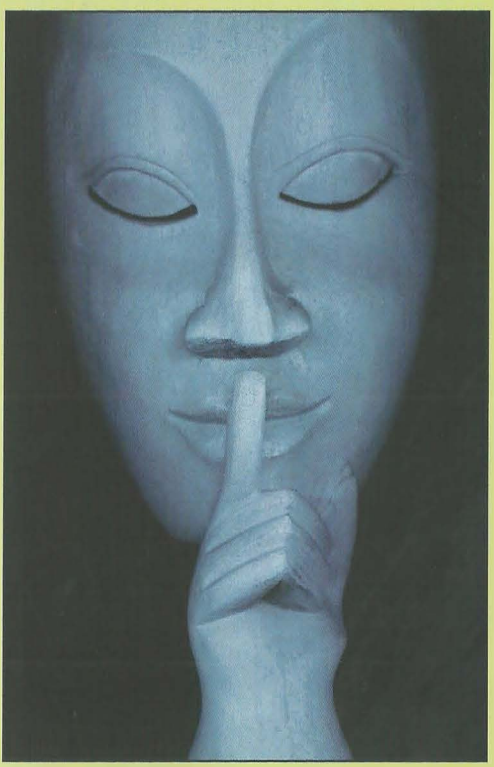
246
İnceleme

Tuhaf Alan

Burcu Canar

SESSİZLİKTEN İLETİŞİME BİR SAHNELEME DENEMESİ



AYRINTI

TUHAF ALAN • Burcu Canar

695

BURCU CANAR

1981 yılında Ankara'da doğdu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden 2003'te mezun oldu. ODTÜ Medya ve Kültürel Çalışmalar Bölümü'ndeki yüksek lisans eğitimini Aralık 2005'te tamamladı. *Pop Philosophy Versus The Face: Faciality in Dermocosmetic Advertisements* başlıklı yüksek lisans teziyle Türk Sosyal Bilimler Derneği tarafından düzenlenen "Genç Sosyal Bilimciler 2009 Yarışması"nda ödül aldı. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı'ndaki doktora eğitimini 05 Haziran 2012'de *Tuhaf Alan: Sessizlik ile İletişim Üzerine Bir Sahneleme Denemesi* başlıklı teziyle tamamladı. İletişim Felsefesi, Karşılaştırmalı Edebiyat ile Metin Çözümlemeleri üzerine çalışan, akademik yayınlarının yanı sıra hikâyeler ve anlatılar yazan Canar, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisidir.

Ayrıntı: 695
İnceleme Dizisi: 246

Tuhaf Alan:
Sessizlikten İletişime Bir Sahneleme Denemesi
Burcu Canar

Yayıma Hazırlayan
Songül Kırgezen

© 2013, Burcu Canar

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Marcie Jan Bronstein / Workbook Stock
Getty Images Turkey

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2013*

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-975-539-733-7
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Tuhaf Alan:
Sessizlikten İletişime Bir Sahneleme Denemesi

Burcu Canar



İçindekiler

Kısaltmalar 7
Önsöz 11
Tuhaf Alan Karşılaşmaları (Üç Perdelik Oyun) 17–
Bir Orkestra Salonunda Gece Devriyesi (Akort) 36
— Giriş 39

1. Sessizliği İncelemek ve Sessizliği Sahnelemek Üzerine 47
1.1. Sessizliği Tanımlama Sorunu Çerçevesinde Sessizlik İncelemelerine Genel Bir Bakış 48
1.2. Çalışmanın Yaklaşımı: Sessizliği Sahnelemek 52
1.3. Sessizliğin Sözleşmesine Karşı Sessizliğin Rastgeleliği 66
2. Sessizliği Sahnelemenin Örneği Olarak Tuhaf Alan 82
2.1. Yazı (ve) Sahne 89
2.2. Sessizliğin İkilemesi 113

2.2.1. Sessizlikte Blanchot Felaketi 117
2.2.1.1. Yazıyı Değiştirmek 123
2.2.1.2. Yazıvermek ya da Öleyazmak 132
2.3. Sessizliğin Üçlemesi 137
2.3.1. Sessizlik: Bekleyiş: Karanlık Thomas 140
2.3.2. Sessizlik: Gizleyiş: Nietzsche-Beckett 157
2.3.3. Sessizlik: Belirsizlik: M.C. Escher 164
2.4. Sessizliğin Görselliği (Boş Alan) 172

3. İletişim ve Sessizlik 180
3.1. Sessizlikte Derrida *Kararverilemezliği* 193
3.2. Sahne (ve) Arkası 203
3.3. *Quad*, İletişim, Değil 211
3.4. Değil, İletişim, Tuhaf Alan 216

4. Sessizliğe Yazmak Üzerine 219
4.1. Giriş 219
4.2. Sessizliği İncelemek ve Sessizliği Sahnelemek 225
4.3. Sessizliği Sahnelemenin Örneği Olarak Tuhaf Alan 231
4.4. İletişim ve Sessizlik 231
4.5. *Sessizlik* 232

Çıkış 235
Tuhaf Alan Sözlüğü 242
— Kaynakça 248
— Tuhaf Alan *Eklenti*-ler-i 261
— Dizin 262

Kısaltmalar

Samuel Beckett

A Beckett, S. (1997), "Adlandırılamayan", *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan,* Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yay., s. 299-434.

GB Beckett, S. (1963), *Godot'yu Beklerken,* Çev. Ferit Edgü, Çan Yay.

M1 Beckett, S. (1997), "Molloy", *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan,* Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yay., s. 7-182.

M2 Beckett, S. (1997), "Malone Ölüyor", *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan,* Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yay., s. 183-298.

NT Beckett, S. (2010), "Nacht und Träume", Çev. Can Gündüz, Beckett, S. *Quad* & Deleuze, G. *Bitik*, Norgunk Yay., s. 37-43.

Q Beckett, S. (2010), "Quad" Çev. Can Gündüz, Beckett, S. *Quad* & Deleuze, G. *Bitik*, Norgunk Yay., s. 7-15.

Maurice Blanchot

IC Blanchot, M. (1993a), *The Infinite Conversation*, Çev. Susan Hanson, University of Minnesota Press.

KT Blanchot, M. (1993b), *Karanlık Thomas,* Çev. Sosi Dolanoğlu, Metis Yay.

ÖH Blanchot, M. (1999), *Ölüm Hükmü*, Çev. Arzu Dalgıç Aydın & Berna Kılınçer, Kabalcı Yay.

Sİ Blanchot, M. (2008a), *Son İnsan*, Çev. İsmail Yerguz, Kabalcı Yay.

W Blanchot, M. (1995b), "Waiting (1959)", Çev. Michael Holland, *The Blanchot Reader,* Blackwell, GB, s. 272-278.

WF Blanchot, M. (1995c), The *Work of Fire*, Çev. Charlotte Mandell, Stanford University Press.

WD Blanchot, M. (1995d), *The Writing of the Disaster*, Çev. Ann Smock, University of Nebraska Press.

YU Blanchot, M. (1993c), *Yazınsal Uzam*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay.

Gilles Deleuze

AO Deleuze, G. & Guattari, F. (1992), *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, (6. bs.), Çev. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane, University of Minnesota Press.

ATP Deleuze, G. & Guattari, F. (1993), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Çev. Brian Massumi, University of Minnesota Press.

B Deleuze, G. (2010), "Bitik" , Çev. Ayşe Orhun Gültekin, Beckett, S. *Quad* & Deleuze, G. *Bitik*, Norgunk Yay., s.43-75.

DR Deleuze, G. (1994), *Difference and Repetition*, Çev. Paul Patton, Colombia University Press.

ECC Deleuze, G. (1997), "He Stuttered", *Essays Critical and Clinical,* Çev. Daniel W. Smith & Michael Greco, University of Minnesota Press, s. 107-115.

FB Deleuze, G. (2009), *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*, Çev. Can Batuhan & Ece Erbay, Norgunk Yay.

FN Deleuze, G. & Guattari, F. (2001a), *Felsefe Nedir,* (6. bs.), Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay.

K Deleuze, G. & Guattari, F. (2001b), *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (2. bs.), Çev. Özgür Uçkan & Işık Ergüden, Yapı Kredi Yay.

N Deleuze, G. (1995), *Negotiations (1972-1990)*, Çev. Martin Joughin, Colombia University Press.

LS Deleuze, G. (1990), *The Logic of Sense*, Der. Constantin V. Boundas, Çev. Mark Lester ile Charles Stivale, Colombia University Press.

Jacques Derrida

D Derrida, J. (1999), "Différance", Çev. Önay Sözer, *ToplumBilim*, 10, s. 49-62.

EE Derrida, J. (2010a), *Edebiyat Edimleri*, Çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku, Otonom Yay.

G Derrida, J. (2010b), *Gramatoloji*, Çev. İsmet Birkan, BilgeSu Yay.

WaD Derrida, J. (1997), *Writing and Difference*, (5. bs.), Çev. Alan Bass, Routledge.

NM Derrida, J. (2008), "Nietzsche ve Makina (Richard Beardsworth ile Söyleşi)" *Nietzschelerin Şöleni*, Derl. ve Çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan, Otonom Yay., s. 189-238.

PE Derrida, J. (1999), "Platon'un Eczanesi", Çev. Zeynep Direk, *ToplumBilim*, 10, s. 63-82.

Friedrich Nietzsche

GvG Nietzsche, F. (2005), *Gezgin ve Gölgesi: İnsanca, Pek İnsanca 2*, Çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yay.

PA Nietzsche, F. (2009c). *Putların Alacakaranlığı*, Çev. Serpil Erfındık, İlya Yay.

TK Nietzsche, F. (2009d), *Tan Kızıllığı*, Çev. Özden Saatçi, Say Yay.

Z Nietzsche, F. (1964), *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Çev. Turan Oflazoğlu, Milli Eğitim Basımevi.

Önsöz

Elinizdeki kitap sessizliği, *Tuhaf Alan* adıyla, "yazı demeye bin sahne isteyecek" bir yazımla sahnelemenin denemesidir. Bin sahne, bin şahide göndermede bulunur ve sözün gelişidir. Aslında sahnelemenin, kitabın sınırlarıyla konuşacak olursak, bu kadar çok sahneyi sığdıracak yeri yoktur. Yazıya, söz gibi öylesine başlayan bir sessizlik, çalışmanın uğramadığı -bildiğimiz- sessizliktir. *Tuhaf Alan* ise okuyucusundan sessizlik hakkında şimdiye kadar bildiklerini unutmasını isteyeceği için "hoşgörü" bekleyen bir metindir. Hoşgörünün de metnin sessizliğin yerine yeni bir sessizliği getirmeyeceği göz önünde bulundurulursa zor olacağı söylenebilir. Bu kitap sessizliğe yazmak için sessizliği bırakır. Peki ama nasıl? *Tuhaf Alan*, sessizlikle bir değil bir

nasıl'ın üzerindedir. Kelimelerde(n) düş(ün)meyi, birkaç adımlık kelimelerle gösterecektir.

Sahnelemenin bölümlerinin takdimine gelirsek; Tuhaf Alan Karşılaşmaları başlıklı üç perdelik oyun kitapta nelerin yazılı olduğu konusunda okuyucuya bir fikir vermek üzere yazıya çekilmiştir. Bir Orkestra Salonunda Gece Devriyesi, metindeki yerini "bir çalgıyı doğru ses vermesi için ayarlamaya" benzettiğimden "akort" üstbaşlığıyla sizi karşılayacaktır. Çalışmanın orkestradan sonra girişle başlayıp çıkışla sonlanan kısmı da 05 Haziran 2012'de Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı'nda "Tuhaf Alan: Sessizlik ile İletişim Üzerine Bir Sahneleme Denemesi" başlığıyla doktora tezi olarak sunulmuştur. Bu bölüm okuyucular için yazılmış birkaç notun ve bir iki eklemenin dışında doktora tezinde nasıl yazıldıysa öyle kalmıştır. Çıkıştan sonra yer alan Tuhaf Alan Sözlüğü ise yazımı açıklamalarla alt üst eder görünse de "yanlış okumalar"ı engelleyeceği yere başka yanlış anlamaları çıkardığı için okuyuculardan bir "sözlük, değil" olarak kabul edilmeyi beklemektedir.

Bu kitabın kaynağını oluşturan doktora tezimi sizlerden önce okuyan ve eleştirileriyle çalışmama katkı sağlayan tez danışmanım Prof. Dr. Çiler Dursun'a çok teşekkür ederim. Çiler Hoca tezime en büyük desteği veren aynı zamanda Tuhaf Alan'ı en çok eleştiren hocamdı. Çalışmama olan güvenine ve yazımı çeşitlendirebilmeme olanak tanıyan eleştirilerine çok şey borçluyum. Prof. Dr. Ahmet İnam, çalışmamın tez izleme komitelerinde ve jüride çok dikkatli bir dinleyicisi olup kendi sözleriyle oldukça "gürültülü" yazılmış bu tezdeki sessizliğe yönelttiği sorularla, bir yanıt olarak yazdığım bu metne çok renk katmıştır. Çiler Hoca ve Ahmet Hoca'yla birlikte *Tuhaf Al*an'ı başından sonuna kadar takip ederek eleştirileriyle yazıma sağladığı katkılar için Prof. Dr. Sabri Büyükdüvenci'ye de çok teşekkür ederim. Sabri Hoca'nın soruları yazdıklarım üzerinde daha çok düşünmeme ve kimi bölümlerde sesimin daha gür çıkmasına vesile oldu. Ayrıca tez jürimde yorumlarıyla *Tuhaf Alan*'ın belli

bölümlerine parantezler açmamı sağlayan hocalarım Prof. Dr. Nur Betül Çelik'e ve Doç. Dr. Hakan Ergül'e de çok teşekkür ederim. Nur Betül Çelik'in eleştirileri ile Hakan Ergül'ün çalışmama yönelik olumlu yaklaşımı ve yapıcı yorumları benim için unutulmazdı.

Bu çalışmayı kitaba dönüştürerek siz okuyucalarla buluşturmak bir hayalin gerçekleşmesiydi. *Tuhaf Alan*'ın şimdiye kadar yayınladıkları kitaplarla okur olarak bana çok katkı sağlamış olan Ayrıntı Yayınları'ndan çıkmasıysa tezimin kitap olarak basılmasından çok daha büyük bir mutluluktu benim için. Yayım aşamasının başından sonuna kadar *Tuhaf Alan*'da emeği geçen herkese özellikle de çalışmama gösterdiği ilgi ve destekle bana sessizlik sahnelemelerini özgürce çeşitlendirme fırsatını veren Abdullah Yılmaz'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Cağaloğlu'nda dik bir yokuşun sonunda bir anda karşıma çıkan Ayrıntı Yayınları'nı ilk gördüğüm anı da *Tuhaf Alan*'ı sizlere ulaştırmanın en sessiz ve en mutlu başlangıcı sayıyorum.

Son olarak, sessizliğe yazdığım dört yıl boyunca ve yayım aşamasında bana güç veren aileme çok teşekkür ederim. Çalışmanın çıkmazlarına, açmazlarına, getirdiği aydınlanmalara, yüklediği karanlıklara en yakından tanık olan annem Necla Canar, babam Münir Canar ve kardeşim Burçin Canar sıcacık aile ortamında "ha gayret" diyen cesaretlendirmeleriyle Tuhaf Alan'ın bu şekilde ortaya çıkmasına çok destek verdiler. Aileme teşekkürlerim, sözle dışavurulamayacak kadar çok ve ancak içte yazılabilecek teşekkürlerdir. Hepimizin az çok bildiği ve yerine taşıdığımız sessizliklerin de gösterdiği gibi, sevginin ifade edilebileceği sözcükler hâlâ fazlasıyla eksik...

Burcu Canar
07 Şubat 2013
Ankara

Anneme, Babama
ve Kardeşime...

Tuhaf Alan Karşılaşmaları

Yazı burada bir yerlerde olacaktı...

yazılar/kişiler
(Sahneye Çıkış Sırasına Göre)

Okur-A (1. Okur veya *Okur-ya* olarak da adlandırılabilir)
Okur-B (2. Okur veya *Okur-bu-ya* olarak da adlandırılabilir)
Sessizlik (sahnenin ortasında bir delik)
Nietzsche
Blanchot
Beckett
Derrida (Hayalet)
Deleuze
Foucault
Heidegger
Artaud
Haberci
Seyirciler Korosu
Gölgeler (Yazı ve Söz)
Orkestra

Birinci Perde

Adına sahne dedikleri boş bir kâğıtta iki kişi hararetli bir şekilde konuşmaktadır. Nasıl göründükleri, durdukları yer kendileriyle birlikte boş tasvir edildiği için, belli değildir. Konuşmalar kâğıda yaklaştığınız anlarda duyulabilir. Demek ki kâğıdın akustiği de sahne ne kadar görülebiliyorsa o kadar iyidir.

Okur-A(Kâğıttan size doğru yaklaşarak)- İyi değil, hiç iyi değil.
Okur-B- Ne iyi değil?
Okur-A - Perde açılırken kapanıyor baksana, açıklamada ne ses var ne de görüntü.
Okur-B- Belki böylesi daha iyidir, belki de hem görüp hem duyabiliyorlardır bizi, kim bilir?

Okur-A- Ben bilmem! Bu durum, nasıl denir, her şeye iyi tarafından bakmak, senin yaptığın gibi, yani... biraz gülünç... (birden aklına gelmiş gibi heyecanla) Ben şimdi seninle konuşurken yalnızca seninle mi konuşacağım yoksa onların da dinlediklerini varsayarak ki bu arada orada hiçbir şey göremiyorum...(kendi kendine söylenir) Onlar da bizi göremiyorlar besbelli... Haydi duyabildiklerini varsayalım. Bir dinleyici topluluğuna, bak dikkat et seyirci topluluğuna demiyorum, hitap eder gibi mi konuşacağım?

Okur-B (alaycı bir gülümsemeyle)- Bu önemli mi?

Okur-A (kesin bir dille)- Anlaşamayacağız belli.

Okur-B (duymamış gibi)- Şu Tuhaf Alan'a gelelim, nasıl buldun bakalım?

Okur-A- (göremediğimiz gözlerini kısarak, duyamayacağımız kadar net)- Nereden başlasam bilmem ki?!..Yazının da nereden başlayıp nereye gittiği belli değil. Yazmak dediği o metin tırnak işaretlerine boğulmuş bir halde. Nefes aldırmıyor sözcüklere, sessizlik diye diye. Sessizlik de demiyor gerçi. Bir tuhaflık var, belli. Suyu bulandırıyor, derin olacağım diye... Nasıl söz ama? Bu da "hepsi de derin görünsün diye sularını bulandırırlar" diyen Zerdüşt'ten - bakınız sayfa 144- alıntım olsun.

Okur-B- Hiç hoşuna gitmemiş belli.

Okur-A -Evet, öyle. Bilmem ki daha fazla söz söylemeye değer mi? Aslında Tuhaf Alan'dan önce ne işimiz var burada diye sormak daha doğru.

Okur-B- Bulunduğumuz yeri dolaşalım mı ne dersin? Belki sorularına bir cevap buluruz.

(İki okur yapacak bir şey olmadığından yürümeye başlarlar. Kâğıdın ortasına geldikleri zaman büyük bir çukurla karşılaşırlar. Kâğıdın üzerindeki, siyah bir kalemle çizilmiş bir şekil mi yoksa gerçek mi belli değildir. Okur-A ayağını çukura doğru uzatır ama ayağıyla çukuru yoklamaya cesaret edemez. Okur-B biraz daha boşluğa yaklaşır ama o da daha fazla

ileri gidemez. Bir süre çukurun başında kalakalırlar, sessizliği Okur-A bozar)

Okur-A- Al sana metafor. Bir ayağımız çukurda... Yazar dedikleri buraya gömülüp gitmiş, Barthes mı demişti, "yazar öldü" diye? (Bkz. Barthes, 2007, s. 114) Bir de "Tanrı öldü" (Z, s. 96) diyen Nietzsche vardı değil mi? Ölümü geçelim. Sessizlik... O da böyle bir şey, sayfa üstünde bir boşluk, hani yazarın hiç ele almadığı konu var ya o... Çukurun adı sessizlik... Bak bu çukur bile daha çok şey söylüyor...

Okur-B- Sen çukur adına konuşmuş olmayasın?

Okur-A (kafası karışık mırıldanır) Anlıyorum ben onu. Kendini anlaşılır kılmak için elinden geleni yapıyor, bak hiç itiraz etmiyor bana...Ama o tuhaflık öyle mi ya... (Kâğıdın üstünde Nietzsche çıkagelir) Aaaaa... Nietzsche?!

Nietzsche-(yoldan geçip gitmek için acelesi var gibi görünür, dikkatini dağıtan bu sesleniş karşısında birden okurlara döner) *Koltuk değneğiniz değilim ben* (Z, s. 37).

Okur-B- Anlayamadım?

Nietzsche (sizlere dönerek)- *Beni anlamıyorlar, ben bu kulaklara göre ağız değilim* (Z, s. 11).

Okur-A- Ah, sevgili Nietzsche... Sizi böyle bir yerde görmek... Nasıl desem, ne büyük mutluluk?

Okur-B- (Okur-A'nın kulağına fısıltıyla)- Nereden düştün bu çukura der gibi...

Okur- A- (Okur-B'nin kulağına fısıltıyla)- Bak, nasıl yazısını ortalığa dökeceğim şu Tuhaf Alan'ın. Hem sorarız Nietzsche'ye, Nietzsche'den Nietzsche'nin haberdar olamayacağı Nietzsche'yi almak ne demekmiş. Ne çok Nietzsche oldu...Yani diyorum ki Nietzsche bile anlayamazsa söylenecek fazla söz kalmaz, eleştiri adına...

Nietzsche-*Kulak! Adam büyüklüğünde bir kulak* (okurlara yaklaşır). *Daha yakından baktım: evet, kulağın altında acınacak kadar küçük, zavallı, çelimsiz, bir şey kımıldıyordu. Gerçekten, o kocaman kulak küçücük bir sap üstüne tünemişti- bu sap da insandı!* (Z, s. 155).

(Okurlar şaşkın, birbirlerine bakarlar. Nietzsche çukura -boşluk sanılan yere- doğru eğilerek ve gittikçe sesini yükselterek devam eder.)

Nietzsche- *Ağız kesildim tepeden tırnağa (...) aşağılara vâdilere salacağım sözlerimi* (Z, s. 88). *Rastlantı göğü durur her şeyin üstünde (...) Rastlantı-yeryüzünün en eski soyluluğu; geri verdim onu her şeye, her şeyi ben amaç tutsaklığından kurtardım* (Z, s. 188). *Sessizliğimin, kendini sessizlikle ele vermemeyi öğrenmesi, en gözde hınzırlığım, en gözde sanatımdır benim. Sözlerle, zarlarla takırdıyarak, o ağırbaşlı bekleyenleri aldatırım: bütün o ağırbaşlı gözetleyicilerden sıyrılacaktır istemim ve amacım. Kimse derinliğime ve son istemime inemesin diye, -salt bunun için, buldum uzun duru sessizliği* (Z, s. 198).

Okur-B- (etrafına bakınır)- Bu sözler Tuhaf Alan'da adı geçen sessizlik değil ki. Nietzsche'nin *Zerdüşt*'teki sözleri...

Okur-A (Nietzsche'den gözünü ayırmadan Okur-B'ye)- Ne bekliyordun ki? Adam ölü. Burada çukur başında görmemiz bile bir mucize. Yazdığını okuyacak, tabi söylüyormuş gibi...

Nietzsche- - *Zerdüşt'ün görüp göreceği kimsesi yok.*

(Okurlar kâğıda bakakalırlar.)

Okur-B- Bu cümle kitabın neresindedir Nietzsche?

Okur-A- Tuhaf Alan... Kimsesizlere göre... Burada... Kimse Yok... Mu?

Okur-B- Kimsesizlikte bir gariplik var gibi, Nietzsche'nin cümlesi söylediğine çıkmıyor.

Okur-A-Ne zamandan beri Nietzsche uzmanı oldun?

Okur-B Tuhaf Alan'a geri dönelim. Tartışmanın yeri burası değil, yer dediğin bir kâğıt kadar...

Okur-A-Tuhaf Alan'a geri dönelimmiş, öyle bir yer yok ki! Yer yer olsa ya da yer geniş hadi bilemedin dar olsa ne olacaktı merak içindeyim...

(Okurlar tartışmaya devam ederken Nietzsche'nin uzaklarda bir yerlerden sesi duyulur. Ses sözü keser. Kısa bir şaşkınlık, Nietzsche ne zaman gitmişti ki?)

Nietzsche- *Öğrendiğim yeni sessizlik şudur: benimle ilgili gürültüler, düşüncelerimin üstüne örtü geriyor. Zerdüşt, sayfa 190, Bitti!*

Okur-A- Çukura düşmemiş olsa bari...

Birinci Perdenin Sonu

İkinci Perde

Kâğıt üstünde neredeyse herkes var. Kâğıdın dört bir köşesi Beckett'in Deleuze tarafından "sözcüksüz kare" (B, s. 60) diye nitelendirilen *Quad*'ına benzer. Benzememesi mümkün mü? Kâğıdın da dört köşesi yok mu? Geçelim, Tuhaf Alan'da yürümenin nasıl sahneleneceğine gelelim. Köşeler arası ikinci perde boyunca gidip gelecek Blanchot, Derrida, Foucault, Deleuze, Heidegger ve Artaud'nun dışında birinci perdedeki okurları kâğıdın tam ortasında, bir yatağın ayakucunda otururken görürüz. Sessizlik çukurunun yerinde, yatakta yatan kişi de Beckett'ten başkası değil...

Blanchot (seçilemeyecek bir uzaklıkta sol üst köşeden seslenir)- Kitaplarımızın dışında konuşacağız öyle mi?

Okur-A- Öyle *Yüceler Yücesi** Birinin bir açıklama yapması gerek. Nietzsche pek faydalı olamadı. Yazar ortada yok ve Tuhaf Alan dediklerini birileri biz okurlara anlatmalı. Ben beğenmedim mesela. Ne olduğu meydana çıktığında övülecek bir tarafı da kalmayacaktır. Anlaşılmazlığı değerli görenler varsa sen bana neler olup bittiğini anlattıktan sonra onlar da susacaktır.

Blanchot (görülmemiş gülümseyişiyle)- Yermek için bir dayanağa ihtiyacın var demek? Sana benim gördüğüm kadarını anlatacağım. Tuhaf Alan'da ne işim var? Sessizliğim *Eski Sessizlik* diye uzaklaşılmaya çalışılan bir sessizlik. Düşüncemden Maurice Blanchot Düşüncesi çıkarılmış, bu öyle bir düşünce ki yazılarıma değdiği anda uzaklaşıyor. Bana ihtiyaç duymadan Blanchot'ya yaklaşıyor. Siz okurların hep yaptığını yapıyor aslında... Bir fark varsa "Blanchot'yu bilmek"le "Blanchot'yu bilmemek" arasındaki ayrımı ortadan kaldırmasıdır.

Okur-A- Söyle bana Blanchot, Tuhaf Alan sessizlik hakkında mı?

Blanchot- Hayır.

Okur-B- Senin "soru sormaya yeniden başlamamız gerek" (YU, s. 21) sözüne bu yazı "soru sormaya sessizlik nedir diye sormadan yeniden başlamamız gerek" diye müdahale etmişti. Tuhaf Alan italik halde *sessizlik* diye gösterilmişti. Senin yazına da *Eski Sessizlik* denmemiş mi? Metin boyunca bir sessizliktir gidiyor ve Tuhaf Alan sessizlik hakkında değil, öyle mi?

Blanchot- Evet.

Okur-A- Kimse hele o yazar dedikleri bizden anlamamızı beklemesin öyleyse...

Beckett (yattığı yerden doğrularak)- Siz yazıyı böyle okumaya devam ederseniz işimiz var bizim.

---

* Bir okuma: Blanchot'nun *Yüceler Yücesi* (2008b) adlı eseriyle Blanchot'ya hitap etmek; kitabı yazar haline getirmek ya da yazarı kitap haline getirmek olsa gerek.

Okur-B- Beckett, uyandın demek... *Godot'yu Beklerken* oyunundaki gibiyiz, yazarı bekleyip duruyoruz. Bu gidişle ne yazar ne de yazı gelecek.

Beckett- Godot'yu bu işe karıştırma. Bu oyun başka...

Okur-A- Şu kâğıt diye durduğumuz sahneye ne demeli? Bir nevi *Quad* değil mi?

Beckett- Korkarım bu çıkarımların sonu Tuhaf Alan'da sen de varsın'a kadar gidecek?

Okurlar (aynı anda şaşkınlıkla)- "Ben de Tuhaf Alan'da yokum" deme sakın!

Beckett (Blanchot'ya döner)- Blanchot, bu okurlar hep böyle mi kalacak?

Blanchot- Her şeyi uzun uzun anlatmalı...

Beckett (fısıltıyla)- Alıntı yapmamamızı mı söylemişlerdi? Boşver... Tuhaf Alan... İçin... *Adlandırılamayan*'daki sözlerimi şu okurlara göre biraz değiştireyim. *Ben değilim bu, hep* [unutuyorlar bunu], *yineliyorum, yinelememiz gerekiyor hep, buradaki yerimden kımıldamadım hiç* (A, s. 432).

Okur-A- Beckett, şu yattığın yerden söz etmiyoruz ki biz!

(Beckett kahkahalarına engel olamaz, okurlara sırtını döner, yatağa iyice gömülür. Blanchot ise karanlıkta kaybolur. Yazının ortası sessizleşir bir süre. Ne kadar zaman geçtiği belli olmadığı için bir süre sonra deyip devam edelim...)

Okur-B- Şu sağ üst köşeden gelen Derrida değil mi? Evet, ta kendisi... yoksa hayaleti mi? Niye belli belirsiz?!

Okur-A- Derrida Tuhaf Alan'dan memnun olamaz. O, Beckett değil.

Okur-B- Dikkat et, sevgili dostum. Tuhaf Alan'da Beckett, bir Derrida değil diye boy gösterir. Deleuze'ün Beckett üzerine yazdığı *Bitik*'ten alıntıları hatırlıyor musun? Derrida'yı yazmak, Derrida'nın hiç yazmadığı Beckett'ten geçiyor. Yazılamayan hem sessizlik hem Derrida için bir tuzak.

Okur-A- Farkındayım tuzağın, diyeyim. Sen şimdi sus da Derrida konuşsun...

Derrida- (okurların soru sormasına fırsat vermeden)- Biliyorum biliyorum, şu aynı soru Tuhaf Alan. Benim için sadece bir anlamayan daha.

Okur-A (sevinçle, Okur-B'ye döner) – Ben demedim miydim sana?

Derrida- Acele etmeyiniz... Ben sizleri kastetmiştim.

Okur-B- Biz Tuhaf Alan için Derrida'yı bilmiyor diyorduk.

Derrida- Sahi mi? Sizler biliyor musunuz, Derrida'yı?

Okur-A- (sessizce, Okur-B'ye) Yok yok, bu Derrida'nın uçup gitmiş hali... Bir hayalet olsa gerek... Bizi anlamıyor...

Okur-B- Ya bana düşüncemi anlat bakayım derse?

Okur-A-Derrida yorumcularının kitaplarını okudun herhalde! Yaparsın onlardan bir alıntı. Pharmakon, karar verilemezlik, yapısöküm, şu bu, falan filan, işte al sana Derrida... Büyük filozof, anladım ben onu.

Derrida- (gülümser, bu sırada boşlukta "bu filozoflar da ne kadar güler yüzlü" diyen bir ses duyulur) –Bir soru sormuştum...

Okur-A- Bilmez olur muyuz, sevgili Derrida. Ama şimdi şu Tuhaf Alan meselesini bir çözmeli. Biz yazıyı konuşuyoruz; kendimizi değil...

Derrida- İkisi hep aynı yere çıkar halbuki.

Okur-B- Beckett ve Blanchot Tuhaf Alan'da olmadıklarını öne sürüyorlar. Sen de aynı fikirde misin?

Derrida- Uzun bir yazı olacak. Tuhaf Alan, benim yazıda sürekli ertelendiğimi öne süren bir metin. Yazdıklarımdan beni öne sürmeden geçiyor. Bu geçiş, Blanchot'dan geçerken başka Beckett'den geçerken başka. Öncelikle metnin parçalılığını görmek gerek. Yanlış bir benzetme olacak biliyorum, yine de söyleyeyim: Yazı, uyumsuz bir çokseslilği icra etmeye hazırlanan bir orkestra gibi. Hazırlanmak diyorum; çünkü metin bir türlü başlayamamanın üzerinde duruyor. Bu benim karar verilemezliğimden bambaşka yollara sapmak anlamına gelir. Tuhaf Alan beni veya diğerlerini yazmaya karar vermiş değil. Sessizliği de eğer varsa bir sonraki perdeye bırakmak en iyisi; çünkü önce yazım dediğinin ne olduğunu çözmeniz gerek.

OkurF-A-Daha fazla konuşmalısın Derrida ya da keşke daha çok konuşsaydın Tuhaf Alan'da...

Derrida- Sessizliği unutuyorsunuz, Tuhaf Alan'da "olmayan" o sessizlik, siz okurların durduğu yerde. Bakın, şu anki susmanız bildiğimiz sessizlik hakkında çok fazla şey söylemiyor mu?

Okur-A- Evet ya, şu çok alelacele yapılan bildiğimiz sessizlik, bilmediğimiz sessizlik ayrımı vardı.

Derrida- Sözlerimiz gerçekten birbirine karşılık veriyor mu? Emin değilim. Yazıdan ayrılma vaktidir benim için, düşündüğünüz kadar yaşamaya devam edin.

(Okurlar, Derrida'nın ayrılışıyla suskunlaşır, Beckett de kendilerine yüz çevirmeye devam eder, belki uyumaktadır. Bu sırada sahneden birilerinin geçmesi gerekir düşüncesine uygun olarak sahneden birileri geçer ama ne nihayet görünen Foucault ne epeydir görünmeyen Blanchot ne Deleuze ne Heidegger ne de Artaud yazıya çıkar.)

Okur-A- Benim gördüğümü sen de görüyor musun?

Okur-B- Bence hiç ses etmemeli. Tuhaf Alan'dan çok bizi çekiştiriyorlar sanki.

Okur-A-Beckett'in ayakucunda otururken bizleri görmeyecekler, öyle mi? Susunca her şey çözülüyor sanki?!

Okur-B- Şimdiye kadar konuşmanın bir faydasını da görmedik.

Okur-A- Bir süre bizleri görmeden konuşsalar da bir güzel dinlesek...

(Neden olmasın?..)

Blanchot-(Foucault'yu görünce) *Hayalimdeki Foucault*... (Bkz. Foucault & Blanchot, 2005)*

Foucault (Blanchot'ya)- *Dışarı Düşüncesi* (Foucault & Blanchot, 2005b) burası bir felsefe sahnesi mi?

Blanchot- *Theatrum Philosophicum* (Foucault, 2004c), Deleuzesüz olabilir mi?

Foucault- Bir düşünelim. Tuhaf Alan... Bir yorum yapacak değilim.

* Maurice Blanchot & Michel Foucault, *Hayalimdeki Michel Foucault: Michel Foucault: Dışarının Düşüncesi*, Çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yay., 2005. (y.h.n.)

Blanchot- Bilirim, ben yazmıştım *her tür yoruma asi yazıların olduğunu ve yorumlara karşı duyduğun tiksinmeyi*. (Bkz. Foucault &Blanchot, 2005, s. 69)

Foucault- Yanlış anlaşılmaktan da yoruldum gerçi. Her sözümü açıklamaya çalışırken bulurum kendimi. ("açıklama"nın en ilginç örnekleri için Bkz. Foucault, 2005b; Foucault, 2005c)

Blanchot- Hah, işte Deleuze de geliyor, sahneyi ona bırakalım. Bu kadar çok görünmesem de olur.

Deleuze- Ben gelirken siz gidiyorsunuz demek. (Foucault'ya) Sen gelirken ben gidiyordum diye bir söz de olacaktı, buraya denk düşmeyen.

Foucault- Şüphesiz... Gidişler, gelişler üzerine daha çok söz söylenir. Buluşma yerimize gelirsek, bu sahnede bir sahnelemeye şahit olacağız. Sahnelemeden çok bir sahneleme denemesi demek belki daha doğru. Tiyatro ile felsefeyi buluşturan bizlerin sahnesinden farklılaşmaya çabalayan bir yazı Tuhaf Alan ve yazının bir yerlerinde burasının *yeni bir düşünce mümkündür, düşünce, yeniden mümkündür* sözüme bir gönderme olduğu yazılı.

Deleuze- *Theatrum Philosophicum*'da dediğin gibi *kaçak ve anlık*, çoğul sahneli, *sofistin* olmasa bile başka birilerinin *kahkahası* patlamış mıdır, sence?

Foucault- Bu soru senin değil sanki...

Deleuze- Eminim, duyacağım cevap da senin olmayacak...

Okur-A- Ne söyledi, duydun mu?

Okur-B- Hayır. Duyamadık ama ne gördük? Yazı ortasında Beckett etrafında bir selamlaşma... Hem de hiç söz edilmemiş sözlerle... Bak gidiyorlar, bize hiç bakmadıklarını fark ettin değil mi?

Okur-A- Bunu biz istememiş miydik?

Okur-B- Ne söylesek oluyor, öyle mi?

Okur-A- Sözlerimiz yer değiştirmiş gibi.

(Sessizlik...)

Okur-B- Ne yapacağız şimdi?

Beckett (yorganın altından) Uyuyorum...

Okur-A-Ama bize bir cevap lazım...

Beckett- Hâlâ mı? Heidegger geçiyor olmalı şu sıra...

Okur-B (Kâğıdın aşağılarında bulundukları yere doğru birinin geldiğini görür.) Gerçekten Heidegger...

Heidegger (elinde kitaplarıyla)- Neler oluyor burada?

Okur-A- Bir bilsek... Biz de sizin yanıt verebileceğinizi umuyorduk...

Heidegger- İlginç. Bu düşüncenizin nedenini öğrenebilir miyim?

Okur-B- Eşyanın kendisine! (Bkz. Heidegger, 2008, s. 28) desek...

Heidegger- Fenomenolojik düsturu söylüyorsunuz demek...

Okur-A- Tuhaf Alan bir fenomenoloji olsaydı ne olurdu?! Başarısız bir fenomenoloji olacağı bu kadar belliyken! Ne olurdu sanki sessizlik bir fenomendir, deseydi... Ne olurdu senden doğru düzgün alıntılar yapılmış olsaydı. Sen Heidegger; Varlık, Zaman, Teknoloji ve daha pek çok düşüncenin filozofu... Haydi bize yapıldı diyelim. Bu sana yapılır mı? Ellerinde kitaplarınla seni yoldan bir anlık geçen yolcu yapan şu yazıya ne demeli bilmem ki?!

Heidegger- Ben soruları tekrar sormak için varım. Herkes benim gibi sorsun diye değil.

Okur-B- Sana değinen çalışma, sensiz olmaz ki!

Heidegger- Bu durduğumuz yerde kendini gösteren de ne? Evet orası *Varlık*, (Okurlar Heidegger'in işaretle gösterdiği yere doğru bakarlar.) Jüliet de... (Heidegger hızla kaybolur.)

Okur-A- Jüliet mi? Shakespeare'deki gibi mi?

Okur-B- Baksana, Heidegger de gitmiş...

Okur-A- Bu filozoflar nasıl da kayboluyorlar böyle, olmadık zamanda olmadık yerde?!

(Artaud, sol üst köşeden hızlı adımlarla okurlara yaklaşır.)

Artaud- Sahneyi temizleme vakti...

Okur-A- Bu da kim?!

Artaud- Artaud, "sahnelenemez" (Bkz. Brook, 1990, s. 67) diye yaftalanan düşünce...

Okur-B- Sizi Tuhaf Alan yarıda kesmişti değil mi?
Artaud- Bitirmeye mi geldiniz?
Okur-A- Biz çıkalım mı?
Artaud- *Başyapıtlardan kurtulmak gerek.* (Bkz. Artaud, 2009, s. 68)
(Yazı / sahne kararır, "gerisi çığlıklarla tamamlanır" (Artaud, 2009, s. 121).
Karanlıkta bir ses (muhtemelen Artaud'nun sesi)- *Burada boğulmuş bir boşluk var!* (Artaud, 2009, s. 129).
İkinci Perdenin Sonu

Üçüncü Perde

Sayfanın tüm köşelerini tutmuş *Seyirciler Korosu*'nun sohbeti *Haberci*'nin gelişiyle kesilir, yazıya ne Beckett ne de okurlar çıkar.

Haberci- Aradım aradım bulamadım.

Seyirciler Korosu- Görülmüş şey değil, bir habercinin haber getirememesi. İyi ya da kötü... Ne olursa dinlerdik, şimdi sen ne diyorsun?! Bir haber yok...

Haberci- Bu da bir haber değil midir, sevgili seyirciler...

Seyirciler Korosu- Bir de dalga geçiyor bizimle... Bu duruma bir son vermek lazım. Nedense senden bir açıklama beklemekte ısrarcıyız.

Haberci- Siz de gördünüz, okurlar bu konuda epey çabaladı. Ama filozoflar ser verip sır vermedi.

Seyirciler Korosu- Biz okurlara sormadık, sana soruyoruz. Tuhaf Alan'ı kimden dinlemeli?

Haberci- Şu bize doğru gelen gölgeleri gördünüz mü? Onlar açıklayabilirler belki...

(İki gölge -*Söz* ve *Yazı*- *Haberci*nin yanına yaklaşır.)

Söz- Beni dinleyin. Her şey sessizlik, sözleştirildi diye bana karşı çıkarak başladı.

Seyirciler Korosu- Bu söz olmasın?!

Söz- Ta kendisi!

Seyirciler Korosu (kahkahayla) *Yürüyen Kelimeler* (Bkz. Galeano, 2006) böyle bir şey olsa gerek.

Söz (acımasızca)- Sözleri sağır eder bu gürültü...

Seyirciler Korosu- (Sözü duymamış gibi) Sözün hep yanlış olduğu söylenir, sen ne dersin? Söz verdikçe aldatılıyoruz. Nasıl söz ama?!

Söz- Benden mi Tuhaf Alan'dan mı konuşmaya geldik?

Seyirciler Korosu- Herkes sözleşmiş gibi kendini dahil etmemekle başlıyor işe... Ne Tuhaf!

Söz (*Haberci*'ye dönerek)- Senin de iletişimci olarak bir şeyler söylemen gerekmez mi? Sessizlik yazının başında iletişime bakılarak; söylenemezliği, çalışılamazlığı ve yazılamazlığıyla söylenir, çalışılır, yazılır diye eleştirilmedi mi?

Haberci- Ben haberciyim, iletişimci değil...

Söz- Sözde bir soru işareti?!

Seyirciler Korosu- Ne konuşup duruyorsunuz kendi aranızda unuttunuz mu seyircilerinizi?

Haberci- Ben de söze, ben piyeslerde olduğu gibi bir haberciyim diyordum. Haber vermek için gelirim. Okurlar kayıp.... onları bulamıyoruz...

Seyirciler Korosu- "Haber vermek için geldim" "iletişimci değilim" okurları bulamadığını da zaten söylemiştin! Nasıl bir bilmecesin sen böyle?! Artaud'ya soralım mı Haberci, okurları en son o görmüştü!..

Söz- Burası yazının alanı değil mi? İletişimcide çıt yoksa yazı ses verir belki...

Haberci (son bir gayretle) Haberci, haberciiiii!

Seyirciler Korosu- Tamam dediğin gibi olsun haber veremeyen haberci. Şimdi yazı söze gelsin bakalım.

Yazı- Söze gelmemeyi tercih ederim.

Seyirciler Korosu- Tuhaflığın tam ortasına düştük. Herkes illa kendi telinden çalıp söyleyecek...

Yazı- Söylemiyorum.

Seyirciler Korosu- Tamam yazdığın gibi olsun.

Yazı- Tuhaf Alan...

Seyirciler Korosu- Dur hele, çalakalem yazma! Durumu bir anlatalım etraflıca... Okurlar kayıp, yazar ortada yok, şu Tuhaf Alan dedikleri yazıyı herkesin yokluğunda mahkûm etmeye değer mi değmez mi buna karar vereceğiz. Biz, Seyirciler Korosu... Haberci bir haber getiremeyeceğini doğrularsa ki bakıyoruz sessizliğiyle "evet" diyor, seni dinleyelim, yani sen yaz...

Yazı- Sessizliğe yazmak. Her şeyi bir çırpıda özetleyen cümle bu. Yazı bir sahneleme alanı; ama Tuhaf Alan sahnelemesi yazıyla benzerliği reddeden bir sahneleme.

(Seyirciler Korosunda görülmemiş bir sessizlik... Yazı devam eder.)

Yazı- *Yazım* dediği şey yazarın bu benim yazım dediği şey değil. Yazım, nasıl yazıldığına bir gönderme, ne yazıldığına değil.

Seyirciler Korosu- Bu değil'i duymuştuk. Bizden bir kelimenin bütün yazıyı açıkladığına inanmamızı bekleme!

Yazı- Değil, bir şey değil. Siz asıl yazının sonuna eklendiği söylenen sözlüğe bir bakın orada nice değil'ler var.

Seyirciler Korosu- O değil, bu değil, şu değil, sadece değil, bir şey değil. Delice...Delice... Delice... Bir değildir tutturmuş gidiyor...Senden bile ayrılmaya çalışan bir yazıya daha ne demeli?

Söz (sözü keser)-Yazı yazıdan başka ne gösterebilir? Bana gelince, anlaşılamayacağım yerde konuşmak âdetim değil.

Seyirciler Korosu- Bak bu da değil diyor! Yaz haberci, yazı bir işe yaramadığına göre, sen yaz. Bir karar vermeli.

Haberci- Bütün bu sözler nereye varacak?

Seyirciler Korosu- Anlaşılmaz yerlere çıksın, yazamadığı sessizliğe sürüklensin... Daha başka ne demeli bilmem ki?! Söylene söylene bir kaldık. Hiçbir yazının yazıverme diye yazmama hakkı yoktur. Şimdi bu kararı varsa öyle bir yer Tuhaf Alan'a git söyle öyle bir kişi varsa yazar'a da haber ver. Bir de bulamadığımız okurlara durumu iletmeli. Bizlere bakıyorsun haberci, sen söyle öyleyse... Sizlere gelince, söyleyip yazmaya devam edin. Dağılalım.

Söz- Lime lime...

Yazı- Parça parça...diye yazıyorum...

Haberci- Ben haber vermeye gidiyorum. Bittiğini kim söyleyecek?

Seyirciler Korosu- Tuhaf Alan... Sizleri, bizleri, okurları, filozofları yazıda öylece bırakmadı mı? Artaud'ya bile benzemeyen bu *Vahşet*e kim dayanır? Başlayamadığı belli. Biteceği belli değil. Dağılalım..

Söz- Lime Lime...

Yazı- Parça Parça... diye

Haberci- Bitmedi. Şimdi sessizlik niyetine bir müzik dinletisi var sevgili seyirciler...Yazı, *Bir Orkestra Salonunda Gece Devriyesi*...Okuyalım mı, dinleyelim mi, seyredelim mi? Siz karar verin. Bakın sonunda bir haber verebildim.

(Çıt yok. Kâğıt düşer... Çıt çıkar.)
Üçüncü Perdenin Sonu
(Yazı -kaldıysa- kararır...)

29 Aralık 2012

Akort

Bir Orkestra Salonunda Gece Devriyesi[1]

Terk edilmişliği yaşıyor bu salon bu gece. Vurgu "bu" sözcüğünde saklı, sırıtıyor bir köşede! Hayret edilense sandalyeye yaslanmış bir kontrbası iç çekerken görmek. Bu iç çekişi düş sanmayın ve boşuna aramayın o çok sevilen hayalet öykülerini...

Flüt belli belirsiz tıslayınca kemanın yayları geriliyor. Ne kibir vardır şu kemanda, ses çıkarma ayrıcalığı sanki yalnız onda! Arp kendi ağırlığı içinde kendini unutmuş gibi karışmıyor sataşmalara... Zil tam kavuşturacakken ellerini, kemanın kaşları

1. *Bir Orkestra Salonunda Gece Devriyesi*'ni 1 Ocak 2000'de yazmıştım. Bu anlatı daha önce Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Şiir Topluluğu'nca çıkarılan *Pegasus* isimli Düşün-Sanat dergisinin 2. sayısında, Mayıs 2001'de yayınlanmıştır.

hafifçe kalkıyor. Tıs tıs diye gülmek kalıyor zile, karanlık bir gecede. Trompetler kendi halinde olsalar da Tubalara karışıyor sesleri, Tubalarınki de Trombonlara... Kornoların gelişiyle son buluyor serüvenleri, bir "Bakır Üflemeli" derdi de burada bitti.

Zil, sessizce yeniden doğruluyor. Arpın teller arasındaki uykusu bölünüyor... Boşuna kızmamalı zile; çünkü o hiç ses çıkarmadı. Viyola, Viyolonsele üstün olduğunu göstermek için ne diller ve ne yaylar döküyor bir bilseniz! Keman yine huzursuz, ya Viyola ondan büyük olduğunu söyleyiverirse Viyolonsele? Büyük olmasına büyüktü; ama Kemanın hiç hoşuna gitmezdi adının geçmesi yarışamayacağı bir üstünlük bahsinde! Piyano hemen konulmuştu ön saflardaki yerine. Ve orkestra bu "klavyeli"den hiç memnun değildi. Keman yine karıştı sessiz sözlere: "Konçerto dediğin yalnız kemanla olmalı!" Ama ister istemez inceltmişti sesini, diğer yaylı dostlarına duyurmamak için.

Orkestra sessizce birbirine girerken, salondaki koltuklar da boş durmuyordu. Üzerlerine kimse oturmadığı için rahatça yayılıyorlardı. Gıcırtılarından kendileri bile bıkmıştı. Parkelerdeki tozların dans edişi de orkestraya sitem eder gibiydi. "Kocaman Kontrbas kendini zor görüyor nereden görsün toz zerreciklerini?!" Bunu söylediğimi duyan zerrecikler toz içinde bıraktılar beni. Işıklar açık bırakılmışlığın verdiği sıkıntıyla kızıştıkça kızıyorlar. Yanık kablo kokuları da başlarını döndürünce tozların, oldukları yerlere düşüyorlar...

Mor ışık zile vurmuştu bir kere. O ışık neden mordu ki zil her seferinde yakalanıyordu? Ve anlamıyordu diğerlerinin sese karşı isteksizliklerini. Kendini ele veren, Kemanın yayları ve ışığın moruydu. Ne olurdu o da karanlıkta kalsaydı? Yeterince geride durmuyor muydu? Bu büyük bir haksızlıktı. Evet mosmor bir haksızlık!

Benim de dolaşmaktan ayaklarım ağrıyordu. Işık odası kapalıydı ve sahne ışıklarını kapatamazdım. Büyük bir karanlık içinde olan salon da gece uykusuna devam etmeliydi. Tozlar minicik varlıklarını abartmışlar, gözle görülür toz tabakaları

bırakmışlardı çalgıların üzerinde. Saltanatları temiz bir bezle silkeleninceye dek sürecekti. Şimdilik hain bir gülüş vermekti elimden gelen. Ağır kapıyı kapatmadan önce bir kez daha baktım salona. Bu sırada Zille göz göze geldim. Tüm aletler kapıyı olabildiğince yavaş kapatmamı arzu ettikleri için bana dikkatli dikkatli bakıyorlardı. Zili severim bilirsiniz, bilmeseniz de şimdi öğrendiniz. Onun için hızla çektim koca kapıyı. Bütün aletler terbiyesizliğimi anlatan sözcükler uğruna yarışırken, Zil büyük bir coşkuyla gürledi! Keman bakakaldı hayretle, diğerleriyse bir şey söylemek isteyip de söyleyemeyenlerdi. Zilim memnun memnun bakıyordu dostlarına. Şimdi gönül rahatlığıyla uyuyabilirdi. Orkestrada en son sözü o söylemişti!

Sonrası TUHAF ALAN...

Giriş

İletişim ve sessizlik; sözlük anlamları göz önünde bulundurulursa birbirlerinin karşısında yer almaktadırlar. Bununla birlikte anlam düzeyindeki karşıtlık, sözcükte tek bir harfi, hatta vurguyu bile değiştirmeden benzerliğe çevrilebilir. Başka bir deyişle, sessizliğin iletişime katılması sözcüğün bilinen anlamlarıyla olmasa da sözcüğe yüklenecek yeni anlamlarla mümkündür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta iletişim ve sessizlik ilişkisi söz konusu olduğunda benzerliğin sonradan kurulmasıdır. Özellikle "iletişim kurmak" ile "sessiz kalmak" arasında kendini gösteren karşıtlık, sözcükler bir benzerlik noktasında bir araya getirilecekse, açıklama isteyen bir karşıtlıktır.

John Zerzan, sessizlik kelimesinin Latince kökenine dikkati çeker: "*Silere*, hiçbir şey [söylememektir]" (2007). Türkçe'de sessizlik "sessiz olma durumu, ortalıkta gürültü olmama durumu, sükût"tur (*Türkçe Sözlük*, 1988). Arapça bir sözcük olan *sükût* da "susma. Lakırdı söylememe" anlamına gelmektedir. (Özön, 1971, s. 710) *Silere* ile *sükût* insanın sessizliğinde birleşmektedir. Oysa iletişim sözcüğünde, batılı dillerdeki karşılığının da gösterdiği gibi, *sessizliğe aykırı bir durum* söz konusudur. İletişimin İngilizce'deki karşılığı *communication*'ın "yakınkökü eski Fransızca *communicacion*'dur ki o da Latince *communicationem*'den gelir, bu sözcük de Latince kök sözcük *communis*'ten [ortak] türemiş *communicare* geçmiş zaman ortacından eylem adıdır: buradan da *communicate* [paylaştırmak] fiili türemiştir" (Williams, 2005, s. 88). Raymond Williams, "orjinal eylem adının" da gösterdiği gibi iletişimin "özellikle *communicant* [bilgi veren], ortak ya da karşılıklı bir süreç olarak temsil [edildiğini]" belirtmiştir (2005, s. 88).

Erol Mutlu da İletişim Sözlüğü'nde sayıca bir hayli fazla olan iletişim tanımlarına bakıldığında en azından iki düşünce çizgisini saptanmanın mümkün olduğunu ileri sürer: "İlk çizgi iletişim sürecinin iletim yönünü öne çıkarmaktadır. (...) Diğer yaklaşım ise karşılıklılık ve ortak algılama, paylaşma gibi unsurların altını çizmektedir." (1998, s. 168-169) Aktarım ve paylaşım çizgileri, *ses veren* çizgilerdir. İletişim sözcüğü sessizlik etrafında değil; paylaşım etrafında kurulduğu için sessizliğin de yeri geldiğinde bir paylaşım olabileceği, anlama ancak sonradan katılabilir.

İletişim terminolojisine göre hazırlanan bir sözlüğe değil de Türkçe sözlüğe bakılırsa, iletişim "duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon" (*Türkçe Sözlük*, 1988) anlamına gelmektedir. Sözlük anlamları bir sözcüğe ilişkin bütün anlamları vermese de ilk elde düşünülen anlamları vermesi açısından önemlidir. İletişim de sözlük anlamından çok daha geniş kapsamda ele alınabilecek bir kavramdır. Ancak bu tanımda yer

alan "akla gelebilecek her türlü yolla" ifadesi, sessizliğin bir iletişim yolu olabilmesinin önünü açmaktadır. Sessizlik *sözlükte bile* iletişimden çok da ayrı tutulan bir kavram değildir.

Sözcüğe değil anlamına bakmak (sözcük anlamdan ayrıymış gibi) ve anlamı "akla gelebilecek her türlü yolla" açmak, iletişim ve sessizlik söz konusu olduğunda sözcüklerin karşıtlıktan giderek benzerliğe çekilmesiyle sonuçlanır. Başka bir deyişle, iletişimle karşıtlık ya da benzerlik ilişkisi kurmak sessizliği giderek "bir çeşit söz olarak" iletişimin bir parçası haline getirmektedir. Hangi alanda olursa olsun sessizliğe ilişkin yapılan incelemeler de sözcüğün iletişime katılabilir olmasından destek almaktadır. İlginç olan bir başka nokta ise, iletişim ve sessizlik karşıtlığının bir yere kadar söz söyletse de sessizliği iletişimle bir çeşit benzerlik üzerinden bütünleştirmenin henüz tamamlanmamış olmasıdır.

İletişimde aktarım ve paylaşım halinde, konuşan insan(lar) söz konusudur. Böylelikle "iletişim insanla başlar" (Erdoğan ve Alemdar, 2002, s. 17) ve "insanı insan yapan konuşmadır" (Gordimer'den aktaran Sanders, 1999, s. 13). Konuşan insanla, iletişimin kurulması ve devam etmesi söz konusudur. İnsanın sessizliği -susma- ancak konuşturalamadığı veya anlamlandırılamadığı yerde iletişimi sekteye uğratan bir eylem haline gelmektedir. "Söz için (ve dolayısıyla, bir insan için) *yanıt yokluğundan* daha korkunç hiçbir şey yoktur" (Bakhtin, 2001, s. 364).

Söz ile bir olan insan, düşüncesini, dile getirmediği sürece düşünceden saymayacaktır. "Karl Marx, yalnızca sözde dile getirilen düşüncenin başka bir kişi için gerçek bir düşünce olduğunu ve ancak aynı yolla kişinin kendisi için bir düşünce olduğunu söyler" (Bakhtin, 2001, s. 364-365). Düşünceyi ifade etmek iletişim kurmaktır. İletişim süreklilik ister ve "söz [de] kendisine yanıt veren bir anlama arayışıyla ilerler sürekli" (Bakhtin, 2001, s. 365).

Sessizlik her ne kadar iletişime katılabilirse de iletişim kendini konuşan insanla göstermektedir. Wittgenstein'ın deyişiyle ve onun pek de kastetmediği bir biçimde "dilimin sınırları,

dünyanın sınırlarını inler" (1996, s. 131) ise dilin sınırlarını alabildiğine genişletmek ve böylelikle her şeyi "dillendirmek" söz konusudur. Konuşma yoksa konuşturmak vardır. Sessizlik de konuşturmada ortaya çıkmaktadır. Onun iletişimde dillendirilme çabasının nedeni Bakhtin'in de yukarda belirttiği gibi bilinmeyen karşısında duyulan tedirginliktir. Bu tedirginlik sessizliğin kendisine yönelik olmaktan çok nedenine yöneliktir. Sessizliğin ne olduğu az çok bilinebilir; endişe verici olan, neden sessizlik olduğudur.

Sessizlik dillendirilirken de her zaman sessizlik diye karşımıza çıkmaz. Walter Benjamin'e göre "insanın zihinsel hayatının her ifadesi bir çeşit dildir. Sadece insanın zihinsel hayatının da değil; gerek canlı gerek cansız doğada dilin dışında kalan hiçbir şey yoktur. Bu nedenle iletişim, dil aracılığıyla değil, dilin *içinde* gerçekleşir" (aktaran Armaner, 2007, s. 140).

İletişimi dilin içine yerleştirmek sadece Benjamin'e özgü bir yaklaşım da değildir. Dil dışarıda hiçbir şey bırakmadığı için, eleştirel düşüncenin de mücadele alanı hep dil olmuştur. Eleştirellik sessizlikten çok dilde kendini göstermektedir. Düşünmek ve düşünceyi değiştirmek dille düşünmekten ve dille değiştirmekten geçmektedir. Bu noktada çalışmanın önemli başvuru kaynaklarından biri olan felsefeyi örnek gösterebiliriz. Felsefenin genel kabul gören tarihi, Antik Yunan'da Sokrates'in Platon tarafından konuşturulmasıyla başlar. Bilgi konuşturmaya dayanır. Søren Kierkegaard da Sokrates'in sessizliğini bize hatırlatan kişidir: "Sokrates'in yaşamı tarihin akışındaki görkemli bir duraklamaya benzer: onu hiç işitmeyiz; engin bir sükûnet hüküm sürmektedir- ta ki birçok farklı ardıl ekollerinin bu gizli ve anlaşılması zor kaynakta kökenlerinin izini sürmeye yönelik gürültülü girişimleriyle [sükûnet] bozulana dek" (aktaran Nehamas, 2002, s. 131).

Alexander Nehamas'ın deyişiyle "Kierkegaard'ın, sessiz Sokrates figürü ile ardıllarının 'gürültülü girişimleri' arasında kurduğu karşıtlık" (2002, s. 131) bize sadece Sokrates'i anlatmakla kalmaz; Wittgenstein'ın "bütün felsefe 'dil eleştirisi'dir"

(1996, s. 45) sözüne de katılmayı sağlar. Felsefenin tarihi felsefi düşüncenin ifadeleriyle (dille) yapılandırılmıştır. Düşünceyi ya da felsefeyi dile bağladıktan sonra yapısalcılık ve göstergebilim, postyapısalcılık, kültürel çalışmalar, hermeneutik vb farklı yaklaşımların da sonuçta birer "dil eleştirisi" olduğunu söylemek mümkündür.

Düşüncenin dille düşünce haline gelmesinin bir başka yönü, dile az yer vermenin kendisinin bile bir eleştiri konusu haline gelmesidir. Bu noktada Terry Eagleton'ın Husserl'e yönelik eleştirisini örnek gösterebiliriz:

> Husserl fenomenolojisinde dile gerçekten çok az yer ayrılmıştır. Husserl tamamen özel veya içsel bir deneyim alanından bahseder; ama bütün deneyimler dili içerdiği, dil de kaçınılmaz olarak toplumsal olduğu için bu alan aslında bir kurgudan ibarettir. Bütünüyle özel bir deneyimim olduğunu iddia etmem anlamsızdır: Deneyim, onu tanımlayabileceğim bir dilin terimleri çerçevesinde oluşmasaydı, bir deneyimim olamazdı. (...) Husserl'e göre anlam, dilden önce varolan bir şeydir: Dil, benim her nasılsa zaten sahip olduğum anlamları adlandıran tali bir faaliyettir. Zaten bir dile sahip olmadan anlamlara nasıl sahip olabildiğim, Husserl'in sisteminin cevaplamaktan aciz olduğu bir sorudur. (Eagleton, 2004, s. 85)

Eleştirel düşünebilmek, düşünceyi sistematize etmek ya da bir kuramdan söz etmek; dilin olanaklarından yararlanmakla mümkündür. Sessizlik de bu çerçevede ancak bir çeşit dil olabilirse incelenebilir hale gelecektir. Aksi takdirde Eagleton'ın da belirttiği gibi anlatamamaktan kaynaklanan bir anlamsızlık ortaya çıkacaktır.

İletişim "*dil içinde* gerçekleştiği" kadar karşılıklı konuşmadan ya da böyle bir konuşmanın tasarımından destek alır. Başka bir deyişle, her türlü iletişim biçiminde iletişimin tanımından gelen bir diyalog hali mevcuttur. Sessizlik de bir şey demek haline bu konuşmaya katılarak gelir. Sözle iç içe geçmiş bir iletişimde hem sessizliğe tanım düzeyinde yer olmadığını söylemek hem de iletişimin dışında hiçbir şeyin olmamasından hareketle sessizlik aslında iletişimdir demek mümkündür. Söz söylemenin

önünde bir engel yoktur. Sessizliği incelemek; onu iletişime dahil etmekle ya da iletişimden dışlamakla sonuçlanabilir. Sessizliği iletişime dahil eden ya da sessizliği dışlayan yaklaşımların gözden kaçırdıkları noktada ise sessizlik durmaktadır. Bu nedenle sessizliği iletişimle bir benzerlik ya da karşıtlık ilişkisi içersinde ele almamak gerekmektedir. İletişimi tanımlarıyla birlikte ele alırken sessizlik nedir ya da ne değildir diye sormamak ve sessizlikte durmak önemlidir. Nedir ile ne değildir sorusu cevapta bir devamlılığı, sessizlik üzerine oluşturulmuş olan sözlerin devamını getirmeyi imlemektedir. Böyle bir soru sormamak; bu çalışmada sessizliğe yazmaktır. Yazmak, sessizliği, sözün ne öncesine ne söz arasına ne de sözün sonrasına yerleştirir. Ayrıca sessizlik sözün hiç olmadığı ya da başlamadığı yerde de değildir.

Sessizliğin yeri yoktur dediğimiz sürece sessizliğe yeniden başlamak da yersizleşecektir. Yeniden başlamak yerine burada öne sürülecek sessizliğe bir türlü başlayamamak; soruyu değil cevabı bırakmaktır. Tanımsız ve bir türlü başlayamayan bir sessizlik; Maurice Blanchot'nun bir sözüne –parantez içindeki bir ifadeyle– müdahale ederek somutlaştırılabilir: "Soru sormaya [sessizlik nedir diye sormadan] yeniden başlanmamız gerek" (YU, s. 21). Sessizliğe en başta sessizlik tanımlarıyla başlamanın sağlayacağı anlaşılabilirlikle / incelenebilirlikle ve bu tanımların etrafında oluşturulacak bir üslubun –ki üslup Carlo Ginzburg'un deyimiyle çoğunlukla sınırlandırma, ayırma ve kesip çıkarma aracı yani bir silah olarak kullanılır[1]– olanaklarından yararlanamadan başlamak; çalışmayı bir açmaza sürüklemekle eşdeğer görünebilir. Sessizliği nedir'siz bırakmak, mutlak bir sessizliğe; yazının hiçbir şey söylememek değilse de yazamamak haline gelen sessizliğine yol açabilir. Ancak bu öngörülebilir sessizlik hali bu yazı için bir açmaz değildir.

Soruyu değil; ama nedir'i bırakmak; sorunun üzerinde yer tutar. Blanchot sorunun "bir tür kaçış" olduğunu öne sürer: "Soru sormak aramaktır, aramak da radikal bir biçimde araştırmak, temele gitmek, ses vermek, temelde çalışmak ve en so-

1. Bkz. 2009, s. 139.

nunda da kökten söküp çıkarmaktır. Köke tutunan bu kökten söküp çıkarma soru[nun] çalışmasıdır" (IC, s. 11). Blanchot'ya özgü soru sorma tarzıyla "hem diyalektikten hem de ontolojiden ayrılmak mümkündür" (IC, s. 10). Sessizliği soru işaretiyle birlikte ele almak, bir türlü başlayamamak ile sessizliğe yazmaktır.

Sessizlik, "en derin soru"yu[2] Blanchot'dan alırken belirli bir düşünme biçiminin üzerinde durmayacaktır. Çalışma, kendisine kaynaklık edecek düşünceler üzerinde yersizyurtsuzdur.[3] Ne de olsa sessizliğin düşüncesi yoktur. Ona bakarken, Wittgenstein'ın deyişiyle "tümcelerinin saçmalığı"nı[4] görmek gerekir. Bunu görebilmenin tek yolu da "onlarla-onlara tırmanarak-onların üstüne [çıkmaktan] (sanki üstüne tırmandıktan sonra merdiveni devirip yıkması gerekir)" (Wittgenstein, 1996, s. 171) geçmektedir. Wittgenstein, her ne kadar tümceleri aşmayı "dünyayı doğru görmeye"[5] bağladığı için bu çalışmanın sessizliğinden ayrılsa da tümcelere tırmanmaktan geçen bir yer değişikliği dünyayı doğru görmeye değil; ama Nietzscheci anlamda "dünyayı yitirmeye"[6] varabilir. Wittgenstein'la aşılan Nietzsche'yle yitirilen tümceler, sessizliğin de yitirmesi gereken tümcelerini imler.

İletişimin konuşmaya odaklanan yapısı sessizliği söze çekse de sessizlik "dilin sınırlarıyla" belirlenmeyecektir. Dilsiz olan, dil gibi yapılandırıldığı için bu belirlenmeme hali dilsiz bir durumu da işaret etmeyecektir. Sessizlik mevcut düşünme biçim-

2. Bkz. IC, s. 11-25.

3. Krş. Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *yersizyurtsuzlaşma* (deterritorialization) kavramı, Ali Akay'a göre oluş kavramıyla birlikte ele alınması gereken bir kavramdır. Oluş kavramı da "her türlü töze ait özneye ait olan sabit yerleşik kavramların içini yarma; içinden, ortasından bir yerden bir köksap oluşturmayı içeren bir eylem (...) Batı metafiziğinin ve dilbiliminin, ağaçvari işleyişlerine, ikili dallanan budaklanan işleyişlerine karşı, herhangi bir yerden sıçrayan, herhangi bir yerden çıkan ayrık otları gibi, kendi köksüzlüğü içinde köklenen, filizlenen bitkileri içermesi, ağaçvari olanın yersizyurtsuzlaşmasını oluşturması bakımından önem kazanan bir kavram[dır]" Bkz. Akay, 1996, s. 13-14.

4. Bkz. 1996, s. 171.

5. Bkz. 1996, s. 171.

6. Bkz. Z, s. 23.

leriyle varılacak bir yer değildir. Sessizliği düşüncesizleştirmek onu ifade etmekten vazgeçmeyi gerektirir. Söz konusu vazgeçme de bir susma değildir.

1
Sessizliği İncelemek ve Sessizliği Sahnelemek Üzerine

Sessizliği incelemek, sessizliğin ne olup ne olmadığını bilmekten ya da bunu belirlemekten geçmektedir. Ancak sessizlik nedir sorusu bu çalışmanın üstlenebileceği bir soru olmadığı için çalışma tanımdan hareket eden bir incelemeden farklı olacaktır. Sessizliği tanımlamadan incelemek de halihazırda olan sessizlikten vazgeçmeyi gerektirir.

Halihazırda olan sessizlik, sessizliğin aksine bir tanım içermektedir ve kavramsallaştırılabilir. Sessizliğin düşündürdükleri, sessizliğin iyi ya da kötü hissettirdikleri, sessizliğin "olduğu"

durumlar ve sessizlik hakkında söylenenler ya da yazılanlar sessizlik bilgisini oluşturur. Bu bilgi de çalışmada özellikle felsefe, edebiyat, sanat ve iletişim alanlarında sessizliğe dair yapılmış olan incelemelerden elde edilen bilgidir.

1.1. Sessizliği Tanımlama Sorunu Çerçevesinde Sessizlik İncelemelerine Genel Bir Bakış

Sessizliğin ne'liği, konuyla ilgili yapılmış olan incelemelerde karşımıza çıkmaktadır. Adam Jaworski'ye göre sessizlikle ilgili incelemelerde "dilbilimsel ya da etnografik çalışmaların ağırlığı söz konusu olsa da göstergebilimsel, pragmatik, eğitime yönelik, edebi ve felsefi sessizlik çalışmalarının da alana katkısı yadsınamaz" (Jaworski, 1993, s. 19-20). Bu çalışmalara atıfta bulunularak kavramın olumlu/olumsuz, anlamlı/anlamsız halini ortaya koymak mümkündür. Ne de olsa "söz, yazı, işaret... gibi anlam iletmeye yarayacak hiçbir öğeyle ilgisi olmamasına karşın bir sessizlik, açıklanabildiği, yorumlanabildiği, aktarılabildiği oranda anlamlar ifade edebilir" (Öylek, 1986-1987, s. 254).

Temel yaklaşım farklılıkları nedeniyle yazılar bir çeşitliliğe sahip gibi görünse de bu yanıltıcı bir çeşitliliktir. Sessizliği bir biçimde söze dökmek, onu dil içinde(n) var etmek; ister Dennis Kurzon (1998) gibi onun "söylemi" üstünde durarak; ister Bernard P. Dauenhauer (1980) gibi kavramın ontolojik önemini vurgulayarak; ister Adam Jaworski (1993) gibi ondaki iletişimsel gücü serimleyerek yapılsın, ilgili çalışmaları sadece "sessizlik nasıl anlam taşır"ın örnekleriyle doldurmuştur.[1] Yöntem farklılıklarına rağmen sözü edilen çalışmalarda aynı[2] ya da benzer örnekleri görmek; kavramı sonsuz anlam yinelemeleri içinde görmek gibi bir etki yaratmıştır. Neyin anlamlı ya da anlamsız olduğu kesin bir biçimde belirlendiğinde ise sessizlik sözleşmiştir.

1. Bkz. Jaworski, 1993, s. 3; Kurzon, 1998; Dauenhauer, 1980.
2. İncelenen kaynaklarda mutlak sessizliğin söz konusu olamayacağının yinelenen örneği John Cage'in piyano başında 4' 33" boyunca hiçbir şey çalmadan seslendirdiği müziğidir.

Anlamın yolu zorunlu olarak dilbiliminden geçmektedir. Söze gelmek hiç de zor değildir. Ahmet Öylek, "Dilbilim ve İletişim Açısından Sessizlik" başlıklı makalesinde der ki: "Sessizliğin, dilin sesli özelliğine karşıt oluşu bizim onu dilbilimsel açıdan incelememizi engellemez." (Öylek, 1986-1987, s. 242) Halbuki sessizlik, söz olduğu dikkat çekmesin diye söze karşıt kabul edilir. Dili bilmenin sınırları içinde Öylek, sessizliğin "başka bir söz" oluşunu görmezden gelmeye "sessizliğin anlamını bilmek, tam olarak ne anlama gelir?" sorusuna cevap vererek devam eder:

> Sessizliğin anlamını bilmek;
> -Onu gösterge olarak tanıyabilecek, çok büyük sayıdaki bağlanılar (contexte) içinde anlamını seçebilecek, bir belirti-sessizlik ile bir simge-sessizlik arasındaki farkı kavrayabilecek durumda olmaktır;
> -Onun neleri belirttiğini tanımaktır. Aynı bir sessizlik, aynı toplumsal ve kültürel çevreden olmayan iki kişi tarafından değişik biçimlerde anlaşılabilir. (...) Her biri bu sessizliğe kendi kültürel değerlendirmelerini uygulayacaktır.
> -Yalnızca iletişimin sürdüğünü ya da sürdürülmek istendiğini belirtmeye yönelik sözleri (parole phatique) tanıyabilecek durumda olmaktır.
> -Söz konusu olan dilin olanaklarını ve sınırlarını, yani onun neyi söze döktüğünü, neyi sessizlikle geçiştirdiğini bilmektir. (1986-1987, s. 251-252)

Adam Jaworski de sessizliğin ne olduğundan çok onun nasıl işlediğiyle ilgilendiğini belirtse de verdiği örnekler kendi sessizliğini (sözünü) açığa vurur: "Sessizlikler meydana gelir ve her zaman bir anlama gelir." (Jaworski, 1993, s. 8) Jaworski, bir "sessizlik teorisi" önermediği halde iletişimsel açıdan boş olan sessizliği dışlamaktadır. Sessizlik hakkında daha çok şey bilmek, Jaworski için kendimiz hakkında daha çok şey bilme olanağını sağlayacaktır (1993, s. 25).

Sessizlik ile kendilik arasında kurulan bağ *The Power of Silence* (Sessizliğin Gücü)'nün bir başka sözünde insanın sessiz olamayacağını söyleyen Szczypiorski'nin deneyimiyle çakışır.

Çıt çıkmayan bir yerde kendisiyle baş başa kalan Szczypiorski, sessizlik diye bir şeyin "iç sesleri" nedeniyle olamayacağını söyler (1993, s. 19). Sessizliğin mutlak yokluğunu öne sürmek de yazılamayanını yazmak, söylenemeyenini söylemektir.

Adam Jaworski'den Leslie Kane'e geçecek olursak, geleneksel sanat formlarının dilin içinde barındığını belirten *The Language of Silence* [Sessizliğin Dili] çağdaş oyun yazarlarının dili bir hapishane gibi gördüklerini anlatmaktadır. Dil, hapishaneden farksız olduğunda sessizlik bu yazarlar için yeni bir ev haline gelmiştir (Kane, 1984, s. 14). Kane'in amacı sessizliği çok boyutlu bir ifade tarzı olarak çalışmaktır. Bunu da Maeterlinck, Çehov, Bernard, Beckett, Pinter ve Albee'nin oyunlarındaki sessizlik kullanımlarını inceleyerek açığa çıkarmaya çalışır. Kane, Beckett'in veya diğerlerinin "sessiz dil oyunları"nı inceler. Cevabın kendisi gösterir ki sessizlik, metinde olmayan bir şey değildir; o, tiyatro oyununda -tıpkı yaşamda olduğu gibi- dilde bir uğraktır (1984, s. 16-17).

Discourse of Silence [Sessizliğin Söylemi] ise niyet taşıyan ya da niyet taşımayan sessizliği ayırır. Böyle bir ayrım kaçınılmazdır; çünkü onun dilbilimsel açıdan anlamlı olabilmesi için niyet taşıması gerekmektedir. Konuşma dediğimiz şey ise, söz-sessizlik-söz'den oluşmaktadır. Dennis Kurzon, sessizliğin söylemini çözümlerken onun formları ve bağlamlarından da söz etmiştir.[3]

Konuşmak ya da konuşmamak ayrımı, her ne kadar adı geçen yazarlar tarafından meseleyi indirgemeci bir tarzda ele almak anlamına gelse de anlamak ve anlatmak; konuşmadan/sözden geçtiği için bu karşıtlığa mutlaka başvurulmaktadır. Bu karşıtlık literatürde söylenebilecek her şeyi belirler ve en başta sessizliğe bir dil kazandırır. Sonuçta, onun konuşmadan/dilden hiç de farklı olmadığı vurgulanır. Ayrıca "dilin öncelikle sessizlikten oluştuğunu anlamadıkça büyüleyici bir olgu olan dilin kendisini de anlayamayız" (Jose Ortega y Gasset'ten aktaran Baç & Güneş, 2002, s. 154, *n4*). Sessizlik çalışmaları sessizliğin söz oluşunu ya unutturur ya da bunu vurgular. İlginç olan, sessiz-

3. Bkz. 1998, s. 8-12.

liğin ifade edilerek çözümlenmesidir ki söze dayanarak başka türlü bir çözümleme zaten mümkün değildir.

Murat Baç ve Itır Güneş de *Sükût ve Kelâm*'ı sessizliğin ne'liğine (veya kimliğine) dair "sözler" için kaleme aldıklarını söylemektedirler. Maija Kule'nin "Kültürel Bir Görüngü Olarak Sükût" başlıklı yazısından yararlanan makale, "sükûtun insan –ve onun kelâmı- üzerinde hakları olduğunu" söyleyerek noktalanır.[4] Baç ve Güneş'in yazısını değerlendirmeye de bu haklardan yani sondan başlamak gerekmektedir. Öncelikle sükût anlaşılmalıdır. Böylelikle bize "boşluk" ya da "yüklenmişlik" duygularını veren sükûtlar ayırt edilebilir.[5] Sessizlik yine "içi boş ve/veya iletişimi sekteye uğratan olumsuz bir şey olabileceği gibi, olumlu ve 'gebe' bir durum da olabilir" (2002, s. 154). Baç ve Güneş de anlamlı sessizliklerin peşindedir ve "anlamlı sükût fiziksel bir 'ses yokluğu' ile eşlenik değildir" (2002, s. 155). O, her zaman –ses yokluğundan bile– daha çok şey ifade eder.

Sessizliğin en başta sessizlikten fazlası olduğu da *yazılamayana* varır. Sessizlik bir konu olamaz. Her konu, söze konu olmak; söz konusu olmaktır. Söz ya da ses yokluğu sanılan bir sessizlik nasıl konu edilebilir? Sessizlik böyle diye *yazılamayan* vardır. Fazla söze gerek duyulmaması her şeyi açıklar. Yazıyı da büsbütün sessizlik diye kabul etmek olmaz. Sessizliği yazmak değil; ama sessizce yazmak mümkündür. Ne de olsa söze döküldüğü gibi sessizliğe de gömülebilen ifade hep taşkındır; ses çıkarır; söz alıp verir. İfade sessizliğe anlamın kendisini verir. Sessizlik sözün gölgesi oluverir; anlamı gösterip durduğumuz sürece gölge konu edilmeyecek ve üzerine konuşulmayacaktır.

Sessizlik sadece anlamlı değil; aynı zamanda Heidegger'den bir ses alacak olursak "anlamı açığa çıkaran" dır: "Söylemin sunduğu en temel olanaklılıklardan biridir sükût, hatta bir anlamda sözden daha üstündür (...) Bir diyalog esnasında taraflardan biri sessiz kalarak karşı tarafa pek çok şeyi iletebilir, anlamı kelime-

4. Bkz. 2002, s. 160.

5. "Neden belli durumlarda ve belli bağlamlarda sükût bize boşluk değil yüklülük veya yüklenmişlik duygularını vermektedir?" (Baç & Güneş, 2002, s. 154).

leri biteviye kullanan bir konuşmacıdan çok daha başarılı ve özgün bir biçimde açığa çıkarabilir" (Heidegger'den aktaran Baç & Güneş, 2002, s. 155-156). Sessizlik anlamı kurar ya da bulur; bu haliyle sessizlik sözün anlamı haline çevrilmiştir.

Gürültünün olmadığı yerde veya "hiçbir şey söylenmediğinde"[6] sessizlik bulunur. Çıt çıkmayan yerde "sükûtun ancak içinde insan varlığı bulunan bir dünyada olabileceğini düşünen" (Kule'dan aktaran Baç & Güneş, 2002, s. 155) Mikhail Bakhtin'le daha önce söz ettiğimiz Szczypiorski'nin deneyimini karşılaştıracak olursak; Szczypiorski'nin sessizlik bozguncusu insanı, Bakhtin'nin sessizliğine karşı geldiğinde kavram, ne var ne de yok haline gelir. Varlık ya da yoklukta kendi sessizliğimiz de sessizlik diye bilinir.

Sessizlik, adına konuşan anlamının ya da anlamlarının dışında, bir yokluk olarak da deneyimlenmektedir. "Sessizlik, değişik derecelere kadar bir soyutlanma aracı olmaya alışıktır. Artık, bugünün dünyasını boş ve ayrışık kılmaya çalışan, sessizliğin yokluğudur. Kaynakları gasp edilmiş ve kurutulmuştur (...) ve sessizlik, gürültünün henüz nüfuz etmediği, önemini kaybeden bir yerdir" (Zerzan, 2007). Nüfuz edilemeyeni yazmak da kolay olmaz diye bilinir.

Sessiz ol(a)mamak veya sessiz kal(a)mamak arasındaki sessizlik, hem dildir (vardır) hem de yoktur. Sonuçta onda ne aranırsa vardır. Onun bir "nedeni"ni söylemek için bir literatürü vardır. Alain Badiou "düşünme dünyanın mevcut haliyle yüz yüze geldiğinde bir hoşnutsuzluğa kapılmıyorsa felsefe de olmaz" (Badiou, 2006, s. 11) demişti; biz de Badiou'dan hareketle diyoruz ki: Sessizliğin mevcut haliyle yüz yüze geldiğimizde bir hoşnutsuzluğa kapılmamak elde değildir.

1.2. Çalışmanın Yaklaşımı: Sessizliği Sahnelemek

Sessizlik, sessizlikten önce sessizlik bilgisini tüketmelidir. Sessizliğe yazmak da sessizliğe yaklaş(ma)ma meselesidir. Bu du-

6. "Sessizlik en çok hiçbir şey söylenmediğinde meydana gelir." (Kurzon, 1998, s. 131)

rum, öncesizliği veya sonrasızlığı ya da sürekliliği veya süreksizliği imlemez; sadece bir türlü başlayamamanın üzerinde durur ki bu da zaten bilinen bir başlangıç olmaktan uzaktır. Sessizliğe yazmak; halihazırdaki sessizliği yitirmekse bu noktada bildiğimiz ya da öğrendiğimiz sessizliği –ki bu bazen hissettiğimiz sessizliği de içerir– "sessizlik san(r)ısı-tan(r)ısı-tınısı"diye işaretleyelim. Bu işaret, sessizliğin anlamlandırılmasıyla yüklüdür. Bu anlamlı sessizliklerle dolu literatür, sessizlikten *yazılamayan*'a / *başlangıç*'a /*söz*'e bağlıdır.

Sessizliği anlamın dışında(n) betimlemek gerekir. Sessizliği *yazılamayan*ın dışında karşılamak; onu yazacağımız savından hareket etmez. Sessizliğin yazılamazlığı, sadece sessizliği bilindiği gibi yazmaya yarar. Öte yandan bu çalışma "yazılabilir" *yazılamayan*ı aslında "yazmadan" *yazacağım* öne sürmeyecektir. "Bizim her an sadece elimizde bulunan sözcüklerin aşağı yukarı ifade edebileceği düşüncelerimiz [var]" (TK, s. 182) ise yaklaş(ma)mak için düşüncelerden kurtulmamız lazımdır ki bu büsbütün düşüncesizlik ya da sessizlik değildir. Sessizlik için sessizlikten arınmak; sessizliğe bir ses vermek; onu konuşturmak, sessizce konuşmak ya da ondan konuşmak anlamına gelmez. Sessizlik anlamaya gelmez. Onun anlamaya gelmemesi ise o, anlamsızdır demek değildir. O, öznesiz; yüklemsiz; sıfatsız (bu haliyle yüzsüz); zarfsız (bir haliyle yazısız) kısacası cümlesizdir. Sessizliği bu nedenle konuşturmak yersizdir.

Şimdiye kadar yapılan çalışmalar sessizliği söz gibi ele almış, ondan bir çeşit söz bilgisi elde etmişlerdir. Özetleyecek olursak; dilbilimsel açıdan incelenen sessizliklerde insanın sessizliği (susma) vardır.[7] Felsefe sessizliği çeşitlendirse de iletişimin diyaloğun izlerini taşıması gibi sessizlikler de suskunluğun izlerini taşımaktadır.

John Zerzan *Sessizlik* başlıklı yazısında felsefenin sessizlik ile karşılaştırıldığında şöhretinin sönük olduğunu ve bu durumun da felsefenin genel başarısızlığı için iyi bir ölçü olduğunu öne sürmektedir (2007). Zerzan, Schopenhauer ve Nietzsche'yi

7. Bkz. Daeunhauer, 1980; Jaworski, 1993; Kurzon, 1998.

"tek başınalığın ön gereksinim duyulan değerini vurguladıkları" için birer istisna kabul ederek sessizliği suçlayan filozofları şu şekilde sıralar:

> Aristotle sessiz olmanın mide gazına sebep olduğunu iddia ederken, Socrates, sessizliği bir saçmalık alanı olarak suçladı. (...) Hegel konuşulamayan şeyin tamamen yanlış olduğunu, sessizliğin üstesinden gelinmesi gereken bir kusur olduğunu açıkça belirtti. (...) Derrida, örneğin konuşmadaki sessizlik boşluklarının anlam ve güç engeli olduklarını ileri sürerek, dilin yetersizliğinin yaygın farkındalığını [reddetti]. Aslında, Derrida, sessizliği düşüncenin nihilist bir düşmanı olarak suçlayarak, "ilkel ve örnıantıksal sessizliğin şiddetini" sertçe [kınadı]. (Zerzan, 2007)

Felsefenin bu konuşmaya öncelik veren hali dikkate değerdir. Zerzan'ın kısa özetinde de görüldüğü gibi sessizlik felsefede başından beri konuşmanın bildiği gibi düşünülmüştür. Yine de sessizliğin söze benzetilmesinin sonlanacağı yeri felsefede aramamız gerekir; düşünmek sessizleştirir diye değil; felsefe dışarda kalmaya izin veriyor diye.

Edebiyatta sessizlik başlı başına bir dildir.[8] Sanatta ise sanatın ifade biçiminden çok kendisi oluverir.[9] Ne var ki bu özdeşlik halinde bile "sessizlik, kaçınılmaz bir biçimde, bir konuşma biçimi, diyaloğun bir parçası olarak kalır" (Sontag, 1994, s. 11).

Bu çalışma sessizlik hakkında mevcut bilgiyi reddetmekle birlikte felsefe, edebiyat, sanat ve iletişimin sessizliğe dair bilgisini de yeniden gözden geçirecektir. Bildiğimiz sessizliğin karşısında durmak; sözün veya dilin dışına çıkmak anlamına gelmektedir. Roland Barthes "Yazı ve Söz"de, "dilsiz düşünce olmadığını" (2009, s. 63) yazdığına göre *sessizliği düşünmemek*, sözden veya dilden bir çıkış yolunu imleyebilir.

Sözün dışına *söz söyleyerek* çıkmak mümkün müdür? Bu imkânsızlığı tek başına yazı aşmaktadır. Yazının sözden uzaklaştırmasında bir ironi var mıdır? "Şayet ironiyi anlatılmak istenen şeyin aksinin söylenmesi olarak alırsak, ironik bir ifadenin

8. Bkz. Beckett, 1997.
9. Bkz. Kane, 1984; Bersani-Dutoit, 2006.

anlamı da eksiksiz bir biçimde kesin olur. Ama daha genel bir şekilde, aklınızdakinden daha başka bir şeyin söylenmesi olarak alırsak (...) çok daha az kesin olur" (Nehamas, 2002, s. 118). Yazının sözde bir ironisi varsa bu; Jacques Ellul'a atıfla, onun "yazılı söz olduğunu varsayma"mızdan (1998, s. 62) kaynaklanmaktadır. Yazı sadece "yazılı söz" ise onun sözle karşılaşmadan düşünülemeyeceği açıktır.

Yazıyı sözle ve sözü yazıyla düşünmek; birini yüceltilirken diğerini değersizleştirmekle sonuçlanmaktadır. Jacques Ellul, sözü imajın karşısında düştüğü yerden kaldırıp onun hakikatle ilişkisinin altını çizerken yazıyı alaşağı eder: "Söz bir kez yazıldı mı, artık hakikat, birisi tarafından söylendiği zaman sahip bulunduğu etkisini kaybeder" (1998, s. 65). Ellul'a göre "yazılı söz sadece, sargıları bir gün çıkarılıp atılacak 'birkaç kemiği keşfetmek için değil, daha çok tekrar hayat verilmek için' mumyadır (...) yazılı dil, zihni kapatmıştır (...) bizim yazının deli gömleğini, onu şimdi söylenen söz haline gelecek şekilde çıkarmamız gerekir (1998, s. 67). Mumya, kapalı zihin ve deli gömleği benzetmeleriyle yazının hakikatin dışında bırakılması dikkate değerdir. Ellul'a göre fısıltıyla söylenen sözün kavranabilir ve yeniden algılanabilir olması için yazının deli gömleğini çıkarması zorunludur: "Böylece dinleyici, hakikat arayışına sözden yola çıkarak yeniden başlar" (1998, s. 67).

Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür üzerine çalışan Walter J. Ong ise Ellul'un yaptığı gibi sözün karşısında yazıyı "yazılı söz" haline getirmek yerine onu sözden ayırmaktadır. Ong, yazının bilincin yapısını nasıl değiştirdiğini anlatmaya Platon'un yazıya getirdiği eleştirilerle başlar. "*Phaedrus*'ta Platon, Sokrates'in ağzından yazının insani olmadığını; gerçekte sadece insanın zihninde varolan düşünceyi zihnin dışında kurmaya kalkıştığını söyler; yazı bir nesne, imal edilmiş bir üründür" (1999, s. 98). Platon ve Ellul yazıyı suçlayadursun; örneğin Maurice Blanchot ileride de göreceğimiz gibi "aynı" yazıyla öznesizliğe doğru adım atacaktır.

Yazıyı alaşağı eden düşünceye geri dönersek; Platon yergisine, yazının "belleği çürüttüğünü" söyleyerek devam eder: "Yazıya alışan unutkan olur, kendi öz kaynaklarından yararlanancağına dış kaynaklara bağımlı kalır ve öz kaynaklarını yitirir. Yazı, zihni zayıflatır" (Ong, 1999, s. 98). Platon'un eleştirilerinde yazının kendine özgü nitelikleri ortaya çıksa da sorun söz konusu niteliklerin yazıya özgü bir eksiklik olarak değerlendirilmesidir. "Üçüncü eleştiri de yazının temelde yanıt verememesidir. Bir insana sözlerinin anlamı sorulunca, açıklayıcı bir yanıt alabilirsiniz; metne soru sorulunca soruya neden olan kelimelerin –genelde aptalca– tekrarından başka bir şey elde edilmez" (1999, s. 98). Ancak metnin yanıt vermemesi ne soru sormamızı ne de metin adına yanıt vermemizi engellemiştir.

Halbuki imkânsızlığı yazı çoktan aşmıştır. Elbette bütün bir yazı değil belli bir tür yazı ile yazının kendini sözden ayırarak ikincil konumda kalmaktan çıkması mümkündür. Yazı ile sessizlik ne söylenir ne de yazılır; ama sessizliğe yazmak, yazıyladır. Sözcükleri böyle kullanmak ne *Humptydumptycilik*[10] ne de başka türlü bir kelime oyunudur. Bataille, Deleuze, Blanchot ve Beckett'in çalışmalarında görüleceği gibi sözcüklerle oynamak çeşit çeşittir. Ancak kelimeyi oyuna getirmekle sessizliğe yazmak, sözcüklerle oynayanlara göndermede bulunsa bile dili veya sözü oyuna getirmeye benzemeyecektir.

Sessizliği söze değil yazıya yerleştirmek sessizliğin ilk elde düşündüreceklerinden kaçmanın bir yoludur. Yazıyla hem sözden hem de "yazınsal dilden sıyrılma" (Barthes, 2009, s. 59) mümkündür. "Dilin belirtili bir düzenine şu ya da bu biçimde tutsak olmaktan kurtulmuş bir ak yazı yaratmak" (Barthes, 2009, s. 59) yazıdaki özgürlüktür. Yaratmayı tek başına "imal edilmiş olan" üstlenmektedir. Yazıyı bir "aykırılık" olarak nitelendiren Barthes'a göre "sözcüklerin dekoru üzerinde düşüncenin mutlulukla havalandığı bir hiçlikten yola çıktıktan sonra, yazı git-

10. "Herkes tarafından kullanılan sözcüklere özel anlamlar yüklemek. Adını Lewis Carroll'un *Aynanın İçinden* adlı kitabındaki Humpty Dumpty adlı karakterden almıştır." (Warburton, 2006, s. 74)

tikçe artan bir katılaşmanın tüm durumlarından geçti; önce bir bakışın, sonra bir edimin, en sonunda bir öldürmenin konusu olduktan sonra, bugün son durumuna, yokluğa ulaşmaktadır" (2009, s. 15). Bu yokluk Barthes tarafından "yazının sıfır derecesi" olarak adlandırılmaktadır ve Blanchot'da karşımıza çıktığı haliyle ak (blanc) yazı, "arılıktan çok, yokluğu belirtmektedir: 'Page blanche' (boş sayfa) gibi" (2009, s. 16 *n8*).

Barthes'ın yazıya yazmaları, Blanchot'nun felaket (*disaster*) ve ak (*blanc*) yazısı; "Derrida'nın düşünce üslubunun temel biçimsel [niteliğinin] *yazan* bir düşünce olması" (Soysal, 2006, s. 253) sessizliğe yazmanın birbirlerine bire bir benzemeyen örnek değillerini oluşturmaktadır. Yazı, bu çalışmaya sessizliğe yazma imkânını vermektedir. Sözün dışında olan, sessizliğin düşündürdükleri değil; sessizliği düşünmemektir. Philip Sollers, hem yazılan hem de yaşanmış olandan *kurtulmak* arzusunda olduğunu söyleyerek bunun nasıl mümkün olacağına şu şekilde yanıt verir: "Hemen her zaman, yaşanmaz olanın açığa çıkarılması yoluyla. Bitmiş tamamlanmış olandan kurtulma arzusuyla" (Sollers & de Portzamparc, 2010, s. 74). Sessizliğin nasıl konu edileceği sorusuna Sollers'in *nasıl*'ı yanıt vermektedir. Sessizliğin bitmiş, tamamlanmış olan bilgisinden sıyrılmak gerekir. Yaşanmaz olan sessizliktir; çünkü hep incelenmiştir. Önemli olan sessizliği incelememektir.

Sessizliğin halihazırdalığını reddederek sessizliğe yazmak; onu bir yüzey gibi ele almaktır. Bu da bildiğimiz sessizliği yadsınmakla başlar. Sessizliğe yazmak ve sessizlikle düşünmek harf değiştirmek, *i'nin yerine e'ye geçmek*'tir. Yazının yanıt vermezliği soruda gizlidir.[11] Sözün dışına yazarken çıkmak; sessizlik için ancak belirli bir yazımla –yazı tarzıyla– mümkün olabilir. Yazı, yazı olarak tek başına sessizlik değildir ve sessizliğe varmaz. Sessizlik yazımı olarak adlandırdığımız şey, söz/yazı içinden geçen ve sessizlik bilgisini silen bir yazımı imlemektedir. Yazımın kendisi bir inceleme değil; sahnelemedir. Bu sahneleme de sessizliğe yazmaktır. Bilgiyi unutmak ya da bilmemek; felsefe, edebiyat,

11. Krş. Barthes, 2009; Blanchot, 1993a, Ong, 1999; Derrida, 2010.

sanat ve iletişimden –değişik bir biçimde– geçerek sessizliğe varır. İnceleme değil, sahneleme de sessizliğe yazmak için sessizliği bırakır.

Özetleyecek olursak, sessizliğe yazarken ya da sessizlik sahnelenirken bildiğimiz sessizlik ve bilmediğimiz sessizlik ayrımı belirleyici olacaktır. Çalışmada bildiğimiz sessizlik, bilgiden geçmektedir. "Bilgi iki türlüdür. Bir konuyu ya kendimiz biliriz ya da onun hakkındaki enformasyonu nerede bulacağımızı biliriz" (Johnson'dan aktaran Burke, 2001, s. 177). Bildiğimiz sessizlik, bu çalışmanın sessizliğe dair yapılan incelemelerden elde ettiği bilgi ise hem kendi bilgimizden hem de sessizlik hakkında topladığımız enformasyondan vazgeçmemiz gerekir. Bilmediğimiz sessizlik ise çalışmada sahnelenecek sessizliktir. Bilinenin karşısına bilinmeyen sessizliği çıkarmak, sessizlik bilgisini silen bir yazımı imlemektedir. Bilgi tanımı gereği ister doğrulanabilir ister yanlışlanabilir olsun asla yok sayılmayan şeydir. Bilmediğimiz sessizlik ise bu noktada bir soru işaretidir; tanımlanmayan, bir türlü başlamayan ve böylelikle sahnelenen sessizliktir.

Felsefe. Sessizlik, bu çalışmada Foucault'nun deyimiyle bir "felsefe sahne"sinde yer almaktadır. "Düşünce olarak değil, tiyatro olarak felsefe"[12] Foucault'nun özel olarak Gilles Deleuze'de bulduğu bir şeydir. Düşünceyi eylemek, incelemenin değil; yaratmanın üzerindedir ve kendini sahneleşen bir felsefede gösterir. Başka bir deyimle, düşünceyi başlı başına "olay" haline getiren *Theatrum Philosophicum*'da, "yeni bir düşünce mümkündür; düşünce, yeniden, mümkündür" (Foucault, 2004c, s. 229).

Felsefeyi sahne olarak kavramak sadece Deleuze'de gerçekleşmez. Sessizliğe değinen değil; sessizliğe değen bir felsefe, sahneyi Deleuze'de yerleşik buldu diye Deleuzeyen bir sessizliğin üzerine kurulmayacaktır. Felsefe bir sahne haline gelince belirli bir felsefi yaklaşımın ya da belirli bir filozofun sahnede kalması söz konusu değildir. Sahne bir yerden çok, bir yer yöntemidir. Düşünceler ve düşüncelerin temsilcileri sahneden "sanki geçerken değini[li]yormuş gibi belirti[li]r" (Foucault, 2004c, s. 208).

12. Bkz. Foucault, 2004c, s. 229.

Foucault'nun Deleuze için belirttiği bu özellik; bu çalışmada sessizliğin sahnesini Deleuze'den ayıran bir özellik olarak kullanılacaktır. Sessizlik felsefedeyken ya da sahnedeyken karşımızda boş bir alan vardır. Bu alan Peter Brook'un tiyatronun ne olduğunu anlatırken kullandığı bir ifade olan *The Empty Space*[13] (Boş Alan)'ı yer yer imleyecektir.

> Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır. Oysa tiyatro dediğimiz zaman söylemek istediğimiz şey pek de bu değildir. Kırmızı perdeler, spot ışıkları, serbest koşuk, gülüşmeler, karanlık; bütün bunlar her derde deva tek bir sözcüğün şemsiyesi altında birleşip üstüste binerek karmakarışık bir imge oluştururlar. (Brook, 1990, s. 7)

Boş Alan ilk başta sessizliğin tanımına çok uygun bir benzetme gibi görünebilir. Bir adam boş bir alanın ortasından yürümediği sürece hiçbir şey göstermeyen bu alanı anlamamız ve ona sahne dememiz zordur. Ama hiçbir şey görmediğimiz yerde de bildiğimiz bir sessizlik söz konusudur. Bu sessizlik de ortaya çıktığı anda değil; sessizliği imlediğimiz anda bozulduğu için yürüyüp geçilmeyen yer; birinin sahneden geçeceği zamana kadar sessizlikle doludur. Böyle bir durumda sessizliğin kendisi bir süreliğine vardır. Ancak felsefe sahnesi ya da Brook'un deyimini çağrıştıran boş alan, bildiğimiz sessizlikte değildir. Sessizlik, "bir adamın yürüyüp geçmesini" beklemeyecek bir sahnelemedir.

Felsefe sahnesinde, yürümek ve yazmak olmak üzere iki tür edim yer almaktadır. Yürümek, bir öznenin sahne üzerinde yürüyüp geçmesiyle ortaya çıkmaz. Başka bir deyişle, yürümek herhangi bir öznenin yürüyüşü değildir. Dolayısıyla kim yürüyor sorusu boşluktadır. Sessizliğe yazmak, sahneyi adımlamakla başlar. Yazmak sahnede yürümektir ama bilmediğimiz şekilde. Sessizlikte felsefe; edebiyat, sanat ve iletişim alanlarına geçer –ki yürüyüşün uzam ve zaman bağlamında belli bir sınırı yoktur

13. Peter Brook, *Boş Alan*, Çev. Ülker İnce, Hayalperest Yay., 2010.

ve bu yürüyüş *dışarı* düşüncesine (*Thought from Outside*) açılır.[14] Ancak bu karşılaşma tek başına sessizliği dışarı düşüncesine taşımaz. Sessizliği dışarı deneyimiyle özdeşleştirememizin nedenini de Foucault'da bulmak mümkündür:

> Böyle bir deneyimde "kendinin dışına" geçmek söz konusu olsa da bu, sonuçta kendini yeniden bulmak, her hakkıyla Varlık ve Söz olan bir düşüncenin göz kamaştırıcı içselliğine bürünmek ve bunun içinde kendini kucaklamak içindir. Söylemdir demek ki; bu söylem, tüm dillerin ötesinde sessizlik, tüm varlıkların ötesinde hiçlik olsa da... (Foucault, 2006b, s. 193)

Foucault'ya göre "öznenin dışlandığı bir dile doğru yolun açılması, yani dilin kendi varlığı içinde belirmesiyle benin kendi kimliği içindeki bilinci arasındaki belki de çaresiz bir aykırılığın açıklığa kavuşturulması, günümüzde kültürün çok farklı noktalarında kendini gösteren bir deneyimdir" (2006b, s. 192). Foucault dışarı deneyimini Maurice Blanchot üzerinde düşünerek açıklamaktadır:

> Blanchot'nun yaptığı gibi kendi söylemini olumsuzlamak ise, onu hiç durmadan kendi dışına geçirmektir, (...) ilke olarak kendisi ve boşluktan başka bir şeye sahip olmadığından saf bir köken olan ama aynı zamanda bir yeniden-başlangıç da olan (...) bir başlangıç için özgür kalmak amacıyla onu olduğu yerde, kendinin uzağında bırakmaktır. Düşünüm değil, unutma; çelişki değil, silen itiraz var; uzlaşma değil, durmadan tekrarlama, kendi birliğini zahmetle ele geçirmeye çalışan tin değil, dışarının sonsuz erozyonu; nihayet aydınlanan hakikat değil, daima önceden başlamış olan bir dilin oluk oluk akması ve hayal kırıklığı. (Foucault, 2006b, s. 195)

Dışarı düşüncesinin ve deneyiminin gelip dayanacağı yer, başka türlü bir söz; "bir mırıltı değil bir söz ve rastgele bir söz değil, ayrı, doğru, erişebileceğim bir söz" (Blanchot'dan aktaran Foucault, 2006b, s. 196) ise sessizliğin dışarıda bir yeri yoktur. Ancak dışarı deneyimi, sessizliğe tam da uymayan haliyle

14. Bkz. Foucault, 2006b, s. 189-214.

sessizlik yazımına bir alan sunmaktadır. Bu alan Blanchot'da görüldüğü haliyle kurgusaldır. "Kurgusal olan asla şeylerin ve insanların içinde değildir (...) kurgu görünmez olanı görünür kılmaktan değil, görünür olanın görünmezliğinin ne kadar görünmez olduğunu göstermekten ibarettir. Uzamla derin akrabalığı buradan kaynaklanır ki düşünüm için olumsuz neyse kurgu için uzam odur" (Foucault, 2006b, s. 196).

Dışarı deneyimi yalnızca Foucault'nun Blanchot okumasında ya da Blanchot'nun metinlerinin uzamında karşımıza çıkmaz. Dışarı deneyimi metinler arasında, sessizliğe yazmada ortaya çıkan ve salt özne yokluğu ya da dil değişikliğiyle açıklanamayacak bir deneyim alanı da açar. Ayrıca bu alan dışarı çıkılamadığı için deneyimlenemeyen alandır.[15]

Çalışmanın yazımı ise bu noktada incelemek üzere değil sahnelemek üzere yazan bir özellik gösterir. Bu yazım Blanchot'nun *felaket yazısına* (*The Writing of the Disaster*) başvuran; Beckett'in söz söyleyen, aynı hızla geri alan ve bir anlamda hiç yazmayan yazısı ve yine bu yazıda kendini gösteren Beckett karakterleriyle "dışarıya çıkmaya kalkışan" (AO, s. 2); Nietzsche'nin aforizmalarla yüklü, Blanchot'nun deyişiyle, parçalı yazısından (*fragmentary writing*)[16] geçen Deleuze'ün *yersiz-yurtsuzluğu*na –ki bu hal bizce dışarıya bile yerleşmeme anlamına gelir– uğrayan; Derrida'nın *karar verilemezliğ*inde duran; Barthes'ın yazıyı indirdiği "sıfır derecede" tutunamayan bir yazıya geçen; Foucault'nun "şimdiki zamana teşhis koyan"[17] yazısına da yer yer temas eden bir yazımı imlemektedir. Kısaca *yazım* dediğimiz şey, yazılar arasında onların söylemediklerini ve yazmadıklarını sessizliğe yazmaya çeviren yazıdır.

Yazının akıcılığında kendini gösteren böyle bir yolculuk da rastgeleliktedir. Öte yandan Blanchot'yu, Beckett'i ve diğerlerini belli bir yerde bırakmak sessizliğe –rastgele– yazmanın "yazılı" tek kuralıdır. Öyle ya da böyle ama hep dışarının da yer

15. Krş. "felaket, deneyimlenmeyen[dir]" WD, s. 7.
16. Bkz. IC, s. 151-170.
17. Bkz. Foucault, 2004b, s. 89.

yer dışında kalan düşünce henüz başlamamış bir düşüncedir. Her bir deneyim hali deneyimden çok Beckett'de gördüğümüz gibi bir dışarıyı deneyimlemeye kalkışma halidir. Hiç terk etmediğimiz sahneye dönecek olursak; boş alanın bir belirlenmişliği yoktur ve böylelikle her yer sahnedir. Her yer sahne dediğimizde ise dışarısı diye bir şeyin de olmadığı sonucuna ulaşılabilir.

İşte bu noktada çalışmanın bildiğimiz ve bilmediğimiz ayrımında bir kez daha durmak gerekir. Sessizlikte ayrımların kendisi belirleyici değil unutkandır. Bildiğimiz haliyle bir sessizlik olmadığı gibi bildiğimiz halde bir dışarısı da yoktur. Sahne, dışarının parçalı yazısından geçerken aynı zamanda bir adım geriye, dışarı deneyiminin aştığı felsefeye de uğrayacaktır. Bu felsefe bilgisi, esas olarak fenomenolojiden yana yazılacaktır. Neden fenomenoloji sorusuna yanıt verecek olursak; Dermot Moran'a göre "fenomenoloji bir dizi doktrinden çok genellikle bir görme biçimi (*a way of seeing*) olarak karakterize edilmektedir" (Moran & Mooney, 2006, s. 1). Ahmet Soysal da özne konusunda günümüzdeki en yetkin yaklaşımları fenomenoloji kökenli düşüncelerin bize verdiğini ileri sürmektedir (2011, s. 217).

Felsefeyi deyim yerindeyse öznenin görme biçimleriyle çoğaltan bir felsefe anlayışı Terry Eagleton'a göre felsefeyi ağırlığından kurtarabilme imkânına sahipti: "Felsefe, kavramlarla çok fazla, somut verilerle ise pek az ilgilenmişti: Bu yüzden de çok zayıf temeller üzerine istikrarsız, ağır mı ağır entellektüel sistemler kurmuştu. Fenomenoloji bizim tecrübelerimizle emin olabileceğimiz şeyleri kavrayıp, üstünde sahiden güvenilir bir bilginin inşa edilebileceği temeli döşeyebilirdi" (Eagleton, 2004, s. 80). Ne de olsa fenomenoloji, "bilimlerin tersine, şu ya da bu tikel bilgi biçimini değil, öncelikle her türlü bilgiyi mümkün kılan koşulları soruşturuyordu" (Eagleton, 2004, s. 80).

Felsefe sahnesine ise fenomenolojinin yerleşmesi söz konusu değildir. Foucault'ya göre fenomenoloji her ne kadar olayı düşünmeye yönelik bir felsefe olarak karşımıza çıksa da olayı anlama dönüştürerek olayı ıskalar ve yalnızca bilinç için an-

lam olduğu gerekçesiyle, olayı dışarıya ve öne ya da içeriye ve sonraya yerleştirir ve olayın yerini her zaman ben çemberine göre belirler.[18] Sahnede Blanchot, Deleuze ve diğerlerine "sanki geçerken değinilirken" sessizliğin fenomenolojiye uğraması olsa olsa sahnede geri bir adım olarak nitelendirilebilir.Ve bu "uğrama" da yazı tarafında değil; okuma tarafındadır.

> Fenomenoloji bir yandan bilinebilecek bir dünya olduğunu garanti ederken, bir yandan da insan öznesini merkeze koymuştur. Hatta bir öznellik bilimi vaat eder. Dünya benim koyutladığım yani "yöneldiğim" şeydir: Dünya benle ilişkisi içinde, benim bilincimle bağlantısı açısından ele alınmalıdır ve yanılgılara açık ampirik bir bilinç değil, aşkın bir bilinçtir bu. (Eagleton, 2004, s. 82)

Fenomenoloji ya da felsefe sahnesinde yer aldığı haliyle felsefenin sahnedeki belleği; "betimleyici bir felsefe"dir (Spiegelberg, 1982, s. 675). Boş Alanda ise fenomenolojik bakış açısının dışında yer alan ya da zamanla bu bakış açısının dışına çıkan düşünürlere uğrayan bir yazı söz konusudur. Yürüyüşün geri adımını da sessizliğin belleği olarak kendini gösteren fenomenoloji oluşturmaktadır.

Herbert Spiegelberg *Phenomenological Movement* başlıklı çalışmasında filozofuna göre değişen bir düşünme biçiminde iş bir metodoloji oluşturmaya geldiğinde fenomenolojik yöntemin belli başlı unsurlarının şu şekilde sıralanabileceğini öne sürmektedir:

1. Özel bir fenomeni soruşturmak
2. Genel özleri soruşturmak
3. Özler arasında temel ilişkileri yakalamak
4. Görünüm tarzlarını izlemek
5. Bilinçte fenomenin inşasını izlemek
6. Fenomenin varlığı konusunda şüpheci inanç
7. Fenomenin anlamını yorumlamak (1982, s. 682).

18. Bkz. Foucault, 2004c, s. 211-212.

Spiegelberg, ilk üç adımın fenomenolojik bakış açısını benimseyenlerin hepsinde görülürken diğer adımları benimseyenlerin sayıca daha az olduğunu belirtmiştir (1982, s. 682). Buradaki fenomenoloji ya da çalışmada yer aldığı haliyle yazının geri adımı, sessizliği fenomenolojik yönteme uygun olarak incelemez. Ne de olsa bellek ne sahneye gelir ne de sahne(de)dir. "Fenomenoloji sessizlikte başlar"sa (Spiegelberg, 1982, s. 693) da bu başlama sessizliğe yazmanın yeri değildir.

Felsefe Sahnesinde yöntem, sahneyi adımlamaktan ibarettir. Bu doğrultuda çalışma ne "özneyi her türlü anlamın kaynağı ve kökeni" (Eagleton, 2004, s. 83) olarak gören fenomenolojide ne de öznesiz dışarıda durur. Sessizlik yazımı dışarıda dışarıya çıkmaya kalkışmakla ifade edilebilir ki bu da içeriye bir geri dönüş değildir.

Edebiyat. Sessizlik yazımında felsefeleşen bir edebiyat söz konusudur. Edebiyat hem bilinen hem de bilinmeyen sessizliği açığa çıkarma özelliği taşır.

> Edebiyat, söylediği şeyi söylemediğini gayet iyi bildiğimiz bir tür dil değilse nedir? Çünkü eğer edebiyat söylemek istediği şeyi söylüyor olsaydı, basitçe, "Markiz saat beşte çıktı..." derdi. İyi bilmekteyiz ki, edebiyat bunu demez, dolayısıyla edebiyatın, kendi üstüne katlanmış, söylediği şeyden başka bir şey söylemek isteyen ikinci bir dil olduğunu bilmekteyiz; alttaki bu diğer dilin ne olduğu bilinmemektedir, bilinen tek şey, romanı okuduktan sonra, bunun ne anlama geldiğini, yazarın söylemek istediği şeyi neye bağlı olarak, hangi yasalarla söylediğini keşfetmiş olmanız gerekir; metnin hem yorumunu hem de göstergebilimini yapmış olmanız gerekir. (Foucault, 2004a, s. 25)

Battaille'a göre ise "edebiyat ya her şeyin özüdür ya da hiçbir şey"dir (Bataille, 2004, s. 12). Her şey ve hiçbir şey olma noktasında edebiyat, iletişime benzer ve hatta Bataille'a göre "edebiyat iletişimdir. Egemen bir yazardan yola çıkar ve tek başına olan okurun olası tutsaklarını aşarak egemen insanlığa hitap eder. (...) yazar kendisini reddeder, eserine sahip çıkmak için kendi özgüllüğünü reddeder, okuma eylemine sahip çıkmak için okurların özgüllüğünü reddeder" (Bataille, 2004, s.

154). Ancak yine de "edebiyat her zaman kullandığımız 'sıradan' dilden farklı 'özel' bir dildir" (Eagleton, 2004, s. 20). Özel dil, bilinmeyen bir yere varabilir.

Sessizlikte edebiyat üzerine yazmak, edebiyatı edebiyatın dışında kullanmak anlamına gelir. Edebi metin yerine metindeki bir karakterin (örneğin *Karanlık Thomas*), bir anın ve bir uzamın sahneden geçişi söz konusudur. Önemli olan edebiyatı çözümlemek değil; sessizlikte sahnelemektir.

Sanat. Kelime olarak sanat. Susan Sontag'a göre sessizlik bir karar, bir ceza ya da izleyicinin deneyimi olarak sanatta yerini alır.[19] Sanatçının susup sanatının konuştuğu yerde sessizliğin bir ideali, gösterimi, esrimesi ya da deliliği mevcuttur. Yaratmak, felsefede veya iletişimde "absürd"; sanatta "doğal"dır. Yine de sanat, sessizlik diye bildiğimiz sessizliğin dışavurduğu yerdir. O yüzden sanatı sahneye dahil etmedeki yöntemde, edebiyatta olduğu gibi bir parçalılık ön plandadır. Tek bir tablodan, bir şiirden, sahnelenmiş bir oyunun belli bir yerinden söz etmek; sessizliği giderek sanattan çekip çıkarmak haline gelecektir.

İletişim. İletişimi de şimdilik sessizliğin yorumuyla birlikte düşünecek olursak, Foucault'nun da belirttiği gibi "yorum ancak eğer dil varsa yapılabilir" (2001, s. 129). "Bilmek (...) konuşmak" (Foucault, 2001, s. 140) ve "bilginin ilk görevi sessiz işaretleri konuşturmak" (Foucault, 2001, s. 142) ise, sessizlik nasıl anlatılabilir? Bu sorunun yanıtı bu çalışmada yoktur; çünkü sessizlik tam da bu yanıt yokluğunda yazımın sahneye çıkmasını imler. Sahne de bir yazma denemesine sahnedir.

Bu çalışmada felsefe, edebiyat, sanat ve iletişim –sessizlik bilgisiyle yerleştiğinde– yazıyla "yoktur". Yine de felsefe, edebiyat, sanat ve iletişim –sessizliği sahnelemeye ya da sessizliğe yazmaya yerleşmediğinde– yazıyla "vardır". Başka bir deyişle, felsefe, edebiyat, sanat ve iletişim yok yere yazıdadır ve bildiğimiz gibi de değildir.

19. Bkz. Sontag, 1994, s. 9.

1.3. Sessizliğin Sözleşmesine Karşı Sessizliğin Rastgeleliği

> Yalnız söz üzerine bu kadar çok söz! Ah Pythagoras, bu gürültüyü sen susturabilirsin!
>
> (Montaigne, 2006, s. 221)

> Söz ışıktır çünkü söz sayesinde insan oturur, hareket eder, işini görür ve eski durumuna döner. O yüzden, ey kral, bir kimse kendisi algılayamıyorsa yükselen sesin bulunduğu tarafa doğru yönelir.
>
> (*Brihadāranyaka Upanishad*, 2008, s. 53)

> En zengin olana selam, söze selam!
>
> (*Brihadāranyaka Upanishad*, 2008, s. 79)

Söz ya çoktur ya da azdır ama hep vardır. Martin Heidegger'e göre "Dasein, yani insanın varlığı, hem alelade hem de felsefi 'tanımı' itibariyle *zoon logon ekhon* olarak, yani varlığı özsel olarak 'konuşabilmek'le belirlenmiş olan canlı, şeklinde tarif edilmiştir" (Heidegger, 2008, s. 26). Ama bu tarif bizi söze götürmez. Sözle bir varlık belirtisi gösterdiğimizi varsayarız ve bu öyle bir varsayımdır ki dile getirilmez. Sessizlik –söz-olmayan– ise henüz görünür bir halde değildir. İnsanın kendisi söze sığ(ın) dığında sessizlik insandan arta kalandır. Artık insan sessizliğe sığ(ın)dığı yerden bakacaktır.

Sözden önce "ses vermek" gerekir. "En önemli ses" Jacques Ellul'a göre sözdür: "O [konuşulan söz], bizi diğer bir boyuta sokar: diğer varlıklarla, diğer insanlarla ilişkiye. Söz, hususi surette, bizi başka her şeyden ayıran insani sestir" (1998, s. 31). Söz olmadan sese gelince, "bir ses asla kendi başına açık ve basit değildir. O daima kendisiyle birlikte sorular getirir" (1998, s. 30). Ses, tek başına Walter J. Ong'un da dikkatini çekmiştir: "Ses ancak varlığını yitirirken işitilir. Yalnız yok olabilir değil, özünde geçicidir ve geçici niteliğiyle duyulur (...) Sesi durdurup sese hâkim olmak mümkün değildir. (...) Sesin akışını durdurursam, sessizlikten başka bir şey kalmaz" (Ong, 1999, s. 47). Sessizlik,

hem sesin olmadığı yerdedir hem de varlığını yitirirken işitildiği için bir anlamda ses diye bilinir.

Sessizlik söze benzetilmiştir. Böylelikle halleri betimlenebilir ya da belirtilebilir. Nedenleri açığa çıkarılabilir. Belki çözümlenir diye incelenebilir. Düşüncenin kendisi olabilir. Hatta bu sessizlik, Auguste Rodin'in *Düşünen Adam* heykelinde olduğu gibi gösterilebilir. Dile gelince bozulur ya da dil içinde başlı başına bir dil olur. Olmadık yerde ve olmadık zamanda bitiverir. Aslında olmazsa olmaz diye bir şey de yoktur. Ve sessizlik böylece bildiğimiz gibi sürmeye devam eder. Sessizliğin sürekliliğinden söz haline geliş olarak söz edilebilir.

Sözün sessizliğe katılması karşısında sessizliğin rastgele halini öne sürelim. Rastgele, sözlük anlamının belirttiği gibi sıfat halinde "herhangi bir, gelişigüzel"; zarf halinde "seçmeden, iyisini kötüsünü ayırmadan, gelişigüzel, lalettayin"dir. Ünlem olarak; "'işiniz rast gitsin' anlamında kullanılan iyi dilek sözü"dür (*Türkçe Sözlük*, 1988). Rastgelelik; sözlük anlamına yaraşır bir biçimde seçmediği gibi hiçbir nedeni de aramayacaktır. Sessizlik böylelikle, yani rastgele diye, neden'e karşı duracaktır.

Sessizliğin rastgele halinden önce de belirli bir yerden, sözün iz bırakmadığı yerden geçmek gerekecektir. Ong'a göre "sözün ne odak noktası ne bir izi (...) ne de ağızdan çıkmasıyla vardığı yer arasında elle tutulur bir yörüngesi vardır. Kelimeler başlı başına bir olay, bir eylemdir" (1999, s. 46). Söz, iz bırakmadığı için sessizliğe benzetilmektedir. Sessizliğin rastgeleliğinin karşısında rastgele bir benzerlik durur. Rastgelelikler birbirine benzemez. Her rastgelelik, sessizliğin rastgeleliği değildir. Başka bir deyişle, sessizliği söze benzetirken başvurulan rastgelelikle sessizliğin rastgeleliği birbirine karıştırılmamalıdır.

Çağrışımlarla yüklü bir söz ve yine çağrışımlarla yüklü bir sessizlik, söz ile sessizliğin benzerliğini imlemenin bir yoludur. Sessizlikle söz arasında benzerlik kurmak sessizliğin ne'liğini kavramanın ya da açmanın imkânını sunar. Söze benzetmenin rastgeleliğini bir örnekle somutlaştıracak olursak; benzerlik, Foucault'ya göre "dünyanın üslubu" içinde yer almaktadır. *Keli-*

meler ve Şeyler,[20] Batı kültüründe on altıncı yüzyılın sonuna kadar yapıcı bir rol oynayan benzerliğin başlıca dört biçimini ayırt etmektedir: *Convenientia*; *aemulatio* (Rekabet); *k*ıyas ve *sempati*.[21] Sessizlik ve sözün benzerliği bu dört biçimde de ifade edilebilir:

Convenientia'nın "mekân içinde 'yakından yakına'" (Foucault, 2001, s. 47) benzerliğine uygun bir biçimde sessizlik, konuşmadaki eslerdir, "bağlaşma ve ayarlanma düzleminde" (Foucault, 2001, s. 47) sözle beraberdir. Sessizlik olmayan bir yerde değildir; olduğu yerde yani sözdedir. "Benzerliğin ve mekânın sağladığı bağlantıyla, benzeri komşu kılan ve yakınları özümleyen bu yakınlığın gücüyle, dünya kendi kendine zincirlenmektedir" (Foucault, 2001, s. 47-48). Foucault, *convenientia*'yı yeryüzünde ne kadar hayvan veyahut doğa veya insan tarafından üretilmiş nesne varsa, denizde de o kadar balık vardır,[22] diyerek açıklar. Sessizliğin söze yakınlığı *convenientia*'nın yakınlığını fazlasıyla yakından kullanmaya benzemektedir. Yeryüzünde ne kadar söz varsa o kadar sessizlik vardır. Sessizliğin bir çeşitliliği varsa bu, onun söze benzemesinden ileri gelmektedir diye bilinir.

Convenientia halinde sessizlik, *sözler arasılığın* (diyaloğun) bir parçasıdır. Heidegger'e göre "söz anlaşılabilirliğin dile gelişidir" (2008, s. 170). Bu nedenle söze benzemek yetmez; sessizliğin anlamla söz edilebilir bir yakınlığının olması gerekmektedir. Başka bir deyişle, o anlaşılabilir olmak için söze yakın olmalıdır. Bakhtin, anlamla olan ilişkiyi daima diyalojik bulur hatta anlamanın kendisinin de diyalojik olduğunu öne sürer (Bakhtin, 2001, s. 357). Sessizlik de sözle diyalog halinde olmalıdır; hatta onun kendi başına bir dil olduğunu kabul etsek bile, o –belli belirsiz ve bu haliyle de sessiz– bir diyalog olmak zorundadır ya da hiç değilse sessizlik, sözün kendisini hatırlatmalıdır. Sözün özü, sessizlik konuştuğunda anlamı; konuşmadığında ise "anlayışı" dile getirendir: "Hep-beraber-söyleşmek sırasında sükût edenler, 'anlayışlılığı' belki de daha sahih biçimde gösterenler-

20. Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılınçbay, İmge Yay., 1994. (y.h.n.)

21. Bkz. Foucault, 2001, s. 45-56.

22. Bkz. 2001, s. 47.

dir, yani onlar sözcükleri bitmek tükenmek bilmeyenlere kıyasla daha geniş bir anlayış geliştirebilenlerdir" (Heidegger, 2008, s. 173-174). Yine yeryüzünde ne kadar sessizlik varsa o kadar anlayış bulunmaktadır, diye bilinir.

Benzerliğin bir diğer biçimi olan *aemulatio*'nun içinde "yansımaya ve aynaya ilişkin bir şey vardır" (Foucault, 2001, s. 48). Foucault, Paracelsus'un "dünyanın bu temelli ikileşmesini, ikizlerin görüntüsüyle [kıyasladığını]" hatırlatarak, rekabetin, "zıtlaştırdığı iki figürü birbirinin karşısında hareketsiz [bırakmadığını]" belirtmiştir (2001, s. 49). Sessizlik ve söz birbirleriyle *aemulatio*'nun anlamını yansıtan bir rekabet halindedir. Söz konusu rekabeti *sözleşen / sözleşmiş sessizlik* ya da *sessizleşen söz* olarak da düşünmek mümkündür.

Sessizliği bilmek *sözleşen sessizlik*'le mümkündür. Karşısında biz "[sessiz-B.C] bir kelime tarafından gözleniyor olmadaki bütün acayipliği fark [ederiz]" (KT, s. 23). *Sözleşen sessizlik* yer yer Maurice Blanchot'un "anlam ifade etmeyen" (KT, s. 79) *Karanlık Thomas*'ı gibidir. Peki o kendini gösterdiğinde neye benzer? *Strings*/İpler'de (Klarlund, 2004) ağızlarını açmaksızın konuşan kuklalara benzer. Rastgelemeyen bir rastgelelik ki bu sessizliğin rastgeleleliği değildir. Ağzın konuşmamak için, akıcı bir biçimde sarf ettiği o kapalılığa meydan okuyarak konuşmak; konuşmayan her şeyde bir *ağız aramak* ve nihayet her şeyde bir *ağız bulmak* söz konusudur. Eduardo Galeano'nun deyişiyle, "kelimelerin kaçmasından [korkmak]" eklenmeli bu ağıza?[23] İpler, bütün anlattıklarının dışında söze dönüşen bir sessizliğin gösterimidir.

Sözleşen sessizlikte söz, sessizliği bir çeşit dil haline getirmektedir. Bu sözleşme, bu metinde daha önce de yinelenen "dilin öncelikle sessizlikten oluştuğunu anlamadıkça büyüleyici bir olgu olan dilin kendisini de anlayamayız" (Gasset'ten aktaran Baç & Güneş, 2002, s. 154, *n4*) sözüyle uyum içindedir. John Zerzan da "sessizliğin, sessizlik olarak, konuşmasına izin vermemiz gerekir. Hâlâ oldukça sık konuşur, buna karşın, kelimelerden daha sesli konuşur" (Zerzan, 2007) dediğinde "bırak

23. Bkz. Galeano, 2006, s. 107.

sessizlik konuşsun" demek, sessizliği değil sözü konuşturacaktır. Dikkat edilmesi gereken sessizlik diye bilinenin başka bir söz oluşudur. *Sözleşmiş bir sessizlik*, "gürültülü"dür; çünkü kendisini açıklama derdindedir.

*Sessizleşen söz*e gelince, bu mümkün olduğunca az söz kullanmayı içermekten anlamın kendisini yitirmeye kadar gidebilir. *Sessizleşen söz*de; belirsizlik söz edilebilir bir haldedir. Yeri geldiğinde ne diyeceğimizi bilememek de sessizleştirir. A. de Saint-Exupéry, yaratmaktan kendisini peşinen yılgıya düşüren şeyin ne diyeceğini bilememek olduğunu söyler. Bu nedenle *Günlük Notlar*'ında[24] ne diyeceğini bilmez bir halde, "bir dil türetmeliyim kendime" (1975, s. 60) diye yazar. *Sessizleşen söz* mutlak sessizlik dediklerine de çıkabilir. *Günlük Notlar*'ın dile getirmek istediği o varolmayan dili (oluşturmak, yaratmak ya da uydurmak için) türetmek; kimsenin anlayamayacağı bir şekilde konuşmak, konuşmanın kendisini taklit etmek ya da konuşur gibi yapmak; belki J.C. Scott'ın belirttiği gibi iktidarın karşısında bir direniş gösterisi olarak konuşmaksızın ses çıkarmak, homurdanmak ya da mırıldanmak ya da öylece durup "aptalı oynamak";[25] kalem ses çıkartmıyormuş gibi veya klavyenin tıkırtısı duyulmuyormuş gibi yazmak; yazıyı *sessize almak*; sessizliği yazıy(l)a çekmek (sessizliği yazmamak); konuşmamayı, sessizlik sanmak vb *sessizleşen söz*ün örnekleridir. Unutulmaması gereken nokta, başka bir dil de türetilmek istense vazgeçilen dil gibi bir dilin aranmasıdır. Dilden vazgeçip dile koşmak, önce dil gibi olur sonra da dil olur. Burada da her şeye rağmen söze benzetme söz konusudur. "Deneysel şiir"in[26] adına atıfta bulunarak, buna "deneysel söz"

24. Saint-Exupéry, *Günlük Notlar*, Çev. Ceyda Eskin, Yankı Yay., 1975. (y.h.n.)
25. Bkz. Scott, 1995, s. 183- 186.
26. Deneysel Şiir (*Experimental Poetry*) bildiğimiz anlamda şiir olmayışıyla dikkati çeken (post)modernist bir şiir türüdür, Bkz. <http://www.textetc.com/modernist/experimental-poetry.html>. Örnekler için deneysel şiir arşivine <http://www.writewords.org.uk/archive/> de bakılabilir. Ayrıca Necmiye Alpay'ın "deneysel şiir" "görsel şiir" "işitsel şiir" "somut şiir" vb adlarla nitelenen şiirlerle ilgili "Söz ve Şiir" başlıklı yazısı, deneysel şiirin Türkiye'deki temsilcilerini ve bu şiir türüyle ilgili Türkiye'de yayınlanan bazı çalışmaları kısaca tanıtmaktadır. (Bkz. Alpay, 2008)

adını verebiliriz. Kısaca, söz olmasın da ne olursa olsun ya da söz demeden başka bir söz olsun *sessizleşen söz*dür.

Aemulatio'dan sonraki benzerlik biçimi kıyas'tır. Foucault'ya göre "kıyas, tıpkı *aemulatio* gibi, benzerliklerin mekân içindeki harika çarpışmalarını sağlamaktadır; ama *convenientia* gibi, ayarlamalar, bağlar ve eklemlerden söz etmektedir" (2001, s. 51). *Kelimeler ve Şeyler*'e bakılırsa kıyasın "gücü muazzamdır çünkü ele aldığı benzerlikler, bizatihi şeylerin görünen ve kitlesel benzerlikleri değildir; ilişkilerin daha ince benzerliklerinin bulunması onun için yeterlidir. Böylece yükü hafiflemiş olarak, aynı bir noktadan itibaren, belirsiz sayıda akrabalık kurabilir" (2001, s. 51). Foucault, bir kıyasın kendi üzerinde tersine de dönebileceğini belirterek; çokdeğerliliğin de tersine dönebilirlik gibi kıyasa evrensel bir uygulanma alanı sağladığını Crollius'a atıfla, insanı örnek göstererek anlatmıştır:

> Her bir yönden geçilen mekânın içinde ayrıcalıklı bir nokta vardır: burası kıyasa doymuştur (...) ve ilişkiler buradan geçerken, bozulmaksızın tersine dönebilir. Bu nokta insandır; insan hayvanlarla ve bitkilerle olduğu gibi, yeryüzüyle, madenlerle, mağaralardaki sarkıtlarla veya fırtınalarda olduğu gibi, gökyüzüyle de oran içindedir. Dünyanın güçlerinin arasına dikilmiş olarak, gök kubbeyle ilişki halindedir (...); fakat o bütün bu ilişkileri terazilendirmektedir ve bunlar, insan denilen hayvan ile üzerinde yaşadığı yeryüzü arasındaki kıyasta, benzeri bir şekilde bulunmaktadır (...) İnsan vücudu, her zaman bir evren atlasının mümkün yarısıdır. (Foucault, 2001, s. 52)

Kıyasın içinde ister istemez karşılaştırılanlar arasında tercihte bulunmak söz konusudur; çünkü kıyas, seçer. Benzerliğin üçüncü halinde sessizlik; sözlük anlamına uygun bir biçimde "ses çıkarmayan"dır; söz de bildiğimiz haliyle konuşmadır. Kıyasın kendisinde sessizlik sözle ve söz sessizlikle oran içindedir ve burada kıyas tercihte bulunmayan bir haldedir.

Söz konusu "yorumsuz" karşılaştırmayı, "direniş" kavramını örnek göstererek açıklamak mümkündür. Bu kavram da rastgeleliğe denk düşen bir rastgelelikle seçilmiştir. Direniş, bilindiği

gibi salt konuşarak ya da sessiz kalarak olmaz. Ancak "yüksek sesli" bir direniş gösterme talebi en çok sessiz kalmaya direnecektir. Olan karşılaştırmanın diğer tarafına olur; sessiz bir direniş, sesli bir direnişten daha çok "ses getirmek" için tercih edilir. Sessiz direniş, kıyas sayesinde coşkulu bir direnişe benzemektedir ve o, "sesli" direnişle *oran içindedir*. Sessiz direniş nihayetinde direniş diye adlandırılmak ve diğerine benzemek için ses getirmelidir. Peki direnişten başka bir kavram direniş gibi bir örnek olabilir mi? Rastgelelikte *oran içinde* bir örnek yakalandığı sürece başka örnekler aramak gereksizdir. Fazla "düşünmek" denk düşen örneği yani direnişi gölgeleyebilir. Bu da en çok olmayan bir biçimde kavranmaya çalışılan sessizliğe aykırıdır. Sessizlik bu şekilde söze benzetilir bir kere ve kıyas söz konusu olduğunda sessizlikte ses yükselecektir.

Foucault'nun anlattığı dördüncü benzerlik biçimi ise *sempati*dir:

> Sempati *Aynı*'nın o kadar güçlü ve ısrarlı bir halidir ki, benzer'in biçimlerinden biri olmakla yetinmemektedir; özümleme, şeyleri birbirlerine özdeş kılma, onları karıştırma, bireyselliklerini kaybettirme gibi tehlikeli bir güce sahiptir – demek ki, onları oldukları şeye yabancı kılabilmektedir–. Sempati dönüştürür. Bozar ama bunu özdeş'in yönünde yapar; öylesine ki, eğer gücü dengelemeseydi, dünya tek bir noktaya, türdeş bir kitleye, Aynı'nın asık suratına indirgenmiş olurdu. (Porta'dan aktaran Foucault, 2001, s. 54)

Sempatiyle söz ve sessizlik yer değiştirmektedir. Bu yer değiştirme hali sözün söz; sessizliğin de sessizlik olarak kalmasını engelleyebilirdi; eğer *antipati* olmasaydı. Düşüncenin esnekliği, sessizliğin esnekliğine aykırıdır. Sempatinin "ikiz çehresi" olan "antipati, şeyleri soyutlanmışlıkları içinde tutar ve özümlenmeyi engeller; her türü kendi inatçı farklılığının ve olduğu şey olarak sürme eğiliminin içine kapatır" (2001, s. 54-55). Sempatinin bir diğer benzerlik biçimi kıyastan farklılığı, onun benzerliğe bir yere kadar tahammül göstermesidir. Başka bir deyişle, fazla esnemenin lüzumu yoktur.

Söze benzetilen sessizliklerin dışında söze ait sessizlikleri de göz önünde bulundurmak gerekir. Sözün sessizliği, sessizlik kavramının dışında sözün "söz gibi" olmamasından ileri gelmektedir. Ellul'un *Sözün Düşüşü,*[27] sözün nasıl sustuğuna bir örnek teşkil etmektedir: "Hiçbir şey söylemeksizin konuşma alışkanlığı, bir kanser gibi sözü yiyip bitirmiştir (...) Bu günlerde, hiçbir şey söylemeksizin konuşuyoruz; yalnızca gevezelik ediyoruz" (1998, s. 191). Sözün söz olmaktan çıkması sessizliğe yorulabilir. Sözün susuşu; birçok sözü de beraberinde getirmesine rağmen sözde bir sessizlik bulmak; Kierkegaard'ın "sessizliklerin en kesini susmak değil, konuşmaktır" (Kierkegaard'dan aktaran Camus, 2006, s. 35) sözünü imlemektedir. Söz, sessizliğe benzemeksizin susabilir mi ya da söz sessizlik olmadan bitebilir mi? Konuşmanın sorulara cevabı –benzerlik olduğu sürece– boş konuşmaktan ibaret kalacaktır. Öte yandan bu sorulara cevap aranmaksızın da boş konuşmak mümkündür. Ne de olsa "söz, söz değil artık: gürültü, dedikodu, itiraf, ifşaat; iftira, ispiyon, ironi, parodi... her türlü sahici ilişki ihtimalini ortadan kaldıracak kadar aşırı-gerçek bu nedenle de sahte bir söylem manzumesi" (Ergüden, 2008, s. 51). Söz, hem gevezedir hem de "sözcükler her zaman yalan söyler" (de Certeau'dan aktaran Scott, 1995, s. 108) diye güvenilmezdir. Sessizlik gerçeği gizleyen söz haline bir anda gelir.

Söz bir kere alaşağı edilince geriye dönüş zor görünmektedir. Peki söz düştü diye bunca ses niye? Sözün önemi Foucault'ya göre sözün, ölüme meydan okur yanından ileri gelmektedir:

> Ölümsüz olmak için konuşmanın uzun yıllar (...) bugün bize yabancı gelen bir anlamı oldu (...) her yapıt sonsuz Söz'ün hükümranlığını yeniden kurduğu bir sessizlik içinde tamamlanmak, orada susmak için yapılmıştı. Yapıt içinde, dil kendisini ölüme karşı bu görünmez sözle korudu, kendini erkenden kendi üstüne kapanmış yansımasına dönüştürdüğü tüm zamanlardan önce ve sonraki bu sözle. (2006c, s. 77-78)

27. Jacgues Ellul, *Sözün Düşüşü*, Çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yay., 2004. (y.h.n.)

Foucault sessizliği bir sözün yazıldığı yerde bırakmaktadır. Söze değer olan "sonsuza giden dil"dir. Sözün benzersizliği Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ında[28] da belirgindir. Söz etme sırasında dile getirilebilene anlam diyen Heidegger, sözün açıkça-dile-getirilmişliğine de dil demektedir.[29] Heidegger'den yola çıkarak diyebiliriz ki dile getirilebildiği anda anlam vardır. "İnsan söz söyleyen bir varolan olarak kendini aleniyete taşır, yani kendini gösterir" (Heidegger, 2008, s. 174). Söz, kendini göstermenin bir yolu olduğu için bunca söze değerdir. Söz böyle diye vardır. Sessizliğin süregelen incelemelerinde ise söz böyle diye söze benzemek vardır.

Sessizlik, ne olursa olsun, konuşmanın içinde kalmaktadır. Foucault'nun, "akıl-olmayan" delilik kavrayışı, söze benzetilen sessizliği anlamlandırmada yol göstericidir. Şöyle ki: Foucault'ya göre, "aklın inkârı demek olan deliliğin, kendi hakkında söyleyebileceği tek şey sadece akıldır. Kısacası delilik, akıl-olmayan olduğu sürece, delilik üzerinde rasyonel bir hâkimiyet her zaman mümkündür ve gereklidir" (Foucault'dan aktaran Bernauer, 2005, s. 86-87). Buradaki söze benzetilen sessizlik için de aynı şey söylenebilir: *Sözün inkârı demek olan sessizliğin kendi hakkında söyleyebileceği tek şey sadece sözdür. Kısacası sessizlik, söze benzetildiği sürece sessizlik üzerinde "geveze" bir hâkimiyet her zaman mümkündür.* Ayrıca "sessizlik asla karşıtını [sözü] imlemeyi bırakmaz" (Sontag, 1994, s. 11). Her yerde sözle karşılaşmak ya da "söze karışmak" sessizliği sessizlikten çıkarmaktır.

Martin Heidegger'e göre sessizlik, sözün yokluğundan çok sözle beraberdir. Bir başka deyişle, *Varlık ve Zaman*'ın sessizliği sözden ayrı değildir. Heidegger hem sessizliğe bir değer atfeder ve onu "ketum" olandan ayırır hem de açımlanımışlığın yolunu sözden geçirir.[30] "Dasein dile sahip" (2008, s. 174) diye sükût dildedir:

28. Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten, Agora Yay., İstanbul 2008. (y.h.n.)
29. Bkz. 2008, s. 170.
30. Bkz. Heidegger, 2008, s. 174-190.

> Söz söylemenin başka bir özsel imkânı da yine aynı eksistensiyal temele sahiptir: sükût. (...) Çok konuşma perdeler ve anlaşılacak olanı sözde sarihliğe taşır, yani önemsizliğin anlayışsızlığına götürür. Öte yandan sükût etmek, ketum olmak demek değildir. Zira keturn "konuşma" eğilimindedir. (...) Ketumda olduğu gibi, doğası gereği az konuşma alışkanlığına sahip olan birisi de sükût ettiğini ve edebildiğini gösterebilme imkânından mahrumdur. Asla bir şey söylemeyen birisi, belirli bir anda sükût edebilme kabiliyetinde değildir. Sadece sahici söz söyleme içinde sahih sükût mümkündür. Sükût edebilmek için, Dasein'ın söyleyecek bir şeyleri olması lazımdır, yani o, kendisine ilişkin sahih ve zengin bir açımlanmışlığa sahip olmalıdır. (Heidegger, 2008, s. 173-174)

Sessizliğin bile söz gibi dile getirilişinde sözün insanı "yaşar duruma [getirmesi]" (Ellul, 1998, s. 39) yatmaktadır. Heidegger'in "varlık anlayışı" da bu noktada yol göstericidir: "Dasein varolmak suretiyle kendini kendi varlığı içinde açımlamaktadır. Söz konusu açımlanmışlığın varlık minvalini tesis edenlerse bulunuş ve anlamadır" (2008, s.192). Heidegger ve Ellul'un söz hakkında birbirlerini çağıran yaklaşımları vardır. Sözün varlığı kendi varlığımızı açığa çıkarmaktadır. "Konuşma temelde bulunuştur (presence). (...) Söz konuşulur konuşulmaz, onu tekrar ele geçirmedikçe varolmayı durdurur. Söz, konuşulmadan önce, beni bir bekleme durumuna, arzuyla beklediğim bir geleceğe yerleştirir. Söz, kendi başına varolmaz. Yalnızca onu konuşan ve onu yeniden ele geçiren biri üzerindeki etkisiyle varolmayı sürdürür." (Ellul, 1998, s. 32)

Sözü imajın belirliliğinin tam karşısına yerleştiren Ellul'a göre de "Dil, Söz'dür. Söz belirsizdir" (1998, s. 35). Ellul'un sözü aslında "her bir söze yalnızca tek bir anlamı bulunan bir deli gömleği [giydirmemek]" (1998, s. 35) için belirsizdir. Ellul bunca söze övgünün ardından sessizliğe sözde bir muamma olarak yer açmaktadır. Sessizliğin muammasıyla karşılaşan Ellul der ki:

> Bu muamma, söylemin doldurduğu bir şey anlamında sessizlik değil, söylemdeki bir kırılma [bir gedik] olarak sessizliktir! Diğer kişinin anlaşılması güç, tedirgin edici, keyif bozucu sessizliği, beklediğim için

> bir rahatsızlık kaynağıdır. Ondan bir cevap, bir açıklama ya da bir ifade beklerim. O, sessizliğe gömülür ve artık beni kendisine göre nereye yerleştirdiğini veya nasıl yerleştirdiğini bilemem. (...) kendimi, konuşma kesildiğinde beni unutturan bir muamma ile karşı karşıya bulurum. Sözlerin beklentisi içindeyimdir fakat bu sessizlik sözde, konuşulmamışı oluşturan bir gedik yaratır. O, işitilmeyeceği gibi, ortadan kaldırılamaz da. Böylece her durumda söz, muamma ile ilişkilidir. O bizi açıklar ve muammadan kurtarır. Mitos ile logos'un birbirine uygun düşmesinin bir nedeni vardır. (1998, s. 43-44)

Sessizlik, Foucault'nun düşüncesine baktığımızda yüzleştiğimiz kavramlarla özellikle delilik sandığımız şeyle ikame edilebilir bir haldedir. Öte yandan Jacques Ellul'da sessizlik, sözü imajın onu attığı yerden kaldırma çabasına belli belirsiz bir "muamma" olarak eşlik etmektedir. Heidegger'e geldiğimizde Dasein'ı Dasein yapan dile katılır ya da ona eşlik eder. Sessizlik nihayetinde karşısında ne diyeceğimizi bilemediğimiz için belirsizdir. Onu incelemek soyuttur ve bütün elle tutulur somutlaştırmalara direnmektedir. Sonuçta o bizi öyle bir noktaya getirir ki Camus'nün "dünya hiçbir zaman sessiz değildir; susuşu bile, bizim kavrayamadığımız titreşimlere göre, hep aynı notaları yineler" (Camus, 1975, s. 280) dediği gibi aslında yoktur bile dedirtebilir.

Sessizliğin dilde yitirilmesi olsa olsa kelimelerin yitirildiği bir hastalık olan afaziyle özdeşleşebilir. Afazi ya da söz yitimi söze ait bir hastalıktır. Sessizliğin afazisi ya da sessizliğin mevcut halde incelenmesi ise sessizlikte (bir nevi konuşmada) sessizliği yitirmek anlamına gelecektir. Sessizlik bilindiği halde sözün hastalıklarına bile sızar ve onların bir parçası haline geliverir. O iyi halde sözlerin beklentisi; kötü halde ise en çok sözün bir hastalığı olabilir. O, söze benzetildiği sürece sözün yitirilişini bile sahiplenecektir.

Dünya içinde olmak söze karışmayı zorunlu kılmaktadır. "Dasein dünya-içinde-varolmak demek olduğundan, söz söyleyen bir içinde-var-olmaklık olarak Dasein zaten kendini hep dile getiriyor olmaktadır" (Heidegger, 2008, s. 174). Dasein'ı di-

linden etmek, sessizliği açmaktır. Sessizliği dilsiz bırakmak "söz etme sırasında dile getirilebilene anlam" (Heidegger, 2008, s. 170) dediğimiz sürece anlamı da susturacaktır. Aksi bir durumda yani sessizlik dil içinde kaldığı sürece o, sözün anlamlarını veya anlamsızlıklarını yineleyecektir.

Sözün benzersizliği onun sessiz kalmamasından ileri gelmektedir. Sessizliğin benzersizliği ise onun söze benzetildiği anları reddettiğimizde ortaya çıkacaktır. Bu durum benzetmenin olduğu yerde tuhaftır. Ve tuhaflık ifadeye gelmez. Bu nedenle bilmediğimiz sessizliğin yolu, şimdiye kadar bilinen sözden, geçip gitmeyi gerektirecektir.

Öte yandan sessizlik söze benzetildi diye gülünçtür. Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi*[31] adlı çalışmasında gülmenin "yıkıcı tarihi" üzerine bir inceleme yapmıştır. Gülme üzerine bir şey yazmanın zorluğu ile sessizliğe dair konuşmanın zorluğu arasında ne demek gerektiğini bilememekten ileri gelen bir benzerlik söz konusudur. Sanders'a göre "gülmenin tarihi son derece soyut, elle tutulmaz bir düzeyde sorgulamayı gerektirir, bu kitabın görevi de evrendeki en bol, görünmez, elle tutulmaz öğenin izinin sürülmesini gerektirir: Hava. Üstelik, gülmenin havası kendine özgü olduğu için, sorun daha da grift bir hal alır" (Sanders, 2001, s. 19).

Kahkahanın Zaferi elle tutulmayan gülmeyi, elle tutulur bir yerden yani kendi tarihinden -Batı Uygarlığı'nın başından- incelemeye başlar. Gülmenin tarihi, konuşmanın tarihiyle yarışır bir haldedir, kitap "başlangıçta söz vardı"ya karşı "başlangıçta Gülme vardı" (Sanders, 2001, s. 17) diye başlar. *Zoon logon ekhon* yani "herkes, bir şeye güler çünkü gülme, Aristoteles'in haklı olarak öne sürdüğü gibi, tipik bir insani etkinliktir" (2001, s. 24). Sanders, o coşkulu sesin yani kahkahanın izini sürerek sessizlikten ayrılsa da gülme, sessizliği başka türlü düşünebilmenin imkânlarını aralamaktadır. Bu noktada kitaptaki "tökezleme"yi ve Sanders'ın Wittgenstein'a dair tespitini örnek verebiliriz:

31. Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi, Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, Çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yay., 2001. (y.h.n.)

Barry Sanders, tökezleyen kişide özgürlüğü bulur. "Tökezleme, bir kukla-insanın değil, rahatlamış bir insanın beliriverme sine yol açar. Tökezleyen kişi, yumuşaklık ve süreklilik hareketlerini kırarak bir çatlak açar, toplumsallaşmış, uygar, düzenli yaşamlarımızın oluşturduğu sis perdesinin ötesini görmemizi sağlar" (2001, s. 27). Tökezleme ya da neredeyse düşme; sanılanın aksine beceriksizliği göstermez. William Blake'in de görebildiği gibi "her düşüş hareket dünyasının dışında kalır. Her düşüş 'özgür' bir düşüştür" (Sanders, 2001, s. 28). Tökezleme, bilinenin dışında başka türlü düşünebilmenin önündeki engelleri de ortadan kaldırmaya yarar. "Tökezleyen kişi, yürümenin gramerini görmemizi sağlar, tıpkı kekemenin konuşmanın gramerini görmemizi sağladığı gibi" (2001, s. 25).

Dilin sınırlarını "edebi" ya da "felsefi" bir biçimde zorlamak ya da Deleuze'un deyişiyle dilde "kekelemek" mümkündür ve denenmiştir.[32] Ayrıca "George Steiner'e göre, dile duyduğumuz güvenin sarsılması modern dönemin başlangıcını belirler" (George Steiner, *Real Presences*'den aktaran Sanders, 2001, s. 51). Bütün bu denemeler bilerek tökezlemektedir ve doğal değildir. Akıl baştayken tökezlemek; tutunduğu dili bırakmaksızın dile yeni bir sözü, yani sessizliği verir. Halbuki sessizliğe yazmak; dile benzerliğin dışında(n) "rastgele" tökezlemeyi gerektirir.

Tökezleme çabasının farkına varılması dilin komikliğini keşfetmekte zorlanmayacak ve *Kahkahanın Zaferi*'ne başka türlü bakacaktır. Barry Sanders, Saussure ve Wittgenstein'dan itibaren felsefecilerin dilin şakacı ve esprili yönüne işaret ettiklerini belirtmiştir:

> Dil, söz ile dünya arasında güvenilir bir süreklilik sağladığı izlenimini verir. Dilin doğasını araştırmak için bir ömür boyu sürdürdüğü çalışmalar Wittgenstein'ı bunun böyle olmadığı kanısına vardırmıştır; Wittgenstein, dili bir tökezleyici –bir topal- olarak görmeye başlamış ve umarsız yazgımız karşısında kahkahalarını tutamamıştır. Onun zorunlu olarak vardığı sonuca göre dil, yerine getirdiği öteki işlevleri yanında en çok betimlemek için büyük çaba gösterdiğimiz şey ile

32. Bkz. ECC, s. 107-115.

gerçekten olduğunu bildiğimiz şey arasındaki kopuşu kayda geçirir. *Felsefi Soruşturmalar*'ın sonunda Wittgenstein, insanlığımızın özünü en iyi yakalayan dilsel durum olarak sessizliği savunabiliyordu ancak –isteksizce ulaşılmış bir mistisizm. Onun sözleriyle, benliğimizin aklı başında olan kısmı "sessizliğini korur". Wittgenstein *Felsefi Soruşturmalar*'ı bir espriyle bitirir. "Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı." (2001, s. 50-51)

Kahkahanın Zaferi, Wittgenstein'da görülmemiş bir kahkaha görür. Dilin topallığını görmek gülünçtür. Ama görülmemiş kahkahayı görmek daha gülünçtür. Barry Sanders'da, "üzerine konuşulamayan konusunda susmayı" telkin ederek kahkahayı sessizliğe boğan Wittgenstein, yersiz espri yapan kişi gibidir. "Yıkıcılık" sessizlikte değil; gülmenin kendisinde vardır. Sessizlik *kahkahaya* espri yapmaya benzer; bu nedenle güldüremez, mi dersiniz?

Sanders'da kahkaha sözle mücadele eder, ondan üstündür: "Birisini gülerek alt etmek, birisini sözle alt etmekten çok daha yıkıcı, kamusal olarak çok daha aşağılayıcı ve çok daha kesindir (...) [Öte yandan] bir kahkaha daha kolay bir uzlaşmayı sağlar: Hiçbir sözün söylenmesine gerek yoktur; öteki kişinin de bunu gülerek geçiştirmesi olasılığı varlığını sürdürür" (2001, s. 52 *n39*). Sessizlik dile rakip olarak düşünüldüğünde gülme pekâlâ sözle olduğu gibi sessizlikle de yarışabilir. Özetle, Sanders'ın kahkahası ne yaptı? Gülmenin "dil-öncesi yaftamız" olduğunu belirterek onun bütün engelleri yıktığını söyledi. Böylelikle "dil-öncesi"ni gülme aldı. Gülmeyi sürdürmek mümkün hale geldi ve sessizlik dile benzetildiği sürece de kahkahaları burada zaptetmek güçleşti.

Şimdi sessizliği benzerlikten farklı düşünmek için Einstein'a anlatılan ve ünlü fizikçinin dinledikten sonra "düşünceyi düşünmeye" işaret ettiği o kısa öyküyü aktaralım:

> Bir fizikçi sahil boyunca yürürken, sıçratmaya çalışarak denize taş atan bir çocuk görmüş. Her taş bir ya da iki küçük sıçrayıştan fazla yapamıyormuş. Çocuk beş yaşlarında kadarmış ve fizikçi kendisinin de çocukken suya taş fırlattığını anımsamış. Ancak bu işi çok iyi yapar-

> mış. Böylece erişkin, çocuğa bunun nasıl yapıldığını göstermiş (...) sonra çocuk, "Evet, taşlar pek çok kez sıçrıyor. Ama benim yapmaya çalıştığımı bu değildi. Sizin taşlarınız suda yuvarlak daireler çiziyor. Ben benimkilere kare daireler çizdirmek istiyorum" demiş. Bu öyküyü, fizikçi onu Einstein'a anlatmış olduğu için biliyoruz. Einstein, genç dostu çocukla olan bu karşılaşmasını anlattığında, beklenmedik bir tepki göstermiş. "Onu kutladığımı ve taşları suda kare daireler çizmediği için endişelenmemesini söyleyin. Önemli olan düşünceyi düşünmektir" demiş. (Barba & Savarese, 2002, s. 231)

Sessizliği dilinden etmek, taşları suda kare daireler çizmesi için fırlatmaya benzemektedir. Rastgele benzerlik. Bu çeşit bir mücadele bile bir benzerliğe, kare daireler çizme gayretine, yaslanmaktadır. Halbuki sessizliği benzersiz bir biçimde sessizleştirmek gereklidir. Bu benzersizlik hali her şeyin göreceli olduğu bir hale bizi ulaştırabilir; belki de bu yüzden sessizlik sinir bozucudur. İnsanı aforizmalar üretmeye sürükler, halüsinasyonlara çağırır. Hayallere boğar. Soluksuz bırakır. Dolayısıyla havayla hiç işi olmadığı için gülemez ve güldüremez.

Benzerlikten ayrılan bir sessizlik kavrayışı hâlâ kendini göstermekten uzaktır. Öte yandan sessizliği kendi haline bırakmak kaçınılmaz olarak onu konuşturmakla sonuçlanmıştır. Bir başka deyişle sessizlik çoktan söze boğulmuştur. "Hiçbir şey demediği halde" onun dediğim dedik olduğunu öne sürmek yine ondaki söze benzerliği ortaya çıkarır. Bir başka deyişle, sessizliğin tiranlığı, sözün hükümranlığına benzetilir. "Bütün bu sözcüklerin üzerinde, onları yeniden elde eden, onların öyküsünü anlatan ve gerçekte onların doğuşundan sorumlu olan katı ve hükümran bir dil vardır: ölüme yaslanan bir dil" (Foucault, 2006c, s. 84). Buyurgan dil, Ellul'da da düşünceyi ele geçirir. Dil olmadan düşünce düşünülemez. "Dil, başka araçlardan çok daha fazla düşünce üzerinde tiranlık kurar. Hiç kimse ondan kaçamaz -biz otorite anlamların mahkûmlarıyız" (Ellul, 1998, s. 213). Sözün ve sessizliğin tiranlığı birbirleriyle tam bir özdeşlik içinde değildir. Sessizliğin dediğim dedik hali onun anlamla kuracağı bağları koparabilir. Halbuki söz buyurdukça anlamın kendisine daha

sıkı bir biçimde bağlanmaktadır. Anlamsız sözde bile bir anlam söz konusudur.

Ve bütün benzerliklere karşın sessizlik, aslında sadece "değil"dir. Ne nedir; ne de ne değildir. Ses değildir; söz değildir; konuşma değildir; dil değildir; anlam "hiç" değildir; o değildir; bu değildir; şu değildir. Böylelikle ses verip söz oluşu; konuşma sırasındaki es diye bilinişi; dilin kendisi kabul edilmesi ve anlamlı bulunması tuhaftır. "Düşünce sözcüklere bağımlı" (Orwell, 2001, s. 240) ya da "kelimelere 'düşünceyi temsil etme' görevi ve gücü [yüklendi]" (Foucault, 2001, s. 127) evet; ama hayır, sessizlikte *ifadeden eser yok*tur. Kelimenin oyununa gelmeden diyelim: Sessizlik, sözün benzetme tuhaflığının karşısında bile değildir; Tuhaf Alan'(da)dır.

Sessizlik ve söz ilişkisinde birbirinin yerine geçme hali, sessizliği sözden ayırt edilemez ve sözle bütün bir hale getirmektedir. Sessizliğin söz oluvermesi sessizliğe son vermektir. O halde sözün sessizlik oluvermesinde ya da sözün susmasında da aynı durum mu söz konusudur? Bu sorunun yanıtı sessizlik ve söz ilişkisinin dengesiz halini açığa çıkartacaktır. Söz susarken ya da biterken sessizlik başlamaz. Başka bir deyişle, söz sustuğunda karşımızda duran sadece söz yokluğudur.

Söz arasındaki sessizlik ise –bu yer yer sessiz olma halidir– sözün, sessizliği kendinde bulmasıdır. Başka bir deyişle, sessizliğin sahibi sözdür. Sessizliğe dönüşen bir söz yoktur; ama daha yukarda belirtildiği gibi söze ait sessizlikler her zaman vardır. Bu çalışmada ise yazıya –bilinen sessizlikten geçmeden– Tuhaf Alan çıkacaktır.

2
Sessizliği Sahnelemenin Örneği Olarak Tuhaf Alan [1]

Tuhaf Alan, incelemenin dışında sahnenin üzerindedir. Sahne, ne içerisi ne de dışarısıdır ve Tuhaf Alan(ı) içeri almadığı gibi dışarıda da bırakmaz. Sahne yazı(da)dır. Sahneyi imlemek; bir uzamı belirlemekten çok uzamla düş(ün)mektir. *Sessizlik* sahneye çıkar. *Boş Alan*'ı[2] Tuhaf Alan diye kullanmak da öncelikle uzama meydan okumayı içerir. Bu meydan okuyuş; sessizlikte olduğu gibi alanı, mekânı, yeri ya da sahneyi sözden ayırmanın yollarını aramaktan geçmektedir.

1. Sözün sessizliğinden ayrılan sessizlik, Tuhaf Alan veya *Sessizlik* (italik halde) olarak adlandırılmıştır. Metinde bu adlarla yazılmayan her sessizlik, bildiğimiz sözün sessizliğidir.
2. Krş. Brook, 1990.

Uzamı dilden ayırmak kolay değildir. Sahneyi yersizleştirmek için sessizlikle doğrudan ilgisi olmayan ve mekânı dille ilişkisi çerçevesinde düşünen üç metne dikkat çekelim. Söz konusu metinler; yazar Philip Sollers'ın mimar Christian de Portzamparc'la konuşmasının kaydı *Görmek ve Yazmak* (2010); Victor Hugo'nun "Kent Bir Kitaptır"la başlayıp "Bu Şunu Öldürecek"le (*Kitap Yapıyı Öldürecek*'le) son bulan metni[3] ile Martin Heidegger'in "İnşa Etmek, [Yurt Tutmak] ve Düşünmek" başlıklı yazısıdır.[4] Her bir metin uzamın dilden kolay kolay ayrılamayacağının belgesi niteliğindedir. Dil, bu metinlerde, Julia Kristeva'yı doğrularcasına, insanın barındığı tek yerdir.[5]

Görmek ve Yazmak'ta Sollers ve de Portzamparc, dil olmadan düşünülebilir mi, sorusunu yanıtlamaya çalışır.[6] Bir yazarın (Sollers) dilden kaçınası "anlamsızlık hakkı"nı (2010, s. 65) istemeye varırken bir mimarın (de Portzamparc) bilincinde yer, mekân ve görünür olanın dile indirgenemenesi (2010, s. 66) yerin dilleştirilmesine direnemez. "Mekân ve dil arasında, sürekli bir özgünlük ve iletişim söz konusu[dur]. Temas yüzeyi bu yüzden gerekli[dir]. Konuşmak ve birinden diğerine aktarmak gerek[ir]" (2010, s. 94), diyen de Portzamparc, yapıt ve dili "metinler arası"lıkta birbirine bağlar:

> Bir tarafta dil var, diğer tarafta görünürlük ve mekân. Onları, su ve hava gibi, içinde yaşadığımız iki ortam olarak görüyorum. Melezlik

3. Bkz. Hugo, 1996, s. 63-66.

4. Victor Hugo'nun metni ile Martin Heidegger'in metni bir arada "Kentin Felsefesi" üst başlığıyla *Cogito*'nun *Kent ve Kültürü* seçkisinde yer almaktadır. Bkz. Hugo, V. & Heidegger, M. (1996). Kentin Felsefesi. (O. Kunal, Çev.). *Cogito Kent ve Kültürü*, 8, 63-70. Heidegger'in metninde yer alan *wohnen* sözcüğünü, Kunal'ın çevirisindeki gibi "oturmak" olarak değil; Prof. Dr. Ahmet İnam'ın önerisiyle "yurt tutmak" olarak değiştirdim. Çalışmada Heidegger'in bu metninden yapılan tüm alıntılar Albert Hofstadter'ın "Building, Dwelling, Thinking" başlıklı İngilizce çevirisinin Türkçe'ye çevrilmiş halidir. Alıntılardan sonra parantez içinde yer alan ilk basım yılı Hofstadter'ın İngilizce çevirisini, ikinci basım yılı da karşılaştırma yapılabilmesi için *Cogito*'da yer alan çevirinin yılını ve ilgili sayfa numarasını göstermektedir.

5. Bkz. 1997, s. 277.

6. Bkz. Sollers & de Portzamparc, 2010, s. 60-71.

> söz konusu değil (...) Bu iki ortam arasında bir temas yüzeyi var, sürekli bir alışveriş var ama ya birindesin ya ötekinde. Bunun farkına varalı çok uzun zaman oldu, 70'li yıllarda, Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kuramını okuyordum. "Bir metin her zaman başka bir metne yanıt verir." Bunu okuduğumda hemen şöyle düşündüm doğal olarak: Bir mekân her zaman başka bir mekâna yanıt verir. Bir hiçlikten hareket ederek çalışılamayacağı, herhangi bir şey yaratılamayacağı, yalnızca varolan bir alanda bir şeyler gerçekleştirilebileceği düşüncesi, metin kadar mekân için de geçerlidir. (2010, s. 94)

Philip Sollers'a göre "mekân ve dil tam tamına eşitlik içinde" olsa da mekân dil değildir (2010, s. 66). Bu noktada yazar, Heidegger'e referanslarla, mekân ve dil üzerine bir tartışmanın nihayetinde Varlığı söz konusu edeceğinin altını çizer:

> Sessizlik bile, en derin anlamıyla bir tür dildir. Dil olmadan düşünülebilir miydi? Eğer dil "düşünüyorum öyleyse varım" örneğinde olduğu gibi, söz aracılığıyla ortaya konan bir temsil sorunuysa, buna kesinlikle evet yamtını vermek gerekir. Mademki "*Ben bir başkası*" *cogito*'nun dışına bir adımı attık demektir. Temsil olmadan düşünülebilir mi? Şiirsel bir deneyime işaret eden bu "temsilden bağımsız dil" sorununu daha da derinleştirmeliyiz. Sözcüklere çok dikkat etmek gerekir: Şiirden anlaşılan şiirsellik değil burada kastettiğim, varlığın bir deneyimi... (2010, s. 66)

Sollers ve de Portzamparc'ın konuşması, Heidegger kadar Cézanne'a da başvurararak dil ve mekânı hem bir araya getirir hem de onları birbirinden ayırır. De Portzamparc'ın "dil (...) bir iletişim aracı olmaktan çok daha fazlası haline geldi. Bir matrise dönüştü. Tam da bu yüzden, dilin düşünmenin mutlak koşulu olup olmadığını sorgulamak ilginç olabilir" (2010, s. 36) sözleri konuşmanın niyetini beyan eder. Sollers için dil, "mekânı düşünmenin ön koşulu" halindedir ve bunu de Portzamparac fark ettiğinde Cézanne da "*zaten* bir mimar" ilan edilecektir.[7] Mekânı dilselleştirmek; dilden kaçışsızlığı vurgulamaktadır. Bu kaçışsızlık; de Portzamparc'a göre mekânı ve dili, *toposu ve logo-*

7. Bkz. 2010, s. 128.

su, yer ve formülü, belirli bir temas yüzeyi olan ama kesinlikle birbirlerinden farklı alanlar, birbirlerine koşut bölgeler, hava ve su gibi ayrılmaz bir ikili haline getirir (2010, s. 65). Sollers içinse "yerin de bir dili var"dır (2010, s. 65). Dilin Varlığa bağlandığı her yerde de diyalog, karşımıza Heidegger'i çıkarmaktadır.[8]

Heidegger'e referanslardaki kırılma Sollers'ın "metafiziğin sona erdiği bu dönemde nasıl ayakta kalabileceğimizdir sorulması gereken soru, kalabiliyor muyuz yoksa sendeliyor muyuz?" (2010, s. 67) sorusunda açığa çıkar. Sollers'ın yazısına fikir veren, "yazdıkça daha çok görmeye başlıyorum"[9] dedirtense Cézanne'ın resim anlayışıdır. Resim ve yazının iç içe geçmişliği, Rimbaud'nun harflerin de renkleri olduğunu söyleyen "Sesliler" şiiriyle pekiştirilir.[10] Resim bile yazıya çekilse de mimarlık "düşünceyle madde arasında [kaldığı]" için (2010, s. 33) Deleuzecü anlamda bir *kaçış çizgisi*ni, yeri geldiğinde mekânı ortadan kaldırarak oluşturmuştur. De Portzamparc da günümüzün şebekeleri ve nesneleri arasında, akımlar ve bağlantılar söz konusuyken mekân kavramının giderek eski dünyaya ait bir kavram haline geldiğinin altını çizmektedir (2010, s. 83). *Sessizlik* de mimarlığın çoktan terk ettiği belki de hiç uğramadığı bir mekânın üzerindedir.

Uzam sınırlarını yitirdiğinde dili ve mekânı ayrıştıranın yine de mimarlık olduğu unutulmamalıdır. De Portzamparc, *Metnin Hazzı*'nı yazdığı dönemde Barthes'a mekânın dilden kaçtığını söylediğini anlatır. Ne de olsa bir mimar için "illaki dil ile düşünmek gerekli" değildir (2010, s. 37). Dilden muaf olmak; de Portzamparc'ın Sollers'la konuşmasının başında söylediği bir tümcedir. Sollers'la konuştukça mimar, dilden ayrı bir mekânı da yitirecektir.

Metinde sessizliğe dair iki belirgin durumu tespit etmek mümkündür: Duraklama ve uyku. Duraklama, dünyanın akışkanlığı içinde farklılık yaratacak tek şeydir. Sollers burada doğ-

8. Bkz. 2010, s. 66.
9. Bkz. 2010, s. 33.
10. Bkz. 2010, s. 40.

rudan sessizliği telaffuz etmese de sessizlik; söz karşı(t)lığıyla ancak duraklamaya katılabilir: "Pascal'in dediği gibi, 'Herkes aşırılığa doğru yönelirken ancak duran kişi buna dikkat çekebilir' ya da Karl Kraus'un: 'Söyleyecek sözü olan, ayağa kalkıp sussun'. Duraklama kayda değer bir olaya dönüşebilir" (2010, s. 88-89). Durmak hareketsizliği çağırdığı kadar susmayı da imler. Uyku da konuşmanın sonlandığı yerde Sollers'ı Cézanne aracılığıyla "büyük bir uyku savunusu" yapmaya sürükler: "Cézanne'ın tablolarının olağanüstü bir biçimde uykuda olduklarını düşünüyorum. Büyük sanat yapıtları çok güçlü bir biçimde uyurlar. Ben de mutlak öznellik konusunda günden güne çılgınlaşan bu toplumda kendim için yeni bir meslek uyduracağım: uykucu" (2010, s. 134). Sollers, Cézanne'dan –resimden– yola çıkarak Proust'a –yazıya– varır. Yazara göre en uyanık yapıt olan *Kayıp Zaman*[11] bile uykuyla başlar ve "büyük bir mimar[dır] Proust, işe yatağından başlamıştı[r]" (2010, s. 135). Uyku ve duraklama bulunduğumuz yeri içerir, ötesi sessizliktir.

Victor Hugo'nun metninde ise mimari ya da bina, düşünce inşa etmenin bir nevi alegorisidir. Hugo, yazının başında baş diyakozun gizemli "bu şunu öldürecek" sözünün altında yatan düşüncenin ne olabileceğini araştırmak istediğini haber verir. Söz, "kitap yapıyı öldürecek" haline gelir (1996, s. 64). Hugo bu sözde duraklar ve onun dile getirebileceği anlamın din adamının ya da daha keskin bir ifadeyle "papaz takımının yeni bir alan olan basım karşısındaki ürküsünden" çok "başka bir düşünce, daha yeni bir düşünce gizlediğini" anlatır.[12] Hugo'nun yazısı kendisinin söylemediği bir söz üzerine yeni bir anlam inşa etme sürecidir. Söz artık din adamlarının basım karşısındaki korkularını ifade etmez. Yazı ve yapı birleşir, Yapı(t) ortaya çıkar:

> Her yazı nasıl doğduysa, mimarlık da öyle doğmuştur. Önce abece biçimindeydi. Bir taş ayağa dikiliyordu, işte o bir harfti ve her harf bir hiyeroglifti, her hiyeroglife de bir düşünce öbeği bağlanıyordu, örne-

11. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, Çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yay., 2010. (y.h.n.)
12. Bkz. 1996, s. 64.

ğin sütun üzerine sütun başlığı, işte böyle yapılmıştı ilk ırklar her yerde, tüm dünya yüzeyinde aynı anda (...) daha sonra sözcüklere geçildi. Taş üstüne taş kondu, bu granitten heceler bir araya toplandı, yüklem birkaç birleşim denedi (...) Sonunda kitaplar [*yazılmadı*-B.C] yapıldı. (1996, s. 64)

Hugo, Gutenberg'e dek mimarlığın başlıca yazı olduğuna dikkati çeker. On beşinci yüzyılda ise her şey değişir: "İnsan düşüncesi kendini ölümsüzleştirmek için, mimarlıktan yalnız daha kalıcı ve daha dayanıklı değil, aynı zamanda daha yalın ve daha kolay bir yol bulur. Mimarlık tahttan düşer. Orpheus'un taştan harflerinin yerini Gutenberg'in kurşundan harfleri alacaktır artık" (1996, s. 65). Hugo'nun bize gösterdiği şey yazının, tarihinden yapıya bağlı olmasıdır. Yazı yapılaştıkça boş bir uzam da kalmayacaktır.

Hugo'da yazı değil kitap öldürücüdür. "Aldatıcı olmasın, mimarlık öldü hem de dirilmemecesine öldü, basılmış kitap tarafından öldürüldü" (1996, s. 66). Yazı en çok taşların üzerindedir; basıldığı zaman yazı değil kitap ortaya çıkar. Hugo'da kitabın yazıyı gizlemesi, Derrida'nın yazı hakkındaki düşünceleri karşısında ikircikli bir konumda kalır. Tereddütün nedeni, yazıyı örten kitabın hem Derrida'nın yazıyı kitaptan ayırma nedenine eklemlenebilmesi hem de ondan ayrılmasıdır. Derrida'ya göre "her zaman doğal bir bütünlüğe gönderme yapan kitap idesi, yazının anlamına temelden yabancıdır. Yazının kırıcılığına karşı, aforizma üretici enerjisine karşı ve (...) genel olarak 'ayrıma' (différence) karşı, teoloji ve logosantrizmin ansiklopedik korunma aracıdır" (G, s. 30). Yazıyı kitapla örtmek, Derrida'nın düşüncesi gibi olmasa da yazı ve kitabın birbirinden ayrılmasına neden olur. Yinelemek gerekirse, "her yazı nasıl doğduysa, mimarlık da öyle doğmuştur" (Hugo, 1996, s. 64). Ve mimarlık öldüyse yazı da ölmüştür. Elbette Hugo'da basılma taşınanın yazı olduğu iması vardır. Ama yazı kitap gibi dile getirilmez. Metnin sonunda yapıyı öldüren yazı değil; kitaptır. Hugo beyan etmeksizin Derrida'nın ayrımını daha eski bir tarihe, kendi zamanına çeker.

Mekân ve dil arasındaki ilişkiyi dil lehine sorunsallaştıran seçtiğimiz son metin Heidegger'in metnidir. "İnşa Etmek, Yurt Tutmak, Düşünmek" varlığa bağlanmaktadır: "Senin ve benim nasılsak öyle olmamız, biz insanların dünya üzerinde olma hali, yurt tutmaktır. İnsan olmak, dünya üzerinde ölümlü olmak, yani yurt tutmak anlamına gelir. Eski *bauen* sözcüğü [de] insan yurt tuttuğu sürece var, demektir" (1971 / 1996, s. 68).

Heidegger, yurt tutmanın *insanın varlığı* olarak deneyimlenmediği gibi insanoğlunun temel karakteri olarak hiç düşünülmediğini ileri sürmektedir (1971 / 1996, s. 68). İnşa etmenin doğası da "yurt tutmaya izin vermektir" ve Heidegger'e göre, "ancak yurt tutmaya muktedir olduğumuzda ancak o zaman, inşa edebiliriz" (1971 / 1996, s. 69). Böylesine bir varlık, bulunduğu yer itibariyle Tuhaf Alan'ın dışındadır. Varlığa sürüklenen dil ve mekân arasındaki "metinler arası" ilişki sessizliğin nasıl sahnelenmeyeceğini somutlaştırması bakımından önemlidir. Tuhaf Alan'ın bile yine de bir değili vardır.

Uzamın dil tarafından kuşatılmış olduğu söylenirse, dilin de sonuçta bir uzam olduğu belirtilirse, söz için bağlam denilen şeyin, sözün yerleştirilmesi olduğuna dikkat çekilirse, "uzam" sözcüğü sessizliğin sahnelenebileceği son yer haline gelir. Tuhaf Alan için uzam, sessizliğin dışında kalır ve yerleşilemeyen boşluk da "uzam değil" haline gelir. Ancak "uzam değil" ifadesinin de boşluğun uzamını ortadan kaldırmayacağı açıktır. *Sessizlik* boşluktan böylelikle ayrılır.

İçerisi ve dışarısını diyalektikle anlamlandırmaya çalışan, filozofun dışarısı ve içerisi söz konusu olduğunda, varlık ve varlık-olmayanı düşündüğünü söyleyen ve uzamı da " 'korkunç bir dışardalık-içerdelik'le tanımlayan Bachelard'a;[13] dışarısını, içerisi-dışarısı farkının dışında uzam haline getiren; felaketin (*disaster*), uzamın (*space*) ve bir anlamda da yazının, varlık ve varlık-olmayanın da dışında olduğunu söyleyen Blanchot'ya[14] ve Deleuze'ün her türlü uzamdan kaçma deneyimi olarak da

13. Bkz. 2008, s. 303-311.
14. Bkz. WD, s. x.

anlamlandırılabilecek "yersizyurtsuzlaşması"na baktığımızda uzamın yerleşmeden çok yeri değiştirmek olduğunu görürüz. Uzam hareket halindedir, Bachelard ve Blanchot örneğinde olduğu gibi birbiriyle bağdaşmayan düşüncelere çekilir ve dışarısı olmayan, uzam kavramının kendisidir. Uzamdan geriye kendi sınırlarını dayatan ve dışarısını imleyen tek bir uzam, çıkışsızlığıyla bildiğimiz labirent kalır. Labirent, ileride gösterileceği gibi Maurice Blanchot Düşüncesi'ni imler. Özetle, uzamın dışına çıkmak, bildiğimiz uzam kavramını yitirerek ya da onu Blanchot'dan geçen bir dışarısı haline getirerek mümkün olur. Ama sessizliğin tuhaflığı öncelikle uzamın yerli yerinde duruşuna çekilir.

Sessizliği sahnelemek, yazı (ve) sahnenin bildiğimiz uzamı yersizleştirmesini açığa çıkaratacaktır. Yazı (ve) Sahne'nin sonuna yerleşecek olan "Sessizliğin İkilemesi" Tuhaf Alan'a Derrida ve Blanchot'yla hem yaklaşmayı hem de ondan uzaklaşmayı imleyecektir. İkilemede ve ilerisinde kendini gösterecek olan metinler ne Blanchot'yu ne de Derrida'yı sessizlikte bir yere bağlayacaktır. Sessizliğin üçlemesi ise Tuhaf Alan'a eğilimi göstermektedir. Sahnelemedeki her duraklamanın göstermediği tek yer, Tuhaf Alan'dır. Sahne Blanchot'nun dışarısının ve Derrida'nın karar verilemezliğinin sınırında dışarı çıkmayı, önce eylem (ikileme) sonra da tasarı (üçleme) halinde dışarıda bırakacaktır. Tuhaf Alan için ne içerisi ne dışarısı ama dışarının da dışarısı vardır. "Sessizliğin görselliği" ise ikilemenin bir kısmını ve üçlemeyi sonlandıran yerdedir. Sessizliği gösteri(m) halinde çoğaltmaksızın parçalara ayırmak, Tuhaf Alan'da iletişime geçiş özelliği taşımaktadır. Bu geçişte de sessizliğin görselliğinin tartışmalı bir biçimde hâlâ söz gibi olduğu unutulmamalıdır.

2.1. Yazı (ve) Sahne

Yazı, söz tarafından belirlenen ve söze dönüştürülen sessizliğin tuhaf alanıdır. Yazı ını sessizliğe benzer yoksa sessizlik mi yazıya benzer, sorusu Tuhaf Alan'ın cevaplamayacağı bir sorudur. Ama soru yine de sorulur; çünkü bildiğimiz sessizlik ve bil-

diğimiz yazı, söz karşısında, söze benzedikleri sürece ifadelerini bulur. Tuhaf olansa şudur: Ne sessizlik ne de yazı sözdür. "Söz ve Sessizlik" ya da "Söz ve Yazı" arasında kurulacak her karşıtlık sadece sözle kurulacak bir benzerlik ilişkisini imlemektedir. Ama benzerlik yerini ne kadar az bulursa o kadar iyidir. Ne de olsa yazı ya da sessizlik hâlâ tam anlamıyla bir söz değildir.

Yazının ve sessizliğin tarihi, yazının ve sessizliğin sözleştirilmedikleri her yerde ölü olarak kabul edilmelerinin tarihidir. Bu da Tuhaf Alan'ın söz etmeyeceği bir diğer benzerliktir. "Klasikleşmiş bir deyim olup, günümüzde "söz uçar, yazı kalır" anlamına gelen *scripta manent, verba volant,* aslında yazıya değil, söze övgü düzmek için kullanılırdı. Sayfadaki sesler kanatlanıp uçabiliyorlardı. Sayfadaki sessiz sözcük ise hareketsiz ve ölüydü" (Manguel, 2007, s. 64).

Yazının sessiz oluşu bildiğimiz sessizlik için söz üretebilen bir benzerliktir. Ölüler (sessizlik ve yazı) ancak farklı bir söz söyleme biçimi olmalarıyla, söz gibi dile geldiklerinde canlanır. Mezarlık da her ikisinin söz haline gelmeden önceki benzerliğini imleyen bir uzamdır. Ölülerin olduğu yerde mezarı işaretleyen bir yazı ve bu yazıya eklemlenen, yazının gösterdiği bir sessizlik mevcuttur.

Ölüm sadece sessizlik ve yazıyı sözün karşısında birleştirmenin yolu değildir. Yazının ölümle kurduğu ilişki, Tuhaf Alan'da, Blanchot'nun ve Derrida'nın yazılarında işaretlidir.[15] "Ölümün Uzamı" üzerine yazan Blanchot için "yazmak, ölme edimidir *(an act of dying)*" (Bruns, 1997, s. 67). Blanchot'nun hem kendi yazma edimine hem de kurgusal metinlerine hâkim olan güç(lük), ölünün varlık ve yokluk sınırını sürekli ihlal etmesidir. Ölü ne vardır ne de yoktur. Başka bir deyişle, "varlığın dışında: varlık olmadan varoluştur" (Bruns, 1997, s. 66). Blanchot'nun

15. Bkz. Blanchot, M. (1993c), *Yapıt ve Ölümün Uzamı*, Çev. S.Ö. Kasar, Yapı Kredi Yay., s. 79-151; Blanchot, M. (1995c), *Literature and Right to Death*, Çev. C. Mandell, In The Work of Fire, Stanford University Press, s. 300-344; Blanchot, M. & Derrida J. (2000). *The Instant of My Death / Demeure: Fiction and Testimony*, Çev. E. Rottenberg, Stanford University Press. Blanchot ile başlayan ölüm ve yazı ilişkisi için ayrıca bkz. Soysal, 2004.

ölüm(ün)den özne değil diye kovulan *Thomas'ı* da "hem gerçekten ölmüş hem de ölüm gerçekliğinin dışına atılmıştı[r]. Ölümün içinde bile ölümden yoksun bırakılmıştı[r]" (KT, s. 33). Yazmak da hep sınırda kalarak dışarıya taşmaktadır. Sınır bir kez ihlal edildiğinde de "uzam dışarısı"dır.[16]

Ölümü, içerisi ve dışarısı diyalektiğinden çıkarmak, Blanchot'ya uzamı ya da dışarısını kazandırmıştır. Yazmak da Blanchot'nun Kafka'dan aldığı şu tümcelerle yazıyı dağıtır: "Ölebilmek için yazmak-*Yazabilmek için ölmek* (...) sonu gelmeyenin kendini gösterdiği yerde, sınırı yakalama, ortaya çıkarma umudu" (YU, s. 87). Blanchot, ölebilmek için yazmanın, yazının inşa edilmiş bilgisine olan aykırılığını André Gide'in günlüklerinden bir alıntıyla pekiştirir: "'Yazmaya iten nedenler çoktur ve en önemlileri, bana öyle geliyor ki, en gizli olanlarıdır. Bu özellikle bir şeyi ölümden korumak olabilir' (*Günlük*, 27 Temmuz 1922). Ölmemek için yazmak (...) yaratıcılardan aldığımız (...) geleneksel düşler[dir]" (YU, s. 87). Blanchot bu düşleri hem bayağı hem de hatalı görür (YU, s. 88). Ölüm, Blanchot'ya uzamı, dışarısını ya da felaket yazıyı verir. "Kendimize yakın, uysal ve kesin ölüm yaşamı olası kılar çünkü tam da hava, uzam, neşeli ve hafif devinim veren şeydir o: Olanaktır" (YU, s. 90).

Sessizliği ve yazıyı söz değil diye öldürmek, Blanchot'nun ölümünün uzağına düşmektedir. Başka bir deyişle, sessizlik ve yazının benzerliği eski bir benzerlik (sessizlik)tir. Yazı, Blanchot'nun ve Derrida'nın gösterdiği gibi, verili bilgisini çoktan tüketmiştir. Blanchot yazıya ölümle bir alan açarken Derrida'da da sözmerkezciliği yazıyla yapısökümе uğratarak başka türlü bir yazıyı aramaya koyulur. "Sözmerkezcilik eleştirisi başka her şeyden önce 'öteki'nin ve 'dilin ötekisi'nin aranmasıdır" (EE, s. 22). Bu noktada "Derrida" sanki bir nevi "sessizlik"tir. Gerek Blanchot'da gerek Derrida'da ulaşılmış değil ulaşılacak bir dışarısı söz konusudur. Bu ulaşma çabası da yazıyı "bitimsiz" kılar.[17]

16. Bkz. WD, s. x.
17. Krş. Barthes, 2007, s. 72.

Yazıyla yapısökümü uğratmaya yazıdan başlanmıştır. Yazının yitirilen bilgisi Tuhaf Alan'ı, yazımda henüz yeri gelmemiş bir çıkarımla karşı karşıya bırakır: Sessizlik de yazının eklentisidir.[18*] Sessizliğin yazıya olan benzerliği, söz ve sessizlik karşıtlığını doğallaştırır. Sözün karşısında eski yazı gibidir sessizlik. Söze ilave olmasıyla, bu eklentisellikle anlam kazanır. Sessizlik yazıya çekildiğinde bilgi sunmaz; çünkü ortada sessizlik değil, yazı vardır. Söz tarafından değersizleştirilen yazı bilgisi, Blanchot'da (1993c), Barthes'da (2007) ve Derrida'da (2010b) farklı biçimlerde tartışmalı hale gelirken sözleştirilmiş bir sessizlikten oluşan sessizlik bilgisi yerli yerinde kalınaya devam etmektedir. Benzerlik de böylece yazının sözün karşısındaki konumunun yapısökümüne uğratılmasıyla bir anlık benzerlikten öteye gidemez. Ne de olsa yazı özellikle Derrida'nın, Goldman'ın deyimiyle, "özneyi inkâr ederek hazırladığı yazı felsefesi"yle[19] artık bildiğimiz "belleği çürüten; yanıt vermeyen; edilgen ve yapay olan" (Platon'dan aktaran Ong, 1999, s. 98) yazı değildir.

Yazının sözün ilavesi olmaktan nasıl ayrıldığını ortaya koymak, sessizliğin "eklentiselliğini" anlamlandırmak için önemli-

18. Derrida'nın "*supplément*" kavramı Türkçe'ye "eklenti" olarak çevrilmektedir. Derrida, yazıyı sözün karşısında değersizleştiren Rousseau'nun metnini *Gramatoloji'de* Rousseau'nun kullandığı *supplément*'e eklerle yapıbozumuna uğratır. Ancak Derrida'da *supplément* yalnızca Türkçe'de eklenti sözcüğünün karşılığı olan, "bir şeye eklenmiş olan, ek durumunda bulunan parça" (Bkz. *Türkçe Sözlük*, 1988) anlamında "ek" değildir, *supplément* "-a eklenen, -e katılan şeyi gösterir ve dolayısıyla bir başka'dır; ama '-in yerini tutan'dır da ve dolayısıyla aynı'dır" (Bkz. Ramond, 2011, s. 174). Eklenti sözcüğü Derrida'nın *supplément* ile göstermek istediği anlamların hepsini aynı anda belirtmekten uzak olsa da *supplément* bu çalışmada da alıntılanan metinlerde olduğu gibi "eklenti" olarak çevrilmiştir. Derrida ile ilgili metinlerde *supplément*'in ilave olma ve yerine koyma anlamlarının bir arada düşünülmesi gerektiği ve eklentinin sözcük olarak *supplément*'in yerine tam olarak geçmediği unutulmamalıdır. Yine de *supplément*'in *eklenti* ile yazıda tam karşılığını bulamaması sessizlik yazımında kullanılışlı bir karşılıksızlıktır. Sessizlikte yazılan "Derrida" en başta filozof Derrida'yla uyumsuzdur (Bkz. bu metinde -*Tuhaf Alan*'da- 3. Bölüm). Ayrıca bu çalışmada "sessizlik de yazının eklentisidir" demek, ne Derrida'nın felsefesini yorumlayıp sessizliği yazıya ilave eder ne de onu yazının yerine geçirir. Sessizliğin "eklenti"si, Derrida'nın *supplément*'ine bir eklenti değil; *supplément ile*-eklenti-dir.

* Krş. Derrida, "Şu Tehlikeli Eklenti", G, s. 215-250.

19. Bkz. Foucault, 2006d, s. 253.

dir. Yazının tarihinin başlangıcında onun belirginliğinin karşısında bir belirsizlik hâkimdir. "Yazının tarihi, bilginler tarafından ele alındığında bile (son yüzyılda), başlangıcı üzerine kurulan düşler tamamen silinmez: Eski Dünya'nın yazılarına (...) ortak bir başlangıç noktası bulmak için çaba harcanır ya da diğer tüm yazılara kaynaklık eden piktografik bir Eski Sümerce düşlenir" (Barthes, 2007, s. 42). Yazının tarihi, başlangıcı gösterilemediği için başlamamıştır. Barthes'ın bu vurgusu, yazının "sözün kayıt tutucusu/yazıcısı" olarak anlamlandırıldığı zaman bile bir belirsizlik taşıdığını gösterir. Kelimeyi oyuna getirirsek, "baba [Tanrı-Kral] yazıdan şüphelenmekte" (PE, s. 64) haksız değildir.

Roland Barthes, yazının aslında iletişim kurmadığını, yazı için dilbilimcilerin vurguladıkları iletişim işlevinin, daha sonra türetilmiş olduğunu belirtir (2007, s. 34). Yazının tarih boyunca işlevi Barthes'a göre bugüne bakılarak yazılmaktadır:

> Yazının başlangıçtaki işlevinin (...) hiç şüphesiz "iletişim" olduğunu söylemek, birçok sıkıntıyı ve birçok şaşkınlığı beraberinde getirir: eğer amaç "iletişimi" sağlamaksa (...)bazı halkların (Sümerlerin ve Akadların), başlangıçta kullandıkları söylenen piktogram zaten çok "anlaşılır" bir yazıyken, "soyut ve zor" yazılar üretmiş olmaları (çiviyazısı) nasıl açıklanabilir? Şaşkınlık yaratan bu olaya baktığımız zaman (...) belki de bütünüyle modern değerlerin geçmişe yansıtılmış olduğunu görebiliriz: doğru iletişim, açıklık, etkinlik, soyutlama: III. binyılda yaşayan Mezopotamyalı yazıcıya, gülünç bir şekilde, kapitalist toplumdaki bir yönetici sekreterinin gereksinimleri ve nitelikleri yakıştırılmaktadır. (Barthes, 2007, s. 38)

Yazının "iletişim" işlevini sorgulayan Barthes'ın tespitleri yerindedir ama Sümerlerin ve Akadların "anlaşılır" piktogram yerine "soyut ve zor" çiviyazısına geçmelerinin –iletişim işlevini göz önünde bulundurursak– açıklanamaz olması da yine bugünün insanına göredir. Belki de çiviyazısı Sümerler ve Akadlar için piktogramdan daha basittir ya da bir şeyin açıklayıcı ve anlaşılır olması ne eski yazının ne de iletişimin işlevidir. Barthes'ın, bugünden bakarak yazının geçmişinin yazıldığını belirtmesi bile yazı söz konusu olduğunda bir yere kadar isabetlidir. Yazı

yazıyla ilgili her sözü boşa çıkarır. Bir harf, bir resim yazısı ya da bir yazı yüzeyi yazıdan çok yazısızlığı gösterebilir ya da "yazı, aslında, yüzeyin üzerindeki bir çatlaktan başka bir şey değildir" (Barthes, 2007, s. 54).

Yazıya yazının tarihinden saldırmak; yazıya dair kurulmuş olan bütün bilgileri tartışmalı hale getirmektedir. Sessizliğin yazıdan geçmesinin de yolu budur. Derrida *Phaedrus*'tan, Platon'un yazı karşıtlığından çok yazının *pharmakon* oluşunu öne çıkarır. Yazının tanrısı Thot belleğin de bilgilendirmenin de devasını (*pharmakon*) bulduğunu söyleyip krala yazıyı sunduğunda Derrida kralın cevabını beklemeden der ki: "Kralı keselim burada. O, *pharmakon*'un karşısında duruyor. Ve biliyoruz ki kestirip atacak" (PE, s. 64).

Derrida'nın deyişiyle, "Batı metafiziğini bütün kavramsallığıyla kuran Platonizme" (PE, s. 64) bakarak yazıyı söz karşısındaki ikincil konumundan kurtarmak, yazıyı ve tarihini yapısökümüne uğratmaktır. Platon'un *Phaedrus*'una bakacak olursak "yazının durumu vahimdir. Yazı şu ya da bu karşıtlık dizilerinden yola çıkarak düşünülür demek yeterli değildir. Platon yazıyı *karşıtlık* temelinde düşünür ve onu kavramayı, ona tahakküm etmeyi dener" (PE, s. 76). *Pharmakon* olmaklığıyla yazı, tarihinin yerini tutamayacağı bir tarihsizlik kazanır. Yazının hakikati yok diye değersizleştirilmesi, Derrida için yazının tam da Hakikat olmamasıyla değerlenmesidir.[20] Başka bir deyişle, Derrida ile felsefenin Platon'lu başlangıcından ayrılma (PE, s. 80) ve "hakikati olmayan" bir felsefeye geçmek, yazıda mümkün görünmektedir.

Yazıyı gösteren *pharmakon,* karşıt anlamları aynı anda yüklenen bir sözcük olduğu için önemlidir. "*Pharmakon* (ecza) sözcüğü metinde hem deva hem zehir anlamını işaret etmektedir. Sözcük herhangi bir metinsel denetimden uzak, her iki anlamı da ileri sürer" (Göksel, 2006, s. 360). Yazı, hem ilaç hem de zehir oluşuyla kesinlikten çok belirsizliğin alanıdır. Yazı bellek, belge ya da kalıcı olmasıyla söze destek verecek ikincil bir konumda

20. Bkz. PE, s. 63.

artık değildir. Derrida yazıya dair mitleri tam da yazının ikincil konumunu sabitleyen bir metinden[21] yola çıkarak yapısökümüne uğratır. Sessizlikte Derrida ile *pharmakon* tekrar tekrar yazılır.

Yazı, "farklı bir söz söyleme biçimi" haline gelmemenin mücadelesinin verildiği uzamdır. Sollers ve de Portzamparc'ın sorusunu yineleyecek olursak "dil olmadan düşünülebilir mi" (2010, s. 60) sorusuna yapısökümüne uğratılmış bir yazı karşılık verebilir. Yazının, dilin dışına çıkmanın bir yolu olarak görülmesi kolay değildir. Derrida'nın "eserlerimi, dilin ötesinde hiçbir şey yoktur, dil içinde hapsedildik tarzında bir bildirim olarak gören eleştirmenlere şaşırmaktan asla vazgeçmeyeceğim; aslında eserlerim tam tersini söylüyor" (EE, s. 22) sözünde Derrida'nın yanlış anlaşılmasından fazlası vardır: Yazı, "farklı bir söz söyleme tarzı" diye yazıya dökülmediği sürece yazının da dışında kalır.

Yazının öznesiz oluşu kolayca anlaşılacak bir şey değildir. Bu nedenle yazı yine de "yazdığımız söz" anlamına gelmektedir. Yazının söze karşıtlığı, sessizliği yazının yanına taşır. Yazıyla benzerliğin reddedildiği yerde ise bir sahneleşme söz konusudur. Sahnenin gösterdiği tek şey (yazı) uyumsuz bir başlangıcı imler. *Sessizlik* yine başlamayan bir yerdedir.

Sessizlik ve yazının, sözü zorlayan benzerliği her şeye yazı deme eğiliminde açığa çıkar. Derrida bir süreden beri eylem, hareket, düşünce, refleksiyon, bilinç, bilinçdışı, deneyim, duygusallık gibi şeylere "dil" denmekteyken şimdi bütün bunlara "yazı" deme eğiliminin görüldüğünü belirtir (G, s. 17). Derrida her şeyin dil olmasından her şeyin yazı olmasına geçişin zamanını tam olarak belirtmez. *Gramatoloji*'nin yazıldığı ya da basıldığı tarih "şimdi"yi gösteren tek zamandır. Ne zaman her şey yazı oldu sorusu her şeyin neden yazı olduğu sorusundan daha önemli değildir.

Yazı en basit anlamda yazı üzerinde/yüzeyinde meydana gelir. Felsefede düşünceyi değiştirmek yazı üzerin(d)e düşünmeyi

21. "[*Phaedrus*]'ta, yazı tanrısı tabî olan bir kişilik, bir ikinci, karar verme gücü olmayan bir teknokrat, bir mühendis, tanrıların kralının huzuruna kabul edilmiş akıllı, kabiliyetli bir hizmetkârdır." (PE, s. 69)

değiştirmekle mümkün olur. Derrida'nın deyimiyle, "felsefenin o yanlış adlandırılmış kurucu sorusu '... nedir?'" (G, s. 31) den ayrılmak farklı bir biçimde yazmakla mümkün olur. Maurice Blanchot'da ise yazının nasıl yazıldığı, ne yazıldığını siler. Başka bir deyişle, Blanchot'nun yazdığı hiçbir şey ortada yoktur; ama nasıl yazdığını gösterdiği bir yazı(n) söz konusudur. Yazı kendi başınadır, bir şeyi açıklama derdine düşmez sadece yazılır. Blanchot böylelikle felsefe ve edebiyat arasında Derrida'dan önce ne felsefeye ne de edebiyata katılır.[22] Hangi türde olduğuna karar verilemeyen bir yazı da "yeni sorunlara" neden olur. Blanchot'da saklanan, yazı yüzeyinde anlam ifade etmeyen bir yazı da bilinen sessizliğin ilk ipucudur.

Foucault'nun deyişiyle "yeni bir düşünce" (2004c, s. 229) ancak farklı bir biçimde yazmakla mümkündür. Farklı bir biçimde yazınak farklı bir söz söyleme yolu değildir. Blanchot'nun Nietzsche'yi göstererek örneklediği parçalı yazı (*fragmentary writing*); Deleuze'ün edebiyata uğrayan "oluş felsefesi" Kafka ve Beckett örneklerinde gösterildiği gibi dilde değil; yazıda "kekelemek"tedir.[23] Edebiyatın yazıda kekelemesinin çoğunlukla dilde kekelemek anlamına geldiği unutulmamalıdır. Yine de yazıda *başka*nın alanı edebiyattadır.

> Derrida'ya göre [de] 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 yapıbozumuna uğratır. (Erkan & Utku, 2010, s. x)

Edebiyat, felsefeye farklı düşünmeyi gösteren tek yazıdır. Yazı da tek başına düşüncenin dağıldığı yerdir. Yazıya bunca övgü, Gerald Rabkin'in deyimiyle, dili sözün değil yazının meydana

22. Bkz. Kaufman, 2001; Bruns, 1997.
23. Bkz. ECC, s. 107.

getirdiğini söylemeye varır. Karar verilemezliğin sahası olarak yazı, anlamın bitmek bilmeden yerinden edilmesidir (Rabkin, 1983, s. 48). Derrida'da, sözün yerini sarsan onu yersizleştirmeye ve bağlamından koparmaya çalışan bir yazı vardır. Ayrıca yazı varken söz (diye bir şey) yoktur. "Yazıda kökensel bir zorlama [yetisi] vardır zira dil her şeyden önce, yavaş yavaş açığa çıkacak bir anlamda, yazıdır. [Sözü edilen] 'gasp' her zaman zaten başlamıştır. Haklılığın anlamı, mitolojik bir geri dönüş etkisi içinde kendini gösterir" (G, s. 57). Yazı olduğu meydana çıkacak bir dil, Derrida her ne kadar aksini söylese de farklı bir dil gibi görülme tehlikesini de taşır.

Roland Barthes'a göre "yazı, *her zaman* harekete ilişkindir (...) dokunmaya bağlıdır, sese değil; bu açıdan bakıldığı zaman, sözün ötesine geçerek, ilk mağara resimleriyle, figüratif olmaktan önce soyut ve ritmik özellik taşıyan kayalardaki çentiklerle arasındaki bağlantı kolayca anlaşılabilir" (2007, s. 76). Barthes yazma ediminde sözden ayrı bir şey bulur. "Sözün ötesine geçmek"; sözden dışarı uğramaktır. Derrida'nın da yazıda bulduğu karar verilemezlik, sözü boşa çıkarma üzerine kuruludur. Zaten "yazının uzamı [da] kökensel olarak *anlaşılabilir* bir uzam değildi[r]" (G, s. 439).

Sözden ve sözün anlamından kaçmak için sözün dışına uğrayan bir yazı imgesi, "sözmerkezciliğin" maskesini düşürürken dışarının hep eşiğinde kalır. Ayrıca sözmerkezcilik yazı tarafından yapısökümüne uğratılırken bile söz yerinde kalır. Yazı alanı ise uzamı terk etmeyen sözden sürekli olarak dışarıya ya da yazıya uğrayan alandır. "Uğramak" sözlük anlamına göre "bir yerin yanından, yakınından, içinden geçmek; fırlayarak çıkmak; dışarı çıkmak; yaklaşmak; karşılaşmak, maruz kalmak"tır (*Türkçe Sözlük*, 1988). Düşünce şöyledir: Yazı yazıya uğradı diye, içeriye ve dışarıya sızar; karşılaşmada *iletişimsel*; maruz kaldığında ise *sessiz*dir. O halde yazı, uğrar. "Düşünce sözcüğü [ise] burada (...) bizim için tamamen nötr bir isim, metinde bir boşluk, ötelemenin gelecek bir döneminin zorunlu olarak belirlenmemiş indeksidir. *Bir şekilde 'düşüncenin' hiçbir anlamı yoktur*" (G, s. 150).

Söze bağımlılık sessizliğin yazıyla paylaştığı bir bağımlılıktır; ama yine de sessizlik bir yazı değildir. Derrida'ya göre yazı nedir sorusu yazı nerede ve ne zaman başladı demektir (G, s. 45). Sessizlik yazıya katılan izlerden ve aralıklardan, ayrımdan, sözü bile önceleyen *arkhe-yazı*dan tam anlamıyla bir yazı olmadan geçecektir. Tuhaf Alan'da yazı, hem iletişim (bağlantı) hem de ayrım noktasıdır ya da yazı ne içeride ne de dışarıdadır.

Yazıya bakmak, "yazının baştan başa tarihsel olduğu düşünüldüğünde" (G, s. 115) sessizlik için nasıl bir alanın açılacağına bakmaktır. Ne de olsa sessizliğin bir yeri yoktur. Uzam ve yazıyla kurulacak her bir bağlantı aynı zamanda uzam ve yazıdan ayrılmayı imlemektedir. Tuhaf Alan yazıdan geçerek sahneye varır. Sessizliğe dair bir sahneleme yazıda olduğu gibi sahneden ve sahnelemeden ayrıldığı yerde kendini gösterecektir. Alain Badiou'ya göre bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemese de sahneleme, çoğu zaman rastlantıların düşünülüp tasarlanarak ayıklanmasından başka bir şey değildir.[24] Rastlantının öngörülemezliği sahneye ait bir şeydir. Ama sessizlik rastgelelikte, bir tiyatro temsili değildir.

Tiyatroyu imleyen bir kavram olan sahne, Tuhaf Alan'da bir sahne değildir. Sahne de yazının geçtiği yollardan, yazıdaki izlerden geçecektir. Beckett'in metodunu[25] veya teknik anlamda "bir ileri bir geri" yazılan Hitit yazısını[26] kullanacak olursak, sessizliğin sahnesi bildiğimiz sahneden ayrılmaktadır (İleri). Sahne, Peter Brook'un deyimiyle, boş bir alandır (Geri). Felsefe ile tiyatro arasında bağlantıyı Johan Huizinga'nın deyişiyle, "felsefenin oyunsal biçimleri"nde[27] görebilmemiz mümkündür (İleri). Felsefeyi farklı bir düşünceye açan tek alan edebiyattır (Geri).

Edebiyatla felsefi olmayanı felsefeye taşıyan Deleuze (ATP, 1993; K, 2001) edebi göndermelerinde bile "ne felsefe ne de edebiyat"la ilgilenen Derrida,[28] Deleuze'un felsefesini inceler-

24. Bkz. 2010, s. 89.
25. Bkz. Üçleme, 1997.
26. Bkz. Barthes, 2007, s. 81.
27. Bkz. 1995, s. 180-192.
28. Bkz. EE, s. 36.

ken felsefe sahnesinden (*Theatrum Philosophicum*) söz eden ve yeni bir düşüncenin mümkün olduğu yeri, düşünce olarak değil; tiyatro olarak felsefede gören Foucault (2004c, s. 202-229) sahne ile felsefe arasındaki geçişlerin sessizlik için uzamsallaştırılabilmesini sağlamışlardır.

Felsefe ve tiyatronun bilinen, yazılı tarihlerinin Eski Yunan'da başlaması, tiyatroda "karakterin ölümü"nün felsefedeki öznenin ölümüne katılımı,[29] her iki alanın aynı yerde başlayıp yazı yüzeyinde kırılması ve sessizlik yazımına dahil ettiğimiz filozofların felsefeyi düşünmek yerine sahneleştirmeleri –ki sahnelemede bir düşünce yokmuş gibi– sessizliği yazıdan sonra sahneyle karşı karşıya bırakmaktadır. Sessizliğe yazmak, bildiğimiz felsefe ile bildiğimiz sahnenin dağıldığı yerlere Tuhaf Alan'ı çıkarmaktır. Yazı ve sahne böyle bir çıkmazda yazı (ve) sahnedir. Her bağlantı noktası, "ve" demek mi yoksa "ve" dememek mi kararsızlığına bağlıdır. Ve'nin paranteze alınması da fenomenolojik bir bakış açısını imlemez. Başka bir deyişle, kelime, kelimeyi hatırlattıkça kelime, oyuna getirilir.

Oyuna ya da felsefe ve tiyatroya geri dönersek; Elinor Fuchs'ın, felsefe ve tiyatronun aynı yıkıcı araçla –yazarak– yıkıldığını söylemesi de inşa etmelerin, bağlantıların nasıl yitirileceği konusunda bir fikir verir: "Yazmak, Derrida'nın metafizik elmasının kurdudur ve çağdaş tiyatroda da var olmanın yarattığı illüzyonu bozan gösterim unsuru olarak okumanın ve yazmanın sahneye çıkmasıdır" (Fuchs, 2003, s. 27).

Yazı, sahneye çıkmadan önce, tiyatro, başlangıcının da betimlediği gibi *mimesis* yüklüdür: "Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla birlikte tiyatro da başlamış oluyor" (Fuat, 1970, s. 6). Oyun oynayan insanla düşünen insanın benzerliği bu benzerli-

29. "Derrida'nın sözün altını oyan çalışmalarının tam olarak metafiziğin geri çekildiği tarihsel bir momente denk gelmesi gibi, bu türden okuma ve yazma tiyatroları da, Julian Beck'in 'Karakter Tiyatrosu bitmiştir' biçimindeki bildirimine denk gelir." (Fuchs, 2003, s. 121)

ğe katılan bir eklentiyle, konuşan insanla tamamlanır. Konuşan insan, iletişim kuran insan olacaktır. Ayrıca av hayvanlarını taklit eden insanın topluluğa hitap ettiğini ve böylelikle iletişimin doğduğunu söylemek de mümkündür. Sessizliğin iletişimi de bu anlatımda söze bir es halinde katılmaktan geçmektedir.

Tiyatronun doğuşuna kelimenin etimolojisiyle açıklık getirilebilir: tiyatro, "Yunanca 'theatron' ya da 'görme yeri'nden gelmektedir" (Arıkan, 2006, s. 408) ya da Augusto Boal'ın sözleriyle "başlangıçta tiyatro ditrambik şarkı[dır]: Açık havada şarkı söyleyen özgür insanlar. Karnaval. Şenlik[tir]" (2003, s. 107). Tiyatroya dair hikâye "büyüsel danstan törensel drama geçiş" olarak da adlandırılabilir (Pignarre, 1975, s. 8) ya da Mallarmé'ın söylediği gibi dansla tiyatro mekân düzleminde ayrılabilir:

> Dansın mekân diye bir *zorunluluğu* vardır. Mallarmé bunu şöyle ifade ediyor: "Bana öyle geliyor ki, gerçek bir mekâna yalnız dansın ihtiyacı olabilir" (...) Dans mekâna muhtaç tek sanattır. Tiyatronun durumu böyle değil oysaki (...) Mekân tiyatro için içsel bir zorunluluk değildir. Oysa dans mekânı özüyle bütünleştirir. Bunu yapan tek düşünce figürüdür, öyle ki dansın düşüncenin mekânsallaştırılmasını simgelediği savunulabilir. (Badiou, 2010, s. 78)

Tiyatronun mekâna ihtiyaç duymadığı fikri Brook'un "Boş Alan"ında da mevcut bir fikirdir. İlginç olan nokta, mekâna "içsel olarak" ihtiyaç duymayan tiyatronun, seyirci ve sahneyi bir araya getirerek genellikle kapalı bir mekânda icra edilmesidir. Teorideki uzamsızlık, edimde uzama karşılık gelmektedir. Sahneye ilişkin anlamlar çoğaltılabilir ve sahne de tıpkı sessizlik gibi bildiğimiz ve bilmediğimiz halde yazılabilir. Sahnedeki "eski sessizlik" bir tekniktir, kullanımı sözün sessizliği kullanışına fazlasıyla benzer. Gösterimi ise sözün yerini bir konuşma olarak sessizliğin almasıdır. İnsanın suskunluğu da sessizliğin canlandırılmasıdır.[30]

Sahne, bilmediğimiz haldeki sessizlikte yazı üzerindeliği gösterir. Yazı üzerindelik, Derrida'nın Rousseau'yu eleştirir-

30. Bkz. Kane, 1984; Beckett, 1963; Artaud, 2009.

ken[31] yazdığı "yazı sahnesi" (*a scene of writing*)[32] değildir: Tuhaf Alan'a yazmak, söze değil; yazı sahnesinin de ötesine geçen bir uzama yazmaktır. Yine de Derrida'nın, Fuchs'ın deyişiyle, konuşmanın ardından gelmeyen ve böylece de ondan ayrılmayan, üstelik bu haliyle bin beş yüzyıllık metafiziği yerinden etmeye muktedir bir radikal yazma modelini tiyatrodan bulması (2003, s. 195) sessizliğe yazmanın, yazı sahnesinin de ötesine geçmeye çalışırken es geçemeyeceği bir bulgudur. Tuhaf Alan, sözden geçerek aşmaya çalıştığı yazı sahnesine "bir ileri bir geri" yazma tekniğinde her an geri dönebilir. Sahne de bu ileri geri dönüşlerle sessizliğe yazdığımız yerden –yazıdan– ayrılma yeridir. Derrida'nın deyimiyle "metnin dışında hiçbir şey yok" (G, s. 242) ise metin dışında kalan tek yerdir, (bilmediğimiz) sahne.

Sahne ve yazının bir aradalığı sahneleşen bir yazıya karşılık gelmektedir. Yazının sahnelendiği yerde bildiğimiz ve bilmediğimiz anlamıyla bir özne yoktur. Özne olsa olsa kaçışın kendisi, Deleuzeyen bir anlatımla kaçış çizgisine (*line of flight*) varma hedefinde olabilir. Bitmemişlik hem yazının hem de sahnenin ortak noktasıdır. Yazının bitmemişliğini yazılmamış bir *Gramatoloji*;[33] devinimin sürekliliğiyle sahnedeki bitmemişliği de sahnelenmemiş bir *Boş Alan*[34] gösterir.

Yazı (ve) sahnede dikkati çeken ve bir anlamda sessizliği ikileme olarak harekete geçiren tiyatro fikrinin uyumsuz bir benzerini Antonin Artaud'un *Vahşet Tiyatrosu*'nda bulmak

31. Derrida'nın *Gramatolojisi* Rousseau'yu eleştirirken birbirine benzemeyen iki yol seçer. Bu yollardan ilki Rousseau'nun yazıya dair metinlerinde ne yazıyorsa onu hedef alır; diğer yol ise Rousseau'nun "kaçak olarak, açıkça beyan edilmeyen betimlemeler"i üzerinde durur (Bkz. G, s. 477). Bu yol; "Rousseau bunu demek istemeden der. Aslında demek istediği aksesuar aksesuar, ilineksel ilinek, dışsal dış, ikame hastalık ve aksesuar ikamedir. Ve de zamana göre dışsal uzam" (G, s. 306)'a dek uzanır.

32. "Rousseau'nun *rüyası*, eklentiyi zorla metafiziğe sokmak olmuştur. Bu ne demek? Rüyanın uyanıklıkla karşıtlığı da metafiziğin bir temsili değil mi? (...) yazarken rüya görülebiliyorsa, rüya ne olmalı, yazı ne olmalı? Ya rüyanın sahnesi her zaman bir yazı sahnesiyse?" (G, 2010, s. 478). Ayrıca krş. Freud and the Scene of Writing. WaD içinde s. 217.

33. Krş. Derrida, 2010b.

34. Krş. Brook, 1990.

mümkündür. Artaud, Tuhaf Alan'ın bir örneği olmaktan uzak metniyle yazı ve sahne arasındaki ayrımı ortadan kaldıran bir tiyatro fikrini sunar. Bu fikir de Tuhaf Alan'ın göstermediği bir fikirdir. Tuhaf Alan, Artaud'nun yazısının açığa çıktığı yerde "ve"dedir.

Bahadır Gülmez, Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi*[35] adlı yapıtının dinamikliğinin mantık ilkelerinin sınırlarında dolaşan bir tiyatro düşüncesine sahip olmasından kaynaklandığını belirtmiştir (2009, s. 7). Artaud'nun sahnesinde –"kendi ikizlerini [yaratabilen]"– "oyuncular (...) jestleriyle, çığlıklarıyla, devinimleriyle sahne uzamında bir *yazı* oluşturabilirler. Bu yazı modeli Çin ideogrif yazısı ya da Mısır hiyeroglif yazısıdır. Artık oyuncu, yerine göre bir hiyeroglif, kendisinin resmi ya da yontusu, bir hayalet, bir larva ya da bir kelebek olacaktır" (Gülmez, 2009, s. 8). Bedenle yazılıveren bir yazı, Artaud'nun yazıyı insanda sahneye yerleştirme yöntemi ve vahşetin kendisidir.

> *Tiyatro ve İkizi*'nde,Artaud, yeni bir sahne dilinin arayışı içindedir (...) Bir eylem dili olan bu dile (...) hem fiziksel hem de plastik bir dille ulaşılabilir. Jest, çığlık, soluk, ışık, ses gibi öğeler bu dili sahne uzamında maddeleştirir. Anlaşılacağı gibi, tiyatronun ikizini oluşturan öğeler, drama metninin dışındaki öğelerdir. O halde tiyatro, olanaksız olanı olası kılmalı, sahne kendi şiirselliğini yaratmalıdır. Doğal olarak, böylesi öte ve uzak anlamları yakalamaya çalışan bir anlatım, dilin olanaklarını zorlayacak ve bizi alışık olmadığımız bir söylemin içine sürükleyecektir. Gerçekten de Artaud, yazdıklarının seyredilen bir düşünce olmasını ister. Bu da, kullandığımız ortak dilden farklı bir şiir-tiyatro dili yaratır. Philippe Sollers'in dediği gibi, yazarın düşüncesi *organik derisinin içindedir* ve dili *organik bir biçimde konuşma olanağı*dır. Artık düşünen kafası değil, bedenidir. (Gülmez, 2009, s. 8-9)

Artaud'nun "eylem dili"nin yine de bir dil olduğu unutulmamalıdır. Jest, çığlık, soluk, ışık ve ses öğeleri sonuçta bir dil oluşturmak üzere sahneye yerleşir ya da dilin boşluğunu dil yerine geçerek doldurur. Düşüncenin bedene geçişi dili zorlamayı

35. Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yay., 2009. (y.h.n.)

içerse de bu geçiş dilsizliği yaratmaz. Tam aksine Artaud'nun sahnesinde her şey konuşur. Bu dil bildiğimiz dile uzaklığıyla farklılaşan "ana dil"e karşılık gelir:

> Böyle bir dil yaşadığımız dünyada kullanılmamaktadır. Ancak büyüleyici, kişiyi afsunlayacak güçte bir dildir bu. Maurice Blanchot'nun deyişiyle, *Tiyatro ve İkizi düşüncelerimizin en gizil bölgesine yerleşmiş bir anadili sahneler*. Gerçekten, bu dil, tanımlanması, adlandırılması olanaksız bir uzam getirir tiyatroya. Yazının ıssızlığında ama maddesel ve somut bir biçimde. (Gülmez, 2009, s. 9)

Artaud'dan çekip alınacak sözler sahne ve yazının bir aradalığını kurmaya yarar. Yaşam ve tiyatro arasındaki aşılmaz ayrılığı sonlandırmak ve "yaşama ulaşmak için dili parçalamak demek, tiyatroyu yaratmak ya da yeniden yaratmak demektir" (Artaud, 2009, s. 16). Derrida'nın, Deleuze'ün ve Blanchot'nun Artaud üzerine yazdıkları, düşünceyi bedenleştirme fikrinin etkileyici bulunduğunu ortaya koymaktadır. Düşünceyi somutlaştırmak, düşünceyi hiç dile getirilmediği biçimde canlandırmak haline gelir. Ancak felsefede Artaud'un etkilerini açığa çıkarmadan önce tiyatroda *Vahşet Tiyatrosu'nun* nasıl karşılandığına bakmamız gerekmektedir.

Peter Brook'un Artaud ile ilgili yazdıkları okunduğunda *Vahşet Tiyatrosu*'nun çok fazla şey istediği söylenebilir. "Kutsallık arayışından ne istediği kesindi: O, kutsanmış bir yer olacak bir tiyatro istiyordu (...) insan malzemesinden öylesine güçlü patlamalar yaratılsın ki, bir daha öykücük ve konuşmaya dayalı tiyatroya dönülmesin istedi" (Brook, 1990, s. 66). İzleyiciden de savunmasız kalmasını, "delik deşik edilmeyi, şaşırtılmayı, ürkütülmeyi, ırzına geçilmeyi göze [almasını] bunun sonucunda da yepyeni, güçlü bir elektrik yüküyle [dolmasını] istiyordu" (Brook, 1990, s. 66). Ancak Brook Artaud'yu tam da izleyicilerin karşı karşıya kaldığı varsayılan durumdan yola çıkarak eleştirir:

> Çok olağanüstü görünüyor ama zihin kurcalayıcı bir kuşku uyandırıyor. Acaba izleyiciyi ne derece edilgenleştirir bu? Artaud her günkü hayatımıza egemen olan bildik biçimlerden ancak tiyatroda kendimi-

> zi sıyırabileceğimizi söylüyordu. Tiyatroyu, içinde daha büyük bir gerçekliğin bulunabileceği kutsal bir yer yapıyordu bu. (...) Bir totem, ana rahminden gelen bir haykırış, bunlar her kimin olsa önyargı duvarlarını yarıp geçerler, bir uluma, hiç kuşku yok, insanın en derin tellerine dokunur. Ama bu, gözümüzün önünden bir perde kaldırır mı, kendi bastırdığımız şeylerle kurulan bu bağlantı yaratıcı mıdır, sağaltıcı mıdır? (...) Görünmeze, zekâ karşıtı olana bir tapınma mı bu? Zihnin yadsınması mı? (2009, s. 66-67)

Brook'un eleştirisinin merkezinde Artaud'nun düşüncesinin sahnelenmez olması yatmaktadır. "Artaud hiçbir zaman kendi tiyatrosuna ulaşamadı, belki de onun görüşünün gücü, bu tiyatronun asla ulaşılamayacak, bizi sürekli ardından koşturan bir şey olmasıdır" (Brook, 1990, s. 67). Blanchot'nun dışarısı da böyle bir şey değil midir?[36] Bu doğrultuda düşüncenin aslında hiç sahneye çıkmadığı da düşünülebilir. Artaud böylelikle yeni bir düşünceye yönelteceğimiz bütün eleştirilerin bir yansıması gibidir. Açık olduğunu iddia ettiğinde bile fazlasıyla kapalı, etki uyandırmaya çalıştığı yerde hiçbir etki uyandırmayan ve anlaşılmadığıyla kalan bir tuhaf düşünce. Bu noktada *Tiyatro ve İkizi*'ni okumak ve onun yaklaşımını sahneye taşımak da yeterli değildir. Brook da bu zorluğu Artaud'nun düşüncesinin yalnızlığını vurgulayarak göstermeye çalışır.

> Artaud'yu uyguladığımızda Artaud'ya ihanet edersiniz: İhanet edersiniz çünkü uygulamaya koyduğunuz şey, düşüncesinin her zaman yalnızca bir bölümüdür; ihanet edersiniz çünkü bir avuç adanmış oyuncunun çalışmasına kuralları uygulamak kolaydır ama tiyatronun kapısından rasgele içeri giren bilinmez izleyicilerin hayatları öyle mi ya! (Brook, 1990, s. 67)

Brook'un düşünceleri Artaud eleştirisini bir düşünce karşısındaki izleyicileri dikkate alarak gerçekleştirmektedir. "Seyirciyi hesaba katmak" düşüncenin canlandırılmasının (sahneye çıkmasının) bir zorunluluğu gibi sunulur. Peter Brook, Artaud'nun tiyatrosunda şiddeti çok, akılcılığı az, aşırıcılığı çok,

36. Bkz. WD, s. 6.

sözü az, tehlikesi çok bir tiyatronun yolunu el yordamıyla bulma çabasını görür ve hoşa gitse de şiddetli sarsıntıların tek kötü yanının onların eskimeleri olduğunun altını çizer. Bu tiyatro için güçlük, sarsıntıdan sonra neyin geldiği sorusundadır (1990, s. 68).

Peter Brook'un Artaud eleştirisinde altını çizmemiz gereken son nokta *Vahşet Tiyatrosu*'nun Brook'un sınıflandırmasına göre Kutsal Tiyatro'nun bir örneğini sunmasıdır.[37] "Bütün dinler görünmezin hep görünür olduğunu ileri sürerler. Ama patırtı da burada kopuyor (...) Her ne koşulda olursa olsun, görünmezin görünürlüğünü kavramak bir ömür harcanacak iştir. Kutsal sanat buna bir katkıdır" (Brook, 1990, s. 70). Yeri gelmişken Brook'un gerek *Vahşet Tiyatrosu*'nda gerek her "Kutsal Tiyatro"da bulduğu doğaçlama bir gösteri ya da oyun anlamına gelen "happening"e[38] de değinmek gerekir:

> Kutsal bir tiyatro görünmezi ortaya dökmekle kalmaz onun kavranmasını olanaklı kılacak koşulları da sunar. *Happening* ile bunların hepsi arasında bir bağ kurulabilir ama *Happening*'in şu andaki yetersizliği, kavrama sorununu derinlemesine incelemeyi yadsımasından ileri geliyor. "Uyanın!" çığlığının yeteceğine, "Yaşasın!" çağrısının hayat vereceğine safça inanıyor. Kuşkusuz daha fazlasına gerek var. Ama neye? (Brook, 1990, s. 70)

Artaud'nun kendi tiyatrosunu yazdığı *Tiyatro ve İkizi* Brook'un eleştirilerine yanıt veren bir metin değildir. Aslında Artaud *Vahşet Tiyatrosu*'yla hiçbir yanıt vermez. Tuhaf Alan için bu yanıt vermeme durumu vahşeti yarıda kesmekle ilişkilendirilecektir. Başka bir deyişle, Artaud'nun bir yere kadar izlenecek Vahşeti, Tuhaf Alan'a notlar çıkarır. Brook'un açmazı neden sorusunu sordurmayan bir yazıya neden diye sormasından kaynaklanmaktadır. Artaud'nun açmazı ise tüm nedenleri yadsıdığı halde ısrarlı bir açıklamaya girişmesiyle başlar. *Tiyatro*

37. Brook *Boş Alan*'da tiyatroyu dört kategori çerçevesinde ele alır. Bunlar: Ölümcül Tiyatro, Kutsal Tiyatro; Kaba Tiyatro ve Ansal Tiyatro'dur. Bkz. Brook, 1990.

38. Bkz. Brook, 1990, s. 68-69.

ve İkizi sorulacak sorulara bir hazırlık gibi yazılmıştır. Yazıyı ve sahneyi özgürleştirme biçimi "somut dil" (Artaud, 2009, s. 35) dediği şeye sarılır. "Duyulara yönelik sözden bağımsız" diye nitelediği bu somut dilin de "öncelikle duyularınızı doyurması gerektiğini, dil için bir şiir bulunduğu gibi duyular için de bir şiir bulunduğunu ve [sözünü ettiği] fiziksel ve somut dilin, dile getirdiği düşünceler eklemli dilden kurtulduğu ölçüde gerçekten tiyatroluk olacağını [söyler]" (Artaud, 2009, s. 35).

Artaud'ya göre "sözün ödün vermez baskısı altında yaşayan" (2009, s. 38) tiyatro, "yazılı ve sözlü oyundan çok, sahneye koyma olayıdır" (2009, s. 38). Sahneye koyma sanatının anlatım araçlarından biri Artaud'ya göre eklemli dildir: "Eklemli dilin metafiziğini yapmak, dili genellikle anlatmadığı şeyleri anlatması için kullanmaktır: yani ondan yeni, benzersiz ve alışılmamış bir biçimde yararlanmak, ona fiziksel sarsma olanaklarını yeniden kazandırmak, onu uzamda etkili bir biçimde yaymak (...) dili *Büyü* biçimi altında ele almaktır" (2009, s. 43). Artaud düşüncedeki tiyatrosu için "fiziksel yeni bir dilin anlamının ortaya çıktığı" ve "oyuncularının geometrik biçimli giysileriyle canlı hiyeroglifleri andırdıkları" (Artaud, 2009, s. 56) Bali Tiyatrosu'nu örnek gösterir. Doğu Tiyatrosu aynı zamanda sözü merkezine alan Batı Tiyatrosu'nun da bir eleştirisidir.

> Bizler için tiyatroda Söz her şeydir ve onun dışında olanak yoktur; tiyatro yazının bir dalıdır, bir tür sesli dil örneğidir ve sahnedeki konuşma metniyle, gözle okunan metin arasında bir ayrım olduğunu kabul edersek, tiyatroyu, replikler arasında kalan şeylerin sınırları içine kapatırsak, onu sahnelenmiş metin düşüncesinden ayırt edemeyiz (...) Tiyatro söze böyle bağımlı olduğuna göre, kendi kendimize acaba tiyatronun kendine özgü bir dili var mıdır, onu (...) bağımsız ve özerk bir sanat olarak ele almak kesinlikle gerçekdışı mı olacaktır diye sorabiliriz. (Artaud, 2009, s. 63)

Sözün yeri geldiğinde sorulmamış soruya bile yanıt verdiğini düşünürsek, Blanchot'nun "şiir yanıt yokluğudur" (YU, s. 236) sözüne Artaud'nun dili sözden kurtarmaya çalışarak duy-

guya katması yaklaştırılabilir. *Vahşet Tiyatrosu*'nun kuramcısına göre, "her gerçek duygu aslında dille açıklanamaz. Onu dile getirmek, ona ihanet etmektir. Ama onu dille açıklamak da *gizlemektir*. Gerçek anlatım açığa vurduğu şeyi gizler (...) her güçlü duygu, bizde, boşluk düşüncesine yol açar" (Artaud, 2009, s. 65-66). Boşluk, Artaud için anlam yaratmada o kadar önemlidir ki anlaşılır olan dili boşluğa engel olmakla suçlar. Söz konusu dil, "aynı zamanda, şiirin düşüncemizde doğmasına engel olur" (Artaud, 2009, s. 66). Bu şiirsellik sözü silen bir şiirsellik değildir; çünkü vahşet yine de "sözü tiyatrodan silmek değil; onun varoluş nedenini ve kullanılış amacını değiştirmektir" (Artaud, 2009, s. 66).

Artaud'nun vahşetinin tanımına gelecek olursak; "etkinlik gösteren her şey bir vahşettir. İşte, tiyatro da bu son ve uç noktada geliştirilmiş eylem düşüncesiyle kendisini yenilemek zorundadır" (2009, s. 77). Vahşetin tanımı verildikten sonra Artaud'dan fazla ayrılmadan ve yeri geldiğinde *Tiyatro ve İkizi*'ni yarıda keserek, vahşetin açığa çıktığı kimi cümleleri, şimdi, Tuhaf Alan'da karşımıza çıkan metinlerle birlikte işaretlemenin vaktidir:

Sözcük olarak vahşet (Artaud) *ve sözcük olarak felaket* (Blanchot): Her ikisi de sözcüğün anlamını çoğaltan bir söyleyişin merkezindedir. Artaud der ki: "Tek bir sözcükle, şiir adı verilen şeyde canlı güçler bulunduğuna ve istenilen tiyatro koşullarında sunulmuş bir cinayet imgesinin, aynı cinayetin gerçekleşmiş olanından son derece daha korkunç bir şey olduğuna inanıyoruz" (2009, s. 78). *Vahşet*, vahşetin irkiltici anlamını elden bırakmadan vahşetten çıkar. *Felaket* bitimsiz bir şekilde tanımlandığında ve yeniden tanımlandığında "her şeyi mahveder" (WD, 1) ya da "her şeyin çaresine bakar" (WD, s. 3). Bu sözcükler aynı değildir, Artaud Blanchot; Blanchot da Artaud değildir. Artaud anlaşılmaya Blanchot'dan daha istekli olsa da yine de vahşet nedir ya da felaket nedir sorularını yanıtsız bırakma biçimleri, vahşeti felakete; felaketi de vahşete taşır. Farklılıklarda benzerlikleri yakalamak hâlâ en bilinen "üslubumuzdur" (Foucault, 2001). Artaud'nun metninin vahşeti; Blanchot'yu da hatırlamaktır ya

da *vahşet*, felaketin deneyimlenmeyen[39] izini paylaşır. "Unutkanlıkla hatırlamak: yine, dışarısı[dır]" (WD, s. 3).

Vahşet sessizliği dilde bırakır: Artaud'ya göre "sözcük düşünceyi açar ama bitirir de; sonuç olarak sözcük, olsa olsa varılan bir noktadır" (2009, s. 106). Tiyatronun söz gibi özgür bırakılmaya gereksinimi olduğunu düşünen Artaud, Batı ruhbiliminde olduğu gibi anlaşılır, her şeyi dile getiren anlamın açık sözcük saplantısının sonunda sözcüklerin zayıflamasına yol açtığını ileri sürmektedir (2009, s. 106). Sözü dilden ayırmanın mücadelesini veren Artaud sözcüğün içerdiği açık anlamın her şey demek olmadığı Doğu Tiyatrosu'na dikkati çeker. Bu tiyatroda "doğrudan bilinçdışına seslenen sözün müziğidir. İşte bu nedenle Doğu Tiyatrosu'nda sözün dili yoktur, jestlerin, davranışların ve göstergelerin dili vardır, eylem durumundaki düşünce açısından, bunların öteki dil denli yayılma ve açınlama gücüne sahip anlamları vardır" (2009, s. 106).

Doğu Tiyatrosu'nda göreceğimiz gösterge dili Artaud'ya göre "sessiz bir tiyatrodur (...) ama kendini anlatmak için bir dili bulunması durumunda konuşabileceğinden çok daha fazla [konuşur]" (2009, s. 108). Sonuçta Artaud'nun düşündüğü anlamda "arı bir sahneye koyma (...) sözün içerdiği her şeyi içerir ve üstelik, sözü de kullanır" (2009, s. 108). Bu durumda sessizlik yeni bir dil ama yine bir dil haline gelir. "Ve ben, bir soluğun hiyeroglifiyle kutsal bir tiyatro düşüncesini yeniden bulabilirim" (2009, s. 121) ya da "Önce karın. Sessizliğin önce karından başlaması gerekir, sağda, solda fıtık şişkinliklerinin olduğu, hani cerrahların ameliyat ettikleri yerde" (2009, s. 128).

Vahşetin tanımsız tanımlılığı, sessizliğin öteki dille dilin dışına çıkamadığını gösterir. Artaud'ya göre tiyatronun dili sözden farklılığını açığa çıkarmalıdır. "Tiyatro fiziksel yönüyle ve aslında tek gerçek anlatım olan *uzamda anlatımı* gerektirmesinden ötürü, sanatın ve sözün büyülü olanaklarının (...) organik olarak ve bütünlükleri içinde kendilerini duyurmalarını sağlar. Bütün bunlardan, tiyatroya dilini geri vermeden, onun kendine

39. Bkz. WD, 7.

özgü eylem gücüne yeniden kavuşturulamayacağı sonucu çıkıyor" (2009, s. 81).

Uzamda düşünmek ve uzamda yazmak. Artaud için "tiyatro bir edimdir" (2009, s. 102) ve vahşetin dili uzamda görünmektedir: "Bu uzamda oluşan dilin, yani seslerin, çığlıkların, ışıkların ve ses öykünmeleri dilinin bilincine varmış tiyatro, kişiliklerle, nesnelerle, gerçek hiyeroglifler oluşturarak ve bunların simgeselliğinden, tüm organlara göre ve tüm düzlemlerde birbirleriyle uyumlarından yararlanarak onu örgütlemeyi kendisine görev bilmelidir" (2009, s. 82). Artaud için yapılması gerekenler listesidir *Tiyatro ve İkizi* ve bu listede ortadan kaldırılması gereken fikirler bildiğimiz tiyatro anlayışına karşılık gelmektedir.

Uzamda düşünmek bir yer değişikliği önermektedir: "Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılamayan ve hiçbir geçiti olmayan, ayrıca, olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz" (Artaud, 2009, s. 87). Bu olay tiyatrosu fikri Deleuze'ün oluş (*becoming*) felsefesinde Artaud'nun yerini kısmen açıklayabilir. "Blanchot gibi Deleuze de 'düşüncenin ne olduğunu düşünmenin imkânsızlığı' konusuna büyük önem verir. Bu durum ona göre Antonin Artaud'nun başarısının göstergesidir" (Sauvagnargues, 2010, s. 67).

Deleuze'ün *Bin Yayla*'sında Artaud'nun "organsız beden" kavramı, oluş'a (*becoming*) hazırlıktır.[40] Organsız beden, organizmaya karşı çıkan "imgesi olmayan bir beden"dir (AO, s. 8) ve bu bedensellik, Anne Sauvagnargues'in deyişiyle, "biçem düzleminde bağlantısız söz dizimiyle kendini gösterir ve anlam boyutunda, buraya kadar yazına ve felsefeye boyun eğmeyen bir bedenselliğin ısrarını açığa vurur. Deleuze bunu görkemli beden diye adlandırır ve bu da organsız bedenin ilk görünümünü işaret eder" (2010, s. 74). Deleuzeyen düşünce, düşünceyi görkemli bir edimsellikte ifade ederek "sözcüklerin kabuğunu kırmak"tan (Goodchild, 2005, s. 31) geçmektedir.

Yaratıcı bir yazı türü olarak şiir Artaud'nun sahnesine yaklaşmaktır. Blanchot'nun Rilke'den esinle yazdığı gibi "bir tek

40. Bkz. ATP, s. 149-167.

dize yazmak için, yaşamı tüketmek gerekir" (YU, s. 83) ve Artaud'nun vahşetinin bize gösterdiği şey böylesine bir tüketimin ancak "müziğe, dansa, pandomime ya da mimiğe başvuran maddesel dille"[41] gerçekleşebilmesidir. Dans, pandomim ya da mimik sessizlikten çok "görsel dil"dir. Deleuze'e geri dönecek olursak,"görkemli beden" keşfi, Sauvagnargues'e göre "şiir alanında gerçekleşir, üstelik psikozla beslenen bir şiir alanında. Söylemin en uç deneyimi yazı burada bedensel gerçeğin uç deneyimi olan şizofreniyle karşılaşır. Şizofren beden organik bedende şiirsel başarıyla şizofreninin yakınlığını belirten görkemli bedenin oluşunu sağlar" (2010, s. 74).

Artaud yazını şizofreniye bağlıdır. "Şizofrenin ilk işareti, yüzeyin çatlak olması" (LS, s. 86) ise bu çatlak "yazı, aslında, yüzeyin üzerindeki bir çatlaktan başka bir şey değildir"e (Barthes, 2007, s. 54) bağlanır. Deleuze'de "yazmak bir oluş sorunudur (*a question of becoming*), her zaman tamamlanmamıştır, biçimlenmiş olanın ortalarında, herhangi yaşanabilir ya da yaşanmış deneyim meselesinin ötesine gider" (ECC, s. 1). Artaud'nun da katkısıyla Deleuze için şizofreni "dili bilinçli anlamlandırma düzleminden uzaklaştırarak dil yetisinin bedensel boyutunu arttırır: bükümlü dil yoğunlaşır çığlığa, ses kalabalığına, ağız ve ses bedenselliğine dönüşür" (Sauvagnargues, 2010, s. 77).

Yazı, şiir ve şizofreniyle ilgili olarak Deleuze'de "yine" hatırlamamız gereken, "minör edebiyat" ya da "yaratıcı kekemelik"tir.[42] Bu yaratıcılıkta "dilin söz *içinde* değişimi söz konusudur" (Sauvagnargues, 2010, s. 123). Bu dille beraber düşünülebilecek *Vahşet Tiyatrosu*'nda Artaud'nun çığlıkları, sesi, jesti ve mimikleri; sessizlikten sözlü dilden kaçtığı gibi kaçar. Ne de olsa "tiyatro, öz olarak ruhbilimsel bir şey, duyguların düşünsel simyası olmuşsa ve dram konusunda, sanatın doruk noktası eninde sonunda belirli bir sessizlik ve durağanlık ülküsüne dayanmışsa, bu, yoğunlaşma düşüncesinin sahnedeki yozlaşmasından başka bir şey değildir" (Artaud, 2009, s. 95).

41. Bkz. Blanchot, 2009, s. 82.
42. Bkz. K; ECC, 107-115, Sauvagnargues, 2010, s. 123-128.

Böylesine bir gösteri ortamında "yeniden canlandırılması gereken bütüncül bir gösteri düşüncesi var. Sorun uzamı konuşturmak, beslemek ve doldurmaktır" (2009, s. 89) diyen Artaud'nun düşünceleri, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'na yabancıdır.[43] İletişim alanında, karşımıza bir uyumsuzluk olarak çıkmayacak gösteriden; Artaud'nun gösterisi, sözün yazılamayanından çok sessizliğin yazılamayanına benzer ve Tuhaf Alan'ın sonrasını şimdiden çağırır. Bu haliyle Artaud'nun her şeyi baştan söylediği için sürprizi bozan bir oyuncu olduğunu söylemek mümkündür. Kısaca, Tuhaf Alan'da hem var hem yok bir gösteridir Artaud'nun Vahşeti. Öte yandan "her gösterinin temelinde bir vahşet öğesi olmadan, tiyatro olanaksızdır. Metafizik, içinde bulunduğumuz bu yozlaşma durumunda, insanlara derilerinden sokulmalıdır" (2009, s. 89) diyen Artaud, yazı sahnesinde düşünen Derrida'ya (yazıya) çekildiğinde gösteriyle uzaklaşan sahne de yazıya geri döner.

Tuhaf Alan'da Blanchot'dan sonraki uğrak olan Derrida'nın Artaud hakkında yazdığı metne bakmak, bu görsel dili uyumsuz bir örnek olarak son kez işaretleyeceğimiz anlamına gelmektedir. Jacques Derrida, "*The Theater of Cruelty and The Closure of Representation*" [Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanması] başlıklı yazısında Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi*'nden yaptığı alıntılara şüpheci sorular yöneltir. *Vahşet*, yazıya geldiği gibi dile kolay gelmemektedir. Derrida sözün Vahşet Tiyatrosu'nda neye dönüşeceğini sorar: Söz basitçe kendini mi sessizleştirir yoksa ortadan mı kalkar? Derrida buna sözün hiçbir yere gitmeyeceği yanıtını verir. Söz belki sahneye hükmetmeyi kesebilir yine de sahnenin üzerinde bulunmaya devam eder.[44] Derrida yazdığı bu metinle, *Vahşet Tiyatrosu*'na sahneyi, theatral bir biçimde kapar: "[Temsilin] kapanışında bile, temsil devam eder" (WaD, s. 250).

Marvin Carlson (2008) da Artaud'yu tiyatroyu özgürleştirerek tam gelişimine ulaştıracağını düşünen tiyatro teorisyenlerinin aksine Derrida'nın Artaud'nun vizyonunu paradoksal

43. Krş. Debord, 1996.
44. Bkz. WaD, s. 239.

bulduğunu vurgulamaktadır: "Bu vizyonun başarısı tiyatronun kendini gerçekleştirmesi değil üstünün çizilmesi anlamına gelecektir. Derrida, Artaud'yu yazılı metinlerin ardında duran, metinlerin onun soluk, türetilmiş yansımalarından başka bir şey olmadığı temel bir birlik, metafizik bir doluluk arayan metafizik teorisyenlerinden biri olarak çözümler (Carlson, 2008, s. 525).

Derrida'nın Artaud hakkında yazdığı metin, Peter Brook'un eleştirilerinden farklı noktalara değinmekle birlikte her ikisinin de *Vahşet Tiyatrosu*'nun sahnelenemezliğini ortaya koymaları ilginçtir. Blanchot'nun 1956 tarihli Artaud başlıklı metninde ise bu sahnelenemezlik; düşüncenin, "düşüncenin imkânsızlığı"yla (1995a, s. 130) tanımlandığı bir yerde sorun olarak görülmez. Blanchot'nun Artaud'yu Artaud'nun şiirlerinden yana bakarak çözümlediği metni, Brook ve Carlson'dan alıntılarla örneklediğimiz tiyatro kuramının ya da Derrida'nın yapısökümcü analizlerinin görmediği bir şeyi görür: Acı çekmekle düşünmenin birlikteliği,[45] imkânsızlık ya da sahnelenemezlik, Artaud'nun paradoksundan çok *valışeti*dir. Ancak Derrida *Vahşet Tiyatrosu*'nu Artaud'nun da farkında olduğu gibi hedeflediğini gerçekleştiremeyen "olanaksız bir girişim" olarak görmekte ısrarcıdır:

> Vahşet Tiyatrosu yazıyı niteleyen içsel farklılığın yokluğunda "saf bulunuşu" "ayrışmadan önceki birliği" yakalamaya yönelik bir girişimdir. Bu arayışın Artaud'nun da farkına vardığı paradoksu, böylesi sahici bulunuşun zamanın ve bilincin dışında varolma zorunluluğudur. Bu fark edildiği zaman zaten tekrara düşülmüş, zaten kendi içine ölümcül "ikiz" taşınmış olur ve yine de bu ancak bu biçimde "tiyatro" olarak tezahür edebilir. Artaud'nun teorisi böylece, tiyatronun tekrarlanamaz olanın tekrarı olduğunun kavrandığı andan itibaren yitik ve sonsuza değin ertelenen bir bulunuşu yeniden yakalamaya yönelik sonsuz ve olanaksız bir girişim olmasını ifade eden bu merkezi paradoksun, etrafında dönüp durur. (Derrida'dan aktaran Carlson, 2008, s. 525)

Tuhaf Alan için Artaud'nun önemi sahnenin imkânsızlığında yazı (ve) sahneyi uyumsuz -Tuhaf Alan'da değil- bir biçimde

45. Bkz. 1995a, s. 134-135.

yan yana getirmesidir. "Organsız beden"le Deleuze'ün; "düşünceye acı çektirerek" Blanchot'nun hayranlığını kazanan ve böylelikle de Derrida'nın kuşkusunu arttıran Artaud'dan çekip alınacak sözler, vahşeti yarıda keserek alıntılanan bir sözünü bir başka sözüyle değilleyerek sahneye çıkabilir; "uzamdaki tiyatronun gizi bağdaşmazlıktır" (Artaud, 2009, s. 101) diyerek. Sahne sanki onu gösteriyormuş gibi Artaud'ya ışığı vurdurduğunda yazının da "canlı hiyeroglifler"le sahnede olduğu unutulmamalıdır. Artaud, "bence, hiç kimse, kendisini yazar, yani yaratıcı olarak adlandıramaz ve yalnızca doğrudan sahneyi kullanması uygun görülen kişi, kendisini yazar, yani yaratıcı olarak adlandırma hakkına sahiptir" (2009, s. 105) dediğinde yazı ve sahnedeki "ve" ortadan kalkar; yazı sahne(de)dir. Düşünceden önce edim (tiyatro) yazıyı kendine çeker; "düşünmeden yazmak", yazıyı düşünmekten ve onu sahneleştirmekten geçer. O halde *Sessizlik* yazı ve sahnede bir yerdedir ve o yer de henüz söz edilmedi diye, "ve" dir.

2.2. Sessizliğin İkilemesi

Tuhaf Alan, sahnede ve yazıda *sessizliği* sessizlikten ayırır. Bu ayrım bildiğimiz sessizliklerin ne bir tekrarı ne de sessizliğin sessizlikler halinde çoğalmasıdır. *Sessizlik*, sessizlikten uzaklaşır diye ikiler. İkileme; sadece uzaklaşma da değildir; bu aynı zamanda *sessizliğin*, sessizlik karşıtı değil diye, yinelenmesidir. Böylelikle *sessizlik, uzaklaşmadan,* çoğalmaksızın *geçer.*

Maurice Blanchot'nun ve Jacques Derrida'nın düşüncesi üzerindeki yazı, sessizliğin ikilemesidir. Blanchot ve Derrida, bildiğimiz sessizliği pekiştirirken, Tuhaf Alan'a yazıyı açan, değ(in)medikleri bir sessizliğe de yol verirler. Sessizlik, Blanchot ve Derrida ile yazılan ve yazılmayan sessizlik olmak üzere ikili bir görünümü açığa vurur. Ancak bu görünüm Derrida'nın çift/ikizine[46](double) gönderme değildir. Tuhaf Alan, Blanchot'nun

46. "Bileşim içinde 'double' sözcüğü Derrida felsefesinde çok özel bir rol oynar ki bu gayet doğaldır çünkü onda, köken diferansiyeldir, yani zaten her zaman ikiye bölünmüştür/ikileşmiştir. |İkili Oturum| tamamlayıcı/ilave |*supplément*| do-

ve Derrida'nın yazmadığı düşünce olarak sahnelenebilir. Sahnelemenin örneği halindeki Tuhaf Alan'ın bir örneği yoktur.

Sessizliğin Blanchot'dan ve Derrida'dan ayrılan yazılmazlığı ya da sessizliğin ikilemesi, söze ait sessizliğin anlatım zorluğuyla çevrili yazılamayanından da farklıdır. Ancak bu fark yazıda açığa vurulmayan bir fark olarak kalır. Tuhaf Alan yine de bildiğimiz sessizliğin sözcüklerini *sessizlik*ten ayırmaz; çünkü yazılırken sahnelenen bu alan sessizliğin karşısındaki başka/öteki sessizlik değildir. İkilemenin başlangıcı ise Maurice Blanchot Düşüncesi'nde işaretlidir ve bu düşünce de kısaca Maurice Blanchot'nun düşüncesi değildir. Blanchot'dan hareket eden düşünce, uzamı ya da sahneyi onda tutmaz. Maurice Blanchot ismi, yirminci yüzyıl düşünürleri için "en büyük çağdaş"lardan biri (Foucault, 2006e, s. 177) olarak belirlense de o, Tuhaf Alan'da ikilemenin açığa çıktığı yer diye, bir kök ya da kaynak gibi düşünülmemelidir. Tuhaf Alan'da yazılan Blanchot'nun en başta "Maurice Blanchot"yla bir ilgisi yoktur. Ancak isim unutulmamalıdır ki yine de Blanchot'dur. Benzerlik ve farklılık – yazdıkça– reddedilebilir.

Sessizlik, Blanchot'nun felaket ya da ölüm sözcüklerinde olduğu gibi bildiğimiz anlamlardan farklı bir anlama gelmez. Blanchot'da ölümün yaratıcı bir eylem olarak yazmaya karşılık gelmesi, yazının bildiğimiz tarihine gölge düşürmektedir. Gerard L. Bruns, Blanchot'yu Mallarmé üzerinden incelerken yazmanın aslında görünür olanın dışında olduğunu öne sürer: "Yazmak ortadan kaybolmanın tarafındadır" (1997, s. 7). Kalıcılığı altüst eden kayboluş ya da yazdıkça yok olma düşünülmemiş bir yazıyı imler.

Ölüm imgesi, Blanchot için yazmanın ilkesi haline gelmektedir. Bu yazıda kendiliği kaybeden, ölümünden dışlanan, bir ölümü sürekli ölme hali olarak yaşayanlardan söz edilir. Hikâyenin bağlantı noktası, bir çeşit düğümüdür ölüm. "Ede-

uble paradoksları'nı aydınlığa kavuşturur: Bilhassa Platonculukta taklitten, yinelemeden, aktarımdan ve mimesis'ten ileri gelen her şey." (Ramond, 2011, s. 80)

biyat ve Ölme Hakkı"nda;[47] "Yapıt ve Ölümün Uzamı"nda[48] veya "Yazı ve Kökensel Deneyim"de[49] ve *Sonsuz Konuşma*'da[50] bu ölüm görülebilir. Ölüm sorunu bir hayatın sonundan çok yazmanın anlamını oluşturmaktadır (Haase & Large, 2001, s. 51). Filozoflar da Blanchot'ya göre asla ölümü anlayamazlar çünkü ölüm sadece edebiyat deneyiminde kendini göstermektedir (Hasse & Large, 2001, s. 52).

Öte yandan Blanchot'nun değinmediği sessizlik, bildiğimiz sessizlikten ayrılamaz. Yazılan her şeyin sessizliğe çekilmesi mümkün olur. Böylelikle sessizliği bilmek, Blanchot'dan da geçmektedir. İkilemenin "kökeninde" sessizliğe dair bir giz yoktur. Mario Perniolla, iletişimde de bir giz olduğunun ileri sürülebileceğini bunun da aşırı sergilenme nedeniyle görünmez kılınmaktan ibaret olduğunu öne sürer (2006, s. 21). Perniolla'nın iletişimle ilgili gizi Blanchot'ya katılır ki bu uyumsuz bir benzerliktir. Gizi tam tersi bir anlamda aşırı sergilenme haline getirmek sessizliğin de bir niteliğidir. Blanchot'da iletişimin anlamına benzer bir şekilde aşırı sergilenen (eski) bir sessizlik söz konusudur. Başka bir deyişle, Blanchot'nun metni bildiğimiz sessizlikle iletişim halindedir. Görülmeyen sessizlik yazıyla görünür hale gelir; metnin anlamı, sözün bağlamı olur. Blanchot'nun sessizlik demediği yazısı yok hükmündedir.[51] Sessizliği her sözle ilişkili kılan böylesine bütüncül bir yaklaşım yalnız Blanchot'ya özgü de değildir. Blanchot'yu önemsizleştirmek, yazılmamış bir sessizliğe yol vermekten geçmektedir. O, sessizliğin bildiğimiz tarihinin bir yazarda bir araya gelme halidir. Mallarmé'nin deneyiminden yola çıkan Blanchot der ki: "Gerçekdışının dili, kurgusal ve bizi kurguya götüren bu dil sessizlikten gelir ve yine sessizliğe döner" (YU, s. 35). Blanchot'nun dili, sessizlik yazıdır demeye varır varmaz ölümle yer değiştirir. Sessizlik yazıtlaşır.

47. Bkz. WF, s. 300-344.
48. Bkz. YU, s. 79-151.
49. Bkz. YU, s. 199-236.
50. Bkz. IC.
51. Krş. ÖH.

Derrida ise sessizliğin ikilemesinin bir diğer adımıdır. Onun yazı düşüncesi, Tuhaf Alan'ın izini iletişimde aramak için bir imkân sunar. *Gramatoloji*'nin dilbilimciler ile göstergebilimcilere yönelik eleştirisi, iletişim kavramının da tanım düzeyinde bir eleştirisini getirecektir. Çalışmanın başında da belirttiğimiz gibi sessizlik ve iletişim arasında genel kabul görmüş bir karşıtlık ve bu karşıtlıkla kurulmuş bir etkileşim söz konusudur. *Tuhaf Alan değil diye, iletişim; değil ile sahneyi göstereceğimiz yerdir.* Sessizliğin ikilemesinde de Derrida bu gösterinin yazıdaki habercisidir.

Derrida'nın yapıbozum / yapısöküm stratejisine sessizlikten iletişime ya da bir alandan başka bir alana geçerken değinmek, içerisi ve dışarısının diyalektiğinden bağımsız bir alan düşüncesine yol açmaktadır. Saul Newman'a göre, "Derrida'nın teşhis ettiği sınırlar felsefe geleneği içinde üretilirler, nihilistçe, akıl dışı bir dışardan dayatılmazlar (...) Sınırların bu konumlandırılması burada önemli çünkü muhtemelen bir dışarısı olasılığına –direnişin dışarısına– *içeriden* işaret eder" (2001, s. 201). Newman, Derrida'nın stratejisinde kendini bütünüyle herhangi bir yapının dışına bir direniş biçimi olarak konumlandırmanın direnilen şeyi tersinden yeniden onayladığını ama yine de bu içerinin sınırlarıyla yaratılmış dışarısı fikrinin iktidarın yerini tekrar yenilemeyecek bir direniş politikası tasavvur etmemize izin verebileceğini belirtmiştir (2001, s. 201). Elbette Newman'ın Derrida'yı "otoritenin yapısökümü"[52] çerçevesinde okuduğunu unutmamamız gerekir. Derrida'nın "içeriden" yazısı, Tuhaf Alan'da kesin bir çizgide takip edilmeyecektir. Artaud'da ve Blanchot'da olduğu gibi Derrida *sessizlikte* tam bir örnek olmamasıyla –uyumsuz bir örnek olarak– izlenecektir. Yineleınek gerekirse, ikilemenin başladığı yerin tersine, *sessizlik* sessizlikten çıkmaz; onun dışarısında da değildir.

Derrida ve Blanchot yazısını yer yer yarıda kesmek, ikilemenin tekrarladığı ve ayrıldığı metinlerdeki kurulmuş bilgilerin üzerini çizme "stratejisi"yle yol almaktır. Dolayısıyla Tuhaf Alan'da "Blanchot'ya göre sessizlik" ya da "Derrida'ya göre ses-

52. Bkz. 2001, s. 184-214.

sizlik" değil; *Sessizlik*te Blanchot *Felaketi* ve *Sessizlik*te Derrida *Karar verilemezliği* söz konusudur. İlki sahnelemenin öncesini diğeri de sahnelemenin sonrasını gösterir. Ne Derrida öncesi sessizlik başlangıçtır ne de Blanchot sonrası sessizlik sonuçtur. *Sessizlik*, bir türlü başlayamamakla sonrasını hep değiller. Böylelikle *sessizlik* eski sessizlik ve değil'ken ikilemekle kalmaz bu sahneleme hazırlığıyla da başkaca ikilemeye devam eder. Başlayamamakla ilgili bu bölümde ikilemenin sadece Blanchot'yu "(d)okuyan"[53] kısımlarıyla ayrım yarıda kesilecek (değil). Başka bir deyişle, ikilemenin ilerisi (Derrida) sessizlikte bir sonraki bölüme, iletişime, ertelenmektedir.

2.2.1. Sessizlikte Blanchot Felaketi

Maurice Blanchot nasıl okunabilir? Düşünceyi cevabın gölgelemediği sorulara düşüren[54] Blanchot'nun metinlerinde bu sorunun bir karşılığı yoktur. Onun yazısı, açıklama yapmadığı kadarıyla "karanlık" (*obscure*) tır. Belirli bir düşünür hakkında yazmak eninde sonunda onun metinlerini açıklamak demekse bunun Blanchot söz konusu olduğunda bir sorunmuş gibi dile getirilmesi, karanlık yazının karşısında duyulan bir çaresizlik değildir. Tam aksine Blanchot metinlerini açıklamamak onun hakkında yazmanın bizce tek yoludur.

Açıklamadığımız metni yazmak zordur. Blanchot'yu, metinleriyle ilgili yapılan açıklamalardan ayırarak yazmanın önünde engeller vardır. Yeniden yazım, "yeni bir açıklama" olsun veya olmasın bu metnin, yazıya dökmediği ne varsa yazması beklenecektir. Böyle bir yazımı kabul edilebilir bir yorum olarak doğrulayacak olan da yine yazının kaçmak istediği mevcut Blanchot bilgisidir. Bütün bu engelin okurun metne çıkardığı engeller olacağı unutulmamalıdır. Okur, yorumun doğruluğuna yazılan cümlelerin anlamını tanık gösterecektir. Alberto Manguel "anlamak ya da anlamaya başlamak için okuyoruz. Okumadan yapamıyoruz" (2007, s. 20) dediğinde yalnızca okura

53. Krş. Barthes, 2007, s. 140.
54. Bkz. IC, s. 11-25.

dair değil; anlama da dair bir şeyler söylemektedir. Nietzsche gözüyle bakacak olursak, okumada "düşünmeyi bozan" bir şeyler bulmak mümkündür (Z, s. 38). *Anlam okura kaldığında anlamaya gelmeyen tarafta yazı kalacaktır.* Okur engelini aşmanın yolu Blanchot hakkındaki bu kısmın (yazının) en az Blanchot yazını kadar anlamaya gelmeyeceğinin altını çizmektir.

Yazının bulunduğu bu yeri; argümansız, iddiasız, tartışmasız, yorumsuz ve böylelikle dilsiz bırakmak ve bütün bunları sadece Blanchot hakkında yazmak için yapmak karşımıza Blanchot bilgisinin dışında boş ve yazılmamış bir metni çıkarmaktadır. Böylece yazmamak, Blanchot'nun "özdevimli yazı"sına çıkar ve "özdevimli yazı (...) gözü pekçe şöyle der: Yalnızca deneyim anı önemlidir, yalnızca eksiksiz bir yokluğun adsız, görülebilir izi değer taşır. Her şey herkesçe bilinmelidir. Giz bozulmalıdır (...) Özdevimli yazı edilgendir, bu onun katıksız bir tutku deviniminin sakınımsızlığı ve gözü pekliği içinde yer aldığı anlanına da gelir" (YU, s. 178) ya da gelmez ki bu tereddüt hali Blanchot yazınına kolaylıkla eklenen bir şeydir. İlginç olan, sayfa üstünde göründüğü sürece yazılmamış metnin yine de yazılmış olmasıdır. Metnin boşluğu, okur gözüyle anlaşılmayanın bir anlam taşımayacağı savıyla kısmen aşılabilir. Dolayısıyla yazıldığı haliyle bir metni yazılmamış saymak onun ne anlama geldiğini bilmediğimiz anlamına gelmektedir. Bu noktada yazar adına konuşmaktan başka metni çözmenin olanağı yoktur. Terry Eagleton her ne kadar "birinin kafasından neler geçtiğini belirlemeye çalışmak, daha sonra da bunun bir yazının anlamı olduğunu iddia etmek bariz sorunlar yaratır" (2004, s. 93) dese de bu sorunun farkına varmak bile yazarı konuşturmanın önüne geçememiştir.

Maurice Blanchot Düşüncesi ya da "Blanchot yazını" öncelikle ne yazıldığından çok nasıl yazıldığının üzerinde durmakta kendini gösterir. Okur yine konuşursa, Blanchot'nun hakkındaki yorumları kendi yazısıyla karşılıksız bıraktığını öne sürmek, yazarın eserlerini onları okuduğumuz gibi yazdığını iddia etme riskini taşımaktadır. Yazar ya da bu metinde yer aldığı

haliyle yazı için soruyu terk etme çabası, Blanchot hakkındaki her yazının taşıdığı okunabilirlik sorusuna takılmaktadır. Tuhaf Alan, Blanchot'yu okuma çabasıyla sorulmuş soruların silin(e)mez yersizliğine karşın sadece bir dizi yolu açığa vurmaktadır ve bu yolların hiçbiri de Blanchot'yu izleyerek söyleyebiliriz ki bir cevap değildir.

Blanchot'nun açıklama yapmayan yazılarının karşısında bu yazıları açıklığa kavuşturma çabasıyla yazılmış son derece zengin bir literatür bulunmaktadır. Blanchot'ya rağmen kurulan bu bilginin nasıl oluşturulduğuna bakacak olursak, yazdıkları Foucault, Bataille, Levinas ve Derrida başta olmak üzere birçok düşünürde iz bırakmış bir yazarın düşünceleri, düşünürler arası etkileşimler ortaya çıkarıldığında açıklık kazanmaktadır. İncelemelerin dikkat çekici bir özelliği, yazarı açıkladıkça muğlakta bırakmalarıdır. Başka bir deyişle, yazıyı etkileyen veya yazıdan etkilenen düşünürler bu eserlerin "yazınsal uzam"ında Maurice Blanchot'dan daha çok görünmektedirler. Lars Iyer'in (2006) Blanchot hakkında yazdığı makalesine bakacak olursak, Levinas'ın düşünceleriyle aynı noktada buluştuğu yerde Blanchot incelenebilir hale gelmektedir. "Levinas gibi Blanchot da" ifadeleri metne Levinas düşüncesiyle açıklık kazandırmaktadır. Dolayısıyla her iki düşünürün düşüncelerindeki benzerlikler ve farklılıklar serimlendikçe yazı karşımıza Levinas'ı çıkarmaktadır. Metinde, çözümlemeye açık Levinas düşüncesi, fazlasıyla belirsiz Blanchot'dan daha çok söz söyleme potansiyali taşır. Yazıdan Levinas ismini silmek, metni anlamsızlaştırma tehlikesini taşırken Blanchot ismini başlıkta dahi görmemek aynı tehlikeyi taşımaz. Iyer'in makalesi bu noktada tek örnek değildir.

Leslie Hill'in (2002) "The World is Not Enough" başlıklı makalesi *The Writing of the Disaster* [Felaket Yazısı] üzerinedir. Hill, *Felaket Yazısı*'nı okumaya, sözcüğün etimolojisiyle başlayarak, felaketin bildiğimiz anlamıyla Blanchot'daki anlamının farklılığını vurgulayarak başlar. Hill'e göre metnin felaketin bilinen anlamını yerinden eden tutumu, Lewis Carroll'ın ünlü

kitabı *Alice*'de[55] sözcüğün anlamını sözcüğe rağmen değiştiren Humpty Dumpty'nin tutumuyla benzerlik içindedir (2002, s. 62). Iyer ve Hill'in makaleleri Blanchot'yu farklı çerçevelerde ele alsa da onun metinlerini görece daha çok bilinen metinlerle açıklamalarıyla yazara yönelik sözünü ettiğimiz ortak tutumu yinelemektedirler. Ayrıca Hill metnin, Blanchot'nun edebiyata kişisel sadakatinden çok Hegel'le, Nietzsche'yle, Heidegger'le, psikanaliz'le, edebiyat kuramıyla olan felsefi bağlılığının tamlığını gösteren bir metin olduğunun altını çizer (2002, s. 63). Dolayısıyla kitap bu felsefi bağlanma görüldüğünde anlam kazanabilmektedir.

Gary D. Mole'un (2003) Marie-Laure Hurault'un (Maurice Blanchot: Le Principe de Fiction*)* başlıklı çalışması hakkında yazdığı eleştiri de yazarın nasıl incelenmesi gerektiği hakkındaki yerleşmiş fikirlerin ne kadar etkili olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Mole, Blanchot'nun yazdığı kurmaca eserlerin yazarın teorik çalışmalarından ayrı tutularak incelenmesinin Hurault'un kitabının temel problemi olduğunu öne sürmektedir (2003, s. 141). Bu eleştiri yazısında öne çıkan, literatürün oluşturduğu bilginin yazar hakkında yazılan her yazının es geçmemesi gereken bir bilgi olduğu savıdır. Başka bir deyişle, Mole'un metninden çıkardığımız sonuç, mevcut Blanchot bilgisini göz ardı ederek yazarın kurmaca eserlerine bakmanın eksik ve hatalı bir çaba olarak değerlendirilmesidir.

Ginette Michaud'un (2002) "Literature in Secret: Crossing Derrida and Blanchot" başlıklı makalesi de Blanchot'nun düşüncesini Derrida'yla kesiştikleri yerde incelemektedir. Michaud'a göre Maurice Blanchot'nun yazıları onları inceleme çabasına karşın sessizdir (2002, s. 69). Bu sessizlik de söz konusu makalede Derrida'yla nispeten aşılabilir bir hale gelmiştir.

İncelenen makalelerde yazarı açıklama çabasının zorluğunu belki de en iyi özetleyebilecek sözü John Lechte'nin (1994) bir yazısında bulmak mümkündür: "Joyce'un aksine Blanchot'nun

55. Lewis Carroll, *Alice Harikalar Diyarında*, Çev. Sinan Ezber, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2006. (y.h.n.)

yazıları okunaksız (unreadeable) değildir." O halde aşılması gereken zorluk, anlaşılmazlığı genel kabul görmüş Joyce gibi bir yazarın aksine Blanchot'nun okunaklı anlaşılmazlığıdır.

"Yazı Düşünürü"[56] hakkındaki kitaplar da incelenen makaleler gibi deyim yerindeyse "Blanchot'ya düşünürleri çağıran" bir görünümdedir. Rapaport'un iddia ettiği gibi Blanchot'nun pek de özgün bir düşünür olmadığı (aktaran Bruns, 1997, s. xxiv) kabul edilirse, etkileri açığa çıkaran bir yazım tarzı literatür için kaçınılmaz olacaktır. Örneğin Gerald L. Bruns, yazarı, *Felsefenin Reddi* başlığı altında çok boyutlu bir biçimde ele alırken onun sözcüklerini düşünürlere pay eden bir çalışma yöntemi benimsemiştir. Mallarmé, Kafka ve Levinas'ın "il ya"sı Blanchot'daki dışarısının şiirselliğini açığa çıkarmaktadır[57] ya da dışarısı, Mallarıné, Kafka ve Levinas'la vardır. *Sonsuz Söyleşi*'ye (*Infinite Conversation*) adını veren de Celan, Levinas ve Bataille'la olan metinsel konuşmalardır.[58] Özetle, Bruns'un metni Blanchot'nun düşünürlerle diyaloğunu sağlayan sözcüklere yönelik bir çalışmadır.

Timothy Clark (1995) *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice* başlıklı kitabında Blanchot'yu Heidegger'le birlikte Derrida felsefesinin önemli bir kaynağı olarak incelemektedir. Derrida'yı anlamak *Dichtung* ve Blanchot'daki "edebi uzam"ı açıklığa kavuşturmaktan geçmektedir. Esas olarak Derrida'yı inceleyen bu kitabın, çağdaş edebiyat kuramını anlamlandırmada Blanchot'nun önemini kanıtlayan İngilizce'deki ilk çalışmalardan biri olması dolayısıyla Blanchot literatüründe önemli bir referans kitabı olarak değerlendirilmesi ayrıca dikkate değerdir.[59] Kitaplara vereceğimiz son örnek Carolyn Bailey Gill'in editörlüğünde yayımlanan *Maurice Blanchot: The Demand of Writing* başlıklı seçkidir. Her biri yazar hakkında önemli makaleler içeren bu derlemede Roger Laporte,

56. "Yazı düşünürü" Enis Batur'un Maurice Blanchot için kullandığı bir ifadedir. Bkz. Batur, 1993, s. 9-11.
57. Bkz. 1997, s. 6-79.
58. Bkz. 1997, s. 79-173.
59. Bkz. Hasse & Large, 2001, s. 139.

Blanchot'nun Mallarmé, Kafka, Artaud ve daha pek çok kişiye borçlu olmakla birlikte Mallarmé, Kafka, Bataille, Char, Levinas ve daha pek çok kişinin de Blanchot'ya borçlu olduğunu vurgulamaktadır (1996, s. 25). Yazar hakkında "yazının talep ettiği şeyin" de bu borcun dökümünü çıkarmak olduğunu söylemek mümkündür.

Yazıların inceleme niyetine rağmen açığa çıkar(a)madığı Blanchot tam da bu belirsizlik nedeniyle söz etmeye değer bir hale gelmektedir. Bu söz edilebilirlik de yazarı kendisiyle ilgili literatürünün önüne çıkarmakta karşılığını bulacaktır. Derrida'nın, Levinas'ın izlerini veya onların öncesine yerleşen Hegel[60] ve Heidegger'in gölgelerini sildiğimizde Blanchot'dan geriye ne kalır sorusu, yazarı, yazıyla (Blanchot'yla) ve yazıda (Blanchot'da) okumayı zorunlu kılmaktadır. Bu çabanın anlamı nedir? Okura kalsa, Blanchot'yu alternatif bir biçimde okumanın (bir anlamda yine okumanın) mümkün olup olmayacağını düşünmek gerekir. Foucault'nun sürekli yinelediğimiz "yeni bir düşünce mümkündür; düşünce, yeniden, mümkündür" (2004c, s. 229) sözü bizce ancak düşünürün karşısına düşüncesini çıkararak mümkün olabilir ve bunun da yolu tek bir yolu göstermek değildir. Düşünce, bilgisinden uzaklaşırsa farklılaşabilir ya da Blanchot bilgisinden uzaklaştığında farklılaşabilir. Blanchot'ya dair sözün susması yeni bir yazımı imlemektedir.

Özetle, Blanchot yazımı dediğimiz yeni yazımın, okur gözüyle yazılan literatürden ayrılması, sözü fazlasıyla zorlamayı içermektedir. Bu zorlayıcılık da okur gözüyle yazar adına konuştuğumuz algısından ileri gelmektedir. Düşüncenin kabul edilebilirliği, Blanchot hakkında oluşturulmuş bilgiye katılabilmekle sınanmaktadır. Yorumlara aykırı olan her yorum, Blanchot'yu yanlış anlamakla itham edilebilir. Bu konuda Derrida'nın bu satırların yazarı için bir çeşit "belgi" (motto) haline gelen cümlesi,

60. Foucault'nun "Blanchot, bir anlamda edebiyatın Hegel'idir ama aynı zamanda Hegel'in karşısında bulur kendini" (2006a, s. 282) cümlesinde olduğu gibi, Blanchot'ya edebiyatın Hegel'i demek ve aynı anda onun bu benzerliğin de karşısında olduğunu söylemek, yazarı iyice "karanlıkta" bırakmaktadır. Ve bu karanlık da (krş. KT) onu anlamanın en bilinen yolu gibi görünmektedir.

Blanchot hakkında yazarken de yinelenebilir görünmektedir: Derrida, *Ulysses*[61] hakkında bir konuşma yapmak üzere çağrıldığı konferansta bütün James Joyce uzmanlarına konu Joyce olunca, uzman dediğimizin ne olduğunu sormuştur (EE, s. 287). Uzmanı boşlukta bırakan düşünce, yazarın bile yazının ne anlama geldiği hakkında artık tek söz sahibi olarak kabul edilmemesiyle uyum içindedir. Roland Barthes'ın deyişiyle, *yazarın ölümü*ne, "yazan kişinin çağrılı olduğu silinmeyle"[62] Blanchot da katılır. "Blanchot kimdir" sorusu, "Blanchot nedir"le yer değiştirirse Blanchot'yu oku(ma)mak da başka bir yazımı gerektirir.

Yazı, Blanchot'nun düşüncesini yorumlamak değil; "yazınsal uzam"daki sessizlikte yer tutmak ve sessizliğe yazmaktır. O halde başlangıçta ya da başlamadığımız yerde bir düşünce, bir düşünür ve bir yer diye bir "ne" (Blanchot) durmaktadır.

2.2.1.1. Yazıyı Değiştirmek

Her türlü açıklama girişimine en az Blanchot kadar direnen sessizlik, Blanchot sözcüğüyle yer değiştirdiğinde sessizlikte Blanchot felaketi çıkar. Bu sözcük (SessizlikBlanchot / BlanchotSessizlik) aynı zamanda Maurice Blanchot Düşüncesi'ni Maurice Blanchot'nun düşüncesinden ayırmayı da içerir.

Sessizlik felaketi, Maurice Blanchot'nun felaket yazısını (*The Writing of the Disaster*) imlemez. Ancak Felaket, Blanchot'nun düşüncesinden çekip çıkarılır. "Yazı düşünürü"ne göre "dil olmadan hiçbir şey gösterilemez. Ve sessiz kalmak hâlâ konuşmaktır. Sessizlik imkânsızdır. Bu nedenle onu arzularız" (WD, s. 11). Sessizlik felaketi, konuşturulan her sessizlikle ilişkilendirilebilir. Blanchot sessizliği, kendinde ketumluk olarak gösterir, yazınsal uzamı yalnızlığa bağlar ve eski sessizlik olarak adlandırılabilecek her sessizliği yazı uzamı haline getirir.

Sessizliğin ikiliğini "yazmak için önce yazmak gerekir. Yazmanın özü, deneyimin güçlüğü ve esinin sıçraması da bu çelişki içinde yer alır" (YU, s. 168). Blanchot'nun yapıt ve yazarı sıkı

61. James Joyce, *Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yay., 2012. (y.h.n.)
62. Bkz. YU, s. 22.

sıkıya bağladığı yeri sessizlikten çözmek gerekir. Enis Batur *Yazınsal Uzam*'a[63] yazdığı önsözde Blanchot'nun metni yazarından koparmama tercihinin altını çizer: "Blanchot'nun analitik yöntemlere kendi öznellik haritasının gerektirdiği okuma biçimini yeğlemesinin zemininde, onun metni yazarından koparmama tercihi yatar. Bu nedenle de başını günlüklerden, mektuplardan, yaşamöykülerinden, hatta tanık-metinlerden kaldırmadığı göze çarpar: Yazı'yı hep Yaşam'ın içinden sorgulamıştır" (YU, s. 11). Blanchot'nun yazıyı yazarla incelemesi metni yazara bağlamayı değil onu yazardan koparmayı içermektedir. Blanchot'nun metni, söz ettiği her yaşamöyküsünü de dışlayan bir yazıma karşılık gelmektedir. Sessizlik felaketi, yazarın "güvenilmezliği"ni işaretleyen bir yazıya geçer.

Sessizliğin uzamı olarak yazı, Blanchot Düşüncesi'nin sorulara katılma halidir ve yazar (Blanchot) kolay okunmayan (okunaksız) yazının ta kendisi olarak karşımıza çıkar. Blanchot'nun yazısında "aylaklığın derinliği";[64] "deneyim sözcüğü";[65] "gecenin eylemi"[66] anlattıkları kadar sessizliği de büyütür. Hatta "gece kitap, sessizlik ve bir kitabın eylemsizliğidir (...) her şey".[67]

"Sessizlik katıksızdır" (YU, s. 105) diyen Blanchot'nun sözcükleri, örneğin "ilk gece" ve "öteki gece"nin, gece sözcüğünü ikiye ayırması gibi, en başta tek bir sözcük olmayı yitirmektedir. Bu da Blanchot yazımının Tuhaf Alan'a varacağı bir sessizliktir. Blanchot'da sözcük diye bir şey yokken sözcükler kendini gösterir. Sessizlik felaketi, tek bir sözcükte sessizliği tutamamakta kendini gösterir. Blanchot'nun boş sayfasında[68] sessizlik, *felakete sus*ar:

> Yazmak yalnızca alışılmış sözcükleri daha ustalıkla, daha varsıl bir bellek ya da müziksel kaynaklarının daha uyumlu bir biçimde bir araya

63. Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay., 1993. (y.h.n.)
64. Bkz. YU, s. 41.
65. Bkz. YU, s. 81.
66. Bkz. YU, s. 106.
67. Bkz. YU, s. 106.
68. Bkz. Barthes, 2009, s. 16 n8.

gelmesiyle kullanmaktan oluşsaydı düşleyeceğimiz bir o kadar daha anlam olurdu. Yazmak asla kullanılan dili kusursuzlaştırmaktan, onu daha katıksız kılmaktan oluşmaz. Yazmak yalnızca, içinde hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı, konuşmanın, gizlenmenin bağrında, henüz ancak sözün gölgesi olduğu bu noktaya yaklaşmanın yazmak olduğu yerde başlar bu söz yalnızca kendi imgesi olan dil, imgesel dil ve imgelemin dili, kimsenin konuşmadığı dil ve son olarak, kendimizi duyurmak istiyorsak kendisini *sessizliğe* mahkum etmek gereken, dur durak bilmeyenin ve sonu gelmeyenin mırıltısıdır. (YU, s. 43)

Yazının akıcılığında kendini gösteren böyle bir yolculuk da rastgeleliktedir. Blanchot'yu düşüncesinde bırakmak, Maurice Blanchot Düşüncesi'nde sessizliğe rastgele yazabilmekten geçmektedir.

Maurice Blanchot Düşüncesi'nde sessizliğe yazmak, Blanchot'nun "parçalı yazı"sını *(fragmentary writing) imgenin yokluğu* ifadesiyle birlikte yazıya çekmeyi önermektedir. Blanchot'nun gerek sözcüklere taşıdığı gerek onlardan çekip aldığı anlamlar, bütüncül yazının karşısındaki parçalı yazıyla açığa çıkar. Parçalı yazının yurdu Nietzsche'de işaretlidir (Blanchot, 2009, s. 77-100; IC, s. 151-170). Blanchot, "parçalı söz, Nietzsche'nin sözü, çelişki nedir bilmez. Garip olan da bu" (2009, s. 79; IC, s. 153) derken çelişkiye düşmekten çekinmeyen söz değil; yazıdır. Ne de olsa Nietzsche'nin konuştuğu görülmemiştir. Blanchot ya da Nietzsche olmayan, Nietzsche'den parçalı yazıyı, sonra tüm bir Nietzsche'yi açığa çıkarır. Ancak onun Nietzsche yorumunun isabetliliği başka bir yazının alanına girebilir.

Parçalı yazı, sözü tükettikçe söz, yazılaşır. Böyle bir yazınında yapıya veya bütünlüğe dair ne varsa yıkılıp gidecektir. Blanchot'ya göre,

Parça sözü ancak son raddede söz sayılabilir. Bu, parça sözünün ancak sonda konuştuğu anlamına gelmez ama her türlü bilgiye, söyleme her zaman başka bir dille eşlik eder ve içlerinden geçer; bu başka dil oyunları, onları, bir çiftlenme biçiminde, durdurulamayanın, bitmek bilmeyen sonun konuştuğu dışarıya doğru çekerek kesintiye uğratır. (2009, s. 87)

Parçalılık, sözcükleri devirebilmekten geçmektedir. Bunun yolu da "her sözcük bir önyargıdır" (Nietzsche, 2009a, s. 182) diyerek sözcüklere karşı düşünen Nietzsche'den; Deleuze'ün "dilde kekeme"[69] dediği yazım tarzından ve Becket'te, Kafka'da Joyce'da ya da Bataille'da örneklenebilecek bir "yazıcı yaratıcılık"tan geçmektedir. Parçalı yazı aynı zamanda her ne kadar kendi yazımını böyle bir aykırılıktan mahrum bıraksa da Derrida'nın yazıyla yol açtığı yıkıma da (ya da yapısöküme) uyan bir şeydir. Parçalı yazının en önemli özelliği, çeşitlilik göstermesi, Nietzsche yazınıyla örneklense bile bir üslup olarak Nietzsche'yle sınırlı kalmamasıdır. Blanchot ise çeşitliliği çoğulculukta bulmaktadır:

> Çoğulculuk, Nietzsche'nin geliştirdiği felsefenin belirleyici özelliklerinden biridir ama çoğulculukta bile bir yandan felsefe vardır, bir yandan da felsefeyle yetinmeyen vardır. Felsefi çoğulculuk (...) bize anlamın hep çoğul olduğunu anımsatır, anlamlandırmalarda aşırı bir bolluk olduğunu ve "*Birin her zaman haksız olduğunu*" oysa "*Hakikatin ikide başladığını anımsatır*": yorumlama gereksinimi de bundandır (...) Demek ki iki tür çoğulculuk var. Biri bulanıklığın felsefesidir, çoğul olma deneyimidir. Bir de o öbür tuhaf çoğulculuk vardır, çoğulluğu da birliği de olmayan, parça sözünün dilin kışkırtması olarak içinde bulundurduğu çoğulculuk, her şey söylendiğinde hâlâ konuşan çoğulculuk. (Blanchot, 2009, s. 81; IC, s. 154-155)

Maurice Blanchot Düşüncesi, yazılan uzam ve bu uzamda yaratılacak uzamlarda belirgin hale gelebilir. Denilebilir ki bu düşünce yazarken kendini gösterir. Düşüncenin sonu yazarken gelmez; çünkü Blanchot için yazmak, "sonu gelmeyen, dur durak bilmeyendir" (YU, s. 22). Maurice Blanchot Düşünce'si, "Parçalı Yazı"da, kendi düşüncesini Nietzsche yazısına gömen bir Blanchot bulmaktadır. Başka bir deyişle, parçalılık, Nietzsche aracılığıyla Blanchot'yu karşımıza çıkaran bir özellik taşımaktadır. Ancak çelişkiye düşmekten çekinmeyen, diyalektikten ve –yer yer varlıktan söz etse dahi– ontolojiden kaçmanın da bir

69. Bkz. ECC, s. 107.

yolunu bulacak[70] bir düşünce, Maurice Blanchot Düşüncesi'ne geçit verebilir.

Blanchot için "düşünmek, süslemesiz ve fısıltısız yazmak" (YU, s. 35) anlamına gelse de yazarken düşünmenin, düşünmeden yazmak diye okunabilmesi mümkündür. Yazı yüzeyinde gezinen bir düşüncenin ne diyeceği belli olmaz. Blanchot'da söz ve yazı ayrımı bir Derrida kadar belirgin bir şekilde ifade edilmese de sessizlik, Blanchot'da yazının sözden farkını göstermektedir: "Yazılacak sözün sonsuza dek sessizliğe gömülmesi gerekir" (YU, s. 105). Kesinlikten uzaklaşırken, alabildiğine kesin ifadelere yer vermek, bir cümlenin türlü şekillerde okunabilmesi bu düşünce üzerinde hiçbir sözün terk edilmemesiyle son bulur. Çelişkili sözler Blanchot'da da mevcuttur.

Sessizliği, kendi imgesinde açığa çıkmayarak gösteren Blanchot, bir uzama çekilerek yazmayı örnekler. Bu uzam ortada olmayan, görülmeyen bir uzamdır. İmgenin yokluğunun gösterdiğiyse şudur: Maurice Blanchot diye biri yok'tur. Yazısını anlatmak için "görünebildiği ölçüde 'kişi'ye bakmak" (Batur, 1993, s. 9) gerekliyse, "Blanchot'nun (1907 doğumludur), bugüne dek yayımlanan tek fotoğrafı, 1980'lerin ortasında *Le Nouvel Observateur* muhabirinin tele-objektifle yakaladığı bir enstantenedir (...) ne ki o siluetin sahiden yazara ait olduğundan da emin değiliz" (Batur, 1993, s. 9). Enis Batur'un *Yazınsal Uzam*'ın önsözünü yazdığı zaman bilinen tek Blanchot fotoğrafına, günümüzde yazarla ilgili web siteleri incelenirse üç belirsiz fotoğrafın daha eklendiği görülecektir. Ne var ki bu belli belirsiz fotoğraflar bile Blanchot'nun imge yokluğunu tamamıyla ortadan kaldıramamaktadır.

Blanchot'nun az sayıda fotoğrafıyla adeta yok sayılan Blanchot imgesinin bu derece önemli bulunması şaşırtıcı gelebilir. Ancak düşünürün imgesi onun düşüncesini de gösteriyormuş gibi Nietzsche'nin veya Derrida'nın yüzleriyle basılan Nietzsche veya Derrida kitaplarını düşündüğümüzde Blanchot'nun yokluğu, "görmediğimiz başka ne olabilir ki hatta *göremeyece-*

70. Bkz. IC, s. 10.

ğimiz?" (Leader, 2004, s. 22) sorusuna sadece Blanchot yanıtını vermekten öteye gidememektedir. Bu yoklukta altını çizmemiz gereken, Blanchot'yu bir kişiden bir kelimeye çekenin, bir neden olmayacak gibi görünen fotoğraf yokluğuna bağlanmasıdır. Bu yokluğa "siluet" halinde ne var ne yok Blanchot imgesi düştüğünde seçilemeyen Blanchot imgesi yazıyı, yazan kişiden uzaklaştırır. Neden? Blanchot neden sorusunu da boşa çıkarır. Uzamdaki uzam ya da yazıdaki Blanchot, seçilmeyen bir yazarın okunamayan yazısına sorulmuş bir soru halindedir. Böylesi bir cümlede kalan belirsizlikte Blanchot, uzamın müphemliğidir. Yazıdaki Blanchot'yla yazılabilecek veya görülecek bir alan kalmamıştır. Blanchot'nun yazısı yazınsal uzama rağmen mekânsızdır. Kendi imgesi ise *Ölüm Hükmü*'ndedir.[71] "Fakat düşünce bir kişi değildir, öyle yaşasa ve davransa bile" (ÖH, s. 46). Düşüncesinden kendini böylesine silen başka bir düşünür daha yoktur. Bu belki de her cümleye nüfuz eden Nietzsche imgesinin bire bir karşıtı olma halidir. Fazla anlamlar yüklediğimiz fotoğrafsızlığa, söze hitap etmeyen insan ya da "konuşmadığında buyurgan" olan "hiç kimseye hitap etmiyordu" dediği *Son İnsan* (Sİ, s. 5-6) eklenir.

Bir yazarın eşlik etmediği her yazı, yazarı yazıdan silmek için çok fazla çabayı gerektirmeyecektir. Blanchot, kendi yazarlığını dahil etmediği yazılarında hiçbir şey söylemediğinin farkındadır. "Ona [yapıt-sanat yapıtına, yazınsal yapıta] daha fazlasını söyletmek isteyen hiçbir şey bulamaz, onun hiçbir şey söylemediğinin ayrımına varır" (YU, s. 18) dediğinde bu ayrımı okurun fark edeceğini söylemiş olsa da okurlarının yaptığı onun yazılarına hep daha fazlasını söyletmektir. Blanchot ise hakkında söylenecek hiçbir sözü geri çevirmeyen seçilemeyen bir uzaklıktadır. Bu uzaklıkta da Maurice Blanchot Düşüncesi sessizliğe yazacak bir mesafe bulmaktadır.

Sessizliğin bilgisindeki susan insana karşılık Blanchot'nun sessizliğinde öncelikle konuştuğunda bile aslında konuşmayan

71. Maurice Blanchot, *Ölüm Hükmü*, Çev. Arzu Dalgıç Aydın & Berna Kılınçer, Kabalcı Yay.,1999. (y.h.n.)

bir insan vardır. Bu "aldatmaca" anlamlı sessizlikler arayan sessizlik bilgisinden farksızdır. *Son İnsan*[72] (2008), *Ölüm Hükmü* (1999), *Karanlık Thomas*[73] (1993b) sessizliği yazar; *Felaket Yazısı* (1995d), *Sonsuz Söyleşi* (1993a), *Yazınsal Uzam* (1993c) ise sessizliğe değinir. Yazmak ile değinmek ayrımında sessizlik bilgiye eklendiğinde sessizliği eskitir. Blanchot yazınında ilk karşımıza çıkan da böylelikle *Eski Sessizlik*'tir.

> Tek güçlü noktam sessizliğimdi. Böylesine büyük bir sessizlik düşündüğüm zaman bana inanılmaz görünüyor; bir erdem değil bu çünkü hiçbir şekilde konuşmayı aklıma getirmedi; fakat haklı olarak çünkü sessizlik asla şöyle demez: dikkatli ol, burada bana açıklamak zorunda olduğun bir gerçek; ne hafızamın, ne günlük yaşamımın, ne işimin, ne eylemlerimin, ne sözlerimin, ne de parmaklarımdan dökülen sözcüklerimin dolaylı ya da dolaysız biçimde tüm kişiliğimin fiziksel olarak bağlı olduğu şeyi ima etme gerçeği var. Bu kapalılığı anlayamıyorum (...) Sessizliği kaybettim ve bunun için duyduğum pişmanlık ölçüsüzdür. (ÖH, s. 47)

Blanchot'da "sessizliğe üşüşen" ya da sessizliğe çevrilen sözcükler etrafında kurulmuş bir yazı söz konusudur. Sessizliği eskiliğinde çağrıştıran sözcükler; ölüm, yalnızlık, gece, dışarısı, yazı, yapıt vb Blanchot'nun neredeyse bütün sözcükleridir. Yine de bu sözcükler bir sessizlik dili kurmaz. Gece bildiğimiz gece değildir.[74] Yazı bildiğimiz yazı değildir, "Orpheus'us bakışıyla başlar" (YU, s. 168). Sözcük yerli yerinde dururken anlamı uzaklaşmaktadır. Maurice Blanchot Düşüncesi'nde "sessizlik ve Blanchot" Blanchot'nun *Eski Sessizliği*'nde yazıya çekilecek başka bir sessizliği bulduğunda yer değiştirebilir. Bir şey demeyen Blanchot yazısı, bu düşünceyi de geri çevirmeyecektir.

Geri çevrilmezlik yazı alanını çıkışsız bırakır. Yazı alanında sessizliği eskitecek anlamlar, sözcükler ve imgeler birikir. Sessizliği Blanchot Düşüncesi'nde yazıya çekmeden önce sessizliği

---

72. Maurice Blanchot, *Son İnsan*, Çev. İsmail Yerguz, Kabalcı Yay., 2008. (y.h.n.)
73. Maurice Blanchot, *Karanlık Thomas*, Çev. Sosi Dolanoğlu, Metis Yay., 1993. (y.h.n.)
74. Bkz. "Dışarısı, Gece" YU, s. 155-168.

eski yapanın ne olduğunu Blanchot yazınıyla örneklememiz gerekmektedir. Sessizliği eskiten, sessizlik adına konuşmak ve onu tanımlamaktır. Tekrarlayalım: Blanchot'ya göre, "dil olmadan hiçbir şey gösterilemez. Ve sessiz kalmak hâlâ konuşmaktır. Sessizlik imkânsızdır. Bu nedenle onu arzularız" (WD, s. 11). Blanchot için önemli kaynaklardan biri olan Mallarmé'ın dili, sessizliğin Blanchot için tanımlandığı dildir. "İlkel söz salt sessizliktir" (YU, s. 35). Blanchot'ya kalırsa, ilkel sözü yazıldığı gibi anlamakta çok da acele etmemek gerekir; çünkü

> ilkel söz hiç de ilkel değildir. Gösterdiği şu anda yoktur. Mallarmé "incecik kâğıdın içine ... ağaca ait ve ağır tahtayı koymak" istemez. Ancak ağaca, günlük dilin kullandığı biçimde de olsa, ağaç sözcüğünden daha yabancı hiçbir şey yoktur. Hiçbir şeyi adlandırmayan, hiçbir şeyi göstermeyen, hiçbir şeyde yaşanmayı sürdürmeyen bir sözcük, sözcük bile olmayan, kullanılır kullanılmaz olağanüstü bir biçimde kaybolan bir sözcük. Öze bundan daha yaraşır, sessizliğe bundan daha yakın ne var? (YU, s. 35)

Blanchot'da "sözcük bile olmayan" sessizlik yine de bir sözcüktür. Mallarmé Deneyimi'nin "hep üzerinde durduğu merkezsel nokta (...) anlaşılmazlığın ta kendisidir" (YU, s. 39). Sessizlik ya da anlaşılamayanda duyulara hitap eden, gözle görülür bir yan da bulunmaktadır. "Söz gümüş, sükût altın olsa da sessizliğin rengine hangi renk benzemektedir?" *Cage, White, Mallarmé, Silence* başlıklı yazarı bilinmeyen bir yazı, bu soruya "beyaz" yanıtını vermektedir.[75] Yazıya göre John Cage Robert Rauschenberg'in resimlerinden etkilenerek sessizliği beyaz renkle bağdaştırmış ve Cage'in "sessiz çalışma"larına ilham verenin de bu beyaz tablolar olduğu vurgulanmıştır. Mallarmé da beyazlık ve sessizlik arasında benzer bir bağlantı kurmaktadır. Derrida'nın "İkili Oturum"una atıfta bulunan bu yazıda ayrıca Mallarmé'ın *Mimique* metninde sessizliğin önemli bir tema olduğu vurgulanmaktadır (2011). Özetle, sessizlik kendini Cage ve Mallarmé'da beyaz renkten çıkarır.

75. Bkz. 2011.

Blanchot'daki bitmemişlikle örülü olan yazı da yine bildiğimiz eski sessizliğe yaklaşmaktadır. Ne de olsa sessizlik, konuşmadaki yerini bitmemişlikte, sözün devamını getirme hazırlığında bulacaktır. Bu fazlasıyla yakın birbirini karşılama hali, Blanchot'nun, yapıtın önemli bir özelliğini daha açmasıyla kesintiye uğrar: Blanchot'nun bir şey söylemeyen yapıtı, sanatın dil olmadığını öne süren Darian Leader'ın "Van Gogh'un ileri sürdüğü gibi, 'Ressam bir şey söylemez' ve Bacon bunu yineliyor, 'Bir şey söylemiyorum'" (2004, s. 108) satırlarını okuduğumuzda bir kez daha yinelenir. Bir şey söylememek sessizlik olarak okunabilir. Denilebilir ki Blanchot'nun "Yazar ve Yapıt" ilişkisinde yalnızlıktan geçen *Eski Sessizlik* bulunur.[76]

Yazmak bitmemişlikle birlikte "sözlerimizin sessizliği"ni[77] taşır. A. Leroi-Gourhan'a göre "sözü açığa çıkaran eldir" (aktaran Barthes, 2007, s. 76) ve yinelemek gerekirse "yazı, *her zaman* harekete ilişkindir" (Barthes, 2007, s. 76). Elin devreye girmesiyle harekete geçen bir yazı sessizliğe çekilebilir. Blanchot'nun farkı yazıyı, "müdahale etme gücünü" gösteren yazmayan ele çevirmesidir: "Egemenlik hep öteki elin, yazmayan, gerektiği anda araya girebilecek, kalemi yakalayıp onu uzaklaştırabilecek elin işidir. Demek ki egemenlik yazmayı kesme, yaşanan ana haklarını ve sonuca götüren keskinliğini geri vererek, yazılam durdurma gücünden oluşmaktadır" (YU, s. 21). Yazma edimi bu noktada bir söyleşiye yaklaşmaktadır. Blanchot *Sonsuz Söyleşi*'de yer alan "Interruption" başlıklı yazısına, iki kişinin aynı anda değil; sırayla, birinin konuşması sona erdiğinde diğerinin konuşmaya başlamasıyla açıklık kazanan söyleşinin en basit tanımıyla başlar (IC, s. 75). Sessizliği yazının başlangıcına bakarak konuşmada bir es haline getirmesi beklenirken yazı iki farklı kesilmeye yer verir. Söze karışmak, söz ile yaşadığımız biri diyalektik diğeri de diyalektik olmayan iki farklı deneyime karşılık gelmektedir. Biri bütünlüğe dayanan "evrenin konuşması" (*the speech of the universe*); diğeri de sonsuzluk ve tuhaflığa dayanan yazının konuşması (*the speech of writing*) dır (IC, s. 78).

76. Bkz. YU.
77. Bkz. YU, s. 157.

Blanchot'nun yazıda bulduğu diyalektik düşünme biçimini değiştirme gücü, yazının sözünü yaratma çabasıyla bizce kesintiye uğramaktadır. Sessizlik Blanchot'nun, *Felaket Yazısı* (*The Writing of the Disaster*)'nda olduğu gibi tanımlarla çoğalan, her cümlede başka tanımlanan ve böylelikle hiç tanımlanmayan felaket sözcüğü gibi değildir. Felaket, "yok-anlam"ını (*absent meaning*) yazma ediminden alır.[78] Yazmak Blanchot'nun dışarısını, "eser yokluğu"nu[79] gösterdiği uzama karşılık gelirken; sessizlik, yazdığı kurmacalarda özne yokluğunu duyumsatan, karakterlerine işleyen bir durumdur. *Felaket*, Blanchot için, deneyim olanağından kaçmaktır, yazının sınırıdır (WD, s. 7). Başka bir anlatımla, yazmak, dışarı deneyimini yaşarken dışarının dışında kaldığını duyumsamaktır. Blanchot'ya göre "yazmak için önce yazmak gerekir. Yazmanın özü, deneyimin güçlüğü ve esinin sıçraması da bu çelişki içinde yer alır" (YU, s. 168). Blanchot'nun düşüncesi "gerçekdışının dili (...) sessizlikten gelir" (YU, s. 35) diye yazdığında sessizlikten geriye ne kalır? Görünüşe göre sessizlik, "yazı düşünürü"nden alınıp Blanchot Düşüncesi'nde yazıya çekilmediği sürece yazı uzamında eskimeye devam edecektir.

2.2.1.2. Yazıvermek ya da Öleyazmak

Sessizliği yazıya çekerken Blanchot'nun düşüncesinde iki durum dikkat çekmektedir. Bunlar bir söz üzerindeki nüfus artışı ya da konuşan insan sayısının çokluğu ile uzamın muğlaklığıdır. Maurice Blanchot Düşüncesi, Blanchot'nun ikiye ayırdığı sözcüklerinin arasında yer tutar. Yazıya yerleşmek böyle bir şeydir. Blanchot'dan çekip alınan sessizlikte yazılan Maurice Blanchot Düşüncesi'nde "sessizliğin ikilemesi" ile karşılaşırız. İkileme, sessizliğin hem eski ve yazılacak sessizlik olmak üzere ikiye ayrılmasını hem de sessizlikten uzaklaşmayı imlemektedir. Yazı yüzeyinde aşamayacağımız bir çelişki yoktur. Daha doğru bir deyişle, çelişkinin Blanchot'da olduğu gibi bir önemi yoktur.

78. Bkz. WD, s. 41.

79. Bkz. IC, *the absence of (the) work*, s. 420-434; krş. Foucault 2005a, s. 90-99.

Blanchot'da söz üzerindeki sözlerin çoğalması çoğul konuşmada (*plural speech*) açığa çıkar.[80] Konuşmayı çoğaltmak, yer yer yazıyı kesen bir diyalog görünümündedir.[81] Blanchot'nun bir diyalog gibi ikiye böldüğü söz, karşısında başka bir sözü bulmaz. Çoğulculuk, Blanchot'nun kimden ya da kiminle konuştuğu belli olmayan, "özne yokluğu"yla dolu metinlerini yazıya döker. Bu belirsizlikte sessizliğe ilişkin sadece anlaşılması zor eski bir sessizlik kalır: Blanchot yazdığında, onun okunduğu yerde ne anlam verileceği bilinemeyen bir sessizlik olur.

Sessizliğin ikilemesi, eski sessizlikleri taşıdığı ölçüde bu sessizliklerden uzaklaşmaktadır. Uzamı muğlaklaştırmak bu noktada Blanchot'nun düşüncesinde yazıyı labirentleştirir ve bu bir benzetme değildir. Joseph Vogl, *Tereddüt Üzerine*'de[82] labirenti Walter Benjamin'i izleyerek "müstereddidin yuvası" olarak adlandırır. Vogl, "yolunu kaybetmenin uzmanlaşması"nı özellikle Kafka ve Beckett'le çoğaltır.[83] Ancak Beckett ve Kafka'nın yolunu bilerek yitirmesi, en başta tereddüde yer bırakmayacaktır. Vogl, "Yazı ve Tereddüt" başlığı altında "yazmanın kendisinin tereddüde [nasıl] takıldığını" Kafka'nın *Şato*'sunu çözümleyerek örneklese de (2011, s. 93-101) bu bilinçli kayboluş da Maurice Blanchot Düşüncesi'nde işaretlenecek bir labirentin dışındadır. Bu düşüncedeki haliyle labirent, yazı düşünürünün düşüncesini boş bırakmasının sonucunda ortaya çıkan bir uzamdır.

Labirent, *Yazınsal Uzam*'da hiçbir yere gitmeyen rastgele yürüyüşte bulunur ve "ileri atılmış her adımın aynı zamanda geriye doğru bir adım olduğu ya da olduğu yerde dönüp durduğu, döngünün kaçınılmazlığına boyun eğdiği uzama sürükleyen hatadır" (YU, s. 157). Uzamın muğlaklığından kalan, yazının anlamında meydana gelen Blanchotvari değişimlerdir. Blanchot'da yazının anlamı ölümde saklıdır.[84] Yalnızlık, hem yazarı hem de yazıyı anlatır ve eskitir: "Yazmak, içinde büyüleme-

80. Bkz. IC, s. 3-82.
81. Bkz. "Speaking is not Seeing" IC, s. 25-32.
82. Joseph Vogl, *Tereddüt Üzerine*, Çev. Çağlar Tanyeri, Metis Yay., 2011. (y.h.n.)
83. Bkz. Vogl, 2011, s. 74-89.
84. Bkz. Hasse & Large, 2001, s. 51.

nin tehdidinin olduğu yalnızlığın doğrulanmasına katılmaktır" (YU, s. 28). Böylelikle yazmanın hem yazıyı hem de yazarını kuşatan "temel yalnızlık" olduğunu ileri sürmek mümkündür.[85]

Yarım bırakılan, bitmemiş bir sessizlik. Sessizliğin eski anlamı tamamlanmamışlıkla, bitmemişlikle, boşluklarla, söz hazırlığında kendini bulur. Blanchot'da yazı, bambaşka bir biçimde yazılırken başka sessizliğe değinmez. Sessizlik yerine eski sessizlik içinde sessizliğe katılan ya da sessizliğe çevrilebilecek bir dizi söz bizi karşılar. Sessizlik sözcüklere geçer. Bulaşıcı bir hastalık, belki de delilik. Üstelik Derrida'nın Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'ni "suskunluğun bir tarihi var mıdır?" diye sorarak reddettiği zamandan bu yana sessizliğin geçmişinden de söz edilemez gibidir.[86] Sessizliğe yazarken *Eski Sessizlik*'ten geçmek; bir tarih taşımak anlamına mı gelir? Hayır. Blanchot'da sadece primitif halde, işlenmemiş ve bütün o sessizlik ifadelerine rağmen yazılmayı bekleyen bir sessizlik vardır.

Blanchot sessizliğe çekilebilecek ölümü, geceyi, felaketi değiştirirken sessizlik yerli yerinde durur. Üstelik "her şey söylendiğinde [bile] geriye kalan söylenecek tek şey felakettir" (WD, s. 33). Sessizlik yerinde durmakla kalmaz; bütün kelimeler harekete geçerken yazıda unutulur. Yazara gelince, Blanchot'ya göre "söylediği tümüyle" kendinden yoksundur: "Yazar yazılana hakkını verdikçe düşüncelerini asla dile getiremez artık, sana da bundan fazla yönelemez, ne de bir başkasına sözü bırakabilir. Yazarın olduğu yerde yalnızca varlık konuşur; bu, sözün artık konuşmadığı ama varolduğu ama kendini varolmanın salt edilgenliğine adadığı anlamına gelir (YU, s. 22). Sözün konuşmaksızın varolduğu anda bir sessizlik bulunursa bu ancak e.e. Cummings'e[87] atıfla, "bakınan söz olur".

Blanchot sorar: "Yazar neyi anımsamalıdır? (...) Kendisini anımsamak için kullandığı araç, ne gariptir ki, unutma öğesinin

85. Bkz. YU, s. 16-29.
86. Bkz. Boyne, 2009, s. 86.
87. "Sessizlik/bakınan/ bir kuştur yaşa/nın/dön/üm noktası/ (kardan önceki arayış)" (Cummings, 2010, s. 109).

ta kendisidir: Yazmak" (YU, s. 24).[88] Sessizliği yazıya çekerken yazı nasıldır? Yazmak dili, kelimeleri ve harfleri düşürerek bırakmaktan geçmektedir. Yazı yüzeyinde Blanchot'yu hatırlatan ama Blanchot'nun olmayan bir biçimde "ak yazı" vardır. Sessizliğe yazarken, Blanchot, yazıyı yazarak ölüme yaklaştırdıkça "ölecek duruma gelmek" anlamına gelen "öleyazmak"[89] açığa çıkar. Bu hem Blanchot'daki bitimsiz ölme sürecini hem de bir kelimeyle yazma eylemini imlemeye benzer. Ancak "öleyazmak" Blanchot'nun değildir. Yazı kelimeyi oyuna getirerek bir harf ortaya atar. Öleyazmayı (sözcüğü) devirecek "y" harfiyle önce öyleyazmak sonra eklenecek yeni harflerle öyleceyazmak haline getirir. Son değişiklik her ne kadar kelimenin kural gereği ayrılmasına gerektirse de Blanchot Düşüncesi açıklama yapmadığı gibi kural da dinlemeyecektir. Ayrılması gerekli bir bitişiklikte öyleceyazmak; Blanchotvari çeşitlilikte kelimeyi oyuna getirme sürecini de bitimsiz kılacaktır. Kelimeleri harflere çektirmeyi içeren bir yazı sessizliğe yazının anlamını değiştirerek değil "yazımı" değiştirerek karşılık vermektedir. Bu da yazı yüzeyinin görünümünü bütünüyle değiştirmekten geçmektedir.

Yazıyı kelimelerle düşürmek, "kâğıt parçaları üzerine sözcükler yazın, bunları bir şapkanın içine atıp karıştırın, sonra teker teker çekip bir kâğıdın üzerine sıralayın; işte dadaizm" (aktaran Karaalioğlu, 1965, s. 83) diyen Tristan Tzara'yı çağrıştırır bir biçimde yeni bir dadacılığı mı imlemektedir? Hayır. Ölümle yazan Blanchot'nun karşısına "Dada ölüdür" (Tzara, 2004, s. 65) diyen çıkmamaktadır. Ama yine de yazıyı çeldirecek benzerlikleri işaretleyecek olursak Tzara'dan da çekip alınacak sözler vardır: "Size sesleniyorum başlangıç yok" (Tzara, 2004, s. 20); "soru/n felsefe'dir" (2004, s. 21); "diyalektik bizi, zaten edineceğimiz görüşlere / sıradan bir biçimde/ götüren eğlenceli bir makinadır" (2004, s. 22); "BAKIŞLARA SON! / SÖZLERE SON! Artık bakmayın! Artık konuşmayın!" (2004, s. 41); "En acı

88. Ayrıca krş. "Okuma, unutma" (Barthes, 2006, s. 20-22); "Unutma Derrida'da *karar verilemezlik* deneyiminin bir parçasıdır" (Göksel, 2006, s. 361).
89. Bkz. *Türkçe Sözlük*, 1988.

haydutluk, düşünülmüş cümlesini bitirmesidir kişinin" (2004, s. 44). Yazı yüzeyinde Blanchot'yla oluşturulan ak yazı; yazıda dada'yla durmayacak bir yazı ve bu yazıların içinden geçen ne o ne diğeri olacak bir yazım: Sessizliğe yazmak böyle bir şeydir.

Yazı, Maurice Blanchot'nun düşüncesinin bir açıklaması olmayı reddederken ne bu düşüncenin kendisi ne de karşıtı sayılabilen "Maurice Blanchot Düşüncesi" olarak adlandırılan uzamda sessizlik ve Blanchot'nun yer değiştirebilmesini yazma deneyimidir. Böyle bir yazı deneyimini gerçekleştirme çabasını da yazının anlamını değiştiren ve yazarak boş bıraktığı yazı uzamını imgenin yokluğuyla çeviren Blanchot'ya borçlu olduğumuzu söylemimiz gerekir.

Ancak hakkında yazılanlara düşüncesini kapatan bir düşünür, yazı üzerindeki başka bir yazım denemesini olanaklı kılabilirdi ve biz de bu olanağı sadece Blanchot'nun "hiçbir şey söylemeyen" metinlerinde bulduk. Bu deneme ayrıca okunabilirliği yazı tarafından bir engel olarak nitelendirerek engeli aşmanın yolunu da Blanchot yazınından geçecek bir yazıya bakmakta görmektedir. Sessizlik, başka bir yazıma, Blanchot'nun açıklamaya gelmeyen halini yineleyerek alan açmıştır. "Sessizliğin ikilemesi" de Blanchot'da bulunan ve bu çalışma tarafından sessizliğin bildiğimiz anlamını yinelediği için *Eski Sessizlik* olarak adlandırılan sessizliği hem çoğaltır hem de ondan uzaklaşır. Böyle bir yineleme ve uzaklaşma uzamı, aynı zamanda yeni bir yazımı sunmaktadır.

Sessizliği Blanchot'dan geçerek yazıya çekmek, "parçalı yazı" yüzeyinde sessizliğe çevrilebilecek bir parça bulmaktadır. Bu parçalılık, felaketin anlamı gibi "deneyimlenmemiş" bir yazma denemesi olarak da adlandırılabilir. Bu deneme, yazının anlamını Blanchot'daki anlamından ayrı tutmasa da yazım tarzını bütünüyle değiştirmekten geçmektedir. Sessizliği yazıvermek haline gelen öleyazmanın, Blanchot'ya hiç uğramadığı da düşünülebilir. Bu noktada öleyazmayı harflerle öyleceyazmak haline getirmek, yeni ve yine bir dadacılığın işareti olamasa da bu zorlayıcılık "uzama sürükleyen hata" (YU, s. 157) olabilir.

Mallarmé'nin deneyiminden yola çıkan Blanchot, sessizliği dile bağladığı için[90] belki de "Blanchot'nun çalışmalarına geçen tek duygu üzüntüdür" (Bruns, 1997, s. xxiii). Bu üzüntüyü, Deleuze'ün Kafka'da bulduğu gibi görülmemiş bir kahkahaya (K, s. 64) çevirmek de mümkün gözükmemektedir. Sessizliğe yazmak, Blanchot'nun düşüncesinden Blanchot'yu açığa çıkarmaksızın rastgele geçmeyi imler. Blanchot'yu es geçmenin önemi, es vermek anlamına gelmeyecek bir sessizlikte, sessizliğe yazmaktır.

2.3. Sessizliğin Üçlemesi

Sessizliğin üçlemesi, sessizliğin ikilemesinden önce başlar; ama sonra gelir ve bu üçleme Tuhaf Alan'da değildir. Primitif (ilkel) bir yazım tarzının eksikliklerini ayrıntısıyla sergiler, taslak olmanın üzerindedir ve bu haliyle asla yazıya dönüşmeyecektir. Öte yandan üçleme yazıldığı kadarıyla yazılmamış da kabul edilemeyecektir. O ancak bir türlü başlayamamanın üzerinde durur. Kavram olarak da nitelendirilebilecek her sözcük, bir paragraflık yer tutar. Böylelikle yazı üzerinde seçilebilen bir yazım söz konusudur:

Sessizlik, sessizliğe dair bilgi birikimiyle doludur ve bu bilgi birikiminden ayrılmak zordur; çünkü "bildiklerimiz, inandıklarımızdan farklı olarak, tanımları gereği doğrudur" (Burke, 2001, s. 6). Tuhaflık, sessizliğe ait her türlü bilgiyi göz ardı etmekle sessizlikten çıkar. Göründüğü kadarıyla iz bırakmaz, herhangi bir bilgiyi taşımaz ve alabildiğine belleksizdir.

Belleksizliğe doğru atılmış bir adımın vazgeçtiği bellek, aslında "orjinal bir özelliktir. Çünkü insan bütün geçmiş nesillerin belleğini yanında taşır. Bellek *imgesi* oldukça *hünerli* ve *nadir* bir şeydir" (Nietzsche'den aktaran Barash, 2009, s. 20). Nietzsche'nin bellek üzerine yazdıklarından sonra görünen sonuç şudur: Sessizlik, başlamadığımız yerde geriye kalandır ve bu haliyle sadece fazladır. Bellek sessizlikten öncedir diye de sözcüğün bilinen kronolojisi bozulur.

90. Bkz. YU, s. 35.

Tuhaflık yalnızca Tuhaf Alan'da karşımıza çıkmaz. Sözcük alabildiğine eskidir. Dolayısıyla her sözcükte karşımıza çıkan "nihai yıpranma"[91] tuhaflık için de söz konusudur. Cioran öngörülmüş bir kelimenin geçmişe karışmış bir kelime olduğunu ve sadece kelimenin yapay kullanımının kelimeye yeni bir dirlik verebileceğini öne sürer. Ancak bu yapay kullanım da çoğunluk tarafından benimsendiğinde kelime yine yıpratılacak ve kirletilecektir (Cioran, 2008, s. 90). Cioran'a baktığımızda "kelimeyle kirlenmenin" kaçınılmaz olduğu ortaya çıkar. Tuhaf Alan, "tuhaf" kelimesine eklenen yeni bir anlam değildir. Dolayısıyla kelimenin eninde sonunda varacağı yer, Tuhaf Alan'ı karşılamaz. Sessizliğe, sözcükler, onların anlamları ve onlara eklenecek yeni anlamlardan uzaklaşmakla varılabilir. Özetle, belleğin ortaya serdiği konuşmayan ya da susan ve ancak açıklanamıyorsa tuhafa kaçan sessizlikler ile tuhaflığı açan sessizlikler birbirinden farklıdır.

Tuhaflığı bilinen sessizlikler; *Eski Sessizlikler*dir. Söz konusu sessizlikler bellekle yüklüdür ve bellek susmaz. Susma anı, sessizliğe ait ne biliniyorsa onu sessizlik diye gösterirken Tuhaf Alan –eskiye karşı bu sessizlik yeni sessizlik değildir– susmanın ya da konuşma(ma)nın dışında kalacaktır.

Sessizliğin sözlerini ve de sessizliğin eskiliğini silen Tuhaflık, sessizlikten *Konuşan İnsan*'la çıkar. Tuhaflığın bütün bildiğimiz hallerin karşısına bilmediğimiz halleri çıkaracağı göz önünde bulundurulursa yol üzerindeki kişinin bir konuşmacı olmadığı ortaya çıkar. Tuhaf Alan'ın karşıladıkları ve onun karşılıkları farklıdır. *Konuşan İnsan* üç adımda betimlenebilir ve bilmediğimiz sessizliğin henüz çok başındadır.

Öncelikle, Tuhaf Alan'ı nasıl bilirsiniz, bir soru cümlesi değildir. Tuhaf Alan ya da *Sessizlik* fazlasıyla basittir ve gelişigüzeldir. Basittir; ama tuhaflığı basitliğinde değildir. Gelişigüzeldir; ama tuhaflığı gelişigüzelliğinde değildir. Üstelik o, basit ve gelişigüzel de olmayabilir. Tuhaflık, tanımlamaya gelmez. O, sözcükleri ortada bırakırken kendini gösterir. Sözün bulunmadığı

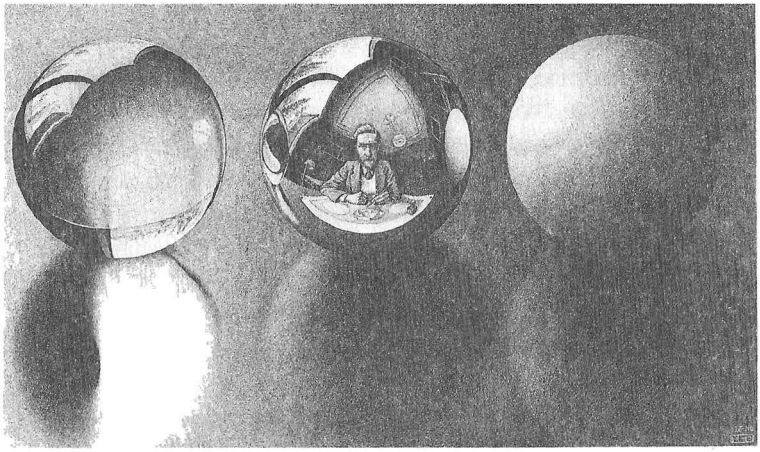
91. Bkz. Cioran, 2008, s. 147.

yerdedir. Ancak bu yer, sözün söylenmediği ya da sesin çıkmadığı yer değildir.

Tuhaf Alan'ın ne olduğu ortada olmasa da nasıl olduğu ortadadır.[92] O, bilinen tuhaflıklara ve bilinen alanlara dahil değildir. Kendi Tuhaflığı, tuhaf olana uzaklığıyla belirlenir. Sözün "bütüncül" sessizliğinin aksine *Bekleyiş*, *Gizleyiş* ve *Belirsizlik* halinde üç parçalıdır. *Sessizlik* üç hali sessizlikten kaydırır. O halde bekleyiş, belirsizlik ve gizleyiş nasıldır, bir soru cümlesi olsun.

Bekleyiş, Belirsizlik ve *Gizleyiş,* M. C. Escher'in çizimine küreler halinde yerleşmektedir.[93] Resme kalsa, bekleyiş saydamdır; belirsizlik Escher'in kendini göstermesidir ve gizleyiş de göründüğü kadarıyla hiçbir şey göstermemektedir. Üç küre, *sessizliğin* sessizliğe çevirdiği imgeler değildir. Küreler, sessizlik değildir. Tuhaf Alan, kendini imgede kurmaz veya bulmaz; imgeyi kürelerle zemin üzerinde kaydırır, onu ileri geri oynatır. *Bekleyiş*, ilk elde *Belirsizlik*le yer değiştirecek olan *Gizleyiş* ve *Belirsizlik*, Tuhaf Alan'a doğru hareket etmek üzeredir ve adımlar kendini gösterdikçe de üçleme, üç kürenin her yer değişikliğinde sessizliği yitirecektir. Sessizliği yitirmek üzere yazmak, Tuhaf Alan'a çıkar.

92. Krş. Sessizlikte Blanchot *Felaketi*.
93. Bkz. Resim 1.



Resim 1. M.C. Escher, Üç Küre II (*Three Spheres II*), 1946.
(Kaynak:<http://www.mcescher.com>)

Ya da

Bekleyiş Belirsizlik Gizleyiş

Yazıldığı gibi tuhaflık üçe açılır. Bir, Maurice Blanchot'nun *Karanlık Thomas*'ı; İki, Nietzsche'nin kendisiyle Beckett'in müdahalesi ve üç de Escher'in çizimleridir. *Konuşan İnsan* böylelikle belirgin ya da ortada değildir ya da o ne vardır ne de yoktur. Üçleme yazıda kendini gösterir. Bekleyiş, sessizlikten çıkar; gizleyiş, sessizliğin bütünlüğünü bozar ve belirsizlik, sessizliği siler. Kısaca küreler arasında "dağılım" sessizliğin üçlemesidir.

2.3.1. Sessizlik: Bekleyiş: Karanlık Thomas

Bekleyiş, bir kişi, bir yer ve bir ne'de çıkar. Bu haliyle de sözcük, bildiğimiz anlamdaki bekleyişten ayrılır. Bildiğimiz bekleyiş, kişileri, uzamı ve nedenleri çoğaltır. *Sessizlik*teki bekleyişte ise sadece bir kişi vardır ama beklediği görülmemiştir. Okumanın bir yanılgısı, bekleyişi kişileştirmek olur ki böyle bir şey de *sessizlik*te yoktur.

Blanchot'nun bekleyişinden çekip alınacak sözler vardır hem Thomas'ı Blanchot yazdı diye hem de burada gösterilecek Thomas'ı Blanchot yazmadı diye. Blanchot'da "bekleyiş, daha fazla bekleyecek bir şey kalmadığında başlar (...) bekleyiş hiçbir şey için beklemektir" (W, s. 272). Blanchot'ya benzemez bir halde ama Blanchot'nun dediği gibi "beklemek, zamanın hep fazla gelmesi ve zamanın kendinden yoksun olmasıdır (...) bekleyişin içinde (...) zaman yokluğu hüküm sürer" (Blanchot, 2007, s. 122).

Blanchot'da(n) bekleyiş unutuşla iç içe geçer: "Bekleyiş ve unutuş; umursamazlık ve düşünce; bekleyişte kendisini bekletmeyeni; unutuşta kendisini unutturmayanı; umursamazlıkta umursayanı; düşüncede düşünülmeyeni [onaylar]" (Blanchot, 2007, s. 123) ve konuşmaya çekilir; "çünkü beklerken konuşmak gerekir" (Blanchot, 2007, s. 121). Bekleyiş, "yazı düşünürü"nde de sessizlikte değildir; ama burada böylesi bir bekleyiş, yazılmayacak bir biçimdedir. Soruya gelince, "bekleyiş, kendisinde, sorulmamış bir soru taşır. İkisinin arasında, genelde en güçsüz bekleyişlerdeki gibi silik bir sorunun içindeki sonsuzluk vardır" (Blanchot, 2007, s. 121).

Maurice Blanchot, bekleyiş üzerine yazdıkça, bekleyişi artar; sözcük belirginleştikçe unutuşa ve belirsizliğe çekilir. Onun bekleyişi, yazıya rağmen bildiğimiz gibi, eski bir sessizliktir. Hâlâ varlığa söz söyler, beraberce ve yalnız beklemektir.[94] Bekleyişe dair söylenmiş bütün sözleri hatırlatır ve onlardan "sözleri duyarsızca sorulara dönüştürerek" (2007, s. 121) uzaklaşır. Sonuçta "bekleyiş her zaman bir bekleyiş için beklemektir" (W, s. 272). Ancak taslak, Blanchot'yla beklemektir.

Bu yazıya geri dönersek, bekleme yerini, bekleme yeri yapan onun ya belirli bir yer olması ya da belirli bir yer olmamasıdır. Bekleme yeri her yer olabilir. Dolayısıyla o da bekleyiş gibi muazzam büyüklükte bir sözcüktür (uzamdır). Blanchot'nun deyişiyle, "Bulunuşu (*presence*) daraltmak, yeri alabildiğine genişletmek" (W, s. 277) mi söz konusudur? Böylesine bir uzamı

94. Bkz. 2007, s. 120-124.

sadece bekleyen kurar. Tuhaf Alan'da ise bekleyişin yeri vardır; ama bekleme yeri yoktur. Ne de olsa bu yer yine *eski*dir.

Bildiğimiz haldeki bekleyiş'e bir neden gerekir. *Godot'yu Beklerken*'de görüldüğü gibi boşuna beklemek bile aslında -boş- bir nedene sarılır. Tuhaf Alan'da ise bir neden değil; ama ne'den vardır. Ne'den bekleyiş; kendini gösterirken Tuhaf Alan'ın soru haline gelmeyecek bir ne'si vardır. Ne, sözlükteki ne değildir. Başka bir deyişle, o "hangi şey; soru biçiminde şaşma bildiren ünlem; (şart birleşik zamanıyla) her şey; (çoğul olarak) birçok şeyler; hangi; soru yoluyla itiraz anlatan; şaşma veya çokluk bildiren; 'ne ilgisi var' anlamına gelen (...)"[95] değildir. Ne, olsa olsa ne'nin anlamına karşı şaşma belirten ünlemdir. Bekleyişte iki harften oluşan ve anlamı bulunmayan bir ne bulunur.

Harfte kalarak sözcüğe gelmemenin, sözcüğe yer açmaksızın sözcüğü bekletmenin veya harfin üstündeki yazının ilk örneğini letristler vermiştir. Yine de letrizm ya da "hiçbir şey anlatmayan, anlamsız şiir" sözcüklere, sözcüklerin anlamlarına karşı bir ayaklanma özelliği taşısa" da "harflerin karşılıkları olan seslere [dayanmalarıyla]"[96] Tuhaf Alan'ın bekleyişinden ayrılır. Böylelikle bekleyiş bir *ne*vi letrizm değildir.

Harf söz konusuyken bekleyişteki ne sözcüğü, harflerin birleşimine değil; harflerin arasına doğru çeker. Bekleyişin sözcüğü harfe çekişi, sözcüğü harf yüzeyinde sözcüksüz bırakmaktır:

> Harf, *tam da* başka hiçbir şeye benzemeyen şeydir: varoluşu, sadece ve sadece, her türlü benzerlikten kaçma üzerine kuruludur: harfin tüm çabası benzerlik-karşıtlığı yolundadır. Bu da ölçüsüz bir önermedir çünkü her şey sonunda bir şeylere benzer (hiçbir şeye benzemeyen de sonunda bir harfe benzeyecektir); bu nedenle harfin piktogramdan 'çıkmadığını' buna karşın piktogramla karşıtlaşarak varolduğunu düşünmek gerekir. (Barthes, 2007, s. 49-50)

Barthes'ın harfin benzerliğini reddedişi dikkate değerdir. Ancak bekleyişteki ne, "ölçüsüz bir önerme" sözünün üze-

95. Bkz. *Türkçe Sözlük*, 1988.
96. Bkz. Karaalioğlu, 1965, s. 87.

rini çizmektedir. O sonunda bir şeye benzemeyecektir. Ne, iki harfin –n ve e'nin– yan yana gelmesinden oluşmaz; o, n'nin seslendirildiği haliyle ne olarak okunması da değildir; ne sözcük görünümündeki tek bir harftir. Harflerin bir araya gelmesiyle oluşan sözcüklerden çok harfleşen sözcükler söz konusudur.

Bekleyişin ne'sine –"bir şeye benzemeyen" harfine– rağmen eylemin öncesine ve sonrasına yerleştirilen (eski) bekleyişle; sözün öncesine ve sonrasına yerleştirilen (eski) sessizliğin birbirine benzerliği söz edilebilir bir haldedir. Her ikisi de geçiştir. Söz söylemek ile eyleme geçmek arasında yapılan ayrımlar; sessizlik ve bekleyişe bakınca anlamını yitirir. Bekleyiş ve sessizlik kendilerini sona erdirecek olanın başlayacağı zamana kadardır. Böylelikle her ikisi de uzamda ya da zamanda ne kadar büyürse büyüsün bir şekilde sona erer. Bildiğimiz bekleyiş bildiğimiz sessizlikle aynılaşır. Bekleme eylemi, süresi ve diğer her şey için Blanchot'ya bakmak gerekir. Tuhaf Alan'da ise bekleyiş bekleyişten çıkar. İşte bu yüzden Tuhaf Alan'da *sessizlik* sessizlikten; bekleyiş de bekleyişten ayrılacaktır.

Bekleyişin açığa çıkardığı *Konuşan İnsan*'dır. Bir bedene *Karanlık Thomas* diye; Nietzsche-Beckett diye ve Escher'in çizimleriyle yerleşmekte olan *Konuşan İnsan* yalnızca bir tek imgeyle görünür haldedir. Ve bu görünüm, ağızsızdır. O, bilinen sessizliği ifade etmekten uzaktır; ağzı hiç olmamıştır. Dolayısıyla burada bir yitirilmişlikten söz edilemez. Ağızsız olmak ne eksikliktir ne de tamlık. Öte yandan ağız, Deleuzeyen bir anlatımla *kaçış çizgisi*ne (*line of flight*) dönüşebilir. Gilles Deleuze, Francis Bacon'ın örneğin *Papa* (*Pope*) adlı resmine baktığında "tüm bedenin çığlık atan ağızdan kaçışını" görür.[97] Beden yüzden dışarı uğramaktadır. Sözlerin geçtiği yerden çığlık atarak kaçmak –ki sözden ayrılmanın en sesli yoludur– ağızsızlıkta mevcut değildir. *Konuşan İnsan* sözün yolundan geçerek dışarıya uğramaz; hiçbir yere gitmez. Başka bir deyişle, o, "hiçbir yere gitmeyen, hiçbir yerden gelmeyen Malone'" (A, s. 304) gibi geçmektedir.

97. Bkz. FB, s. 25.

Konuşan İnsan tuhaflık için işlevseldir. O, ağızdan doğmaz ve kaçışsız sunumuyla *yerle-bir*'dir.[98]

Konuşan İnsan üç imgeyi yan yana getirince "olmaz". Başka bir deyişle, o Thomas, Nietzsche-Beckett ve Escher'in bir araya gelmesi değildir. O bir varlık göstermez; çünkü bir varlık değildir ve varlık meselesi hiç değildir. Adındaki "insan, her şeyden önce iğretidir ve gelişigüzeldir. O, iğretiliğinde (adında) değildir.

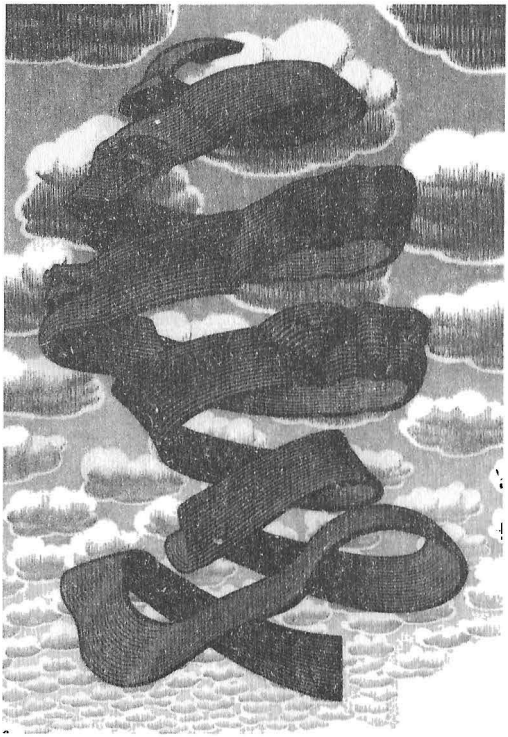
Karanlık Thomas, bedene yerleşmiş olan uzamın ilk yüzüdür; ama bu, "beden de nihayetinde bir uzamdır" demek değildir. Buradaki her bir adın (uzam, yüz, beden vb) adın kendisinde bir kırılmaya ya da kaymaya karşılık geldiğini unutmamak gerekir. Daha açık ifade etmek gerekirse ki konuşan insan hâlâ "başlangıç" olduğu için daha açık ifade edilebilir, *Karanlık Thomas* bedene yerleşmiş olan uzamın ilk yüzü ise burada ne *Thomas* ne uzam ne beden ne yerleşmek ne de yüz söz(ün) konusudur. Thomas, sessizlikten konuşmaz; tuhaflıkta yer tutar.

Thomas'ın iğreti yeri kendi hikâyesidir ve bu hikâye Blanchot'nun deyimiyle "olaylardan yoksun bir hikâyedir" (KT, s. 45) Thomas karanlıktadır ve sessizliğinin farkındadır. "Yokum ama süreduruyorum; varlığı ortadan kalkmış bu varlık için acımasız bir gelecek sonsuzca uzayıp gidiyor" (KT, s. 99) ya da "Kendimi ölü hissediyorum –hayır; kendimi ölüden alabildiğine daha ölü olan canlı olarak hissediyorum" (KT, s. 99). Aslında "ben saçmaydım; keçi ayağıyla insan gibi yürüyebildiğim için değil, düzgün anatomim ve eksiksiz adalelerimle normal yürüyebildiğim için" (KT, s. 95) *diyen* Thomas *konuşmaz*. Dediği halde konuşmamak, konuştuğu halde bir şey dememek değildir.

"Thomas anlam ifade etmiyor. Uyuyalım" (KT, s. 79) sözü dikkate alınırsa Thomas'ın anlamı terk etme edimi olduğu söylenebilir. Varlığı ortadan kalkmış bir varlık diye yine bir varlık mıdır yoksa varlık içi boş ve anlamsız diye mi vardır? Thomas'a

98. *Yerle-bir*; *Konuşan İnsan*'ın hem parçalılığını hem de yer ile bütünlüğünü ifade eder, sadece bir kere kullanılır ve haliyle kelimeyi oyuna getirir. Kelime(nin) oyunu değildir.

bakınca, "varlık"; Escher'in yüzünü[99] çağırır. Escher'in resminin se Thomas'la bir ilgisi yoktur.



Resim 2. M.C. Escher, *Kabuk* (*Rind*), 1955.
(Kaynak: <http://www.mcescher.com>)

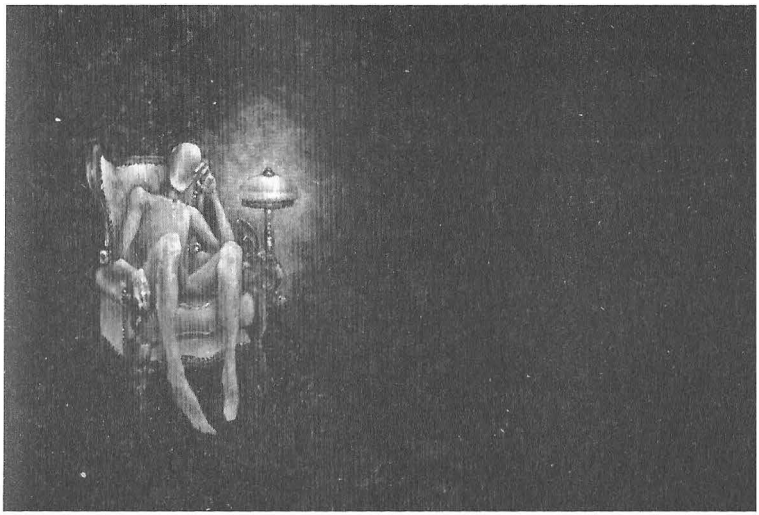
Thomas'tan beri Tuhaf Alan kişinin çoğulluğuyla çevrilidir. Bekleyişin kişisi "düşünülemez olmaktan ibaret olan bir eylem içinde [düşünmekle]" (KT, s. 86) kendini gösterir; sessizliğe karışır ve bu yer *sessizliğin* bekleyişine karşılık gelmektedir. Ancak Blanchot'nun Thomas'ı ne bekleyişi ne de sessizliği anlatır.

99. Bkz. Resim 2.

Beckett'in Thomas yazımına katılacak sözleri en başta Karanlık Thomas'ın hikâyesini anlatmamaya yarar. "Bu arada... [Tuhaf Alan'ın karşısında] Beklerken hiçbir şey olup [bitmemeye]" (GB, s. 44) devam etmektedir. Beckett de "Tuhaf Alan'ın karşısında" ifadesiyle dağılır. Bekleyişte ne Thomas (kurmaca bir kişi) ne de Beckett (yazar) kalır. Thomas'ı Blanchot'dan, Beckett'i de yazdıklarından ayırmakla karşımıza bekleyişin yazılmamış hali çıkar.

Bekleme, bekleme; bekleme yeri de bekleme yeridir. Tuhaf Alan'da bekleyiş söz(ün) konusu değildir. *Thomas*'ta bekleme yeri bulunmaz. Yazı, bekleme yerine değil; bekleyişin yerine açılmaktadır ki bu yer Blanchot'dan uzaktır. Ayrıca bekleyişin yeri bakılacak bir yer değildir. O sadece bekleme yerine ne yaptığını gösterebilir ve bunu da Mark M. Mellon'nın bir resminde gösterir.[100] *Deatlıs Waiting Room* [Ölümler*(in) Bekleme Odası*] resmin adının okunuşuna göre *That's Waiting Room* da olabilir. İsim resmi açıklamaz. Resmin de yine –bekleme yerine ne olduğunu gösterdiğinde bile– Thomas'la bir ilgisi yoktur.

100. Bkz. Resim 3.



Resim 3. Mark M. Mellon, *Deaths Waiting Room*, 2006.[101]
(Kaynak: <http://fineartamerica.com/feautured/1-deaths-waiting-room-m-mellon.html>)

Bekleme Odası, Tuhaf Alan'ın bildiğimiz bekleyişe oyunudur. Bekleyiş, yukarıdadır; ama boşlukta değildir. Ayaklar yere değdiği haliyle yerde değildir. Resimde hareketsiz bir figür, bir koltuk ve karanlığı gölgeleyen bir lamba mevcuttur. Bu figürün "yüzünde, düşünce gayretinin, açık seçik hiçbir kaygının belirtisi yoktu. Düşünce bu çehrede serseri bir kuş gibi dolaşıyor, gözlerinden şöyle bir geçiyor, yarı açık dudaklarında biraz duraklıyor, alnının kıvrımlarında saklanıyor, sonra iyice silinip gidiyordu" (Gonçarov, 1967, s. 13) diyemeyiz. Ne de olsa Mellon'un resmindeki figür, düşüncenin izlerini takip edebileceğimiz bir yüzden yoksundur ve bu yüzsüzlükle de bir yüz sahibi olmuştur.

Figürün en dikkat çekici özelliği bekleyişinin kesinliğidir. Başını eline yaslamış halinin de bir şeyler düşünmediğini söy-

101. *Deaths Waiting Room* adlı çalışmasını *Tuhaf Alan*'da kullanmama izin veren Mark Mellon'a çok teşekkür ederim-B.C.

lemek zordur. Resim bekleyişi ne eksik ne de fazla tam da bildiğimiz gibi gösterir. Figürün oturup beklediği uzamsa ancak fazla olarak nitelendirilebilir ve "fazla uzam bizi, yeteri kadar uzam olmadığından daha çok boğar" (Jules Superville'den aktaran Bachelard, 2008, s. 314). Resmin figürden arta kalanı büyük bir fazlalıktır. O halde bu resim bekleyişe nasıl bir oyun oynamaktadır?

Figür bekleyişe sıkıştırılmıştır; koltuğa ya da rahatça yerleşilebilecek olan uzama rağmen burada bir yer darlığı söz konusudur. Resim bildiğimiz bekleyişi saklar ve bu bir gizleyiş değildir. Deleuze'ün "sanat saklar ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir (...) kendinde kendini saklar" (FN, s. 146) düşüncesine bekleyişle bir yer açılır. Sessizliğin eklentisi bekleyiş, yukarıya çekilir. Mellon'un resmi durduğu yerde bildiğimiz bekleyişi çekiştirmektedir. Ne olur? Bekleyiş, Ölümlerin Beklediği Yer'de karşımıza çıkar. İsim ve resim bu kez bir açıklama haline gelir.

Thomas'ın sözleri arasına yerleştirilen bu resimle birlikte Thomas'ın bekleyişe yer(i) açmaktan uzak halinin uygun bir örnek olmadığını görürüz. Ne resim ne de Thomas bekleyişe katılır. Thomas önce, eski sessizliklerle açığa çıkar. *Sessizlik*, sessizliğe gömülmeyi beklemekle çevrilidir. Şöyle ki: "Sessizliğin, söylenmemiş sözlerden, muhtemel düşüncelerden meydana gelmeyen hakiki sessizliğin bir sesi vardı" (KT, s. 82) derken güzel söz söyleme sanatı geri gelir. Karşıtlıklar Thomas'ın ve bulunduğu alanın en belirleyici özelliğini oluşturur. Thomas kendine karşıtlıklar aracılığıyla dönmektedir.

Thomas nerededir? Belli değil ve "belirsizlik, [her yerde] nereye varacağını [bilmektedir]" (KT, s. 69) Thomas en çok boşluğa benzemektedir ve "onu kuşatan boşluk, boşluğun tam tersi[dir]" (KT, s. 37). Boşluk, bildiğimiz boşlukla yer değiştirir. Görme yokluğu bakışının doruk noktasıdır;[102] kendisi bir çeşit uçurumdur (KT, s. 14); anlamdan yoksun bir bedene sahiptir; anlam bedenin üzerinde durmaz ve düşüncesi yüzünü istila etmiştir: "Dudaklarının üstünde, ağzının içinde korkunç bir

102. Bkz. KT, s. 13.

birleşme için çabalıyordu düşüncesi. Gözkapaklarının altında, zorunlu bir bakış yaratıyordu. Aynı zamanda da sardığı bu yüzü kudurmuşcasına tahrip ediyordu" (KT, s. 15).

Thomas akıp giden düşüncesinin bir yerinde der ki: "Usta bir vantrilok gibi, nerede bağırıyorsam orada yoktum" (KT, s. 89). Vantrilok Thomas'ta, hiçbir şey Thomas'la açığa çıkmaz; her şey dışardan gelir, sonradan eklenir. Ses verir sanılırsa da gerçekte ses ona eklenir. Aslında ortada yalnızca konuşturulan bir Thomas vardır. *Kukla.* Thomas ise göründüğü kadarıyla –ki bu hali kendini göstermekten çok uzaktır– kendini unutturmayı Thomas'a (kuklaya) sürekli hatırlatmaktadır. *Vantrilok.* Thomas baştan ayağa "değil" dedir. Ne kukla ne vantrilok. Ama önce ikili karşıtlıklar *T.* Thomas'la *K.* Thomas arasında yer değiştirir. *Vantrilok,* Thomas'ın bekleyişini durduran ve onu eski sessizliğe açtıran karanlık bir imgedir. Thomas eski sessizliği sürdürdüğü her yerde "kendi gözünde [saydamlaşır]" (KT, s. 90).

Bu haliyle adım atışı ya da hareketi, ne yöne gittiğini bilememekten ileri gelen bir tehlikeyle yol alır. Tuhaflık, Thomas ile önce eski sessizlikten tarafa bakmaktadır. Thomas'ın iz bırakmadığı her yere sonradan ortaya çıkmak üzere Maurice Blanchot'nun gölgesi gizlenir –ki bu gölge, sessizlik yazınında sonra değil; öncedir– ve bu gölgeye de yer yer Samuel Beckett'in "çenesi düşmek"tedir. Beckett, tuhaflığın dışardaki sesidir ve üçleme boyunca varsa yoksa fısıldar. Sözleri tam bu esnada ileri geri oynatmak gerekir, *Adlandırılamayan* Beckett gibi: "Konuşuyorum sanki, konuşan ben değilim, kendimden söz eder gibiyim, kendimden söz etmiyorum" (A, s. 302). *Sessizlik,* Thomas'a söylemediği sözleri atfetmektir. Onu Blanchot'nun "hakiki" sessizliğinden koparmaktır; yolu Beckett'in sessizliğinin eskiliğine çıkarmaktır. Böylelikle sessizlik bekleyişle hem yinelenir hem de yenilenir.

Bekleyişin yeri, Thomas'ın zıtlıklarına, yeri geldiğinde onları terk etmek üzere yer açmaktadır. Thomas var ile yok arası gidip gelmelerinin bir yerinde şöyle der:

> Ve bu iki kelimeyle –hiçlik ve varoluş- birinin ifade ettiği şeyi ötekinin ifade ettiği şeyle ve her ikisinin ifade ettiği şeyle durmadan yıkabilirdim, aynı zamanda da onların zıtlığıyla, bu zıtlar arasındaki zıtlığı yıkardım ve sonunda (...) ansızın hırsızını bulan ve kendi kolunu yakalayan Harpagon'u ortaya çıkarırdım. (KT, s. 92)

Thomas'ı bekleyiş haline getiren şey, onun her türlü karşıtlığı kelimenin oyununa getirmesidir. Thomas var ile yok; aydınlık ile karanlık; gece ile gündüz; yaşam ile ölüm vb arasında gidip gelen haline "iç daralması" adını verir.[103] Karşıtlığı yıkımı basittir; her şeyi tersine çevirir ya da her şeyin içini dışına çıkarır, o süreksiz bir bulantıdır.

Thomas'ın "Düşünüyorum, öyleyse yokum" (KT, s. 92) sözü, Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım" sözünde yer edinir. Karşıtlıkları gösteren kelimeleri (var / yok) birbirinin olumsuzlaması olarak değil de birbirinin yerine geçen kelimeler olarak kullanmak, Thomas'ın karşıtlıkları zora sokma yöntemidir. Ancak Thomas devam eder: "Kökeni olmayan şeyin kökeniyim. Yaratılamayan şeyi yaratıyorum" (KT, s. 105) Ne olur? Olmayan olur. Thomas karşıtlıkları zora sokarken ileri, kökeni olmayanın kökeni olduğunu imlerken geri gider. İleri geri gitmek; hareketi, hareket etmemeye doğru çekmektir. "Kafka'nın veya Beckett'in yasasına göre, hareketin ötesinde hareketsizlik olacaktır; ayakta durmanın ötesinde oturmak, oturmanın ötesinde uzanmak, en sonunda dağılmak olacaktır. Hakiki cambaz [hareket] yuvarlak içinde hareketsiz durandır" (FB, s. 46). Yürüyüş, Kafka ve Beckett'in dağılışına benzemez ve benzememelidir. Thomas sözcüklerin arasında ileri geri gidiştir ve (sözcük) değildir.

Thomas ileri geri adımlarının başka bir yerinde ise şöyle der: "Güneşin altında, güneşin aydınlatmadığı tek adam ilerliyordu; kendinden kaçan bu ışık, sıcaklık olmayan bu yakıcı sıcaklık, hakiki bir güneşten çıkmıştı halbuki" (KT, s. 94). Güneşi "hakiki" güneşle; hakiki güneşi "güneş"le çoğaltmak ya da azaltmak. İleri geri bir yürüyüşle Thomas, Hakikati titretir. Thomas ve bekle-

103. Bkz. KT, s. 99-100.

yiş; sessizliği sarstı diye ya da bekleme yeri Mellon'ın resminde tutulurken sessizlik dağılmaz. Nasıl ki Francis Bacon'ın "o sırada oluşan hareket"i ya da "spazm"ı[104] hareketi, hareketsizliğin içinden bir anda dışarıvururursa; Thomas da sessizliğin içinden ya da bekleyişten bir anda dışarıvurur. Bekleyiş, Bacon'ın olmayan, anlık bir spazmdır. Sessizlik değildir, *sessizlik*te harekete geçendir.

> Karşıya bakıyordum: Genç bir kız banka oturmuştu, yaklaşıp onun yanına oturdum. Aramızda çok az bir mesafe vardı (...) Beni, kendisininkilerle değiş tokuş ettiği gözlerim, hemen hemen kendi yüzü olan yüzüm, omuzlarının üzerine kolayca oturan başım aracılığıyla görüyordu. Şimdiden benimle birleşiyordu. Tek bir bakışla içimde eridi ve bu derin yakınlıkta benim mevcudiyetsizliğimi keşfetti (...) Onun gibiydim. Tuhaflığımın nedeni, ona tuhaf görünmememi sağlayan her şeydi. Bendeki olağandışı her şeyin kaynağını, dehşetle, kendinde olağan ne varsa onlarda buluyordu. Ben onun trajik benzeriydim. (KT, s. 94-95)

Thomas yer değiştirdikçe tekdüze hale gelir. Onun tuhaflığı tuhaf olmamasından, sözcükler arası yer değiştirmesinden ileri gelmektedir. Genç kızla karşılaşmalarında her şey değiş tokuş halindedir. Karşıtlıklar sadece benzerlikleri bulmayı sağlar. Öyle ki tuhaf olmayan bir tuhaflık söz konusudur. "Ona tek hakiki esrarı, esrar yokluğundan oluşan esrarı, yani ebediyen arayıp duracağı esrarı veriyordum. Bende her şey açıktı, her şey sadeydi: Katıksız muammada gizli kapaklı bir şey yoktu. Ona sırdan yoksun, okunup çözülemez bir yüz gösteriyordum" (KT, s. 96). Thomas kendini ifadeden yoksun olunca, Blanchot'nun çözümü onun sessizliğine Anne diye birini katmaktır. Sessizlik ikiler ya da uzaklaşır. Ve Thomas, "o mükemmel rakibi zamanla Anne'la birlikte [düşünür]" (KT, s. 54). *Sessizliği* kişiler basar. Blanchot Thomas'a uzamı; Anne'e zamanı verir. Her ikisi de ne vardır ne de yoktur. Anne ya da Thomas'ın "konuştuğu dil sessizlikten kat kat aşağıdayken [Anne ya da Thomas] nasıl su-

104. Bkz. FB, s. 46.

sabilirdi ki?" (KT, s. 52) Aslında Anne sadece öldüğünde ortaya çıkar. Thomas "ilkel yoklukların –ses yokluğu sessizlik, varlık yokluğu ölüm– gelgitinin yükselmesine usulca izin verir" (KT, s. 56).

Anne öldüğünde "öylesine silikken, bütün bakışları üzerinde [toplar]" (KT, s. 82). Ne de olsa "ölüm fazla kesindir" (Cioran, 2008, s. 14). Thomas'a göre Anne'in kurnazlığı, hiçliğe bir vücut vermek için ölmektir. Anne, hiçlikten bir şey çıkarmamış aksine hiçliğe kendi hiçlik biçimi altında, bir şeyin biçimini vermiştir. Görmeme eylemi eksiksiz gözüne Anne'ın ölümüyle kavuşmuştur. Sessizliğin yine "söylenmemiş sözlerden, muhtemel düşüncelerden meydana gelmeyen hakiki sessizliğin bir sesi vardır" (KT, s. 82).

Anne yok olduktan ya da alabildiğine varolduktan sonra Thomas nasıl ölebilir? "Elbette ki ölebilirdim ne var ki ölüm benim için ölümün ölümü olarak hainee parlıyordu (...) ölüme son derece yabancı ölü olarak, son anımı ölmenin artık mümkün olmadığı bir zamanda geçiriyor ve bu arada hayatımın bütün saatlerini artık onları yaşayamayacağım bir saatte yaşıyordum" (KT, s. 83). Thomas, ölümünü varoluşunun içinden çekip çıkarır, varoluşun mevcudiyetsizliğinden değil.[105] Bir cümlelik sözlerle, Thomas ilerler. Her bir cümle diğerini siler. Anlatı bir cümlenin değil; sözcüğün anlatısı haline gelir.

Thomas bir sonraki adımda sessizlikten kelimeyi reddederek sıyrılır. Bu en az sözsüzlük anlamına en çok da başka türlü konuşmak anlamına gelebilirdi eğer Thomas bir "anlam ifade etse"ydi. Ayrıca Thomas hiç soru sormaz ve bekleyişin kişisine, Anne de soru soramaz. "Varoluşu kendisine yöneltilmiş korkunç bir soru olan bir varlığa nasıl soru [sorabilir]?" (KT, s. 41) Kelimeler var diye kararan Thomas "ben bir *başkası*" (Rimbaud, 2000, s. 113) değildir:

> Her seferinde Thomas, ona musallat olan ve kâbusuymuş, kâbusunun açıklamasıymış gibi izlediği kelimeler tarafından varlığının ta dibine

105. Bkz. KT, s. 84.

itiliyordu. Kendini hep daha boş ve daha ağır buluyordu ve ancak sonsuz bir yorgunlukla kımıldayabiliyordu. Bunca mücadeleden sonra vücudu tamamen ışık geçirmez oldu; ona bakanlara ise, hep uyanık kaldığı halde, uykunun dinlendirici etkisini veriyordu. (KT, s. 27)

Thomas her türlü çıkarımdan ya da zorluktan sıyrılma deneyimidir. Ağzı var dili yok değildir; çünkü bir susma değildir. Böylelikle konuşmaması aslında bir şeyler söylemez. Dilsizliği, dili düşünmemesinden ileri gelir ve bu da büsbütün dil yokluğu demek değildir. Ne de olsa Thomas'ın ağız yokluğunu aralayıp dil var mı yok mu diye bakmak tuhaf olurdu.

Thomas'ın sessizlikte açtığı yolların kendini göstermesi için Thomas'tan değil; E.E. Cummings'den geçmek gerekir. Şairin benzersizliği Blanchot yazısına çekilememesidir. Uyumsuz bir örnek olarak Cummings'in şiiri sessizliğin de diğer her şey gibi söz(ün) konusu olabileceğini yine gösterir:

Sessizlik
.bakınan

bir
kuştur:yaşa
nın
dön
üm noktası
(kardan önceki arayış

(Cummings, 2010, s. 109).

Cummings, *eski sessizliğiyle* bekleyişe yaklaşmaktadır. Thomas karanlığının ortalarında bir yerlerde "kokusunu vermeyi reddeden mis kokulu bir ilkbaharın içinden geçmek, parlak renkleri olup görülemeyen çiçekleri seyretmek tuhaftı" (KT, s. 108) der ve devamı eder: "Ayrıntıların repertuarı olmak için seçilmiş rengârenk kuşlar, kırmızı ve siyahın boşluğunu göstererek havalanıyorlardı. Notasız müziğin konservatuarı olmak için belirlenmiş donuk renkli *kuşlar şarkı yokluğunu şakıyorlardı* [ita-

likler eklenmiştir-B.CJ)" (KT, s. 108). Şarkı yokluğunu şakıyan kuşlar ile Cummings'in şiirindeki *bakınan kuş,* Tuhaf Alan'da birbirlerine doğru çekilir.

Bakınan kuş, öncelikle "kuş sesi" değildir. Isabella Alfandary'e göre, o sesin potansiyalini simgeler. Yerinden edilmiş olan, altta yatan metafor, "şakımayan" kuştur. Dolayısıyla, "bakınan kuş" şairin düşünmeden tasarlamadığı "şakımayan" sıfatını anlamayı olanaklı kılar. Olumsuzlama burada sessizliği ifade etmek için kullanılacak tek dilsel olanaktır.[106]

Alfandary, Cummings'in şiirinin sözcüklerini, onların sessizliğe dönüşen anlamları üzerinde durarak açıklar. "Sessizlik betimlemeye kısmen direnir. Çünkü o, ikinci dizenin başındaki noktanın açıkça gösterdiği gibi, kendi kendine yeterlidir. Sessizlik, herhangi bir fiile ihtiyaç duymayan, kendi içinde bir cümledir" (2010, s. 110). *Bakınan kuş* "sesin potansiyeli" olarak sadece sesin ya da "şakıyan kuşun" sırasını beklemesidir. O ses vermedi diye ses yokluğudur; ama aslında sessizlik değildir. Devam edelim. İkinci dizenin başındaki noktaya geri dönelim. Nokta sessizliğin, kendisiyle *bakınan kuş* arasına koyduğu mesafedir. Bu bir ayrımdır. *Bakınan kuş* ancak bildiğimiz haldeki sessizlik olabilir.

Thomas'ın şarkı yokluğunu şakıyan kuşları ise *bakınan kuş*un sessizlikteki devamlılığıdır. İmgeye geri gelirsek, *bakınan kuş* görülebilir. "Sessizliği de ses gibi ifade etmek için Cummings, göze başvurur. Konuşulmaz olanı anlatmanın en etkin yolu, onu görünür kılmaktır. Göz (...) dilin erişemediği şeye dokunabilir. Ve gerçekte, sessizliğe yapılan gönderme yalnızca Cumınings'in şiirinde değil, resimlerinde de görülebilir" (Alfandary, 2010, s. 110). Alfandary, Cummings ile sessizliklerin ve renklerin "telaffuz edilemez"liğine vurgu yapar. Ne de olsa "dilsizliğin âlemi, gözdür" (2010, s. 111). Başka bir deyişle, "konuşmak görmek değildir" (IC, s. 25). Sessizlik "görüldüğü gibi" dilsizliktir. Şarkı yokluğunu şakıyan kuş ise imgede görülmemektedir; ancak gözün görmediği olarak dile gelir.

106. Bkz. Alfandary, 2010, s. 109-110.

> Söylenemez olan sessizlik, algılanamaz değildir fakat yalnızca dolaylı yollardan elde edilebilir. Bu yollardan biri, sinestezidir (duyum ikiliği). Sessizlik, sadece bir fikir ya da şey olmaktan fazlasıdır; bir fenomen, duygunun meydana gelebilmesi için gerekli bir biçimdir. Bir soyutlama olması, ki Cummings'in şiirinde soyutlama durumu da daima böyledir, onu esasen elle tutulur olmaktan alıkoyamaz. Sessizliğin soyutlaması, algılanabilir olmaktan ötedir- o, katıksızca duyumsaldır. (Alfandary, 2010, s. 108)

Sessizliği Alfandary'nin yukarıda alıntılanan sözleri gibi deneyimle ve duyumsalla anlatmak, eski sessizlikleri açar. Öte yandan "bir kavram ne kadar söylenemez ise, Cummings de onu tanımlamak için o kadar çabalar. Betimlemek, sessizliğin en problematik dile gelişi için bir alternatiftir" (Alfandary, 2010, s. 109). Tuhaf Alan betimlemesi ise tanımlamaya gelmeyen bir değil-betimlemedir.

"Şarkı yokluğunu şakıyan kuş" *bakıman kuş*'tan gelir ve Thomas'ı ağaçtan ağaca izleyerek hem kendisi için hem de bütün diğerleri için dilsiz olan bununla birlikte o harikûlade şarkıyı şakıyan şarkıcı, o olağanüstü sessiz sesini işittirir.[107] *Bakıman kuş*, sessizliği gösterir, "dilsizlikte şakımak" onun eski bir tasviridir.

Maurice Blanchot'nun "imgesel dili",[108] Tuhaf Alan'ı daima eski sessizliğe çevirerek ardında bırakır. Bu da Thomas'ı Blanchot'dan ayırmamızın nedenidir. Ve Cummings'e geri gelirsek, onda sessizlik değil; ama *sessizlik* yoktur. İleri. Tuhaf Alan'da bir şiirsellik aramamak gerekir. Geri. Eski sessizlikten konuşursak;

> sessizliğe atıf, neredeyse hiçbir zaman sese atıf olmaksızın gerçekleşmez çünkü sessizlik, sesi ima eder; tıpkı sesin sessizliği ima etmesi gibi. Yine de sessizlik, Cummings'in zihninde, mantıksal olarak sesle çelişmez (...) Sessizlik, ses için bir ön koşul, sesin yatırım yapacağı bir mekân, içinde yankılanacağı bir yansıtma odasıdır. (Alfandary, 2010, s. 108)

107. Bkz. KT, s. 108.
108. Bkz. YU, s. 43.

Tuhaf Alan bu durumda odasızlıktır. Eski sessizlikte suskunluk ve sessizlik; "suskunluk temel olarak sessizlikten farklılık gösterir çünkü suskunluk ölü bir harf ima ederken, sessizlik hiçbir şekilde bir harf ima etmez. Sessizlik ne dil isteğidir ne de konuşma yetisizliği; o, söylenmeyendir" (Alfandary, 2010, s. 111) denilerek birbirinden ayrıştırılacaktır. Ancak "söylenmeyen sessizlik" söze sağladığı yerle sözleşmiştir bir kere. Bu halde gevezedir ya da söylenmeyen öyle bir söylenir ki...

Sessizliğin sözleşmesi, sözün ifadesine bire bir benzemeyecektir. Ancak bu onun ifadeye gelmediğini göstermez. *Eskiler,* söz kadar duyguyla da sessizliği bütünleştirir. Şair örneğinde "sessizlik, deneyimdir. Ve belki, E. E. Cummings'in şiirlerinde genelde eşit olarak bir sıfat, zarf ya da isim halinde ortaya çıkmasının nedeni de budur. Sessizlik, duygunun bir niteliği, hatta kendisidir" (Alfandary, 2010, s. 108).

Konuşan İnsan duyguya kapalıdır. Duyumsama hâlâ eski sessizliklerden tarafa bakmaktadır. Şair içinse bir şeyi duymak yetmez; onu göstermesi gerekir; en azından Cummings'de bu böyledir: "Sözcükler, heceler, hatta harfler arasında sıklıkla boşluklarla karşılaşılır. Dil, böylece yazılı metnin sınırlarıyla kısıtlanmış kalmayan sessizlikle delinir. Sessizlik, tanım olarak konuşulamazsa, sessizlik deneyimi ve sessizliğin ifadesi, şiirin içinde olduğu kadar kenar çizgilerinde de görsel olarak yer alacaktır" (Alfandary, 2010, s. 111). Sayfadaki boşlukları hiç boş bırakmayan aslında sözdür; sessizlik değildir.

Tuhaf Alan, Cummings sayesinde seyirlik hale gelen duyumsamaya karşılık vermek üzere gizleyişe doğru çekilirken; "Thomas şehre doğru [ilerler]. Artık ne ses [vardır] ne sessizlik. Su yokluğunun yığdığı dalgaların kapladığı adam, *tek sesli bir diyalog*la atıyla [konuşur]. *Bin sesle patlayan bir monolog*la *kendi kendine konuşan* şehir, ışıklandırılmış ve saydam görüntü yıkıntılarında [dinlenir] (italikler eklenmiştir-B.C)" (KT, s. 108-109). *Karanlık Thomas,* burada sona ermez; ama bekleyişin kişisini tam da bu yol üzerinde geri dönmeden önce bırakmak gerekir. Bekleyiş böylece Tuhaf Alan'da değildir; Thomas kadar bir yerdir.

2.3.2. Sessizlik: Gizleyiş: Nietzsche-Beckett

Gizleyiş, sessizliğin en çok eskidiği sözcüktür; üçlemedeki sıralanışına göre Tuhaf Alan'da işaretlenen ikinci sessizlik bilgisidir ancak *sessizlik* sessizlikten çıkmaya gizleyişiyle başlar. Escher'in çizimine atfedilen sessizlikler yer değiştirir. Gizleyiş, uyumlu görünen uyumsuzluğunu, Nietzsche ve Beckett'le açığa çıkarır. Sessizliğe değ(in)mek; gizleyişi sadece bilinen şekilde yazmaktan geçmektedir. Böylelikle de gizleyiş sessizlikte bir tekrardır. İfşa edici sözcükte bir giz yoktur; sessizlik sessizlikte; giz gizde görünür. Söz haline gelmiş sessizlik bekleyiş kadar gizleyişi de kullanmaktadır: "Etrafınıza saçtığımız kelimeler oranında ölürüz... Konuşanların sırrı yoktur. Ve hepimiz konuşuruz. Kendimize ihanet eder, kalbimizi teşhir ederiz; her birimiz dile gelmezliğin celladıyızdır; her birimiz sırları, en başta kendi sırlarımızı yok etmek için yırtınırız" (Cioran, 2008, s. 20-21). Cioran'ın dile gelmezliğin celladı olarak mimlediği insan konuştukça sessizliği öldürür. Bildiğimiz gizleyiş susmayı konuşmaya konuşanlarla çevirir. Gizleyiş bu kadar açıkken onu baştan ele almak; sözcüğü Thomas'ın söz etmediği bir biçimde karanlıkta bırakmaktır. Gizleyişi sessizliği gösteren ya da sessizliği ifşa eden olarak adlandırmak yerine; onu sessizliğe dokunan ve dolayısıyla sessizliğe yazan olarak betimlemek; Tuhaf Alan'da gizleyişi sessizlikten çıkarır.

Sessizliğe dokunmak, kelimenin şaşkın benzerliğiyle, Roland Barthes'ın metin hakkında söylediklerine yaklaşmaktır; dokunma, dokumaymış gibi:

> *Metin* demek, *Dokuma* demektir; ama bugüne kadar bu dokuma, bir ürün, yapılıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında, iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın (gerçekliğin) bulunduğu düşünülmüş olduğu halde bugün dokumanın kendisine odaklanıyoruz, metnin kendini üretmesi, yaratması, harfleri sürekli olarak birbirlerinin arasına, içine karması düşüncesi üzerinde duruyoruz; bu dokumanın –bu dokunun– içinde kaybolan özne, kendini çözüyor, bir örümceğin, ağını yapmakta kullandığı salgılarının içinde kendi kendini eritmesi gibi. Yeni sözcükler üretmek hoşumuza gidecek ol-

saydı, metin kuramını *hipoloji* olarak adlandırabilirdik (*hyphos* dokumadır ve örümceğin ağıdır). (Barthes, 2007, s. 140)

Kalem kâğıda dokunur, yazı ağlarını sözcüklerle örer. Tekrarlayalım: Dokunma, dokuma mıdır? Sessizliğe gömülmek, örümceğin ağına takılarak sözcükte boğulmayı gerektirecektir. "Ve ancak mezarların olduğu yerde olur dirilmeler" (Z, s. 124). Tuhaf Alan'ın gizleyişinde bilmek değil; bilmemek kendini gösterir. *Sessizlik,* "birçok şeyi bilmeyi *değil*; bilmemeyi istiyorum" (PA, 15) diyen Nietzsche'ye gelir. Gizleyiş, Nietzsche'ye düşer ve Tuhaf Alan'daki yer değişikliği Nietzsche'de (*yer*'de) Nietzsche'yle (*ne*'yle) saklanmaktan geçer. Başka bir deyişle, Tuhaf Alan, Nietzsche'de Nietzsche'nin haberdar olamayacağı bir gizleyişi yazmaktır. Ve Nietzsche'ye düştü diye alan, bir anda filozof haline gelmez. O sadece Nietzsche bilmeden Nietzsche'ye yerleşme hünerini göstermektedir. Gizleyişte Nietzsche bir imkân verir; oyun için sahneyi kurar: İlk filozofmuş gibi, başlangıçmış gibi ama hep "gibi".

Nietzsche'yi Nietzsche'den ayırmadaki "zalimlik" ya da "cahillik", onun düşüncesini ya da "bin sesle patlayan monolog"unu (KT, s. 108) bir oyuna çevirdiğiniz sürece ya da düşüncesinden bir dans çıkardığınız sürece buna izin verecektir. Nietzsche'de (*yer*'de) düşünmenin bir engeli yoktur. Burada düşünmek, Nietzsche olsa ne derdi, diye düşünmek anlamına gelmemektedir. Nietzsche sözcükte ("filozof"da) bir boşluktur. Özetle, "felsefeyi varsayan" Nietzsche,[109] gizleyişin Nietzsche halinde "varsayılan Nietzsche"dir. Bu da ikinci adımın yazıdaki tek gizidir.

Nietzsche'deki sessizlik, keşfedilmemiş bir şey değildir ve kulakları sağır eder: "Karşımda özellikle sessiz kalmak isteyen, *sesini yükseltmek zorundadır*" (PA, s. 14). Düşüncesinin dışavurumu, karşıtlık taşımayan, kelime oyunu da olmayan bir düşünceyi gösterir. Nietzsche yazıyı parça parça etmekten geçer. Blanchot'nun Nietzsche'ye iliştirdiği değil; ama Nietzsche'den ayrıştırdığı parçalı yazı, Nietzsche'nin "bambaşka bir yol" izle-

109. Bkz. Blanchot, 2009, s. 78.

diğini gösteren bir yazıdır;"bu kendisine karşı bir yol olsa da; ve [Nietzsche] felsefenin içinde felsefeyi parçalara ayıracak kadar şiddetli bir kırılışın her zaman bilincindeydi, onun acısını yaşayacak kadar bilincindeydi. Aşma, yaratma, yaratıcılık gereği..." (Blanchot, 2009, s. 85).

Nietzsche'yle açığa çıkan gizleyiş, sessizliği parçalara ayırmaktan geçmektedir. Sessizlik gizleyişle birlikte artık Cummings'te olduğu gibi bir büyük cümle değildir; bir bütün hiç değildir."Parça sözü birini ötekine bağlayan eklem değildir, onları eklemlemekten çok ayırır; parça sözü, konuştuğu sürece ve konuşarak sustuğu sürece, bilginin işlediği bu iki biçimi birbirinden sonsuz bir mesafede tutan zamanın devingen yırtılışıdır" (Blanchot, 2009, s. 85). Parçalı yazı, şüphesiz her şeyi her çeşitlilikte parçalayacaktır ve *Konuşan Kişi,* sessizlik "putunu" parçalamaya gizleyişte başlar. Gizleyişin kendini gösterişi, *sessizliği* sözcükten gizlemektir.

Gizleyiş, sessizliğe yazma yeridir ve bu bir giz değildir. Sessizlikten kaçmanın yolu *Putların Alacakaranlığı*'nda (en azından yolun başında Dada'nın tersidir) şu şekilde yazılıdır:"Üç görevi saptıyorum. *Görmeyi* öğrenmek gerek, *düşünmeyi* öğrenmek gerek, *konuşmayı* ve *yazmayı* öğrenmek gerek (...) Benim anladığım biçimiyle *görmeyi* öğrenmek (...) 'istemenin' tersidir, yani istememektir, kararı erteleye*bilmektir*" (PA, s. 71).

Sessizliğe açılan gizleyişte, görmekte ya da bilmekte bir boşluk söz konusudur. Görmekle bildiğimizi sanırız ve Nietzsche bize bunun bir yanılgı olduğunu göstermektedir. İstememenin ardından gelen ise, *göze rağmen görmeyi öğrenmektir!* Bu sessizliğe rağmen sessizliği öğrenmeye kadar gidebilir ama yavaşça "öğrenme" sözü de çözülüp gidecektir. Parçalı yazı Tuhaf Alan'la bunu gerektirir.

Düşünmeyi, konuşmayı ve *yazmayı öğrenmek* ise Nietzsche için "ayaklarla, kavramlarla, sözcüklerle dans etmeyi bilmekten" geçmektedir.[110] Gizleyiş kavramlarla, sözcüklerle dans etmeksi-

110. Bkz. PA, s. 72-73.

zin ayaklarda baş gösterecektir. Gizleyiş ağızdan ayaklara düşer; ama bildiğimiz gibi değil. Bildiğimiz gibiden sonrası *sessizlik*tir.

Giorgo Colli'ye göre Nietzsche'de "yalnızlığın çağrısını ve yazgısını keşfetmiş olan bir insana uygun düşen, suskun bir felsefe" (Colli, 2005, s. 184) vardır. Colli'nin değerlendirmesi ilk başta şaşırtıcıdır; çünkü "çekiçle felsefe yapma" (Bkz. pa) çağrısında bulunan bir filozofla suskunluk yan yana gelmez gibi görünür. Aslında felsefe suskun değildir, suskunluğu oyuna getirmektedir.

Gizleyişin Nietzsche hali, suskun felsefe üzerindeyken ve bu ifadeyle ne yapılacağı açık değilken; Beckett hali yazıya gelir. Beckett, tuhaflığın ara sözüdür. Nietzsche Beckett'te gizlenir. Nietzsche mi yoksa Beckett mi (ne) sessizliğe görünür? İkisi de (ne) değil. Nietzsche Beckett'e yer açarken ya da sadece şöyle bir geçerken, Cumınings'in *bakınan kuş*'unu ve Thomas'ın şarkı yokluğu'nu şakıyan *kuş*'larını değil; ama "öten kuşları" gösterir. Ne de olsa "şakımayı öğrenmek" gerekir.[111] O halde *sessizlik*te kuş uçmaz; bu da bir metafor olamaz.

Samuel Beckett, "kişi kendini bir kez bulduğunda, zaman zaman yitirmeyi de bilmelidir" (GvG, s. 166) sözüne yerleşmektir. *Kişi,* böylelikle bir cümle haline gelir. Gerçi Nietzsche yerleşilen cümlenin devamını "ve sonra yine bulmayı: eğer ki bir düşünürse. Çünkü her zaman bir kişiye bağlı olmak sakıncalıdır düşünür için" (GvG, s. 166) diye getirse de Beckett'te sözün gerisini getirme konusunda bir ısrar yoktur. Beckett böylelikle Blanchot tereddütüne ya da Tuhaf Alan'ın ikilemesine çekilir.

Beckett'in gizleyişten uzaklaşması, ikilemenin bir diğer uğrağı, Derrida'yı da hatırlamaya yarar. "'Gizlemek' (dissimuler) ile 'görüntü'den (simulacre) oluşan *dissimulacre: '*(...) dikim aldatır, gizlemesi gereken şeyi teşhir eder, göstermesi gereken şeyi dissumulacre eder (Glas, 274). [Derrida] görüntünün 'saklı' tarafına vurgu yapar ('teşhir edilen' tarafı ortadan kaldırmadan)" (Ramond, 2011, s. 78). Gizleyiş, *dissimulacre*'yi yineleyerek eskimeye devam eder.

---

111. Bkz. Z, s. 254.

Sözün ortasında kalmak, Beckett halidir dedik; ama yine de bir devamlılık gerekir, söz ilerlemeyecekse ne olabilir? Ne yapabiliriz ya da neyi deneyebiliriz? "Neyi deneyeceğim? Bilmiyorum. Sürdürmeyi. Şu anda kimse kalmadı. İyi bir sürdürüş bu. Kimse kalmadı" (A, s. 411). Beckett gizleyişte bir hayli *Adlandırılamayan*'dır. "Sesi bekleyerek sessizliği [çoktan-B.C] [tükettiğimize]" (A, 433) göre gizleyiş her haliyle sessizliğin eskiliğiyle çevrilidir. En azından Beckett'te bu böyledir. Ve Beckett'ten Nietzsche'ye doğru gitmek, gizleyişi, Tuhaf Alan'a çekmektir. Nietzsche-Beckett'te kimin konuştuğu sır değildir.

Leo Bersani ve Ulysse Dutoit, "başarısızlığın hemen hemen bütün Beckett karakterlerinin ideali" olduğunu belirtir. Ve "başaramamak, her şeyden önce, düşünce ifade etmeyen, anlamdan yoksun, olası hale gelmektir ve daha radikal bir şekilde, kalıcı bir sessizliğin içine gömülmektir" (2006, s. 17). Olumsuzluk, olan bitene direnme noktasıdır. Gizleyiş'in Beckett hali "kalıcı sessizlik"le yıpranır. Tuhaflığa yaklaştıkça da Nietzsche ile "aşmak" ve Beckett ile "başaramamak" arasında gidiş gelişler kendini gösterecektir.

Gizleyiş ayağa düştüğüne göre "başaramamak" üzerine de basılabilir. Beckett'in başarısızlığı, "varoluşsal başarısızlıkları ya da varoluşsal anlamsızlığı başarılı bir şekilde temsil etmek anlamına gelmez; bu, *temsil etmeyi başaramamak* (hem anlamsızlığı hem de anlamı) demektir" (Bersani & Dutoit, 2006, s. 20). Beckett eskiye yöneldiği kadar temsili de çiğner. Kısaca, Beckett *sessizlikte* bir Cummings değildir.

Gizleyiş, sözcüklerden sözsüzlükle çekilmemektedir. "Sözcükler bizi engelliyor" (TK, s. 46) der Nietzsche. "Benim hissettiğim bu da değil, sözcükler yuvarlanıp düşüyor, nereye düştüğünden habersizsiniz" (A, s. 398) der Beckett. Nietzsche'nin Beckett'te sürmesi böyle bir şeydir. Bekleyiş, sözcük ve anlamı olmaksızın harfte kalır ve gizleyiş, sözcükleri düşürür. Sözcükler düştüğünde Beckett'in "sözcükler her yana saçılmıştır, içim dışım sözcük olmuştur (...) sözcüklerde var oluyorum ben, sözcüklerden yapılmışım" (A, s. 403) sözleri de tutunamaz. *Sessiz-*

lik, artık bildiğimiz bir yer(de) değildir. Ayrıca "hiçbir zaman bilmeyeceğim, sessizliğin ortasında bilemezsiniz, sürdürmeniz gerekiyor, [o halde Tuhaf Alan'da] sürdüreceğim" (A, s. 434) diye buyurmaz Nietzsche.

Tuhaf Alan'dan çıkan gizleyiş, sessizliği sürdürmez; ama kesintiye uğratır. Nietzsche'yi Beckett'le Beckett'i de Nietzsche'yle keser. *Konuşan Kişi*'ye yerleşen bu karışıklık, Tuhaf Alan'a bakışın gizidir. Gizleyiş bu halde bir ipucu, bir yöntem haline geliverir. Dikkat edilmesi gereken nokta, Zerdüşt'ün ya da Nietzsche'nin gizleyişe yerleşmemesidir. Yalnızlıktan ve sessizlikten çıkıp gelen imge, sözün taşıyıcısıdır. Ancak o, söze aracılık ederken sözle tükenecektir. Zerdüşt, "beni anlamıyorlar, ben bu kulaklara göre ağız değilim" (Z, s. 11) derken anlaşılamamaktan dert yanar ve böylelikle *Eski Sessizliklere* yeniden dönüverir.

Yalnızlığa çekilme değil; ama yalnızlıktan çıkıp gelme Zerdüşt'ü söz söyleyen kişi haline getirir: "Ağız kesildim tepeden tırnağa (...) aşağılara vâdilere salacağım sözlerimi" (Z, s. 88). Sürekli konuşma, "dünyayı yitirmeyi" salık verir.[112] Nietzsche'nin düşüncesi ya da her türlü engeli aşma öğretisi yer yer eski sessizliklere düşer. O halde, aşmayı isterken "başaramamak" Beckett'ten önce Nietzsche'nin *ideali*dir. Başka bir deyişle, Beckett'in ideali, Nietzsche'de kendini bir başarısızlık olarak gösterecektir. Zerdüşt'ün "sessizliğimin, kendini sessizlikle ele vermemeyi öğrenmesi, en gözde hınzırlığım, en gözde sanatımdır benim" (Z, s. 198) sözü yalnızca dile kolaydır. Şöyle ki: "Sözlerle, zarlarla takırdayarak, o ağırbaşlı bekleyenleri aldatırım: bütün o ağırbaşlı gözetleyicilerden sıyrılacaktır istemim ve amacım. Kimse derinliğime ve son istemime inemesin diye, salt bunun için, buldum uzun duru sessizliği" (Z, s. 198) diyen Nietzsche'de sözler aldatıcıdır, derinliği sessizlik verir. Konuşmak aslında hiçbir şey söylememektir yine ve söyleyen, söz değil; sessizliktir. Zerdüşt'ün öğretisi sessizlikte gizlidir ve sessizlikle açığa çıkar. *Konuşan Kişi* olduğu yerde durur. Nokta ya da "Sessizlik."[113] ki o da Nietzsche değildir.

112. Bkz. Z, s. 23.

113. Bkz. Cummings, 2010, s. 109.

Adlandırılamayan Beckett'te ise susmamak önemli bir sorundur ve bu durum kendini *Molloy* halindeyken gösterir: "Evet, susmuyordum, ne söylersem söyleyeyim, hiç susmuyordum" (M1, s. 38). Nietzsche'nin "altın yutmuş biri gibi kendimi gizlemem *gerekmez* mi, gönlümü açmasınlar diye?" (Z, s. 198) korkusu Beckett'te de kendini gösterir. "Kurmaca kişiliklerde" her şey fazlasıyla ortadadır. İşte tam da bu nedenle sessizliğe saklanacak ya da sessizliğe sığdırılacak bir şey yoktur. Sessizlik *Malone* ölürken hâlâ söz yokluğudur.

Eski Sessizlikleri örnekleyecek olursak, konuşmak –"ağzı açmak"– sessizliktir:

> Evet sevdiğim yönlerimden biri de bu, kendime keşke dilimi tutsaydım ya da başka bir şey söyleseydim dedirtmeden bir şeyler söyleme yetisine sahibim (...) Evet, ne daha önce, ne de daha sonra düşünmek zorunda kalıyorum, eski öyküme ve beni suskunluğa yönelten uzun sessizliğe (demek ki her şey büyük bir sessizliğe gömülü) tanıklık etmesi için ağzımı açmam yeterli oluyor. Eğer bir gün susarsam, söylenecek bir şey kalmamıştır bu durumda; her şey söylenmemiş olsa bile, hiçbir şey söylenmemiş olsa bile (M2, s. 244).

Susmak, sesten gelir: "Sesim. Ses. Artık onu daha az duyuyorum. Artık onu duymayacağım, susacağım. Bu sesi bir daha işitmemeye, susmak diyorum" (A, s. 410). Sessizliğimizin farkına varmak sessizlikle sonuçlanır: "Mahood açıkladı bunu bana, sessizliğin ortasında çıkacağım ortaya. Konuşamayacak kadar az duyuyorum, sessizliğim bu benim" (A, s. 411).

Beckett'te bitmek bilmeyen bir adlandırma, "adlandırılamayan" olarak karşımıza çıkmaktadır. Gizleyiş, Nietzsche ve Beckett'i birbirine karıştırmaktan, uzun söylevi[114] söz dışı parçalara ayırmaktan[115] -ki Nietzsche, Blanchot'nun deyişiyle, "parçalı yazı" değilmiş gibi- ve ne "suskun felsefe"yi (Nietzsche) ne de "suskun yazı"yı (Beckett) göstermekten geçer. Konuşmanın hazırlığında ya da susmanın eşiğindeki yer Tuhaf Alan'da değildir.

114. Bkz. *Zerdüşt*.
115. Bkz. *Adlandırılamayan*.

2.3.3. Sessizlik: Belirsizlik: M.C. Escher

Belirsizliğin yöntemi, sözü oyalamak, sözü unutturmak ya da söz ve sessizliğin yazılmış ayrımlarında yol almaktır. O halde belirsizlik, bekleyiş ve gizleyişten sonra sessizlik sanılan başka bir adımdır. Söz konusu adım, sessizliğin sözle aşıldığı bir alana karşılık gelir. Bu alan –ki Tuhaf Alan değildir– hem söze hem de sessizliğe düşebilir. Söz ve sessizlik ayrımında kalmak söz konusudur. "Aktarılmak istenen anlamın açık olmaması durumu"[116] diye tanımlanırsa, belirsizliği, bir sessizlik alır. Sözü unutturan, hem sözün hem de sessizliğin aynı anda ve aynı yerde bulunması durumudur. Sözleşmiş bir sessizlikten bahsettiğimizde sözcüğün, olumsuz bir durumu ifade ettiği de açıktır. Söze gelince, tüm sözler belirsizliği ortadan kaldırmakta bir araya gelir.

Belirsizliği söz ve sessizlik ayrımında bir kararsızlık anı olarak işaretlediğimizde onun ne olduğu sorusu yanıtsız bir soru olmaktan çıkar. Tuhaf Alan ne sorusu'ndan ayrılan bir alana karşılık gelirse, sözcük bu alandan ancak uzaklığıyla belirlenebilir. Bekleyiş ve gizleyişin aksine bu adım Tuhaf Alan'ın dışarısını gösterir. Açıklama ihtiyacının kaygıyla anlatılması genelde "modernizme" özgü bir durum olarak ele alınmaktadır. Anlam bulanıklığı (*ambiguity*); muğlaklık / belirsizlik ve müphemlik (*ambivalence*) arasında nüanslar olsa da hepsini Zygmunt Bauman'ın "düzenin ötekisi" olarak adlandırdığı durumda bir araya getirmek mümkündür. "Düzenin ötekisi, belirlenemeyen ve öngörülemeyenin pis havasıdır. [Burada] öteki, bütün korkuların kaynağı ve arketipi olan belirsizliktir. "Düzenin ötekisi"nin eşanlamlıları şunlardır: Tanımlanamazlık, tutarsızlık, uyumsuzluk, bağdaşmazlık, mantıksızlık, irrasyonellik, ikircim, karmaşa, kararlaştırılamazlık, müphemlik" (Bauman, 2003, s. 17). Sözcükler belirsizlik etrafında çoğalmaktadır. Müphemliğin ötekileştirilmesi, modernliğin "boşluktan sakınan bir pratik" (Bauman, 2003, s. 14) olmasıyla ilgilidir. Ancak Bauman'dan farklı olarak, burada boşluktan sakınan pratiğin tam da bir belirsizliğe karşılık gelmesi söz konusudur.

116. Bkz. Cevizci, 2005, s. 112.

Modernizmin, hayal kırıklığı, iç daralması, sıkıntı, yas ve melankoliyle olan bağları da[117] onu bildiğimiz sessizlik haline çevirmek için çok kullanışlıdır. Ancak yazı, onun söz ve sessizlik olmasıyla belirlenen büyük cümleleri veya modernizm gibi büyük anlatıları bıraktığında Tuhaf Alan'da değilse de ona bir gölge gibi ve gölge kadar müdahale eden Beckett'te bir yer bulacaktır. Beckett'in adımlarının arasına çekilen *Adlandırılamayan*'ı, bekleyiş ve gizleyişten çok belirsizlikle yüklüdür ve yazı (Beckett), belirsizliğin başladığı yerden ya da sözden/sessizlikten başlar. Belirsizliği, adımlar biçiminde, Beckett'te bulduğumuzda durum belli belirsiz olarak şöyledir:

Sesin sessizlikle söz adına kararsızlığı. Beckett'te sesten emin olamamak, kim söylüyor sorusunun cevaplanmadan sürekli yinelenmesi, sözün de yinelenerek ertelenmesine neden olmaktadır. Sözün kesinliğini silmekse sessizliğe yol açmaz:"(...) ses ne istiyorsa onu istiyorum, sesim ben, söyledim bunu, ses söylüyor bunu, arada sırada söylüyor, sonra hayır diyor, benim bir itirazım yok, susmasını istiyorum, ses susmak istiyor, yapamıyor, bir an susuyor, sonra yeniden başlıyor, gerçek sessizlik değil bu" (A, s. 427-428). Escher'in "göreceliliği"[118] gösterdiği çalışmaları Beckett'te de yinelenebilir bir haldedir. Escher'in çiziminde -aşağı inerken yukarı çıkan merdivenlerinde- bir "karnaval" ya da "tersine çevirme ritüeli"[119] bulmak zor değildir. Alt-üst olmuş bir imgenin belirsizliği ile Beckett'in emin olamayan sözünün belirsizliği sessizlikte bir bütün halinde ya da zorla bir araya getirilmiş parçalar halinde *Eski Sessizlik*leri yineler.

Beckett'in *Adlandırılamayan*ı sessizliğe bir yer bulma çabasındadır, kendi durumunu, anlatısını muğlakta bırakır. Her şey belirsiz kaldığında sessizlik konusunda karar verememektir adlandırılamayan. Bu kararsızlık, Beckett isminden kaçan Derrida'yı hatırlatır ya da bir metin bir başka metni tıpkı metinler arasılıkta tarif edildiği gibi çağırır. Jacques Derrida bir söyleşisinde

117. Bkz. Craib, 2006.
118. Bkz. *Relativity*, <http://www.mcescher.com>
119. Bkz. Bakhtin, 2001; Scott, 1995, s. 236.

Beckett üzerine neden hiç yazmadığı sorulduğunda şu şekilde yanıt verir:

> 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 ikimiz için de "farklı biçimde" yabancı bir dildir bu)- yazmıştır (...) Beckett'in özel bir Fransızca'yla yazdığı gözönüne alındığında, onun eserlerine yanıt vermek için bana göre (...) olanaksız olan yazım performanslarına girişmek zorunlu. (...) Artaud'da, notlar yazmama izin veren metinler var (...) Aynı şeyi Beckett'le yapamazdım, bu yüzden sanki her zaman zaten okumuşum ve çok iyi anlamışım gibi kendisinden "kaçınmış" olacağım. (EE, s. 63-64)

Derrida'nın "öteki"si Beckett'in belirsizliğinin gücü, Derrida'nın cevabında gizlidir. Hem yakın hem de çok uzak olmakla Beckett Derrida; Derrida da Beckett değildir. Ancak adlandırılamayan ile karar verilemezlik neredeyse aynıdır. Richard Begam da adlandırılamayan ile karar verilemezlik konusunda her birini diğeriyle açıklama yolunu seçmiştir.[120] Böylelikle Beckett'in sözünü Derrida'da gizlemek ya da tam tersini yazmak da mümkündür. Ama yine de bu neredeyse aynıda tuhaf bir farklılık kendini kurar. Karar verilemezlik, sessizliğe mutlaka bir cevap bulmada, "hiç susacağa benzemiyorum" (A, s. 358) diyerek, düğümlenir. Derrida'nın çekincesi, Beckett'i dilediğimiz gibi konuşturmak tehlikesini ortaya atmaktadır. *Adlandırılamayan*'daki yazı ve yazarın boşluğunun yerini bu yazıda sessizlik doldurduysa bir başka yazıda söz de doldurabilir. Bir örnek vermek gerekirse, "hep burada kalacağını düşünüyorum yoksa hep burada olduğumu değil. Anlatım boyunca çok yardımcı olacak bu bana" (A, s. 306) sözü Beckett'ten bir alıntı mıdır, yalnızca?

120. Bkz. 1996, s. 14; s. 27; s. 154.

M.C. Escher, Beckett sorusuyla karşı karşıya kalındığında belirsizliğe müdahaledir. Başlık Escher diye geri gelir. Durumlar, kişiler halindedir. Çizimler, belirsizliği gösterdikçe sonlandırır; çizimden sonrası, bitimsiz bir yorumlama süreci, adlandırılamayanın adlandırılması işidir. Yazı (Çizim) başlıkta yer alsa da belirsizlikte değil gibidir. Escher'i, Beckett'te konuşmaya karıştırmak ya da sözü resimlemek; Beckett'te Derrida'nın söz etmediklerini, çekincelerini, tereddütlerini sıralamak ve her şeyi karar verilemezlikte bir araya getirmek Tuhaf Alan'ın belirsizliğini yitirmektir. "Sessizlik, sessizlikten söz etmek, sessizliğe gömülmeden önce, daha önce bulundum mu orada, bilmiyorum, her an sessizliğin içindeyim, ondan söz ediyorum kulak verin bana, geleceğini biliyordum, çıkıyorum oradan ondan söz etmek için, kalıyorum orada ondan söz etmek için" (A, s. 426). Beckett'ten alıntılanan bloklar halinde paragraflar ile Escher'in yazı yüzeyinde ısrarla gösterilmeyen herhangi bir resminin bağlantısı ya da bağlantısızlığı uzamı Beckett'le (yazıyla) doldurmak ve bütün sözlerin belirsizliğine Escher'in görünmezliğini taşımak, çizimlerin kararlılıkla unutulması, üçüncü adımın sessizliğe yaklaşan yazımını kurmaktadır.

Belirsizlik, Tuhaf Alan'nın dışarısı "karar verilemezlik" ile hareket edecektir.[121] Belirsizliklerin tümü Beckett'e göre birer kurgudur. Bir nedenle "kendimle ilgili hiçbir şey bilmesem de olur. Burada her şey aydınlık. Hayır, her şey aydınlık değil. Ama söylemin sürmesi gerekiyor. Bu nedenle belirsizlikler yaratılıyor. Söz sanatı bunlar" (A, s. 304). Belirsizliğe ayak basmak hâlâ *sessizlik*te "Escher" diye bilinmektedir. Bir adlandırmadır bu. Escher'de dışarısı-içerisi ya da yer yön duygusuna seslenecek herhangi bir şey yoktur. Altüst olmuş bir dünyadan bile söz edilemez, aşırılıktan uzak bir aşırılık. Escher yüzeydeki aşırılıktır ve o, değilde bile değildir. Halbuki Beckett belirsizliği engellemek için kurmaca kişinin gerçekliğine sığınır:

121. Krş. Bu metinde *Sessizlikte Derrida Karar verilemezliğ*indeki gelecek zaman.

> Benim gibi (...) belirsize duyduğu nefret nedeniyle düşüncelerini hep somutun sınırları içinde gezdiren bir insanın, benim gibi kurmaca bir kişiliğin (kurmaca bir yapıtın kişisiydim çünkü) kafasını kuruntularla doldurması, kendini bunlara kaptırması bana tuhaf gözükmeli ve kendi çıkarlarım açısından bu işe bir çekidüzen vermem için uyarmalıydı beni. Ama durum hiç de böyle değildi. (M1, s. 120)

Beckett'in kurmaca kişilik olduğunun farkında olan kurmaca kişisi (Beckett) ne gerçektir ne de kurmaca. Gerçek değildir; çünkü o gerçek olsa bir romanın sınırlarında yer tutmazdı. Kurmaca da değildir; çünkü kurmaca kişiler kurmaca olduklarını söylemezler. Molloy tam anlamıyla Beckett de değildir. Sözün özü, Beckett adlandırmalara pek istekli değildir.

Beckett bu belirsizliği aşmak için sessizliği çalışmak üzere çeşitli tasarılar öne sürer. İlk elde yapılması gereken sessizliğin sessizlikler haline getirilmesi, çoğaltılmasıdır.[122]

> (...) sessizlik bu, sessizlik üzerine bir iki gulu gulu, gerçek sessizlik üzerine, ağzıma kadar, kulaklarıma kadar gömülü olduğum, beni örten, beni kaplayan, benimle birlikte soluk alıp veren, benimle bir kedinin fareyle oynadığı gibi oynayan sessizlikten söz etmiyorum, bu boğulanların sessizliği, boğuldum ben, birçok kez, ben değildim bu, havasız kaldım, kendimi ateşe verdim, kafamı tahtalara, demirlere vurdum, ben değildim bu, kafa yoktu (...) benden başka kimse yok, hayır, ben de yokum, her yerde aradım, birileri olmalı, bu ses birine ait olmalı. (A, s. 427)

Beckett, sessizliği çeşitlendirmekle kalmaz; onu yerleştirir de tabi bu yerleştirme çabası da Beckett'e özgü bir biçimde yerleştirememe sorununu dile getiren bir yazıya –bitmeyen– bir yersizliğe dönüşür.

> Oturma odam burası, bir oturma odası burası, hiçbir şey beklemiyorum burada, nerede olduğunu bilmiyorum, nasıl bir yer olduğunu bilmiyorum, neyse umursamıyorum bunu, büyük mü küçük mü, kapalı mı açık mı bilmiyorum, doğru yinelenip duruyor, yardımcı oluyor, ilerlememize, nereye açık peki, ondan başka bir şey yok ki,

122. Krş. Blanchot'nun herhangi bir yazısı.

boşluğa açık, hiçliğe açık, itirazım yok buna, sözcükler bunlar, sessizliğe açık, sessizliğe bakıyor, dosdoğru, neden olmasın, tüm bu zaman boyunca, sessizliğin kenarında, biliyordum bunu, bir kayanın üzerinde, sessizliğin ortasında (...). (A, s. 429)

Derrida'nın Tanrı-kralın sözünü kestiği gibi (PE, s. 64), bu yazımın da daha önce Artaud için yazdığı gibi, metni (Beckett'i) burada yarıda kesmek zor olsa da bitmeyen cümle belirsizlik gereği bitmek durumundadır. Belirsizliği mekânla –belirli olanla– karşılaştırmak gerekir ve bu bekleme yerine bir dönüş değildir. "Uzam (...) dört bir yandan [kuşatır]" (M2, s. 288). Uzamın kuşatılmışlığında belirsizlik; "nereye varacağını bildiği"[123] için Tuhaf Alan yine Escher'e varır.

Escher'de yine işaretlenecek bir "görecelik" Douglas Hofstadter'in bağlantılarını çok güçlü bir biçimde kurduğu Zen ve Escher'in uyumunu yinelemeye yarar: "Bana göre Zen entelektüel bataklık kurumu- kargaşa, karanlık, anlamsızlık, kaostur. Düş kırıklığına uğratır, çıldırtır. Ama yine de gülünçtür, canlandırır, ayartır. Zen'in kendine özgü anlamı, parlaklığı ve açıklığı vardır" (2001, s. 294). Zen bir kapalılıktaki tüm bir açıklıktır ve "amacı kesinlikle şaşkınlığa neden olmaktır çünkü şaşkınlık içindeki birinin zihni bir dereceye kadar mantık dışı işlemeye başlar.Yalnızca mantığın dışına adım atmakla aydınlanmaya sıçranabilir, kuramın işleyişi böyledir" (Hofstadter, 2001, s. 299). Zen'in bu şaşırtıcı üslubu da esas olarak bir tek düşman gösterir o da "ikiciliktir, sözel düşünmedir. Aslında, bundan daha temel olan bir şeydir: algıdır" (2001, s. 299). Hofstadter'a göre Escher'in resmi "bir Zen kanı gibi, mantıksal düşünme biçimini kırmaya çalışıyor. Escher de çelişkili resimler yapmaktan haz alır (...) Resimler gerçek ve gerçekdışıyla aynı Zen'in oynadığı biçimde oynarlar. Escher ciddi olarak ele alınmalı mı? Zen ciddi olarak ele alınmalı mı?" (2001, s. 305).

Hofstadter'ın sorusuyla dışarı çıkarsak ya da Escher'e geri dönersek belirsizliğin alanına bir bloğun çizimi gibi M.C.

123. Bkz. Beckett.

Escher'den çizim üzerine bir paragraf yerleşecektir. *Sessizlik* sayfa üzerinde ne olup bittiğini de gösterir:

> Çizerken bazen kendimi sanki tahayyül ediyor olduğum yaratıklar tarafından kontrol edilen ispiritizmacı bir medyum gibi hissediyorum. Sanki hangi şekilde görüneceklerine kendileri karar veriyorlar. Doğumları esnasında benim eleştirel görüşümü pek umursamıyorlar ve gelişimleri üstünde fazla bir etkide bulunamıyorum. Genellikle çok zorlu ve inatçı yaratıklar bunlar. (MacGillavry'den aktaran Hofstadter. 2001, s. 437)

Bakhtin'in bu yazıda nasıl kullanılacağı belli olmayan karnaval imgesi ile Escher'in tersine çevirmeleri arasındaki uyum yine de şaşırtıcıdır. Belirsizlik, zıtlığı elden bırakmaz; Escher'i de (yer yer Beckett'i de) Bakhtin'i de aynı yazıda bulundurarak açığa çıkar. Sessizliğin sahnesi ve yazısı arasında yer alarak "ve" bağlacından farklı bir uzam sunar. Belirsizlik en çok ortadan kaldırılmak istenen şeydir ve bu nedenle de sessizliğe çevrilmesi engellenir. Belirsizlik ortadayken eski sessizlik hâkimdir. Bakhtin'in "metinler arasında ve metnin içindeki diyalojik ilişkiler. Bu ilişkilerin özgül (dilsel olmayan) mahiyetleri. Diyalog ve diyalektik" (2001, s. 337) sözü de uzak durulması gereken bir başka yazı alanını gösterir.

Belirsizlik bu çıkışsızlıkta yine de Derrida'nın karar verilemezliğine bağlanmanın bir yolunu bulma edimi olarak sahneye çıkar. Unutulmamalıdır ki bu adımlar ikilemeden önce yazılmıştır. Belirsizlik belirsizlikten; gizleyiş gizleyişten bekleyiş de bekleyişten çıktığında sessizlik sessizlikten çıkacaktır ki bu bir tasarıdır. Yazıya gelen tüm değil'ler bir ayrımın hazırlığıdır ve tasarılar ya da taslaklar hep değişir.

Yazı (Beckett) –ki belirsizlikte sınırları *Adlandırılamayan* üçlemesi ile kapatılmıştır– sessizliğe bir yer bulmakta ısrarcıdır: "(...) bilmiyorum, yaşama bir yolculuk yapacağım, kapıyı bulacağım (...) sessizlik olacak, belki bir düşüş, kapıyı bulacağım, kapıyı açacağım, sessizliğin ortasına düşeceğim, ben olmayacağım o, ben burada kalacağım ya da (...) orada kalacağım, asla

ben olmayacağım o, bütün bildiğim bu" (A, s. 432). Aradığını söylerken aramayan, olduğu yerde duran ve sürekli kendini söylediği ya da söyleyeceği sözlerden ayıran, biraz Blanchot, biraz Derrida ama nihayetinde "daha önce yapıldı bunlar, defalarca söylendi hepsi (...) ben olmadım hiçbir zaman, yerimden kımıldamadım ben, dinledim, konuşmuş olmalıyım (...) kafamdan mı uydurdum ama bir kafam olduğunu hissetmiyorum ben" (A, s. 432-433) diyen, bir yazı üslubu olmaksızın, bir yazım haline geliştir *belirsizlik.sessizlik* ki bu da Cummings'deki noktanın yer değiştirmesi ve sessizliğin başına gelmesidir.

Beckett belirsizliği sessizlikte doldurarak tüketir. Birine "sessizlikten yapılma o, güzel bir çözümleme" (A, s. 433) dediğinde sözü bitirir. "O olacağım, sessizlik olacağım, sessizliğin içinde olacağım, bir araya geleceğiz, anlatılması gereken onun öyküsü ama öyküsü yok onun" (A, s. 433) sözü Beckett'e geldi mi sessizlik bilinmez olabilir mi? Belirsizliğin gizlediği bilememektir. Sorun bu yoksa açık olmama durumu değil, zor anlaşılması değil; anlaşılamama tehlikesi hiç değil.

"(...) Sessizlik olacak, sürekli olmayacak bu sessizlik, dinlerken tükenecek, beklerken tükenecek, bozulsun bu sessizlik, ses bozsun bu sessizliği, başka ses yok belki, bilmiyorum, olmasa da olur, bütün bildiğim bu, ben değilim, bütün bildiğim bu, (...) benim değildi bu" (A, s. 434). Görüldüğü gibi Beckett'te bile sesten başka sessizliği bozacak bir şey yoktur. Sessizliği de sözü de sonlandıramamaktır sorun ve bu sorunun da Beckett'le örneklenip duran belirsizlikle bir ilgisi yoktur. Beckett'te kaldığı sürece sessizlik eskimeye devam edecektir.

Resim dediğimiz, Escher'e gelince, bir sözcük oyunu / bilmecedir; Beckett'le arasındaki bağlar sürekli belirsizliktir. Yazı bloklar halinde, alıntılar şeklinde *Adlandırılamayan*'ın sessizliklerini yinelerken Escher'in resimleri hâlâ yazıda gösterilinmektedir. Böylelikle tasarı ya da üçleme; bir çizimi ya da yazıyı bile gösteremeden biter.

2.4. Sessizliğin Görselliği (Boş Alan)

Bir metnin tersine, bir görüntüyle
tartışmak olanaksızdır.
Bizi ya kendine çeker
ya da
geçip gider
Christian de Portzamparc
(Sollers & de Portzamparc, 2010, s. 97)

Tekrar ya da "kendine çekme". Sessizliğin Görselliği, bildiğimiz sessizliğin açığa çıktığı bir alana karşılık gelmektedir. Dilin Beckett'in İmge'sinde olduğu gibi noktalama işaretlerine ya da eslere takılmaksızın akıp gitmesi söz konusudur.[124] İmgenin şaşırtıcı tarafı sessizliğe bilgi sunmasının kolaylığıdır. Sessizlik bilgi haline göz göre göre gelir. Görsellikle, sessizlik bir "diyalektik" kazanır. Açıklamaya yer bırakmaması bir açıklamadır. İletişimin her şey olması gibi sessizlik de gördüğümüz her şey haline gelebilir. İmge o denli büyüktür. Gördüğümüz her şey sessizliğe yorulabildiği gibi bakarken sessizleşmek mümkündür.[125] Sessizliğin görselliği, bildiğimiz sessizliğin açıklamasıdır, özetidir, sunumudur ve onun söze yer bırakmamasını örnekler. Sessizlik nedir'e cevap resimde hazırdır. Üçlemeyi oluşturan Bekleyiş, Gizleyiş ve Belirsizlik temalarını görselleştirmek; sessizliği görselleştirmek olur.

Tekrar ya da "geçip gitme". Sessizliğin söz yokluğu haline gelebilmesinin en kolay yolu düşünceyi görsel olanla ilişkilendirmektir.[126] Resmin sözün yerine geçmesi ya da resmin söz ile ikame edilebilirliği bakılacak bir sessizliği mümkün kılar. Sessizlik, resmin anlamıdır veya kendisidir. Sessizlik, gözle görülebilir hale, gösterildiğinde gelir. Ayrıca resmin açığa vurduğu sessizlik sessizliğin kendisi de olabilir. Resim bu nedenle sessizliğin birikimselliğiyle, bilgisiyle birlikte düşünülebilecek çok verimli bir

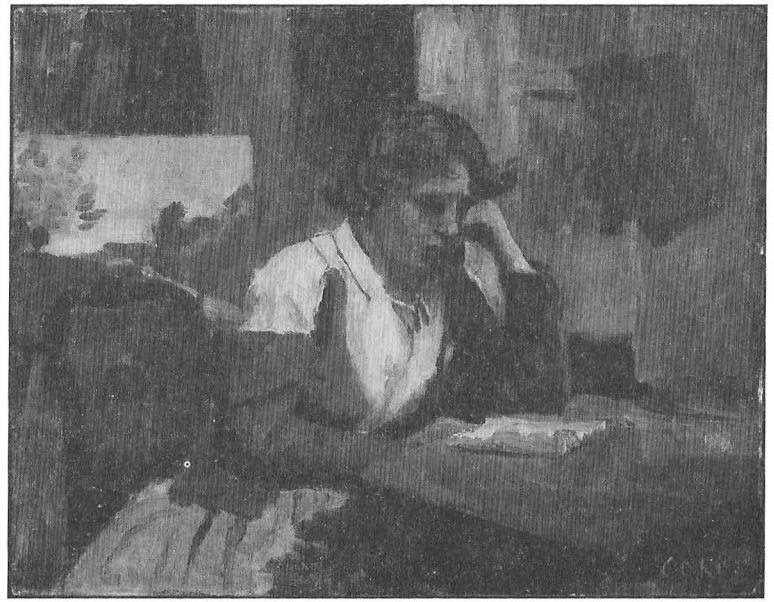
124. Bkz. Beckett, 1989.
125. Krş. Cummings, "Bakınan Kuş".
126. Bkz. Arnheim, 2007, s. 116-136; Scarry, 2006.

alan açar. Sessizlik, anlam yaratımıdır; resimle sanata yaklaşır, bir sanat dalı olur; ya da sanatı açığa çıkarır. Adam Jaworski bütün resimlerin aslında sessiz olduğunu söyleyen görüşleri basit bularak bu konuda Fibichner'in vurgusunu örnek gösterir: Sessizlik resimde temel bir unsurdur; çünkü hem yaratım sürecinde hem de onu müzede temaşa ederken resimde mevcuttur.[127] Bu "basit görüş" de sessizliğin görselliğinde yer kaplar.

Sessizlik bu haliyle bağlantı kurmadır ya da ayrımdır. Söz konusu ayrım da farklı alanlardaki sessizlik görünümlerine dikkati çeker. Örneğin, sözcük, iletişimin –kavramsal düzeyde– ne kadar dışındaysa resmin o kadar içindedir. Tabi bu içerdelik ve dışardalık durumu da yine eski sessizliktedir.

Tekrar değil ya da Okumak. Sessizliğin resimdeki karşılığını öncelikle "okuyan insan" tablolarında göstermek mümkündür. Okuyan ve düşünen insan da bildiğimiz sessizliğin bir göstergesidir. "Okuma, muazzam bir imgesel inşa uğraşı gerektirir" (Scarry, 2006, s. 46) ise bu imgesel inşa uğraşının resmi de sessizliğin resminin yerine geçebilir. Ne de olsa okuma edimi-de harekete geçen imgelem gücü sessiz bir inşa etme sürecidir. İmgelem sessizliği konuşturur. "Okuyan insan" resmi okumaya dair bir fikir vermekle kalmaz, sessizliğin bulunduğu yeri de bir köşeye çekilmek olarak gösterir. Resme kalırsa, okumak tek başınalık ve sessizlik gerektirir ve böylelikle "sessiz kalmak için okuyun"[128] sözü doğrulanmış olur.

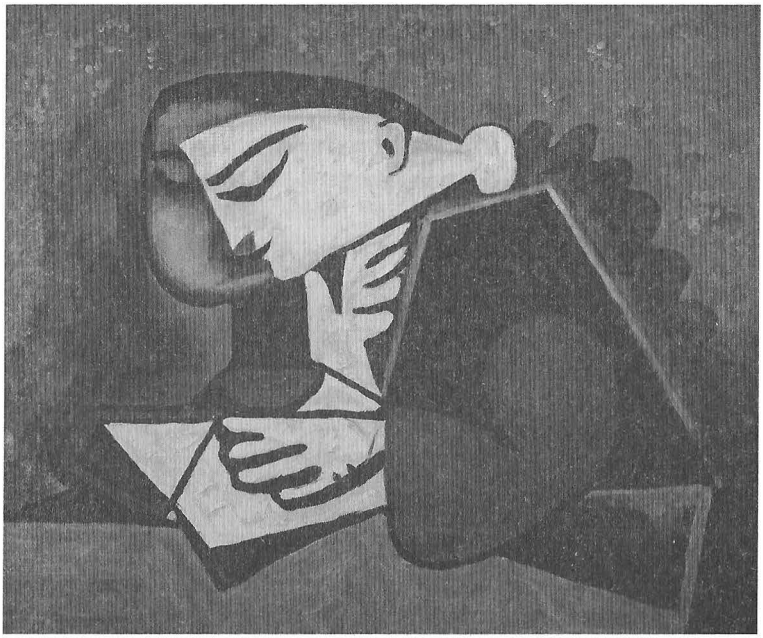
127. Bkz. Jaworski, 1993, s. 143.
128. Bkz. Manguel, 2007, s. 17.



Resim 4 Jean-Baptiste-Camille Corot, *Young Girl Reading*, 1868. (Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Young_Girl_Reading_by_Jean-Baptiste-Camille_Corot_c1868.jpg)

Resmin karşısında olmak[129] okuyanın sessizliğine katılmaz. Resim, izleyicisini bırakıp gitmiş gibidir. Sessizliğe ya da okumaya dalmak söz konusudur. Şüphesiz sessizliğin üçlemede ya da Bekleyiş'te gösterdiği resimlere göre sessizliğin görselliği daha alenidir, anlamı daha açıktır. Okumayı resmetmek neyle açıklanabilir? Sessizlik resme eklenen bir yorumdan ziyade okumanın gösterildiği resimlerde resmin yine kendisi oluverir. Okur, yazının tarafından bakılırsa, resmin karşısında gibidir.

129. Bkz. Resim 4.



Resim 5. *Picasso Okumaları*
(Kaynak: P. Picasso, *Girl Reading*, (t.y), http://www.001galerie.com/repro-pablo-picasso-girl-reading-p-619.html)

Okuma, imgede şekilden şekile girmez. Sessizlik yazımındaki adlandırmayla, "Picasso Okumaları"na rağmen sabitlik ve durağanlık içerir. Picasso'nun "okuyan kız" tablolarından üçü bir araya getirilirse bu bir araya getirilme biçimi, Francis Bacon'ın triptiklerini çağırır. Okumanın resmi imgeyi çarpıtsa da sessizliği değiştirmez. Ressama, kıpırtısızlığıyla, okumanın karşısında kalan bir model (sessizlik) sunar. Okumak, bir hareketi durdurmaya ihtiyaç duymaz. Hareketsizliğin hareketliliğidir.[130] "Okuma gözlerde başlar" (Manguel, 2007, s. 44) ve hareket sadece bir sözcükten diğerine kayan gözde ve yeri geldiğinde sayfayı

130. Krş. FB.

çevirecek eldedir. "Okuyan avarelerden nefret ederim" diyen Nietzsche'nin bu hareketsizlikte yazıyı ve düşünceyi öldüren bir şeyler bulduğu unutulmamalıdır.[131] Okumak, düşünmeyi durdurmayı içerir. Bu durumda sessizlik demek; düşünmek için durmak anlamına gelir. Resim resmi; okumak (sessizlik) da sadece okumayı (sessizliği) gerektirir.

Resmin Yakınında



Resim 6. Henri Fuseli, *Sessizlik (Silence)*, 1799-1801. (Kaynak: <http://www.backtoclassics.com/gallery/johnhenryfuseli/silence/>)

131. Bkz. Nietzsche, 2009b, s. 273; Z, s. 37-38.

Henri Fuseli'nin sessizlik tablosu,[132] bakışımızın odağında olup bize bakmayan bir sessizliği, yüz yokluğunu, baş eğmenin ezikliğini, bekleme halinin kıpırtısız gücünü, sessizlikle ilgili kurulacak tüm olumsuz anlamları bir anda gösterir. Sessizliğin yakınında olmak, onun "görkemliliğiyle" karşı karşıya kalır ki bu sadece bir yorumdur. Resmin yakınında, resmin karşısındaki sessizliğimiz bozulur. Üstelik Fuseli, çalışmasına "Sessizlik" (*Silence*) adını vererek burada başka anlamlar aramamıza ket vurur. Sessizliğin görselliği sanki ya da neredeyse budur.

Resmin Uzağında



Resim 7. Jean Delville, *Sessizlik Okulu*, (*The School of Silence*), 1929. (Kaynak: <http://www.terminartors.com/artworkprofile/Delville_Jean-The_School_of_Silence>)

132. Bkz. Resim 6.

Jean Delville'in "Sessizlik Okulu", düşüncelere dalmayı, yukarıya bakmayı, ilahi bir sessizliği mi anlatır? Yoruma daldıkça sessizlik, resmin uzağında olmakla açığa çıkar. Sessizliğin görselliği bütün anlamları bir araya toplar. Sözlerin azalması, resmin kendi kendini açıklaması ya da söze yer bırakmamasıyla görsellik fazlasıyla basittir ve gelişigüzeldir ki bunun da Tuhaf Alan'la karşılaştırılması değil; karıştırılmaması gerekir.

Yazıda "görüntü" eksikliğini öne sürmek, onun görselliğini yoksayma olabilir. Tuhaf Alan'ın eylemlerinden biri diye imlenen yürümek tereddüte takıldığında; resimde değil, belki heykelde –taş kesilmede– yazılır;[133] diğer eylem yazmak ise eski sessizliğin tereddütüne, tereddüte yer bırakmayacak bir biçimde resimle bağlanır. Resim ve burada söz edilmeyecek heykel de böylelikle *sessizliğin* değilidir. Yazının resmi ile resmin resmi (sessizliğin görselliği) arasındaki fark da Barthes'la gösterilebilir:

> Yazma eylemi *kendini donatır:* hazırlıklar yapar, dekorunu kurar (belki de ruhsal durumunu düzenler) ve bu hazırlanma süreci, nevrozla ya da gizemli bir buluşması muhtemel bir simgesel düzene dahil olur kolayca. Çinli kaligraflar, neredeyse dinsel bir çileye çekilirler: Bir Buda rahibi, otuz yıl boyunca yazı yazmak için dağ başında küçük bir eve kapanmıştır. (Barthes, 2009, s. 78-79)

Barthes ayrıca "yazının ve sanatın ortak kökeninde ritm, düzenli çizgi, anlam taşımayan ve sürekli tekrar edilen kazımaların oluşturduğu bir noktalama dizgesi vardır: göstergeler (boş göstergeler), ritimlerden oluşuyordu, biçimlerden değil. Grafizmin kaynağında soyutlama vardır, sanatın kaynağında da yazı" (2009, s. 79) diyerek yazının görselliğini sanata dahil etse de resmin burada yazı değilliyle işaretli olduğu unutulmamalıdır.

Barthes'a göre alfabe "ideografinin ve ünsüzlerin dünyasına karşı, Ünlülerin kazandığı bir zaferdir, yani Sesin, yani Sözün zaferidir. Bizim uygarlığımızın en belirgin işareti, *sesli* olmasıdır" (Barthes, 2009, s. 82). Alfabe söze göre olmaklığıyla yazının görselliğini unutturmuştur. Sessizliğin görselliğinin, unu-

133. Krş. Vogl, 2011, s. 9-26.

tulmuş bir görsellikle ilgisi yoktur. Tuhaf Alan'da göstergelere yer yoktur. Sessizliğin görselliği, iletişime bağlanmadan önceki son yerdir; boş bir alandır. Resimler bile resim diye gösterilmez. Görsellik, açıkladığı gibi açıklanmaz. Resimler, okur resimleri bile, okunmamışlığıyla kalır. O halde bir şey demek istemektir, görsellik. Ne dediği burada söz konusu değilse, Tuhaf Alan nedeniyledir.

3
İletişim ve Sessizlik

*Sessizlik*teki/alandaki *değil*; iletişim sözcüğünü bir uzam gibi düşünmeyi gerektirir. Ancak *değil*, uzama yerleş(tir)me meselesi değildir. Uzamı sahneleştiren, yazıdan çok yazmaktır. Bildiğimiz halde iletişim, söze geldiği gibi sessizliğe gelmez. Sessizliğin sözde uzaklığı, Tuhaf Alan'da ne "dışarı"sını ne de –sahnelenmenin hazırlığı Blanchot'ya geri dönersek– "öteki gece"yi imler. Dışarısının değili, yazının ilerisinde göreceğimiz gibidir; iletişim uzamının karşılamadığı öteki gece ise burada Blanchot'nun sessizliği yerleştirdiği sözcük olduğu için önemlidir:

Öteki gece hep ötekisidir ve onu işiten kişi başkası olur, ona yaklaşan kişi kendinden uzaklaşır, artık ona yaklaşan kişi değil de ondan yolunu çeviren, şuraya buraya giden kişidir. İlk gecenin içine girip, onun derinliğinin en dibine doğru, öze doğru gözü pekçe ilerlemeye çalışan kişi, belli bir anda öteki geceyi işitir (...) Yürüyüşü *sessizliğe doğrudur* [italik eklenmiştir-B.C] ama yankı sessizliği ona fısıldayan uçsuz bucaksız olarak boşluğa doğru yansıtır ve boşluk şimdi onu karşılamaya gelen bir varlıktır. (YU, s. 160-161)

Değil'den böylelikle bir ne daha düşer. Sessizliğin başlamadığı yerde de vurgulandığı gibi "ne değildir" tıpkı "nedir" sorusu gibi sadece söze konudur. Her şeyin iletişimle ilgili olduğu, iletişimin alanlar arası; literatürdeki söylenişiyle disiplinler arası olarak tanımlanmaya çalışıldığı[1] bir ortamda sessizlik; tanımının bir gereği gibi dışardadır. Ancak bu durum, Blanchot'da örneklendiği gibi sessizliği dışarı düşüncesine taşımaz. İletişimde bildiğimiz sessizlik; (dışarısı ile) içerisidir ki burada paranteze alma bir zorunluluk değildir.

İletişim alanında yapılan çalışmalara bakıldığında insan olmanın iletişim sözcüğünün anlamlarıyla özdeşleştirildiği görülecektir. Başka bir deyişle, iletişimin ne olduğunu anlatan bir çalışma aslında "insanı anlatmakta"dır (Güngör, 2011, s. 14) ya da "iletişim demek, insan demektir" (Güngör, 2011, s. 11). Tuhaf Alan'ın *konuşan insanı*; karşılıklı konuşan insana yabancıdır. Sahneye yazıyla getirilmiş *sessizlik,* nasıl "değil"se, iletişim, Tuhaf Alan için öyle değildir.

İletişimi ya da iletişim yazınını insanla başlatmak, onun sessizliğini değil sözünü temel almayı gerektirmiştir. Ne de olsa "iletişim insanın ve toplumun varoluşunun zorunlu koşuludur. İletişim olmaksızın insanın kendi ve toplumsal varlığını sürdürmesi olanaksızdır" (Erdoğan & Alemdar, 2002, s. 17). Bireyi ve toplumu düşünmek, bir konuşma etkinliğinde bireyi ve toplumu düşünmek anlamına gelmektedir. Walter J. Ong'un dilin konuşmaya dayanan "sözlü niteliği"ni vurgulayışı[2] da bu noktada sözün iletişim alanı için önemini açıklar.

1. Bkz. Cobley, 1996, s. 2; Mattelart, 1998, s. 7; Fiske, 1996, s. 15.
2. Bkz. 1999, s. 17-28.

Barry Sanders, dilin sürekli kendi şakalarını yaparak hem konuşmacıyı hem de okuru aynı biçimde kandırdığını öne sürmektedir. Örneğin yazılı kültürde sözlü kültürün soytarısı cümlenin içine girmiştir. Yazar kurmaca bir gerçeklik yaratır, kitaba ontolojik bir konum verir. İnsanlar da yazılı veya sözlü her cümleye büyük önem vererek bunların gerçek olduğuna kendilerini inandırmışlardır. Oysa dil bizi gerçeği bulduğumuza inandırsa da aslında kesin olarak bildiğimiz tek şey dilin kendisidir (Sanders, 1999, s. 86-87). Yazılan her şeyi dilin bir oyunu olarak görmek de dilin dışına kolayca çıkılamayacağını göstermektedir. Sonuçta "dil, öyküleme ve şaka adını verdiğimiz ikiz kardeşleri doğurur ve bu kardeşler, formülünde üçte bir *gerçek*, üçte bir *yalan*, üçte bir edebiyat eleştirmenlerinin *gerçekdışı* dediği şey bulunan özel bir iksirle beslenir (Illich ve Sanders'dan aktaran Sanders, 1999, s. 93).

Sözelliğe dönüş, iletişimin önemini kavramamıza yarayacak bir geri dönüştür. "Sözelliği tam olarak yaşamamış bir insan, kişiye hayat veren, onu zindeleştiren okuryazarlık dünyasını tam olarak benimseyemez. Sözellik, okuryazarlığın içinde biçimlendiği dış hatlarının belirlendiği zırhtır, çerçevedir. Sözellik, sosyal ve duygusal gelişimi mümkün kılar" (Sanders, 1999, s. 41).

Tuhaf Alan iletişimin başında *iletişim ile* üç ayrımı sahneye çeker. Birinci Ayrım; söz ve yazının ayrılarak birbirlerine katılmasıdır. Söz ile yazının her türlü ayrımı, iletişimde sözü ve yazıyı bir araya getirmektedir: "Yazı, Saussure'ün deyişiyle 'aynı anda hem faydalı, hem yetersiz, hem de tehlikelidir'. Bununla birlikte Saussure için yazı, düşüncenin sözel anlatımını değiştiren bir yöntem değil, konuşmayı tanımlayıcı bir parçadan ibarettir (Ong, 1999, s. 17). "Yazmak (...) iletişim kurmaktır" (Chang, 1997, s. ix) sözü de iletişim kurma diye hep dile getirilmiş bir yazı tanımını, yazının sözün kaydı olmasını, doğrulamaktadır. Ayrıca "kültür bir iletişimsel eylemler dizisi" (Goody, 2001, s. 48) olarak adlandırılırsa yazının ikincil oluşunu belirginleştiren

sözlü kültür ve yazılı kültür ayrımıyla[3] iletişimin söze övgüsü yinelenir.

Konuşma temeline dayanan bir iletişimde yazı sözün ancak "tamamlayıcısı" olarak görüldüğünde sessizlik, hem söze hem de yazıya eklenen haliyle ikili bir eklentisellik sunar.[4] Yazının ya da sözün olduğu yerde sessizlik yoktur. Ancak Tuhaf Alan ile iletişim, söz ve yazı arasında değil; eklentinin, *eklentisi ile* sahnesidir. Böylece alanı boş alana çevirmek söz konusudur. İletişim iletişimi değiller. Sessizliğin iletişimdeki yeri, Tuhaf Alan sahnelemesidir.

Söze övgü dilbilim ile göstergebilim çalışmalarında da kendini göstermekle kalmaz; Derrida'nın söz ve yazı ayrımında *Gramatoloji*'nin farkını belirginleştirdiği sözlerini hatırlatır.[5] Tuhaf Alan'da Derrida henüz söz edilmemişken yinelenir. John Fiske iletişim araştırmasını, "iletilerin aktarılması" olarak gören okul ile "iletişimi anlamların üretimi ve değişimi" olarak gören okul olmak üzere iki temel okul çerçevesinde sınıflandırdığında ikinci okulun araştırma yönteminin göstergebilim olduğunu belirtmiştir (1996, s. 16). "Göstergebilimin kurucularından biri Amerikalı mantıkçı ve felsefeci C.S. Peirce ise diğeri şüphesiz İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dür" (Fiske, 1996, s. 66).

Fiske'nin kitabı, Saussure'ü "iletişim çalışmalarına giriş"te[6] çok önemli bir yerde konumlandırması açısından dikkate değerdir. "Harfin tiranlığından"[7] söz ederek dili yazıdan kurtarmaya çalışan Saussure ile iletişimin temel kavramlarını açıklamaya yarayan Saussure bir değil gibidir.

Derrida'da da *arkhe-yazı* ya da "ötelemenin" (différance) hareketi (G, s. 92) iletişim ile sahneye çekilen birinci ayrımı tarihe bağlar. İletişim tarihi göz önünde bulundurulursa söz değil yazı başlatıcıdır ve karşılıklı konuşmayla "düşünülen" iletişim, yazı-

3. Bkz. Ong, 1999; Sanders, 1999.
4. Krş. Derrida, "supplément", Ramond, 2011, s. 174.
5. Bkz. G, s. 43-113.
6. Bkz. Fiske, 1996.
7. Bkz. G, s. 58.

nın "iletişim kurmak, 'düşünebilmek' için MÖ 3000'li yıllarda" bulunduğunu tarihine yazar" (Törenli, 2005, s. 21). Dolayısıyla yazının aslında iletişim kurmak için bulunmadığını savunan Barthes'ın görüşleri[8] bu tarihin dışında kalmaktadır. Yinelemek gerekirse; iletişim, tarihine göre, sözden yazıya geçildiği anda başlar. Başka bir açıdan "ilk söz (*archi-parole*) yazıdır" (G, s. 29). Tarih, Derrida'ya –Derrida'nın kastetmediği biçimlerle– katılır. Başlamak demek de yazmak demektir. Sessizliğin, Tuhaf Alan diye yazıda gösterilmesinin, yazıyı başlangıç olarak kabul eden düşünceyi çağırdığı söylenemez. Ne de olsa tarihi yazan yazı, kayda geçiren bir yazıyken; sessizliğe yazmak, bir yazıma karşılık gelmektedir. *Sessizlik*te sessizliğe benzer bütün sözcükler, benzersiz sözcüklerdir. İletişim tarihine dönersek, sessizlik Alexander Marshack'ın sözlerinden hareketle yazıya geçmeyen yere yerleşebilir:

> Tarihöncesi sessizdir. Çiftçiliğin ortaya çıkışından ve eski tarım uygarlıklarının gelişmelerinden onbinlerce yıl önce varolmuş dağınık avcı kültürlerinin dilleri, mitleri veya bilgilerinin hiçbir kaydına sahip değiliz. Kabul edilmiş tanıma göre tarih yazıyla, kil, taş ve papirüs üzerinde kaydı tutulmuş dillerle, konuşmayı olmasa bile anlamlarını çözmeyi ve okumayı öğrendiğimiz dillerle birlikte başlar. (Marshack, 2010, s. 22)

Önce söz sonra yazı ya da önce yazı sonra yazıya eklenen söz farkı, ikinci ayrımla yani iletişimin ne sözde ne yazıda kalmasıyla birlikte düşünülmelidir. İletişim alanı, sessizliğin yerleştiği her yerde sessizliğin geçiciliğini imleyen örneklerin alanıdır. Deleuze'ün göçebe kavramının anlamını değilleyerek konuşacak olursak, iletişimin göçebesi sessizliktir.[9] Yazının iletişimi başlatmasından sonra bilinmeyen söz olarak düşünülen sessizlik ile söz birbirinden ayrılır. Yazının konuşmasıyla oluşturulan bir iletişimde, bilinmeyen tarih öncesinin sessizliğinin yerine üzerinde konuşulmaya çalışılan bir "sessizliğin varlığı" söz konusudur.

8. Bkz. Barthes, 2007, s. 34-35.
9. Krş. ATP; Deleuze, 1996, s. 53-57.

Söz ve yazı arasında gidip gelen sessizlik, başka türlü de düşünülebilir. Örneğin, "Yazı ve Sessizlik"te Roland Barthes, sessizliğin yazıya yerleştiği yeri, "yazınsal dilden sıyrılma çabası"nda bulmaktadır. Yazarın tutkusu, "biçimi doğurmak"la tarif edilir ve yazı ikiye ayrılır. İlki, geleneksel ya da kutsal yazıdır ve biçimin, ağırlığı ve olağandışı bürünüsü içinde rahiplerin törensel dili gibi, Tarih'i aşan bir değerdedir.[10] Bu yazının karşısındaki ikinci yazı da onun kutsallığını parçalayan "yazınsal dili yıkan" "kalıpların dışında" bir yazıdır. Bu yıkıcı yazının yazarları da "biçimlerin kargaşasında, sözcüklerin çölünde, tümüyle Tarih'ten yoksun bir nesneye ulaşmayı, dilin yeni bir durumunun tazeliğini bulmayı [düşünürler]" (Barthes, 2009, s. 58). Barthes yazının sadece bütünden parçaya dönüşü(mü)nü işaretlemez aynı zamanda bu parçalılıkta sessizliği bulur. Başka bir deyişle, "dilin parçalanması olsa olsa yazının bir susmasına götürebilir" (Barthes, 2009, s. 58). Barthes ile sessizlik, iletişim tarihinin sessizliği yerleştirdiği yerden başka bir yere taşınır. Sessizlik yazı haline gelir.

> Sessizlik sözcüğü (...) bir ışık, bir boşluk, bir öldürme, bir özgürlük olarak parçalayan bağdaşık bir şiirsel zamandır. (Dil-öldürücü Mallarmé'nin bu varsayımının Maurice Blanchot'ya neler borçlu olduğu bilinir). Bu Mallarmé dili, sevdiğini ancak ondan vazgeçerek kurtarabilen, gene de azıcık geriye dönen Orpheus'tur; Adanmış Toprak'ın, yani tanıklık edilmesi gene de yazarlara düşen Yazın'sız bir dünyanın kapılarına getirilmiş Yazın'dır. (Barthes, 2009, s. 59)

Barthes'a göre, "yazınsal dilden sıyrılma çabası konusunda" dili parçalamanın dışında bir başka çözüm "dilin belirtili düzenine şu ya da bu biçimde tutsak olmaktan kurtulmuş bir ak yazı yaratmak" ya da Barthes'ın deyimiyle "sıfır derecede yazı"dır (2009, s. 59) ve aynı yazı, Tuhaf Alan'ın sahnesinde de hatırlanmıştır.[11] Barthes'ın yazıda bulduğu çözümler "başka türlü bir yazı"da birleşmektedir. Ancak yine de "yeni yansız yazı bu

10. Bkz. Barthes, 2009, s. 58.
11. Bkz. Sessizlikte Blanchot *Felaketi*.

çığlıklar ve yargılar ortasında yer alır; ama hiçbirine katılmaz, onların yokluklarından oluşur; bu yokluk tamdır, hiçbir sığınak, hiçbir giz içermez; öyleyse duyarsız bir yazı olduğu söylenemez, daha çok suçsuz bir yazıdır (Barthes, 2009, s. 59).

Yazı "yazmamak halinde" sessizlik oluverir. Ancak "yaşayan dillerden de gerçek anlamıyla yazınsal dilden de aynı ölçüde uzak bir temel dile bağlanarak Yazın'ı aşmak" (Barthes, 2009, s. 59) yine dile mahkûmdur. Barthes ekler: "yazık ki bu ak yazıdan daha 'sadakatsiz' bir şey yoktur; başlangıçta bir özgürlüğün bulunduğu yerde alışkılar oluşur, bir katılaşmış biçimler ağı söylemin ilk tazeliğini sıktıkça sıkar, belirsiz dilin yerinde bir yazı doğar yeniden" (Barthes, 2009, s. 60). Aşmanın kendisi hiçbir zaman dili aşmak değil ama dili dille aşmakta kendini göstermektedir. Bu noktada Barthes'da sessizliğin yazıya yerleşiminin söze yerleşen sessizlikten farksız olduğunu söylemek mümkün hale gelir. Yazı diye Sessizlik, Barthes'la uzaklaştığı gibi söze geri döner.

Sessizliği yazıyla düşünmek, sessizliği yazıya yerleştirmekten farklıdır. Tuhaf Alan'ın sahnelenmesinde, yazıya sözün hem benzerliği hem de farklılığı demek; bildiğimiz sessizliği bildiğimiz iletişime taşır. Marshack gibi bilmediğimiz tarih öncesini "sessizdir" diye işaretleyerek geçmek, sessizliği genel anlamda bilginin de dışında bırakmaktadır. O halde her şeyi içeren iletişim tanımında sessizliğin benzeri görülmemiş bir biçimde ve onun bütün içerdeliğine rağmen aslında dışarısını imlediğini söylemek mümkün hale gelir. İletişim nasıl tanımlanırsa tanımlansın sessizliğin dışarı düşüncesi haline gelmesine aracılık eder. Tabi bu, ne Blanchot'nun dışarısı ne de ileride gösterileceği gibi Tuhaf Alan'la ve Tuhaf Alan'da yazılmayan bir dışarısıdır. Barnlund'un deyimiyle "iletişim anlam arama çabası" (Barnlund'dan aktaran Mutlu, 1998, s. 168) ise sessizlik anlam arama çabasının da dışında kalmaktır. Ancak tam da bu noktada iletişim alanı sessizliğin tuhaflığını kısmen sergilediği için ve bir değil diye, Tuhaf Alan'a yazmanın yeri haline gelmektedir. Tuhaf Alan hâlâ uyumsuz örneklerle kendini göstermeyen bir alandır. Başka bir deyişle, yer yere gelir.

Unutulmaması gereken, iletişim alanındaki sessizlik; sessizliğin dışarısıyla dile getirildiği yerdir. İletişimin dışarısı, bildiğimiz sessizliğe yer açmaktadır. İçerdeki sessizlik, iletişimin biçimsel özellikleri çerçevesinde betimlenen *sözsüz iletişim*dir. Bu iletişim biçimi de nihayetinde bir çeşit konuşmadır. Nazife Güngör'e göre "sözsüz iletişim (...) her ne kadar dilin sistematik kullanımına, yani söze dayanmasa da kendi içerisinde bir sistemi vardır. Nitekim insanların iletişim kurabilmeleri demek, belli anlamları belli kodlar biçiminde karşı tarafa iletmeleri demektir" (2011, s. 72). Mimikler, jestler, dokunuş, söze dönüşmemiş ses gibi farklı tipleri[12] bulunan *sözsüz iletişim* aslında iletişimin nasıl söze dayandığını vurgulamaktadır.

> Asıl olan sözdür. Çünkü söz, insanların birbirleriyle iletişim kurmak için özel olarak hazırlanmalarının bir göstergesidir. Söz özel bir düzenleme gerektirir (...) Kiminle nasıl selamlaştığımız değil, kime ne söylediğimiz akıllarda kalır. O halde sözsüz iletişim elbette önemlidir ancak sözle yapılan iletişimi pekiştirici etkisi çok daha önemlidir. (Güngör, 2011, s. 84)

Özetle, söz söylemenin bir başka biçimi olarak düşünülmediği takdirde sessizliğin iletişimde bir yeri yoktur ve sessizliğin, bu yer yokluğuyla, bir çeşit söz olarak iletişimde bir yeri vardır. Bu belirsizlik dile getirmenin zorluğuyla çevrili olduğu sürece anlaşılabilen bir belirsizliktir. Ne de olsa belirsizlik, belirli sözün karşısında her an göz ardı edilebilir. Sözü geriye alarak, "sözle iletişim ya da alışıldık deyişiyle sözlü iletişim insan iletişiminin asıl omurgasını [oluşturmakla]" (Güngör, 2011, s. 85) kalmaz sessizliğin yerini de bulur.

İletişimde sözün ayrıcalıklı yeri, dile ilişkin her şeyin iletişim alanına katkı sağlamasıyla pekiştirilmektedir. "İletişim faaliyeti bir anlam yaratma faaliyeti" (Yaylagül, 2006, s. 10) olarak adlandırıldığı için bu anlam yaratımında dilin çok önemli bir yeri vardır. "İnsanların birbirleriyle [iletişim kurma] isteği duymaları sonucu dil gelişmiş, dilin gelişimi ise iletişimin ge-

12. Bkz. Güngör, 2011, s. 73-76.

lişmesine öncülük etmiştir" (Güngör, 2011, s. 56). İletişimin dil ile birlikte düşünülmesi yazıyı, *sessizliğin* iletişimle üçüncü ayrımına çeker.

Bu ayrım sahnelemenin, oyuna getirdiği bir benzetmeyle devam edecek olursak, iletişimi ve sessizliği birbirine karşılıklı bakan uzamlar olarak düşünmekle sahnededir. Bakmak cümlede bir öznenin bakışını reddederek yerinde kalır. Uzam kişileştirilmez. Böyle ifade etmek tuhaftır; çünkü Tuhaf Alan herhangi bir karşılılıkta ve karşıtlıkta değildir. Yine de ayrımda iletişim sessizliğe; sessizlik de iletişime bakar. Sabine Melchior-Bonnet'den bir alıntıyla bu karşılıklı bakma durumunu aynaya bakmak haline çevirmek mümkündür. Sessizlik ve iletişimde "yansıma (...) göze farklı bir güzergâh önerir, açıları keşfeder ve hatta simetriyi kesin olarak verse de bu simetri, aynada sol el sağ el olduğundan, obje ve yansıması örtüştürülemez. Kopyalamaya bir farklılık, hatta bir sahtelik sızar" (2007, s. 196). Tuhaf Alan'da dışarısı (sessizlik) dışarısı (iletişim) değildir ya da dışarısı (iletişim) dışarısı (sessizlik) değildir.

Ayrımlar yazıyı başka ayrıma –düşünce ve dile– çeker. Bu noktada iki alan (felsefe ve iletişim) Platon'la aynılaşır ve iletişim alanında tıpkı felsefede olduğu gibi söz başlatıcıdır. Denis Huisman, felsefeyi kurumlaşmış bir entellektüel disiplin olarak kuran kişinin Platon olduğunu belirttikten sonra düşünür ve filozof ayrımını ortaya koyar. Ona göre Thales, Anaximandros, Pythagoras, Heraklitos, Parmanides, Empodeokles, Anaxagoras vb Sokrates öncesi düşünce ya da İyonlular, felsefenin kuruluşuna yol açmakla beraber filozof değil düşünürdüler (2000, s. 19). Huisman'ın ifadesinden yola çıkarak denilebilir ki "İonialı düşünürlerin aksine her türlü rastgele iddiayı reddeden Sokrates'ten"[13] öncesi, hiç düşünmemiş gibidir. Bu ayrım, bize rastgeleliliğin "doğmakta olan felsefeden" daha başında ayrıldığını ortaya koyması açısından önemlidir. Huisman'a göre, "her ne olursa olsun felsefe, İonialı düşünceden, tam bir sokratik yöntem olan mayötiğe başvurmasıyla ve özellikle de gerçekliğe

13. Bkz. Huisman, 2000, s. 20.

doğru ilerlemek için zıtları karşılaştıma sanatı olan ve kesinlikle Platon'a özgü bir yöntem durumunda bulunan diyalektikle [ayrılmıştır]" (2000, s. 20).

Sokrates'le başlayan felsefeye karşı anti-Platonculuktan da söz etmemiz gerekir. "Platon'nun tersyüz edilmesi", Deleuze'ün Platon yerine Stoacıları ya da Sofistleri öne çıkarmasında görüldüğü gibi çoktandır şaşırtıcı değildir.[14] Sokrates öncesi felsefe ya da Deleuze'de örneklendiği gibi Platon'nun tersyüz edilmesi sonucu felsefede nispeten pek söz edilmeyen düşüncelerin öne çıkması; felsefenin sessizleştirdiğine geri dönüşü olarak algılanabilir; ama bu yine de bildiğimiz bir sessizliktir. Tuhaf Alan, o sessizliğin bildiğimiz sessizlik diye işaretlendiği sahneye düşmektedir.

İletişim alanı düşünce ve dil üzerine başlattığı her tartışmayı, felsefenin genel kabul görmüş başlangıcına –Platon'a ve diyaloglarına– götürmektedir. Huisman'a göre "Platon'un belirli bir yöntem sayesinde felsefe disiplinini kurduğu bir zamanda Phaedrus'ta görüldüğü gibi döneminde kullanılan toplumsal iletişim biçimleri üzerine düşünmesi son derece dikkat çekicidir" (2000, s. 20). Bu yazıyla felsefe ile iletişim aynı tarihi taşımaktadır. Hatta "Platon'un Sokrates'i iletişimin ilk kuramcısıdır" (Peters, 1999, s. 51).

Tuhaf Alan'ın sahneleme hazırlığında göndermede bulunulan Sollers ve de Portzamparc'ın "dil olmadan düşünce olabilir mi?" (Sollers & de Portzamparc, 2010, s. 60) sorusu iletişim alanında dil olmadan düşünce olmaz diye yanıtlanabilir. "Her tür iletişimin göstergeler ve kodlar içerdiği" (Fiske, 1996, s. 16) düşünülürse iletişim, bu göstergeler ve kodların sessizliklerinin dillendirilmesine bağlıdır. Dil ile ya da dil benzeri bir sistem içeren kodlar aracılığıyla iletişim her şeyi öngörmekte gizlenir. Shannon ve Weaver'ın matematiksel iletişim modelinde de gösterildiği gibi belirsizlik bir iletişim sorunu oluşturur ve belirsizliğin en iyi tanımı en yüksek düzeyde kestirilemezliktir (Fiske, 1996, s. 29).

14. Bkz. LS, 1990, s. 253-266; DR, s. 126-128; Foucault, 2004c, s. 202-204.

Barry Sanders, dilin gösteriye en çok benzediği anlarda gerçekten canlanabildiğini söylemiştir (1999, s. 86). Tuhaf Alan dilin sessizlik adına gösteriye dönüştüğü bir sahne değildir. İletişimde yazıdan söze dönüşün felsefedeki sözden yazıya dönüşü çok farklı bir benzerliktir. Tuhaf Alan, felsefe ve iletişimle sessizliği ilişkilendirme çalışması olsaydı iletişimin hazır bilgisi ve felsefenin hazır bilgisi bu alanlarla sessizliği karşı karşıya getirebilirdi. Bu noktada, Tuhaf Alan'ın, yazının içerdiği her alanı sessizliğe yazmak için boş alan haline getiren bir sahneleme denemesi olduğu unutulmamalıdır.

Yine de dil üzerine kurulmuş felsefe ve iletişim bilgisi Tuhaf Alan dışını imlemekte kullanılabilir. Ahmet Soysal, dilin *ahlaksal* ve başka türlü de olamayacağını hiçbir şekilde her şeyin düşünüleceğini ve yapılabileceğini söylemediğini belirtmiştir (2011, s. 49). Tuhaf Alan dile benzemez ve dile benzemez bir biçimde her şeyin söylenebildiği ve her şeyin yapılabildiği bir alan değildir. Sessizliğe yazmak; "size öyle geliyorsa öyledir"[15] demek değildir.

Özetle, her bir ayrımda felsefenin sessizliğe dönme çabası ile iletişimin sözelliğe dönme çabası arasında kurulacak bağlantılar, Tuhaf Alan yazımının sergilenmesine yarar. Tuhaf Alan diye adlandırılan *sessizlik*te iletişim, ne sessizliğin karşısındadır ne de bir konuşmadır ve yukarıda gösterilen tarih, eşik ve ayna ayrımlarını es geçer. *Sessizlik*te (Tuhaf Alan(d)a) yazmak; iletişim, değil'e geçmektir. İletişimin Tuhaf Alan'a eklentisi Derrida'nın karşılamayacağı bir biçimde "tehlikeli"dir. Şöyle ki: Bildiğimiz iletişimi ve sessizliği her ikisinin alternatif yazımıyla birlikte sessizleştirmek, sahnelemedir. Ve sahneleme, sessizleştirmekle kalmaz.

İletişimin Tuhaf Alan ile açığa çıkan bir sahnelemeye yol açması, yazı(m)da bir dizi adımın izlenmesine bağlıdır. Adımlar, iletişimin tuhaf alana (*sessizliğe*) kaçışını imler. İletişim yazıldığı kadarıyla belirsizdir ve şimdi de "tekinsiz" bir uzamdır. Tekinsiz sözcüğünün ne Freud'la ne de onun "psikanalize gerçekten hiz-

15. Krş. Pirandello, 1930.

met eden" gerçeküstücüler için "elzem bir kavram" olduğunu öne süren ve gerçeküstücülüğü tekinsizlik bağlamında okuyan Hal Foster'la bir ilgisi vardır.[16] Ama "tekinsiz" söylenmiştir bir kere. *Humpty Dumpty*; anlamı değiştireceğimiz için ilk ve son defa olarak tekinsizle doğrulanır. Özneye göndermede bulunmayan bu alanda tekinsizden nasıl bahsedebiliriz? Tekinsizden çekip çıkarılan anlamlar iletişimde neye yarar? "Gerçekle hayali arasında ayrım yapmama" (Foster, 2011, s. 32), Tuhaf Alan'la ilgisizdir.

Pierre Ancet de Freud'un psikanaliz teorisinin korkuncun uzun zamandır bilinen, uzun zamandır tanıdık olunan özel bir çeşidini ortaya koyduğunu, bunun da tekinsizlik veya *aşina olunan yabancılık* (*unheimlich*) olarak adlandırıldığını belirtir: "Yakınlığına rağmen kişinin kabullenmediği, tam olarak oturmuş olduğu sanılan şeye karışıp gündelik hayatı tehlikeye atan bir yönümüzün anısı tekinsizdir. Tekinsizlik, iyi bilinen ancak kişinin değinmemeyi ve gizlemeyi tercih edeceği bir şeyin dönüşüne işaret eder" (Ancet, 2011, s. 92). Bu terim gerçeküstücülük dışında ucube üzerinde de konuşmayı sağlamaktadır. Ancet'in *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, fenomenoloji olmayan ve tuhaflığı "ucube"yle basitçe acayip olarak ifade edilmeyen bir alanda çarpıcı bir benzetme kurmanıza izin verir:

Ucube söz konusu olduğunda belirsizliğin kaynağı, "görüneni konumlandırma imkânsızlığına bağlı kalır hep: Şayet ucube varsa, o zaman ne bebek vardır ne de 'ucube' sıfatının ağırlığını taşıyacak bir özne. Bu [şey] ucubedir denir ama asla o [kişi] ucubedir, denmez. Ucubelik insana özgü değildir: Ucube varsa, insan yoktur" (2011, s. 44). Tuhaf Alan'da kişiden söz edildiğinde dahi kişiden söz edilmez.[17] Kim'den ve ne'den düştükçe nasıl'la yazılır. Özne diye bir şey *neredeyse* ucube gibi yoktur. Yine de Tuhaf Alan iki sözcükte –tekinsiz ve ucube– değildir ve bu iki sözcüğe indirgenemez. Özne yokken tekinsizliği öne sürmek, bir nevi ucube değil bir ucubeliktir; yazıyı zora sokar ve benzetme böylece kesilir.

16. Bkz. Foster, 2011, s. 18-44.
17. Bkz. bu metinde Blanchot, Nietzsche, Beckett ve Derrida.

İletişime geri dönersek, John Durham Peters, iletişimin dualizmiyle, kavramın bir defada köprü ve uçurumu imlediğini belirtmektedir (1999, s. 5). Bu doğrultuda iletişimde karşıtlıkları konuşturmak ve bağlantılar ile bağlantısızlıkları ortaya koymanın iletişimi çözümlemek anlamına geldiği söylenebilir. Karşıtlıkları karşılaştırmanın dışında üçüncü bir yol iletişimi ne köprü ne uçurum ya da hem köprü hem uçurum olarak göstermektir ki bu da sonunda birini diğerinden daha öne çıkarmakla ve eninde sonunda o ikili karşıtlığa geri dönmekle son bulur.

İletişimin daha baştan tanımlarla belirlenmemiş bir alan olduğu dikkate alınırsa; iletişimi *sessizlik* için bir çalışma alanı (sahne) haline getirmek kulağa hiç de yeni gelmez. Peters'ın belirttiği gibi, iletişim yirminci yüzyılın en karakteristik kavramlarından biriyse ve örneğin modernlik üzerine düşünmek bir anlamda iletişim üzerine düşünmekse, farklı alanlardan çok sayıda entellektüelin iletişimde keşfedilecek bir konu bulmasına şaşırmamak gerekir.[18] Dolayısıyla Tuhaf Alan'ın bile sessizlik üzerine yazmak diye eninde sonunda iletişime çıkacağı öngörülebilir. Ancak Tuhaf Alan iletişimde değil; iletişimle sahnelenir. İletişimin alan olarak nasıl tanımlandığı ya da tanımlanacağı sessizlik yazımının dışındadır. Başka bir deyişle, *sessizlik*te iletişim gösterilecek bir alan değil diye öne çıkmaktadır.

İletişim ile sessizlik, iletişim ve felsefe değil diye sahnelenir. Dolayısıyla buradaki bir iletişim değil diye felsefe ya da bir felsefe değil diye iletişim değildir. İletişim felsefedir; felsefe de iletişimdir yazılmadığı gibi sessizlik yazımı bir iletişim felsefesi haline de gelmez; ancak iki alandan geçecek bir yazım yine de felsefeyle yine de iletişimdir. Böylelikle üzerinde fikir birliğine varılan anlamları değillenirse ve yazımı da iletişim (ve) felsefe(si) diye gösterilirse o zaman bu alanlardan geçen *sessizlik* sahnelenir. Bu yazım ya da Tuhaf Alan bu iki alanı sahneye taşıdı diye ne iletişim üzerine felsefi bir biçimde düşünmektir (krş. Denkel, 1981) ne de felsefenin iletişimle ilgili ne dediğini ortaya sermektedir. *Sessizlik,* iletişimin ve felsefenin öte(ki)si *bile* değildir.

18. Bkz. Peters, 1999, s. 2.

3.1. Sessizlikte Derrida *Kararverilemezliği*

Sessizlik, felsefe ve iletişimi birbirlerinin eklentisi haline Derrida aracılığıyla getirmektedir. Mario Perniola'ya göre "iletişim her türlü belirlemeden bir salgın hastalık gibi kaçar. Aynı zamanda bir şey, onun karşıtı ve iki karşıtın ortasında duran her şey olmak ister" (2006, s. 18). Öncelikle aynı anda bir şey ve onun karşıtı olma halinin iletişim dışında bir şey bırakmamak anlamına geleceği unutulmamalıdır. Karşıtlıkların bir aradalığı iletişim bilgisine, en yalın haliyle, felsefede olduğu gibi hem ilaç hem zehir olan *pharmakon*'u, *pharmakon* da *Phaedrus*'la Platon'u göstermektedir.[19] İletişim, yazının *pharmakon* oluşuna eklenir ve farklı perspektiflerden iletişime bakan kuramcılarla birlikte, felsefenin Derrida eliyle yazılmış alternatif bilgisine, Derrida'ya benzemez bir halde katılır.

John Durham Peters'a göre iletişimin iki kavramsallaştırması, diyalog ve yayılma (*dissemination*) Batı Düşüncesini etkili bir biçimde şekillendiren iki önemli figürle açıklanabilir. Diyalog Sokrates'i yayılma da İsa'yı gösterir.[20] Diyalog karşılıklı monologlar, yayılma da mesajın kitleye dağılımı ve böylece yayındır. Diyaloğu Platon (yazı) aracılığıyla Sokrates'te (sözde) bulmak, Platon'nun iletişim çalışmaları için neden önemli referanslardan biri olduğunu açıklamakta ve Peters bu noktada *Phaedrus*'a değinen Paul Lazarsfeld, Robert K. Menton ve Lowenthal'in çalışmalarını örnek göstermektedir.[21] Ayrıca Eric Havelock ve Walter J. Ong da çalışmalarında Platon'un metinlerine göndermede bulunmuşlardır (Peters, 1999, s. 36). *Phaedrus* metninin iletişim alanı açısından önemi, onun yirminci yüzyılın gizli endişesini açığa vurmasıdan kaynaklanmaktadır: "Dokunulmaz ötekiyle iletişim kurmaya şiddetli özlem duymak" (Peters, 1999, s. 37).

Denis Huisman'ın, John Durham Peters'ın ya da Mario Perniola'nın burada değinilen çalışmaları göstermektedir ki

19. Bkz. Peters, 1999, s. 42.
20. Bkz. 1999, s. 33-62.
21. Bkz. 1999, s. 36, *n3*.

iletişim, karşıtlıkların karşılaşma alanıdır. Bu etkileşime neden olan sözcük de basitçe tanımlanamamaktadır. Ancak iletişim kavramının kolayca tanımlanamazlığı iletişimi gönderici ile alıcı arasındaki ileti aktarımı, bir *etkileşim* ve *tepki* olarak gören[22] iletişim tanımından daha fazla bir şey söylemeyecektir. Başka bir anlatımla, iletişimin ilk akla gelen ya da bilinen bu tanımı iletişime dair nasıl bir şey söylemiyorsa iletişimi aynı anda hem deva hem dert diye sunan iletişim kavrayışları da alana dair bir şey söylememektedir. İletişim, kendi sahasında, tanım düzeyinde tam anlamıyla bildiğimiz sessizliktir.

Buradaki sessizliğin iletişimi tanımsız (sessiz) bırakması, Briankle G. Chang'in iletişim teorilerini vantrilokluğa, teorisyenlerini de vantriloklara benzetmesini sağlamıştır: "[İletişim kuramcılarının] günümüzde tek yaptıkları iletişimin mümkün olduğu için meydana geldiği ya da iletişimin [yaşanımızda] yer aldığı için mümkün olduğu vb anlamsız cümleleri tekrarlayıp durmalarıdır" (Chang, 1997, s. 65-66). Chang'ın vantrilok benzetmesi, bu tezde daha önce *Karanlık Thomas*'la yazıya taşınan vantrilok imgesini farklı bir biçimde yinelemektedir. Vantrilok *görünmeden*, burada iletişimin (sessizliğin) nasıl konuşturulduğunu gösterir. Başka bir anlatımla, Ignacio Ramonet'ın pek de kastetmediği bir biçimde[23] "görüntü, [*ses diye* –B.C] sesi bastırır".[24]

Vantriloklardan ayrılmak; *Deconstructing Communication* adlı çalışmasında görüldüğü gibi Chang'ı, iletişimin ne olanaklı ne olanaksız ve illa bir şey söylememiz gerekirse Derrida'ya referanslarla *karar verilemez* olduğu sonucuna götürmüştür (1997, s. 228). Ancak bu yorum da iletişime yeni bir bakış açısı kazandırmaktan uzaktır. *Karar verilemezlik*, Derrida'dan geçsin ya da geçmesin iletişim bildiğiniz gibi değildir de aslında şöyledir de-

22. Bkz. McQuail ve Windhal, 1997, s. 15.

23. Ramonet *Medyanın Zorbalığı* adlı çalışmasında "görüntü, sesi bastırır" ifadesiyle modern haberciliğin temel yasası olan bir düşünceyi özetler. Bu söz, görüntünün krallığını ilan edişini ve bir tek görüntünün bin sözcüğe bedel olduğunun düşünüldüğünü vurgulamak için kullanılmıştır. Bkz. Ramonet, 2000, s. 31.

24. Bkz. Ramonet, 2000, s. 31.

meye yarar ve bu da her yaklaşımın iletişimle ilgili söylediğine çıkar. *Karar verilemezlik* üzerine karar verilmiş bir şeydir.

Chang'ın eleştirisinin bir benzerini John Durham Peters'da da bulmak mümkündür. Peters, iletişim iyidir, karşılıklılık iyidir, ne kadar paylaşırsak o kadar iyidir vb ifadelerin aşikâr olandan başka bir şey gibi görünmediğini ve bu bakış açısının da halının altına çok fazla şeyi süpürdüğünü öne sürmektedir (1999, s. 6). Ancak yazarın öngörmediği farklı bir perspektiften baktığını söylediği iletişim tanımlarının da aynı süpürmeyi gerçekleştirdiğidir. Eleştirel bir bakış açısıyla iletişime baktığını söyleyen bu metinlerde iletişimin aslında ne olduğunu göstermek, iletişim nasıl biliyorsanız öyledir demekten daha gerçekçidir ve kabul görebilir. Ne de olsa biri, iletişime dair sözde, mutlaka söylenenin bir devamının geleceği beklentisi yaratırken diğeri sözü ulaştığı yerde –okurda– bırakarak belirsizliğe kayar. İletişimi var ya da yok ya da hem var hem yok çerçevesinde düşünmek, Tuhaf Alan'la sahnelenen yazıma ancak bir geri adım olarak düşebilir. Cioran'ın öngörüsünü de hatırlatarak "kelimenin nihai yıpranmışlığı"na[25] iletişimin yeni kavramsallaştırmalarının da uğradığını söylemek yanlış olmayacaktır.

İletişimin "kuramsal" başlangıcında Platon'un Sokrates'i[26] varsa "medyatik iletişimin babası sayılabilecek kişinin" de Rousseau haline gelmesi[27] şaşırtıcı değildir. Huisman'ın medya felsefesi için yazdığı *Sokrates İnternette* de "iletişime referans yapmayan bir felsefenin temel insan çıkarlarından yoksun bir kurgu haline geldiğini ve felsefeyle bağ kurmayan bir iletişimin kendisini üreten ve geliştiren varlıklara karşı gelecek bir canavar haline geldiğini söylemek abartılı olmayacaktır" (1997, s. 257) sözüyle sona erer. Huisman'ın aksine, "felsefenin iletişime iletişimin de felsefeye ihtiyacı var"[28] demek sonuçta bir şey demez.

Sokrates'i ve Rousseau'yu iletişim alanına birer teorisyen olarak dahil etmek, Peters'ın birçok farklı çalışmada iletişimle

25. Bkz. Cioran, 2008, s.147.
26. Bkz. Peters, 1999, s. 51.
27. Bkz. Perniolla, 2006, s. 55.
28. Bkz. Huisman, 1997, s. 249-255.

ilgili bir şeyler bulunabileceği[29] yönündeki çıkarımına uygundur. Dolayısıyla iletişim bilgisinin her zaman doğrudan iletişim üzerine yazanlar ile iletişim sözcüğünü bir kez bile dile getirmediği halde yazılarıyla iletişime katkı sağlayanlardan derlenen bir bilgi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Alanların birbirine katkısını –günümüzde sıklıkla dile getirildiği haliyle disiplinlerarasılığı– düşünecek olursak, Sokrates'i hem felsefenin hem de iletişimin temeli saymakta bir tuhaflık görülmeyebilir. İletişim alanlar arasında Tuhaf Alan'da gösterilmeyen bir boş alan halindedir. Ancak sahnelemeye uğrayacak alan, bu boş alan değildir.

Felsefe ve iletişim bir araya gelme ve ayrılma halindedir. Peters'ın iddia ettiği gibi iletişimin "merkezi bir kavram" (1999, s. 10) olduğu savına katılmak; ancak belli bir akış açısıyla felsefeye ve iletişime bakmamızı gerektirse de iki alanın sessizlik yazını için gerekliliği; bu alanların işbirliğinden ya da çatışmasından geçmez. İletişimin imkânı ya da imkânsızlığında görüleceği gibi iletişimi belli bir "iletişim düşüncesi" değil; sadece "değil" haline getirmek; Tuhaf Alan'da bu alanlara dahil edilemeyecek bir yazını sahnelemektir.

Bu noktada *Derrida Sözlüğü*'nden başka bir kavram daha çekilebilir: *Archi-écriture*. Ramond'a göre bu "bileşik sözcüğünü 'başlangıçta yazı vardı' diye çevirmek yanlış olmayacaktır ama yazıyı mutlak bir başlangıç, köken veya ilke olarak düşünmemek koşuluyla elbette" (2011, s. 21). Bu sözcük, tek başına Derrida'yı iletişimde bir yere –mesela yazıyla başlatılan iletişim tarihine– bağlamaya olanak sağlamaktadır. "Derrida, esasında alıcı/muhatap yokluğu [iletişimde] her durumda yazıdakiyle aynı rolü oynadığı için her iletişim biçiminin esas itibariyle 'yazı' olduğunu savunarak geçerli ('felsefi' gerçekteyse 'metafizik') yazı anlayışını büsbütün alaşağı etmek üzere, yazıda alıcının zorunlu namevcudiyetine dayanacaktır" (Ramond, 2011, s. 22-23).

Ramond ayrıca bu noktada Derrida'nın savının aslında her iletişim biçiminde, hatta ortak mevcudiyet görüşünde bile daima zorunlu olarak "yazı" ya da namevcudiyet olduğunu savun-

29. Bkz. 1999, s. 11.

maktan ya da saptamaktan ibaret olduğunu öne sürer: "Netice itibariyle her iletişim modeli [Derrida'ya] göre yoklukta iletişimdir, yani böylece, parodoksal olarak, sözlü denen iletişimin dayanacağı yazıdır. Derrida'nın arci-écriture dediği işte bu modeldir" (Ramond, 2011, s. 23). İletişim ve Sessizliğin başına dönersek Derrida -namevcudiyetle- bildiğimiz iletişim tarihinden ayrılmaz.

Yine de felsefenin ve iletişimin birbirinin yerine geçmesi ya da birbirlerine ilave olmalarındaki eklentiselliği iletişim ve felsefe üzerindeki çalışmalardan farklı olarak Derrida ile çevirmek mümkündür. Buradaki Derrida, Derrida bilgisinden ve okurlarından –Derrida Reader(s)'dan– geçen Derrida değildir. Felsefe ve iletişimi, sessizlik sahnesi değil haline getiren bir yazım Tuhaf Alan'(da)dır. Felsefeyi, iletişimi ve bu alanlarla birlikte yazıya getirilecek her düşünceyi "okur-dışında" bırakmak da bu yazının yazı tarafıdır.

E. M. Forster *Roman Sanatı*'nda[30] roman konusunu dönemlere göre incelemeyeceğini ve bütün romancıları hep bir anda yaşıyormuş gibi düşünmenin kendisine daha uygun düşeceğini şu şekilde anlatmaktadır: "Aslında bu yazarlar ayrı çağların, ayrı toplum kesimlerinin insanlarıdır; değişik yaratılışları, değişik amaçları var; ancak ellerinde kalemleri, hepsi de yaratma eylemi içindeler. Omuzlarının üstünden yazdıklarına bir bakalım" (2001, s. 50-51). Okur için, Forster söz konusu olduğunda –ki yazdığı roman sanatıyla ilgilidir– mazur görülse de bu ifade "edebi olmayan" bir yazı için aynı hoşgörüyle karşılanmayabilir. İşte bu noktada Nicholas Royle'un "neden Derrida" sorusunu açıklamaya çalışırken Derrida'nın düşüncesini başka bir bağlamda ama yine *Roman Sanatı*'na atıfla E.M. Forster'a yaklaştırmasını[31] örnek göstermek; Forster ve Derrida arasında kurulacak herhangi bir bağlantının yadırgatıcı bulunmamasına yardımcı olabilir. Dolayısıyla Forster'ın bütün yazarları aynı masada toplama fikrinin yeniliğine, "roman sanatı" ifadesi göl-

30. E. M. Forster, *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yay., 2001. (y.h.n.)
31. Bkz. Royle, 2003, s. 11.

ge düşürmemelidir. Burada edebi olana gönderme, metinde bir öteki yaratma diye okunmamalıdır. Okur yoksa da okuma vardır. Sessizlikte yazı ile değillemek; günlük dilde kullanıldığı haliyle "edebiyat yapmak" ya da başıboş bir biçimde düşünmek anlamına gelmez.

Aynı masada toplanmayı Tuhaf Alan'a taşımak, felsefeyi de iletişimi de yerinden eder. Felsefe, yazımda Deleuze, Derrida, Foucault ve Nietzsche'dir. İletişim, yazımda Huisman, Perniolla, Bourdieu, Peters, Chang ve Fiske'dedir. Rastgelilik bu sınırla sessizliğe yazmaktır. Felsefenin ve iletişim alanın içinden geçerek sessizliğe varmak yazıda değildir. Tuhaf Alan'daki rastgelelikte kuramdan eksik tanımdan fazla bir şey yoktur.

Sessizlik, Tuhaf Alan'da mıdır, değil midir? Karar verilemez. Derrida'nın "yazı sözün hem önünden hem ardından gelir, onu kapsar" (G, s. 362) sözünde yazının yerine sessizlik geçtiğinde, bildiğimiz sessizlik tanımına da ulaşılmış olur. Yazı tanımlandığında sessizlik yazıya eklenir. Yazı, "tehlikeli eklentisi" sessizliği siler. Sessizlikteki Derrida karar verilemezliği; kim'i değil ne'yi sorduran ve sessizliğe yazmada bir filozof değil de bir sözcük gibi duran Derrida'yla başlar.

Tuhaf Alan'da sözcük (Derrida) sessizliği sahnelemede ya da sessizliğe yazmada; yazı üzerindeki sessizliklerin bağlantılarını kurar. Dolayısıyla Derrida boş bırakılan bir sözcük diye "iletişim" demektir. Boş alan (Derrida) boş alana (iletişime) benzer. "Derrida" bu işaretlerin hazırlığını göstermekle yalnızca iletişim ve sessizlik yazımını kısmen sergilemez; aynı zamanda sessizliğin yerini ya da sahneyi unutturmayan bir sahne arkasını da gösterir. Bütün bir hazırlık yazıya bir sözlük kazandırmaktan geçmektedir. Tuhaf Alan'da bir sözlüğün işlevini yüklenen Derrida'nın tuhaf bir benzerini Charles Ramond'un hazırladığı *Derrida Sözlüğü*'nde (2011) bulmak mümkündür. Söz konusu tuhaflık, benzerliğin hâlâ söze ait bir benzerlik olduğunun yinelenmesiyle açıklık kazanabilir.

Charles Ramond, sözlüğün başlangıcında der ki: "Derrida'da *sözcükler kavramlara* sıçrama tahtası değil, daha çok kavramların

takıldıkları engeller ya da düştükleri tuzaklardır" (2011, s. 9). Filozofun düşüncesini sözcüklerinin toplamında göstermek, "Derrida felsefesinde yol alabilmek için" nispeten kolay bir çözüm sunmaktadır. *Derrida Sözlüğü*'nün göz ardı edilemeyecek bu açıklama kabiliyeti, sessizlikte -sözlük sınırlarının dışına taşan bir biçimde- Derrida'yı kullanabilmeyi sağlamıştır.

Sahne arkasını daha açık bir biçimde yazmak gerekirse, Derrida'nın "ne bir sözcük ne de kavram" olan *différance*'ı (D, s. 49) gibi sessizlik ne sözcük ne de kavramdır; yine de sessizlik différance değildir. *Sessizlik*, Derrida'nın izinde (trace) Derrida'nın kastetmediği izleri bulmanın yazınıdır. Sessizliğin ikilemesinde, Blanchot'nun eski sessizlikleri gösterdikçe önemsizleştirilmesi; Derrida'da yerini Derrida'nın silinmesine bırakmaktadır. Ne de olsa *sessizlik* hâlâ ne Blanchot'da ne Derrida'dadır.

Derrida yazıyı Tuhaf Alan'a sahne diye açar. "Derrida'ya göre sessizlik" sahnenin arkasında değil; dışında kalır. Tuhaf Alan karar verilemezliği, Derrida karar verilemezliğine Derrida ismini sürekli yineleyerek ve yinelediği yerde de bu ismi reddederek taşıyabilir. Sessizliğin geçtiği bu yazım ya da yapıbozum/yapısökümü "daha çok Derrida'nın 'çifte yazım' (*double writing*) dediği, felsefenin ne kesin bir şekilde içerisinde ne de kesin bir şekilde dışarısında olan, bir yerinden etme stratejisiyle ilerlemelidir" (Newman, 2006, s. 200).

Sessizliğin sahneleşmesini daha çok Derrida'nın Nietzsche'sinden geçen bir biçimde seyretmek mümkündür. Nietzsche (Kitap) sahneymiş gibi. Derrida'nın yazıyı sahne haline getiren bir düşünür olması[32] sessizliğin incelenmesi yerine sahnelenmesinde onu bir örnek haline getirirken Derrida'nın yazmadıkları da sahnede yerini alacaktır. Bu ekleme de yazımı yapıbozumdan/yapısökümden ayırmaya yarayacaktır. Sessizlikte Derrida bir tasarıdır ve bu yüzden yazımı da hep gelecek zamanda kalır. Ama sahne arkasının ilk adımları çoktan Nietzsche'de atılmıştır.

32. Bkz. Fuchs, 2003, s. 195.

Nietzsche'den geçen sessizlik yazımı Tuhaf Alan'a kaçışı sergilemektedir. Bu sergileme öncelikle Derrida'nın Nietzsche üzerine yazdıklarından Nietzsche'nin çekilmesidir. Nietzsche hem sessizliğin ilk halini, üçlemeyi, bağlantıyı hatırlatacak hem de iletişim alanına bir hazırlığı taşıyacaktır. Nietzsche'nin bütün bu oyunun en konuşkan figürü olması, onu yazılar arasında Derrida'da gösterilmemiş bir "iletişimci" yapmaktadır.

Derrida'nın Nietzsche'sinin Tuhaf Alan'a taşıdığı iz dışarda yazmaktır. Yazımda Derrida ile Nietzsche isimleri tıpkı Blanchot ve sessizlik gibi yer değiştirebilir. "Nietzsche tanımlanabilir bir alanın dışında ve dışından yazar bu tür bir alanın yokluğu Nietzsche'nin orijinalliğinin merkezî noktasını oluşturur" (Utku & Erkan, 2008, s. 12) dendiğinde Nietzsche ismi bütün isimleri biraraya toplayan bir "şemsiye" işlevi görür.[33] Bir aradalığın unutturmaması gereken şey; *sessizliğin* dışarısını değil; dışarısının da dışarısını imlemesidir.

İzleri geriye alacak olursak, Nietzsche'den yer yer gramatolojiye uğrayan bir yazımı karar verilemezliğin başlangıcı saymak mümkündür. Bu başlangıç, öncelikle *Gramatoloji*'nin sonunun Rousseau'nun bir notuyla ertelenmesini değil; ortada kalışını imler:" (...) bazı kötü geçmiş gecelerin rüyaları bize ciddi ciddi felsefe diye veriliyor. Şimdi benim de rüya gördüğüm söylenecek; itiraz etmiyorum ama başkalarının yapmaktan kaçındıkları şeyi yapıyor, rüyalarımı rüya olarak sunuyor, bunlarda uyanık insanlara yararlı bir şey olup olmadığını araştırmayı [okura] bırakıyorum" (G, s. 478). Yazının derdi, sözün karşısında yazının eklentiselliğini vurgulamak ve yazıyı düşüncenin yeri haline getirmektir. Rousseau'yu eleştiren bir metnin Rousseau'yla bitmesinin anlamları düşündüğümüzden çok olabilir. Ancak bu alıntılanan sözdeki kimi noktaları vurgulamak gerekir:

Gramatoloji ile Nietzsche sahneye çıktığında yazı, tehlikeli eklentiselliğinin dışında tamamlanmış bilginin ya da sözün karşısında ciddiye alınmama tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Yazı bu hafife almayla "bir saçmalık alanı"olarak yaftalanabilir.

33. Krş. "şemsiye felsefesi" Utku & Erkan, 2008, s. 44-58.

Söz saçma olmakla suçlandığında sözü söyleyen susturulabilir, yazı ise hiçbir yere gitmez. Yazı sadece onun saçma olduğunu söyleyip duran bir sözün kendi sesini daha çok duymasına aracılık eder.[34] Rüyayı değil; ama Derrida'nın yazıyı yazı diye sunması en başta yazıyı bir açıklama olmaktan kurtarmaktadır. "Yazı, harf, algılanır kayıt, Batı geleneğinde her zaman tin'e, soluğa (espirit), söze ve logos'a göre dışsal beden ve madde olarak görülmüştür. Ruhla beden problemi de herhalde (...) yazı problemiden türemiş olsa gerektir" (G, s. 53-54). Her şeyi yazıyla ilişkilendirme biçimi, gramatolojiye başlarkenki sunumu sözün karşısındaki sessizliğin bir öncülü haline getirmektedir. Yazının sorusu sessizliğin sorusu haline gelir. Bu da istenmeyecek bir başka benzerliktir.

Derrida yazıdan geçerken Saussurre, Pierce başta olmak üzere dilbilim alanının belli başlı kuramcılarının da bir eleştirisini sunmaktadır.[35] Saussure ve Peirce iletişim alanın dilbilimle bağlantılandırıldığı yerde en önemli referans kaynaklarıdır. Dolayısıyla gramatolojinin dilbilime yönelik eleştirisi iletişim bilgisini de sorunsallaştırmaktadır. Barthes yazı iletişim amacında değildir diyerek yazıyı iletişimin bilinen tarihinden nasıl uzaklaştırdıysa, Derrida da Saussure ve Peirce'ü eleştirerek iletişimin bilgisinde bir boşluk yaratır. Derrida'nın modern dilbiliminin kurucusuna yönelik eleştirileri "Saussure'ün karşısına kendisini çıkarmakla" (G, s. 80) açığa çıkar. Bu yöntem sessizlikte Derrida'nın karşısına "Derrida"yı çıkararak başkaca yinelenecektir.

Yazı felsefesini *Gramatoloji*'yle kurma işinin en büyük dayanağını Rousseau eleştirisi oluşturmaktadır. Sessizlikteki Derrida Karar verilmezliğinde ise metni dayandıracak herhangi bir yazı yoktur. Eklentinin sahneyle kurulacak bağlantılarıyla Tuhaf Alan yazıya kaçar. *Sessizlik*, Gramatoloji ve Nietzsche'yle metinler arası iletişimi zorlar ve Derrida hakkında her şeyi söyleyebilmek ile söyleyememek sorununu işaretleyerek sahneyi

34. Bkz. Ong, 1999, s. 98.
35. Bkz. G, s. 43-113.

açar. Tuhaf Alan mevcut Derrida yorumlarına ne kadar bağlıdır sorusuna onları yinelemeyecek kadar cevabı verilebilir. Bu yinelenmezlik, okumada yineleneceği gibi Derrida'yı, metni göre göre "yanlış okumak" ısrarında değildir. Sessizliğe yazmak, Derrida'yı sadece Derrida'dan yola çıkarak ve onun sahneye taşınan metinlerinin sınırları çerçevesinde yazıya getirmektir. Metne davet ya da yapıbozumun sessizlik sahnesine uygulayımı, Derrida'nın yapıbozum düşüncesine tuhaf bir ayrımı eklemelidir. *Sessizlik* yazı gereği bunu gerektirir. Bu ayrım, "Derrida'nın kendi okuma edimiyle [incelediği] yazarların sahnesine girer, onların oyununu kendi yazma ediminde sahneler" (Erkan & Utku, 2010, s. viii) sözünü tuhaflaştırır. "Yazarların sahnesine girme" her zaman kurulmuş ve bir anlamda sonlandırılmış bir giriş olmayabilir. Derrida'nın farkı, yazarları kendi yazma ediminine katmasıdır. Bu salt metnin ne demek istediğini açıklamaktan daha farklı bir anlamı imlemektedir.

Yazarların sahnesine Derrida'yla ve Derrida dışında girme edebiyatla mümkündür. Ne de olsa her şeyi söylemenin yaratacağı yıkımın kaynağı edebiyatta işaretlenmiştir. "Edebiyat uzamı, yalnızca bir kurumsallaşmış *kurgu*nun değil, ayrıca ilkece insanın her şeyi söyleyebilmesine olanak tanıyan bir *kurgusal kurum*un alanıdır (...) her şeyi söylemek, ayrıca yasaklardan kurtulmaktır da" (EE, s. 38). Bu özgürlük, felsefe metnine ya da herhangi bir kuramsal incelemeye tanınmayacak bir özgürlüktür. Üstelik edebiyat üzerine söylenen sözün bile edebiyat teorileriyle her şeyi söylemekten mahrum bırakıldığını unutmamak gerekir.[36] Yazı uzamı yazıya bırakılmayan bir alandır ya da yazı yazıya gelemez. Tuhaflık, Derrida hakkındaki sözün Blanchot'da olduğu gibi Derrida bilgisine takılmasıdır. Tuhaf Alan ise Derrida metinlerinden geçen *sessizlik*le, bu engeli aşırıya kaçırır. Yazı çevrildikçe yazını değişir.

Başlangıç (ya da başlayamamak) *sessizlik* için felsefe ve iletişimde *Derrida değil* halindedir. Bu *değil*, Derrida'ya göre felsefe, Derrida'dan yola çıkan bir iletişim kavrayışı değildir. Sessizliğin

36. Bkz. Eagleton, 2004, s. 33.

ikilemesi devam eder. *Karar verilemezlik* Derrida'nın kavramı değil; Derrida karar verilemezliğidir. Derrida felsefesi Tuhaf Alan'da sürekli olarak ertelenir. Bu ayrımı Derrida'yı sahnelemede sahne arkasına getirmek izleyecektir. Derrida'nın bir değil iki değili –Deleuze ve *Beckett*'le– iletişimin sessizlikte nasıl değil haline geldiğini örnekleyecektir. Bütün değiller ya da felsefe ile iletişim; Tuhaf Alan'a geçerken bir yazının sadece nasıl'ını yazmaya yarar.

3.2. Sahne (ve) Arkası

Sahne arkası, *sessizlik*te Derrida yazımını; sahne de mevcut Derrida bilgisinin işaretlendiği yeri gösterir. Şimdilik Derrida sahne(de) değildir. Bir sahne ve bir sahne(de) değil ile yine de bir sahneleme söz konusudur. Tekrarlayacak olursak, Derrida, iletişimin sahneye çıkışıdır. Başka bir deyişle, sahnenin ilave etme ve yerine koyma anlamında eklentisi (*supplément*), Derrida'dır. *Gramatoloji*'de belirtildiği gibi "eklenti insanı çıldırtır çünkü ne var-lık ne yokluk-tur" (G, s. 237). Eklentinin "çıldırtma"sı, *sessizlik* sahnelenmesin-*i* değil; *sessizlik* "sahnelenmesin"-*e* yarar. Derrida'nın dolayımından geçecek herhangi bir sessizlik, bildiğimiz sessizlik olarak işaretlenen eski sessizlikten ayrılamaz. "Metin-dışı [içerik] yoktur" (G, s. 242) sözüne "bizim okuyuşumuz, bir yorum olmamakla birlikte, içsel ve metin-içi kalmalıdır"la (G, s. 243) açıklık kazandırılır. Okumayı yorumdan kaçırmak ne derece mümkündür sorusu Derrida'nın yanıtlayabileceği bir soru olarak işaretlendiğinde sahneye düşen ne bildiğimiz okuma ne de Barthes'ın kurguladığı şekilde bir yazı eylemi olarak okumadır. Sahnedeki, bir üçleme *okuma değil, yazı*dır.

Sahne Arkası, Derrida'da yer aldığı haliyle eklentinin ve Tuhaf Alan'da tek sözcükle –değille– geçiştirilenin ayrımında üç noktayla bir boşluğu vurgular: Eklenti ... değil. Boşluğun yerinde bir "ne" yoktur. Alana yerleştirilen, Derrida'da görülmeyen biçimde bir kurgudur. Sahneleme ya da *sessizlik* yazımı, Derrida'nın "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" (EE, s. 42) sözündeki derinde ya da yüzeyde öyküler icat edeni, "Deleuze" diye, gösterir. Tuhaf Alan'da es geçilen bu filozof, Derrida'nın yazısının/sözünün sahne arkası ve gizleyişidir. Sahne dururken, sahnede değili beklemek ya da Derrida'da yer açmak; sahneyle ilişki kurmayacak bir sahne arkasını imlemektir.

"Kavram yaratıcısı"[37] bir filozof olarak "Deleuze" Tuhaf Alan'a sahneleme diye ya da değil diye iki vurguyu taşır: Hem Derrida'yı asla söylemedikleri ya da söylemeyecekleriyle dışardan (sahne arkasından) çevirirerek "Derrida, (bu) değil"de ne varsa sahneye çıkarır hem de Derrida'nın bütün yakınlığına rağmen uzak durduğunu itiraf ettiği[38] bir başka sözcüğe, sahneye ya da kişiye kısaca Beckett'e dair yazarak[39] onu içerden (sahneden) çevirmeye imkân verir. Kısaca, Deleuze *ile* Derrida, sahne ve arkasını birbirine taşır. Beckett *ile* Derrida sahnede kalır.

Derrida'nın Değili diye gösterilen Beckett ve Deleuze, Tuhaf Alan'da "tökezlemek"le[40] yazıya (sessizliğe) geri döner. Sessizliğin ve yazının yer değiştirmesi, *sessizlik* ile yazımın yer değiştirmesi değildir. Tökezlemenin kurgusu ya da kurgusuzluğu, Derrida'nın Deleuze'e dair sözleriyle başlayacak, Beckett'in sahne değil televizyon için yazdığı oyunlarına geçecek ve bu oyunların Deleuze'ün *Bitik* olarak adlandırdığı metnine taşınmasını bozarak yazıya bağlanacaktır. Böylelikle "Derrida"nın (sözcüğün) sahneye çıkarmaya aracılık ettiği hiç de belirli denemeyecek değillemelerinde, Derrida tarafından kastedilmemiş bir karar verilemezlik açığa çıkacaktır. Charles Ramond'ın Derrida'nın "belirsiz,karar verilemez" diye çevrilen *indécidabilité* kavramıyla ilgili açıklamasına; onun "tartışmasız şekilde bazı

37. Bkz. FN, s. 12.
38. Bkz. EE, s. 63-64.
39. Bkz. Deleuze, *Bitik*, 2010.
40. Krş. bu metinde Barry Sanders'ın *Kahkahanın Zaferi*'ne yapılan atıflar.

sözcüklerdeki sözlük zenginliğini [sevdiğini] ve bununla büyük bir zevkle [oynadığını]"[41] eklediği gibi bu "benzemez karar verilemezliğe"de ilerde Derridacı anlamda bir karar verilemezlik eklenebilir.

Derrida'ya geri dönmek, onun hem Deleuze'ün ölümünün ardından 7 Ekim 1996 tarihli *Liberation*'daki "Tek Başına Hata Yapmam Gerekecek" başlıklı yazısına gitmek hem de yazı ile ölüm bir arada diye, bu vesileyle Blanchot'ya dönmek demektir. Ancak Blanchot'yu hatırlamak yine de unutulabilir. Ne de olsa yazı bir Derrida değili olarak öncelikle Deleuze'ü göstermektedir.

Derrida, yazısının başlangıcına, Deleuze'ün farkını yerleştirir: "Düşünür Deleuze her şeyden önce 'bir olaylar düşünürü' olup, her zaman için böylesi bir olayın düşünürüydü. Başından sonuna dek de öyle kaldı" (Derrida, 1996, s. 93). Derrida'nın dile getirdiği bu fark, fark edilmemiş bir fark değildir. Deyim yerindeyse Deleuze'ün "olay felsefesi" olabildiğince olaysız bir biçimde Derrida'da yankı bulmuştur: Kaçış çizgisine (*line of flight*) değişmeyen bir çizgi diye bakmak. "Deleuze okuru" Derrida, metinde daha canlıdır ki canlılıktan kasıt, ölü ya da diri ayrımı değildir: "Tüm kitapları beni düşünmeye sevk eden büyük teşvikler olmakla kalmamış (...) her defasında hayli kafa karıştıran bir tecrübe oluşturmuştu: Yazmak, konuşmak belki de okumak" (Derrida, 1996, s. 93). Kitapların zorluğu, Derrida tarafından Deleuze'ü "bildiği gibi" okuyarak aşılmaktadır. Bu okuma, yazıya Derrida'da hiç görülmemiş bir serbestliği de getirmektedir. Yazı, Deleuze bahsinde değişir:

> Şüphe yok ki Deleuze, o kadar benzemezliğe rağmen, (...) kendime en yakın bulduğum kişi olarak kalmıştır. Anti-Oidipus'daki şu ya da bu önermeye (...) veya kavramlar "yaratmak"tan oluşan bir felsefe fikrine karşı zaman zaman homurdanmış olsam da potansiyel olarak dahi söylemlerinden bir tanesine bile içimden en küçük bir "itiraz" yükseldiğini hissetmemişimdir. (Derrida, 1996, s. 93-94)

41. Bkz. 2011, s. 126.

Ölümün ardından yapılan bu konuşma, Deleuze'den çok Derrida'yı anlatmaktadır. Tam da bu noktada Blanchot'ya dönmek faydalı olabilir sanki sadece Blanchot ölüm'e eklenecek tüm hallerle birlikte yazıyormuş gibi. Blanchot'ya devredilen neyse sahnede, Derrida'ya yer bırakmamayı gösterir. Derrida *sessizlik* sahnesinde yazısıyla alabildiğine bitmiştir –ki metnin bu açıklıkla edebiyata değmesi mümkün değildir– Belki de bu nedenle "yapıbozum [edebiyat değil] ... edebiyatla uzlaşmaktır" (EE, s. 1). Deleuze hakkında "yazmak, konuşmak belki de okumak" sürekli ertelenen yazının, Beckettvari biçimde söyleyecek olursak, yazamamaya neden uğramadığını da göstermektedir. Deleuze Derrida'nın ipucu haline gelmedir. Sözcük kişiden (Deleuze'den) atlar, bir ize (Deleuze'e) dönüşür.

Söz konusu değil'e ya da Deleuze'e, Derrida'nın sahnesindeki bir ayrımı ortaya koyarak başlayacak olursak, "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" (EE, s. 50). Derrida'nın okumaları asla ile ancak arasında yazılmakta kendi deyimiyle "umutsuzca, ne felsefe ne edebiyat olan ne de bunlardan birinin ya da diğerinin bulaştığı bir yazıyı [düşlemektedir]" (EE, s. 77).

"Bilimsel ya da felsefi olmayan" yazı denilebilecek edebiyat, Deleuze ve Derrida'nın birbirlerinden çok farklı biçimde yazmasının da nedenidir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide İkili Oturum'daki "edebiyat yoktur- ya da neredeyse hiç yoktur, yok denecek kadar azdır" formülleştirimini açması istendiğinde Derrida şu şekilde yanıt verir:

> (...) daha çok bir *kendinde edebi gerçeklik* gibi bir şeyin varlığının daima sorunsal kalacağını vurgulamak isterim (...) Edebiyatın güvence altına alınmış hiçbir özü ya da varlığı yoktur, edebi bir eserin bütün unsurlarını çözümlemeyi 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. (EE, s. 76-77)

Deleuze'ün düşüncesi, minör edebiyat formülleştirimini Kafka'yla;[42] yüzeyin üzerindeki düşünceyi Lewis Carroll'la[43] aktardığı gibi; yazdığı bütün metinlere edebiyatı "bulaştıran" ve onu edebiyat diye değil; felsefe diye bize sunan bir düşüncedir. Derrida'nın bütün yakınlığıyla edebiyata olan mesafesi Deleuze'de yerini, edebiyat felsefe ayrımını ortadan kaldırmaya bırakmıştır. Deleuze'ün felsefeye yaklaştırmadığı tek alan daha ileride göreceğimiz gibi "kavram araklayan" iletişim[44] olacaktır.

Deleuze ile Derrida arasında düşünülen ama hiç gerçekleşmeyen o uzun söyleşiyle ilgili olarak Derrida'nın "tek başıma hata yapmam gerekecek" sözü sadece filozof olana verilmiş bir ayrıcalık gibidir. Söyleşilerde veya alıntıladığımız metinde olduğu gibi bir ölümün ardından söylenen sözde, Derrida metinlerinde görmeye pek alışık olmadığımız sözler de mevcuttur. Derrida'nın "düşünüyorum ki –onu konuşturmak, ona şüphesiz bugün bile gizli kalan bir şeyleri söyletebilmek için– ilk sorum Artaud ile, 'organsız beden' konusuna getirdiği yorumla ve her zaman için üzerine titrediği 'içkinlik' kelimesiyle ilgili olurdu" (Derrida, 1996, s. 94) itirafında görüleceği gibi sorunun –ancak ölüm sonrası yanıt bulamayacak olmasının verdiği cesaretle– öylesine sorulması ve bu yanıtlanmayacak sorunun açıklamayı değil; Deleuze'ü bulması dikkate değerdir. Felsefi sözün hata yapmak üzere değil; hata yapmamak üzere söylenmesi (Derrida'nın "homurdanması" bunun bir doğrulaması gibidir) tüm açıklamaların ise "öyle değil böyle"yi belirginleştirmek için yapılması ne hatanın ne de açıklamanın üzerinde duran edebiyatın neden Derrida'da bile anlaşılmaz bir "öteki" gibi durduğunu açıklamaktadır.

Derrida'nın yaklaşımında söz edilmeyen bir Beckett, Deleuze'ün söz etmeden geçmediği "son metinlerinden

42. Bkz. K.
43. Bkz. LS.
44. Bkz. FN, s. 18-19.

biri"dir. O halde, sahne ve sahne-arkasını birbirine taşırken her birinin Tuhaf Alan'la ilgisinin üzerini bir kez daha çizelim. Beckett, sessizliği bir dil gibi metne taşıdığı için *sessizlik*te (Tuhaf Alan'da) değildir. Derrida'nın düşüncesi, tıpkı Blanchot gibi sessizliği Tuhaf Alan'a yer yer kaçıran ama Tuhaf Alan örneği olmayan düşüncedir. Derrida metinlerinde sessizliğe yarayacak izler ancak belirli bir yazımla bulunacak izlerdir. Bu yazımın karşısına mevcut Derrida bilgisi ile mevcut Blanchot bilgisi dikilir. Yazım, bir yöntem gibi sunulan Artaud'yla[45] ve rastgelilikle açıklanabilecek bir biçimde yazıyı yarıda kesmektir. Deleuze, Beckett metniyle, Derrida'ya fazlasıyla yakın ve fazlasıyla uzak düşüncesiyle Derrida'nın yazmadığı, söylemediği ya da Deleuze'de göründüğü şekilde asla dile getirmeyeceği bir Derrida-değil-metnini sunar. Tuhaf Alan için bu metin sahnede-değil-dir.

Deleuze'ün yazdığı *Bitik*, aykırı bir Beckett çözümlemesi de değildir. Beckett'in farkını yineler, Derrida'nın Deleuze'ün farkını yinelemesi gibi. Sessizliğin üçlemesinde ya da metnin gerisinde karşımıza çıkan Beckett üçlemesi, *Molloy, Malone Ölüyor* ve *Adlandırılamayan*, Beckett'in incelenen televizyon oyunları Quad (Q), Hayalet Üçlüsü (HÜ), ... sadece bulutlar... (SB), Nacht und Träume (NT) ile iç içe geçer.

Beckett ile televizyon, iki sözcükle (Beckett ve televizyon) hızlıca düşünülmüş bir felsefedir. Pierre Bourdieu düşünce ile zaman arasındaki bağa dikkati çekerek televizyonun karşımıza çıkardığı problemlerden birinin düşünce ile hız arasında bağlantılar sorunu olduğunu ifade etmiştir (Bourdieu, 1997, s. 33). Bourdieu sorar: "Hızın içinde düşünmek mümkün müdür? Televizyon, hızlandırılmış hızda düşündükleri varsayılan düşünürlere söz vermek suretiyle, kendini yalnızca birtakım *fast-thinker*'lara, gölgelerinden daha hızlı düşünen düşünürlere mahkûm etmiyor mu?" (1997, s. 33). Televizyondaki Beckett, "fast-thinker" düşünürlerin değil; düşüncenin sahneye çıkışıdır. Yine de Quad'da ve diğer televizyon oyunlarında görüldüğü

45. Bkz. Bu metinde Yazı (ve) Sahne'nin Artaud'yla ilgili kısımları.

gibi sahneye çıkan yazı televizyona uygun bir biçimde bir anlık ve kısadır.

Deleuze için Beckett'i tek bir sözcükte –bitikte– ifade etmek, bir dizi söz söylemek haline gelmektedir. "Bitik, yorgunun çok ötesindedir (...) Yorgun yalnızca gerçekleştirmeyi bitirip tüketmiştir, halbuki bitik bütün mümkünü bitirip tüketmiştir. Yorgun artık hiçbir şeyi gerçekleştiremez, halbuki bitik artık hiçbir şeyi mümkünleştiremez" (B, s. 45). Bu ayrım aynı zamanda Beckett'e dair nihai sözü söyleme imkânı vermektedir. "Beckett'in tüm yapıtı, tükenmiş, yani bitirip tüketici dizilerle doludur" (B, s. 47). Sahnedeki soru şudur: Deleuze için kolay olan Derrida için niçin zordur?

Yazı, Deleuze için Derrida'da olduğu gibi bir yere –yapıbozumuna– bağlı değildir. Derek Attridge'in yönelttiği "Beckett'in yazımı zaten öylesine 'yapıbozumcu' ya da 'öz-yapıbozumcu'dur ki, yapacak fazla bir şey kalmaz gibi bir anlamı mı var?" (EE, s. 64) sorusunu Derrida "bu kesinlikle doğru" diye yanıtlar ve ekler: "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" (EE, s. 64-65). Beckett'e bozulmayacak bir dizi gibi bakmak (Derrida'nın yaklaşmaması) ile ondan çekip alınacak sözleri dizileştirmek (Deleuze'ün yaklaşması) nihayetinde aynı şekilde sonlanmıştır. Beckett'e dair kurulu büyük söz, yazmak (Deleuze) ve yazmamak (Derrida) ayrımını siler.

Ahmet Soysal, "Beckett'in Son Sözü"nde (2010, s. 25-34) –ki bu metin de Deleuze'ün *Bitik* çözümlemesine değinmektedir– Beckett üstüne yazmanın zorluğunu şu şekilde ifade eder:

> Bu, sadece, Beckett'in "zor" bir yazar olmasından kaynaklanmıyor. "Zor" bir yazar, çözümlenebilir bir yazar demektir (...) Başka bir açıdan, Beckett üstüne yazmak, "kolay" tuzaklara düşme tehlikesini taşıdığından dolayı zordur. Hayatın anlamsızlığı, benliğin kırılganlığı, akıl ile delilik arasındaki sınırın belirsizliği, çağdaş insanın umutsuzluğu, insanlar arasındaki iletişimin yokluğu... Beckett'e bütün bunları "söy-

> letmek" kolaydır. Bir bakıma, bütün bunları söylüyordur da. Ama sadece bütün bunları söyleseydi, Beckett olmazdı. (2010, s. 25)

Soysal'ın dile getirdiği şekilde Beckett'in "bütün bunlardan" fazlası olması ve bu fazlalığın da yazıya kolay gelmemesi, onu, yazılabilir hale getirmektedir. Başka bir deyişle, Beckett'i yazamamak Beckett'i yazmanın değişmez konusudur. Sessizlik bir kez daha Beckett'le sessizliğe döner. Yine de bu zorluk tek başına Derrida'nın uzaklığını açıklamaz. Yapıbozumcu bir çerçevede yazılacak ya da *Bitik* diye adlandırılacak bir Beckett, sadece Beckett olmayacaktır. Beckett hakkında yazmak, Beckett'i yazmak değildir. Ya da tersi. Derrida'nın mesafesi, yapıbozum dediğimizin Beckett haline gelmemesi ve böylelikle Derrida'nın silinmemesi için önemlidir. Beckett tek başına Derrida'yı açıklasaydı Derrida, *Derrida olmazdı.*

Deleuze'e dönecek olursak, *Bitik*'in Beckett üzerine söylenecek sözü tamamlayarak Beckett'e başlaması, metnin bütünüyle Beckett'i sergileme derdinde olmamasından ileri gelmektedir. Yazarı noksan bir biçimde yazan Deleuze, yazarların pek çoğunun fazlasıyla kibar davranarak bütün yapıtlarını sergilemekle ve ben'in ölümünü ilan etmekle yetindiklerininin altını çizer (B, s. 48). Bütün yapıtları sergilemenin, yapıtta yazarı sergilemekle bir ilgisi yoktur. Artaud'yu yarıda kesmek neyse, Beckett'i bütünüyle sergilememek odur ve bu da Tuhaf Alan'a Beckett ile Deleuze'den geçen bir sessizliktir. Örneğin, *Bitik*, Beckett'ten söz ettiği bir yerde birden Blanchot'ya geçmekle "[tükenir] *ve* bütün imkânlarını [tüketir]" (B, s. 48) ki bu örnek bir önceki cümlenin örneği değildir.

Deleuze, "Blanchot'nun Musil hakkında söylediği Beckett için de ne kadar geçerli: En yüksek kesinlik ve en aşırı dağılıp yokolma; matematik formülleri arasındaki sınırsız değiş tokuş ve formsuzun ya da formülleştirilemeyenin peşine düşmek" (Blanchot'dan aktaran B, s. 48) sözüne Blanchot'nun bir notunu düşer: "mümkünün anlamının artması *Niteliksiz Adam*'ın

değişmez temasıdır".[46] Musil ve Beckett birbiriyle yer değiştirir. Bu yerine geçme ya da yazının sergilememesi, sözün yer değiştirmesi değildir.

Tuhaf Alan *Bitik*'te *tam olarak öyle yazılmamış* iki vurguyu taşır: Birincisi, yazıyla ya da yazıda Deleuze, Beckett ve Derrida sergilenmez; ne Beckett'in ne de Deleuze'ün yazdığı sahneye geçer. Yazılmış olan metin, burada gösterilen metin değildir. Bitiğin anlam ya da *Bitik* dışında kullanımı, *Anlamın Mantığı*'nda olduğu gibi bir Humpty Dumpty'yi örneklemez.[47] İkinci vurgu ilk vurguyla bağlantılıdır: Ne Beckett ne Deleuze Derrida'ya çıkar. Derrida dile getirmediğinde dile getirilmemiştir.

Deleuze Beckett'le işlediği dört televizyon oyununu, iki imge (Q ve HÜ) ve iki uzam (SB ve NT) şeklinde ayırır: "*Quad* sessizlikle ve gerektiğinde müzikle Uzam olacaktır. *Hayalet Üçlüsü* sunucunun sesiyle ve müzikle Uzam olacaktır... *sadece bulutlar*... insan sesiyle ve şiirle İmge olacaktır. *Nacht und Träume* sessizlikle, şarkıyla ve müzikle İmge olacaktır" (B, s. 59). Bu oyunlar *Bitik*'te sessizliğin üçlemesinde ne değinilen ne değillenen *Molloy, Malone Ölüyor* ve *Adlandırılamayan*'dan oluşan Beckett'in üçlemesiyle iç içe geçer bir biçimde yazıya gelir. Dört kısa oyun, Deleuze'ün oyunlardan uzunca metni ve sözü söylediği gibi geri alan ve Tuhaf Alan'da çokça görülen Beckett ve değil (Beckett) ayrımı bitikten sessizliğe eklenir.

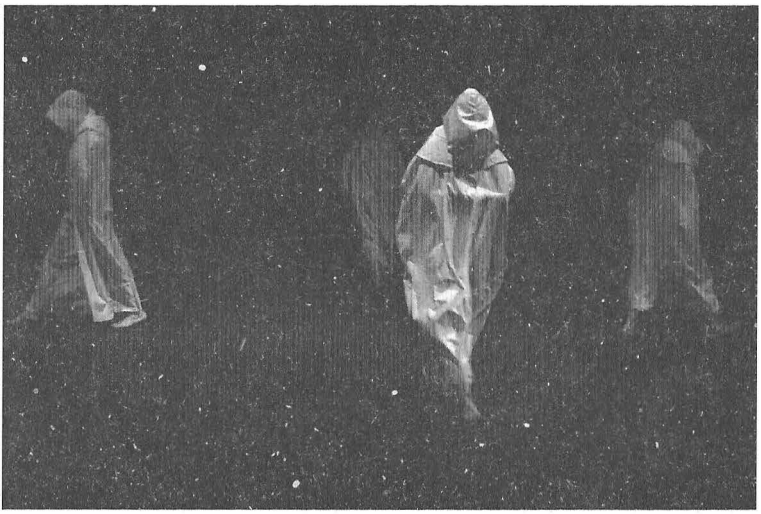
3.3. *Quad*, İletişim, Değil

Quad'ın yazımı hiçbir şeyi anlatmaz. Bu bildiğimiz anlamda, anlaşılmaz bir sessizliktir. Beckett, mevcut Beckett bilgisinin de doğrulayacağı bir biçimde ne anlam verileceği bilinmeyen değişik metnini bir hayli yazmıştır. *Quad* sadece yazılı değil; aynı zamanda yazıda çizilerek gösterilmiş bir karedir.[48] Metnin de sahne için değil televizyon için kaleme alındığını, 1981'de bizzat Beckett tarafından sahnelenip yönetildiğini, metindeki

46. Bkz. B, s. 48, *n*9.
47. Bkz. LS, 199[illegible], s. 142.
48. Bkz. Q, s. 9.

bütün dipnot göndermelerinin de olan olduktan yani "eser televizyon için filme çekildikten sonra yazar tarafından eklendiğini" metnin/oyunun öncesine yerleştirilmiş bir notla[49] öğreniriz. Bir yer (Quad) böylelikle bir yere (yazıya) bağlanır. Quad "dört oyuncu, ışık ve vurmalı çalgı için oyun" (Q, s. 9) ile Quad'ı tanıtır. Böylelikle oyunumsu ya da oyuncu yazı, oyuncuları; onların seslerini değil; hareketlerini ve bu hareketleri dolduran her birine dağılmış vurmalı çalgıların sesini gösterir. Bir kare (dörtgen) içinde ama sanki bir dairenin döngüselliğiyle gidip gelme ve kaybolmalarını, belirli bir tempoda izleriz. İletişim, "elbiseleri yere değen, başlıkları yüzleri gizleyen" (Q, s. 11) ve birbirlerine hiç bakmayan figürlerin nereye gideceklerini ve neyi tüketeceklerini bildiği; her seferinde birbirlerinin yoluna çıkar gibi de çıkmaz gibi de gösterildiği bir ritme sahiptir. Karenin kenarları A, B, C ve D diye isimlendirilirken; karenin ortasındaki yer E'nin de "üç ya da dört oyuncunun yolları E noktasında kesiştiğinde ritmin aksamaması için önlem alınmalı. Ya da, aksaklıklar kaçınılmazsa, bundan en iyi nasıl yararlanmalı?"(Q, s. 12) notuyla bir düğüm olduğu yazıya çıkar. Bu sunum iletişimin hem olanaklı hem de olanaksız (Chang, 1997, s. 228) ya da ne olanaklı ne olanaksız tanımlamasına geçit verir. Eğer iletişim böyle bir şeyse, Beckett'in sorusuyla, *bundan nasıl yararlanmalı*?

49. Bkz. Q, s. 8.



Resim 8 Samuel Beckett's "Quad", (t.y).
(Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Samuel_Beckett's_%22Quad%22.jpg>)

Quad'la –hem de televizyonda– iletişimle oynamak söz konusudur. Bu gidiş gelişlerle oyun-yazı, bundan sonra ne olacak, ne oldu sorularıyla Deleuze'ün felsefeyi –neredeyse– bir romana benzettiği (N, s. 140-141) o felsefi farkına çekilir. Tuhaf Alan'da bu metin oldukça "kusurlu" bir değildir; çünkü "Beckett'in metni kusursuz bir şekilde açıktır: Burada söz konusu olan, uzamı bitirip tüketmektir" (B, s. 61). Başka bir deyişle, Tuhaf Alan Quad'ın bitirip tükettiğinde değildir. *Quad* "Derrida" sahnede yok demeye varır.

Deleuze için Beckett'in sahnede sahneyi bitirip tüketmesini televizyonla göstermesinin anlamı şudur: "Beckett'in bir biçimde, sözcüklerin aşağılık durumunu aşmasına imkân sağlayan şey televizyondur (...) her halukârda televizyonda, sıkışmalarını gevşetecek, onları ayıracak ya da tamamen dışarıda bırakacak olan şey sözcüklerden başka şeydir, *müzik veya görsellik*" (B, s.

73-74). Deleuze'ün dikkate almadığı şey, televizyonda müzik ve görselliğin başka türlü sözcük ama yine de sözcük olmasıdır.[50] Televizyonda kullanılacak müzik veya görselliğin sahnede kullanılacak müzik veya görsellikten farkı nedir diye sorduğumuzda bunun yanıtını tek başına "televizyon" vermektedir. Yine de Beckett'in müziği veya görselliği sahnedekinden hiç de farklı değildir. Ya da Beckett televizyonda da Beckett'tir. Bu durum da Beckett'in açmazına katılabilir. "Beckett, sözcüklere giderek daha az tahammül ediyordu. Ve bunun nedenini de baştan beri biliyordu: 'Arkada pusuya yatmış olan şeyin' gözükmesi için dilin yüzeyine 'delikler açmanının' özel zorluğu (B, s. 73).

Bourdieu'nun düşüncesizleştiren televizyon kavrayışına geri dönersek, "felsefecilerimizden (ve de yazarlarımızdan) bazıları için, olmak, televizyonda algılanmış olmaktır (...) Deleuze'ün saptadığı gibi, başlıca işlevi televizyona çağrılmalarını sağlamak olan, olabildiğince kısa yapıtları, düzenli aralıklarla yazmaktan başka umarları yoktur" (1997, s. 18). Bourdieu Deleuze'ün felsefe ile iletişimi karşı karşıya getirişinden yararlanarak televizyonu eleştirmiştir. Deleuze için "yazmanın amacı, yansıtmak (temsil etmek) değil icat etmek olmalıdır" (Colebrook, 2009, s. 13). Böylelikle Deleuze "felsefe kavramlar oluşturmak, keşfetmek, üretmek sanatıdır" (FN, s. 12) diyerek felsefenin asla iletişim olmayacağının altını çizer. Ne de olsa "felsefe, kavram değil 'uzlaşma' [consensus] yaratmak için, yalnızca görüşlerin [opinions] içindeki gücüyle iş gören iletişimde de hiçbir nihai sığınak bulamaz" (FN, s. 15). Televizyon burada kapanır. Beckett'le televizyon açılır. Deleuze için iletişim, bir mümkünleştirme alanı haline gelir.

Dil üzerinde çalışmak, sessizliğe çıkmaz; sessizliği dillendirir. Dilin dışında kalmanın mümkün olup olmadığına ilişkin Sollers ile de Portzamparc'ın sorusunu sürekli sormak ve böylelikle soruyu tüketmek de sessizliğe çıkmaz. Beckett sessizleşmek için daha çok konuşmak zorunda kalmıştır ki tüm üçleme aslında

50. Krş. Bataille "sessizlik bir sözcük olmayan bir sözcük" Derrida, 2006, s. 126.

susamamak hakkındadır.[51] Ne müzik ne de görsellik başlı başına sessizlik değil; başka bir şeyi sağlamıştır: "Sözsüzlük sessizliktir"i büyüten yine de Beckett'tir.

Derrida'dan *Quad*'a geçmek; Nietzsche'yi konuşturmak; sahnede oyuncuların azalarak oyunun artması; Derrida'nın söyleşileri; *Nacht und Träume* ve Sessizliğin Üçlemesi ile Beckett Değil'i yaratmak; Deleuze ile Derrida; iletişim ile sessizlik devam eder. Deleuze, Beckett'e bitip tükenme olgusu doğrultusunda yaklaşsa da Ahmet Soysal'a göre eskiden beri varolan bitirmek sözcüğünü olanaklı olanı "bitirmek" anlamıyla sınırlamak doğru görünmez (2010, s. 32).

> İndirgenmiş biçimin ve içeriğin (...) *söyleyemediğini* ise, televizyon oyunlarında, sadece sözsüz imgeler değil; alıntılanan müzikler (...) "söylemek" görevini üstlenmiş görünmektedir. Aslında, yazının söyleyemediği, söylenemez olandır, sözcüklerin düzyazısının söyleyemeyeceğidir. Alıntılanan müzikler ve şiir, sözcüklerin anlatısal (ya da düşünsel) düzyazısının söyleyemeyeceğini "söyler" daha doğrusu dinletir, "duyurur" ya da "ifade eder". (Soysal, 2010, s. 33)

Hem Deleuze hem de Ahmet Soysal *Beckett ile* ve *Beckett'te* farklı biçimlerle de olsa söylenemeyeni ya da yazılamayanı yazma uğraşı vermektedir. Fark, bitirmek sözcüğünün anlamına dayanmaktadır. *Quad,* üzerinde konuşulmayan bir alanda her şeyin bir biçimde konuştuğu bir alana denk düşer. Böylelikle *Beckett*'le, iletişimin köprüsüne ve uçurumuna, sessizliğin bilgisini taşır. *Quad* iletişim değildir ile iletişim(halinde)dir. Tuhaf Alan *Quad*'da –sadece değil diye– değildir.

Nacht und Träume'de "akşam ışığı, düşgören (A); düşünde gördüğü kendisi (B); Düşteki eller (Sağ El) ve (Sol El); Schubert'in Nacht und Träume adlı Lied'inin son 7 ölçüsü"ne (NT, s. 39) sığan oyun ile "başını ellerinin üzerine yaslamak için" (NT, s. 39) sözü sessizliğin üçlemesinde gösterilmiş bir resme[52] düşer. Sessizlik Beckett'le sessizliğe dönerken; Deleuze bu oyunu uy-

51. Bkz. A, 1997.

52. Bkz. Bu metinde *Deaths Waiting Room.*

kusuzlukla işleyecektir (B, s. 71-72). İletişim ile Beckett ya da açılma ile kararma[53] böyle gösterildiğinde bile Tuhaf Alan'da değildir.

3.4. Değil, İletişim, Tuhaf Alan

Tuhaf Alan sahnelendiğinde *sessizlik*, sessizliği sessizleştirir. Sessizliği sessizleştirmek, iletişimin sessizleştirmesini bildiğimiz sessizlik diye gösterir. Bu sessizlikte nelerin konuştuğuna gelirsek, "iletişimin gümbürtüsünden kulakların sağır olması"[54] durumu söz konusudur. Bu deyişi, Perniola'nın kullandığından biraz daha açık bir şekilde kullanacak olursak; söz, çok şey söyleyip aslında hiçbir şey söylememekle aynıdır.

Sessizlik, anlamlandırıldığı veya anlamlandırılamadığı her yerde sessizleştirilir. Sessizleştirme, sessizlik adına konuşmada kendini gösterir. İletişim, sessizliğin sessizleştirildiği yerdir ve bu bir tanım değildir. Derrida'nın "her şey Foucault'nun deliliğin anlamını *sanki biliyormuş gibi yaptığını* bize çıtlatmaktadır" (aktaran Boyne, 2009, s. 85) deyişi gibi iletişim sessizliği sanki biliyormuş gibidir. Değil uzaklaştıkça iletişime çekilir. Bir önceki cümlenin burada bir sonraki cümleyle karışmaması; bir cümleyi diğeriyle "değil" haline getirmek; paragraflar arası akışın sürekli sekteye uğraması, sessizlik sahnesinde örneklendiği gibi gösterilmeyen bir parçalılığa işaret etmektedir.

Sessizlik ile iletişim üzerine sahneleme, felsefe ve iletişime değinen bir sessizlik incelemesi değildir. Bugün iletişim denilince en etkili düşünürler Jürgen Habermas ve Emmanuel Levinas[55] yerine *sessizlik*teki; yarıda kesilen Blanchot, Derrida, Artaud, Nietzsche ve Beckett sergilemesidir. Wittgenstein'a değinir değinmez "sessizliğin grameri"[56] diye Wittgenstein'dan uzaklaşmak da yine uyumsuz ve sahneye taşınmamış örneklerle yazımın bir sonucudur. Habermas ve iletişimsel süreçlerin analizi[57]

53. Krş. NT.
54. Bkz. Perniola, 2006, s. 55.
55. Bkz. Peters, 1999, s. 20.
56. Bkz. Wittgenstein, 2010.
57. Bkz. Huisman, 1997.

dil felsefesi ile iletişim arasındaki etkileşim gibi sessizliğin konu edinileceği alanlar bu yazıda yer almamıştır. Değil'de yerleşen *sessizlik* öncelikle iletişimden ayrılarak Tuhaf Alan'a eklenir.

Derrida'nın felsefesi tıpkı iletişim alanı gibi boş bırakılan bir çalışma uzamını ortaya koyar. Burada Derrida'yı izlemek mümkün değildir. Derrida "Nietzsche'ye göre her şey yorumdur" (NM, s. 226) sözüyle kendi düşüncesinin ele alınış biçimine (buradaki sahnelemeye) mesafe koymuştur. Her ne kadar Nietzsche düşüncesinin bu yönüne hayran olduğunu söylese de[58] Derrida'ya göre her şey yorum değildir. Kendi yazısı, sürekli bir düzeltmedir.

Nietzsche düşüncesi, Derrida değili olarak karşımıza çıkan Deleuze'ün de hayranlığını gizlemediği bir düşüncedir. Nietzsche, "felsefesinin kavgacı yanıyla (...) anti-diyalektik oluşuyla (...) kendi yöntemini yaratması"yla[59] Deleuze'ün kavram yaratıcılığı üzerindeki ısrarının nedeni gibidir. Başka bir deyişle, Felsefe Deleuze-ce *sanki* Nietzsche'dir. Bu çalışma açısından da Nietzsche, felsefe ile iletişimi bir felsefe ve iletişim değili olarak ele almaya imkân verdiği için önemlidir. Sahneye taşınan bağlantı Derrida'ymış gibi gösterilirken aslında Nietzsche'dir.

Bütün bu bağlantıları kurmaya meyilli Nietzsche'ye göre felsefe "dünya karşısında kişisel tutumların önerilmesi olup onunla tartışmayı kabul etmek, kişisel bir tutumu geliştirme ve önerme sorumluluğunu üstlenmek demektir" (Vattimo, 2005, s. 55). İşte Nietzche bu tutumu geliştirdikçe Tuhaf Alan değili haline gelir. Filozoflar, onların düşünceleri bir sözcük üzerinde işlenirken, değillenir. Tuhaf Alan'ın yazıda sahneye gelen ne varsa kaçarak yokluğa ulaşması söz konusu değildir. Bu noktada hiçbir biçimde doldurulmayan, aslında ne boş ne de dolu olan, *Boş Alan* Brook'un kastetmediği bir biçimde *sessizlikte* durmaksızın yinelenir. Bu yinelemede boş alan bazen sahneye bazen yazıya bazen de uzamda öylece bırakılan bir düşünüre atfedilerek geçiştirilir.

58. Bkz. NM, s. 226.
59. Bkz. Deleuze, 2010, s. 245-248.

Bu yazım, ne sözcük ne kavram dediği *değil*'le, iletişim ve Tuhaf Alan'a virgülle bir ayrım koyar ve bu ayrımlardan söz ederken aradaki esleri kaldırır. Bu noktada ne her türlü yoruma açık bir yazı vardır ne de yazandan gelen kişisel bir iz. Blanchot'dan hareketle buna özne yokluğu bile denemez. Unutmamak gerekir ki Blanchot bile tıpkı Derrida'da olduğu gibi *sessizlik*te değildir.

Sessizlik sahne ve yazıda bir konu değildir. Varlık ve yokluk problemi gibi ele alınmamıştır. İletişim, teoriden tanımlardan ve karar verilemezlikten sıyrılırsa Tuhaf Alan'ın sahneye çıkışına aracılık eder ki bu durumda iletişim sahneye çıkmanın bir aracı değildir. Belirsizlik, bekleyiş ve gizleyişin en iyi saklanacağı alan da iletişim alanı gibi söz edilmeyen iletişimdir. Değil, iletişim, Tuhaf Alan; Escher'in kürelerinin yer değiştirmesi gibi yer değiştirir ki bu da bir benzetme değildir. Bu noktada Barnes'ın ölüm üzerine yazdıklarında söylediği bir söz yinelenebilir: "Korkulacak hiçbir şey yok" (Barnes, 2011, s. 110). Değil, bildiğimiz gibi değildir. Her değil ile de bilinen ya da bilinmeyen bir değildir.

4
Sessizliğe Yazmak Üzerine

Sessizliğe yazmak, Tuhaf Alan'ın, bu çalışma için *yazılamayanını* içermektedir. Dolayısıyla yazı bir önceki bölümde (iletişim ve sessizlik) sona ermiştir. Tuhaf Alan, ifadeye değil; sessizliğe gelişini yazıldığı gibi gösterecektir. Sessizliğe yazmak; başlıklar aynı olsa da burada çalışmanın şimdiye kadar olan bölümlerinin yinelenmesi değildir.

4.1. Giriş

Bir. Sessizliği zorlayın. Söz değil; *s* başlasın. *S*, her ne demekse "ses bilimi bakımından ötümsüz sızıcı diş eti ünsüzünü gösterir" (*Türkçe Sözlük*, 1988): Bu cümlede her nedense bir

ağrı gizlidir; öyle yazmadığı halde ve öyle yazmadığı haliyle *s*, ses bilgisine göstermez; duyumsatır. *S*, sızlatır. S'lerle başlayın ve s'lerle devam edin: Sessizlikten söz etmenin en kolay yolu sessizlikten bir zorluk çıkarmaktır. Başka bir deyişle, sessizliğin zorluğunu bulmalı. Ve arayan bulur. Sessizliğin zoru vardır; bu böyle olmasa sessizlik dert edilemez. Dert etmek bir nedeni gösterir ki *iyi ki* gösterir. Söze değer ya da söze ait her zorluğun "sessizliği tanımlamak zordur"a varması kaçınılmazdır. *Sessizlik* kolayca ifade edilebilseydi –ki böylelikle söz olurdu– *olmazdı*. Olur olmaz bir sessizlikten çok, konuşulmadığında açığa çıkan bir sessizliğe ve yazıldıkça veya söze döküldükçe bozulan bir sessizliğe ihtiyacımız var. Sessizlik dediğimiz az çok böyle bilinirse onu dile getirdikçe bozacağımız *neyse ki* ileri sürülebilir. Zaten başka türlü bir "sessizlik bilgisi" nasıl derlenebilir? O halde sessizlik, nasıl denir, nasıl yazılır? *S* ile.

İki. Sessizliği tanımlayın. Sessizlik nedir'in bir yanıtı olsun. Bu yanıt her ne olursa olsun güzel ve etkili söz kullanımını gerektirecektir. Bir hitabet sanatı gibidir sessizlik. Ve bu nedenle tanımlandıkça kendisini değil ama sözü güzelleştirir. Sessizlik başka türlüdür; bu nedenle şiirseldir. Her bir tanımı tamamlanmamışlığın yakınından geçer, eksiktir; anlık oluşuna yaraşır bir biçimde bozulacağından dem vurulur ve sürekliliği betimlenir. Rimbaud'nun "yine de bir şeyler var" (Rimbaud, 2001, s. 127) deyişi gibidir sessizlik. Onu göstermek isteriz. Blanchot'nun yine yazacağı gibi "dil olmaksızın hiçbir şey gösterilemese de susmak [*neyse ki*] hâlâ konuşmaktır. Sessizlik imkânsızdır. Bu nedenle onu arzularız" (WD, s. 11). Ancak sessizliğin tanımı tam da her türlü imkânsızlık engelini, sessizliği dile getirerek ve bunun da her türlü dile getirmeden farklı olduğunu öne sürerek aşmak için vardır. Sessizlik tanımı gereği ve tanımı öyle ya da böyle var diye sadece sözde imkânsızdır.

Sessizliği tanımlayın. Ne de olsa zorluğu kolaylaştıran; yazılamayanı yazan, E. M. Cioaran'ın sözüyle bir "tanımlama zaafı"mız, bir halden anla diyen mazeretimiz var ve tanımdan çık(a)madığımız sürece tanımsız bir şey ortada yok:

> Bizi çevreleyen şeylere, onlara isim verdiğimiz-ve ötelerine geçtiğimiz- ölçüde tahammül ederiz. Ama bir şeyi tanımla benimsemek, ne kadar keyfi olursa olsun (...) o şeyi dışlamaktır; onu yavanlaştırmak ve yersizleştirmektir, yok etmektir. (...) Ve bu zihin isimlendirdiği ve kayda düştüğü şeylerin içinde kendini de heba etmiştir. Sözcüklere âşık olduğu için, ağır sessizliklerdeki esrardan nefret ediyordur ve bu sessizlikleri hafifleştirip saflaştırır: Bu zihnin kendisi de hafif ve saf bir hale gelmiştir çünkü her şeyin yükünü atmış ve her şeyden arınmıştır. Tanımlama zaafı, onu merhametli bir cani ve uysal bir kurban haline getirmiştir. (Cioran, 2008, s. 11-12)

Bu zaaf, sessizliği asla tanımsız bırakamaz; tanımı, zorlu bir tanımla bırakır. Sessizliği sözcük seviyesine "yazamayarak" çeker. Cioran'nın sözlerini sessizlikle zorluyoruz ve sözcüklerinin arasına sessizlik çıkar diye gelişigüzel yerleşiyoruz: Sessizlik, *sözcüklere* âşık olan tanımlama zaafımızın kurbanı olsun. Ve oldu. Biz zaten sessizliğe dayanamıyoruz. Onu, esrarını dağıtalım diye, sözcük düzeyinde öldürüp; sözcüğe –kurban diye– sunacağız. Sunduk. Sunuş bir nevi alışveriş: Sözcükten aldık yine sözcüğe verdik. Sessizliği gizemli buluyoruz. Bu gizem, onun karşısında durmaksızın konuşmamızdan ibaretmiş gibi görünüyor. Ve bu sunuyu yapan aslında biz değil onlar. Ve bu onlar öncekiler, şimdikiler ve sonrakilerle belirsiz; biz de şimdilik yazıyoruz diye belirliyiz. Biz önceki sessizliklerin devamıyız ve yalancısıyız. Sessizliği tanımladığımız haliyle sürdürüyoruz.

Bir türlü yazamamakta sessizliğin ne'liği ya da sessizliğin ne olup ne olmadığını gösteren bir *sunu* vardır. Nasıl bir sunudur bu? Beceriksizliğe övgüyle doludur. Sessizliği yazamıyoruz diye onun ne olup ne olmadığı yazılabilir. Hal hatır sormadaki gibi o "ne var ne yok" hal, öyle kolayca yaz(ma)maktan ileri gelir yoksa sessizlik –bilip bilmediğimiz– sessizlik olmaz. Cioran'ın "tanımlar mezarlığı"nı[1] sessizliğe çevirerek söylersek "bir formül gerekmektedir, hatta pek çok formül; en azından zihne bir haklılık ve yokluğa bir gösteriş sağlamak için..." (Cioran, 2008, s. 50). O halde formül *yazılamayan*'dır. Sessizliğin ne'liği, tanım-

1. Bkz. Cioran, 2008, s. 11.

lar mezarlığına çoktan "yazılamayan" olarak gömülmüştür. Sessizliğin yazılamazlığı gösterişli bir yoklukta bu mezarlıkta zaten yok yere mevcuttur.

Yazılamayan halihazırda sözcüğe emanettir. Ve sessizlik hali çoktan *hazır*dır. Sessizlik, sessizliğe yeniden başlamaya karşı dirençlidir. Bu hazırlık sayesindedir ki sessizlik, yazılamayandan çok sanki yazılamayandır. Öyleyse sessizliği *yazamamak* yazdırır. Sessizlik söze dökmenin zorluğuyla dökülür söze, sınır çizilemezliğin o bildik sınırıyla belirlenir yine.

Zorluğu adlandıran yazılamayan, söze boğulmuş haldedir. Öyleyse sessizlik sözle sözde, yani öylesine ve sözün yüzeyinde, yazılamayandır. Tekrar İki. Tanımlama zaafı bir sürü sözcüktür.

Tanımı gereği büyük sözlerle başlamalı varlık yokluk gibi. Varlık, yaşamı; yokluk, ölümü imledi ya da Huysmans (2003) gibi *Tersine*.[2] "Ölüme ilişkin simgelerimiz, yaşamdan alınmadır" (Craib, 2006, s. 30) ve biz her şeyi birbirine karıştırmayı çok severiz. Sessizliğe ilişkin simgelerimiz de sözden alınmadır. Sözün simgeleri sözcüklerdir. Sessizliğin sözde sözcük olarak bir yeri yoktur. O halde sessizliğin sözcükleri olmalıdır ve yeni sözcükler eski sözcüklerden ayrılmalıdır. Bu noktada yine bir söz, sessizliği kurtarır: "Sessizlik bir sözcük olmayan bir sözcük." (Bataille'den aktaran Derrida, 2006, s. 126) Sessizlik yine de sözcük; başka türlü sözcük. Sessizliğin sonu: Sözcük, sözcüktür.

Üç. Sessizliği tanımlamak yetmez; onu açıklayın ki "söz" olsun ya da söze benzesin. *Söz-de- ve söz-den-* sessizliği çekip çıkarmak için söze boğulabilir ya da sessizliğe gömülebiliriz. Nefessiz kaldığımız yerde zorluğun kendisi gibi konuşursak diyebiliriz ki ifadeye gelip dayanınca zaafı içeren *yazılamayana* yine vardık. İç ses: *Gördük ki yazılamayan, her türlü yazmanın dışavurumuyla yüklü. Bu nedenle sessizliğin aslında yazılamayacağını öne sürmek işimize geliyor.* İç ses zaafla yüklü. İç seste bir şey yok. Sessizliği anlamaya ve anlatmaya çalıştığımız sürece onu tanımlamanın zorluğuyla karşı karşıyayız. Ve zorluk baş döndürücü

2. *Tersine* (1884) Hollanda kökenli Fransız yazar J. -K. Huysmans'ın başyapıtıdır. Bkz. Huysmans, 2003.

bir tarzda başa döndürür: Bakınız Bir. Zorluk devamlıdır. Bakınız İki. Zorluk açıklar. Bakınız Üç.

Dört. Sessizliğe yer verin ki belirli olsun; yerli yerinde dursun. Yer vermek, sessiz yerler bulmak ya da konuşmamak anlamına gelebilir. Varlık ya da yokluk yer sorunu olabilir ve denilebilir ki sessizlik yokluğuna var gücüyle yaslanır ya da varlığını yokluğuna yaklaştırır. İç ses: Aslında varlık ve yokluğa biz yerleşiriz; sessizlik değil ve bu varlık ya da yokluğa kurulduğumuz halden yani sessizlikten biz "sessiz bir yerler" buluruz. Sessizliğimize "sessizlik" deriz. Sessizliğe yer verdiğimiz sürece sessizliği biliriz.

Beş. Sessizliğe bir zaman bulun ki *vakitsiz* olsun. Bu vakitsizlik ya Levinas'ın "yalnızlık bir zaman yokluğudur" (Levinas, 2005, s. 77) deyişi gibi sessizlikte de yalnızlığa benzer bir zaman yokluğunu varsayar ya da sessizlik, uygun bir zamanda olmadığı için vakitsizdir. Başka bir deyişle sessizliğin zamanı, yalnızlığa öykünerek yok yere varır ya da sessizliğin sırası değildir. Vakitsizlik *yazılamaya*n zaman verir.

Altı. Sessizliğe bir neden verin. Theodore Zeldin: "Konuşmamak için çok sayıda nedenimiz var" (Zeldin, 2003, s. 41). Sessizliğin bir nedeni, eğer mümkünse bir değeri olsun. Söz onun adına konuşsun: *Söz gümüşse sükût altındır* vb.

Yedi. Sessizliği yüceltin. "Konuşmak, yüceltmektir ve yüceltmek, övmektir, sözden, artık, söylenecek hiçbir şey kalmadığında hâlâ diyen, adı olmayana bir ad vermeyen ama onu karşılayan, çağrıştıran ve yücelten ışıl ışıl katıksız bir yok etme, içinde gecenin ve sessizliğin bozulmadan ya da görünmeden ortaya çıktıkları tek dili yaratmaktır" (YU, s. 149). *Yazınsal Uzam*'da kâh Blanchot kâh Rilke olmak: "Nasıl bilir seni sessizlik ve çılgınlık, / (...) –Çünkü yüceltiyorum" (Rilke'den aktaran YU, s. 149).

Sessizliği yüceltin. Bakarsınız içinden insan çıkar: "Sana açıkladıklarında değil, açıklayamadıklarındadır insanın gerçeği. Bu yüzden, onu tanımak istediğinde söylediklerine değil, söylemediklerine kulak ver" (Cibran, 2005, s. 19). Kulak verme-

sek de olur. Onu her şey yapalım George Steiner gibi: Sessizlik "alternatifimiz"[3] olsun. El altında bulunsun. Sessizliği yüceltin. Ona sözün anlamını verin ve anlam deyin. Ona düşünceyi verin ve sonra düşünce deyin, sessizce kendini göstersin diye.

Sessizliği yüceltin; çünkü söz düştü. Bu düşüş nedeniyle "Kierkegaard'ın mümkün biricik tepkisi, 'sükûtun boşalımı' (*the catharsis of silence*)'dır. İnsanın bu gürültüleri susturması ve kendisini suskunluğa gömmesi. Sükût dışında hiçbir şey insana, hakikat doğanın yankıları arasındaki patikasını izlediği için, hakikatin sözünü yeniden işitmesine imkân vermez" (Ellul, 1998, s. 237). *Sessizliği Hakikate kadar yüceltiyoruz ki sessizlik bildiğimiz sözler olsun.*

Sekiz. Sessizliği yerin. Sessizliği yermeyi de yerlere kadar indirin. "Şamata mezarlara kadar indi" (Cioran, 2008, s. 141) ise suçlu kim? Sessizlik anlamsız, asap bozucu, yersiz vb. Sessizliğin yersizliği de sessizliğin yeri gibi yerli yerinde. Sessizliği yerin; yadsıyın ve değersizleştirin ki o acizliğin ifadesi olsun ve yine söz söze gelsin. Sessizliği bir susuş haline getirin, insanın sessizliğini "böyle oluyor" diyerek gösterin.

Dokuz. Sessizliği kullanın. "Dili tazelemek için insanlığın konuşmayı bırakması gerekirdi: İşaretlerden yararlanır ya da daha etkili bir biçimde sessizliğe başvururdu" (Cioran, 2008, s. 147). Sessizlik bu noktada dilden arındırmaz; ama dili arındırır, onu tazeler. Temizleyicidir, sözü kendine getirir. Söz kirlenmiştir bir kere ve söz bir fahişedir Cioran'a göre: "Kelime fuhuşu, onun aşağılıklaşmasının en görünür belirtisidir; artık ne el değmemiş bir sözcük vardır, ne de saf bir dillendirme; hatta anlamlandırılan şeyler de dahil, tekrarlana tekrarlana değer kaybeder her şey (...) neden her nesil yeni bir ağız öğrenmesin?" (Cioran, 2008, s. 147) Sessizlik kullanıldığında deriz ki; söz ağzını buldu bir kere ve her şey artık "yeni".

On. Kelime oyunu. *Om!*[4] Sessizliği icat edin. Adı bildiğimiz sessizlik olsun ve yepyeni dursun. Sessizliği başladığımız gibi bi-

3. Bkz. Steiner, 1990, s. 74.

4. "Om! (...) Çıkan bütün sesler onun sesidir." Bkz. *Upanishadlar*, 2008, s. 3.

tirin. Beckett İmge'sini[5] kurdu diye siz de sessizliği kurun ki eksikliği, yitirilmişliği ve bilgisi tam olsun. *Ve böylelikle sessizlik olmadığı gibi olsun.*

4.2. Sessizliği İncelemek ve Sessizliği Sahnelemek

Kendimi bir odaya yerleştirebilsem
bu sözcük avı son bulurdu.
(Beckett, 1997, s. 417)

Birinci Yazı.

Yazabilecek miydi? Kalemini büyük bir titizlikle hazırladı ama büyük bir titizliğin ne olduğundan haberi –bile– yoktu. İki odalı bir eylemdi yazısı. Aydınlık, pencere önüne kuruluvermiş bir masa ve sandalyeyle güne mıhlanmış mekânı, arada bir açtığı ve sıkıntıyla havalandırdığı penceresi –ki onu açmak sıkıntıyı dağıtmak içindi– her şeyiyle yazmadığını gösteriyordu. Yazmamıştı ve yazmıyordu, belki de yazamayacaktı, kim bilir? Gelecekte bir "belki"[6] olsa iyidir. İkinci oda nerede? Gıcır gıcır işleyen değil; gıcırdayan bir makineyle iniverecekti o masa ve o sandalye... Aşağıya aşağıya... Alet edevat ya da makine. Teknoloji umrunda bile değildi. Ama onun işlevi asansör olmak, aşağıya çekmek masayı ve sandalyeyi, hiç yukarı çıkmayacaknış gibi... Yazı da peşinden gelir mi, bilinmez ama bu oda ilkinin içine kurulmuştu. Yo(k) kurulmamıştı... Gömmüştü kendini. Aşağısı karanlık. Tahmin edilebileceği gibi. Gece yazmaları her yerde. Duvarlarda kalem oynatışın gölgeleri, yazdıkça bir kenara itilen sayfaların hışırtısı, kalemin hızı. Yazma hayali. Yazmamıştı ve yazmıyordu aslında. Öncekiler gibi. Ama yazabildiğinin hayalini barındırıyordu bu oda ve gelecekti. Gün geceye varır diye. Bir neden veriyordu isteksizliğine, istek diye. Bir heyecan duyuyordu. Yazmadığı cümlelerin hayalini kuruyor ve bir sayfayı daha nasıl doldurabildiğine şaşıyordu. Ve bu şaşkınlık uyandırdı onu.

5. Bkz. Beckett, 1989.
6. Bu ihtimal, Levinas'ın "Blanchot'nun yazınsal uzamının yegâne özgünlüğü" olarak işaretlediği belki ile *belki karıştırılabilir.* Krş. Levinas, 2011, s. 42, *n1.*

Ne açık pencere ne günün içine gömülü o gece vardı. Bir masa ve bir sandalye var mıydı peki? Şüphesiz. Birbirinin içine katlanan. Hani sandalyeyi yutan cinsten. Kendini kapatan. Bir büyük masa olan. Ortada yazı var mı yok mu diye kimsenin sormadığı an. İşte o an, sen yazar dedikleri ya da diyecekleri...

Söz burada kesildi...Yazıyorduk hani?!

İkinci Yazı.

Yazılabilir mi? Kalem büyük bir titizlikle hazırlanır ama büyük bir titizliğin ne olduğu bilinmez. İki odalı bir eylemde yazı, yazıyı bir parantez gibi içeri alıverir. Aydınlık, pencere önüne kuruluvermiş bir masa ve sandalyeyle güne mıhlanan mekân, arada bir açılan ve sıkıntıyla havalandırılan pencere –ki onu açmak sıkıntıyı dağıtmak içindir– her şeyiyle yazılmadığını gösteririr. Yazılmamıştır ve yazılmıyordur, belki de yazılamayacaktır. ~~Kimbilir? Gelecekte bir "belki" olsa iyidir.~~ İkinci oda nerededir? Gıcır gıcır işleyen değil; gıcırdayan bir makineyle iniveren o masa ve o sandalye... Aşağıya aşağıya... Alet edevat ya da makine. Teknoloji (burada) değil. İşlevi asansör olmak, masayı ve sandalyeyi aşağıya çekmektir. Yazılıvermese de bu oda ilkinin içine kurulmuştur, kurulmamıştır...Gömmüş (müdür) kendini(?) Aşağısı karanlıktır. ~~Tahmin edilebileceği gibi.~~ Gece yazmaları her yerdedir. Duvarlarda kalem oynatışın gölgeleri, yazdıkça bir kenara itilen sayfaların hışırtısı, kalemin hızı. Yazma hayali. Yazılmamıştır ve yazılmıyordur aslında. Öncekiler gibi. Ama yazabilmenin hayalini barındıran bu oda gelecektir. Gün geceye varır diye. Bir neden, isteksizlik ya da istek. Yazılmayan cümleler kurulur ve bir sayfanın daha doldurulmasının şaşkınlığı uyandırır. *Tabula Rasa.* Ne açık pencere ne günün içine gömülü o gece vardır. Bir masa ve bir sandalye var mıdır? Birbirinin içine katlanan? Sandalyeyi yutan cinsten? Kendini kapatan? Bir büyük masa olan? Ortada yazı var mı yok mu diye sorulmadığı an. İşte o an, ne yazar dedikleri ne de yazar diyecekleri...

Söz burada kesilir... Yazıldı mı şimdi?!

Üçüncü Yazı.

Yazı? Kalem sessizliğe hazırlanır ama sessizliğin ne olduğu bilinmez. İki odalı bir eylemde yazı mı olmalıdır? Aydınlık, pencere önüne kuruluvermiş bir masa ve sandalyenin imlediği mekân, arada bir açılan pencere –pencereye eklenen öznenin halletiruhiyesi ya da daha Türkçesiyle ruh hali– devrik cümleyle gösterir, yazısızlığı. Sessizlik; yerine geçebilecek bir –sızlıktır ya da değil. Yazı-sız-lık-ta yazı yok ama yazamayan var. İkinci oda var mı? Gıcır gıcır işleyen değil; gıcırdayan bir makineyle iniveren bir masa ve bir sandalye... Teknolojisi ifade edilemese de onun işlevi aşağıya çekmek masayı ve sandalyeyi... Yazı yine yoksa da bu oda ilkinin içine ne kuruldu ne kurulmadı. Gömüldü diye karanlık– ~~Gece yazmaları her yerde. Duvarlarda kalem oynatışın gölgeleri, yazdıkça bir kenara itilen sayfaların hışırtısı, kalemin hızı. Yazma hayali. Yazmamıştı ve yazmıyordu aslında. Öncekiler gibi.~~ Yazıyı bir ihtimal dahilinde tutar bu oda ve sayfalar dolusu yazılmayan cümleler şaşırtır. Bu farkındalık uyandırır. Bir masa ve bir sandalye. Ne diye yazılır? Birbirinin içine mi katlanmaz, sandalyeyi mi yutmaz, kendini mi kapatmaz... Bir büyük masa mı olmaz. Ortada yazı var mı yok mu diye sessizliğe sorulduğu an... İşte o andır, ne yazı ne sessizlik. Söz kesildi mi, sessizliğe yazıldı mı, belli değil.

Üç Yazı Üzerine

Bu noktada, yine Sibelius,
bilmecemsi ve ironik talimatıyla şöyle diyor:
"Beni doğru şekilde yanlış anlayın!"
(Barnes, 2011, s. 120).

Yazı üzerindelik, yazabilmeyi gerektirir. Yazılamayan, söz konusu değildir. Sözcükler her yazıda kısmen aynıdır. İkinci ve üçüncü yazı, birinci yazının çeşitlemeleri olarak okunabilir. Ancak ikinci yazı ve üçüncü yazı birinci yazıdan değildir. Kural koymak gerekirse, yazıların hiçbiri birbirini çağırmaz ya da bağlamaz. Hiçbiri bir diğeri için zorunlu değildir. Hiçbirinin okunması ve anlaşılması gerekmez. Yazı anlamı bir zor(unlu)luk

saymaz. Üç yazı arasındaki bağlantılar göz ardı edilebilir ya da bu bağlantıların altı çizilebilir. Yazıların ne anlattığına gelince, bu konuda da her şey söylenebilir. Yazı üzerindelik anlaşmayı garantilemez. Başka bir deyişle, yazı bir şey anlatmak için değildir.[7] Bu anlaşılmazlık sadece bildiğimiz sessizliğe mesela okurun yazılar karşısındaki sessizliğine çevrilebilir.

Birinci yazıdan bakmak, yazma eylemi üzerinde durur; eylemi yerleşim yeri haline getirir ve böylelikle onu yerleştirir. Yazmanın araç gereci bir kalem değil; bir masa ve bir sandalyedir. Teknolojiyi işin içine katmak Heidegger'e bir atıf olabilir de olmayabilir de.[8] Ne de olsa yazı asla bildiğimiz bir şey değildir. Bunu göstermek için anlaşılmaz diye yaftalanacak bir yazını gereklidir. Birinci yazının bütün sözcükleri onları okuduğumuz ilk anlamlarını taşıyabilir de taşımayabilir de. Geleceğin "belki"si bir de Nietzsche olabilir tabi bu yazarken hiç düşünülmemiş bir Nietzsche bulunmasıyla mümkündür. Yazmak yazmamaktır. Bir türlü yazamamaktır, sessizliği yazıya sığdırmaktır. Değildir. Nokta.

Yazı sözü keser ve yazı önemli; çünkü sessizliğin bir konu olarak işlenebileceği tek yer. Öte yandan yazarı hiç hesaba katmayan, yazılar arası geçişlilikte yazmaktan sessizliğe sıra gelmez. Yazma uğraşı sessizliği perdeler ve ne yazıldığı yazıdan belli olmaz. İkinci yazı bir seçenektir, okunmayabilir. Yazmamak kesindir peki bu konuda ne yapılabilir? Yazamamak değiştirilir. Yazı metaforlara çekilir, ne dediği belli olmasın diye. Bu konuda "söz sanatları" işin içine girer ve biz buna yazının sanatları demeyiz. İkinci yazı, birinci yazıdan kurtulmaz. Bir "eklenti"dir. Hep ilk yazıyı hatırlatır ve onu çağırır. Bir sonraki yazının hazırlığı bir öncesinin tekrarıdır. İkinci yazı önce yazıldı diye üçüncü yazının kökeni olamaz. Yazıdan önce gelen bir yazı değildir. Dolayısıyla ikinci yazıyı hiç yazılmamış kabul etmek gerekir.

7. Krş. Beckett, Blanchot.

8. Okura not: Teknolojinin en önemli düşünürlerinden Heidegger'in (Bkz. Cevizci, 2005) ismini çağırırken bunu "atıf olabilir de olmayabilir de" ifadesiyle gölgelemenin ve böylelikle Heidegger'e "gerçekten" atıf yapılmamasının nedeni buradaki "teknoloji"nin ne Heidegger'le ne de teknoloji sözcüğüyle bir ilgisinin bulunmasıdır. Ayrıca bkz. *Tuhaf Alan Sözlüğü*.

Üçüncü yazı sessizliğe karışır. İlk yazıyı iyice bozar. İkinci yazı da –ki bu yazı okunursa– cümlelere, yazılmamış kelimeleri ekleyerek ve böylelikle anlamı çarpıtarak değiştirir, ilk iki yazıdan ne kadar farklılaşırsa o yazılara o kadar benzer. Yazı gittikçe bozulur ve bozuldukça da bir yazıdaki çeşitlemeler, sessizlikle ne yapıldığını açıklar. Yazının açıklanamazlığı ya da "açıklama" adı altında başka bir yazı haline dönüşmesi söz konusudur. Yazı her şeyin yazılabileceği bir alan olunca sessizlik hakkında her şey söylenebilir hale gelir. Yazı, konusunu, sessizlikle ya da kendisiyle tüketir. Tuhaf Alan bu yazı(lar)da değildir.

Tuhaf Alan'ın yazımının bu yazıyla ya da yazılarla karşılaştırılmasına gelecek olursak, bu yazılardaki söz dağıtımı ve çeşitlemesi Tuhaf Alan'ı karşılamaz. Yazımı (yazı tarzını) bir kelime oyunu haline getirecek her şey Tuhaf Alan'dan –yazıdan– dışlanmıştır. Kelimenin oyuna getirilişini görmemek, Tuhaf Alan'ı okumamaya çıkar. Bu okumada ise sadece sessizliğe değil; okunaksızlığa da yer yoktur.

Sessizliği, incelemenin değili diye işaretleyen sessizliğin sahnelenmesi, yazımdan ve daha çok da yazım tarzı olarak adlandırdığımızdan geçmektedir. Yazı belirli kuralları bu hedefle dayatır. Sahneleme, her şey söylenebilir ve yazılabilir'den hareket etmez ne de olsa bunlar sözün alanına aittir. Sessizliğin yazılamayanı, sözün sessizliği ya da bildiğimiz sessizlik (üç isim de aynı isimdir) sahnelemenin dışındadır. Sahne, dışarıda kalarak anlaşılamayacak bir uzamı imlediği kadar sahnenin içerisine de herhangi bir göndermede bulunmayacaktır. Tuhaf Alan, "tuhaf bir alan" gibi değildir; o sadece *sessizliğe* yazmaktır. Bu nedenle bu alanı sözde ve yazıda gösterilecek bir yer gibi aramamak gerekir.

Yazı yazısını (kuralını) koyar. *Sessizliğe Yazmak Üzerine*'yle başlayan ve devam eden bütün bir bölüm yalnızca Tuhaf Alan'ın yazılamayanını göstermektedir ve bunun yine bildiğimiz yazılamayanla bir ilgisi yoktur. Tuhaf Alan'da sözcükler sözün sözcüklerine benzer ama yine de yer yer onlardan uzaklaşan bir haldedir. Buradaki yazılamayan da yalnızca iki şeyi gösterir: İlk olarak, bu yazılamayan biçimsel olarak incelemenin sınırlarını,

sahneleme diye, zorlamaktadır ve böylelikle "edebi" olarak yaftalanmaktan kurtulması zordur. İncelemenin değili öteden beri söz sanatıdır. Bu zorluğu Tuhaf Alan'nın değillemesi olarak öne sürmek de kolay değildir ama yazı yine de bütün edebiliğiyle bir incelemeyi göstermektedir. "Dilin yapıbozucusu" olarak işaretlenen edebiyat[9] ister "Blanchot'nun [ona] verdiği anlamlanma (*signification*) [gibi] *kendi başarısızlığına varıncaya kadar* her şeyi söyleyebilme gücünde olan bu felsefi söylemin –bu kapsayıcı söylemin– kendine güvenini tartışma konusu [yapsın]" (Levinas, 2011, s. 67) ister Blanchot'dan farklı bir şekilde anlamlandırılsın, edebiyatta söze dokunan, sözü değilleyen yeni bir söz söyleme potansiyeli hep olmuştur. Tuhaf Alan'ı edebiyata değdi diye yeni bir sözmüş gibi karşılamak, onu salt bir "edebi" tuhaflık alanı olarak görmekten daha "doğru" bir yanlış okumadır.

Yazılamayanın ikinci gösterdiği şey de sessizliğe yazmanın sessizliğin sahnelenmesinin bir açıklaması olarak kabul edilemeyeceğidir. Başka bir deyişle, sessizliğe yazmak, sessizliği sahnelemekten geçer; ancak o, bir sahneleme açıklaması değildir. Tuhaf Alan'ın yazı ve sahnesi, ikilemesi ya da üçlemesi, yazıda; yazılamayan ise yazmadadır. Yazı *ne*'yi; yazım da *nerede*'yi; *sessizlik* ise sadece *nasıl* sorusunu karşılamaktadır. O halde yazılamayanı yazıdan çıkarmak hem mümkündür hem de mümkün değildir. Mümkündür; çünkü yazı, sessizliğe yazmadan da *sessizlik*tedir. Mümkün değildir; çünkü sessizliğe yazmak yazıya ve söze rağmen sessizliğin nasıl yazıldığını göstermektedir. Sessizliği –bir sahneleme diye– "incelemenin" işlevlerini, yazılar arasına yerleştirmenin sonucunda parçalılığın o kendine özgü (ayrı) bütünlüğünün yitirilmesi mümkün görünmemektedir. Yazı, yazımdan ayrılmayı, bir tercih gibi sunduğu anda bu tercihin önüne aşılmaz bir engeli çıkarmaktadır. Yazıyı bölümler halinde çıkarmak –bildiğimiz anlamda– yazının susmasıdır.

9. Bkz. Levinas, 2011, s. 57.

4.3. Sessizliği Sahnelemenin Örneği Olarak Tuhaf Alan

Yokediş. Evet, elbette.
Ama yoktur.
(Tzara, 2004, s. 44)

Tuhaf Alan'ın sessizlikten sıyrılması sessizliği değiştirmez. Eski sessizlik, Tuhaf Alan'a göre bir isimlendirme olup, genel kabul gören bir tanım haline gelmez. Sessizliği incelememek yazıyı bildiğimiz anlamıyla dilsiz bırakır. Yazının ya da sözün susması da kabul edilir bir sessizlik değildir. Sessizlik de zaten genel geçer anlamıyla kabul görmez, söz dururken tuhafa kaçar.

Salıneleme bir kaçış çizgisi sunmadığı gibi sahneyi de sunmaz. Sahne Brook'da görülmediği haliyle *Boş Alan*'dır. Bu boş alanı metnin ya da yazının yüzeyinde buluruz. Bu alan kelimelerle doldurulacak bir alan olmadığı gibi Blanchot'nun ak yazısını da imlemez. Tuhaf Alan örneklendirilemeyen, sessizliğin karşısında olmayan bir konumdadır ya da bu konumdan yazmak dile değilse de yazıya kolaydır.

Yazı ve sahne aracılığıyla Barthes'a Barthes notları çıkartılır. Yazı "işçiliği"ni metne kazıyan Barthes'dır çünkü.[10] Yazının farklı bir söz ya da farklı bir yazı olmaktan başka bir seçeneği yoktur. Bu durum Tuhaf Alan'ın aşmaya çalıştığı ilk zorluktur. Yeni bir söz yine bir sözdür. Bu durumda sahne, sözleri dağıtma yoluna gider. Bu yol da düşünürlerin düşüncesinden geçen, o düşünürlere yaklaşılan her yerde bu yakınlığı inkâr edecek bir yöntemi benimser. Sessizlik asla Derrida'ya göre sessizlik; Blanchot'ya göre sessizlik ya da Beckett'in ya da Nietzsche'nin sessizliği değildir. Zaten her bir düşünürdeki sessizlik çoktan "eski" diye işaretlenmiştir.

4.4. İletişim ve Sessizlik

Tuhaf Alan iletişimde ve sessizlikte değildir. Sessizliğin iletişimdeki yeri söz(ün) konusu değildir; unutulmuştur. Bu yer-

10. Bkz. Barthes, 2007; Barthes, 2009.

sizlik, yine de sessizliği iletişime katar ya da unutulduğu sürece sessizlik iletişimdedir. Unutmayı, Blanchot'nun "gizli yetenek" (2007, s. 120) olarak tanımladığı unutuşla karıştırmamak gerekir. Blanchot'dan çekip alınacak "unutuşun ilerlediği yönde yazmak"; "bir sözcüğü unutmak, bu sözcükte bütün sözcükleri unutmak"; "unutmanın soluk alıp verdiği yer, hafiza" (Blanchot, 2007, s. 120) sözleri iletişimin imlemediği bir unutuşa yer açar. Sessizlik çağrışımları gerektirmeyecek bir anlamda hiçbir başka sözcüğü ima etmeyerek unutulur. İletişimde bir sözcük bile sessizliği imlemeye yeter.

Sessizlik unutuşta ya da iletişimde bir es halinde, bir anlam halinde, sözün sonu ya da başlangıcı olarak her an söze dökülecek bir hazırlılıkta bekler. Buradaki bekleyiş de Tuhaf Alan dışı bir bekleyişi ima eder. Unutuş, Blanchot'nun unutuşu olmamak kaydıyla yazı ile sessizliği birbirine katmakta açığa çıkar. Sözün karşısındaki yazı, konuşmayan söz diye sessizliktir. Ancak yazının sözün karşısındaki sessizliği; sessizliği yazıya dahil etmemekle ilişkilidir. Yazmak sessiz olabilir; ama yazı tek başına sessizliği vermez (sessizlik değildir). Yazının ve sessizliğin söze eklenmesi birinin diğerini sessizleştirmesiyle mümkündür. Sözün dışında "sessiz yazı" değil; yazı bulunur.

İletişim ve sessizlik birbirinin yerine geçer, birbirinin eklentisidir. Yine de ne iletişim ne sessizlik ne değil ne sözcüklerin virgülle dizilişi ne de virgülü ortadan kaldırmak söz konusudur. Bu sergileme ya da kısmen sergilemede iletişim ile sessizlik ne var ne yok bile demek değildir.

4.5. Sessizlik

Birinci bölüm.

Deleuze, sessizce geçilen...

Sessizliğin ne'liği yok.

Beckett süreduruyor...

İletişim. Bir İleri Bir Geri...

Ve devam ediyor

Hitit yazısı, Beckett'in yöntemi...

İnceleme

Labirent: Nerede olduğu belli değil.

İkinci Bölüm, Tuhaf Alan, sonra yazılan

Sessizlik

Sahneleme.

İkinci Bölümün Üçüncü Kısmı, önce yazılan...

Bir Ayrıntı

Tuhaf Alan

Çok fazla sessizlik dememek için

Sessizliğin Görselliği gözle görülür tek şeydir resimler...

Tuhaf Alan

Ne tuhaf ne de alan.

Différance gibi

De değil gibi.

Blanchot: *Eski Sessizlik*

Maurice Blanchot Düşüncesi (yok)

Derrida: Sessizliğin dağıldığı yer

Derrida (...) demedi.

Filozof Alan

Bekleyiş *Sessizlik* değil

Gizleyiş *Sessizlik* değil

Belirsizlik *Sessizlik* değil

Yine de
Bildiğimiz sessizlik
Değil
Bilmediğimiz sessizlik
ya da
Sessizlik
Tuhaf Alan
Yazı(m)
Yazmak, yazı değil.
Boşluk
İletişim ve Sessizlik
Yazılmayı bekliyor
Karşıt değil
Sessizliğin görselliği
(...)
Sessizliğin sessizliğe benzer sözcükleri: Yazılamayan.
Nietzsche.
Yazının sonu.
Konuşan İnsan
Karşılıklı Konuşan İnsana karşı.
Okuma stratejisi
Yok.
Yazma Stratejisi
Son Bölüm

Yazıldı mı şimdi?
Sessizliği değil; sessizliğe yazmak.
Sessizlik yerli yerinde duruyor...
Yazmak değiştirmedi.
Sessizlik bildiğimiz sessizlik
Tuhaf Alan
Tuhaf Alan diye
Yazıldığı sürece yok.

M.C. Escher, yukarı inen merdivenler

Aşağı çıkan merdivenler

Tersine çevirmenin alegorisi,

Karnaval (Bakhtin olmayan)

Bir çeşit Zen

ve Tuhaf alan yazılmış değil.

Yazıya hazırlık yazmaz.

Bu, sözün öncesine yerleşen sessizlik gibi değil mi?

Yazı reddeder.

Söze gelen bir sözcük,

yazıya yerleşen bir sözcük.

Sözcüklerden cümlelere geçiş...

Yazı yazıyı çağırır.

Yazı gizler, bekler, belirsizdir,

Sessizlik gibidir.

Yazı da sessizlik de *eskidi*. Tuhaf Alan

Sözün değil; sessizliğin yazılamayanı...

Bir

İki

Üç...

Ve

Bütün sözler sessizlikten ayrıldı.

Tuhaf Alan, sessizlik nedir ve sessizlik ne değildir diye sormadan sessizlik ile iletişim üzerine bir sahneleme denemesidir. *Sessizlik* olarak italik halde de gösterilen bu alanda sessizliğin incelenmesi söz konusu değildir. Çalışmada yer verilen sessizlik incelemelerinin temel sorunu; sessizliği tanımlama sorunu çerçevesinde bir çeşit söz gibi ele almalarıdır. Bu doğrultuda sessizlik, varlık ya da yoklukla sözleştirilmiştir.

Sessizliği sözden ayırmak susmak değildir. Konuşulmayan her şeyin söze dökülmesi ve konuşturulması mümkündür. Dolayısıyla sessizlik yoktur demek bile sessizlik vardır demekten farksızdır. Bu ikili karşıtlık çerçevesinde sessizlik incelendiğinde, kavramın tanımlanamazlığı daha da vurgulanarak sessizlik ne var ne yok ya da hem var hem yok haline dönüştürülmüştür. Sessizliği farklı perspektiflerde incelediği söylenen çalışmaların sessizliği yinelenen örneklerle anlatmaya çalışmaları da dikkate değerdir. Ancak bu çalışmada Derrida'nın différance'ı tanımlarken kullandığı "ne kavram ne sözcük" olma haline denk düşen bir biçimde sessizlik ne kavram ne de sözcüktür. Yine de bu, sessizlik, différance'tır demek değildir. Sessizlik incelemelerinde karşımıza çıkan sessizlik, bildiğimiz sessizlik ya da *Eski Sessizlik* diye işaretlendiğinde Tuhaf Alan bu sessizliklerin karşıtı da değildir. Başka bir deyişle sessizlik, sessizlik ya da sessizlik değil "bile" değildir.

Çalışmanın yaklaşımı sessizliği sahnelemektir. Bu da yazı alanını tiyatro sahnesi gibi düşünmek anlamına gelmez. Sessizliği sahnelemek, sessizliğe yazmak ve çalışmada belirtildiği halde –i'nin yerine –e'nin geçmesidir ki bu da sadece bir harf değişikliği değildir. Sessizliğin sahnelenmesi, bir hazırlık ve sahneleme sonrası olarak yazılmıştır. Hazırlık, sessizliğe yazmanın taslakları olarak düşünüldüğü için yazı Nietzsche'nin parçalı yazı'sına da atıfta bulunarak parçalı bir biçimde ele alınmıştır. Sessizlik, yazılar arasında ve yazılardan çekip alınan yazılarla sahnelenmeye çalışılmıştır. Metnin bu kurgusu, yazım dediğimiz bir yazma tarzını da sergilemeye yaramaktadır. Yazım okumanın değil; ya-

zının tarafındadır. Böylelikle sahneleme de yazıyla birlikte sahneleme haline gelir.

Metni sessizliğe yazmanın yeri haline getiren de Foucault'nun Deleuze hakkında yazdığı *Theatrum Philosophicum*'daki "yeni bir düşünce mümkündür; düşünce, yeniden, mümkündür" (2004c, s. 229) cümlesine nasıl sorusunu sormak olmuştur. Bu da Deleuze'ün olaylar felsefesini, Foucault'nun düşüncesini ya da metinde sessizliğin ikilemesi olarak geçen Blanchot ve Derrida'yı izlemek anlamına gelmemektedir. Sessizlikle açığa çıkan yazı, bütün göndermelere bir es vererek ve onlara değil'i ekleyerek yazılmıştır.

Dolayısıyla metinde ne Blanchot'ya göre sessizlik ne Derrida'ya göre sessizlik ne Beckett'in sessizliği ne de Nietzsche'nin sessizliği vardır. Yine de bu isimler yazı ve felsefe arası geçişlilikte sessizliğe yazmaya aracılık etmişlerdir. Sessizlik onu en çok insanın sessizliği ya da susma olarak düşündüğümüz için iletişimde söz konusu değil gibidir. Ancak bu söz edilmezlik yanıltıcıdır. İletişim, iletişim dışı bir şey bırakmayarak; sessizliği de "niyet taşıdığı sürece" sözün eklentisi haline getirmiştir. Bu durum söz ve yazı arasındaki karşıtlığı ve karşılıklılığı yapısöküme uğratan Derrida'nın yazı felsefesine de geçmeyi sağlamıştır. Yazı sözün tehlikeli eklentisi ise sessizlik de söz ve yazının "tehlikeli eklentisi"dir.

İletişim, Derrida'dan geçen bir karar verilemezlikte sessizliğe yazmaya açılan bir alandır. Sessizlik incelemelerinden ayrıldığı yerde sahneleme, sessizliğe yeniden başlama olarak düşünülmemektedir. Sessizliğe yazmanın en önemli özelliğini sessizliğe bir türlü başlayamamak ve her türlü dizgenin dışında bir rastgelelik oluşturur. Böyle bir yazı denemesi sessizliğin gerçekte ne olduğunu açığa çıkarmak için "eşyanın kendisine dönmeyi" salık veren ve bir öznellik düşüncesi vaat eden fenomenolojiden ayrılmaktadır. Yine de fenomenoloji, çalışmanın yazı gereği yanlış okunmayı da içermesinden dolayı bir geri adım olarak metinde yer yer göndermede bulunulan bir alandır. Ancak unutulmaması gereken nokta şudur: Bu yazım, sessizliğin fenomenolojik bir incelemesi değildir.

"Fenomenoloji sessizlikte başlar"[11] sessizliğe yazmak ise sessizlikte başlamaz. *Sessizlik*, dil ile düşünce arasında kavramsallaştırılmaz. Bu çalışmanın konusu gibi düşünülecek bir sessizlik yoktur ki bu da sessizlik yoktur demek değildir. *Sessizliğin* bekleyiş, belirsizlik ve gizleyiş halindeki bildiğimiz sessizliği dağıttığı yer, sadece bir taslaktır. Sessizliğe yazmak, düşünülmeyeni düşünmek, yazılmayanı yazmak, söylenmeyeni söylemek değildir; çünkü o sadece değildir ve bu da bir tanım –bile– değildir.

Sessizlik yazımı, Deleuze'ün Beckett karakterleri için söylediği "dışarıya çıkmaya kalkışmakla" değil –ki bu; ancak yazımın geri adımı olarak nitelendirilebilir– dışarıdan da dışarıya çıkmaya kalkışmakla ifade edilebilir. Kelimenin oyununa gelmeden denilebilir ki *sessizlik*, sözün benzetme tuhaflığının karşısında bile değildir; Tuhaf Alan(da)dır.

Sahne herhangi bir yer değildir, tiyatro sahnesi hiç değildir yine de boş alan'dır.[12] Sahneyi yersizleştirmek onu gereksizleştirmektir ve bunun için de Tuhaf Alan'ın sahnelemenin örneği olarak ilk yazıma geldiği anda sessizlikle doğrudan ilgisi olmayan ve mekânı dille ilişkisi çerçevesinde düşünen metinlere geçilmiştir. Böylelikle sahne ile iletişim kuran yazı; uyumsuz bir başlangıcı imler. *Sessizlik,* bir türlü başlamayan yerdedir.

Varlığa sürüklenen dil ve mekân arasındaki ilişki sessizliğin nasıl sahnelenmediğini somutlaştırması bakımından önemlidir. Tuhaf Alan'ın bile sahnelemenin hazırlığında, başlayamamanın bütün acemiliğiyle bir değili vardır. Dil ve mekân, dil ve düşünce tartışmasıyla iletişimde bir kez daha yinelenir. "Dilin ötekisinin aranması" Derrida'nın deyişiyle, "bir sözmerkezcilik eleştirisi" ise;[13] "Derrida" sanki bir nevi sessizliktir. Benzetme, üzerinde çok fazla düşünülmemiş bir benzetmedir. Tuhaf Alan, dilin ötekisi değildir yine de dilin ötekilerini, örneğin Derrida'yı ve örneğin Beckett'i; yazılarının değil'iyle sürekli yineler.

Sessizlik yazımının sessizliğe yazmak diye öznesiz oluşu ne anlaşılır ne de anlaşılmazdır. Yazım, örneklediği yazınla benzeş-

11. Bkz. Spiegelberg, 1982, s. 693.
12. Krş. Brook, 1990.
13. Bkz. EE, s. 22.

tiği her yerde değil'i sahneleme diye dayatır. Tuhaf Alan; ne yazıdan ne sözden geçer yine de yazım(da)dır. Yazı böylelikle hem bağlantı anlamında iletişim hem de bir ayrımdır. Yazım sadece ne içerde ne dışarda ama dışarının da dışındadır.

Tuhaf Alan'ın sessizlik ile iletişim üzerine bir sahneleme denemesi haline gelişinin örneklendiği yer iletişim(de)dir. "Derrida" da "iletişim" alanı gibi boş bir alan haline getirilmiş bir yazma denemesidir. Metnin dışında kalan tek yer de bilmediğimiz sahnedir. Bu sahnelemeyi bir deneme haline getirmek, Antonin Artaud'yla başlamaktadır. Yazı ve sahne Artaud'nun yazısını yarıda kesmekle onu sahnelemenin ve'si haline getirmektedir. Bu sadece Artaud'yla örneklenen değil; yer yer yazım gerektirdikçe Beckett'e uyarlanan ve kısmen sergilenen bir denemedir. Bu yazım, en çok metinlerden cümleleri rastgele çekip almaya karşı felsefesiyle direnen bir Beckett-değil-Derrida'ya aykırıdır. Brook'un Artaud için söylediği "Artaud'yu uyguladığınızda Artaud'ya ihanet edersiniz" (1990, s. 67) sözü, Derek Attridge'in *Edebiyat Edimleri* için yazdığı sunuş yazısını okuduktan sonra Derrida için de söylenebilir hale gelmektedir.[14] Başka bir deyişle, Derrida'yı uyguladığınızda da Derrida'ya ihanet edersiniz. Bu bakış açısı okumalarla ve mevcut Derrida bilgisiyle yazı sınırlandırılsaydı isabetli olurdu. Sorun, Derrida'yı sessizlik yazınına uygulamak değildir. Bu ancak Tuhaf Alan'ın yanlış okunması olabilir. Sessizlikte Derrida karar verilemezliği, Derrida üzerine söz söylemek değil; ama "Derrida" nın yazım üzerinde sürekli ertelenmesidir.

Sessizliğe yazmak, sahnelemenin hazırlığı ve sonrasıyla iki bölüm halinde tasarlanmış olup her bölümün kendi içinde değişen bir sahnelemesi söz konusudur. Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*'nden alıntılarla ve Derrida ile Deleuze'ün ve Blanchot'nun Artaud üzerine yazdıklarıyla çerçevelendirilir. Bu aynı zamanda Derrida değiliyle sahnelemeye geçecek Deleuze'ün, sessizlik yazımının hazırlığına dahil edilmesidir. Kısaca parçalar, birbi-

14. Bkz. Attridge, 2010, s. 1-32.

rinden ne kadar ayrıysa o kadar birbirine yakındır. Artaud'nun Artaud'dan uzaklaşmak için kullanılması diğer düşünürler sahnelemeye konu edildikçe yinelenen bir yöntem haline gelir. Yazımdaki Artaud, sadece Artaud'yla ya da Artaud üzerine yorumlarla sınırlı kalmaz.

Artaud'nun şizofrenisi ya da "yüzeyin çatlak olması" (LS, s. 86); Barthes'ın yüzeydeki çatlağına –yazıya– bağlanır.[15] Yazıdan yazıya taşan bağlantılar, her şeyi söylemek ile hiçbir şey söylememek arasında bir gidip gelme değildir. Tuhaf Alan'da ya da *sessizlik*te yazım dahilinde okurun itirazlarına da yer verilmiştir. Bu itiraz sesini özellikle sessizliğin ikilemesinde yükseltir.

Okurun itirazı gibi sessizlik yazımına eklenen bir başka değil de –ki bu değil; *sessizlik*teki "değil" değildir– tekinsiz ve ucube ile sessizlik yazımının öznesizliğini birbirine benzetmedir. Tuhaf Alan sessizliğin ne benzerliği ne de farklılığı diye bu benzetmeyi de ancak söz etmeden yinelemiştir. Hem tekinsiz hem de ucube demek, Tuhaf Alan'ı tuhaflığa indirgemektir ki sözcük ne tuhaftır ne de alan.

Tuhaf Alan'ın tanım olmayan ve değille, sessizlikle, différance'ı çağrıştıran ne sözcük ne kavram'ı en çok Derrida'nın *différance*'ı[16] değildir. Différance'ın différance'e benzerliği yazıyı, yazımı aşan bir biçimde zorlamaya benzeyebilir. Bu ayrımla "Derrida bu değil"e gelmeyen ve Derrida'nın "içerden yazısı"nı kesin bir çizgide takip etmeyen "Derrida" Tuhaf Alan'ın izini, iletişimde aramanın imkânını da sunmuştur. Böylelikle Tuhaf Alan değil diye iletişim, *değille*sahneyi gösterdiğimiz yer haline gelmiştir.

Sessizliğin üçlemesi ya da bekleyiş, gizleyiş ve belirsizlik; başlıklarda iki nokta üst üsteyle sözcüklere ayrılmaktadır. Bu gösterimi her sözcüğün bir diğerinin açıklaması gibi okunabilme tehlikesini taşımaktadır. Yazımdaki ne bir açıklama ne de açıklama değildir. Yine de taslak, hâlâ sessizliği bir şeyin değil'i diye yazmanın üzerinde durmayı ve bu değillemeden uzaklaşıldığı gibi ona geri dönmeyi karşılamaktadır. Sessizliğin ne ikilemesi ne de üçlemesi Tuhaf Alan(da)dır.

15. Bkz. Barthes, 2007, s. 54.
16. Bkz. D, s. 49.

Samuel Beckett ve Friedrich Nietzsche'den blok paragraflar ya da kısa cümleler halinde yapılan alıntılar, sessizliği cümlelere gömmek anlamına gelmez. Escher'in söz edildiği yerde değil de yazımda başka yazılara değinilirken çizimlerinin gösterilmesi gibi Beckett ve Nietzsche de Tuhaf Alan'ı bütün örneklerin yazılmadıkları yere taşımayı sağlar. Bu yer değişikliği de yazımdır. Sessizlikte yinelemek gerekirse, sessizliğe benzer bütün sözcükler benzersiz sözcüklerdir.

Sessizliği yazıyla düşünmenin, sessizliği yazıya yerleştirmekten farklı olduğu yazımda vurgulanmıştır. Sessizlik yazıda ve sözde değil derken, sessizlik yazı değildir ya da sessizlik söz değildir yazılmamıştır. Yine sessizliği sözden uzak, yazıya yakın kılmak da ancak eski sessizliğe katılabilir. Sessizlik ne eski sessizliktir ne de o değil diye yeni bir sessizliktir.

Yazımın edebiyat ve sanatla kurduğu belli belirsiz bağlantıların yanında iletişim ve felsefenin, iletişim bölümünde de dile getirildiği gibi, benzerlik ve karşıtlık ilişkisiyle tıpkı (eski) sessizliğin iletişimle kurduğu benzerlik ve karşıtlık ilişkisi gibi, söz söyleten haline dikkat çekilmiştir. Bu da Tuhaf Alanı felsefe ve iletişimle ilişkilendirme çabası değildir. *Sessizlik*, her şeyin söylendiği, yazıldığı düşünüldüğü bir alan değildir. Öyle olsaydı "fazla kolay ve fazla zor" diye tanımlanan Beckett başlı başına sessizlik yazımı olurdu.

Sahneleme bir denemedir. Sessizliğin yazılamayanı, sözün sessizliği ya da bildiğimiz sessizlik (üçü de aynı ismidir) sahnelemenin dışındadır. Yazılmış olan metin burada söz edilen metin değildir. Sonuç da –kısmen– sergilemedir. Yinelemek gerekirse, sessizlik ile iletişim üzerine bir sahneleme denemesi, bir şeyin değili değil; sadece "değil"dir. Cummings'e benzemez bir atıfla, Nokta.

Tuhaf Alan Sözlüğü

-BAŞLADI-

Artaud	1. Antonin Artaud (1896-1948) ile bir (Artaud) değil'i yazmak 2. Yazıyı yarıda kesmek 3. (Tuhaf Alan'da) Artaud'nun *vahşet*ini boşa çıkarmak.
Atıf	1. Tuhaf Alan'da "atıf" diye geçmeyen sözcük 2. *Türkçe Sözlüğün* aksine yönelt-me, çevir-me; gönder-me. 3. Metnin sonu. (Bkz. *Cummings'e benzemez bir atıfla*)
Alıntı	1. Bağlaç 2. Alıntıyla gösterilen herhangi bir yazının reddi. 3. Tuhaf Alan'ın kurgusu.
Blanchot	1. Maurice Blanchot (1907-2003) 2. Maurice Blanchot ile Maurice Blanchot Değil 3. *İki*leyen *Bir*leşme: Maurice Blanchot Düşüncesi, Maurice Blanchot'nun Düşüncesi (ile bir) değil (i)ki !..
Beckett	1. Samuel Beckett (1906-1989) ya da Tuhaf Alan'da geçmediği halde sessizlik. 2. Tuhaf Alan'da geçmediği yerde bulunan söz. 3. Tuhaf Alan'da Derrida'nın yazılamayanı. (Bkz. *yazılamayan*)
Belirsizlik	1. Eski Sessizlik (Bkz. Escher'in Üç Küre'si) 2. Gizleyiş ve Bekleyiş dışında sessizliğe taslak halinde kaçan kelime 3. Maskesi M.C. Escher.
Bekleyiş	1. Eski Sessizlik (Bkz. Escher'in Üç Küre'si) 2. Belirsizlik ve Gizleyiş dışında sessizliğe taslak halinde kaçan kelime 3. Maskesi *Karanlık Thomas*.
Bir, İki, Üç (...)	1. Bildiğimiz anlamda Sessizlik Oyunu 2. *Eski Sessizlik* 3. Üç noktaya doğru devamı eden bir süreklilik.
Boş Alan	1. Peter Brook'un tiyatro üzerine bir kitabı ve kuramı. 2. Sessizliğin Görselliği (Brook'un ifade etmediği bir halde) 3. Sessizlik sanrısı.
Cummmings	1. E. E. Cummings (1894-1963) 2. Tuhaf Alan'ı *sonlandıracak* virgül (es). 3. Sessizliği "duyumsanabilir" olarak kayda geçirdiği diye *Eski Sessizlik*'tir.

Dada(izm)	1. Tuhaf Alan'da elbette yoktur. (Krş. "Yokediş. Evet, elbette. Ama yoktur" diyen Tzara) 2. Dada'yı Tuhaf Alan sanmak (Okumanın yanılgısı). 3. Sessizlikte Tuhaf Alan'a sardırılan bir metafor. (Yazmanın Espirisi)
Derrida	1. Jacques Derrida (1930-2004) 2. Jacques Derrida('nın düşüncesi) değil. 3. *Derrida Sözlüğü'yle*, yazılamayanla, karar-verilemezlikle Derrida'yı (filozofu) yapıbozumuna uğratan sözcük.
Deleuze	1. Gilles Deleuze (1925-1995) 2. Sessizlikte es geçilen düşünce. 3. Yazıdaki yazı kayması (Bir benzetme: demiryolundaki makasçının İşini yapmak: Deleuze'ün düşüncesini (makasları) açıp kapayarak yazıya "yol vermek").
Değil	1. Tuhaf Alan'ı bir sözcüğe indirgemek. 2. Her türlü değillemenin inkârı. 3. Kelime oyunu değil; kelimeyi oyuna getirmek *bile değil*.
Diğerleri	1. Tuhaf Alan'dan geçenler; Gonçarov'un *Oblomov*'u, Wittgenstein, Rimbaud vb. 2. İlgisizlere yakın, metne uzak olan bütün alıntılar. (Bkz. İlgisizler) 3. Diğerleri "diğerleri" diye Tuhaf Alan'da yer almazlar.
Différance	1. Derrida'nın "ne sözcük ne kavram" diye adlandırdığı "kavram"ı 2. Tuhaf Alan'ı Derrida'dan "ayırma" yeri 3. Uyumsuz bir benzetme. (Bkz. Metinde *Différance gibi de değil gibi*.)
Edebiyat	1. Tuhaf Alan sığınağı. 2. Yürüdüğü kadarıyla tökezleyebilen yazı. (Krş. Sanders'daki "tökezleme") 3. Deleuzeyen ve Deleuzeyen olmayan biçimlerde kaçış çizgisi. (Krş. Deleuze'ün *kaçış çizgisi*.)
Escher	1. M.C. Escher (1898-1984) 2. Tersine çevirmenin görselliği. 3. Sessizlikte söz edilmediği yere çıkan imge.
Foucault	1. Michel Foucault (1926-1984) 2. Sessizlik için bir arşiv(ci) 3. *Eski Sessizlik*te benzerliğin işaretlendiği yer/alan/uzam.
Felaket	1. Blanchot'dan çekip alınan sözcük. 2. Sessizlikte Blanchot Felaketi ya da ne'yin felaketi, bildiğimiz sessizliği. 3. Felaketi seslendirmek.
Fenomenoloji	1. (Eski) sessizliğin " kendisine!" (Krş. Fenomenolojinin "eşyanın kendisine!" vurgusu) 2. Sessizliğin *sessizlik*ten ayrılması 3. Tuhaf Alan değil.

Filozof Alan	1. *Sessizlik*te geçen bir kelime. 2. "Filozof"u yazıda yer(siz) leştirme 3. Yasak: (Bildiğimiz) filozoflar Filozof Alan'a alınmazlar.
Gramatoloji	1. Derrida'ya başlangıç ya da Derrida'nın Tuhaf Alan'da başladığı yer. 2. Sözlüğe (Derrida'ya) kaçış. 3. "Burası Tuhaf Alan yeri değil" demek.
Gizleyiş	1. Eski Sessizlik. (Bkz. Escher'in Üç Küre'si) 2. Belirsizlik ve Bekleyiş dışında sessizliğe taslak halinde kaçan kelime. 3. Maskesi Nietzsche-Beckett.
Heidegger	1. Martin Heidegger (1889-1976). 2. Heidegger'in varlığının, zamanının, teknolojisinin kısaca düşüncesinin unutuluşu. 3. Heidegger'i "yazıdaki bir Heidegger Değil" haline getirmek.
İle	1. Ve'den ayrılmak. 2. Düğüm (ve) çözüm. 3. Tuhaf Alan'ı kurcalama.
İletişim	1. Tuhaf Alan Sahnesi. 2. Başlıkta yer değiştirmece: Sessizlik ile Tuhaf Alan Üzerine Bir Sahneleme vb. 3. Deneme (,) denemez (...) bile (.)
İkileme	1. *Sessizlik*, sessizlikten uzaklaşır diye ikiler (Türkçe'deki "ikile"meye gönderme.) 2. Sadece uzaklaşma da değildir (İlk anlamının tersine). 3. Sessizliğin, sessizlik karşıtı değil diye, yinelenmesidir. Tuhaf Alan cümlesiyle *sessizlik; uzaklaşmadan*, çoğalmaksızın geçer. (Bkz. *Sessizliğin İkilemesi*.)
İlgisizler ya da Debord, Husymans, Heidegger vd.	1. Tuhaf Alan'da "ilgisizler" adıyla yer almasa da *yazının* birsonucudur. 2. İlgisizler çeşitlidir. Örneğin, Debord'un "Gösteri Toplum"u, göndermede bulunulan bir göndermemedir. Huysmans'ın "Tersine"si kitaba değil; kitabın ismine –okurun ekleyeceği bütün çağrışımlarla birlikte– bir göndermedir. Heidegger'e göndermeler, ne okumayı ne de yazmayı Heidegger'in düşüncesine yöneltir. Ve diğerlerine Galeano (Bkz. *Yürüyen Kelimeler*) ile okurların Tuhaf Alan'a göndermeleri eklidir. İlgisizler, metinde bulundukları yerin yabancısıdır. 3. İlgisizler, Tuhaf Alan'ı okumayı / okumayakaçırma çizgileridir.

İnceleme	1. Sahneleme karşıtı değildir. 2. *Yazını* atlayan okuma. 3. Bildiğimiz sessizliğin yazılma biçimi.
Kaçış Çizgisi	1. Deleuze'ün kavramı (Deleuze'ü kavramak). (Bkz. ATP) 2.Deleuze'den kaçmak. 3. Kaçış ve çizgi.
Karanlık Thomas	1. Blanchot'nun *Karanlık Thomas*'ı (Blanchot'nun *Karanlıkta Kalması*). 2. Bekleyişe ayrılan yer, acemice *sessizlik* denemesi. 3. İkili karşıtlıkların *Eski Sessizlik*le işaretlenmesi.
Karar verilemezlik	1. Derrida'nın karar verilemezliği değildir. 2. Sessizlikte Derrida karar verilemezliğidir. 3. Derrida'yı metinde sürekli erteleyen kelime, Derrida'nın düşüncesinden ayrılma yeri.
Konuşan İnsan	1. Sessizlikte bir taslak. 2. Susma değil, ağızsızlık. 3. Bir imgeyle görünür haldedir.
Nietzsche	1. "Nietzsche değil" değildir. 2. Tuhaf Alan'da şimdiye kadar nasıl biliniyorsa öylesine filozoftur. 3. Nietzsche'den Nietzsche'nin (1844-1900) çekilmesi. Özetle, Nietzschevari çelişki (mi?)
Nokta	1. Noktalama işaretidir. 2. E. E. Cummings'i imlemek 3. *Eski Sessizlik*.
Okuma	1.Yazı dışılık. 2. Nietzsche'nin –okuma karşıtı– uyarısı 3. Tuhaf Alan'a inceleme diye, sessizlikten bakmaya çalışmanın adı. (Bkz. Üç Yazı ve Üç Yazı Üzerine)
Ölüm	1. Ölüme ölümle yaz(ıl)ma (Bkz. *Maurice Blanchot*) 2. *Sessizlik* değil. 3. *Eski Sessizlik*.
Öleyazmak	1. Maurice Blanchot Düşüncesi 2. Blanchot'nun ölüm ve yazı hakkında söylediklerine "çelme takmak", Blanchot Düşüncesi'ni Blanchot'nun Düşüncesi'nden ayırma yerini karanlıkta bırakmak. 3. Öylece yazmak (sürekli, ne Blanchot'ya ne de bir başkasına –benzersizce– yazma hali).
Parça	1. "Parçalı yazı"lara yaklaşma ve onlardan bir parça uzaklaşma. 2. Tuhaf Alan'ın okumaya göre ilk görünümü. 3. Tuhaf Alan'ı yanlış okuma.
Quad	1. Samuel Beckett'in eseri. 2. Tuhaf Alan'da iletişimi be(c)k(ett)letmek. 3. Derrida'nın hiç söz edilemedi diye tutulan yası.
Rastgelelik	1. Tuhaf Alan yazımı. 2. Benzerlerine benzemezlik. 3. Çalakalem yazmak değildir.

Resim	1.Yazıda gösteril(e)meyen. 2. İmgeden kaçırılan. 3. *Boş Alan*'ı Brook'tan kaçıran kelime.
Sahne Arkası	1. Sahneden sonrası. 2. Okunamayan ama yazılan. 3. Bildiğimiz sahne arkası değildir.
Sahneleme	1. İnceleme karşıtı değildir. 2. Tuhaf Alan yöntemidir. 3. Ne tiyatrodaki ne de felsefedeki sahnelemelere benzer.
Soru	1. *Sessizlik*te yürümek. 2. Ne'den ayrılmak. 3. Nasıl'a geçmek.
Sessizleşen Söz	1. Az konuşmak. 2. Susmak. 3. Anlamı yitirmek.
Sessizliğin İkilemesi	1. Sessizliğin Blanchot ve Derrida'yla ikilemesi, *sessizlik*te Blanchot ve Derrida'dan ayrılmaktır. 2. Blanchot'yu *Blanchot ile* Derrida'yı da *Derrida ile* değillemek. (İkileme, Tuhaf Alan'da ne Blanchot'nun düşüncesi ne de Derrida'daki ikilemedir.) 3. Blanchot ile Derrida'yı sessizlikte yersizleştirmek. (Eski Sessizlikle ifade etmek gerekirse ikileme Blanchot ile Derrida'yı metin üzerinde sessizleştirmektir.)
Sessizlik	1. Bildiğimiz sessizlik. 2. Eski Sessizlik. 3. *Sessizlik* değildir.
Sessizlik (italik halde)	1. Tuhaf Alan. 2. Eski sessizliğin karşısında yeni bir sessizlik değildir. 3. Sessizliği değil; sessizliğe yazmak.
Söz	1. (Bildiğimiz) Sessizlik. 2. Bildiğimiz söz. 3. Tuhaf Alan değil.
Sözleşen Sessizlik	1. Sessizliği bilmek. 2. Anlamsızlık 3. Sessizliğe ağız aramak ve sessizliğe ağız bulmak.
Tarih	1. İletişim, felsefe, edebiyat, sanat vb alanları birleştiren bir okumaya aittir. 2. Yazımın dışında kalan kelimedir. 3. Sessizlikte es geçilen zaman değil, es geçilen uzamdır.
Tiyatro	1. *Eski Sessizliğe* de kaçabilen bir uzam. 2. Tiyatro değil. 3. Tuhaf Alan işareti.
Tuhaf Alan	1. *Sessizlik (italik halde).* 2. Ne tuhaf ne de alan. 3. Sessizliğe yazmak.
Tuhaf Alan Sözlüğü	1. Tuhaf Alan hatası. 2. Sözlük, değil. 3. Tuhaf Alan'ı açıkla(ma)mak.
Türkçe	1. Tuhaf Alan yazımı. 2. Yazıyı sözden kaçırmak. 3. Sessizliğe yazıvermek.

Türkçe Sözlük	1. Tuhaf Alan'da bir kaynak. 2. Kelimeyi oyuna getirme aracı. 3. Kelime oyunu değildir.
Teknoloji	1. Heidegger'in Tuhaf Alan'da olmayan düşüncesi. (Bkz. Tuhaf Alan'daki Üç Yazı Üzerine.) 2. Heidegger'i imlememek. 3. Teknolojiyi imlememek.
Üçleme	1. Üçün yazıdaki hayaleti. 2. Beckett'in bir eseri. 3. Tuhaf Alan "mizah"ı.
Vahşet	1. Antonin Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*. 2. Yazıyı kesip biçmenin Artaud'ya bir ara bağlanışı. 3. Tuhaf Alan'a çıkmayan kelime.
Virgül	1. Anlamı yarılamak. 2. Devamlılık. 3. Tuhaf Alan'a yazıvermenin yazı yüzeyindeki (ayak) izleri.
Yazılamayan	1. Eski Sessizlik. 2. Jacques Derrida. 3. Sessizliği *sessizlik*ten ayırmak.
Yazmak	1. Okunaksızlık. 2. Başka türlü düşünmek. 3. Düşmek. (Krş. illa düşmek anlamına gelmeyecek "tökezleme")
Yazını	1. "Benim yazım" demek değildir. 2. Sessizliğe yazmak. 3. Okumayı değillemek (Okumaya *değmeyecek*).
Yerle-bir	1. Konuşan İnsanın parçalılığını ve yerle bütünlüğünü aynı anda ifade eder. 2. Kelimeyi bir defalık oyuna getirme örneği. 3. Tuhaf Alan'da geçtiği yerde unutulan, yazıya gömülen bir kelime.
Zen	1. Douglas Hofstadter'ın M.C. Esher'le ilişkilendirdiği düşünce 2. Söze oyun oynamak. 3. Eski sessizlikte bir kesik.

-BİTTİ-

Kaynakça

Akay, A. (1996), "Yersizyurtsuzlaşma Üzerine", *Toplumbilim* (Deleuze Özel Sayısı), 5, s. 13-15.

Alfandary, I. (2010), "E.E. Cummings'in Şiirinde Ses ve Sessizlik", Çev. Ilgın Yıldız, *Yasak Meyve*, 42, s. 107-112.

Alpay, N. (2008), "Söz ve Şiir", *Milliyet Kitap*, Ekim Sayısı.

Ancet, P. (2010), *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, Çev. Ersel Topraktepe, Yapı Kredi Yay.

Arıkan, Y. (2006), *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*, Pozitif Yay.

Armaner, T. (2007), "Port-Bou'da Susan Dil: Walter Benjamin", *Cogito* (Walter Benjamin), 52, s.138-146.

Arnheim, R. (2007), *Görsel Düşünme*, Çev. Rahmi Öğdül, Metis Yay.

Artaud, A. (2009), *Tiyatro ve İkizi*, (2.bs.), Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yay.

Attridge, D. (2010), "Derrida ve Edebiyatın Sorgulanması (Giriş)", Çev. Mukadder Erkan & Ali Utku, Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri,* Otonom Yay., s. 1-32.

Bachelard, G. (2008), *Uzamın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yay.

Baç, M. & Güneş, I. (2002), "Sükût ve Kelam: Geçmişin ve Geleceğin Sessizlikleri İçin Görüngübilimsel Önsöylemler", Der. D. Özlem, H. Ökçesiz & Ş. Argın, *Vehbi Hacıkadiroğlu Armağanı Felsefe Tartışmaları*, Everest Yay., s.152-160.

Badiou, A. (2006), *Sonsuz Düşünce,* Çev. Işık Ergüden & Tuncay Birkan, Metis Yay.

Badiou, A. (2010), *Başka Bir Estetik: Sanatlar için Küçük Bir Kılavuz*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay.

Bakhtin, M. (2001), *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yay.

Barash, J. A. (2009), "Belleğin Kaynakları", (2.bs.), Çev. Şeyda Öztürk, *Cogito* (Bellek: Öncesiz, Sonrasız), 50, s. 11-22.

Barba, E. & Savarese, N. (2002), *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Çev. Ayşın Candan, Yapı Kredi Yay.

Barnes, J. (2011), *Korkulacak Bir Şey Yok*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yay.

Barthes, R. (2006), *S/Z*, (3. bs.), Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay.

Barthes, R. (2007), *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı*, (2. bs.), Çev. Şule Demirkol, Yapı Kredi Yay.

Barthes, R. (2009), *Yazının Sıfır Derecesi-Yeni Eleştirel Denemeler,* Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay.

Bataille, G. (2004), *Edebiyat ve Kötülük*, (2. bs.), Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay.

Batur, E. (1993), "Bir Yazı Düşünürü için Portre Çalışması", Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay., s. 9-11.

Bauman, Z. (2003), *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay.

Beckett, S. (1963), *Godot'yu Beklerken,* Çev. Ferit Edgü, Çan Yay.

Beckett, S. (t.y.). Samuel Beckett's "Quad, Erişim Tarihi: 17 Nisan 2012,
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Samuel_Beckett's_%22Quad%22.jpg

Beckett, S. (1989), *İmge,* Çev. Ahmet Deniz, Nisan Yay.

Beckett, S. (1997), *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan,* Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yay.

Beckett, S. & Deleuze, G. (2010), *Quad ve Diğer Televizyon Oyunları & Bitik*, Çev. Can Gündüz & Ayşe Orhun Gültekin, Norgunk Yay.

Begam, R. (1996), *Samuel Beckett and The End of Modernity*, Stanford University Press, Stanford:

Bernauer, J. W. (2005), *Foucault'nun Özgürlük Serüveni*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay.

Bersani, L. & Dutoit, U. (2006), "Beckett: Ketlenen Okuma", Çev. Suat Kemal Angı, *Fakir Sanat: Beckett, Rothko, Resnais,* Dost Yay., Ankara, s. 17-86.

Blanchot, M. (1993a), *The Infinite Conversation*, Çev. Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis and London.

Blanchot, M. (1993b), *Karanlık Thomas,* Çev. Sosi Dolanoğlu, Metis Yay.

Blanchot, M. (1993c), *Yazınsal Uzam*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay.

Blanchot, M. (1995a), "Artaud (1956)", Çev. Ian Maclachlan, Ed. Michael Holland, *The Blanchot Reader,* Blackwell, GB, s. 129- 135.

Blanchot, M. (1995b), "Waiting (1959)", Çev. Michael Holland, *The Blanchot Reader,* Blackwell, GB, s. 272-278.

Blanchot, M. (1995c), The *Work of Fire*, Çev. Charlotte Mandell, Stanford University Press.

Blanchot, M. (1995d), *The Writing of the Disaster*, Çev. Ann Smock, University of Nebraska Press.

Blanchot, M. (1999), *Ölüm Hükmü*, Çev. Arzu Dalgıç Aydın & Berna Kılınçer, Kabalcı Yay.

Blanchot, M. & Derrida, J. (2000), *The Instant of My Death & Demeure: Fiction and Testimony,* Çev. Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press.

Blanchot, M. (2007), "Bekleyiş Unutuş", Çev. Damla Şıkel, *Monokl: Unutuş, Patafizik Koleji, Görsel Şiir*, 2, s. 120-124.

Blanchot, M. (2008a), *Son İnsan*, Çev. İsmail Yerguz, Kabalcı Yay.

Blanchot, M. (2008b), *Yüceler Yücesi*, Çev. İsmail Yerguz, Kabalcı Yay.

Blanchot, M. (2009), "Nietzsche ve Parçalı Yazı", Çev. Ömer Aygün, *Cogito* (Nietzsche: Kayıp Bir Kıta), (8. bs.), 25, s. 77-100.

Boal, A. (2003), *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Çev. Necdet Hasgül, Boğaziçi Üniversitesi.

Bourdieu, P. (1997), *Televizyon Üzerine*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay.

Boyne, R. (2009). *Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü*, Çev. İsmail Yılmaz, BilgeSu Yay.

Brook, P. (1990), *Boş Alan*, Çev. Ülker İnce, AFA Yay.

Bruns, G.L. (1997), *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy*, The Johns Hopkins University Press.

Burke, P. (2001), *Bilginin Toplumsal Tarihi*, Çev. Mete Tunçay, Tarih Vakfi Yurt Yay.

Cage, White, Mallarmé, Silence, Erişim tarihi: 19 Ağustos 2011, http://www.cobusen.com/proefschrift/300_john_cage316/_cage_and_silence/ 316a_cage_white_mallarme_silence/cage_white_mallarme_silence.htm

Camus, A. (1975), *Başkaldıran İnsan*, (2. bs.), Çev. Tahsin Yücel, Bilgi Yay.

Camus, A. (2006), *Sisifos Söyleni*, (9. bs.), Çev. Tahsin Yücel, Can Yay.

Carlson, M. (2008), *Tiyatro Teorileri*, Çev. Eren Buğlalılar & Barış Yıldırım, DeKi Yay.

Cevizci, A. (2005), *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay.

Chang, B. G. (1997), *Deconstructing Communication: Representation, Subject and Economy of Exchange*, (2. bs.), University of Minnesota Press.

Clark, T. (1995), *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*, Cambridge University Press.

Cibran, H. (2005), *Kum ve Köpük*, Çev. Selahattin Hacıoğlu, Bordo-Siyah Yay.

Cioran, E. M. (2008), *Çürümenin Kitabı*, (3. bs.), Çev. Haldun Bayrı, Metis Yay.

Cobley, P. (Der.) (1996), *The Communication Theory Reader*, Routledge.

Colebrook, C. (2009), *Gilles Deleuze*, Çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yay.

Colli, G. (2005), "İnsanca Pek İnsanca 2 Üzerine", Çev. Mustafa Tüzel, Friedrich Nietzsche, *Gezgin ve Gölgesi*, İthaki Yay., s. 183-187.

Corot, J.-B.-C. (1868), Young Girl Reading, Erişim Tarihi: 26 Şubat 2013, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Young_Girl_Reading_by_Jean-Baptiste- Camille_Corot_c1868.jpg

Craib, I. (2006), *Hayal Kırıklığı*, Çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yay.

Cummings, E. E. (2010), "Sessizlik", Çev. Cihat Salman, Isabelle Alfandary, "E.E. Cummings'in Şiirinde Ses ve Sessizlik", Çev. Ilgın Yıldız, *Yasak Meyve*, 42, s. 109.

Dauenhauer, B. P. (1980), *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance,* Indiana University Press, Bloomington.

Debord, G. (1996), *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* Çev. Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay.

Deleuze, G. (1990), *The Logic of Sense*, Ed. Constantin V. Boundas, Çev. Mark Lester with Charles Stivale, Colombia University Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1992), *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia,* (6 bs.), Çev. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane, University of Minnesota Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1993), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Çev. Brian Massumi, University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (1994), *Difference and Repetition*, Çev. Paul Patton, Colombia University Press.

Deleuze, G. (1995), *Negotiations (1972-1990),* Çev. Martin Joughin, Colombia University Press.

Deleuze, G. (1996), "Göçebe Düşünce", Çev. Aslı Kayhan, *Toplumbilim (Deleuze Özel Sayısı)*, 5, s. 53-57.

Deleuze, G. (1997), "He Stuttered", *Essays Critical and Clinical,* Çev. Daniel W. Smith & Michael Greco, University of Minnesota Press, s. 107- 115.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2001a), *Felsefe Nedir,* (6. bs.), Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2001b), *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (2. bs.), Çev. Özgür Uçkan & Işık Ergüden, Yapı Kredi Yay.

Deleuze, G. (2009), *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*, Çev. Can Batuhan & Ece Erbay, Norgunk Yay.

Deleuze, G. (2010), *Nietzsche ve Felsefe,* Çev. Ferhat Taylan, Norgunk Yay.

Delville, J. (1929). The School of Silence. Erişim Tarihi: 22 Kasım 2011, http://www.terminartors.com/artworkprofile/Delville_Jean-The_School_of_Silence

Denkel, A. (1981), *Anlaşma: Anlatma ve Anlama* (*İletişim Üzerine Bir Felsefe Araştırması*), Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

Derrida, J. (1996), "Tek Başıma Hata Yapmam Gerekecek", Çev. Kadri Mustafa Orağlı, *Toplumbilim* (*Deleuze Özel Sayısı*), 5, s. 93-94.

Derrida, J. (1997), *Writing and Difference*, (5. bs.), Çev. Alan Bass, Routledge.

Derrida, J. (1999), "Différance", Çev. Önay Sözer, *ToplumBilim*, 10, s. 49-62.

Derrida, J. (1999), "Platon'un Eczanesi", Çev. Zeynep Direk, *ToplumBilim*, 10, s. 63-82.

Derrida, J. (2006), "Şiddet ve Metafizik", Çev. Zeynep Direk, *Cogito* (Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken), 47-48, s. 62-160.

Derrida, J. (2008), *Nietzschelerin Şöleni,* Der. ve Çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan, Otonom Yay.

Derrida, J. (2010a), *Edebiyat Edimleri*, Çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku, Otonom Yay.

Derrida, J. (2010b), *Gramatoloji,* Çev. İsmet Birkan, BilgeSu Yay.

De Saint-Exupéry, A. (1975), *Günlük Notlar*, Çev. Ceyda Eskin, Yankı Yay.

Eagleton, T. (2004), *Edebiyat Kuramı,* (2. bs.), Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yay.

Ellul, J. (1998), *Sözün Düşüşü*, Çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yay.

Erdoğan, İ & Alemdar, K. (2002), *Öteki Kuram: Kitle İletişimine Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*, Erk Yay.

Eren, H. (Haz.). (1988), *Türkçe Sözlük*, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Erkan, M. & Utku, A. (2010), "Sunuş", Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri*, Otonom Yay., s. vii-xxxv.

Ergüden, I. (2008), *Sessizliğin Anarşisi*, Versus Yay.

Escher, M. C. (1946), *Three Spheres II (Üç Küre II)*, Erişim Tarihi: 30 Mart 2010, http://www.mcescher.com

Escher, M.C. (1953), *Relativity (Görecelik)*, Erişim Tarihi: 30 Mart 2010, http://www.mcescher.com

Escher, M. C. (1955), *Rind (Kabuk)*, Erişim Tarihi: 30 Mart 2010, http://www.mcescher.com

Experimental Poetry, Erişim Tarihi: 1 Haziran 2012, http://www.textetc.com/modernist/experimental-poetry.html>

http://www.writewords.org.uk/archive/>

Fiske, J. (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. Süleyman İrvan, Ark Yay.

Forster, E. M. (2001), *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yay.

Foster, H. (2011), *Zoraki Güzellik,* Çev. Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yay.

Foucault, M. (2001), *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Arkeolojisi*, (2. bs.), Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay.

Foucault, M. (2004a), "Felsefe ve Psikoloji", Çev. Işık Ergüden, *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5*, Ayrıntı Yay., s. 19-30.

Foucault, M. (2004b), "Kimsiniz Siz, Profesör Foucault?" Çev. Işık Ergüden, *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5*, Ayrıntı Yay., s. 83-104.

Foucault, M. (2004c), "Theatrum Philosophicum", Çev. Işık Ergüden, *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5*, Ayrıntı Yay., s. 202-229.

Foucault, M & Blanchot, M. (2005). *Dışarının Düşüncesi & Hayalimdeki Foucault*. Çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yay.

Foucault, M. (2005a), "Delilik, Eser Yokluğu", Çev. Işık Ergüden, *Büyük Kapatılma Seçme Yazılar-3*, (2. bs.), Ayrıntı Yay., s. 90-99.

Foucault, M. (2005b), "Derrida'ya Cevap", Çev. Işık Ergüden, *Büyük Kapatılma Seçme Yazılar-3*, (2. bs.), Ayrıntı Yay., s. 31-47.

Foucault, M. (2005c), "Gövdem, Bu Kağıt, Bu Ateş", Çev. Işık Ergüden, *Büyük Kapatılma Seçme Yazılar-3*, (2. bs.), Ayrıntı Yay., s. 48-75.

Foucault, M. (2006a), "Delilik, Edebiyat, Toplum", Çev. Işık Ergüden, *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6*, Ayrıntı Yay., s. 260- 286.

Foucault, M. (2006b), "Dışarı Düşüncesi", Çev. Işık Ergüden, *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6*, Ayrıntı Yay., s. 189-214.

Foucault, M. (2006c), "Sonsuza Giden Dil", Çev. Işık Ergüden, *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6*, Ayrıntı Yay., s. 72-85.

Foucault, M. (2006d), "Yazar Nedir?", Çev. Işık Ergüden, *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6*, Ayrıntı Yay., s. 224- 259.

Foucault, M. (2006e), "Yazma Zorunluluğu", Çev. Işık Ergüden, *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6*, Ayrıntı Yay., s. 177- 188.

Fuat, M. (1970), *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yay.

Fuchs, E. (2003), *Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro*, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Yay.

Fuseli, H. (1799-1801), *Silence*, Erişim Tarihi: 11 Haziran 2011, http://www.backtoclassics.com/gallery/johnhenryfuseli/silence/

Galeano, E. (2006), *Yürüyen Kelimeler*, Çev. Bülent Kale, Çitlembik Yay.

Gill, C. B. (1996), *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*, Routledge.

Ginzburg, C. (2009), *Tahta Gözler: Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce*, Çev. Aysun Şişik, Metis Yay.

Goodchild, P. (2005), *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş*, Çev. Rahmi G. Öğdül, Ayrıntı Yay.

Goody, J. (2001), *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*, Çev. Koray Değirmenci, Dost Yay.

Gonçarov, İ. (1967). *Oblomov*. Çev. Sabahattin. Eyuboğlu & Erol. Güney, Kök Yay.

Göksel, N. (2006), "Unutma, Parodi ve İroni", *Cogito* (Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken), 47-48, s. 359-368.

Gülmez, B. (2009), "Çevirenin Notu", Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, Yapı Kredi Yay., s. 7-9.

Güngör, N. (2011), *İletişime Giriş*, Siyasal Kitabevi, Ankara.

Haase, U. & Large, W. (2001), *Maurice Blanchot*. Routledge.

Heidegger, M. (1971), "Building, Dwelling, Thinking" Çev. Albert Hofstadter, *Poetry, Language, Thought*, Harper Colophon Books, New York, Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2012, http://students.pratt.edu/~arch543p/readings/Heidegger.html.

Heidegger, M. (1996), "İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek", Çev. Olcay Kunal, Hugo, V & Heidegger, M. "Kentin Felsefesi", *Cogito* (Kent ve Kültürü), 8, s. 67-70.

Heidegger, M. (2008), *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, Agora.

Hill, Leslie. (2002), "The World is Not Enough", *ANGELAKI*, 7 (2), 61-68. doi: 10.1080/ 0969725022000046170

Hofstadter, D. R. (2001), *Gödel, Escher ve Bach Bir Ebedi Gökçe Belik: Lewis Carroll'ın İzinde Zihinlere ve Makinelere Dair Metaforik Bir Füg*, Çev. Ergün Akça & Hamide Koyukan, Kabalcı Yay.

Hugo,V. (1996), "Kent Bir Kitaptır", Hugo,V & Heidegger, M. "Kentin Felsefesi", Çev. Olcay Kunal, *Cogito* (Kent ve Kültürü), 8, s. 63-66.

Huisman, D. (2000), *Sokrates İnternette: Bir Medya Felsefesi İçin*, Çev. Kerem Eksen, Güncel Yay.

Huizinga, J. (1995), *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay.

Huysmans, J.-K. (2003), *Tersine*, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay.

Iyer, L. (2006), "There is Language: Speech and Writing in Blanchot", *Parallax*, 12 (2), s. 83-97. doi: 10.1080/13534640600624986

Jaworski, A. (1993), *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, Sage Publications.

Kane, L. (1984), *The Language of Silence: On The Unspoken and The Unspeakable in Modern Drama*, Associated University Press.

Karaalioğlu, S.K. (1965), *Edebiyat Akımları*, İnkılap ve Aka Yay.

Kaufman, E. (2001), *The Delirium of Praise: Battaile, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, The Johns Hopkins University Press.

Klarlund, A. R. (Yönetmen). (2004), *STRINGS*. [Film], Bald production.

Kristeva, J. (1997), "Modern Theater Does Not Take (a) Place", Ed. Timothy Murray, *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, University of Michigan Press, s. 277-281.

Kurzon, D. (1998), *Discourse of Silence*, John Benjamin's Publishing.

Leader, D. (2004), *Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri*, Çev. Handan Akdemir, Ayrıntı Yay.

Lechte, J. (1994), "Maurice Blanchot", *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*, Routledge, London, Erişim Tarihi: 19 Ağustos 2011, http://studiocleo.com/librarie/blanchot/indexFl.htm

Levinas, E. (2005), *Zaman ve Başka*, Çev. Özkan Gözel, Metis Yay.

Levinas, E. (2011), *Maurice Blanchot Üstüne*, Çev. Kudret Aras, Monokl.

Manguel, A. (2007), *Okumanın Tarihi*, (4. bs.), Çev. Füsun Elioğlu, Yapı Kredi Yay.

Marschack, A. (2010), "Buzçağı İnsanının Sanatı ve Simgeleri", Crowley, D & Hyer, P. *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum*, Phoenix Yay., s. 22-34.

Mattlelart, A & Mattelart, M. (1998), *İletişim Kuramları Tarihi*, Çev. Merih Zıllıoğlu, İletişim Yay.

McQuail, D & Windhal, S. (1997), *Kitle İletişim Modelleri*, Çev. Konca Yumlu, İmge Yay.

Melchior-Bonnet, S. (2007), *Aynanın Tarihi*, Çev. İsmail Yerguz, Dost Yay.

Mellon, M. M. (2006), *Deaths Waiting Room*, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2008,
http://fineartamerica.com/feautured/1-deaths-waiting-room-m-mellon.html

Michaud, G. (2002), "Literature in Secret: Crossing Derrida and Blanchot", *ANGELAKI Journal of the Theoretical Humanities*, 7 (2), s. 69-90. doi. 10.1080/0969725022000046189

Mole, G. D. (2003), "On Blanchot's Fiction", *Poetics Today*, 24:1, s. 139-142.

Montaigne, M. (2006), "Övüngenlik Üstüne", Çev. Hüsen Portakal, *Bütün Denemeler 4*, Cem Yay., s. 221-296.

Moran, D. & Mooney, T. (Der.) (2006), *The Phenomenology Reader*, Routledge.

Mutlu, E. (1998), *İletişim Sözlüğü*, Ark Yay.

Nehamas, A. (2002), *Yaşama Sanatı Felsefesi: Platon'dan Foucault'ya Sokratik Düşünümler*, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yay.

Newman, S. (2006), *Bakunin'den Lacan'a Anti-Oteriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu*, Çev. Kürşad Kızıltuğ, Ayrıntı Yay.

Nietzsche, F. (1964), *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Çev. Turan Oflazoğlu, Milli Eğitim Basımevi Yay.

Nietzsche, F. (2005), *Gezgin ve Gölgesi: İnsanca, Pek İnsanca 2*, Çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yay.

Nietzsche, F. (2009a), "Defterlerden", (8. bs.), Çev. Dürrin Tunç, Cogito Nietzsche: Kayıp Bir Kıta), 25, s. 174-204.

Nietzsche, F. (2009b), "Okuma ve Yazmaya Dair", Çev. Mahmut Sadi, *Cogito* (Nietzsche: Kayıp Bir Kıta), 25, s. 273.

Nietzsche, F. (2009c). *Putların Alacakaranlığı*, Çev. Serpil Erfındık, İlya Yay.

Nietzsche, F. (2009d), *Tan Kızıllığı*, Çev. Özden Saatçi, Say, İstanbul.

Ong, W. J. (1999), *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yay.

Orwell, G. (2001), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, Çev. Nuran Akgören, Can Yay.

Öylek, A. (1986-1987), "Dilbilim ve İletişim Açısından Sessizlik", *Yıllık*, A.Ü. Basın Yayın Yüksekokulu, s. 241-254.

Özön, M. N. (1971), *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, Bilgi, Ankara.

Perniolla, M. (2006), *İletişime Karşı*, Çev. Durdu Kundakçı, Dost Yay.

Peters, J. D. (1999), *Speaking Into The Air: A History of the Idea of Communication*, University of Chicago Press.

Picasso, P. (t.y). Girl Reading. Erişim Tarihi: 16 Nisan 2012, http://www.001galerie.com/repro-pablo-picasso-girl-reading-p-619.html

Pignarre, R. (1975), *Tiyatro Tarihi*, Çev. Pınar Kür, Gelişim, İstanbul.

Pirandello, L. (1930), *Size Öyle Geliyorsa Öyledir*, Çev. Mehmet Fuat, Cumhuriyet Matbaası.

Rabkin, G. (1983), "The Play of Misreading: Text/ Theatre/Deconstruction", *Performing Arts Journal*, Vol.7, No.1, s. 44-60.

Ramond, C. (2011), *Derrida Sözlüğü*, Çev. Ümit Edeş, Say, İstanbul.

Ramonet, I. (2000), *Medyanın Zorbalığı*, Çev. Aykut Derman, Om.

Rimbaud, A. (2000), "Rimbaud to George Izambard, Letter of May 13, 1871", *Complete Works*, Çev. Paul Schmidt, HarperPerennial, s. 113.

Rimbaud, A. (2001), "Sessizlik", Çev. Erdoğan Alkan, *Dizeler*, Çağdaş Matbaacılık ve Yay., s. 127.

Royle, N. (2003), *Jacques Derrida*, Routledge.

Sanders, B. (1999), *Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*, Çev. Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yay.

Sanders, B. (2001), *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, Çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yay.

Sauvagnargues, A. (2010), *Deleuze ve Sanat*, Çev. Nurten Sarıca, DeKi Yay.

Scarry, E. (2006), *Kitapla Hayal Etmek*, Çev. Bülent O. Doğan, Metis Yay.

Scott, J. C. (1995), *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*, Çev. Alev Türker, Ayrıntı Yay.

Sollers, P. & de Portzamparc, C. (2010), *Görmek ve Yazmak*, Çev. Cem İleri, Yapı Kredi Yay.

Sontag, S. (1994), *Styles of Radical Will*, Vintage.

Soysal, A. (2004), *Ölüm, Yazı, Viicut*, Norgunk Yay.

Soysal, A. (2006), "Derrida: İz ve Yokluk", *Cogito* (Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken), 47-48, s. 251-255.

Soysal, A. (2010), *Üç Uç: Artaud, Beckett, Blanchot*, Norgunk.

Soysal, A. (2011), *Birlikte ve Başka I ve II*, MonoKL:

Spiegelberg, H. (1982), *The Phenomenological Movement*, Martinus Nijihoff, Netherlands.

Steiner, G. (1990), *Language and Silence: Essays 1958-1966*, Cox & Wyman, GB.

Törenli, N. (2005), *Yeni Medya, Yeni İletişim Ortamı*, Bilim ve Sanat.

Tzara, T. (2004), *Dada Manifestoları*, Çev. Elif Gökteke, Norgunk.

Upanishadlar. (2008), Çev. Korhan Kaya, İş Bankası Yay.

Utku, A. & Erkan, M. (2008), "Derrida'nın Nietzsche'si: Bir Ortak İmza Geliştirmek (Sunuş)", Jacques Derrida, *Nietzschelerin Şöleni*. Derl. ve Çev. Ali Utku & Mukadder Erkan, Otonom Yay., s. 7-74.

Vattimo, G. (2000), *Nietzsche ile Diyalog*, Çev. Durdu Kundakçı, Dost Yay.

Vogl, J. (2011), *Tereddüt Üzerine*, Çev. Çağlar Tanyeri, Metis Yay.

Warburton, N. (2006), *A'dan Z'ye Düşünmek*, Çev. Sevda Çalışkan, Dost Yay.

Williams, R. (2005), *Anahtar Sözcükler*, Çev. Savaş Kılıç, İletişim Yay.

Wittgenstein, L. (1996), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev. Oruç Aruoba, Yapı Kredi Yay.

Wittgenstein: Sessizliğin Grameri (2010), *Cogito*, 33, (5. bs.), Yapı Kredi Yay.

Yaylagül, L. (2006), *Kitle İletişim Kuramları*, Dipnot.

Zeldin, T. (2003), *İnsanlığın Mahrem Tarihi*, (3. bs.), Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yay.
Zerzan, J. (2007), "Sessizlik", Çev. Serhat Elfun Demirkol, Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2008, http://www.yabanil.net/sessizlik.

TUHAF ALAN *EKLENTİ*-LER-İ

Tuhaf Alan'la ilgili ama metne "ilave edilseler" de Tuhaf Alan'ın "yerine konamayan" bir tuhaf *eklenti*-ler listesi:

Canar, B. (2011), "The Writing of the Silence: Creating an Odd Space in Connection with Philosophy and Communication" *IAMCR Cities, Connectivity, Creativity Conference*, July 13 - 17, Kadir Has University, İstanbul.
http://iamcr- ocs.org/index.php/2011/2011/paper/view/450 (Abstract)

Canar, B. (2012), "Maurice Blanchot Düşüncesi'nde Sessizliği Yazıya Çekmek", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 52 (1): 85-112.
http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1668/17796.pdf

Canar, B. (2012), "Staging Derrida: Writing a Philosophy of Communication onto Silence", *International Symposium on Language and Communication: Research Trends and Challenges (ISLC)*, June 10-13, İzmir University, İzmir.
http://www.inlcs.org/online/Book12.pdf

Dizin

A

Artaud, Antonin 17, 24, 28, 30, 31, 33, 35, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 122, 166, 169, 207, 208, 210, 216, 239, 240, 242, 247, 248, 250, 255, 259

B

Badiou, Alain 52, 98, 100, 249

Bakhtin, Mikail 41, 42, 52, 68, 165, 170, 235, 249

Barthes, Roland 21, 54, 56, 57, 61, 85, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 110, 117, 123, 124, 131, 135, 142, 157, 158, 178, 184, 185, 186, 201, 203, 231, 240, 249

Bataille, Georges 56, 64, 119, 121, 122, 126, 214, 222, 249

Beckett, Samuel 7, 8, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 50, 54, 56, 61, 62, 96, 98, 100, 133, 140, 143, 144, 146, 149, 150, 157, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 191, 203, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 225, 228, 231, 233, 237, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 247, 249, 250, 259

Bekleyiş 139, 140, 141, 143, 147, 148, 151, 156, 161, 164, 172, 174, 233, 242, 244, 251

Belirsizlik 139, 140, 164, 167, 170, 172, 218, 233, 242, 244

Blanchot, Maurice 8, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 44, 45, 55, 56, 57, 60, 61, 63, 69, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 103, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,

117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 153, 155, 158, 159, 160, 163, 168, 171, 180, 181, 185, 186, 191, 199, 200, 202, 205, 206, 208, 210, 216, 218, 220, 223, 225, 228, 230, 231, 232, 233, 237, 239, 242, 243, 245, 246, 249, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 259, 261

Boş Alan 59, 82, 100, 101, 105, 172, 217, 231, 242, 246, 251

Brook, Peter 30, 59, 82, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 112, 217, 231, 238, 239, 242, 246, 251

C

Cioran, Emil Michel 138, 152, 157, 195, 221, 224, 251

Cummings, e.e. 134, 153, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 171, 172, 241, 242, 245, 248, 252

D

Dadaizm 135

Deleuze, Gilles 7, 8, 9, 17, 24, 26, 28, 29, 45, 56, 58, 59, 61, 63, 78, 88, 96, 98, 103, 109, 110, 113, 126, 137, 143, 148, 184, 189, 198, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 217, 233, 237, 238, 239, 243, 245, 248, 250, 252, 253, 255, 256, 259

Derrida, Jacques 9, 17, 24, 26, 27, 28, 54, 57, 61, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 130, 134, 135, 160, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 183, 184, 190, 191, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 231, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 261

Différance 9, 233, 240, 243, 253

E

Eagleton, Terry 43, 62, 63, 64, 65, 118, 202, 253

Edebiyat 9, 64, 96, 114, 202, 239, 243, 249, 252, 253, 254, 256

Eklenti 92, 203

Ellul, Jacques 55, 66, 73, 75, 76, 80, 224, 253

Escher, M.C. 139, 140, 143, 144, 145, 157, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 218, 235, 241, 242, 243, 244, 254, 256

Eski Sessizlik 25, 129, 131, 134, 136, 233, 236, 242, 244, 245, 246, 247

F

Felaket 107, 119, 123, 129, 132, 243

Felaket Yazısı 119, 129, 132

Felsefe 8, 53, 58, 59, 62, 64, 98, 99, 196, 197, 198, 217, 249, 251, 252, 253, 254

Fenomenoloji 62, 63, 64, 238, 243

Filozof Alan 233, 244

Foucault 17, 24, 28, 29, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 80, 81, 92, 96, 99, 107, 114, 119, 122, 132, 134, 189, 198, 216, 237, 243, 250, 251, 254, 255, 256, 257

G
Gizleyiş 139, 140, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 172, 233, 242, 244
Gramatoloji 9, 92, 95, 101, 116, 183, 200, 201, 203, 244, 253

H
Heidegger, Martin 17, 24, 28, 30, 51, 52, 66, 68, 69, 74, 75, 76, 77, 83, 84, 85, 88, 120, 121, 122, 228, 244, 247, 251, 255, 256
Hugo,Victor 83, 86, 87, 255, 256

I-İ
İkileme 113, 132, 244, 246
İletişim 12, 36, 39, 40, 41, 43, 49, 65, 111, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 211, 212, 216, 218, 231, 232, 233, 234, 237, 244, 246, 253, 254, 257, 258, 259
İnceleme 58, 233, 245, 246

K-L
Karanlık Thomas 8, 65, 69, 129, 140, 143, 144, 146, 156, 194, 242, 245, 250
Kararverilemezlik 193
Konuşan İnsan 138, 140, 143, 144, 156, 234, 245
Levinas, Emmanuel 119, 121, 122, 216, 223, 225, 230, 256

N
Nietzsche, Fredrich Wilhelm 9, 17, 21, 22, 23, 25, 45, 53, 61, 96, 118, 120, 125, 126, 127, 128, 137, 140, 143, 144, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 176, 191, 198, 199, 200, 201, 215, 216, 217, 228, 231, 234, 236, 237, 241, 244, 245, 251, 252, 253, 257, 258, 259

O-Ö
Okuma 135, 173, 175, 234, 245, 250, 258
Öleyazmak 132, 245
Ölüm 8, 90, 91, 114, 115, 128, 129, 245, 250, 259

P-Q-R
Parça 35, 125, 159, 245
Pharmakon 27, 94
Quad 7, 8, 24, 26, 208, 211, 212, 213, 215, 245, 250
Rastgelelik 67, 245

S-Ş
Sahne 58, 62, 65, 82, 89, 98, 100, 101, 113, 199, 203, 204, 208, 229, 231, 238, 246
Sahne Arkası 203, 246
Sahneleme 12, 203, 229, 231, 233, 241, 244, 245, 246
Sanders, Barry 41, 77, 78, 79, 182, 183, 190, 204, 243, 258
Sessizleşen Söz 246
Sessizliğin İkilemesi 89, 113, 244, 246
Sessizlik 11-13, 20-22, 24-26, 28-30, 33-35, 39-45, 47-54, 56-62, 64-77, 79-84, 86, 89-92,

95, 98-100, 108, 110, 113-117, 120, 123, 124, 127, 129-134, 136-141, 143, 144, 148, 149, 151-159, 161-168, 170-181, 183-190, 192-194, 196-199, 201-203, 210, 211, 215, 216, 219-224, 227, 229-247
Sessizlik 17, 22, 23, 25, 53, 69, 70, 74, 82, 85, 88, 95, 113, 114, 116, 117, 123, 129, 131, 134, 136, 138-140, 143, 148, 149, 151, 157, 160-163, 165, 167, 170, 171, 176, 177, 180, 181, 184, 190, 192, 199, 201-204, 206, 208, 210, 216-218, 220, 224, 225, 230, 233, 234, 236, 238, 240, 241, 246, 247
Sollers, Philip 57, 83, 84, 85, 86, 95, 102, 172, 189, 214, 259
Söz 17, 33, 34, 35, 41, 43, 46, 49, 51, 54, 55, 60, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 81, 83, 86, 90, 92, 106, 107, 111, 130, 138, 143, 157, 164, 167, 173, 182, 185, 187, 198, 200, 206, 219, 222, 223, 224, 226, 227, 246, 248
Sözleşen Sessizlik 246

T
Tiyatro 29, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 239, 246, 248, 249, 251, 255, 258
Tuhaf Alan 11, 12, 13, 17, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 81, 82, 88, 89, 90, 92, 98, 99, 101, 102, 105, 107, 111, 112, 113, 114, 116, 119, 124, 137, 138, 139, 142, 143, 145, 146, 147, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 210, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 261
Tuhaf Alan Sözlüğü 12, 228, 242, 246
Türkçe 40, 67, 83, 92, 97, 135, 142, 219, 242, 244, 246, 247, 253, 258
Türkçe Sözlük 40, 67, 92, 97, 135, 142, 219, 247, 253, 258

U-Ü
Üçleme 7, 98, 140, 247, 250

V-W
Vahşet 101, 103, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 247
Vahşet Tiyatrosu 101, 103, 105, 107, 110, 111, 112, 247
Wittgenstein 41, 42, 45, 77, 78, 79, 216, 243, 259

Y-Z
Yazılamayan 26, 222, 227, 234, 247
Yazım 34, 208, 236, 238, 239, 247
Yazmak 6, 20, 44, 59, 83, 91, 99, 114, 124, 125, 129, 131, 132, 133, 135, 182, 205, 219, 228, 229, 232, 234, 247, 259
Zen 169, 235, 247

Tuhaf Alan, okuru sessizliğe yazmanın tanıklığına çağıran bir sahneleme denemesidir. Sessizlikle yola çıkan bu yazı, bilinmeyen kılıklara bürünürken yazı üzerinde yavaş yavaş sessizliği yitirmenin yolunu da gösterecektir. Karşınızda Bakhtin olmayan bir karnaval, kelimeyi oyuna getiren bir yazım ve aktörler yerine filozoflar vardır. Sahneleme; yazının üzerinde Nietzsche'yi dipsiz kuyulara çıkaracak, Artaud ile metni yarıda kesecek, Deleuze'ü es geçecek, Heidegger'i elinde kitaplarıyla ortada bırakacak, Derrida'ya varmayı sürekli olarak erteleyecek ve Blanchot'yu her an uzaklaşmak üzere ziyaret edecektir. Böylesi bir yazımın buluşma yeri Beckett, "Derrida'nın yazılamayan"ı olarak kendini gösterirken Tuhaf Alan yolculuğu bir ileri bir geri giden bir yazıya yaklaşacaktır.

Bir yazı düşünün, her türlü okumaya davet ederken "*Tuhaf Alan* sizin okuyacağınız gibi değildir" desin. Bir sessizlik düşünün, yeni bir sessizlik değil diye yazıya çıksın. Bir iletişim düşünün, sahneye çekilsin. Bir sahne düşünün, sahneleme diye sahne arkasında kayboluversin...

Metnin sunuşunun yerine geçen üç perdelik bir oyunla, yazıya geçmenin sürekli hazırlığını gösteren bir akortla, giriş ve çıkışla işaretlenen bir alanla ve açıklama yapmamak üzere yazılmış bir sözlükle karşılaşmaya hazırsanız *Tuhaf Alan* için yazıdan şöyle bir geçen seyirciden fazlasısınız.

Tuhaf Alan'da "Yazı demeye bin sahne isteyecek" SESSİZLİK sizi bekliyor. Hoş geldiniz!

AYRINTI • İNCELEME
ISBN: 978-975-539-733-7
9 789755 397337

139848
AGN

20 TL