evet-kahkahasıdır [*oui-rire*].[16]

Öyleyse, *her şeyden önce ve sonra*, her şeye rağmen bir imzanın sorumlu olduğu –ya da daha çok hesapta bıraktığı– bu evet-kahkahası niye? Bu bakiye niye?

Bu çalışmayı ve bu tipolojiyi tasarlamaya vaktim olmadı. Ülke sınırlarını aşarken, bu kez *Ulysses*'in bile ötesinde Joyce okumama ve yeniden-yazımıma ve bu evet-kahkahasıyla çifte ilişkime, çifte tonalitesiyle yol gösteren bu çifte ilişki ve bu yüzden istikrarsız ilişki üzerine yalnızca bir çift söz edeceğim. Varsayımım, benim bu çifte ilişkiyi tasarlayan tek kişi olmadığım yönündedir. Bu, bizzat Joyceçu imza tarafından kurulur ve talep edilir, buyrulur.[17]

Belirli bir kulakla, belirli bir işitmeyle [*ouïe*], yankılanan reaktif hatta negatif bir evet-kahkahası işitebilirim. Hipermnezik ustalıktan ve olası bütün diğer ustalıklara meydan okuyan örümcek ağlarını örmekten zevk alır; Joyceçu ve diğer kurumların yönelebileceği bütün tarihlerin, öykülerin, söylemlerin, gelecek bütün imzaların, bilsinler ya da bilmesinler özneler gibi buyrulacağı, etkili bir bilgisayarın alanı dışında peşinen hesaplanacağı, önceden kavranacağı, tutsak edileceği, öngörüleceği, taraf kılınacağı, metonimleştirileceği, tüketileceği bir alfa ve omegaprogramofon kadar zapt edilemezdir. Ve bilim ya da bilinç hiçbir şeyi çözemez, aksine kendi eklentisel hesaplamasının efendi imzanın hizmetine sokulmasına olanak tanır; Joyce'a gülebilir, ancak böylelikle kendisini bir kez daha ona borçlu kılar. *Ulysses*'te söylendiği üzere, "*Was Du verlachst wirst Du noch dienen*.[18]/Alaycılar alayı" (*U*, 197).

16 Yani evet-kahkahası, *oui-rire*, "arke-yazı", "ek" ve *différance* gibi terimlerin işleyişiyle ilişkili bir tarzda işlev gösterir. Bkz., Giriş (Ed. n.).

17 Ayrıca bkz., Derrida'nın "Two Words for Joyce"u (Ed. n.).

18 "Güldüğünüz şeye yine hizmet edersiniz"; bir Alman özdeyişi (Ed. n.).

Bu kudretliliğe, bu büyük *tour joué*'ye, çevrilen bir dümene ve tamamlanan bir büyük tura gülerken işitilebilen bir James Joyce vardır. Ulysses'in dümenlerinden ve turlarından [*tours*], hilelerinden, kurnazlıklarından [*retor*] ve geri dönüşünde [*retour*], her şeyden geri döndüğünde tamamladığı büyük turundan söz ediyorum. Kesinlikle zafer dolu, kıvançlı bir kahkaha, ayrıca zafer şenliği daima bir tür yasa ihanet ettiğinden dolayı, mütevekkil sağduyunun kahkahası. Çünkü kudretlilik fantazmatik kalır, fantazm boyutlarını açar ve belirler. Joyce bunu *bilemez*. Örneğin, bütün kitapların kitabının, *Ulysses*'in ya da *Finneganlar Uyanıyor*'un Kongre Kütüphanesi'ndeki milyonlarca kitap arasında hâlâ sadece küçücük bir eser olduğunu, bir Japon otelindeki gazete bayiinde şüphesiz hiç bulunmadığını, içeriği kütüphaneyle ilgisiz kitap dışı materyaller arşivinde de kaybedilmiş olduğunu bilemez. Milyonlarca turist, Amerikalı ve başka yerlerden, "bir tuhaf karşılaşma"yla bu şeye giderek daha az rastlayacaklardır. Ve bu dalavereci küçük kitap bazıları tarafından fazlasıyla becerikli, gayretli, hileli, kendisini saklayarak, kendisini her şeye ekleyerek açığa vurmada aceleci, bilgiyle aşırı yüklü olarak değerlendirilecektir: *Kısacası* yoksul edebiyat, avami, çünkü bir şiirin hesapsız yalınlığına asla şans tanımaz, aşırı gelişmiş ve hiperskolastik teknolojiden yüzünü ekşitir, bir doktorun edebiyatı, tam da başka sözcüklerde fazlasıyla sinsi bir gölge, yeni açılmış gözleriyle bir Doktor Pangloss'un (Nora'nın kanısı bu değil miydi?) ABD posta otoriteleri tarafından sansürlenme ve bu şekilde lanse edilme hesaplanmış bahtiyarlığına sahip edebiyatı.

Fantazmaya katlanışında bile bu evet-kahkahası, Doğu'dan Batı'ya güneşin bir günlük hareketi sırasında yalnızca muazzam bir prova olan şeyle kendisini bir araya getirirken ya da kendisini isme vekil tayin ederken her şeyi bir araya getiren bir öznelliğin kontrolünü yeniden-olumlar. Bazen sadistçe, alaycı-ironik biçimde kendisini sürekli kınar, bu bir sırıtış, iğneleme ve istihza kinizmidir: *Alaycılar alayı*. Kendisini yenilgiye uğratır, aşırı yükler, bütün hatırayla döller; özeti, tükenişi, ikinci gelişi başlatır. Bu evet-kahkahası hakkında onun, Nietzsche'nin Hıristiyan eşeğinin, *Ja, ja* diye haykıran eşeğin kahkahası ya da hatta

kendi kahkahasını sünnet eder etmez Yunanlıları güldürmek isteyen Yahudi-Hıristiyan hayvanın kahkahası olduğunu söylemek çelişkili değildir: Din hakikati olarak mutlak bilgi, yüklenilen hafıza, suç, yük edebiyatı [*littèrature de somme*] –"yük hayvanı" deriz ya– celpler edebiyatı [*littèrature de sommation*], borç ânı: A. E. I. O. U, *I owe you* [Ben sana borçluyum], kendisini tam da borcun içinde kuran bu *I* [Ben] ile; olduğu yerde, borcun temelinde, kendisine gelir yalnızca.[19] Bu borç ve sesli harfler arasındaki, "I owe you" ve seslendirme arasındaki bu ilişki başka bir yerde (*Kartpostal*'da ve "Joyce İçin İki Sözcük"te) *Finneganlar Uyanıyor*'daki "he war" ve "Ha, he, hi, ho, hu" hakkında söylediğim şeyi Fransızca *oui*'nin tuhaf bir anagramı olan ve Joyce tarafından onaylanmış baskıda, *evet* dediği ve böylece izin verdiği baskıda "*je vous dois*"* şeklinde kötü ve didaktik biçimde çevrilen *Ulysses*'teki "I, O, U" ile ilişkilendirmeye yöneltebilirdi beni –ancak buna vaktim yok.

Ancak bunu Fransızca mı –yani hepsi sesli harflerle olanlar– yoksa İngilizce mi söylemişti? Kahkaha, daima kendisine borçlu olan varisler, okurlar, muhafızlar ve Joyce âlimleri ve yazarları kuşaklarının olmasıyla alay eder. Bu kuşatıcı yeniden-temellükün, kudretli Odysseyci yinelemenin evet-kahkahası, patentli imzasını, hatta Molly'nin imzasını, gelecekteki bütün karşı-imzalarla, yalnızca boş bir kabuğu, bir tözün ilineğini kazanan yaşlı bir adam olarak sanatçının ölümünden sonra bile gücül biçimde önceden dölleyebilen bir aracın kurulumuna eşlik eder. Bu –meşru ya da gayrimeşru–akrabalık makinesi iyi işlev gösterir ve her şeye hazırdır, her şeyi evcilleştirmeye, sünnet etmeye ve tuzağa düşürmeye hazırdır; Logos'un Yaşamı olarak, yani doğal ölümün hakikatiyle de neredeyse kendini toplayan mutlak bilginin ansiklopedik yeniden-temellüküne elverişli hale gelir. Anılan bu şeye tanıklık etmek için buradayız, Frankfurt'tayız.

Ancak bu evet-kahkahasının eskatolojik tonu, ayrıca bütünüyle farklı bir müzik tarafından, bütünüyle farklı bir şarkının

19 Freud'un ünlü sloganı "İd neredeyse, ego oradadır" ile karşılaştırınız (Ed. n.).

* "Size borçluyum".

sesli harfleri tarafından işlenmiş ya da katedilmiş –*musallat olunmuş* demeyi tercih ederim– neşeli biçimde karından konuşulmuş gibi geliyor bana. Diğerine çok yakın biçimde bunu da işitebiliyorum, borçsuz bir armağanın, neredeyse amnezik hafif olumlamanın, klâsik dilde "eser" olarak adlandırılan bir armağanın ya da terk edilmiş bir olayın evet-kahkahası olarak, yalnızca fantazmlarını sınırlandırmak için bütün parafların yeniden-temellükü ve evcilleştirilmesi döngüsünü açığa çıkarıp isimlendiren ve bunu ötekinin gelişi için zorunlu yarılmayı başarmak adına yapan özel isimsiz kayıp bir imza, bu öteki her zaman Elijah olarak isimlendirilebilir, eğer Elijah kendisi için bir yer ayrılması gereken öngörülemeyen ötekinin ismiyse ve büyük operatör, Elijah, megaprogramotelefonik ağın başı Elijah değil de bu öteki Elijah ise: Elijah, öteki. Ama şimdi buyuralım, bu bir eşseslidir, Elijah aynı anda daima hem biri hem de öteki olabilir, birinin çıkagelme riski olmadan ötekini davet edemeyiz. Ancak daima göze alınması gereken bir risktir bu. Öyleyse bu son harekette bir evet-kahkahasının diğerine bu bulaşma riskine ya da şansına bir Elijah'ın, deyim yerindeyse, bir ben'in öteki tarafından sömürülmesine geri dönüyorum.

Bu kahkaha sorusunu, temel, yarı-aşkın bir tonalite olarak *kalan* bir kahkaha sorusunu niye "evet" sorusuyla ilişkilendirdim?

Ulysses'le ya da her neyse, her kimse onun –örneğin Elijah'ın– gelişiyle ne olduğunu insanın kendisine sorması için bu olayın tekilliğini ve böylelikle, sünnetten sonra, bir baba ismi boyunca okunur bir imzanın biricikliğini ya da daha çok telif hakkı fenomenine indirgenemeyecek, yerinden edilemez bir işaretin biricikliğini düşünmeye çalışmak zorunludur. İsterseniz kendi figürünü önceleyen ve sunan bir işaretin, bir özelliğin olanağından hareketle sünneti düşünmeye çalışmak zorunludur. Şimdi eğer kahkaha *Ulysses*'te temel ya da sonsuz bir tonalite ise, eğer bu kahkaha bilgiyle ve bilgiden hareketle alay ettiğinden dolayı bu kahkaha çözümlemesi mevcut bilgi formlarından herhangi biriyle tüketilemezse, o zaman kahkaha bizzat imza olayında patlar. Ve *evet*siz imza yoktur. Eğer imza bir ismin manipülasyonuna ya da anılmasına indirgene-

mezse, evet *diyen* ya da evet*leyen*, geride bırakılmış bir işareti onaylayan kişinin geri dönülemez taahhüdünü varsayar.

Joyce'un mu yoksa Molly'nin mi, kimin imzaladığını, yazarın imzası ile bir yazarın imzaladığı bir figürün ya da bir kurgunun imzası arasındaki farkın statüsünü kendimize sormadan önce; cinsel fark hakkında ikilik olarak konuşmadan ve Molly'nin karakteri hakkında "tek yönlü kadınca kadın" (ve burada Frank Budgen ve onu izleyen diğerlerini alıntılıyorum) –Molly, güzel bitki, ot ya da *pharmakon*[20]– olarak ya da James Joyce'un "tek yönlü eril" karakteri hakkında görüş bildirmeden önce; Joyce'un aralıksız monolog hakkında "Bloom'un sonsuzluğa geçiş pasaportunun vazgeçilmez karşı-imzası" deyişini hesaba katmadan önce (ve bir kez daha Joyce'un mektuplar ve söyleşilerdeki yeterliği bana herhangi bir ayrıcalığa sahipmiş gibi gelmiyor); büyük ölçüde burada sözünü ettiğimiz olanaklardan türeyen klinik kategorileri ve psikanalitik bilgiyi manipüle etmeden önce insan kendisine bir imza nedir diye soracaktır: Bu, "nedir?" sorusundan daha "kadim" bir *evet*i gerektirir, çünkü bu soru onu, bilgiden daha kadim bir *evet*i önvarsayar. İnsan kendisine bu *evet*in hangi nedenle daima bir *evet*, *evet* olarak ortaya çıktığını soracaktır. "Evet" sözcüğü değil, *evet* diyorum, çünkü sözcüksüz bir *evet* var olabilir.

Öyleyse, bütün bu söylemden önce, bu *evet*in anlamı, işlevi, her şeyden önce önvarsayımı üzerine uzun, bilgili ve dikkatli bir düşünümde bulunulması gerekir: Dilden önce, dille, ayrıca belki de katı anlamda artık dilbilime ait olmayan bir diller çoğulluğu deneyimiyle. Başka yerde açıklamaya çalıştığım ve burada giremeyeceğim anlamda iz, yazı düşüncesine[21] kendisini açmadığı sürece bir pragmatiğe açılım bana zorunlu, ancak yetersiz gibi geliyor.

---

20 Moly, Hermes tarafından kendisini Circe'den koruması için Odysseus'a verilen bitkidir (bkz., Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1982, s. 496-497; *pharmakon* Derrida'nın "Plato's Pharmacy"de kullandığı yararlı veya zararlı ilaç (Ed. n.).

21 Özellikle bkz., *Of Grammatology* ve "Plato's Pharmacy"; Derrida'nın "yazı"yı özel kullanımı Giriş'te tartışılmıştır, s. 9-10.

Nedir söylenen, yazılan, *evet* ile ortaya çıkan şey?

Evet, söylenen, yazılan sözcük olmadan ima edilebilir. Bu, örneğin *evet* sözcüğünün bulunmadığı İngilizce tümcelerde bir *evet*e işaret edildiği varsayıldığında Fransızca baskıda *evet*lerin her yerde çoğalmasına izin verir. Ancak sınırda, *evet*in her ifadeyle eşkapsamlı olduğu göz önüne alınırsa, Fransızcada, ama öncelikle İngilizcede, her şeyi bir tür sürekli *evet* ile iki katına çıkarma, hatta *Ulysses*'te bazen olduğu gibi, duraklamalar ya da mırıldanılan ünlemler biçiminde bir ritim, soluklanma yalın işaretiyle dillendirilen *evet*leri bile ikiye katlama yönünde büyük bir ayartma vardır: Benden bana, benden bendeki ötekine, ötekinden bana gelen *evet*, ilksel telefonik "Alo"yu doğrulamak için: evet, doğru, bunu söylüyorum, öyle, gerçekten, evet ben, evet, buyurun, benim, evet, evet, duyabiliyorsunuz, sizi duyabiliyorum, evet, konuşma sürecindeyiz, dil var, beni anlıyorsunuz, tıpkı bunun gibi, gerçekleşir, olur, yazılır, işaretlenir, evet, evet.

Ancak açıkça bir *sözcük* olarak işaretlenen, konuşulan, yazılan ya da fonogramlaştırılan bu *evet fenomeni*nden, bu açık *evet*ten başlayalım. Eğer söylemekle dilin dışında, işaretlemenin dışında bulunacak bir şeyi belirlemeyi, göstermeyi, tanımlamayı kastediyorsak, bu tür bir sözcük, söyler; ancak kendi başına hiçbir şey söylemez. Onun tek göndermeleri, diğer işaretlerdir, ki bunlar da ötekinin işaretleridir. *Evet*in işaretleme ötesinde herhangi bir şey söylemediği, göstermediği, isimlendirmediği göz önüne alınırsa, *evet*in hiçbir şey söylemediği sonucuna varmaya eğilim gösterilebilir. Boş bir sözcük, güçbelâ bir zarf, çünkü dillerimizde gramatik *evet* kategorisinin konumlandığı bütün zarflar, daima önvarsaydıkları *evet*ten daha zengin, daha belirlenmiş bir anlam yüküne sahiptirler. Kısacası *evet* aşkın zarfsallıktır, herhangi bir fiilin silinemez eklentisidir: Başlangıçta bu zarf vardı, evet, ancak bir ünlem olarak yine de dillendirilmeyen haykırışa, bir önkavrayışsal sesletime, söylem parfümüne çok yakındır.

Bir parfümle imzalanabilir mi? *Evet*in yerine, tanımladığı varsayılan bir şeyi (hiçbir şey tanımlamaz, hiçbir şey belirtmez, bütün bildirimlerde ima edilen bir tür performatif olsa bile:

Evet, bildiriyorum, bildirilir vb.), hatta onayladığı ya da olumladığı varsayılan bir şeyi bile geçiremeyeceğimiz gibi, gerçekten bu bir edim ya da işlemse, *evet*in yerine bu edimi ya da işlemi tanımladığı varsayılan kavramların isimlerinin geçirilmesi de olanaksızdır. Bu etkinlik ya da edimsellik kavramı bir *evet*i açıklamaya yetecek gibi gelmiyor bana. Ve bu sözde-edimin yerine, "onaylama", "olumlama", "doğrulama", "kabul", "izin" geçirilemez. Ordu tarafından her tür teknik riskten kaçınmak için kullanılan *olumlu* sözcüğü *evet*in yerine geçmez; ancak onu üstlenir: Evet, "olumlu" diyorum.

Bu *evet*, hiçbir şeyi isimlendirmeyen, tanımlamayan, belirtmeyen ve (bu *evet* ya da en azından *evet* sözcüğü, sözcükler olmadan söyleyebildiğinden dilin dışında hiçbir şey söylemeyen) işaretleme dışında hiçbir şeye göndermesi olmayan bu *evet*, bizi, neyi düşünmeye sevk eder? Radikal biçimde konstatif-olmayan ya da betimleyici-olmayan boyutuyla, bir betimlemeye ya da bir anlatıya *evet* diyorsa bile *evet*, tamamen ve *par excellence* bir performatiftir. Ancak bu karakterizasyon bana yetersiz geliyor. Birincisi, çünkü bir performatifin bir *tümce* olması gerekir, belirli bir olayı gerçekleştirmek için verili bir uylaşımsal bağlamda kendi başına yeterince anlam bahşedilen bir tümce. Şimdi inanıyorum ki, evet –klâsik felsefi bir kodla ortaya koymak gerekirse– *evet* bütün performatif boyutların aşkın koşuludur. Bir vaat, bir yemin, bir emir, bir taahhüt daima bir *evet*, ben imzalıyorum'u ima eder. *Ben* imzalıyorum'un *ben*i, bir simulakrumu imzalasa bile, *evet* der ve kendisine *evet* der. Performatif bir işaretle gerçekleştirilen bir olay, sözcüğün en geniş anlamıyla bir yazı, bu ister fenomenleştirilsin ister fenomenleştirilmesin, yani esasen fiilleştirilsin ya da zarflaştırılsın bir *evet*i gerektirir. Molly *evet* der, *evet*i hatırlar, gözleriyle *evet*i istemek için gözleriyle dediği *evet*i, vb.

Henüz olumsuzlamanın, olumlamanın ya da yadsımanın kökenine ilişkin büyük soruların açığa çıkarılabileceği ve çıkarılmak zorunda olduğu uzam *olmayan* bir alandayız. Joyce'un Molly'nin daima *evet* diyen et olduğunu söyleyerek *"Ich bin der Geist, der stets verneint"*ı* tersine çevirebildiği uzamda bile

* "Ben daima evet diyen bir ruhum".

değiliz. Şimdi göndermede bulunduğumuz *evet*, bütün bu tersine çevrilebilir alternatiflerden bütün bu diyalektiklerden "önce"dir. Bunlar onu üstlenir ve kuşatırlar. *Ich bin*'deki *Ich*, olumlamadan ya da olumsuzlamadan önce kendisini ortaya koyar ya da önceden ortaya koyar: ego olarak, bilinçli ya da bilinçdışı benlik, eril ya da dişil özne, ruh ya da beden olarak değil, ancak örneğin ne kadar belirsiz olursa olsun, kendisini ötekine yöneltirken "ben" [*je*] biçimiyle bu "ben"i işaretleyen bir ön-performatif güç olarak: "Evet-ben" ya da "Evet-diyorum-ben-ötekine", *ben*, *hayır* dese bile ve *ben*, konuşmadan kendisine yönelse bile. Bu minimal ilksel *evet*, bu telefonik "alo" ya da bir hapishane duvarındaki tıkırtı "ben-buradayım", dinle, yanıt ver, bir işaret var, bir öteki var, anlamına gelmeden ya da bunları anlamlandırmadan önce bunlara işaret eder. Olumsuzlar ortaya çıkabilir, ancak bunlar bütünüyle egemen olsa bile, bu *evet* artık silinemez.

Bu *ben*in, olmanın ve dilin konumunun bu *evet*e göre hâlâ türetilmiş kaldığı noktada, bu minimal ve belirsiz, neredeyse bakir yönelimin sözcüklere, yani "ben", "öyleyim", "dil" gibi sözcüklere çevrilmesine ilişkin retorik gerekliliğe teslim olmak zorundaydım. Bu *evet* konusunda konuşmak isteyen herkes için bütün güçlük budur. Bir üstdil, kavramakta başarısız olacağı bir *evet* olayını üstlendiği kadarınca burada daima olanaksız olacaktır. Akıl ilkesine ve onun makinelerine göre bir *evet* dizisini düzenleme amacı güden bütün muhasebe ya da sayma için, herhangi bir hesaplama için aynısı geçerli olacaktır. *Evet*, ötekine yönelim olduğuna işaret eder. Bu yönelimin zorunlu olarak bir diyalog ya da bir konuşma olması gerekmez, çünkü sesi ya da simetriyi değil, ancak önceden zaten istenen bir yanıtın ivediliğini varsayar. Çünkü bir öteki varsa, bir *evet* varsa, o zaman bu öteki kendisinin, aynı ya da ego tarafından üretilmesine artık izin vermez. Bir imzanın ve bir performatifin koşulu olan *evet*, üretmediği bir ötekine yönelir ve her zaman zaten yapılan bir isteğe yanıt olarak ötekinden kendisine *evet* demesini *istemesini istemekle* başlayabilir yalnızca. Zaman, bu tekil anakroninin bir sonucu olarak ortaya çıkar yalnızca. Bu taahhütler kurgusal, yanıltıcı ve daima tersine çevrilebilir kalabilir ve yönelim

görünmez ya da belirsiz; bu, yapının zorunluluğu hakkında herhangi bir şeyi değiştirmez. Bütün olanaklı monologu *apriori* bozar. Hiçbir şey Molly'nin monologundan daha az bir monolog değildir, hatta belirli uylaşımsal sınırlar içinde onu "monolog" olarak bilinen türe ya da tipe ait olarak görme hakkına sahip olsak bile. Ancak farklı niteliklerde iki *Evet*in, büyük harflerle iki *Evet*in ve bu yüzden iki gramofonlaşmış *Evet*in kuşattığı bir söylem, bir monolog değil, olsa olsa solilogdur.*

Ancak bir monolog görüntüsünün burada kendisini niye empoze ettiğini anlayabiliriz, kesinlikle bu *evet*, *evet*ten dolayı. Bu *evet* hiçbir şey söylemez ve yalnızca, hemen göreceğimiz üzere, ilk *evet*te analitik olarak –ya da bir *apriori* sentezle– ima edilen bir diğer *evet*i, bir ötekinin *evet*ini ister. İlk *evet* kendisini yalnızca doğrulama çağrısına, bu *evet*, *evet*e yerleştirir, burada ilerler, kendisini işaretler. Bu, bu *evet*, *evet* ile, bu ikinci evet ile, öteki evet ile başlar, ancak bu hâlâ yalnızca *hatırlayan* bir *evet*tir (Molly de öteki *evet*ten hareketle *hatırlar*, *kendisine hatırlatır*), bu anamnezi monolojik olarak adlandırmaya daima eğilim gösterebiliriz. Ve totolojik olarak adlandırmaya. Bu *evet*, bütünüyle öteki bir *evet*in gelişine *evet* dese bile, bu *evet*ten, ilkine benzeyen bir diğer *evet*ten başka bir şey söylemez. Bu, monototolojik ya da aynasal veya hayali görünür, çünkü bizzat performatifliğin koşulu olan *ben* konumunu başlatır. Austin bize *par excellence* performatif gramerin, geniş zaman kipinin birinci şahsıyla yapılan bir tümcenin grameri olduğunu hatırlatır: Evet, ben vaat ederim, kabul ederim, reddederim, emir veririm, yaparım, isterim, vb. "O vaat eder" tümcesi açık bir performatif değildir, örneğin "Ben onun vaat ettiğine size yemin ederim" tümcesindeki gibi bir ben anlaşılmazsa, açık bir performatif olamaz.

Yine eczanedeki Bloom'u düşünün. Diğer şeyler arasında kendi kendine parfümler hakkında konuşur. Ve yine Molly'nin (moly [bitki]), otun *evet*lerinin de parfüm unsuruna bağlı olduğunu hatırlayın. Bu bildiriyi parfümler üzerine

* Tiyatro sanatında bir karakterin yanıt beklemeden bir diğer karaktere uzun uzun konuşması monologken, karakterin düşüncelerini izleyicilerin duyması için kendi kendine yüksek sesle konuşması solilogdur. Solilog iç monolog olarak da adlandırılır.

–yani *pharmakon* üzerine– bir incelemeye dönüştürebilirdim (bir süre bunu da düşündüm) ve bunu *Ulysses'te Parfümatif Üzerine* diye adlandırabilirdim. Molly'nin, iyi kokan şeye, yani parfüme rıza göstererek bütün bu *evet*leri hatırladığını, kendisini bu *evet*lerle hatırladığını hatırlayın: "evet demeye evet dememi istedi benden dağ çiçeğim [postrestant servisindeki kartpostalın üzerinde takma isim biçimiyle Bloom'un ismi, Flower (çiçek) burada uçar] ve ilkin kollarımı boynuna doladım evet ve onu kendime doğru çektim ki göğüslerimdeki bütün parfüm kokusunu hissedebilsin evet" (*U*, 704). Tam da kitabın başında yatak, sandalye ve *evet*, hepsi parfüm çağrılarıdır: "Çayın yumuşak buharını, tavandan yayılan dumanı, cızırdayan tereyağını koklamak. Onun geniş yataksıcağı bedeninin yanında olmak. Evet, evet" (*U*, 63). "Evet isterim", kısaca yalnızca "isterim" ve "isterim" olarak "ben" diyen ilksel denilen bu "evet" tarafından çağrılan ya da önvarsayılan tekrarı açarken totolojik görünür. Eczanedeki Bloom'u yine düşünmenizi istemiştim sizden. Kendi kendine parfümler hakkında konuşuyor: "... yalnızca bir kat derisi varmış. Leopold, evet. Bizimki üç kat". Bir satır sonra şöyle der: "Siz bir parfüm de istiyorsunuz. Sizin hangi parfüm. *Peau d'Espagne*. Şu portakal çiçeği" (*U*, 86). Buradan hamama, sonra da masaja geçer: "Hamam. Türk işi. Masaj. Kir topları göbeğinde birikir. Bunu hoş bir kız yapmışsa daha hoş. Bir de ben beni düşünüyorum. Evet ben. Banyoda yapayım" (*U*, 86). Bu kısmı (*Bir de ben beni düşünüyorum. Evet ben*) çekip çıkarırsak, bunu yaparken her zaman haklılaştırıldığımız üzere ve hiçbir zaman haklılaştırılmadığımız üzere, bu minimal *önermeye* sahip oluruz, ki bu ayrıca düşünce, özkonumlama, özkonumlama istenci olarak her *cogito*da ima edilen bu *evet*in heterototolojisini göstererek "isterim"le eşdeğerdir. Ancak bu umblikal (yine "göbek bağı") sahneye rağmen, kendisine masaj yaptığını, kendisini yıkadığını, kendisine sahip olduğunu, kendisini temizlediğini hayal eden, kendisini severken bile tamamıyla yalnız bu "Evet-ben"in arke-narsistik ve öz-etkilenimsel görünüşüne rağmen, bu *evet* kendisini bir ötekine yöneltir ve yalnızca bir ötekinin *evet*ine yönelebilir; yanıt vererek başlar.

Artık zamanımız yok, bu yüzden daha telgrafik bir üsluba dalıyorum. "I think I. Yes I"ın ["Ben beni düşünüyorum. Evet ben"] Fransızca çevirisi son derece yetersizdir, çünkü *"Je pense je"* yerine *"Je pense aussi à. Oui je"*yü verir, *I* think the *I* ya da the *I* thinks I [*ben* bu *beni* düşünüyorum ya da bu *ben beni* düşünüyor] vb. Hemen izleyen "Curious longing I" ["Tuhaf arzulu ben"], Fransızcada *"Drôle d'envie que j'ai là, moi"*ya dönüşür. Yanıt, ötekinin *evet*i onu rüyasından uyandırmak için başka bir yerden gelir, eczacıdan, bir *evet*in hafif mekanik biçimiyle. "Evet, efendim, dedi eczacı" ona ödeme yapmasını iki kez söyleyerek: "Evet, efendim, dedi eczacı. Geri geldiğinizde, efendim, hepsini birlikte ödeyebilirsiniz" (*U*, 86). Parfümlü bir banyo, temiz bir beden ve yağlı bir masaj rüyası, büyük mutlulukla haç çıkardığı, İsaca "Bu benim bedenim" tekrarı kadar sürer, Tanrı'nın yağıyla yağlanmak gibi: "Şimdi bir banyonun keyfini çıkar: Suyla temizlen, serin emaye, yumuşacık akıyor ılık. Bu benim bedenim" (*U*, 88). İzleyen sahne İsa'nın yağıyla yağlanmaya ("kokulu yumuşak sabunla yağlanmış"), göbeğe, ete ("göbeği, et tomurcuğu": Annenin kalıntıları olarak, göbek bağının kalıntıları) göndermede bulunur ve bölümün sonunda yine "çiçek" ["flower"] sözcüğüyle, yani Bloom'un öteki imzasıyla baş başa kalırız. "Mahmurca yüzen bir çiçek".

Parfümlere ilişkin büyük rüya, Nausicaa kısmında ortaya konulur. "Evet. Bu onun parfümü" (*U*, 372) ile başlayarak Molly'e bir sadakat hareketi gösterir ve bir parfümler grameri olarak sergilenir.

*Evet*e göre benliğin özkonumlanması, seyrüsefer boyunca her seferinde tekrar tekrar, farklı biçimde baş gösterir. Diğerleri arasında bir yer (bunu alıntılıyorum, çünkü A. E. I. O. U. örneklerinden birine yakındır) "biçimlerin entelekyası" olarak "ben"e göndermede bulunan bir yerdir. Ancak "ben" burada hem *anılır* hem de *kullanılır*:

> Ama ben, entelekya, biçimlerin biçimi, sürekli değişen biçimlerin altında yatan hafızayla benim.
> Günaha giren, dua eden, oruç tutan ben.
> Conmee'nin dayaktan kurtardığı bir çocuk.
> Ben, ben ve ben. Ben.
> A. E. I. O. U. (*U*, 190),

Biraz ileride: "Onun ruhu en azından ebediyete göçtü. En azından edebiyat için o, doğmadan öldü" (*U*, 190) (hayalet ve Fransızca Hamlet *"lisant au livre de lui-même"** hakkında, John Eglinton'ın Fransızlar için "Evet.... mükemmel insanlar şüphesiz, ancak bazı meselelerde maalesef basiretsiz" (*U*, 187) dediği bir sahnedir bu.

> Ona bir mesaj yazsam. Belki kalır. Ne dersin?
> Ben....
> A M. A.** (*U*, 379)

Yine de *evet*teki ya da *Ay*'daki [hah] öz-konumlanma, ne totolojik ne de narsistiktir; döngüsel yeniden-temellük hareketini, bütün bu belirlenmiş kipliklere yol açabilen yolculuğu [*odyssey*] başlatsa bile egolojik değildir. Kurduğu döngüyü açık tutar, aynı şekilde henüz performatif, aşkın değildir, herhangi bir performatiflikte *apriori* herhangi bir konstatif teoriklikte, herhangi bir bilgide, herhangi bir aşkınlıkta önvarsayılmış kalsa da. Aynı nedenle, eğer ontoloji olan şeyi ya da olan şeyin var olmasını ifade ediyorsa, preontolojiktir. Varlık üzerine söylem *evet*in sorumluluğunu önvarsayar, evet söylenen şey söylenir, Varlık'ın celplerine yanıt veriyorum, Varlık'ın celplerine yanıt veriliyor, vb. Yine telgraf üslubuyla bu *evet* ve evet-kahkahası olanağını aşkın egolojinin, ontoansiklopedinin, büyük spekülatif mantığın, temel ontolojinin ve Varlık üzerine düşüncenin önvarsaydıkları, ancak kapsayamadıkları bir armağan ve gönderme [*envoi*] düşüncesine açıldığı yere konumlandıracağım. Bu argümanı istediğim gibi ve başka bir yerde geliştirmeye çalıştığım gibi geliştiremiyorum.[22] Bu değinileri bu gezintinin başında, *Ulysses*'teki posta ağlarıyla ilgili şeylere bağlamakla yetineceğim: Bir kartpostal, mektup, çek, telegramofon, telgraf, vb.

---

* "Bizzat onun kitabını okurken".

** *Ulysses*'in oyuncul yapısına ait bir unsur. "Nausicaa" bölümünün sonunda Leopold Bloom kumun üzerine "I. Am. A". yazar, ancak tümceyi tamamlamadan harfleri eliyle siler. Bu, onun tanımlanmamış olduğunun göstergesidir. Derrida, *Ulysses*'in bu kararlaştırılamaz unsurunu vurguluyor.

22 Bkz., örneğin "Envois", *The Post Card* ve "armağan üzerine "Women in the Beehive", 198-200 ve "Two Words for Joyce", 146-47 (Ed. n.).

*Evet*in bu öz-olumlaması, yalnızca kendisini kendine hatırlatmakla, kendisine *evet*, *evet* demekle ötekine yönelebilir. Kendi başına oldukça komik olan bu evrensel önvarsayım döngüsü, *ne kendisinden vazgeçen ne de kendisine ulaşan* bir kendine gönderi, bir kendi kendine geri gönderme [*renvoi*] gibidir. Molly, ötekinden kendisinden *evet* demesini istemesini istemeye *evet* demeyi kendisine söyler (açıkça kendi kendine konuşuyor), kendisine hatırlatır, ancak bunu, öteki kendisinden evet, *evet* demesini isterse *evet* diyeceğini ötekine söylemek için yapar. Bu gönderiler ve geri dönen gönderiler [*envois et renvois*] daima skolastiklerdeki soru/yanıt durumunu taklit eder. Ve "kendi kendine gönderme, kendi kendiyle ilişkiye girme"[23] sahnesi *Ulysses*'te tamı tamına kendi posta biçimiyle pek çok kez tekrarlanır ve fantazm ya da başarısızlıkmış gibi daima aşağılanmayla işaretlenir. Bu döngü kendi üzerine kapanmaz. Zaman yetersizliğinden dolayı yalnızca üç örnek kullanacağım. Birincisi, dört ya da beş yaşlarındaki Milly'nin kendisine aşk mektupları gönderdiğini belirten ve ayrıca onun bir aynaya benzetildiği örnektir (*"Ey Milly Bloom, ... Sen benim aynamsın"* [*U*, 65]). Bu maksatla "mektup kutusuna katlanmış kahverengi kâğıt parçaları" bıraktı. En azından Fransızca baskının söylediği şey budur (*"Elle s'envoyait"*). İngilizce metin daha karmaşıktır, ama devam edelim. Molly'ye, pul koleksiyoncusunun kızına gelince, Bloom ve Joyce gibi kendine her şeyi gönderir. Ancak buna devam eden sahnenin gerçekliğinde *en abyme* dikkat çekilir, ki bu sahnede Molly'nin posta aracılığıyla kendisini kendisine nasıl gönderdiği [*s'envoyer*] anlatılır: "yıllar gibi hiç kimseden bir mektup gelmez kendime postaladığım kâğıt parçacıklarıyla dolu birkaç tuhaf şey dışında" (*U*, 678). Dört satır önce Molly babası tarafından (dışarıya) gönderilir ya da uzaklaştırılır [*envoyée ou renvoyée*]: "ama ben oradayken uydurma bir bahaneyle odadan dışarı göndermeyi asla unutmazdı".

Öyleyse bu, bir kendine gönderme [*s'envoyer*] sorunudur. Ve sonunda, *evet* demek için Fransızca deyişin ya da *argot*'nun

23 Fransızca ifade *s'envoyer* (tamı tamına bir şeyi "kendine göndermek") konuşma dilinde cinsel bir anlam ile kullanılır: *s'envoyer quelq'un*, biriyle ilişkiye girmek; *s'envoyer en l'air*, ilişkiye girmek (Ed. n.).

[argo] *s'envoyer* terimi altında babilleştirdiği şeye ihtiyaç duymaksızın *evet* diyen birine kendini göndermek: Kendisiyle ya da başka biriyle ilişkiye girmek. Baba, aynı öze sahip bir oğlun tohumunu kendisine gönderdiğini, buna istekli olduğunu hayal ettiğinde, kendine gönderme, bakire anne aracılığıyla kendisini güçbelâ dolambaçlı bir yola sokar. "*Amor matris* [anne aşkı], öznel ve nesnel iyelik" üzerine pasajlardan biridir, ki bu "yaşamdaki tek doğru şey olabilir. Babalık yasal bir kurgu olabilir" (*U*, 207).

Üçüncü örneğim bundan biraz önce ve "*Was Du verlachst wirst Du noch dienen*"den hemen sonra gelir: Ruhulkudüs aracılığıyla kendi babası olan, kendisini kendisi gönderen O, kendisiyle ötekiler arasında failalıcı, O..." (*U*, 197). İki sayfa sonra:

> . –Telgraf! dedi. Harika buluş! Telgraf! Papalıktan resmi mektup.
>
> Işıksız büronun bir köşesine oturup yüksek sesle neşeyle okudu:
>
> *–Duygusal kişi, yapılan bir şey için büyük bir borçluluk hissetmeksizin zevk alan kimsedir.* İmza: Dedalus. (*U*, 199)

Daha aforistik ya da telgrafik olmak için, bir imzanın, neredeyse kendini toplamak için gönderiyi bir araya toplayan bir imzanın fantazmı her ne zaman kazansa, sonuçta Ulyssesçi *kendine gönderme* döngüsünün, bir reaktif evet-kahkahasını, dalavereci hipermnezik yeniden-temellük işlemini buyurduğunu söyleyeceğim. Ancak döngü açılırsa, yeniden-temellükten vazgeçilirse, göndermenin aynasal bir araya toplanışı kendisini biricik yine de sayısız göndermeler çokluğu içine neşeyle yayarsa, ki bu yalnızca bir ritim sorusudur, o zaman öteki *evet* güler, öteki, evet, güler.

Çünkü burada bir *evet*in Öteki, bir *evet*in ötekiyle ve bir *evet*in öteki *evet*le ilişkisi öyle olmalıdır ki, iki *evet*in bulaşması kaçınılmaz olsun. Ve yalnızca bir tehdit olarak değil, ayrıca bir fırsat olarak da. Bir sözcükle ya da sözcüksüz minimal bir olay olarak alındığında, bir *evet apriori* kendisinin tekrarını, kendisinin ezberlenmesini talep eder, bu *evet*e göre bir *evet*in "ilk" evetin varışını işgal etmesini talep eder, ki bu yüzden bu asla basitçe ilksel değildir. Bir diğer *evet*le karşı-imzalanmış *evet*i

doğrulamayı, hatırlamayı, güvenli tutmayı vaat etmeksizin, vaat ve hatırlama olmaksızın, hatırlama vaadi olmaksızın *evet* diyemeyiz. Molly hatırlar (kendisini de hatırlar). Bir vaadin hatırlanması, bütün bu teknik tekrar, otomatikleşen arşivler, gramofoni, simülakr, adressiz ve hedefsiz dolaşma riskleriyle birlikte temellük döngüsünü başlatır. Bir *evet* kendisini hatırlamaya emanet etmelidir. İsteğin simetrisizliği içinde ötekinden, bir *evet*i istemesi istenilen ötekinden zaten gelen bu *evet* kendisini ötekinin, ötekinin *evet*inin ve öteki *evet*in hatırlamasına emanet eder. Bütün riskler zaten ilk *evet* nefesinden itibaren ortalığa doluşmuştur. Ve bu ilk nefes ötekinin nefesiyle askıya alınır, o zaten her zaman bir ikinci nefestir. Orada sesten ve gözden ırak, "mezardaki gramofon"a peşinen bağlanmış kalır.

Bu ikiz *evet*leri ayıramayız ve fakat bunlar bütünüyle öteki kalırlar. Shem ve Shaun gibi, yazı ve posta gibi. Bu tür bir birliktelik, *Ulysses*'in imzasından çok *yalnızca istemeyi başaran* bir olayın titreşimini güvenceye alıyor gibi geliyor bana. Evet-kahkahalarının çeşitli tonalitelerinin, çeşitli niteliklerinin farksal bir titreşimi, ki bu evet-kahkahaları tek bir göndermenin, kendi kendinenin ya da tek bir sevkiyatın bölünemez yalınlığında kendilerinin istikrarlı kılınmalarına olanak tanımazlar, ancak bütünüyle öteki bir yazı, bir öteki dil, bir öteki kişisel özellik içinde, bir öteki damgayla yankılanan ötekinin karşı-imzasını, bir *evet*i çağırırlar.

Size, Joyce incelemeleri topluluğuna geri dönüyorum. Varsayalım ki, bir Joyce incelemeleri bölümü, bir Elijah Profesörü, Müdürü ya da Kürsü Başkanı [*Chairman or Chairperson*] otoritesi altında benim okumamı teste tabi tutmaya ve ilk aşaması *Finneganlar Uyanıyor*'daki *evet*lere geçmeden önce *Ulysses*'teki bütün *evet*lerin tipolojisini bir tablo biçimine koymaktan ibaret olan bir "program" kurmaya karar veriyor. Kürsü başkanı [*Chairperson*] (et gibi kürsü de [*the chair*] daima evet der)[24] bu görevi üstlenecek *n.* kuşak bir bilgisayar satın almaya karar verir. Karar verilen işlem çok ileriye gidebilir. Sizi saatlerce bir elimde kalemle hesapladığım şeyi tanımlayarak alıkoyabilirim: Oriji-

24 *La chair dit toujours oui*: "The flesh always says yes" ["Et daima evet der"]; "The chair always says yes" ["Kürsü daima evet der"] (İng. ç.n.).

nalde okunur *evet*lerin mekanik sayısı toplamda 222'den daha fazladır, ki bunların dörtte birinden daha fazlası, en azından 79'u Molly'nin sözde monologundadır (!), Fransızcada daha da büyük bir sayıda, çünkü belirli tipte sözcükler ya da deyişler ya da ritmik duraklamalar, aslında *yes* [*evet*] sözcüğü olmasa da (örneğin "ay", "well", "he nodded" ["hah", "pekâlâ", "başını salladı"]) *"oui"* ile çevrilir.[25] *Ulysses*'te kullanılanlar için özel bir yazgıyla başka bir sayım, her dilde zorunludur. Örneğin orijinalde Fransızca yazılan *"mon père, oui"* ile ya da *evet*in Şeytani ayartmaya, hayır diyen ruhun ayartmasına ("şeytana yalvardın.... *O si, certo*!* Sat ruhunu bunun için" [*U*, 46]) olabildiğince yakın durduğu *"O si certo"* ile ne yapacağız. Açık *evet*lerin bu

25 İşte bazı örnekler; önce İngilizce, sonra Fransızca sayfa numaraları verilmiştir (Fransızca baskı 1948'de Gallimard tarafından basılmıştır). 16/13 yalnızca *oui* eklenmiştir; 42/39 "I am" için *oui*; 43/39 "I will" için *oui*; 46/43 "ay" için *oui*; 93/90 "well but" için *oui mais*; 96/93 "O, he did" için *Oh mais oui*; 103/100 "I believe so" için *Je crois que oui*; 108/104 "O, to be sure" için *Oh mais oui;* 121/118 "nodded" için *fir oui de la tête*; 123/120 "Ay" için *oui*; 128/125 "So it was" için *pardi oui*; 167/164 "I believe there is" için *Je crois que oui*; 172/169 "thank you" için *oui merci*; "ay" için *oui*; 174/171 "ay" için *oui*; 189/186 "marry, I wanted it" için oui-da, *il me la fallait*; 194/191 "–Yes, Mr. Best said youngly" için *Oui. Un oui juvénile de M. Bon*; 199/195 "Yea" için *oui-da*; 203/199 "o yes" için *oh si*; 214/210 "Ay" için *Oui da*; 218/214 "very well indeed" için *Oh oui*; 224/220 "Ay" için *Dame oui*; 242/237 "She nodded" için *Elle fit oui*; 243/238 "Hold him now" için *Oui, essayez voir*; 256/250 "Ay, ay" için *Oui Oui*; 266/261 "hold him now" için *oui, essayez voir*; 268/262 "Ay, ay, Mr. Dedalus nodded" için *Mais oui, mais oui*; 271/266 "But ..." için *Oui, mais*; 277/272 "o, certainly is" için *Oui, certainement*; 281/277 "Ay do" için *Oui, chantez ...*; 289/285 "Ay, ay" için *oui, oui*; 299/294 "ay" için *oui*; "ay" için *oui*; 309/305 "So I would" için *Ben oui pour sûr* (karmaşık sözdizimi); 313/309 "Ay" için *Ah oui*; 328/323 "ay" için *oui*; "ay" için *oui*; 335/330 "That's so" için *oui*; 336/331 "well" için *oui*; 351/346 "so I would" için *oui*; 352/347 "nay" için *oui*; 367/363 "what!" için *oui*; 370/365 "devil you are" için *Sapristi oui*; "see!" için *oui*; 377/374 "Looking out over the sea she told me" için *Elle regardait la mer le jour où elle m'a dit oui*; 397/394 "ay" için *oui da*; 431/429 "I suppose so" için *Je crois que oui*; 473/475 "I say you are" için *je dis que oui*; 518/522 "O, I know" için *oui, je sais*; 546/550 "Why" için *Ben oui*; 550/554 "Ay" için *Oui*; 552/557 "ay, ay" için *si, si*; "ay, ay" için *si, si*; 666/669 "well" için *oui*; "but of course" için *oui bien sûr*; 684/687 "ay" için *oui*; 694/699 "of course" için *bien oui*; 701/706 "Say there are" için *le disait oui*. Farklı türlerde elliden fazla değişikliği vardır. Bir sistematik topoloji ayartıcı olabilir.

* "Ah evet, kesinlikle!".

tehlikeli sayımının ötesinde, kürsü başkanı bugün tasarımına ve kontrolüne sahip olduğumuz herhangi bir bilgisayar için olanaksız olan iki görev kararlaştırır ya da vaat eder. Listelediğim bütün nedenlerden kaynaklanan ve iki ana tipe indirgediğim iki olanaksız görev şunlardır:

1. Varsayımsal olarak, pek çok sayıda kritere göre farklı *evet* kategorilerini düzenlemek zorundayız. Ben en azından on kategori ya da kiplik buldum.[26] Bu liste kapatılamaz, çünkü her bir kategori, *evet*in *haddi zatında* ötekine yanıt olarak açık bir *monolog*da mı yoksa açık *diyalog*da mı ortaya çıkmasına bağlı olarak ikiye bölünebilir.[27] *Evet*in İngilizcede ve her dilde iddia

26 Örneğin: 1. Soru biçiminde "evet": *Oui? Allo?* "Evet? dedi Buck Mulligan. Ne dedim?"deki gibi (14); 2. Monolojik kendi kendini onaylama biçiminde ritmik soluklanma "evet"i, "Arka sıradan iki kişi fısıldadı. Evet. Biliyorlardı..." (30) ya da "evet, zorundayım"daki gibi (44); 3. İtaat "evet"i, "Evet, efendim"deki gibi (44); 4. Bir olgu üzerinde anlaşmaya işaret eden "evet", "Ah evet, ama ben Q'yu tercih ediyorum. Evet, ama W harika"daki gibi (46); 5. Tutkulu arzu soluklanması "evet"i, "Onun geniş yataksıcağı bedeninin yanında olmak. Evet, evet"deki gibi (63); 6. Hesaplı ve kesin biçimde belirlenmiş soluklanma "evet"i, "evet, kesinlikle"deki gibi (81); 7. Dalgın nezaket "evet"i, "Evet, evet" gibi (88); 8. Vurgulu doğrulama "evet"i, "Doğrusu evet, Mr. Bloom kabul etti"deki gibi (103); 9. Açık onay "evet"i, "Evet, Red Murray kabul etti"deki gibi (119); 10. Israrlı inanç "evet"i, "Evet, evet. Battılar" (135). Bu liste özünde açıktır ve açık monolog ile diyalog arasındaki ayrım, sistematize edilmesi en güç olan parazitlere ve aşılamalara elverişli hale de gelebilir.

27 Öyleyse kapanış olanaksızdır. Joyce incelemeleri kurumu için yeni ve istikrarsız sorular açar. Bunun pek çok nedeni vardır. İlkin bir "evet"in yapısı açısından şimdi göndermede bulunduğumuz nedenler. Sonra Joyce'un kasıtlı biçimde kötü niyetle önmetinle tamamlanmış ya da yayımlanmış denen eser arasında belirli bir tarihten itibaren kurduğu yeni ilişkiyle bağlantılı nedenler. Joyce, arşivini koruyordu. Şimdi biliyoruz ki, "yazılmakta olan eser"in arşivinin yol açtığı incelemenin farkında olan Joyce, belirli bir andan itibaren eserin bir parçasını tamamladı ve müsvedde notları, taslakları, karalamaları, düzeltmeleri, çeşitlemeleri, stüdyo eserleri saklamaya başladı (burada Ponge'u, *La fabrique du pré*'yi ya da *La table*'ın manüskrilerini düşünebiliriz). Bu şekilde imzasını basıma hazırlık anma kadar erteledi. Üniversite öğrencisi ve profesör kuşaklarına "açık eser"inin koruyucularına yeni bir görev, ilkece sonsuz bir görev verdi. Rastlantıyla ve ölümünden sonra kendisini "genetik eleştiri" endüstrisine terk etmesinden çok, tasarımı kurduğu ve rotaları ve çıkmaz yolları programladığı söylenebilir. Değişkenlerin artzamanlı boyutu, birleşmesi ya da daha çok *eklenmesi*, *eserin manüskri biçimi*, *düzeltmelerin* oyunu, hatta basım hataları, eserde temel olan ve yalnızca bir "Bu benim bedenim" rastlantısı

edilen kipliklerine atfedilen farklı tonaliteleri hesaba katmak zorundayız. Şimdi, bilgisayara tondaki ince değişiklikleri bulması için okuma başlığı uyumlu komutlar verebileceğimizi varsayalım, ki bu başlı başına şüpheli bir şey, bir yarı-aşkının kalanıyla her evetin üstişaretlenmesi, yani *evet-kahkahası* artık ikili mantık tarafından yönetilen ayırıcı bir keşfe yol açamaz. Farklı nitelikteki iki *evet-kahkahası* birbirlerine seslenirler, karşı konulmaz biçimde birbirlerini çağırırlar ve ima ederler; sonuç olarak imzalanmış yemini aynı ölçüde isterler ve tehlikeye atarlar. Sayılabilir bir mevcudiyet olarak değil, bir hayalet olarak birbirlerini iki katma çıkarırlar. Hatırlamanın *eveti*, yineleyici kontrolü ve reaktif tekrarıyla derhal olumlamanın hafif, dans eden *evet*ini, armağanın açık olumlamasını iki katına çıkarır. Karşılıklı olarak iki yanıt ya da iki sorumluluk, aralarında herhangi bir ilişkiye sahip olmaksızın birbirlerine göndermede bulunurlar. İkisi de imzalarlar, ancak imzanın kendini toplamasını engellerler. Yalnızca bir diğer *eveti*, bir diğer imzayı çağırabilirler. Ve öte yandan, simülakr noktasına, birbirlerinin gramofonisi olma noktasına kadar ikiz gibi birlikte bulunmak *zorunda olan* iki *evet* arasında karar verilemez.

Bu titreşimi tam da *Ulysses*'in müziği olarak işitiyorum. Bir bilgisayar günümüzde bize pek çok tarzda yardım edebilse de bu birbirine geçmeleri sayamaz. Yalnızca henüz işitilmemiş bir bilgisayar onunla bütünleşmeye çalışarak kendi sayısını, öteki dilini ve öteki yazısını ona ekleyerek *Ulysses*'tekine yanıt verebilir. Bu söylediğim ve yazdığım şey, yalnızca bir önerme ortaya koyuyor, işitilmemiş bilgisayar olacak olan öteki metne göre küçük bir parça.

2. Bunun sonucu olarak argümanın ikinci kısmı. Kürsü başkanı tarafından emredilen, bilgisayarda ya da kurumda yürütülecek olan işlemin programı, aslında *Ulysses*'teki *evetler* olayına ve bunların çağrılarına, yapılarında bir çağrı olan ya da bir çağrıyı dillendiren ne olursa olsun ona bir şekilde yanıt

olmayan uğraklara işaret eder.

"Tükendim, terk edildim, artık genç değilim. Deyim yerindeyse, insan yaşamının merkez postanesinin gecikmişlere özel posta kutusu önünde elimde ekstra hizmet pulu taşıyan postalanmamış bir mektupla durmaktayım" (*U*, 486).

vererek, çözümlenmiş korpusun *bir parçası olan ya da olmayan* bir *evet*i –başkaları bunu bir söz edimi olarak adlandıracaktır– önvarsayar. Kürsü başkanının *evet*i, *Ulysses* hakkında yazan herkesin programının *evet*i gibi, bir şekilde yanıtlayarak ve karşı-imzalayarak, sırasında davet ettiği *evet*ten daha fazla kendisinin sayılmasına ya da hesaptan düşülmesine izin vermez. Bu yalnızca olanaksız olan ikilik değildir, aynı nedenden dolayı bütünleştirmedir, döngünün kapanışıdır, Ulysses'in geri dönüşüdür, Ulysses'in kendisidir ve bölünemez bir imzanın kendine göndermesidir.

Evet, evet, kahkahayı doğuran şeydir bu, ve Freud'un da haklı olarak söylediği gibi biz tek başına, aynı bastırmaya ait bir şeyi paylaşmadan asla gülmeyiz. Ya da daha çok bu, kahkahaya yol açan şeydir, tıpkı onun ve id'in düşünceye yol açması gibi. Ve tıpkı onun ve id'in kahkahanın ötesinde ve bu *evet*in ötesinde, *ben/değil-ben*in *evet/hayır/evet*inin ötesinde daima bu diyalektiğe dönüşebilen *ego/değil-ego*yu oldukça basit bir biçimde sunması gibi.

Ancak bir parfümle imzalayabilir miyiz?

Yalnızca başka bir olay, bir olayın zaten gerçekleştiğini ortaya çıkarmak için imzalayabilir, karşı-imzalayabilir. Safça ilk olay dediğimiz bu olay, yalnızca ötekinin, bütünüyle öteki bir olayın doğrulamasıyla kendisini olumlayabilir.

Öteki, imzalar. Ve bu *evet* kendisini sürekli olarak yeniden-başlatır, sonsuz sayıda; hatta Mrs. Breen'in yedi *evet* haftasından daha fazla ve tamamen farklı biçimde, Bloom'un ona Marcus Tertius Moses ve Dansçı Moses'in öyküsünü aktarışını duyduktan sonra (*U*, 437): "MRS. BREEN (*sabırsızlıkla*) Evet, evet, evet, evet, evet, evet, evet".

Burada durmaya karar verdim çünkü tam da bu son cümleyi karalarken neredeyse bir kaza yapıyordum, Tokyo gezimden sonra, havaalanından ayrılıp eve giderken.

8
Psike'den
Ötekinin İcadı

♣ Francis Ponge'un kısa şiiri "Fabl" ("Fable"), Derrida'nın elinizdeki metnin seçilmiş bir parça olduğu tam bir incelemede daha geniş kültürel ve politik anlamlarda "icat" nosyonuna bağladığı edebi icatçılığın bir örneğini sunar. Oldukça ortodoks bir edebiyat eleştirmenine göre Ponge'un yazımında aşikâr olan "gereksiz belirsizlik" (Martin Sorrell, *Francis Ponge*, G. K. Hall, Boston, 1981, s. 119) örneğini temsil eden bu metin, Derrida'ya göre, hem protokoller ve kurallar gerektirip hem de bunları bozmakla, hem aracılığıyla kendisini anlaşılır kılmak için kültürel dokuda zaten örtük olan şeyi bulup hem de tamamıyla yeni bir şey meydana getirmekle icat muammasının açık bir tanıtlamasıdır. İmza gibi icat da kendi orijinalliğiyle oluşur (bir imzanın kopyalanması bir imza değildir; bir kopya asla bir icat olamaz) ve fakat kabul edilmeye ve meşrulaştırılmaya dayanır (ve bu yüzden kodlara ve yasalara tabidir). Her icat, her şiir, her okuma, geçmişe ve aynıya (zaten var olan şeyi "bulma" şeklindeki daha eski anlamıyla "icat"), peşinen var olmayan ve bilinemeyen geleceğe ve ötekine döndürülmelidir. Derrida'nın okumasında "Fabl", başlık, gönderme, dilin dönüşlülüğü, ale-

gori, öteki, ironi –ve icat– konusunda icat eder; söylemi icatçı kullanımı konstatif dil ile performatif dil arasındaki ayrımı sorunlaştırırken uygular.

Yapıbozum –Derrida bunun için "icatçı olmaktan başka hiçbir şey değildir" der– bu yazıda önemli politik sonuçlarla bir olumlama hareketi olarak ortaya çıkar; geleneksel icat kavramının toplumsal baskılayıcılığını sergilerken, bütünüyle ötekine açık bir icat alanı sağlamak için kavramın sorunsal niteliklerini kullanmaya –"icadı yeniden-icat etmek"– çalışır. Bu seçilmiş parçada hem tartışıldığı hem de örneklendiği şekliyle icat, Derrida'nm edebi metinlere yanıtlarında sürekli olarak gerçekleştirmeyi amaçladığı şeyin bir ismidir: Yeni her şeyin yapmak zorunda olduğu gibi, bu yasaların kendilerinden farklarını araştırırken bile, içinde kendisini bulduğu yasaya riayet eden bir orijinallik. Derrida, "Psike"nin yazılmasından kısa bir süre önce ölen Paul de Man'ın eserlerinde bu tür icatçılık bulur. Yapıbozumun felsefenin sınırlarında işleyişi (bu aynı zamanda "Fabl" gibi bir şiirin de işleyişidir), ötekinin gelişini olanaklı kılmak için kapalı yapıların açılışına yönlendirilir; (Derrida'nın dikkat çektiği üzere ırkçılık tarafından üretilen ötekinin daima yaptığı gibi) sırf aynıyı destekleyen bir ötekinin değil; basitçe dışarısı olan ya da mutlak biçimde yeni olan bir ötekinin değil; tam da aynı ve öteki, içeri ve dışarı, eski ve yeni karşıtlığını yerinden eden bir ötekinin gelişini.

♣ Aslen 1984'te Cornell Üniversitesi'nde iki konferans olarak sunulan "Psyche: Invention de l'autre", Derrida'nın neredeyse aynı adı taşıyan derlemesinde birinci metin olarak yayımlanmıştır: *Psyché: Inventions de l'autre* (Galilée, Paris, 1987, s. 11-61). Atlanan kısım (s. 37-58), (özellikle Port Royal *Mantık*'ına Descartes'a ve Leibniz'e göndermelerde bulunarak) *icat* sözcüğünün çeşitli anlamlarıyla, modern hükümetlerin icadı işletilebilir bir programa indirgeme girişimiyle ve (özellikle Schelling'de) terimin tarihinin teolojik boyutlarıyla birlikte patent ve telif hakkına ilişkin kurumsal prosedürlerle ilgileniyor. Catherine Porter'ın yaptığı İngilizce çeviri, *Reading de Man Reading*'de (ed. Lindsay Waters ve Wlad Godzich, University of

Minnesota Press, 1989) "Psyche: Inventions of the Other" başlığıyla yayımlanmıştır. Yayımlanmış Fransızca metnin ışığında çeviride hafif değişiklikler yapılmıştır.



Bu kez ne icat edebileceğim?[1]

Burada belki de bir konferans için icatçı bir *incipit*'e* sahibiz. İsterseniz konuklarına bu terimlerle hitap etmeye cesaret eden bir konuşmacıyı hayal edin. Ne söyleyeceğini bilmiyor görünür; oldukça küstah biçimde doğaçlamayla başladığını ilan eder. Derhal icat etmek zorunda kalacaktır ve kendisine bir kez daha [*encore*] şunu sorar: "Şimdi ne icat etmek zorunda kalacağım?" Ancak aynı zamanda küstahça doğaçlanan sözün sürekli olarak öngörülemez, deyim yerindeyse, her zamanki gibi, "hâlâ" ["*encore*"] yeni, orijinal, biricik –tek kelimeyle icatçı– olacağını ima ediyor görünür. Ve aslında tam da ilk tümcesiyle en azından bir şey icat etmekle böylesi bir hatip kuralları bozacak; gelenekten, etiketten, mütevazı retorikten, kısacası bütün toplumsal etkileşim koşullarından ayrılacaktır. Bir icat daima bir illegalliği, örtük bir sözleşmenin bozulmasını önvarsayar; şeylerin barışçıl düzenlenişine bir düzensizlik sokar, adabı hiçe sayar. Görünüşte bir önsözün sabrı olmaksızın –bunun kendisi yeni bir önsözdür– bu, onun verili olanları bozma tarzıdır.

---

1 *Que vais-je inventer encore?*: Konuşma dilindeki anlamına yakın bir çeviri şu olabilir: "Bu sefer ne ile ortaya çıkabileceğim?" Derrida ima etmeyi sürdürdüğünden *encore*'un çıkarımları çok çeşitlidir: "yine", "bir kez daha", "hâlâ", "bu sefer", "başkaca" ("başkaca ne icat edebileceğim?"). Böylece icadın paradoksal mantığı –bütünüyle yeni ve kurumsal biçimde kavranabilir olarak– derhal açılır. Ve bu açılış tümcesi hem *kullanılır* –Derrida'nın *incipit*'*idir* bu– hem bir açılış tümcesi örneği olarak anılır; bu kullanma ve anma kararlaştırılamazlığı daha sonra değinilecek bir başka konudur (Ed. n.).

* Latince. Bir metnin ilk sözcükleri ya da satırı.

Oğul Sorunu

Cicero kendi oğluna bu tarzda başlamasını kesinlikle tavsiye etmezdi. Çünkü, bildiğiniz üzere, bir gün oğlunun ricasına ve arzusuna yanıt olarak Cicero, diğerleri arasında bir konuda hitabetle ilgili icadı tanımladı.[2]

Burada Cicero'ya başvuru zorunlu. Eğer icattan söz edeceksek, sözcüğün Latince köklerini daima aklımızda tutmalıyız, ki bunlar kavramın inşasına ve sorunsallarının tarihine işaret eder. Üstelik Cicero'nun oğlunun ilk ricası dille ve Yunancadan Latinceye çeviriyle ilişkilidir ("Studeo, mi pater, Latine ex te audire ea quae mihi tu de ratione dicendi Graece tradidisti, si modo tibi est otium et si vis": "Bana Yunanca vermiş [bağışlamış, anlatmış, aktarmış ya da çevirmiş, vasiyet etmiş] olduğun hitabet öğretisiyle ilgili şeyleri Latince söyleyişini işitme arzusuyla yanıyorum baba, hiç olmazsa vaktin varsa ve yapmak istersen") (*Partitiones oratoriae*, s. 1).

Baba Cicero oğluna yanıt verir. İlkin ona sanki onun ricasını yankılıyor ya da bunu narsistik biçimde yeniden-ifade ediyormuşçasına, bir baba olarak ilk arzusunun oğlunun olabildiğince bilgili, *doctissimum* olması olduğunu söyler. Sonra oğul yakıcı arzusuyla babasının arzusunu öngörür. Kendi arzusu babasının arzusuyla birlikte yanıp tutuştuğundan babası bundan tatmin olur ve bu arzuyu tatmin ederken kendisi için yeniden-temellük eder. Daha sonra baba oğluna şu öğretiyi sunar: Hatibin özel gücünün, onun *vis*'inin ilgilendiği şeylerden (idealar, nesneler, temalar) olduğu kadar, kullandığı sözcüklerden de oluştuğu göz önüne alınırsa, *icadın düzenlemeden* ayırt edilmesi gerekir. İcat şeyleri bulur ya da keşfeder, oysa düzenleme onları yerleştirir ya da yerlerini belirler, tanzim ederken konumlandırır: "et res et verba invenienda sunt et collocanda". Yine de icat "uygun biçimde" fikirlere, konuşulan şeylere uygulanır, söz söyleme sanatına ya da sözel biçimlere değil. Düzenlemeye gelince bu, hem sözcüklerin hem şeylerin, hem biçimin hem tözün yerlerini belirler, genellikle icatla ilişkilendirilir, diye açıklar baba Cicero. Bu durumda yerleri kendi içerikleriyle donatan düzenleme, hem sözcüklerle hem şeylerle ilgilidir. Öyleyse bir

2 Krş., *Partitiones oratoriae*, s. 1-3 ve *De inventione*, I, s. 7.

yanda fikirleri ya da şeyleri eşleştiren "icat-düzenlemesi"ne, diğer yandan sözcükleri ya da biçimleri eşleştiren "söz söyleme sanatı-düzenlemesi"ne sahip oluruz.

Artık en geleneksel felsefi *topoi*'den* birine yerinde sahibiz. Paul de Man, "Pascal'ın İkna Alegorisi" ("Pascal's Allegory of Persuasion")[3] başlıklı, güzel biçimde işlenmiş bir metinde bu *topos*'u hatırlatır. Bu incelemeyi Paul de Man'ın hatırasına ithaf etmek isterim. Bunu –kendisinden aldığımız bütün şeyler arasından– düşüncesinin –gücünün ve parlaklığının– işaretlendiği o berrak sağduyudan bir parçayı ondan ödünç almayı bir kez daha deneyerek çok basit bir tarzda yapmama izin verin. 1967'de, Paris'te Cornell Üniversitesi Programı'nı yönetirken, ilk kez onu tanımaya, okumaya, dinlemeye başladım ve aramızda kesinlikle sorunsuz olacak ve yaşamımda, bende en nadir ve en değerli ışık huzmelerinden biri olarak devam edecek sonsuz bir arkadaşlık kuruldu.

"Pascal'ın İkna Alegorisi"nde, de Man alegori teması üzerine sürekli düşünümünü sürdürür. Ve az çok doğrudan bu, ötekinin icadı için bir başka isim olan alegori olarak icattır, ki bugün bu konuda konuşmak istiyorum. Ötekinin icadı bir alegori, bir mit, bir fabl mıdır? "Anlatısının konusu"nun "hiç de zamansal olması gerekmez" ise de alegorinin "ardışık ve anlatısal" olduğuna işaret ettikten sonra de Man, alegorinin görevi ya da alegorik buyruk olarak adlandıracağımız şeydeki paradoksları vurgular: "Alegori, meydan okuyucu hakikatlerin tedarikçisidir ve bu yüzden onun yükü, epistemolojik bir hakikat ve yalan düzenini bir ikna anlatısına ya da bileşimsel düzenine eklemlemektir" (s. 1-2). Ve aynı gelişimde de Man, icat olarak retorik ve düzenleme olarak retorik arasındaki klasik ayrımla karşılaşır: "Hakikat ve ikna arasındaki ilişki üzerine çok sayıda bu tür metinler felsefe ve retorik kanonu içinde var olurlar, analitik ve sentetik yargılar arasındaki, önermesel ve kipsel mantık arasındaki, mantık ve matematik arasındaki, mantık ve retorik arasındaki, *inventio* olarak retorik ve *dispositio* olarak

* Topos'un çoğulu. Edebiyatta geleneksel tema ya da formül.

3 Paul de Man, "Pascal's Allegory of Persuasion", ed. Stephen Greenblatt, *Allegory and Representations*, John Hopkins University Press, 1981, s. 1-25.

retorik arasındaki vb. ilişki olarak genellikle bu tür geleneksel felsefi topoi etrafında kristalleşirler (s. 2).

Burada bunun için zamanımız olsaydı, on yedinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında kurulan pozitif haklar nosyonunda, sanat ve edebiyat alanında yazarın telif hakları ya da bir mucidin tescil hakları görüşünün neden ve nasıl yalnızca biçim ve düzenlemeyi göz önüne aldığını sormak ilginç olurdu. Bu yasa, "şeyler"e, içeriğe, temalara ya da anlama ilişkin bütün değerlendirmeleri dışarıda bırakır. Bütün legal metinler, genellikle büyük bir güçlük ve karışıklık pahasına şu noktayı vurgular: İcat, kendi orijinalliğini yalnızca biçim ve düzenleme değerleriyle sergileyebilir. "Fikirler"e gelince, onlar herkese aittir; özlerinde evrensel olan fikirler bir mülkiyet hakkına dayanamaz. Bu, Cicerocu mirasa bir ihanet midir, bu mirasın kötü bir çevirisi midir, yoksa bir yerinden edilişi midir? Bu soruyu askıda bırakalım. Bu açılış değinilerinde baba Cicero'ya bir övgünün de yer almasını istedim yalnızca. Başka hiçbir şey icat etmemiş olsa bile, *de ratione dicendi* olarak *oğul sorunu* adını vereceğim şeyle söylem üzerine bir söylem, hitabet sanatı üzerine bir inceleme ve icat üzerine bir metin açan kişide büyük bir *vis*, icatçı güç buluyorum. Bu sorun, gelenek [*tradition*], aktarım [*transfer*] ve çeviri [*translation*] olarak bir *traditio* sahnesinde ortaya çıkar; onun bir metafor alegorisi olduğunu da söyleyebilirdik. Konuşan, sorular soran, şevkle bilgi arayan çocuk –bir icat ürünü müdür? Bir çocuk icat edilir mi? Bu soru daha sonra yüzeyde yeniden-ortaya çıkacak. Her şeyden önce ismin meşru dölü ve taşıyıcısı olarak *oğul*la mı ilgilidir bu?

Bu kez ne icat edebileceğim?

İcat üzerine bir söylemden kesinlikle beklenen, kendi vaadini gerçekleştirmesi ve sözleşmesine saygı göstermesidir: İcatla uğraşacaktır. Ancak onun icat konusunda –sözcükler ya da şeyler açısından, söyleyiş ve sözcelemi ile– yepyeni bir şey öne sürmesi de umut edilir (sözleşmenin ruhu bunu ima eder). İzleyicisini hayal kırıklığına uğratmamak için, ne kadar sınırlı olursa olsun bir dereceye kadar icat etmelidir. Beklenilmeyeni ifade etmesini bekleriz ondan. Hiçbir önsöz onu ilan etmez, hiçbir beklenti ufku onun alımlanmasına önsöz oluşturmaz.

Bu icat sözcüğünün ve kavramının bütün muğlâklığına rağmen, söylemeye çalıştığım şey hakkında çoktan bir fikre sahip oldunuz.

Öyleyse bu söylem, bir icat olarak sunulmalı. Tamamen ve sürekli icatçı olma iddiasında bulunmadan, deyim yerindeyse icatçı bir önermeyi, en azından birini imzalamak için büyük ölçüde ortak bir kurala dayalı kaynaklar ve olanaklar stokunu kullanmak zorundadır ve bu imzalanan yenilik, onun, dinleyenin arzusunu ne ölçüde çekebileceğini tek başına belirleyecektir. Ancak –burası dramatizasyon ve alegorinin başladığı yerdir– ötekinin, diyelim ki burada babanın icadı olmayan oğlun imzasına ya da karşı-imzasına da gereksinim duyacaktır. Oğul icadı bu itibarla tanımak zorunda kalacaktır, sanki vâris tek yargıçmış (*yargı* sözcüğünü sıkı tutun) gibi, sanki oğlun karşı-imzası meşrulaştırıcı otoriteyi taşıyormuş gibi.

Ancak bir icadı sunan, kendisini bir icat olarak sunan, hakkında konuştuğum söylem, kendi icadını başka birine, aileden olmayan bir ötekine, bir sosyal topluluğun ya da bir kurumun üyesi olarak ötekine değerlendirtmek, tanıtmak, meşrulaştırtmak zorunda kalacaktır. İcat olarak statüsünün, diyelim ki patentinin ya da ruhsatının, belli, açık, kamusal kimliğinin onaylanması ve verilmesi gerekir gerekmez, bir icat asla *özel* olamaz. Şöyle tercüme edelim: İcattan, bugün burada yeniden-icat etmeye çalıştığımız o yaşlı büyükbabacıl konudan söz ederken, tam da bu konuşmanın bir tür patent, icat unvanı edindiğini görmeliyiz –ve bu bir sözleşmeyi, uzlaşmayı, vaadi, taahhüdü, kurumu, yasayı, legalliği, meşruluğu öngerektirir. Hiçbir doğal icat yoktur –ve fakat icat orijinalliği, kökenlerle, nesille, üremeyle, soykütükle bir ilişkiyi, deyim yerindeyse, yetenek ya da samimiyetle, bu yüzden doğallıkla sıkça ilişkilendirilen bir dizi değeri de öngerektirir. Bundan dolayı oğul, imza ve isim sorunu.

Bu tür bir olayın biricik yapısının –bir icadın ortaya çıkışının– şekillendiğini zaten görebiliriz. Onun şekillendiğini kim görür? Baba mı, oğul mu? Kim kendisini^ bu icat sahnesinden dışlanmış bulur? İcadın ötekisi nedir? Baba mı, oğul mu, kız evlat mı, karı mı, erkek kardeş mi, yoksa kız kardeş

mi? İcat asla özel değilse, o zaman onun bütün aile dramalarıyla ilişkisi nedir?

Öyleyse konuştuğum söz edimine göre bir olayın biricik yapısı bir olay olmak zorundadır. Bir yandan biricik olduğu kadarınca, diğer yandan tam da biricikliği yeni bir şeyin gelişini ya da ortaya çıkışını üreteceği kadarınca böyle olacaktır. "Şimdiye kadar ilk kez" yeni olanın gelişini desteklemeli ya da buna izin vermelidir. Muammanın tüm önemi bu kümenin –"yeni", "olay", "geliş" [*venir*], "tekillik", "ilk kez" (burada İngilizce deyiş "first time" [ilk kez] Fransızca *première fois*'nın [ilk kez] atladığı zamansal yöne işaret eder)– her sözcüğüyle yoğunlaşır. Bir açılış olayı olmadan bir icat asla ortaya çıkmaz, asla gerçekleşmez. Bir geliş [*avènement*] olmaksızın bir icat olmaz, eğer bu geliş sözcüğünü herkesin tasarrufunda kalacak bir *olanağın* ya da bir *gücün* geleceğinin [*avenir*] açılışı anlamında alırsak. Geliş olmak zorundadır, çünkü bir icat olayı, onun başlangıç üretimi edimi bir gelenekler sistemine göre toplumsal bir uzlaşım tarafından tanınıp, meşrulaştırılıp karşı-imzalanırsa *gelecek için* geçerli olmak zorundadır. Dahası, icat edilen şeye ilişkin bu toplumsallaşmanın, aynı zamanda onun için onun ortak bir tarihe kaydedilmesini, bir kültüre aidiyetini, yani bir mirasa, bir soya, pedagojik bir geleneğe, bir disipline, bir kuşaklar zincirine aidiyetini güvence altına alacak bir *gelenekler* sistemi tarafından korunması ölçüsünde icat statüsünü alacaktır yalnızca. Tekrara, istismara, yeniden-kayda duyarlı olmakla *başlar* icat.

Kendimizi yalnızca sözlüksel olmayan ve basit bir sözel icadın oyunlarına indirgenmeyen bir ağla sınırlandırarak birkaç geliş tarzının çakışmasıyla [*du venir ou de la venue*], *invenire* ve *inventio*'nun, *événement*'ın ("olay"), *avènement*'ın ("geliş"), *avenir*'in ("gelecek"), *aventure*'ün ("macera") ve *convention*'un ("gelenek") muammalı çarpışmasıyla zaten karşılaştık. Bu sözcükler kümesinin birliğini koruyarak, icadın *ilk kezini* gelişe, geleceğin, olayın, gelişin, geleneğin ya da maceranın varışına bağlayan birliği koruyarak, bu sözcükler kümesi Latince kökenli diller dışında nasıl çevrilebilir? Latince kökenli bu sözcüklerin çoğu (dar, oldukça kodlanmış yasal anlamıyla "venue" terimi ve "geliş"in İsa'nın gelişine işaret eden özel an-

lamı bile) çoğunlukla örneğin İngilizce tarafından hoş karşılanır; bunlar hoş karşılanırlar, yine de bu gruplandırmanın merkezinde dikkate değer bir istisnayla: *venir* fiilinin kendisi ile. Kesinlikle, der *Oxford English Dictionary*, icat "keşfetme ya da bulma eylemi" anlamına gelir [*revient*]. Ancak Latince temelli diller kurumunu kullandığı yerlerde bu konferansın çevirmeninden talep edilen icatçılığı zaten hayal edebiliyorum. Bu sözel çarpışma maceracı ya da geleneksel olarak ortaya çıksa bile, bizi düşündürür. Bize neyi düşündürür? Başka neyi? Başka kimi? Geliş [*venir*] açısından hâlâ neyi icat etmek zorundayız? Bu, *gelmek* ne demek? İlk kez gelmek mi? Her icat bir şeyin ya da bir kişinin *ilk kez* geldiğini, bir şeyin ya da bir kişinin bir kişiye, başka bir kişiye geldiğini varsayar. Ancak bir icadın bir icat olması için, *biricik* olması için (biriciklik tekrarlanabilir olmak zorunda olsa bile), bu ilk kezin, bu biricik köken anının bir son kez olması da zorunludur: Arkeoloji ve eskatoloji burada o *tek* anın ironisinde birbirlerini onaylar.

Öyleyse kendisinden söz ederek, *kendisinden söz etme olgusuyla* kendisini üretiyor görünen bir olayın tekil yapısını değerlendiriyoruz, bir kez yolunu açarak, biricikliğini başlatarak ya da imzalayarak, onu meydana getirerek icat konusunda icat etmeye başladığında, aynı zamanda türünün genelliğini ve *topos*'unun soykütüğünü de isimlendirir bir bakıma: Bir türün geleneğini ve onun uygulayıcılarını hafızamızda tutarak *de inventione*. Tekrar icat ediyor [*inventer encore*] iddiasıyla bu tür bir söylem, hem kendisiyle çakışma ya da kendisine mevcudiyet üretmeyen hem de bunun yerine benin, öteki olarak kendisinin, deyim yerindeyse *iz tarzında*, "söz edilişi"nin ya da "yazılış"ının gelişini yansıtan düşünümsel bir yapı içinde kendisi hakkında söz etmekle icatçı başlangıcı bildiriyor olacaktır. Sıkça Paul de Man'ın çözümlemelerinin özünde yer alan "özdüşünümsellik" değerini anmakla yetineceğim. Göründüğünden daha kurnaz olan bu değer, özellikle Rodolphe Gasché ve Suzanne Gearhart'ın makalelerinde çok ilginç bazı tartışmalara yol açar.[4] Başka bir zaman bu meselelere dönmeye çalışacağım.

4 Rodolphe Gasché, "Deconstruction as Criticism", *Glyph* 6 (1979): s. 177-216 ve " *'Setzung' and 'Übersetzung': Notes on Paul de Man*", *Diacritics*

Ancak kendisinden söz ederken bu tür bir söylem ayrıca, yalnızca icat konusunda geliştiriyor olduğu şeyin genel hakikat değeri (icadın hakikati ve hakikatin icadı) için değil, aynı zamanda o andan itibaren herkes için geçerli teknik bir aygıtın işlem değeri için de bir halk topluluğu tarafından tanınmaya çalışıyor olacaktır.

Fabllar: Söz Ediminin Ötesi

Onu henüz alıntılamadan, söylemimin kenarını gösteren bir parmakla Francis Ponge'un bir metnini tanımlamaktayım bir süredir. Bu metin oldukça kısa: Başlık dizesini saymazsak *vurgulu* altı dize –bu yedi sayısına birazdan döneceğim– artı parantez içi *vurgusuz* iki dize. Vurgusuz ve vurgulu harfler, konumları bir basımdan diğerine ters çevrilse de, andığım ve Ponge'un başvurmaktan asla vazgeçmediği Latince dilsel mirası vurgulamaya hizmet edebilir.

Bu metin hangi türe aittir? Belki de, Bach'ın *İcatlar*'ında (*Inventions*) davet ettiği o parçalardan biriyle, ritmi ve melodik konturu çok açık olan ve zaman zaman esasen didaktik yazıma uygun düşen kısa bir başlangıç hücresi temelinde gelişen iki ya da üç sesli kontrpuan parçalarından biriyle uğraşıyoruz.[5] Ponge'un metni bu tür bir başlangıç hücresi *düzenler*, ki bu şu sintagmadır: "*Par le mot* par ...," yani "*İle sözcüğü* ile..." Bu "icat"ı türüyle değil, başlığıyla, yani özel ismiyle isimlendireceğim: "Fabl".[6]

11.4 (Kış 1981): s. 36-57; Suzanne Gearhart, "Philosophy *before* Literature: Deconstruction, Historicity, and the Work of Paul de Man", *Diacritics* 13.4 (Kış 1983): s. 63-81.

5 Ayrıca Clément Jannequin'in *Inventions musicales*'ini de (yaklaşık 1545) hatırlayabiliriz. Bach'm icatları kontrpuan tekniğini de öğretme niyetinde olmasına rağmen, sırf didaktik değildi. Beste alıştırmaları (temel anahtarıyla temanın yorumlanması, başat, yeni gelişmelerle yeniden-yorumlama, imzada belirtilen anahtarda eklentisel ya da nihai yorum) olarak ele alınabilirler ve sıkça böyle ele alınırlar. La majörde, Fa minörde, Sol minörde vb. icatlar vardır. Burada yaptığım gibi çoğul icatlar başlığı kullanılır kullanılmaz, teknik virtüözlük, didaktik alıştırma, enstrümantal değişikliklere ilişkin düşünceler davet edilir. Ancak insan böylece düşünmeye davet edildiği şeyi düşünme davetini kabul etmek zorunda mıdır?

6 *Proêmes* I. Kısım'da "Natare piscem doces" (Gallimard, Paris, 1948, s. 45). Bilgili *doces*'ler tarafından vurgulanan didaktik anlamda *proême* terimi,

Bu metin "Fabl" olarak adlandırılmıştır. Bu uygun isim, deyim yerindeyse bir türün ismini kapsar. Bir imza gibi, daima biricik bir başlık, burada bir tür ismiyle karıştırılır; uygun bir karşılaştırma *Roman* başlıklı bir roman ya da *İcatlar* adı verilen icatlar olabilir. Ve iddiaya girebiliriz ki, "Fabl" başlığını taşıyan ve sonundaki "kıssadan hisse"ye kadar tamamıyla bir fabl gibi kurulan bu fabl, fabl konusunu ele alacaktır. Fabl, fablsı olanın [*fabulous*]* özü, ki onun hakkında hakikati bildirdiğini iddia edecektir, onun genel konusu da olacaktır. *Topos*: fabl.

Şimdi "Fabl"ı, "Fabl" fablını okuyacağım.

FABLE

Par le mot par *commence donc ce texte*
Dont la première ligne la vérité
Mais ce tain sous l'une et l'autre
Peut-il être toléré?
Cher lecteur déjà tu juges
Là de nos difficultés...

(APRÈS sept ans de malheurs
Elle brisa son miroir).

---

icat hakkında, bir söylemin icat anı hakkında bir şey söyler: başlangıç, açılış, ilk sözler, giriş. Krş., "Fabl"ın ikinci basımı, ters çevrilmiş vurgusuz ve vurgulu harflerle, Ponge'un *Oeuvres*'u, c. I, Gallimard, Paris, 1965, s. 114.

"Fabl", bulurken, yani bildirirken bulduğu hakikati bulur ve bildirir. Filozofem, teorem, poem [şiir]. Faaliyetinde olası en büyük ekonomiye indirgenmiş çok ölçülü bir *Eureka*. Poe'nun *Eureka*'ya kurgusal önsözünde şunları okuruz: Bu Hakikatler kitabını, Hakikat-Anlatıcısı karakteriyle değil, ancak kendi Hakikat'inde bol olan Güzellik adına, doğru biçimde kurarak sunuyorum. Bunlara göre tek başına bir Sanat-Ürünü olarak –diyelim ki bir Romans olarak; ya da fazlasıyla mağrur bir iddiada bulunmazsam, bir Şiir olarak– bu kompozisyonu sunuyorum. *Burada öne sürdüğüm şey doğrudur:* –bu yüzden ölemez" (*The Works of Edgar Allan Poe*, c. 9, *Eureka and Miscellanies*, Stone ve Kimball, Chicago, 1854, s. 4). "Fabl" bir spongism [süngercilik] olarak adlandırılabilir, çünkü burada hakikat kendi ismini imzalar (imza: Ponge), eğer *Eureka* bir şiir ise.

Eureka'dan söz ettiğimizden, *heurēma* "inventio" ["icat"] olarak, *heuretēs* "inventor" ["mucit"] olarak, *heurisko* "Arayarak ya da şans eseri, düşünerek ya da rastlantı eseri karşılaşırım, bulurum, keşfederim ya da elde ederim..." olarak çevrildiğinde neyin gerçekleştiği burada sorulabilir.

* İnanılmaz, akıl almaz, müthiş; çok iyi, mükemmel, harika; mitik, efsanevi, masalsı anlamlarına gelen "fabulous" sözcüğünü, aynı kökten (Latince "fabula") türeyen ve metnin eksenini oluşturan "fabl" ("fable") sözcüğüyle bağını koruyabilmek için "fablsı" olarak karşılamayı tercih ettik.

FABLE
With the word with *commences then this text*[7]
Of which the first line states the truth,
But this silvering under the one and the other
Can it be tolerated?
Dear reader already you judge
There as to our difficulties...

(AFTER seven years of misfortune
She broke her mirror)

FABL
İle *sözcüğü ile başlıyor öyleyse bu metin*
Ki ilk satırı hakikati bildiriyor,
Ancak birbiri altında bu sır
Katlanılabilir mi buna?
Sevgili okursen yargılıyorsun zaten
Orada bizim müşkillerimizi...

(Talihsiz yedi yıldan SONRA
Aynasını kırdı o^)

Bu fablın okunmasını niçin Paul de Man'ın anısına ithaf etmek istedim? Her şeyden önce, Francis Ponge'un bir metniyle ilgili olduğundan dolayı. Bu yüzden bir başlangıcı hatırlıyorum. Beni oraya takdim eden Paul de Man'ın daveti üzerine Yale'de verdiğim ilk seminer, Francis Ponge üzerineydi. *La chose* [şey] bu seminerin başlığıydı. Borç, imza, karşı-imza, özel isim ve ölüm gibi ilgili birtakım konulara değinen bu seminer üç yıl sürmüştü. Bu başlangıç noktasını hatırlamak, bana göre yeni bir başlangıcı mimle anlatmaktır; olanaksız kökenlerin bir miti de olan bir fablın lütfuyla o başlangıcı yeniden yaşama çağırmakla teselli buluyorum. Ayrıca, ironi ve alegorinin eşsiz bir kesişiminin göstergesi olan Ponge'un fablının hakikate ilişkin bir şiire benzerliğinden dolayı bu okumayı Paul de Man'a ithaf etmek istiyorum. "İlk satırı hakikati bildiren" bir alegori olarak kendisini ironik biçimde sunar: Alegorinin hakika-

7 *Par*'ın "commence"tan sonra alışıldık edat olarak "with" şeklinde çevirisi bana aittir. Bunun dışında Catherine Porter'ın çevirisi izleniyor (İng. ç. n.).

ti ve hakikatin alegorisi, alegori olarak hakikat. Her ikisi de fablsı icatlardır; bunlarla aynının ve ötekinin, öteki olarak (ötekine ait) kendinin icatları olarak dilin icatlarını ("fable"/"fabulous" ["fabl"/"fablsı"] kökünde, *fari* ya da *phanai*: konuşmak, olumlamak) kastediyoruz. Tanıtlamaya çalışacağımız şey bu.

Alegorik olan, burada hem fablın temasında hem de yapısında işaretlenir. "Fabl" alegoriden, bir sözcenin ötekine, aynının öte yanına geçiş hareketinden söz eder. Mutsuz bir sözcenin kendisini kurduğu aynasallığın ötesine geçme yönündeki umutsuz çabasından. Başka bir kodda şunu söyleyebiliriz ki fabl gönderme, dilin ya da edebiyatın aynasallığı ve ötekini bildirme ya da ötekine seslenme olanağı sorununu *eyleme* [*en acte*] koyar. Bunun nasıl böyle olduğunu göreceğiz; ancak zaten biliyoruz ki, şüphe götürmez biçimde ölüm meselesidir bu, aynanın kırılışının en zorunlu ve ayrıca en güç olduğu bu yas anı meselesidir. En güç, çünkü söylediğimiz ya da yaptığımız veya haykırdığımız her şey, ötekine ne kadar uzanmış olabilirsek olalım, *bizim içimizde* kalır. Bir parçamız yaralıdır ve yas ya da *Erinnerung* çalışmasında kendimizden söz ederiz. Ötekinin içimizdeki bu metonimisi, yaşayan ötekiyle ilişkimizin hakikatini ve olanağını zaten oluştursa bile, ölüm onu daha fazla ışığa çıkarır. Bu durumda aynanın kırılmasının hâlâ neden daha zorunlu olduğunu görürüz, çünkü ölüm anında narsistik yeniden-temellük sınırı son derece keskin hale gelir. Acıyı çoğaltır ve etkisiz kılar: Artık kendimiz için ağlamayalım; ne yazık ki *kendimizdeki* ötekiyle artık ilgilenmemek zorunda kaldığımızda, kendimizdeki öteki haricinde başka kimseyle artık ilgilen*emeyiz*. Daha fazla narsistik olamamaktan dolayı, yas çalışması adını verdiğimiz bu *Erinnerung*'la bile teskin olamamaktan dolayı bu narsistik yara sonsuzca genişler. O halde hatırayı içselleştirmenin ötesinde, bir başka hatırlama tarzı olan *düşünmek* zorunludur. O halde *Erinnerung*'un ötesinde, Paul de Man'ın Hegelci felsefeyi, örneğin felsefe ve tarih, edebi deneyim ve edebi teori arasında birtakım ayrışmaların bir alegorisi olarak sunma amacıyla son çalışmalarında hatırlatmayı alış-

kanlık haline getirdiği bir Hegelci ayrımı kullanmak gerekirse, bir *Gedächtnis* sorunudur bu.[8]

Bir tema olmadan önce, bize ötekini, ötekinin söylemini, ötekine yönelik söylemi aktarmadan önce alegori, burada, "Fabl"da bir olayın yapısıdır. Her şeyden önce onun anlatı biçiminden kaynaklanır bu.[9] Denildiği üzere, fablın "kıssadan hisse"si ya da "ders"i bir öykünün sonuna benzer. İlk dizede *donc* [*öyleyse*], bir başlangıcın nihai mühürü olarak, bir tekil bağlılığı başlatan mantıksal ve zamansal bir vezin kalıbı olarak ortaya çıkar; büyük harflerle *APRÈS* [SONRA] sözcüğü onu ardışık düzenine taşır. *Sonra* gelen parantez, öykünün sonuna işaret eder; ancak birazdan bu zamanların tersçevrimini inceleyeceğiz.

Alegorinin bu fablı, bu alegorisi kendisini bir icat olarak sunar. Her şeyden önce bu fabl "Fabl" olarak adlandırılmıştır. Herhangi bir semantik çözümlemeye kalkışmadan önce, burada bir varsayımı ifade edeyim –haklılaştırımını daha sonraya bırakarak. Avrupa'da on yedinci yüzyılın sonundan itibaren iyice yerleştirilen bir söylem alanı içinde icat için ruhsat verilmiş iki temel örnek tipi vardır yalnızca. Bir yanda insanlar (kurgusal ya da fablsı) *öyküler* icat ederler ve diğer yanda sözcüğün en geniş anlamıyla *makineler*, teknik araçlar ya da düzenekler icat ederler. Birisi fabulasyonla, anlatının dışında hiçbir mukabil gerçekliğin olmadığı anlatılar (örneğin bir savunma) üreterek icat edebilir ya da başka biri, yeni bir işletimsel olanak (örneğin matbaacılık ya da nükleer silahlar gibi, bu iki örneği kasıtlı olarak birleştiriyorum, çünkü icat politikası –ki temam olacak– *aynı zamanda* daima bir kültür politikası ve bir savaş politikasıdır) üreterek icat edebilir. Her iki durumda da *üretim* olarak icat –ve şimdilik üretim terimine belli bir belirsizlik bırakıyorum. Bir yanda *fabula* ya da *fictio*, diğer yanda *technē*, *epistēmē*, *historia*, *met-*

8 Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics", *Critical Inquiry* 8 (1982): s. 761-775.

9 "Alegori ardışık ve anlatısaldır" ("Pascal's Allegory of Persuasion", s. 1). Ve yine: "Alegori ardışık bir tarz olarak ortaya çıkar" (The Retoric of Temporality", *Blindness and Insight*, 2. basım., University of Minnesota Press, Minnesota, 1983, s. 226.

hodos, yani sanat ya da teknik bilgi, bilgi ve araştırma, enformasyon, prosedür vb. Şimdilik biraz eksiltili ve dogmatik tarzda diyebilirim ki, bugün bütün icadın olanaklı ve kesinlikle özgül yalnızca iki kesiti vardır. Bu semantik kategorileştirmenin görece modernliğini vurgulayarak gerçekten de "bugün" diyorum. İcada benzeyebilen başka her şey bu sıfatla tanınmayacaktır. Buradaki amacımız, bu iki kesitin birliğini ya da görünmez ahengini kavramaktır.

"Fabl", Francis Ponge'un fablı, kendisini fabl olarak icat eder. Sekizinci dizenin kaydettiği üzere, yedi yıl sürüyor görünen görünüşte kurgusal bir öykü anlatır. Ancak birinci "Fabl" bir icadın hikâyesidir, kendisini anlatır ve betimler, kendisini başlangıçtan itibaren bir başlangıç, bir söylemin ya da metinsel bir düzeneğin açılışı olarak sunar. Valéry'nin *"Eureka"nın Konusu Üzerine*'de (*On the Subject of the "Eureka"*)[10] yeterince uygun biçimde "Başlangıçta Fabl vardı" demekle yaptığı gibi yetinmeyerek söylediği şeyi yapar. Yuhanna İncili'nin ilk sözlerini ("Başlangıçta *logos* vardı") mimle anlatan, ayrıca tercüme eden bu son ifade, belki de tam da söylediği şeyin performatif bir tanıtlamasıdır. Ve *logos* gibi "Fabl" da aslında söylemeyi söyler, sözden söz eder. Ancak Ponge'un "Fabl"ı kendisini bu evanjelik geleneğe ironik biçimde yerleştirirken, hafif bir düzensizlikle gönderinin ya da evanjelik mesajın, her hâlükârda incipit'te *logos* vardır diyen incipit'inin tuhaf yapısını açığa çıkarır ve bozar ya da daha çok ortaya çıkarır. Sentaks tarzı sayesinde "Fabl", aynı dizede kendi oluşumunu aynı anda betimleyen ve gerçekleştiren bir tür şiirsel performatiftir.

Elbette bütün performatifler bir şekilde dönüşlü değildir; hepsi kendilerini betimlemezler, gerçekleşirken kendilerini performatifler olarak saptamazlar. Bu performatif bu şekilde saptar, ancak konstatif betimlemesi performatifin kendisinden başka bir şey değildir. *"İle sözcüğü* ile *başlıyor öyleyse bu metin"*. Bunun başlangıcı, icadı ya da ilk gelişi kesinlikle bu olayı anlatan tümceden önce ortaya çıkmaz. Bu an-

10 Paul Valéry, *Oeuvres*, ed. Jean Hytier, Gallimard, Paris, 1957-1960, c. I, s. 867.

latı alıntıladığı, anlattığı, saptadığı ya da betimlediği şeyin gelişinden başka bir şey değildir. Kendi icadının hikâyesini icat ederken kendisini icat eden bu tümcenin anlatan ve anlatılan yüzlerini ayırt etmek güçtür. Aslında burada anlatan ve anlatılan kararlaştırılamazdır. Hikâye okunmak için sunulur; kendisi bir efsanedir, çünkü hikâyenin anlattığı şey, kendinden önce ya da kendisinin dışında, anlattığı olayı üreten bu hikâyenin dışında vuku bulmaz; ancak bu aynının iki versiyonuyla ya da iki yanıyla [*versants*] birlikte tek bir şiir dizesinde efsanevi bir fabl ya da bir kurgudur. *Aynıda ötekinin icadı* –şiirde sırrına katlanılamayan (katlanılmaması gereken) bir aynanın bütün yanları açısından aynıda. Tam da tipografisiyle "ile" sözcüğünün ikinci ortaya çıkışı, bize ilk "ile"nin –fablın mutlak incipit'i– alıntılandığını hatırlatır. Bu alıntı başlangıç edimini hem icatçı olay hem de bir icadın ilişkisi ya da arşivi olarak bölse bile aynıdan, kendisinden başka, tam da gerçekleştiği anda aynının yarılan ve tekrar kıvrılan icadından başka hiçbir şey söylemek için kendisinin açılmasına da olanak tanıyan bir tekrar ya da ilksel bir dönüşlülük kurar. Ötekine duyulan arzu –ve bir aynayı kırma arzusu– burada zaten sabırsızlıkla bildirilir. Ancak ikincisi tarafından alıntılanan birinci "ile", aslında ikinci "ile" olarak aynı tümceye, yani yine de yalnızca betimleyici alıntıyla, ne ondan önce ne de başka bir yerde, gerçekleşen faaliyete ya da olaya işaret eden tümceye aittir. Söz edimi teorisinin bazı taraftarları tarafından kullanılan terimleri ödünç alırsak diyebiliriz ki, ilk "ile" kullanılır, ikincisi alıntılanır ya da anılır. Bu ayrım "ile" sözcüğüne uygulandığında uygun görünür. Bir bütün olarak bütün tümce ölçeğinde hâlâ uygun mudur? *Kullanılan* "ile" anan tümceye, ayrıca anılan tümceye aittir; bu bir alıntı uğrağıdır ve o bu sıfatla kullanır. Tümcenin bütünsel olarak, "ile"den "ile"ye alıntıladığı şey, alıntılama sürecindeki kendisinden başka bir şey değildir ve kendisindeki kullanım değerleri anılan değerlerin alt dizileridir. İcatçı olay alıntı ve anlatıdır; tek bir dize gövdesinde, aynı bölünmüş dizede bir sözce olayı kesinlikle heterojen iki işlevi, "kullanım"ı ve "anma"yı, ayrıca türdeş

olmayan göndermeyi ve öz-göndermeyi, alegori ve totegoriyi karıştırır. Bu fablın kesinlikle icatçı gücü, ustalığı değil midir bu? Ancak bu *vis inventiva*, bu icatçı güç, dildeki yerlerle belirli bir sentaktik oyundan ayrılamaz; bir *düzenleme* sanatıdır da bu aynı zamanda.

"Fabl" tam da ilk dizesinden itibaren hem performatif hem de konstatif ise, bu etki bütün metin boyunca yayılır. Doğrulamak zorunda kalacağımız bir şiirsel oluşum süreciyle icat kavramı iki temel değerini şu iki kutup arasında paylaştırır: konstatif –olan şeyi keşfetme ya da onun örtüsünü açma, ona işaret etme ya da onu söyleme– ve performatif –üretme, kurma, dönüştürme. Ancak burada ihtilaflı konu, bu iki değerin birlikte içerim figürüyle, konfigürasyonuyla ilişkilidir. Bu açıdan *Fabl* tam da ilk dizesinden itibaren örnek teşkil eder. Bu dizenin icatçılığı, eyleyen *ve* betimleyen, faaliyet gösteren *ve* bildiren tek sözcelem ediminden kaynaklanır. Burada "ve" bağlacı iki farklı etkinliği bağlamaz. Konstatif bildirim performatifin kendisidir, çünkü kendisinden önce ya da kendisine yabancı hiçbir şeye işaret etmez. Onun performansı konstatifin "konstatasyon"una [saptama] bağlıdır –başka bir şeye değil. Kendisiyle pek eşsiz bir ilişki, tam da onu anlatma ediminde olayı üretmekle özdüşünümün özünü üreten bir düşünüm. Sınırsız biçimde hızlı bir dolaşım –böylesi bu metnin *ironisi* ve zamansallığıdır. Performatifi konstatife çevirdiği ve tersi kadarınca olan şey budur, bir metindir, bu metindir. De Man sonsuz ve böylece katlanılamaz bir ivme olarak kararlaştırılamazlık üzerine yazmıştır. "Fabl"ı okumamızda önemli olan, kurgu ve otobiyografi arasındaki olanaksız ayrım hakkında şunu söylemesidir:[11] Fablımızın oyunu kurgu ve kısaca söz edeceğim belirli bir *ben*in örtük müdahalesi arasında da bulunur. İroniye gelince, de Man onun özel zamansallığını anın, "kısaldıkça kısalan ve son bir *pointe*'ın [nokta] o tek kısa anında doruğa ulaşan"[12] şeyin bir yapısı olarak tanımlar daima. "İroni bir eşzamanlı yapıdır",[13] ancak nasıl olup

11 Krş., "Autobiography as De-Facement", *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, s. 70.

12 "The Rhetoric of Temporality", s. 226.

13 "The Rhetoric of Temporality", s. 226.

da artzamanlı anlatı boyutunda daima açılıyor görünen bir alegorinin sırf öteki yüzü olabileceğini hemen göreceğiz. Ve orada "Fabl" yine örnek teşkil edecek. İlk dizesi yalnızca kendisinden söz eder, doğrudan üstdilseldir, ancak onun üstdili kendisini başlatacak hiçbir şeye sahip değildir; Bu kaçınılmaz ve olanaksız bir üstdildir, çünkü *kendisinden önce hiçbir dil yoktur*, çünkü kendisinin altında ya da dışında hiçbir öncel nesneye sahip değildir. Öyle ki (bu) "Fabl"ın hakikatini bildiren ilk dizede, her şey eşzamanlı olarak bir ilk dile ve bir ikinci üstdile yerleştirilir –hiçbir şey yerleştirilmez. Hiçbir üstdil yoktur, ilk dize tekrar eder; yalnızca o vardır, der yankı ya da Narkissos. Böylelikle daima kendisinden söz edebilen ve edemeyen dilin niteliği eylemde ve bir paradigmaya göre tanıtlanır. Burada sizi, de Man'ın Rousseau'da metafor sorununa ve Narkissos'un rolüne geri döndüğü *Okuma Alegorileri*'nden (*Allegories of Reading*) bir pasaja gönderiyorum. Basitçe onun tam tanıtlama hamlesini hatırlamanıza olanak tanıyacak birkaç önerme seçeceğim: "Bütün dil, kavramsal olduğu ölçüde, zaten şeyler hakkında değil, dil hakkında konuşur. ... Bütün dil isimlendirme hakkındaki dildir, yani kavramsal, figürel, metaforik bir üstdildir. ... Bütün dil dil hakkındaysa, o zaman paradigmatik dilsel model, kendisiyle karşılaşan bir kendiliğin modelidir".[14]

Performatifle konstatif, dille üstdil, kurguyla kurgu-olmayan, öz-göndermeyle türdeş olmayan gönderme vb. arasında sınırsız hızlı salınım, yalnızca özsel bir istikrarsızlık üretmez. Bu istikrarsızlık, deyim yerindeyse, icadı genellikle normları, statüleri, ve kuralları bozan tam da o olayı -diyelim ki, işi- kurar. Bu tür olayların olanağını kaydedebilen, onları açıklayabilen yeni bir teoriyi ve yeni statüler ve uylaşımlar ya-

14 Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (Yale University Press, New Haven, 1979, s. 152-153). Bu tümceye eklenen dipnot şöyle başlar: "Burada işaret edilen şey şudur ki, *cogito*'nun özdüşünümsel uğrağı, Rilke'nin *'le Narcisse exhaucé'* adını verdiği şeyin özdüşünümü, orijinal bir olay değildir, ancak içerdiği bütün olumsuz epistemolojik sonuçlarla birlikte bir dil-içi yapının alegorik (ya da metaforik) bir versiyonudur bizzat." Bu bağlamda alegori ve metafor arasındaki eşitlik, başka yerde geri döneceğim sorunları ortaya çıkarır.

pısını gerektirir bu. Söz edimi teorisinin mevcut durumuyla ve başat biçimiyle bunu yapabileceğinden emin değilim veya bu meselede biçimci farklılıklara ait ya da hermenötik esinli edebiyat teorisyenlerinin (semantikçi, tematikçi, niyetçi vb.) bu gereksinimi karşılayabileceklerini de sanmıyorum.

Grameriyle kusursuz biçimde anlaşılır ve normal olan çok basit küçük bir tümcenin fablsı ekonomisi, performatif ve konstatif arasındaki dokunulmaz ayrıma ve bağlantılı pek çok başka ayrıma dayanan karşıtsal mantığı kendiliğinden *yapıbozuma uğratır*;[15] kesinlikle o mantığı tamamıyla sakatlamadan yapıbozuma uğratır, çünkü bu tekil olayı gerçekleştirmek için ona gereksinim de duyar. Artık bu durumda bu yapıbozumcu etki, edebi bir olayın gücüne mi bağlıdır? Burada, yapıbozumun bu fablsı sahnesinde edebiyata dair, felsefeye dair ne vardır? Bu muazzam soruna doğrudan saldırmayacağım. Bununla ilgili birkaç değiniye girişeceğim yalnızca.

1. Edebiyatın ne olduğunu bildiğimizi ve geçerli uylaşımlara uygun biçimde "Fabl"ı edebiyat olarak sınıflandırdığımızı varsayalım: Yine de bunun bütünsel biçimde edebi olduğundan emin olamayız (örneğin hakikat*ten* söz eder etmez ve onu açıkça bildirme iddiasında bulunur bulunmaz, bu şiirin felsefi olmadığı hemen hiç kesin değildir). Ne de bunun yapıbozumcu yapısının edebi olarak değerlendirmeyi düşlemediğimiz diğer metinlerde bulunamayacağından emin olabiliriz. Kanaatim o ki, ne kadar paradoksal görünebilirse görünsün, aynı yapı, bilimsel ve özellikle hukuki sözcelerde de bulunur ve aslında bu sözcelerin en kuruluşsal ya da kurumsal, bu yüzden en icatçı olanlarında bulunabilir.

2. Bu konuda de Man'ın bizi bu noktada ilgilendiren bütün motifleri, yani performatif ve konstatif, edebiyat ve felsefe, yapıbozum olanağı ya da olanaksızlığı motiflerini çok yoğun bir

15 "Özdeşlik üzerine ilk pasaj (kısım 516) konstatif dilin aslında performatif olduğunu gösterdi, ancak ikinci pasaj (kısım 477) dilin eyleme olanağının dilin önesürme olanağı kadar kurgusal olduğunu öne sürer. ... Performatif dil ve konstatif dil arasındaki (Nietzsche'nin öngördüğü) farklılaşma kararlaştırılamazdır. Bir modelden diğerine götüren yapıbozum tersine çevrilemez, ancak ne sıklıkla tekrar edilirse edilsin daima askıda bırakılır" ("Rhetoric of Persuasion [Nietzsche]", *Allegories of Reading*, s. 129-130).

tarzda toplayan bir başka metninden alıntı yapacağım ve kısaca yorumlayacağım. Bu, *Okuma Alegorileri*'nde "İkna Retoriği (Nietzsche)" ["Rhetoric of Persuasion (Nietzsche)"] makalesinin sonuç bölümüdür:

> Eğer metafizik eleştirisi performatif dil ve konstatif dil arasında bir aporia olarak yapılanırsa, retorik olarak yapılanır demekle aynı şeydir bu. Ve "edebiyat" terimi korunmak istenirse, onun retoriğe asimile edilmesinde tereddüt gösterilmemesi gerektiğinden, o zaman buradan metafiziğin yapıbozumunun ya da "felsefe"nin "edebi" olması kesin ölçüsünde bir olanaksızlık olduğu sonucu çıkar. Bu, Nietzsche'de edebiyat ve felsefe arasındaki ilişki sorununu hiçbir şekilde çözmez, ancak en azından kendisinden hareketle soru sorulacak bir şekilde daha güvenilir bir "başvuru" noktası kurar. (s. 131)

Bu paragraf, burada sahip olduğumuz kısa zaman içinde ortaya koyduğu bütün meseleleri açıklayabilmemiz için çok fazla ayrıntı, gölge ve kaynak barındırıyor. Başka bir zaman daha sabırlı biçimde bununla ilgilenmeyi umut ediyorum. Şimdilik biraz eksiltili bir yorumla idare edeceğim. Metafiziğin yapıbozumunun, onun "edebi" olması kesin ölçüsünde bir olanaksızlık olduğu önesürümünde ilk göründüğünden daha fazla ironi olabileceğinden şüpheleniyorum. Diğerleri arasında en azından bu nedenden dolayı en katı yapıbozum asla edebiyata yabancı olma ya da her şeyden önce *olanaklı* olma iddiasında bulunmamıştır. Ve şunu da söyleyeyim ki, yapıbozum olanaksız olduğunu kabul etmekle hiçbir şey kaybetmez; ayrıca bu kabulden keyif almakta acele edenler beklemek zorunda kalmakla hiçbir şey kaybetmezler. Çünkü bir yapıbozumcu faaliyet *olanağı* tehlike olmayı, geçerli bir dizi kurala dayalı prosedür, metot, erişilebilir yaklaşımlar haline gelme tehlikesi olmayı tercih eder. Yapıbozumun, sahip olabileceği şekliyle bu tür bir gücün ve arzunun ilgisi, olanaksıza ilişkin belirli bir deneyimdir: Yani, sonuç bölümümde de vurgulayacağım üzere, ötekine ilişkin deneyim –olanaksızın icadı olarak, başka bir deyişle tek olanaklı icat olarak ötekinin deneyimi. Bununla ilişkili olarak "edebiyat" adını verdiğimiz o yerleştirilemezi nereye yerleştirebiliriz? Bu, yine şimdilik bir kenara bırakacağım bir soru.

Öyleyse "Fabl" kendisine*, kendisiyle^ bir icat patenti sunar. Ve onun çifte hamlesi, icadıdır. "İle"den "*ile*"ye bu tekil kopyalama sonsuz bir spekülasyona yazgılıdır ve aynalaşma ilkin metni gasp ediyor ya da donduruyor görünür. Onu felç eder ya da onu algılanamaz veya sonsuz bir hızla yerinde döndürür. Onu bir talihsizlik aynasına esir eder. Bir batıl inanca göre, ayna kırmak yedi yıl talihsizlik getirir. Burada tipografik açıdan farklı harflerde ve parantez içinde yedi yıldan *sonra* o^ aynayı kırdı. APRÈS –"sonra"– metinde büyük harflerle geçer. Bu tuhaf tersçevrim; bu da bir ayna etkisi mi, bir tür zaman yansıması mı? Ancak "Fabl"ın bu düşüşünün parantez içinde bir tür klasik "kıssadan hisse" rolünü üstlenen başlangıç etkisi güçlü bir *tersinim* unsurunu sürdürür, bu yalnızca bu paradokstan dolayı değildir, yalnızca batıl inancın anlamını ya da yönelimini ters çevirmesinden dolayı değildir. Klasik fabl formunun bir *tersçevrim*inde bu kıssadan hisse açıkça anlatısal ve, böylece diyelim ki, alegorik olan tek unsurdur. Bir La Fontaine fablı genellikle tam tersini yapar: Bir anlatı vardır, *öyleyse* bir özdeyiş ya da aforizma biçiminde bir kıssadan hisse. Ancak burada parantez içinde ve sonuçta, "kıssadan hisse" yerinde ulaştığımız anlatıyı okuyarak onun göndermede bulunduğu ters çevrilmiş zamanı nereye koyacağımızı bilemeyiz. "İlk dize"den önce olmuş olan şeyi mi, yoksa sonra olan şeyi mi anlatıyor? Yoksa yine kendisinin tam da zamansallığı olduğu bütün şiir boyunca gerçekleşen şeyi mi? Gramatik fiil zamanlarının farklılığı (şimdiki zamanı izleyen alegorik "kıssadan hisse"nin di'li geçmiş zamanı) yanıtlamamıza izin vermez. Ve "talihsizlik", daha önceki yedi dizeyle eşzamanlı hale getirmeye ayartıldığımız yedi yıllık "talihsizlik" fabl tarafından anlatılıyor mu, yoksa basitçe anlatının talihsizliği ile karıştırılıyor mu bilmenin hiçbir yolu olmayacaktır. Fablsı bir söylemin bu sıkıntısı hiç kendi dışına çıkmadan, yalnızca kendisini yansıtabilir. Bu durumda talihsizlik aynanın kendisidir. Bir aynanın kırılışıyla ifade edilebilir olmaktan uzak, tam da aynanın mevcudiyetine ve olanağına, dilin sunduğu aynasal oyuna bağlıdır –bu yüzden yansımanın sonsuzluğu. Ve birbirlerinin parazitleri olduklarından dolayı asla tamamen kendileri olmayan performatiflerin ya da kons-

tatiflerin bu talihsizlikleriyle bir parça oynamak şartıyla bu talihsizliğin, bu söz edimlerinin özsel "uygunsuzluk"u [*infelicity*], söz edimi teorisi yazarlarınca sıkça bir ilinek olarak tanımlanan "uygunsuzluk" olduğunu da söylemeye ayartılabiliriz.

Her hâlükârda bütün bu tersçevrimler ve sapkınlıklar boyunca, bu fablsı devrim boyunca Paul de Man'ın alegori ve ironi adını verdiği şeylerin kesiştiği noktaya varırız. Bu bağlantıda "Zamansallığın Retoriği"nde ("The Rhetoric of Temporality") üç uğrağa ya da motife işaret edeceğim:

1. "Geçici sonuç", alegori ve ironiyi "gerçekten zamansal bir predicament"ın* keşfinde –diyebiliriz ki icadında– birleştirir. İşte "Fabl" için yazılmış görünen birkaç satır:

> Şimdi anladığımız şekliyle ironi, kaynağıyla yalnızca uzaklık ya da fark açısından ilişkili olduğundan ve *hiçbir sona, hiçbir bütünlüğe* izin vermediğinden kesinlikle organik olmayan bir zamansallığm varlığını açığa çıkarır [aslında bu aynadır, teknik ve organik olmayan bir yapı]. İroni, zamansal deneyim akışını salt gizemlileştirme olan bir geçmişe ve otantik olmayışa tekrar sapmaktan hiçbir zaman kurtulamayan bir geleceğe böler. Bu otantik olmayışı bilebilir, ancak asla üstesinden gelemez. Yalnızca giderek artan bir bilinç düzeyinde yeniden-ifade edebilir ve tekrarlayabilir, ancak bu bilgiyi ampirik dünyaya uygulanabilir kılma olanaksızlığı içinde sonsuza dek tuzağa düşer. Anlamından giderek uzaklaşan bir dilsel göstergenin daralan sarmalında ayrışır ve bu sarmaldan hiçbir kaçış bulamaz. Açığa çıkardığı zamansal boşluk, *alegorinin daima erişilemez bir önceliği ima ettiğini* anladığımızda karşılaştığımızla aynı boşluktur. *Alegori ve ironi, gerçekten zamansal bir predicament'ı birlikte keşiflerinde birleşirler.* (s. 222, vurgu bana ait)

Predicament sözcüğünün (sözcük de bir pedicament'*tır*) en rastlantısal olanları da dâhil bütün yan anlamlarını korumasına izin verdiğimizi varsayalım. Burada ayna *predicament*'tır: Zorunlu ya da kaçınılmaz bir durum, bir yarı-doğa; yüklemine ya da kategorisine nötr bir formülasyon verebiliriz ve bu tür bir durumun tehditkâr tehlikesini, onu kuran teknik düzeneği, ustalığı ifade edebiliriz. Aynanın ölümcül ve büyüleyici tuzağına yakalanırız.

---

* *Predicament*: Çıkmaz, kötü durum, belâ, durum, vaziyet, hâlet; mantıkta cins, kategori.

2. Biraz ileride Paul de Man ironiyi alegorinin ters çevrilmiş aynasal imgesi olarak sunar: "Alegorinin temel yapısı burada [Wordsworth'ün Lucy Gray şiirlerinden birinde] dilin anlatı eğiliminde, öznenin içinde aslında kendiliğinden olan şeye süre tanımak için bir imgesel zaman ekseni boyunca yayılışta yeniden-ortaya çıkar. *Yine de ironi yapısı bu formun ters çevrilmiş ayna imgesidir*" (s. 225, vurgu bana ait).

3. Ve son olarak, bu tersyüz edilmiş iki ayna imgesini kendi aynılıklarında bir araya getiren pasaj: "İroni eşzamanlı bir yapıdır, oysa alegori, yanıltıcı olduğunu bildiği bir süreklilik yanılsaması olarak sürem üretebilen ardışık bir kip şeklinde ortaya çıkar. *Yine de bu iki kip, durum ve yapı açısından derin ayrımlarına karşın, aynı temel zaman deneyiminin iki yüzüdür*" (s. 226, vurgu bana ait).

Öyleyse "Fabl": Şimdide bulunma alegori hakikatini ironik biçimde ifade eden bir alegori ve bunu kişiler ve maskeler oyunuyla ifade ederek yapan bir alegori. İlk dört dize, şimdiki zaman bildirim kipinin üçüncü kişisi (Austin'in bize şimdiki zamanda performatif ayrıcalığına sahip olduğunu söylediği "ben" orada örtük olabilse de konstatifin açık kipi) ile yazılır. Bu dört dizenin ilk ikisi bildirim kipindedir, diğer ikisi soru kipindedir. Beşinci ve altıncı dizeler okura yöneldikleri kadarınca bir "ben"in örtük müdahalesini açık kılabilirler; apostrofa ya da parabasis'e* dolambaçlı bir yol aracılığıyla sahneyi dramatize ederler. Paul de Man özellikle Schlegel tarafından ironiyle ilişki içinde canlandırıldığı şekliyle parabasis'e çok dikkat gösterir. Bundan "Zamansallığın Retoriği"nde (s. 222) ve başka yerlerde tekrar söz eder. Demek ki "sen yargılıyorsun" [*tu juges*] hem performatiftir hem de konstatiftir; "bizim müşkillerimiz" [*nos difficultés*], bir imza sahibinin örtük beninin müşkilleri, kendisini sunan fablın müşkilleri, fabl-yazar-okurlar topluluğunun müşkilleri olduğu kadar, yazarın da müşkilleridir. Çünkü herkes aynı müşkillere dolaşabilir, hepsi bunları yansıtır ve yargılayabilir.

Ancak son dizenin "o^"su kimdir? Kim "aynasını^ kırdı?" Belki de "Fabl", fablın kendisi* [Fransızcada dişil] burada gerçek-

* Antik Yunan komedyasında oyuncuların maskelerini çıkarıp seyircilerle tartıştıkları ve yazarın sözcülüğünü yaptıkları bölüm.

ten öznedir. Belki de hakikatin alegorisi, gerçekten Hakikat'in kendisi, alegori alanında genellikle bir Kadın'dır. Ancak dişil, yazarın ironisini de karşı-imzalayabilir, yazardan söz eder, kendi aynasında bizzat yazarı ifade eder ya da gösterir. Öyleyse Paul de Man'm Wordsworth hakkında söylediği şey, Ponge hakkında da söylenir. Bir Lucy Gray şiirinin ("She seemed a thing that could not feel" ["Hissedemeyen bir şeye benziyordu o^"] "o^"su üzerinde düşünerek şunları yazar de Man: "Wordsworth, kendi ölümleri hakkında önceden yazabilen ve deyim yerindeyse kendi mezarlarının ötesinden konuşabilen birkaç şairden biridir. Şiirdeki 'o^' aslında Wordsworth'ü de kapsayacak kadar geniştir" ("The Rhetoric of Temporality", s. 225). Bu "Fabl"da "o^"yu "Psike" ["Psyche"] olarak adlandıralım, Apuleius'un *Metamorfozlar*'ında (*Metamorphoses*) ortaya çıkan, söz kesilmiş kocasını, Eros'u yasağa rağmen görmek istediği için kaybeden Psike. Ancak Fransızcada bir eşsesli ve cins isim olan bir "psyche" bir döner sergi üzerine kurulmuş büyük bir çift aynadır da. Kadın, diyelim ki Psike, ruh, onun^ güzelliği ya da hakikati orada yansıtılabilir, tepeden tırnağa kendisine hayran olabilir ya da tapınabilir. Psike burada görünmez, en azından kendi ismi altında görünmez, ancak Ponge kendi fablını hem fabllarından hem de Psike mitini yeniden-anlatımından dolayı Fransız edebiyatında övülen La Fontaine'e pekâlâ ithaf edebilirdi. Ponge, La Fontaine'e duyduğu hayranlığı sık sık ifade etmiştir: "La Fontaine'i –en önemsiz fablı– Schopenhauer ya da Hegel'e tercih ediyorsam, bunun nedenini biliyorum". Ponge bunu *Mukaddimeler*'de (*Proêmes*, Part II, "Pages bis", V, s. 167) kaydeder.

Paul de Man'a gelince, Psike'yi ayna olarak değil, mitik karakter olarak isimlendirir. Bunu da iki "ben", "öznenin iki ben'i arasındaki uzaklığa, aynı anda kendini görme ve kendine dokunma olanaksızlığına, "kalıcı parabasis"e ve "ironinin alegorisi"ne de işaret ettiğinden dolayı bizim için çok önemli olan bir pasajda yapar:

> [B]u ardışık alegori ve ironi bileşimi bir bütün olarak romanın [*Parma Manastırı* (*La Chartreuse de Parme*)] tematik tözünü, alegorinin temel oluşturucu *mito*sunu da belirler. Roman, Eros ve Psike gibi birbirleriyle tam temasa geçmelerine asla izin verilmeyen iki aşığın öyküsünü anlatır. Birbirlerini görebildikle-

> ri zaman aşılamaz bir uzaklıkla ayrılırlar. Bütünüyle keyfi ve akıldışı bir kararla, yani tanrıların bir yasasıyla birbirlerine ancak karanlıkta dokunabilirler. Mit, ben'ler arasında daima hüküm sürmesi gereken bu üstesinden gelinemez uzaklık mitidir ve yazar Stendhal'ın kendi takma ve nominal kimlikleri arasında hüküm sürdüğüne daima inandığı bu ironik uzaklığı temalaştırır. Bu itibarla Schlegel'in bir "sürekli parabasis" olarak ironi tanımını yeniden-olumlar ve bu romanı nadir romanlardan biri olarak, ironinin alegorisi olarak seçip ayırır.

Bunlar "Zamansallık Retoriği"nin son sözleridir (s. 228).

Böylece aynı hamlede, ancak bir çifte hamlede, bir fablsı icat hakikatin, fabl olarak hakikatinin, hakikatin fablının, *fabl olarak* hakikatin hakikatinin icadı haline gelir. Ve fablda (*fari*, fabl) dile dayanan şeyin icadı. Hakikatin olanaksız yasıdır bu: Sözcük içinde ve sözcük aracılığıyla. Çünkü, pekâlâ görmüş olduğunuz üzere, yas, aynanın kırılmasıyla ilan edilmiyorsa, ancak aynaya bağlıysa, aynasallaşmayla birlikte geliyorsa, o zaman ayna yalnızca sözcüğün araya girişiyle kendisi olmaya başlar. Bu, sözcüğün ve hatta burada "sözcük" sözcüğünün bir icadıdır ve bir müdahalesidir. Sözcüğün kendisi, "isim" isminde olduğu gibi *mot* sözcüğünde yansıtılır. Şeffaflığı dışarıda tutan ve aynanın icadına ruhsat veren sır [*tain*], dilin bir izidir:

> *İle* sözcüğü ile başlıyor öyleyse bu metin
> Ki ilk satırı hakikati bildiriyor,
> Ancak birbiri altında bu sır
> Katlanılabilir mi buna?

İki *ile* arasında, iki dize altına, birbirleri arasına yerleştirilen sır, dilin kendisidir; sözcüğe ve "sözcük" sözcüğüne bağlıdır; "ile"nin iki görünüşünü kendisinin her iki yanında dağıtan, ayıran "sözcük"tür: "*İle* sözcüğü ile..." Onlara karşı çıkar, onları birbirlerine karşı ya da karşı karşıya yerleştirir, birbirinden ayrılamaz biçimde bağlar, yine de onları sonsuzca ayırır. Eros ve Psike. Bu süreç yasanın yasaklaması gereken dayanılmaz bir şiddet uygular (iki dize altında ya da dizeler arasında bu sırra katlanılabilir mi?); bir kullanım sapkınlığı, dilsel uylaşımın bozulması olarak yasaklamalıdır bunu. Yine de bu sapkınlığın dilin yasasına itaati gerçekleşir, oldukça

normal bir önermedir bu, hiçbir gramerin bu retoriğe itiraz edecek bir şeyi yoktur. O yasaklamaya uymak zorunda değiliz; bu fablın *igitur*'u tarafından aktarılan hem gözlem hem de buyruktur böylesi –ilk dizenin eşzamanlı olarak mantıksal, anlatısal ve kurgusal *donc*'u: "*İle* sözcüğü ile başlıyor *öyleyse* bu metin..."

Bu *igitur* bir Psike için, onunla* ve onun* önünde, onun* hakkında da konuşur ve *psike* aynıyı ötekine bağlamaya başlayan döner ayna olacaktır yalnızca: "*İle* sözcüğü ile..." Aynının öteki ile bu ilişkisi üzerine oyuncul biçimde şöyle diyebiliriz: Yalnızca bir icattır bu, bir serap ya da göz alıcı bir ayna etkisidir. Statüsü bir icadın, teknik bir düzeneğin kastedildiği basit bir icadın statüsüdür. Soru şudur: Psike bir icat mıdır?

Bu fablın çözümlenmesi son bulmayacak. Bunu burada bırakıyorum. Fabldan söz ederken "Fabl" gerçekleşmeyen, kendisi dışında hiçbir yere sahip olmayan ve açılış müdahalesinde, icadında kendisinden başka hiçbir şey olmayan bir öykü anlattığı kadarınca icat etmez yalnızca. Bu icat yalnızca şiirsel bir kurgunun icadı değildir, üretimi bir imza, bir patent vesilesi, yazarının, okurunun, yargılayan –ancak metindeki kaydı noktasından, alıcısı öncelikle tayin edilmişse de bir karşı-imza yeri haline gelen yerden yargılayan– ötekinin ("Sevgili okur sen yargılıyorsun zaten...") de onun statüsünü bir edebiyat eseri olarak tanımasına vesile olur. "Fabl" bu statüye yazar ve okur, imza sahibi ve karşı-imza sahibi çifte konumundan hareketle, bir kamusal gelenek ve miras içinde belirli koşullar ve kısıtlamalar altında yeniden-üretilebilmesi, tekrarlanabilmesi, yeniden-kullanılabilmesi, sırasının değiştirilebilmesi, yerleştirilebilmesi gereken bir makine, bir teknik düzenek ürettiği kadarınca bir icat olarak sahiptir yalnızca. Bu yüzden o, ihraç, manipülasyon, varyasyonlar için kurallar sağlayan bir prosedür, model ya da metot değerine sahiptir. Başka dilsel değişkenler göz önüne alındığında, bir sentaktik sabite aynı tipten başka şiirlere tekrar tekrar yol açabilir. Ve dilin bir ilk araçsallaştırımını öngerektiren bu *tipten* inşa, aslında bir tür *technē*'dir. Sanat ve güzel sanatlar arasında. İlk dizeden itibaren hem *bu* hakikatten (ikinci satırın

betimlemesine ve hatırlatmasına göre, "Ki ilk satırı hakikati bildiriyor") hem de kendisini üreten kendi hakikatinden başka hiçbir şey olmayan *bir* hakikatten söz eden bu performatif ve konstatif melez: Gerçekten biricik bir olaydır bu, ancak bir makine ve genel bir hakikattir de. Önceden var olan dilsel bir artalana (sentaktik kurallar ve dilin fablsı hazinesi) hitap ederken, aynı tipte başka şiirsel sözceler üretebilen kurala dayalı bir düzenek ya da regülatör, bir basım matriksi sunar. Bu durumda şu örneği önerebiliriz: "*Vasıtasıyla* sözcüğü vasıtasıyla başlar öyleyse bu fabl"; burada kaydetmeye zaman bulamadığım, modelden daha çok ya da daha az uzaklıklarda, düzenlenmiş başka varyasyonlar da vardır. Öyleyse yine bir öz-alıntılama icadının yol açtığı hem kaçınılmaz hem de olanaksız alıntılama sorunlarını düşünün. Örneğin, zaten söylediğim gibi, "*İle* sözcüğü ile başlıyor öyleyse Ponge'un 'Fable' başlıklı bu metni, çünkü o şöyle başlıyor: '*İle* sözcüğü ile vd.'" dersem. Bu, başlangıcı ve sonu olmayan, yine de başlamaktan başka bir şey yapmayan bir süreçtir, ancak tümcesi ya da başlangıç ifadesi zaten ikincil olduğundan, zorunlu olduğu kadar olanaksız olan bir tür exergue'de*, uygun yerini almadan önce bile betimlediği bir ilk tümcenin zaten devamı olduğundan dolayı başlayamıyor bile. Sonuçta başlangıca ulaşmak ve icadı yeniden-icat etmek için tekrar başlamak zorunludur daima. Burada, exergue'in kenarında, başlamaya çalışalım.

Anlaşılan o ki, burada icat statüsüne yönelecektik.[16] Bizim sözleşmemizde bir dengesizlik unsurunun işbaşında olduğunu ve bu yüzden bu konuda kışkırtıcı bir şeyin olduğunu pekâlâ

---

* *Exergue*, Yunanca *ex* (dışında) ve *ergon*'dan (metin, eser, iş) türetilmiştir; asıl eserin, işin dışına işaret eder. Fransızca *hors d'oeuvre* (metindışı) teriminin karşılığı olarak kullanılabilir. Ayrıca Fransızcada ve İngilizcede özellikle bir sikkenin/paranın ya da madalyonun tarih atılan yazılı yüzüne ya da yazılı yüzün tarih çizgisi altındaki tarih yerine gönderme yapan nümizmatik bir anlama da sahiptir. Derrida terimi (sınırın sınırlığını sorgulayan ters parantez örneğinde olduğu gibi) topografik olarak sabit, metafiziksel olarak değişken bir sınır kavrayışıyla kullanır. Bu perspektiften *exergue*, ne metnin içindedir ne de bütünüyle dışında; ne sikkenin/paranın göstereni içindedir ne de büsbütün dışında.

16 Fransızca *statut* hem "status" [durum, hal, vaziyet] hem de yazılı "statute" [kanun, yasa] anlamını taşır (Ed. n.).

biliyorsunuz. İcat statüsünden söz etmek zorundayız, ancak bu konuda bir şey icat etmek daha iyi. Yine de, sözleşme ve başlık tarafından tahsis edilen yasal sınırlar (icat statüsü ya da ötekinin icadı) içinde icat etmekle yetkilendiririz yalnızca. Bu uylaşımlar tarafından dikte edilmeyi, düzenlenmeyi, programlanmayı reddeden bir icat, yersiz, uygunsuz, düzensiz, ilgisiz, ihlâl edici olur. Ve fakat çok sabırsız bazı dinleyiciler aslında bugün burada uygunsuzluğa doğru uylaşımdan bu kopuş gerçekleşmezse hiçbir icadın olmayacağı, başka bir deyişle, icadın icatçı olmak için kendisinden uyması beklenilen statüleri ve programları ihlâl etmesi koşuluyla ancak icadın olabileceği şeklinde sertçe karşılık verme eğiliminde olabilirler.

Zaten kuşkulandığınız gibi şeyler bu kadar basit değil. "İcat" sözcüğünün semantik yükünü ne kadar az tutarsak tutalım, şimdilik ona ne kadar belirsizlik bırakırsak bırakalım, en azından bir icadın, haddi zatında ve ilk ortaya çıkarken, bir statüye sahip olması gerekmediği hissine kapılıyoruz. Ortaya çıkma anında, açılış icadının, insanların kendisine peşinen atfetmek ya da bahşetmek istemiş olacakları statünün dışına taşması, onu görmezden gelmesi, ihlâl etmesi, olumsuzlaması (ya da en azından –bu eklentisel bir karmaşıklıktır– bundan kaçınması ya da bunu reddetmesi) gerekir; o aslında statünün kendisinin anlamını ve meşruluğunu elde ettiği alanı –kısacası, tanım gereği otantik bir yeniliği hoş karşılamaya asla hazır olmaması gereken bütün *alımlama* çevresini– aşmalıdır. Bu (şimdilik benim olmayan) varsayım konusunda, bir alımlama teorisi burada ya kendi özsel sınırıyla karşılaşmalıdır ya da kendi iddialarını bir ihlâl edici boşluklar teorisiyle karmaşıklaştırmalıdır. İkincisi hakkında bunun hâlâ bir teori mi yoksa alımlama gibi bir şeyin bir teorisi mi olduğunu artık söyleyemeyiz. Bir süre daha sağduyu varsayımına tutunalım: Bir icat bir düzensizleştirici düzenek üretmelidir, ortaya çıktığında kendisine atfedilebilen her statü için bir karışıklık ve düzensizlik alanı açmalıdır. Öyleyse bu, kendiliğinden istikrarsızlaştırıcı, hatta yapıbozumcu değil mi? Ardından şu soru gelir: Bir icadın yapıbozumcu etkileri ne olabilir? Ya da tersine, sık sık safdilce kendisine atfedilen olumsuz ya da yapısızlaştırıcı

biçimleriyle sınırlandırılmış olmaktan uzak bir yapıbozumcu hareket hangi bakımdan kendi içinde icatçı olabilir ya da en azından toplumsal-tarihsel bir alanda iş başında olan bir icatçılığın işareti olabilir? Ve nihayetinde kendi semantik alanının bütün karmaşık ve örgütlü zenginliğini katederek tam da icat kavramının bir yapıbozumu nasıl hâlâ icat edebilir? İcat kavramının ve dilinin üzerinde ve ötesinde, kendi retoriğinin ve aksiyomatiğinin ötesinde nasıl icat edebilir?

İcat sorunsalını yapıbozum sorunsalıyla birleştirmeye çalışmıyorum. Üstelik temel nedenlerden dolayı yapıbozum *sorunsalı* olamaz. Benim sorum başka bir yerde yatıyor: *İcat* sözcüğü, o yorgun, yıpranmış klasik sözcük bugün neden bir canlanışı, yeni bir popülerliği ve yeni bir yaşam tarzını deneyimliyor? Eminim ki, Batılı *doxa*'nın istatistiksel bir çözümlemesi bunu açığa çıkaracak: Sözdağarında, kitap başlıklarında,[17] reklamcılık retoriğinde, edebi eleştiride, politik hitabette ve hatta sanat, ahlâk ve dinin parolalarında. İcat arzusunun tuhaf bir geri dönüşü. "İcat etmeli": Yaratmak, hayal etmek, üretmek, kurmaktan daha çok icat etmek; ve kesinlikle bu karşılaşmalar (icat etmek/yaratmak, icat etmek/hayal etmek, icat etmek/üretmek, icat etmek/kurmak vb.) arasındaki boşlukta bu icat etme arzusunun biricikliği ikamet eder. Bunu ya da şunu, bir

17 Bu başlıklar son yıllarda neden hızla çoğalmıştır? Jacques Donzelot'nun yazdığı *L'invention du social*, Claude Lefort'un yazdığı *L'invention démocratique*, Nicole Loraux'nun yazdığı *L'invention d'Athènes*..., M. I. Finley'in yazdığı *L'invention de la politique* (*Politics in the Ancient World*'ün Fransızca çevirisi olarak icat edildiğinden dolayı ayrıca önemli bir başlık). Birkaç haftalık aralarla şunlar yayımlandı: Gerald Holton'un *L'invention scientifique*'i (P.U.F., Paris, 1982; bu başlık da çeviriyle verilmiştir), Judith Schlanger'in *L'invention intellectuelle*'i (Fayard, Paris, 1983) ve Christian Delacampagne'in *L'invention du racisme*'i (Fayard, Paris, 1983). Delacampagne'ın kitabı bize kötülüğün icadının bütün icatlar gibi bir kültür, dil, kurumlar, tarih ve teknoloji meselesi olduğunu hatırlatır. En katı anlamıyla ırkçılık durumunda, şüphesiz bu, antik köklerine rağmen çok yeni bir icattır. Delacampagne, göstereni en azından *reason* [*akıl*] ve *razza* [*ırk*] ile ilişkilendirir. Irkçılık ayrıca ötekinin icadıdır, ancak ötekini dışlamak ve aynının döngüsünü sıkılaştırmak için. *Psike*nin mantığı, onun özdeşlikleri ve izdüşümleri konusu ayrıntılı bir tartışmayı gerektirir. Bu, *Psike*'deki bütün metinlerin konusudur; "politik" örneklemesi için özellikle bkz., "Racism's Last Word", "Géopsychanalyse" ve "The Laws of Reflection: Nelson Mandela, In Admiration".

tekhnē'yi ya da bir fablı icat etmek değil de dünyayı –bir dünyayı, Amerika'yı, yani Yeni Dünya'yı değil, ancak yeni bir dünyayı, başka bir habitatı, başka bir kişiyi, hatta başka bir arzuyu– icat etmek. Sonlandırıcı bir çözümlemenin, nasıl olup da "icat" sözcüğünün kendisini diğer komşu sözcüklerden ("keşfetmek", "yaratmak", "hayal etmek", "üretmek", "kurmak" vd.) daha çabuk ve daha sık empoze ettiğini göstermesi gerekir. Ve ayrıca yeni bir arzuyu icat etmeyi düşleyecek kadar ileri giden bu icat arzusunun nasıl olup da bir yandan belirli bir yorgunluk, bitkinlik, bezginlik deneyimiyle çağdaş kaldığını, ancak diğer yandan yapıbozum ve icat arasında var olabilen açık çelişkiyi kaldıracak kadar ileri giderek bir yapıbozum arzusuna eşlik ettiğini de göstermek zorundadır.

Yapıbozum icatçı olmaktan başka hiçbir şey değildir; metodik prosedürleri kabul etmez; bir geçit açar, önde ilerler ve bir iz bırakır; yazısı yalnızca performatif değildir, yeni performatiflikler için kurallar –başka uylaşımlar– üretir ve performatif ve konstatif arasında basit bir karşıtlığın teorik güvencesine kendisini asla yerleştirmez. *İlerleyişi*[18] bir olumlamayı gerektirir, bu olumlama olaydaki, gelişteki, icattaki gelişle [*venir*] bağlantılandırılır. Ancak bunu yalnızca icadın, yaratıcı gücün bir yönüne akıl damgasını vurmakla nötrleştiren kavramsal ve kurumsal bir icat yapısını yapıbozuma uğratmakla gerçekleştirebilir: Sanki belirli geleneksel bir icat statüsü üzerinde ve ötesinde geleceği yeniden-icat etmek zorunluymuş gibi.

Geliş, İcat Ediş, Buluş, Kendini Buluş

Tuhaf bir önerme.

Her icat, ortaya çıkma anında, kendisine peşinen atfedilmek istenen statüyü bozma eğilimi gösterir demiştik. Şimdi diyoruz ki, yapıbozum bizzat geleneksel icat statüsünü tartışmaya açma görevini yüklenmek zorundadır. Bu ne anlama gelir?

Bir icat nedir? Ne yapar? İlk kez bir şey ***bulur***. Ve muğlâklık "bulma" sözcüğünde yatar. Bulmak, bulma deneyimi ilk kez gerçekleştiğinde icat etmektir. Emsali olmayan, yeniliği ya bu-

18 Fransızcası *démarche*: yürüme, hareket tarzı, adım, seyir (düşüncede olduğu gibi) (Ed. n.).

lunmuş (icat edilmiş) şeyin yeniliğidir (örneğin, daha önce var olmayan bir teknik aygıt: Matbaa, bir aşı, nükleer silahlar, bir müzik formu, –iyi ya da kötü– bir kurum vb.) ya da "buluş" veya "keşif" nesnesi değil, edimi (örneğin, artık tarihlendirilmiş bir anlamda –Büyük Constantine'in annesi Azize Helena'nın MS 326'da Kudüs'te– Haç'ı İcadı ya da Tintoretto'nun "Aziz Mark'ın Bedeni'ni İcadı") olabilir. Ancak her iki durumda da, her iki bakış açısından da (nesne ya da edim) icat, bir varlık ya da bir varlıklar kümesi olarak bir dünya yaratmaz, *ex nihilo* varlığın hakiki yaratılışına ilişkin teolojik anlama sahip değildir. İlk kez keşfeder, zaten orada *bulunan* şeyin örtüsünü açar, ya da *technē* olarak zaten orada bulunmayan, ancak hâlâ yaratılmamış, sözcüğün güçlü anlamıyla, verili bir konfigürasyonda var olan ve kullanılabilir unsurlar stokuyla başlayarak yalnızca bir araya getirilen şeyi üretir. Bu konfigürasyon, bir icadı ve onun meşruiyetini olanaklı kılan bu düzenlenmiş bütünlük, kültürel bütünlüğe, *Weltanschauung*'a, çığıra, *epistēmē*'ye, paradigmaya vb. gönderme yapalım ya da yapmayalım, bildiğimiz bütün sorunları ortaya çıkarır. Ne kadar önemli ve güç olabilirse olsun bu sorunların hepsi icat etmenin ne anlama geldiğinin ve neyi ima ettiğinin bir açıklamasını gerektirir. Her hâlükârda Ponge'un "Fabl"ı, sözcüğün teolojik anlamıyla hiçbir şey yaratmaz (en azından bu açıkça doğrudur); yalnızca bir sözlüğe ve sentaktik kurallara, başat bir koda, kendisini belirli bir tarzda tabi kıldığı uylaşımlara başvurarak icat eder. Ancak söylemin alışıldık kullanımına bir farklılık ya da boşluk sokarak, asla ihtiyaç duymadığı beklenti ve kabul zihniyetini bir dereceye kadar alt üst ederek bir olaya yol açar, bir kurgusal öykü anlatır ve bir makine üretir; bir başlangıç oluşturur *ve* bu başlangıçtan söz eder ve bu çifte, bölünemez hareketle başlatır. Bu çifte hareket, kendileri olmaksızın hiçbir icadın olmayacağı o biricikliği ve yeniliği barındırır.

Her hâlükârda ve "icat" sözcüğünün bütün anlam kaymalarıyla icat, *geliş* [*venir*] olarak, yani ortaya çıktığı anda onu aynıya indirgemeye hazır ve indirgemeyi bekleyen hiçbir yasa, hiçbir statü olamayacağından şaşırtması gereken bir yenilik olayı olarak kalır.

Ancak yeninin bu ortaya çıkışı [*survenue*], insan öznesinin bir faaliyetine bağlı olmak zorundadır. İcat daima icat eden özne olarak insana aittir. Bu, kesinlikle göz önüne almak zorunda olduğumuz çok büyük bir istikrarın belirleyici özelliği, bir semantik yarı-sabitedir. Çünkü Latin dilinin kendisinde olmasa bile, Latin kültürünün işleyişlerinde kaydedildiği üzere icat kavramının tarihi ya da çok anlamlılığı ne olursa olsun, bana öyle geliyor ki, terimde insan adı verilen varlığın teknik inisiyatifi ima edilmeden icattan söz etme yetkisini hiç kimse asla üstlenmemiştir.[19] İnsanın kendisi ve insan dünyası, anlatısal kurgu ya da fabl ve teknik ya da teknoepistemik yenilik (tıpkı *technē* ve *fabula*'yı ilişkilendirdiğim gibi burada da *historia* ve *epistēmē*'yi hatırlıyorum) çifte anlamıyla, insan öznesinin icat yeteneği tarafından tanımlanır. İnsanların düşündüğü üzere, kutsal yaratma insan icadına zemin ve destek sağlasa bile, şimdiye kadar hiç kimse kendisini, Tanrı'nın icat ettiğini söylemekle *yetkilendirmemiştir* –aslında bu, bir statü ve uylaşım sorunudur; ve zaman zaman söylendiği üzere, araç üretimleri ve manipülasyonları insan icadına benzese bile, şimdiye kadar hiç kimse kendisini, hayvanların icat ettiğini söylemekle yetkilendirmemiştir. Öte yandan insanlar, tanrıları, hayvanları ve özellikle kutsal hayvanları icat ederler.

Bu tekno-epistemo-antroposentrik boyut, icat değerini teknik düzenle metafiziksel hümanizmi farklı biçimde bağlayan yapılar kümesine kaydeder. (İcat değeriyle uylaşımlar tarafından yönetilen *başat* anlamını kastediyorum.) Eğer bugün icadı yeniden-icat etmek zorunluysa, bu geleneksel ve başat icat değeriyle, tam da onun statüsüyle ve bir uylaşımlar sistemi içinde metafiziği teknobilime ve hümanizme bağlayan muammalı tarihle bağlantılı sorularla ve yapıbozumcu performanslarla yapılması gerekecektir bunun.

---

19 Bulmak *ya da* icat etmek, bulmak *ve* icat etmek. İnsan bularak, icadı bularak icat edebilir ya da bulduğu şeyin ve zaten bulunacak şeyin ötesinde icat edebilir. İki örnek: (1) Bossuet: "Sağırlar ve dilsizler parmaklarıyla iletişim icadını bulurlar"; (2) Fénelon: "Dünyayı olduğu şey olarak bulan insanlar bunu kendi kullanımlarına uyarlama icatçılığma sahiptirler". "İnsan" icadı, sıkça hayal etme, hezeyan, keyfi ya da aldatıcı kurgu olumsuz anlamına sahiptir.

* * *

İcat, aynı anlamına gelir [*revient*] ve bu, bir statü alır almaz ve böylece bir kurumla meşrulaştırılır meşrulaştırılmaz, böylece sırasında kendisi de bir kurum haline gelir gelmez, bu daima olanaklıdır. Çünkü kurumlar daima bu şekilde icat ettiğimiz nesnelerdir. Kurumlar icatlardır ve bir statünün verildiği icatlar, sırasında kurumlardır. Bir icat nasıl aynı olmaya *geri gelebilir* [*revenir*], *invenire*, gelecek-zamanın gelişi nasıl geri gelmeye gelebilir, daima yenilikçi olduğu söylenen bir hareketi geçmişe nasıl geri kıvırmaya gelebilir? Bunun gerçekleşmesi için icadın olanaklı olması ve olanaklı şeyi icat etmesi yeterlidir. Öyleyse, tam da kökeninden itibaren ("*İle* sözcüğü ile başlıyor öyleyse bu metin") kendi içerisinde bir tekrarı kuşatır bu, yalnızca zaten orada bulunan şeyin dinamiklerini, ontolojik ya da teolojik hakikat olarak görüşe çıkan bir kavranabilir olanaklar dizisini, kültürel ya da teknobilimsel (sivil ya da askeri) bir politika programını vb. açar. Olanaklı olan temelinde olanaklıyı icat etmekle yeniyi –yani oldukça eski de olabilen oldukça başka bir şeyi– bir mevcut olanaklar dizisine, yeniye kendi statü koşullarını sunan olanak düzeninin şimdiki zamanına ve durumuna bağlarız. Kamusal icadın bu yasal ekonomisi *psike*yi kırmaz ve aynanın ötesine geçmez. Ve fakat eklentiselliğin mantığı tam da psikenin yapısına fablsı karmaşıklığı, söylediğinden daha fazlasını yapan ve telif hakları için sunduğundan başka bir şeyi icat eden bir fablın karmaşıklığını sokar. Tam da bu fablsı tekrar hareketi şans ve zorunluluk birleşimiyle bir olayın yenisini üretebilir. Yalnızca bir performatifin tekil icadıyla değil, çünkü her performatif uylaşımları ve kurumsal kuralları öngerektirir –ancak ötekinin bu yarığın açılışında kendi gelişine gelmesine ya da bunu ilan etmesine olanak tanımak için bu kuralları kuralların kendilerine saygıyla eğerek. Belki de bu, yapıbozum adını verdiğimiz şeydir. "Fabl"ın performansı kurallara saygı gösterir, ancak bunu tuhaf bir hareketle yapar –tam da kendi poetikasınm koşullarına bağlılıkla ve açıklıkla boyun eğse de ötekilerin sapkın olarak suçlayacağı bir hareketle. Bu hareket,

onlara saygı gösterirken bile, kendi kurallarının güvenilmez yapısına ve icat ettiği saygı işareti aracılığıyla karşı çıkmaya ve bu yapıyı sergilemeye bağlıdır.

Biricik bir durum. İcat daima olanaklıdır, olanaklının icadıdır, ontoteolojik bir ufukta bir insan öznesinin *tekhnē*'sidir, aslında öznenin ve bu ufkun icadıdır; yasanın icadıdır, statüyü veren yasayla uyumlu icattır; toplumsallaştıran, onaylayan, güvence veren, meşrulaştıran kurumlarm icadı ve bu kurumlarla uyumlu icat; olayı bir *psike*nin fablında yeniden yansıtıldığında ötekinin aynıya vardığı aynının icadı. Bu yüzden demek ki paradoksal biçimde yalnızca icat hiçbir şey icat etmediği kadarınca, icatla öteki gelmediği zaman ve ötekine ya da ötekinden hiçbir şey gelmediği zaman icat, kendi kavramıyla, "icat" sözcüğünün ve kavramının başat özelliğiyle uyum içinde olacaktır. Çünkü öteki olanaklı değildir. Öyleyse tek olanaklı icadın, olanaksızın icadı olduğunun söylenmesi zorunludur. Ancak olanaksızın bir icadı olanaksızdır, der öteki. Gerçekten de. Ancak tek olanaklı icattır bu: Bir icat kendisini olanaklı görünmeyen şeyin icadı olarak ilan etmek zorundadır; aksi takdirde, aynının ekonomisi içinde bir olanaklar programını açık kılar yalnızca.[20]

Bu paradoksal güç durum [*predicament*] içinde bir yapı-bozum başlar. Mevcut yorgunluğumuz aynının icadından ve olanaklı olandan, daima olanaklı olan icattan kaynaklanır. Ötekine bir yer sunmak, ötekinin gelmesine izin vermek için aslında onu mimle anlatırken ya da tekrarlarken ("*ile* sözcüğü ile...") aynının ekonomisiyle icadın kendisini, başka bir icadı ya da daha çok gelecek olan ötekinin bir icadını, ona karşı değil, onun ötesinde yeniden-icat etmeye çalışıyoruz. "Gelsin" diyo-

20 Bu ekonomi açıkça herhangi bir bilinçli temsille ve orada ortaya çıkan hesaplamalarla sınırlı değildir. Ve bir zamanlar deha olarak adlandırılan hareket olmadan, aslında kendisiyle her şeyin başladığı bir *Witz* [espri] parıltısı olmadan hiçbir icat yoksa, yine de o cömertlik artık bir birikim ilkesine ve kısıtlı bir *différance* ekonomisine yanıt vermemelidir. Hâlâ olanaklı bir hesap olarak hesaplanamayanın ötesinde, bizzat bu hesabın düzeni ötesinde bütünüyle ötekinin koşullu gelişi –artık hakikatin icadı olmayan ve yalnızca sonlu bir varlık için ortaya çıkabilen "gerçek" icat vardır: Tam da sonlunun *fırsatı* [*şansı*]. Böylece yalnızca uyuşmayan [*échoit*; bkz., bu kitapta *échéance* üzerine "Ulysses Gramofonu", dpnt. 4 (Ed. n)] şeyin temeli üzerinde icat eder ve kendisi gibi görünür.

rum dikkatle, çünkü eğer öteki kesinlikle icat edilmeyen şeyse, başlatıcı ya da yapıbozumcu icatçılık, ötekine geçmeye izin vermek için engelleyici yapıları açmaya, açığa çıkarmaya, istikrarsızlaştırmaya bağlı olabilir yalnızca. Ancak ötekinin gelmesi sağlanamaz, gelişine hazırlanmakla gelmesine izin verilir. Ötekinin gelişi ya da geri gelişi olanaklı tek varıştır [*survenue*], ancak o icat edilemez, onu karşılamaya hazırlanmak için en büyük dehanın icatçılığı gerekse bile: Yalnızca artık hesaplanabilir olmayan, ancak hesaplanabilir olanla hâlâ homojen hesaplanamaz bir faktör bile olmayan, hâlâ kararlaştırma sürecinin pençesindeki bir kararlaştırılamaz bile olmayan bir karşılaşma şansını olumlamaya hazırlanmak için. Bu olanaklı mıdır? Kesinlikle değildir ve bu yüzden olanaklı tek icattır.

Biraz önce icadın yeniden-icadını arıyoruz dedim. Hayır, araştırma politikaları ve modern programları arkasında hangi Yunan ya da Latin geleneğini bulursak bulalım, bu arayış esasen *araştırma*nın doğal bir sonucu olamaz. Artık *biz* arıyoruz deme olanağımız yok: burada vaat edilen şey, *toplum*, *sözleşme*, *kurum* vb. isimleriyle ambalajladığımız bütün o bildik yönleriyle bir insan özneleri topluluğunun tanımlanabilir "biz"i değildir, artık değildir, ya da henüz değildir. Bütün bu özellikler yapıbozuma uğratılıyor, kalan bu icat kavramına bağlıdır. Bu icatçılığa sunulan bir başka "biz"dir, yedi yıllık talihsizlikten sonra, kırılan ayna ve katedilen sır ile, *kendisini* herhangi bir yerde bulmayan bir "biz" kendisini icat etmez: "Gel" diyen ve bana arzulanabilir ve ilgiye değer tek icat gibi görünen bir başka "gel" ile yanıt verilen bir öteki tarafından icat edilebilir yalnızca. Öteki, aslında icat edilemeyen şeydir ve öyleyse dünyadaki tek icattır, dünyadaki tek icat, *bizim* icadımız, *bizi* icat eden icattır. Çünkü öteki, daima dünyanın bir diğer kökenidir ve biz (daima) (hâlâ) icat edileceğiz. Ve *biz*'in varlığı ve Varlık'ın kendisi. Varlık'ın ötesi.

Öteki aracılığıyla, "*İle* sözcüğü ile"nin performansı ve *psikesi*. Performatiflik zorunludur, ancak yeterli değildir. Katı anlamıyla bir performatif, aynayı kırmak için çok fazla uylaşımsal kurum öngerektirir hâlâ. Başvurduğum yapıbozum yalnızca icat eder ya da olumlar, bir performatifken, yalnızca bir

performatif olmayıp ayrıca bir performatifin ve onu rahatça konstatiften ayırt eden şeyin koşullarını da bozduğu kadarınca ötekinin gelişine izin verir. Bu yazı, ötekine duyarlıdır, ötekine ve öteki tarafından açılmıştır, ötekinin eserine; klasik icat kavramının, politikasının, teknobiliminin, kurumlarının hem itiraz edilemez gücünü hem de kapanışını güvence altına alan bütünlüğü içinde aynının *ekonomisi tarafından kuşatılmaya* ya da hükmedilmeye kendisini bırakmamaya çalışan yazıdır bu. Bunlara itiraz edilmeyecektir, bunlar eleştirilmeyecektir ya da bunlarla mücadele edilmeyecektir, aksine –bunlar giderek daha da azalacaktır, çünkü icadın ekonomik döngüsü, kesinlikle kendisini harekete geçiren şeyi bir yeniden-temellük hareketidir yalnızca, ötekinin *différance*'ıdır. Ve bu hareket, anlam, varlık ya da hakikat olarak yeniden-biçimlenemez.

Olanaklının ötesine geçtiğinden statüsüzdür, yasasızdır; bir yeniden-temellük, programlama, kurumsal meşruiyet ufkuna sahip değildir; talep, sanat ya da bilim pazarı düzeninin ötesine geçer; hiçbir patent talep etmez ve asla bir patente sahip olmaz. Bu açıdan çok naziktir, tehditlere ve savaşlara yabancıdır. *Ancak bu yüzden giderek daha tehlikeli hale gelen bir* şey olarak hissedilir.

Gelecek gibi. Çünkü gelecek zaman onun tek ilgisidir: Bütünüyle ötekinin geliş macerasına ya da olayına olanak tanımak. Artık Tanrı'yla ya da ontoteolojinin İnsan'ıyla veya bu konfigürasyonun herhangi bir figürüyle (özne, bilinç, bilinçdışı, ben, erkek ya da kadın vb.) artık karıştırılamayan bir bütünüyle ötekinin. Bunun tek gelecek olduğunu söylemek amneziyi savunmak değildir. İcadın gelişi kendisini tekrara ve hafızaya yabancı kılamaz; çünkü öteki, yeni değildir. Ancak onun gelişi bir zamanlar tekno-onto-antropo-teolojik icat kavramını, tam da uylaşımını ve statüsünü, icat statüsünü ve mucidin heykelini kurabilen –icat edebilen demeliyiz– bu geçmiş *şimdinin ötesine uzanır.*

Bu kez ne icat edebileceğim, diye sordunuz kendinize başlangıçta, fabl olduğunda bu.

Ve kesinlikle, hiçbir şeyin gelmediğini gördünüz.

Öteki, o artık icat edilemez.

"Bununla ne kastediyorsun? Ötekinin yalnızca bir icat, ötekinin icadı olmuş olacağını mı?"

"Hayır, ötekinin asla icat edilemeyen şey olduğunu ve asla icadınızı beklememiş olacağını. Ötekinin çağrısı, gelmeye bir çağrıdır ve bu yalnızca çoğul sesler içinde gerçekleşir".

9
İMZAPONGE
GÖSTERGE/İMZA SÜNGERİ'NDEN

♣ Derrida'nın Francis Ponge'un yazılarına yanıtı kısmen bir onaylama edimidir: Yirminci yüzyılın en icatçı ve risk alıcı Fransız yazarlarından birinin başarısını onaylayan ve Ponge'un metninde sık sık Derrida'nın kendisini meşgul eden konulardan bazılarının yürürlüğe girmesini onaylayan bir edim. Ponge üzerine kitabından bu seçilmiş parçada Derrida, yakından ilişkili imza ve özel isim sorunlarına, sorulamasa da kaçınılmaz olan sorulara, –bana göre mutlak biçimde heterojen olan, ancak yine de benden (aslında giderek daha çok) taleplerde bulunan– *öteki* sorusuna odaklanır. "Psike: Ötekinin İcadı"nda (bkz., bu kitapta) Ponge tartışmasında Derrida, icat meselesi üzerinden öteki sorununa yönelir; burada Ponge'un *şey*, "*la chose*" ile ilgisi ve Derrida'nın *kendi* şeyi, yani Francis Ponge –yazar, (daima bir cins isme çözülme eşiğindeki) özel isim ve imzalanmış metinler gövdesi– ile ilgisi ima edilir. (Orijinal başlık *Signéponge* çevrilemez: "imza: Ponge" ve "gösterge/imza süngeri" anlamlarını birleştirir.*)

* Metni İngilizceye çeviren Richard Rand, *Signéponge/Signsponge*'un önsözünde başlığın çevirisi ile ilgili şunu kaydeder: "İngilizce çeviriyi olabildi-

Derrida imzanın *yapısı* ile ilgilenir (bunun en açık sergilenimi "İmza Olay Bağlam"ın ("Signature Event Context") kapanış sayfalarında yer alır): Bu, (her hâlükârda daima örtük olan yer ve tarihin açıkça anılışının sıkça eşlik ettiği) burada ve şimdi kendisiyle biricik mevcudiyetimi olumladığım bir edimdir; ancak yalnızca imzamın onaylanmasına, tekrarlanmasına, kopyalanmasına, kalıbının çıkarılmasına, mekanik biçimde yeniden-üretilmesine olanak tanıyacak bir koda uyarsam gerçekleştirebileceğim bir edimdir. Yazma anında beni cezbeden –belki de ruh durumuma, ortama, belgenin amacına vb. karşılık veriyor görünen– bir grafik üslup kullanarak yalnızca ismimi yazarsam imzalamış olmayacağım, paradoksal biçimde olayın tekilliğine tastamam katılarak tanıklığımın biricikliğini ve gerçekliğini olumlamakta da başarısız olmuş olacağım. Ancak bu durumda bile, değil-imzamda yazdığım özel isim aynı yapıya sahiptir; "beni" eşsiz biçimde belirleme görevini, yalnızca kendisinin tekrarlanmasına, farklı ortamlarda fark edilmesine, bir köken verilmesine, diğer isimlerle karıştırılmasına ya da cins isimler için bir kaynak olarak hizmet ettirilmesine olanak tanıyan dilsel koda katılmakla yerine getirebilir. Bu her iki durumda da düzgün işleyişe olanak tanıyan koşulların, bozulmalara olanak tanıyan koşullarla tamamıyla aynı olduğu açıklık kazanacaktır; Derrida, bu yüzden bozulmaların imzanın ve özel ismin başına gelen kazalar olmadığını, onları hem olanaklı kılmakla hem de sahip olduklarını iddia ettikleri saf otantikliği gerçekleştirmekten alıkoymakla tam da varlıklarının zorunlu önkoşulu olduğunu öne sürer.

ğince doğru yapmaya çalışırken *Signéponge*'un çeviriye bütünüyle direndiği de bir gerçektir. Bu kısmen onun karmaşık sentaksından, sonsuz anagramlarından ve labirentvari eşsesliliğinden kaynaklanır. Gerisine gelince ... sadece şuna değinelim ki Derrida, özel ismi *Signéponge* olan müstesna bir eser yazmıştır ve bunun İngilizce karşılığı *Signsponge* bir takma isimdir ya da *nom de plume*" (Jacques Derrida, *Signéponge/Signsponge*, çev. Richard Rand, Columbia University Press, New York, 1984, s. ix). Kısacası, en belirgin biçimiyle "imza: Ponge" ve "gösterge/imza süngeri" gibi anlamları birleştiren orijinal başlık, özel isim *Signéponge* çevrilemez. Yan anlamları da dikkate alınarak Türkçede *İmzaponge: Gösterge/İmza Süngeri* başlığını, takma ismini tercih ettik.

Yine de burada izlenen yapı bu durumlarla sınırlı değildir; Derrida, ("genel yazı"ya ya da "genel metin"e göndermede bulunduğu tarzda) "genel imza"ya, yazı olarak, biricik, konumlandırılmış, tarihlendirilmiş bir yazı olarak burada ve şimdisini olumlayan bütün yazının imza-benzeri özelliğine (ve uygunluğuna) göndermede bulunur. (Yazının tarihlendirilmişliği, bu kitapta *Şibbolet*'ten seçilmiş parçada yer alan bir konudur.) Bunu yaparken kendisini başkası olarak, bir niyetin bütün somutlaşmasından başkası, herhangi bir okur tarafından basitçe okunacak bir koddan başkası olarak da öne sürer. Ve kendisini bu işaretleyiş –ki bu, "Tür Yasası"nda tartışılan soysal işaretlemeyle bağlantılıdır– bir *en abyme* yerleştirmeyi gerektirir: Yazının yazı olarak kendisine (açık ya da örtük) herhangi bir göndermesi, biricik statüsünün dayanıyor göründüğü özdeşlik mantığını alt üst etmekle bütünün bir parçası içinde bütünün bir kapsanışıdır. (Elbette burada belirli bir okuma türü ima edilir; kendisi aynı öz-bölünmüş yapıya katılan bir hareket aracılığıyla olsa da kendi imzasını olumlayıp desteklemekle eseri karşı-imzalayan –bkz., "Ulysses Gramofonu"– bir yanıt ya da onay).

Derrida'ya göre Ponge'un prosedürlerinin büyüsü, onların yalnızca bu yapısal paradokslarla sonuna kadar oynamaları değildir; yanıtladıkları şeylerin biricikliğini ve ötekiliğini olumlarken, *yanıtlarının* tuhaf mantığını keyif almamız ve büyülenmemiz için sergileyen biricik, imzalanmış, tarihlendirilmiş, yerleştirilmiş bir dizi metin sunarak bu paradokslarla oynarlar *ya da* belki de onları oynarlar. Yani Derrida'nınkilere çok benzeyen bir dizi metin sunarak.

♣ *Signéponge* ilk kez 1975'te Cerisy-la-Salle'de Ponge üzerine düzenlenen bir kolokyumda konferans metni olarak sunulmuştur; ve ilk kez tam biçimiyle çift dilli basım *Signéponge/Signsponge*'ta (1984) Richard Rand'ın çevirisiyle yayımlanmıştır. Fransızca metin sonradan küçük değişikliklerle Fransa'da 1988'de (Seuil, Paris) basılmıştır. Aşağıdaki seçilmiş parça –çift dilli basım s. 24-64– bu değişiklikler ışığında Richard Rand tarafından gözden geçirilmiştir. Ponge'dan yapılan alın-

tılar, Rand tarafından çevrilmiştir; alıntılanan orijinal Fransızca metinlerin künyeleri bu parçanın sonunda listelenmiştir.



Konum, şeyim, gerçekleşirse eğer, bu olaya uygun bir retorik tayin edecek olan şey, Francis Ponge. Bir konferansın ya da dersin başlangıcındayken, ne hakkında konuşacağız? bugünkü konumuz nedir? diye sorsaydım, yanıt çok hızlı gelirdi: Francis Ponge hakkında ya da Francis Ponge'un metinleri hakkında. Ancak soru, kim ya da ne hakkında mı olmuş olacak?

Bir korpusun tamamen ne hakkında olduğunu daima bilme iddiasındayız. Francis Ponge'un metinlerini programımıza aldığımız zaman, yazarın biyografisini bir kenara bıraksak bile, verili bir metin, verili bir yazar ve onun özel isim olarak işaret edilen ismi arasında, ister doğal ister sözleşmeye dayalı bağın ne olduğunu bildiğimizden eminiz en azından. Edebi biyografi konusundaki akademik uylaşımlar, en azından bir kesinliği –imza konusunda, metin ile telif haklarını elinde tutan kişinin özel ismi arasındaki bağ konusunda bir kesinliği– öngerektirir. Edebi biyografi sözleşmeden sonra başlar, eğer bu şekilde ortaya konulabilirse, imza olayından sonra. Uydurma eserler hakkındaki bütün bu filolojik yaygara en küçük bir şüpheyle asla sarsılmaz, aksine bir parafın statüsü (ileride heykel (*statue*) dememiz gerekecek) konusunda şüphe yokluğuyla harekete geçirilir.[1] Onlar bunun, bu parafın yer alıp almadığını kesinlikle sorarlar, ancak bu yerin ve bu yer alışın çok tuhaf yapısına gelince, eleştirmenler ve filologlar (ve başka birçokları) esasen kendilerine tek bir soru sormazlar. Belirli bir yazı parçasının gerçekten belirli bir yazara atfedilip atfedilemeyeceğini merak edebilirler; ancak imza olayına, bu işlemin sonsuz düzeneğine,

1 Fransızca *parafe* en yaygın biçimde birinin yasal bir belgeye isminin ve soyisminin baş harflerini koyması anlamına gelir; ayrıca –İngilizcede olduğu gibi– sahtekârlığa karşı önlem olarak bir imzaya eklenen süslü çizgi anlamına da gelebilir (Ed. n.).

ismi geçen yazar ve onun özel ismi arasındaki alışverişe, başka bir deyişle imzaladığı zaman imzalayıp imzalamadığına, imzadan önce ve sonra özel isminin gerçekten onun ismi ve özel ismi olup olmadığına ve bütün bunların bilinçdışının mantığı, dilin yapısı, isim ve gönderme, adlandırma ve tanımlama paradoksları, cins isim ile özel isim, şeylerin isimleri ile kişisel isimler, özel ile özel olmayan arasındaki bağlar tarafından nasıl etkilendiğine gelince, hiçbir soru esasen edebi olarak bilinen metinlerle ilgilenen herhangi bir bölgesel disiplin tarafından asla ortaya konulmaz.[2]

Francis-Ponge-metni (şimdilik ona ancak bir çifte tire aracılığıyla işaret edebiliyorum) yalnızca bir örnek sunmakla kalmaz, ayrıca bu sorulara ilişkin bir bilimi de *başlatır.* Onu pratiğe geçirir ve dipsiz kuyuya atar. Bana göre Francis Ponge, her şeyden önce isimde ve şeyde neyin devam ettiğini bilmek için insanın kendi ismiyle meşgul olması gerektiğini, kendisinin onun tarafından meşgul edilmesine izin vermesi gerektiğini bilen biridir (başka bir yerde, tam olarak nerede olduğunu bilmiyorum, ve bağlantı da bir rastlantı değil, Ponge ölümden başka herhangi bir şeyle hiç ilgilenmediğini söylemiştir). Kendi ismiyle meşgul olarak, bir-dilde-yazar-özne olarak meşguliyetini, *iş başında* olduğunu göz önüne alır.

O daima iş başındadır. Sözünü ettiğim eklentisel tuzak ya da dipsiz kuyu etkisiyle birlikte tersyüz ettiği şeyi sürekli açıklar, sergiler, tersyüz eder. Ve ismin taştan anıtlaştırılmasının ismin kaybedilme tarzı olduğunu göstermekle ismini silmeksizin siler yine de; biraz öngörerek kendi imzasını bir sünger gibi emme [*sponging*] tarzı olduğunu söyleyeceğim. Ve elbette bu da imzanın bükülmesidir, *tersi de.* Şu deyiş sayesinde: "Bir yazarın bütün eserleri", der Ponge yine *Mutlu Yaşama Nedenleri*'nde (*Reason for Living Happily*), "sırasında bir şey olarak düşünülebilir".

İmza bir şey olmakla kazanılır mı, kaybedilir mi?

Başlangıç olarak o (bu noktada konuşmaya başlarken üstlendiğim, şu andan itibaren, şeyim hakkında *o* demekle

2 İmza olayıyla ilgili meselelerin bazılarına ilişkin bir tartışma için bkz., Derrida'nın "Signature Event Context"i (Ed. n.).

üstlendiğim, onun kendisi adına kazandığı şöhreti övmektir ve *Sözel Deneme*'nin (*Oral Essay*) ilk başlığı olan *Üçüncü Tekil Şahıs*'taki (*The Third Person Singular*) şeyi isimlendirdiği gibi isimlendiriyorum onu: "Orada", der, "şeyi tekil haliyle almak zorundasınız; eğlenceli, çünkü üçüncü şahıs ... tekil aynı zamanda ...") –başlangıç olarak o kendisiyle meşguldü (burada kadim sözleşmeye, borca, ödeve, yasaya, aklanmayı amaçlayan duruşmaya, davanın düşmesi demiyorum, işaret eden ölçüyü vurguluyorum); kararlı biçimde kendisiyle meşguldür (kararlılık onun sürekli parolasıdır, kendimize bunun nedenini sormamız gerekecek); öyleyse kararlılıkla, açık [*frank*] edim için bu sürekli yeniden-olumlanan düşkünlükle *kendisini* meşgul eder, *kendisiyle* meşguldür –ve özel ismiyle temsil edilen bir durum karşısında olmasa bile, temsil edilen şeye ve kişiye karşı– kendi ismiyle meşguldür; kendisinin, başka herhangi birinin değil, kendisinin imzalayamayacağı herhangi bir şey yazmakla ya da herhangi bir şey üretmekle değil, o noktadan itibaren mutlak biçimde kendisine ait olamayan, yalnızca kendisi için ayrılmış olamayan herhangi bir şeyi yazmakla ya da üretmekle değil, şans eseri ve bu başlangıçta oyunda değildi, bunun çok sürmemesi gerekse bile. "F. Ponge tarafından fark edildiniz" [*Çam Ormanı Defteri*'nde (*The Notebook of the Pine Forest*)] ifadesinden biraz önce: "Söyleyecek tek kişinin ben olduğum şeyi belirt yalnızca". Ve Seine üzerine bütün bir şiir antolojisini okuduktan sonra: "Ama yine kesinlikle bu türden şiirler, doğrusunu söylemek gerekirse, bize göre değil. Özellikle onları okumak için seçilmedik. Bu yüzden onları okumak çok da ilgilendirmiyor bizi. Siz de bunları bizden dinlemekle ilgilenmiyorsunuz".

Bu yüzden proper'm* dipsiz kuyusunda bir imzanın olanaksız deyişini onaylamaya çalışacağız.[3]

---

* Derrida bu metinde *propre* (*proper*) terimini çok anlamlı biçimde kullanır: özel, uygun, ait, özgü, temiz, düzgün, açık, elverişli vd. Türkçe çeviride terim bazen bırakılmış, bazen de parantez içinde *proper* ile gösterilmek kaydıyla bağlamın talepleri göz önüne alınarak karşılanmıştır. Ayrıca bkz., dpnt. 4.

3 Derrida "abyss" ["dipsiz kuyu"] için Fransızca sözcüğün iki yazımını, *abyme* ve *abîme*'i kullanır. Birincisi bir kalkanın imgesinin o kalkanın yüzünde temsil edildiği arma için kullanılan hanedanlık arması terimidir. *Mise en abyme* ya da "placement in abyss" ["dipsiz kuyuya yerleştirme"], okuma ve

O, proper üzerine, proper yazma tarzı ve proper imzalama tarzı üzerine hiç kimsenin girmediği tarzda spekülasyona girecektir. Proper içindeki *propriety* ve *property* iki kökünü artık ayırmayarak.[4]

Yine de biriyle diğeri arasındaki tek fark, daima ıskartaya çıkarabileceğimiz bir I'dır. O, bu I'yı her şekilde, her dilde büyük harfle ele alır ("I (i), J (je), I (bir): Bir, yalın, tek, tekil. ... I (bir) meselesinin kaosu. ... Bu I, benim suretimdir..." [*Joca Seria*]); *Pre*'de "bir ham gerçeklik" yazmak için *küçük harf*le onu taklit eder;[5] *Making of the Pre*'de ahlâksız ya da kürstah dikilmeyle oynar: "i üzerinde sıvı damlası ya da (burada keskin) vurgu noktası ile çimenin virgülü arasındaki fark. Virgül, verge.[6]

"Islak çim üzerinde bir çiğ noktası var i üzerinde"; bu çim, bu ot, kendi *Malherbe*'sinin açılışında ayırt edeceği bu "eril şey"le burada yükseliyor. Ponge'da bütün "orman" ve "ağaçlar"ı betimlemeye vaktimiz olsaydı, onun, I'nın yine dikildiği yerde, kuru odunun bütün imalarını görürdük (bunu bir buyruk olarak da alınız);[7] ancak bu ağaçlar arasında başka her şeyin kendisine indirgenmesi söz konusu olmayan aile ağacını göreceğiz yalnızca. İşte yalnızca biri, çünkü özel [*proper*] olanın tescilli [*proprietary*] özelliği gibi o da *kendi merkezinde* bir I taşır: "Çam (haydi haydi diyebilirim ki) temel ağaç ideasıdır. Bir I'dır, bir saptır ve gerisi önemsizdir. Bu yüzden –yatay düzlem boyunca zorunlu gelişmeleri arasında– bu kadar çok kuru odun sunar.

---

yazma faaliyetlerinin metinde temsil edilme tarzına ve deyim yerindeyse, *önceden* herhangi bir olası okuma tarzına işaret eder (İng. ç. n.).

4 *Propre* sıfatı hem "clean" ["temiz"] hem de "own" ["ait"] anlamına gelebilir, bu da iki farklı isme *propreté*, "cleanliness, propriety" ["temizlik, uygunluk"] ve *propriéte*, "ownership, property" ["sahiplik, mülkiyet"] yol açar. İngilizce sözcük "proper", daha eski anlamları arasında bu ikisini de kapsar ve bu çeviride kullanılacaktır (Ed. n.).

5 Fransızcada *pré* "prairie" ["kır"] ya da "meadow" ["çayır"], ayrıca önek "pre-" ["ön-"] anlamlarına gelir. Burada "a verdant verity" ["bir ham gerçeklik"] olarak çevrilen *une vérité qui soit verte* deyişinde *verte* ("green" ["yeşil"]) sözcüğü i harfsiz *vérité* ("truth" ["gerçeklik"]) sözcüğüdür (İng. ç.n.).

6 *Virgule, vergette*: tamı tamına "virgül, küçük kamış (ya da penis)" (Ed. n.).

7 Fransızca *bois mort* deyişi "dead wood" ["kuru odun"], ayrıca "drink, dead man!" ["şerefe, cansız adam!"] anlamına gelir (eşsesli *pain/pin*, "bread"/"pine" ["ekmek"/"çam"] ile tematik olarak bağlantı kurar) (İng. ç. n.).

Ve öyleyse o, *özel olanı* [*the proper*] sever: Kendisine özgü [*proper*], ötekine özgü [*proper*] olanı, yani daima tekil şeye özgü [*proper*] olanı; kirli, bulaşık, iğrenç ya da tiksindirici olmadığından temiz [*proper*] olanı. Ve bütün bu durumlardaki özel [*proper*] olanı talep eder; ancak öyle saplantılı bir inatla talep eder ki, bu agonistik ısrarda, olanaksız olanla, özel [*proper*] olanda, tam da özel [*proper*] olanın yapısında yalnızca kendi karşıtına dönüşerek, dipsiz kuyuda başlayarak, ters çevrilerek, bulaşarak ve bölünerek üretilen bir şeyle göğüs göğse bir çatışmadan şüphelenmek gerekir. Ve imzanın muhteşem olayının orada bulunacağından şüphelenmek de gerekir.

Yavaş yavaş ilerliyorum. Onun –kendisi hakkında çok fazla şey söylendiğinden şikâyet ederek (ancak durum bugün fazlasıyla karmaşık)– özellikle suçladığı profesörler ya da metafizikoliklerden birinin yapmaya eğilim göstereceği üzere, onu açıklıyormuşum gibi görünmesini istemiyorum; onunla ya da ona dair olan şeyi ona açıklıyormuşum gibi görünmesini de hiç istemiyorum, burada olan şey bu.

Açıklamaya tahammül etmemekte haklı ve aslında buna tahammül etmiyor da ("*açıklanma* fikriyle tamamıyla iğnelenmiş [savunmacı biçimde] hissettiğim anlar var; ve bu duygu yatıştığında ümitsizliğe kapılıp buna meylettiğim anlar..."). Bu kolokyumun onu alacağı ya da bırakacağı koşulu hayal etmeye cesaret edemiyorum, ancak açıklayıcı bir söylemi daima doygunluğa ulaşmaktan alıkoyan o bakiyeye ilaveten, bunun için her şey kendilerini çok iyi açıklayan metinlerde ve orada her şeyin bulunabileceği bir tarzda hazır olsa da inanıyorum ki, o aslında açıklanamayacak. Açıklama, profesörler, akademik söylem, kendisi filozof olan *par excellence* akademik figür ve Hegel olarak bilinen *par excellence* filozof konularında burada yapıyor olduğum, kendilerine yöneltilen bütün bu kınamalar içinde neden şununla karşılaştığımızı sormaktır: Hegel (filozof) çok temiz [*proper*] değildir ve onu okuduktan sonra yıkanıp temizlenmek, ona değen ellerinizi yıkamak [onunla ilişkinizi kesmek] zorunda olduğunuzu bile söyleyebilirsiniz. *Mukaddimeler*'den *Tekrarlanan Sayfalar*: "La Fontaine'i –en önemsiz fablı– Schopenhauer ya da Hegel'e tercih ediyorsam, bunun nedenini biliyorum.

"Bana şöyle görünüyor: 1. Daha az yorucu, daha fazla eğlendirici; 2. daha temiz [*proper*], daha az tiksindirici. ... Öyleyse marifet, yalnızca "küçük yazılar' ya da '*Sapates*',[8] büyük metafizikolikleri okuduktan sonra *saran*, tatmin eden ve aynı zamanda rahatlatan, temizleyen yazılar üretmektir".

Bütün diğer kusurlarının yanı sıra, filozoflar neden kirlidir?

Bunu açıklarken, bazı görünümlerin ışığında, olduğum düşünülen filozof olmayı da reddetmeliyim ve her şeyden önce temiz olsun ya da olmasın onu burada söyleyeceğim şeylere değen ellerini yıkamamaya [onlarla ilişkisini kesmemeye] zorlayacağım bir sahne yaratmalıyım. Ve bunu yapmak için bu sahneyi imzayla, onunkiyle, belki de benimkiyle ve ötekininkiyle tartışıp çözümlemem gerekiyor, çünkü (belki de) esasen bu filozofların biraz tiksindirici olma nedenlerinden biri, filozoflar olarak (bu felsefenin bir parçasıdır) onlardan hiçbirinin nasıl kısa kesileceğini, durulacağını (eserlerinin omeşumçokfazlaciltli karakteri bundan dolayıdır, Ponge'un tek bir *Cilt Bir*'i (*Volume One*) vardır) ya da kesileceğini ve böylece kısaltılacağını ve imzalanacağını bilmemeleridir. İmzalamak için kendi metnine son vermesi gerekir ve hiçbir filozof kararlılıkla ve tekil biçimde metnini imzalamayacaktır ve içerdiği bütün riskleri kabul ederek kendi ismiyle konuşmuş olmayacaktır. Her filozof isminin, dilinin, ortamının deyişini, zorunlu olarak temiz olmayan kavramlarla ve genelliklerle konuşarak reddeder.

Kendi payına Francis Ponge, yalnızca imzalayanları göklere çıkarmak ister. Ve bir kez imzalayanlardan çok iki kez imzalayanları, oraya her zaman varacağınızı varsayarak, ilk denemede oraya asla varmayacağınızdan şüphelenmemize yol açarak.

Yine de başlangıçtan itibaren *Bir Malherbe İçin* (*For a Malherbe*), yapması gerektiği gibi, metni bir şeye –destansı, atasözümsü, kehanetimsi bir kayda– dönüştürecek imzanın belirli bir *silinişi* ile imzanın inatçı bir *ikiye katlanışı* arasında bir ka-

8 "*Sapates*" –Güney Fransa'da bulunan bir tür Noel çorabı ve ayrıca Littré'ye göre bir elmasın bir limonun içine saklanmasında olduğu gibi, büyük bir hediyenin küçük bir hediye olarak gizlenmesi. Ponge'un şiiri "Preface to the Sapates"e gönderme yapılıyor (İng. ç. n.).

rarsızlığın –kararlılığın daima kararlaştırmak isteyeceği bir şey– pençesine düşer; buradaki varsayımım bunların bir şekilde aynı olarak sonuçlanmasıdır ya da her hâlükârda kendilerini basit bir ayrıma uygun kılmamalarıdır. "Bu sessiz dünya bizim tek yurdumuz. [Böylece bir sessiz yurt, dilsiz, söylemsiz, soyisimsiz, babasız, ancak bu durumda önceden uyarılırız: "tek yurdumuz olan bu sessiz dünyadan yalnızca sözü alan bizler, bunu belirli bir deyişe göre kullandığımızı ve sonunda kitaplarımızın evrensel kütüphanenin Fransız raflarına konulduğunu gözlemlemeyecek kadar aptal değiliz ve siz, Kibar Eleştirmenler, bunu kâle alabilirsiniz".] Üstelik belki de onu başka payeler arayışıyla terk eden şair dışında kimseyi asla sürgüne göndermeyen tek yurt. Ancak belki de insan, yalnızca kendi ismiyle imzalayarak kendisini bu yurttan sürgüne göndermez mi? Bu, atasözlerine, deyim yerindeyse formüllere, öyle çarpıcı (öyle otoriter) ve öyle aşikâr bir biçimde eğilim gösteren ve böylece imzasız da idare edebilen bazı mutlakçı düşünürler tarafından tutulan bir fikirdir. Ancak bu türden bir şair bu sessiz dünyada bir şey talep eder etmez (hayır, eder etmez değil! aslında büyük güçlükle ve zorla!) ona, yani bu sessiz dünyaya yeniden-giren bir nesne-eser üretir; kendisini o dünyaya nesnel biçimde yeniden-sokan bir eser. Diyebiliriz ki, şiirsel metinlerde müphemliğin ve apaçıklığın farksızlığını haklılaştıran şeydir bu, onların kehanetimsi karakteri.

Ve bu durumda kesinlikle imzalamak zorundasınız; ancak bu, nihayetinde imzanız olmadan da devam etmeye değer şeyler olan şeyleri imzalamamak, yazmamaktır da. Bu yüzden iyi bir imzalama tarzı, kötü bir imzalama tarzı vardır. Ölçü çizgisi, imza ile imzanın yokluğu arasından değil, *imzanın içinden* geçer. İmza da bu yüzden daima taşar. Bunun nasıl olabileceğini sormadan önce, imzalamayan, imzalamaksızın bir imza tarzına sahip filozoflarla onun bağlantısının müphemliğinin kısmen açıklanabileceğini kaydediyorum: "... Bana öyle geliyor ki felsefe, türlerinden biri olarak edebiyata aittir... Ve ... Tercih ettiğim başka türler var. ... Şu gerçektir ki *in petto** bir filozof, yani felsefe profesörlerimi hoşnut etmeye değer bir filozof ola-

* Latince. Yüreğinde, kafasında (gizli), kendine, saklı.

rak kalmak zorundayım –felsefenin ve dünyanın saçmalığına ait olduğuma kanaat getirmiş olsam da– iyi bir edebiyat adamı olarak kalmak ve böylece size keyif vermek için..." (*Proems*'den *Repeated Pages*)

Ve geri kalanlarımız gibi Malherbe'nin de kendisini çekip çıkartmak zorunda olduğu *kaos*u isimlendirdikten sonra, "şunu da ilave edelim ki, ismini imzaladı, hem de bir değil, iki kez".

Bir eseri –imzadan vazgeçildiğinden dolayı söylerken suskun ve böylece sessiz– bir şeye dönüştürme süreci, yalnızca imzayı *metne* kaydetmekle gerçekleştirilebilir; bu da artık imzalamama sürecinde iki kez imzalamak anlamına gelir. Bu noktadan bir kez daha geçmek zorunda kalacağız.

Daha fazla tanıtlayıcı olmak gerekirse, övgümün coşkusuyla şimdi onun kirliye karşı ya da daha çok bulaşığa, lekeliye karşı temiz [*proper*] olanın tarafını tutma kararlılığını ortaya çıkaracağım, bütün bir öyküyü açığa çıkaran, zaman alan ve kendisini ayrıştıran bir ayrımı: Kirli şey yoktur, yalnızca bulaşık bir şey, kirli kılınan temiz bir şey vardır. Bu, batırılmıştır;[9] çünkü murdarlık, göstereceğimiz üzere sıkça sıvı araçlardan kaynaklanır ve böylece uygun bir bezle emilmesi gerekir. Temellük ederek. Temiz [*proper*] olan batırılır. Bulaştırılan şey batırılır.

Bu, proper'm ilk anlamıdır, ki bu durumda diğer anlamı (property'nin proper'ı) yoğunlaştırmaya devam eder, ancak tuhaf bir tarzda yoğunlaştırır, düşünce tarzıma göre (geliştirmeye zaman bulamadığım bir itiraz), basitleştirimini fazlasıyla hızlı biçimde onayladığı bu semantik materyalizm bir yana, semantik yoğunluktan tamamıyla farklı bir şey üreten bir tarzda.

O, her yerde temiz [*proper*] olanı göklere çıkarmıştır. Örnekleri çoğaltmanıza izin vereceğim. *Çamaşır Makinesi*'ni (*The Washing Machine*) düşünün;[10] bu, onun bütün nesneleri gibi ilave olarak ya da önceden bir yazıdır da, sayfa üzerinde duran,

9 Fransızca *se mouille*, "gets wet" ["ıslanmak"] anlamına gelir; Derrida *mouiller* "to wet" [ıslatmak"] ve *souiller* "to dirty" ["kirletmek"] uyağından yararlanıyor. İngilizce geçişli fiil "to moil" ["batırmak"] ıslatmak ya da kirletmek anlamına gelir (İng. ç. n.).

10 *La lessiveuse* –yalnızca çamaşır makinesi değil, ayrıca çamaşırcı kadın, bu yüzden izleyen erotik sahne (İng. ç. n.).

istikrarlı, sabit bir duruş olan bir yazı. Çamaşır makinesi "çok sabırsız biçimde yazılır": "Yine de önceden çamaşır makinemizi –tripoduna yerleştirebildiğimiz gibi– sayfanın ortasına bu şekilde, trankonik biçimde yerleştirmiş olmamız gerekmez mi?"

Çamaşır makinesinin dönüştüğü (kendisini buna asla indirgememesine rağmen ve nedenini göreceğiz) yazı faaliyeti ya da sahnesi bir *yeniden-temellük*tür.

Ve çamaşırı, mendili ya da bezi pak ve temiz [*proper*] kılma olgusu, yalnızca metin ve mendil arasında, sünger havludan [*sponge-towel*][11] henüz söz etmiyoruz, son zamanlarda çok fazla kullandığımız benzerlik ışığında değil, ayrıca çamaşırın temellükü bizi bu yazı türünün iç çamaşırlarına yönlendirdiğinden dolayı bizim için çok önemli bir şeydir. Çamaşır makinesi öyle tasarlanır ki, "*iğrenç* [iğrenç sözcüğünü vurguluyorum –J. D.] mendil yığınıyla doldurulmuş olmasından hissettiği iç duygu, fokurdayan kızgınlık, varlığının üst tarafına yönlendirildiğinde, midesini –az çok sürekli– bulandıran *iğrenç* mendil yığınına yağmur gibi boşanır, onun bir süreç oluşu bir arındırmayla son bulmalıdır.

"Öyleyse, işte tam da gizemin özündeyiz. Bu Pazartesi akşamı güneş batıyor. Ah evkadınları! Ve sen, çalışmanın sonunda, nasıl da sırtın ağrıyor! Ama böyle uzun bir gün boyunca ezildikten sonra (hangi şeytana uyarak böyle konuşuyorum?) bak ne kadar temiz ve düzgün [*proper*] kolların var, ne saf ellerin, en ağır meşakkatle yıpranmış!"

Ve bu erotik sahneyi kısaltmak, her seferinde imza sahibini metnin içine sokan ve çamaşır makinesinin *yanında* onun ellerini "sizin kıymetli kalçalarınıza" koyarak (ev kadını, "tıpkı soylu malzemesininki gibi mavi bir" önlüğü çözmeden önce "musluk tıkacını çıkaran bir çamaşırcıdır), ancak imza sahibini yeniden-temellük işiyle meşgul de göstererek ve daima her iki taraftan (çamaşır makinesinin karşısında o, kendisi olmadan da gayet güzel idare edebilecek çamaşır makinesini betimleyen çamaşır makinesidir) –burada bu erotik sahneyi

11 *Serviette-éponge*, açık nedenlerden dolayı, daha doğru olan "Turkish Towel" ["Türk Havlusu"] yerine "sponge-towel" ["sünger-havlu"] olarak çevrilmiştir (İng. ç. n.). [Bu metnin burada yeniden basılmayan ilerideki kısmında Derrida, sünger-havlunun dokusuna fazlasıyla anlam yükler (Ed. n.).]

kısaltmak, durulama sürecidir: "... evet, konumuza geri dönmek zorundayız yine; bir kez daha ideamızı temiz suyla durulamak zorundayız:

"Kesinlikle çamaşır makinesine girer girmez çamaşır zaten kabaca temizlenmiştir. Makine, esasen pislikle, örneğin kurumuş, pis ve mendile yapışmış sümükle temasa geçmemiştir.

"Yine de makinenin, içindeki şeyler hakkında bir pislik ideasını ya da yaygın bir pislik duygusunu deneyimlediği hâlâ bir gerçek, ki duygular, fokurdamalar ve çabalar aracılığıyla bunun üstesinden gelmeyi becerir –mendili ayırmakla: Öyle ki, bir *taze* su felaketiyle durulandığında bunlar aşırı derecede beyaz görünmeye başlayacaklar...

"Ve aslında işte mucize:

"Bin beyaz zambak aniden açılıyor –yenilgiye değil, zafere delalet– ve bunlar belki de civarın sakinleri arasında bedensel temizlik [*propriety*] göstergesi değildir yalnızca".

Daima *taze* (vurgu bana ait) suyla durulama anı belirleyicidir, bununla metnin sonuna yerleştirilen bir kararı taşıdığını kastediyorum. *Sabun*'da (*Soap*) olduğu gibi, "zihinsel yıkanma"nın sonunda, "öznenin tükenişi"nden sonra. *Durulama* (*Rinse*) tek sayfaya yerleştirilir, son sayfaya: "... *Bitirmek zorundayız. Yorulmuş ten çok temiz olsa da. Sabundan istediğimizi aldık. Hatta belki de biraz daha fazlasını*". [Bu, imzanın gerektir*diği(nden) biraz daha fazla*dır –bol suyla yıkanmış bir paraf, formül bu. Ve *paraf* sözcüğü kökeninde *paragrafla* aynıdır.] "Bir taze su paragrafı. a) Bedenin –b) sabunun durulanması..."

Sabun, yıkayan ve yıkanan özneyi ifade eden *o taş-kalıntı-türü* de durulanmak zorundadır: "Onun topluma girişi ve böylece, sonuçta, bir kişinin kendi kişisel kimliğini kavramasını, bu kimliği olmadığı şeyden ayırmasını, bol suyla yıkayıp karbonunu çıkarmasını sağlayabilecek bir öteki (varlık ya da şey) ile, bir nesne ile ilişkiye sokulması değil midir bu? Kendisini anlamlandırmasını sağlayabilecek bir öteki ile ilişkiye sokulması değil midir?"

Anlamsız (anlam ya da kavram dışı) olanla kendini anlamlandırma; imza atmakla aynı şey değil midir bu? O, bir yerde,

anlamsız olanın "hijyenik" olduğunu söylüyor. Daha sonra bu sözcüğün yararlı olduğunu anlayacağız.

Çamaşıra ve tazeliğe (ayrıca, her zamanki gibi, *çamaşır* ve *taze* sözcüklerine de) zorunlu olarak bağlanan temizlik [*proper*] arzusu, daima iş başındadır burada (onun diğer altbelirlenimleri arasında çamaşır mandalını sünger havluya iliştiren *çamaşır* (*linen*) sözcüğündeki gizli, fonik, semantik ve grafik lifi şimdilik atlıyorum: Bekleyebilir bu)[12] –iş başındadır burada, başka bir deyişle *Karanfil*'in (*The Carnation*) önünde tehdit edilir, genişletilir ve titrer: "Gövdenin ucunda, zeytinden, yaprakların yumuşak kapçığından olağanüstü çamaşır lüksü açılmaya başlar."

"Karanfiller, bu olağanüstü çaputlar.

"Ne kadar temizler [*proper*]".

...

"Onları solursanız, karşıtı hapşırmak olan bir zevk duyarsınız.

"Onları görürseniz, çamaşırına özen gösteren bir genç kızın hoş şeritlere ayrılmış[13] iç çamaşırını gördüğünüzde duyduğunuz zevki duyarsınız."

Sabırla bekleyelim, bu "genç kız"ın [*fille jeune*] bacakları arasında, (bize onun bir bakire [*jeune fille*] olup olmadığını söylemiyor) ve bu sırada orada bir sünger bez [*sponge-cloth*] bulmaya çalışalım. Aynı anda karşı sayfada (burada yazma uğraşını "özsaygı meselesi, daha fazlası değil" şeklinde tanımlayarak başlayan karanfil üzerine birkaç not vardır) sözlükte sınıflandırılan ve gruplandırılan bazı sözcükler arasında (onun bütün cahil bilimcilikleri büyük bir karmaşaya batırmak için yaratılmış en güzel nesne/mizası[14]) *fraîcheur* [tazelik] gibi *fr* ile başlayan bütün sözcüklerin belirli bir çamaşır kullanma tarzını tanımladığını fark ediyorum:

12 Derrida, metnin burada yeniden basılmayan daha sonraki kısmında bu lifi ele alır (Ed. n.).

13 Burada kelimesi kelimesine çevrilen *déchirée à belles dents* ifadesi genellikle figüratif biçimde "slandered" ["kara çalınmış"] anlamıyla kullanılır [Ed. n.].

14 Derrida daha önce *objeu* terimini *objet* ("object") ["nesne"] ve *enjeu* ("stake, in a bet") ["kumarda ortaya sürülen para, miza"] sözcüklerinden türetmiştir (Ed. n.).

"*Frounce* [*Froisser*]: Buruşturmak, düzensiz kıvrımlara neden olmak. (Köken, bir hışırtı.)

"*Frizz* [*Friser*]: (Bir havluyu) küçük büklümler oluşturacak tarzda kıvırmak.

"*Frip* [*Friper*], buruşturmak anlamında *fespa*'dan, *fespe* ile karıştırılır, çaput ve bir tür pelüş, püsküllü saçak demektir.

"*Fringes* [*Franges*]: Saçaklar, etimolojisi bilinmiyor ..."

Bilinmeyen bir soykütüğüne sahip bu son sözcük, imza sahibinin verili ismiyle en çok benzerlik gösterendir ve saçaklar [*fringes*], hem açık yüreklilik [*frankness*] ya da imtiyaz [*franchise*] tarafındaki kenarlarında hem de kesit [*fracture*], kısım [*fraction*] ya da kesik olduğunu bildiğiniz parça [*fragment*] tarafındaki kenarlarında serbest bırakma [*freeing*] ve azat etme [*affranchising*] (özgürleştirme, kurtarma, damgalama, bir borcun ödenmesi) için olduğu kadar kesim için de uygun olan şeye işaret eder.

Söylediği gibi, "konuşulan söze karşı, etkili ve güzel konuşulan söze karşı" yazıyorsa eğer o, aynı hareketle kire karşı da yazar. Her şeyden önce kir, kirli çamaşırlarda olduğu gibi, bedene en yakın yerde bulunur. Bu yüzden *Edebiyat Pratiği* (*The Practice of Literature*) şunu kaydeder: "Bir sohbetten, konuşmadan sonra, genellikle kir, yetersizlik, karmaşık şeyler hissine kapılırım; hatta entelektüel insanlarla, biraz derinleşen, şeylerin temeline doğru bir parça derinleşen bir sohbetten sonra bile. Pek çok aptalca şey söyleriz. ... Bu temiz [*proper*] değil. Ve yazı yazma isteğim, bir sohbetten sonra evime döndüğümde ortaya çıkar, eski elbiseleri, eski gömlekleri bir sandıktan alıp diğer sandığa koyduğum izlenimine kapıldığım bir sohbetten sonra, bilirsiniz bunlar çatı arasındadır, çok tozlu, çok kirli, biraz terli ve kirli, rahatsızlık verir. Beyaz bir kâğıt görürüm ve şöyle derim: 'Belki de, biraz dikkatle, düzgün bir şey, tertemiz bir şey yazabilirim'. Bu, genellikle yazmanın nedeni, öyle değil mi, belki de temel nedenlerinden biri".

Mukaddimeler'den tam da *Yazma Nedenleri* (*Reasons for Writing*) başlıklı parça, hemen hemen aynı şeyi söyler; ancak bu parçadan, Fransız dilini fazlasıyla kirlendiğinde yeniden-temellük etmek ya da başka bir deyişle yeniden-Fransızlaştırmak/Fran-

cisleştirmek* için kendileriyle ele aldığı araçları tıpkı mandallar gibi çok iyi tanımlayan birkaç cımbız almak istiyorum: "Sözcüklerin kendileri dikkate alınırsa, *pek çok aptal ağızda razı oldukları alışkanlıklar göz önüne alınırsa*, bırakın yazmayı, konuşmaya bile karar vermesi büyük bir cesarettir. *Cımbızlarla toplanmayacak bir yığın kirli çaput; heyecanlandırmak, sarsmak ve bir yerden diğerine taşımak için bize sundukları şey budur.* Sessiz kalacağımız yönündeki o gizli umutla. Peki, öyleyse meydan okumayı kabul edelim!"

Meydan okumayı kararlı biçimde kabul etmek, öncelikle Fransız dilinin genelleşmiş bir alıntısı olarak cımbızları kavramaya ve tırnak işaretleri arasındaki sözcükleri ele almaya bağlıdır. Onun metinde içerilen imzası bile, tırnak işaretleri arasına alınacaktır.

İmza, imza sahibi tarafından tırnak işaretleri arasında nasıl tutulabilir?

Tırnak işaretlerini cımbızlarla karşılaştırırken işleri çok ileriye götürmüyorum. O bunu kendi başına gerçekleştirmiştir ve kesinlikle "özel isim" [*proper name*] ifadesindeki "özel" [*proper*] sözcüğü etrafında –"bu, tırnak işaretleri arasında, başka bir deyişle cımbızlarla gerçekleşir".

Ve böylece kirden kaçmaz o; kir ile, kire karşı, kir üzerine, kir hakkında yazar. Onun meselesi budur.

Augeas Ahırları'nda (*The Augean Stables*) şu kaydedilir: "Ne yazık, en büyük dehşetle aynı iğrenç düzen tam da *bizim içimizden* konuşuyor. ... Fırçalarını ıslatmak için ellerinde ancak tek bir kap, çağların karanlığından herkesin kendi renklerini seyreltmek zorunda kaldığı tek bir muazzam kap olan ressamlarmışız gibi bu geldi başımıza... Augeas ahırlarını temizleme meselesi değildir bu, kendilerine ait [*proper*] gübre aracılığıyla onları fresko resimleme meselesidir".

Fresko resimleme –başka bir deyişle, yine taze yüklemelerle. Fresko, isminin de belirttiği üzere, taze olanı doğrudan yoğurur (freskonun yoğurduğu şeye rağmen bu sözcüğü sever

* "Yeniden-Fransızlaştırmak" anlamına gelen "refrenchify" sözcüğüyle oynayan "refrancify", Francis Ponge'un ismine göndermede bulunmaktadır: "Yeniden-Fransızlaştırmak/Francisleştirmek".

o); toprak ve su bileşimlerinde rengi, işlenmiş hamurun nemli tazeliğiyle karıştırır. Bu anlamda *The Pre*, başka şeyler yanında freskoya da yol açacaktır.

"Augeas ahırlarını temizleme meselesi değildir bu, kendilerine ait [*proper*] gübre aracılığıyla onları fresko resimleme meselesidir".

Kendilerine ait [*proper*] gübre. *Ait* [*proper*] sözcüğü kendisini kamulaştırmakla ve kendisi için yeniden-temellük etmekle tam da gübrenin içinde oynar.

Tam da bu maddeye yavaş yavaş nüfuz eder.

(Bedenin) çamaşırında, onun mendilinde, metninde *proper* hem propriety'yi hem de property'yi kuşatır. Property: Deyişsel olan, şeyi, imza sahibini temellük eden ve şey tarafından, imza sahibi tarafından temellük edilen kendi betimlemesini ya da daha çok bir yazımını kendi sessizliğine uygun olarak, başka bir deyişle tekil biçimde dikte eden şeyin *idion*'ı. *İdion*'ın bu çifte temellükü, tam da burada, *Karanfil*'in girişinde, "iç çamaşırları"nın "temizlik"iyle [*propriety*] kışkırtılan esriklikten biraz önce bildirilir: "Şeylerin dile meydan okuyuşunu kabul etmek. ... Şiir midir *bu*? ... Bana göre, bir ihtiyaçtır, bir *bağlanma*dır, bir hiddettir, bir özsaygı meselesi, daha fazlası değil. ... Bir şey verilir verilmez –ne kadar sıradan olursa olsun– onun gerçekten özel bazı nitelikler sunduğunu anlarım... Bunlar çekip ayırmaya çalışacağım niteliklerdir.

"Hangi *ilgi*yle bunlar *ayrılır*? İnsan zihninin *yatkın* olduğu ve tek başına rutininin kendisine temellük etmekten alıkoyduğu bu nitelikleri kazanmasına yol açmak." *Meydan okuma*yı, *bağlanma*yı, *ilgi*yi ve *ayırma*yı vurguluyorum.

(Bu sürecin, olayların ve hatta devrimlerin üretimiyle ve zorunlu olarak ortaya çıkacak dipsiz kuyuya yerleştirmeyle uğraşmayı vaat etmesi –başka bir yerde ve başka bir tonda– Marx'm *Aneignung*'u ya da Heideggerci şeyin *Ereignis*'i [*Ring*, yani halka şeklinde nesne ve *Reigen des Ereignes*, yani hem özgüleşim (*propriation*) hem de olay] ile karşılıklı konuşmaya sokmamız gereken bir şeydir.[15])

15 Marx *Kapital*'in başından sonuna *Aneignung*'a ("appropriation" ["temellük"]) ve Heidegger geç yazılarının başından sonuna *Ereignis*'e ("event"

Bu bahis neden olanaksızdır ve bu olanaksızlık, hem anıtsal hem de ölümsel bir boyut bahşederek bir Ponge imzasının yükselmesini, dikilip uzamasını neden olanaklı kılar, buna neden yol açar? Bu ölçüye duyulan ilgi nedir? Bu bahisteki risk nedir?

Bir parça karışıklık pahasına bile yanıtta biraz acele edeceğim.

O, sonsuz bir borçtan kendisini aklamak zorundadır. Ve biz her hâlükârda, daima büyülenmiş olarak, nasıl borç altına girileceğini bilecek birinin yasası altındayızdır.

O, borçludur/borçsuzdur.[16]

Burada bükülme sonsuz bir borcun kendisi tarafından erteleneceği ve asla silinmeyeceği olgusunda yatar, ki bu da tuhaf biçimde aynı şey demektir. Bu yüzden o, borçludur/borçsuzdur. Şey olarak neyi adlandırıyorsa ona göre. Şey, sessiz olsa da kendi koşullarını dikte eder ve sessiz olduğundan dolayı sözleşmeye girmez. Şey, sorumluluk taşımaz; tamamıyla öteki kalan, kayıtsız ve asla kendisini bağlamayan şeye karşı o, başından itibaren tek başına sorumludur. "Nesnenin en büyük hakkını, bir şiirin karşısına konulabilecek belirlenemez hakkını onaylamak... ... Nesne daima daha önemlidir, daha ilgi çekicidir, (haklarla dolmaya) daha yatkındır: Bana karşı hiçbir ödevi yoktur, ona nispetle bütünüyle ödeve bağlı olan benim". (*Banks of Loire* ya da şey tarafından alt edilme tarzı, düzenli olarak, onu "sözel bir bulgu değerine sokulma"ya "kurban" bile etmeden, "nesnenin kendisine, ham, *farklı* olarak, özellikle, zaten [şimdiye kadar] hakkında yazdığım şeyden farklı olarak neye sahipse ona" daima geri dönerek.)

Yasa giderek daha tehlikelidir, sınırsızdır, kurbana doymaz biçimde açtır; çünkü bütünüyle öteki bir şeyden (şey) kaynaklanır, hiçbir şey talep etmeyen, kendisiyle bir ilişkiye bile sahip olmayan, kendisiyle ya da herhangi biriyle hiçbir alışverişi olmayan ve bir özne olmayan (antropomorfik ya da teomorfik,

["olay"]) göndermede bulunur (İng. ç. n.).

16 *Lui s'endette* ifadesi ("he is indebted") ["o, borçludur"] ayrıca *lui sans dette* ("He without debt") ["O borçsuz"] olarak da işitilebilir (İng. ç. n.).

bilinçli ya da bilinçsiz, bir söylem ya da sözcüğün yaygın anlamıyla bir yazı biçimi bile değil) –kısacası, ölüm– bir şeyden. Her şeyi talep eden ve *hiçbir şeyi* talep etmeyen şey borçluyu (uygun biçimde [*properly*] *benim şeyim* demek isteyen bir borçlu) bir mutlak heteronomi ve sonsuz biçimde eşitsiz ittifak durumuna sokar. Öyle ki, ona göre aklanmak ya da en azından "meydan okumayı kavramak", asla imzalamadığı sözel bir sözleşmeye uymak değildir, aksine kendisinin imzalarken *zorunlu* olan şeyi yapmasıdır; öyle ki, sonunda hakikat adını verdiği şeyin orgazmik coşkusunda kendi imzasını dayatarak ya da ekleyerek metnini hem imzalayabilir hem de metnini bir imzaya dönüştürmekle şey, evet, kendisini imzalamaktan başka hiçbir şey yapmamaya, kendisine işaret etmeye (bkz., *Soap*'un sıradışı *Appendix V*'i), bir yazı-imza haline gelmeye ve böylece Francis Ponge'la bir sözleşmenin mutlak deyişi, yani karşı-imzalanmış tek bir imza, iki kere imzalayan tek bir şey konusunda sözleşme yapmaya *zorlayabilir* –bunu-yapmaya-zorlayabilir. Ancak elbette bu sözleşme gerçekten de bu tür bir şey değildir: Belirli bir tarzda imzaların takasında hiçbir şey takas edilmez; ve öte yandan olay her tek seferde deyişsel olduğundan, ne şey ne de kişi belirli bir imzalar koitus'unun anlık tekilliğinin ötesine bağlanmaz. Ve imzaların karışması, değerini yalnızca bütünüyle ötekinin olaya girişine neden olmakla kazandığından, bu bütünüyle öteki her iki yanda da sözleşme dışı, kayıtsız, ilgisiz kalır. Karşı-imza onun olmasına izin verir (*Mukaddimeler*'de aşk konusunda söylendiği üzere, yaşamasına izin verir). Şey açısından olduğu kadar, Ponge açısından da geçerlidir bu; onu okuduğumuzda, bu hayati bağlanma *ve* uçarılık duygusu, hem nasıl burada olunacağını hem de nasıl bağlantısız kalınacağını bilen birinin, bağlantısız kaldığını bilen birinin duygusu olarak buradan kaynaklanır. Hem ciddi hem de eğlenceli olan bir "al ya da bırak"a, hep ve hiçe, ya hep ya hiçe, söylenen ve yapılan her şeye ilişkin bu biricik tonlama buradan kaynaklanır.

Onun pratiğe geçirdiği şekliyle dipsiz kuyuya yerleştirmenin yapısı, bana kalırsa her seferinde bu sahneyi tekrarlıyor: Her seferinde, ancak her seferinde zorunlu olarak deyişsel bir tarzda, tam da imzanın biçimini etkileyen bu "ayrımsal nite-

lik", bu sonuncusu *ötekinin imzası* olarak kalır. Buradan imzanın sonsuz anıtlaştırılması ve ayrıca onun geri dönüşü olmayan yayılımı ortaya çıkar; bu imza artık tek bir özel isme değil, ancak yeni bir *signatura rerum*'un* ateolojik çoğulluğuna bağlanır.

Şeyin bu zorba *yapacaksın*'ı hakkında tekil olan, kesinlikle kendi tekilliğidir. Her seferinde yeri doldurulamayan bir buyruğun tekilliği, nadirliği onun yasa haline gelmesini engeller. Ya da daha çok, isterseniz bu, derhal ihlâl edilen (daha doğrusu, diyelim ki *kurtulunan* [*franchie*]) bir yasadır; bu yasayla tekil bir bağ içinde yerleştirilmeye derhal tepki gösteren biri, böylece deneyimlese ve onaylasa bile kendisini bu zorbalıktan kurtarır. Ve ardından imza sahibi, şeyin imzalamasını sağlayacağı, şeyin tekil bir sözleşmeye girmesini ve dipsiz kuyuya yerleştirme aracılığıyla bu tekil talebi yasaya dönüştürmesini sağlayacağı zaman –bunu daha sonra ele alacağız– bu yasadan ikinci kez kurtulunacaktır. Özgürleştiren ve kurtaran ihlâl, dipsiz kuyudaki tekrar yasası olacaktır.

Ve uygun biçimde [*properly*] Ponge'un adımı, dur'u.[17]

Bu okuma varsayımının iki başlangıç sonucu vardır. Hemen ilk etapta, kendi borcu temelinde ve kendisini borcun içine borçsuz biçimde yerleştirme olgusu temelinde (didaktik, etik, politik, felsefi vb.) buyruğa karşı hiddetleniyor göründüğü tam da bu noktada, metinleri bir ders ve bir ahlâk dersi biçimine bağlanır, bu biçimde buyurur, zorlar ve öğretir. *Making of the Pre*'ye *Önsöz*'de ödev ve fark hakkında söylediklerine bakınız; bu yüzden ödevin ve ihtiyacın, "şüphesiz etiğimi davet ediyor göründüğü şey"e (*For a Malherbe*) göre bir tür ödev dikte ettiğini öne sürer. Kendisinin yaptığı gibi biz de onun (etik, politik, retorik, şiirsel vb.) bir ders verdiği gerçeğini kabul etmeliyiz: Ders almak için değil, ancak bir dersin verilebileceği ve alınabileceği temeli –formül, halka (borç kendisini borçlandırır/borçsuz kılar)– anlamak için. Tehlikeli, nazik, inatçı. Onun dersi (etiği, politikası, başka bir deyişle felsefesi) bana göre (aslında onu homurdanmadan hiç dinlemedim) dersin oluşturulduğu,

* Her şeyin imzası.

17 *Le pas de Ponge*: hem Ponge'un adımı hem de Ponge'un negatifi, "no"su ["hayır"] (Ed. n.).

Ponge'un herhangi birinden daha iyi açıkladığı ve böylelikle etik örneği edebiyat gövdesinde iş başında gösteren –bundan çok kolay şüphelenebiliriz– temelden daha az ilginçtir. Bu yüzden onun verdiği dersi *dinlemekten* çok, bir ders olarak, başka bir deyişle artık bir ahlâk dersi değil, ahlâk *üzerine* bir ders olarak, göreceğimiz üzere soykütüğünün ahlâkından hareketle betimlediği ahlâkın soykütüğü *üzerine* bir ders olarak *okumayı* tercih ederim.

İkinci sonuç: İki (bağlanmış-ayrılmış) bütünüyle öteki, sözleşme sürecinin dışında olduklarından, erişilmez olduklarından ve onların (o ve şey) olmalarına izin vermekten başka herhangi bir şey asla yapamayacağımızdan, okumayla ilgilenen ya da bizi okumayla ilgilendiren ve bizi okumaya bağlayan şey, kaçınılmaz şekilde *onların arasında*, ortada gerçekleşen şeydir: Aradakiler (isimler ve şeyler), tanıklar, aracılar, *onların arasında* devam eden olaylar, ilgili taraflar.

Geriye bir adım atıp durarak bu konuya dönüyorum.

Bu proper çift ya da çifte proper (propriety ve deyişsel property, ayrıca *dipsiz kuyuya yerleştirilen* properın çifti) imzayla nasıl üretilir?

Bir ilk ve yetersiz yaklaşım olarak, üç imza kipliği ayırt edebiliriz. Birincisi, uygun [*proper*] anlamda imza adını vereceğimiz, bir dil içinde telaffuz edilen ve bu şekilde okunabilen özel ismi temsil eder. Özel ismini (bir kimlik kartı dolduruyormuş gibi) yazmakla yetinmeyen, ancak aslında yazanın kendisi olduğu gerçeğini (olabilirse eğer) doğrulamakla meşgul birinin edimi: İşte benim ismim, ben olarak isimlendirilen kendime göndermede bulunuyorum ve bu yüzden bunu isimle yapıyorum. Aşağıda imzası bulunan ben, onaylıyorum (evet, şerefim üzerine). Birinin özel isminin otobiyografisi ile bir imza arasındaki çizgi (bu yüzden *de facto* ve *de jure*) çetin sorunlar ortaya koyar, bunlardan daima olduğu üzere kaçınmak istemiyorum (aksine, *benim* buradaki sorunum bu), ancak şimdilik geçiyorum.

Birincisi için bayağı ve karmaşık bir metafor olan ikinci kiplik, bir imza sahibinin kazayla ya da kasıtlı biçimde kendi ürününde bırakabileceği deyişsel işaretler dizisidir. Bu işa-

retler bir dil "içinde" telaffuz edildiği ya da okunduğu şekilde özel ismin biçimiyle hiçbir bağa sahip değildirler. Ancak bu durumda özel ismin bir dil içine dâhil edilmesi asla olağan bir iş olarak gerçekleşmez. Bazen bunu bir yazarın, heykeltıraşın, ressamın ya da hatibin üslubu, eşsiz deyişi olarak adlandırırız. Ya da bir müzisyenin, bu sıfatla ilk anlamında kendi imzasını, yani nominal imzasını bizzat esere kaydedemeyen tek kişinin: Müzisyen metnin içine imza atamaz. Bunu yapacağı uzamdan ve bir dil aralığından yoksundur (eğer eserini başka bir semiyotik sistem, örneğin bir müziksel notasyon temelinde üstkodlamazsa). Bu ayrıca onun fırsatıdır da.

Bu ikinci anlamla uyumlu olarak, diyelim ki özel ismi okumak zorunda kalmaksızın eser Ponge ya da X olarak imzalanır.

Üçüncüsü ve burada daha karmaşık olanı, genel imza ya da imzanın imzası olarak, yaygın anlamıyla imza tarzına göre, yazılı eserin bir *edim* (eylem ve arşiv) olarak kendisine işaret ettiği, kendisini betimlediği ve kaydettiği, bize okuma fırsatı sunmakla kendisini kapanıştan önce imzaladığı dipsiz kuyuya yerleştirme kıvrımına işaret edebiliriz: Kendime göndermede bulunuyorum, bu yazıdır, *ben* bir yazıyım, bu *yazı*dır –dipsiz kuyuya yerleştirme başarılı olduğunda ve böylece ayrışıp bir olay ürettiğinde, imzalayan öteki, öteki olarak şey olduğundan *hiçbir şeyi* dışarıda tutmayan yazı. Bu yalnızca kitaplarda değil, ayrıca devrimlerde ya da Francis Ponge'un *Sapates*'i arasında da gerçekleşir.

İlkece bu üç kiplik yapısal olarak farklıdır. Ancak Francis-Ponge'un (ismi ile soyismi arasına bir tire koyuyorum) bu üçünü bir tekine nasıl katabildiğini ya da her hâlükârda bunları aynı drama ve aynı orgazm için aynı sahnede nasıl birleştirebildiğini göstermek istiyorum –ve bu onun üslubunu, parafını ya da böyle bir şey varsa kendisinin özel faaliyetini kuran şeydir.

Özel ismin (ilk kiplikteki) imzasını üreten *ve* yasaklayan yasa şudur ki, sona atılan bir imza olarak imzanın artık metnin dışına düşmesine izin vermemekle ve onu metnin gövdesine sokmakla, onu bir şey ya da taştan bir nesne içinde anıtlaştırırsınız, kurarsınız ve dikersiniz. Ancak bunu yaparken metnin

üzerindeki mülkiyetin kimliğini, unvanını da kaybedersiniz: Onun bir şey ya da bir cins isim olarak metnin bir uğrağı ya da bir parçası haline gelmesine izin verirsiniz. Ereksiyon-mezar düşer.[18] Adamın adımı ve durması [*pas d'home*].

Bu yüzden imza aynı anda devam etmek ve yok olmak, yok olmak için devam etmek ya da devam etmek için yok olmak zorundadır. *Böyle yapmak zorundadır, o eksikliktir,*[19] önemli olan budur. Yok olmakla devam etmek zorundadır, *yok olmakla devam etmekte* başarısız olur, *yok olmak zorunda olmak zorundadır, henüz yok olmak zorunda olmak zorundadır*, bir eşzamanlı ve çifte talep, bir çifte ve çelişkili varsayım, bir çifte zorunluluk, *Glas*'ta imzanın *çifte bandı*, çifte bant, çifte bant(lar), bu yüzden çift(ler) bandı olarak tercüme ettiğim bir *çifte bağ*. Yok-olmayadevam edebilsin diye bir imza olmak zorundadır. O, eksikliktir, bu yüzden bir imza olmak zorundadır, ancak onun eksiklik olması zorunludur, bu yüzden bir imza olmak zorunda değildir.

İstediğiniz şekilde onu yazmak zorundadır, karşı-imzalanmış imzadır böylesi, yararsız ve vazgeçilmez, eklentisel.

Belki de bir özel isimden daha fazla olmasa da biraz rastlantısal olan ve üstelik bu "soykütüksel-analojik" ağaç figürüyle (*Interviews of Francis Ponge with Philippe Sollers*) yeterince motive edilen bir hareket noktasıyla başlayalım; en eski arşivlerden biriyle, *Mutlu Yaşama Nedenleri*'nden alınan (s. 1928-1929) ağaçla başlayalım.

İdion'a ve "aynı anda" –"tezgâhımızdaki yeni bir araç" (ağaç üzerindeki ağaç) ile birlikte– "kalemimi kavramamı sağlayan güdü"yü yaratan "eşsiz koşullar"a değindikten sonra –"yeni bir deyiş izlenimi" bırakmak için şeyleri "kendilerinin bakış açısından" betimlemek amacıyla o, "daha sonra bir yazarın bütün eserleri"nin "sırasında bir şey olarak düşünülebileceği" koşulla-

18 *L'érection tombe*: hem "the erection-tomb" ["ereksiyon-mezar"] hem de "the erection falls" [ereksiyon düşer"] (Ed. n.).

19 *Il faut* hem "it is lacking" ["o eksikliktir"] hem de "it has to, one must" ["zorundadır, mecburdur"] anlamlarına gelir; ayrıca "it is faulty" ["kusurlu(dur)"] anlamında *il faux*'nun eşseslisidir (İng. ç. n.). [Bkz., Derrida'nın bu deyişin erken biçimi *Ci falt* için dipnotu; bu kitapta "Yasanın Önünde", dpnt. 19 (Ed. n.).]

rı açıklar: "yalnızca her şiir için bir retorik değil" ya da "her yıl veya her eser için bir tarz" değil.

Daha sonra ağaç figürü kendisini sanki şans eseri dayatır: "... bir ağacın doğal çabasıyla her dönemde birbirlerinden ayrılan üst üste kabukları gibi". Şimdi hatırlayacağımız üzere temel ideası kendisinden kuru odunlar (tabutlar ve masalar da) yaptığımız bir çam kerestesi ideası olan ağaç, 1941'de, karşı-kural kuralını ilan eden bir mektupta yeniden ortaya çıkar: "... 'yazar ismine layık' her yazar kendisini önceleyen bütün yazılara *karşı* –özellikle bütün mevcut kurallara karşı yazmak zorundadır (*zorlanır, zorunda bırakılır* anlamında *zorunda*)". (Burada Ponge'un kurallara karşı, tamamıyla kuralların kökenine karşı olduğunu hatırlamamız gerekir.) Mektup şöyle devam eder: "Her şair için bir tekniği ve hatta sınır durumda her şiir için –konusunun belirleyeceği– bir tekniği tercih ederim.

"Böylece, eğer bu şekilde ortaya koymama izin verilirse, *Çam Ormanı*'na göre –en kuru odunları (yaşamı boyunca) sağlayan çam ağacı değil midir?...

"Aşırı özenti mi? –Şüphesiz. Ancak ne yapabilirim? Bu tür bir güçlüğü hayal eder etmez, onunla yüzleşmemiz onur meselesidir... (ve sonra yine eğlencedir bu)".

Burada eğlence bir ikincil değer değildir. Ve bir kez daha sanki şans eseri ve eğlence hatırına *Sözel Deneme* "ağaçların i"nden (dallar ve yapraklar üretmek) ve "dostum olan bu ağaç"tan söz ederken, (elbette bir ağaca ait) bir yaprağa yazarın verili özel ismine en yakın, en bitişik cins ismi kaydeder, bir cinsiyet ve bir h harfi dışında.[20] Bu bir "küçük apolog" olarak sunulur, ancak pekâlâ bir apoloji olarak da okuyabiliriz: "Farz edelim ki, bir dostum var (dostlarım var: edebiyatta, felsefede, politikada, basında dostlarım var). Ancak farz edelim ki, benim bu dostum bir ağaç. Ağaçların ödevi, ağaçların amacı nedir? Dallar, sonra yapraklar üretmektir; elbette ödevleridir bu. Öyleyse dostum olan bu ağaç, yapraklarına, her bir yaprağına (ağaçların diliyle, herkes ne kastettiğimi bilir) yazmış olduğunu, bir yaprağına

20 *H* harfini karşılayan Fransızca sözcük *hache*'dir ve aynı sözcük "hatchet" ["küçük balta"] anlamına da gelir. Bu söz oyunu daha sonra önem kazanır (İng. ç. n.).

franchise [imtiyaz] yazmış olduğunu düşünüyordu..."[21]

Bu, ilk örnektir, son örnek "ne cellat ne de kurban" olmaktır.

Şimdi apologun sonu, kısaca, oduncu ağacın dallarından birini alıp kaçarak, onu daha sonra ağacı kesmeye çalışacağı bir küçük baltaya [*hache*] dönüştürme anından itibaren ağacın, kendisini imzalayarak ve kan kaybından ölerek bir ve aynı anda nasıl bir cellat ve bir kurban haline geldiğini anlatır. Ağacın gözleri "ormancının tuttuğu baltaya – ağacın ilk seferinde neredeyse fark edemediği şeye– takılır ve bu baltanın yepyeni sapında ilk yerinden kesip çıkarılan dalın odununu tanır. "Neredeyse *fark edemediği*..."

Apologun sonu "metaforlarıçokfazlaileriyegötürme"memiz gerektiğini ima eder. "Metaforların tehlikelerinden biri, onları bütün anlamlarıyla alabilmemizdir".

Ancak tam da burada en yakın olan şeyin yanında durabiliriz. Çünkü "şikâyet etmekle, *Tu quoque, fili mi* demekle yetinmeyen ağacımız şunları düşündüğü noktaya ulaştığı anda durum trajik bir hal alır: *Öyleyse ben* [I] *küçük baltaların [hatches] yapıldığı odun muyum*? Bu, korkunç bu". Ağacı kesmek için geri dönen ve sonra onu ölüme gönderen şey, böylece ağacın bir parçasıdır, bir dal, bir oğul, bir sap, yazan ağaçtan, kendisini kendisine yazan, yaprağına, ilk yaprağına *franchise* yazan ağaçtan ayrılmış bir parçadır. Bizzat ağaç, yani imza sahibi kendisini keser ve ayrıca kendisini ölümüne kestiği koparılmış parça da küçük bir baltadır, bir h harfidir, yani ağacın üzerine yazılı *franchise*'den çıkarılan bir harf, bu cins isimden kesilip uzaklaştırılmak zorunda olan şeydir; öyle ki, bu isim verili bir özel isim haline gelebilsin ya da neredeyse böyle olabilsin diye. Ancak eklentisel küçük balta, h harfi, kuru odunlar üreterek apolojetik ağaca anıtsal bir boyut kazandırır.

Ben'in [I], çam kerestesinin fallik karakteri, keskin ve kararlı imtiyazın [*franchise*] kesici ön dişi, ağacın kendi aleyhine dönmesine olanak tanıdığı küçük baltanın ya da h harfinin keskin kararı –bütün bunlar açık yüreklilik [*frank*] ve frenklik-

21 *Franchise*'i çevirirken "frankness" ["açık yüreklilik"] uygun anlamına tercihen *faux ami* "franchise"i ["imtiyaz"] kullandım. "Francis" artı bir "h" artı sonda Fransızcada dişil cinsiyete işaret eden "e" *franchise*'i üretir (İng. ç. n.).

le [*francity*] tanınan eril değere ve keskin erkekliğe göre anlaşılır. Bütün bunlar, gerçekten de açıklanması gereken zorunlu bir yasaya göre, kendisini ters çevirmek amacıyla, dipsiz kuyuya düzenli olarak yerleştirilmezse, en tam biçimde öne sürülen fallusmerkezcilikle birleşen temiz [*proper*] olana duyulan arzunun büyük bir güçle bir kez daha olumlandığını görürüz.

Örneğin sık sık yaptığı üzere Malherbe özel ismini bir sıfata ve bir cins isme (male/herb [eril/ot]) ayrıştırıp çözümledikten sonra – ismi aniden bir hanedanlık armasına ya da efsanevi *rebus*'a dönüştüren ayırma ya da doğallaştırma süreci, başka yerlerde Spada ismiyle (bu kez, bir kez daha fallik kılıç);[22] Picasso ismiyle ("İşte bu yüzden, bu metnin başında bu ismi ve *her şeyden önce baş harfini* [sanki şans eseriymiş gibi kendisininkinin de] bir mızrağın [*pique*] ucuna [bu kez telaffuz edilebilir bir isimden ayrılan bir parça, baş harflerin grafik ve görülür biçimidir de] bir flama, yani entelektüel taarruzun flaması gibi dikmek zorundaydım" [Burada –telaffuz edilmeyen ve daima olduğu üzere, ısrar ya da zevksizlik olmaksızın sağlama alınan, ihtiyatla tahmine bırakılan– tam sözcük –bu tam sözcük, *assault* [*saldırı*] Picassso'nun bir parçasıdır[23] ve daha sonra bu konuda bunun bir "bayrak"ın ["pennant"] temsili olduğunu hatırlar]); şöhret için daima dobra dobra [*frank*] saldırıda bulunan Braque ismiyle (Bracket [*Braquet*], alanı parantezlemek, kendini ayırmak") gerçekleştiği üzere –pekâlâ o, eril/ot [*male/herb*] sayfasında, açık yürekli [*frank*], eril, kararlı olanı ilişkilendirir: "Gurur. Kararlılık. Kadınlar karşı koyduklarında onun tehdit etme, sataşma tarzı". Ve kitabın sonuna doğru: Frenkliğin [*Francity*] sert çekirdeği. Aydınlanmış vatanseverlik.

"Kesinliğin şiiri. *Evet*'in telaffuzu. ... Buyurucu bir şey. Açık bir üstünlük tonu. Ayrıca eril bir şey". Bu (olumlanan, onaylanan, imzalanan) *evet*, örneğin *Braque*'m sonunda olduğu gibi kendi özel isminin kaydıyla, otografik imzayla ilişkilendirilir. Bu frenkliği [*francity*], zayıfça aydınlanmış ulusal gön-

22 "For Marcel Spada"da ("At Carrot Festival"ın önsözü) bunu okuduğumu düşünüyordum. Orada bulamadım. Ponge'un onun hakkında konuşmuş olduğunu işitmiş olmalıyım.

23 Fransızca sözcük *assault* ("assault") ["saldırı"] Picasso'nun son kısmıyla aynı şekilde telaffuz edilir (İng. ç.n.).

dergesine bağlamakta acele etmeyelim, çünkü Malherbe için ve Ponge için neredeyse ortaklaşa paylaşılan özel ilk ismin bu dolambaçlı yolu boyunca en azından ona rehberlik etmeliyiz. François ile Francis'i karşılaştırırsak, neredeyse ortak verili bir isim, "Büyük Logos'un en büyük oğlu... François, ki onda sizin mevcudiyetinizle bu güzel günde yıkanıyorum..." Ancak bütünüyle ortak özel verili bir isim, çünkü bu, kaide ya da mezar taşı üzerinde iki kere yeniden Latinceye çevrilir: "*Primus Francismus Malherba*" ve "*Franciscus Pontius/Nemausensis Poeta*", *(Kuru) İncir*'in [*The Fig (Dried)*] ilk basımına göre.

Açık yürekli [*frank*], Fransız, özgür [*free*] ve ayrılmış olmak, ayrıca yasanın nasıl kesileceğini, ihlâl edileceğini, bozulacağını ya da sınırın nasıl geçileceğini [*franchir*] bilmektir: *Vulliamy İsmi Üzerine Düzyazı*'nın (*Prose on the Name of Vulliamy*) sonunda bununla oynar o ("Sonunda falcılıktan (*voyance*) vuillance'ınıza adım, yalnızca bir şairin özgürce atabileceği [*faire franchir*] bir adımsa eğer ve Francis sonunda sizi bu adımı atmaya cesaretlendirdiği için, sıranız geldiğinde onu vuillingly [Vulliamyce/istekli biçimde] atın, dostum").

Verili bir ismin tek bir örneği üzerinden, imzanın çifte bandının bir yandan bir şey, bir şeyin cins ismi ya da muazzam olanı kaydetmek için *idion*'u kaybeden bir genelliğin ismi haline gelme ihtiyacı ile, diğer yandan bir saf deyişsellik, cins isim tarafından kirletilmemiş bir baş harf, yani uygun anlamda imzanın koşulu için karşı-talep arasında uzandığını zaten görmüştük. *Rebus* imzası, metonimik ya da anagramatik imza, bunlar, olanağın ve olanaksızlığın koşuludur. Bir imza olayının *çifte bağı*. Sanki şey (ya da şeyin cins ismi), özel [*proper*] olanı muhafaza etmek için onu soğurmak, onu içmek ve elde tutmak zorundaymış gibi. Ancak aynı darbede onu muhafaza ederek, içerek ve soğurarak, sanki şey (ya da onun ismi), özel ismi kaybetmiş ya da kirletmiş gibi.

Fransızca Kaynaklar

Ac *L'atelier contemporain*, Gallimard, Paris, 1977.

E *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, Paris, 1970. (*Interviews of Francis Ponge with Philippe Sollers*)

Fp *La fabrique du pré*, Skira, Geneva, 1971. (*The Making of the Pre*)

M *Méthodes*, Gallimard (Collection Idées), Paris, 1971.

NR *Nouveau Recueil*, Gallimard, Paris, 1967.

P *Pièces*, Gallimard (Collection Poésie), Gallimard, 1962.

PM *Pour un Malherbe*, Gallimard, Paris, 1965. (*For a Malherbe*)

S *Le savon*, Gallimard, Paris, 1976. (*Soap*)

Tp *Tome premier*, Gallimard, Paris, 1965. (*Volume One*) Bu cilt *Proêmes*'i içerir (117-252).

"Berges de la Loire", *Tp*, 255-258. (*Banks of the Loire*)

"Braque ou la méditation-à-l'oeuvre", *Ac*, 283-317. (*Braque*)

"Le carnet du bois de pins", *Tp*, 325-382. (*The Notebook of the Pine Forest*)

"Les écuries d'Augias", *Tp*, 175-176. (*The Augean Stables*)

"Le figue (sèche)", *P*, 179-182. (*The Fig [Dried]*)

"Joca Seria", *Ac*, 153-190. (*Joca Seria*)

"La lessiveuse", *P*, 72-76. (*The Washing Machine*)

"L'oeillet", *Tp*, 289-304. (*The Carnation*)

"La pratique de la littérature", *M*, 269-293. (*The Practice of Literature*)

"Le pré", *NR*, 201-202; *Fp*, 201-202. (*The Pre*)

"Préfaces aux sapates", *Tp*, 126-127. (*Prefaces to the Sapates*)

"Prose sur le nom de Vulliamy", *Ac*, 78-79. (*Prose on the Name of Vulliamy*)

"Raisons de vivre heureux", *Tp*, 188-189. (*Reasons for Living Happily*)

"Tentative orale", *M*, 223-268. (*Oral Essay*)

10
Şibbolet: Paul Celan İçin'den

♣ Paul Celan'm şiirleri Derrida'nın edebiyat anlayışının özünde yatan paradoksu kendilerine özgü bir yoğunlukla temsil ederler: Her birine biriciklik, burada-ve-şimdilik niteliği aşılanır; aynı zamanda, eşit biçimde tekil ve konumlanmış yer ve zamanımızda kendisini kuran ve bize hitap ettiği kültürel ve dilsel kavşaklara bu niteliği borçlanır. Bu konferansta Derrida, bu şiirlerden çıkarılan, *şibbolet* (*shibboleth*) parolası, sünnet, kül ("kalıntı olmayan o kalıntı") ve tarihlendirmenin de aralarında yer aldığı birtakım motifler aracılığıyla bu ikili niteliğe odaklanır. Derrida'nın "tarihlendirme muamması" olarak adlandırdığı şey, metnin burada yeniden basılan kısmım –yaklaşık olarak ilk yarısını– büyük ölçüde şekillendirir.

Romanya'da Ortodoks bir Yahudi ailede büyüyen ve Alman işgalinde ve ebeveynlerinin S.S.'ler tarafından katledilişinde hayatta kalan Paul Celan, şiirlerinde ve sanat üzerine yorumlarında yalnızca Avrupa tarihinin tarihlendirmelerine değil, tarih (ya da felsefe) sistemlerine indirgenemez bir fenomen olarak tarihlendirmeye de ilgi gösterir. Derrida, Celan'ın Georg Büchner Ödülü vesilesiyle 1960 tarihli konuşması (Derrida'ya göre,

inceleme olduğu kadar şiir de olan bir konuşma) *Meridyen*'i (*The Meridian*) ve belirli tarihleri zikreden bazı şiirleri tartışır. Ancak tarihlendirmenin önemi, onun özgül anılışlarının ve kullanılışlarının ötesine de uzanır; karmaşık bir yeniden-uygulama stratejisiyle, felsefeyi hem olanaklı hem de kendi amaçları açısından olanaksız kılarak edebiyatın kendisini felsefe tarafından kavranamaz yapan o özelliği için Derrida'nın –"imza" ve "özel isim" gibi– kullandığı bir terimdir bu. Çünkü felsefenin en temel misyonuyla giriştiği şey, tarihlendirilmemiş bir yazıdır, kendi varlığa-gelişinin burada ve şimdisini ve bu varoluşu onaylayan, yayan ve yenileyen edimlerin buradalarını-ve-şimdilerini aşan bir yazı. ("Date" ["tarihlendirme"], Fransızcada olduğu gibi İngilizcede de hem yere hem de zamana göndermede bulunur.) Ancak bütün yazı (bir imzalama olduğu kadar) bir tarihlendirmedir, her metin bir kökene sahiptir ve tarihlendirme, tıpkı imza gibi, yinelenebilirliğin karşı-mantığını sergiler: Gelecek için özgül ve biricik bir zaman ve yer belirlemeye hizmet etmek; bunu da ancak kendi okunabilirliği temelinde gerçekleştirebilir, yani tekrara ve yeniden-kayda açık kalmak zorundadır; tekrarlanabilirliği tekilliğinin bir koşuludur, silinebilirliği okunabilirliğinin bir koşulu. "Edebiyat nedir?" sorusundaki edebiyat gibi, tarihlendirme felsefenin "nedir?"ini ön-tarihlendirir. Konferansta daha sonra Derrida "biçimsel bir poetika"nın felsefeyle aynı durumda olduğuna işaret eder: Aşkınlık projelerine rağmen "her ikisi de dile kazınan işaret olan, bir özel ismin ya da deyişsel olayın tarihlendirilmesini öngerektirirler" (*Schibboleth*, s. 89).

Celan'ınki gibi şiirlerde tarihlendirmenin işleyişi özellikle açıktır. Burada yeniden basılmayan bir pasajda Derrida şöyle yazar:

> Radikalleştirip genelleştirerek, samimiyetle diyebiliriz ki, şiirsel yazı kendisini tarihlendirmeye sunar. Bremen konuşması şunu hatırlatır: Bir şiir bir yerden "açık bir şey"e ("yaklaşılabilir bir sen") doğru yoldadır ve zaman "üzerinden" yol alır, asla "zamansız" değildir. Tekilliğin bütün şifresidir bu, kendi yerini sunar ve bunu hatırlatır, kendi zamanını sunar ve bunu hatırlatır, tekerrürün holokost genelliği ve kavramın okunabilirliği içinde, tekrarlanamayanın yıldönümü tekrarında bunları kaybetme riskini göze alarak. (*Schibboleth*, s. 87)

Celan'a göre ve Derrida'ya göre tarihlendirme, karşılaşma (mutlak biçimde ötekiyle karşılaşma da dâhil) ve yıldönümü, yani tarihsel sınırlar üzerinde olayların toplanması olanağını ima eder; bu, sünnetle, yani bedende yalnızca bir kez, ancak asla saf olmayan bir "bir kez" gerçekleşen bir kesme edimiyle ifade edilir; bir tür *şibbolet*tir bu, bir sınır-geçme testi, ki (felsefede olduğu gibi) *bilmek* yeterli değildir, çünkü *yapma*da (yalnızca zihinsel değil bedensel bir yapış) başarılı olunmalıdır. Derrida *şibbolet*i, "ayrımcı, belirleyici ve bölücü hale gel"diği için "önemsiz, keyfi her işaret"i kapsayacak şekilde genelleştirir. Böylece o, dilin koşuluna da işaret eder, diller arasındaki ve içindeki bölümlere (çeviri burada ortaya çıkan başka bir konudur), ayrımcı bir politikada dilin daima olası suiistimaline de işaret eder. Hem gizli hem de açık tarihlendirme olarak, *şibbolet* olarak şiir, unutulmaya yazgılı olanı yâd eder; yer darlığından dolayı burada sert bir biçimde kesilip çıkarılan bu konferansın elde kalanı, Celan'ın Yahudiliğini, halkalarını/yüzüklerini [*Ring*], saatlerini, sözcüklerini, sünnetlerini, küllerini incelerken yâd eder.

♣ *Şibbolet* (*Shibboleth*) ilk kez 14 Ekim 1984'te, Seattle, Washington Üniversitesi'nde, Celan'ın eserleri üzerine uluslararası bir konferansta bir konuşma olarak sunulmuştur. (Derrida, metni dikkatli biçimde tarihlendirir.) Seattle konferansında sunulduğu şekliyle metnin Joshua Wilner tarafından yapılan İngilizce çevirisi *Midrash and Literature*'da yayımlanmıştır (ed. Geoffrey H. Hartman ve Sanford Budick, Yale University Press, New Haven, 1986). Derrida daha sonra metnin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş versiyonunu *Schibboleth: Pour Paul Celan* başlığıyla, önsöz niteliğindeki bir notta şunları belirterek yayımlamıştır: "Bazı düzeltmelere ve birkaç yeni gelişmeye rağmen konferansın açıklama planı, ritmi ve tonu olabildiğince korunmuştur". Aşağıdaki (Fransızca kitabın 11-62. sayfalarından oluşan) seçilmiş parça, gözden geçirilmiş metnin şimdiye kadar yayımlanmamış Wilner çevirisinden alınmıştır. (Tam çeviri *Word Traces*'ta [ed. Aris Fioretos, Johns Hopkins University Press, Baltimore] yayımlanacaktır.*) Jean Greisch, Martin

* Bkz., Aris Fioretos (ed.), *Word Traces: Readings of Paul Celan*, The Johns Hop-

Heidegger ve Paul Ricoeur'ün eserlerine ilişkin uzun bir dipnot atlanmıştır. Celan'dan yapılan alıntılar, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*'den alınmıştır (ed. Beda Allemann, Stefan Reichert; Rudolf Bücher'in katkılarıyla, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983) (*GW*); çeviriler *Poems of Paul Celan*'dan (çev. Michael Hamburger, Persea, New York, 1988) (*P*); *Paul Celan: Collected Prose*'dan (çev. Rosmarie Waldrop, Carcanet, Manchester, 1986) (*CP*); *65 Poems: Paul Celan*'dan (çev. Brian Lynch ve Peter Jankowsky, Raven Arts, Dublin, 1985) (*65*); ve *Speech-Grille, and Selected Poems*'den (çev. Joachim Neugroschel, Dutton, New York, 1971) (*SG*) alınmıştır. Çevirilerde Derrida'nın metniyle alıntıladığı pasajlar arasında daha doğru bir eklemlenme kaygısıyla zaman zaman küçük değişikliklere gidilmiştir. Aksi belirtilmedikçe çeviriler Joshua Wilner'a aittir.*

I

Tek bir kere: Sünnet yalnızca bir kez gerçekleşir.

En azından kavradığımız görünümdür bu ve görünümün geleneği; dış görünüşün demiyoruz.

Bu görünümün etrafında dönmek zorundayız. Bir sünnet *hakikatini* çevrelemek ya da çemberlemek için değil –temel ne-

kins University Press, Baltimore, Maryland, Londra, 1994.

* Derrida'nın okumasının talepleri göz önüne alınarak Celan'dan alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir. Türkçede Celan için bkz., Paul Celan, *Bademlerden Say Beni*, çev. Getrude Durusoy, Ahmet Necdet, Adam Yayınları, İstanbul, 1983; Paul Celan, *Haşhaş ve Bellek*, çev. Getrude Durusoy, Ahmet Necdet, Broy Yayınları, İstanbul, 1994; Paul Celan, *Zaman Kırmızısı Dudaklarla*, çev. Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet, Broy Yayınları, İstanbul, 1996; Paul Celan, *Dil Kafesi*, çev. Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet, Broy Yayınları, İstanbul, 1999; Paul Celan, *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, çev. Ahmet Cemal, Kavram Yayınları, İstanbul, 1998; Paul Celan, *Neredeyse Yaşayacaktın*, çev. Oruç Aruoba, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2005; Paul Celan, *Hiçkimse'nin Gülü*, çev. Getrude Durusoy, Ahmet Necdet, Artshop, İstanbul, 2006.

denlerden dolayı bundan vazgeçilmelidir. Ancak daha çok "bir kez" ["once"] düşünce sunabilen direnişin bize yaklaşabilmesine izin vermek için. Ve bu bir sunuşa ve bu tür bir direnişin insana düşünmek için verdiği şeye ilişkin bir sorundur. Direnişe gelince, bu da son savaşı, bütün savaşları, gizli faaliyeti, sınır çizgilerini, ayrımcılığı, pasaportları ve parolaları hatırlatan temamız olacak.

Herhangi bir anlama geliyorsa, "bir kez" ["once"] ile, "tek bir kere"deki ["one time alone"] *kere* [*time*] sözcüğüyle ne kastedildiğini kendimize sormadan önce, filozoflar ya da dil filozofları olarak, hermenötikçiler ya da poetikacılar olarak İngilizcede "once" denilen şeyin anlamını ya da hakikatini yorumlamadan önce, şüphesiz, bildiğimiz üzere, *şibbolet*in nasıl telaffuz edileceğini bilenlere geçiş ve aslında yaşam bahşedildiği o dilsel sınırlara uzun bir süre ve dikkatle bağlı kalmamız gerekiyor. "Bir kez" ["once"], "bir kere" [one time"] –hiçbir şey daha kolay çevrilemez diye düşünülebilir: *une fois*, *einmal*, *una volta*. Kendimizi Latince dilinin değişimlerine bir kezden daha fazla dönüyor buluyoruz, İspanyolca *vez*'e, bütün *vicem*, *vice*, *vices*, *vicibus*, *vicissim*, *in vicem*, *vice versa* ve hatta *vicarius* sentaksına, onun dönüşlerine, geri dönüşlerine, yer değiştirimlerine, yerine geçişlerine, voltalarına ve devrimlerine. Şimdilik tek bir değini: Bütün bu deyişlerin semantik kayıtları doğrudan doğruya birbirlerini çevirmez; heterojen görünürler. İngilizce "one time"daki ["bir kere"] "time"dan ["kere"] söz ediliyor, ancak "once"tan ya da *einmal*'dan veya Fransızca, İtalyanca ya da İspanyolca terimlerden değil. Latince deyişler daha çok dönüş ya da volta, atlıkarınca figürüne başvururlar. Ve fakat bu sınıra rağmen olağan çeviri geçişi, en ufak belirsizlik olmadan her gün gerçekleşir, gündelik semantiğin kendi uylaşımlarını dayattığı her keresinde. Deyişi sildiği her keresinde.

Eğer bir sünnet yalnızca tek bir kere gerçekleşiyorsa, bu kere bu yüzden *bir kezliğine*dir, *aynı andadır*, ilk ve son andadır. İzlediği, oluşturduğu ya da başlattığı halkanın etrafındaki gibi etrafında dönmek zorunda olduğumuz görünümdür bu –arkeoloji ve eskatoloji. Bu halka ya da yüzük aynı anda bir ittifakın

(*alliance*)[1] ya da evlilik bağının mührüdür, bir yıldönümü tarihinin tekrar kendisine dönmesi ve o yılın tekerrürüdür.

Öyleyse sünnetten ve bir-ve–tek kereden, başka bir deyişle kendisini bir-ve–tek kere olarak işaretlemeye *başlayan* şeyden söz edeceğim: Bazen bir *tarihlendirme* olarak adlandırılan şeyden.

Temel ilgim, tarihlendirme hakkında konuşmaktansa, Celan'ın onun hakkında söylediklerini dinlemek olacaktır. Daha da iyisi kendisini görünmez, belki de okunamaz tarihlendirme kayıtlarına verirken seyretmek: Yıldönümleri, halkalar, kümeler ve tekil, biricik, *tekrarlanamayan*, *unwiederholbar*, bu Celan'm sözcüğüdür, olayların tekrarları.

Tarihlendirme bir tekerrür biçimini de gerektiriyorsa, bir tekrarın okunabilirliğinde hatırlatıyorsa, tekrar etmeyen şey nasıl tarihlendirilebilir? Ancak tarihlendirme tekrar etmeyen bir şeyden başka bir şey nasıl olabilir?

Tam da tekrarlanamayan (*unwiederholbar*) dedikten ve çeviri sınırlarını belirledikten sonra, sünnet ameliyatı ile herhangi bir doğrudan bağlantısından dolayı değil, ancak gece "*Nach / dem Unwiederholbar*", tekrarlanamayana doğru, soru yolları boyunca kendi yolunu aradığından dolayı, Celan'ın "A la pointe acérée"[2] olarak başlıklandırdığı şiiri burada alıntılamaya yöneliyorum. İlkin kendimi tahta üstünde bu küçük beyaz tebeşir taşlarıyla sınırlandıracağım, dilin somutlaşmasının katılaştığı bir tür değil-yazıyla:

> Ungeschriebenes, zu
> Sprache verhärtet... (*GW*, I, s. 251)

---

1 *Alliance* evlilik, evlilik yüzüğü ve kutsal ahit de dâhil Fransızcada İngilizcedekinden daha geniş bir anlam alanına işaret eder (İng. ç. n.). [* Türkçe çeviride "ittifak" olarak karşılanmıştır.]

2 Şiirin başlığı Baudelaire'in "*Confiteor* de l'artiste"ini anıştırır: "*et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini*" ("ve Sonsuz olanınkinden daha delici hiçbir uç yoktur") (*Oeuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1975, I, s. 278), Werner Hamacher'in çok güzel metni "The Second of Inversion: Movements of a Figure through Celan's Poetry"nin de (*Yale French Studies* 69, 1985) doğruladığı üzere: "Celan, bu metnin başlığını Baudelaire'in yazdığı, Hofmannsthal'ın 29 Haziran 1917 tarihli günlüğünde kayıtlı bir nottan ödünç aldığını bir konuşmada aktarmıştır" (s. 308).

(Unwritten things, hardened
into language...) (*P*, 195)

(Yazılmamış şeyler, katılaşmış
dil olarak...)

Yazılmayanlar, yazılmaksızın, yazıl-madan belki de sen olan bir tahta ya da levha üstünde bir okuma sorusuna dönüşür. Sen bir tahtasın ya da kapı: Bir sözcüğün kendisini bir kapıya nasıl gönderebileceğini, aslında nasıl emanet edebileceğini, ötekine açılan bir kapıya nasıl güvenebileceğini çok daha sonra göreceğiz.

Tür du davor einst, Tafel

(Door you in front of it once, tablet)

(Kapı sen önünde onun bir keresinde, kara tahta)

(Ve bu *einst* ile bir kere, tek bir kere sorunudur yine)

mit dem getöteten
Kreidestern drauf:
ihn
hat nun ein –lesendes?–Aug. (*GW*, I, s. 251)

(with the killed
chalk star on it:
that
a –reading– eye has now.) (*P*, s. 195 [çeviri değiştirildi])

(üstünde katledilmiş
tebeşir yıldızıyla:
ona
şimdi –okuyan?– bir göz sahip)

Bu şiirde saatin (*Waldstunde*) ya da izin ve kendi etrafında dönen bir tekerleğin izinin (*Radspur*) daima ayrık, süreksiz, *cesuraed*,* eksiltili devresini izleyebilirdik. Ancak burada ardına düştüğüm şey, tekrarlanamayana doğru (*nach*) yolunu arayan bu sorudur, kayın kozalağından (*Buchecker*) geçerek. Bu da kitap köşeleri ya da bir metnin keskin, yarık kenarları olarak okunabilir:

* Duraklı.

Wege dorthin.
Waldstunde an
der blubbernde Radspur entlang.
Auf-
gelesene
kleine, klaffende
Buchecker: schwärzliches
Offen, von
Fingergedanken befragt
nach–
wonach?

Nach
dem Unwiederholbaren, nach
ihm, nach
allem.

Blubbernde Wege dorthin.

Etwas, das gehn kann, grusslos
wie Herzgewordenes,
kommt. (*GW*, I, s. 251-252)

(Ways to that place.
Forest hour alongside
the spluttering wheeltrack.
Col-
lected
small, gaping
beechnuts: blackish
openness, asked of
by fingerthoughts
after–
after what?

After
the unrepeatable, after
it, after
everything.

Spluttering tracks to that place.

Something that can go, ungreeting
as all that's become heart,
is coming.) (*P*, s. 195 [çeviri değiştirildi])

(Oraya çıkan yollar.
Ormanda bir saat
fışkıran tekerlekizi boyunca.

Der-
lenmiş [okunmuş*]
küçük, yarık
kayın kozalakları: siyahi
açıklık, soruyor ona
parmakdüşünceleri
doğru–
nereye doğru?

Tekrarlanamayana
doğru, oraya
doğru, her şeye
doğru.

Oraya doğru fışkıran yollar.

Gidebilen bir şey, selamsız
tek yürek olmuşçasına,
geliyor.)

Yollar (*Wege*): Gidebilen bir şey gelir (*Etwas, das gehn kann, ... kommt*). Ne gidiyor, geliyor, gelmek için gidiyor, gidiyor ve geliyor? Ve yürek haline gelen ne? Hangi geliş, hangi tekil olay söz konusu? Hangi olanaksız tekrar (*Nach / dem Unwiederholbaren, nach / ihm*)?

Nasıl "yürek haline gel"inir? Şimdilik Pascal ya da –her hâlükârda Pascal'ın bilime çok fazla boyun eğdiğinden ve yüreğin kökensel düşüncesini unuttuğundan şüphelenen– Heidegger'e başvurmayalım. Benim tarihlendirmeden ve sünnetten söz ettiğimi duyan bazıları, Kitabı Mukaddes'in "sünnetli yürek"ine dalabilirler. Bu, fazlasıyla hızlı ve çok küçük bir direniş yolu boyunca hareket etmek olacaktır. Celan'ın keskin eksiltisi daha fazla sabır gerektirir, daha fazla sağduyu talep eder. Durak, yasadır. Yine de o kendisini bizzat adres olarak, ancak süreksizliğin sağduyusuyla, ötekiyle ilişkinin kesilişiyle ya da adresin kesintiye uğratılmasıyla toplar.

Sizin de kabul edebileceğiniz üzere, Celan'ın yazılarında, tarihlendirme temasından söz eden tarihlendirme *konusu üze-*

* Şiirde "auf-gelesene"nin grafolojisi, sözcüğün hem "auflesen"den "derlenmiş, toplanmış, biriktirilmiş" hem de "lesen"den "okunmuş" anlamında işlev göstermesine olanak tanır.

rine yazılarını, şiirsel tarihlendirme izlerinden ayırmak anlamsızdır. Bir yanda tarihlendirme fenomeni hakkında teorik, felsefi, hermönetik ya da hatta teknoşiirsel söylem ile diğer yanda bunun şiirsel uygulaması[3] arasındaki ayrıma güvenmek, Celan'ı artık okumamaktır.

Meridyen örneği bizi bu tür bir yanlış yorumlamaya karşı uyarır. Denildiği gibi bu, bir söylemdir: Verili bir durumda ve verili bir tarihte telaffuz edilen bir söylem –yani bir konuşma. Bunun tarihi, bir ödülün takdim edilme tarihidir (*Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, am 22, Oktober 1960* [*GW*, III, s. 187]). 22 Ekim 1960'daki bu konuşma, kendi yolunda, sanatla ya da daha doğrusu sanatın hatırasıyla, belki de geçmişe ilişkin bir şey olarak sanatla ilgilidir, Hegel şöyle derdi, "zaten bildiğimiz şekliyle sanat"la; ancak "bir sorun olarak da, görebileceğimiz üzere, değişken, uzun ömürlü, diyelim ki ebedi" (*GW*, III, s. 188 / *CP*, s. 38) olarak sanatla. Geçmişe ilişkin bu şey: "*Meine Damen und Herren! Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich...*", "Sanat, hatırlayacaksınız..." (*GW*, III, s. 187 / *CP*, s. 37). Bu ilk cümlenin ironik saldırısı, geçmiş bir tarihten söz ediyor görünür, ancak bunu Büchner'i okumuş olanların hafızasını yoklamak için yapar. Celan, sanatın özellikle *Woyzeck* ve *Leonce ile Lena*'daki (*Leonce und Lena*) görünümlerinden bazılarını hatırlatacağını ilan eder: Hatırlarsınız. Geçmişimizden hafızaya geri gelen bir şey, ancak ayrıca gelecek için bir sorun, ebedi bir sorun ve her şeyden önce şiire bir yol. Şiir değil, ancak şiir ışığında bir yol, yalnızca gidiş yolu, diğerleri arasında ve en kestirme olmayan bir yol. "Sanat şiirin kapaması gereken mesafedir anlamına gelir bu, ne daha azı ne de daha fazlası. / Biliyorum ki başka, daha kısa yollar var, ancak şiir de önde olabilir. *La poésie, elle aussi, brûle nos étapes*" (*GW*, III, s. 194 / *CP*, s. 44-45).

Sanat ve şiir arasındaki yolların kesişiminde, şiirin zaman zaman bir patikanın sabrı bile olmaksızın kendi yolunu açtığı bu yerde, tarihlendirme muamması yatar.

---

3 *Mise en oeuvre*: yani "setting-to-work" ["işe koyulmak"], ayrıca bu metnin deyişi içinde "setting-(in)to-(the)-work" ["(bu) işe girişmek"]. İzleyen ortaya çıkışlarında yalnızca Fransızca deyişe bağlı kaldım (İng. ç. n.).

Bu, her felsefi soruna ve soruşturma tarzına, her nesnelleştirmeye, her teorik-hermenötik temalaştırmaya direniyor görünür.

Celan bunu şiirsel biçimde gösterir: Tarihlendirmenin bir *mise-en-oeuvre*'u ile. Bizzat bu konuşmada. Birkaç tarih zikrederek başlar: 1909, Moskova Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan M. N. Rosanov tarafından Jakob Michael Lenz'e ithaf edilen bir eserin tarihi; sonra 23-24 Mayıs gecesi, 1792, bu eserde bizzat zikredilen, zaten anılan bir tarih, Lenz'in Moskova'daki ölüm tarihi. Daha sonra Celan, bu kez Büchner'in *Lenz*'inin ilk sayfasında ortaya çıkan tarihi *anar*, "'Ocağın 20'sinde dağlarda yürüyen' bu Lenz" (*GW*, III, s. 194 / *CP*, s. 46).

Kim dağlarda yürüyordu, *bu tarihte*?

O, Lenz, o, diye vurgular Celan, sanat sorunlarıyla meşgul sanatçı değil. Bir "ben" olarak o, "*er als ein Ich*". Sanat sorunlarını, sanatın kendisini şaşırtan sorunlarını takıntı haline getiren sanatçı olmayan bu "ben" –Celan bunun bir şair olabileceğini göz ardı etmez, ancak her hâlükârda bu, sanatçı değildir.

Bu sentagmanın tekil dönüşü, "bir ben olarak o" bütün bireyselleşme mantığını destekleyecektir, her bir şiirin kurduğu "bireyselleşme göstergesi"nin mantığını. Şiir "bir kişinin dilinin kalıp haline gelmesi"dir (*gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen*) (*GW*, III, s. 198 / *CP*, s. 49). Tekillik, ayrıca yalnızlık: Bir tek, bu şiir yalnızdır ("*einsam*"). Ve yalnızlığının en mahrem özünden itibaren o yoldadır ("*unterwegs*"), André du Bouchet'nin Fransızca çevirisini[4] izlersek, "bir mevcudiyeti arzulayarak" (*und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz*) (*GW*, III, s. 194 / *CP*, s. 46). Yalnız olduğu kadarınca bir tek, bu şiir kendisini böylece, belki de "karşılaşmanın sırrı" içinde tutar.

Bir tek: Tekillik, yalnızlık, karşılaşmanın sırrı. Bir tek, kendi tarihine ne yükler? Örneğin: bir Ocağın 20'si vardı. Bu türden bir tarihin yalnız, biricik, tekrardan muaf biçimde yazılmasına olanak tanınacaktır. Yine de bu mutlak özellik kendi bütün tekilliği içinde kaydedilebilir, ihraç edilebilir, dışlanabilir, kamulaştırılabilir, yeniden-temellük edilebilir. Aslında, ta-

4 *Le méridien*, *Strette* içinde, Mercure de France, Paris, 1971, s. 191.

rih kendisini sergileyecekse, okunabilirlikte kendini kaybetme riskini göze alabilirse, bunun olması gerekir. Bu mutlak özellik, kendi bireyleşme göstergesi olarak, şiirin özü gibi bir şeyi, bir tek şeyi telaffuz edebilir. Celan "her şiir"den, daha da iyisi "her bir şiir"den söz etmeyi tercih eder. "*Vielleicht darf man sagen, dass jedem Gedicht sein '20. Jänner' eingeschrieben bleibt?*": "Belki de diyebiliriz ki, her bir şiir kendi 'Ocağın 20'si' ile işaretlenmiş kalır" (*GW*, III, s. 194 / *CP*, s. 47 [çeviri değiştirildi]). Burada bir genellik vardır: Bir tarihin, bu tarihin, örneğin bir "Ocağın 20'si"nin kaydı her bir şiirin, böylece her şiirin himayesine emanet edilir. Ancak bu yasanın genelliğine rağmen, bu örnek yerinden edilemez kalır. Ve her bir şiirin himayesine, başka bir deyişle hakikatine teslim edilmiş olarak devam etmesi gereken şey, bizzat bu yerinden edilemez olandır: Bu örnek, kendi örneğini ancak başka hiçbirini barındırmaması koşuluyla sunar. Ancak kendi örneğini tam da bu olguyla ve olası tek örnekle, tek başına sunduğu bu örnekle, yani bir tekiyle sunar.

Bugün, bu günde, bu tarihte. Ve bugünün bu işaretlenişi bize belki de bugün şiirin özüne ilişkin bir şey anlatıyor, şimdi bizim için. Şiirsel modernite ya da postmodernitenin özünü değil, şiir tarihinde bir devri ya da bir dönemi değil, ancak şiire, şiirlere "bugün" "yeniden" ne olduğunu, onlara bu tarihte ne olduğunu.

Bu tarihte onlara olan şey, kesinlikle bu tarih, yani bu tarihe ilişkin belirli bir deneyimdir. Ve yenidir, çünkü, ilk kez, "çok açık bir biçimde" ("*am deutlichsten*") kendisini gösterir ya da aranır. Açıklık, ayrım, keskinlik, okunabilirlik, bugün yeni olan şey bu. Bu anlaşılmalıdır ki, böylece okunabilir hale gelen şey, tarihin *kendisi* değil, ancak yalnızca bu tarihe ilişkin şiirsel deneyimdir; bir tarihin, bu tarihin, kendisiyle ilişkimizde takdir ettiği şeydir, yani belirli bir şiirsel arayıştır. "Belki de günümüzde yazılan şiirlerin yeniliği, bunların çok açık bir biçimde bu tür tarihi dikkate almaya çalışmaları mıdır?" (*Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: dass hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?*) (*GW*, III, s. 196 / *CP*, s. 47).

Tarihlendirmeyle ilgili bu soru, bu varsayım ("Belki de...") Celan tarafından tarihlendirilir; bugünü *bugünkü* her şiire, za-

manımızın her bir şiirsel eserinde, bu tarihte, (geçişli olarak) tarihlendirmenin, tarihlere dikkat ediyor kalmanın (*Daten eingedenk zu bleiben*) tekilliğini paylaşan her bir şiirsel eserde yeni olan şeye bağlar. Şiirsel bugün, belki de tarihin bir kaydıyla ya da en azından kendi payına bugüne ait olmayan bir şiirsel zorunluluğun yeni bir biçimde belirli bir açığa çıkışıyla tarihlendirilir. Evet.

Ancak –şimdi işittiğimiz tümcelerden sonra üç "Ancak" geliyor: Üç kez "Ancak".

En az enerjik ve en az muhalif birincisi, *ben olarak* ötekinin izleri hakkında aynı soruları yine ortaya koyar: Yerinden edilemez ve tekil bir *öteki* tarih, ötekinin tarihi, öteki için tarih nasıl deşifre edilebilir, kaydedilebilir ya da temellük edilebilir? Onu kendim için nasıl temellük edebilirim? Ya da daha çok kendimi onun içine nasıl kaydedebilirim? Ve bu tür bir tarihin hatırası bir geleceği hâlâ nasıl hazırlayabilir? Bu tür bir kayıt içinde hangi gelecek tarihleri hazırlarız? Öyleyse işte birinci "Ancak". Tümcenin eksiltisi aktarabileceğinden daha ekonomiktir ve onun dikkat çekici itidali, ancak kendi deyişinden hareketle, kendi deyişinde belirli bir ikamet ve bu deyişle ilgilenme tarzını kaydedebilir (imza: Celan, tek mülkiyeti olan Alman dilinde belirli bir yerden), ki bu da tarihin kendisidir. "Ancak hepimiz kendimizi bu tür tarihlerden hareketle kaydetmiyor muyuz? Ve kendimizi hangi gelecek tarihlere atfediyoruz?" (*Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?*) (*GW*, III, s. 196 / *CP*, s. 47 [çeviri değiştirildi])

Burada ikinci "Ancak" sesletilir, ancak boş bir alandan, çok uzun bir sessizlik işaretinden, önceki sorunun kendi yolunu tuttuğu bir düşünüm süresinden sonra. Bu, bir olumlama izi bırakır, en azından onu karmaşıklaştırmak için ikinci bir olumlamayı doğuran şeye karşı. Karşı koyma gücü ünlem işaretine ulaşır: "*Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber –es spricht. Gewiss, es spricht immer nur in seiner eigenen, aller-eigensten Sache*". ("Ancak şiir söyler! Kendi tarihlerine dikkat eder, ancak söyler. Doğru, yalnızca kendi başına söyler, tam da kendi namına") (*GW*, III, s. 196 / *CP*, s. 48 [çeviri değiştirildi]).

Bu "ancak" ne anlama gelir? Şüphesiz tarihe *rağmen*, bir olayın tekilliğine köklenmiş hatırasına rağmen, şiir söyler; herkese ve genel olarak, her şeyden önce ötekine. Bu "ancak", şiirin söyleyişini tarihinin ötesine taşıyor görünür: Şiir bir tarihi hatırlatsa, kendisini yazıldığından beri [*depuis*] kendi tarihine, yazdığı *zamanın* tarihine ya da *hakkında* yazdığı tarihe geri çağırsa bile, yine de söyler! herkese, ötekine, bu şekilde tarihe karışmış tekillik deneyimini ya da bilgisini paylaşmayan herkese: Verili bir yerden, verili bir günden, verili bir aydan, verili bir yıldan *beri* [*depuis*] ya da *itibaren.* Önceki ifadede *von*'un müphem gücü paradokslarımızın tümünü peşinen kendisinde toplar (*Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her?*): Tarih *hakkında* yazarız, belirli tarihler *üzerine*, ayrıca belirli tarihlerden *beri* [*depuis*], belirli tarihler*de* [*at*; *à*]. Ancak Fransızca *à* gibi, İngilizce "at" de kendi deyişinin müphem gücü tarafından bilinmez bir istikametin geleceğine doğru döndürülebilir, Celan'ın herhangi bir verili tümcesiyle tamı tamına söylenmeyen, ancak şüphesiz bu söylemin genel mantığına tekabül eden bir şeye doğru; izleyen tümcede açık kılındığı üzere *"Und welchen Daten schreiben wir uns zu?"* Artık, kendimizi hangi tarihlere atfederiz, hangi tarihleri temellük ederiz, ayrıca daha müphem bir tarzda, hangi gelecek tarihlere kendimizi yazarız, kendimizi kaydederiz? Sanki belirli bir tarih*te* yazmak, yalnızca belirli bir günde, belirli bir saatte yazmak değil, ayrıca bu tarih*e* [*à*] yazmak, kendini ona adamak, ötekine olduğu gibi tarihe, vaat edilen tarihe olduğu kadar, geçmiş tarihe kendini teslim etmek anlamına da gelir.

"Gelecek olan"ın[5] bu "ecek"i nedir –tarih olarak?

Yine de şiir söyler. Tarihe rağmen, onun sayesinde, onu, ondan beri, ona söylese ve daima onu söylese bile, "kendi başına, tam da kendi namına" (*CP*, s. 48), *"in seiner eigenen, allereigensten Sache"*, kendi adına, mutlak tekillikle, onunkine çağrıda bulunan şeyin devrolunamaz mülkiyetiyle asla uzlaşmaksızın. Ve fakat bu devrolunamayanın, ötekinden söz etmesi gerekir ve ötekine söz etmesi gerekir. Tarih şiiri kışkırtır, ancak şiir

5 *L'à venir* ("the 'to come'" ["gelecek olan"]); krş., *l'avenir* ("the future" ["gelecek"]) (İng. ç. n.).

söyler! Ve kendisini kışkırtan, böylece *aynı* tarihin geleceğinden çağrılan, diğer bir deyişle *başka bir* tarihteki tekerrüründen çağrılan tarihe kendisini kışkırtan şeyden söz eder.

Bu ünlemi nasıl anlamalıyız? Hiçbir şekilde retorik bir itiraz olarak görünmeyen şeyin "ancak"ından sonra neden bu ünlem işareti? İlginç gelebilir bu. Sanırım bu, vurgu bahşeder, bizzat şiirsel ünlem karşısında hayranlık, şaşkınlık tonunu vurgular ve bunlara işaret eder. Haykırışı, şiirsel tezahüratı olanaklı kılan şu mucizeyle karşılaşan şair haykırır. Şiir söyler! ve o sözünü ettiği tarihe söyler! Onu duvarla çevirmesine ve tekilliğin sessizliğine indirgemesine rağmen bir tarih ona kendi fırsatını, ötekine söyleme fırsatını verir!

Eğer şiir, tarihine *bağlıysa*, tarihiyle *bağlıysa*, kendisini en derin ilgisi (*Sache*), imzası olarak kendi tarihine borçluysa, kendisini kendi sırrına borçluysa, deyim yerindeyse, yalnızca belirli bir tarihten –ayrıca bir armağan da olan o tarihten– kendisini akladığı kadarınca bu tarihten söz eder, onu reddetmeden, her şeyden önce onu inkâr etmeden kendisini bu tarihten kurtararak akladığı kadarınca. Kendisini ondan temize çıkarır; öyle ki onun söyleyişi, aksi takdirde kendi tarihinde –tekrarlanamayanda– deşifre edilemez, sessiz ve etrafı duvarla çevrilmiş kalabilen bir tekilliğin ötesine yankılayabilir ve ilan edebilir. Hatırası korunurken zaten kendisinden söz eden tarihten söz edilmelidir: Sırf ortaya çıkışıyla, bir göstergenin muhtıra olarak kaydıyla tarih, salt tekilliğin sessizliğini bozmuş olacaktır. Ancak ondan söz etmek için, söz ettiği şeyin *salt tekilliğinin ötesinde* onun silinişinin okunabilir, işitilebilir, anlaşılabilir kılınması da gerekir. Artık mutlak tekilliğin ötesi, şiirin ünleminin fırsatı, tarihin bir genellik içinde basit silinişi değildir, ancak bir başka tarihle, *kendisine* söylediği tarihle *karşılaşan*, aynı tarihle bir karşılaşmanın sırrına, rastlantısal bir sırra tuhaf bir biçimde bağlanan ya da katılan bir ötekinin tarihiyle karşılaşan silinişidir. Şimdi –aydınlatma amacıyla– birkaç örnek sunacağım.

Tarihin bu deneyiminde, bizzat deneyimde gerçekleşen nedir? Ve korunması için, olayın yâd edilmesini, yani esaretteki biriciğin, kendisini aşmak zorunda olan ve yalnız, tek başına

kendisini şifresinin okunamazlığının ötesine, anlaşılmaya aktarabilen, sunabilen şiire gelişini korumak için, silinmesi gereken bir tarihin bu deneyiminde ne gerçekleşir? Gerçekleşen, belki de Celan'ın biraz ileride *"Geheimnis der Begegnung"*, "karşılaşmanın sırrı" (*GW*, III, s. 194 / *CP*, s. 49) [çeviri değiştirildi]) adını verdiği şeydir.

Karşılaşma –*karşılaşma* sözcüğünde kendileri olmaksızın hiçbir tarihin olmayacağı iki değer karşılaşır:[6] İma ettiği üzere "karşılaşma" rastgele olay; rastlantısal buluşma; bir ya da birden daha fazla olayı verili bir saatte, verili bir günde, verili bir ayda, verili bir alanda *aynı anda* mühürlemeye başlayan fırsat ya da konjonktür; ve ima ettiği üzere "karşılaşma", ötekiyle, şiirin kendisinden hareketle ve kendisine yönelerek söylediği kaçınılmaz tekillikle bir karşılaşma. Ötekiliği ve yalnızlığı (şiirin de yalnızlığı, "yalnız", "tek başına") içinde o, bir ve aynı tarihin rastlayışında ikamet eder. Gerçekleşen budur.

Bir şey gerçekleşiyorsa eğer, gerçekleşen budur; ve bir deyiş içinde karşılaşmanın bütün anlamlarının bu karşılaşmasıdır.

Ancak –üçüncü bir kez, bir üçüncü "ancak" yeni bir paragraf açar. Bir "Ancak düşünüyorum" ile başlar, bir "bugün ve burada" ile biter ve bir *"Aber ich denke"* ... *"heute und hier"*in imzasıdır bu:

> Ancak düşünüyorum da –ve bu sizi hemen hiç şaşırtmayacak– tam da bu nedenden dolayı şiir, daima yabancının namına –hayır, burada artık bu sözcüğü kullanamam– *ötekinin namına* –kim bilir belki de bir *tamamıyla öteki*nin namına– da söylemeyi umut etmektedir.
>
> Ulaştığım bu "kim bilir" eski umutlara bugün burada ilave edebileceğim tek şey. (*GW*, III, s. 196 / *CP*, s. 48)

Bu yüzden bu "tamamıyla öteki", şiir düşüncesini, ötekiliğinin tam da söz konusu "en gizli ilgi"yle kamulaştırmada çeliş-

6 İzleyen paragrafta Derrida'nm geliştirdiği ayrım Fransızcada daha açıktır, çünkü "encounter"ın ["karşılaşma"] karşılığı Fransızca sözcük *rencontre* "chance" ["şans"], "passing" ["rastlantısal"], "casûal" ["rastgele"] vb. anlamlarına gelen *de rencontre* deyişinde de kullanılır. Böylece örneğin *"le secret d'une* rencontre" "the secrecy of an *encounter"* dır ["bir karşılaşmanın sırrı"]; *"un secret* de rencontre", "a chance secret"tır ["rastlantısal bir sır"] (önceki iki paragrafa bakınız) (İng. ç. n.).

memesi, aksine onunla ittifaka girmesi gereken bir şeye ya da bir ilgiye (*Sache: "in eines Anderen Sache ... in eines ganz Anderen Sache"*) açar, ki bu sayede şiir kendi tarihinde, kendi tarihinden beri ve daima *in seiner eigenen, allereigensten Sache* söyler. Birkaç tekil olay aynı tarihte birleşebilir, ittifaka girebilir, aynı tarihe yoğunlaşabilir, böylece bu tarih hem aynı hem öteki, aynı olarak tamamıyla öteki haline gelir, şu ya da bu mutlak biçimde kapalı tarihi, işaret ettiği olayın üzerine kapanan bir mezarı ötekinin ötekisine, deşifre edemeyen birine söyleyebilir. Celan, bir araya gelen bu çoğulluğu güçlü ve yüklü bir sözcükle adlandırır: *yoğunlaşma*. Biraz ileride, şiirin karşılaştığı her şeye karşı "tetikte oluş"undan (*Aufmerksamkeit*) söz eder. Bu tetikte oluş, daha çok "bütün tarihlerimiz"e dikkat ediyor kalan bir tür yoğunlaşmadır (*eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration*) (*GW*, III, s. 198 / *CP*, s. 50). Bu sözcük hafıza için korkunç bir sözcük haline gelebilir. Ancak ruhun ya da yüreğin bir araya gelişinden, örneğin dua deneyiminde (ve Celan, Kafka üzerine incelemesinde Malebranche'ı alıntılayan Benjamin'i alıntılar: "Dikkat, ruhun doğal duasıdır" [*GW*, III, s. 198 / *CP*, s. 50]) olduğu gibi "ruhsal yoğunlaşma"dan söz edilen o kayıtta *bir kez* anlaşılabilir bu ve yoğunlaşmanın bir tarihler çoğulluğunu, tek bir olay ya da tek bir yerde, yani aslında tek bir şiirde, *bir tek*inde, gördüğümüz üzere her keresinde yalnız, bir tek, tek başına ve tekil olan o şiirde birleşmeye ya da kümeleşmeye başlayan "bütün tarihlerimiz"i aynı anamnezik merkez etrafında bir araya getirdiği diğer anlamıyla da.

Belki de bu, *Meridyen*'in örnek ediminde devam eden şeydir. Bu söylem, bu konuşma, bu söz edimi (*Rede*), tarih konusu üzerine bir inceleme ya da bir üst-söylem değildir (yalnızca), ancak daha çok şairin kendisine ait olan bir tarihin öteki için bir tarih, ötekinin tarihi kılınarak ya da tersine, armağan bir yıldönümü gibi tekrarlandığından, şairin kendisini ötekinin tarihine atfettiği ya da bağladığı bir adım kılınarak şiirin kendi tarihinin, yine onun şiirsel *mise-en oeuvre*'unun bir şiir aracılığıyla ikametidir. Kümesinin biricik halkasında tek ve "aynı" tarih, birbirleriyle aniden bitişen heterojen olayları yâd eder, son derece yabancı oldukları ve böyle kalmaya devam etmek zorunda oldukları bilinse

bile. İşte tam da bu, karşılaşma, ötekinin karşılaşması, "karşılaşmanın sırrı" olarak adlandırılan şeydir –ve tam da burada Meridyen keşfedilir. Bir Ocağın 20'si vardı, "Ocağın 20'sinde dağlarda yürüyen" Lenz'inki. Ve sonra aynı *tarihte*, *başka bir* Ocağın 20'sinde Celan karşılaşır, ötekiyle karşılaşır ve bu tarihin kendisiyle, öteki olarak, ötekinin tarihi olarak kendisiyle kesişiminde Celan kendisiyle karşılaşır. Ve fakat bu, yalnızca bir kez ve daima yeniden, her keresinde yalnızca bir kez, bir soysal yasa kuran bu *her-keresinde-yalnızca-bir kez* gerçekleşir. Burada aşkın şemacılık, imgelem ve zaman sorunu tarihin, *bir kezin* sorunu olarak konumlandırılmak zorundadır. Ve Celan'ın imgeler hakkında daha önce söylediği şey yeniden-okunmak zorundadır:

> Öyleyse imgeler nedir?
>
> Tekrar tekrar, yalnızca burada, yalnızca şimdi gerçekleşen, kavranabilen şey. Bu yüzden, bütün mecazların ve metaforların *ad absurdum* yöneltilmek istendiği yerdir şiir. (*GW*, III, s. 199 / *CP*, s. 51)

Bu radikal *ad absurdum*, her keresinde yalnızca bir kez, ancak hiçbir anlama, hiçbir ideal ya da genel anlama sahip olmama koşuluyla anlama sahip olan şeyin veya ona ihanet etmek için kavrama, yasaya ya da türe başvurabilmesi için anlama sahip şeyin olanaksızlığı, salt şiirdir. Artık salt şiir var olmaz ya da daha çok "olmayan şey!"dir (*das es nich gibt!*). Şiirlerden değil de şiirden söz ettiğimde neden söz ederim sorusuna, Celan şöyle yanıt verir: "var olmayan şiirden söz ederim! /Mutlak şiir –hayır, o kesinlikle var değildir, var olamaz!" (*GW*, III, s. 199 / *CP*, s. 51 [çeviri değiştirildi]).

Ancak eğer mutlak şiir yoksa, hiç yoksa (*es gibt nicht*), tarihin imgesi, her keresinde yalnızca bir kezi, poetikası ve karşılaşmanın sırrı vardır: Öteki-ben, Lenz'inki olduktan sonra, ayrıca benimki de olan bir Ocağın 20'si. İşte:

> Birkaç yıl önce küçük bir dörtlük yazmıştım:
>
> Isırgan otları arasındaki patikadan yükselen sesler:
> *Ellerinin üzerinde gel bize.*
> Lambanla tek başına
> Yalnızca okuyacak elin.

Ve bir yıl önce, Engadine vadisinde kaçırılmış bir karşılaşma fırsatını, Lenz gibi dağlarda yürüyen bir adamın yer aldığı küçük bir öyküyü kaleme almakla yâd ettim.

Hem bir keresinde hem de ötekinde, kendimi bir "Ocağın 20'sinden, benim "Ocağın 20'si"nden kaydetmiştim.

Ben... kendimle karşılaştım. (*GW*, III, s. 201 / *CP*, s. 52-53 [çeviri değiştirildi])

Kendimle karşılaştım –öteki *gibi* kendimle, öteki *gibi* bir Ocağın 20'siyle ve Lenz *gibi*, Lenz'in *kendisi* gibi, "*wie Lenz*": Bu ifadenin çevresindeki tırnak işaretleri, metinde, figürdeki tuhaf şeyi başlatır.

Bu "gibi", aynı karşılaştırma içinde çağrılan bir diğer görünümün işaretidir de. Betimlediğim, yazdığım, işaret ettiğim bu adam, *tıpkı* Lenz *gibiydi*, neredeyse Lenz'in kendisi gibi, Lenz *olarak*. Bu *wie* neredeyse bir *als* gücüne sahiptir. Ancak *aynı zamanda* bu, kendimdir, çünkü ötekinin bu figüründe, öteki olarak, bu tarihte karşılaştığım kişi kendimdir. Bu "gibi", tarihin ortak-imzasıdır, yani tam da her keresinde ötekinin, "bir keresinde hem de ötekinde"nin, öteki kere *gibi* bir kerenin (*das eine wie das andere Mal*) figürü ya da imgesidir. Tarihin yıldönümü dönüşüdür böylesi. *Meridyen*'de karşılaşma yerinin bulunması, bu yerle karşılaşılması, meridyenin kendisinin keşfidir de:

Tekrar hareket noktamda bulunduğumdan dolayı, kendi köken yerimi de arıyorum.

Bunun hepsini, bir haritada –kabul etmeliyim ki bir çocuğun haritasında– sinirli olduğundan dikkatsiz parmağımla arıyorum.

Bu yerlerin hiçbiri bulunamaz. Var değildirler. Ancak onların nerede var olmaları gerektiğini biliyorum, özellikle şimdi ve ... başka bir şey buldum!

... Huzurunuzda bu olanaksız yolu, olanaksızın bu yolunu yürüdüğüm için beni bir parça rahatlatan bir şey buldum.

Şiir gibi karşılaşmalara yol açan bağlacı buldum.

Her iki kutbu aracılığıyla kendisiyle tekrar birleşen ve yolda sükûnetle tropik bölgeyi bile kateden bir çember şeklinde, maddi olmayan, yine de dünyevi, yeryüzüne ait –dil gibi– bir şey buldum: Bir *meridyen*... buldum. (*GW*, III, s. 202 / *CP*, s. 54-55 [çeviri değiştirildi])

Metnin neredeyse son sözü, imzaya yakın. Celan'ın birdenbire [*all at once*] bulduğu ya da keşfettiği, denilebilirse bir kurgudan az ya da çok icat ettiği şey, yalnızca bir meridyen, bu Meridyen değildir, ancak tüketilemez çoğul-mecazlığıyla yasanın örneğini sunan ve *bağlayan* (*das Verbindende*, hem bağlayan şey hem de aracı olarak birleştiren ya da eyleyen şey), güpegündüz, *öğle vakti*, gün ortası tek bir yerde, tek bir noktada ötekinin karşılaşmasını, bu şiirin karşılaşmasını kışkırtan "meridyen" sözcüğü ve imgesi, mecazıdır: "... Şiirin buradasında ve şimdisinde –ve şiir yalnızca bu tek, biricik, anlık şimdiye sahiptir– bu dolayımsızlık ve yakınlıkta bile hitap edilen şey, en çok kendisine ait olan şeyi dile getirir: kendi zamanını, ötekinin zamanını" (*GW*, III, s. 198-199 / *CP*, s. 50 [çeviri değiştirildi]).

II

Bir tarih, bu meridyenlerin güneş saatidir.

Bir tarihten hiç söz edilir mi? Ancak bir tarihten söz etmeksizin hiç söz edilir mi? Onun hakkında ve ondan beri hiç söz edilir mi?

İstensin ya da istenmesin, bilinsin, tanınsın ya da gizlensin, bir ifade daima tarihlendilirir. Genel olarak tarih konusunda, bir genelliğin tarihin ilgili olduğu yeri söyleyebileceği ya da inkâr edebileceği şey konusunda, Paul Celan'ın güneş saati konusunda[7] cesaret edeceğim şey, sırasında tümüyle tarihlendirilmiş olacak.

En azından belirli koşullar altında tarihlendirmenin başladığı şey, imzalamadır. Bir tarihi kaydetmek, onu girmek, basitçe verili bir yılda, ayda, günde ya da saatte (Celan'm tüm metinlerine musallat olan bütün sözcükler) imzalamak değildir, ayrıca verili bir yerden imzalamaktır da. Belirli şiirler Zürih, Tübingen, Todtnauberg, Paris, Kudüs, Lyon, Tel Aviv, Viyana,

7 *Au gnomon de Paul Celan* ["Paul Celan'ın güneş saati konusunda"], *au nom de Paul Celan*'ı ["in the name of Paul Celan" ("Paul Celan adına")] yankılar (İng. ç. n.).

Assisi, Cologne, Cenevre, Brest vb. olarak "tarihlendirilmiş"tir. Bir mektubun başında ya da sonunda tarih, hem takvimin ya da saatin (*"'alle Uhren und Kalender'"*: *Merdiyen*'in ikinci sayfası [*GW*, III, s. 184 / *CP*, s. 38]) şimdisini hem de özel isimleriyle ülkenin, bölgenin ya da evin buradasım verir. Bu şekilde, güneş saati vaktinde, *verilen* ya da her hâlükârda gönderilen şeyin kaynağına işaret eder; ulaşsın ya da ulaşmasın gönderilen şeyin kaynağına. *Onun tarihinin adreslenmesi*, yani bir adres ya da bir söylemin tarihin kavramı ya da anlamı hakkında ilan ettiği şey, tarihlendirdiği bir şeyden, onun yıllandığını ya da büsbütün eskidiğini ima etmek için söz edilmesi anlamında, bu olguyla, tarihlendirilmez; bir söylemden tarihlendirilmiş olarak söz ederken niyetimiz, onu yetkisizleştirmek ya da geçersizleştirmek değildir, aksine en azından onun kendi tarihiyle işaretlendiğini, imzalandığını ya da tekil bir tarzda yeniden-işaretlendiğini belirtmektir. Böylelikle yeniden-işaretlenen şey, şüphesiz onun ait olduğu, ancak kendisini ötekine göndermek için yola koyulduğu *hareket* noktasıdır: Belirli bir paylaşım.[8]

Fırsat bulduğumda bazı değinilere –Paul Celan'dan kalma bazı mektupların hatırasına– cesaret edecek olmam, bu tekil yeniden-işaretlemeyle ilgili.

Bir tarih nedir? Bu tür bir soruyu ve bu biçimde sorma hakkına sahip miyiz? "Nedir?" sorusunun biçiminin bir kaynağı vardır. Kendi köken yerine ve kendi diline sahiptir. O, tarihe karışır. Tarihlendirilmesi onu itibardan düşürmez, ancak eğer zamanımız olsaydı, bu olgudan belirli felsefi çıkarımlarda, aslında bu sorunun yönettiği felsefi rejim *hakkında* çıkarımlarda bulunabilirdik.

"Bir tarih nedir?" sorusuyla ilgilenmiş kimse var mıdır? *"Nirgends / fragt es nach dir–"* senin hakkında sorular sorulan hiçbir yer yoktur, seninle ilgili hiçbir yer, denilen sen, *apriori* emin olabileceğimiz bir tarihtir. Bir dakika önce *er als ein Ich* gibi bir ben olması gereken bu sen, daima yerinden edilemez bir tekilliği ifade eder. Yalnızca başka bir tekillik, tam da yerin-

8 Fransızcada *partage* aynı anda bölüm, bölüşülen şeye paylaşım yoluyla katılım ve bölüşülen pay anlamlarına gelir. Genellikle ya "imparting" ["paylaşım"] ya da "partaking" ["katılım"] olarak çevrilecektir (İng. ç. n.).

den edilemez olarak, onu ikame etmeksizin onun yerini alabilir. Bir tarihe, yâd edilebilir bir kaynağın burada ve şimdisine gönderildiği gibi, sana da gönderilir bu.

Bana ulaşırken en azından "Bir tarih nedir?" sorusu iki şeyi varsayar.

Her şeyden önce, "... nedir?" sorusu bir tarihe ya da kaynağa sahiptir. Bir yer, bir zaman, bir dil ya da diller ağı tarafından, başka bir deyişle bir tarih tarafından imzalanır, bağlanır ya da yönetilir, ki bu tarihin özüyle ilişki içinde bu sorunun gücü böylece sınırlandırılır, iddiası sonludur, tam da uygunluğu tartışmalıdır. Bu olgu, sempozyumumuzun Celan'ın eserlerinin "felsefi imaları" adını verdiği şeyle bağlantısız değildir. Belki de felsefe, bu sıfatla ve "... nedir?" sorusundan yararlandığı kadarınca Celan'ın tarihini taşıyan şey hakkında ya da Celan'ın tarih hakkında söylediği ya da anladığı şey –ki sırasında bu da bize felsefeye dair bir şey söyleyebilir belki– hakkında söyleyecek esaslı hiçbir şeye sahip değildir.

Öte yandan, ki bu ikinci bir önvarsayımdır, bir tarihin kaydında, açık ve kodlu tarihlendirme fenomeninde, *tarihlendirilen şey, tarihlendirilmemelidir*. Tarihlendirme: evet ve hayır, derdi Celan, birden fazla kez dediği gibi.

> Sprich–
> Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
> Gib deinem Spruch auch den Sinn:
> gib ihm den Schatten.
>
> Gib ihm Schatten genug,
> gib ihm so viel,
> als du um dich verteilt weisst zwischen
> Mittnacht und Mittag und Mittnacht. (*GW*, I, s. 135)
>
> (Speak–
> But keep yes and no unsplit.
> And give your say this meaning:
> give it the shade.
>
> Give it shade enough,
> give it as much
> as you know has been dealt out between
> midnight and midday and midnight.) (*P*, s. 99)

(Söyle–
Ama ayırma hayırı evetten.
Ve şu anlamı ver sözüne:
Ona gölgeyi ver.

Ona yeterince gölge ver,
geceyarısıyla öğlen ve geceyarısı arasında
sence ne kadar paylaştırılmışsa
ver ona o kadarını.)

Yine meridyen. Bir tarihin davet edildiği işaretin, tam da tarihlendirdiği şeyden ayrılmış, tekil bir tarzda, *sınırlarının çizilmesi* gerekir; ve bu sınır çizmede, bu sürgünde onun okunabilir hale gelmesi, kendisini kendisinden, kendi dolayımsız bağlılığından, burada ve şimdiden sökerken ya da muaf tutarken, kendisini yine de olduğu şeyden, bir tarihten kurtarırken, kesinlikle bir tarih olarak okunabilir hale gelmesi gerekir. Tekrarlanamayanın (*das Unwiederholbare*) kendinde işaret ettiği indirgenemez tekilliği silerek onda tekrarlanması gerekir. Belirli bir tarzda kendisini tekrarda bölmesi ve aynı darbeyle kendisini şifrelemesi ya da kriptolaması gerekir. Bir tarih de kendisini *phusis* gibi kriptolamak ister. Okunabilir hale gelmek için, kendisini tam da okunabilirliği içinde okunamaz kılmak için kendisini silmek zorundadır. Çünkü tanık olmaksızın, öteki tanık olmaksızın kendisini bir olaya bağlayan biricik işareti kendi içinde feshetmezse, dokunulmamış, ancak kesinlikle deşifre edilemez kalır. Hatta artık olması gereken, olmak zorunda kalacağı şey, kendi özü ve istikameti bile değildir. Artık kendi vaadini, bir tarihin vaadini tutamaz.

Bu durumda aynı anda bir tarihi işaretlerken tarihlendirilen şey nasıl tarihe karışamaz? İster ümit verici isterse rahatsız edici bulunsun bu soru, bütün dillerde bu şekilde formülleştirilemez. Neredeyse çevrilemez kalır. Bunu vurguluyorum, çünkü daima bir özel isme bağlı bir tarihin düşünmek, yâd etmek ya da kutsamak için, ayrıca olanaklı-olanaksız bir çeviriyi geçmek için bize verdiği şey, her keresinde bir deyiştir. Ve sorumun deyişsel biçimi çevrilemez görünüyorsa bu, "to date" ["tarihlendirme/tarihe karışma"] fiilinin çifte işlevinden yararlanmasından dolayıdır. Fransızcada ya da İngilizcede. Geçişli biçimde:

Bir şiiri tarihlendiririm. Geçişsiz biçimde: Bir şiir yıllanmışsa, bir tarihe sahipse tarihe karışır ve belirli bir çağa ait olur.

"Bir tarih nedir?" diye sormak, "tarih" sözcüğünün anlamını merak etmek değildir. İlgimizi çekse bile bu, varsayılan bir etimolojiyi soruşturmak da değildir. Aslında bu, bizi armağanlar hakkında, gerçeklik hakkında düşünmeye sevk edebilir, özellikle de mektup verme hakkında: *data littera*, tarih belirleme için kullanılan bir formülün ilk sözcükleri. Bu bizi ilk sözcüğün izine, bir mektubun başlangıcının ya da açılışının, bir mektubun ilk harfinin izine götürür –ayrıca verilen[9] ya da gönderilen bir şeyin izine. Verilen ya da gönderilen bir şey olarak tarihin anlamı, bizi "nedir?" biçimindeki sorunun ötesine taşıyacaktır. Bir tarih orada olan bir şey değildir, çünkü ortaya çıkmak için geri çekilir, ancak hiçbir mutlak şiir yoksa eğer (*Das absolute Gedicht –nein, das gibt es gewiss nicht, das kann es nicht geben!*), der Celan, belki de tarihler vardır (*es gibt*) –var olmasalar bile.

Şimdilik, başlangıç olarak ve düzensiz biçimde, verili olanın ve özel ismin değerlerini (çünkü tarih bir özel isim gibi işlev gösterir) diğer üç temel değerle ilişkilendireceğim.

1. Mektup tarzı kodun katı sınırları içinde mektubun değeri.

2. Burada ve şimdi noktasında yer ve zamanın yeniden-işaretlenişi.

3. İmza: Eğer tarih bir başlangıçsa, mektubun sonunda gelebilir ve her hâlükârda, ister başta isterse sonda, imzalanmış bir taahhüdün, bir yükümlülüğün, bir vaadin ya da yeminin (*sacramentum*) gücüne sahiptir. Bir imza özünde daima tarihlidir ve yalnızca bunun sayesinde değere sahiptir. Tarihe karışır ve bir tarihe sahiptir. Ve anılmadan önce bir tarihin kaydı (burada, şimdi, bugün vb.) daima bir tür imza gerektirir: Yılı, günü, yeri, kısaca bir "burada ve şimdi"nin mevcudiyetini kaydeden herkes, kayıt ediminde kendi mevcudiyetine bu şekilde tanıklık eder.

Celan bütün şiirlerini tarihlendirmiştir. Burada öncelikle –yanlış ancak uygun biçimde– "dışsal" olarak adlandırılabile-

9 "Date" ["tarih"], bir mektubun zamanını ve yerini belirten formülde kullanılan, "given" ["veri"] anlamındaki Latince *data*'dan türer (İng. ç. n.).

cek bir tarihlendirme türünü, yani hakkında bir şiirin yazıldığı tarihin anılışını düşünmüyorum. Uylaşımsal biçimiyle bu anılış birkaç şekilde şiirin dışında kalır. İnsan, tarihin bu dışsal notasyonu ile tarihin bir şiirin içine daha özsel katılımı, ki burada o bir parça, bizzat bir şiir oluşturur, arasındaki ayrımı sınırlarına taşımakla kesinlikle yetkili değildir. Göreceğimiz üzere Celan'ın şiiri, belirli bir tarzda esasen bu tür bir sınırı yerinden etme eğilimindedir. Ancak ifadenin açıklığı adına geçici varsayımı sürdürdüğümüzü kabul ederek, ilkin şiirin gövdesi *içinde*, onun parçalarının biri *içinde* ve geleneksel kodla (örneğin, "Şubatın 13'ü") uyumlu bir biçim altında ve sonra uylaşımsal olmayan, takvimsel olmayan bir tarihlendirme biçimiyle, tortulaşmaksızm, tamamıyla şiirsel metnin genel düzenlemesine karışan bir tarihlendirme biçimiyle uyumlu bir biçim altında kaydedilen bir tarihlendirmeyle ilgileneceğiz.[10]

"Eden"de, *Schneepart*'tan (*Karparçası*) alman şiirin, "*Du liegst im grossen Gelausche*" (*GW*, II, s. 334), o unutulmaz okumasında Szondi, bu şiirin ilk basımına bir tarihlendirme işaretinin eşlik ettiğini hatırlatır: "*Berlin 22./23. 12.1967*".[11] Szondi'nin bu tarihleri ve şiir tarafından yâd edilen, yerinden edilen ve şifrelenen deneyimlerin yakın tanığı, zaman zaman bu deneyimlerin aktörü ya da tarafı olma şansını nasıl açıklamaya çalıştığını biliyoruz. Ayrıca hem şiirin yaratılışı hem de şifre çözücülerin yeterliği açısından bu *duruma* ilişkin sorunları ne kadar özenli ve mütevazı biçimde ortaya koyduğunu da biliyoruz. Onun gibi biz de şu olguyu göz önüne almak zorundayız: *Bu tarihte* Celan'ın Berlin'den geçişiyle kesişen bütün rastlantısal olayların ve bütün zorunlulukların yakın ve açık tanığı olarak Szondi, şiire erişimin vazgeçilmez parolalarını, paha biçilmez bir *şibbolet*i, parlak, gürültülü notlar yığınını, muammanın deşifresi ve çevirisi için pek çok minnet göstergesini bize miras bırakabilecek tek kişiydi. Ve fakat tanıksız, bir şifre çözücünün dikkatli suç ortaklığı olmaksızın, hatta kendi tarihinin dışsal bilgisi bile olmaksızın kendi başına bırakılan şiirin belirli bir

10 "Takvimsel olmayan" ikinci tarihlendirme biçimi, metnin burada yeniden basılmayan kısmında tartışılıyor (Ed. n.).

11 Peter Szondi, *Schriften*, ed. Wolfgang Fietkau, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978, II, s. 390 (İng. ç. n.).

içsel zorunluluğu yine de bize *söyler*, Celan'ın şiirden söz ettiği anlamda, "Ancak o söyler!", bireysel bir deneyimin tarihlendirilmiş tekilliği içerisinde onu sınırlıyor görünen şeyin ötesine.

Szondi bunu kabul eden ilk kişiydi. O, bu muammayı takdir edilecek bir açıklık ve sağduyuyla önüne koymuştu. Buna bir açıklama sunma tarzı: Şiirin yazıldığı koşullar hakkında ya da daha iyisi kendi gövdesinde zikrettiği, kodladığı, maskelediği ya da tarihlendirdiği koşullar hakkında, katıldığı sırlar hakkında tanıklık şiirin okunuşunda, sırası geldiğinde parçası olduğu katılımda *aynı anda* vazgeçilmezdir, *temel*dir ve nihayetinde *eklentisel*dir, *temel olmayan*dır, yalnızca şiirin de bırakabileceği bir aşırı anlaşılırlık güvencesidir. *Aynı anda* temel ve önemsiz. *Bu aynı anda*, tarihlendirme yapısından kaynaklanır, benim varsayımım budur.

(Burada kendimi kendi yâd edişlerime adamayacağım, kendi tarihlerime adamayacağım. Yine de burada şunu hatırlatmama izin verin; Paul Celan'la ölümünden kısa bir süre önce karşılaşmamda ve sonra bizi bağlayan dostlukta Peter Szondi daima aracı ve tanıktı, çoktandır orada aynı kurumda çalışıyor olmamıza rağmen Paris'te bizi birbirimize tanıştıran ortak dosttu. Ve bu, Szondi'nin davetiyle Berlin Üniversitesi'ne 1968 Temmuzunda yaptığım kısa bir ziyaretten birkaç ay sonra gerçekleşmişti, biraz önce sözünü ettiğim 1967 Aralık ayından kısa bir süre sonra.)

Okumasının başlangıcından itibaren Szondi bize neyi hatırlatır? Celan'ın ilk derleme için şiirin tarihini gizlediğini. Bu tarih, 1970'te editörlüğünü Reichert'ın yaptığı *Ausgewählte Gedichte*'de yer almaz.[12] Szondi'ye göre bu, Celan'ın alışılmış pratiğine uyar: "Şiirler manüskride tarihlendirilir, yayımlanmış versiyonlarda değil" ("Eden", s. 391).

Ancak "dışsal" tarih olarak adlandırdığımız şeyin geri çekilişi, içsel tarihlendirmeyi ortadan kaldırmaz. Göstermeye çalışacağım üzere içsel tarihlendirme, sırasında bir özsiliniş gücü barındırır; bu durumda söz konusu olan şey, başka bir yapıdır, bizzat tarihlendirme kaydının yapısı.

12 *Ausgewählte Gedichte*, ed. Klaus Reichert, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970 (İng. ç. n.).

Öyleyse, şiirin kendi gövdesinde bir hatıra gibi, çoğu kere bir yer ve bir zaman işaretinde, yani bir kaynak işaretinde birkaç hatıra gibi taşıdığı bir kesik ya da yarık olarak tarihle ilgileneceğiz. Bir yarıktan ya da kesikten söz etmek, şiire girildiğini, onun kendi tarihinin yaralanışında başladığını söylemektir.

Vaktimiz olsaydı, sabırla tarihlendirme kipliklerini çözümlememiz gerekirdi. Pek çok kiplik vardır. Bu tipolojide tarihlendirmenin en geleneksel biçimi, literal ya da katı denilen anlamda tarihlendirme, bir mektubu kodlanmış göstergelerle işaretlemeyi içerir. Çizelgelere başvurmayı ve "nesnel" olduğu söylenen notasyon ve uzam-zamansal çizim sistemlerinden faydalanmayı gerektirir: Takvim (yıl, ay, gün), saat (söylensin ya da söylenmesin –ve Celan onları yalnızca kendi şifrelenmiş sessizliklerinin gecesine iade etmek için orada burada ne kadar da sık söyleyecek: *"sie werden die Stunde nicht nennen"*, "Onlar saati söylemeyecekler" [*GW*, I, s. 125 / *P*, s. 91]), toponomi ve her şeyden önce bütün şehir isimleri. Bu kodlanmış işaretlerin hepsi ortak bir kaynağı, ayrıca dramatik ve ölümcül biçimde çift anlamlı bir gücü paylaşır. Mutlak tekilliğe atfederek ya da emanet ederek, eşzamanlı olarak, *bir ve aynı kerede* ve kendilerinden hareketle yâd etme olanağı ile kendi sınırlarını çizmek zorundadırlar. Aslında bunlar, okunabilirlikleri bir tekerrür olanağı ifade ettiği kadarınca işaretlerler. Kesinlikle geri dönemeyen şeyin mutlak tekerrürünü değil: Bir doğum ya da sünnet yalnızca bir kez gerçekleşir. Hiçbir şey daha açık olamaz. Ancak daha çok ortaya çıkışında biricik olan, asla geri dönmeyecek şeyin hayaletimsi geri dönüşünü. Bir tarih bir hayalettir. Ancak bu olanaksız tekerrürün hayaletimsi geri dönüşü tarihin *içinde* işaretlenir, kendisini kodla güvence altına alman yıldönüm halkası türüyle mühürler ya da belirler. Örneğin takvimle. Bu yıldönüm halkası tekrarın olanağını, ayrıca ismini bir tarihin taşıdığı şehre geri dönüş çevrimini de kaydeder. Bir tarihin ilk kaydı bu olanağa işaret eder: Geri gelemeyen şey bu şekilde geri gelecektir, bütün hatıralarda olduğu gibi, yalnızca hafızada değil, ayrıca aynı tarihte, her hâlükârda bir benzer tarihte, örneğin her 13 Şubat'ta... Ve her keresinde aynı tarihte yâd edilen şey, asla geri gelemeyen şey*in* tarihi olacaktır. Bu ikincisi biri-

cik olanı, tekrarlanamayanı imzalamış ve mühürlemiş olacaktır. Ancak bunu yapmak için, kendisini yeterince kodlanmış, okunabilir ve deşifre edilebilir bir biçimde okumaya sunmak zorunda kalacaktır, deşifre edilemez *olarak* ortaya çıksa bile, yıldönümü halkasının benzerliğinde (13 Şubat 1962, 13 Şubat 1936'ya *benzer*) deşifre edilemezin *ortaya çıkması* için.

Burada Celan'ın tüm halkalarını/yüzüklerini tarih ile öteki olarak tarihin kendisi arasındaki bu ittifakla [*alliance*] ilişkilendirmeye eğilim gösterilebilir. Bunlar o kadar çoktur ve o kadar eşsizdir ki. Yalnızca birini alıntılayacağım; kendisini burada dayatır, çünkü aynı balmumuyla –ve parmakların kendileri de balmumundan yapılmıştır– ittifakı, mektubu, şifreli ismi, saatlerin kovanını ve yazılmamış şeyin yazımını mühürler:

MIT BRIEF UND UHR

Wachs,
Ungeschriebnes zu siegeln,
das deinen Namen
erriet,
das deinen Namen
verschlüsselt.

Kommst du nun, schwimmendes Licht?

Finger, wächsern auch sie
durch fremde,
schmerzende Ringe gezogen.
Fortgeschmolzen die Kuppen.

Kommst du, schwimmendes Licht?

Zeitleer die Waben der Uhr,
bräutlich das Immentausend,
reisebereit.

Komm, schwimmendes Licht. (*GW*, I, s. 154)

(WITH LETTER AND CLOCK

Wax
To seal the unwritten
that guessed
your name,

that enciphers
your name.

Swimming light, will you come now?

Fingers, waxen too,
drawn
through strange, painful rings.
The tips melted away.

Swimming light, will you come?

Empty of time the honeycomb cells of the clock,
bridal the thousand of bees,
ready to leave.

Swimming light, come.) (*P*, s. 107)

(MEKTUP VE SAAT İLE

Balmumu,
senin adını
tahmin eden,
senin adını
şifreleyen
yazılmamışı mühürlemek için.

Yüzen ışık, geliyor musun şimdi?

Parmaklar da balmumundan
yabancı, sancılı yüzüklere
sokulmuş.
Uçları eriyip gitmiş.

Yüzen ışık, geliyor musun?

Zamanın boşluğu, saatin balpeteği hücreleri,
gelinlik binlerce arı,
yola çıkmaya hazır.

Yüzen ışık, gel.)

Yine "Chymisch"de ["Simyaca"] (*GW*, I, s. 227-228 / *P*, s. 178-181) saat ve yüzük oldukça kapalıdır. "Es war Erde in ihnen"de ["Toprak Vardı İçlerinde"] bir yüzük, parmağımızda uyanır ve parmaklar yüzüğün kendisidir (*GW*, I, s. 211 / *P*, s. 153). Ancak her şeyden önce bir tarih asla deşifre edilecek bir mektupsuz

olmayacağından, "La Contrescarpe"ın sonundaki posta güvercininin halkasını düşünüyorum. Posta güvercini kodlanmış bir mesaj taşır, aktarır ya da çevirir, ancak bir metafor değildir bu. Tarihinde, gönderisinin tarihinde yola çıkar ve başka bir yerden aynı yere, geldiği yere bir gidiş dönüşü tamamlayarak geri dönmek zorundadır. Şimdi şifre sorusu yalnızca mesaj açısından değil, ayrıca halkanın kendisi, yani aidiyet ve ittifak göstergesi ve geri dönüş koşulu açısından da Celan tarafından sorulur. Mührün şifresi, halkanın damgası belki de mesajın kendisinden daha fazla *önem taşır*. *Şibbolet*te olduğu gibi, bir kez bir parola, bir aidiyet işareti, bir ittifak tezahürü haline gelirse, sözcüğün anlamı, diyelim ki, onun belirleme biçiminden daha az önem taşır:

> Scherte die Brieftaube aus, war ihr Ring
> zu entziffern? (All das
> Gewölk um sie her –es war lesbar.) Litt es
> der Schwarm? Und verstand,
> und flog wie sie fortlieb? (*GW*, I, s. 282)
>
> (Did the carrier pigeon sheer off, was its ring
> decipherable? (All that cloud around it –it was
> readable.) Did the
> flock endure it? And understand,
> and fly as the other went on?)
>
> (Posta güvercini yolundan saptı mı, halkası
> deşifre edilebilir mi? (Etrafında
> bütün bulutlar –okunabilirdi o.) Katlandı mı
> sürü ona? Ve anladı mı,
> ve uçup gitti mi onun gibi?)

Bir tarih taşınır, aktarılır; alıp götürür, kendisini alıp götürür –ve böylece tam da kendi okunabilirliğinde kendisini siler. Silinme onun başına bir kaza gibi gelen bir şey değildir; ne anlamını ne de okunabilirliğini etkiler; aksine o, okumanın bir tarihin hâlâ gösterebildiği şeye tam erişimiyle birleşir. Ancak eğer okunabilirlik, tarihi, yani tam da okumak için sunduğu şeyi silerse, bu tuhaf işlem tam da tarihin kaydıyla başlamış olacaktır. Tarih, yâd ettiği şeyden daha uzun sürecekse eğer –ve bu uzun sürme şiirdir—kendi içinde bir tekillik stigması gizlemek zorundadır. Bu onun

hayaletimsi geri dönüşünü güvence altına alma yönünde tek şansıdır. Silinme ya da gizlenme, bu geri dönüş halkasındaki bu fesih, tarihlendirme hareketine aittir. Ve böylece yâd edilmek, *aynı anda* bir araya getirilmek ve tekrarlanmak zorunda olan şey, *aynı zamanda* tarihin imhası, bir tür hiçlik ya da küldür.

Kül bizi bekliyor.

III

Şimdilik takvime ilişkin dil şebekesi aracılığıyla kabul ettiğimiz o tarihlere bağlı kalalım: Gün, ay, bazen de yıl.

İlk örnek: Bir tarih, en azından *görünüşte ve dışarıdan* şiirin gerçek yazımından ve onun imzalama anından farklı bir olayla ilgilidir. Bir tarihin metonimisi (bir tarih daima metonimidir de) bütünü hatırlatma yoluyla bir olayın parçasına ya da bir olaylar ardışıklığına işaret eder. "Şubatın 13'ü" ifadesi o gün olan şeyin bir parçasını, yalnızca bir parçasını oluşturur, ancak verili bir bağlamda bütünün yerine geçer. Değerlendireceğimiz birinci örnekte, o gün olan şey, görünüşte ve dışarıdan, şiirin gelişi değildir.

Bu durumda örnek, "In eins"ın ("Birde") ilk dizesindeki örnektir. "*Dreizehnter Feber*", "Şubatın on üçü" ile başlar bu şiir.

Bu "In eins"ın tek zamanında, tek bir şiirsel hamleyle bir araya getirilen ve yâd edilen şey nedir? Dahası, bu tek bir yâd etme meselesi mi? Bu "birde", "hep birden", aynı anda birkaç kere, bir tarihin biricikliğinde kümeleniyor görünür. Ancak, biricik ve *tek bir*, yapayalnız, kendi türünde yalnız olmakla bu tarih –bir midir?

Ya birden fazla 13 Şubat varsa?

Yalnızca 13 Şubat her yıl kendi hayaleti haline gelerek tekerrür ettiğinden dolayı değil, ancak her şeyden önce yabancı deyişlerde, farklı dönemlerde, (örneğin Avrupa siyasi haritasında) farklı yerlere dağılmış bir olaylar çoğulluğunun aynı yıldönümünün yüreğinde birleşmiş olabilmesinden dolayı da.

IN EINS

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán.* (*GW*, I, s. 270)

(IN ONE

Thirteenth of February. In the heart's mouth
an awakened shibboleth. With you,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*) (P, s. 206)

(BİRDE

Şubatın on üçü. Yüreğin ağzında
uyanık Şibbolet. Seninle,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*)

Şiirin geri kalanı gibi, bunlar hakkında da söyleyebileceğim şeylerden fazlaca, bu ilk dizeler *açıkça* şifrelenmiştirler.

Apaçık şifrelenmiştirler: Birkaç anlamda ve birkaç dilde.

Şifrelenmiştirler, çünkü her şeyden önce bir şifre içerirler, on üç sayısının şifresini. Rastlantı ve zorunluluğun kesiştiği ve bu kesişimde her ikisinin de aynı anda kaydedildiği sayılardan biridir bu. Kendi sınırlamaları içinde bir bağ, aynı anda önemli ve önemsiz bir tarzda, yazgı ve onun karşıtını birbirine bağlar: Rastlantı, vadenin gelmesi, bir olayda çakışma, iyi ya da kötü *birleşen* şey.

DIE ZAHLEN, im Bund
mit der Bilder Verhängnis
und Gegen-
verhängnis. (*GW*, II, s. 17)

(THE NUMBERS, bonded
with the images' doom
and their counter-
doom.) (*65*, s. 49)

(SAYILAR, bağlanmış
imgelerin yazgısına

ve onların karşı-
yazgısma.)

Und Zahlen waren
mitverwoben in das
Unzählbare. Eins und Tausend... (*GW*, I, s. 280)

(And numbers were
intervowen into the
numberless. One and a thousand...)

(Ve sayılar
içiçe dokunmuş
sayısız olanla. Bir ve bin...)

Hatta on üç sayısından önce "IN EINS" başlığının "bir"i, çoğul bir tekilliğin kaydedilmesini ve birlikte imzalanmasını ima eder. Başlıktan ve açılıştan itibaren şifre ve sonra tarih şiire dâhil edilir. Oldukları şiire erişim sunarlar, ancak şifreli bir erişim.

Bu ilk dizeler başka bir anlamda şifrelenir: Diğerlerinden daha fazla çevrilemezdirler. Burada, bu büyük şair-çevirmenin şair-çevirmenlerle karşılaştığı bütün şiirsel meydan okuyuşları düşünmüyorum. Hayır, kendimi aporia'yla sınırlandıracağım (yasaklı geçitle, *no pasarán*'la: Aporia'nın kastettiği şeydir bu). Çeviri geçidini yasaklıyor görünen şey, tek bir şiirde, hep birden, diller çoğulluğudur. Dört dil, bir dizi özel isim ya da imza gibi, bir mührün yüzü gibi.

Başlık ve tarih gibi ilk dize de Almancadır. Ancak ikinci dizeyle, ikinci bir dil, açıkça İbranice bir sözcük "yüreğin ağzı"nda yükselir: *şibbolet*.

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir, ...

(Thirteenth of February. In the heart's mouth
an awakened shibboleth. With you, ...)

(Şubatın on üçü. Yüreğin ağzında
uyanık şibbolet. Seninle, ...)

Bu ikinci dil pekâlâ bir birinci dil de olabilirdi; sabahın dili, yürekten ve Doğu'dan yüreği konuşan köken dili. İbranicede

"dil", "lip"tir ve Celan başka bir yerde (buna geleceğiz) tıpkı "sünnetli yürek"ten söz edildiği gibi sünnetli sözcükler söylemiyor mu? Şimdilik bırakalım öyle olsun. *Şibbolet*, İbranice dediğim bu sözcük, bildiğiniz üzere, bütün bir diller ailesinde bulunur. Fenikece, İbrani-Aramice, Süryanice. Bir anlamlar çoğulluğuyla katedilir. Nehir, dere, başak, zeytin dalı. Ancak bu anlamların ötesinde bir parola değeri kazanmıştır. Savaş sırasında ya da savaştan sonra gözetim altındaki sınır geçitlerinde kullanılmıştır. Bu sözcük, anlamından çok, telaffuz edilme tarzıyla önem taşımıştır. Anlamla ya da şeyle ilişkisi askıda bırakılmış, nötrleştirilmiş, parantezlenmiştir. Denilebilir ki, her şeyden önce anlamı koruyan bir fenomenolojik *epochē*'nin karşıtı. Efrayimoğulları Yiftah'ın ordusu tarafından bozguna uğratılmıştı; askerleri nehrin öte yakasına kaçmaktan alıkoymak için (*şibbolet* kesinlikle nehir anlamına da gelir, ancak onun seçilmesinin zorunlu nedeni değildir bu) herkesten *şibbolet* demesi istenir. Efrayimoğulları *şibbolet*in *şi*'sini doğru biçimde telaffuz edememeleriyle bilinirlerdi, sonuçta onlar için telaffuz edilemez isim haline gelmişti bu; *sibbolet* dediler ve *şi* ve *si* arasındaki görünmez sınırda ölüm pahasına kendilerini nöbetçiye ifşa ettiler. *Şi* ve *si* arasındaki ayırıcı farka kayıtsız kalmakla kendi farklılıklarını ifşa ettiler; böylece kodlanan bir işareti yeniden-işaretleyemez olarak işaretlediler kendilerini.

Bu, Ürdün sınırında gerçekleşmişti. Biz başka bir sınırdayız, kıtanın dördüncü dilinde bir başka yasaklanmış geçitte: *no pasarán*. Şubat 1936: *Frente Popular*'ın (*Halk Cephesi*) seçim zaferi, iç savaş arifesi. *No pasarán*: la Pasionaria, Franco'ya, Mussolini'nin birlikleri ve Hitler'in Kondor Lejyonu [*Condor Legion*] tarafından desteklenen Falanj'a [*Phalange*] hayır. Madrid'in kuşatılması sırasında savaş narası ve işaretleri, haykırışları ve bayrakları arasında, üç yıl sonra *no pasarán* Cumhuriyetçi halk, müttefikleri, Uluslararası Tugaylar için bir *şibbolet* olmuştu. Bu narayı aşan şey, kendisine rağmen aşan şey, İkinci Dünya Savaşı'ydı, toplu imha savaşıydı. Kesinlikle birincisinin tekrarı, ayrıca kendi önceki geleceğinin, ki bu İspanya İç Savaşı'ydı, kostümlü provasının tekrarı [*répétition générale*]. Kostümlü provanın tarihlendirilmiş yapısıdır bu: Her şey sanki İkinci Dünya

Savaşı zaten 1936 Şubatı'nda başlamış gibi gerçekleşir, sınırları ihlâl eden ya da tekrar kapatan, tek bir ülkenin gövdesinde çok fazla yara bırakan –vahim bir metonimi figürü– aynı anda yerel ve uluslararası bir kıyımla. İspanyolca, şiirin merkezi kıtasına tahsis edilir, ki bu kısaca bir tür İspanyolca *şibboleti*, bir parolayı kaydeder, geçitte bir sözcüğü değil, ancak bir *symbolon* ya da tokalaşma, bir şiar, bir üyelik işareti ve politik parola gibi iletilen sessiz bir sözcüğü kaydeder.

... er sprach
uns das Wort in die Hand, das wir brauchten, es war
Hirten-Spanisch, darin,

im Eislicht des Kreuzers "Aurora" ...

(... into our hands
he spoke the word that we needed, it was
shepherd-Spanish, and in it

in icelight of the cruiser "Aurora"...)

(... ellerimize
söyledi muhtaç olduğumuz sözleri, o
çoban-İspanyolcasıydı, ve içinde onun

"Auroa" kruvazörünün buz ışığında ...)[13]

Almanca, İbranice ve İspanyolcanın arasında, Fransızca Paris Halkı:

.... Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*

(... With you,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*)

(... Seninle,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*)

13 Martin Broda, *Dans la main de personne* (Cerf, Paris, 1986) içinde "Boutelles, caillous, schibboleths: un nom dans la main"de (s. 95-105) bu "çoban-İspanyolcası"na "uzun bir parantez" ayırır.

Bu, *şibboleth*ten daha fazla vurgulu yazılmaz. Vurgu *"No pasarán"*a ve son dize, *"Friede den Hütten!"*e, *"Kulübelere barış!"*a ayrılmıştır, bu son dizenin korkunç ironisi kesinlikle birisini hedefler.

Dilin çoğulluğu *hep birden*, aynı tarihte, Avrupa haritası üzerinde yıldızlar gibi yayılmış ve bu yüzden gizli bir yakınlıkla bağlanan tekil olayların şiirsel ve politik yıldönümünü birlikte anabilir: Viyana'nın düşüşü ve Madrid'in düşüşü, çünkü, göreceğimiz üzere, Viyana ve Madrid, "Schibboleth" başlıklı bir başka şiirle aynı dizede ilişkilendirilir; ve yine Şubata ilişkin başka hatıralar, yalnızca şiirde her ikisinin de anıldığı Aurora kruvazörüne ve Petrograd'a değil, ayrıca aslında Peter ve Paul Fortress'e bağlanan vukuatla Ekim Devrimi'nin başlangıçları. "In eins"ın son kıtası diğer unutulmaz tekillikleri, örneğin burada deşifre etmeye girişmeyeceğim Toskana'yı hatırlatır.

...
"Aurora":
die Bruderhand, winkend mit der
von den wortgrossen Augen
genommenen Binde –Petropolis, der
Unvergessenen Wanderstadt lag
auch dir toskanisch zu Herzen

Friede den Hütten!

(...
"Aurora":
the brotherly hand, waving with
the blindfold removed from
his word-wide eyes –Petropolis, the
roving city of those unforgotten,
was Tuscanly close to your heart also.

Peace to the cottages!)

(...
"Aurora"...:
kardeş eli, sallıyordu
söz büyüklüğündeki gözlerinden
çıkarılan bağı –Petropolis,
unutulmayanların gezgin kenti
senin de Toskana tarzı yakın kalbine

Kulübelere barış!)

Ancak zaten tek bir dilin, örneğin Fransızcanın ikametinde, nihayetinde bir şifreli yazgının tuhaf, kesişen, *unheimlich* boyutlarını *üstlenen* süreksiz bir sürü olay, hep birden, *aynı tarihte* yâd edilebilir.

Tarihin kendisi bir *şibbolete* benzer. Hafıza için, yerlerin bu birlikteliğine, bu gizli düzenlenişine şifreli erişim sunar.

Böylece kümelenen bu dizi, tarih görece belirsiz kaldığından, giderek daha geniş ve sayıca fazla bir hale gelir. Eğer Celan, "Schibboleth" başlıklı şiirde olduğu gibi, günü (13) belirlemiyorsa, yalnızca "Şubat" (bu kez *Februar*, *Feber* değil) diyorsa, hafıza Paris Halkı'nı, yani solcu insanları, Madrid'in Cumhuriyetçileri gibi, tek bir *No pasarán* ilanında bulunma dürtüsünün dalgalanışında bir araya getirebilen gösterilerle aynı türden gösterilerin, aynı politik anlamla, daha da ötesine genişler. Tek bir örnek: Doriot'yla bir Ortak Sağ Cephe oluşturma girişiminin başarısızlığından sonra, 6 Şubattaki karışıklıktan sonra, 1934 Şubatının on ikisinde muazzam bir yürüyüş gerçekleşti ki bu, sol partilerin kitlelerini ve liderliğini kendiliğinden yeniden toparladı. Bu, Halk Cephesi'nin kökeniydi.

Ancak eğer Celan "In eins"ta Şubatın on üçünü (*Dreizehnter Feber*) belirliyorsa, 13 Şubat 1962 düşünülebilir. Bu varsayımı, şiirin "dışsal" olarak adlandırılan tarihi hakkında bir şey bilebilecek ya da buna tanıklık edebilecek olanlara bırakıyorum; bilmiyorum ama varsayımım olgusal olarak yanlış olsa bile, yine de Celan'ın dediği gibi, yazacağımız ve kendimizi bağlayacağımız gelecek tarihlerin gücüne işaret edecektir. Bir tarih daima bir tür *varsayım* olarak kalır, tanım gereği hafızanın sınırsız sayıda izdüşümleri için destek olarak. En küçük belirlenimsizlik (örneğin yıl olmadan gün ve ay) rastlantıları, önceki bir geleceğe ilişkin rastlantıları çoğaltır. Tarihlendirme önceki bir gelecektir, gelecek yıldönümlerine bağlanacak zamanı verir. Nitekim 13 Şubat 1962'de Celan Paris'teydi. *Die Niemandrose* (*Hiçkimsenin Gülü*), "In eins"ın da yayımlandığı derleme, 1963'e kadar basılmadı. Öte yandan bir şiirden diğerine, altı yıl önce basılan "Schibboleth"ten "In eins"a geçerken Celan, önceki şiirin yalnızca "Şubat" dediği yerde, "Şubatın on üçü"nü belirler. Böylece, bir şey olmuş olmalı, 13 Şubat 1962 Charonne Metro

İstasyonu katliamı kurbanlarının cenaze töreni günüdür, Cezayir Savaşı'nın sonunda OAS* karşıtı bir gösteri. Birkaç yüz bin Parisli, Paris Halkı yürüyor. İki yıl sonra Evian anlaşmalarına yol açan mitingler başlar. Paris Halkı hâlâ Komün Halkı'dır, birleşilmesi gereken Halk'tır: *Seninle, Peuple de Paris.* Aynı olayda, aynı tarihte, ulusal savaş ve iç savaş, birinin sonu ve başlangıç –ötekinin başlangıcı *olarak*.

Tarih gibi *şibbolet* de birkaç kere işaretlenir, "birde", "in eins", *aynı anda* birkaç kere. İşaretlenmiş bir çoğulluk, ayrıca işaretleyen bir çoğulluk.

Bir yandan şiirde, açık olduğu üzere, parolayı ya da savaş narasını, yani şiirin *oluşum*unda bir araya getirilen tarihsel sınırlar boyunca bütün politik durumlara bir erişim hakkını ya da üyelik işaretini isimlendirir. Denilebilir ki bu *vize, şibbolet*tir, bir temayı, bir anlamı ya da bir içeriği belirler.

Ancak diğer yandan şifreli ya da sayısal şifre olarak *şibbolet*, yıldönümü tarihinin bir araya getirme tekil gücünü de söyler. Yıldönümü tarihin hafızasına, geleceğine, ayrıca şiire –şiirin kendisine– erişim sağlar. *Şibbolet*, kendisini bir *şibbolet* olarak adlandıran bu şiir hakkı için *şibbolet*tir, tam da ötekileri yâd ettiği anda kendi *şibbolet*idir. *Şibbolet* onun başlığıdır, iki şiirden birinde olduğu gibi başlıkta görünsün ya da görünmesin.

Bu, şu –iki şey– demek değildir.

Bir yandan bu fantastik kümede yâd edilen olayların şiirsel olmayan olaylar olduğu, aniden sihirle şekil değiştirdiği demek değildir. Hayır, inanıyorum ki Celan'a göre bütün bu dramaların ve tarihsel aktörlerin anlamlı birleşimi, tarihlendirilmiş imzayı, şiirin tarihlendirmesini *kurmuş* olacaktır.

Diğer yandan bu, *şibbolet*in bu özelliğinin şifreyi sildiği, kriptonun anahtarını tuttuğu ve anlamın şeffaflığını garanti ettiği demek de değildir. Bu kripto kalır, bu *şibbolet* gizli, bu geçit belirsiz kalır ve bu şiir, orada, geri çekilmiş, herhangi bir hermenötik tüketimin erişiminin sonsuza kadar ötesinde gizli bir şey olduğunu onaylamak için bu sırrı açığa çıkarır yalnızca.

---

* *Organisation de l'armée secrète* (Gizli Ordu Örgütü). Cezayir'de Fransız kökenli halkın ve ordunun bir bölümünden destek alan terör örgütü. OAS, 1961-1963 yılları arasında Fransa ve Cezayir'de gerçekleştirdiği saldırı eylemleriyle Cezayir'in bağımsızlığına engel olmaya çalışmıştır.

Hermetik olmayan bir sır, bu, bütün yorumlayıcı özetlemelere hermenötik ilkeyi yok ederek heterojen kalır, onunla birlikte tarih de. Tek bir anlam yoktur. Tarih ve *şibbolet* olduğu andan itibaren artık tek bir kökensel anlam yoktur.

Bir *şibbolet*, eğer bir taneyse, *şibbolet* sözcüğü genelliğinin ya da kullanımının en geniş kapsamıyla her önemsiz, keyfi işareti, örneğin *şi* ve *si* arasındaki fonemik farkı söyler, bu fark ayrımcı, belirleyici ve bölücü hale geldiğinden. Bu farkın kendi başına ve kendisine dair hiçbir anlamı yoktur; ancak bir şiirin yerinin ya da eşiğinin sınırına gidecekse, bu sınırdan geçecekse, kendisine bir sığınak ya da bir dilin meşru ikameti bahşedileceğini görecekse insanın nasıl kabul edeceğini ve her şeyden önce nasıl işaretleyeceğini bilmek zorunda olduğu şey haline gelir. Burada artık bir yasadışı olmamak için. Ve bir dilde ikamet etmek için insanın zaten kendi tasarrufunda bir *şibbolet*e sahip olması gerekir: Yalnızca bu sözcüğün anlamını anlamak zorunda değildir; yalnızca bu sözcüğü *bilmek* ya da bir sözcüğün nasıl telaffuz edilmesi *gerektiğini* (*şi* ve *si* arasındaki ¸ farkı: Efrayimoğulları bunu biliyordu) bilmek zorunda değildir; ayrıca söylemesi gerektiği şekilde, söyle*yebilmesi* gerektiği şekilde onu söyleyebilmek zorundadır da. Farkı bilmek yetmez, insanın buna yetenekli olması gerekir, bunu yapabilmesi ya da nasıl yapılacağını bilmesi gerekir –ve burada yapmak, *işaretlemek* demektir. Bir teorem gibi bilinmesi yetmeyen bu ayrımsal işaret, sırdır. Gizlilik olmaksızın bir sır. İttifak hakkı, hiçbir gizli sır, kriptoda saklanmış hiçbir anlam olmamasını gerektirir.

Sözcükte *şi* ve *si* arasındaki farkın hiçbir anlamı yoktur; ancak bu, insanın ötekiyle *paylaşabilmek* zorunda olduğu şifrelenmiş işarettir ve bu ayrımsal fark, kişinin kendi dilinin gövdesinde olduğu kadar, kişinin kendisinde, deyim yerindeyse, kişinin kendi gövdesinde ve biri diğeriyle aynı derecede kaydedilmelidir. Gövdedeki bu fark kaydı (örneğin, şöyle ya da böyle telaffuz etme yönünde ses çıkarma yeteneğiyle) yine de doğal değildir, hiçbir şekilde içsel bir organik yeti değildir. Tam da kökeni kültürel ve dilsel bir topluluğa, bir çıraklık çevresine, kısacası bir ittifaka katılmayı öngerektirir.

Şibbolet bir şeyi şifrelemez, yalnızca bir şifre değildir, şiirin şifresi değildir; kendisini sakladığı yok-anlamdan doğmakla artık şifre*nin* şifresidir, bu sıfatla şifrenin şifrelenmiş tezahürüdür ve bir şifre kendisini olduğu şey olarak, deyim yerindeyse kendisini şifreleyerek tezahür ettirdiği zaman bu, bize şunu söylemek için değildir: Ben bir şifreyim. En küçük bir gizli niyet olmaksızın, kendi okunabilirliğinde barındırdığı sırrı bizden hâlâ saklayabilir. Giderek artan biçimde bizi etkiler, bize dokunur, bizi büyüler ya da aldatır. Sağduyu ekṣiltisi ve durağı onda ikamet eder, bu konuda yapabileceği hiçbir şey yoktur. Bu geçiş, hesaplanmış bir risk haline gelmeden önce, Joyce'ta olduğu gibi profesörleri kuşaklar boyu meşgul etmek için tasarlanmış herhangi bir strateji, herhangi bir şifreleme poetikası olmaktan önce, bir tutkudur. Bunun Joyce'un ilk ve gerçek arzusunu tükettiğini varsaysak bile, ki bu inanmadığım bir şey, bana göre hiçbir şey Celan'a daha yabancı görünmez.

Kesinlikle dillerde ve dilin kendisi içinde çokluk ve göç. Babil: *"Ghetto-Rose"*dan sonra "Hinausgekrönt" ismiyle anılan ve şiirin yüreğinde düğümlü o fallik figür (*"phallisch gebundelt"*), bu ayrıca onun son sözcüğüdür, hem adresi hem de gönderisidir.

> Und es steigt eine Erde herauf, die unsere,
> diese.
> Und wir schicken
> keinen der Unsern hinunter
> zu dir,
> Babel. (*GW*, I, s. 272)
>
> (And an earth rises up, ours,
> this one.
> And we'll send
> none of our people down
> to you,
> Babel.) (*P*, s. 211)
>
> (Ve bir toprak yükseliyor, bizimki,
> bu işte.
> Ve göndermeyeceğiz biz
> bizimkilerin hiçbirini
> sana,
> Babil.)

Evet, şiirin adresi ve gönderisi; ancak Babil'e söyleniyor, ona gönderiliyor görünen şey, hiçbir şeyin ona gönderilmiş olmayacağıdır. Ona hiçbir şey, bizden hiçbir şey, bizimkilerden hiçbiri gönderilmeyecektir.

Kesinlikle dillerde ve dil içinde çokluk ve göç. Senin ülken, der o, dil gibi her yere göç eder. Bu ülkenin kendisi göç eder ve sınırlarını taşır. Bir rehin olarak elden ele verilen o isimler ve taşlar gibi kendisini yerinden eder ve bu el de verilir; ayrılan, koparılan, parçalanan şey de bu sembolde, rehinde, vaatte, ittifakta, bildirilen sözde, bildirilen sözün göçünde yeniden kendine gelebilir.

–was abriss, wächst wieder zusammen–
da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,
den namen, den namen, die hand, die hand
da nimm sie dir zum unterpfand,
er nimmt auch das, und du hast
wieder, was dein ist, was sein war,

Windmühlen

stossen dir Luft in die Lunge ... (*GW*, I, s. 284)

(–what was severed joins up again–
there you have it, so take, there you have them both,
the name, the name, the hand, the hand,
so take them, keep them as a pledge,
he takes it too, and you have
again what is yours, what was his

windmills

push air into your lungs ...) (*P*, s. 217)

(–koparılan şey, tekrar birleşiyor–
işte onlar senin, al onları, işte her ikisi de senin,
ismi, ismi, eli, eli,
al onları, rehin olarak al kendine,
o da onu alıyor, ve sende
yine senin olan, onun olan,

yel değirmenleri

hava gönderiyor ciğerlerine ...)

Nefes ve ruhtan, bahşedilen nefes alıştan çıkardığı kadar çok şeyi rüzgârdan ve yanılsamadan da alan yel değirmenidilinin şansı ve riski. Bu muazzam şiirin ("Es ist alles anderes...") Rusya'dan –"Osip ismi"– Morovya'ya, Prag mezarlığına ("Moravya çukurundan / çakıl taşı / senin düşüncenin Prag'a taşıdığı, / mezara, mezarlara, yaşama") ve "Normandi–Niemen civarı"na, Moskova'da savaş sürgününde Fransız filosuna, bütün kodlanmış izlerini hatırlatmayacağız. Yalnızca şunu, ülkenin kendisinin göçünden ve isminden söz eden şeyi hatırlatacağız. Dil gibi:

Wie heisst es, dein Land
hinterm Berg, hinterm Jahr?
Ich weiss, wie es heisst.
...
es wandert überallhin, wie die Sprache,
wirf sie weg, wirf sie weg,
dann hast du sie wieder, wie ihn,
den Kieselstein aus
der Mährischen Senke,
den dein Gedanke nach Prag trug ... (*GW*, I, s. 285)

(What is it called, your counry
behind the mountain, behind the year?
I know what it's called.
...
It wanders off everywhere, like language,
throw it away, throw it away,
then you'll have it again, like that other thing,
the pebble from
the Moravian hollow
which your thought carried to Prague ...) (*P*, s. 219)

(İsmi nedir senin ülkenin,
dağın ardında, yılın ardında?
biliyorum ismini.
...
Her yeri geziyor, dil gibi,
at onu, at onu,
sonra o yine senin oluyor, öteki gibi,
Moravya çukurundan
çakıl taşı
senin düşüncenin Prag'a taşıdığı ...)

Kesinlikle dillerde ve dilin kendisi içinde çokluk ve göç, *tek bir* dilde Babil. *Şibbolet* dil içindeki çokluğu, anlamın koşulu olarak anlamsız farkı işaretler. Ancak aynı işaretle, dilin, yani uygun dilsel gövdenin anlamsızlığını: O yalnızca bir *yer*le ilişki içinde anlam üstlenebilir. Yer ile, genel olarak içerisinden pratik, pragmatik ittifakların oluşturulduğu, anlamsız olana anlam veren, parolalar tesis eden, dili kendisini aşan şeye büken, onu bir hareket ve adım anı haline getiren, onu yeniden bulmak için ikincilleştiren ya da "reddeden" sözleşmelerin, kodların ve geleneklerin kurulduğu herhangi bir alanla, herhangi bir *durum*la olduğu kadar bir sınırla, ülkeyle, evle ya da eşikle ilişkiyi kastediyorum.

Dilin içindeki çoğulluk ya da daha çok heterojenlik. Çevrilemezliğin yalnızca zor geçitle (*no pasarán*), bir şiirsel dili diğerinden ayıran aporia ya da çıkmazla ilişkili olmadığının belirlenmesi gerekir. Ayrıca Babil, işlem umudunun ötesinde, şiirsel kaydın biricikliğinde dillerin çoğulluğuna bağlanan bu *olanaklı olanaksız adım*dır:[14] Birde birkaç kere, tek bir şiirsel edimde birkaç dil. Kendisi de başka bir tarih ve *şibbolet* olan şiirin biricikliği, tek bir deyişte, *in eins*, şiirsel olayı, dillerin ve eşit biçimde tekil tarihlerin çoğulluğunu oluşturur ve mühürler. "In eins": Bu şiirin birliğinde ve biricikliğinde dört dil, kendi aralarında ya da başka dillere kesinlikle çevrilemez değildir. Ancak herhangi bir *öteki* dile daima çevrilemez kalacak şey, şiirdeki dillerin işaretlenmiş farklılığıdır. *Bilme*ye indirgenmeyen *yapma*dan ve *işaretleme*nin başlayacağı şey olan *farkı* yapabilmekten söz ettik. Devam eden ve burada ortaya çıkan şey budur. İlkece her şey hakkıyla çevrilebilir görünür, aynı şiirsel olaydaki diller arasında farkın işareti dışında. Örneğin "In eins"ın mükemmel Fransızca çevirisini düşünelim. Genellikle olduğu üzere Almanca, Fransızcaya çevrilir. *Schibboleth* ve *no pasarán* çevrilmeden bırakılır ki bu, temel ortamda orijinal versiyon olarak adlandırılan şeyin Almanca deyişinde bu sözcüklerin yabancılığına riayet eder. Ancak çeviride bu versiyonun Fransızcası "*Avec toi, / Peuple / de Paris*" korunurken, ve nasıl korunamaz ki, çeviri tam

14 Fransızcada "*ce pas impossible*": Yani hem "this impossible step" ["bu olanaksız adım"] hem de "this not impossible" ["bu olanaksız olmayan"] (İng. ç. n.).

da koruduğu şeyi, şiirde (vurgulanmamış) Fransızcanın yabancı etkisini ve bir kez tekilliklerinin bozulmuş, yırtılmış ve bitiştirilmiş, yeniden birleştirilmiş, toplanmış birliğinde, bu şiiri, "In eins"ı tarihleyen ve imzalayan bütün bu şifrelerle, parolalarla ve *şibboletler*le şiiri yapılandıran şeyi silmek zorundadır. Burada çevirinin başvurabileceği hiçbir çare yoktur, en azından şiirin gövdesinde yoktur. Hiç kimse suçlanmayacaktır, dahası çeviri engelinin önüne konulacak hiçbir şey yoktur. Burada yine *şibbolet*, aktarımda anlamının erişilmezliği nedeniyle, semantik sır nedeniyle, ancak konuşmada bir işaret içinde bir işaret olarak, tam da işaretin kendisini işaretleyen bir yarık olarak yazılan yazılı ya da sözel işaretin gövdesinde anlamlandırmayan bir fark kesiğini kendisinde oluşturan şey sayesinde çeviriye direnmez. Tarihsel, politik ve (asla doğal olmayan) dilsel sınırın her iki yanında *şibbolet* sözcüğünün anlamı, farklı anlamları bilinir: Nehir, başak, zeytin dalı. Hatta nasıl telaffuz edilmesi gerektiği de bilinir. Ancak bir tek deneme, bazılarının onu yüreğin ağzıyla telaffuz edemeyeceğini, oysa ötekilerin edebileceğini belirler. Yerin, ülkenin, topluluğun, şiirler olarak bir dilde, dillerde gerçekleşen şeyin sınırını birinciler geçemeyecekler, ötekiler geçecekler. Her şiir kendi diline sahiptir, yalnızca bir kere kendi dilidir, hatta ve özellikle birkaç dil oraya *geçebilse* de. Bu *bakış açısı*ndan pekâlâ neyin bir gözetleme kulesi, nöbetçinin teyakkuzu haline gelebildiği anlaşılır: *Şibbolet*in değeri daima ve trajik biçimde ters çevrilebilir. Trajik biçimde, çünkü tersçevrim bazen öznelerin inisiyatifini, insanların iyi niyetini, onların dil ve politika uzmanlığını geride bırakır. Baskıya, dışlamaya, faşizme ve ırkçılığa karşı mücadelede şifre ya da parola; o da ittifakın ve şiirin koşulu olan kendi ayrımsal değerini, onu ayrımcı bir sınır, polis faaliyetlerinin, normalleştirmenin ve metodik boyun eğdirmenin kafesi kılarak bozabilir.

IV

"In eins"ın ikinci dizesine sokulan *schibboleth* sözcüğü *Von Schwelle zu Schwelle* (*Eşikten Eşiğe*) derlemesinde 1955'te ba-

sılan daha uzun ve erken bir şiirin başlığını oluşturur. *Şibbolet* ayrıca metonimi yoluyla derlemenin başlığı olarak da hizmet edebilir. Aslında şiir eşikten, eşiğin (*Schwelle*) geçilişinden, bir eşikten diğerine geçmeye ya da atlamaya, yani çeviri yapmaya izin veren şeyden söz eder. Burada, bu erken şiirde, aynı Şubat yıldönümüyle, belki de "In eins"da, Paris, Madrid ve Petropolis bağlantısının yerine geçirilen Viyana ve Madrid başkentlerinin bağlantısıyla mühürlenen az çok aynı olaylar düzenlemesiyle karşılaşılır. *No pasarán* zaten *şibbolet*le yakından bağlantılıdır. Şüphesiz yine 1936-1939 Şubatının hatırasıyla uğraşıyoruz, bu kez ne gün (13) ne de yıl görünmese bile. Fransa'ya ve Fransız diline göndermelerin görünüşteki yokluğu göz önüne alındığında, bu da aslında başka bir tarihin söz konusu olduğunun, bu kez bu tarihin ötekiliğinde öteki Şubatların ve sonra belirli bir Şubatın on üçünün, imzanın *Sprachgitter*'ini [dil kafesi] aşırı belirleyerek bir araya geldiğinin düşünülmesine yol açar. İki şiir *arasındaki* benzerlikler ve farklar oyunu, *şibbolet* sonsuz bir çözümlemeye neden olabilir.

Başlık olarak mevcudiyetinin yanı sıra, *şibbolet* sözcüğü, açık yürekli, burada yine yürekle açılan, bir tek "yürek" sözcüğüyle ("In eins"da bu, ilk dizede "Im Herzmund" olacak, yüreğin ağzında) açılmış denebilecek kıtada neredeyse doğrudan "Şubat"tan ve *no pasarán*'dan önce gelir:

> Herz!
> gib dich auch hier zu erkennen,
> hier, in der Mitte des Marktes.
> Ruf's, das Schibboleth, hinaus
> in die Fremde der Heimat:
> Februar. No pasarán. (*GW*, I, s. 131)
>
> (Heart:
> make yourself known even here,
> here, in the midst of the market.
> Call it out, the shibboleth,
> into the alien homeland strangeness:
> February. No pasarán.) (*SG*, s. 73)
>
> (Yürek:
> tanıt kendini burada da,
> burada, pazarın orta yerinde.

Çağır dışarı, şibboleti
yabancılaşmasına yurdun:
Şubat. No pasarán.)

İnsanın öz yurdunda yabancılığı ve yabancılaşması, yuvada olmayış, insanın yurdundan, yurdundaki yuvasından çağrılışı, insanın kendi içinde ve dışında geçilen her sınırı güvence altına alan ve tehdit eden geç"meyeceksin" [*ce pas du "ne pas"*], *şibboleti*n bu uğrağı, Şubat ayındaki ve sözcüğündeki tarihte yeniden-işaretlenir. Fark neredeyse çevrilemez: "Şibbolet"teki *Februar*, "In eins"daki *Feber*, belki de bir arkaizm ve Avusturya Almancası oyunuyla şüphesiz *februarius*'un hatalı biçimde ateş, hastalık nöbeti, kriz, yangı uğrağı olarak atfedilen bir etimolojisine geri götüren *Februar*'daki bir *şibbolet*.[15]

İki şiir birbirini çağırır, birbirine benzer, suç ortağıdır, müttefiktir, ancak olabildiğince farklıdır. Aynı tarihi taşırlar ve taşımazlar. Bir *şibbolet* aynının içinde, *Februar* ve *Feber* arasında, aynı tarihin farklılığında birinden diğerine geçiti güvence altına alır. Bunlar iki farklı dili aynı dilde konuşurlar. Ona katılırlar.

Farkı, sınır çizgisini, katılımı olduğu kadar, denizin yarılışını, bölünmeyi ve durağı, paylaşıldığı ve ortaklaşa sahip olunduğundan dolayı bölünen, paylaşılan ve katılman şeyi isimlendiren bir sözcük olan Fransızca *partage*'ın[16] muğlâklıklarını açıklamak için, burada "katılım"ı, başka bir yerde "paylaşım"ı kullanıyoruz.

Aynı anda hem semantik hem de biçimsel olan ve yine de dilbilimsel-tarihsel açıklamaya sahip olmayan bir benzerlikle büyülenerek ben, bir *şibbolet* olarak ve bir *simbolon* olarak bölünmüş ya da paylaşılmış arasında bir karşılaştırmaya cesaret edeceğim. S-B-L'nin her iki örneğinde bir rehin bir diğerine ile-

15 *Feber*: Avusturya lehçesinde *Februar*. Diğer şiirlerde ortaya çıkan *Jänner* (*Jenner* gibi) orta yüksek Almancanın başlangıçlarına geri döner ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca ve hatta günümüzde Avusturya'da ve İsviçre ve Alsas'ta kullanımda kalır.

16 Fransızca; Derrida burada Jean-Luc Nancy'nin *Le partage des voix*'daki (Galilée, Paris, 1982) "partage" kullanımına göndermede bulunuyor. Diğer anlamları arasında "partage des voix" paylaşma, yani eşit oy alma anlamında Fransızca deyimdir (İng. ç. n.).

tilir, *"er sprach / uns das Wort in die Hand"* ("ellerimize / söyledi ... sözleri"), bir söz, bir söz parçası; bir ittifakı, bir mozaiği mühürlemek için ikiye bölünen bir nesnenin tamamlayıcı parçası. Taahhüt, imzalama, antlaşma ya da sözleşme, vaat, yüzük uğrağıdır bu.[17]

Tarihin imzası burada bir rol oynar. İşaretlediği ve daha uzun yaşayabilen ve böylece tarihe karışanlar olarak tarihe karışanları çağırabilen, yeniden çağırabilen, ayrılabilir özel ismi olduğu tekil olayın ötesinde bu, bir başlık (title; *titulus* bir araya toplama anlamını içerir) gibi, *aynı tarihi* paylaşan ve gelecekte de paylaşmaya devam edecek olan tekilliklerin az çok açık ve gizli birleşimini bir araya getirir.

Bu tür bir birleşime atfedilebilir hiçbir sınır yoktur. Bir yarığın onu vaat ettiği gelecek tarafından belirlenir. Hiçbir tanıklık, hiçbir bilgi, hatta Celan'ınki bile, tanım gereği, onun deşifre edişini tüketemez. Birincisi, çünkü bir dışsal kod çözümünün hiçbir mutlak tanıklığı yoktur. Celan daima bir *şibbolet*e daha katılmış olabilir: Bir sözcük, bir şifre ya da bir mektup örtüsü altında. İkincisi, Celan bir kümenin olanaklı ve birlikte olanaklı anlamlarını bütünleştirmiş olma iddiasında bulunmamıştır. Sonuncusu ve her şeyden önce, şiir yalnız kalmaya yazgılıdır, buna ilk nefesinden itibaren yazgılıdır, tanıkların ve tanıkların tanıklarının yok olmasıyla yalnızdır. Ve şairin de yok olmasıyla.

---

17 Bunun her yerde yapılması uygun olabilirdi, ancak burada, yüzüğe bu anıştırma uğrağında, Freud'un *şibbolet*lerini hatırlatmayı seçtim, örneğin psikanalizin kurucularının ittifakını sembolize eden yüzük. Freud, "psikanalizin takipçilerini ona karşı çıkanlardan ayırt eden" şeye (*Three Essays on the Theory of Sexuality, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, ed. ve çev. James Strachey, The Hogarth Press, Londra, 1953-1966, VII, s. 226, dpnt 2; *Gesammelte Werke*, Imago, Londra, 1940-1968, V, s. 128, dpnt. 2) ya da "psikanalizin *şibbolet*i olan rüyalar"a (*On the History of the Psycho-Analytic Movement, Standard Edition*, XIV, s. 57; *Gesammelte Werke*, X, s. 102; ayrıca krş., *The Ego and the Id, Standard Edition*, XIX, s. 13; *Gesammelte Werke*, XIII, s. 209 ve *New Introductory Lectures on Psychoanalysis, Standard Edition*, XXII, s. 7; *Gesammelte Werke*, XV, s. 6) işaret etmek için sık sık bu sözcüğü, *şibbolet*i kullanmıştı. *Şibbolet* motifi Cerisy-la-Salle'deki bir sempozyumla bağlantılı düzenlenen bir seminer boyunca Wladimir Granoff, Marie Moscovici, Robert Pujol ve Jean Michel Rey arasında tartışılmıştır. Krş., *Les fins de l'homme*, Galilée, Paris, 1981, s. 185-189.

Tarih bir tanıktır, ancak tanıklık ettiği her şey ve herkes bilinmeden de pekâlâ kutsanabilir. Bu tanığın artık hiçbir tanığı olmaması daima olanaklıdır. Bir tarih, bir isim –ve kül– arasındaki bu benzerliğe yavaşça yaklaşıyoruz. "Aschenglorie"nin ["Külgörkemi"] son sözleri:

> Niemand
> zeugt für den
> Zeugen. (*GW*, II, s. 72)
>
> (No one
> bears witness for
> the witness.) (*SG*, s. 241)
>
> (Hiçkimse
> tanıklık etmedi
> tanıklara)

Tekilin yalınlığında katlanan ya da yeniden katlanan belirli bir tekrar böylece, bir tanığın, bir imza sahibinin ya da şiirsel mirasın tarihsel göndermesi hakkında bilgiye sahip olabilecek herhangi birinin yokluğunda bile, şiirin minimal ve "içsel" okunabilirliğini güvence altına alır. Her hâlükârda bu, hâlâ bu şekilde söylenebilirse, *şibbolet* sözcüğü ya da başlığıyla işaret edilen şeydir. Köken dilinden türetilen şu ya da bu anlam değil: Nehir, başak, zeytin dalı ya da aslında şiirde yüklendiği öteki anlamlar. O şuna işaret eder: *Şibbolet* vardır, kripto gibi bir şey vardır, hesaplanamaz kalır; bir tek belirli sırrı, kapının arkasında bir anahtar tutan kişiyi bekleyen bir semantik içeriği gizlemez. Gerçekten de bir kapı varsa, kendisini bu şekilde sunmaz. Eğer bu kripto sembolikse, son tahlilde bir mecaz ya da retorikten türemez. Kesinlikle bu sembolik boyut asla yok olmaz ve zaman zaman tematik değerler yüklenir. Ancak şiirin işaret ettiği şey, dillere bir tarih biçiminde giren ve onları yaran şey, *şibbolet*in paylaşımının olmasıdır, aynı anda açık ve kapalı bir paylaşım. Tarih (imza, uğrak, yer, tekil işaretlerin toplanışı) daima bir *şibbolet* gibi işlev görür. Gösterilmeyen bir şeyin olduğunu, herhangi bir kavrama, bilgiye, hatta isterse dini türden bir tarihe ya da geleneğe indirgenemeyen şifrelenmiş tekilliğin olduğunu gösterir. *In eins* bir çoğulluğu toplayan ve şebekesiyle

bir şiirin okunabilir kaldığı şifrelenmiş bir tekillik: *"Aber das Gedicht spricht ja!"* Şiir söyler, göndermelerinin hiçbiri anlaşılır olmasa bile, şiir kendisini gönderdiği ve ona söylediğini söyleyerek söylediği bir Öteki'nden başka hiçbir ötekini söylemez. Hatta Öteki'ne ulaşmasa ve kendi işaretini ona bırakmasa bile, en azından ona seslenir. Adres yer alır.

Bir dilde, bir dilin şiirsel yazımında *şibbolet*ten başka bir şey yoktur. Tarih gibi, bir isim gibi, yıldönümlerine, ittifaklara, geri dönüşlere, yâd edişlere izin verir –hatta hiçbir iz, genellikle bir iz olarak adlandırılan şey, bir kalıntının süren mevcudiyeti olmasa bile, bu şekilde tarihlendirdiğimiz, andığımız, yâd ettiğimiz ya da kutsadığımız bir şeyin külü olmasa bile.

Seattle, 14 Ekim 1984

11
Zamansız Aforizma

♣ "L'aphorisme à contretemps", *Romeo ve Juliet*'in Paris'te Daniel Mesguich tarafından sahneye konulması vesilesiyle Derrida'dan oyun üzerine bir yazı yazması istendiğinde 1986'da ortaya çıkmıştır; sonundaki indirgenemez kişisel kayıt da özgüllüğüne işaret eder. Derrida, kendisinden istenmeseydi *Romeo ve Juliet* hakkında muhtemelen yazmamış olacaktıysa da tartışmak istediği bir şeyi Shakespeare'in oyununun temsil ettiğinin uzun süredir farkında olduğunu ifade etmiştir (bkz. bu kitapta Söyleşi). Bu oyun, hem Batı kültürünün bütün tarihi boyunca işleyen belirli sorunları dillendiren bir metin hem de bu kültürün en bilindik ve sonsuzca yeniden-dolaşıma sokulan ikonlarından biridir. Derrida, oyunun bu ikiz özelliğine, Fransızcada *à contretemps* deyişi hem "vakitsiz"i hem de müzikal anlamda "temposuz"u ya da "zamansız"ı ima ederken, hem "aksilik" hem de "senkop" anlamına gelebilen bir sözcük olan *contretemps* üzerine bir odak aracılığıyla yanıt verir ve bu özellikleri birleştirir. Oyunu izleyen ya da okuyanlardan çok daha fazla kişiye göre *Romeo ve Juliet* öyküsü, talihsizlikle soldurulan ve kötü zamanlamayla yok edilen aşk için bir sembol

haline gelmiştir; şu da kayda değerdir ki Derrida, dikkatini başka herhangi bir sahneden daha çok kültürel bir klişe haline gelen sahneye odaklar. Balkon sahnesindeki sözel mübadeleye ve özellikle de *isim* sorununa yakın dikkat, hem oyunda hem de kurumsal ve entelektüel bağlamda *contretemps* gücüne ilişkin bir anlayışa sevk eder, ki biz bu gücü oyunda ve bu bağlamda ve onlar aracılığıyla deneyimleriz. Derrida, (hem literal hem de daha genel anlamlarda) isimlendirmenin çelişkili gücünü kültürel bir pratik olarak inceler: Bu güç, zamansal ve uzamsal homojenliği kurup güçlendirirken, önlemek için tasarlandığı –anladığımız üzere ölüm de dâhil– gerçek kazaların olanağını meydana getirir. Romeo ve Juliet, Montague ve Capulet isimleri, hem oyunun olaylarını yürütme arzusunu hem de onu engelleyen trajik talihsizlikleri üretir. Bu yüzden bu isimler homojen zaman ve mekânı bozarlarken, zamansızlık [*contretemps*] ve aksilik, zamanları ve olayları "önceleyen" mutlak bir heterojenliği ve aracılıklarıyla bunları düzenlemeye çalıştığımız etiketleri yankılar. Aşk ve nefret, keyfi bireysel duygular ya da belirlenmiş kültürel ürünler olarak değil, ilişkileri hem olanaklı hem de olanaksız kılan isimler ve tarihler ağında imal edilen güçlü şans etkileri olarak anlaşılmalıdır. (İsme ilişkin bu tartışmayla yakından bağlantılı tarih üzerine ayrıntılı bir tartışma için bkz., bu kitapta *Şibbolet*'ten seçilmiş parça; "Ulysses Gramofonu" da ağlar ve kazalarla ilgilenir.)

Geleneksel eleştirel makaleler de homojen bir uzam-zamansal sürem üretme girişimidir ve Derrida bunun yerine ayrılma ve heterojenlikle karakterize edilen bir aforizmatik biçim tercih eder. (Aforizma sorunu –Derrida'ya göre genel olarak işaret sorunudur– ayrıca "Elli İki Aforizma"da da aforizmatik biçimde ele alınır.) Aforizmatik ses, isim gibi işlev görerek öne süren ve sınırlandıran bir sestir; yine isim gibi *contretemps* ve ölümden asla uzak değildir. Aforizmalar ve özel isimler kendilerini kullananların ya da kendileri tarafından gösterilenlerin ölümlerinden sonra yaşamayı sürdürme kapasiteleriyle karakterize edilirler ve bu yüzden ölüm olanağıyla yapılandırılırlar; böylece, özellikle çarpıcı bir tarzda, herhangi bir ifadeyi ya da ayırt edilebilir edimi olanaklı kılan yinelenebilirlik işleyi-

şi sergilerler. Oyunlar da öyle; çünkü her biri tekrarladıkları metnin biricikliğini farklı bir tarzda olumlayarak ve her biri oyunun bizzat teatral sahnelenişini farklı biçimde tekrarlayarak, dramatik üretimlerin tekrarıyla yaşamlarını sürdürürler. Derrida'nın "Zamansız Aforizma"sı Shakespeare'in oyununun bu tür bir diğer tekil sahnelenişidir.

♣ "L'aphorisme à contretemps" ilk kez 1986'da *Roméo et Juliette*'te (Papiers, Paris) yayımlanmış ve *Psyché: Inventions de l'autre*'da (s. 519-533) derlenmiştir. Bu, metnin İngilizceye çevrilmiş olarak ilk kez yayımlanışıdır. Çevirmen Nicholas Royle, bu çeviri çalışması boyunca yaptıkları paha biçilmez eleştirilerden ve önerilerden dolayı Geoffrey Bennington ve James Raeside'a teşekkür eder.*



1. Aforizma isimdir.

2. İsminin de belirttiği üzere, aforizma [*aphorism*] ayırır, ayrıştırmaya (*apo*) işaret eder, sona erdirir, sınırlar, durdurur (*horizō*). Ayırmakla sona erdirir, sonlandırmak –ve tanımlamak [*finir –et définir*]– için ayırır.

3. Bir aforizma bir isimdir, ancak her isim aforizma figürünü üstlenebilir.

* Derrida'nın okumasının talepleri göz önüne alınarak Shakespeare'den alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir. Alternatif Türkçe çeviriler için bkz., William Shakespeare, *Romeo ve Juliet*, çev. A. Turan Oflazoğlu, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968; William Shakespeare, *Romeo ve Juliet*, çev. Yusuf Mardin, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989; William Shakespeare, *Romeo ve Juliet*, çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010.

4. Bir aforizma zamansızlığa (*contretemps*)[1] açıktır. Söylemi sergiler –onu zamansızlığa teslim eder. Literal anlamda –çünkü bir sözü [*une parole*] mektubuna terk ediyor.

(Zaten bir dizi aforizma olarak okunabilirdi bu, bir başlangıç anakronisi kumarı. Başlangıçta zamansızlık [*contretemps*] vardı. Başlangıçta hız var. Sözler ve işler *geride bırakılır*. Aforizma geride bırakır.)

5. Sözü [*la parole*] terk etmek, sırrı mektuplara emanet etmek –bu, üçüncü tarafın, arabulucunun, Rahip'in, yani ötekilerin arzusu dışında başka bir arzu olmaksızın talihsizliği [*contretemps*] örgütleyen çöpçatanın taktiğidir. Talihsizliği hesaba katmadan mektuplara bel bağlar o:

> Bu esnada, sen daha uyanmadan,
> Romeo mektuplarımla maksadımızı bilecek,
> Ve buraya gelecek (IV, i, s. 113-115)[2]

6. Görünüşlere rağmen bir aforizma asla kendi başına ulaşmaz. Tek başına gelmez. Bir dizisel mantığın parçasıdır o. Shakespeare'in oyununda, onun paradigmalarının, kendisinden önce gelen bütün *Romeo ve Juliet*'lerin *trompe-l'oeil* derinliğinde, burada birkaç dizi aforizma olacaktır.

7. Romeo ve Juliet, mitolojimizdeki talihsiz [*contretemps*] kahramanlar, olumlu kahramanlar. Nasıl da birbirlerine kavuşmadılar! Birbirlerine kavuşmadılar mı? Ancak onlar yaşamlarını sürdürdüler, *her ikisi de*, zoraki bir talihsizlik sonucu,

---

1 *Contretemps* sözcüğü Fransızcada olduğu gibi İngilizcede de "zamansız bir vaka; talihsiz bir kaza; beklenmedik bir aksilik ya da aksaklık" (*OED*) anlamlarına gelir; ancak Fransızcada ayrıca müzikal anlamda "temposuz" ya da "vurgusuz" olmaya, bir "kötü ya da yanlış zaman"a, "zamansızlık"a işaret eder (İng. ç.n.). [* İngilizce çeviride "countertime" ile karşılanan Fransızca "contretemps" sözcüğünü Türkçe çeviride bağlama göre büyük ölçüde "zamansızlık" ve bazen "talihsizlik" olarak çevirmeyi tercih ettik. Okur, hem durumsal (talihsiz bir kaza, aksilik) hem de zamansal (farklı, tuhaf bir zaman türü; beklenmedik, aksi zaman) anlamlarını birlikte düşünmelidir.]

2 Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'ine göndermeler Arden metnine (ed. Brian Gibbons, Methuen, New York, 1980) yapılıyor (İng. ç.n.).

birbirlerinden sonra, kendi isimlerinde, yaşamlarını sürdürdüler (*survivre*):[3] Şans eseri, zamansal ve aforizmatik bir dizinin şanssız kesişimi.

8. Aforizmatik biçimde, Romeo ve Juliet'in aforizma aracılığıyla yaşamış olacakları ve yaşamlarını idame ettirmiş olacakları söylenmelidir. *Romeo ve Juliet*, her şeyi aforizmaya borçludur. Elbette aforizma bir retorik araç, en büyük otoriteyi hedefleyen sinsi bir hesap, anlamın nasıl potansiyelleştirileceğini çok iyi bilen bir uzmanlık ekonomisi ya da stratejisi ("Bakınız nasıl da formülleştiriyorum, bu kadar az sözcükle daima göründüğünden daha fazla şey söylüyorum") olmaya dönebilir. Ancak kendisinin bu şekilde kullanılmasına izin vermeden önce aforizma, bizi savunmasız biçimde tam da zamansızlık [*contretemps*] deneyimine teslim eder. Her hesaptan önce, ayrıca, her hesap boyunca, bizzat hesaplanabilirin ötesinde.

9. Ayrışma aforizması ya da söylemi: Her bir tümce, her bir paragraf, beğenilsin ya da beğenilmesin uygun süreminin ıssızlığında kendisini ayrılmaya adar, kendisini kapatır. Ötekiyle karşılaşması ve teması daima şansa, iyi ya da kötü başa gelebilecek şeye teslim edilir. Hiçbir şey kesinlikle güvence altına alınmaz, ne bağlantı ne de düzen. Dizideki bir aforizma, ötekinden önce ya da sonra, ötekinden önce *ve* sonra gelebilir, her biri diğerinden sonra yaşamını –öteki dizi içinde de– sürdürebilir. Romeo ve Juliet, ilkin kendileri olmayan kendi isimlerinde aforizma*lardır* (Juliet: "Düşmanım olan yalnız senin ismindir" ... Romeo: "Düşmanının ismidir diye bu isimden ben de, / Güzel meleğim, nefret ederim. / Yazsaydım eğer, bu sözcüğü yırtıp atardım" [II, ii, s. 38, 55-57]), çünkü yırtılıp atılmak için bile olsa, dil olmaksızın, isim ol-

3 Derrida'nın metni *survivre* fiilinin birkaç anlamıyla işliyor: "to survive" ["yaşamını sürdürmek"], "to survive beyond" ["-den sonra hayatta kalmak"] ya da "survive through" ["-den sağ çıkmak"], "to live on" ["yaşamını idame ettirmek"] vb. "Living on" ["yaşamını idame ettirmek"] ve bağlantılı "death sentence" ["ölüm cezası"] ve "arrest of death" ["ölüm hükmü"] [*arrêt de mort*], çifte nosyonu üzerine daha tam bir açıklama için bkz., Derrida'nın "Living On/Borderlines"ı (İng. ç.n.).

maksızın, unvan olmaksızın, bir mektup olmaksızın hiçbir aforizma yoktur.

10. Romeo ve Juliet gibi, her aforizma, her aforizmatik dizi kendi özel sürekliliğine sahiptir. Zamansal mantığı onu bütün kendi zamanını başka bir söylem alanıyla, başka bir söylemle, ötekinin söylemiyle paylaşmaktan alıkoyar. Olanaksız eşzamanlılık. Burada zamanın söyleminden, onun işaretlerinden, tarihlerinden, zamanın rotasından ve arzuların zamanını yerinden eden ve birbirlerini sevenlerin adımını rota dışına taşıyan özsel sapmadan söz ediyorum. Ancak aforizmamızı karakterize etmeye yetmez bu; aforizmanın gerçekleşmesi için dilin ya da işaretin olması veya ayrışma, yerinden etme, anakroni de yetmez. Hâlâ belirlenmiş bir biçime, kesin bir tarza sahip olmak zorundadır. Hangisine? Kötü aforizma, aforizmanın *kötü*sü vecizevidir, ancak her aforizma kendi vecizevi karakteri[4] sayesinde keser ve sınırlandırır: Hakikati vahiy biçiminde söyler ve bu hakikat, ölümü taşır [*porte*].[5] Ölüm hükmü [*l'arrêt de mort*] Romeo ve Juliet için onları, her ikisini ölüme mahkûm eden bir zamansızlıktır [*contretemps*], ayrıca ölümü durduran, onun gelişini askıda bırakan, her ikisi için de birbirlerinin ölümüne tanıklık etmek ve birbirlerinin ölümünden sonra hayatta kalmak için zorunlu olan ertelemeyi güvence altına alan bir zamansızlık.

11. Aforizma: Her randevuyu şansa bırakan aforizma. Ancak arzu kendisini şans eseri aforizmaya açmaz. Aforizma olmaksızın arzuya zaman yoktur. Arzu aforizma olmaksızın hiç-

4 Fransızca ifade *caractère de sentence*'tır, ayrıca "quality of judgment" ["hükmün niteliği"] anlamına da gelebilir; "*sentence*", "judgment" ["hüküm"] olduğu kadar, "moral saying" ["ahlâki vecize"] anlamını da taşır (İng. ç.n.).

5 "Aphorism Countertime" ["Zamansız Aforizma"] bazı tarzlarda İngilizce "to bear" ([giysiler] "giymek" olduğu kadar, "taşımak") fiiline karşılık gelen *porter* fiili üzerinde belirli bir oyun içerir –ya da taşır. *Porter*, örneğin bir isimle çağırılmaya, bir isme sahip olmaya ya da bir ismi taşımaya [*porter le nom*], ayrıca yasta olmaya [*porter le deuil*] işaret etmek için kullanılan fiildir. Derrida, isim fikrini pek çok eserinde, diğerleri arasında *Signéponge/ Signsponge*, "Otobiographies" ve *Mémoires*'da kendi içinde ölümü taşıyor –ve yapısal biçimde taşıyıcısından sonra yaşamaya koşullanmış– olarak ele alır (İng. ç.n.).

bir yere sahip değildir. Romeo ve Juliet'in deneyimlediği şey, örnek anakronidir. Herhangi bir mutlak eşsüremliliğin özsel olanaksızlığıdır. Ancak *aynı zamanda* onlar dizinin bu düzensizliğini yaşarlar –bizim yaşadığımız gibi. Aforizmadan dolayı ayrılma, yerinden etme, yerlerin ayrılması, bir öykünün yayılımı ya da aralıklandırılması –onsuz bir tiyatro olur muydu? Bir teatral eserin yaşamını sürdürmesi, teatral biçimde, onun tiyatronun kendisi hakkında, tiyatronun özsel olanağı hakkında bir şey söylediğini ima eder. Ve şu durumda bunu, teatral olarak, biriciklik ve tekrar oyunu aracılığıyla, özel bir ismin çevrilemez deyişine, onun ölümcüllüğüne ("nefret ettiğim" "düşman"), bir tarihin ve bir randevunun ölümcüllüğüne yol açtığı gibi, mutlak biçimde tekil bir olayın rastlantısına her zaman yol açmakla yaptığını da ima eder. Tarihler, zaman çizelgeleri, mülkiyet sicilleri, yer isimleri –farklılıkları indirgemek ya da onlara egemen olmak için, onları yakalamak, belirlemek için– zaman ve uzam üzerine ağ gibi attığımız bütün bu kodlar, bunlar da zamansızlık [*contretemps*] tuzaklarıdır. Nesnel ölçülere bağlanmalarıyla zamansızlıktan kaçınmak için, ritimlerimizle uyumlu olmaları için tasarlanan bu kodlar, yanlış anlaşılma üretirler, yanlış adım ya da hatalı hareket fırsatlarını çoğaltırlar, şu arzular anakronisini açığa vurup eşzamanlı olarak arttırmakla: *Aynı zamanda.* Nedir bu zaman? Aforizmada bir soruya yer yoktur.

12. Romeo *ve* Juliet, aforizmatik olan, ancak bir aşkın ya da vaadin yerinden edilmiş şimdisinde bir arada tutulan, korunan iki arzunun birleşimi. Kendi isimleriyle bir vaat, ancak verili isimleri boyunca ve ötesinde, *başka bir isim* vaadi, daha çok talebi: "Ah başka bir isim al..." (II, ii, s. 42). Bu birleşimin *ve*'si, bu "ve"nin tiyatrosu, sık sık beklenmedik zamansızlığın [*contretemps*], şansa bağlı anakroninin sahnesi olarak sunulur, temsil edilir: Başarısız randevu, şanssız kaza, gideceği yere ulaşmayan mektup, bir *purloined letter*[6] (*çalınan mektup)*

6 Orijinali İngilizce. Bu, Derrida'nın Edgar Allan Poe'nun kısa öyküsü "The Purloined Letter"ı ve Jacques Lacan'm "Seminar on "The Purloined Letter"'ı hakkında bir metin olan "La facteur de la verité"sine bir anıştırmadır (Lacan'ın "Seminar"ı kısmen çevrilmiştir: *Yale French Studies* 48, 1973,

için uzatılan dolambaçlı yolun zamanı, bir üçüncü tarafın, bir erkek kardeşin, Rahip Laurence'ın hilesi, eşzamanlı olarak devayı ve mektubu ("Eğer cesaretin varsa buna, veririm sana deva. ... Bu esnada, sen daha uyanmadan, / Romeo mektuplarımla maksadımızı bilecek, / Ve buraya gelecek..." [IV, i, s. 76, 113-115]) sunduğunda kendisini zehre dönüştüren deva. Bu temsil yanlış değildir. Ancak böylece bu drama, Avrupa'nın hafızasına, metin üstüne metne kazınmışsa, aşırı kazınmışsa, anakronik kazanın özsel bir olanağı göstermeye başlamasından kaynaklanır bu. Kazaların oldukları şey olarak, kaza eseri olarak kalmalarını isteyen bir felsefi mantığı şaşırtır. Bu mantık, aynı zamanda düşünülemeyenin içine bir yapı anakronisi, *bir* zamansallığın, bir tek ve örgütlü zamansallığın yayılımı olarak tarihin mutlak kesintisini fırlatır. Romeo ve Juliet'in başına gelen şey, aslında birkaç dizinin kesişiminde ve sağduyunun ötesinde, rastlantısal ve öngörülemez görünüşün silinemeyeceği bir kaza olarak kalan şey, özünde gerçekleşmeden önce *zaten* gerçekleşmiş olduğu kadarınca, kaza eseri, olduğu şey olabilir yalnızca. Romeo ve Juliet'in arzusu, zehirle, zamansızlıkla [*contretemps*] ya da mektubun dolambaçlı yoluyla şans eseri karşılaşmadı. Bu karşılaşmanın gerçekleşmesi için bir işaretler (isimler, saatler, yer haritaları, tarihler ve sözde nesnel yer isimleri) sisteminin *zaten* kurulmuş olması gerekir; deyim yerindeyse, içsel ve heterojen sürekliliklerin dağılımını engellemek, bir randevuyu çerçevelemek, düzenlemek, düzene sokmak, olanaklı kılmak için: Başka bir deyişle, kesişmemeyi, monadların ayrılışını, sonsuz uzaklığı, deneyimlerin bağlantısızlığını, dünyaların çokluğunu, bir zamansızlığı [*contretemps*] ya da bir mektubun çaresiz dolambaçlı yolunu olanaklı kılan her şeyi, ona dikkat eder-

s. 38-72). "Aphorism Countertime" bir mektubun daima gideceği yere ulaş*amama* (trajik, komik, ironik ve her şeyden önce *zorunlu*) olanağına odaklanırken Shakespeare'in metnini izler (İng. ç.n.). [* Poe'nun "Çalman Mektup"u ve bu öyküyü dolayıma sokan yakın okumalar olarak Lacan'ın "Seminer"i ve Derrida'nın Lacan'ın "Seminer"ine verdiği eleştirel yanıt için Türkçede bkz., Mukadder Erkan, Ali Utku (der. ve çev.), *Çalınan Poe: Lacan ve Derrida, Psikanalitik Devekuşu Diyalektiği*, Birey Yayınları, İstanbul, 2005].

ken, reddetmek için. Ancak Romeo ve Juliet'in arzusu bu olanağın kalbinde doğar. Uyumsuzluk olmasaydı aşk olmazdı; yemin, zaman ve zamanın tiyatrosu gerçekleşmiş olmazdı. Kaza eseri zamansızlık [*contretemps*], özsel zamansızlığa *işaret etmeye* başlar. Bu da onun kaza eseri olduğunu söylemekle aynı derecededir. Her şeye rağmen bu, bir özün ya da biçimsel bir yapının anlamına sahip değildir. Bu olanağın soyut koşulu, yani genel olarak ötekiyle ilişkinin evrensel bir biçimi, bir arzu ya da bilinçlilik diyalektiği değildir. Aksine "kesici ucu" arzuyu doğumunda –tam da arzunun doğumunda– kışkırtan bir yakınlığın tekilliği. Aşığım, çünkü öteki ötekidir, çünkü onun zamanı asla benimki değildir. Yaşayan süreklilik, tam da onun aşkının mevcudiyeti, onu benimkine doğru uzatan bir şeyde ve hatta aşk dolu coşku, esrik paylaşım, mistik sezgi olarak tanımlanması istenebilecek şeyde sonsuzca benimkinden uzak, kendisinden uzak kalır. Yalnızca bu aforizmanın tutkusuyla ötekini sevebilirim. Bu da şanssızlık, kötü talih ya da olumsuzluk gibi gerçekleşmez, ortaya çıkmaz. En sevecen olumlama biçimine sahiptir –arzunun şansıdır. Ve yalnızca sürekliliklerin dokusunu kesintiye uğratmakla kalmaz, bu dokuda aralıklar bırakır. Zamansızlık [*contretemps*], topoloji ya da görünür hakkında bir şey söyler; tiyatroyu açar.

13. Öte yandan, ortak bir şimdinin vaadi olmaksızın, yemin, eşsüremlilik andı, yaşayan bir şimdinin arzulanan paylaşımı olmaksızın hiçbir zamansızlık [*contretemps*], hiçbir aforizma yoktur. Bu paylaşımın arzulanabilmesi için onun ilkin verilmesi, görünmesi, kavranması gerekmez mi? Ancak bu paylaşım tam da aforizmanın bir diğer adıdır.[7]

14. Bu aforizmatik dizi bir başka diziyi kateder. İz sürdüğünden dolayı, aforizma yaşamını idame ettirir, şimdisinden çok daha uzun yaşar ve yaşamdan daha uzun yaşar. Ölüm hükmü [*arrêt de mort*]. O, ölüm verir ve taşır, ancak böylece bir ölüm

7 "Sharing"in ["paylaşım"] olağan karşılığı *partage* ayrıca "division" ["bölüm"] anlamına da gelir; bkz., bu kitapta *Şibbolet*'ten seçilmiş parça, dpnt. 8 (Ed. n.).

hükmü [*arrêt*] üzerine bir karar vermek için ölümü askıda bırakır, onu bir kez daha durdurur [*il l'arrête encore*].

15. Monadlar arasındaki ayrılık yalnızca içeridekileri ayırsa, hiçbir zamansızlık [*contretemps*] veya herhangi bir anakroni olmaz. Zamansızlık, içerideki deneyim ("içsel zaman-bilinci [ya da uzam-bilinci] fenomenolojisi"[8]) ile onun kronolojik ya da topografik işaretleri, "nesnel", "dünyada" olduğu söylenen işaretler arasındaki kesişimde üretilir. Bu işaretlenmiş aralama olanağı olmaksızın başka türlü herhangi bir dizi olmazdı, onun toplumsal uylaşımları ve kodlarının tarihi ile, kurguları ve simülakrlarıyla, tarihleriyle birlikte. Özel denilen isimlerle birlikte.

16. Bu simülakr perdeyi kaldırır, dizinin ayrışması sayesinde olanaksız olanın tiyatrosunu açığa çıkarır: Birbirlerinden daha uzun yaşayan iki insan. *Düelloya* hükmeden mutlak kesinlik (*Romeo ve Juliet* bütün düellolların *mise-en-scène*'idir), birinin ötekinden önce ölmek zorunda olmasıdır. Onlardan biri ötekini ölürken görmek zorundadır. Hangisi olursa olsun ona şunu söyleyebilmeliyim: İki kişi olduğumuzdan dolayı içimizden birinin diğerinden önce öleceğini kesinlikle kaçınılmaz biçimde biliyoruz. İçimizden biri ötekini ölürken görecek, içimizden biri yaşamaya devam edecek, yalnızca bir anlığına olsa bile. İçimizden biri, içimizden yalnızca biri ötekinin ölümünü –yası– taşıyacak. Her birimizin ötekinden sonra yaşamaya devam etmesi olanaksızdır. Bu, düellodur. Her düellonun aksiyomatiğidir. Ötekiyle ilişkimiz hakkında en müşterek ve en az sözü edilen –ya da en yasaklı– sahnedir. Yine de –burada hiçbir sözü olamayan nesnel gerçeklikte değil, ancak Romeo ve Juliet'in deneyiminde– *olanaksız olan gerçekleşir.* Ve yeminin yasası altında, ki bu verilen her sözü idare eder. Onlar sırayla ötekinin ölümünü, bir süreliğine, ölümlerinin zamansızlığını

8 Gönderme Husserl'e yapılmaktadır. Bkz., örneğin *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness* (çev. James S. Churchill Indiana University Press, Bloomington, 1964). Ayrıca bkz., Derrida'nın *Edmund Husserl's "Origin of Geometry": An Introduction*, s. 57 ve *Speech and Phenomena*'sının 5. Bölüm'ü ("Signs and the Blink of an Eye") (İng. ç.n.).

[*contretemps*] yaşarlar. Her ikisi de yastadır ve her ikisi de ötekinin ölümünü gözler. Ötekinin ölümünde hazır bulunurlar. Çifte ölüm hükmü. Romeo, ölü olarak gördüğü Juliet'ten önce ölür. Her ikisi de ötekinin ölümünü yaşarlar, ötekinin ölümünden sonra yaşarlar.

17. Olanaksız olan –bu çifte hayatta kalma tiyatrosu– ayrıca her aforizma gibi, hakikati söyler. İki arzuyu birbirine bağlayan yeminden itibaren, her biri zaten öteki için yastadır, ayrıca ölümü ötekine emanet eder: Eğer benden önce ölürsen, seni içimde taşıyacağım; eğer senden önce ölürsem, beni içinde taşıyacaksın; biri ötekini içinde taşıyacak, zaten ilk ilandan itibaren ötekini içinde taşımış olacak. Bu çifte içselleştirme ne monadik içeridelikle ne de "nesnel" zaman ve uzam mantığıyla olanaklıdır. Yine de aşık olduğum her seferinde bu gerçekleşir. Öyleyse her şey bu hayatta kalışla başlar, aşık olduğum her seferinde ya da nefret ettiğim her seferinde, bir yasanın beni ötekinin ölümüne bağladığı her seferinde. Ve bu, aynı yasadır, aynı çifte yasa. Ölümü içinde taşıyan (uzak tutan) bir rehin kendisini daima ters çevirebilir.[9]

18. Verili bir aforizmalar dizisi, bir diğerini, farklı isimler altında, ismin ismi altında aynı diziyi kateder. Romeo ve Juliet, isimlerine karşı, isimlerine rağmen birbirlerini severler, isimlerinden dolayı ölürler, isimlerinde yaşamaya devam ederler. Aforizmatik ayrılık olmaksızın ne arzu ne yemin ne de kutsal bağ (*sacramentum*) olduğundan dolayı, en büyük aşk, en büyük ayrılık gücünden, yani burada isimlerinde iki aileyi karşıtlaştıran ve bölen şeyden doğar. Romeo ve Juliet bu isimleri taşırlar. Bunları taşırlar, kabul etmek istemeseler bile desteklerler. Onları ayıran, ancak aynı zamanda bütün aforizmatik gücüyle onların arzusunu pekiştirecek olan bu isimden hareketle bir-

9 Fransızca metin şöyledir: *Un gage peut toujours s'inverser qui garde de la mort*. Ölümü uzak tutan ve aynı zamanda içinde taşıyan şeyin bu çifte bağı Derrida'nın *Mémoires*'ı aracılığıyla daha fazla aydınlatılabilir; bu metinde örneğin, "*zaten* sen kendi ölümünün *hatırasındasın*; ayrıca senin arkadaşların ve bütün ötekiler senin ölümünün ve zaten senin ölümün aracılığıyla kendi ölümlerinin hatırasındalar" (s. 87, dpnt. 2) nosyonunu açıklar (İng. ç.n.).

birlerinden ayrılmak isterler. Ancak aşklarının en ateşli ilanı, yine itham ettiği ismi gerektirir. Burada, özel ilk isim ve yalnızca genel bir tarzda ya da soykütüksel sınıflandırmaya göre bir özel isim olan aile ismi arasında başka bir aforizmanın ayırt edilmesine eğilim gösterilebilir. Romeo'nun Montague'den ve Juliet'in Capulet'ten ayırt edilmesine eğilim gösterilebilir. Belki de onlar, onların her ikisi de bunu yapmaya eğilim gösterdiler. Ancak bunu yapmadılar; şu da kaydedilmelidir ki, ismin ithamında (Perde II, sahne ii) onlar ayrıca ilk isimlerine ya da en azından aile isminin bir parçasını oluşturuyor görünen Romeo'nun ismine saldırırlar. Bu ilk isim, hâlâ babanın ismini taşır, soykütük yasasını hatırlatır. Romeo'nun *kendisi*, yani bu ismin taşıyıcısı, bu isim değildir. Romeo, onun taşıdığı isimdir. Ve taşıyıcıya taşıdığı isimle seslenmek zorunlu mudur? Juliet şunları söylemek için ona bu isimle seslenir: Seni seviyorum, bizi isminden kurtar Romeo, artık onu, yani Romeo ismini taşıma Romeo:

> JULIET.
> Ah Romeo, Romeo, niçin Romeo'sun sen?
> Babanı inkâr et ve ismini reddet.
> Ya da yapamazsan eğer, aşkıma yemin et
> Artık Capulet olmam ben de. (II, ii, s. 33-36)

Juliet burada gece konuşuyor ve şahsen mevcut Romeo'nun kendisine hitap ettiğine güvence verecek hiçbir şey yok. İsmini reddetmesini Romeo'dan istemek için, yalnızca onun yokluğunda, onun ismine ya da gölgesine hitap edebilir. Romeo –kendisi– gölgededir ve Juliet'i dikkate alma zamanı mı yoksa biraz daha beklemeli mi merak eder. Biraz ileride onu dikkate almak, kendi ismini reddedeceğine söz vermek anlamına gelecektir. Şimdilik bekleyip dinlemeye devam etmeye karar verir:

> ROMEO [*kendi kendine*].
> Dinleyeyim mi daha, yoksa konuşayım mı?
>
> JULIET.
> Düşmanım olan yalnız senin ismindir:
> Bir Montague olmasan da sen kendinsin.

Nedir Montague? Ne el ne ayak
Ne kol ne yüz ne de başka bir parçası
Bir erkeğin. Ah başka bir isim al.
Ne ki bir isim? Başka bir isim versek güle
Kokacaktır o yine eski güzelliğiyle;
Romeo olarak isimlendirilmeseydi Romeo da
Bir şey kaybetmezdi mükemmelliğinden
Bu unvan olmaksızın. At ismini Romeo,
Senin hiçbir parçan olmayan ismine karşılık,
Al benim her şeyimi.

ROMEO.
Seni dikkate alıyorum.
Aşk de bana yalnızca ve yeniden vaftiz et beni:
Bundan böyle Romeo olmayacağım asla.

JULIET.
Kimsin sen böyle geceye gizlenerek
Tavsiyemle kekeleyen erkek?

ROMEO.
Bir isimle
Sana kim olduğumu nasıl anlatacağım bilmiyorum:
Düşmanının ismidir diye bu isimden ben de,
Güzel meleğim, nefret ederim.
Yazsaydım eğer, bu sözcüğü yırtıp atardım.

JULIET.
Henüz yüz sözcük duymadı kulaklarım
Ağzından çıkan, yine de bu sesi tanıyorum.
Sen Romeo değil misin, bir Montague?

ROMEO.
Ne o ne de öteki, güzel kız, hoşlanmıyorsan eğer
(II, ii, s. 37-61)

19. Juliet, gece Romeo'ya hitap ettiğinde, ondan "Ah Romeo, Romeo, niçin Romeo'sun sen? /Babanı inkâr et ve ismini reddet" isteğinde bulunduğunda, *ona*, *onun kendisine*, Romeo isminin taşıyıcısı Romeo'ya, babasını ve ismini reddetmesi istendiğinden dolayı Romeo olmayan Romeo'ya hitap ediyor görünür. Öyleyse isminin ötesinde ona sesleniyor görünür. O mevcut değildir, onun orada, *bizzat*, isminin ötesinde olduğundan emin değildir; gecedir ve bu gece isim ve ismin taşıyıcısı arasındaki ayrımın yokluğunu saklar. Juliet, ona Romeo ismiyle seslenmeyi sürdürür ve artık kendisini Romeo olarak isim-

lendirmemesini ona söyler ve ondan, Romeo'dan kendi ismini reddetmesini ister. Ancak ne söylemiş ya da reddetmiş olursa olsun, aşık olduğu kişi odur. Kim, o mu? Romeo. Kendisini Romeo olarak adlandıran, ismin taşıyıcısı, bu ismi taşıyan tek kişi olmasa da, görünür olmaksızın, ya da gecede mevcut olmaksızın, kendi isminin dışında var olsa da kendisini Romeo olarak isimlendiren kişi.

20. Gece. Gece gerçekleşen her şey, Romeo ve Juliet için, daha çok yarı gölgede, geceyle gündüz arasında kararlaştırılır. Romeo ve bu ismin taşıyıcısı arasındaki, "Romeo", Romeo ismiyle Romeo'nun kendisi arasındaki kararsızlık. Tiyatro görünürlüktür, sahnedir [*la scène*] diyoruz. Bu drama geceye aittir, çünkü görünmeyen şeyi, ismi sahneler; insanın seslendiği şeyi sahneler, çünkü insan seslendiği şeyi göremez ya da gördüğünden emin olamaz. İsmin tiyatrosu, gecenin tiyatrosu. İsim, mevcudiyetin, fenomenin, ışığın ötesine, tiyatronun ötesine seslenir. O –yastan ve hayatta kalmaktan dolayı– artık mevcut olmayanı, görünmeyeni korur: Şu andan itibaren artık gün ışığını görmeyecek olanı.

21. Juliet, Romeo'nun ölümünü ister. Onu alacaktır. İsminin ölümü ("Düşmanım olan yalnız senin ismindir"), kesinlikle, "Romeo"nun ölümü, ancak onlar kendi isimlerinden kurtulamayacaklardır, bunu bilmeksizin [*sans le savoir*] bilirler. "Romeo"ya, onun ismine, onun isminde savaş açar, bu savaşı yalnızca Romeo'nun kendisinin ölümüyle kazanacaktır. Kendisinin mi? Kim? Romeo. Ancak "Romeo" Romeo değildir. Kesinlikle. "Romeo"nun ölümünü ister. Romeo ölür, "Romeo" yaşamaya devam eder. Juliet onu onun ismiyle ölü tutar. Kim? Juliet, Romeo.

22. Aforizma: Dilde ayrılık ve dilin içinde ufku kapatan isim aracılığıyla. Aforizma hem zorunlu hem de olanaksızdır. Romeo kendi isminden radikal biçimde ayrılır. O, onun yaşayan beni, yaşayan ve tekil arzusu, "Romeo" değil, ayrılıktır, ismin aforizması olanaksız kalır. Romeo kendi ismi olmaksızın

ölür, ancak kendisini kendi isminden ya da babasından kurtaramadığından, hatta ondan vazgeçemediğinden, Juliet'in talebine ("Babanı inkâr et ve ismini reddet") yanıt veremediğinden dolayı da ölür.

23. Ona, benim düşmanım yalnızca senin ismindir dediğinde Juliet, "benim" düşmanımı düşünmez. Romeo ismine karşı kin gütmez. Kendisini Romeo ismiyle savaşta bulan, onun taşıdığı isimdir (Juliet ve Capulet). Bu savaş isimler arasında gerçekleşir. Ve bunu gece söylediğinde, Romeo'nun kendisiyle temas kurduğundan emin değildir. Ona konuşur, onun isminden farklı olduğunu sanır, çünkü ona şunu söylemek için ona hitap eder: "Sen kendinsin, bir Montague değil". Ancak o orada değildir. En azından Juliet onun mevcudiyetinden emin olamaz. Kendi içinde, kalbinin en derininde, gece ona hitap etmektedir, ancak hâlâ kendi isminde ona ve orada olmayan birine hitabın en ünlemli biçimiyle: "Ah Romeo, Romeo, niçin Romeo'sun sen?" Ona şöyle demez: Niçin Romeo diye çağrılıyorsun, (bir elbiseye, bir süse, çıkarılabilir bir işarete benzeyen) bu ismi niçin taşıyorsun? Ona şöyle der: Niçin Romeo'*sun sen*? Şunu bilir: Çıkarılabilir, ayrılabilir, aforizmatik olsa da onun ismi, onun özüdür. Onun varlığından ayrılamaz. Ve isminden vazgeçmesini ondan istediğinde, nihayetinde onun yaşamasını ve onun aşkının yaşamasını istiyor şüphesiz (çünkü gerçekten yaşamak için, ismin yasasından, hayatta kalmak için yapılan ve bana sürekli ölümü hatırlatan ailevi yasadan kurtulmak zorunludur), ancak onun ölmesini de *o kadar* istiyor, çünkü onun yaşamı, ismi*dir*. O isminde var olur: "Niçin Romeo'sun?" "Ah Romeo, Romeo". Romeo Romeo'dur ve Romeo Romeo değildir. Yalnızca ismini terk etmekle kendisidir, yalnızca ismiyle kendisidir. Yalnızca ismini terk ederse Romeo('nun) kendisine seslen(il)ebilir, yalnızca kendi isminden kendisine seslenir. Ölüm ve hayatta kalma hükmü: Bir kezden ziyade iki kez.

24. Yarı ışıkta, kendi içinden ve dışından sevdiği birine konuşan Juliet, ismin en amansız çözümlemesini mırıldanır. İsmin ve özel ismin. Amansız: Yargıyı, ölüm hükmünü [*l'arrêt*

de mort], ismin ölümcül hakikatini ifade eder. Acımasız biçimde öğe öğe çözümler. Montague nedir? Senin hiçbir şeyin, sen kendinsin, Montague değil, der ona. Bu isim bir bütünlük olarak senin hakkında hiçbir şey söylemiyor değil yalnızca, hiçbir şey söylemiyor, senin bir parçanı bile isimlendirmiyor, ne elini ne de ayağını, ne kolunu ne de yüzünü, insani olan hiçbir şeyi! Bu çözümleme amansızdır, çünkü bir ismin gayri insaniliğini ya da insandışılığını ilan eder, haber verir. Bir özel isim, insani olan, bir insan bedenine, bir insan ruhuna, bir insan özüne ait olan hiçbir şeyi isimlendirmez. Ve fakat gayri insani ile bu ilişki, yalnızca insanın başına gelir, insan için, insana göre, insan isminde. O, tek başına kendisini bu gayri insani isme verir. Ve Romeo, ismine bir yabancı olarak, bu isim olmaksızın olduğu şey olmaz. Sonra Juliet çözümlemesini sürdürür: İnsanların isimlerinin insanlara ait olması kadar şeylerin isimleri şeylere aittir ve fakat onlar oldukça farklı biçimde ayrılabilirler. Bir kez daha gül örneği. Bir gül, ismi olmaksızın olduğu şey olmayı sürdürür; Romeo, ismi olmaksızın artık olduğu şey değildir. Ancak bir müddet Juliet, sanki Romeo ismini kaybederse, gül gibi hiçbir şey kaybetmeyecekmişçesine davranır. Ancak bir gül gibi, ona kısaca ve soykütüksüz, "nedensiz" der. (Varsayalım ki her bukette bulunmayan bu gül, düşüncenin, edebiyatın, mistisizmin bütün gülleri, bu "zor seçki"...)

25. Ona bütün isimleri kaybetmesini değil, aksine yalnızca değiştirmesini söyler: "Ah başka bir isim al." Ancak şu iki anlama gelebilir bu: Başka bir özel isim al (bir insan ismi, yalnızca insana ait bu gayri insani şeyi); ya da başka bir tür isim, bir insan ismi olmayan bir isim al, o halde bir şeyin ismini, gülün ismi gibi, kendisini taşıyan kişiye ait hiçbir şeyi isimlendirmese bile tam da onun varlığını etkilemeye bağlı bulunan bu gayri insaniliğe sahip olmayan bir cins isim al. Ve iki nokta üst üste işaretinden sonra şu soru yer alır:

> Ah başka bir isim al:
> Ne ki bir isim? Başka bir isim versek güle
> Kokacaktır o yine eski güzelliğiyle;

Romeo olarak isimlendirilmeseydi Romeo da,
Bir şey kaybetmezdi mükemmelliğinden
Bu unvan olmaksızın.[10]

26. İsim yalnızca bir unvandır ve bir soyluluk unvanının tam da ait olduğunun söylendiği şeye, aileye, esere katılması kadar, unvan isimlendirdiği şeydir. *Romeo ve Juliet*, bütün bir oyunlar ailesinin –hayatta kalan– unvanıdır da. Bu oyunlarda süregiden şeyi oyunların kendilerine, soykütüklerine, deyişlerine, tekilliklerine, hayatta kalışlarına da uygulamamız gerekir.

27. Juliet, Romeo'ya sonsuz bir anlaşma önerir, görünüşte sözleşmelerin en bakışımsızı olan şeyi: Hiçbir şey kaybetmeksizin her şeyi kazanabilirsin, yalnızca bir isim meselesi bu. İsminden vazgeçmekle hiçbir şeyden, sana ait, kendine ait hiçbir şeyden, insani olan herhangi bir şeyden vazgeçmiyorsun. Değiş tokuşta ve hiçbir şeyi kaybetmeksizin beni kazanıyorsun ve yalnızca bir parçamı değil, benim her şeyimi: "At ismini Romeo, /Senin hiçbir parçan olmayan ismine karşılık, / Al benim her şeyimi". Her şeyi kazanmış olacak, her şeyi kaybetmiş olacak: İsmi ve yaşamı ve Juliet'i.

28. *O* ile bütün bu isimler döngüsü: *Words* [*sözcükler*], *Romeo*, *rose* [*gül*], *love* [*aşk*]. Juliet ona kendisini bütünüyle almasını ("Al benim her şeyimi") önerdiği anda, anlaşmayı kabul eder, *onu dikkate alır* ["I take thee at thy word"]. Deyiş oyunu: Seni dikkate alırken, meydan okumayı göze alırken, bu inanılmaz, paha biçilmez değiş tokuşu kabul ederken, senin her şeyini alıyorum. Hiçbir şey karşılığında, hiçbir şey olmayan, insani hiçbir şey olmayan ya da benim için hiçbir şey olmayan bir sözcük, yani ismim karşılığında. Seni dikkate alırken hiçbir şey vermiyorum. Hiçbir şeyden vazgeçmiyorum ve kesinlikle senin her

10 Bu şekilde ilk dizenin sonundaki iki nokta üst üste işaretini koruyarak, burada Derrida'nın alıntı metnini izledim. Daha önce alıntılanan Arden versiyonunda nokta bulunur. Brian Gibbons'ın işaret ettiği üzere (Arden, s. 129), oyunun bu dizelerine ilişkin çeşitli varyantlar ve değişik varsayımlar vardır. Aslında Q2-4 baskıları muhtemelen kafa karıştırıcı bir tarzda şöyledir: "ô be some other name / Belonging to a man" ["Ah başka bir isim al / bir erkeğe ait"] (İng. ç.n.).

şeyini alıyorum. Hakikaten, ve her ikisi de aforizma hakikatini bilirler, her şeyi kaybedecek o. Bu aporia'da, özel ismin bu çifte aporia'sında her şeyi kaybedecek onlar. Romeo özel ismini bir cins isimle, gül ismiyle değil, ancak aşk ismiyle değiş tokuş etmeye karar verdikleri için. Çünkü Romeo isminden tamamıyla vazgeçmez, yalnızca babasının isminden, yani kendi özel isminden vazgeçer, eğer hâlâ şöyle denebilirse: "Seni dikkate alıyorum. / Aşk de bana yalnızca ve yeniden vaftiz et beni: / Bundan böyle Romeo olmayacağım asla". Yalnızca bu cins isimde değil, ayrıca aşkın ortak yasasında da kendisini eş zamanlı olarak kazanır ve kaybeder: *Aşk de bana*. Aşkım de bana.

29. Bakışımsız olan sonsuz olarak kalır. Ayrıca şuna da tutunur: Romeo Juliet'ten aynı talepte bulunmaz. Gizlice kendi karısı olan bu kadının isminden vazgeçmesini ya da babasını reddetmesini istemez. Sanki bu açıkmış gibi ve bu tür bir yarığa [*déchirement*] gerek yokmuş gibi (hemen kendi ismini, ya da kendi isminin yazısını ya da mektubunu, yani onu kendisi yazmışçasına, ki bu tam da ilkece ve kökensel olarak dışlanan şeydir, yırtmaktan [*déchirer*] söz edecektir). Ortak yasanın paradoksu mu, ironisi mi, tersçevrimi mi? Yoksa aksine bu yasanın hakikatini onaylayan bir tekrar mı? Genellikle kültürlerimizde koca kendi ismini, babasının ismini korur ve karı kendininkinden vazgeçer. Koca kendi ismini karısına verdiğinde, burada olduğu gibi onu kaybetmek için değil, ancak onu koruyarak empoze etmek içindir. Burada babasından vazgeçmesini ve ismini değiştirmesini isteyen, kadındır. Ancak bu tersçevrim yasayı onaylar: Babanın ismi oğul tarafından korunmalıdır, asla ondan sorumlu kılınmayan kız evladın değil, erkek evladın onu yırtıp atmasında bir anlam vardır. Juliet'in korkunç açıklığı. Yasanın iki bağını, bir oğlu babasının ismine bağlayan *çifte bağı* bilir. O, ancak kendisini tekil bir tarzda, tevarüs ettiği ismi olmadan beyan ederse, yaşayabilir. Ancak bu ismin yazımı, ki kendisi yazmamıştır ("Yazsaydım eğer, bu sözcüğü yırtıp atardım") kendisine ait herhangi bir şeyi isimlendirmeden tam da varlığında kendisini kurar ve onu reddetmekle Romeo, yalnızca kendisini silip yok edebilir. Kısacası, olsa olsa onu reddedebilir,

ondan vazgeçebilir, onu ne silebilir ne de yırtıp atabilir. Bu yüzden her hâlükârda Romeo kaybolmuştur ve Juliet bunu bilir. Ve Juliet bunu bilir çünkü ona aşıktır ve ona aşıktır çünkü bunu bilir. Ve ona aşık olduğu için yaşamına devam etmesini talep etmekle ondan ölümünü talep eder, çünkü bilir ve çünkü bilir ki ölüm, ona kaza eseri gelmeyecek. Romeo, ismin çifte yasası tarafından ölüme mahkûm edilmiştir [*voué*] ve onunla birlikte Juliet de.

30. İsmin çifte yasası olmadan hiçbir zamansızlık [*contretemps*] olmaz. Zamansızlık, daima bir özel ismi yerinden eden bu gayri insani, aşırı insani uygunsuzluğu öngerektirir. Gizli evlilik, yemin (*sacramentum*), bunun gerektirdiği çifte hayatta kalış, onun kurucu anakronisi, bütün bunlar aynı yasaya itaat ederler. Bu yasa, yani zamansızlık yasası çiftedir, çünkü ikiye bölünür; kendi içinde, kendi hakikati olarak aforizma taşır. Aforizma yasadır.

31. İstese bile Romeo, kendi isminden ve babasından *kendi rızasıyla* vazgeçemez. Bunu yapmayı kendi rızasıyla isteyemez, yine de bu özgürleşim ona nihayetinde ismin ötesinde kendisi olma şansı olarak –nihayetinde yaşama şansı, çünkü ismi kendi ölümü olarak taşır– sunulmuş olsa bile. Kendi başına, kendi içinde onu isteyemez, çünkü o isim*siz değildir*. Bunu yalnızca ötekinin çağrısından hareketle, ötekinin isminde arzulayabilir; üstelik, deyim yerindeyse, Juliet'in bunu ondan talep ettiği andan itibaren kendi isminden nefret eder ancak:

> Düşmanının ismidir diye bu isimden ben de,
> Güzel meleğim, nefret ederim.
> Yazsaydım eğer, bu sözcüğü yırtıp atardım.

32. Onu gölgede, ay ışığında tanıdığını düşündüğünde, ismin draması tüketilir (Juliet: "Henüz yüz sözcük duymadı kulaklarım / Ağzından çıkan, yine de bu sesi tanıyorum. / Sen Romeo değil misin, bir Montague?" Romeo: "Ne o ne de öteki, güzel kız, hoşlanmıyorsan eğer"). Onu tanır ve ona ismiyle seslenir (Sen Romeo değil misin, bir Montague?), bir yandan sesinin tını-

sıyla, deyim yerindeyse göremeden işittiği sözcüklerle, öte yandan emre itaat ederek isminden ve babasından vazgeçtiği anda *teşhis eder* onu. Hayatta kalma ve ölüm iş başındadır, başka bir deyişle ay. Ancak ay ışığıyla ortaya çıkan bu ölüm gücü Juliet olarak adlandırılır ve aniden betimlemeye başladığı güneş, *babanın isminde* yaşamı *ve* ölümü taşır. Juliet ayı öldürür. Sahnenin (isim *onu görünmezliğe mahkûm* ettiğinden bir sahne olmayan, ancak ışığı yapay ve figüratif olduğundan bir tiyatro olan sahnenin) başlangıcında Romeo ne söyler? "Dur, şu karşıki camdan gelen ışık da ne? / Orası Doğu, Juliet de güneş! / Yüksel güzel güneş ve öldür kıskanç ayı, / Kederden sararmış solmuş..." (II, ii, s. 2-5).

33. Bu gölge oyununun ay yüzü, *Romeo ve Juliet*'in belirli bir soğukluğu. Hepsi buza ve cama ait değildir, ancak isimlerinin gerçeğinden hareketle bu iki aşığı birleştiren ve ayıran bu mezarımsı anıtsal kaderde bu oyunun üzerindeki buz yalnızca ölümden, her şeyin mahkûm göründüğü mermerden (*kabir, anıt, mezar, o hanımefendinin mezarındaki çiçekler*) de kaynaklanmaz. Hayır, yavaş yavaş oyunun gövdesini ele geçiren ve sanki peşinen onu kadavralaştıran bu soğukluk belki de ironidir, ironi figürü ya da retoriğidir, ironik bilincin zamansızlığıdır [*contretemps*]. Bu, kendisini daima orantısız biçimde sonlu ve sonsuz arasına yerleştirir; uygunsuzluktan, aforizmadan yararlanır; çözümler de çözümler, yanlış tanımlama yasasını, amansız zorunluluğu çözümler; kesinlikle uğruna öldüğüm şey aracılığıyla, başka bir deyişle ismim aracılığıyla beni yaşamaya zorlayan özel isim makinesini çözümler.

34. Juliet'in çözümlediği şekliyle özel ismin ironisi. Ölümü taşıyan hakikat hükmü, aforizma ayırır ve ilk önce beni ismimden ayırır. Ben ismim değilim. Pekâlâ denilebilir ki, ondan sonra hayatta kalabilmeliyim. Ancak ilkin o benden sonra hayatta kalmaya mahkûmdur. *Bu şekilde o* benim *ölümümü ilan* eder. İsmimle ben arasında, isimlendirildiğim ya da kendimin isimlendirildiğini işittiğim şeye uygun deneyimle benim "yaşayan şimdi"m arasında kesişimsizlik ve zamansızlık [*contretemps*]. İsmimle randevu. *Zamansız*, kötü zamanlama ve yanlış anda.

35. İsimlerin değiştirilmesi: Dans, ikame, maskeler, simülakr, ölümle randevu. *Zamansız*, asla zamanında değil.

36. İronik biçimde söylemek gerekirse, yani ironi figürünün retorik anlamıyla konuşmak gerekirse: Söylenen şeyin karşıtını taşımak. Burada, o halde *olanaksız*: 1) İki aşığın her ikisi de diğerinden daha uzun yaşar, her biri ötekinin öldüğünü görür; 2) isim onları kurar, ancak onlara ait herhangi bir şey olmadan, onları maskenin altında olmadıkları şey olmaya, maskeyle kaynaşmaya mahkûm ederek; 3) bu iki kişi onları ayıran şeyle birleştirilir vb. Ve onlar bunu açıkça bildirirler, bunu bir filozofun bile yapmaya cesaret etmediği tarzda şekillendirirler. Bu çözümlemenin keskin ucu aracılığıyla bir damar, saf iksiri alır. Beklemez; herhangi bir zamana, hatta dramanın zamanına bile izin vermez, derhal onların yeminlerinin kalbini buzlandırmaya başlar. Bu saf iksir gerçek zehirdir, bu dramanın zehirli hakikatidir.

37. Aforizmanın ironisi. *Estetik*'te Hegel ironistlere övgüler düzmede zaman kaybetmeyip kendilerini *Romeo ve Juliet*'in çözümleyici ironisini bile çözümleyemeyenler olarak gösterenlerle alay eder. Tieck'e saldırır: "Ancak insan, örneğin *Romeo ve Juliet*'de ironinin ne olduğunu gösterecek mükemmel fırsatı bulduğunu düşündüğünde, hayal kırıklığına uğrar, çünkü artık bir ironi sorunu değildir bu".[11]

38. Bütün ötekileri kateden bir diğer dizi: İsim, yasa, soykütük, çifte hayatta kalma, zamansızlık [*contretemps*], kısacası *Romeo ve Juliet*'in aforizması. Romeo ve Juliet'in değil, ancak Shakespeare'in bu unvanı taşıyan oyunu *Romeo ve Juliet*'in. Bu, bir diziye, hâlâ yaşayan palimseste, bu ismi taşıyan anlatıların açık tiyatrosuna aittir. Onlardan sonra yaşamaya devam eder, ancak onlar da onun sayesinde yaşamaya devam ederler. Juliet'in ortaya koyduğu üzere, "o unvan olmaksızın" bu tür bir çifte hayatta kalış olanaklı olur muydu? Ve kendilerinden son-

11 Bkz., G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, çev. T. M. Knox, c. I, Clarendon Press, Oxford, 1975, s. 69 (İng. ç.n.).

ra hayatta kalan Shakespeare'in ismi olmadan Matteo Bandello ya da Luigi da Porto isimleri hayatta kalır mıydı?[12] Ve aynı isim altında her birinin kendine özgü tarzda desteklendiği sayısız tekrarlar olmadan? İsimler aşılaması olmadan? Ve öteki oyunların aşılaması olmadan? "Ah başka bir isim al..."

39. Mutlak aforizma: Bir özel isim. Soykütük olmaksızın, en küçük bağ olmaksızın. Dramanın sonu. Perde. Tablo (Angelo dall'Oca Bianca'nın *Ölümde Birleşen İki Aşık*'ı. Turizm, Verona'da Aralık güneşi ("Bu isimle anılan Verona" [V, iii, s. 299]). Gerçek bir güneş, öteki ("güneş göstermeyecek kendini kederinden" [V, iii, s. 305]).

12 Bandello ve da Porto, daha eski pek çok Romeo ve Juliet hikâyesi versiyonundan ikisinin yazarlarıydılar (Ed. n.).

Derrida'nın (Edebiyat Sorununa gönderme İçeren) Eserlerinin Seçilmiş Kaynakçası

Aşağıdakiler, Derrida'nın edebi eserlerle ve edebiyat sorunuyla ilgilenen metinlerinin, bu kitap boyunca Derrida'nın göndermede bulunduğu diğer metinlerle genişletilmiş kısa açıklamalı bir listesidir; bu liste böylece hem daha öte okuma rehberi hem de alıntılanan eserlerin bir listesi olarak hizmet edecektir. (Şu da ilave edilmelidir ki, Derrida'nın yazılarının hiç birinin edebiyat sorununa *bütünüyle* ilgisiz olduğu söylenemez.) İngilizce çevirinin olduğu yerlerde alıntılar bu metinlerden yapılmıştır. İlk kez Fransızca basılan kitaplarda orijinal yayının tarihi başlıktan sonra verilmiştir. Bu kitapta yer alan metinler burada anılsa da başlık notlarında sunulan kaynakça bilgisi tekrar verilmemiştir. (Derrida'nın 1962'den 1990'a kadar süren, Albert Leventure tarafından derlenen yayınlarının bir kaynakçası *Textual Practice* 5.1'de [Bahar 1991] yer alır.)

"Afterword: Toward an Ethic of Discussion" *Limited Inc*, s. 111-160.

Altérités, Pierre-Jean Labarriere, Francis Guibal ve Stanislas Breton ile birlikte, Editions Osiris, Paris, 1986. Öteki,

kararlaştırılamazlık, etik, sorumluluk, zorunluluk gibi konular üzerine tartışmaların tutanaklarını içermektedir.

"Aphorism Countertime." Bu kitapta yer alıyor.

"Before the Law." Bu kitapta yer alıyor.

"Che cos'è la poesia?", *A Derrida Reader*, s. 223-237. Derrida'nın "Şiir nedir?" sorusuna yanıtı: şiir, "poematik", kalpten öğrenmek.

"*Chôra*", *Poikilia: Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant*, EHESS, Paris, 1987, s. 265-296.

"Circonfession", *Jacques Derrida*, Geoffrey Bennington ve Jacques Derrida, Seuil, Paris, 1991. Otobiyografik tarza ilişkin bir inceleme/patlama. İngilizce çevirisi hazırlık aşamasında.

"The Deaths of Roland Barthes", *Philosophy and Non-Philosophy Since Merleau-Ponty*, ed. Hugh J. Silverman, Routledge, New York, 1988, s. 259-296. Barthes'a bu armağan, Derrida'nın edebi metinleri okumasıyla çok ilgili olan gönderme sorunu üzerine bazı spekülasyonlar içeriyor.

"Declarations of Independence", *New Political Science* 15 (Yaz 1986), s. 7-15. Bir kurumun kuruluş yasası üzerine.

"Deconstruction and the Other", *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*, ed. Richard Kearney, Manchester University Press, Manchester, 1984, s. 105-126. Derrida'nın eserlerinde edebiyatın önemi üzerine bazı noktalara değiniyor.

"Deconstruction in America: An Interview", *Critical Exchange* 17 (Kış 1985), s. 1-33. Başka meseleler yanında Derrida, yapıbozum için edebiyatın önemini tartışıyor.

A Derrida Reader: Between the Blinds, ed. Peggy Kamuf, Columbia University Press, New York, 1991. Çoğunlukla seçilmiş parça şeklinde, geniş bir eserler alanını kapsayan değerli bir seçki. "Che cos'è la poesia?" ve "Letter to a Japanese Friend" de yer alıyor.

"Différance", *Margins*, s. 1-27 ve *Speech and Phenomena*, s. 129-160. Derrida'nın eserleri içinde temel öneme sahip bir makale; edebiyat ve başka her şey üzerine çalışmalarıyla ilgili.

Dissemination (1972), çev. Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago; Athlone, Londra, 1981. "Outwork," "Plato's Pharmacy," "The Double Session" ve "Dissemination"ı içermektedir.

"Dissemination", *Dissemination*, s. 287-366. Philippe Sollers'in sıra dışı "edebi" metni *Nombres*'uyla çokça alıntı içeren bir bağlantı.

"The Double Session", *Dissemination*, s. 173-285. Mallarmé ve edebiyat sorunu; bu kitapta seçilmiş parça ("The First Session").

Du droit à la philosophie, Galilee, Paris, 1990. Felsefe kurumları ve üniversite üzerine önemli bir yazılar derlemesi. *Institutions of Philosophy* için ilave materyalle birlikte, çeviri aşamasında.

The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation (1982), ed. Christie V. McDonald, çev. Avital Ronell ve Peggy Kamuf, Schocken Books, New York, 1985. Derrida'nın Nietzsche üzerine, "Otobiographies" konferansını, büyük katkıda bulunduğu –otobiyografi ve çeviri üzerine– iki yuvarlak masa tartışması izliyor.

"Economimesis", *Diacritics* 11.2 (Yaz 1981), s. 3-25. Kant'ın estetik teorisi ve bunun ekonomiyle çakışması üzerine bir tartışma.

"Edmond Jabès and the Question of the Book", *Writing and Difference*, s. 64-78. Jabés'nin yazıları, özellikle *Le livre des questions*'un ilk cildi üzerine.

Edmund Husserl's "Origin of Geometry": An Introduction (1962), çev. John P. Leavey, Jr., Nicolas Hays, Stony Brook, New York, 1978.

"Ellipsis," *Writing and Difference*, s. 294-300. Jabès'nin *Le retour au livre*'i (*Le livre des questions*'un üçüncü cildi) üzerine kısa bir yazı.

"Envois", *The Post Card*, s. 1-256. Pek çok ilgiyi edebiyat çıkarımlarıyla ele alan ve örneklendiren mektup tarzı bir çalışma; özellikle Joyce, bazen ismiyle ve baştan sona ima yoluyla öne çıkıyor.

"Le facteur de la vérité", *The Post Card*, s. 411-496. Lacan'ın bir Poe öyküsü, "The Purloined Letter" üzerine tartışmasıyla kapsamlı bir bağlantı. (Daha önceki çeviri "The Purveyor of Truth" başlığını taşımaktaydı.)

Feu la cendre, Des Femmes, Paris, 1987. Bazı edebi göndermelerle (Virginia Woolf dâhil) *cendre* ("kül") terimi çevresinde bir "sohbet". İngilizce çeviri hazırlık aşamasında.

"Fifty-Two Aphorisms for a Foreword", *Deconstruction: Omnibus Volume*, ed. Andreas Papadakis, Catherine Cooke ve Andrew Benjamin, Rizzolli, New York; Academy Editions, Londra, 1989, s. 67-69. Mimarlık, önsözler, International College of Philosophy çalışmaları –ve aforizma– üzerine aforizmalar.

"Forcener le subjectile", *Antonin Artaud: Dessins et portraits*, Paule

Thévenin ve Jacques Derrida, Gallimard, Paris, 1986, s. 55-108. Artaud'nun çizimleri ve ilişkili metinleri üzerine. İngilizce çeviri hazırlık aşamasında.

"Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority'", *Cardozo Law Review* 11 (1990), s. 919-1045. Benjamin'in "Critique of Violence"ı üzerine; edebi eleştiriyle çok ilişkili bir yargı çözümlemesi içeriyor.

"Géopsychanalyse 'and the rest of the world'", *Psyche*, s. 327-351. İngilizce çeviri, *Negotiations*'da yayımlanacak.

Glas (1974), çev. John P. Leavey, Jr. ve Richard Rand, University of Nebraska Press, Lincoln, 1986. Sağ sütun Derrida'nm bir edebi *oeuvre* ile, Jean Genet'ninki (özellikle *Funeral Rights*, *Miracle of the Rose*, *Our Lady of the Flowers* ve *The Thief's Journal*) ile çok kapsamlı bağlantılarından birini kuruyor.

Of Grammatology (1967), çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976. Özellikle Saussure, Lévi-Strauss ve –ağırlıklı olarak– Rousseau'nun metinlerinde yazı ve gösterge. Bir bölüm —"... That Dangerous Supplement . . ."— bu kitapta yer alıyor.

"An Idea of Flaubert: 'Plato's Letter'", *MLN* 99 (1984), s. 748-768. Flaubert'in felsefeyle ilgisi ve bağlantısı.

Institutions of Philosophy, ed. Deborah Esch ve Thomas Keenan, Harvard University Press, Cambridge, Mass., yakında yayımlanacak. *Du droit a la philosophie*'nin genişletilmiş İngilizce versiyonu.

"An Interview with Derrida", *Derrida and "Différance"*, ed. David Wood ve Robert Bernasconi, Northwestern University Press, Evanston, 1988, s. 71-82. *Le nouvel observateur* ile bir söyleşide edebiyatın Derrida için önemi üzerine bazı yorumlar.

"Interview with Jean-Luc Nancy," *Topoi* 7 (1988), s. 113-121. "Özne" sorunu üzerine. Yeniden basım: *Who Comes After the Subject?*, ed. Eduardo Cadava, Peter Connor ve Jean-Luc Nancy, Routledge, New York, 1991.

"Languages and Institutions of Philosophy", *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* 4 (1984), s. 91-154.

"The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration", *For Nelson Mandela*, ed. Jacques Derrida ve Mustapha Tlili, Seaver Books/Henry Holt, New York, 1987, s. 11-42.

"Letter to a Japanese Friend", *Derrida and "Différance"*, ed. David Wood ve Robert Bernasconi, Northwestern University Press,

Evanston, 1988, s. 1-5. Yeniden basım: *A Derrida Reader*, s. 270-276. *Yapıbozum* teriminin yararlı bir açıklaması.

Limited Inc, ed. Gerald Graff, Northwestern University Press, Evanston, 1988. Includes "Signature Event Context," "Limited Inc a b c ..." ve "Afterword: Toward an Ethic of Discussion" yer alıyor.

"Limited Inc a b c ...", *Limited Inc*, s. 29-110. John Searle'ün "Signature Event Context" eleştirisine bir yanıt.

"Living On/Borderlines," *Deconstruction and Criticism*, Harold Bloom ve diğerleri, Continuum, New York, 1979, 75-176. Shelley'nin "The Triumph of Life"ı ve Blanchot'nun *The Madness of the Day* ve *Death Sentence*'ı üzerine; ve aynı sayfalardaki bir dipnotta çeviri sorunu üzerine.

"Mallarmé", bu kitapta yer alıyor.

Margins of Philosophy (1972), çev. Alan Bass, University of Chicago Press, New York; Harvester, Brighton, 1982. "Tympan," "Différance," "White Mythology," "Qual Quelle," ve "Signature Event Context" yer alıyor.

Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990. Derrida tarafından seçilen ve tartışılan Louvre'daki bir resim sergisi katalogu; düzenleyici körlük konusu Milton, Marvell, Joyce ve Borges de dâhil birçok edebiyat sanatçısını kapsıyor. İngilizce çeviri hazırlık aşamasında.

Mémoires: For Paul de Man, çev. Cecile Lindsay, Jonathan Culler ve Eduardo Cadava, Columbia University Press, New York, 1986. Derrida'nınkilerle ilişki içinde de Man'ın eserleri, Hölderlin'in şiiri ve Amerika'da yapıbozum dâhil edebiyatla ilişkili geniş bir konular alanı.

"*Mochlos* or The Conflict of the Faculties", *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, ed. Richard Rand, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992. Akademik sorumluluk sorunu ve üniversitelerde felsefenin yeri üzerine.

Negotiations: Writings, ed. Thomas Keenan ve Deborah Esch, Minnesota University Press, Minneapolis, 1996. Derrida'nın politik sorunlar üzerine metinlerinin bir derlemesi.

"No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)", *Diacritics* 14.2 (Yaz 1984), s. 2-31. "Edebiyat çağı" olarak nükleer çağ üzerine parlak bir tartışmayı içeriyor.

"Ocelle comme pas un", Jos Joliet'nin *L'enfant au chien-assis* başlıklı kurgusal eserine bir giriş olarak yayımlanmıştır, Galilée, Paris, 1980, s. 9-43. İngilizce çevirisi yok.

"Otobiographies: The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name", *The Ear of the Other*, s. 1-38. "Yaşam" ve "eserler"in sabitlenemez sınırları; bir metnin anlamında ötekinin rolü.

"Outwork, prefacing", *Dissemination*, s.1-59. "Kitap" ve sınırları sorunu; Lautréamont, Novalis ve Mallarmé üzerine tartışmalar içeriyor.

Parages, Galilée, Paris, 1986. Blanchot'nun romanları üzerine, üçü ("Living On/Borderlines," "The Law of Genre," ve "Title [to be specified]") ayrı ayrı çevrilen dört metin. Blanchot'da *viens* (gelmek) ve *pas* (adım/hayır)/Blanchot'nun *viens*'i ve *pas*'ı üzerine ayrıntılı inceleme yapan "Pas" henüz çevrilmemiştir. Bu kitabın çevirisi hazırlık aşamasındadır.

"La parole soufflée", *Writing and Difference*, s. 169-195. Hem metafiziğin icrası hem de metafizikten kopuş olarak Artaud'nun tiyatrosu.

"Plato's Pharmacy," *Dissemination*, s. 61-171. Platon'un yazıyı kötüleme girişimi; doğrudan yönelmese bile edebiyat sorunuyla sürekli ilişkili.

"The Politics of Friendship", *The Journal of Philosophy* 85 (1988), s. 632-644. Edebi eleştirinin etiğiyle ilgili dostluk üzerine bazı metinlere ilişkin bir tartışma.

Positions (1972), çev. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago; Athlone, Londra, 1981. Derrida'yla edebiyat sorununun sıkça açıldığı üç söyleşi.

The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond (1980), çev. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1987. "Envois" ve "Le facteur de la vérité"yi içeriyor.

"The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils", *Diacritics* 13.3 (Sonbahar 1983), s. 3-20. Üniversitenin işleyişinde aklın rolü.

"Psyche: Invention of the Other", bu kitapta seçilmiş parça.

Psyché; Inventions de l'autre, Galilée, Paris, 1987. "Psyche," "Aphorism Countertime," "Fifty-Two Aphorisms for a Foreword," ve edebiyat sorunuyla ilgili başka yazıların da yer aldığı on yılı aşkın bir süre içinde yayımlanmış geniş bir yazılar derlemesi.

"Qual Quelle: Valéry's Sources", *Margins*, s. 273-306. Valéry'nin

Defterler'ine özel göndermelerle kaynak ya da köken olarak "ben" sorunu.

"Racism's Last Word", *Critical Inquiry* 12 (1985), s. 290-299.

"The *Retrait* of Metaphor", *Enclitic* 2.2 (1978), s. 4-33. "White Mythology"ye bir derkenar ve özellikle Heidegger'de ayrıntılı metafor tartışması.

Shibboleth: For Paul Celan, bu kitapta seçilmiş parça.

"Signature Event Context", *Margins*, s. 307-330 ve *Limited Inc*, (farklı çeviriler). Ayrıca yeniden basım: *A Derrida Reader*, s. 82-111. Özellikle edebiyatla ilgilenmese de bu makale, yapıbozumun felsefeyle ilişkisine ve bilhassa yinelenebilirlik ve imza işleyişlerine en iyi girişlerden biridir.

Signéponge/Signsponge, çev. Richard Rand, Columbia University Press, New York, 1984. Francis Ponge'un yazıları; bu kitapta seçilmiş parça.

"Some Questions and Responses", *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, ed. Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant ve Colin MacCabe, Manchester University Press, Manchester, 1987; Routledge, New York, 1988, s. 252-264. Yapıbozumun ve dilbilimin özellikleri üzerine bir söyleşi.

"Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms", *The States of "Theory"*, ed. David Carroll, Columbia University Press, New York, 1990, s. 63-94. Amerika'da teori –ya da daha çok "teori".

Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs (1967), çev. David B. Allison, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

Spurs: Nietzsche's Styles (1978), çev. Barbara Harlow, University of Chicago Press, Chicago, 1979. Nietzsche'de üslup sorunu, kadın sorunu.

"Telepathy", *Oxford Literary Review* 10 (1988), s. 3-41. "Envois"ya "kazara" dâhil edilmemiş olarak sunulan mektup tarzındaki makale, uzaktan temas sorunu ile ilgileniyor.

"The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", *Writing and Difference*, s. 232-250. Artaud'nun mimesis ve temsilin sınırlarına işaret ediyor olarak bir "vahşet tiyatrosu" teorisi.

"The Time of a Thesis: Punctuations", *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, s. 34-50. Derrida'nın tez savunması; eserlerinde

edebiyatın yeri üzerine yorumlar içeriyor.

"Title (to be specified)", *Sub-stance* 31 (1981), s. 5-22. Başlıklar üzerine: Baudelaire ve Ponge üzerinden Blanchot'nun *The Madness of the Day*'i.

"Des Tours de Babel", *Difference in Translation*, ed. Joseph F. Graham, Cornell University Press, Ithaca, 1985, s. 165-207. Özellikle Benjamin'e göndermeyle çeviri sorunu.

The Truth in Painting (1978), çev. Geoff Bennington ve Ian McLeod, University of Chicago Press, Chicago, 1987. Resim üzerine (ve resim üzerine yazılar üzerine) yazılar. Kant'ın estetik teorisiyle çerçevelenen tartışma –"Parergon" (s. 15-147)– özelliklè edebiyat düşünümleriyle ilgili.

"Two Words for Joyce", *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, ed. Derek Attridge ve Daniel Ferrer, Cambridge University Press, Cambridge,1984, s. 145-159. Hem Joyce'a genel bir yanıt hem de *Finnegans Wake*'deki iki "sözcük"e odaklanmış bir açıklama.

"Tympan", *Margins*, s. ix-xxix; yeniden basım: *A Derrida Reader*, s. 148- 168. Michel Leiris'nin *Biffures*'sinden bir pasajla karşıtlık içinde tartışılan sınır sorunu.

"Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce", bu kitapta yer alıyor.

"White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy", *Margins*, s. 207-271. Felsefi olarak metafor, metaforik olarak felsefe; metafor ve mimesis sorunu. Yine de, altbaşlığm ima edebileceği tarzda felsefenin bir "edebi" okuması değil.

"Women in the Beehive: A Seminar", *Men in Feminism*, ed. Alice Jardine ve Paul Smith, Methuen, New York, 1987, s. 189-203. Feminizm, yasa ve armağan sorunlarını ortaya koyan bir söyleşi.

Writing and Difference (1967), çev. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago; Routledge & Kegan Paul, Londra, 1978. "Edmond Jabès and the Question of the Book," "La parole soufflée," "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation" ve "Ellipsis"i içeriyor.

İsim Dizini

♣ Bu derlemede yer alan metinler koyu yazı tipiyle belirtilmiştir; Giriş'e ve metin başlarındaki editör özetlerine yapılan göndermeler ise vurguludur.

A

Abel, Karl 186
Abraham, Karl 92dpnt
Adorno, Theodor 295
"Ana" (Madame de Warens) 96-98, 103
Apuleius 358
Aristoteles *116*, 121-22, 127, 132, *135*, 148dpnt
Artaud, Antonin *5dpnt*, 43, 62, 64, 70
Austin, J. L. 323, 357

B

Babil Kulesi 279, 290, 440-43
Bach, Johann Sebastian 344
Bachelard, Gaston 164dpnt, 189
Bandello, Matteo 472
Bataille, Georges *5dpnt*, 54, 62, 97dpnt, 162, 185
Baudelaire, Charles 406dpnt
Beckett, Samuel 63-64
Beissier, Fernand 159-60, 169
Benjamin, Walter 417
Bennington, Geoffrey *12dpnt*
Benoist-Méchin, Jacques 287dpnt
Berlin 425
Blanchot, Maurice, 43-44, 54, 65, 70, 76, 312
Ölüm Hükmü (*L'arrêt de mort*) *21*, 252
Felaket Yazımı (*L'écriture du désastre*) 266dpnt
Günün Deliliği (*La folie du jour*) 222-23, 239, *240*, 251-72, 310
İlksel Sahne (*Une scène primitive*) 265
Bossuet, Jacques Bénigne 366dpnt
Bouchardy, François 83dpnt
Bouchet, André du 411
Braque, Georges 398
Broda, Martine 435dpnt
Büchner, Georg 410-11
Budgen, Frank 319
Burgelin, Pierre 83dpnt

C

Camus, Albert 36
Candaux, Jean-Daniel 83dpnt
Carroll, David *14dpnt*, *28dpnt*,
Celan, Paul *21*, 43-44, 64-65, 71, 76, *401-04*, 406-449
Meridyen (*The Meridian*) *402*, 410-20
Céline, Louis-Ferdinand 54
Cezayir 41
Cezayir Savaşı 438
Champfleury, Jules 167dpnt
Chrétien de Troyes 200, 219dpnt
Cicero 338-40
Cixous, Hélène 62
Clark, Timothy *28dpnt*
Claudel, Paul 292dpnt
Culler, Jonathan *12*
Curtius, Ernst 178

D

Dante Alighieri 303
de Beauvoir, Simone 60
de Man, Paul *3dpnt*, *14dpnt*, 52, 54, *336*, 339, 343, 344dpnt, 346-48, 351-53, 356-58,
Delacampagne, Christian 363dpnt
Derathé, Robert 83dpnt
Derrida, Jacques – eserleri
"Afterword" *18dpnt*, *26dpnt*
Altérités *26dpnt*
"Zamansız Aforizma" ("Aphorism Countertime") *20*, *21*, 65, 73, 274,

453, **453-72**
"Yasanın Önünde" ("Before the Law") *11dpnt*, *26*, *42*, ***195-97***, **197-237**
"Şiir Nedir?" ("Che cos'è la poesia?") *25*, 69
"*Chôra*" 56
"Circonfession" *28dpnt*
"Fakültelerin Çatışması" ("The Conflict of Faculties") *6dpnt*
"... O Tehlikeli Eklenti ..." ("... That Dangerous Supplement ..") *9*, *18dpnt*, *27*, *79-81*, **81-113**
"Deconstruction and the Other" *22*
"Deconstruction in America" *1*, *29dpnt*
"Différance" 85dpnt
Sirayet (*Dissemination*) *9*
"İkili Oturum" ("The Double Session") 54, 76
"The Ear of the Other" *5*, *28dpnt*
Edmund Husserl's "Origin of Geometry": An Introduction 460dpnt
"Gönderi" ("Envois") *13*, *19dpnt*, *28dpnt*, 326dpnt
Feu la cendre (*Ateş Kül*) 69
"Elli İki Aforizma" ("Fifty-two Aphorisms") *452*
"Birinci Oturum" ("The First Session") *2dpnt*, *6*, *135-37*, **137-82**
"Force of Law" *19dpnt*, *26dpnt*
"Géopsychanalyse" 363dpnt
Glas *13*, 74, 77, 312dpnt, 395
Gramatoloji Üzerine (*Of Grammatology*) *9-10*, *26dpnt*, *57*, 74, *79*, 81-113, 319dpnt
"An Interview with Derrida" *2dpnt*
"Languages and Institutions of Philosophy" 278dpnt
"Tür Yasası" ("The Law of Genre") *17*, 72, *196*, *239-41*, **241-72**, *375*
"Letter to a Japanese friend" *23dpnt*
"Limited Şirket a b c..." ("Limited Inc a b c...") *2-3dpnt*, 67
"Varlığı Sürdürmek/ Sınırlar" ("Living On/ Borderlines") *19*, *21*
"Mallarmé" *115-17*, 117-33
Mémoires *14dpnt*, 456dpnt, 461dpnt
"No Apocalypse, Not Now" *26dpnt*
"Otobiographies" 456dpnt
Parages 62dpnt, 240-41, 312dpnt
"Plato's Pharmacy" 149dpnt, 319dpnt
"The Politics of Friendship" *6dpnt*, *22dpnt*
Konumlar (*Positions*) *3dpnt*, *4dpnt*, *27*, 46, 51
Kartpostal (*The Post Card*) *13*, 59, 77-78, 281, 317
"Psike" ("Psyche") *3dpnt*, *6*, *14dpnt*, *21*, *23*, *335-37*, **337-71**
"Racism's Last Word" 363dpnt
Şibbolet (*Shibboleth*) *16dpnt*, *21*, 65, 69, 375, *401-04*, **404-49**
"İmza Olay Bağlam" ("Signature Event Context") *20dpnt*, 67, 374, 377dpnt
Signsponge *2dpnt*, *20*, 84dpnt, 312dpnt, *373-76*, **376-400**, 456dpnt
"Some Questions and Responses" *29dpnt*
"Some Statements and Truisms" *11dpnt*
Söz ve Fenomenler (*Speech and Phenomena*) *9*, *460dpnt*
"Edebiyat Dedikleri Şu Tuhaf Kurum" ("This Strange Institution Called Literature") **35-78**
"Telepathy" *19dpnt*

"The Time of a Thesis" 1, *2dpnt*, 35
"Des Tours de Babel" 279dpnt
Resimde Doğruluk (The Truth in Painting) 11
"Joyce İçin İki Sözcük" ("Two Words for Joyce") 65dpnt, *273*, 279dpnt, 315dpnt, 317, 326dpnt,
"Ulysses Gramofonu" ("Ulysses Gramophone") *3dpnt*, *20*, *23*, *28dpnt*, 65dpnt, 78, *273-77*, **277-333**, 368dpnt, *375*, *452*
"Beyaz Mitolojiler" ("White Mythology") *8dpnt*
"Women in the Beehive" 326dpnt
Descartes, René *79*, 153, 278, 336
Desmarets de Saint-Sorlin, Jean 150
Diderot, Denis 148dpnt
Donzelot, Jacques 363dpnt
Dragonetti, Roger 201dpnt, 220dpnt, 231dpnt

E

Ekim Devrimi 436
Elijah (İlyas) *274*, 297-99, 300-01, 306-09, 311, 313, 318, 329
Eliot, George 62
Empédocle 260
Eros 258-59

F

Fabre, Jean 83dpnt
Fénelon, François 366dpnt
Finley, M. I. 363dpnt
Fitch, Noel Riley 287dpnt
Flaubert, Gustave 44
Fliess, Wilhelm 207, 209
Foucault, Michel 83dpnt
Frankfurt 295, 306
Frente Popular 434
Freud, Sigmund *11*, 186dpnt, 188, 205, 207-10, 213-15, 225-26, 311, 317dpnt, 333, 447dpnt

G

Gabler, Hans Walter 288dpnt
Gagnebin, Bernard 83dpnt, 97dpnt
Gasché, Rodolphe *11dpnt*, *12*, *14dpnt*, *17dpnt*, *23dpnt*, 74-75, 343
Gautier, Théophile 165, 167, 179
Gearhart, Suzanne *14dpnt*, 343
Genet, Jean 70, 76, 312
Genette, Gérard 201dpnt, 246-47dpnt
Gibbons, Brian 454dpnt
Gide, André 37, 41, 234dpnt
Gilbert, Stuart 310
Gödel, Kurt 186
Godzich, Wlad *14dpnt*
Goethe, Johann Wolfgang von 299
Gouhier, Henri 83dpnt
Groethuysen, Bernard 83dpnt
Guyon, Bernard 83dpnt
Guyot, Charly 83dpnt

H

Halk Cephesi (*Frente Popular)* 434
Hamacher, Werner 406dpnt
Hartman, Geoffrey H. *13*
Harvey, Irene E. *12*
Heath, Stephen *19dpnt*
Hegel, G. W. F. *79*, 122, 153, 185dpnt, 186, 224, 303, 358, 380, 410, 471
Aesthetics 471
ve idealizm 153-54, 169
Tinin Fenomenolojisi (Phenomenology of Spirit) 185dpnt, 284
Heidegger, Martin 51, 54, 64, 151, 205, 222, 295, 296dpnt, 299, 409,
Kant and the Problem of Metaphysics 206dpnt
ve şiir *28dpnt*, 51
Varlık ve Zaman (Sein und Zeit) 295
ve hakikat 151
Azize Helena 365
Hobson, Marian 111dpnt
Hoffmann, E. T. A. 165dpnt, 167dpnt, 169, 186dpnt
Holton, Gerald 363dpnt
Homeros 52, 142-43dpnt, 305, 319dpnt
Humeyni, Ayetullah 40
Husserl, Edmund *9*, *11*, 47, 48, 187, 460dpnt
Hyppolite, Jean 170dpnt

I

İmai, Massaki 286
İncil 71, 219dpnt, 233-34, 236, 267, 349, 406, 409

J

Jannequin, Clement 344dpnt
Joyce, James *23*, 37, 43, 45, 52, 53, 58, 61-65, 71, 76, 78, *273-77*, 277-333, 440
Finneganlar Uyanıyor (*Finnegans Wake*) *273*, 281, 290, 316, 329
Ulysses 24, 48, *77*, *273-77*, 279-301, 303-33
Joyce, Nora 316
Joyce, Stephen James 299

K

Kafka, Franz 64, 71, 417
Yasanın Önünde (*Before the Law*) 72, *195-97*, 197-237
Yasalarımızın Sorunu (*The Problem of Our Laws*) 221, 233
Dava (*The Trial*) *195*, 216, 217, 225, 230, 234,
Kant, Immanuel *6dpnt*, 55, 205, 208dpnt, 211, 225, 226
Kantorowicz, Ernst 231dpnt
Kutsal Kâsenin Hikâyesi bkz. Chrétien de Troyes

L

La Fontaine, Jean de 355, 358, 380
Lacan, Jacques 457dpnt
Lacoue-Labarthe, Philippe 246, 263
Laforgue, René 107
Lassailly, Charles 166dpnt
Leavis, F. R. *19dpnt*
Lefort, Claude 363dpnt
Leibniz, G. W. *336*
Lenz, Jakob Michael 411, 418, 419
Lesseps, Ferdinand de 128
Lévi-Strauss, Claude 81
Levinas, Emmanuel *11*
Llewelyn, John *12dpnt*
Loraux, Nicole 363dpnt
Lyotard, Jean-François 173dpnt, *197*

M

Madrid 434, 436, 437, 445
Malebranche, Nicolas 417
Malherbe, François 383, 398-99
Mallarmé, Stéphane *4*, *6*, *7*, *11*, 43, 44, 76, *115-17*, 117-33, 294
"Mimik" ("Mimique") *6*, 120, 130, *135-38*, 140, 143dpnt, 153-59, 161, 163-64, 170-71, 174, 178, 181-82, 190-90, 194
Mantık, Port Royal *336*
Margueritte, Paul 139, 156, 157-58dpnt, 160-79
Margueritte, Victor 160
Marx, Karl 389
Mauron, Charles 165dpnt
Mesguich, Daniel 69, *451*
Montaigne, Michel de 197

N

Nancy, Jean-Luc 263, 446dpnt
Narkissos 352
Nerval, Gérard de 167dpnt
Nietzsche, Friedrich *11*, *28dpnt*, 37-39, 41, 62, 85, 310, 316, 353dpnt, 354
Norris, Christopher *11dpnt*, *12*

O

Oca Bianca, Angelo dall' 472
Osmont, Robert 83dpnt

P

Paris 159, 274, 289, 339, 420, 426, 432, 435, 437-38, 443, 445
Parmenides 143dpnt
Pascal, Blaise 409
Aziz Paul 219dpnt, 233, 236-37
Petersen, Julius 272
Petropolis 436
Picasso, Pablo 398
Platon *1*,*9*, *10*, *25*, 71, *79*, *116*, 132, *135*, *137*, 138, 142-49, 153, 169, 171, 181, 188, 191, 303
Cratylus 144dpnt, 145dpnt
ve idealizm 153
Phaedrus 9
Philebus 135, *137*, 138,

140, 145, 146, 154, 190
Devlet 142, 143-44dpnt, 150
ve retorik 132
ve simülakr 169-70
Sofist 140, 143dpnt
Theaetetus 140-41
Timaios 55
Poe, Edgar Allan 165dpnt, 167dpnt, 345dpnt, 457dpnt
Pompei 224
Ponge, Francis 43, 53, 61,62, 70, 76, 312, 331dpnt, 335, 344, 345-49,358, *373-75*, 375-99.
"Fabl" ("Fable") *335-36*, 345-46, 358, 361,
Porto, Luigi da 472
Poulet, Georges 83dpnt
Pound, Ezra 54
Prag 201, 235
Proust, Marcel 292dpnt
Psike 358-60

R

Rabaté, Jean-Michel 287-90, 304
Raymond, Marcel 83n, 97n
Reichert, Klaus 290
Revue indépendante 155-56
Rilke, Rainer Maria 352dpnt
Rorty, Richard 13dpnt
Rosanov, M. N. 411
Rousseau, Jean-Jacques *9, 11, 27*, 39, 41, 44, *79-81*, 81-113, 352
İtiraflar (*Confessions*) 37, *81*, 83, 84, 93-104
Diyaloglar (*Dialogues*) 91, 99
İkinci Söylev (*Discours sur l'origine de l'inégalité*) 92
Emile 81, 88, 95-97
Dillerin Kökeni Üzerine İnceleme (*Essay on the Origin of Languages*) 9, 79, 110
De l'état de nature 92dpnt
Paris Manüskrisi (*Manuscrit de Paris*) 103
Yeni Heloise (*La nouvelle Héloïse*) 108
Yalnız Gezerin Düşleri (*Reveries of a Solitary*) *81*, 92, 95
Toplum Sözleşmesi (*The Social Contract*) 108
Rüşdi, Salman 40
Rus Biçimciliği *26*

S

Sand, George 62
Sartre, Jean-Paul 36, 39, 45, 46, 51
Saussure, Ferdinand de *10*
Schelling, Friedrich 336
Scherer, Jacques 182
Schlanger, Judith 363dpnt
Schlegel, Friedrich von 357, 359
Schopenhauer, Arthur 358, 380
Shakespeare, William *4*, 66-68, 70, 73, 303, *451-53*, 453-72
Shelley, Percy Bysshe *21*
Sollers, Philippe *5dpnt*
Sorrell, Martin *335*
Spada, Marcel 398
Spinoza, Baruch de 189dpnt
Starobinski, Jean 82-83, 104dpnt
Staten, Henry *12dpnt*
Stein, Gertrude 62
Stelling-Michaud, Sven 83dpnt
Stendhal 359
Steppe, Wolfhard 288dpnt
Szondi, Peter 425-26

T

Talmud 234, 236
Thérèse (Levasseur) 102-06
Tieck, Ludwig 471
Tintoretto 365
Tokyo 274, 279-86, 293, 301, 304, 307, 333

U

Ulmer, Gregory L. *11-12dpnt, 13*
Uluslararası Tugaylar (International Brigades) 434
Ürdün 434

V

Valéry, Paul 292dpnt, 349
Valvins 160
Vandier, Jacques 92dpnt
Verona 472
Vico, Giambattista 71, 303
Viyana 420, 436

W

Warens, Madame de bkz. "Ana"
Weber, Samuel *3dpnt*
Webster, John 166dpnt
Woolf, Virginia 62
Wordsworth, William 357-58

Konu Dizini

♣ Bu dizin, Derrida tarafından özel bir anlamda kullanılan bilindik ya da teknik terimlerin geçtiği önemli yerleri okurun kolayca bulabilmesi için tasarlanmıştır. Yakından ilişkili terimler birlikte sunulurken, ilave terimler parantez içinde verilmiştir. Giriş'e ve metin başlarındaki editör özetlerine yapılan göndermeler vurguludur.

A

abyme bkz. mise-en-abyme
abyss, yerleştirme *bkz. mise-en-abyme*
açılma 180, 183, *195*, 306
adaequatio (upuygunluk, *homoiôsis*, benzerlik) olarak hakikat *135*, 145-46, 150-52, 167-68, 171
adres (yönelme) 322, 324, 327, 420-21, 449
aforizma 66, 355, *452*, 453-57, 459, 461-62, 464, 468-72
ahlâk yasası (ödev) 57-58, 205,207-09, 214, 314, 378, 390, 392
aidiyet (*üyelik*, katılım), *17*, 71, 78, 94, 109, *195*, 202, 204, 232, 245-50, 283
aile 68, 123, 124, 302, 304-06, 342, 379, 462
akıl *3*, 45, 92, 93, 94, 97, 98, 101, 104, 140, 141, 179, 205, 215, 229, 255, 268, 271, 272, 345, 363, 364
alêtheia (örtüsünü açma) olarak hakikat *135*, 144, 149, 151-52, 168-70
alegori 338-40, 346-48, 350-51, 352, 354-59
alıcı *19*, 282-84, 360,
alıntılama *8*, 29, 57, 64, 83, 97, 100, *115*, 120, 155-56, 190, 197, 234, 245-46, 252, 255, 257, 259, 263-64, 270, 277-78, 280-*81*, 288, 290, 295, 313, 344, 350, 361, 406, 417, 428
krşt.. kullanım *bkz.* anma
altyapı 74-75, 113
ampirizm 111
anakroni 67-68, 218, 322, 454, 456-58, 460, 469
anamnez 36, 148, 161
anıştırma 126, 185
anıtlaştırma 377, 392, 394
anlam *4*, *8*, *14-18*, *20*, 40, 43, 46, 61, 64, 67, *80*, 94, 107, 113, *115-16*, 118-21, 131, *136*, 140, 143, 186-89, 192, 271, 277, 320, 321, 327, 365, 370, 384, 385, 406, 439, 443, 448, 468
anlaşılır *krşt.* duyulur *3-4*, *10*, 145, 147
anma *krşt.* kullanım 186, 239, 249, 278, 308, 337, 350-51, 359
anne 97-98, 103, 107, 281, 328
ansiklopedi 38, 276, 284, 303, 317
anti-semitizm 41
antre *136*, 174, 176, 180-82
aporia 143, 279, 433, 443, 468
apostrof 357
arada (*entre*) *136*, 138-40, 176, 179, 181-82, 185-90, 393, *ayrıca bkz.* himen
aralama (*espacement*) *116*, 189, 460
arke-iz 74
arke-yazı *10-11*, 75
armağan 166, 298, 326, 415, 417

arşiv 26, 37, 329
arzu 7, *24*, *37*, 95, 98, 104, 156-57, 172, 176, 331, 350, 454, 456, 459, 461
otobiyografik 35-36
ve himen 173-74, 177
mevcudiyet arzusu 82, 85, 112
askıya alma (askıda bırakma) 52, *135*, 174, *ayrıca bkz. epochē*
aşılama 164, 168, 190
aşırılık (taşma, *débordement*) 38-39, 95, 247, 249
aşk 179, 327, 391, *451*, 459, 461, 467-68
aşkın okuma *bkz.* okuma
ayna 82, 174, 192, 227, 234, 312, 355-60, 369 *ayrıca bkz. psike*
aynı *bkz.* öteki

B

bağlam *14*, 28, 46, 170, 206, 241, 287
bakış 48
bastırma 59, 105, 207-09
başkalık *5*, 89, *ayrıca bkz.* öteki
başlık (unvan) *30*, 66, *136-37*, 145, 165, 197-98, 204-05, 211, 216, 228, 230, 234, 247, 260-61, 287-89, *335*, 345, 362-63, *373*, *374*, 447, 456, 463, 467, 471
belles-lettres 40, 42, 52, 75, 202, 231,
benlik 29, 99, 103, 112, 263, 322, 325 *ayrıca bkz.* özne
beyaz *bkz. blanc*
biçim *4*, *17*, 45, 54, 56, 107, *116*, 143, 227, 228, 230, *240*, 247, 249, 250, 262, 340, *425*, *452 ayrıca bkz.* içerik *krşt.* biçim
biriciklik *18*, *21-22*, *26*, *29*, 71, *195*, 226, 318, 342-43, 363, *374*-75, *401*, 431, 443, 453, 457 *ayrıca bkz.* genellik, tekillik
birinin kendi konuşmasını işitmesi (*s'entendre-parler*) *79*
bir kez (bir-ve-tek kere) 405-07, 418, 431 *ayrıca bkz.* tekrarlanamayan
biyografi 28, *80*, 132, 292, 376
blanc ("beyaz", boş) *116*, 121, 154, 156-60, 163, 172, 181, 190, 235, 385, 406
borç 317, 390, 392
bölüm (paylaşım, katılım, *partage*) *80*, 206, 221, 234, 246-47, 249, 357, 421, 446, 448, 459
bulaşma 55, 244, 246, 318
bütünleşme, bütünleştirme 37, *275*, 315, 332

C

cevap 286, *ayrıca bkz.* yanıt
chôra 56
la chose bkz. şey
cinsel fark 262, 264, 265, 319 *ayrıca bkz.* cinsiyet
cinsel kimlik 62
cins isim 358, 377, 395, 399, 466
cinsiyet 123, 239, *240*, 243, 262, 264-65, 267, 269, 396
cogito ("düşünüyorum") 48, 268, 324, 352
contre-abyme 234, 237

Ç

çağrı (*Ruf*) 222, 295, 370 446
çerçeve 138, 213, 234
çeviri *5*, *19*, 22, 38, 46, *81*, 103, *137*, 152, 201, 222, 228, *278*, 283, 286, 300-01, 303, 313, *336-37*, 340, *403*, 405-08, 412-13, 416, 418-20, 443-45, 453
ve yasa 227
"bir kez"in çevirisi 405-06
"evet"in çevirisi 277-78, 286, 300, 313
çift bağ 305, 395
çift bilim 143, 171
çift sahne *136*, 188
çoklu anlamlılık 366
çoklu konuşma 38

D

Dasein 295, 297
delilik 225, *240*, 270-72
demokrasi 39, 40
dışarıdalık, dışsallık (dışarısı) *5*, 7, *17*, *24*, 71, 84, 106, 110, 128, 177, 182, 185-86, *336* *ayrıca bkz.* içerisi *krşt.* dışarısı
dışarısı *bkz.* dışarıdalık, dışsallık *krşt.* içerisi
différance 7, *11*, *17*, *27*, 74-75, 84-85, 94, 106, 187, *196*, 218, 220, 227, 232, *275*, 294, 315, 368, 370
  ve yasa *196*, 218, 221, 232
  ve eklentisellik 27, 94
dil *2*, *18*, 64, 73, 82-83, 105, 186, 233, 320, 350-60, 439-43
  Almanca 411
  Fransızca 277-78, 286, 313, 387
  İbranice 434
  İngilizce 131, 299, 313, 343
  İrlandaca 286
  İspanyolca 435-36
  İtalyanca 286
  Latince 338, 344, *366*
  ayrıca bkz. gramer, dilbilim, üstdil, sentaks, sözcük
dilbilim 9, *20*, *275*, 319, 446
dipnot 97, 213, 352, 404
dişil 7, 123-25, 138, 222-23, *240*, 262, 264-65, 267, 322, 357, 358, 397
diyalektik (*Aufhebung*) 7, 169, 175, 180, 185-86, 188, 259, 263
doğa *(phusis)* *3*, *26*, 39, 87, 89, 91-92, 94-95, 132, *135*, 150-52, 164, 176, 200, 205, 221, 243, *246*, 261, 262, 356, 423
dua *24*, 131, 325, *417*
duyulur *bkz.* anlaşılır
düzenleme 128, 192, 231, 272, 322, 338-40, 351
  krşt. icat

E

edebi eleştiri *3*, *5*, *12*, *19*, *23*, 51, 54, 55-56, 60, 71, 74, *115*
  ve metafizik *3-6*, *8-9*, *16-17*, 55-57
  ayrıca bkz. yorum, yapıbozum ve edebi eleştiri
edebiyat *1-7*, *10-11*, *14-15*, *17*, *19*, *23-27*, *30*, 36, *38-44*, *46-52*, 54-57, 59, 61, 74-77, *80*, 108-09, *115*, 117, 132-33, *135-36*, 138, 140, 144, 149, 151, 157, 190-91, *195-96*, 201-03, *206*, 229-33, 248, 250, 252, 259-60, 262, 272, *274*, 305, 316, 326, *335*, 340, 353-54, 360, 383, 393, *401-02*
  Fransız edebiyatı 109, *115*, 117, 132, 358
  edebiyatın kökeni 40, 246, 40, 246
  ve felsefe *14*, *24*, 38, 353, 354
  ve yeniden işaret 248
  ve hakikat 138, 140
  ayrıca bkz. edebiyatın özü, edebiyat tarihi, yasa ve edebiyat, "Edebiyat nedir?"
edim *2-3*, *21*, 47, 100, 163, 185, 321, 347-48, 395
ego 6, 317, 322, 333
eğitim 26, 39, 56, *80*, 88, 89, 303
eklenti (*supplément*, eklentisellik) *11*, *17*, *27*, 74, *79-80*, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 101-07, 110, 112-13, 144, 187, *275*
  olarak karşımsama 395
  ve taklit 143-44
  olarak edebiyat *26*, 193-94
  olarak tanıklık 425
eleştiri *bkz.* edebi eleştiri

en abyme bkz. mise-en-abyme
enkaz 44-45, 53, 56
entre bkz. arada
envoi bkz. gönderi
epigraf 165
epochē 52, 59, 434, 52, 59, 434 *ayrıca bkz.* askıda bırakma
eril *7*, 62, 123, 124, 222-23, 262, 263, 265, 319, 322, 379, 398
erteleme 85, 211, 218, 220, 226, 313
eser *2*, 37, 50-51, 53-55, 65-66, 69, 71-73, 77-78, 120, 127, 129-30, 146, 158, 160, 164, 181, 201, 209, 220, 230, 231, 247, 266, 301, 309, 316, 318, 331, 361, *374*, 382, 394, 396, 410-11, 417
eser-dışı (metin dışı, *hors-livre*) 146, 160
eşanlamlılık 131
eşseslilik 131, 197, 229, 289
etik *5*, *15*, 26, 29, 70, *195*, 392-93, *ayrıca bkz.* ahlâk yasası
"evet" (*oui*) 73, 78, 275, *276*, 286, 289, 301, 318, 324, 331 *ayrıca bkz.* olumlama, karşı-imza olarak "evet"
evet-kahkahası (*oui-rire*) 314-18, 326, 332
evrensellik *bkz.* genellik

F

fabl 339, 345, 347-50, 355, 357, 359, 361, 366, 370
fallusmerkezcilik 60, 62-63
fallus-sözmerkezcilik 60
fark *7*, 42, 48, 78, 89, 102, 108, *116*, 118, 128, 140, 144, 166, 169-70, 172-73, 186-87, 198, 200, 208, 211, 227, 245, 247, 252, 254-55, 262, 264-66, 269, 272, 279, 290, 302, 305, 310, 314, 319, 356, *374*, 378-79, 386, 392, 397, 439, 444
felsefe *1*, 3, 5, *8-11*, *13-15*, *20*, *23-25*, *29*, 36, 38, 55, 77, *79-80*, 111, 117-18, 122, 143, 149, 170, 175, 206, 223, 225, 229, 305, 339, 348, 353-54, 382, *401-02*, 422
kurum olarak felsefe *25*
ayrıca bkz. yapıbozum ve felsefe, edebiyat *krşt.* felsefe, metafizik
feminizm 60-63
fenomenoloji 47-48, 284, 434
fırsat (rastlantı) *24*, 254, 279, 282, 289, 416, 432

G

geçmiş *krşt.* şimdi 58, 68, 111, 118, 126, *136*, 148, 161-62, 174-75, 180, 183, 190, 258, 355, 370, 410, 414
gelecek *6*, 39-40, 63, 93-94, 118, 138, 144, 148, 158, 161, 183, 242, 247, 315, 342, 367, 368, 370, 410, 413, 414, 437, 447, 454, 458
ve demokrasi 40
ve öteki *5*, *335*, 370-71
krşt. şimdi ve geçmiş 174
ayrıca bkz. anakroni
gelme (geliş, *venir*) *21*, 40, 342-43, 364-65, 370, 409, 414
genellik (evrensellik) *krşt.* tekillik (biriciklik) *17*, *23*, *28*, 45, 65, 102, 412, 415
genel olarak metin 75
genel olarak yazı 39, 75, 108, 142
gerçek *18*, *24*, 37, 45, 47, 59, 62-63, *80*, 83, 91, 94-96, 102-03, 106-07, 138, 153, 156-59, 165, 168, 171, 179, 185, 200, 207, 214-15, 225, 245, 258, 278, 281, 304, 368, 385, 431, 440, *452*, 471
gizlilik (sır) 82, 285, 346, 359, 369, 416, 439, 444
gönderge *14*, *27*, 46, 50, *115*, 128, *136*,

159, 160, 163, 185, 261 *ayrıca bkz.* gerçek, gönderge olmaksızın gönderme
gönderi (gönderme, *envoi*) 311, 326-27
gönderme (göndergesellik) *10*, *18*, 38, 40, 47-48, 50, 71, *136*, 152, 163, *168-69*, 175, 185, 192, *195*, 228-30, 253, 261, 326-*28*, *335*, *347*, 352, 361, 365, 377, 381
gönderme olmaksızın gönderme 185, 169, 175
göndermenin askıya alınışı/askıda bırakılışı 44, 46-50
görüntü (görünüş) 84, 175
görünürlük 146, 172
gösteren *7*, *18*, *19*, 21, 27, 38, 48-49, *80*, 85, 95-96, 119, 127, 129, *136*, 167, 170, 173, 192, 221, 234, 252, 261, 280, 315, 344, 351, 382, 386, 392-93
gösterenin "oyunu" *276*, 312
gösterge *18*, 87, 96, 100, 122, 124, 127, 138, 165, 219, 265, *373*, *374*
gösterilen 46, 94, 107-08, 127-28, 173, 175, 192
gramer *3*, *52*, *116*, 192, 210, 223, 243, 267, 286, 297, 310, 320 *ayrıca bkz.* sentaks
gramofoni (gramofonlaştırma) *275*, 298, 329
güç (*vis*) *6-9*, *11*, *14*, *19*, 36, 40-43, 45, 56, 58-59, 62, 75-76, 82, 93, 110, 113, 122, 131, 149, 158, 161, 206, 233, 264, 297, 322, 331, 338, 340, *347*, 351, 365, 368, *452*

H

hafıza, hatıra (*mnēmē*, *Erinnerung*, *Gedächtnis*) *24*, *36*, 58, 148-49, 152, 156-57, 172, 174, 176, 179, 188, 208, *275*, 303, 310, 317, 347-48, 417, 427, 437
ve tarihlendirme 44, 316, 437-38
ve mimesis 147-48
ve imza 301
ve "evet" 222, 329, 332
ayrıca bkz. yâd etme
hakikat 2, *4*, 51-52, 69, 84, 94, 109, 111, *116*, *135-36*, 138, 140, 140, 145-46, 151, 152, 168, 170-71, 222, 263, 268, 270, 306, 309, 339, 344-45, 347, 367, 370, 391, 456, 470
ve alegori 347
edebiyat ve hakikat 138, 140
felsefe ve hakikat 79, 110, 132
ayrıca bkz. hakikat olarak *adaequatio*, hakikat olarak *alētheia*
hayalet 166, 167, 190, 326, 332
haz 3, *17*, 59-60, 95, 101, 117 *ayrıca bkz. jouissance*
hermenötik *18*, 235, 314, 353, 411, 438, 439 *ayrıca bkz.* yorum
"her şeyi söylemek" (*tout dire*) 38-40, 106
hetero-erotizm 102
Hıristiyanlık 300, 310, 316-17
himen *7*, *11*, 120-21, 125, *136*, 139-40, 156-57, 162, 165, 171-74, 176-82, 185-87, 190-92, 194, 226, 262-63, 265, 269, *275*, 302
yasalı himen 225, 268
homoiōsis bkz. adaequatio
hüküm 190, 194, 202, 203, 217, 221, 226-27, 235, 242, 248, 256, 359, 456

I

ırkçılık 41, *336*, 363

İ

icat *21*, *27*, *30*, 39, 42, 55, 57-58, *78*, 94, 117, 127, 207, *274*, 303, *335*-45, 348-51, 354, 359-71, *373*, 420
içerik *17*, 52, 54, 171, 227, 230, *240*, 247, 256, 262
krşt. biçim, 3-4, 363, 340 *ayrıca bkz.* anlam
içerisi 7, *17*, 71, 106, 177, 185-86
krşt. dışarısı
idea 153, 169, 172 *ayrıca bkz.* ideanın materyalizmi
idealizm 154, 169
ideanın materyalizmi 170-71
ihanet *72*, 77-78
ikame 83, 87-90, 92, 96, 98-99, 107, 112-13, 141, 167, 422, 471
ilişki *10-11*, *14*, *22*, *24*, *27*, 28, 44, 47, 50, 105, 113, 128, 131, 140-42, 147, 202, 207, 211, 225, 226, 246, 255, 262-63, 304, 315, 317, 339-40, 351, 354, 357, 422, 443, 466 *ayrıca bkz. récit*, öykü
imge 86-87, 93, 95, 100, 145, 150, 172-76
imza (paraf) 2, *5*, *20*, *24*, *27*, 37, 45, 56, 62, 69, 70-71, 73, 78, *276*, 278, 282, 290, 298, 302, 305, 307, 311-13, 315, 318-19, *335*, 341, 345-46, 357, 360, *373*-76, 382, 384-85, 387, 388-89, 391, 392-95, 397, 399, *402*, 413, 424, 433, 448
ve edim 2, 394
ve tarihlen dirme *401*-03, 420, 424, 439, 447-49
ve icat *335*, 340-41, 360
ve edebi metin 46, 61, 71-72, 74-75, 311, 328, 382-83, 388
ve felsefe 382-83
ve özel olan 378-81, 393
ve özel isim 301, 311, 374-76, 391, 393, 398-99
ve "evet" *276*, 278, 300, 303-04, 309-10, 312, 316, 319-20, 333
ayrıca bkz. karşı-imza, öteki ve imza, özel isimle imza
invajinasyon 246, 256, 257
ironi 52, 252, 314, *336*, 347, 354, 356-59, 470-71
isim *19-21*, *24*, 27, 36, 55, 66, 69-71, 73, 96, *116*, 120, 122, 124, 128-29, 131, 165, 176, 191, 204, 224, 229, 262, 279, 290, **300**, **307**, 324, **339**, **341**, **345-46**, **358-59**, ***373-74***, **376-77**, **388**, **395**, **397**, **399**, **402**, **424**, **433-34**, **448-49**, ***452-53***, **455-57**, **462-64**, **466-67**, 470-72
ve felsefe 9, 19
ayrıca bkz. cins isim, özel isim
işaret 2, *10-11*, *17-18*, *23*, *25*, *29*, 37, 41, 45, 52, 57, 60, 68, 72, 75, 77, *80*, 83, 93, 96, 98, 103, 112, *115*, 118-19, 121, 127, 129, 130, *136*, 138, 151-52, 155, 158-59, 161, 164-66, 170-71, 174-77, 181, 185, 187-90, *196*, 203-05, 214, 218-19, 224-25, 229, 232, 234, *239*, 242-43, 245-46, 248-50, 252-54, 256, 261-62, 267, 269, 271, 278-*80*, 289-90, 292-93, 296-97, 304, 320, 322, 331-32, 338-39, 342, 348, 350-52, 356, 358, 361, 376-79, 387, 391, 394, 397, *402*-03, 406, 415, 417, 419, 421, 423, 427, 431, 437, 439, 444, 447-48, *451*-54, 456, 459, 467
ittifak (birlik) 307, 406,

416-17, 428-30, 439-40, 446, 449
iz *11, 17,* 74, 112, 162, 252, *275,* 319, 343, 364, 449

J

jouissance (haz, orgazm) *3, 17,* 58-60, 95, 98-99, 101, 117, *137,* 162, 174, 177-78, 263, 265, 394
ayrıca bkz. haz

K

kahkaha 23, 159, 162, 166, 171, 173, 194, *274,* 312, 314, 315, 316, 318
ayrıca bkz. evet-kahkahası
kalan (bakiye) 39, 62, 65, 72, 90, 144, 159, 172-73, 175, 189, 207, 218, 222, 227, 237, 253, 272, 279, 315, 318, 369, 380, 390, 432
kalp 104, 296
kalben öğrenme *25*
kapsamlama 186
karar 26, 119
kararlaştırılamazlık *6, 7,* 121, 178, 189, 351
karşı-imza 65, 69-70, 73, 78, 290, 305, 346, 360
olarak edebi metne yanıt 22, 55, 63-65, 69-70, 73-74, 78, *275-76*
olarak "evet" 74, 307, 311, 328-29
karşılaşma 99, 202, 264, 280, 282, 283, *286,* 289, 292, 316, 369, *403,* 416, 418, 419
katılım *bkz.* bölüm
kenar *bkz.* sınır, hat
kıvrım (*pli*) 138, 255
kimlik 2, 36, 62, 228, 301, 393
kir 380, 383, 387, 388
kitap 125-26, 132, 140-47, 316
kod 247, *274,* 365, 426-428, 443, 457, 460
konstatif *krşt.* performatif 58, 242, 244, 321, 326, *336,* 349, 351-54, 361, 364
koruyucu (koruma) 7, 206, 221-22, 225, 230-31
köken (arke, *archè*) 4, 10-11, 67, 74-75, 192, 208, 212, 258, 315, 324, 343, *374,* 419, 421, 433
différance'ın kökeni 221
ahlâk yasasının kökeni 207-09, 214
ayrıca bkz. edebiyatın kökeni
körlük 86, 92-94, 108, 112-13, 179, 217, 251
kötülük 88-89, 97, 99
kriz *6, 115-16,* 121, 128, 446
kullanım *bkz.* anma
kurban 390, 397
kurgu (kurgusallık) 37, 39, 40, 42, 52, 75, 77, *196,* 201, 204, 206, 208, 214-15, 229, 259, 261, 297, 328, 351, 352, 366
krşt. otobiyografi, 351
ve yasa *196,* 205-06
kurum 76-78, 294, 366-67
olarak James Joyce 290, 301-02
olarak edebi eleştiri *56*
olarak edebiyat 25-27, 38-40, 43-44, 58, 76, *196,* 231-32
kuvvet 89, 90
kül 45, *401,* 431, 447-49

L

Latince kökenli diller 342
logos 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 154, 158, 349 *ayrıca bkz.* akıl

M

maddesellik *10*
mastürbasyon 92, 101, 102
mektup 19, 103, 207, 208, 219, 282, 290, 291, 297, 301, 326, 327, 328, 424, 447, 456, 457
meridyen 419, 420, 423
meşruiyet (meşrulaştırma) 36, 283, 301-02, 304, 306-07, 370
metafizik 52, 53, 57, 85, 101, 109, 354

metafizik
tarihi 85
ve nihilizm
64-65
ayrıca bkz.
metafiziksel
karşıtlıklar,
edebi eleştiri ve
metafizik
metafiziksel karşıtlıklar
4, 9, 170, 189
metafor *4, 7, 8, 11,* 121,
141, 165, 186,
340, 352, 393,
430
metinsellik *15,* 50, 74-
75, 106, 112,
143, 247
metonimi 131, 186,
222, 435, 445
krşt. metafor
131
mevcudiyet *3, 7, 14, 79,*
81-82, 84-85,
87-88, 98-101,
104-06, 112,
117, 154, 173,
332, 343
ayrıca bkz. yok-
luk *krşt.* mevcu-
diyet
Mısır mitolojisi 92
mimesis (*mimēsis,*
mimeisthai) 59,
135-36, 142-45,
150-52, 169,
185
ayrıca bkz. taklit
mimetolojizm 59, *135,*
154
mimikri 138, 168, 175,
185
mise-en-abyme (en abyme,
dipsiz kuyuya
yerleştirme)
17, 112, 234,
237, 327, *375,*
378, 393 *ayrıca*
bkz. contre-
abyme
mnēmē bkz. hafıza,
hatıra
modernizm *4,* 249
mühür 18, 37, 312, 182,
348, 406, 416,
427-28, 430,
433, 443, 445
müzik 125, 140, 317,
365

N

"... nedir?" *2, 24,* 39, 51,
136, 319, *402,*
421-22, 424
"Bir tarih nedir?" 421-
22, 424
"Edebiyat nedir?" *1, 6, 7,*
15, 26, 29, 38-
39, 44, 51, *135,*
190, *195, 402*
nihilizm 64
niyet, yönelim *6, 14,* 50,
285, 322, 440
noematik *krşt.* noetik 47

O

objest (miza, *objeu*) 386
oeuvre bkz. eser
oğul 338, 340, 341, 397,
468
okuma *2-5, 7, 9-10, 13,*
16-17, 22, 47-
48, 51, 54-55,
57-58, 60-61,
66, 68, 72-74,
80, 92-93, 100,
105-06, 108,
113, 121, 153,
156-57, 170,
190-93, 197,
225, 233-35,
240, 251, 271,
290, 310, 332,
335, 375, 378-
79, 392, 394,
407
üretim olarak
105-06, 112
aşkın okuma
46-50, 108
okunabilirlik 109, 211,
402, 406, 412,
423, 430, 440,
448
okunamazlık 211-12,
227, 236, 416
okur 7, *29, 30,* 54, 78,
98, 124, 191,
192, 193, 212,
252, 256, 262,
303, 304, 346,
360, *375*
olanaksızlık (olanaksız)
6-7, 19-20, 27,
36, 64, 85, 108,
112, 157, 192,
196, 211-12,
215, 222, 244-
45, 247, 251,
253, *275,* 290,
322, 331, 333,
347, 351-52,
354, 359, 361,
378, 380, 390,
402, 409, 419,
423, 427, 443,
452, 460, 464,
471
olay *2, 19, 21,* 76, 98-99,
117, 152, 160,
171, 180-81,
214, 217, 229,
259, 264, 321,
328, 333, 342,
350, 352, 389-
91, 394, 409,
416-17, 437
olarak edebi
metin 45, 77,
117, 318, 348
olumlama *20,* 266-68,
298, 310-11,
321, 332, 364,
398, 459
olarak
yapıbozum
22-23, 336,
369 çifte 263-
64, 267, 310,
413
olarak
kahkaha *274,*
317,
ortam 175-76, 180

otobiyografi *28*, 36-39, 45, 351
ouï-dire (söylenti) 289, 314
oui-rire bkz. evet kahkahası
oyun (*jeu, jouer*) *12*, *15*, 68, 69, 70, 73, 143, 181, 182, 185, 188-89, 194, 270, *273*, 289, 312, *451*, 456 *ayrıca bkz.* gösteren, gösterenin "oyun"u

Ö

ölüm 82, 84, 100-01, 121, 125, 159, 162-63, 166, 168, 179, 220, 222, 250, 263, 295, 346, 347, 391, 411, 434, 455, 459, 461
ve aforizma *452*, 456, 459, 471
ve isim 21, *451-452*, 456, 464-66, 469-71
örneklik 190, 211
örtüsünü açma *bkz.* alêtheia
öteki *20*, *22*, *24*, *27*, 36, 39, 96, 99, 145, 152, 184, 197, 217, 232, 265, *275*, 286, 288, 292, 298, 305, 318, 322-23, 325, 327-29, 332-33, *336*, 343, 347, 352, 360, 368-70, *373*, 385, 390-91, 393-94, 413, 416-19, 423, 428, 442-43, 445, 448, 455, 459, 461, 463, 469, 472
ötekinin gelişi 318, *ayrıca bkz.* geliş
ve tarihlen dirme 413-21
ve etik 5, 29
olarak edebi metin 22, 70
ve şiir *24*, 448-49
krşt. aynı *335*-36, 347, 368, 417
ve imza 305, 329, 333, 395
olarak şey 390-92
ve "evet" *323*, 328-29
ayrıca bkz. başkalık
öykü 37, 201, 203, 206, 213-15, 220, 224-25, 233, *240*, 245, 247, 249, 250-62, 267, 271-72, 349, 360, 365
ayrıca bkz. rêcit, ilişki
öz *24*, 88, 100, 458
yasanın özü 221-22
edebiyatın özü 18, 43-44, 46-51, 76, 119, 190, 202
ayrıca bkz. "Edebiyat nedir?"
ayrıca bkz. "... nedir?"
özdeşlik 7, 67, 79, 93, 131, *136*, 172, 186-87, *196*, 228, 262, 272, *375*
özelisim *20-21*, *24*, *27*, 66, 69-71, 128, 165, 224, 279, 346, *373-74*, 376-77, 388, 397, *402*, 424, 433, 462, 466, 470, 472
ve tarihlen dirme *401-02*, 424-25, 448
özel isim ayrışması 398-99
ve soykütük 462
olarak edebi metin 70
ve imza 376-78, 393-95
olarak başlık 204
ayrıca bkz. isim
öz-etkilenim *24*, 99-101, 324
öz-göndergesellik 50, 227-28
öz-mevcudiyet 48, 79
öz-olumlama 327
özne 3, *6*, 47, 153, 187, 191-92, 203, 216, 221, 223, 254, 263, 322, 366, 370, 377, 390 *ayrıca bkz.* benlik
öznellik *18*, 149
öznitelik 244, 246, 247, 248, 249, 271

P

parabasis 357, 358, 359
parfüm 296, 323, 324
parıltı 154, 184
parodi 298, 314
pas 65, 106, 124-25, 129, 219, 226, 232, 241, 268, 314, 392, 395,

406, 443, 446
paylaşım *bkz.* bölüm
performatiflik (performatif) 45, 49, 54, 64, 73, 233, 242, 245, 258, 233, 242, 245, 258, 320-21, 323, 326, *336*, 349, 351, 353-54, 357, 361, 364, 367, 369-70
edebi metnin performatifliği 44, 48-49, 54, 233
"evet"in performatifliği 320-23, 325
ayrıca bkz. konstatif *krşt.* performatif
pharmakon 187, 319, 324
phusis bkz. doğa
Platonculuk 149, 153, 170, 175
politika *1*, *15*, 367, 444
posta sistemi 281, 285, 290-91, 301, 313, 316, 326, 327, 329, 332, 430
proper 84, 378-81, 383-84, 386-89, 393, 398-99
ayrıca bkz. temizlik
proper (*propre*) 84, 192, 378-93, 398
psikanaliz *1*, 103, 109, 225, 447
psike 258-60, 367
ayrıca bkz. imza
psikobiyografi 107
psikoloji *2*, *4*, 51, 54, 107, 164

R

rastlantı (kaza, ilinek) *24*, 88, 374, 430, 458, 469
récit 201, 213, 244-45, 247, 253, 254, 260-62
ayrıca bkz. ilişki, öykü
rehin 441, 446, 461
resim 143, 146-48
resimleme 138, 146, 153, 154, 172, 388, 389
retorik 8, 74, *116*, 119, 122, 127, 132, 230, 297, 310, 322, 339-40, 354, 376, 392, 396, 415, 455, 471

S

sansür 40
sapkınlık 99, 103
saygı 43, 66, 70, 72, 96, 102, 142, 205-06, 211-12, 215, 219, 224, 236, 243, 246, 340, 367-68
sembol 84, 101, 186, *451*
sembolizm 121
sentaks 54, 119, 130, *136*, 155, 187, 189, 192-93
ayrıca bkz. gramer
ses 129, 140-41, 158, 224, 252, 291-92, 294-95, 299, 439, 452
sınır (hat, kenar, hudut, sınır çizgisi), *ayrıca bkz.* aşırılık, himen, invajinasyon 28, 71-72, 102, 204, 215-16, 218, 228, *239*, 243-47, 250, 254-59, 262, 272, 444
simülakr 59, 143, 154, 169, 171, 185, 187, 191, 200, 329, 332, 460, 471
sirayet (*dissemination*) 182, 226, 254, 265, 269-70
sofistler *116*, 127
sonluluk 85, 368
sorumluluk 5, *6*, *26*, 40, 58, 94, 222, 258, 332, 390
söylenti *bkz. ouï-dire*
söz 81-83, 86-87
krşt. yazı *2*, *10*, *27-28*, *41*, *79-80*, 81-87, 95, 101
sözcük *7*, *11*, 23, 40, 52, 58, 65, 68, 122-23, 127-28, 131, *136*, 154, 171-72, 176, 186, *275*, 286, 288, 296, 301, 314, 320, 356, 359, 363, 379, 387, 396, 398, 416-17, 433-34, 446-47, *451*, 463, 467, 469
söz edimi teorisi *3*, *239*, 278, 356
ayrıca bkz. konstatif *krşt.* performatif, anma *krşt.* kullanım
sözmerkezcilik *9*, 56, 60-63
sünnet 291, 306-07, 309, 317, *401-403*, 404-06, 409
sürrealizm 36
symbolon 435

Ş

şans 72, 276, 318, 368, 456 ve karşılaşma 264-65, 279, 345, 369, 411, 455
krşt. zorunluluk ya da program 24, 69, 78, 274, 289, 367, 452, 419-20
şey (*la chose*) 346, 373, 376-79, 382-83, 389-94, 398-99
şeyin tekilliği *ayrıca bkz.* genellik ve tekillik, *ayrıca bkz.* biriciklik
şibbolet 401, 403, 433, 434, 438, 439, 443-46, 448
şifre (kriptolama, şifreleme) 416, 423, 425, 427-30, 432-33, 437-40, 444, 447-49
şiir 19, 24, 26-27, 40, 42, 44, 48, 52, 75, 115, 119, 122, 127, 144, 202, 248, 335, 345, 350, 355, 378, 396, 402-03, 410-18, 420, 424-25, 431, 438, 444-47, 449

T

taklit 8, 20, 24, 73, 98, 136, 138, 142-45, 147-48, 150-54, 158-59, 166, 168-69, 170, 173, 175, 181, 192, 235, 274, 327, 379 *ayrıca bkz.* mimesis
tanık 247, 262, 423
tanıklık 73, 166, 203, 245, 251, 268, 302, 317, 424, 426, 437, 447, 448, 456
tarih (*tarihlendirme*) 21, 27, 39, 44-45, 47, 52, 57-58, 67, 70-71, 85, 94, 110, 113, 150, 196, 209, 211, 223, 229, 261-62, 268, 272, 305, 348, 361, 363, 401-03, 406, 409-15, 417, 420-24, 426-31, 433, 437, 439, 443, 448, 452
  edebiyat tarihi 44, 53, 56, 138-40, 149
tarihsellik 57-58, 67, 117
taşma *bkz.* aşırılık
technē 87, 143, 246, 248, 294, 349, 360, 365-66
tekilleşme 71
tekillik 17, 23, 45, 56, 65, 69, 71-73, 117, 199, 202, 342, 414, 421, 430, 449
  tarihlendirmenin tekilliği 411-17, 428-30, 447-48
  olayın tekilliği 117, 318, 374, 414
  edebi metnin tekilliği 16-18, 44-45, 49-50, 61-62, 69-74, 402, 466-67
  şeyin tekilliği 380, 392
  ayrıca bkz. genellik ve tekillik, biriciklik
tekinsiz (*unheimlich*) 186, 211, 215, 437
tekrar (tekerrür) 18, 73, 244, 342, 367, 406, 427-28, 431, 457
  ve tarihlendirme 406, 422
  dramatik eserin tekrarı 73, 453, 472
  "evet"in tekrarı 294, 297-98, 310, 323-24, 328
  ayrıca bkz. yinelenebilirlik
tekrarlanamayan (*unwiederholbar*) 406
telefon (telefoni) 275, 287-89, 291-95, 300, 301, 304-05, 308, 313-14, 320, 322
temizlik (*propreté*) 84, 379, 383-86, *ayrıca bkz.* proper
temsil (temsilci) 3-4, 7, 9, 13, 18, 22, 27, 41, 79, 86-87, 90, 92, 100, 103, 112-13, 132, 135-36, 145-46, 149, 150, 153, 164, 168, 171, 174, 181, 189, 191, 204, 210, 220, 223, 228, 256, 258, 267, 274, 285, 294, 303, 305-06, 335, 378-79, 393, 401, 451, 457, 458 *ayrıca bkz.* yasa, yasa-

nın temsilcileri
teoloji *1*, 3, 76, 132, 336, 365-68, 370, 392
tez *2*, 35, 48, 52, 143, 145
titreşim *21*, 129, 174, 300-01, 329, 332
tiyatro (teatral) 61, 98, 151, 157, 161, 168, 172, 178, *181*, 453, 457, 470
tonalite (etki, *Stimmung*) 61, 75, 102, 229, 252, 314, 318, 351, 353
topoloji (atopoloji, topografi, *topos)* 215, 225, 250-51, 256, 330, 339, 343, 459
tout dire bkz. "her şeyi söylemek"
tür (*genre*) *3*, *4*, *8-10*, *17-18*, 22-23, *25*, *27*, *30*, 36, 40, 44, 46-47, 49, 51-52, 55-57, 64, 66, 82, 86, 91, 96, 98, 113, *115*, 117, 120, 127, 130, 138-39, 141, 144-46, 149, 153, 157, 160, 163-64, 173, 178, 181, 184, 190, *195*, 199-200, 202-04, 207-08, 211, 214-15, 219, 222, 227, 229, 231-32, 234, 239-44, 246-55, 258-59, 261-67, 269-72, *275-76*, 280, 282, 285, 287-89, 292, 295, 298-300, 304, 309-10, 315-16, 320-21, 329, *336*, 339-41, 343-45, 349, 352, 354-56, 359-61, 381, 387, 391-92, 396, *403*, 405-06, 410, 412-13, 417, 421, 424-25, 431, 435, 437, 447, 453, 466, 468, 471

U

uyak 122
uyuşmazlık (*échéance*) 279, 368
uzam (mekân) *krş.* zaman *18*, *26*, 42, 49, 58, 85, 98, 176, 206, 225, 256, *275*, 321, 427, *452*, 457, 460-61
ayrıca bkz. aralama

Ü

üniversite 78, 303, 306
üslup *13*, *15*, *19*, 84, 110, 374
üstdil 73, 322, 352

V

vaat (bağlanma, taahhüt) 40, 45, 50, 72, 73, 81-82, 100, 140, 215, 242, 244, 257, 278, 286, 298, 302, 310, 321, 323, 329, 331, 369, 389, 391, 414, 447, 457
ve tarihlen dirme 414, 425
ve "evet" 298, 301, 322
ayrıca bkz. rehin
Varlık (varolan) 50, 85, 96, 222, 326, 369
varoluşçuluk *36*
varlık bkz. geliş

Y

yâd etme 427, 431
ayrıca bkz. yıldönümü
Yahudilik 41, 224, 291, 306, 311, 313, 317, *401 ayrıca bkz.* Talmud
yanıt *2-4*, *6*, *10*, 19-22, *25*, *29-30*, 38, 40, 43, 49, 51, 55, 63, 64, 69, 70, 73, 78, 86, 110, 147, 157, 172, 202-03, 207, 229, 232, 244, 254, 258-59, *275-76*, 278, 286-87, 291, 293, 296, 298, 301, 312, 322-24, 326-27, 331-32, 338, 368-69, 375-76, 418, *451*, 458, 465
ayrıca bkz. karşı-imzalama
yapıbozum *8-9*, *11*, *13-14*, *16*, *23*, *28-29*, 57-60, 63, *136*, 353-54, 363-64, 367-69
"Amerikan" yapıbozumu *13-14*
olanaksızlığı *28*, 353
ve icat 335-36, 362-64, 368-69
ve edebi eleştiri *11*, *23*, 57, 74,

"... benim en daimi ilgim, hatta diyebilirim ki, felsefi ilgimden önce gelen ilgim, edebiyata yöneliktir, edebi olarak adlandırılan o yazıma yöneliktir."

Jacques Derrida, *Thèse d'État*

Jacques Derrida felsefede ve edebiyat teorisinde günümüzün en etkili figürlerinden biridir ve temel felsefi yazıları kadar edebi metinler ve edebiyat sorunu üzerine yazıları da çeviri güçlüğüyle anılmaktadır. *Edebiyat Edimleri* Derrida'nın Rousseau, Mallarmé, Kafka, Blanchot, Joyce, Ponge, Celan ve Shakespeare'in de aralarında yer aldığı Fransız, Alman ve İngiliz edebiyatının önde gelen figürleri ve metinleri üzerine yazılarından bazılarını bir araya getiriyor. Ayrıca edebiyat, yapıbozum, politika, feminizm ve tarih sorunları üzerine Derrida'yla yapılan önemli bir söyleşiyi de içeriyor. Editör Derek Attridge, Derrida'nın yazılarına aşina olmayanlar için yapıbozum ve edebiyat sorunu üzerine bir giriş makalesinin yanı sıra daha öte okumalar için öneriler de sunuyor.

Edebiyat Edimleri Derrida'nın edebi incelemelere dikkate değer katkısına aydınlatıcı bir giriş olarak hizmet edecek ve edebiyatın önemini sergilerken, bir kurumlar filozofu ve eleştirmeni olarak Derrida'nın eserlerinde tekillik, sorumluluk ve olumlama gibi konulara dikkat çekecektir.

ISBN 978-975-6056-31-8
9 789756 056318

SKB 0011097 YBL

www.otonomyayincilik.com
iletisim@otonomyayincilik.com