MICHEL FOUCAULT

SONSUZA GİDEN DİL

SEÇME YAZILAR 6



2. BASIM

AYRINTI

Seçme Yazılar 1 ■ Entelektüelin Siyasi İşlevi
Seçme Yazılar 2 ■ Özne ve İktidar
Seçme Yazılar 3 ■ Büyük Kapatılma
Seçme Yazılar 4 ■ İktidarın Gözü
Seçme Yazılar 5 ■ Felsefe Sahnesi
Seçme Yazılar 6 ■ Sonsuza Giden Dil

Michel Foucault

Ayrıntı: 504
Seçme Yazılar: 6

Sonsuza Giden Dil
Michel Foucault

Kitabın Özgün Adı
Dits et écrits (1954-1988)

Fransızca'dan Çeviren
Işık Ergüden

Yayına Hazırlayanlar
Ferda Keskin & Ömer Albayrak

Işık Ergüden ve Tuncay Birkan'ın derlemiş olduğu *Seçme Yazılar*, orijinal metnin editörleri ve Foucault'nun asistanları olan Daniel Defert ve François Ewald tarafından onaylanmıştır.

Gallimard/1994 basımından çevrilmiştir.

© Éditions Gallimard

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak
Çağla Turgul

Düzelti
Asaf Taneri

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères de l'Ambassade de France en Turquie et du Centre Culturel et de Coopération Linguistique d'Istanbul.

Çeviriye destek programı çerçevesinde yayımlanan bu yapıt, Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifi No.: 12156

Birinci Basım 2006
İkinci Basım 2014

Baskı Adedi *2000*

ISBN 975-539-489-3

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım Tic. San. ve Ltd. Şti.
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

Michel Foucault

Sonsuza Giden Dil



Seçme Yazıları nihayet yayımlıyoruz... Çok soru aldığımız, yayımlanması uzun süren bir proje oldu bu. Uzun sürme nedenlerinden kısaca söz etmek istiyorum...

Bir Foucault seçkisi hazırlamaya 1994 yılında karar verdik: *"Özne ve İktidar"* başlıklı, yazarın *"siyaset ve etik yazıları"nı* kapsayan bir çalışma olacaktı bu. Dünyada ilk kez bu kapsamda bir Foucault seçkisi yayımlanacaktı. 450 sayfalık çevirinin bittiği günlerde Tuncay'la Frankfurt Kitap Fuarı'na gittik. Gallimard standını görünce şaşkına döndük; karşımızda yeni yayımlanmış yaklaşık 3500 sayfalık dört büyük cilt vardı: *Dits et écrits*. Foucault'nun asistanları, onun dünyada yayımlanmış bütün makale ve söyleşilerini büyük bir özenle toparlayarak yayıma hazırlamışlardı. Olayın şokunu atlattıktan sonra projemizi büyütmeyi, tasarladığımız tek ciltlik seçkiden vazgeçip *Dits et écrits*'yi olabildiğince içeren altı ciltlik tematik bir seçki yayımlamaya karar verdik. Önce Gallimard'ı ikna etmemiz, ardından yaptığımız seçkinin niteliğini onaylamak durumunda olan Daniel Defert ve François Ewald'ı beklememiz gerekti (Karar vermeleri yıllar sürdü). Foucault'nun asistanları yapılan seçkiyi çok beğendiler; bir makalenin değiştirilmesini istediler yalnızca...

Sonra çalışmaya başlayabildik...

Seçme Yazılar'ı Işık Ergüden ve Tuncay Birkan derledi. İlk seçkimiz olan *Özne ve İktidar* İngilizceye çevrilmiş kitaplardan oluşturulmuş, çevirilerini Osman Akınhay yapmıştı. Fransızcadan yapılmış bütün diğer çeviriler Işık Ergüden'e ait. Hülya Tufan ilk üç cildin Fransızcadan yapılmış çevirilerini okudu. Ferda Keskin hem Fransızca hem de İngilizceden yapılmış çevirileri kontrol etti; terimler arasında tutarlılık sağladı. Her cildin başına Foucault'nun zengin düşünce dünyasını anlamamıza yardımcı olan işaretlerle bezenmiş bir sunuş yazdı. Hepsine teşekkür borçluyuz...

Ömer Faruk

İçindekiler

– Michel Foucault 7

– Sonsuza Giden Dil: Bitirirken...
Ferda Keskin 11

— BABANIN "HAYIR"I 17
— PEK ZALİM BİR BİLGİ 35
— İHLALE ÖNSÖZ 51
— SONSUZA GİDEN DİL 72
— MESAFE, VEÇHE, KÖKEN 86
— (BAŞLIKSIZ) FLAUBERT'E SONSÖZ 102
— ACTEON'UN ÜSLUBU 138

— UZAMIN DİLİ 153
— RAYMOND ROUSSEL'İN ESERLERİ NİÇİN YENİDEN YAYIMLANIYOR? MODERN EDEBİYATIMIZIN HABERCİSİ ... 160
— J.-P. RICHARD'IN MALLARME'Sİ 165
— YAZMA ZORUNLULUĞU 177
— ARKA-FABL 179
— DIŞARI DÜŞÜNCESİ 189
— O İKİ SÖZCÜK ARASINDA YÜZEN BİRİYDİ 215
— SÖZCÜKLER VE İMGELER 220
— YAZAR NEDİR? 224
— DELİLİK, EDEBİYAT, TOPLUM 260
— ANTİ-RETRO 287
— FOTOJENİK RESİM 304
— MARGUERITE DURAS HAKKINDA 315
— HOŞGÖRÜNÜN GRİ SABAHLARI 326
— PIERRE BOULEZ: KAT EDİLEN EKRAN 330
— DÜŞÜNCE, DUYGU 335
— WERNER SCHROETER İLE SÖYLEŞİ 344
— MICHEL FOUCAULT/PIERRE BOULEZ ÇAĞDAŞ MÜZİK VE İZLEYİCİ 356
— BİR TUTKUNUN ARKEOLOJİSİ 366

– Dizin 378

Michel Foucault

Michel Foucault 1926'da Poitiers'de doğdu. 1946'da Fransa'nın en önemli eğitim kurumlarından *Ecole normale supérieure*'e kabul edildi. Felsefe ve psikoloji okudu. 1948'de felsefe, 1949'da psikoloji dallarında lisans derecesi aldı. Bu yıllarda birçok ünlü ismin yanı sıra Louis Althusser ve Hegel uzmanı Jean Hyppolite'in öğrencisi oldu. 1950'de girdiği Fransız Komünist Partisi'nden 1952'de ayrıldı. Bir süre hastanelerde psikolog olarak çalıştı. 1953'te Althusser'in yerine *Ecole normale*'de felsefe asistanı oldu ve psikoloji eğitimine devam etti. Paris Psikoloji Enstitüsü'nden psikopatoloji ve deneysel psikoloji diplomaları aldı. Marksist bir bakış açısıyla yazdığı ilk kitabı *Maladie mentale et personnalité*'den (1954, *Akıl Hastalığı ve Kişilik*) sonra Georges Dumézil'in tavsiye-

siyle İsveç Uppsala'daki Maison de France'a direktör oldu. Burada *Histoire de la folie â l'âge classique* (*Klasik Çağda Deliliğin Tarihi*) üzerine çalışmaya başladı. 1958'de İsveç'ten ayrılıp önce Varşova'ya, ardından 1959'da Hamburg'a gitti. *Deliliğin Tarihi*'ni tamamlayıp Clermont-Ferrand Üniversitesi'nde psikoloji dersleri vermeye başladı. 1961'de *Deliliğin Tarihi*'nı doktora tezi olarak savundu. Ardından Clermont-Ferrand'da felsefe bölümünün başına geçti. Aynı yıl Gilles Deleuze'le tanıştı. Bir yıl sonra Georges Bataille'ın kurmuş olduğu *Critique* dergisinin yayın kuruluna girdi ve *Naissance de la clinique* (*Kliniğin Doğuşu*) adlı kitabını yayımladı. 1966'da ilk baskısı bir ayda tükenen ve büyük tartışmalara neden olan *Les mots et les choses* (*Kelimeler ve Şeyler*) çıktı. "İnsan"ın ölümünü ilan eden ve felsefe ile insan bilimlerindeki tüm hümanist geleneği karşısına alarak özellikle Jean-Paul Sartre ve Komünist Parti'ye yakın entelektüellerin saldırısına uğrayan kitap çevresinde o dönemin moda akımı yapısalcılıkla ilgili sert bir polemik yaşandı. Bu tartışmalardan ve Fransa'nın boğucu geleneksel ahlâkından rahatsız olan Foucault, Tunus Üniversitesi'nde felsefe profesörü olarak çalışmak üzere Fransa'dan ayrıldı. 1960'lı yıllar aynı zamanda Foucault'nun edebiyat üzerine çeşitli türden önemli yapıtlar yayımladığı ve Tel Quel grubuyla yakın bir işbirliğine girdiği dönemdir. Tunus'ta anti-emperyalist gösteriler yapan öğrencilerle işbirliği yapan ve Mayıs 1968 olaylarından sonra Tunus polisinin sürekli tacizi üzerine Paris'e dönen Foucault yeni kurulan deneysel Vincennes Üniversitesi'nde felsefe bölümünün başına geçti ve burada bir yıl ders verdi. 1969'da Tunus'ta tamamladığı ve *Kelimeler ve Şeyler*'de kullandığı yöntemi açıklama denemesi olan *L'Archéologie du savoir* (*Bilginin Arkeolojisi*) yayımlandı. 1970'te Fransa'nın en prestijli kurumlarından Collège de France'ta kendisi için kurulan "Düşünce Sistemleri Tarihi" kürsüsüne seçildi. Bunun ardından *Groupe Information sur les Prisons* (G.I.P - *Hapishaneler Üzerine Enformasyon Grubu*) adlı oluşumun kurucularından biri oldu. Gerek bu grup gerekse de adalet, tıp, psikiyatri ve cinsellikle ilgili bir dizi mücadele çevresinde yeni bir politik etkinlik biçiminin öncülüğünü yaptı. Geleneksel parti politikalarının dışına

çıkan bu etkinlik biçimi yeni bir eylem anlayışı ile yeni bir entelektüel anlayışını da beraberinde getiriyordu. 1973'te Sartre ve Maurice Clavel'le birlikte *Libération* gazetesinin kuruluşuna katıldı. 1975'te *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (*Gözetleme ve Cezalandırma: Hapishanenin Doğuşu*) yayımlandı. İktidar ilişkileri, teknikleri, stratejileri ve taktiklerinin; yani modern Batı toplumlarında öznelliği kurma biçimlerinin analizini yaptığı bu kitap olağanüstü bir ilgi gördü. 1976'da *Histoire de la sexualité* (*Cinselliğin Tarihi*) başlıklı ve altı cilt olmasını planladığı dizinin ilk kitabı *La volonté de savoir* (*Bilme İstenci*) çıktı. Cinselliğin bastırılmadığını, tam tersine modern biyo-iktidar tarafından üretilip bedene nüfuz etmek için bireylere dayatıldığını söylediği bu kitap Sigmund Freud'dan Herbert Marcuse'ye kadar uzanan ve insanın hakikatini ve özgürlüğünü arzuların özgürleşmesinde bulan kuramın ağır bir eleştirisiydi. Özgürleşmenin yerine alternatif olarak kendini yaratmayı ve arzunun özgürleşmesi yerine zevki yoğunlaştırmayı öne çıkaran bakış açısını bu son kitabının ardından geliştirdi. Altı yıl sonra yayımlanan *Cinselliğin Tarihi*'nin ikinci ve üçüncü ciltlerine kadar geçen süre içinde önde gelen Fransız entelektüelleriyle birlikte İspanya'dan Polonya'ya çeşitli baskıcı rejimlere karşı yürütülen uluslararası kampanyalara katıldı. Bütün bu süreç içinde irili ufaklı birçok kitap, makale ve söyleşisi yayımlandı. Söz konusu makale ve söyleşilerinin yanı sıra dünyanın çeşitli ülkelerinde verdiği dersler 1994'te dört cilt olarak ve *Dits et écrits* (*Söylenmiş ve Yazılmışlar*) başlığı altında bir araya getirilip kitaplaştırıldı. Collège de France'ta vermiş olduğu dersler halen kitaplaştırılmakta olan Foucault, gerek teorik çalışmaları gerekse de etkin politik yaşamıyla yirminci yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olmuştur. Bu çalışmalar edebiyattan felsefeye, insan bilimlerinden siyasete birçok alanda sayısız yapıt için çıkış noktası olmuştur ve olmaya devam etmektedir.

Yirminci yüzyılın entelektüel coğrafyasında Foucault'nun yaptığı bu belirleyici etkinin nedeni, kuşkusuz, Batı'da çok güçlü bir biçimde kök salmış düşünce geleneklerinin hâkimiyetini sarsan yeni bir düşünme biçiminin en önemli temsilcilerinden biri, belki

de en önemlisi olmasıdır. 1960'lı yıllardan itibaren özellikle Nietzsche ve Heidegger'in etkisiyle ortaya çıkan bu yeni düşünce biçimi, Foucault'nun "antropolojizm" olarak adlandırdığı ve öncelikle insanı ve insan doğasını felsefi düşünce için çıkış noktası olarak alan, özelde ise bir özne ve bilinç felsefesinde yoğunlaşan geleneği hedef alıyordu. Zaman zaman anti-hümanizm olarak adlandırılan bu yeni eleştirel tutumda, doğrudan doğruya özne ve öznel deneyim sorununu hedef alan Foucault'nun tuttuğu yer çok önemlidir. Öznel deneyimi açıklamak için öznenin değil, o deneyimi kuran söylem ile söylemin karşılıklı ve kaçınılmaz bir ilişki içinde olduğu iktidar sistemlerinin analizini yapmak gerektiğini gösteren Foucault, bir yandan iktidar ile özne arasındaki ayrılmaz ilişkinin altını çizmiş, bir yandan da öznel deneyimin kurulmasında insan bilimlerinin oynadığı rolü ortaya çıkararak çok güçlü bir bilim eleştirisi getirmiştir. Foucault'nun bu analizlerde geliştirdiği ve kullandığı iktidar modeli gerek klasik politik felsefenin gerekse de Marksizmin kullandığı modelden radikal anlamda farklıdır. Bu yüzden çok ince iktidar ilişkileri ve tekniklerinin, delilikten suça, cinsellikten etiğe kadar en umulmadık noktalarda ne kadar etkili olduğunu göstermiş ve siyasi düşüncede yeni bir çığır açmıştır. Öte yandan, Foucault'nun bu çalışmalarda kullandığı yöntemler ile tarih anlayışı, felsefe ve insan bilimlerinde kullanılan klasik yöntemler ile tarih anlayışının çok dışına çıkmış ve oluşturduğu örnekle yepyeni araştırma alanları ve biçimlerine öncülük etmiştir. El attığı her alanda öncelikle yerleşik bakış açılarını ve yöntemleri sorgulayan Foucault, bu tutumuyla her şeyden önce düşüncenin kendisi üzerinde düşünmesi ve kendini dönüştürmesinin önemini hatırlatmış ve bu anlamda düşünce tarihine radikal anlamda yön veren dönüm noktalarından biri olmuştur.

Sonsuza giden dil,
Bitirirken...

Ferda Keskin[1]

Sonsuza Giden Dil, Michel Foucault'nun kitapları ile Collège de France'ta verdiği derslerin dışındaki metinlerini ve söyleşilerini bir araya getiren *Dits et écrits*'den Türkçeye yapılan çeviri seçkisinin altıncı ve son cildini oluşturuyor.

Kronolojik bir sıra takip eden özgün Fransızca metnin tersine tematik olarak tasarlanan bu seçki dizisi, Foucault'nun çağdaş düşünce ve eylem dünyasının çok farklı alanlarına damgasını vurmuş, yeni ufuklar açmış ve kalıcılığı kuşku götürmeyen müdahalelerini kapsamayı hedefliyordu: Örneğin geleneksel entelektüel figürüne, özellikle 68 hareketinin yenilgisinin ardından, iktidar ilişkileri ile hakikat kavramını radikal anlamda yeniden düşüne-

1. İstanbul Bilgi Üniversitesi.

rek getirdiği eleştiri ve günümüz Batı toplumlarında bu figürün yüklenebileceği yepyeni bir anlam ve işleve yönelik tespitleri, Foucault'ya özgü bu müdahalelerin en önemli uğrak noktalarından birine işaret ediyordu.[2] Daha da önemlisi Foucault, Descartes'tan bu yana modern felsefenin apaçık bir veri olarak aldığı ve bilgi ile eylemi mümkün kılan koşul olarak gördüğü öznenin (ve onunla ilişkili olarak bilinç ve kimlik gibi kavramların), aslında söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler – yani bilgi ile iktidar – tarafından kurulduğunu bilim tarihi ve siyaset teorisi üzerinden yaptığı derinlikli bir analizle gösteriyor ve böylece Fransa'da özellikle 60'lı yıllardan itibaren gelişen anti-hümanist geleneği daha da yetkin bir noktaya taşımakla kalmıyor, aynı zamanda insan bilimleri ve tarihten beslenmeyen soyut bir felsefe geleneğinin hangi noktada eksik kaldığını da vurgulamış oluyordu.[3] Böylece emek, dil, yaşam, akıl hastalığı, hastalık, suça eğilim, cinsellik gibi öznel deneyimlerin nasıl kurulduğunun tarihsel bir analizi aynı zamanda güçlü bir modernite eleştirisi biçimini alıyordu. Tam da bu yüzden Foucault, modern Batı iktidarına özgü özneleştirme teknolojilerinin kullandığı söylemsel oluşumlar ile kapatma ve gözetleme benzeri disiplinci pratiklerin etkisini, daha önce genelgeçer bilimsellik kriterlerini yerine getirmediği gerekçesiyle gözardı edilmiş belgelerin ayrıntılı ve titiz bir taramasıyla gün ışığına çıkarıyor,[4] ancak bu tarama ve değerlendirme çalışmasını da geleneksel araştırma yöntemlerini takip ederek değil, kendine özgü yordamlara göre gerçekleştiriyordu. Tarihsel birer 'olay' olarak bilimsel söylemlerin ortaya çıkışını mümkün kılan söylemsel pratiklerin, yani belli bir dönemde bilimin kullandığı anonim kuralların, (Foucault'nun yüklediği özel anlamda) 'arşiv'den hareketle ortaya çıkarılmasına 'arkeoloji' adını veren Foucault; insan bedeninin anatomo-politikasından

2. Bu konuda bkz. [Foucault, M., *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000].
3. Bu konuda bkz. [Foucault, M., *Özne ve Iktidar*, çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000].
4. Bu konuda bkz. [Foucault, M., *Büyük Kapatılma*, çev.: Işık Ergüden, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları ve Foucault, M., *İktidarın Gözü*, çev.: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003].

nüfusun biyo-politikasına dek uzanan ve söylemsel olmayan pratiklerin, yine tozlu raflarda unutulmuş belgeler, mimari tasarımlar, kurumlar, yönetmelikler, vb.nin sabırlı bir araştırması üzerinden yaptığı analizini Nietzsche'den hareketle 'soybilim' (*généalogie*) olarak tanımlıyordu. Foucault'ya göre gerek arkeoloji gerekse de soybilim öznesiz, ama belli bir amaca yönelik (niyetsel) olarak işleyen tarihsel *rasyonalite* biçimlerini görünür kılmaya yönelik tarih çalışmalarıydı. Ancak Foucault'nun yakın çevresindeki entelektüel akımlardan yola çıkan birçok yorumcu, sadece bilginin arkeolojisini bir tür yapısalcılık, iktidarın soybilimini ise yine bir tür post-yapısalcılık ya da postmodernizm olarak etiketlemekte gecikmemişler, aynı zamanda arkeoloji ile soybilimin radikal anlamda farklı tarih anlayışları olduğunu ve birincisinin başarısızlığının ikincisini gerektirdiğini öne sürmüşlerdi. Oysa Foucault'ya göre bu iki yordam aynı projenin birbirini tamamlayan iki veçhesiydi ve ne yapısalcılıkla ne de postmodernizmle özdeşleştirilmeleri mümkün değildi.[5] Bu yüzden kendi yapıtı üzerine sık sık geriye dönük değerlendirmelerde bulunan Foucault, öznellik, rasyonalite, hakikat, tarih, insanbilimleri ve pratik siyaset arasındaki ilişkilere bakışını başta Kant, Hegel, Nietzsche, Marx gibi XIX. yüzyıl düşünürleri ile Freud ve psikanaliz, yeni-Kantçılık, Weber, Frankfurt Okulu gibi XX. yüzyıl düşünce okullarını tartışarak da temellendiriyordu.[6] Öte yandan, etik üzerine çalışmalarının yoğunlaştığı 80'li yıllarda Foucault, özellikle *Cinselliğin Tarihi*'nin ikinci ve üçüncü ciltlerinde olmak üzere antik Yunan felsefesinin 'kendilik teknolojikleri' denebilecek pratikleriyle yakından ilgileniyor ve burada moderniteye bir alternatif olmasa bile en azından pozitif bir özgürlük anlayışı için ilham teşkil edebilecek bir birikimi tekrar gündeme getiriyordu.

Bununla birlikte Foucault'nun düşünce çizgisinde kendi çağdaşlarının yeri olmadığını söylemek yanlış olacaktır. Yukarıda gönderme yaptığımız metinler de dahil olmak üzere Foucault,

5. Bu konuda bkz. [Foucault, M., *Felsefe Sahnesi*, çev.: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004]
6. Bkz. a.g.y.

bazen kendisine getirilen sert eleştirilere cevap vermek bazen de fikir birliği içinde olduğunu belirtmek üzere Derrida, Deleuze, Lacan, Sartre gibi kendi içinde yaşadığı dönemin önde gelen isimleri üzerine de yazmıştır.

Sonsuza Giden Dil ise Foucault'nun, felsefe, insan bilimleri, siyaset, tarih alanlarının yanı sıra entelektüel dünyada çok önemli bir rol oynamış olan ama *Seçme Yazılar* dizisinin daha önceki ciltlerinde çok fazla yer almayan bir alandaki çalışmalarını kapsıyor. Genel olarak sanat kavramı altında düşünülebilecek olan bu metinler, özelde edebiyat, tiyatro, sinema, fotoğraf ve müzik üzerinde yoğunlaşıyor. Bu çerçevede öne çıkan isimler ve eserler ise Hölderlin, Sade, Flaubert, Mallarmé, Roussel, Blanchot, Bataille, Genet, Klossowski, Leiris, Robbe-Grillet, Duras gibi modern Avrupa edebiyatını yönlendirmiş yazarların yanı sıra Pasolini ve Schroeter gibi yönetmenler, Duane Michaels'ın fotoğrafları ve Pierre Boulez'in müziği. Ancak bu farklı sanat pratikleri arasında edebiyatın Foucault'yu en çok meşgul eden alan olduğu açık. Başka bir deyişle, bu kitapta yer alan bir söyleşide M. Watanabe'nin de altını çizdiği gibi Foucault'nun arşivlerinde edebiyat nerdeyse "ayrıcalıklı bir yer" tutuyor. T. Shimizu'nun yine aynı söyleşide çizdiği bir çerçeveden hareketle, edebiyatın Foucault'nun düşüncesinde üç ana eksen üzerinde temsil edildiğini söylemek mümkün. Bu çerçeveye göre edebiyat "delilik sorunu etrafında Hölderlin ve Artaud tarafından..., cinsellik sorunu etrafında Sade ve Bataille tarafından..., dil sorunu etrafında ise Mallarmé ve Blanchot tarafından temsil ediliyor."[7] Foucault'nun bu çerçeveyi onaylayış biçimi ise felsefe ile insanbilimleri ve tarih arasında kurduğu ve yukarıda sözünü ettiğimiz ilişkiye benzer bir nitelik taşıyor. "Felsefe nedir?" sorusuna "tüm bir kültürün temelinde bulunan kökensel bir tercihin yeri" olarak cevap veren ve bu anlamda kendini klasik anlamda bir fiozof olarak tanımlamayı reddeden Foucault, "kökensel bir tercih" kavramını ise "insan bilgisi, insani faaliyet, algı ve duyumsamadan oluşan tüm bir bütünün sınırlarını çizen bir tercih" olarak tanımlıyor

7. Bkz. bu kitap, s. 254.

ve Hegel'den sonra felsefenin giderek bu tercihi gerçekleştirmek işlevini yitirdiğini vurguluyor. Foucault'ya göre "Batı dünyasında, on dokuzuncu yüzyıldan beri, belki de on sekizinci yüzyıldan beri gerçekten felsefi olan tercih, başka bir deyişle kökensel tercih, felsefeden kaynaklanmayan alanları çıkış noktası alarak" yapılmakta. Buna örnek olarak Marx'ın politik analizilerini, Freud'un cinsellik, nevroz ve delilik üzerine çalışmalarını, Sausure'ün dilbilimi kurmasını gösteren Foucault, geçmişte diğer disiplinlerden özerk bir felsefenin faaliyetiyle yerine getirilen kökensel tercihin yerinin artık "ister bilimsel olsun, ister politik ya da edebi, başka faaliyetlerin içinde" olduğunu ve bu nedenle kendi eserlerinin "esas olarak tarihle ilgili olduğu sürece, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılı ele [aldığında], felsefi eserlerdense edebiyat eserlerinin analizine" dayanmayı tercih ettiğini belirtiyor. Kuşkusuz Foucault'nun bu tavrından, edebiyat üzerine kaleme aldığı her metnin felsefi düşünce yerine ikame edilebilecek birer çalışma olarak alımlanabileceği sonucunu çıkarmak yanlış olacaktır. Nitekim, Foucault da "bizim kültürümüzün *bazı* kökensel tercihleri yerine getirdiği ölçüde ben de edebiyatla ilgileniyorum" diyerek belli bir sınır çizmeyi ihmal etmiyor.[8] Ancak, sadece birkaç örnek vermek gerekirse, bu ciltte yer alan ve birer klasik haline gelmiş olan "İhlale Önsöz" ve "Dışarı Düşüncesi" gibi metinler, Foucault'nun sadece Georges Bataille ve Maurice Blanchot benzeri örneklerden hareketle edebiyata dair formel analizler yapmadığını; ayrıksı bir edebiyatın dilinden yola çıkarak bir yandan daha sonraki yıllarda benimseyeceği felsefi tavrına gönderme yapan ve 'pozitivite'ye odaklanmış diyalektik düşünceyi aşmasını sağlayan 'sınır,' 'sınır-deneyim,' 'ihlal' gibi kavramlara cinsellik deneyimi bağlamında çok önemli açılımlar getirdiğini, bir yandan da Batı felsefesinin Descartes'tan itibaren öznelliği 'içsellik'te konumlandıran geleneğine karşı çıkışını temellendirdiğini gösteriyor. Öte yandan Hölderlin üzerine yazdığı "Babanın 'Hayır'ı" ya da Roussel üzerine bir söyleşi olan "Bir Tutkunun Arkeolojisi" gibi metinler, delilik ve akıl hastalığının Foucault için

8. A.g.y. s. 255-256. [İtalik benim-F. K.]

sadece psikoloji, psikopatoloji ve psikiyatri gibi söylemler ya da akıl hastanesi gibi kurumlar çerçevesinde değil, aynı zamanda edebiyat bağlamında da düşünülmesi gereken bir deneyim olduğunu vurguluyor. Bununla birlikte "Flaubert'e Sonsöz," "Acteon'un Üslubu," "Uzanın Dili," "Raymond Roussel'in Eserleri Niçin Yeniden Yayımlanıyor? Modern Edebiyatın Habercisi," "Marguerite Duras Hakkında" gibi çalışmalar, modern edebiyatın 'yazı'nın kendisine yaptığı göndermeleri ortaya çıkarması ve zaman merkezli bir düşüncenin yerini dünyayla mekân ve bakış üzerinden kurulan bir ilişkinin altını çizmesi bakımından Foucualt'nun edebiyat teorisine yaptığı katkıyı örneklendiriyor.

Sonsuza Giden Dil'de yer alan metinlerin Foucault'nun düşüncesinde hangi veçhelere tekabül ettiğini uzun uzadıya tartışmak mümkün. Ama belki de Foucault'nun felefeye dair yukarıda alıntıladığımız saptamasını ve tavrını, edebiyatın yanı sıra kullandığı diğer 'arşiv'leri de göz önüne alarak, kendisinin de örneklendirdiğini düşünmek ve bunu bir tür kökensel tercih olarak değerlendirmek gerekiyor. Her ne kadar Foucault felsefe tarihinin büyük geleneğini devam ettiren bir eğitim ortamından geçmiş olsa da (sınırlı da olsa *Kelimeler ve Şeyler* hariç) kendi temel eserlerinde bu geleneği ne çıkış noktası olarak alması ne de ona gönderme yapması, onun yerine modern kimliği belirleyen sınırların üzerinde ve ötesinde kalan deneyimler ile onları kuran ve dile getiren pratiklerde yoğunlaşması, ama bu sürecin felsefi söylemin kendisini dönüştüren bir müdahale biçimini alması söz konusu tercihi örneklendiriyor. Çünkü hem felsefenin içinden gelmek hem de felsefeye katkı yapmayı (ve dönüştürmeyi) felsefenin dışındaki bir düşünceye dayandırmak, kökensel tercihi yeniden, ama bu kez bir ihlal olarak felsefenin içine taşımak anlamına da geliyor. *Sonsuza Giden Dil* bu tercihi gerçekleştirirken, Foucault'yu kullandığı dilin inceliklerini göz kamaştırıcı bir ustalıkla dokuyan bir yazar olarak tanımayı da sağlayan bir seçki.

İstanbul, Ekim 2006

Babanın "hayır"ı*

Hölderlin Jahrbuch[1] son derece önemlidir. Üzerinde çalıştığı Hölderlin eserlerini George Kreis'tan[2] esinlendiği aşikâr olan yaklaşık yarım yüzyıllık bir yorum birikiminin ağırlığından, 1946'dan

* "Le 'non' du père", *Critique,* no 178, Mart 1962, s. 195-209. (J. Laplanche, *Hölderlin et la question du père,* Paris, P.U.F., 1961 hakkında).

1. *Hölderlin Jahrbuch,* 1947'den itibaren (Tübingen, J.C. Mohr), önce F. Beissner ve P. Kluckhon'un sorumluluğunda, sonra W. Binder ve F. Kelletat'ın, nihayet B. Böschenstein ve G. Kurz'un sorumluluğunda yayımlandı.

2. Alman şair Stefan George'un (1868-1933) etrafında bir araya gelmiş dostlar çevresi. Bu çevrenin üyeleri arasında, C. Derleth, P. Gérardy, A. Schuler ve F. Walters gibi şairler, filozoflar, Germanistler ve L. Klages, F. Gundolf, E. Bertram, M. Kommerell ve E. Kantorowicz gibi tarihçiler vardı.

itibaren sabırlı bir biçimde kurtarmıştır. Gundolf'un *L'Archipel* [Takımadalar] üzerindeki çalışması (1923)[3] bu yorumlara tanıklık değeri taşır: Doğanın dairesel ve kutsal varlığı, bedenlerin güzelliği içinde biçim bulan tanrıların gözle görülür yakınlığı, tarihin döngüleri içinde günyüzüne çıkmaları ve son olarak da, –ateşin ezeli ve ölümlü bekçisi– Çocuğun firari varlığının önceden haber verdiği geri dönüşleri; tüm bu temalar, Hölderlin tarafından bir kopuşun gücüyle ilan edilmiş olan şeyi, Zaman'ın eli kulağındalığının lirizmi içinde boğuyordu. *Fleuve enchainé*'deki[4] [Zincirlenmiş Nehir] genç adam, kendisini tanrıların sınırsız şiddetine maruz bırakan bir hırsızlıkla şaşkın nehir kıyısından koparıp alınmış bu kahraman, George'un tematiğinde körpe, yumuşak ve umut vaat eden bir çocuk olmuştur. Döngüselliğin şarkısı sözü susturdu, zamanı bölen sert sözü susturdu. Hölderlin'in dilini doğduğu yerde yakalamak gerekiyordu.

Kimileri eski, kimileri yakın tarihli araştırmalar, geleneksel referans noktalarını bir dizi önemli zaman farkına maruz bıraktı. *Fondement pour l'Empédocle* [Empedokles Temelleri] gibi tüm "karanlık" metinlere, sıfır yılı Bordeaux epizodunca belirlenen patolojik bir takvim atfeden Lange'ın basit kronolojisi bozulalı çok oldu;[5] tarihleri öne almak ve muammaların istenecek olandan daha erken ortaya çıkmasına izin vermek gerekti (*Empedokles*'in tüm hazırlık çalışmaları Fransa yolculuğuna çıkmadan önce kaleme alınmıştı.)[6] Fakat ters yönde, anlamın inatçı erozyonu da gelişiyordu; Beissner son ezgileri ve delilik metinlerini yorulmak bilmeden soruşturdu;[7] Liegler ve Andreas Müller aynı şiirsel çekirdekten art arda ortaya çıkan figürleri incelediler (*Le Voyageur*

3. Gundolf (F.), *Hölderlins Archipelagus, Dichter und Helden* içinde, Heidelberg, Weiss, 1923, s. 5-22. Bkz. Hölderlin (F.), *Der archipelagus*, 1880.

4. Hölderlin (F.), *Der gefesselte Strom*, 1801.

5. Lange (W.), *Hölderlin. Eine Pathographie*, Stuttgart, F. Enke, 1909. Bkz. Hölderlin (F.), *Grund zum Empedokles*, 1799.

6. Hölderlin (F.), *Empedokles*'in üç versiyonu vardır. [Türkçe'ye çevirenin notu]

7. Beissner (F.), "Zum Hölderlin Text. Fortsetzung der Empedokles Lessungen, Dichtung und Volkstum", *Hölderlin Jahrbuch*, c. XXXIX, 1938, s. 330-339; "Hölderlins Letzte Hymne", *Hölderlin Jahrbuch*,c. III, 1949, s. 66-102; "Vom Baugesetz der späten Hymnen Hölderlins", *Hölderlin Jahrbuch*,c. IV, 1950, s. 47-71. Bkz. makaleler derlemesi, *Reden und Aufsätze*, Weimar, H. Böhlaus, 1961.

ve *Ganymède*).[8] Mitik lirizmin dik bayırı ile ânı, biricik ifadesi ve sürekli açık uzamı olduğu dilin sınırlarındaki mücadeleler, büyüyen bir alacakaranlığın son ölgün ışığı değil artık. Bunlar, zamanın düzeninde olduğu gibi anlamın düzeninde de, şiirin, şiire özgü sözden yola çıkarak kendine açıldığı o merkezi ve derine gömülü noktada yer alırlar.

Adolf Beck'in tamamladığı biyografik kazı da bir dizi yeniden değerlendirmeyi gerektirmektedir.[9] Bunlar özellikle iki epizodu içerir: Bordeaux dönüşü (1802) ve 1793 sonundan 1795 ortasına kadar geçen, Waltershausen'de öğretmenlik ile Jena'ya yola çıkış arasındaki on sekiz ay. Özellikle bu dönemin az ya da yanlış bilinen ilişkileri yeni bir mercek altına yerleştirildi: Bu dönem, Charlotte von Kalb'la karşılaştığı dönemdir, Schiller'le hem sıkı hem de uzak ilişkilerin, Fichte derslerinin, anne evine ani dönüşün dönemidir; ama bu aynı zamanda tuhaf öngörüler, ters yönde tekrarlar dönemidir. Bunlar daha sonra ya da başka biçimlerde güçlü dönem olarak onarılacak olan şeyi zayıf dönemde verirler. Charlotte von Kalb elbette Diotima'nın ve Susette Gontard'ın habercisidir; uzaktan göz kulak olan, koruyan ve mesafeli tavrının yükseklerinden Yasa'yı söyleyen, Oidupus'un çok yaklaştığı için kendini kör eden bir hareketle uzaklaştığı –"Kutsallıkta bir hain"– "kâfir" tanrıların o korkunç mevcudiyetini dışardan ve olayların akışı içinde çizen Schiller'e vecd halinde bağlılık. Ve Nürtingen'e kaçış, Schiller'den, yasa koyan Fichte'den ve sessiz Hölderlin'in önünde suskun duran zaten tanrılaşmış bir Goethe'den uzağa kaçış, bütün bunlar, olayların nokta nokta çizdiği çizgide yuvaya dönüşün deşifre edilebilir figürü değil midir? Daha sonra da bu dönüşün karşısına, denge olsun diye, tanrıların kategorik olarak geri dönüşü çıkmayacak mıdır? Yine Jena'da ve orada birbirine

8. Liegler (L.), "Der gefesselte Strom und Ganymed. Ein Beispiel für die Form probleme der Hölderlinschen Oden-Überarbeitungen", *Hölderlin Jahrbuch*, c. II, 1948, s. 62-77. Müller (A.), "Die beiden Fassungen von Hölderlins Elegie *Der Wanderer*": *Ganymed*, 1801.

9. Beck (A.), "Aus den letzten Lebensjahren Hölderlins. Neue Dokumente", *Hölderlin Jahrbuch*, c. III, 1949, s. 15-47; "Vorarbeiten zu einer künftigen Hölderlin Biographie. I: Zu Hölderlins Rückkehr von Bordeaux", *Hölderlin Jahrbuch*, c. IV, 1950, s. 72-96; *A.g.e.*, II: "Moritz Hartmanns 'Vermuthung'", *Hölderlin Jahrbuch*, c. V, 1951, s. 50-67.

bağlanan olayların yoğunluğu içinde başka tekrarlar kendi oyun uzamlarını bulurlar; ama aynaların kendiliğindenliğine bağlıdır bu: Hölderlin ile Wilhelmine Marianne Kirmes arasında artık kesin olan ilişki, Schiller ile Charlotte von Kalb'ın tanrılar gibi birbirlerine kavuştukları o erişilmez ve güzel birliğin bağımlılık kipindeki ikizidir; genç öğretmenin coşkuyla girdiği ve sert, titiz, hatta belki gaddarlığa kadar varan bir ısrar içinde gözüktüğü pedagojik teşebbüs, Schiller'de sevgi dolu ve kendini geri çekmeyen bir usta arayan Hölderlin'in, ölçülü bir ihtimam, hep korunan bir mesafe ve sözcüklerin ötesinde donuk bir anlayışsızlık bulmasının imgesini ters yönde verir belirgin bir biçimde.

Tanrıya şükür ki *Hölderlin Jahrbuch* psikologların gevezeliğine yabancı kalmıştır; yine aynı –ya da başka– Tanrıya şükür ki psikologlar *Hölderlin Jahrbuch*'u okumazlar. Tanrılar göz kulak oldular: Fırsat kaçtı, yani kurtulundu. Çünkü, Hölderlin ve deliliği üzerine, sayısız psikiyatrın (en başta ve en sonda Jaspers)[10] tekrarlayıp durdukları yararsız modellerini bize verdiği söylemden çok daha sıkı, ama aynı tohumdan gelen bir söylem tutturmanın cazibesi büyük olurdu: Deliliğin yüreğine kadar giden bu modellere göre eser, anlamın temalarını ve kendine özgü uzamını artık ayrıntılarını bildiğimiz bir olay örgüsüne borçlu gözükürler. Yaşamı esere, olayı söze, deliliğin sessiz biçimlerini şiirin özüne kopma ve süreksizlik olmadan bağlayan bir anlamlar zinciri oluşturmak, "klinik" bir psikolojinin kavramsız eklektizmi açısından mümkün değil midir?

Gerçekten de, bu imkân, oyuna gelmeden dinleyen biri için farklı bir bakış dayatır. Eser nerede biter, delilik nerede başlar, şeklindeki eski sorun, tarihleri karıştıran ve olayları iç içe geçiren sıkışıklık nedeniyle tepeden tırnağa altüst olur ve yerine de bir başka görev geçer: Patolojik olayı, eserin kendi gizli hakikatini gerçekleştirerek yok olduğu alacakaranlık olarak görmek yerine; eserin, yavaş yavaş bir uzama doğru açıldığı bu hareketi izlemek gerekir;

10. Jaspers (K.), *Strindberg und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Bern, E. Bircher, 1922 (*Strindberg et Van Gogh. Jwedenborg-Hölderlin*, çev.: H. Naef, *La Folie par excellence* ile, Maurice Blanchot, Paris, Ed. de Minuit, coll. "Arguments", 1953, s. 196-217).

şizofrenik varlık bu uzamda kendi hacmini bulur ve böylece, hiçbir dilin içine batıp yok olduğu dipsiz uçurumun dışında söyleyemeyeceği şey ile hiçbir düşüşün –aynı zamanda bir zirveye erişme olmasaydı– gösteremeyeceği şeyi nihai sınırda ortaya çıkarır.

Laplanche'ın kitabı bu güzergâhtan geçer. "Psiko-biyografi" üslubunda alçak sesle başlar. Sonra, kendisine seçtiği alanı çaprazlamasına katederek, metnine başlangıçtan itibaren prestij ve egemenlik kazandırmış olan sorunun konumunu, çözüm anında keşfeder: Şiir ve delilik üzerine *tek ve aynı* söylemi sürdüren bir dil nasıl mümkün olur? *Aynı anda hem* telaffuz edilen anlamdan, *hem* de yorumlanan anlamdan hangi sözdizimi geçebilir?

Ama belki de Laplanche'ın metnini, sistematik tersine çevirme gücü içinde, kendi gününün ışıklarıyla aydınlatmak için, şu sorunun, çözümlenmiş olması değilse de, en azından ilk sorulduğu biçimiyle sorulması gerekirdi: Çok uzun süreden beri bize pek "doğal" gelen, yani kendi muammasına hiç aldırmayan böyle bir dilin imkânı nereden kaynaklanmaktadır?

*

Hıristiyan Avrupa kendi sanatçılarını adlandırmaya koyulduğunda, sanki ad, sadece kusursuz yeniden başlangıç döngüsü içinde kronolojik hafızanın soluk rolünü oynayacakmış gibi, onların varlığına kahramanın anonim biçimini atfetti. Vasari'nin *Vite*'si, çok eskileri hatırlatma görevini üstlenirler; belli bir sıraya uygun ve ritüel bir düzen izlerler.[11] Deha burada daha çocukluktan itibaren kendini gösterir: Erken gelişmişliğin psikolojik biçimi altında değil, ama sahip olduğu zamanından önce var olma ve tamamlanmış olarak ortaya çıkma hakkıyla. Deha doğmaz, tarihin yırtığı içinde aracısız, süresiz ortaya çıkar; kahraman gibi, sanatçı da zamanı parçalar ve ardından kendi elleriyle yeniden birleştirir. Yine de bu belirişin, beklenmedik olaylardan muaf olduğu söylenemez: Bunların en

11. Vasari (G.), *Le Vite de piu eccelenti pittori, scultori e architetti italiani*, Lorenzo Torrentino, 1550 (*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens*, A Chastel'in yönetimi altında çeviri ve kritik edisyon, Paris, Berger-levrault, coll. "Arts", 1981-1985).

sık rastlananlarından biri, tanımama-tanıma epizodunu oluşturur: Giotto çobandı ve kayanın üstüne koyunlarının resmini yaparken Cimabue onu görmüş ve onun nezdinde gizli krallığını selamlamıştı (ortaçağ anlatılarında olduğu gibi, köylüler tarafından bulunmuş ve aralarında yetişmiş kralın oğlu, aniden, esrarengiz bir şifre sayesinde tanınır). Ardından, çıraklık gelir; gerçek olmaktan çok semboliktir bu ve usta ile çömezin daima eşitsiz o tuhaf karşılaşmasına indirgenir; yaşlı adam, genç delikanlıya her şeyi verdiğini sanmaktadır, oysa delikanlı tüm bunlara zaten sahiptir; ilk çatışmayla birlikte ilişkiler tersine döner; işaretli çocuk ustanın ustası olur ve ustasını sembolik olarak öldürür, çünkü ustanın hükümranlığı gasptan başka bir şey değildir ve adsız çobanın hakları daimidir: Leonardo *İsa'nın Vaftizi*'ndeki meleği çizdiğinde Verrocchio resmi bırakır ve yaşlı Ghirlandaio da Michel-Angelo'ın önünde eğilir. Fakat hükümranlığa giriş yolu hâlâ dolambaçlıdır; gizemin yeni sınavından geçmesi gerekir, ama bu seferki gönüllüdür; tıpkı kahramanın kara bir zırh giyerek ve yüzünü kapatarak dövüşmesi gibi sanatçı da eserini ancak tamamlandığında ortaya çıkarmak üzere gizler; Michel-Angelo *Davud*'u ve Ucello San Tommaso'nun kapısının üstündeki freskoyu böyle yapmıştır. Krallığın anahtarları o zaman verilir: Bunlar Demiurgos'luğun* anahtarlarıdır; ressam, bizim dünyamızın ikizi olan, kardeşçe rakibi olan bir dünya yaratır; yanılsamanın anlık muğlaklığı içinde bu dünya yerini alır ve onun için değer taşır; Leonardo, Ser Piero'nun değirmi kalkanı üzerine canavarlar resmetmişti, bunların korkutma gücü doğanınkiler kadar büyüktü. Ve bu geri dönüşte, bu mükemmel özdeşlikte bir vaat yerine gelir: İnsan serbest kalmıştır; tıpkı Filippo Lippi'nin, anekdota göre, ustasının portresini doğaüstü bir benzerlikle resmettiği gün gerçekten özgür olması gibi.

Rönesans, sanatçının bireyselliği hakkında epik bir algıya sahipti, ortaçağ kahramanının arkaikçi figürleri ile Yunan sırra vâkıf olma temaları burada iç içe girmiştir; esrar ile keşfin, yanılsamanın başdöndürücü gücünün, özünde *öteki* olan doğaya dönü-

* Platon'dan itibaren başlayan bir yaratı teorisine göre, ezeli ve ebedi formlara uygun olarak evreni yaratan ve hem estetik hem de rasyonel amaçları gerçekleştiren güç. (y.h.n.)

şün ve *aynı* olduğu ortaya çıkan yeni topraklara erişmenin muğlak ve aşırı yüklü yapıları bu sınırda ortaya çıkar. Sanatçı, yüzyıllar boyunca destanları terennüm etmiş olanların içinde yer aldığı anonimlikten, bu epik değerlerin gücünü ve anlamını kendine mal ederek çıkmıştır. Batı kültürünün kendisi bir temsil dünyası olduğu anda, kahramanlık boyutu da kahramandan onu temsil edene geçti. Eser, tek anlamını artık zaman içinde taş bir anı olarak kalan bir anıt olmaktan almamaktadır; eser, geçmişte terennüm ettiği o efsaneye aittir; o bir "kahramanlık destanı"dır, çünkü insanlara ve onların yok olmaya mahkûm edimlerine ezeli hakikatlerini o verir, aynı zamanda da, doğal doğum yerine gönderme yapar gibi, sanatçıların yaşamının olağanüstü düzenine gönderme yapan da eserdir. Ressam, kahramanın ilk öznel bükülmesidir. Otoportre, sanatçının canlandırdığı sahneye tablonun bir köşesinden kaçamak katılımı değildir artık; otoportre, eserin yüreğinde, eserin eseridir, köken ile tamamlanmanın yolun sonundaki karşılaşmasıdır, kahramanları ortaya çıkaran ve kalıcılaştıran kişinin mutlak kahramanlaştırılmasıdır.

Böylece sanatçı için, "kahramanlık destanı"nın içinde, kahramanın bilemeyeceği bir kendiyle ilişkisi düğümlenmiş olur. Kahramanlık burada, ortaya çıkanın ve kendini gösterenin sınırında, ilk tezahür biçimi olarak, kendi ve ötekiler için, eserin hakikatiyle tek ve aynı şeyi yapmanın bir tarzı olarak kapsanmıştır. Geçici, ama yine de silinmez birlik. Bu birlik, kendi içinde, tüm ayrışmaların imkânını açar; yaşamı ve tutkuları eserine sürekli karşı çıkan "şaşkın kahraman"a izin verir (tenin işkencesi altında olan ve "tutkusunu dindirmek" için, sahip olamadığı kadının resmini yapan Filippo Lippi'dir o); eserin içinde kendini unutan ve eseri unutan, kendi eseri içindeki "deli kahraman"a izin verir (Uccello gibi, "perspektif üzerine araştırmalarda kaybettiği zamanı insan ve hayvan figürlerine adasaydı, Giotto'dan bu yana en zarif ve en orijinal ressam olurdu"); eşitlerinin reddettiği "meçhul kahraman"a izin verir (Tiziano'nun kovduğu ve ömrü boyunca Venedik ressamlarınca dışlanmış Tintoretti örneğin). Sanatçının tavrı ile kahraman tavrı arasında yavaş yavaş ayrım yapan bu gelişmelerle, *aynı anda*

hem eserin *hem de* eser olmayanın karma bir söz dağarı içinde söz konusu olduğu muğlak bir durum mümkün hale gelir. Kahramanlık temaları ile bu temanın yok olduğu güçlükler arasında, XVI. yüzyılın kuşku duymaya başladığı ve bizim yüzyılımızın temel unutkanlıkların verdiği neşe içinde katettiği bir uzam açılır: Sanatçının "deliliğinin" yer aldığı uzamdır bu; sanatçıyı, ötekilere –susan herkese– yabancı kılarak eseriyle özdeşleştirirken, gördüğü şeylere ve kendisinin dile getirdiği sözlere kör ve sağır kılarak da bu aynı eserin dışına yerleştirir. İnsanı tanrıların eksiksiz aydınlığına kavuşturmak için, yanılsatıcı gerçekliğe duyarsız kılan Platoncu sarhoşluk söz konusu değildir artık; bir yeraltı ilişkisi vardır ve bu ilişkide eser ile eser-olmayan kendi dışsallıklarını karanlık bir içselliğin dilinde ifade ederler. Patolojik tema ortaya çıkmasa bile deliliğin peşini hiç bırakmadığı "sanatçı psikolojisi" denen bu tuhaf girişim o zaman mümkün olur. İlk ressamlara adlarını vermiş olan o güzelim kahramanca birlik zeminine kayıtlıdır; fakat bu birliğin yırtılmasını, inkârını ve unutulmasını ölçer. Psikolojik boyut, bizim kültürümüzde, epik algıların negatifidir. Ve şimdi biz, bir sanatçının ne olduğuna karar vermek için, bu diyagonal ve imalı yola mecburuz; ritüel kahramanlığını ve değişmez döngülerini geçmişte bize Vasari'nin anlattığı, eser ile "eserden başka" olanın eski sessiz ittifakının ortaya çıktığı ve kaybolduğu yoldur bu.

*

Bizim söylemsel anlama yetimiz bu birliğe yeniden dil vermeyi denemektedir. Biz bu birliği yitirdik mi? Yoksa "sanat ile delilik ilişkileri" üzerine söylemlerin monotonluğuna dahil edilip güç erişilir mi kılındı? Bu ilişkilerin ıcığının cıcığının incelenmesinde (Vinchon geliyor aklıma),[12] bu ilişkilerin sefaletinde (iyi kalpli Fretet[13] ve daha başkaları geliyor aklıma), bu tür söylemler ancak bu birlik aracılığıyla mümkündür; aynı zamanda bu birliği mas-

12. Vinchon (J.), *Art et la Folie* (1924), Paris, Stock, coll. "Série psychologique", genişletilmiş 2. Baskı, 1950.
13. Fretet (J.), *Aliénation poétique. Rembrandt, Mallarmé, Proust*, Paris, J.-B. Janin, 1946.

kelerler, iterler ve tekrarlarken dağıtıp saçarlar. Birlik, onların içinde uyur ve onlar sayesinde inatçı bir unutkanlık içine gömülür. Bununla birlikte, bu söylemler sert ve uzlaşmaz olduklarında, birliği uyandırabilirler: Laplanche'ın metni, tek o kuşkusuz, ona gelene kadar şansız bir hanedanlıktan kurtarılması gereken metin buna tanıklık eder. Kayda değer bir metin okunması, şizofreninin psikanalize yakın dönemde ısrarla dayattığı sorunları çoğaltır.

Baba'nın boş yerinin Schiller'in Hölderlin için hayali olarak işgal ettiği, sonra terk ettiği yerin *aynısı* olduğu; son metinlerdeki tanrıların önce sadakatsiz varlıklarıyla ışıldattıkları, sonra da Hesperien'leri kurumun kraliyet yasası altına bıraktıkları bu yerin *aynısı* olduğu söylendiğinde tam olarak ne denmektedir? Daha basiti, *Thalia-fragment*'de Susette Gontard'la –ki Gontard da sadık tekrarını son şeklini almış Diotima'da bulacaktır– gerçek karşılaşma öncesi ana hatları çizilen bu *aynı* figür hangisidir?[14] Analizin bunca kolaylıkla başvurduğu bu "aynı" hangisidir? Oyuna her zaman dahil edilen ve eser ile eser olmayanın geçişini görünüşte hiç sorunsuz sağlayan bu "özdeş"in inatçılığı nedir?

Bu "özdeş"e götüren yollar çeşitlidir. Laplanche'ın analizi elbette en güvenilir yolları izlemektedir. Kâh bazı yollara, kâh diğerlerine saparak, ama ilerleyişinin yönünü asla kaybetmeden, erişilmez varlığıyla, elle tutulur yokluğuyla kafasına taktığı bu "aynı"ya sıkı sıkıya sadık kalır. Bunlar "özdeş"e götüren, yöntembilimsel olarak farklı fakat aynı yere varan üç yolu oluştururlar: Temaların imgelemde benzeştirilmesi; deneyimin temel biçimlerinin ana hatlarının çıkarılması; son olarak da, eser ile yaşamın karşı karşıya geldiği, birbirlerini dengelediği ve birbirlerini hem mümkün hem de imkânsız kıldıkları hattın izi.

1) Hölderlin'in şiirinin, tuhaf ve nüfuz edici canlılığını kendi içinde ve dışında hissettiği mitik güçler, yani ölümlüleri aydınlatan ve küle döndüren bir yakınlığa vardırmak için tanrısal şiddetiyle katedenlerdir. Jungling'inkilerdir bunlar; buzun, kışın ve uykunun

14. Hölderlin (F.), *Thalia-Fragment*, 1794. (*Fragment Thalia*, çev.: Ph. Jaccottet, *Hyperion* içinde, Paris, Gallimard, coll. "Poésic", no. 86, 1973, s. 17-47); *Diotima*, 1799 (*Diotima*, çev.: R. Rovini), *Œuvres* içinde, a.g.e., s. 776.

gemlediği ve kapattığı, ama yine de bir hareketle kurtulup, kendi dışında, kendi uzağında, kendi uzağını, derin ve güleryüzlü vatanını bulduğu genç ırmağın güçleridir. Bunlar *aynı zamanda,* annesinin tutsak ettiği, cimrice el koyduğu çocuk Hölderlin'in güçleri değil midir? Hölderlin'in, serbestçe kullanabileceği baba mirası olarak annesinden "saf kullanım" hakkını istediği güçler değil midir? *Dahası,* bir aynadaki yansıları gibi kesin olarak birbirlerini tanıyınca kızışan bir mücadele içinde öğrencisinin gücüne karşı çıkarttığı da bu güçler değil midir? Hem kendinin hem öteki olan, hem uzak hem yakın olan, hem tanrısal hem yeraltı olan, kesinlikle eğreti bu güçlerin olağanüstü tehdidi Hölderlin'in deneyimini hem destekler hem de tahakküm altına alır; bu güçler arasında, özdeşlikleri ve karşılıklı sembolleştirme oyunlarının temellendirdiği ve karşı çıktığı hayali mesafeler açılır. Tanrıların, zincirinden boşanmış bu güçlerin genç canlılığına olan okyanussal ilişkisi anne imgesiyle ilişkinin sembolik ve aydınlık biçimi midir yoksa derin gecesel, kurucu temeli mi? İlişkiler sürekli olarak tersine döner.

2) Başlangıcı ve varılacak yeri olmayan bu oyun, kendine özgü bir uzam içinde açılır –yakın ve uzak kategorilerinin düzenlediği uzam. Bu kategoriler, doğrudan doğruya çelişik olan bir dengelemeye uygun olarak, Hölderlin ile Schiller'in ilişkilerini yönetmiştir. Jena'da, Hölderlin "gerçekten büyük zihinlere yakınlığı" karşısında kendinden geçer. Fakat cezbeden bu bolluk içerisinde kendi sefaletini hisseder –onu uzakta tutan ve içinde çaresiz bir uzam açmaya kadar varan çölümsü boşluk. Bu kuraklık, bir bolluğun boş biçimini çizer: Ötekinin verimliliğini, yani temkinli durarak kendini vermeyi reddeden ve kasten mesafeli duran o ötekini kabul gücü. Burada, Jena'dan yola çıkış anlamını bulur: Hölderlin Schiller'in çevresinden uzaklaşır, çünkü bu dolaysız yakınlık içerisinde kendi kahramanı için bir hiç olduğunu ve onun karşısında sonsuz bir uzaklıkta kaldığını hissediyordur; Schiller'in sevgisini kendine yakın kılmaya çalıştığında, bizzat kendisi "İyiliğe yakın olmak" istediği içindir – özellikle erişemeyeceği şeye yakın olmak ister; dolayısıyla Jena'yı, kendisini Schiller'e bağlayan, fakat her ilişki kurmaya çalıştığında kendisini alçaltan ve her yakınlaşmanın gerilettiği bu "bağlılığı"

kendine daha yakın kılmak için terk eder. Muhtemeldir ki Hölderlin için bu deneyim tanrıların ortaya çıkıp uzaklaştığı temel bir uzamın deneyimiyle ilişkilidir. Bu uzam, öncelikle ve genel biçimi altında, "tanrısal Tek-Herşey" olan doğanın büyük çemberidir; fakat kırıksız ve dolayımsız bu çember, ancak Yunan'ın şimdi sönmüş ışığı içinde ortaya çıkar; tanrılar *orada* oldukları için *buradadırlar*; Hellas'ın dehası, "yüksek doğanın ilk doğurduğu" oldu; onu, *Hyperion*'un[15] sonsuz çemberlerinin terennüm ettiği büyük geri dönüş içinde bulmak gerekir. Fakat, romanın ilk eskizini oluşturan *Thalia-Fragment*'den itibaren, Yunan'ın şanlı bir mevcudiyetin vatanı olmadığı ortaya çıkar: Hyperion, henüz karşılaştığı Melitus'u terk edip ölmüş kahramanları aramak üzere Skamandros sahillerinde yolculuğa çıktığında Melitus da kaybolur ve Hyperion'u, tanrıların, "yaşama ve ölüme karar veren büyük sır"rın görünür çekincesi içinde hem var hem yok, hem görünür hem gizli oldukları, doğduğu topraklara geri dönmeye mahkûm eder. Yunan, tanrıların ve insanların, karşılıklı varlıklarının ve karşılıklı yokluklarının kesiştiği bu ülkedir. Işık ülkesi olma ayrıcalığı buradan kaynaklanır: Hem canice hem sevgi dolu bir adam kaçırmanın şiddetinin kartal hızıyla ya da şimşek gibi geçtiği (Novalis'in gecesel yakınlığına sözcüğü sözcüğüne karşıt) "ışıklı uzak yer" orada tanım bulur. Yunan ışığı, tüm tanrıların hem uzaktaki hem de hemen burdaki gücünün yıktığı ve yücelttiği mutlak mesafedir. Yakın olanın bu mutlak kaçışına karşı, uzakların tehditkâr okuna karşı çare nerededir, kim koruyacaktır? "Uzam, sonsuza dek giden bu mutlak ve ışıl ışıl gidiş, bu cılız geri dönüş müdür?"

3) Nihai yazımında, *Hyperion* artık bir sabitleme noktası arayışıdır; bir figür ile bu figürün aynadaki imgesi kadar yakın ve bağdaşmaz iki varlığın ihtimal dışı birliğinden talep eder bunu: burada sınır, Susette Gontard ile olan değirmi ve katışıksız dostluk gibi dışsal hiçbir şeyin olmadığı kusursuz bir çember içinde kapanır kalır. Aynı olan iki yüzün yansıdığı bu ışıkta, Ölümsüzler'in

15. Hölderlin (F.), *Hyperion, oder der Eremit von Griechenland*, c. I, 1797; c. II, 1799. (*Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, çev.: P. Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", no. 86, 1973, s. 49-240).

kaçışı durdurulmuştur, tanrısallık aynanın tuzağına düşmüştür, yokluğun ve boşluğun karanlık tehdidi nihayet uzaklaştırılmıştır. Dil, açılırken dili çağıran ve mümkün kılan bu uzama karşı ilerlemektedir şimdi; bu uzamı, dolaysız mevcudiyetin güzel imgeleriyle doldurarak kapamaya çalışmaktadır. Bu durumda eser, olmadığı şeyin ölçüsü olmayı şu ikili anlamda gerçekleştirir: Hem onun tüm yüzeyini kateder hem de ona karşı durarak onu sınırlandırır. İfadenin mutluluğu ve savuşturulmuş delilik olarak oluşturur kendini. Bu, Frankfurt dönemidir, Gontard'ların yanında öğretmenlik dönemidir, paylaşılan şefkat, birbirini karşılıklı mükemmel olarak anlama dönemidir. Fakat Diotima ölür, Alabanda kayıp bir vatanı aramaya giderken, Adamas da imkânsız Arkadya'yı aramaya çıkar; aynanın imgesinin ikili ilişkisine bir figür dahil olmuştur – boş fakat boşluğu kırılgan yansıyı kemiren büyük figür, bir hiç olan fakat tüm biçimleriyle *Sınır*'ı belirten bir şey: ölümün yazgısallığı, insanların kardeşliğinin yazılı olmayan yasası, ölümlülerin tanrısallaştırılmış ve erişilmez varlığı. Eserin mutluluğu içinde, eserin dilinin kıyısında, eseri sessizliğe indirgemek ve tamamlamak için, eser olmayan her şeye karşı eser olan bu Sınır ortaya çıkar. Dengenin biçimi bu sarp yar olur; burada eser, eseri kendinden çıkararak kapamayı başaran bir sınır bulur. Eseri oluşturan şey onu çökertir. Susette Gontard'la ikili yaşamın ve *Hyperion*'un büyülü aynalarının dengelendiği sınır, yaşamın *içindeki* sınır olarak (bu, Frankfurt'tan "nedensiz" ayrılıştır) ve *eserin* sınırı olarak ortaya çıkar (bu, Diotima'nın ölümü ve Hyperion'un "Atina kapılarındaki kör ve vatansız Oidupus gibi" Almanya'ya geri dönüşüdür).

Eserin eser olmayana kavuştuğu bu Aynı muamması, Vasari'nin çözmüş olduğunu ileri sürdüğü biçimin tamamen karşıtı olarak kendini gösterir. Eserin kalbinde, eserin (daha doğumundan itibaren) mahvına neden olan şeyin içinde yer alır. Eser ile *eserden başka olan,* ancak eserin sınırından yola çıkarak *aynı* şeyden *aynı* dil içinde söz eder. Eserin derinliklerine varmak isteyen her söylemin, zımni olarak bile olsa, delilik ile eser ilişkilerini sorgulaması gerekir: Bunun nedeni yalnızca lirizmin temaları ile psikozun temalarının birbirine benzemesi değildir; deneyimin yapılarının her

iki tarafta da eşbiçimli olması da değildir yalnızca, daha derindeki neden, bütün olarak eserin, eseri oluşturan, tehdit eden ve tamamlayan sınırı aşmasıdır.

*

Psikolog milletinin büyük çoğunluğunun tabi olduğu olabilecek en büyük basitliğin çekim gücü, bu psikologları epey yıldır "früstrasyonlar"ın incelenmesine götürdü; burada farelerin istençdışı orucu sonsuz verimlilikte bir epistemolojik model olarak hizmet eder. Laplanche, Hölderlin üzerine çalışmasını, negatifin derinden bir incelemesine kadar götürebilmesini, hem filozof hem de psikanalist olarak ikili kültürüne borçludur. Burada, Bay Hyppolite'in Hegelci *tekrar*'ı ile Dr. Lacan'ın Freudcu *tekrar*'ı *tekrarlanmış* olur, yani güzergâhlarının getirdiği zorunluluk içinde tekrarlanır.

Almancadaki öneklendirme ve soneklendirmeler (*ab-, ent-, -los, un-, ver-*) Fransızcadan çok daha iyi biçimde, psikozda özellikle Baba imgesini ve erkeklik silahlarını ilgilendiren yokluk, boşluk ve mesafe biçimlerini ayrı ayrı kiplere dağıtırlar. Baba'mn bu "hayır"ında, gerçek ya da mitsel bir öksüzlük halini görmek gerekmediği gibi, dölleyenin karakter özelliklerinin silinişinin izini aramak da gerekmez. Hölderlin'in durumu görünüşte açıktır, ama derinliklerinde muğlaktır: Hakiki babasını iki yaşında kaybetmiştir; dört yaşına geldiğinde annesi belediye başkanı Gock ile yeniden evlenmiştir, Gock da beş yıl sonra öldüğünde çocuğa pek güzel bir anı bırakmıştır ve bir üvey kardeşin varlığı bile bu anıyı asla karartamamıştır. Bellek düzeyinde babanın yerini büyük ölçüde aydınlık, olumlu bir figür işgal etmişti ve yalnızca ölümün gelişi bu figürü rahatsız etmişti. Kuşkusuz yokluk, mevcudiyetler ve kaybolmalar oyunu düzeyinde değil, söylenen ile söyleyenin birbirine bağlandığı diğer düzeyde ele alınmalıdır. Melanie Klein, ardından da Lacan, Oidipusçu durumda üçüncü şahıs olan babanın yalnızca nefret edilen ve tehditkâr rakip olmakla kalmadığım, annenin çocukla olan sınırsız ilişkisini varlığıyla sınırlandıran kişi de olduğunu, yutulma fantasmasının çocuğa ilk kaygı biçimini ver-

diğini gösterdiler. Bu durumda baba ayırandır, yani –Yasa'yı dile getirerek, uzamı, yasayı ve dili temel bir deneyim içinde bir araya getirdiğinde– koruyandır. Varlıklarla yoklukların vurgulanmasının [*scansion*] geliştiği mesafe; ilk biçimi kısıtlama olan söz; ve son olarak da, yalnızca dilin inşasının değil, bastırılanın inkârının ve sembolleştirilmesinin de oluşacağı gösteren gösterilen ilişkisi bir çırpıda verilmiş olur. Demek ki Baba konumunun temel boşluğunu, besinsel ya da işlevsel yetersizlik terimleriyle düşünmemek gerekir. Babanın eksik olduğunu, ondan nefret edildiğini, bir yana atıldığını ya da içe yansıtıldığını, imgesinin sembolik dönüşümlerden geçtiğini söyleyebilmek, daha işin başında –Lacan'ın deyişiyle– "reddedilmediğini" [*forclos*], babanın yerinde mutlak bir boşluğun açılmadığını varsayar. Psikozun acele içinde gösterdiği bu baba yokluğu, algı ya da imgelerde değil, göstergelerde kaydolur. Bu açıklığın açılmasını sağlayan "hayır", babanın adının gerçekten sahipsiz kaldığı anlamına gelmez, babanın asla adlandırılma mertebesine erişmediği ve babanın kendini adlandırdığı ve Yasa'ya uygun olarak adlandırdığı gösterenin bu yerinin boş kaldığı anlamına gelir. Anlamının uçurumuna dalarak, babanın mahveden yokluğunu, imleyenin felaketi içinde, çılgınlık ya da fantasma biçiminde ortaya çıkardığında, psikozun düz çizgisi dosdoğru bu "hayır"a doğru yönelir.

Homburg döneminden itibaren Hölderlin, *Empedokles*'in art arda gelen taslaklarının hiç durmaksızın oyduğu bu yokluğa doğru ilerler. Trajik ezgi öncelikle şeylerin derindeki bu yüreğine doğru, bütün belirlenimlerin dağıldığı bu merkezi "Sınırsız"a doğru yönelir. Volkanın alevi içinde yok olmak, hem yeraltı kayalarının sertliği hem de hakikatin berrak alevi olan Tek-Bütün'ün açık ve erişilmez odağına kadar erişmek demektir. Fakat, Hölderlin temayı tekrar tekrar ele aldıkça, temel uzam ilişkileri değişir: Tanrısalın yakıcı yakınlığı (tamamlanmış her şeyin yeniden başladığı kaosun yüksek ve derin demirci ocağı), yalnızca tanrıların uzaktaki, pırıldayan ve sadakatsiz varlığını belirtmek için açılır; kendini Tanrı olarak niteleyen ve aracı kişiliği edinen Empedokles güzel ittifakı bozdu; Sınırsız'ı keşfettiğini sanıyordu, kendi varlığı olan ve "ellerinin

oyunu" olan bir hata ile Sınır'ı itti. Ve sınırlar kesin olarak gerilerken, tanrıların açıkgözlülüğü onların kaçınılmaz kurnazlığını çoktan gizlice hazırlamıştı bile; geveze baba katilinin karşısına Dil'in ve Yasa'nın meydan okuyarak, ama kardeşçe dikildiği bu ıssız topraklarda Oidipus'un körlüğü yakında açık gözlerle ilerleyebilecektir. Dil, bir anlamda, hatanın yeridir: Empedokles tanrılara, onların varlığını ilan ederek saygısızlık eder ve yokluklarının okunu şeylerin yüreğine fırlatır. Empedokles'in dilinin karşısına düşman kardeşin tahammülü çıkar; onun rolü, anlağı zorunluluğa bağlayan ve belirlenimleri yazgının anıtına mecbur eden Yasa'nın kaidesini sınırın iki-aradalığında kurmaktır. Bu pozitivite, unutmanın pozitivitesi değildir; son taslakta, Manès'in özellikleri altında sorgulamanın mutlak gücü ("söyle bana kimsin sen ve kimim ben") ve sessizliği koruma yönünde dayanıklı istenç olarak yeniden belirir; Manes, asla cevap vermeyen kalıcı sorudur; yine de, zamanların ve uzanın derinliklerinden gelmiş olan o, Empedokles'in Seçilmiş olduğuna, mutlak yokluk olduğuna, "her yeninin geri geldiği ve olacak olanın çoktan olduğu" şey olduğuna her zaman tanıklık edecektir.

Bu sonuncu ve pek çekişmeli karşılaşma içinde, iki uç olasılık – en yakın ve en karşıt olasılıklar– verilmiş olur. Bir yanda, tanrıların göksel mekânlarına kesin geri dönüşü, Hesperien'lere yeryüzünün verilmesi, son Yunan figürü olarak silinen Empodekles figürü, can çekişen tanrıların şimşek gibi geçişine tanıklık etmek üzere Doğu'nun derinliklerinden gelmiş İsa ve Dionysos çifti betimlenir. Ama aynı zamanda, kendi uç sınırlarında, kendine en yabancı olduğu yerde kaybolmuş bir dilin bölgesi açılır; hiçbir şeyi göstermeyen göstergelerin bölgesi, ıstırap çekmeyen bir tahammülün bölgesi: "*Ein Zeichen sind wir, deutungslos...*" Son lirizmin açılımı, bizzat deliliğin açılımıdır. Tanrıların gidişinin ve tersine, insanların baba toprağına geri dönüşünün çizdiği yörünge, Hölderlin'i Baba'nın yokluğuna doğru yönelten, Hölderlin'in dilini gösterenindeki temel boşluğa doğru, lirizmini çılgınlığa doğru, eserini ise eser yokluğuna doğru yönelten bu acımasız düz çizgiyle aynı şeydir.

*

Laplanche, kitabının başında, Hölderlin'den söz eden Blanchot'nun, anlam birliğini sonuna kadar sürdürmekten vazgeçip geçmediğini, opak delilik anma pek erkenden gönderme yapıp yapmadığını ve şizofreninin sessiz varlığını, sorgulamadan öne çıkarıp çıkarmadığını sorar kendine.[16] "Birlikçi" bir teori adına, sözün anlamı ile hastalığın doğasını daha uzun süre –belki de sonsuzca– iletişime sokmak mümkün olabilecekken bir kırılma noktası, mutlak bir dil felaketi görmekle eleştirir. Ama bu sürekliliği korumayı, Laplanche, ancak, delilikten *ve* eserden bütün olarak söz edebileceği, muammalı özdeşliği dil dışı bırakarak başarmıştır. Laplanche'ın dikkat çekici bir analiz gücü vardır: hem titiz hem de çevik söylemi, şiirsel biçimler ile psikolojik yapılar arasındaki alanı suiistimal etmeden kateder; kuşkusuz, analojik figürlerin algılanamaz aktarımını her iki yönde de sağlayan son derece hızlı salınımlardır bunlar. Fakat, delilik *ve* eserin bu "ve"sinin dilbilgisel duruşunda yer alan bir söylem (Blanchot'nunki gibi bir söylem), bu iki-aradalığı bölünmez birliği ve açtığı uzam içinde sorgulayan bir söylem, ancak Sınır'ı sorgulayabilir, yani özellikle deliliğin kalıcı kopuş olduğu bu çizgiyi.

Bu iki söylem, birinden diğerine her zaman dönüşümlü ve her biri için kanıtlayıcı bir içerik özdeşliğine rağmen, kuşkusuz derinden uyuşmazdır; şiirsel yapılarla psikolojik yapıların bitişik deşifre edilişi aralarındaki mesafeyi asla indirgemez. Yine de bunlar birbirlerine son derece yakındır, tıpkı mümkünü temellendiren imkânın mümkün olana yakınlığı gibi; çünkü, eser ile delilik arasında *anlam sürekliliği,* ancak *mutlak kopuş*'u ortaya çıkaran *aynının muamması*'ndan yola çıkarak mümkündür. Eserin delilik içinde yok oluşu, şiirsel sözün kendi felaketine çekilir gibi içine çekildiği bu boşluk, onlar arasında, onlar için ortak olacak bir dilin metnine izin veren şeydir. Ve bu asla soyut bir figür değil, bizim kültürümüzün kendini sorguladığı tarihsel bir ilişkidir.

16. Söz konusu metin Maurice Blanchot'nun *La Folie par excellence*'ıdır. Karl Jasper'in kitabına önsöz olarak yayımlanmıştır, *a.g.e.*, s. 7-33.

Laplanche, Hölderlin'in yaşamının ilk patolojik epizodunu "Jena depresyonu" olarak adlandırır. Bu depressif olay üzerine hayal kurabiliriz: Bu post-Kantçı krizle, ateizm tartışmasıyla, Schlegel ve Novalis'in spekülasyonlarıyla birlikte, yakındaki bir başka dünya olarak işitilen Devrim'in gürültüsüyle birlikte, Jena, Batı uzamının aniden oyulduğu o yer oldu; tanrıların varlığı ve yokluğu, oradan ayrılışları ve oraya pek yakın olmaları, orada, Avrupa kültürü için boş ve merkezi bir uzam tanımladı; insanın sonluluğu ve zamanın geri dönüşü tek bir sorgulamaya bağlı olarak burada ortaya çıkacaktır. XIX. yüzyıl, kendine tarih boyutu vermekle övünür; bu boyutu ancak zamanın uzamsal ve yadsıyıcı figürü olan *çember*'den yola çıkarak açabilmiştir; tanrılar kendi gelişlerini ve gidişlerini, insanlar da sonluluğun ana toprağına dönüşlerini bu figür aracılığıyla gösterirler. Tanrının ölümü, hiçlik korkusuyla duygulanımlarımızdan çok dilimizi etkilemiştir: dilin kaynağına yerleştirdiği sessizliği hiçbir eser, sırf laf kalabalığı değilse, gizleyemez. Bunun üzerine dil hükümran bir önem kazanmıştır; başka bir yerden, kimsenin konuşmadığı yerden gelmiş gibi ortaya çıkar; ama ancak kendi söylemini yeniden kurarak, bu yokluk yönünde konuştuğu zaman eser halini alır. Bu anlamda, her eser dilin tükenme girişimidir; eskatoloji günümüzde edebi deneyimin bir yapısı halini almıştır; edebi deneyim, doğal hakkıyla nihai önem taşır. Char bunu söylemiştir: "Tanrıların terk etmesiyle ortaya çıkan devasa kırılmayla insanların kurduğu baraj yıkılınca, uzaktaki sözcükler, yok olmak istemeyen sözcükler aşırı itilime direnmeye çalıştılar. Anlamlarının hanedanlığı bu noktada belirlendi. Bu tufanı andıran gecenin sonuna dek koştum."[17]

Bu olayda, Hölderlin biricik ve örnek oluşturan bir yer işgal eder: eser ile eser yokluğu arasındaki, tanrıların gidişi ile dilin yitirilişi arasındaki bağı o düğümlemiş ve göstermiştir. Sanatçı figürünün elinden zamanı önceleyen, kesinlikleri temellendiren, her olayı dilin doruklarına yükselten görkemi aldı. Vasari'de hâlâ

17. Char (R.), "Seuil", *Fureur et Mystère*, 1948.

hüküm süren epik birliğin yerine, Hölderlin'in dili, bizim kültürümüzde her eseri oluşturan bir bölüşümü, eseri kendi yokluğuna, en başından beri orada olan bir delilik içinde eserin daimi yok oluşuna bağlayan bir bölüşümü geçirdi. Onun vardığı ve *sınır*'ını çizdiği bu imkânsız zirvenin yamaçlarında, bizim gibi pozitif dörtayaklıların, şairlerin psikopatolojisini geviş getirmemizi sağlayan odur.

(c. I, s. 189-203)

Pek zalim bir bilgi*

Révéroni Saint-Cyr (1767-1829), Fransız Devrimi'nin ilk döneminde ve İmparatorluk döneminde oldukça önemli bir rol oynamış olan bir istihkâm subayıydı: 1792 yılında Narbonne'un yardımcısı, sonra da mareşal Berthier'nin emir subayı oldu; çok sayıda tiyatro oyunu, on kadar roman (1797'de *Sabina d'Herfeld,* 1799'da *Nos folies* gibi) ve birçok da teorik kitap yazdı: *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts ou Calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique* (1804); *Essai sur le mécanisme de la guerre* (1804); *Examen critique de l'équilibre social européen, ou Abrégé de statistique politique et littéraire* (1820). [M. Foucault'nun notu.]

---

* "Un si cruel savoir", *Critique,* no 182, Temmuz 1962, s. 597-611. (C. Crébillon, *Les Egarements du cœur et de l'esprit,* metni hazırlayan ve sunan Etiemble, Paris, A. Colin, 1961, ve J.-A. de Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la Perversité moderne,* Paris, 1798).

Sahne Polonya'da geçmektedir, yani her yerde. Bir kontes, saçı başı darmadağınık, yanmakta olan bir şatodan kaçar. Askerler, yerle bir olmadan önce güzel ve boş çehrelerini yavaş yavaş göğe doğru çeviren heykellerin arasına gizlenmiş oda hizmetçilerinin ve uşakların karınlarını alelacele deştiler; uzun süre yankılanan çığlıklar aynalarda yok oldu. Bir göğsün üzerindeki örtü kayar ve eller aynı beceriksizlikle yeniden yerine bağlayıp yırtarlar. Tehlike, bakış, arzu ve korku, kesişerek, çökmüş yalancı mermerlerin ağından daha öngörülemez ve daha ölümcül bir keskin kılıç ağı oluşturur. Hafif deniz kabuklarından ve superilerinden koltuğu üzerinden eğilen yaşlı bir adamın bağışlayıcı, çevik, iri elleriyle belirsiz bir mücadele içinde karışmış iki kolunu ve gövdesini geriye doğru iyice açmış olan ve başı dimdik, gözlerini açık kapıya dikmiş, dosdoğru bakan Neptün'den mavi bir ırmak tanrıçasının kaçmaya çalıştığı salonun bu duvarı belki de uzun süre ayakta kalacaktır. Pauliska, yanmış topraklarını, akağacın solgun gövdesine bağlı köylülerini, ağzı kan içinde ve sakatlanmış hizmetkârlarını imparatoriçenin Kazaklarına terk eder. Yaşlı Avrupa'da, kötü bir uykuya yatmış olan ve aniden ona tüm tuzaklarını kuran Avrupa'da kendine sığınacak bir yer aramıştır. Tuhaf tuzaklar; çapkınlığın, sosyete zevklerinin, kısmen bilerek söylenen yalanların ve kıskançlığın alışıldık tuzaklarını bunlarda bulmak güçtür. Burada tezgâhlanan kötülük, daha az "metafizik", "Fransız" olmaktan çok "İngiliz" bir kötülüktür; Hawkesworthy'nin çevirmeninin dediği gibi,[1] bedene çok yakın ve beden için hazırlanmış bir kötülük. "Modern sapkınlık."

Manastır, yasak şato, orman, ulaşılamayan ada gibi "sekt" de XVIII. yüzyılın ikinci yarısından beri Batı fantastiğinin önemli rezervlerinden biridir. Pauliska, bunun bütün devrini tamamlar: politik dernekler, liberten kulüpleri, haydut ya da kalpazan çeteleri, dolandırıcı ya da bilim mistikleri tekkeleri, erkeksiz kadınların orji cemiyetleri, Sacré-Collège muhbirleri, nihayet, tüm korku romanlarında olduğu gibi, hem en gizli hem en göz önündeki tari-

1. Hawkesworthy, *Ariana ou la Patience récompensée*, Fransızca çevirisi, Paris, 1757. Çevirmenin uyarısı, s. VIII.

kat, sonsuz komplo, Saint-Office. Bu yeraltı dünyasında felaketler kronolojisini yitirir ve dünyanın en eski zulümleriyle birleşir. Pauliska, gerçekte, binlerce yıllık bir yangından kaçmaktadır ve 1795 paylaşımı, onu yaşı belirsiz bir döngüye hızla fırlatmaktadır; kötülükler şatosuna düşer, şatonun koridorları kapanır, aynalar yalan söylemekte ve gözetlemektedir, hava tuhaf zehirler yaymaktadır –Minotauras labirenti ya da Kirke mağarası; cehenneme iner; orada fahişelik yapan Iokaste diye biriyle tanışır; Iokaste, anne gibi okşadığı bir çocuğa tecavüz eder; diyonizyak bir kastrasyon ve lanetli şehirlerden alevler yükselir. Bu, kayıp esrara değil, insanın asla unutamadığı tüm bu ıstıraplara paradoksal vâkıf olmadır [*Initiation*].[2]

Bundan altmış yıl önce, Etiemble'ın yeniden yayıma hazırlamakta binlerce kez haklı olduğu *Les Egarements du coeur et de l'esprit,* bahtsızlıklarla ilgili olmayan bir başka vâkıf olmayı anlatıyordu. Meilcour, en göz kamaştırıcı, ama belki de deşifre edilmesi en güç olan, en açık ve en iyi savunulan "sosyete"ye takdim edilir; toy delikanlı önemli bir aileden geliyorsa, serveti varsa, güzel bir yüzü, hayran bırakan bir endamı varsa, henüz on sekizinde değilse, bu "sosyete" kendini değerli kılmak için pek de samimi olmayan kaçamaklara başvurur, yapmacık davranır. "Sosyete" de bir sekttir; daha doğrusu gizli cemiyetler, yüzyıl sonunda, sosyete hiyerarşisinin ve kolay sırlarının klasik dönemin başından beri oynadığı rolü sürdürmüşlerdir. Sekt, öteki boyuttaki dünyadır, yüzeydeki açık saçık eğlencelerdir.

*

Versac'ın, *Egarements*'ların sondan bir önceki sahnesinde (nihai yanılgı, ilk hakikat) yeni katılan kişiye öğrettiği şey, bir "dünya bilimi"dir. Tek başına öğrenilemeyecek bilim, çünkü yalnızca doğayı değil, keyfiyeti ve gülünçlük stratejisini de bilmek gerekir; vâkıf edici bilim, çünkü gücünün esası bilmezden gelinene bağlı-

2. Révéroni, *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts* adlı eserinde modern mitolojinin teorisini yapar.

dır ve bunu açığa vuran kişi, eğer kimliği bilinirse, şerefine gölge düşürmüş olur ve dışlanır: "Size söylediklerimi kesinlikle sır olarak saklayacağınızı umuyorum." Bu dünya didaktiği üç bölümdür: Bir *yüzsüzlük* teorisi (tasarlanmış bir tuhaflıktaki itaatkârlık taklidi oyunu; bu oyunda öngörülmemiş olan alışılmış olanı aşmaz ve uygunsuz olan ise daha işin başında uygun olur, çünkü onun oyunu hoşa gitmektir); üç önemli taktiğiyle birlikte bir *kendini beğenmişlik* teorisi (kendine değer vermek, en son çıkan gülünçlüğe gönüllü ve ilk olarak kendini vermek, bir söyleşiyi birinci şahıstan "sürdürmek"); hoppalık, dedikoduculuk ve kendini beğenmişlik gerektiren *düzgün üsluplu* bir sistem. Fakat bu yine de "önemsiz ayrıntı yığını"ndan başka bir şey değildir. İşin aslı, kuşkusuz, Crebillon'un en iyi bildiği şeyi öğreten diyagonal bir derstedir: Sözün kullanımı.

Dünyanın dili, görünüşte, içeriksizdir, biçimsel gereksizliklerle dopdoludur, hem sessiz bir dekorla ritüelleştirilmiştir –"gözde birkaç sözcük, değerli birkaç hüner, birkaç nida"– hem de anlamı daha kesin olarak yok eden öngörülemez buluntularla çoğalmıştır –"hünerlerine incelik ve fikirlerine tehlike katmak." Yine de bu doymuş ve kesin olarak işlevsel bir dildir: Her cümle burada özlü bir yargı biçimi almalıdır; anlamdan boşalmış olarak, olabilecek en büyük değer yükünü taşıyor olmalıdır: "Hiçbir şey görmemek... küçümsenmeyen ya da aşırı övülmeyen." Bu geveze, bitmeyen, dağınık sözün her zaman için ekonomik bir hedefi vardır: Şeylerin ve insanların değeri üzerinde belli bir etkide bulunmak. Dolayısıyla, risk alır: Saldırır ya da korur; daima kendini tehlikeye atar; cesareti ve yeteneği vardır; savunulamaz konumları savunmalıdır, cevaba, gülünç olana açılmalı ve onu savuşturmalıdır; savaşçıdır. Bu dili yüklü kılan şey, *söylemek* istediği şey değil, *yapmak* istediği şeydir. Hiçbir şey söylemese de imalarla capcanlıdır ve kendi başına anlamı olmadığından ona anlam veren konumlara gönderme yapar; sözcüklere asla ulaşamayan sessiz bir dünyayı gösterir: Bu işaret edici mesafe, hayâdır. Dil, söylenmeyen her şeyi gösterdiğinden, her şeyi de kapsayabilir ve kapsamalıdır, asla susmaz, çünkü dil durumların canlı ekonomisidir, onların görünür damarıdır: "dünyada kimsenin kuyunun dibine ulaştığını görmediniz... çünkü tüke-

tecek dip asla yoktur." Bedenler de, en canlı zevk anlarında sessiz değildir; uyanık Sopha, teklifsizliğiyle konuklarının her isteğini kollarken bunu zaten fark etmişti: "Zulica hiç durmadan konuşsa da, onun söylediğini işitmem artık mümkün değildi."

Meilcour Versac'ın yanıltıcı söyleminden kurtulur kurtulmaz Lursay'nin kollarına düşer; gevelemelerine, açık yürekliliğine, öfkesine ve budalalığına orada yeniden kavuşur ve sonuç itibarıyla farkında olmadan da budalalıktan kurtulur. Yine de bu ders gereksiz olmamıştır, çünkü bizim için bunun değeri, kendi biçimi ve ironisiyle anlatıdır. Masumiyetinin macerasını anlatan Meilcour, onu zaten yitip gittiği bu uzaklık içinde algılamaktadır: Naifliği ile bu naifliğin belli belirsiz farklı bilinci arasına Versac'ın tüm bilgisi, "yürek ile aklın bozulmaya zorlandıkları" dünyanın bu kullanımıyla birlikte sızmıştır.

Pauliska'nın vâkıf olması ise, büyük sessiz mitler aracılığıyla gerçekleşir. Dünyanın sırrı dilde ve onun savaş kurallarındaydı; sektlerin sırrı, sözsüz suç ortaklıklarındaydı. Bu nedenle, asla gerçekten sırra vâkıf olamayan kurbanları, daima katı ve monoton nesne statüsü içinde tutulmuştur. İnatçı ve toy Pauliska, hudutlarını farkında olmadan aştığı kötülükten sonsuza dek kurtulur; kurtarıcısını ezen elleri, tam bir çılgınlıkla celladına sunduğu bu beden, onun işkencesinin atıl aletlerinden başka bir şey değildir. Namuslu Pauliska, tamamen aydınlanmıştır, çünkü bütün olarak bilmektedir; fakat, o asla sırra vâkıf olmamıştır, çünkü o bildiği şeyin hükümran öznesi olmayı her zaman reddetmektedir; *farkında* olma şansı ile *nesne* olarak kalma yazgısını aynı masumiyet içinde hissetmenin mutsuzluğunu sonuna kadar bilmektedir.

Bu sert oyunun daha başında, onun tuzağı –bu diyalektik-olmayan– duyurulmuştur. Bir akşam, Pauliska'yı Polonya göçmenlerinin bir toplantısına götürdüler, onun en çok istek duyduğu şeyi önerdiler: Vatanı kurtarmak ve orada mükemmel bir düzen kurmak. Pauliska, yarı aralık pancurlardan bu tuhaf fesat toplantısını izler: Büyük efendinin kocaman gölgesi duvarda sallanmaktadır; dinleyicilerin üzerine doğru hafifçe eğilmiş, hülyalara dalmış bir hayvan ciddiyetiyle sessiz durmaktadır; etrafında ateşli çömezler el etek

öpmektedir; salon alçak siluetlerle doludur. Orada kuşkusuz adaletin yerini bulmasından, toprak bölüşümünden ve özgür bir ulusta özgür insanlar yaratan o genel iradeden söz edilmektedir. İnsanlar mı? Pauliska yaklaşır: Boğuk bir ışık altında bir eşeğin başkanlık ettiği köpekler meclisini görür; köpekler havlamakta, birbirlerinin üzerine atlamakta, zavallı damızlık eşeği parçalamaktadırlar. İnsanların hayırsever cemiyeti, hayvanların şeytan toplantısı. Goya'ya özgü bu sahne, toy kıza, başına geleceklerin vahşi ve öngörülmüş hakikatini gösterir: Toplumda (toplum*lar* içindeki) insan, insan için bir köpekten başka bir şey değildir; yasa, hayvanın iştahıdır.

Vâkıf olma anlatısının, erotik çekiciliklerinin en güçlüsünü Bilgi ile Arzu arasında hissedilir kıldığı bağda bulduğuna kuşku yoktur. Karanlık, temel bağ; yalnızca "Platonculuk"ta, yani iki terimden birinin dışlanmasında görmekle hata ettiğimiz bağ. Aslında Sınır sınamasını ve Işık sınamasını oyuna (tek ve aynı oyuna) dahil eden, her dönemin kendi "erotik bilgi" sistemi vardır. Bu oyun derin bir geometriye itaat eder; geçici durumlar ya da örtü, zincir, ayna, kafes gibi işe yaramaz, önemsiz nesneler (ışıklı ve aşılamaz olanı oluşturan figürler), anekdotun içinde, ortaya çıkar.

*

Crébillon'da, artık masum olmayanların masum güzeller açısından kullandıkları bilginin birçok çehresi vardır:

– uyarılmış olmak, ama onunla şaşırmış gibi yaparak cehaleti ustaca sürdürmek *(ayartmak)*;

– masumiyetin henüz yalnızca saflığı bulduğu yerde kötülüğü tanımış olmak ve saflığın kötülüğe hizmet etmesini sağlamak *(yoldan çıkarmak)*;

– ortaya çıkacak durumu öngörmek ve düzenlemek; tıpkı üçkâğıtçının saflığa kurduğu tuzaktan kurtulmanın tüm yollarını bilmesi gibi *(suiistimal etmek)*;

– "haberdar" olmak ve kabul etmek; karşısına yapmacık sadeliği içinde temkinin çıkarıldığı hileyi iyice kavramışken, işin başında daha güzel oyuna getirebilmek *(kışkırtmak)*.

Bu dört zehirli figür –hepsi de *Egarements*'lerin bahçesinde yeşermektedir– cehaletin, masumiyetin, saflığın, temkinin güzel, basit biçimleri arasında büyürler. Bunların konturlarına uyarlar, bunların üzerini endişe verici bir bitki örtüsüyle kaplarlar; çıplaklıklarının etrafında, ikiyle çarpılmış bir hayâ oluştururlar –tuhaf giysi, gizli ve iki anlamlı sözcükler, darbeleri yönlendiren zırh. Bunların tümü örtünün erotizmiyle bağlantılıdır (*Sopha*'nın son epizodunun pek yararlı bir şekilde kötüye kullandığı bu örtü).

Örtü; tesadüfün, ivediliğin, hayânın yerleştirdiği ve korumaya çalıştığı şu ince yüzeydir. Fakat bu yüzeyin kuvvet çizgisi, çaresiz olarak, düşüşün dikeyliği tarafından zorla benimsetilmiştir. Örtü, hafif dokusunun ve esnek biçiminin yazgısallığıyla, örtülü olanı açığa çıkarır. Örtme ve kesin olma görevini yerine getirmek için, örtü, yüzeyleri en doğru şekilde kaplamalıdır, vücut hatlarını gözden geçirmeli, hacimler boyunca gereksiz söylem olmadan koşmalı ve gölgelerinden soyduğu biçimleri parlak bir beyazlıkla çoğaltmalıdır. Örtünün kıvrımları ise derhal algılanamaz bir bulanıklık ekler, fakat kumaştaki bu kırışma yalnızca yakında ortaya çıkacak çıplaklığı önceler: O, gizlediği bu bedenin zaten buruşmuş imgesi, örselenmiş yumuşaklığı gibidir. Şeffaf olduğu ölçüde daha da böyledir. İşlevsel bir şeffaflık, yani dengesiz ve sinsi. Donuk ve koruyucu rolünü iyi oynar; ama yalnızca örtüyü üzerine örten için, kendini savunan kör, yoklayan ve coşkulu el için. Ama, bunca çabaya uzaktan tanık olan ve dikkatle bekleyene, bu örtü gösterir. Paradoksal biçimde, örtü hayâyı kendinden saklar ve asıl sakındığı şeyi kendi dikkatinden kaçırır: Fakat bu sakınmayı patavatsızca ortaya sererek, sakındığı şeyi patavatsızca gösterir. İki defa ihanet eder; uzak tutmaya çalıştığı şeyi gösterir ve görünür kıldığını saklaması gerekenden gizler.

Örtünün karşıtı kafestir. Görünüşte basit bir biçim, hilesiz, oyunun çoktan oynanıp bittiği bir kuvvet ilişkisine göre bölümlenmiş: Burada mağlup, öte tarafta, her yerde, çepeçevre galip. Kafes yine de çoğul işleve sahiptir: Orada çıplaktır insan, çünkü şeffaflık orada çaresizdir, gizlenebileceği bir yer de yoktur; bu kapalılık uzamına uygun bir dengesizlikle, cellatlar için nesne her zaman el

erimindedir, ama cellatların kendileri erişilmezdir; zincirlerinden uzaktadır insan, fiziksel olarak hiçbiri imkânsız olmayan, ama yine de hiçbiri korumaya ya da özgür kılmaya yaramayacak jestler bölgesi içinde tutsaktır; kafes, özgürlük taklidi yapılan uzamdır, fakat özgürlük hayali, bakışın katettiği her noktada, parmaklıkların varlığıyla yok olur. Örtü ironisi, ikiye katlanmış bir oyundur; kafesin oyunu durdurulmuş bir oyundur. Örtü, sinsice iletişim kurar; kafes, aracısız paylaşımın açık figürüdür: tüm nesnelere karşı özne, tüm güçsüzlüğe karşı iktidar. Kafes, köle bir cehalet üzerinde hâkim olan muzaffer bir bilgiye bağlıdır. Kapalılığın nasıl elde edildiği pek önemli değildir: Kapalılık, bilincin az da olsa donuk muğlaklığıyla değil, teknik zulmün maharetli düzeniyle ilişkide olan araçsal bir bilgi çağını başlatır.

Bir an için, Pauliska'nın âşığının çırılçıplak kapatıldığı bu kafesin sınırlarında duralım.

1) O, erkeklerden, şiddetlerinden, kıllı vücutlarından nefret etmekle övünen bir amazonlar topluluğunun esiridir. Kafese konma, bire karşı herkes biçiminde olur.

2) Genç adam zoolojik bir sergiye yerleştirilmiştir, orada, diğer hayvanların yanında, doğa tarihini kanıtlamaya yaramaktadır: Bu kindar Vesta rahibeleri, bu kaba saba, cazibesiz ve incelikten yoksun bedenin tüm kusurlarını dostlarına ayrıntılarıyla göstermektedir.

3) Sırra vâkıf olanlar göğüslerini gururla açmışlardır; arzunun kaçamakça istila ettiği bir kalbin düzensizliğini hiçbir çarpıntının, hiçbir kızarıklığın açık etmediğini göstermek için acemiler de aynı şeyi yapmak zorundadır. Burada, figür karmaşıklaşır: Kadınlar, erkek hayvana karşıt çıkardıkları bu buzdan vücuda tamamen hâkim midirler? Bu vücut, kadınların en masumunun bile heyecan işaretleriyle cevap vermekten geri kalmayacağı görünür bir arzuyu erkekte uyandırmıyor mudur? Ve arzu tersten zincirlemektedir.

4) Ama bu tehlikeye karşı kadınlar kendi aralarında korunabilirler. Birbirlerinin omzuna yaslanarak kendilerine gösterilen bu hayvansı bedenin karşısına, kendilerinin sergilediği yumuşak, ayva tüylü oylum ve okşamalara kaygan kum olan bu diğer bedeni

çıkartamazlar mı? Karşılaştırmaya ve üçüncünün dışlanmasına dayalı tuhaf arzu. Bu kapatılmış erkek yine de tamamen etkisiz hale getirilmelidir, çünkü kadınların sonuçta saf olan bu arzusunun, tıpatıp benzerlerine kendiliğinden ve ihanet etmeden yönelebilmesi için onu küçümseyerek seyretmek gerekli olmuştur.

5) Gerçekten de bu kadınlar, iğrenilen erkeğin imgesini tuhaf bir heykel aracılığıyla yeniden oluştururlar ve bunu arzularının nesnesi yaparlar. Fakat içlerinden en bilgilisi bu oyunun içine hapsolacaktır; kapattığını sandığı ve bir heykel kadar soğukmuş gibi yapan yakışıklı delikanlıyı mükemmel bir makine olarak görerek gerçekten arzulayacaktır. Kadın, kendinden geçerek cansız düşerken, yapmacık hareketsizliğinden çıkan delikanlı ise yeniden hayat bulur ve kaçar. Pygmalion mitinin modern versiyonu ve sözcüğü sözcüğüne ters dönmüş hali.

Fakat, daha çok da Labirent'in versiyonu. Theseus orada bir Minotauros-Ariane'nin esiri olur ve ancak kendisi de tehdit edici ve arzulanan olduğunda ve uyuklayan kadını ıssız adasında bıraktığında kaçabilir. Kafesin basit biçiminde tuhaf bir bilgi, rolleri değiştirerek, imgeleri ve gerçekliği dönüştürerek, arzu figürlerini metamorfoza uğratarak işlemektedir: İki işlevsel varyantı yeraltında ve makinede bulunan, derinlemesine bir çalışmanın tümü.

*

Yeraltı, kafesin endoskopik biçimidir. Ama aynı zamanda dolaysız çelişkisidir, çünkü onun sakladığı şeyde görünür hiçbir şey yoktur. Varlığı bile gözden ırak tır. Saldırı olasılığı olmayan mutlak hapis: Cehennemdir o; derin adaleti noksan. Özü gereği, engizisyonun zindanları yeraltındadır. Orada olup bitenler kesinlikle görülmez; ama orada, erotik yapısıyla, aynanın eğik ve ışıklı bakışına karşıt olan mutlak, gecesel ve kaçınılmaz bir bakış hâkimdir.

Aynanın iki kipliği vardır: yakın ve uzak. Uzaktan –çizgilerinin oyunu sayesinde– gözleyebilir. Yani her şeyi, bakışa, onu ele geçirmesine izin vermeden sunabilir: Bilincin parodik ters dönmesi. Yakın kipliği içindeyse, hileli bir bakıştır. Bakan kişi, aynanın

arkasında saklı duran karanlık odaya gizlice yerleşir; kendini dolaysız tatmine bırakır. Bedenin kapalı hacminin açıldığı yere yerleşir, ama mümkün olduğunca az yer kaplayarak yerleştiği bu yüzeyin öteki yüzünde de anında kapanır; kurnaz geometrici, iki boyutlu hokkabaz [*ludion*]; işte, kendi görünmez varlığını bakan kişinin kendine görünürlüğü içine yerleştiren budur.

Büyülü ayna, hakiki ve sahte "psike", bu iki kipliği bir araya getirir. Bu ayna bakan kişinin elleri arasındadır, onun hükümranca gözetlemesini sağlar; ama, bakılan kişiyi, aynanın karşısındaki gecikmiş ve biraz kararsız hareketi içinde gözetlemek gibi tuhaf bir özelliğe sahiptir. Büyülenmiş "Sopha"nın rolü budur; bedenin tek başına ve kendisiyle baş başa olmanın hazzına kendini bıraktığı, kapsayıcı ve ılık uzam; içinde gizlice ikamet edilen uzam, sessizce endişe duyan ve bir süre sonra, kendini mutlak olarak sunarken saklanan ilk masum vücudu arzulamaya koyulan uzam.

Crébillon'un tuhaf büyücüsü, ipek aynasının içinde ne görmektedir? Doğrusu, kendi arzusundan ve açgözlü yüreğinin sırrından başka hiçbir şey. Yalnızca yansıtmaktadır ayna, fazlası yok. Fakat, bakılanın mutlak kaçamağı yine burasıdır. Biri, bakarken aslında kendini gördüğünü bilmemektedir; öteki ise bakıldığını bilmediğinden, görülüyor olduğunun tam bilincinde değildir. Hem ten yüzeyinde hem de sözcüklerin ötesinde olan bu bilinç her şeyi düzenlemektedir. Kötü niyetli aynanın öteki tarafındaki kişi tek başına ve aldatılmıştır, ama öyle telaşlı bir yalnızlıktır ki bu, ötekinin varlığı, kendini ondan savunmayı sağlarken bir yandan da onu dindarca, korkakça yardıma çağıran jestler tarafından dolaylı olarak taklit edilir. Böylece, açığa çıkardığı şeyi çıplak kılarak maskeleyen en yetkin sınır-jest, bir an için durdurulmuş bir hazzın içinde, buluşma yüzeyinde, aynanın kaygan alanında oluşur. Karşılıklı bilgilerin ince ipliklerinin birbirine bağlandığı, ama tıpkı Sopha'nın ruhundan kaçan Zeinis gibi arzu edilenin yüreğinin arzudan kesin olarak kaçtığı figür.

Fakat tüm bu koridorlar, Pauliska'nın macerasında çöker. Haydutların başı, diye anlatır Pauliska, "zemine topuğuyla sertçe vurur; iskemlemin bir tuzak kapağından hızla aşağıya indiğini

ve tepemdeki kapağın kapandığını hissederim; kendimi açgözlü, şaşkın, ürkmüş bakışlı sekiz on adamın ortasında bulurum." Masumiyet, bakışın karşısındadır: Arzunun açgözlülüğü, ötekinin çıplaklığına erişmek için gerçekdışı imgeye ihtiyaç duymaz; ağır ağır doğrulur, kendini savunamayacak olanı hiç acele etmeden süzer; onun hazzını çalmaz, serinkanlı bir şekilde şiddet vaat eder.

Bu kadar kaba saba bir durumun bile güçlü erotik kuvvetlere sahip olmasının nedeni, *sapkın* olmaktan çok *altüst edici* olmasıdır. Kalpazanların mahzenine düşüş, hareketi simgeler. Bu henüz mutsuzların şeytansı eğlencesi –iyimser, dolayısıyla arzu için değersiz düş– değildir; bu mutlu insanların uçuruma düşüp av olmalarıdır. Pauliska'nın eski mutluluğuna değil, ona sahip olmak istenir, ona, çünkü o mutluydu: Devrimci bir iradenin değil, alt üst etme arzusunun projesi. Pauliska, halkın hayvanca erkekliğini gösteren bir arzu düzeyine yerleştirilmiştir. On sekizinci yüzyıl romanlarında halk öğesi, Eros'un düzeninde ancak bir aracı (pezevenk, uşak) oluyordu. Bu öğe, yeraltının tersine dönmüş dünyasında, var olduğu düşünülmemiş görkemli bir kuvvet gösterir. Cehennem tanrılarının yılanı uyanır.

Aslında halk öğesi bu erilliği komplo sonucu edinmiştir; doğallığında ona ait değildi. Yeraltı, ipten kazıktan kurtulmuşların krallığıdır, toplumsal sözleşmenin negatif imgesidir. Herkes bir diğerinin tutsağıdır, dolayısıyla hem ihanet edebilir hem de adalet dağıtabilir. Yeraltı, sağlamlaştırılmış, tamamen geçirimsiz kılınmış (çünkü toprağın içine oyulmuştur) ve sıvılaştırılmış kafestir, kendine karşı şeffaf kılınmıştır, geçicidir, çünkü kapsayıcı, karşılıklı ve güvensiz bilinçlerin içinde hapistir. Cellatlar da kurbanları kadar tutsaktır, kurban onların kurtuluşuna da onlar kadar meraklıdır: Dayanışma içinde ve daracık bu uzam parçasında onların yazgısını paylaşır. Sımsıkı kapatılmış camdan döşeme üzerinde aktığı görülen Tuna, sözleşmelerini ilk bozdukları anda boğulup gideceklerini herkese, Pauliska'ya olduğu kadar haydutlara da sembolik olarak belirtmektedir. Kafes, hükümranlarla nesneleri titizlikle ayırmaktadır: Yeraltı onları boğucu bir bilgi içinde birbirlerine yaklaştırmaktadır. Bu çemberin merkezinde, sembol olarak, devasa

baskı makinesi dikilmektedir. Pauliska, bilerek ya da bilmeyerek, bu makineden, baskının değil, ezilen kurtarıcısının çığlığı olan o "inilti"yi söküp alır.

*

XVIII. yüzyıl romanlarının çoğunda dalavere makinelere baskın çıkar. Bunlar yapay bir doğaüstünü pek az şeyden ya da hiçten yola çıkarak inşa eden yanılsatma teknikleridir: Aynaların dibinde oluşan imgeler, fosforu gecenin içinde alev alev tutuşan görünmez desenler, yine de gerçek olan sahte tutkular doğuran göz aldanmaları. Duyular için iksirler. Sinsi zehirleme aygıtlarının tümü de vardır: kâfur, yılan derileri, kireçleşmiş kumru kemiği ve özellikle Java karıncalarının korkunç yumurtaları; nihayet, en sadık yürekleri bile bulandıran şey olarak, itiraf edilemez arzuların –yanıltıcı tatlar, gerçek zevkler– aşılanması vardır. Büyüsüz tüm bu iksirler, bu hakiki yanılsama aygıtları, doğaları ya da işlevleri gereği, Sopha'nın tutsak ruhunun, Zeinis'in masum yüreğine bir öpücükle aşıladığı bu düşten farklı değildir. Hepsi şu aynı dersi taşır: Yürek açısından imgelerin sıcaklığı temsil ettikleri şeyle aynıdır; ve en kibirli yapaylık bile, eğer gerçek bir sarhoşluğa yol açıyorsa, sahte tutkular doğuramaz; eğer arzu doğrunun ve yanlışın sınırsız dokusunun örüldüğü bu olağanüstü makineleri yapmayı biliyorsa, doğa, tüm arzu mekanizmalarına boyun eğebilir.

Pauliska'nın sonunda tarif edilen elektrikli tekerlek çok başka bir makinedir. İki kadın kurban, karşıt ve tamamlayıcı olarak (iki kutup gibi: Sarışın Polonyalı ve esmer İtalyan, tutkulu ve ateşli, erdemli ve baştan çıkmış, aşkla yanan ve arzunun yiyip bitirdiği), sırt sırta ve çıplak olarak birbirine bağlandığında, vücutlarının buluştuğu yerde, camdan ince bir çarkla birbirlerinden ayrılmışlardır. Çark döndüğünde, ıstırap ve çığlık içinde irkilmelerle, kıvılcımlar saçar. Diken diken olmuş bedenler elektriklenir, sinirler gerilir: Arzu, dehşet? Orada, şehvetperestliğinin aşırılığında, tükenmenin son derecesine varmış olan işkenceci, üstünde taht kurduğu mum topağı aracılığıyla, bu azgın bedenlerin sıvısını alır.

Ve Salviati, kurbanlarına bitmek bilmeyen işkenceler vaat eden büyük ve görkemli arzunun kendi içine yavaş yavaş nüfuz ettiğini hisseder.

Bu tuhaf makine ilk bakışta oldukça basit gözükür: Arzunun gidimli biçimlendirilmesi olarak, nesnesini, cazibesini artıran bir ıstırap içinde ele geçirir, öyle ki nesnenin kendisi arzuyu ve böylelikle de kendi acısını körükler; giderek yoğunlaşan bu çember ancak nihai fışkırmayla kırılacaktır. Yine de, Pauliska'nın makinesinin daha büyük ve daha tuhaf güçleri vardır. Makine-dalavereden farklı olarak, partnerler arasında azami bir mesafeyi korur; ancak ele gelmeyen bir akışkan bu mesafeyi aşabilir. Bu akışkan, acı çeken bedenden, acı çektiği için arzulanırlığını –gençliğinin, kusursuz teninin, zincirleme ürpermelerinin karışımını– kesip alır. Oysa bu karışımın faili, kurbanda arzunun tüm fiziksel hareketlerini doğuran elektrik akımıdır. Akışkanın işkenceciye taşıdığı arzulanırlık, işkence görenin arzusudur; oysa ki cellat, atıl, sinirli cellat, ilk sütünü emer gibi, bu arzuyu alır ve anında kendinin kılar. Daha doğrusu, arzuyu elinde tutamadan tekerleğin hareketine aktarır, böylece, hızlandırılmış bir işkence olarak kendine geri dönen bu işkence gören arzuda basit bir aracı oluşturur. Cellat, kurbanının iştahındaki taraf-sız bir andan başka bir şey değildir; makine ise olduğu şeyi ortaya çıkarır: Arzunun işçi olarak nesneleştirilmesi değil, çarkların mekaniğinin arzulayanı eklemlerinden ayırdığı arzulanan yansısı. Bu, arzulayan için asla bir yenilgi değildir; tam tersine: onun edilginliği, bilginin kurnazlığıdır ve bu bilgi, arzunun tüm anlarını bilerek, bu anları kişisiz bir oyunda hisseder; bu oyunun gaddarlığı ise hem keskin bir bilinci hem de ruhsuz bir mekaniği destekler.

Bu makinenin düzeni çok özeldir. Sade'da, aygıt, mahareti içinde, hükümran kalan bir arzunun mimarisini çizer. Arzu tükendiğinde ve makine onu yeniden canlandırmak için inşa edildiğinde bile, arzulayan mutlak özne haklarım muhafaza eder, kurban, bir arzu nesnesiyle bir ıstırap öznesinin, uzak, muammalı ve anlatısal birliğinden başka bir şey değildir. Öyle ki, en uç noktada, işkence yapan makinenin mükemmelliği, acımasız istencin uygulandığı nokta olarak işkence gören bedendir (örneğin, Minski'nin canlı

tabloları). *Surmâle*'daki "elektrodinamik" makine, tersine, vampir doğasına sahiptir: Çılgına dönmüş çarklar mekanizmayı öyle bir zevk noktasına taşırlar ki, mekanizma canavar gibi bir hayvan olur ve çeneleri, kahramanın tükenmeyen bedenini yakarak parçalar. Révéroni'nin makinesi de yorgun savaşçıların yüceltilmesini kutsar, ama bir başka anlamda. Tıpkı mükemmel nihai nesne gibi, vâkıf olma yolculuğunun sonuna yerleştirilmiştir. Arzulayanı hareketsiz, erişilmez figüre dönüştürür; saltanatını bozmadan derhal geri çevirdiği tüm hareketler bu figüre doğru ilerler: Sonunda dinlenmeye çekilmiş Tanrı'dır o; mutlak olarak bilen ve mutlak olarak arzulanan. (İksirin sonunda kaçmasına izin verdiği) arzunun nesnesine gelince, arzunun kendisinin son derece cömert bir kaynağına dönüşmüştür. Bu vâkıf olmanın sonunda o da huzur ve ışık bulur. Bilincin aydınlanması ya da kopmanın huzuru değil, bilginin beyaz ışığı ve arzunun anonim şiddetinin akmasına izin verdiği bu atalet.

Tüm bu nesneler, sefahatin teatral aksesuarlarından kuşkusuz daha fazladır. Bu nesnelerin biçimi, Arzu ile Bilgi ilişkilerinin harekete geçtiği temel uzamı toparlar; yasağın ihlalinin ışığı serbest bıraktığı bir deneyimin figürü olurlar. Oluşturdukları iki grup içinde bu uzamın ve ona bağlı deneyimin karşıt ve tamamen bağdaşık iki yapısı kolaylıkla tanınır.

Crébillon'un gayet iyi bildiği bazıları "nesne-durumlar" olarak adlandırılabilecek şeyi oluşturur. Bunlar, öznelerin kendi aralarındaki algılanamaz ilişkilerini bir an için hapsederek sonra tekrar bırakan görünür biçimlerdir: Buluşma yüzeyleri, retlerin, bakışların, onamaların, kaçışların kesiştiği mübadele yerleri, taşıdıkları anlamın karmaşıklığı ölçüsünde maddi yoğunluğu hafifleyen, hafif aracılar gibi işlerler; bağladıkları ve onlar dolayısıyla bağlanan ilişkilerin bileşimi ne değerdeyse onların değeri de odur. Onların dayanıksız ve şeffaf deseni, durumsal nervürlerden başka bir şey değildir: Örneğin, ifşanın sırla ilişkisi içinde *örtü*; hakikat ve yanılsama oyunlarında *iksir*. Bilinçlerin kapıldığı bir yığın tuzak. Fakat, yalnızca bir an; çünkü bu nesne-durumlarda merkezkaç dinamiği vardır; orada, çıkışı ararken, kaybolduğunu bilerek kaybolur insan. Yardımsever tehlikeleri labirentin dönüş yolunu işaretler; bu, erotik

bilincin Ariane yanıdır –birbirlerini arayan, birbirlerinden kaçan, birbirlerine esir düşen ve birbirlerinden kurtulan bilinçlerin iki ucundan tuttuğu ip, evet işte, ayrılmaz bir şekilde onları birbirine bağlamış olan bu ip yeniden ayırır onları. Ariane'ın tüm bu nesneleri, ışığın ve yanılsamanın eşiğinde, hakikatin hileleriyle oynar.

Karşıda, Révéroni'de, kapsayıcı, buyurgan, kaçınılmaz nesneler bulunur: Özneler buraya çaresizce kapanmıştır, konumları değişmiş, bilinçleri engellenmiş ve tepeden tırnağa dönüşmüşlerdir. Kaçış, tahayyül edilebilir bir şey değildir; merkezi, cehennemi ateşi, figürün yasasını imleyen bu karanlık noktanın bulunduğu tarafta vardır çıkış yalnızca. Düğüm olan ve düğümü çözülen ipler değil, içinde kaybolunan koridorlar, bunlar "nesne-konfigürasyon"dur, *yeraltı* türünde, *kafes, makine* türünde: Labirentin gidiş güzergâhı. Orada, hata ve hakikat söz konusu değildir: Ariane olmadan olur, ama Minotauros olmadan olmaz. Ariane, belirsizdir, olasılıktan uzak olandır, uzaktakidir; Minotauros ise, kesin olandır, pek yakın olandır. Yine de, herkesin kendini yitirdiği anda kendini bulduğu Ariane tuzaklarının karşıtı olarak Minotauros'un figürleri kesinlikle yabancıdır, taşıdıkları ölüm tehdidiyle birlikte insani olanla insanlıkdışı olanın sınırlarını belirtirler: Kafesin çeneleri hayvanlığın ve vahşi avlanmanın dünyası üzerine kapanır; yeraltı, cehennemi varlıkların ve insan kadavralarına özgü bu insandışılığın tüm kaynaşmasını içinde barındırır.

Fakat bu erotik Minotauros'un sırrı, önemli bir bölümünün hayvan olmasında değildir. Belirsiz bir figür oluşturması ve bu figürün komşu iki bölge arasında kötü paylaştırılmış olması da değildir. Onun sırrı, çok daha ensestvari bir yakınlaşmayı gizler: Yiyip yutan labirent ile bu labirenti inşa etmiş olan Dedalos onun içinde üst üste konmuştur. O, hem kör makine, yazgısallıklarıyla birlikte arzu koridorları, hem de kaçınılmaz tuzağı çoktan terk etmiş olan, maharetli, serinkanlı, özgür mimardır. Minotauros, Dedalos'un varlığıdır ve aynı zamanda da bilgisinin deşifre edilemez ve ölü hükümranlığı içindeki yokluğudur. Canavarı simgeleyen tüm ön-figürler, hükümranlığı sayesinde Efendi'nin boş yüzünü gizleyen bir bilgi ile anonim arzu arasındaki dilsiz bu ittifakı, canavar

gibi taşırlar. Ariane'nin ince iplikleri bilincin içinde birbirine karışır; burada, katışıksız bir bilgi ve öznesiz bir arzuyla, türsüz hayvanların kaba ikiliği kalır yalnızca.

Ariane'nin tüm tuzakları, erotik durumların en merkezi ve en örnek oluşturanı etrafında döner: Travesti. Gerçekten de travesti ikiye katlanmış bir oyun içinde yolunu şaşırır; bu oyunda doğa derinden dönüşmüş değildir, daha ziyade olduğu yerde ıskalanmıştır. Örtü gibi, travesti de hem gizler hem ifşa eder; ayna gibi, gerçekliği sunarken gizleyen bir yanılsama içinde verir; aynı zamanda bir iksirdir de, çünkü yanlış bir şekilde doğru izlenimlerden yola çıkarak yanıltıcı ve doğal duygular doğurur: Bunlar taklit edilen ve dolayısıyla uzak tutulan karşı-doğanın duygularıdır. Minotauros'un simgelediği uzam, tersine, bir dönüşüm uzamıdır; kafes, insanı bir arzu hayvanı haline getirir –vahşi bir hayvan gibi arzulayan, bir av gibi arzulanan; yeraltı mezarı, en eski yasaları ve sözleşmeleri yok etmeye ahdetmiş bir karşı-siteyi devletlerin altında tezgâhlar; makine olarak doğaya ve akla dayalı ustalıklı hareketi, Antiphysis'e ve deliliğin tüm volkanlarına yol açar. Kılık değiştirmenin aldatıcı yüzeyleri yoktur artık, karşı-doğanın güçleri tarafından derinlemesine metamorfoza uğratılmış bir doğa söz konusudur.

Réveroni'nin dediği gibi, "modern sapkınlık" kendi uzamını kuşkusuz burada bulmaktadır–. Hafif bir erotizmin bölgelerine doğru yer değiştiren ve on sekizinci yüzyılın erotik söylemlerinde pek önem taşıyan Ariane'nin vâkıf olmaları, bizim için, oyunun -daha doğrusu, açık seçik gören Etiemble'la birlikte, "aşkın; tüm biçimleriyle aşkın" diyelim– düzeninden başka bir şey değildir. Erotizmin gerçekten ihlal edici biçimlerini, şimdi artık Pauliska'nın tuhaf vâkıf olmasının katettiği uzamın içinde bulmaktayız: Karşı-doğa tarafında; Theseus'un, labirentin merkezine yaklaştıkça kaçınılmaz olarak yöneldiği ve açgözlü mimarı Bilgi'nin başında nöbet tuttuğu gecenin o köşesinde.

(c. I, s. 215-228)

İhlale önsöz*

Cinselliğin, dilin aydınlığına ulaşma hakkını elde etmeden önce, bugün ancak pozitif bir kavrayışın deşifre etmemize izin verdiği çeşitli kılıklar altında karanlıkta kalmaya uzun süre sabır göstermiş doğal bir hakikati çağdaş deneyimde yeniden bulduğuna inanılır kolaylıkla. Yine de cinsellik kuşkusuz asla düşkün bedenlerin ve günahın Hıristiyan dünyasında olduğu kadar doğrudan doğruya doğal bir anlam taşımadığı gibi, bu kadar büyük bir "ifade mutluluğu" da tanımamıştır. Arzunun, sarhoşluğun, dühulun, vecdin ve yok olup giden akıntının sürekli biçimlerini bölmeyi asla bilmeyen tüm bir mistik, tüm bir tinsellik bunun kanıtıdır; bu mistik

* "Préface à la transgression", *Critique*, no 195-196: *Hommage à G. Bataille*, Ağustos-Eylül 1963, s. 751-769.

ve bu tinsellik, tüm bu hareketlerin, kesintisiz ve sınırsız olarak ilahi bir aşkın yüreğine kadar sürüp gittiğini ve bu aşkın hem en genişlemiş hali hem de kendine dönen kaynağı olduğunu hissediyordu. Modern cinselliği niteleyen şey, Sade'dan Freud'a kadar, cinselliğinin aklının ya da doğasının dilini bulmuş olmak değil, bunların söylemlerinin uyguladığı şiddet yüzünden "doğallığını kaybetmiş" –sadece sınırın verdiği zayıf biçimi aldığı ve sadece sınırı aşan taşkınlık içinde bir öte, bir uzantı bulabildiği boş bir uzama fırlatılmış– olmasıdır. Biz cinselliği özgürleştirmedik, onu tam olarak sınıra taşıdık: Bilincimizin sınırı, çünkü bilincimiz için nihai olarak bilinçdışımızın tek mümkün okumasını dayatan odur; yasanın sınırı çünkü yasağın evrensel olarak mutlak tek içeriği olarak ortaya çıkan odur; dilimizin sınırı: sessizliğin kumu üzerinde dilin ulaşabileceği noktanın köpük çizgisini çizer. Demek ki, hayvanların düzenli ve neyse ki dindışı dünyasıyla onun sayesinde ilişki kuruyor değiliz; cinsellik daha ziyade yarıktır: kendimizi tecrit etmek ya da belirtmek için etrafımızda açtığımız yarık değil, içimizdeki sınırı çizmek için ve bizzat kendimizi sınır olarak çizmek için açtığımız yarık.

Hatta belki de cinselliğin, kutsallığına saygısızlık edilebilecek ne nesnenin, ne varlığın, ne uzanın kaldığı bir dünyada, hâlâ mümkün olabilecek tek bölüşümü oluşturduğu da söylenebilir. Binlerce yıllık tavır ve davranışlara yeni içerikler sunduğu için değil, nesnesini yitirmiş bir kutsallığa hakarete, boş ve kendi üstüne katlanmış, aygıtları yalnızca birbirlerine hitap eden bir hakarete izin verdiği için. Oysa, kutsallığa artık pozitif anlam yüklemeyen bir dünyada kutsallığa hakaret, aşağı yukarı, ihlal denebilecek şey değil midir? İhlal, kültürümüzün tavırlarımıza ve dilimize verdiği uzam içinde kutsalı dolaysız içeriğiyle bulmanın tek biçimini değil, kutsalı boş biçimi içinde, onu parıltılı kılmış yokluğu içinde yeniden oluşturma tarzını buyurur. Bir dilin, eğer kesinse, cinsellikten yola çıkarak söyleyebileceği şey, insanın doğal sırrı ya da insanın dingin antropolojik hakikati değil, insanın Tanrı'sız olduğudur; cinselliğe verdiğimiz söz, Tanrı'nın öldüğünü kendimize ifade ettiğimiz sözle, zaman ve yapı olarak çağdaştır. Sade'ın, daha ilk

sözcüklerini ifade eder etmez, aniden hâkimi olduğu tüm uzamı tek bir söylem içinde katettirdiği cinselliğin dili, Tanrı'nın yok olduğu ve tüm davranışlarımızın hem bu yokluğu belirttiği hem de bizden uzak tuttuğu bir kutsallığa hakaret içinde bu yokluğa hitap ettiği, bu yokluğun içinde tükendiği ve onun tarafından ihlalin boş katışıksızlığına indirgendiği bir geceye kadar bize yelken açtırdı.

Modern bir cinsellik elbette vardır: Doğal ve sağlam bir hayvanlık söylemini kendi üzerinde ve yüzeyde tutarak Yokluğa belli belirsiz bir şekilde hitap eden; Bataille'ın henüz bitmeyecek bir gece için, *Eponine*'deki kişileri yerleştirdiği bu yüksek yere hitap eden bu cinselliktir: "Bu gergin sakinlikte, sarhoşluğumun pusunda, rüzgârın yatıştığını ve göğün sonsuzluğundan uzun bir sessizliğin yayıldığını hissettim. Rahip yavaşça dizlerinin üzerine çöktü... bir ölüye seslenirmişçesine şaşkınlıkla ve ağır bir tempoyla mırıldanmaya başladı: *Miserere mei Deus, secondum misericordiam magnam tuam.* Şehvetli bir ezgisi olan bu iniltinin pek namusluca olduğu söylenemezdi. Çıplaklığın tadı karşısındaki sıkıntıyı oldukça garip bir şekilde itiraf ediyordu! Rahip kendini yadsıyarak bizi fethetmeliydi, hatta kendini gizlemek için gösterdiği çabayla kendini daha fazla ortaya koyuyordu; gökyüzünün sessizliğinde, ezgisinin güzelliği onu hayali bir günahı düşünme zevkinin yalnızlığına hapsediyordu... Mutlu, sonsuz, ama daha şimdiden unutulmanın eşiğindeki bu duayla, dinginliğimi koruyarak canlanmıştım. Eponine, kendisini serseme çeviren hayalden açıkça kurtulup rahibi görünce gülmeye başladı ve o kadar fazla güldü ki bir anda dengesini kaybetti: Arkasını döndü, korkuluklara doğru eğildi; bir çocuk gibi sallanıyordu. Başı ellerinin arasında gülmeye devam ediyordu. Eponine'in engel olamadığı kahkahalarıyla duası kesilen rahip, elleri havada, karşısında çıplak bir kız görünce başını kaldırdı: Gülmekten güçsüz düştüğü bir anda Eponine rüzgârın havalandırdığı paltosunu örtmeyi başaramamıştı."[1]

1. Bataille (G.), *L'Abbé C.*, İkinci bölüm: *Récit de Charles C.* (Paris, Ed. de Minuit, 1950), *Œuvres complètes* içinde, Paris, Gallimard, "Collection blanche", c. III, 1971, s. 263-264.

Belki de bizim kültürümüzde cinselliğin önemi, Sade'dan bu yana dilimizin en derin kararlarına bunca sık bağlı olması, tam da cinselliği Tanrı'nın ölümüne bağlayan bu bağdan dolayıdır. Kesinlikle Tanrı'nın tarihsel hükümranlığının sonu olarak ya da onun varolmadığının nihayet tespit edilmesi değil, ama bizim deneyimimizin bundan böyle sabit uzamı olarak anlaşılması gereken ölüm. Tanrı'nın ölümü, varoluşumuzdan Sınırsız'ın sınırını kaldırararak, onu, hiçbir şeyin artık varlığın dışsallığını ilan edemeyeceği bir deneyime, sonuç olarak *içsel* ve *hükümran* bir deneyime götürür. Fakat içinde Tanrı'nın parçalandığı böyle bir deneyim, kendi sırrı ve ışığı, kendi içkin sonluluğu olarak Sınır'ın sınırsız hükümranlığını, içinde tükendiği ve eksik kaldığı o aşmanın boşluğunu keşfeder. Bu anlamda, içsel deneyim, tamamıyla, *imkânsız*'ın deneyimidir (imkânsız, deneyimlenen ve deneyi oluşturan şeydir). Tanrı'nm ölümü, tanıdığımız biçimiyle çağdaş deneyime yol açmış olan "olay" değildi yalnızca: Onun iskeletinin büyük nervürlerini sonsuzca çizer.

Bataille, bu ölümün hangi düşünme imkânlarını açabileceğini ve aynı zamanda düşünceyi hangi imkânsızlıklara dahil ettiğini gayet iyi biliyordu. Gerçekten de Tanrı'nın ölümü, Tanrı'nın parçalanan varlığı ile onu öldüren jest arasındaki tuhaf bir dayanışma değilse nedir? Peki ama Tanrı yoksa eğer, Tanrı'yı öldürmek ne demektir, *olmayan* Tanrı'yı öldürmek ne demektir? Belki de Tanrı'yı hem olmadığı için hem de olmasın diye öldürmek demektir: ve bu gülmedir. Bu varlığı sınırlandıran varlığın varlığını aşmak için aynı zamanda da, bu sınırsız varlığın sildiği sınırlara geri getirmek için Tanrı'yı öldürmek (kurban etme). Tanrı'yı, olduğu bu hiçliğe geri götürmek için öldürmek ve bir mevcudiyet gibi onu ışıldatan bir ışığın bağrında onun varlığını göstermek için onu öldürmek (vecddir bu). Sağır edici bir gecede dili kaybetmek için ve bu yaranın onu, "sonsuz sessizlik içinde kaybolmuş engin bir aleluya" fışkırana kadar kanatması gerektiği için (iletişimdir bu) Tanrı'yı öldürmek. Tanrı'nın ölümü bize sınırlı ve pozitif bir dünyayı değil, sınırın deneyimi içinde çözüme bağlanan, bu sınırı ihlal eden aşırılık içinde oluşan ve bozulan bir dünyayı geri verir.

Tek bir deneyim içinde birbirine bağlı olan cinsellik ile Tanrı'nın ölümünü keşfeden şey elbette aşırılıktır; dahası, adeta "tüm kitapların en münasebetsizi" içinde, "Tanrı bir genelev kadınıdır" diye bize gösteren şey de aşırılıktır. Ve bu bakış içerisinde, Tanrı düşüncesi ile cinsellik düşüncesi kuşkusuz Sade'dan beri –ama asla günümüzde Bataille'da olduğu kadar ısrarlı ve güçlük dolu değil– ortak bir biçim içinde birbirine bağlı bulunur. Ve cinselliğe karşıt olarak erotizme belirgin bir anlam vermek gerekiyorsa eğer bu kuşkusuz şu olur: Sınırın aşılmasını Tanrı'nın ölümüne kendisi için bağlayan bir cinsellik deneyimi. "Mistisizmin söyleyemediği şeyi (tam söyleyeceği anda beceremiyordu) erotizm söyler: Tanrı, Tanrı'nın bayağı varlığın her anlamında –dehşet anlamında olduğu kadar kirlenmişlik anlamında da–, sonuçta hiçlik anlamında aşılması değilse hiçbir şeydir..."[2]

Böylece cinselliğin derinliklerinde, hiçbir şeyin asla sınırlandırmadığı hareketinin derinliklerinde (çünkü o, kökeninden beri ve tümlüğü içinde, sürekli sınırla karşılaşmadır) ve Batı'nın –"tüm sözcükleri aşan sözcüğü dile eklemenin bir bedeli" olduğunu ve onun sayesinde olası tüm dillerin sınırlarına yerleştiğimizi açıkça fark etmeden– çok uzun süreden beri sürdürdüğü Tanrı üzerine bu söylemin derinliklerinde tekil bir deneyim belirir: İhlal deneyimi. Belki bu deneyim de günün birinde bizim kültürümüz için, geçmişte çelişki deneyiminin diyalektik düşünce için olduğu kadar önemli, onun kadar derinlerde kök salmış görülecektir. Fakat bunca dağınık işarete rağmen, dil, ihlalin kendi uzamını ve aydınlanmış varlığını bulacağı dil neredeyse tümüyle doğmayı beklemektedir.

Bataille'da böyle bir dilin taşlaşmış köklerini, vaatkâr külünü bulmak kuşkusuz mümkündür.

*

2. Bataille (G.), *L'Érotisme*, 2. bölüm: *Etudes diverses*, VII: Préface de "Madame Edwarda" (Paris, Ed. de Minuit, 1957), *Oeuvres complètes* içinde, a.g.y., c. X, 1987, s. 262-263.

İhlal, sınırı ilgilendiren bir davranıştır; ihlalin geçişinin parıltısı, belki de bütünlüğü içinde güzergâhı, hatta kökeni, burada, bu çizgi inceliğinde kendini gösterir. İhlalin tüm uzamı aştığı olabilir. Sınırlar ve ihlal oyunu, basit bir inatçılık tarafından yönetiliyor gibidir: İhlal bir çizgiyi aşar ve sürekli olarak yeniden aşmaya başlar; bu çizgi, ihlalin ardında, pek az hatırası olan bir dalga içinde anında kendi üzerine tekrar kapanır ve böylece aşılamaz olanın ufkuna kadar yeniden geri çekilmiş olur. Ama bu oyun bu öğelerden daha fazlasını işin içine katar; onları bir belirsizlik içine, hemen altüst olan kesinlikler içine yerleştirir; düşünce bu kesinlikleri hızla kavramak istedikçe güç duruma düşer.

Sınır ile ihlal, varlıklarının yoğunluğunu birbirlerine borçludurlar: Kesinlikle aşılamayacak olan bir sınırın namevcudiyeti; buna karşılık, bir yanılsama ya da gölge sınırını aşan bir ihlalin boşunalığı. Ama sınırın, bu sınırı muzafferce kateden ve inkâr eden jestin dışında gerçek bir varlığı var mıdır? Sınır, sonra ne olacaktır, önce ne olabilirdi? İhlal, sınırı aştığı anda zamanın bu noktasından başka hiçbir yerde olamayan için olduğu her şeyi tüketmiş olmaz mı? Oysa bu nokta, bu noktanın dışında var olmayan, ama oldukları şeyi de tümüyle onun içinde değiş tokuş eden varlıkların bu tuhaf kesişmesi, aynı zamanda onu her yandan aşan şey de değil midir? O, dışladığı şeyi yücelterek işler; sınır, şiddetli bir şekilde, sınırsıza doğru açılır, inkâr ettiği içerik tarafından aniden alınıp götürülmüş olur ve ta yüreğine kadar onu istila eden bu tuhaf tümlük tarafından gerçekleştirilir. İhlal sınırı kendi varlığının sınırına kadar taşır; sınırı, gerçekleşmek üzere olan yok oluşunda uyanmaya, dışladığı şey içinde kendini yeniden bulmaya (daha doğrusu, belki de ilk kez kendini orada tanımaya), kendi kayboluş hareketi içinde pozitif hakikatini hissetmeye yöneltir. Yine de bu katışıksız şiddet hareketi içinde ihlal, kendisini zincire vuran şeye, sınıra ve sınırda kapalı tutulan şeye değilse, nereye doğru zincirlerinden boşanmaktadır? Kendi şiddetli eylemiyle katettiği ve sildiği çizgide tıkamaya yazgılı olduğu şeye değilse, nereye zorla dalmaktadır, varlığının özgür doluluğunu hangi boşluğa borçludur?

İhlalin sınırla ilişkisi, siyahın beyazla ilişkisi, yasağın serbestle ilişkisi, dışın içle, dışlananın konutun korunaklı uzamıyla ilişkisi gibi değildir. İhlal sınıra, daha ziyade, burgusal bir ilişkiyle bağlıdır; dolayısıyla hiçbir basit zorla girme ihlalin sonuna kadar gidemez. Belki de gecenin karanlığında şimşek gibi bir şeydir; yadsıdığı şeye zamanın derinliklerinden yoğun ve karanlık bir varlık verir, onu içerden ve tepeden tırnağa aydınlatır, canlı aydınlığını, yırtıcı ve dikilmiş tekilliğini yine de ona borçludur, kendi hükümranlığıyla imzaladığı ve nihayet sustuğu bu uzamda, karanlık olana bir ad vermiş olarak kaybolur.

Bu kadar katışıksız ve karmaşık bu varlığı düşünmeye çalışmak, ondan hareketle ve onun çizdiği uzam içinde düşünmek için etikle olan muğlak yakınlıklarından kurtarmak gerekir. Skandal yaratıcı ya da alt üst edici olandan onu kurtarmak, yani negatifin gücüyle harekete geçen şeyden kurtarmak gerekir. İhlal bir şeyin karşısına başka bir şeyi çıkarmaz, alaycılık oyununa kaymaz, temellerin sağlamlığını yıkmaya çalışmaz; görünmez ve aşılmaz çizginin ötesindeki aynanın öteki yüzünü ışıldatmaz. Çünkü, tam olarak ihlal, bölünmüş bir dünyadaki (etik bir dünyadaki) şiddet olmadığı gibi, sildiği sınırlar üzerindeki (diyalektik ya da devrimci bir dünyada) zafer de değildir; sınırın yüreğinde, sınıra açılan ölçüsüz mesafeyi ölçer ve sınırı var kılan parıltılı çizgiyi çizer. İhlalde negatif olan hiçbir şey yoktur. İhlal sınırlı varlığı olumlar, onu ilk kez varoluşa açarak, içinde sıçradığı bu sınırsızlığı olumlar. Ama bu olumlamada pozitif hiçbir şeyin olmadığı söylenebilir: Hiçbir içerik bu olumlamayı bağlayamaz, çünkü, tanımı gereği, hiçbir sınır onu engelleyemez. Belki de o bölünmenin olumlanmasından başka bir şey değildir. Belki de kopma hareketini ya da bir ayrılığın kurumlaşmasını ya da bir mesafenin ölçüsünü hatırlatan her şeyi bu sözcükten çekip çıkarmak, sözcüğü hafifletmek ve onda yalnızca farklılığın varlığını belirtebilecek olan şeyi bırakmak gerekir.

Belki de çağdaş felsefe pozitif olmayan bir olumlamanın olabilirliğini keşfederek, tek eşdeğeri Kant'ın *nihil negativum* ile *nihil privativum* arasında yaptığı ayrımda –bu ayrımın eleştirel düşüncenin yolunu açtığı bilinmektedir– bulunan bir mesafelendirmeyi

başlatmıştı.[3] Pozitif olmayan bu olumlama felsefesi, yani sınırın sınanması felsefesi, sanıyorum, Blanchot'nun karşı gelme ilkesi olarak tanımladığı şeydir. Burada genelleşmiş bir inkâr değil, hiçbir şeyi olumlamayan bir olumlama söz konusudur: Tam da geçişlilikteki kopuştur bu. Karşı gelme, varoluşları ya da değerleri inkâr etmek için düşüncenin gösterdiği çaba değildir. Bunların her birini kendi sınırlarına ve buradan yola çıkarak ontolojik kararın gerçekleştiği Sınır'a taşıyan tavırdır: Karşı gelmek, varlığın sınırına vardığı ve sınırın varlığı tanımladığı boş yüreğe kadar gitmektir. Orada, ihlal edilmiş sınırda karşı gelmenin "evet"i çınlar ve Nietzsche'nin eşeğinin A-İ'sini yankısız bırakır.

Bataille'ın eserinin tüm dolambaç ve geri dönüşlerinde katetmek istediği deneyim; "dur durak dinlemeden her şeyi tartışma konusu etme (söz konusu etme)" ve "dolayımsız varlık"ı, bulunduğu yerde, yani kendinin en yakınında belirtme gücüne sahip deneyim böyle belirir. "Her şeyi inkâr eden" demonyak figürden Bataille'a daha yabancı bir şey olamaz. İhlal, parıltılı ve her zaman olumlanan bir dünyaya; gölgesiz, alacakaranlıksız bir dünyaya, meyveleri ısıran ve onların yüreğine kendi çelişenlerini yerleştiren bir dünyaya açılır. İhlal, şeytansı yadsımanın güneşsi tersidir; tanrısalla bağlantılıdır, daha doğrusu, kutsalın belirttiği bu sınırdan yola çıkarak, tanrısalın kendini gösterdiği uzamı açar. Sınırın varlığı konusunda kendini sorgulayan bir felsefenin böyle bir kategori bulması; bu elbette bizim yolumuzun bir geri dönüş yolu olduğu ve her gün daha da Yunanlı olduğumuz konusundaki sayısız işaretten biridir. Dahası, bu geri dönüşü bir anayurda dönüş vaadi olarak, tüm karşıtlıkların doğacağı, yani bizim için çözüme bağlanacağı ilk toprağın vaadi olarak da düşünmemek gerekir. Tanrısalın deneyimini düşüncenin yüreğine yeniden yerleştiren felsefe, pozitivitesi olmayan bir kökeni ve negatifin sabrını bilmezden gelen bir açıklığı sorguladığını Nietzsche'den beri iyi bilmektedir ya da iyi bilmek zorundadır. Hiçbir diyalektik hareket, deneyimlerin kurulması

3. Kant (E.), *Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen*, Königsberg, Johann Jacob Kanter, 1763 (*Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, çev.: R. Kemf. Birinci bölüm: *Explication du concept de grandeur négative en général*, Paris, Vein, 1980, s. 19-20).

ve bu kurulmanın transandantal temellerinin hiçbir analizi böyle bir deneyimi düşünmeye, hatta böyle bir deneyime giriş yapmaya yardımcı olamaz. Sınırın ve ihlalin anlık oyunu, günümüzde, Nietzsche'nin eserinin daha en başında bizi mecbur kıldığı bir "başlangıç" düşüncesinin –mutlak anlamda ve aynı hareket içinde, bir Eleştiri ve bir Ontoloji, sonluluğu ve varlık'ı düşünecek bir düşüncenin– temel sınanması olur mu?

Bugüne kadar her şeyin bizden uzak tuttuğu, ama bunu sanki bizi onun geri dönüşüne kadar götürmek ister gibi davranarak yaptığı bu düşünce, hangi imkânla bize geri gelmektedir, onun ısrarı bizim için hangi imkânsızlığa bağlıdır? Kant'ın, metafizik söylem ile aklımızın sınırları üzerine düşünmeyi hâlâ oldukça muammalı bir kipte eklemlendirdiği gün Batı felsefesinde gerçekleştirdiği açılımdan bu düşüncenin bize geldiği kuşkusuz söylenebilir. Böyle bir açılımı sonunda Kant'ın kendisi tüm eleştirel sorgulamasının gönderme yaptığı antropolojik sorunun içinde kapatmıştır ve bunun daha sonra metafiziğe tanınmış ucu açık bir ek süre olarak anlaşıldığına kuşku yoktur, çünkü diyalektik, varlığın ve sınırın sorgulanmasının yerine çelişki ve bütün oyununu ikâme etmiştir. Diyalektik ile antropolojinin iç içe geçtiği uykudan bizi uyandırmak için, trajedi ve Dionysos, Tanrı'nın ölümü, filozofun çekici, güvercin adımıyla yaklaşan üstinsan ve Ebedi Tekerrür gibi Nietzscheci figürler gerekti. Ama söylemsel dil bu figürleri hazırda tutmak ve onların içinde kendini sürdürmek söz konusu olduğunda, günümüzde niçin bu kadar yoksun kalmaktadır? Niçin bunlar karşısında sessizliğe ya da hemen hemen sessizliğe indirgenmiştir ve adeta bu figürlerin sözcüklerini bulmaya devam edebilmeleri için, Bataille'ın, Blanchot'nun ve Klossowski'nin içine yerleştiği ve düşüncenin zirvesi haline getirdikleri dilin bu aşırı biçimlerine sözü bırakmaya zorlanmıştır?

Bu deneyimlerin hükümranlığını kabul etmek ve onları benimsemeye çalışmak günün birinde gerekecektir: Hakikatlerini ortaya çıkarmak –bizim için sınır demek olan bu sözler hakkında gülünç iddia– için değil, nihayet, bunlardan yola çıkarak kendi dilimizi serbest bırakmak için. Kültürümüzde ayak direyeli ve kırılalı yakında iki yüzyıl olacak söylemsel olmayan bu dilin ne olduğu-

nu; genellikle "erotik" diye adlandırdığımız sahneler içinde kimi zaman hareketsiz kalarak ve kendi zeminini bile kaybetmiş gözüktüğü felsefi bir taşkınlık içinde aniden uçup giderek bizim için hükümran olsa ve bize tepeden baksa da tamamlanmış olmadığı gibi kuşkusuz kendine hâkim de olmayan bu dilin nereden geldiğini bugün kendimize sormamız yeterli olacaktır.

Felsefi söylemin ve resmetmenin Sade'ın eserindeki dağılımı, kuşkusuz karmaşık mimari yasalara itaat eder. Gösterilen şeyle kanıtlanan şeyin birbirine eklemlendiği, aklın düzeni ile hazların düzeninin birbirine zincirlendiği, söylemlerin hareketinde ve bedenlerin takımlanmasında özellikle öznelerin yer aldığı dilin uzamını tanımlamak için basit almaşıklık, süreklilik ya da tematik kontrast kurallarının yetersiz kalması muhtemeldir. Yalnızca şunu söyleyelim ki bu uzam, söylemsel (hatta bir anlatı söz konusu olduğunda bile), sarih (adlandırmadığı anda bile) ve sürekli (özellikle bağ birinden ötekine geçtiğinde) bir dille tamamen örtülmüştür; yine de bu dilin mutlak bir öznesi yoktur, nihai olarak kimin konuştuğunu hiçbir zaman keşfetmez ve Justine'in ilk macerasıyla birlikte "felsefenin zaferi"nin duyurulmasından başlayarak Juliette'in kemiklerinin bile kalmayarak ezeliyete geçişine kadar sözü *sürdürmeye* devam eder. Buna karşılık, Bataille'ın dili kendi uzamının merkezinde hiç durmaksızın çöker, vecdin ataleti içinde, kolunu uzatarak onu tutmayı denemiş olan ve sanki onun tarafından fırlatılmış gibi, artık söyleyemeyeceği şeyin kumu üzerinde bitkin yatan ısrarlı ve görünür özneyi çıplaklığıyla başbaşa bırakır.

Aceleci bir şekilde "erotizmin felsefesi" olarak adlandırılan ama Kant'tan ve Sade'dan bu yana kültürümüz için temel olan bir deneyimi –bir sonluluk ve varlık deneyimi, sınır ve ihlal deneyimi– içinde bulmamız gereken bu düşünce tüm bu farklı figürlerde nasıl mümkün olur? Bu düşüncenin kendine özgü uzamı hangisidir ve hangi dili kendine edinebilir? Kuşkusuz ki onun modeli, temeli, hatta sözcük haznesi, bugüne kadar tanımlanmış hiçbir düşünce biçiminde, önceden telaffuz edilmiş hiçbir söylemde yer almaz. Çelişki için diyalektik neyse, ihlal eden için de aynı şey olacak bir dili bulmak gereğini –analoji yoluyla– dile getirmek büyük bir yar-

dım olur muydu? Bu deneyimden söz etmek ve bu deneyimi, kendi dilinin yok oluşunun açtığı çukur içinde, özellikle sözcüklerin eksik olduğu yerde, konuşan öznenin yok olup gittiği yerde, seyirin allak bullak olmuş göze fırlatıldığı yerde konuşturmak elbette daha iyidir. Bataille'ın ölümünün onun dilini yerleştirdiği yerde. Bu ölümün bizi onun metinlerinin katışıksız bir ihlaline gönderdiği şu anda, sınır düşüncesi için bir dil bulma yönündeki her teşebbüsten bizi bu metinlerin koruduğu şu anda. Belki çoktan harabeye dönmüş bu projeye barınak olsun diye bu metinler.

*

Böyle bir düşüncenin olabilirliği, gerçekten de, o düşünceyi tam da düşünce olarak bizden gizleyen ve onu dilin bile imkânsızlığına kadar, dilin varlığının sorun edildiği bu sınıra kadar yeniden götüren bir dil içinde bize ulaşmıyor mu? Çünkü felsefenin dili, tüm belleğin ya da hemen hemen tüm belleğin ötesinde diyalektiğe bağlıdır; bu diyalektik, felsefenin konuşmayı sürdürdüğü binlerce yıllık uzanın Kant'tan bu yana ikiye katlanmasıyla felsefenin biçimi ve iç hareketi haline gelmiştir. Gayet iyi biliyoruz: Kant'a gönderme, bizi inatla Yunan düşüncesinde en erkenden var olan şeye göndermektedir. Ama bunun nedeni kayıp bir deneyimi orada bulmak değil, diyalektik olmayan bir dilin imkânlarına bizi yaklaştırmaktır. Bizim ait olduğumuz yorumlar çağı, kaçamayacakmışız gibi gözüken bu tarihsel ikileme, yeni felsefi nesnesi olmayan ve her seferinde gençleşen unutkan bir bakışın hiç durmadan yeniden taraması gereken bir alan içinde dilimizin hızını belirtmektense, daha ziyade, alanının yeniliğiyle doğal elementinden, kökensel diyalektiğinden mahrum kalmış felsefi bir dilin derin sessizliğini, sıkıntısını belirtir. Kendi nesnesini ya da deneyiminin tazeliğini yitirdiği için değil, onun açısından tarihsel olarak "doğal" olan bir dilden aniden yoksun bırakıldığı için, günümüzün felsefesi kendini çoğul bir çöl gibi hisseder: Felsefenin sonu değil ama sözü, ancak sınırlarının kenarında, arındırılmış bir üst-dilde ya da kendi gecelerine, kendi kör hakikatlerine kapanmış sözcüklerin yoğunluğu içinde alabilen ve kendini

bu sözde yeniden başlatabilen felsefe. Bizim felsefi dağılışımızın kendini gösterdiği bu olağanüstü mesafede kendini gösteren şey, bir düzensizlikten çok, derin bir bağdaşıklıktır: Bu ayrım, bu gerçek uyuşmazlık, felsefenin bize konuştuğu derinliklerin mesafesidir. Dikkatimizi burada yoğunlaştırmamız gerekir.

Ama hangi dil böyle bir yokluktan doğabilir? Ve özellikle böyle bir yokluk durumunda hangi filozof söz alır? "Ayılıp da kim olduğumuzu öğrendiğimizde ne olur halimiz? Gevezeliklerden gelen ışık görünümünden ancak nefret edebileceğimiz bir gece, gevezeler arasında kaybolmuş oluruz."[4] Diyalektik olmaktan çıkarılmış bir dilde, söylediği şeyin kalbinde, ama aynı zamanda da bu dilin olabilirliğinin kökünde, filozof bilir ki "biz her şey değiliz"; ama filozof olarak kendisinin de her şeyden söz eden gizli bir tanrı gibi, dilin tümünde oturmadığını öğrenir; kendisinin yanında, konuşan ve hâkim olamadığı bir dilin varlığını keşfeder; çabalayan, başarısızlığa uğrayan ve susan ve artık harekete geçiremediği bir dil; bu, geçmişte filozofun da içinde konuştuğu, ama artık ayrılmış olduğu ve giderek daha da sessizleşen bir uzam içinde dönüp duran bir dildir. Filozof özellikle konuşurken bile, kendi dilinin içinde her zaman aynı biçimde yer almadığını keşfeder; felsefenin konuşan öznesinin –ki apaçık ve geveze özdeşliği Platon'dan Nietzsche'ye kadar hiç kimse tarafından tartışma konusu edilmemiştir– yerinde bir boşluğun açıldığını, çok sayıda konuşan öznenin bu boşlukta birleşip ayrıldığını, bir araya gelip birbirini dışladığını bilir. Homeros üzerine derslerden Torino sokaklarındaki deli çığlıklarına dek inatla aynı kalan dili konuşan kimdir? Gezgin mi gölgesi mi? Filozof mu filozof-olmayanların ilki mi? Zerdüşt mü, maymun ya da üstinsan mı? Dionysos mu, İsa mı, yoksa onların uzlaşmış figürleri ya da artık şu insan mı? Felsefi öznelliğin çöküşü, bu öznelliğin onu yoksun bırakan ama yokluğunun uzamı içinde onu çoğaltan bir dilin içinde dağılımı, muhtemelen çağdaş düşüncenin temel yapılarından biridir. Burada da, felsefenin sonu söz konusu değildir. Felsefi dilin hükümran ve ilk biçimi olan filozofun sonudur bu daha

4. Bataille (G.), *Somme athéologique*, I: *L'Expérience intérieure* (1943), Paris, Gallimard "Collection blanche", 6. ed., 1954, Önsöz, s. 10.

ziyade. Ve belki de, filozofun dilbilgisel işlevinin birliğini –felsefi dilin bağdaşıklığı, hatta varlığı pahasına– öncelikle korumaya çabalayan herkesin karşısına, kendi içinde, felsefe yapan öznenin hükümranlığını ateşli bir şekilde parçalamaya devam eden –bu nedenle dili ve deneyimi ona azap vermiş– Bataille'ın örnek oluşturan girişimi çıkartılabilir. Felsefi dilin içinde konuşanın ilk ve düşünülmüş işkencesi. Sessiz sözcüklerin doğmasına izin vermek için merkezdeki bir geceyi kuşatan yıldızların dağılımı. "Sonsuz bir çobanın önüne kattığı bir sürü gibi, biz meleyen kuzular kaçarız, varlığın tümlüğe indirgenmesinin dehşetinden sonsuzca kaçarız."[5]

Felsefi öznenin bu parçalanması, romanesk eserlerle düşünce metinlerinin bizim düşünce dilimizde yan yana konmasıyla hissedilir kılınmış değildir yalnızca. Bataille'ın eseri bunu çok daha yakından gösterir; sözün farklı düzeylerine sürekli bir geçiş içinde, söz almış olan ve sözü yaymaya ve onun içine yerleşmeye şimdiden hazır olan Ben'den sistematik bir kopma ile: Zaman içinde kopmalarla ("şunu yazıyordum", ya da "geriye dönerek, aynı yoldan gidersem"), sözün konuşan karşısında mesafesi içindeki kopmalarla (günce, not defterleri, şiirler, anlatılar, mülahazalar, kanıtlayıcı söylemler), düşünen ve yazan hükümranlığa içsel kopmalarla (kitaplar, anonim metinler, kendi kitaplarına düşülen önsözler, eklenen notlar). Felsefi dil, bir labirentin içindeymiş gibi, felsefe yapan bu öznenin yokluğu içinde ilerler; o özneyi bulmak için değil, onun yokluğunu (yine dil aracılığıyla) sınıra kadar hissetmek için, yani varlığının, çoktan kaybolmuş olarak, tamamen kendi dışına yayılmış olarak, mutlak boşluğa –iletişim demek olan bu açıklığa– varana dek kendinden boşalmış olarak ortaya çıktığı bu açıklığa kadar hissetmek için: "O anda hazırlığa gerek yoktur; hemen ve kendimden geçerek kaybolmuş çocuğun gecesine daha fazla kendinden geçme kaygısıyla ve tükenmeden başka amaç olmadan, yok olup gitme dışında durma imkânı olmadan yeniden girerim. Istırap verici sevinçtir bu."[6]

5. Bataille (G.), *A.g.e.*, 2. Bölüm: ***Le Supplice***. Paris, Gallimard, "Collection blanche", 6. ed., 1954, s. 51.
6. *A.g.e.*, s. 74.

Kuşkusuz Sokrates'ten bu yana, Batı bilgeliğini taşımış olan hareketin tam tersidir bu: Felsefi dil, bu bilgeliğe, onun içinde zafer kazanacak, onun tarafından ve onun dolayımıyla tamamen inşa edilmiş bir öznelliğin huzur dolu birliğini vaat ediyordu. Ama eğer felsefi dil, içinde felsefecinin ıstırabının durmak bilmeden tekrarlandığı şeyse ve kendi öznelliğini boşluğa savrulmuş buluyorsa, bu durumda bilgelik artık çalışma ve ödül figürü olarak değer taşıyamayacağı gibi, felsefi dilin vadesinin bitiminde (üzerine düştüğü şey –zarın yüzü; ve içine düştüğü şey: zarın fırlatıldığı boşluk) bir imkân da kaçınılmaz olarak açılır: deli filozofun imkânı. Yani, filozof olarak varlığının ihlalini dilinin dışında (dışardan gelen bir kazayla ya da imgesel bir egzersizle) değil, içindeki olasılıkların çekirdeğinde bulur. Bu dili konuşan kişinin ihlali içinde açılan sınırın diyalektik olmayan dili. İhlal ve varlık oyunu, bu oyunu yeniden üreten ve kuşkusuz üreten felsefi dilin kurucusudur.

*

Böylece, bu kaya gibi dil; kopmanın, sarplığın, kırık dökük profilin esas olduğu, sınırları belirlenemez bu dil, kendine göndermede bulunan değirmi bir dildir ve kendi sınırlarının sorgulanması üzerine katlanır –sanki geldiği boşluğa işaret eden ve aydınlattığı ve değdiği her şeyi kaçınılmaz olarak oraya gönderen, tuhaf bir ışığın fışkırdığı küçük bir gece küresinden başka bir şey değilmiş gibi. Göz'e Bataille'ın atfettiği bu inatçı prestiji veren şey belki de bu tuhaf konfigürasyondur. İlk romandan *Les Larmes d'Eros*'a [Eros'un Gözyaşları] kadar eserinin bir ucundan öteki ucuna, göz iç deneyimin figürü olarak önem taşır: "İç sıkıntısının göbeğindeyken tuhaf bir saçmalığı yavaş yavaş talep ettiğimde, kafatasımın tepesinde, ortasında bir göz açılır."[8] Çünkü göz, kendi gecesi üstüne kapanmış bu küçük beyaz küre, yalnızca bakışın aştığı bir sınırın çemberini çizer. Ve onun içsel karanlığı, loş çekirdeği, dünyanın üzerine,

7. Bataille G., *Les Larmes d'Eros* (Jean-Jacques Pauvert, 1961), *Oeuvres complètes* içinde a.g.e., c. x, 1987, s. 573-627.
8. Bataille (G.), Le Bleu du ciel, *L'expérience intérieure* içinde, Üçüncü Bölüm: "Antécédents du supplice on la comédie", a.g.e., s. 101.

gören, yani aydınlatan bir kaynak olarak açılır; fakat, aynı zamanda, dünyanın tüm ışığını gözbebeğinin küçük kara lekesi üzerinde topladığı ve orada, onu bir imgenin aydınlık gecesine dönüştürdüğü de söylenebilir. O, ayna ve lambadır; ışığını kendi etrafına saçar ve belki de çelişik olmayan bir hareketle, bu aynı ışığı kendi kuyusunun şeffaflığı içine iter. Küresi, harikulade bir tohum genişliğindedir – tıpkı olduğu ve olmaya son verdiği bu gece ve aşırı ışık merkezine doğru kendi üzerinde patlayan bir yumurtanın küresi gibi. O, kendi sınırının ihlalinden başka bir şey olmayan varlığın figürüdür.

Bir yansıma felsefesinde göz, hiç durmaksızın kendine daha içsel olma gücünü kendi bakma yetisinde bulur. Gören her gözün ardında daha ince, pek belli belirsiz bir göz vardır, ama bu öyle çeviktir ki, doğrusu, her şeye kadir bakışı teninin beyaz küresini kemirir; ve bu gözün ardında bir yenisi vardır; gitgide daha incelikli olan ve bir süre sonra, töz olarak yalnızca bir bakışın katışıksız şeffaflığına sahip olacak olan daha başka gözler de vardır. Göz, maddesiz olarak bir merkez kazanır; hakikatin ele gelmez biçimleri buradan doğar ve birbirine bağlanır: Hükümran özne, şeylerin bu yüreğidir. Bataille'da hareket tersidir: Gözün küresel sınırını aşan bakış, kendi anlık varlığı içinde gözü oluşturur; onu bu ışıklı ışıldaması içine sürükler (dökülen kaynak, akan gözyaşları, bir süre sonra kan), onu kendi dışına fırlatır, ona sınırı geçirtir, orada, göz varlığını derhal yok edecek kadar güçlü fışkırır ve ellerin arasında, küresel kütlesi tüm bakışı söndürmüş olan, yuvasından çıkmış bir gözün damarlı, küçük beyaz yuvarından başka bir şey kalmaz. Bu bakışın gizlice dokunduğu yerde ise kafatasının oyuğu, bir gece küresi kalmıştır yalnızca; bu kürenin önünde, oyulmuş göz, yuvarını yeniden kapatarak onu bakıştan yoksun bırakır, ama bununla birlikte, şimdi ölü bakışı hapseden yok edilemez çekirdeğin seyrini de bu yokluğa sunar. Şiddetin ve oyup çıkarmanın bu mesafesinde, göz mutlak olarak görünür, ama her türlü bakışın dışındadır: Felsefe yapan özne, kendinin dışına atılmıştır, sınırlarına kadar kovalanmıştır; ve felsefi dilin hükümranlığı, bu mesafenin dibinden, yuvasından çıkarılmış öznenin bıraktığı ölçüsüz boşluğun içinden konuşan şeydir.

Ama belki de göz yerinden çıkarıldığında, kafatasının gecesel ve yıldızlı içine doğru döndüren hareketle döndüğünde, kör ve beyaz içini gösterdiğinde, kendi oyununda en temel olan şeyi yerine getirir: Beyazlığını gösteren hareketin içinde güne kapanır (bu tam da aydınlığın imgesidir, yüzey yansısıdır, fakat yine buradan yola çıkarak, ne onunla iletişime geçebilir ne de onu iletişime sokabilir); ve gözbebeğinin değirmi gecesini, bir şimşek gibi aydınlattığı, gece gibi görünür kıldığı merkezi karanlığa yöneltir. Dönmüş yuvar, hem en kapalı hem de en açık olandır: Küresini etrafında döndürerek, dolayısıyla aynı yerde ve aynı olarak kalarak günü ve geceyi altüst eder, bunların sınırını aşar, ama bunu aynı hat üzerinde ve tersinden sınırı tekrar bulmak için yapar; ve gözbebeğinin açıldığı yerde bir an için görünen beyaz yarım küre, gözün, kendi bakışını aştığındaki –her bakış ihlalinin tanımlandığı gün üzerine bu açılmanın ihlal ettiğindeki– varlığı gibidir. "İnsan gözlerini hükümran olarak kapayamıyorsa, sonunda bakılmaya değer olan şeyi göremez hale gelir."[9]

Ama, bakılmaya değer olan şey, herhangi bir iç sır değildir; daha gecesel olan herhangi bir dünya değildir. Bakışın yerinden koparılmış olan, kendi gözyuvarına doğru dönmüş olan göz, şimdi artık kendi ışığını ancak kemiğin mağarasına doğru akıtır. Gözyuvarının dönmesi, "küçük ölüm"ü değil, deneyimini bulunduğu yerde, dengesini bozan bu fışkırmanın olduğu yerde yaptığı ölümü ele verir. Ölüm, göz için, ufkun her zaman yükselen çizgisi değildir, olası tüm bakışlarının boşluğunda onun yerleştiği yerdir, ihlal etmeye devam ettiği sınırdır, öte tarafa sıçramasını sağlayan vecd hareketi içinde onu mutlak sınır olarak ortaya çıkaran şeydir. Dönmüş göz, sınır ve varlık oyununu oynadığı anda, dilin ölümle ilişkisini keşfeder. Belki de gözün prestijinin nedeni, tam da bu oyuna bir dil verme imkânını yaratmış olmasıdır. Bataille'ın anlatılarının üzerinde durduğu büyük sahneler, dönmüş gözlerin beyaz sınırlarını ortaya koydukları, devasa ve boş gözyuvarlarına doğru devrildikleri bu erotik ölümlerin gösterisi değilse nedir ki? Bu hareket, *Le Bleu du ciel*'de [Göğün Mavisi] tuhaf bir kesinlikle

9. Bataille (G.), *La Littérature et le Mal. Baudelaire* (1957).

belirtilmiştir: Kasımın ilk günlerinden birinde, Alman mezarlıklarının toprağını mumlar ve ölgün lambalar yıldız yıldız donattığında, anlatıcı mezar taşlarının arasında Dorothea ile yatar; ölülerin ortasında sevişirken, etrafındaki toprağı aydınlık bir gecenin gökyüzü gibi görür. Ve üzerindeki gökyüzü, zevk dört tensel yuvarı devirirken dönen bakışlarıyla, kocaman ve oyuk bir gözyuvarı olur, kendi ömrünün vadesini gördüğü bir ölü kafası olur: "Dorothea'nin bedeninin altındaki toprak bir mezar gibi açılmıştı, Dorothea'nın çıplak göbeği de bana taze bir mezar gibi açıktı. Yıldızlı bir mezarlığın üstünde sevişirken kendimizden geçmiştik. Işıkların her biri bir mezarın içindeki bir iskeleti belirtiyordu; böylece bu ışıklar birbirine karışmış bedenlerimizin hareketleri kadar karışık, titrek bir gökyüzü oluşturuyorlardı... Dorothea'nın kopçalarını çözdüm ve göğsünü parmaklarıma yapışmış olan taze toprağa buladım... Bedenlerimiz, birbirine çarpan iki sıra diş gibi titriyordu."[10]

Fakat bir düşüncenin yüreğinde böyle bir figürün varlığı ne anlam taşıyabilir? Bataille'ın art arda *içsel deneyim, mümkün olanın uç noktası, komik işlem* ya da yalnızca *meditasyon* olarak adlandırdığı şeyin toplandığı bu ısrarlı göz ne anlama gelir? Descartes'ta, bakışın açık algısının ya da *acies mentis* adını verdiği ruhun bu keskin ucunun metaforik olmasından daha fazla bir metafor değildir bu. Doğrusu, Bataille'da dönmüş göz, onun dilinde hiçbir anlama gelmez; bunun tek nedeni, dilin sınırını belirliyor olmasıdır. Kendi sınırlarına varmış olan dilin kendi dışına taştığı, kahkaha, gözyaşı, vecdden alt üst olmuş gözler, kurban etmenin sessiz ve yuvarından çıkmış dehşeti içinde patladığı ve kendine karşı çıktığı ve böylece, hükümran bir öznenin yokluğunun kendi temel boşluğunu belirttiği ve söylemin birliğini aralıksız parçaladığı ikincil bir dil içinde kendinden söz ederek bu boşluğun sınırında kaldığı anı belirtir. Çekirdeksizleşmiş ya da tersine dönmüş göz Bataille'ın felsefi dilinin uzamıdır, onun yayıldığı ve kaybolduğu, ama konuşmaya devam ettiği boşluk –biraz da, mistiklerin ya da tinselcilerin içsel, yarı saydam ve meczup gözlerinin, duanın gizli dilinin, bu dili sus-

10. Bataille (G.), *Le Bleu du ciel* (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957) *Œuvres complètes* içinde, a.g.e., c. III, 1971, s. 481-482.

turan harikulade bir iletişim içinde kendini belirlediği ve boğulduğu noktayı belirlemesi gibi. Aynı şekilde, ama tersine dönmüş bir kiplikte, Bataille'ın gözü, dilin ve ölümün aidiyet uzanını belirtir, dilin, kendi sınırlarının aşılması içinde kendi varlığını keşfettiği yeri: Felsefenin diyalektik olmayan bir dilinin biçimi.

Bataille'ın konuştuğu yerin ve kırık dilinin kendi kesintisiz barınağını bulduğu yerin temel figürü olan bu gözün içinde, Tanrı'nın ölümü (yer değiştiren güneş ve dünyanın üzerine kapanan büyük gözkapağı), sonluluk sınaması (ölümün içinde fışkırma, için boş kafatası olduğunu, merkezi yokluk olduğunu keşfederek sönen ışığın bükülmesi) ve dilin, ortadan çekildiği anda kendi üstüne geri dönüşü, her söylemden önce gelen bir bağ bulur; bunun eşdeğeri ise, başka felsefelerin de aşina olduğu, bakış ile hakikat arasındaki ya da tefekkür ile mutlak arasındaki bağdadır. Ekseni etrafında dönerken sonsuza dek kendini örten bu gözün açığa çıkardığı şey, sınırın varlığıdır: "Gözleri açma istencinde, olanı, meydana geleni karşıdan görme istencindeki şiddetli ve şahane olanı asla unutamam."

Belki de, tüm geceye doğru götüren hareketin içinde, ihlal deneyimi, sonluluğun varlıkla bu ilişkisini, Kant'tan bu yana antropolojik düşüncenin, diyalektik dili içerisinde, ancak uzaktan ve dışardan belirttiği, sınırın bu momentini gün ışığına çıkarır.

*

Birbiriyle akraba olanı harcama, artık, sınır, ihlal kategorilerini kuşkusuz XX. yüzyıl keşfetmiş olacaktır: Tüketen ve yok eden, geri dönüşsüz bu jestlerin tuhaf ve indirgenemez biçimi. Çalışan insan ve üretici insan düşüncesi içinde –XVIII. yüzyıl sonundan beri Avrupa kültürünün düşüncesi buydu–, tüketim yalnızca ihtiyaçla tarif ediliyordu ve ihtiyaç da yalnızca açlık modeliyle ölçülüyordu. Kâr arayışına uzanan bu fikir (artık aç olmayanın iştahı) insanı bir üretim diyalektiği içine dahil ediyordu ve burada basit bir antropoloji okunuyordu: İnsan, çalışmanın jestleri içinde ve kendi eliyle yarattığı nesneler içinde, dolaysız ihtiyaçlarının hakikatini

kaybeder, ama kendi özünü ve ihtiyaçlarının sonsuz tatminini de burada bulabilir. Ama açlığı da çalışmayı, üretimi ve kârı tanımlamak için vazgeçilmez olan antropolojik asgari olarak anlamamak gerekir; kuşkusuz ihtiyacın çok başka bir statüsü vardır ya da en azından, ihtiyacın yasaları üretim diyalektiğine indirgenemeyen bir rejime boyun eğer. Cinselliğin keşfi, Sade'ın daha işin başında cinselliği yerleştirdiği tanımsız gerçekdışılık şeması, cinselliğin içine hapsedildiğini artık bildiğimiz yasağın sistematik biçimleri, tüm kültürlerde cinselliğin nesnesi ve aracı olduğu ihlal; tüm bunlar, cinselliğin bizim için oluşturduğu majör deneyime, diyalektiğinki gibi binlerce yıllık bir dil atfetmenin imkânsızlığını oldukça kaçınılmaz bir biçimde belirtir.

Belki de bizim kültürümüzde cinselliğin ortaya çıkışı, çoğul değere sahip bir olaydır: Tanrı'nın ölümüne ve bu ölümün bizim düşüncemizin sınırlarında bıraktığı ontolojik boşluğa bağlıdır; aynı zamanda da, sınır üzerine düşünmenin bütün arayışının yerine geçtiği ve ihlal davranışının karşıtların hareketinin yerine geçtiği bir düşünce biçiminin henüz el yordamıyla bulunmuş ve açıkça belli olmayan tezahürüne de bağlıdır. Son olarak, erotik edebiyatın "skandal yaratıcı" şiddetinin, parçalamak bir yana, sözcükleri daha ilk kullanımından itibaren gösterdiği bir değirmilik içinde, dilin kendi kendini sorgulamasına bağlıdır. Cinsellik bizim kültürümüzde ancak konuştuğu ve hakkında konuşulduğu sürece belirleyicidir. Yakında iki yüzyılı bulacak bir süre boyunca erotikleştirilmiş olan şey bizim dilimiz değildir: Sade'dan ve Tanrı'mn ölümünden bu yana dilin evreni içine dahil edilmiş olan şey bizim cinselliğimizdir; dil cinselliğimizin doğallığını elinden almış, onu bir boşluğun içine yerleştirilmiştir ve orada dil kendi hükümranlığını oluşturmuştur ve Yasa olarak sürekli sınırlar koymakta ve sürekli ihlal etmektedir. Bu anlamda, cinselliğin temel sorun olarak ortaya çıkması, çalışan insan felsefesinin konuşan varlık felsefesine doğru kaymasını belirler; ve tüm felsefenin uzun zamandan beri bilgi ve çalışma karşısında ikincil olması gibi, cinselliğin de, kriz sıfatıyla değil, temel yapı sıfatıyla, şimdi de dil karşısında ikincil olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. İkincil olması, elbette, tekrara

ve yoruma mahkûm olduğu anlamına gelmez, ama dilin içinde ve onu –Bataille'ı sürüklediği gibi– konuşan öznenin yok olmasına sürükleyen dilin ihlali içinde kendinin ve sınırlarının deneyimini yaptığı anlamına gelir. Cinselliğimizin konuşmaya başladığı ve üzerinde konuşulmaya başlandığı günden itibaren dil, sonsuzun ortaya çıkış anı olmaya son verdi; sonluluk ve varlık deneyimini bundan böyle cinselliğin yoğunluğu içinde yapmaktayız. Tanrı'nın yokluğuyla ve kendi ölümümüzle, sınırlar ve ihlalleriyle, cinselliğin karanlık konutu içinde karşılaşıyoruz. Ama belki de cinsellik, kendi düşüncelerini her türlü diyalektik dilden kurtarmış olanlar için aydınlanır; tıpkı Bataille için birçok kez olduğu gibi gecenin ortasında, kendi dilinin yokluğunu hissettiği anda aydınlandığı gibi. "Benim gece diye adlandırdığım şey, düşüncenin karanlığından farklıdır; gecede ışığın şiddeti vardır. Bizzat gece düşüncenin gençliği ve sarhoşluğudur."[11]

Felsefemizin kapıldığı ve Bataille'ın tüm boyutlarını katettiği bu "söz karmaşası", belki de, diyalektiğin sonunun belirtiyor gözüktüğü o dil kaybı değildir: Bu, daha ziyade, felsefi deneyimin dilin içine girmesi ve onun içinde, söylenemeyecek olan şeyi söylediği hareketin içinde, felsefenin şimdi iyice düşünmesi gereken bir sınır deneyiminin tamamlandığının keşfidir.

Belki de konuşan öznenin kendini ifade etmek yerine kendini teşhir ettiği, kendi sonluluğuyla karşılaşmaya doğru gittiği ve her sözcüğün altında kendi ölümüne doğru gönderilmiş olduğu bir deneyimin uzamıdır. Her eseri, Leiris'in, kendini düşünerek, ama kuşkusuz Bataille'ı da düşünerek sözünü ettiği bu "boğa güreşi" davranışlarından biri yapan bir uzam.[12] Her durumda Bataille kendisi için temel ve tüm dili için karakteristik olan, ölümün *iletişimle iletiştiği* ve çıkarılmış göz, beyaz ve dilsiz kürenin bedenin gecesinde şiddetli tohum olabileceği ve cinselliğin sürekli söz ettiği ve ondan hareketle sürekli konuşturulduğu bu yokluğu mevcut kılabileceği deneyimini arenanın beyaz kumlarında yapmıştır. Boğanın

11. Bataille (G.), *Le Coupable. La Divinité du rire. III: Rire et Tremblement, Œuvres complètes* içinde, a.g.e., c. V, 1973, s. 354.
12. Leiris (M.), *De la littérature considéré comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, "Collection blanche", 1946.

boynuzunun (gözün gecesinden çıkan ışığın tam anlamıyla ter... bu hareket içinde geceyi getiren göz kamaştırıcı bıçak) boğa güreşçisinin gözyuvarına saplandığı anda kör eder ve öldürür, Simone bizim zaten bildiğimiz bu hareketi yapar ve solgun ve derisi yüzülmüş bir tohumu yutar, ilksel gecesine cinayetini işlemiş olan büyük, ışıklı erkekliği geri verir. Göz, kendi gecesine geri döner, arenanın yuvarı döner ve yuvarlanır; ama bu, varlığın dolayımsız olarak ortaya çıktığı ve *sınırları aşan jestin bizzat yokluğa değdiği* andır: "Aynı büyüklükte ve aynı yoğunlukta iki yuvar karşıt yönde ve eşzamanlı şekilde hareket etmişti. Beyaz bir boğa yumurtası Simone'un "pembe ve kara" etinin içine girmiş, bir göz genç adamın başından çıkmıştı. Ölüme olduğu kadar gökyüzünün bir tür sidik şeklinde sıvılaşmasına da bağlı olan bu rastlantı bir an Marcelle'e geri götürdü beni. Bu çok kısa anda ona dokunuyormuşum gibi oldum."[13]

(c. I, s. 233-250)

13. Bataille (G.), *Histoire de l'oeil: sous le soleil de Séville* (yeni versiyon), *Œuvres complètes* içinde, a.g.e., c. I, 1970, Appendice, s. 598.

Sonsuza giden dil*

Blanchot'nun dediği gibi, ölmemek için yazmak, hatta belki de ölmemek için konuşmak kuşkusuz sözün kendisi kadar eski bir görevdir. Bir öykünün akışı içinde, en hayati kararlar bile kaçınılmaz olarak askıya alınır. Söylemin bir ok uçuşunu, kendi asıl mekânı olan zamanı geri çekerek durdurma gücüne sahip olduğunu biliyoruz. Homeros'un dediği gibi, tanrılar, insanlara gönderdikleri felaketleri sırf insanlar onları anlatabilsin diye göndermiş olabilirler ve belki de söz sonsuz kaynağını bunun mümkün olmasında buluyordur. Ölümün yaklaşması, hükmedici jesti, insan belleğinde yarattığı sıçrama, varlık ve şimdiki zamanda kendisinden hareketle ve kendisine doğru konuştuğumuz boşluğu oyuyor olabilir.

* "Le langage à l'infini", *Tel quel*, no 15, Sonbahar 1963, s. 44-53.

Ama, bu dil armağanını olumlayan *Odysseia,* Odysseus'un yurda dönüş öyküsünü geriye dönüşlerle anlatır: Ölüm Odysseus'u her tehdit ettiğinde, ölümü bertaraf etmek için konuşmaya başladığı anda gözdağı veren bir jest ya da yeni bir tehlike biçiminde geri gelen bu her an gerçekleşebilecek tehdidi durdurmayı tam olarak nasıl (hangi dolap ve entrikalarla) başardığını tekrar tekrar anlatır. Phaiaklar arasında bir yabancı olarak, kendi tarihinin artık bin yaşına girmiş öyküsünü başkasının sesinden işittiği zaman Odysseus kendi ölümüne kulak veriyor gibidir: Yüzünü kapatır ve bir çarpışmadan sonra önüne kahramanın cesedi getirilen kadın gibi ağlar. Onun ölümünü ilan eden, yeni *Odysseia* içinde eski bir zamandan geliyormuşçasına derinlerden doğan bu söze karşı Odysseus, kendi kimliğinin şarkısını söylemeli, dil öncesi bir dilin kendisine getirdiği yazgıdan kaçmak için talihsizliklerinden söz etmelidir. Odysseus bu kurmaca sözü, hem teyit ederek hem de savuşturarak, öykünün doğal alanını bulduğu, ölümün yanında, ama ona karşı duran bu uzamda sürdürür. Tanrılar ölümlülerin başına felaket getirirler ki ölümlüler felaketlerden söz edebilsin; ama ölümlüler felaketleri hiçbir zaman gerçekleşmesinler, bu gerçekleşme o susmak bilmez sözcüklerin uzaklığında, artık bir sona erecekleri yerde, gözden kaybolsun diye anlatırlar. Sınırsız talihsizlik, tanrıların bu çın çın öten armağanı, dilin başladığı noktaya işaret eder; ama ölümün sınırı, dilin önünde ya da daha doğrusu dilin içerisinde sonsuz bir uzamın kapılarını açar. Ölümün her an gelme tehdidi karşısında dil aşırı bir aceleyle yoluna devam eder, ama aynı zamanda yeniden başlar, kendini anlatır, öykünün öyküsünü ve bu iç içe geçişin asla bitmeyebileceğini keşfeder. Ölüme doğru yol alırken yansır; aynaya benzeyen bir şeyle karşılaşır; kendini durduracak olan bu ölümü durdurmak için yalnızca tek bir güce sahiptir; sınırsız bir ayna oyununda kendi imgesini doğurmak. Başladığı noktaya (ölüme) geri dönmek, ama bu ölçüde ölümden kurtulmak üzere yola çıktığı aynanın derinliklerinden bir başka dil algılanır: Gerçek dilin imgesidir bu, ama onun küçük, içsel, gücül bir modeli; Odysseia'dan önce, Odysseus'un kendisinden de önce (çünkü Odysseus şarkıyı işitir) onun öyküsünü anlatan ozanın şarkısıdır,

ama ozan Odysseus'un ölümünden sonra da sonsuza kadar onun şarkısını söyleyecektir (çünkü ozan için Odysseus ölmüş gibidir); yaşayan Odysseus bu şarkıyı, bir kadın öldürülen kocasını nasıl karşılarsa öyle karşılar.

Belki de sözde, ölüm, sonsuz gayret ve dilin kendi kendini temsil etmesi arasında asli bir yakınlık vardır. Ölümün kara duvarına karşı dikilmiş sonsuza açılan ayna figürü, iz bırakmadan geçmeyi reddettiği andan başlayarak belki de her dil için asli önem taşır. Dilin sonsuza dek sürme iddiası yalnızca yazının bulunmasıyla başlamamıştır, ama dilin bir gün gelip görülebilir ve kalıcı göstergelerle kendine bir cisim edinmeye karar vermesi de ölümden duyduğu korkudan değildir. Daha çok, yazının bulunmasından bir süre önce, yazının akıp gidebileceği ve kendisini kurabileceği uzamı açacak bir değişiklik olması gerekmiştir, bizim için en özgün biçimiyle Homeros'un simgelediği, dilin en belirleyici ontolojik özelliklerinden birini biçimlendiren bir değişiklik: Dilin ölüm aynasında yansıması ve bu yansımadan, sözün kendi imgesinin sınırsız verimini keşfedip, kendisini sonsuza kadar kendi ötesinde zaten varmış, kendi ötesinde zaten etkinmiş gibi sunabildiği fiili bir uzam inşa etmesidir bu. Bir dil yapıtının olabilirliği, ilk katlanmasını bu kopyalamada bulur. Bu anlamda ölüm, kuşkusuz, dilin arazlarının en asli olanıdır (onun sınırı ve merkezidir). İnsanın ölümü kavrayıp hapsetmek için ölüme doğru ve ölüme karşı konuşmaya başladığı gün bir şey doğdu: Bugünkü dilimizin yer aldığı ve saklandığı, fantastik bir çoğalma ve yoğunlaşmaya göre sonsuzca yeniden başlayan ve kendine anlatan ve kendini teksir eden bir mırıldanma.

(Pek zorunlu olmayan bir varsayım: alfabetik yazı kendi içinde zaten bir kopyalama biçimidir, çünkü gösterileni değil, onu gösteren fonetik öğeleri temsil eder. Bunun tersine ideogram, bir başka temsil biçimi olan bir fonetik sistemden bağımsız olarak, doğrudan gösterileni temsil eder. Batı kültüründe yazı daha ilk baştan, kendi kendini temsil etme ve tekrarın oluşturduğu fiili uzama yerleşme olacaktır; yazı bir şeye değil de söze gönderme yaptığından bir dil yapıtı aynanın elle tutulmaz yoğunluğunda daha derinlere doğru

ilerletebilir ancak, yazı olan bu tekrarı tekrarlatır, böylece mümkün ya da imkânsız bir sonsuzluğu keşfettirir, durmaksızın sözün peşinde koşturtur, onu ancak mahkûm eden ölümün ötesinde muhafaza ettirebilir ve bir mırıltı dalgasını özgürleştirtebilir. Yinelenen sözün yazı içindeki bu mevcudiyeti, yadsınamaz bir şekilde, dil yapıtı dediğimiz şeye ontolojik bir statü sağlar; yazma ediminin, zamana inatla direnen asıl ve görülebilir bedeniyle şeyin kendisini gösterdiği kültürlerin tanımadığı bir statü.

Borges ölüme mahkûm edilen bir yazarın öyküsünü anlatır; Tanrı tam kurşuna dizilme anında, başladığı yapıtı tamamlaması için ona bir yıl daha bahşetmiştir. Yaşam ile ölüm arasında askıya alınmış yapıt, her şeyin zorunlu olarak yinelendiği bir dramdır: Öykünün sonu (hâlâ yazılacaktır) sözcüğü sözcüğüne başlangıcın (çoktan yazılmıştır) aynısıdır; ama öykü öyle gelişir ki, tanıdığımız ve ilk sahnelerden beri sözü edilen ana karakterin sonunda kendisi değil de kendini onun yerine koyan bir başkası olduğu anlaşılır. Ve yakınlaşan ölüm sırasında, bir yağmur damlası mahkûm adamın yüzünden hızla kayarken, son sigarasının dumanı yitip giderken geçip giden yıl boyunca Hladik yazmayı sürdürür; hiç kimsenin, Tanrı'nın bile okuyamayacağı sözcüklerle yinelenmenin, kendisini bölen ve kendi aynası durumuna gelen dilin büyük, görünmez labirentini yazar. Son sıfat (dram yeniden başladığından bu yana ilk söz) bulunduğunda, bir andan da kısa bir süre önce açılan bir yaylım ateşi adamın sessizliğini tam yüreğinden vurur.

Dildeki bu kendi kendini temsil olgusundan başlayan bir edebiyat antolojisi hazırlamak ya da en azından uzaktan taslağını çizmek mümkün mü acaba? Görünüşte kurnazlık ya da eğlence düzeyinde olan böylesi figürler, dilin ölümle –dilin seslendiği ve karşı durduğu bu sınırla– kurduğu ilişkiyi gizlemekte, yani ona ihanet etmektedir. Batı edebiyatında görülen, dilin katlanma biçimlerinin tümünün genel bir çözümlemesiyle işe başlamak gerekecektir. Kuşkusuz bu biçimler sınırlı sayıdadır ve tümünün listesini çıkarmak mümkün olmalıdır. Çoğu kez aşırıya kaçan ihtiyatları, bazen gizlenmiş olmaları, talih ya da dikkatsizlik gibi görünen şeylerle suyüzüne çıkmaları bizi yanıltmamalı; daha doğrusu onlarda tam

da yanılsama gücünün kendisini, dilin (tek telli bir enstrüman) bir yapıt olarak ayakta durma olanağını görmeliyiz. Gizlenmiş de olsa dilin katlanması; dili bir yapıt olarak var eden budur; buradan ortaya çıkabilecek göstergeler de ontolojik göstergeler olarak okunmalıdır.

Bu göstergeler çoğu kez algılanamazlar, gereksizliğin sınırındadırlar. Kendilerini birer kusur, bir yapıtın yüzeyindeki önemsiz yırtıklar olarak sunmayı becerirler; adeta bu yüzeyde bitmez tükenmez derinliklere açılan gayri iradi bir kapı vardır ve eser bu derinliklerden bize kadar ulaşır. *Rahibe*'deki bir episodu anımsıyorum; orada, Suzanne mektup arkadaşına bir mektubun tarihini (nasıl yazıldığını, gizlendiği yeri, çalınma girişimini ve nihayet bir dost tarafından muhafaza edilip yerine ulaştırılmasını) açıklar; tam da, o sırada yazdığı, bunları anlattığı mektubun tarihini. Kuşkusuz bu, Diderot'nun konudan saptığının kanıtıdır; ama daha da önemlisi, dilin kendisinden söz ettiğinin, mektubun mektup değil, aslında aynı gerçeklik sistemi içerisinde onu ikiye katlayan dil olduğunun bir işaretidir (çünkü aynı zamanda konuşurlar, aynı sözcükleri kullanırlar ve tıpatıp aynı bedeni paylaşırlar; dil bu mektubun kanı canıdır). Gene de aslında dil ortada yoktur; ama bu, bir yazara atfettiğimiz egemenlikten kaynaklanmaz; dil, kendi kendisinin bir imgesine dönüştüğü, bir aynadaki katlanmasıyla ölüm sınırını aştığı fiili uzamı katederek kendisini yok kılar. Diderot'nun "falso"su yazarın fazla zorlayıcı müdahalesinden kaynaklanmaz, dilin kendi kendini temsil sistemine açılmasından ileri gelir: *Rahibe*'deki mektup yalnızca bir mektubun benzeridir; onun algılanamaz bir biçimde yeri değiştirilmiş eşi olması dışında (bu yer değiştirme ancak dilin dokusundaki bir yırtık nedeniyle görülebilir) her ayrıntıda ona benzemektedir. Bu sürçmede, (ki sözcüğün tam anlamıyla bir sürçmedir bu) *Binbir Gece Masalları*'nda rastlanana çok benzer, ama onun tam tersi bir figüre rastlarız; burada Şehrazat'ın aktardığı bir öykü onun neden binbir gece mecbur bırakıldığını anlatır, vb. Ayna yapısı burada belirtik bir biçimde verilmiştir: Yapıt, kendisinin tam ortasında, kendi minyatürüymüşçesine ve onca geçmiş harika, onca geçmiş gece arasında kendisini de anlattığı için kendinden önce gelerek, üzerinde görün-

düğü büyük bir ayna [*psyché*]* (kurmaca bir uzam, gerçek bir ruh) tutar. Ve başka gecelere benzeyen bu özel gecede, eserin yalnızca önemsiz bir yırtık oluşturduğu uzama benzer bir uzam açılır ve aynı gökyüzündeki aynı yıldızları görünür kılar. Fazladan bir gece bulunduğunu, bin tanesinin yeteceği söylenebilirdi; tersinden, *Rahibe*'de bir mektubun (kendi macerasını anlatmasına gerek kalmayacak şekilde mektubun tarihini anlatacak bir mektubun) eksik olduğunu söyleyebilirdik. Aslında aynı boyut içinde, birinde eksik bir günün, öbüründe fazladan bir gecenin olduğu açıkça görülüyor: Dilin kendisinden söz ettiği ölümlü uzamdır bu.

Her yapıtta dil, gizli bir dikeysellik içinde kendi üzerine binebilir; orada dili katlayan ikiz, tek bir incelik dışında –Şehrazat figürünün kendisini sisle kuşattığı, zamanın kökenlerine geri gittiği, parlak, derin, adı konmamış ama gerçek bir diskin merkezinde sonsuza kadar azaldığı o rastlantısal ve kasten yanıltıcı anlar dışında hiçbir bakışın algılayamayacağı o ince, kara çizgi– aynıdır. Dil yapıtı, ikizlerin birbirini aksettirdiği bu sonsuz uzamı açmak için ölümün katettiği dilin bedenidir. Bu üst üste binmenin, her yapıtta kurucu bir rol oynayan bu biçimleri hiç kuşkusuz yalnızca, bir ikiye bölünmenin kendini gösterdiği bu yakın, kırılgan ve hafif ürkütücü figürlerde deşifre edilebilir; bunların tam bir listesinin çıkarılması ve sınıflandırılması, işlevlerini ya da dönüşümlerini yönelten yasaların saptanması pekâlâ biçimsel bir edebiyat ontolojisi çıkarabilirdi ortaya.

Bana öyle geliyor ki, XVIII. yüzyılın sonunda –dil yapıtlarının şimdi bizim için ne iseler o duruma geldikleri, yani edebiyat oldukları anla hemen hemen aynı zamanda– dilin kendi belirsiz tekrarıyla ilişkisinde bir değişim ortaya çıktı. Bu, Hölderlin'in körlüğe varacak şekilde, kendisinin ancak tanrıların kaybolmasıyla ortaya çıkan bir uzamda konuşabileceğinin ve dilin ölümü uzakta tutmak için yalnızca kendi gücüne güvenebileceğinin farkına vardığı zamandır (ya da hemen hemen o zamandır). Böylece, sözün kendisine doğru kesintisiz ilerlediği ufukta bir açıklık belirmiş olur.

* Fransızca'da "psyché" hem yaşamın, ruhun ilkesi hem de büyük boy aynası anlamına gelir. (y.h.n.)

Ölümsüz olmak için konuşmanın uzun yıllar –Homeros'un tanrılarının ortaya çıkışından *Empedokles* fragmanında ilahi olanın uzaklaşmasına değin– bugün bize yabancı gelen bir anlamı oldu. Kahramanlardan konuşmak ya da bir kahraman olarak konuşmak, bir yapıta benzer bir şeyler kurmak istemek, başkaları sonsuza kadar ondan söz etsin diye konuşmak ya da "şan" olsun diye konuşmak gerçekte dilin içinde barındırdığı bu ölüme doğru ya da ona karşı hareket etmekti; insanlara ölümü haber vermek, onları her türlü şanın ötesindeki bu sonla tehdit etmek aynı zamanda ölümü bertaraf etmek ve ölümsüzlük vaat etmekti. Başka deyişle, 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. Kendini bir kez ölümün karşısına dikey olarak diktiğinde her dilin ortaya çıkardığı sonsuza giden aynayı kendini sakınmadan gösteremezdi: Yapıt sonsuzu –içinde fiili ve döngüsel bir aynaya dönüştüğü, güzelce kapanmış bir biçim içinde tamamlandığı, gerçek ve görkemli bu sonsuzu– kendi dışına yerleştirdi.

Yazı bugün kaynağına çok fazla yakınlaşmıştır. Yani, kulak verdiğimizde, kendisine karşı sığınak aradığımız ve kendisine seslendiğimiz kaynağı ilan eden bu rahatsız edici sese. Kafka'nın canavarı gibi, dil de şimdi kendi ininin dibinden bu kaçınılmaz ve yükselen gürültüyü dinlemektedir. Kendini savunmak için onun hareketlerini izlemeli, onun sadık düşmanı olmalı, saydam ve kırılamaz bir duvarın çelişkili inceliği dışında aralarına hiçbir şeyin girmesine izin vermemelidir. Hiç durmadan bu belirsiz ve sağır edici gürültü kadar uzun ve o kadar yüksek sesle konuşmak gerekir – seslerimizi onunla karıştırarak onu susturmayı ve ona hâkim olmayı olmasa bile, edebiyat dediğimiz sonsuz mırıldanma içinde onun boşunalığını hafifletmeyi başarabilmek için, daha uzun, daha yüksek sesle. Bu andan başlayarak, anlamı, sırf şanı konuşsun diye kendi üzerine kapanmakta yatan bir yapıt mümkün değildir artık.

Bu dönüşümün tarihi, on sekizinci yüzyıl sonunda aynı anda ortaya çıkan Sade'ın yapıtları ile dehşet öykülerinde kabaca görülür. Burada bizi ilgilendiren, bu yapıtların vahşete olan yatkınlıkları değildir; edebiyat ile kötülük arasındaki bağlantının keşfi de değildir; ilk bakışta daha puslu, daha paradoksal bir şeydir: Sayısız olan, söze dökülemez olan, heyecan, şaşkınlık, esrime, dilsizlik, katışıksız şiddet ve sözsüz jestlerle sürekli olarak kendilerinin dışına çıkarılan, sonuç vermeleri için büyük bir ekonomi ve kesinlikle hesaplanan bu diller (söylemek istedikleri ve sözcüklerin dışında yatan şeyin tek egemenliği uğruna kendilerini yazı içinde iptal ederek, kendilerini telaşla koştukları bu dil sınırında olabildiğince saydam kılma noktasına dek) –çok tuhaf bir şekilde kendilerini yavaş, titiz ve sonsuza kadar uzatılmış bir törende temsil ederler. Adlandıran ve görmek için ad veren bu basit diller tuhaf bir biçimde ikizdir.

Kuşkusuz, bugün bizler için var olduğu şekliyle Sade'ın dilini anlamak hâlâ uzun zaman alacaktır: (bir ölçüde, hiç kimseye seslenmeyen bir yineleme diliyle öleceği saniyeyi sınırsızca uzatan Borges karakterinde olduğu gibi) okunulamayacak metinleri sonsuza dek yazma ediminin bu mahpus için ne anlama gelmiş olabileceğinden değil, bu sözcüklerin ne olduğundan ve bize kadar uzandıkları varoluştan söz ediyorum. Bu dilin her şeyi anlatma iddiası yalnızca yasakları kırmak değil, mümkün olanın sonuna kadar gitmektir; tüm gücül konfigürasyonların ortaya konması, büyük, parıldayan, hareketli ve sonsuza kadar uzatılabilen oluşumlar ortaya çıkarmak amacıyla insan kristalinden çıkarsanan tüm kolların, eklemelerin ve çakışmaların sistematik bir biçimde dönüştürülmüş bir ağ içindeki tasarımı; doğanın yeraltlarından Tin'in çift şimşeğine (ikincisi alaycı ve dramatik –Justine'i kavurur– birincisi görünmez ve kesinlikle yavaş –ölülerin konduğu mahzenin yokluğunda Juliette'in ölüme yaklaşan, ama onunla hiçbir zaman kesişmeyen sonrasızlıkta yitip gitmesine neden olur) giden uzunca geçit, mümkün her dili, gelecekteki her dili, belki de hiç kimsenin işitemeyeceği bu eşsiz Söylem'in fiili hükümranlığına tabi kılma projesine işaret eder. Bu Saturnyen dil, gerçek varoluşları içinde tükenmiş pek çok beden aracılığıyla muhtemel tüm sözcükleri, henüz doğ-

mamış tüm sözcükleri yutar. Ve eğer onun görünen yüzündeki her bir sahneye onu yineleyen ve ona evrensel bir öğe değerini veren bir ispat eşlik ediyorsa, bunun nedeni bu ikinci söylemde ve başka bir tarzda tüketilen şeyin gelecekteki tüm diller değil, telaffuz edilmiş her dil olmasıdır: Sade'dan önce ve onun zamanında, insan, Tanrı, ruh, beden, cinsellik, doğa, papazlar ya da kadınlara dair düşünülebilmiş, söylenilebilmiş, uygulanabilmiş, arzu edilebilmiş, saygı duyulabilmiş, küçümsenebilmiş ya da mahkûm edilebilmiş her şey titizlikle yinelenir (Sade'ın muhakemesini desteklemeyen, ama onun aklının uzamını çizen sonsuz sayıda tarihsel ya da etnografik katalog buradan doğar) – diyalektik bir ödüle doğru değil, bir tükenişe doğru yinelenir, birleşir, ayrılır, tersinir ve bir kez daha tersinir. Saint-Ford'un müthiş negatif kozmolojisi, onu sessizliğe indirgeyen cezalandırma, bir volkana atılan Clairville, Juliette'in söze başvurulmadan tanrılaştırılması, her dilin kireçlenmesini kaydeden anlardır. Sade'ın olanaksız kitabı, her kitabın –başlangıçtan zamanın sonuna kadar olanaksız kıldığı tüm bu kitapların– yerinde durmaktadır. XVIII. yüzyılın tüm felsefe ve öykülerinin bu apaçık pastişi altında, *Don Kişot*'la analojiler içeren bu muazzam ikizin gerisinde, dilin bütünselliği kendisini iki ayrılmaz figürün tek ve özdeş hareketiyle kısırlaştırılmış bulur: Çoktan söylenilmiş olanın kesin, tersyüz edilmiş yinelenmesi ve söyleyebileceğimizin sınırında duran şeyin basit bir şekilde adlandırılması.

"Sadizm"in asıl nesnesi ne başkası, ne başkasının bedeni, ne de onun hükümranlığıdır: Asıl nesnesi, söylenilebilecek olan her şeydir. Daha uzak ve daha da geride, dilin kendisini açtığı dilsiz döngüdür: Tutsak Sade, tutsak bir okurlar dünyasını okumanın olanaklılığından mahrum bırakır. Bu o kadar etkili bir biçimde yapılır ki, Sade'ın yapıtının bir zamanlar kime seslendiğini (ve bugün kime seslendiğini) sorduğumuzda, bunun tek bir cevabı vardır: Hiç kimseye. Sade'ın yapıtı tuhaf bir sınırda durur, ama yine de bu sınırı ısrarla ihlal eder (daha doğrusu aynı nedenle ihlal etmekten söz ettiği için): Kendi dilinin uzamını kendisine yadsır– ama bunu, yinelenen bir sahiplenme jesti içinde bu uzama el koyarak yapar ve yalnız kendi anlamını (her defasında kurulan bir anlam) değil, aynı zamanda

kendi varlığını da savuşturur; içindeki deşifre edilemez belirsizlik oyunu, onu (yakarak yinelediği) tüm dillerin ve (sürekli dile getirdiği) kendi yokluğunun ikizi olmaya zorlayan bu çatışmanın ciddi işaretinden başka bir şey değildir. Bu yapıt, benzeri bir çatışmanınkinden başka ontolojik statüye sahip olmayan bir mırıldanma içinde, sözün tam anlamıyla, kesintisiz sürüp gidebilirdi ve gitmeliydi.

Görünüşlere karşın, dehşet romanlarının naifliği de aşağı yukarı aynı sonuca ulaşır. Okumak için yazılmışlardı ve okundular da: *Coelina ou l'Enfant du mystère* [Coelina ya da Gizem Çocuğu]* 1798'deki yayımından Restorasyon'a değin 1.2 milyon adet satmıştır. Bu ise, okuma bilen ve yaşamında en azından bir kitap kapağı açmış olan her kişinin *Coelina*'yı okuduğu anlamına gelir. Kitap'tır o –okur kitlesi, olası okurların tüm alanına tam olarak denk düşen mutlak metin. Neredeyse kendiliğinden ve tek bir hareketle kendi ereğine ulaşabildiği için, işitilmeme marjı, ama geleceği de olmayan bir kitap. Bu yeni olguyu beslemek için belli tarihsel koşullar gerekiyordu (bildiğim kadarıyla bu bir daha yinelenmedi). Kitabın kesin bir işlevsel etkililiğe sahip olması, bunun herhangi bir perdeleme ya da değiştirme olmaksızın, kendisini ikiye bölmeksizin, yalnızca okunmak olan amacıyla uyuşması özellikle gerekiyordu. Ama bu tür romanların yazıldıkları düzeyde ya da dillerinin özgül boyutları içinde okunması değildi söz konusu olan; anlattıkları şeyler için, sözcüklerin aktarmakla yükümlü olduğu, ama saf ve basit saydamlıklarıyla ilettiği coşku, korku, dehşet ya da acıma nedeniyle okunmayı istiyorlardı. Dilin, öykünün zayıflığına ve mutlak ciddiliğine sahip olması gerekiyordu; kendisini olabildiğince grileştirirken, uysallaşmış ve ürkmüş okuyucusuna, acınası olanın tarafsız öğesinden başka bir şey olmayan bir olayı aktarması gerekiyordu. Yani, kendisini asla kendi başına sunamazdı; kendi öz imgesinin sınırsız uzanını açabilecek, söyleminin yoğunluğuna gömülü hiçbir ayna yoktu. Tersine, kendisini sözünü ettiği şeyler ile, seslendiği kişi arasında iptal etmesi, mutlak bir ciddiyet ve katı bir ekonomi ilkesine göre yatay dil olması, iletme rolünü kabul etmesi gerekiyordu.

---

* Ducray-Duminil F.-G., *Coelina ou l'Enfant du Mystère*, Paris, Le Prieur, 1798, 3 cilt.

Gene de bu dehşet romanlarına, onları ikizleştiren ve bölen, tarihsel sonuçların ya da can sıkıntısının sonucu olmayan ironik bir hareket eşlik eder. Edebiyat dili tarihinde ender rastlanan bir olguyla bu kertede hiciv, hicvettiği durumla tam zamandaştır.[1] Sanki, birbirini tamamlayan iki ikiz dil, aynı merkezi kaynaktan aynı anda doğmuş gibidir; biri naiflik, öbürü parodi içinde var olur; biri yalnızca okuyucunun gözleri için var olur, öbürü okuyucunun basit hayranlığından yazarın ucuz hilelerine kayar. Ama gerçekte bu iki dil zamandaşlıktan da öte, birbirine içseldir, birlikte var olur, sürekli iç içe geçer, tek bir sözel ağ örer ve adeta kendi içinden kendisine karşı dönen, kendi bedeni içinde kendisini yok eden, tam da bu yoğunluğu içinde zehirli olan çatallaşmış bir dil oluşturur.

Öykünün naif zayıflığı belki de sıkı sıkıya gizli bir imhaya; gelişiminin, çoğalmasının ve tüketilemez florasının yasası olan bir iç savaşıma bağlıdır. Bu "çok-fazlalık" kısmen Sade'daki aşırılık gibi işlev görür, ama bu sonuncusu basit bir adlandırma edimine ve tüm dilin kapsanmasına varırken, birincisi iki farklı figüre dayanır. Bunlardan ilki, tüm niteliklerinin belirtik, eşzamanlı ve çelişkili sergilenmesi olmadan hiçbir şeyin gösterilmediği bir süs bolluğudur: O, kendisini bir sözcüğün altından gösteren ve onu yarıp geçen bir silah değil, zararsız ve eksiksiz bir zırhtır (bu figüre, sık sık yinelenen bir epizottan yola çıkarak "kanlı iskelet" efekti adını verelim: ölüm kendini, takırdayan kemiklerin beyazlığında ve lekesiz iskelet üzerindeki karanlık ve çelişkili kan izlerinde gösterir). İkincisi ise "dalga dalga sonsuza gitme" figürüdür: her bir epizot basit, ama mutlak anlamda temel olan çoğalım yasasına uygun olarak bir öncekini izlemelidir. Dilin, güçsüz sözcüklerinden her biri aracılığıyla korku doğurarak mutlak gücünü ortaya koyacağı ana hep daha çok yaklaşmak gerekir; ama bu, dilin kaçınılmaz bir şekilde iktidarını yitirdiği, soluğunun kesildiği, konuşmayı kestiğini bile söylemeden kendini yatıştırması gerektiği andır. Dil, taşıdığı ve aynı anda hem hükümdarlığını hem de bunun sınırını gösteren

1. Bellin de Laboidière'in *La nuit Anglaise*'i gibi bir metin, dehşet öyküleriyle, *Don Kişot*'un şövalye romanslarıyla sahip olduğu türden bir ilişki içinde olmak ister, ama dehşet öykülerinin tam zamandaşıdır bu metin.

bu sınırı sonsuza doğru itmelidir. Böylece her romanda sonsuz bir epizotlar dizisi ve bunun ötesinde sınırsız bir romanlar dizisi ortaya çıkar... Dehşetin dili, yalnızca tek bir etki uyandırmaya çalışsa bile sonsuz bir bedele adanmıştır: Kendini tüm durup dinlenme imkânından eder.

Sade ve dehşet romanları, dil yapıtlarına temel bir dengesizlik getirirler: onları, zorunlu olarak, hep aşırı ve yetersiz olmaya zorlarlar. Aşırı, çünkü dil artık kendisini çoğaltmaktan kaçınamaz –sanki bir çoğalma hastalığına yakalanmıştır; kendisine göre sınırın hep ötesindedir; ancak bir yer değişiminden hareket eden bir ek olarak konuşabilir, öyle ki, onun kendisini ayırdığı ve yeniden elde ettiği dil yararsız ve fazlalık gibi gözükür, silinip atılmaya layıktır; ama aynı kaymanın bir sonucu olarak, tüm ontolojik yükünü atar; bu noktada aşırı olur ve yoğunluğu o kadar azalır ki, artık kendisini hareketsizleştirebilecek ağırlığı elde edemeden kendini sonsuza uzatmaya yazgılıdır. Ama bu, onun yetersiz olması daha doğrusu ikizliğin yarasını alması anlamına da gelmez mi? Aynanın fiili uzamında (gerçek ihlalde) dili yeniden üretmek ve hep yeni bir aynayı, yeniden bir başkasını ve sonsuza kadar hep bir başkasını yaratmak için dile meydan okuduğu anlamına gelmez mi? Kendi boşunalığı içinde bir yapıtın yoğunluğunu oluşturan yanılsamanın fiili sonsuzluğu –yapıtın paradoksal bir şekilde kendisini var ettiği şey işte bu içsel yokluktur.

*

Belki de bizim katı bir biçimde "edebiyat" diye tanımlamamız gereken şey tam da XVIII. yüzyılın sonunda, tüm öbür dilleri kendi yıldırımında sahiplenen ve tüketen; ölümün, aynanın ve ikizin, sözcüklerin dalga dalga sonsuza gidişin yer aldığı belirsiz, ama hâkim bir figürü var eden bir dil ortaya çıktığı anda doğdu.

Babil Kütüphanesi'nde,* söylenebilecek her şey çoktan söylenmiştir: Orada düşünülmüş ve tahayyül edilmiş, hatta düşünebilecek

* Borges J.L., *La Bibliothèque de Babel*, çev.: N. Ibarra, *Fictions* içinde, Paris, Gallimard, coll. "La Croix du Sud", 1951, s. 94-107.

ve tahayyül edilebilecek tüm diller bulunur; her şey, hatta anlamsız şeyler bile çoktan telaffuz edilmiştir, bu yüzden en küçük biçimsel tutarlılığı bile keşfetme olasılığı, bu istisnai durumun asla bahşedilmediği insanların ısrarlı arayışının tanık olduğu gibi, son derece düşüktür. Gene de 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; Altıgen'in kuyusuna düşmek üzere olduğu için kütüphanecilerin en akıllısı (dolayısıyla da sonuncusu), dilin sonsuzluğunun bile kendisini, Aym'nın bölünmüş figürlerinde sonsuza kadar yineleyerek, sonsuza kadar çoğalttığını gösterir.

Bu konfigürasyon, klasik Retorik'te rastlananın kesinkes tersidir. Retorik, bir dilin yasalarını ya da biçimlerini anlatmıyordu; iki sözü ilişkilendiriyordu. Bunlardan birincisi dilsiz, deşifre edilemez, tümüyle kendisine dönük ve mutlaktı; geveze olan öbürü ise, uzamları ilk ve işitilemez metnin uzaklığını ölçen biçimler, oyunlar ve kesişmelere göre, bu ilk sözü konuşuyordu. Sonlu yaratıklar ve ölümlü insanlar için Retorik, sonu asla gelmeyecek olan Sonsuz'un konuşmasını kesintisiz yineliyordu. Retoriğin her figürü, onun kendi uzamı içindeki bir mesafeyi ele veriyordu, ama ilk söze işaret ettiği için de ikincisine bir vahinin geçici yoğunluğunu veriyordu: Çünkü gösteriyordu. Bugün dilin uzamım Retorik değil, Kitaplık tanımlıyor: Parçalı dillerin sonsuza uzanması, Retoriğin ikiz zinciri yerine, kendi imkânlarına bırakılan dilin yalın, sürekli ve monoton çizgisini geçiriyor, bu artık sonsuza uzanan söz içinde kendine destek bulamayan, sonsuz olmaya yazgılı bir dil. Ama bu dil kendi içinde kendi bölünmesinin, kendi yinelenmesinin olanağını; dikey bir aynalar, öz imgeler, ve analojiler sistemini yaratma gücünü bulur. Başka hiçbir sözü, başka hiçbir Vaat'i yinelemeyen, her zaman kendisinin analojisi olduğu bir uzamı bıkıp usanmadan açarak, ölümü sonsuza dek erteleyen bir dil.

Kitaplıklar, iki büyük zorluğun büyüleyici alanıdır. Bunlar matematikçiler ve tiranlar tarafından (ama herhalde birlikte değil) çözülmüştür. Burada bir ikilem vardır: Ya bütün bu kitaplar Söz'ün içerisinde zaten içerilmişlerdir ve yakılmalıdırlar; ya da

Söz'le çelişirler ve yine yakılmaları gerekir. Retorik, kitaplıkların yakılmasını bir an için ertelemenin aracıdır (ama bu vaadi yakın gelecek için, yani zamanın sonu için saklar). İşte paradoks: Eğer tüm öteki kitapları anlatan bir kitap yapılırsa, bu bir kitap olur mu olmaz mı? Başka kitaplar içinde bir kitapmış gibi kendi kendisini mi anlatmalıdır? Eğer kendi kendisini anlatmazsa, amacı bir kitap olmak olduğuna göre başka ne yapabilir? Her kitaptan söz etmesi gerektiğine göre, öyküsünde kendini neden dışarıda bırakması gereksin? İşte edebiyat, bu paradoks bu ikilemin yerine konulduğu zaman başlar; kitap artık sözün bir biçim (üslup biçimleri, retorik biçimleri, dil biçimleri) edindiği uzam değil de, kitapların yeniden ele geçirildiği ve tüketildiği yer olduğu zaman: Bu yer, geçmişin tüm kitaplarını bu imkânsız "cilt" içinde topladığından, aslında hiçbir yerde olan bir yerdir. O cildin mırıltısı, kitaplıkta birçok diğerinin arasına –bütün diğerlerinden sonra, bütün diğerlerinden önce– yerleştirilecektir.

(c. I, s. 250-261)

Mesafe, veçhe, köken*

Robbe-Grillet'nin önemi, eserinin çağdaşı olan tüm eserlere sorduğu soruyla ölçülür. Dilin imkânlarıyla ilgili, derinlemesine *eleştirel* soru; eleştirmenlerin keyfince bu soru genellikle, başka –ya da yakın– bir dili kullanma hakkı üzerine zararlı bir sorgulamaya dönmüştür. *Tel Quel* yazarlarına (bu derginin varlığı konuşulan bölgede bir şeyleri değiştirdi, ama neyi?) genellikle yöneltilen itiraz Robbe-Grillet'dir (onu öne ve kendi önlerine çıkarmaları): Belki de bunun nedeni onlara itirazda bulunmak için ya da bir ölçüsüzlüğü

* "Distance, aspect, origine", *Critique*, no 198, Kasım 1963, s. 931-945. (J.L-Baudry, *Les Images*, Paris Éd. du Seuil, 1963; M. Pleynet, *Paysages en deux; les lignes de la prose*, Paris, Éd. du Seuil, 1963; P. Sollers, *L'intermédiaire*, Paris, Éd. du Seuil, 1963 ve *Tel Quel*, n. 1-14, 1960-1963 üzerine.)

göstermek değil, bu pek takınaklı, hükümran dil içinde, kaçabileceğini düşünen birden fazla kişinin kendi labirentini bulduğunu, bu babada, esiri kaldığı, esir düşmüş olduğu bir tuzakta yaşadığını telkin etmek için. Çünkü onlar, bu büyük harfle O'dan referans ve destek almadan pek birinci şahıs konuşmazlar ne de olsa...

Sollers'in Robbe-Grillet üzerine ileri sürdüğü yedi önermeye (onları birincisine yakın ve belli belirsiz farkları olan, neredeyse ikinci bir "deklarasyon"muş gibi derginin başına koymuştur), ben sonuncu olsun olmasın, diğer yedisini iyi kötü doğrulayan bir sekizincisini eklemek istiyor değilim elbette; ama bu önermelerin, cepheden konulmuş bu dilin aydınlığı içinde, biraz geriye çekilmiş, onların söylediklerine içsel ve sanki onların gittiği yöne çapraz gibi olacak bir ilişkiyi okunur kılmaya çalışmak istiyorum.

Şöyle denir: Solleıs'de (ya da Thibaudeau'da, vs.) Robbe-Grillet'den kopya edilmiş ya da ondan ödünç alınmış figürler, bir dil ve bir üslup, tarif edici temalar vardır. Ben, daha ziyade şunu söylemekten yanayım: Onlarda, onların sözcük örüntüsü içinde dokunmuş ve gözlerinin önünde hazır bulunan nesneler vardır ve bunlar varlıklarını, varlık imkânlarını Robbe-Grillet'ye borçludurlar. Aklıma demir parmaklık geliyor; siyah, yuvarlak biçimleri ("simetrik, eğik, yuvarlak, eğilmiş, siyah çubuklar") *Park*'taki balkonu sınırlar ve bu balkonu açıklığa açar gibi sokağa, şehre, ağaçlara, evlere açarlar: Hâlâ aydınlık akşamda karartı olarak beliren Robbe-Grillet'nin nesnesi – sürekli olarak görülen, gösteriyi eklemleyen nesne, ama bu biraz kararsız, gri ve mavi derinliğe doğru, biraz ötede, gelen gecede, görülmek üzere duran gövdesiz bu yapraklara ve figürlere doğru bakışı yönelten negatif nesne. Ve, *Park*'ın, bu parmaklığın ötesinde kendine özgü bir mesafe açması belki de alakasız değildir; dahası, Robbe-Grillet'de, günün ortasında biçimleri kesin hatlarıyla ortaya çıkaran gölge ve ışık değerlerinin uzakta bir pırıltı içinde tersine döndüğü bir gece manzarasına açılması da alakasız değildir: sokağın diğer tarafında, karanlığın daha da kuşku verici kıldığı ve kesin olmayan bir mesafede, "pek

---

* Sollers (P.), *Le Parc*, Paris, Ed. du Seuil, 1961.

aydınlık geniş bir apartman dairesi" ışıklı, sessiz, engebeli, eşitsiz bir dehliz oyar – negatif varlıkları içinde ayak direyen demirden arabesklerin ötesinde, tiyatronun ve muammanın mağarası. Belki de orada, bir eserden diğerine, bir mütasyonun ya da bir gelişmenin değil, söylemsel bir eklemlenmenin imgesi vardır; ve bu türden fenomenleri, günün birinde, eleştirmenlerin alışık olduğu ve tuhaf biçimde büyülenmiş, etkilerin ve şeytan çıkarmalarınki olmayan bir söz dağarı içinde analiz etmek gerekecektir.

Bu temaya geri dönmeden önce (ki bu temanın benim konumun özünü oluşturduğunu itiraf etmeliyim), belli bir noktaya kadar Sollers'in, Thibaudeau'nun, Baudry'nin ve belki de başkalarının bu ortak dilinin bağdaşıklığı üzerine iki, üç şey söylemek istiyorum. Bu kadar genel biçimde konuşmanın haksızlığını ve hemen bir ikileme –yazar ya da ekol– düşüldüğünü görmüyor değilim. Yine de, bana öyle geliyor ki, verili bir dönemde dilin imkânları, izomorfizmler (dolayısıyla, birçok metni derinde okuma imkânları) bulacak ve henüz yazılmamış olan başka metinlere ya da henüz okunmamış olan başka metinlere tabloyu açık bırakacak kadar çok sayıda değildir. Çünkü bu tür izomorfizmler "dünya görüşü" değildir, dilin iç kıvrımlarıdır; telaffuz edilen sözcükler, yazılı cümleler, tekil kırışıklıklar ilave etseler de bunlardan geçer.

1) Kuşkusuz, *Le Parc*'ın, *Une cérémonie royale*'ın[1] [Bir Kraliyet Seremonisi] ya da *Images*'ın [İmgeler] bazı (ya da belki tüm) figürleri içsel hacimden yoksundur; bunlar bu karanlık, lirik çekirdekten, Robbe-Grillet'nin varlığını baştan önlediği bu münzevi ama ısrarcı merkezden kurtulmuşlardır. Ama oldukça tuhaf bir biçimde kendi yanlarında, üstte, altta, etrafta bir hacimleri –kendi hacimleri– vardır: Sürekli sabitlenmeme halindeki bir hacim, belirtilmiş, ama asla sabitlenmemiş bir figürün etrafında salınan ya da titreşen bir hacim, öne çıkan ya da gizlenen, kendi uzağını oyan ve göze kadar sıçrayan bir hacim. Doğrusu, bu uydu ya da başıboş dolaşır haldeki hacimler şeyin ne varlığını ne de yokluğunu gösterirler; daha ziyade, şeyi hem bakışın uzağında tutan, hem de onu

1. Thibaudeau (J.), *Une cérémonie royale*, Paris, Éd. De Minuit, 1957.

kendinden çaresizce ayıran bir mesafe; bakışa ait olan (dolayısıyla, nesnelere dışardan dayatılmış gibi gözüken), ama şeylerin en gizli yüreğinde her an yenilenen mesafe. İmdi, kendi dışındaki nesnelerin içi olan bu hacimler birbirleriyle kesişir, birbirine müdahale eder, tek bir yüzü olan ve sırası geldiğinde sıvışan bileşik biçimler çizerler: Örneğin *Le Parc*'ta, anlatıcının gözleri önünde, odası (balkona çıkmak için odadan ayrılmıştır ve böylece, oda onun yanında, dışarda, gerçekdışı ve iç bir yamaç üzerinde salınır) kendi uzamını, duvarlardan birinin üzerine asılmış küçük bir tabloyla paylaşır; tablo da tuvalin ardında açılır, iç uzamını bir deniz manzarasına, bir gemi direğine, bir grup insana açar –bunların giysileri, dış görünüşleri, hafif teatral tavırları öyle ölçüsüz büyüklüklerde kendini gösterir ve her halükârda onları sınırlandıran çerçeveye göre de öyle az ölçülüdürler ki bu tavırlardan biri anlatıcının balkonda olduğu anki haline zorunlu olarak götürür. Ya da aynı tavrı sergileyen bir başkasına. Çünkü bu mesafe dünyası kesinlikle tecridin değil, çalılıklardaki özdeşliğin, çatallanma noktasındaki ya da geri dönüşünün eğrisindeki Aym'nın mesafesidir.

2) Bu ortam, elbette, aynayı akla getirir – şeylere kendileri dışında bir ve yeri değiştirilmiş uzam veren, özdeşlikleri çoğaltan ve kimsenin çözemeyeceği dokunulmaz bir yerde farklılıkları birbirine karıştıran ayna. Parkın tanımını hatırlayın, "çok güzel ve çok pitoresk yerlerden oluşmuş": Bu yerlerin her biri farklı bir manzaradan alınmadır, doğduğu yerin dışına çıkarılmıştır, kendini ya da hemen hemen kendini "bir araya getiriliş tarzı hariç, her şeyin doğal göründüğü" bu düzenleme içine taşımıştır. Park, birbiriyle uyumsuz hacimlerin aynası. Ayna, mesafeli ağaçların kesiştiği incelikli park. Bu iki geçici figür altında yavaş yavaş açılmakta olan şey, (hafifliğine rağmen) güç, (görünürdeki yasadışılığı altında) kurallara uygun bir uzamdır. Ama o, eğer ne tamamen yansı ne de düşse, ne taklit etme ne de düşlemeyse, nedir ki? Kurgu, derdi Sollers; ama bu pek ağır ve pek ince sözcüğü şimdilik bir yana bırakalım.

Çok güzel bir sözcüğü Klossowski'den ödünç almak istiyorum: Simülakr sözcüğü. Denebilir ki, Robbe-Grillet'de, şeyler inatlaşı-

yor ve diretiyorsa, Sollers'de kendilerini taklit [*simuler*] ederler; yani, sözlüğü takip ederek, bunların kendilerinin imgesi (boş imge), tutarsız hayaleti, yalancı düşüncesi olduklarını söyleyebiliriz; tanrısal varlıklarının dışında kendilerini temsil edenler, yine de bu varlığı gösterirler –uzaktan hitap eden dindarlığın nesneleri. Ama belki etimolojiyi daha dikkatle dinlemek gerekir: Taklit etmek [*simuler*] "bir araya gelmek" değil midir, aynı zamanda hem kendi hem de kendinden uzakta/farklı olmak değil midir? Doğumun yeri olmayan, algının doğduğu toprak olmayan, ama ölçüsüz bir mesafede, en yakındaki dışta olan bu başka yerde kendi olmak değil midir? Kendinin dışında olmak, kendiyle birlikte, uzakların kesiştiği bir birliktelikte. *La Cérémonie Royale*'in ya da yine Thibaudeau'nun düzenlediği *Match de football*'un [Futbol Maçı] dipsiz ve tamamen değirmi simülakrım düşünüyorum: Spikerlerin sesiyle kendinden henüz ayrılmış top oyunu, bu sesli parkta, bu gürültülü aynada, yansıyan bunca başka sözle buluşma yerini bulur. Aynı Thibaudeau'nun, zaman tiyatrosunun karşısına bir başka tiyatroyu, uzamınkini, bu güne kadar Appia ya da Meyerhold'un kısmen betimledikleri uzam tiyatrosunu çıkarırken söylediklerini de belki bu yönde anlamak gerekir.

3) Dolayısıyla yerinden olmuş bir uzamla karşı karşıyayız, hem geri çekilmiş hem ileri gitmiş, asla tamamen aynı düzeyde değil; doğrusu buraya hiçbir baskın giriş [*intrusion*] mümkün değildir. Robbe-Grillet'de seyirciler ayakta ve yürüyen insanlardır, dahası pusudadırlar, gölgeleri, izleri, pürüzleri, yer değişikliklerini kollarlar; kendilerini profilden gösteren, etraflarında dolandıkça dönen şeylerin ortasına dalarlar, zaten dalmışlardır. *Parc*'ın, *Images*'ın kişileri uzamın, hafifçe ayrık, asılı gibi duran bölgelerinde, kafe önlerinde, balkonlarda oturmaktadır, kımıldamazlar. Ayrı bölgeler, ama neye göre ayrılmış? Bir mesafeden, onların mesafesinden başka bir şeye göre değil; algılanamaz bir boşluk, ama hiçbir şeyin ortadan kaldıramayacağı, donatamayacağı, silinmeden sürekli aşılan bir çizgi, tersine, hiç durmadan kesildikçe daha fazla belirginleştiriliyormuşçasına. Çünkü bu sınır, dünyanın iki parçasını tecrit ediyor değildir: Bir özne ve bir nesne ya da düşüncenin

karşısında şeyler; sınır, daha ziyade evrensel ilişkidir, sessiz, zahmetli ve anlık ilişkidir, bu sayede her şey birbirine bağlanır ve bağlar çözülür, bu sayede her şey ortaya çıkar, pırıldar ve söner, bu sayede aynı hareket içinde şeyler birbirlerini verir ve kaçarlar. J.-P. Faye'in romanlarında kopuşun inatla mevcut biçiminin (lobotomi, bir ülke içindeki sınır) ya da Baudry'nin *Images*'ında camların aşılmaz şeffaflığının oynadığı rol kuşkusuz budur. Ama bir çizgi gibi milimetrik bu mesafede işin özü, dışlaması değil, daha temelde açmasıdır; aynı olma, burada ve orada bütünüyle olma; onların mesafeli oldukları yerde olma; içselliklerini, ılık mağaralarını, kendilerinin dışında olmasına rağmen yine de en yakınlarındaki yüzlerini sunma sırrına sahip iki uzamı mızrağının her iki yanında serbest bırakır. Tüm varlıklar bu görünmez bıçağın etrafında dönüp dururlar.

4) Bu bükülmenin zamanı götürmek gibi mükemmel bir özelliği vardır: Güzergâhlardan oluşan bir uzam içinde ardışık biçimleri birlikte var kılmak için değil (Robbe-Grillet'de olduğu gibi), daha ziyade, oksu bir boyut içinde gelmelerine izin vermek için –önümüzdeki yoğunluğu aşan oklar. Ya da geçmiş artık üzerinde bulunduğumuz bir toprak olmadığından veyahut anı türleri biçiminde bize doğru bir yükselme olmadığından, tersine, belleğin en eski metaforlarına rağmen aniden ortaya çıktığından, en yakın mesafenin derinliklerinden ve o mesafeyle birlikte geldiğinden bu formlar sarkarak, çıkıntı yaparak gelirler: Geçmiş, en eski olanın paradoksal olarak zirve, yani doruk çizgisi ile kaçış çizgisi, yüksek bir başaşağı gelme yeri olduğu dikey bir üst üste binme heybeti alır. *Images*'ın başında bu tuhaf yapının kesin ve karmaşık betimi vardır: Bir kadın bir kafenin önünde oturmaktadır, karşısında terasa hâkim olan bir konutun camlı geniş pencereleri; ve bu cam yüzeyler boyunca, üst üste binen imgeler süreklilik içerisinde ona doğru gelirler, o sırada, masanın üstüne bir kitap konmuştur, sayfalarını işaret parmağıyla başparmağı arasında hızla çevirir (aşağıdan yukarıya doğru, yani tersten): Kadın gözlerini kaldırdığında üzerinde biriken camlı imgelere, gözlerini indirdiğinde muammalı bir biçimde cevap veren belirme, silinme, bindirme.

5) Kendisinin yanına serilmiş olan *La Jalousie*'nin[2] [Kıskançlık] ve *Voyeur*'ün[3] [Bilici] zamanı, farklılıklar, dolayısıyla, sonuçta, bir göstergeler sistemi olan izler bırakır. Ama beklenmedik anda gelen ve kendini üste koyan zaman analojilere göz kırptırır ve Aynı'nın figürlerinden başka hiçbir şeyi ortaya çıkarmaz. Öyle ki, Robbe-Grillet'de, meydana gelmiş olan şeyle meydana gelmemiş olan şey arasındaki farklılık, saptanması güç olsa da (ve güç olduğu sürece), metnin merkezinde kalır (en azından boşluk biçiminde, boş sayfa ya da tekrar biçiminde): Metnin sınırı ve muammasıdır; *La Chambre secrète*'te* [Gizli Oda], adamın merdivenden kurbanın (ölü, yaralı, kanayan, debelenen, yeniden ölü) cesedine kadar inip çıkması, sonuçta bir olayın okunmasıdır. Thibaudeau, suikast sahnesinde, benzer bir deseni izler gibidir: Aslında, atların ve saltanat arabalarının bu dönüp durmalarında, bir dizi gücül olayı (belki olan belki de olmayan hareket, jest, alkış ve ulumalar) açımlamak söz konusudur ve bu olaylar "gerçeklik"le aynı yoğunluğa sahiptir, ne daha fazla ne daha az, çünkü gösterinin son anında, tozun içinde, güneş, müzik, çığlıklar, son atlar kapanan parmaklıklarla birlikte yok olduğunda gerçeklikle birlikte giderler. Bir farklılıklar sistemi boyunca göstergeler deşifre edilmez; yoğun analojiler boyunca izomorfizmler izlenir. Okuma değil, daha ziyade özdeş olanın derlenmesi, farklılığı olmayan şeye doğru hareketsiz ilerleme. Orada, gerçek ile gücül, algı ile rüya, geçmiş ile fantasma arasındaki ayrımların (kalsa da aşılsa da) geçişin momentleri olmaktan başka değeri yoktur, göstergeden çok ara duraktır, adımların ayak izleri, baştan beri aynı olan şeyin (zamanı, bakışı, şeylerin farklılığını ve öteki tarafı ufukta, ama aynı zamanda burada da her an altüst ederek ve öte tarafı ortaya çıkarmaya devam ederek) oyalanmadığı, ama uzaktan kendini duyurduğu ve şimdiden nüfuz ettiği boş alanlar. Aracı, özellikle budur işte. Sollers'i dinleyelim: "Burada, görünüşte çelişik, ama konusu kesin olarak *aynı* gözüken bazı metinler bulacaksınız. İster resim olsun ister olay, son derece gerçek (yine

2. Robbe-Grillet (A.), *La Jalousie*, Paris, Éd. de Minuit, 1957.
3. Robbe-Grillet (A.), *Le Voyeur*, Paris, Éd. de Minuit, 1955.
* Robbe-Grillet (A.), *La Chambre secrète, Dans le Labyrinthe* içinde, Paris, Éd. de Minuit, 1959.

de rüyanın sınırında), ister düşünce olsun isterse de kayıp giden tasvirler; tahrik edilen, maruz kalman, izlenen şey her zaman için bir altüst oluş yerine doğru ara haldir." Neredeyse yerinde olan bu hareket, Özdeş olanda toplanan bu dikkat, Ara'nın bu ertelenmiş boyutundaki seremoni, bir uzamı değil, bir bölgeyi ya da bir yapıyı değil (artık uygun olmayan bir okuma kipinde fazlasıyla bağımlı sözcükler), sürekli, hareketli, dilin kendine içrek bir ilişkiyi keşfeder ve Sollers bunu kesin bir sözcük olan "kurgu"yla adlandırır.*

*

Robbe-Grillet'ye bu referansları biraz kılı kırk yararak yapmışsam eğer, bunun nedeni özgünlükleri değerlendirmeye almak değil, bir eserden diğerine, her bir unsuru için görünür ve adlandırılabilir olan, ama (yanlış düşünülmüş, daha doğrusu düşünülemez tüm etki ve taklit nosyonları dizisiyle birlikte) benzerlik türünden ya da (ardışıklıkların, gelişmelerin ve ekollerin) yer değiştirmesi türünden olmayan bir ilişki kurmaktır: Bazı eserlerin kendilerini ötekiler karşısında, ötekilerin yanında ve mesafeli olarak tanımlayabilecekleri bir ilişki; eserlerin hem farklılıklarından hem de eşzamanlılıklarından destek alan ve bir *ağ*'ın kapsamını ayrıcalıksız ve yücelimsiz tanımlayan bir ilişki. Bu ağın yörüngelerini, kesişme ve düğüm noktalarını tarih art arda ortaya çıkarsa da, tersine dönebilir bir hareketle (bu tersine dönüş bazı özellikleri değiştirir; ama ağın varlığını tartışma konusu etmez, çünkü tam da bu ağın temel yasalardan biri budur) eleştiri bu ağı katedebilir ve etmelidir; eğer eleştirinin bir rolü olabiliyorsa, yani eleştirinin zorunlu olarak ikincil dili türemiş, rastlantısal ve eser tarafından kaçınılmaz olarak sürüklenen bir dil olmaya son verebiliyorsa, hem ikincil hem de temel olabiliyorsa, bunun nedeni bu eserlerin her biri için kendi dilsizliği demek olan bu eserler ağını ilk kez sözcüklere kadar getirebilmiş olmasıdır.

Fikirlerin daha uzun süre yönetici değere sahip olacağı bir kitapta,[4] Marthe Robert *Don Kişot* ile *Şato*'nun, falanca tarihle

* Sollers (P.), "Logique de la fiction", *Tel quel*, no. 15, Güz 1963, s. 3-29.
4. Robert (M), *L'ancien et le Nouveau*, Paris, Grasset, 1963.

değil, Batı edebiyatının varlığını ilgilendiren şeyle, bu edebiyatın tarih içindeki olabilirlik koşullarıyla (koşullar eserlerdir, böylece terimin en kesin anlamıyla *eleştirel* bir okumaya imkân tanırlar) hangi ilişkileri dokuduklarını göstermişti. Ama eğer bu okuma mümkünse, bunu şimdiki eserlere borçluyuz: Marthe Robert'in kitabı tüm eleştiri kitapları içinde bugün edebiyat olan şeye en yakın olanıdır: Kendiyle belli bir ilişki, karmaşık, çok yanlı, eşzamanlı; burada, sonra geliyor olma (yeni olma) ardışıklığın çizgisel yasasına asla indirgenmez. Kuşkusuz, tarihsel çizgi olarak böyle bir gelişme, XIX. yüzyıldan günümüze dek, edebiyatın varlık ve birlikte-varlık koşuluydu; Kitaplık'ın hem reel hem de fantastik uzamı içinde son derece zamansal bir yere sahipti; orada, her kitap tüm diğerlerini yeniden almak, onları tüketmek, onları sessizliğe indirgemek ve sonuçta onların yanına –onların dışına ve onların ortasına (Sade ve Mallarmé kendi kitaplarıyla birlikte, Kitap'la birlikte, tanım olarak, kitaplıkların yasak bölgesidir)– gelip yerleşmek için yaratılmıştı. Daha da arkaik bir kipte, Sade'ın çağdaşı olduğu büyük mutasyondan önce, edebiyatın kendini düşünüş ve eleştiri kipi Retorik'ti; münzevi, ama ısrarlı bir Söz'e (Hakikat ve Yasa) uzaktan dayandığı için, figürler yoluyla yeniden kurması gerektiği için (Retorik ile Yorumbilimin ayrılmaz yüzyüzeliği buradan kaynaklanır). Artık retorik olarak var olmayan edebiyatın bugün (Robbe-Grillet'den bu yana; onu da biricik kılan budur) kitaplık olarak yok olduğu belki söylenebilir. Edebiyat, ağ halinde oluşmuştur – sözün hakikatinin ya da tarih dizisinin artık yer alamayacağı, tek *a priori*'nin dil olduğu bir ağ. *Tel quel*'de bana önemli gelen şey, ağ olarak edebiyatın varlığının, şunların söylendiği başlangıç anından itibaren giderek daha fazla aydınlatmaya devam etmesidir: "Bugün şunu söylemek gerekir ki, yazı, kendi güçlerinin açık bir öngörüsü olmadan, içinde uyandığı kaosa denk bir soğukkanlılık olmadan, şiiri zihnin en yüksek yerine yerleştiren bir kararlılık olmadan tasarlanamaz. Bunun dışındakiler edebiyat olamaz."[5]

*

5. Özellikle de J.P. Faye'nin *Tel quel*'e yakınlaştığı andan itibaren. O, "dizi" olmayan, ama birbirleri karşısında belli bir oran ilişkisi oluşturan romanlar yazmayı hayal etmişti.

Defalarca getirilmiş, sonra terk edilmiş olan bu kurgu sözcüğüne nihayet geri dönmek gerekir. Az da olsa endişe var elbette. Çünkü bir psikoloji terimi gibi çınlamaktadır kulakta (imgelem, fantasma, düş kurma, keşif, vs.). Çünkü ya Gerçek'in ya da Gerçekdışı'nın hanedanlığına ait gözükmektedir. Çünkü, öznel dilin bükünlerine yöneltir gibidir –ve nesne edebiyatının ardından bu çok kolay olurdu. Çünkü defalarca zaptedip kaçmaktadır. Düşün ve beklentinin, deliliğin ve uyanıklığın pekinsizliğini çaprazlama kateden kurgu, gerçeküstücülüğün kendi dilini çoktan ödünç vermiş olduğu bir dizi deneyimi belirtmemekte midir? *Tel quel*'in Breton'a dikkatle bakışı geriye dönük bir bakış değildir. Yine de gerçeküstücülük bu deneyimleri, onları mümkün kılan ve onlara her dilin üstünde (bu dilin üzerinde ya da onunla birlikte veya ona rağmen) buyurgan bir güç veren bir gerçekliğin araştırılmasına adamıştı. Ama ya bu deneyimler, tersine, bulundukları yerde tutunabiliyorsa, derinliksiz yüzeylerinde, bize ulaştıkları bu belirsiz hacim içerisinde, belirsiz çekirdekleri etrafında titreşerek, toprak yokluğu olan toprakları üzerinde tutunabiliyorlardıysa? Düş, delilik ve gece hiçbir muhteşem eşiğin bulunduğu mevkiyi belirtiyor değildiyse, ama uyanıklığın ve söylemin bize kadar ulaştıklarında ve bize zaten ikiye bölünmüş olarak ulaştıklarında aştığı sınırları hiç durmadan çiziyor ve siliyorlardıysa? Kurgusal olan, gündelik olanın ötesi ya da mahrem sırrı değil de gözümüze çarpan ve beliren her şeyi bize sunan ok menziliydiyse? Bu durumda kurgusal olan aynı zamanda şeyleri adlandıran, onları dillendiren ve sözcüklerin egemen iktidarı yoluyla onların bölünmüş varlığını dilin içinde veren şey olurdu: "İkili manzara" der Marcelin Pleynet. Dolayısıyla bu, kurgunun dil olduğunu söylemek değildir: Tur, günümüzde tanıdık olsa da, çok basit olurdu. Onlar arasında karmaşık bir aidiyet olduğunu, bir destek ve bir itiraz olduğunu fazlasıyla temkinli davranarak söylemek; ve, sözü koruyabildiği kadar uzun süre varlığını sürdüren, bir kalemi eline almaktan ve yazmaktan ibaret basit deneyim, ne dünyaya, ne bilinçaltına, ne bakışa, ne içselliğe ait olan bir mesafeyi ortaya çıkarır (söylendiği gibi: serbest bırakmak, gömülü olanı ortaya çıkarmak, teminat almak ya da söz vermek): çıplak halde,

mürekkep çizgilerinden bir kareleme sunan ve aynı zamanda da sokakların iç içe geçmesini, doğmakta olan, uzun süreden beri orada olan bir şehri sunan mesafe:

Aylar çizgidir, kesiştiklerinde olgu
Böyle temsil ederiz bir dizi düz çizgiyi
Bir dizi düz çizgiyle dik açı olarak kesilen
Bir şehri.[6]

Sonuçta kurgusal olanı tanımlamam istenseydi, ustalık gösterisi yapmadan söylerdim: Var olmayanın, mevcut haliyle, sözel damarı.

Bu deneyimi olduğu gibi bırakmak için (dolayısıyla onu kurgu olarak ele almak için; çünkü var olmadığı biliniyor) onu kolaylıkla diyalektikleştirebilecek tüm çelişik sözcükleri sileceğim: Öznel ile nesnelin, iç ile dışın, gerçeklik ile imgeselin karşı karşıya gelmesi ya da ortadan kalkması. Karışımın tüm bu sözlükçesinin yerine mesafenin söz dağarını koymak ve o zaman, kurgusalın, dile özgü bir uzaklaşma olduğunu göstermek gerekir –yeri dilin içinde olan, ama aynı zamanda dili sergileyen, dağıtan, bölüştüren, açan bir uzaklık. Kurgunun varlık nedeni dilin şeylerden uzakta olması değildir; ama dil, şeylerin mesafesidir, onların bulundukları yerdeki ışıktır ve onların erişilmezlikleridir, varlıklarını gösterdikleri tek yer olan simülakrdır; ve bu mesafeyi unutmak yerine onun içinde duran ve onu kendi içinde tutan her dil, içinde ilerleyerek bu mesafeden söz eden her dil, bir kurgu dilidir. Bu durumda kurgu tüm düzyazı ve şiiri, tüm romanı ve düşünceyi ayrımsız katedebilir.

Bu mesafenin parçalanmasını Pleynet bir sözcükle ifade eder: "Fragmantasyon, kaynaktır." Başka deyişle; ve daha kötüsü: Yüzlerin ve hatların mutlak anlamda sabahki ilk sözcesi asla mümkün değildir; tıpkı yolundan sapmış bir fenomenoloji adına ya da böyle bir fenomenoloji koşullarında edebiyatın kimi zaman derlemeyi görev bildiği şeylerin bu ilksel gelişinin de mümkün olmaması gibi. Kurgunun dili önceden söylenmiş olan dile dahil olur,

6. Pleynet (M.), *Paysages en deux: les lignes de la prose*, Paris, Ed. Du Seuil, 1963, s. 121.

asla başlamamış olan bir mırıltıya dahil olur. Şeyler keşfedildikçe ve sınırları belirlendikçe sözcükleri ortaya çıkaran dikkatli yürüyüş ve bakışın bekâreti onun için önemli değildir; daha ziyade, yıpranma ve uzaklaşma, önceden telaffuz edilmiş olan şeyin solgunluğu önem taşır. Şafakta hiçbir şey söylenmemiştir (*Le Parc* bir akşam vakti başlar; ve sabahleyin, bir başka sabah, yeniden başlar); ilk kez söylenecek olan şey hiçtir, söylenmemiştir, sözcüklerin sınırında, Pleynet'nin şiirlerini yontan ve içlerinden ışığı geçiren (güne açan) beyaz kağıdın bu kırıklarında dolanıp durur. Yine de, kurgunun bu dilinde saf kökeni olan bir an: Yazının anı, sözcüklerin anı, henüz kurumuş mürekkebin anı, tanımı gereği ve en maddi varlığı içinde yalnızca bir iz (bir mesafe içinde, önceye ve sonraya doğru im) olabilecek şeyin çiziktirildiği an:

> *Satırları eşitsiz bu sayfa üzerine (burada) yazarken ben*
> *Nesri (şiiri) doğrulayarak*
> *Sözcükler sözcükleri tarif eder ve birbirlerine gönderirler*
> *Sizin işittiğiniz şeyi.*[7]

Le Parc portakal sarısı kapaklı defterin sayfalarını mavi-siyah bir mürekkeple dolduran bu sabırlı tavrı defalarca çağrıştırır. Ama bu tavır, belirgin, mutlak edimselliği [*actualité*] içinde ancak son anda gösterilir: Yalnızca kitabın son satırları bu tavrı getirir ya da bununla buluşur. Yazı yoluyla ve önceden söylenmiş olan her şey (anlatının kendisi) o dakikada sipariş edilen bir emre, bu ikinci edimselliğe gönderilir; tek şimdiki zaman ve aynı zamanda da son (susma anı) olan bu kökende çözüme bağlanır; tümüyle bu kökenin üzerine kapanır; ama aynı zamanda, açılımı ve güzergâhı içinde, her an onun tarafından desteklenir; onun uzamı ve zamanı içinde dağılır (bitirilecek sayfa, birbirine eklenen sözcükler); sabit edimselliğini onun içinde bulur.

Dolayısıyla, hatırlanan geçmiş zamandan, geri gelen anının ve yazma anının tanımladığı edimsel şimdiki zamana uzanan çizgisel bir dizi yoktur. Daha ziyade, dikey ve dal budak saran bir ilişki

7. Pleynet (M.), "Grammaire I", *Tel quel*, no 14, Yaz 1963, s. 11.

vardır; burada, sabırlı, neredeyse her zaman sessiz, asla kendi için verilmemiş bir edimsellik, zamana göre düzenlenmek yerine başka kurallara göre dağılan figürleri destekler: Şimdiki zaman yalnızca bir kere, yazının edimselliği sonuçta verildiğinde, roman tamamlandığında ve dil artık mümkün olmadığında belirir. Tüm kitabın içinde önce ve başka yerde, bir başka düzen hüküm sürer: Farklı epizotlar arasında (ama sözcük tamamen kronolojiktir; belki de, etimolojiye çok yakın olan "evreler" sözcüğünü kullanmak daha doğru olur), zamanların ve kiplerin ayrımı (şimdiki zaman, gelecek zaman, hikâye bileşik zamanı ya da şart kipi) bir takvime ancak çok dolaylı olarak göndermede bulunur; tamamlanmış, tamamlanmamış, süreklilik, yineleme, eli kulağındalık, yakınlık, uzaklık gibi kategorilerin, dilbilgicilerin *veçhe* kategorileri olarak belirttikleri kategorilerin işin içine katıldığı referanslar, endeksler, göndermeler betimler. Kuşkusuz, Baudry'nin ilk romanlarından birinden olan, şu ölçülü cümleye güçlü bir anlam vermek gerekir: "Çevremdeki şeylerden *belirsiz* bir süre yararlanıyorum." Yani, zamanın –zamanların– dağılımı, kendi içinde belirsiz değil, veçhe oyununa göre düzenli ve tamamen görece kılınmıştır –mesafenin, yolculuğun, gelmenin, geri dönmenin söz konusu olduğu bu oyun. Bu belirsiz zamanı gizlice oluşturan ve belirleyen şey, demek ki, zamansal olmaktan çok uzamsal bir ağdır; dahası, bu uzamsal sözcüğünden onu buyurgan bir bakışa ya da ardışık bir ilerleyişe yakın kılan şeyi çıkarmak gerekir; daha ziyade, uzamın ve zamanın altındaki bu uzam söz konusudur ve bu uzam mesafenin uzamıdır. Ve, kurgu ve simülakr sözcüklerinin ardından, görünüm sözcüğü üzerinde kasıtlı olarak duruyorsam eğer, bu hem sözcüğün dilbilgisel kesinliği içindir hem de onun etrafında dönen tüm bir semantik çekirdek içindir (ayna *species*'i ve analoji türü; tayf kırınması; tayfların ikiye bölünmesi; şeyin ne kendisi olan ne de belirgin çevresi olan dış veçhe; mesafeyle birlikte değişen veçhe, genellikle aldatan, ama silinmeyen veçhe, vs.)

Zamandan daha hükümran bir oyunu sözcüklere kadar getirmeye çalışan veçhe dili; uzam ilişkilerini bir başka derinliğe göre dağıtan mesafe dili. Ama mesafe ile veçhe kendi aralarında, uzam

ile zamandan daha sıkı bir biçimde bağlıdır; bunlar hiçbir psikolojinin çözemeyeceği bir ağ oluşturur (zamanın kendisini değil, *gelişi*'nın hareketini sunan veçhe; kendi yerlerindeki şeyleri değil, bu şeyleri *sunan* ve geçiren hareketi veren mesafe). Bu derin aidiyeti gün ışığına çıkaran dil, öznelliğin dili değildir; bu dil açılır ve tarafsız deneyim sözcüğüyle ifade edilebilecek bir şeye dar anlamda "yer verir": Ne doğruyu ne yanlışı, ne uyanıklığı ne uykuyu, ne deliliği ne aklı, Pleynet'nin "niteleme istenci" olarak adlandırdığı her şeyi ortaya çıkarır. Çünkü mesafenin uzaklığı ve veçhe ilişkileri ne algıdan, ne şeylerden, ne özneden ne de gönüllü olarak ve tuhaf bir şekilde "dünya" olarak adlandırılan şeyden kaynaklanır; bunlar dilin dağılmasına (asla kökende değil, ama geçmiş zaman kipinde konuşulma olgusuna) aittirler. Bunun gibi bir veçhe edebiyatı literatürü demek ki dilin içindedir; onu kapalı bir sistem olarak ele aldığı için değil, ama kökenin uzaklaşmasını, parçalanmayı, saçılmış dışsallığı burada hissettiği için. Bu edebiyat, ölçüsünü ve karşı çıkışını burada bulur.

Bu tür eserlere özgü bazı özellikler buradan kaynaklanır: Öncelikle tüm özel isimlerin (yalnızca baş harf olarak kalmış olsa bile) şahıs zamirine, yani ezelden beri başlamış bir dil içinde önceden adlandırılmış olana yapılan basit bir referansa yer açacak şekilde silinmesi; ve isimlendirilmiş olan kişilerin, sonsuzca tekrarlanan bir ada (erkek, kadın) ve yalnızca aşina olunanın yoğunluğu içinde uzağa gömülü bir sıfatla nitelendirilmiş ada (kırmızılı kadın) hakkı vardır. İşitilmedik olanın, asla görülmemiş olanın dışlanması ve fantastik olana karşı önlemler de buradan kaynaklanır: Kurgusal olan, desteklerden, kaymalardan, (şeylerin içinde değil) şeylerin ortaya çıkışından başka yerde –bir anlatı alanından bir diğerine götüren tüm düşsü prestijden yoksun tarafsız unsurlarda– asla olmadığından. Kurgusalın yeri, neredeyse sessiz olan dile getirmedir: Basılı paragrafları ayıran büyük beyaz aralıklar ya da neredeyse nokta gibi ince partiküller (*Le Parc*'ta bir jest, bir renk, *La Cérémonie*'de bir güneş ışını); dil bunun etrafında döner, burada erir, yeniden oluşur, tekrar yoluyla ya da algılanamaz süreklilik yoluyla geçişi sağlar. Şeylerin göbeğinde fantasmayı açan imgele-

me karşıt figür olan kurgusal, imgenin merkezi kesinliğinden yavaş yavaş silinen vektör unsurda barınır – görülebilecek olan şeyin kesin simülakrı, çift biricik.

Ama dağılma öncesi an kesinlikle onarılamaz; veçhe zamanın katışıksız çizgisine asla indirgenemez; konutun camlı binlerce açıklığında *Images*'ın işaret ettiği, *Le Parc*'ın "mastar halinde" askıya alınmış bir alternatif içinde anlattığı (balkondan düşmek ve bedenin gürültüsünün ardından gelen sessizlik olmak *ya da* defterin sayfalarını küçük parçalar halinde yırtmak, onların havada salındığını bir an görmek) kırınım asla indirgenemez. Böylece, konuşan özne metnin dış kıyılarına atılmış bulur kendini; metinde yalnızca izlerin kesişmesi kalır (Ben ya da O, hem Ben hem O), dilin diğer kıvrımları arasında dilbilgisel bükülmeler kalır. Dahası, Thibaudeau'da, seremoniye bakan ve seremoniye bakanlara bakan özne, muhtemelen, "geçenler arasında kalmış boşluklar"dan başka hiçbir yerde, seyri uzak kılan mesafeden, kraliçenin hazırlıklarını, tuvaletini, sırlarını gizleyen duvarların gri durağından başka hiçbir yerde yer almaz. Dilin kendi uzanımı aldığı temel boşluk, körce-sine de olsa her yerden tanınır. Robbe-Grillet'nin anlatısının hiç durmadan kapattığı boşluklar gibi boşluk değil, varlık yokluğu, dil için paradoksal ortam olan, aynı zamanda da silinmez dışsallık olan beyazlık. Boşluk, dilin dışında, maskelenmesi gereken şey değildir; dilin içinde ise onu tamiri imkânsız biçimde yırtan şey değildir. Dil, bu boşluktur, bu dıştır, ki onun içinde sürekli konuşmaya devam eder: "Dışarının ezeli akışı." Belki de, *Parc*'ta merkezi rol oynayan silah atışı böyle bir boşluğa hitap eder, böyle bir boşlukta çınlar, günün ve gecenin ortak noktasında zamanı durdurur, (Bataille'ın anladığı anlamda iletişimle yakınlığı olan bir figüre uygun olarak) ötekini ve konuşan özneyi öldürür. Ama bu cinayet dile ulaşmaz; hatta belki de, ne gölge ne de ışık olan bu saatte, her şeyin (yaşamın ve ölümün, günün ve gecenin, sözün ve sessizliğin) bu sınırında, her zamanda başlamış olan dilin çıkışı açılır. Çünkü kuşkusuz bu kopuşta söz konusu olan şey ölüm değil, her olaydan geri çekilen bir şeydir. Gecenin en oyuk halini oyan bu atışın, kökenin mutlak geri çekilişini, şeylerin orada olduğu, dilin ilk hayvanları belirttiği,

düşünmenin konuşmak olduğu sabahın temel silinişini belirttiği söylenebilir mi? Bu geri çekilme bizi düşüncenin ve dilin bölünmesine (tüm diğer bölünmelerin ilki ve kurucusu olan bölünmeye) ister istemez mahkûm eder; içine dahil olduğumuz bu yol ağzında, günümüz yapısalcılığının kuşkusuz en ustalıklı yüzey bakışını getirdiği bir uzam belirir. Ama bu uzamı sorgularsak, bize nereden geldiğini, onun ve inatla dayanak bulduğu sessiz metaforların nereden geldiğini ona sorarsak, belki de, eşzamanlılığın figürleri olmayan figürlerin belirdiğini görürüz: Mesafe oyunu içinde veçhe ilişkileri, kökenin geri çekilmesi içinde öznelliğin kaybolması; ya da tersine, şeylerin veçhesinin bize uzanacak kadar mesafede parladığı, zaten dağınık bir dili dağıtan bu geri çekilme. İçinde bulunduğumuz bu sabahta bu figürlerin biri bile gün boyunca diğerlerini kollamaz. Belki de (tüm diğerlerinin yasası ve vadesi olan) tek bir Bölünme'nin egemen olacağı bir deneyimi duyurmaktadırlar: Düşünmek *ve* konuşmak – bu "ve" bölünmede bize düşmüş olan ve bazı eserlerin bugün tutunmaya çalıştığı *aracı*'yı belirtir.

"Bir desenden başka bir şey olmayan topraktan" diye yazar Pleynet beyaz bir kâğıt üzerine. Ve, bizim toprağımızın binlerce yıllık kısaltmalarının parçası olan ve kendisi de, tıpkı toprak gibi, asla başlamamış olan bu dilin öteki ucunda, simetrik ve dokunulmamış son bir sayfa, bu diğer cümleyi bize getirir: "Dipteki duvar kireçten bir duvardır", böylelikle, zeminin beyazlığını belirtir, kökenin görünür boşluğunu belirtir, sözcüklerin –özellikle bu sözcüklerin– bize ulaştığı bu renksiz parçalanmayı belirtir.

(c. I, s. 272-285)

(Başlıksız)*
[Flaubert'e sonsöz]

I

Flaubert, *La Tentation*'u [Ermiş Antonius ve Şeytan] üç kez yazdı, yeniden yazdı:** 1849'da –*Madame Bovary*'den önceydi–, 1856'da *Salammbô*'dan önce ve 1872'de *Bouvard et Pécuchet*'yi kaleme

* Flaubert (G.), *Die Versuchung des Heiligen Antonius*'a sonsöz (Frankfurt, Insel Verlag, 1964, s. 217-251). Aynı metin Fransızcada burada yeniden baskısı yapılan gravürlerle: *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault* içinde (no 59, Mart 1967, s. 7-30) "Bir Kütüphane 'fantastiği'" adlı altında yayımlandı.
Foucault bu makalenin yeni bir versiyonunu 1970 yılında yayımladı. Köşeli parantez içindeki bölümler bu versiyonda yer almamaktadır. İki metin arasındaki farklılıklar notlarla belirtilmiştir.

** İlk versiyon *Œuvres* içinde, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1936, c. I, s. 229-257. İkinci versiyon *a.g.y.* içinde, s. 258-302. Üçüncü versiyon *a.g.y.* içinde, s. 57-198.

aldığı sırada. 1856 ve 1857'de bazı bölümlerini yayımlamıştı. Ermiş Antonius Flaubert'e yirmi beş, otuz yıl boyunca eşlik etti –*L'Éducation*'un kahramanı kadar uzun süre. Hem ikiz hem de ters olan iki figür: Paris'ten Havre'a giden gemide Madam Arnoux'yu görünce heyecanlanan on sekiz yaşındaki genç adama, arzuların istilasına uğramaya devam eden eski Mısır keşişinin yüzyılların ötesinden karşılık vermiş olması muhtemeldir. Ve, –zaten yarı yarıya silinmiş siluet olan– Frédéric'in, bir ensesten korkar gibi, hâlâ sevdiği kişiden vazgeçtiği o akşam, belki de orada, mağlup keşişin kendini nihayet yaşamın maddiyatını sevmeye bıraktığı gecenin gölgesini bulmak gerekir.* Hâlâ hayaletlerle dolu bir dünyanın harabeleri arasındaki "iğva", modern dünyanın nesrinde "eğitim" halini almıştır.

Pek erken –ve belki de bir kukla gösterisinden– doğmuş olan *La Tentation* Flaubert'in tüm eserini kateder. Diğer metinlerin yanında, onların arkasında, öyle gözüküyor ki, *La Tentation*, görkemli bir şiddet, fantazmagoryalar, kuruntular, kâbuslar, maskara görüntüleri rezervi oluşturmaktadır. Ve bu ölçüsüz hazineyi Flaubert'in, sırayla, *Madame Bovary*'de taşra düşlerinin boğuculuğundan geçirdiği, *Salammbô*'nun dekorları için biçimlendirdiği ve yonttuğu, *Bouvard*'la birlikte gündelik groteske indirgediği söylenebilir. *La Tentation*'un Flaubert için kendi yazısının düşü olduğu hissedilir: Bu yazının olmasını istediği şey [–esnek, ipeksi, kendiliğinden, cümlelerin sarhoşluğu içinde uyumlu şekilde çözüme bağlanmış, güzel–], ama aynı zamanda, nihayet gün ışığına çıkabilmesi için olmaması gereken şey.** *La Tentation* Flaubert'in tüm eserlerinden*** önce var olmuştur (ilk taslağı *Mémoire d'un fou*'da, *Rêve d'enfer*'de, *Danse des morts*'da ve özellikle *Smahr*'da görülür); ve bunların her birin-

---

* Ve Frederic'in, bir ensestten korkar gibi, hâlâ sevdiği kişiden vazgeçtiği o akşam, belki de, mağlup keşişinin kendini nihayet yaşamın anaç maddiyatını sevmeye bıraktığı gecenin tersini tanımak gerekir.

** ... ama aynı zamanda nihai biçimini alması için olmaması gereken şey.

*** ... tüm kitaplarından.

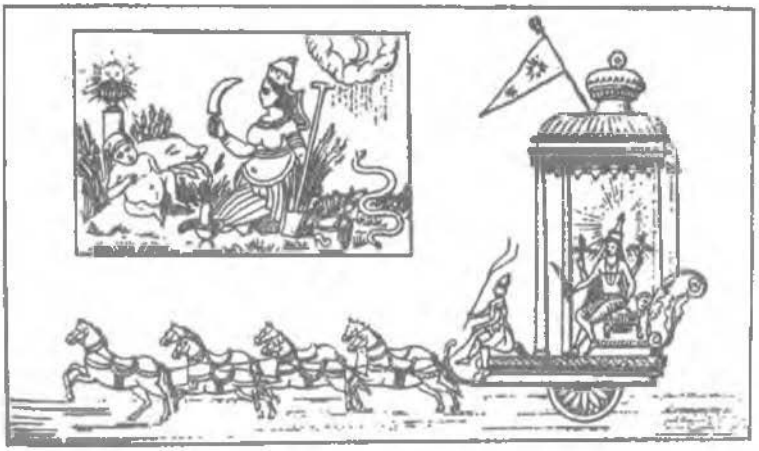
den önce* tekrarlanmıştır –ritüel, arınma, egzersiz, reddedilmiş "iğva" mı? Eserden taşarak, aşırı gevezelikleriyle, kullanılmamış aşırıbolluğuyla, hayvan öyküleri kalabalığıyla eseri aşar; ve diğer tüm metinlerden geri çekilerek, onların yazılışının negatifiyle, bu metinlerin ışığa çıkabilmek için bastırmak ve azar azar sessizliğe itmek zorunda kalacağı karanlık, mırıldanan nesri sunar. [Flaubert'in tüm eseri bu ilk söylemin yangınıdır: değerli külü, karası, sert kömürü.]

II

La Tentation'u serbest kalmış bir düşselliğin resmi kayıtları olarak okumaya hiç itiraz etmeyiz. [Bosch, Brueghel ya da *Kapriçyolar*'ı yapan Goya resim için neyse *La Tentation* da edebiyat için odur.] Groteskin bu monoton geçit töreni karşısında ilk okurların (ya da dinleyicilerin) sıkıntısı: "Sfenksin, masal hayvanının, Saba kraliçesinin, Büyücü Simon'un söylediklerini dinliyorduk..."; ya da – konuşan her zaman Du Camp'tır– "Şaşkın, biraz bön, hatta biraz dangalak diyebileceğim Ermiş Antonius, değişik iğva biçimlerinin gözünün önünden geçtiğini görür." "Görüntü zenginliği" (Coppee), "gölgelerden ve aydınlıklardan oluşan bu orman" (Hugo), "sanrı mekanizması" (Taine) dostları büyüler. [Ama en tuhafları orada değildir.] Flaubert'in kendisi de deliliği ve fantasmayı çağrıştırır; düşteki devrilmiş büyük ağaçlar üstünde çalıştığını hisseder: "Öğleden sonralarımı pencereleri kapayarak, perdeleri çekerek ve iç çamaşırsız, doğramacı giysileri içinde geçiririm. Avaz Avaz bağırırım! Ter içinde kalırım! Olağanüstü bir şey bu! Bazı anlar vardır ki, kesinlikle çılgınlıktan bile ötedir." Çabanın amacına ulaştığı an: "*Saint Antoine*'da deliye döndüm ve ürkünç bir coşkudan zevk almaya kadar vardım... Bundan daha olmayacak bir şey hiç hayal etmemiştim."

---

* ... hepsinden önce...



Oysa, düşler ve çılgınlıklar konusunda artık biliyoruz ki[1] *La Tentation* ustalıklı, bir titiz bilgi anıtıdır. Sapkın mezhep kurucuları sahnesi için, Tillemont'un *Mémoires ecclésiastiques*'inin incelenmesi, Marter'in *Histoire du gnosticisme*'inin üç cildinin okunması, Beusobre'un *Histoire de Manichée*'sinin, Reuss'un *Théologie chrétienne*'inin [incelenmesi]; bunlara elbette Aziz Augustinus'u ve Migne'nin *Patrologie*'sini de eklemek gerekir (Athanase, Jérôme, Epiphane). Flaubert tanrıları aramak için* Burnouf'a, Anquetil-Duperron'a, Herbelot'ya ve Hottinger'e, *L'Univers pittoresque*'in ciltlerine, İngiliz Layard'ın çalışmalarına ve özellikle Creuzer'in çevirisiyle *Religions de l'Antiquité*'ye kadar uzanmıştır. Xivrey'nin *Traditions tératologiques*'i, Cahier ve Martin'in yeniden yayıma hazırladıkları *Physiologus* u, Boaistuau nun *Histoiresprodigieuses*'ü, bitkilere ve onların "olağanüstü tarihine" ayrılmış Duret... canavarlar

1. Jean Seznec'in önemli incelemeleri sayesinde [*La Tentation*'un bibliyografisi ve ikonografisi üzerine, özellikle *Nouvelles Etudes sur la 'Tentation de saint Antoine'*, Londra, *Studies of the Warburg Institute*, c. XVIII, 1949].

* ... tanrıları yeniden bulmak için.

üzerine bilgiler verdi.* Spinoza, uzamda yer kaplayan töz üzerine metafizik meditasyona esin kaynağı olmuştu. Ama hepsi bu değil. Metin içinde düşsülükle dolu gözüken çağrışımlar vardır: büyük bir Efes Diana'sı, örneğin, omuzlarında aslanlar, göğsü üzerinde iç içe geçmiş meyveler, çiçekler, yıldızlar, meme salkımları, beline sarılı bir kuşak, kuşağın üzerinde sıçrayan kartal başlı aslanlar ve boğalar. Ama bu "fantezi", sözcüğü sözcüğüne, satır satır, Creuzer'in son cildindeki 88 numaralı levhasında yer alır: Flaubert'in sözcüklerinin sadık bir şekilde ortaya çıkması için gravürdeki ayrıntıları parmakla takip etmek yeterlidir. Kybele ve (süzgün haliyle, ağaca dayadığı

---

* Le Nain de Tillemont (S.), *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six Premiers siècles*, Paris, Robustel, 1693-1712, 16 cilt. Matter (J.), *Histoire critique du gnosticisme et de son influence sur les sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, G. Levrault, 1828, 3 cilt. Beausobre (I. de). *Histoire critique de Manichée et du manichéisme*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1734 ve 1739, 2 cilt. Reuss (E.), *Histoire de la théologie chrétienne au siècle apostolique*, Strasbourg, Treutel ve Wurtz, 1852, 2 cilt. Migne (Rahip J.-P.), Athanasios (İskenderiye patriği), *Patrologie grecque* içinde. Paris, Petit-Montrouge, c. XXV, XXVI, XXVII ve XXVIII, 1857 ; Epiphanius (Constantiensis piskoposu), *age.*, c. XLI, XLII ve XLIII, 1863-1864; Aziz Jérôme, *Patrologie latine*, c. XXII'den XXX'a dek, 1845-1846. Burnouf (E.), *Commentaire sur le Yaçna, l'un des livres religieux des Perses*, Paris, Imprimerie royale, 1833; *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien*, Paris, Imprimerie royale, 1844. Anquetil-Duperron (A.), *Zend-Avesta, ouvrage de Zoroastre, avec une vie de Zoroastre, un commentaire et des études sur les usages civils et religieux des Parsis et sur le cérémonial des livres Zends*, Paris, M. Lambert. 1771, 3 cilt. Herbelot de Molainville (B. d'), *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient, leurs religions, leur mythologie*, Paris, Compagnie des libraires, 1697. Hottinger (J.H.), *Historia orientalis*, Tiguri, J. Bodmeri, 1651. *L'Univers pittoresque. Histoire et description de tous les peuples, de leurs religions, mœurs, coutumes*, Paris, Firmin-Didot, 1835-1863, 70 cilt. Layard (A.), *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, Londra. Murray, 1853; *Early Adventures in Persia, Susiana and Babylonia*, Londra, Murray, 1887, 2 cilt. Creuzer (G.F.), *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, K. Leske, 4 cilt., 1810-1812; *Les Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* (tercüme Guigniaut), Paris, Firmin-Didot, 1825-1851, 4 c. Berger de Xivrey (J.), *Traditions tératologiques, ou Récits de l'Antiquité et du Moyen Âge en Occident sur quelques points de la fable, du merveilleux et de l'histoire naturelle*, Paris, Imprimerie royale, 1836. *Physiologus, poème sur la nature des animaux*. Ed. Charles Cahier ve Arthur Martin, *Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen Age* içinde. Paris, Firmin-Didot, c. IV, 1877. Boaistuau (P.), *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui aient été observées depuis la nativité de Jésus-Christ jusqu'à notre siècle*, Paris, Annet Brière, 1560. Duret (C.), *Histoire admirable des plantes et herbes miraculeuses en nature*, Paris, Nicolas Buon, 1605.

dirseğiyle, flütü ve baklava biçiminde kesilmiş kostümüyle) Attis, bunları aynı eserin 58 numaralı levhasında şahsen görebiliriz, [tıpkı] Ormuz'un portresinin Layard'da bulunması gibi [ve] Oraios'un, Sabaoth'un, Adonai'nin, Knouphis'in madalyonlarının Matter'de* kolaylıkla bulunması gibi. Bunca erüdit inceliğin fantazmagorik bir etki bırakmasına şaşırırız. Daha doğrusu Flaubert'in çok bariz biçimde bilginin sabrına ait olan şeyi, taşkınlık halindeki bir imgelemin coşkunluğu olarak yaşamasına şaşırırız.

Tabii eğer Flaubert, özellikle modern [ona gelene kadar henüz pek bilinmeyen] bir fantastiğin deneyimini belki orada yaşamamışsa... Çünkü XIX. yüzyıl, önceki asırların gücünü aklına bile getirmediği bir imgelem alanı keşfetmiştir. Fantasmaların bu yeni yeri artık gece değildir, aklın uykusu değildir, arzu karşısında açılmış belirsiz boşluk değildir: tersine, uyanıklıktır, yorulmak bilmez dikkattir, erüdit gayrettir, kulağı kirişte dikkattir. Hayali olan** bundan böyle matbaada basılmış işaretlerin siyah ve beyaz yüzeyinden, açıldığında unutulmuş sözcüklerin kanat çırpmaya başladığı kapalı ve tozlu ciltten doğar; sütun sütun kitaplarıyla, bir sıraya dizili kitaplarıyla ve her yeri kaplayan raflarıyla sağır edici, ama diğer yandan imkânsız dünyalara açık duran kütüphanede titizlikle açılır. İmgelem dünyası, kitap ile lamba arasına yerleşir. İnsan fantastik olanı yüreğinde taşımaz artık; doğanın densizliklerinden de bekleyemez artık bunu; fantastik olan, bilginin kesinliğinden çekip çıkarılır; onun zenginliği belgenin içinde bekleme halindedir. Düş görmek için gözleri kapamak gerekmez, okumak gerekir. Gerçek imge bilgidir. Modern deneyimde imkânsızın güçlerini taşıyan şey, önceden söylenmiş sözlerdir, kılı kırk yaran eleştirel incelemelerdir, küçük enformasyon

---

* Metnin 1970 tarihli versiyonunda M. Foucault şu notu eklemiştir: «Brahmanların ilksel ikiciliği»ni ifade ediyor olması gereken, yüzen beşiği üzerindeki genç tanrı, Creuzer tercümesinin IV. cildinde yer alan bir gravürü (levha 9) tam bir kesinlikle tasvir eder. Ayak başparmağını ısıran pembe tanrı ile kollarını bacaklarını sallayan mavi tanrı, kaynağını muhtemelen Burnouf'tan almaktadır (*L'Inde française ou Collection de dessin lithographiés représentant les divinités, temples, costumes des peuples indous,* Paris, Chabrelie, c. 1, 1835). Orduların prensi Yutucu Ateş, Creuzer'de bulunur (c. IV, levha 8). Başka örnekler de verilebilir.

** Bir hayali ... doğabilir...

yığınıdır, anıtların en ufak parçaları ve röprodüksiyonların röprodüksiyonlarıdır. Yalnızca bir kez meydana gelmiş olan şeyi bize aktarabilecek olan, tekrarın durmak bilmez uğultusudur. İmgelemin gerçeğe karşı oluşma nedeni, gerçeği inkâr etmek ya da ödünlemek değildir. İmgelem, tekrar edilen şeylerin ve yorumların aralıkları içinde, kitaptan kitaba, göstergeler arasında yayılır. İki metin arasında doğar ve oluşur. İmgelem, bir kütüphane fenomenidir.*

Michelet *La Sorcière*'de, Quinet *Ahasvérus*'ta, bu erüdit düşçülük biçimlerini keşfetmişlerdi.** Ama *La Tentation,* bir eser büyüklüğüne yavaş yavaş yükselen bir bilgi değildir. Daha ilk başından bilgi uzamında oluşan bir eserdir: kitaplarla temel bir ilişki içerisinde var olur. Bu nedenle, belki de, Batı imgeleminin tarihinde bir epizottan daha fazlasıdır. Önceden yazılmış olanın ağı içinde ve bu ağ dolayısıyla var olan bir edebiyatın uzanını açar: Kitapların kurgusunun işin içinde olduğu kitap. *Don Kişot* zaten var denecektir; Sade'ın tüm eserleri de sayılabilir... Ama *Don Kişot* şövalyelik anlatılarına, *La Nouvelle Justine* XVIII. yüzyılın erdemli romanlarına ironi kipinde bağlanır: tama da bunlar yalnızca kitap...*** *La Tentation,* basılı olanın engin alanına ciddiyet kipinde göndermede bulunur; yazının kabul görmüş kurumu içinde yer alır. O, diğer kitapların yanına yerleştirilecek yeni bir kitaptan çok, mevcut kitaplar uzamı üzerinde uzanan bir kitaptır. Onları kaplar, saklar, belirgin kılar, tek bir hareketle onları ışıldatır ve yok eder. O, yalnızca Flaubert'in uzun zamandır yazmayı hayal ettiği bir kitap değildir; o, diğer kitapların düşüdür: düş gören, düşlenmiş tüm diğer kitaplar –yeniden ele alınmış, parçalanmış, yeri değiştirilmiş, birleştirilmiş, [uzaklaştırılmış], rüya yoluyla ötelenmiş, ama aynı zamanda yine rüya yoluyla arzunun hayali ve göz kırpan tatminine varana kadar yakınlaşmış kitaplar. [Flaubert, *La Tentation*'la birlikte, kuşkusuz, yeri yalnızca kitaplar uzamı olan ilk eseri yaz-

---

* ... kütüphane fenomenidir. Yepyeni bir kipte, XIX. yüzyıl, Rönesans'ın kuşkusuz ondan önce bildiği, ama geçen zaman boyunca unutulmuş olan yeni bir imgelem biçimini yeniden canlandırır.

** ... keşfettiler.

*** ... kitaptı...

mıştır:] ardından, *Le Livre,* Mallarmé mümkün olabilecektir, sonra Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. Kütüphane alevler içinde.

Çimenler Üzerinde Yemek ve *Olympia* ilk "müze" resimleri olabilir: Avrupa sanatında ilk kez tuvaller Giorgone'yi, Raphaello'yu ve Vélasquez'i taklit etmek için değil, bu tuhaf ve görünür ilişkinin sığınağında, deşifre edilebilir referansın altında, resmin kendisiyle yeni [ve tözsel] bir ilişkiye tanıklık etmek için, müzelerin varlığını göstermek için ve buralarda tabloların edindikleri varlık ve yakınlık kiplerini göstermek için yapılmışlardır. Aynı dönemde *La Tentation,* kitapların biriktiği ve bilgilerinin kesin, yavaş bitki örtüsünün ağır ağır büyüdüğü bu yeşilimtırak kurumları dikkate alan ilk edebi eserdir. Manet müzede neyse Flaubert de kütüphanede odur. Resmi yapılmış olan şey karşısında, yazılmış olan şey karşısında –daha doğrusu, resimdeki ve yazıdaki sonsuza dek açık kalacak şey karşısında– temel bir ilişki içinde yazarlar, resim yaparlar. Onların sanatı, arşivin oluştuğu yerde kurulur. Bizim İskenderiye çağımızı damgalamaktan hoşlandığımız o üzüntü verici tarihsel karakteri –cılız gençlik, tazelik yokluğu, yeniliklerin kışı– belirtmeleri değil; ama bizim kültürümüz için temel bir olguyu gün ışığına çıkarmalarıdır bunun nedeni: Her tablo bundan böyle resmin karelenmiş büyük yüzeyine aittir; her edebi eser yazının sonsuz mırıltısına aittir. Flaubert ve Manet, sanatın kendi içinde, kitapları ve tuvalleri var kıldılar.

III

Kitabın mevcudiyeti *La Tentation*'da tuhaf bir biçimde belirmiş ve kaçmıştır. Metin, kitap olarak derhal yalanlanır. Kitabın cildi açılır açılmaz, dolu olduğu göstergelere karşı çıkar ve kendine bir tiyatro eseri biçimi verir:* Okunmaya değil yüksek sesle söylenmeye ve sahnelenmeye yazgılı olan bir nesrin transkripsiyonu. Flaubert *La Tentation*'u bir tür büyük dram, dinlerin ve tanrıların tüm evrenini içeren bir *Faust* yapmayı bir an düşünmüştü. Ama Flaubert bundan hemen vazgeçti; yine de olası bir sahnelemede olabilecek her

* ... kendini ... biçimi altında verir: ...

şeyi metinde saklı tuttu: bölümlerin diyaloglar ve tablolar halinde kesilmesi, sahne yerinin tarifi, dekor öğeleri ve değişimleri, platoda "aktörler"in hareketlerinin belirtilmesi –ve tüm bunlar geleneksel tipografik düzenlemelere uygun olarak (sahne notasyonları için daha küçük karakterler ve daha büyük marjlar, söylevlerinin üzerinde iri harflerle belirtilmiş kişi adları, vs.). Anlamlı bir ikileme yoluyla, belirtilen ilk dekor –sonraki tüm değişimlerin yeri olacak– doğal bir tiyatro biçimini alır: Keşişin inziva yeri, "bir dağın tepesinde, iri taşlarla dolu, yarım ay biçiminde yuvarlak bir plato üzerinde" bulunmaktadır. Dolayısıyla kitap, doğanın düzenlediği ve üzerinde yeni sahnelerin kendi dekorlarını gelip kuracakları bir "plato"yu temsil eden bir sahneyi tarif ediyor gibidir. Ama bu ibareler metnin gelecekteki kullanımını belirtmez (aşağı yukarı bunların hiçbiri gerçek bir mizansenle bağdaşmaz); yalnızca onun varlık kipini belirtirler: Basılı olan şey, görünür olanın süreksiz desteği olabilir yalnızca; kurnaz bir seyirci okurun yerini alacaktır ve okuma edimi bir başka bakışın [zaferi] içinde silinecektir. Kitap, ortaya çıkardığı teatrallik içinde yok olur.

Ama, sahne uzamının içinde anında yeniden ortaya çıkmak için yapar bunu. Ermiş Antonius'un korunmak için Meşale yakması ve "büyük bir kitap"ı açmasından önce geceyi endişe verici burunlar delmez, iğvanın ilk işaretleri uzayıp giden gölgeler arasından öne çıkmaz. İkonografik geleneğe uygun duruş: Flaubert'in Cenova'da Balbi koleksiyonunu ziyaret ederken hayran kaldığı ve kendi deyişiyle, *La Tentation*'u yazma isteğini yaratmış olan Genç Brueghel'in tablosunda, keşiş, aşağıda, tuvalin sağ köşesinde, kocaman yapraklı bir kitabın karşısında diz çökmüştür, başı biraz eğik, gözleri yazılı satırlarda. Etrafında, çıplak kadınlar kollarını açmışlar, uzun boylu obur kadın bir zürafa boynu uzatır, fıçı-adamlar gürültü patırtılarını sürdürür, adsız hayvanlar birbirlerini ısırır, o sırada da yeryüzünün tüm groteskleri, rahipler, krallar ve nüfuzlular geçit töreni yaparlar; ama aziz bunların hiçbirini görmez, çünkü o okuduğu şeye gömülmüştür. Hiçbir şey görmez, eğer göz ucuyla, büyük gürültü patırtıyı algılamıyorsa. [Eğer, kendini korumak için, bu büyü kitabının muammalı gücüne çağrı yapını-

yorsa.] Eğer, yazılı işaretlerin kem küm ederek hecelenmesi, hiçbir dilin kabul etmediği, hiçbir kitabın asla derlemediği ve cildin yüklü sayfalarını adsız olarak istila eden tüm bu biçimsiz zavallı figürleri büyü yoluyla ortaya çıkarmıyorsa. Hatta eğer, doğanın ürünü olmasına imkân olmayan tüm bu varlıklar sayfa aralıklarından, hatta harflerin arasındaki boşluklardan kaçıp çıkmıyorsa. Aklın uykusundan daha verimli olan kitap, belki sonsuz bir canavar sürüsünün doğmasına neden oluyordur. Koruyucu bir uzam kurmak bir yana, karanlık bir kaynaşmayı ve imge ile bilginin birbirine karıştığı tüm bir kuşku verici gölgeyi serbest bırakmıştır. Her koşulda, Brueghel'in tablosunda açık duran iki yapraklı kitabın anlamı ne olursa olsun, Flaubert'in Ermiş Antonius'u aklına musallat olan kötülükten korunmak için kitabını sıkıca kavrar ve kutsal kitabın beş bölümünü rasgele okur. Ama akşamın havası içinde aniden oburluğun hoş kokusu, kan ve öfke kokusu, gururun buhuru, ağır altınlardan daha değerli olan aromalar ve Şark kraliçelerinin suçlu rayihaları bir metin hilesi olarak yükselir. Kitap İğva yeridir. Ve kesinlikle herhangi bir kitap değil: Keşişin okuduğu metinlerin ilki Havarilerin İşleri'ne aitse de, sonuncu dört metin tamamen Eski Ahit'ten alınmadır* –Tanrı'nın Yazı'sından, en yetkin kitaptan.

Eserin ilk iki versiyonunda, kutsal metin okuması rol oynamıyordu. Kanonik kötülük figürlerinin doğrudan doğruya saldırısına uğrayan keşiş, mabede sığınmaya çalışıyordu. Şeytan'ın kışkırttığı Yedi Günah Erdemler'e karşı savaşıyordu ve Gurur'un öncülüğünde korunaklı surlarda gedikler açıyordu. Ana kapıdaki imgeler, yayımlanmış versiyonda bulunmayan gizemin sahnelenişidir. Yayımlanmış versiyonda kötülük şahıslarda tecessüm etmez, sözcüklere eklenmiştir. Kurtuluşun eşiğine götürmesi gereken kitap, aynı zamanda, Cehennem'in kapılarını açar. Keşişin gözleri önünde çözüme kavuşacak olan tüm fantazmagorya –orji sarayları, sarhoş olmuş imparatorlar, zincirinden boşanmış sapkınlar, can çekişen tanrıların bozulmuş, çözülmüş biçimleri, doğanın anormallikleri,– tüm bu gösteri Ermiş Antonius'un açtığı kitaptan doğmuştur,

* Elçilerin İşleri, x, 11. Daniel, II, 46. 2. Krallar, xx, 13; 1. Krallar, x, 1.

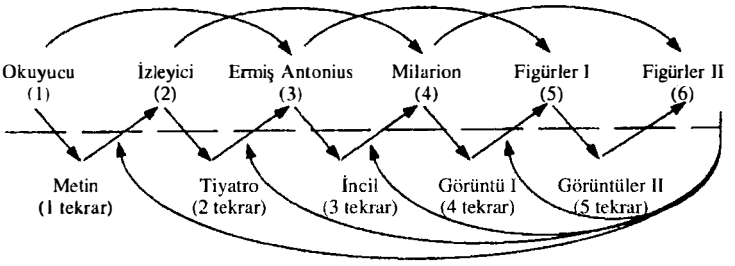
tıpkı aslında Flaubert'in incelediği kütüphanelerden kaynaklanmış olması gibi. Bu baloyu yönetmek için, Mantık ile domuzun simetrik ve ters figürlerinin son halini almış metinde yer almadığını ve bunların yerine kutsal metin okumayı Antonius'un öğrettiği bilgin tilmizi Hilarion'un geçtiğini görmek şaşırtıcı değildir.

Öncelikle tiyatro görüntüsü altında gizlenen, sonra da bu görüntüyü yeniden algılanamaz kılacak bir gösteri yeri olarak yüceltilen kitabın bu mevcudiyeti, *La Tentation* için oldukça karmaşık bir uzam oluşturur. Görünüşte, karton bir dekorun önünde renk renk boyanmış, tavandan asılı şahıslarla karşı karşıyayızdır. Sahnenin kenarında, bir köşede, hareketsiz azizin kukuletalı silueti: kukla sahnesi gibi bir şey. Flaubert, çocukken, Legrain Baba'nın kukla tiyatrosunda gösterdiği *Mystère de saint Antoine*'ı [Ermiş Antonius'un Esrarı] sık sık görmüştü. Daha sonra, oraya Georges Sand'ı götürdü. İlk iki versiyon bu yakınlığın belirgin işaretlerini korumuştu (en başta domuz; ama aynı zamanda günah kişilikleri, şapele saldırı, Bakire Meryem imgesi). Son halini almış metinde "kukla" etkisini sürdüren şey yalnızca görüntülerin çizgisel olarak birbirini izlemesidir: Neredeyse dilsiz keşişin önünden günahlar, iğvalar, tanrılar, canavarlar geçer –hepsinin bir kutunun içindeymiş gibi yattığı bir cehennemden sırasıyla her biri çıkmaktadır. Ama bu, üst üste yükselen tüm bir derinlikler dizisi üzerinde yükselen bir yüzey etkisidir [(burada, gözü aldatan düz satıhtır.)]

Gerçekten de, birbirini izleyen görüntüleri desteklemek ve onları gerçekdışı gerçeklikleri içinde ortaya koymak için Flaubert basılı cümlelerin saf ve basit okunmasını dikey boyutta derinleştiren bir dizi kişilikten yararlandı. Önce okur vardır (1) –Flaubert'in metnini okuduğumuzda gerçek okur olan bizler– ve gözler önündeki kitap (1 *tekrar*); bu metin, (*"Tebai'dedir... fonda keşişin kulübesi vardır"*) şeklindeki ilk satırlarından itibaren okuru (2) bir tiyatro sahnesinin seyircisi olmaya davet eder, bu sahnenin dekoru titizlikle belirtilmiştir (2 *tekrar*); burada, tam ortada, yaşlı münzevi görülebilir (3), bacaklarını kavuşturarak oturmuştur ve birazdan kalkacak, eline bir kitap alacaktır (3 *tekrar*), bu kitaptan yavaş yavaş endişe verici görüntüler çıkacaktır: şölenler, saraylar, şehvetli kraliçe ve nihayet

kurnaz tilmiz Hilarion (4); Hilarion aziz için tüm bir görüntüler uzamı açar (4 *tekrar*), burada sapkınlar, tanrılar ortaya çıkar ve ihtimal dışı bir yaşam çoğalır (5). Ama hepsi bu değil: sapkınlar konuşur, kendi ayinlerini utanmadan anlatırlar. Tanrılar parıltılı geçmişlerini anıştırırlar ve kendilerine adanan kültleri hatırlatırlar. Canavarlar kendi vahşiliklerini duyururlar. Böylece, onların sözcüklerinin gücüyle ya da sırf onların varlıklarıyla kendini dayatan yeni bir boyut ortaya çıkar: şeytansı tilmizin ortaya çıkardığı görüntünün içindeki görüntü (5 *tekrar*); böylelikle, Ophite'lerin iğrenç kültü, Apollonius'un mucizeleri, Budha'nın iğvaları, Isis'in eski mutlu hükümranlığı belirir (6). Dolayısıyla gerçek okumadan yola çıkarak beş farklı düzey, *tekrar* rakamlarıyla belirtilen beş dil "rejim"i elde ederiz: kitap, tiyatro, kutsal metin, görüntüler ve görüntülerin görüntüleri; böylece, şahıslardan, figürlerden, manzara ve biçimlerden oluşan beş dizimiz olur: görünmez seyirci, inzivaya çekilmiş olan Ermiş Antonius, Hilarion, sonra sapkınlar, tanrılar ve canavarlar, nihayet onların söylemlerinden ya da belleklerinden doğan gölgeler.

Ardışık kapanmalarla yürüyen bu düzenleme değişim geçirmiştir –daha doğrusu, diğer iki düzenleme tarafından onaylanmış ve tamamlanmıştır. Birincisi geriye doğru giden kapanma düzenidir: 6. düzeyin figürlerinin –görüntülerin görüntüsü– en solgun, doğrudan bir algının asla erişemeyeceği figürler olması gerekirdi. Oysa bunlar sahnede kendilerinden öncekiler kadar ya da Ermiş Antonius'un kendisi kadar mevcut, onlar kadar yoğun, renkli ve ısrarlıdır: Sanki bu görüntülerin, ilk görüntülerin bağrından doğmasını sağlayan puslu anılar, itiraf edilemez arzular, ortaya çıktıkları dekor üzerinde, keşişin ve tilmizinin hayali diyaloglarını geliştirdikleri manzara üzerinde, kurgusal seyircinin bu kısmi-esrar meydana gelirken gözlerinin önünde gördüğünü sandığı bu mizansen üzerinde aracısız hareket edebilirmiş gibi. Böylece, son düzeyin kurguları kendi üzerine katlanır, bu kurguları doğurmuş olan figürleri kaplar, hemen tilmizi ve münzeviyi aşar ve sonunda tiyatronun varsayımsal maddiliği içine dahil olur. Geri dönen bu kapanma yoluyla, en uzak kurgular kendilerini en dolaysız dil rejimine –Flaubert'in belirlediği ve şahıslarını dışardan kuşatması gereken sahne bilgilerine– uygun olarak sunarlar.



Bu düzenleme sayesinde, bu durumda, okur (1), drama tanık olduğu sanılan varsayımsal seyircinin (2) omzu üzerinden Ermiş Antonius'u (3) görebilir: ve bu noktada okur seyirciyle özdeşleşir. Seyirciye gelince, Antonius'u sahnede görür, ama Antonuis'un omzunun üzerinden, ona görünen görüntüleri, [adeta] keşişin kendisi kadar gerçek olarak görür: İskenderiye, Konstantinopolis, Saba melikesi, Hilarion; okurun bakışı, keşişin sanrılı bakışında* eriyip gider. Keşiş de Hilarion'un omzu üzerinden eğilir, onunla aynı bakışla bakarak, kötü tilmizin çağrıştırdığı figürleri görür; ve Hilarion, sapkınların sözleri aracılığıyla, tanrıların yüzünü ve canavarların homurtularını algılar, onlara musallat olan imgeleri seyreder. Böylece, figürden figüre, onlara aracı olarak hizmet edenlerin ötesinde şahısları bağlayan, [ama] gitgide** onları birbiriyle özdeşleştiren ve farklı bakışlarını tek bir göz kamaştırıcılıkla eriten bir zincir ortaya çıkar ve gelişir.

Fantastik görüntüleri büyüleyen nihai görüntüler ile okur arasındaki mesafe devasadır: Birbirine bağımlı kılınan dil rejimleri, birbirlerinin üstünden bakan ara-kişiler bu "metin-temsilin" derinliklerine geriler, hayallerle dolu tüm bir insan grubu. [Ama] iki hareket buna karşı koyar: Biri, dil rejimlerini etkileyerek, görünmez olanın görünürlüğünü doğrudan üslupla ortaya çıkarır; öteki, figürleri etkileyerek, onların bakışlarıyla ve onları aydınlatan ışıkla yavaş yavaş özdeşleşerek, en uzak imgeleri sahnenin kıyısında

* ... münzevinin sanrılı bakışında...
** ... aracı figürlerin ötesinde ... gitgide...

ortaya çıkarana kadar yaklaşır. Görüntünün kelimenin tam anlamıyla kışkırtıcı olmasını sağlayan bu ikili harekettir: Görüntüde en dolaylı ve en kaplanmış olan şey, ilk planın tüm parlaklığıyla kendini gösterir; oysa ki, görücü gördüğü şey tarafından cezbedilir, bu hem boş hem dolu alana üşüşür, bu gölge ve aydınlık figürüyle özdeşleşir ve sırası geldiğinde, etten kemikten olmayan bu gözlerle görmeye koyulur. Birbirinin içine girmiş görüntülerin derinliği ve figürlerin naif biçimde ardışık geçidi asla çelişik değildir. Dikey eksenleri *La Tentation*'un paradoksal biçimini ve tekil uzamını oluşturur. Kuklaların tavana asılı dekorları, kulisin gölgesinde birbirlerini ittiren figürlerin şiddetle boyanmış düz sathı; tüm bunlar çocukluk hatırası değildir, canlı bir izlenimin kalıntısı değildir: Bu, giderek uzaklaşan ardışık planlarla gelişen bir görüntünün ve görücüyü gördüğü şeyin yerine cezbeden ve ona görünen her şeyle aniden kaplayıp kapatan bir iğvanın bileşik etkisidir.

IV

[*La Tentation,* düzeni (tüm diğer anlamları ayıklayarak) bir anlam ve tek bir anlam oluşturmak değil, ama eşzamanlı olarak birçok anlam dayatmayı işlev edinmiş bir söylem gibidir. Sahnelerin görünür devamı çok basittir: Yaşlı keşişin anıları, seraplar ve günahlar, bunların hepsi Şark'tan gelen binlerce yıllık kraliçede (I ve II) ifade bulur; sonra Kutsal Yazı'yı tartışırken sapkınların hızla üreyip çoğalmasını ortaya çıkaran tilmiz (III ve IV); bu durumda tanrılar gelir ve bir bir sahnede belirirler (V); dünyanın uzamı bir kez kalabalıktan kurtulduğunda, hem Şeytan hem de Bilgi halini almış tilmizinin rehberliğinde Antonius bu uzamı katedebilir, genişliğini ölçebilir ve karmakarışık canavarların sonsuzca ortaya çıktığını görür (VI, VII). Birçok gizli dizinin üstünde duran görülebilir devam.]*

* Geçiş sırası oldukça basittir: Benzerlik ve yakınlık yasalarına uyduğu söylenebilir (tanrılar aileler ve bölgeler halinde gelmektedir). Ayrıca, yaradılışa aykırılık giderek artmaktadır. Ermişin hayal gücüne musallat olmuş günah ve seraplarla başlar; ki bunların hepsi de Saba kraliçesinde toplanmıştır (I. ve II. sahne). Ardından sapkınlar (III. ve IV. sahne) ve Şark kralları gelir (V. sahne). Son olarak da, insansız kalmış dünyada, Antonius, Bilgi-Şeytan'ın öncülüğünde canavarların hızla çoğaldığını görür (VI. ve VII. sahne). Aslında bu basit sıra, ortaya çıkarması mümkün olan ve her bir epizodun yerini karmaşık bir sisteme göre belirleyen birçok dizi oluşturur.

1)* İğva, keşişin yüreğinde doğar; tereddüt içinde inzivanın refakatçilerini çağrıştırır, kervanların geçişini; sonra, daha geniş bölgelere ulaşır: Aşırı kalabalık İskenderiye, teolojinin böldüğü Hıristiyan Doğu, Asya'nın tanrılarının üşüşüp hüküm sürdüğü tüm Akdeniz ve sonra, sınırsız evren – gecenin içindeki uzak yıldızlar, yaşamın uyandığı algılanamaz hücre. Ama bu nihai pırıltı keşişi ilk arzularının maddi ilkesine yöneltir. İğva edici büyük güzergâh dünyanın sınırlarına erişerek, yola çıkış noktasına geri döner. Metnin ilk iki versiyonunda Şeytan Antonius'a "günahların yüreğinde, hâyal kırıklığının ise kafasında olduğunu" açıklayacaktır. Artık faydası olmayan açıklama: Evrenin uçlarına kadar itilmiş olan büyük iğva dalgaları en yakına kadar geri gelir: Antonius yaşlı kalbini, hâkim olamadığı iştahlarını yaşamın ilk arzularının uyandığı en ufak organizmada bulur; ama artık onların fantasmalarla bezeli yüzünü hissetmez; gözlerinin önünde maddi hakikat vardır. Bu kırmızı ışık altında Arzu'nun larvası nazikçe oluşur.** [İğvanın merkezi kımıldamadı: daha doğrusu, yukardan aşağıya doğru pek hafif yer değiştirdi –yürekten life geçerek, düşten hücreye, imgenin balkımasından maddeye geçerek. İçerden, keşişin imgelemine musallat olan şey şimdi büyülü bir tefekkürün konusu olabilir; ve korkuyla ittiği şey, şimdi onu çeken ve uyuklayan bir özdeşleşmeye davet eden şeydir: "Maddenin özüne kadar inmek – madde olmak." İğva yalnızca görüntüde keşişi yalnızlıktan çekip çıkarır ve onun bakışını insanlarla, tanrılarla ve hayvanlarla doldurur. Aslında, büyük bir eğriye göre birçok hareket oluşturur: Evrenin sınırlarına kadar adım adım genişleme, arzuyu kendi hakikatine götüren halka, fantasmanın şiddetlerini maddenin sakin yumuşaklığına doğru kaydıran farklılık, içerden dışarıya geçiş – yürek nostaljilerinden yaşamın kesin gösterisine geçiş; korkudan özdeşleşme arzusuna geri dönüş.]

2)*** Kulübesinin eşiğine oturan keşiş, anılarının musallat olduğu yaşlı bir adamdır: eskiden inziva bu kadar çetin bir şey değildi, çalışma daha az bıktırıcıydı, nehir daha az uzaktaydı. Yine eskiden,

---

* 1) *Kozmolojik seri.* İğva...

** Arzunun larvasına minicik bir noktaymış gibi nazikçe bakar.

*** 2) *Tarihsel dizi.*

gençlik zamanıydı, çeşme kenarında kızlar vardı, geri çekilmenin ve eşlikçilerin zamanıydı, gözde tilmizlerin zamanıydı. Şimdiki zamanın bu hafif salınımı, akşamın geldiği saatte, zamanın genel olarak tersine dönmesine yer verir: Önce, uykuya dalmadan önce mırıldanan şehrin içinde alacakaranlık görüntüleri –liman, sokaktan gelen çığlıklar, tavernalardaki darbuka sesleri; sonra, katliamlar çağında İskenderiye, Konsil'iyle birlikte Konstantinopolis ve bir süre sonra, Hıristiyanlığın başlangıcından beri aydınlığa hakaret eden tüm sapkınlar; onların ardında, Hint'in en ücra köşesinden Akdeniz kıyılarına kadar kendi tapınakları ve müminleri olan tanrılar; nihayet, zaman kadar yaşlı figürler – göğün uzaklarındaki yıldızlar, belleksiz madde, sefahat ve ölüm, uzanmış yatan Sfenks, masal canavarı, yaşamın ve yaşam yanılsamalarının bir çırpıda yarattığı her şey. Ve yine ilk hücrenin ötesinde – kendi doğumu da olan dünyanın bu kökeninin ötesinde, Antonius yaşam öncesi hareketsizliğe imkânsız geri dönüşü arzular: tüm varlığı böylece uykuya dalardı, kendi masumiyetine kavuşur, ama hayvanların ve kaynakların gürültüsü içinde, yıldızların parlaklığı içinde yeniden uyanırdı. Bir başkası olmak, tüm diğerleri olmak ve her şeyin yeniden başladığı geri dönüşler çemberinin tamamlanması için zamanın ilkesine ulaşmak; İğva'nın zirvesi işte burasıdır. Engadine'in görüntüsü uzakta değildir.

Zamanın bu yükselişi içinde her bir evreyi duyuran, muğlak bir figürdür – hem süre hem ezeliyet, son ve yeniden başlangıç. Sapkınları yöneten Hilarion'dur – bir çocuk gibi küçük, bir yaşlı gibi kurumuş, uyandığındaki bilgi kadar genç, düşündüğü andaki bilgi kadar yaşlı. Tanrıları takdim eden Apollonius'tur; tanrıların sonsuz metamorfozlarını, doğum ve ölümlerini o bilir, ama kendisi de bir çırpıda "Ezeli, Mutlak ve Var Olan"a kavuşur. Yaşayanların dansını yöneten Sefahat ve Ölüm'dür; çünkü sonu ve yeniden başlamayı, bozulan biçimleri ve her şeyin kökenini biçimlendiren onlardır kuşkusuz. Larva-iskelet, Ezeli Thaumaturge ve yaşlı-çocuk, sırasıyla, *La Tentation*'da sürenin "alternatör"leri olarak işlev görürler; tarihin, mitin ve nihayet tüm kozmosun zamanı boyunca, yaşlı keşişi yaşamının hücresel ilkesine götüren bu yükselmeyi sağlarlar. *La Tentation*'un gecesinin, doğmakta olan günün özdeş yeniliğine açılması için dünyanın ekseninin tersine dönmesi gerekmiştir.

3)* Zamanın bu yeniden akışı aynı zamanda gelecek zamanların [peygambersi] görülmesidir. Antonius, anılarına dalarak Şark'ın binlerce yıllık imgelemine kavuşmuştur: Artık ona ait olmayan bu belleğin dibinde, İsrailoğullarının krallarının en bilgesinin iğvasının tecessüm bulduğu figürün belirdiğini görmüştür. Saba melikesinin ardında, Antonius'un hem kraliçenin hizmetkârını hem de kendi tilmizini tanıdığı o muğlak cüce hayal meyal görünür. Hilarion, ayrılmaz bir şekilde, hem Arzu'ya hem de Bilgelik'e aittir; Şark'ın tüm düşlerini kendisiyle birlikte taşır, ama Kutsal Kitap'ı ve onu yorumlama sanatını tam olarak bilir. O açgözlülük ve bilimdir – bilme tutkusu, mahkûm edilebilir bilgi. Bu yeraltı cücesi tüm litürji boyunca büyümeye devam edecektir. Son epizotta bir dev olacaktır, "başmelek gibi güzel, güneş gibi ışıklı"; krallığını Evren boyutlarına yayacaktır; hakikatin parıltısı içinde Şeytan olacaktır. Batı bilgisine koro şefi olarak hizmet edecektir: Önce teolojiye ve bitmeyen tartışmalarına rehberlik eder; sonra, eski uygarlıkları bir süre sonra küle dönecek tanrılarıyla birlikte diriltir; sonra, dünyanın rasyonel bilgisini inşa eder; yıldızların hareketini kanıtlar ve yaşamın gizli gücünü gösterir. Şark'ın geçmişinin musallat olduğu bu Mısır gecesinin uzamı içinde serimlenen tüm Avrupa kültürüdür: Ortaçağ teolojisiyle birlikte, Rönesans erüdisyonuyla birlikte, modern çağın dünyaya ve canlıya dair bilimiyle birlikte. Bir gece güneşi gibi, *La Tentation* doğudan batıya, arzudan bilgiye, imgelemden hakikate, en eski nostaljilerden modern bilimin bulgularına kadar gider. Hıristiyan Mısır ve onunla birlikte İskenderiye ve Antonius, hep birlikte, sanki zamanın kıvrımında gibi, Asya ile Avrupa arasındaki sıfır noktasında belirirler: Geçmişinin zirvesine tünemiş Antik çağın sallandığı ve kendi üstüne yıkıldığı, unutulmuş canavarlarının geri gelmesine izi verdiği yerde, ve modern dünyanın, tanımsız bir bilginin vaatleriyle birlikte, kendi tohumunu bulduğu yerde. Tarihin oyuğundayız.

Ermiş Antonius'un "iğvası", Hıristiyanlığın hem kendi geçmişinin görkemli fantazmagoryası hem de geleceğinin sınırsız

---

* 3) *Peygamber dizisi...*

kazanımlarıyla ikili olarak büyülenmesidir. Ne İbrahim'in tanrısı, ne Kutsal Bakire, ne de (ilk iki versiyonda ortaya çıkan) erdemler son halini almış metinde yer alır. Ama bu hiç de onları kutsallığa hakaretten korumak için değildir; imgesi oldukları figürler içinde –Budha'da, iğvaya uğramış tanrıda, İsa'ya benzeyen keramet sahibi Apollonius'ta, acının annesi İsis'te– yok olup gittikleri içindir. *La Tentation* imgelerin pırıltısı altında gerçeği gizlemez; hakikatin içinde, bir imgenin imgesini ortaya çıkarır. Hıristiyanlık, ilkel saflığı içinde bile, doğmakta olan bir dünyanın henüz gri gölgesi üzerinde antik dünyanın son yansılarından oluşmuştur.

4)* 1849 ve 1856 yılında, *La Tentation* Yedi Temel Günah ve üç teolojik erdeme –İman, Ümit ve Tanrı Sevgisi– karşı mücadeleyle açılıyordu. Yayımlanan metinde gizemlerin tüm bu geleneksel imgeleri kaybolmuştu. Günahlar ancak seraplar biçiminde belirir. Erdemlere gelince, gizli biçimde, sekansların örgütleyici ilkesi olarak varlıklarını sürdürürler. Sapkınlığın sürekli yeniden başlayan oyunları hatanın her şeye kadirliğiyle İman'ı tehlikeye atar. Tanrıların imgelemin ışıldamaları gibi yok olmasına neden olan derin acısı, Ümit'in her biçimini faydasız kılar. Doğanın kımıltısız zorunluluğu ya da güçlerinin vahşice zincirinden boşanması Tanrı sevgisini/merhameti bir alaya dönüştürür. Üç büyük erdem yenilmiştir. Bunun üzerine ermiş yüzünü tanrıdan döner, "yüzü koyun yatar, dirseklerine dayanır ve nefesini tutarak bakar... Kurumuş eğreltiotları yeniden çiçek vermeye başlar." Çırpınan küçük hücrenin seyriyle Tanrı Sevgisi'ni göz kamaştırıcı meraka ("Ey mutluluk! Mutluluk! Yaşamın doğuşunu gördüm, hareketin başlamasını gördüm"), Ümit'i dünyanın şiddeti içinde yok olup gitmenin ölçüsüz arzusuna ("Uçmak istiyorum, yüzmek, havlamak, böğürmek, ulumak istiyorum"), İman'ı doğanın sessizliğiyle, şeylerin donuk ve yumuşak aptallığıyla özdeşleşme arzusuna ("tüm biçimlerin üzerinde büzülmek, her atomun içine nüfuz etmek, maddenin özüne kadar inmek –madde olmak– istiyorum")** dönüştürür.

---

* 4) Teolojik dizi...

** ... Dolayısıyla *La Tentation* üç teolojik erdemin savaşı ve yanılgısı olarak okunabilir.

İlk bakışta fantasmaların pek bağdaşık olmayan bir devamı gibi algılanan bu eserde, icat edilmiş, ama maharetli bir titizlilikle icat edilmiş olan ilk boyut düzendir.* Fantasma olarak kabul edilen şey, çevriyazısı yapılmış belgelerden başka bir şey değildir: desenler ya da kitaplar, figürler ya da metinler. Bunları birleştiren devam, aslında çok karmaşık bir kompozisyon tarafından zorunlu kılınmıştır** –belgesel öğelerin her birine belli bir yer atfederek onları birçok eşzamanlı dizi içinde gösterir. Günahların, sapkınlıkların, tanrısallıklar ve canavarların geçit töreni yaptığı görünür hat, tüm bir dikey örgütlenmenin yüzeysel zirvesidir. Bir kukla dansındaki gibi ortaya çıkan bu figürlerin birbirini izlemesi aynı zamanda: erdemlerin kanonik-teslisidir; Şark'ın düşleri arasında doğan ve Batı bilgisi içinde tamamlanan kültürün yerölçümselidir; Tarih'in zamanın ve şeylerin kökenine geri dönüşüdür; dünyanın sınırlarına kadar genleşen ve aniden yaşamın basit öğesine geri dönen uzamın nabız vuruşlarıdır. Her öğenin ya da her figürün yeri yalnızca görünür bir geçit töreni içinde değil, Hıristiyan alegorilerin düzeni içinde, kültürün ve bilginin hareketi içinde, dünyanın tersine dönmüş kronolojisi içinde, evrenin uzamsal konfigürasyonları içindedir.

La Tentation'un görüntüleri, birbiri içinde kapsayan ve onları uzağa doğru bölümleyen bir derinliğe göre serimlendiği eklenirse, ardışıklık hattının altında ve söylem çizgisinin gerisinde bir hacimin oluştuğu görülür: Öğelerin her biri (sahneler, şahıslar, söylemler, dekor değişimleri) çizgisel dizinin belirli bir noktasında bulunur; ama aynı zamanda bu hacmin kendi dikey tekabüliyet sistemi de vardır; ve kurgu içinde belirli bir derinlikte yer alır. *La Tentation*'un nasıl olup da kitaplar kitabı olduğu anlaşılır: Bir "cilt" [*volume*]*** içerisinde, önceden yazılmış kitaplardan yola çıkarak oluşmuş ve güçlü belgesel karakterleri gereği, önceden söylenmiş olan şeyin yeniden söylenmesi olan bir dil öğeleri dizisini bir araya getirir. Kütüphane yeni bir uzam içinde kataloglanmıştır, bölümlere ayrılmıştır, tekrarlanmıştır, yeniden düzenlenmiştir: ve

---

* ... eserde, düzen, görülüyor ki, titiz bir dikkatle kurulur.

** ... Ama onları bağlayan devam... bir kompozisyon tarafından zorunlu kılınmıştır.

*** Fransızcada 'volume' sözcüğü hem hacim hem de cilt kitap anlamına gelir. (y.h.n.)

Flaubert'in onu soktuğu bu "cilt" hem onun metninin kaçınılmaz olarak çizgisel akışını geliştiren bir kitabın kalınlığıdır hem de iç içe geçmiş görüntülerin derinliği üzerine açılan bir kukla sergisidir.

V

La Tentation'da, *Bouvard et Pécuchet*'yi, onun grotesk gölgesi gibi, hem minnacık hem de ölçüsüz ikizi gibi çağıran bir şey vardır. Flaubert, *La Tentation*'u tamamlar tamamlamaz bu son metni yazmaya girişir. Aynı öğeler: kitaplardan oluşan bir kitap; bir kültürün erüdit ansiklopedisi; inzivanın ortasındaki iğva; bitmeyen sınamalar dizisi; düşler ve inançlar oyunu. Ama genel konfigürasyon değişmiştir. Öncelikle de Kitap'ın sonsuz kitaplar dizisiyle ilişkisi değişmiştir: *La Tentation* görünmez ciltlerden alınma ve bakış için katışıksız fantasmaya dönüşmüş dil kopukluklarından oluşmuştu; yalnızca Kutsal Kitap –en yetkin Kitap– metnin içinde belliydi ve sahnenin ortasında da Yazı'nın hükümran varlığı görülüyordu. Bouvard ve Pécuchet'nin aklını çelen doğrudan doğruya kitaplardı; onların sonsuz çoklukları tarafından, kütüphanenin monoton uzanımında eserlerin çokluğu tarafından ayartılmışlardır; kütüphane, *Bouvard*'da, görünürdür, envanteri çıkarılmıştır, adlandırılmış ve analiz edilmiştir. Büyüleyici özelliklerini uygulayabilmek için *bir* kitap içinde kutsallaştırılmaya ya da imgelere dönüşmeye ihtiyacı yoktur. Güçlerini yalnızca varlığından –basılı kâğıdın sonsuzca çoğalmasından– alır.

Kutsal Kitap kitabevine dönüşmüştür; imgelerin büyüsü okuma iştahına. Aynı şekilde, iğvamn biçimi de değişmiştir. Ermiş Antonius aylak bir inzivaya çekilmişti; tüm mevcudiyet bir kenara bırakılmıştı: ne bir mezar yetmişti ne de duvarlarla çevrili bir kale. Görünür tüm biçimler defedilmişti; ama bunlar zorla geri gelmişler, ermişi sınavdan geçirmişlerdi. Yakınlıklarının sınavı, ama aynı zamanda da uzaklıklarının: Onu çevreliyorlardı, her yandan istila ediyorlardı ve, o elini uzattığı anda, yok olup gidiyorlardı. Öyle ki, onların karşısında ermiş saf edilgenlikten başka bir şey olamıyordu: Kitap dolayısıyla, belleğinin ya da imgeleminin hatırşinaslığıyla onlara yer vermiş olması yetmişti. Ondan gelen

her jest, her acıma sözü, her şiddet mucizeyi dağıtıp yok ediyor, iğvaya uğradığını (imgenin gerçekdışılığının ancak onun kalbinde gerçeklik taşıdığını) ona belirtiyordu. Bouvard ve Pécuchet ise, buna karşılık, hiçbir şeyle yorulmayan hacıdırlar: Her şeyi denerler, her şeye yaklaşır, her şeye dokunurlar; her şeyi kendi ufak maharetlerinin sınamasından geçirirler. Onlar, Mısır keşişi gibi geri çekilmişlerse de, bu aktif bir geri çekilmedir, girişimci bir aylaklıktır; bu aylaklık içinde, okumaların yardımıyla, en büyük ciddiyetle basılmış hakikatlerle birlikte bilimin tüm ciddiyetini de bir araya getirirler. Okudukları şeyi yapmak isterler ve umdukları başarı onlardan uzaklaşıyorsa, tıpkı imgelerin Ermiş Antonius'un önünden geri çekilmesi gibi, bu daha ilk edimden itibaren değildir, hırslı takiplerinin sonundadır. Aşırı gayretkeşlikten gelen iğva.

Çünkü bu iki saf adam için iğvaya uğramak inanmak demektir. Okuduklarına inanmak, işittiklerine inanmak, söylemin mırıltısına dolaysızca ve sonsuzca inanmak. Tüm masumiyetleri önceden söylenmiş olan dilin açtığı uzanın içine yuvarlanır. *Okunmuş* ve *işitilmiş* olan şey, anında *yapılacak* olan şeye dönüşür. Ama girişimlerinin saflığı o kadar büyüktür ki yenilgileri asla inançlarının sağlamlığına halel getirmez.[2] [:bildikleri şeyin doğruluğunu başarıyla ölçmezler; inançlarını eylem içinde sınayarak tehdit etmezler]. Felaketler, onların imanının egemenliği dışında kalır: imanları dokunulmamış kalır. Bouvard ve Pécuchet vazgeçtiklerinde, inanmaktan vazgeçmezler, inandıklarını yapmaktan vazgeçerler. Eserlerden, imana olan gözkamaştırıcı imanlarını korumak için koparlar. Onlar, Eyüp'ün modern dünyadaki imgesidir: Malları değil bilgileri isabet almış, Tanrı tarafından değil Bilim tarafından terk edilmiş olarak, Eyüp gibi sadakatlerini korurlar; ermiştir onlar. Tersine, Ermiş Antonius'a göre iğvaya kapılmak, inanmadığı şeyi görmektir: Hakikate karışmış olan hatayı, tek Tanrı'ya benzeyen

2. Ama girişimlerinin saflığı o kadar büyüktür ki yenilgileri, eğer onlara şu önermenin ya da bilimin belirsizliğini gösteriyorsa, genel olarak bilgiye inançlarının sağlamlığına asla halel getirmez.

* Bouvard ve Pécuchet vazgeçtiklerinde, bilmekten ya da bilgiye inanmaktan vazgeçmezler, bildiklerini yapmaktan vazgeçerler. Eserlerden, imana olan imanlarını korumak için koparlar.

sahte tanrıların ham hayalini, uzamının enginliğine ya da canlı güçlerinin vahşiliğine inayetsiz olarak, terk edilmiş doğayı görmektir. Ve, paradoksal bir biçimde, bu imgeler içinden çıktıkları gölgeye geri gönderildiğinde, kendileriyle birlikte Ermiş Antonius'un bir an için onlara taşıdığı bu inancın birazını –Hıristiyanların Tanrı'sına duyduğu inancın birazını– da beraberinde götürürler. Öyle ki, imanına en ters fantasmaların yok oluşu, keşişin içinde dini daha güçlendirmek bir yana, yavaş yavaş tahrip eder ve sonunda elinden alır. Sapkınlar birbirlerini öldürürken hakikati gizlerler; ve can çekişen tanrılar, hakiki Tanrı'nm imgesinin bir bölümünü kendi geceleri içinde saklarlar. Antonius'un ermişliği, inanmadığı şeyin bozgunuyla yenilmiştir; Bouvard ve Pécuchet'nin ermişliği ise, imanlarının yolundan sapmasıyla zafer kazanır. Asıl seçilmiş onlardır, ermişin mahrum kaldığı lütfu onlar görmüştür.

Ermişlik ile aptallık arasındaki ilişki Flaubert için kuşkusuz temel önemdeydi; Charles Bovary'de bu görülüyordu; *Basit Bir Kalp*'te, belki de *Duygusal Eğitim*'de bu görülür; *La Tentation* ile *Bouvard*'ın ayrılmaz parçasıdır. Ama bu ilişki, söz konusu kitaplarda, simetrik ve ters biçimler alır. Bouvard ve Pécuchet ermişliği aptallığa yapma-istenci üzerinden bağlarlar: Kendilerini zengin, özgür, rantiye, mülk sahibi olarak hayal eden ve bu hale gelen Bouvard ve Pécuchet, sonsuz çalışma döngüsüne girmeden bu niteliklere sahip olamazlar; onları olmaları gereken şeye yaklaştırması gereken kitaplar, yapmaları gereken şeyi onlara buyurarak onları bundan uzaklaştırır – zaten olmuş oldukları şeyi büyük bir gayretle yapmaya, benimsedikleri fikirleri eyleme dönüştürmeye girişenlerin ve tüm varlıklarında, körcesine bir gözü dönmüşlükle kendi doğalarıyla bir araya gelmeye sessizce çabalayanların salaklığı ve erdemi, ermişliği ve aptallığı. Buna karşılık, Ermiş Antonius aptallık ile ermişliği olma-istencinde birleştirir: O, duyuların, zekânın ve yüreğin katışıksız ataleti içinde, bir ermiş olmak ve Kitap aracılığıyla kendisine verilmiş imgeler içinde erimek istedi. İğva, böylelikle, yavaş yavaş onun üzerinde etkili olur: Sapkınlardan olmayı reddeder, ama tanrılara acır, Budha'nın iğvalarında kendini görür, Kybele'nin sarhoşluklarını gizliden gizliye hisseder, İsis'le

birlikte ağlar. Ama maddiyatla karşı karşıya gelindiğinde gördüğü şey olma arzusu zafer kazanır: Kör, uyuşmuş, obur *katoblepein* gibi sersemleşmek isterdi. Başını göbeğinden yukarı kaldıramamayı ve gözkapaklarının hiçbir ışığın gözlerine erişemeyeceği kadar ağır olmasını isterdi. "Mankafa" olmak isterdi –hayvan, bitki, hücre. Maddiyat olmak isterdi. Düşüncenin bu uykusu içinde ve hareketten başka bir şey olmayan arzuların masumiyeti içinde, nihayet eşyanın sersemce ermişliğine erişirdi.

Bu tamamlanma noktasında gün yeniden doğar, İsa'nın yüzü güneşte parıldar, Ermiş Antonius diz çöker ve dualarına yeniden başlar. İğvalardan zaferle çıktığı için midir bu, yoksa tersine, yenildiği için ve ceza olarak aynı döngü sonsuza dek yeniden başlayacağı için mi? Yoksa maddiyat sessizliği içinde saflığı yeniden mi bulmuştur; yoksa kitabın tehlikeli uzamı üzerinden bigünah şeyler için tutkuya yeniden kavuştuğu; şimdi artık duaları, secdeleri ve okumalarıyla edindiği bu sersem ermişliği *becerebildiği* için gerçekten ermiş midir? Bouvard ve Pécuchet de yeniden başlarlar: Sınamaların sonunda, oldukları şey olmak için girişmiş oldukları şeyi *yapmaktan* vazgeçerler (vazgeçmeye zorlanırlar). Saf ve basit anlamda oldukları şeyler: İki taraflı büyük bir sıra yaptırırlar, böylece artık olmayı bırakmadıkları şeyle yeniden bağ kuracaklardır, onlarca yıldır yapmış oldukları şeyi yapmaya -kopya etmeye- yeniden koyulacaklardır. Neyi kopya etmek? Kitaplar, kendi kitapları, bütün kitaplar, ve *Bouvard ve Pécuchet* olan bu kitap, kuşkusuz: Çünkü kopya etmek, hiçbir şey *yapmaktır*; kopya edilen kitaplar *olmak*'tır, ikiye katlanan dilin bu sonsuz şişmesi olmaktır, söylemin kendi üzerine katlanması olmaktır, geçici sözü dedikodunun sonsuzluğuna dönüştüren bu görünmez varoluş olmaktır. Ermiş Antonius, maddenin dilsiz hareketi haline gelerek ezeli Kitap karşısında galip geldi; Bouvard ve Pécuchet bizzat kitabın sürekli hareketi haline gelerek kitaba yabancı olan ve ona direnen her şey karşısında galip gelirler. Ermiş Antonius'un açtığı ve tüm iğvaların içinden havalanıp uçtuğu kitabı iki saf adam sonsuzca, kuruntusuzca, oburluktan uzak, günahsız, arzusuz sürdürecektir.

(c. I, s. 293-312)



Bir papağanın sırtında, dizleri üzerinde oturan Güzellik tanrıçası, oğlu Aşk'a yuvarlak memesini uzatıyor (s. 168).

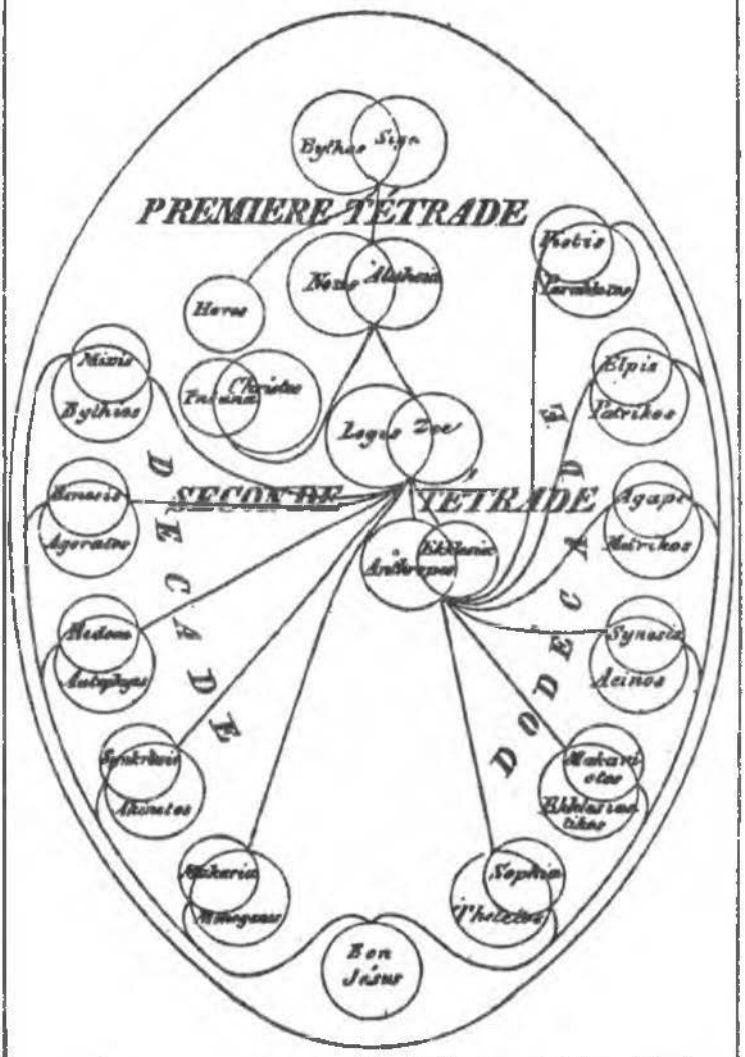
Valentin. – Varlıkların, yani Aion'ların en kusursuzu olan Uçurum, Derinliğin bağrında Düşünce'yle birlikte yatıyordu. Onların birleşmesinden Zekâ doğdu. Onun da eşi Hakikat'ti.

Zekâ ile Hakikat, Söz ile Hayat'ı doğurdular. Onlardan da İnsan ile Kilise doğdu ve toplam sekiz Aion etti!

Söz ile hakikat'ten on Aion daha, yani beş ayrı çift doğdu. İnsan ile Kilise de on iki tane daha yaratmışlardı. Bunlar arasında Ruhülkudüs ve İman, Umut ve Merhamet, Kusursuz ve Bilgelik, Sophia yer alır.

Bu otuz Aion'un toplamı Pleroın'u, yani Tanrı'nın Evrenselliği'ni meydana getirir. Böylece, uzaklaşan bir sesin yankıları gibi, buharlaşan bir kokunun havaya yayılması gibi, batan güneşin ışınları gibi, İlke'den yayılan Güçler de daima zayıflayarak giderler. Ama, Baba'yı tanıma arzusu içindeki Sophia, Pleroın'un dışına çıktı. Bunun üzerine Söz bir başka çifti yarattı: İsa ile Kutsal Ruh. Bunlar tüm Aion'ları kendi aralarında birbirine bağladılar ve hep birlikte, Pleroın'un çiçeği Mesih'i oluşturdular (s. 77-78).

PLEROME


PREMIERE TETRADE
SECONDE TETRADE
DECADE
DODECADE
Bythos Sigé
Noûs Alétheia
Horos
Christos
Paraclète
Logos Zoé
Anthropos
Ecclesia
Bythos
Mixis
Ageratos
Hénosis
Arrhétos
Patrikos
Metrikos
Ekpaglos
Synkrisis
Akinétos
Makariotès
Sophia
Ekklésia
Ben Jésus

Vadi bir süt denizi halini aldı, kımıltısız ve hudutsuz.
Ortasında uzun bir beşik yüzmektedir. Beşik, bir yılanın sarmallarından oluşmuştur. Yılanın tüm başları aynı anda eğilerek, yılanın bedeni üzerinde uyuyan bir tanrıya gölge yaparlar.
Tanrı gençtir, henüz sakalı çıkmamıştır, genç bir kızdan daha güzeldir ve üzerinde yarı saydam tüller vardır. Tacındaki inciler sanki birer aymış gibi hafif hafif parıldar. Yıldızlardan oluşan bir tespih göğsünde defalarca dolanmıştır. Bir eli başının üzerinde, öteki kolu uzanmış, düşünceli ve esrik bir halde dinlenmektedir.
Ayakları dibinde diz çökmüş bir kadın uyanmasını beklemektedir.
...
Tanrının göbeğinden bir lotüs gövdesi çıkmaktadır. Lotüsün çeneğinden üç yüzlü bir başka tanrı belirmektedir (s. 165).



Pembe olan ilki ayak başparmağını emmektedir (s. 166).



Mavi olan ikincisi dört koluna hareket ettirmektedir (s. 166).



Fil hortumuyla göbeğini kaşıyan, bilgelik esinleyicisi güneş tanrısıdır (s. 167).



Altı başının üzerinde kuleler ve on dört koluyla da mızraklar taşıyan bu diğeri, ordular prensidir, Yok Edici Ateş'tir (s. 167).

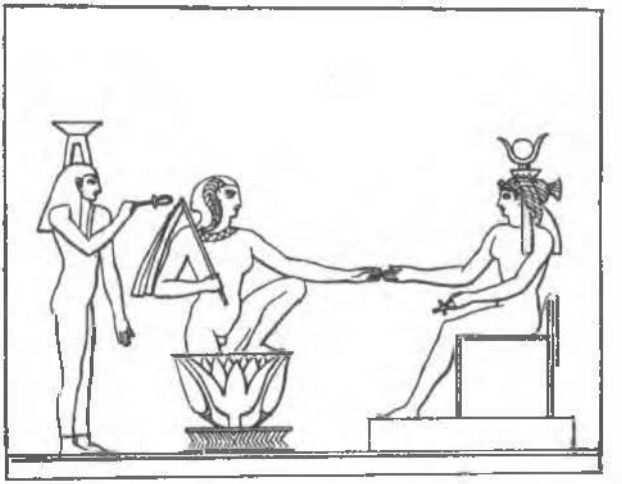




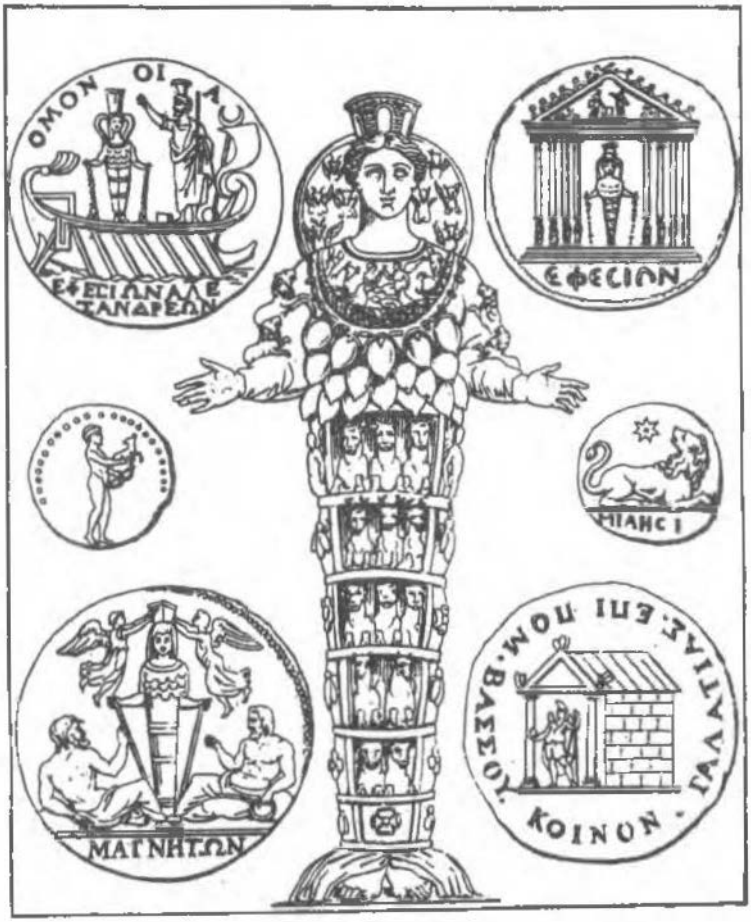
Buddha. - ... Ömrümü kraliyet sarayımda geçirdim. İnci giysiler giydim, güzel kokuların yağmuru altındayım. otuz üç bin kadın yelpazeliyor beni ve çınlayan küçük çanlarla süslü sekilerimin üzerinden bakıyorum halklarıma (s. 171).



Bir timsaha binmiş yaşlı adam, ölülerin ruhlarını yıkamak üzere nehir kıyısına gidiyor (s. 167)



İsis. – Bu o! Onun gözleri; onun saçları bunlar, koç boynuzu gibi örülmüş! Onun eserine yeniden başlayacaksın sen. Biz lotüsler gibi yeniden çiçek vereceğiz. Ben daima büyük İsis'im! Henüz kimse duvağımı kaldırabilmiş değil! Benim meyvem güneştir! (s. 197).



O sırada EFES'İN BÜYÜK DİANA'SI belirir. Siyah mineli gözleri, dirsekleri iki yanında, ön kollarını yana ayırmış, elleri açık.
Omuzlarına aslanlar tırmanıyor; göğsünde meyveler, çiçekler ve yıldızlar buluşuyor; daha aşağıda üç dizi meme beliriyor. Diana, karnından ayaklarına dek, dar bir kuşak içinde. Boğalar, geyikler, kartal başlı aslanlar ve arılar yarı gövdelerine dek oradan atılmaya çalışır gibiler. – Başının arkasına konmuş, dolunay gibi yuvarlak, gümüşi bir kurşun saçlığı beyaz ışıkta seçiliyor (s. 184-185).

Acteon'un üslubu*

Klossowski uzun süreden beri kayıp bir deneyimle bağ kuruyor. Bu deneyimi bugün bize bildirecek pek kalıntı kalmamıştır; ve bu dilin içinde yeniden canlılık ve açıklık kazanmamış olsalardı muamma olarak kalırlardı. Ve buradan yola çıkarak, İblis'in Tanrı'nın Öteki, Tanrı'ya uzak olan kutup, çaresiz (ya da hemen hemen çaresiz) Antitezi, kötü madde değil, daha ziyade, tuhaf bir şey, insanı dili tutulmuş ve hareketsiz bırakan afallatıcı şey olduğunu, Aynı, Tıpatıp Benzer olduğunu söyleyerek, yeniden konuşmaya koyulmasalardı muamma olarak kalırdı.

---

* "La prose d'Actéon", *La Nouvelle Revue française*, no 135, Mart 1964, s. 444-459.

İkicilik ve *gnosis*, bunca redde ve kıyıma rağmen, gerçekten de Hıristiyanlığın Kötülük kavrayışında ağır basmıştır: Onların ikili düşüncesi (Tanrı ile Şeytan, Işık ile Karanlık, İyilik ile Ağırlık, büyük mücadele, radikal ve inatçı bir tür kötülük) bizim düşüncemiz için düzensizliklerin düzenini örgütledi. Batı Hıristiyanlığı *gnosis*'i mahkûm etti; ama onun hafif ve uzlaşma vaat eden bir biçimini korudu; İğva'nın [Tentation] basitleştirilmiş düellolarını fantasmalarında uzun süre sürdürdü: Dünyanın açılmasıyla diz çökmüş keşişin yarı kapalı gözleri önünde tüm bir tuhaf hayvan sürüsü –maddenin yaşsız figürleri– yükselir.

Ama tersine, ya Şeytan, ya Öteki Aynı'ysa? Ya İğva, büyük uzlaşmazlığın epizotlarından biri değil de İkiz'in belli belirsiz nüfuz edişiyse? Ya düello bir ayna uzamında cereyan ediyorsa? Ya ezeli tarih (ki bizim tarihimiz bunun ancak görünür ve bir süre sonra silinir biçimidir) sırf her zaman aynı değil, bu Aynı'nın özdeşliğiyse: Hem algılanamayan yer değiştirme hem de ayrılmaz olanın sarılmasıysa? Tüm bir Hıristiyan deneyimi bu tehlikeyi gayet iyi tanımıştı –ayırt edilemez olanın biçiminde iğvayı sınama iğvası. İblisbilimin tartışmaları bu derin tehlike tarafından biçimlendirilmiştir; ve bunun tarafından yıpratılmış, daha doğrusu canlandırılmış ve çoğaltılmıştır, bu tartışmalar bitimsiz bir münazarayı sonsuza dek sürdürürler: Sabbat'a gitmek kendini Şeytan'a teslim etmektir, ya da belki de Tanrı'nın az imanlı insanlara –ya da çok imanlılara, Tanrı'dan başka bir tanrı olduğunu hayal eden saflara–, onları kışkırtmak için gönderdiği Şeytan'ın simülakrına kendini adamaktır. Ve cinlileri yakan yargıçların kendileri de bu iğvanın, adaletlerinin sıkıntıya düştüğü bu tuzağın kurbanıdırlar: Çünkü ecinniler iblislerin sahte güçlerinin hakiki bir imgesinden başka bir şey değildir; İblis bu imge sayesinde büyücülerin bedenlerini değil, cellatlarının ruhlarını ele geçirir. Tabii eğer Tanrı, her şeye kadir yalnızlığına inanmayanların ruhunu bulandırmak için Şeytan yüzünü takınmamışsa; bu durumda, Şeytan'ı taklit eden Tanrı büyücü ile işkencecinin, bu iki lanetli figürün tuhaf düğünlerini düzenlemiş olur: Sonuçta cehenneme mahkûm, Şeytan'ın gerçekliğine, Şeytan'ı taklit eden Tanrı'nın bu gerçek simülakrına

mahkûm figürler. Bu gidiş ve dönüşlerde aşırı benzerliğin tehlikeli oyunu çoğalır: Tanrı Şeytan'a çok benzer, Şeytan da Tanrı'yı çok iyi taklit eder...

XVI. yüzyıl düşüncesinin "ince eleyip sık dokumaya" devam ettiği Özdeşlikler'in bu büyük tehlikesine bir son vermek için Descartes'ın Kötü Cin'ininden azı gerekmemiştir. III. Meditasyon'un Kötü Cin'i, insanda mevcut aldatıcı kuvvetlerin hafifçe belirginleşirilmiş özeti değildir; o, Tanrı'ya en çok benzeyen, Onun tüm güçlerini taklit edebilecek, Onun gibi ezeli hakikatleri telaffuz edebilecek ve eğer isterse 2 + 2 = 5 yapabilecek olandır. Tanrı'nın harikulade ikizidir. Tüm varolma imkânını anında iptal eden bir kötücüllük dışında. Simülakrlardan duyulan kaygı artık sessizliğe girmiştir. Klasik dönemin başına dek (barok edebiyata ve özellikle tiyatroya bakın) bu simülakrların Batı düşüncesinin büyük başdönme vesilelerinden biri oldukları bile unutuldu. Kötülük'ten, imgelerin ve temsilin gerçekliğinden, çeşitlinin sentezinden kaygı duyulmaya devam edildi. Aynı'nın baş döndürebileceği artık düşünülmüyordu bile.

Incipit Klossowski; Zerdüşt gibi. Hıristiyan deneyiminin biraz karanlık ve gizli bu yüzünde, Yunan tanrılarının parıldayan teofanisini* (sanki ikizi, belki de simülakrıymış gibi) aniden keşfeder. Kendini Sabbat'da gösteren iğrenç Teke ile suyun serinliğine saklanan bakire tanrıça arasında oyun tersine döner: Diana'nın banyosunda, simülakr aşırı yakınlığın kaçışı içinde kendini gösterir, yoksa öteki dünyanın ısrarcı istilası içinde değil; ama kuşku aynıdır, ikiye ayrılma riski de: "Diana, Actéon'a kendini göstermek için tanrılarla insanlar arasında aracı bir iblisle anlaşma yapar. Havai bedeniyle İblis, teofanisi içinde Diana'yı *taklit eder* ve Actéon'a tanrıçaya sahip olmanın anlamsız arzu ve ümidini esinler. Diana'nın imgelemi ve aynası olur." Ve Actéon'un nihai metamorfozu onu parçalanmış geyik değil, iffetsiz, çılgın ve kutsallığa saygısızlıkta bulunmaktan zevk alan bir teke haline getirir. Tanrısalın kutsallığa hakaretle işbirliğinde, Yunan ışığından bir şeyler sanki Hıristiyan gecesinin diplerinde şimşeklerle dolaşmaktadır.

---

* Tanrının insana görünmesi. (y.h.n.)

Klossowski, her ikisi de Aynı'dan gelen ve her ikisi de belki oraya giden, pek uzak olmasına rağmen yine de pek benzer iki yolun kesiştiği noktada bulunur: Teologların yolu ile Nietzsche'nin anın içinde parıldayan geri dönüşünü duyurduğu Yunan tanrılarının yolu. Tanrıların geri dönüşü, olası ayrışma olmadan, gecenin bulanık ılıklığına İblis'in kaymasıdır da: "Eğer bir gün, eğer bir gece, bir *iblis* senin en koyu inzivadaki yalnızlığına sızar da sana, 'şimdi gördüğün ve yaşadığın bu yaşamı bu haliyle bir kez daha ve sayısız defa yaşamak zorunda kalacaksın; ve o yaşamda yeni hiçbir şey olmayacak, her acı ve her zevk, her düşünce ve her inilti ve senin yaşamında dile getirilemeyecek kadar küçük ve büyük olan her şey senin için geri gelmek zorunda ve hepsi de aynı düzen ve aynı ardışıklık içinde geri gelecek – bu örümcek de, bu an da ve *ben kendim.* Varlığın ezeli kum saati yeniden ters dönmeye devam edecek ve sen de onunla birlikte döneceksin, ey tozun toz zerreciği!' derse, sen ne diyeceksin? Dişlerini gıcırdatarak, seninle bu şekilde konuşan iblise lanet yağdırarak yere atmaz mısın kendini? Yoksa, ona 'Sen bir *tanrı*'sın, bu sözlerden daha tanrısal bir şey asla işitmedim,' diyebileceğin akıl almaz bir anı mı yaşamış olacaksın?"[1]

*

Klossowski'nin deneyimi aşağı yukarı burada yer alır: Tanrısını bulamamış ya da kendini Tanrı olarak gösterebilecek ya da belki de Tanrı'nın kendisi olan bir kötü cinin hüküm sürdüğü bir dünyada. Bu dünya ne cennettir, ne cehennem, ne araf; dosdoğru bizim dünyamızdır. Nihayet, tam da aynısı olma farkıyla bizimkiyle aynı olan bir dünya. Aynı'nın bu algılanamaz mesafesinde, sonsuz bir hareket kendi doğum yerini bulur. Bu hareket diyalektiğe kusursuz biçimde yabancıdır; çünkü çelişkinin sınanması söz konusu değil-

1. *İblis, ben kendim* ve *tanrı* sözcüklerinin altını ben çizdim. Bu metin, Nietzsche üzerine çok büyük derinlikte sayfalar içeren ve Klossowski'nin tümüyle yeniden okunmasını sağlayan önemli bir derleme olan *Un si funeste désir*'de aktarılmaktadır, (*Sur guelques thèmes fondamentaux de la "Gaya Scienza" de Nietzsche, Un si funeste désir* içinde, Paris, Gallimard, "Collection blanche", 1963, s. 21-22 [Fransızca metni yayıma hazırlayanların notu]).

dir, ne de önce onaylanan sonra yadsınan özdeşlik oyunu; A=A eşitliği, iki terimin her birini kendi özdeşliğinden ayıran ve bu ayrımın oyunuyla (kuvvet ve sinsilik) onları birbirine gönderen içsel ve sonsuz bir hareketle canlanır. Öyle ki, bu olumlamadan hiçbir hakikat doğamaz; ama söylemlerin, fabların, Klossowski'nin tuzağa düşüren ve tuzağa düşen hilelerinin kendi dillerini bulacağı tehlikeli bir uzam açılmak üzeredir. Bizim için Blanchot'nunki ve Bataille'ınki kadar temel önemde bir dil; çünkü o da bize düşüncenin en ağırının diyalektiğin dışında aydınlanmış hafifliğini nasıl bulması gerektiğini öğretir.

Doğrusu, ne Tanrı ne de Şeytan bu uzamda asla görülmez. Kesin namevcudiyet aynı zamanda onların iç içe geçmeleridir. Ama ne biri ne diğeri adlandırılmıştır, belki de adlandırılan değil "adlandıran" oldukları için "çığırtkan" olduklarından, çağrılmamışlardır. Bu dar ve kutsal bir bölgedir, figürlerin hepsi burada bir şeyi imlemektedir. Burada, gerçek mevcudiyetin paradoksal uzamı katedilir. Ancak Tanrı dünyada yalnızca bir iz ve bir boşluk bırakarak yok oldukça gerçek olan mevcudiyet; öyle ki bu mevcudiyetin gerçekliği, onun yer aldığı ve töz dönüşümü [*transsubstantiation*]* yoluyla gerçekdışılaştığı namevcudiyettir. *Numen quod habitat simulacro.*

Bu nedenle Klossowski Gide'i inanç değiştirmeye davet eden Claudel'i ya da Du Bos'u** onaylamaz; bir uca Tanrı'yı ve öteki uca Şeytan'ı koyarak onları etleriyle kemikleriyle (etten bir şeytana karşı kemikten bir tanrı) dövüştürenlerin yanılacaklarını ve Gide'in bir yakınlaşıp bir uzaklaşırken, başkalarının talebi üzerine şeytanın simülakrı rolü oynarken –ama bunu yaparken, şeytanın oyuncağı, nesnesi, aleti mi olduğunu yoksa dikkatli ve kurnaz bir tanrının seçtiği biri mi olduğunu bilmezken– haklılığa yakın olduğunu bilmektedir. Kendini göstergelerle duyurmak değil, simülakrların derinliği içinde meydana gelmek; belki de kurtuluşun özü budur.

---

* Hıristiyan teolojisinde ekmek ve şarabın tözlerinin İsa'nın bedeni ve kanına dönüşmesi anlamına da gelir. (y.h.n.)

** *Gide, Du Bos et le Démon, Un si funeste désir* içinde, Paris Gallimard, "Collection blanche", 1963, s. 37-54 ve "En marge de la correspondence de Claudel et de Gide" a.g.y., s. 55-88.

Klossowski'nin çizdiği ve kendi dili içerisinde harekete geçirdiği figürlerin neredeyse tümü simülakr olduğuna göre, bu sözcüğü şimdi ona verebileceğimiz tınıda anlamak gerekir: Boş imge (gerçekliğin karşıtı olarak); bir şeyin temsili (bu temsilin içinde bu şey kendini temsil ettirir, tezahür eder, ama geri çekilir ve bir anlamda saklanır); bir göstergeyi başka bir gösterge olarak gösteren yalan;[2] bir tanrısallığın mevcudiyetinin göstergesi (ve bu göstergeyi tersinin yerine almanın karşılıklı olanağı); Aynı ile Öteki'nin eşzamanlı gelişi (taklit etmek, kökensel olarak, birlikte gelmektir). Klossowski'ye özgü ve olağanüstü biçimde zengin bu dizi böylece oluşur: Simülakr [*Simulacre*], benzerlik [*similitude*], eşzamanlılık [*simultanéité*], taklit [*simulation*] ve gizleme [*dissimulation*].

Dilbilimcilere göre gösterge anlamını tüm diğer göstergelerin oyun ve egemenliğinden edinir. Gösterdiği şeyle özerk, doğal ya da doğrudan ilişkisi yoktur. Yalnızca bağlamı dolayısıyla değil, onunla aynı düzlem üzerinde noktalı olarak yayılan tüm bir gücül uzamla da değer taşır: Verili bir anda dili tarif eden tüm gösterenlerin bu bütünüyle birlikte, söylediği şeyi söylemek zorlanır. Dinsel alanda, tamamen farklı yapıdaki bir göstergeye sık rastlanır; söylediği şeyi kökene derin bir aidiyetle, kutsamayla söyler. Kutsal Kitap'ta Haç ağacına –Âdem'in dibinde yenilgiye uğradığı İlk Ağaç'tan kesilmiş bu oduna– göndermede bulunmayan tek bir ağaç, canlı ya da kuru tek bir bitki yoktur. Böyle bir figür, hareketli biçimler arasında derinlemesine kat kat yükselir, bu ona hiçbir anlam belirtmemenin, ama bir modele (kendi kırınımı ve kendisinin geçici ikilenmesi olarak kendi içine aldığı, ikizi olacağı bir basite) gönderme yapmanın ve asla tamamlanmamış bir tezahürün tarihine bağlı olmanın bu ikili ve tuhaf özelliğini verir; bu tarihte, gösterge, daha basit bir basitin, daha ilk (ama Vahiy'den sonraki) bir modelin ona tamamen ters bir anlam vererek ortaya çıkacağı her zaman yeni bir epizoda gönderilebilir: Böylece Düşüş Ağacı, günün birinde, hep olmuş olduğu şey olabilir, yani Uzlaşma Ağacı. Böyle bir gösterge hem peygambersi

2. Marmontel hayranlık verici biçimde şöyle diyordu: "Duygu ve düşünce yalanlarını dile getiriyor gibi yapmak." (*Œuvres*, Paris, Verdières, 1819, c. X, s. 431).

* Foucault burada sözü edilen kavramların aynı kökten (Latince *simula*) geldiğini vurguluyor. (y.h.n.)

hem de ironiktir: Önceden tekrarladığı ve sonra onu aydınlığın tam ortasında tekrarlayacak olan bir geleceğe tümüyle bağlı kalır; önce bunu sonra şunu söyler, daha doğrusu, farkına varılamadan, bunu ve şunu önceden zaten söylemiştir. Özünde simülakrdır – her şeyi eşzamanlı olarak söyleyerek ve söylediğinden başka şeyi hiç durmadan taklit ederek. Sürekli gerilemekte olan bir hakikate bağımlı bir imge sunar – *Fabula*; onun başından geçecek ışık değişikliklerini, bir bilmecede bağlar gibi, kendi biçimi içinde bağlar – *Fatum. Fabula* ve *Fatum,* her ikisi de kaynaklandıkları ilk sözceleme gönderme yaparlar; Latinlerin söz olarak anladıkları ve Yunanların ise ışıklı görünürlüğün özünü gördükleri bu köke gönderirler.

Göstergeler ile simülakrlar arasında kesin bir ayrım yapmak elbette gerekir. Bunlar kimi zaman üst üste binse de asla aynı deneyimden kaynaklanmazlar. Çünkü simülakr bir anlamı belirlemez; zamanın parçalanması içinde belirmenin düzeninde yer alır: Öğlen ve ebedi tekerrür. Belki Yunan dini yalnızca simülakrları tanıyordu. Önce sofistler, sonra Stoacılar ve Epikürcüler bu simülakrları gösterge olarak okumak istediler, Yunan tanrılarının silindikleri gecikmiş okuma. Vatanı İskenderiye olan Hıristiyan şerhleri bu yorumu miras aldı.

Günümüzde bize ait olan ve sayesinde kültürümüzdeki tüm İskenderiyeliliğin sınırlarını belirlemeye çalıştığımız büyük dolambaç içinde, Klossowski, Hıristiyan deneyimin dibinde, dünün tüm oyunlarının –anlamın ve anlamsızlığın, gösteren ile gösterilenin, sembol ile göstergenin– ötesinde, simülakrın derinliklerini ve prestijlerini yeniden bulmuş olan kişidir. Dionysos'un ve Çarmıha Gerilen'in (çünkü bunlar, Nietzsche'nin gördüğü gibi, birbirinin simülakrıdır) söz konusu olduğu Nietzsche'ci hareketi içinde barındırdığı görüldüğü andan itibaren eserine kült'vari ve güneşsi havasını veren kuşkusuz budur.

Simülakrların egemenliği, Klossowski'nin eserinde, kesin kurallara uyar. Durumlar anında ve neredeyse polisiye bir tarzda bir taraftan öbürüne geçilerek (iyiler kötü olur, ölüler dirilir, düşmanların birbirlerinin suç ortağı olduğu ortaya çıkar, cellatlar kurnaz kurtarıcılardır, buluşmalar çok önceden hazırlanmıştır, en

bayağı cümlelerin ikili bir yorumu vardır) tersine döner. Her tersine dönme sanki bir epifani'nin yolu üzerinde gibidir; ama aslında her keşif muammayı derinleştirir, belirsizliği çoğaltır ve bir öğeyi ortaya çıkarırken tüm diğer öğeler arasındaki ilişkileri gizler. Ama işin en tuhaf ve en güç kısmı, simülakrların ne şey ne iz, ne de Yunan heykelleri gibi o güzel kımıltısız biçimler olmasıdır. Simülakrlar, burada, insani varlıklardır.

Klossowski'nin dünyası nesne bakımından cimridir; dahası bunlar, ikizi ve geçici durağı oldukları insanlar arasında ince bağlar oluştururlar: Portreler, fotoğraflar, stereoskopik görüntüler, çekler üzerindeki imzalar, bir gövdenin hâlâ sağlam ve boş kabuğu gibi açık dar korseler. Buna karşılık, Simülakr-İnsanlar çoktur: *Roberte*'te* henüz azken *Révolution*'da** ve özellikle *Le Souffleur*'de*** çoğalırlar; öyle ki, her türlü dekordan, yoruma tabi tutulabilecek, sabit göstergeler taşıyabilecek her türlü maddilikten neredeyse tamamen kurtulmuş bu metin, diyalogların ardışık iç içe geçmesinden başka bir şey pek oluşturmaz. Bunun nedeni, insanların tanrıların boyalı yüzlerinden çok daha başdöndürücü simülakrlar olmalarıdır. Bunlar kusursuz biçimde muğlak anlamlı varlıklardır, çünkü konuşurlar, jestler yaparlar, göz kırparlar, parmaklarını sallarlar ve semaforlar gibi pencerelerde ortaya çıkarlar (yalnızca gösterge simülakrı yaparken, gösterge göndermek ya da gönderiyormuş izlenimi vermek için mi?)

Bu tür kişilerle birlikte olunduğunda, anımsamanın derin ve sürekli varlıklarıyla karşı karşıya değilizdir, bunlar, Nietzsche'ninkiler gibi, derin bir unutmaya mahkûm varlıklardır, "alttan-geliş / anı" [*sous-venir*] içinde Aynı'nın belirmesine imkân tanıyan bu unutmaya mahkûmdurlar. Onlardaki her şey parçalanır, bölünür, anın içinde kendini gösterip geri çeker; canlı ya da ölü olabilirler, önemi yoktur; onlardaki unutma Özdeş'e göz kulak olur. Hiçbir anlama gelmezler, kendi kendilerini taklit ederler: Vittorio ve von A.,

---

* Klossowski (P.), *Roberte, ce soir, Les Lois de L'Hospitalité* içinde, Paris, Gallimard, coll. "Le Chemin", 1965.

** *Sade et la Révolution* (Collège de Sociologie'de konferans, Şubat 1939) Sade (D.A., Marquis de), *Oeuvres complètes*, c. III içinde, Paris Jean-Jacques Pauvert, 1962, s. 349-365.

*** *Le Souffleur ou le Théâtre de société*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1960.

Florence Amca ve canavar koca, K. olan Théodore, özellikle sonsuz küçük, aşılamaz mesafe içindeki Roberte'i – bu nedenle Roberte olduğu gibidir– taklit eden Roberte, *bu* akşam.

*

Tüm bu simülakr-figürler oldukları yerde dönüp dururlar: sefihler engizisyoncu olur, papaz okulu öğrencileri Nazi subayları olur, Théodore Lacase'ın belli belirsiz işkececileri K.'nın yatağının etrafında dostça bir yarım daire oluşturarak bir araya gelirler. Bu anlık bükülmeler yalnızca deneyim "alternatör"lerinin oyunuyla meydana gelir. Bu alternatörler Klossowski'nin romanlarında biricik düğüm-olaylardır, ama sözcüğün dar anlamında: Dolambacı ve geri dönüşü sağlayan şey. Böylece: sınama-kışkırtma (aynı zamanda en kötüye iğva da olan hakikat taşı: *Vocation*'un* freskosu ya da von A.'nın emanet ettiği günahkâr görev); kuşku verici soruşturma (Malagrida gibi kendilerini eski sefih olarak gösteren sansürcüler ya da karanlık emelleri olan psikiyatr); çift taraflı komplo (Dr. Rodin'i öldüren "direniş" şebekesi). Ama özellikle görünüşü almaşıklaştıran iki büyük konfigürasyon, konukseverlik ve tiyatrodur: Tersine dönmüş simetri içinde yüz yüze gelen iki yapı.

Ev sahibi (sözcük, bir şey ve tamamlayıcısını söyleyerek şimdiden iç ekseni üzerinde fır dönmektedir), ev sahibi sahip olduğu şeyi sunar, çünkü ancak sunduğu şeye sahip olabilir – onun gözleri önünde olan ve herkes için olan şeye. İkircil anlamlı mükemmel bir sözcükle söylendiği gibi, o, "bakan"dır. Gizlice ve tam bir cimrilikle veren bu bakış kendi zevk payını ayırır ve yalnızca ona *bakan* şeylerin bir yüzüne tüm egemenliğiyle el koyar. Ama bu bakışta yok olma gücü vardır, işgal ettiği yeri boş bırakma ve açgözlülüğüyle örttüğü şeyi sunma gücü vardır. Öyle ki, onun armağanı bir sungunun simülakrıdır; verdiği şeyden yalnızca uzaktaki kırılgan silueti, görünür silümakrı koruduğu anda. *Souffleur*'de tiyatro, *Roberte* ve *La Révocation*'da** hüküm sürdüğü haliyle, veren bu bakışın

* Klossowski P., *La Vocation suspendue,* Paris, Gallimard, "Collection blanche", 1950.
** Klossowski P., *Le Révocation de l'édit de Nantes, Les Lois de L'hospitalité* içinde, a.g.y.

yerine geçmiştir. Tiyatro, Roberte'e Roberte rolünü dayatır: Yani, (veren bakışın etkisi altında) simülakrın içinde açılan içsel mesafeyi ortadan kaldırmaya ve Roberte'i Théodore'un (belki de K.) kendisinden kopardığı ikizinde barındırtmaya çalışır. Ama Roberte rolünü doğallıkla oynasa bile (en azından bir replikte bu başına gelir), bir tiyatro simülakrından başka bir şey değildir, buna karşılık Roberte metnini tutuk tutuk okuduğunda ise, sözde-sanatçımn altından kaçıp giden (ve oyuncu değil Roberte olduğu ölçüde kötü olan) Roberte-Roberte'tir. Bu nedenle bu rolü yalnızca Roberte'in bir simülakrı oynayabilir; bu simülakr Roberte'e öyle benzer ki, Roberte belki de bu simülakrın kendisidir. Demek ki, ya Roberte'in iki varlığı olmalı, ya da iki Roberte'te tek bir varlık olmalı; o kendinin katışıksız simülakrı olmalıdır. Bakışta, (ölüme varana dek) ikiye bölünen, Bakan'dır; sahte tiyatronun sahnesi üzerinde, telafisi imkânsız bir ontolojik bölünmeye maruz kalan, Bakılan'dır.[3]

Ama, simülakrları kırpıştıran almaşık deneyimlerin tüm bu büyük oyununun ardında, buradan muammalı göstergeler gönderen Mutlak bir İşletimci mi vardır? *La Vocation suspendue*'de, sanki tüm simülakrlar ve almaşıkları, onların içinde kendini işittiren ya da belki, aynı zamanda, sessiz kalan majör bir çağrı etrafında örgütlenmiş gibidir. Sonraki metinlerde, bu algılanamaz, ama çağıran Tanrı'nın yerine görünür iki figürü, daha doğrusu, simülakrlar karşısında hem aynı düzeyde hem de tam bir dengesizlik içinde olan iki dizi figür geçmiştir: İkiye bölücü ve ikiye bölünmüş. Bir uçta, yaşamın ve ölümün sınırındaki canavarca kişilerin hanedanlığı: Profesör Octave, daha doğrusu *Souffleur*'ün başında, varlığın öncesinde ya da sonrasında camlı geniş bir salonda, bir banliyö garında makasçılık yaptığını gördüğümüz şu "yaşlı usta." Ama bu "işlemci" gerçekten müdahale eder mi? Olay örgüsünü nasıl kurar? Aslında kimdir? Usta, Roberte'in amcası (iki yüzü olan), Dr. Rodin (ölmüş ve dirilmiş olan), stereoskopik gösteri meraklısı, el-işleyicisi (bedeni işleyen ve mıncıklayan), K. (başkalarının eserlerini ve belki de karılarını çalan; tabii eğer kendisininkini vermezse) ya da Théodore

3. Burada, katışıksız biçim olarak ve simülakrın süssüz oyunu içinde, gerçek mevcudiyet ve töz dönüşümü sorunuyla yeniden karşılaşılır.

Lacase (Roberte'i oynatır)? Yoksa Roberte'in kocası mı? Her Şeye Kadir Olan'dan kendisi olan simülakrın içinde çarmıha gerilmiş olana (çünkü o, –ki K.'dır– Théodore konuştuğunda "ben" der) giden devasa soykütük. Ama diğer uçta, Roberte'in kendisi de simülakrların büyük işlemcisidir. Dinlenmeksizin, elleriyle, uzun ve güzel elleriyle, omuzları ve saçları okşar, arzu uyandırır, eski sevgilileri hatırlatır, pullu bir kını ya da kurtuluşçuların üniformasını söküp alır, kendini askerlere verir ya da gizli sefaletlerin peşinden koşar. Dağılıp saçıldığı içler acısı ya da canavar gibi kişilerin tümünde kocasını kırımmlayanın kendisi olduğuna hiç kuşku yok. O lejyondur. Her zaman 'hayır' diyen değil. Ama tersine, sürekli 'evet' diyendir. Herkesin kendi yanında olduğu bu iki-aradaki uzamı ortaya çıkaran çatallı bir 'evet.' Şeytan-Roberte ve Tanrı-Théodore demeyelim. Daha ziyade, birinin Tanrı'nın simülakrı (Tanrı'nın aynısı, yani Şeytan) ve diğerinin de Şeytan'ın simülakrı (İblis'le aynı, yani Tanrı) söylemek daha doğru olur. Ama biri Engizisyoncu-Tokatçı'dır (göstergelerin gülünç araştırıcısı, inatçı ve daima hayalkırıklığına uğrayan yorumcu: çünkü gösterge yoktur, yalnızca simülakrlar vardır), ve diğeri, Kutsal Büyücü'dür (arzusunun varlıkları boş yere yardıma çağırdığı bir Şabat'a doğru hep yola çıkar, çünkü asla insanlar yoktur, yalnızca simülakrlar vardır). Ne göstergelere inanan metin şerhine, ne de varlıkları seven erdeme katlanmak simülakrların doğası gereğidir.

Katolikler göstergeleri dikkatle inceler. Kalvinciler onlara asla güvenmez, çünkü onlar yalnızca ruhların elenmesine inanırlar. Ama ya biz gösterge ya da ruh değil de, yalnızca kendimizle aynıysak (ne eserlerimizin görülür evladı ne de yazgılı) ve dolayısıyla, simülakrın kendiyle mesafesi içinde dört yana parçalandıysak? Bu durumda bunun nedeni göstergeler ile insanların yazgısının ortak bir vatanları olmayacağıdır; Nantes Fermanı yürürlükten kaldırılmış olacağı içindir;* bundan böyle Hıristiyan teolojinin bölünme-

* Kalvinist Roberte, bir adamı kurtarmak üzere gerçek mevcudiyetin ondan saklı olmadığı bir tabernakla tecavüz ettiğinde, bu küçücük tapınak boyunca aslında kendi elleri olan iki el tarafından aniden yakalanır: İkiye bölünmüş Roberte, göstergenin ve zaferin boşluğunda muzaffer dir.

sinden kalan boşluk içinde olacağımız içindir; bu ıssız (ya da belki de bu terk ediş nedeniyle zengin) toprak üzerinde Hölderlin'in sözüne kulak verebileceğimiz içindir: *"Zeichen sind wir, bedeutungslos"* ve belki de, daha da ötede, güneş doğarken tanrıları parıldatan ya da gecenin dibinde gümüşten büyük yaylar gibi olan tüm bu büyük ve kaçak simülakrlara kulak verebiliriz.

Bu nedenle, *Le Bain de Diane,** kuşkusuz, Klossowski'nin tüm metinleri içinde bu parlak ışığa en yakın olanıdır, ama bizim için pek karanlıktır; simülakrlar da bize buradan gelir. Bir efsanenin bu yorumunda, diğer anlatıları düzenleyene benzer bir konfigürasyon bulunur, sanki hepsi de büyük mitik modellerini burada bulmaktadır: *La Vocation*'da olduğu gibi muştulayıcı bir fresko; Artemis'in yeğeni Acteon, tıpkı Antonius'un da Roberte'in yeğeni olması gibi; Diyonisos, Acteon'un amcasıdır ve sarhoşluğun, parçalanmanın, sürekli yenilenen ölümün, daimi teofani'nin yaşlı efendisidir; kendi arzusunun ikiye böldüğü Diana, hem kendi arzusuyla hem de Artemis'in arzusuyla metamorfoz geçiren Acteon. Yine de, uzak bir efsanenin ve bir mesafe mitinin (çıplak tanrıçaya yaklaşmaya teşebbüs ettiği için cezalandırılan insan) yorumuna ayrılmış bu metinde, bağış pek yakındadır. Burada, bedenler genç, güzel ve dokunulmamıştır; tam bir kesinlik içinde birbirlerine doğru kaçarlar. Çünkü simülakr, göstergelerin muammasına başvurmadan, kendini hâlâ parıltılı tazeliği içinde vermektedir. Fantasmalar burada, kökensel ışık içinde görüntünün kabulüdür. Ama bu, kendi hareketiyle, erişilmez bir uzağa gerileyen bir kökendir. Banyodaki Diana, kendini bakışa sunduğu anda suyun içinde gizlenen tanrıça, yalnızca Yunan tanrılarının kandırmacası değil, tanrının dokunulmamış birliğinin "kendi tanrısallığını bakire bedeninde yansıttığı" andır ve böylece onu, kendinden mesafe içinde, iffetli olarak gösteren ve aynı zamanda Teke'nin şiddetine sunan bir iblis tarafından ikiye bölünür. Ve tanrıça, düzlük alanda ışıldamaya son verip, kendini aklayarak içine düştüğü görünümde ikiye bölündüğünde, mitik uzamdan çıkar ve teologların zamanına girer. Tanrıların arzu

* Klossowski P. *Le Bain de Diane,* Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956.

uyandıran izi, kutsal emanetlerin saklandığı yerde ve göstergelerinin muğlak oyununda toplanır (belki de kaybolur).

Bu durumda, mitin katışıksız sözü mümkün olmaktan çıkar. Simülakrların kayıp, ama ısrarlı düzenini bundan böyle bizimkine benzer bir dile nasıl tercüme edebiliriz? İster istemez saf-olmayan dil; bu tür gölgeleri ışığa doğru çeker ve tüm bu simülakrlara, ırmağın ötesinde, görünür beden gibi bir şeyi, bir göstergeyi ya da bir varlığı geri vermek ister. *Tam dira cupido.* Metamorfoz ve ölüm anında tanrıçanın Acteon'un yüreğine yerleştirdiği arzu budur: Diana'nın çıplaklığını tasvir edebilirsen, özgürsün.

Klossowski'nin dili, Acteon'un üslubudur: İhlal edici söz. Sessizlikle ilişkiye geçtiğinde her söz böyle değil midir? Gide ve onunla birlikte başka birçok kişi, saf-olmayan bir sessizliği saf bir dile tercüme etmek istemişlerdi, ama böyle bir sözün saflığını ancak daha derin bir sessizlikten aldığını, bu sessizliği de adlandırmadığını, sessizliğin onun içinde, ona rağmen –böylelikle onu bulanıklaştırarak ve saflığını bozarak– konuştuğunu kuşkusuz görememişlerdi. Bataille ve Blanchot'dan beri artık bilmekteyiz ki dil ihlal edici gücünü ters bir ilişkiye borçludur; saf-olmayan bir dilin saf bir sessizlikle ilişkisi; ve söz böyle bir sessizliğe ancak bu saf-olmamanın sonsuzca katettiği uzam içinde hitap edebilir. Bataille'da yazı, bozguna uğramış bir takdisdir: ters yönde ritüelleştirilmiş bir töz değişimi; burada gerçek varlık yeniden yatan beden halini alır ve kusarak sessizliğe geri döner. Blanchot'nun dili ölüme hitap eder: Şan şeref sözcükleri içinde ölüm üzerinde muzaffer olmak için değil, ölümün zorunlu ve mümkün kıldığı ezginin ölümle asla yüz yüze gelemediği, ne de ölümü görünür kılabildiği bu Orfik boyut içinde kalabilmek için: Öyle ki, ölüme konuşur ve sonsuz bir mırıldanmaya mahkûm eden bir imkânsızlık içinde ölümden konuşur.

Bu ihlal biçimlerini Klossowski bilmektedir. Ama onları kendine özgü bir hareketle ele alır: Kendi dilini bir simülakr gibi işler. *La Vocation suspendu,* kendisi de bir simülakr olan bir anlatının taklit edilmiş [simulé] bir yorumudur, çünkü yoktur, daha doğrusu, o anlatıdan yapılmış olan bu yorumun içinde barınır tümüyle. Öyle

ki tek bir dil tabakasında, erişilmez bir eserin yorumunun eserin mevcudiyeti içinde kendini vermesini sağlayan ve eserin de tek varlık biçimi olan bu yorum içinde görünmeden kaçmasını sağlayan özdeşliğin o iç mesafesi açılır: Gerçek mevcudiyetin esrarı ve Aynı'nın muamması. Roberte üçlemesi, farklı biçimde işlenmiştir, en azından görünüşte: Gazete kesikleri, diyaloglu sahneler, sözü dolaysız ve üstünkörü-olmayan bir dilin güncelliğine doğru yöneltiyor gibi gelen uzun söyleşiler. Ama bu üç metin arasında karmaşık bir ilişki kurulur. *Roberte ce soir,* zaten metnin kendi içinde mevcuttur, çünkü bu metin romanın epizodlarından birine karşı Roberte'in aldığı sansür kararını anlatmaktadır. Ama bu ilk anlatı ikincinin içinde de mevcuttur; ikinci, birinciyi Roberte'in günlüğü dolayısıyla içerden tartışır; üçüncünün içinde de mevcuttur, ardından üçüncüde teatral temsilinin hazırlandığı görülür, bu temsil *Souffleur*'ün metnine de kaçar, burada Roberte'i özdeş varlığında canlandırsın diye çağrılmış olan Roberte, indirgenemez bir açıklığa bölünür. Aynı zamanda, birinci anlatının anlatıcısı Antoine, ikincisinde Roberte ile Octave arasında dağılır, sonra da *Souffleur*'ün çoğulluğunda saçılır; burada konuşanı saptamak mümkün değilken, o ya Théodore Lacase'dır, ya da K., yani onun ikizi, onun yerine geçen, onun kitaplarını kendine mal etmek isteyen ve sonunda kendini onun yerinde bulan, belki de Yaşlı'dır konuşan, yönlendirmelere başkanlık eden ve tüm bu dilde görünmez Suflör kalan. Çoktan ölmüş Suflör, Sufle-Edilen-Suflör, Octave belki de ölümün ötesinde bir kez daha konuşuyordur, olamaz mı?

Hiçbiri olmadığı belli; birbirlerine "fısıldayan"* seslerin üst üste bindirimi: Kendi sözlerini ötekinin söylevi içinde söyleyen ve ona ait olmayan bir hareket, bir "pneuma"** içinde hiç durmadan onu canlandıran; ama aynı zamanda üfleyen de, bir soluk anlamında, bir mumun ışığını söndüren bir *soluk verme* anlamında; nihayet, bir başkasına yönelik bir şeyi ele geçirme anlamında üfleyerek (ona yerini, rolünü, konumunu, karısını fısıldamak). Böylece,

* Fransızcada 'souffler' fısıldamak anlamına gelir. (y.h.n.)

** Antik Yunan felsefesinde yaşamın kaynağı olduğu düşünülen, Stoacıların beşinci element olduğuna inandığı nefes. (y.h.n.)

Klossowski'nin dili kendini yeniden aldıkça yeni bir anlatının sarmallarında henüz söylemiş olduğu şeyin tepesine çıktıkça (üç anlatı vardır, *Souffleur*'ün kapağını süsleyen sarmal şeklindeki merdivenin sarımları kadar), konuşan özne birbirlerine fısıldayan, telkinde bulunan, sönen, birbirlerinin yerine geçen sesler halinde dağılır – yazma edimini ve yazarı, kendini yitirdiği, soluk aldığı ve yaşadığı simülakrın mesafesi içinde dağıtarak.

Genellikle, bir yazar kendinden yazar olarak söz ettiğinde, gündelik hakikati söyleyen "gazete" itirafı biçiminde yapar bunu – arınmış ve saf bir dil içinde o saf-olmayan hakikat. Klossowski, kendi dilini bu yeniden alışında, hiçbir mahremiyete eğilim göstermeyen bu geri çekilme içinde, edebiyatın kuşkusuz çağdaş ama hâlâ gizli yeri olan simülakr bir uzamı yaratır. Klossowski bir eser yazar, keşfeden ender eserlerden birini: Edebiyatın varlığının insanları ya da göstergeleri değil, bu ikizin uzamını, Hıristiyanlığın kendi İblis'iyle büyülendiği ve Yunanlar'ın oklarıyla tanrıların ışıltılı varlığından korktukları bu simülakr oyuğunu ilgilendirdiği burada fark edilir. Biz ötekilerin şimdi yegane dilimize rastladığı Aynı'nın mesafesi ve yakınlığı.

(c. I, s. 326-337)

Uzamın dili*

Yazmak, çağlardan beri, zamana uyarlanmıştır. Anlatı (gerçek ya da kurgusal) bu aidiyetin tek biçimi değildi, esas olana en yakın duran da değildi; hatta onun derinliğini ve yasasını, bunları en iyi ifade ediyormuş gibi gözüken hareketin içinde saklamış olması da muhtemeldir. Öyle ki, zamanı anlatıdan, anlatının doğrusal düzeninden, zamanların birbirleriyle uyumunun sözdizimsel büyük oyunundan kurtarırken, yazma ediminin de zamanın eski boyunduruğundan kurtarıldığı sanıldı. Aslında zamanın kesinliği, yazdığı şey dolayısıyla yazı üzerinde uygulanıyor değildi, yoğunluğunun içinde, onun tekil varlığını –bu cisimsizi– oluşturan şeyin içinde uygulanıyordu. Geçmişe yönelsin yönelmesin, kronolojilerin düze-

* "Le langage de l'espace", *Critique*, no 203, Nisan 1964, s. 378-382.

nine boyun eğsin ya da bu düzeni çözmeye çalışsın, yazı temel bir eğri içine kapatılmıştı; bu eğri Homeros'vari geri dönüşün, aynı zamanda da Yahudi kehânetlerinin gerçekleşmesinin eğrisiydi. Bizim doğum yerimiz olan İskenderiye, bu çemberi tüm Batı dillerine buyurmuştu: Yazmak, geri dönmekti, kökene geri dönmek, ilk anı yeniden yakalamaktı; yeniden sabahta olmaktı. Edebiyatın bize kadar uzanan mitik işlevi buradan kaynaklanır; eskiyle ilişkisi buradan kaynaklanır; analojiye, aynıya, özdeşliğin tüm mucizelerine atfettiği ayrıcalık buradan kaynaklanır. Özellikle, edebiyatın varlığını belirten tekrar yapısı buradan kaynaklanır.

XX. yüzyıl belki de bu tür akrabalıkların çözüldüğü dönemdir. Nietzsche'ci ebedi tekerrür Platoncu bellek eğrisini kesin olarak kapatırken Joyce da Homeros'çu anlatınınkini kapattı. Bu bizi, uzun süre ihmal edilmiş diğer tek olanak olarak uzama mahkûm etmez, ama dilin uzamın bir şeyi olduğunu (ya da bu hali aldığını) ortaya çıkarır. Bunu betimlemesi ya da katedip geçmesi işin özü değildir. Uzamın günümüz dilinde metaforların en takınaklısı olması, artık tek çareyi uzanın sunmasından değildir; ama işin başındaki dilin uzamın içinde açılmasından, ancak burada kendi üzerinde kaymasından, tercihlerini belirlemesinden, figürlerini ve aktarımlarını çizmesindendir. Dil, uzamın içinde kendini aktarır, varlığı bile orada "metaforlaşır."

Uzaklık, mesafe, aracı, dağılma, kırılma, farklılık günümüz edebiyatının temaları değildir; ama şu anda dilin bize içinde verildiği ve bize kadar geldiği şeydir: Dilin konuşmasını sağlayan şeydir. Dil bu boyutları şeylerden kesip almış ve onların yerine de *analogon*'u sözel model olarak koymuş değildir. Boyutlar şeylerde ve dilin kendisinde ortaktır: Buluşma noktalarına gidecekken, şeyler ve sözcüklerin bize doğru geldikleri kör nokta. Homeros'çu geri dönüşten ya da Vaat'in gerçekleşmesinden pek farklı bu paradoksal "eğri", hiç kuşkusuz, şu an için, Edebiyat'ın düşünülmeyenidir. Yani, bugün okuyabildiğimiz metinlerde onu olanaklı kılan şeydir.

*

Roger Laporte'un *La Veille*'i [Gece Nöbeti]*, hem soluk hem de korkunç bu "bölge"nin *en yakınında durmaktadır*. Bir sınav olarak burada belirtilmektedir: Tehlike ve sınama dönemi, inşa eden ama açık kalan açıklık, yakınlık ve uzaklaşma. Böylece kendi eli kulağındalığını dayatan şey, ama anında ve aynı zamanda vazgeçen şey asla dil değildir. Tarafsız bir öznedir; her dili mümkün kılan, yüzü olmayan "[eril] *o*". Yazmak, *o* kendini mesafenin mutlaklığı içine çekmediğinde ancak mümkün olur; ama *o*, aşırı yakınlığının tüm ağırlığıyla tehditkâr olduğunda yazmak imkânsız olur. Tehlikelerle dolu bu aralıkta, ne Orta, ne Yasa, ne Ölçü olabilir (Hölderlin'in *Empedokles*'inde de**). Çünkü, henüz doğmamış güne gözlerini açan nöbetçinin mesafesinden ve gece nöbetinden başka verili olan bir şey yoktur. Işıklı ve kesinlikle ihtiyatlı bir tarzda, bu *o*, dilin konuştuğu uyanık mesafenin ölçüsüz ölçüsünü söyler. Laporte'un bir sınamanın geçmişi gibi anlattığı deneyim, bu deneyimi anlatan dilin verildiği deneyimdir; dilin bize ulaştığı ve yalnızca kendisinin gözetleyebildiği bu mesafenin yakınlaşması içinde kendinden uzaklaştığı boş mesafeyi çoğalttığı kıvrımdır bu.

Bu anlamda, Laporte'un eseri, Blanchot'nun yakınında, Edebiyat'ın düşünülmeyenini düşünür ve onun varlığına, ne ona kavuşmayı ne de onu kabul etmeyi düşünen bir dilin şeffaflığıyla yaklaşır.

*

Âdem'e özgü roman, *Le Procès-Verbal* [Tutanak]*** da bir nöbettir, ama tam öğle ışığı altında. "Göğün çaprazı"na uzanmış Adam Pollo, zamanın yüzlerinin birbiri üzerine kapandığı noktadadır. Belki de, romanın başlangıcında, sonunda kapatıldığı bu hapishanenin bir firarisidir; belki de hastaneden gelmektedir, sedeften, beyaz resimden ve metalden kabuğu son sayfalarda orada bulur.

* Laporte (R.), *La Veille*, Paris, Gallimard, coll. "Le chemin", 1963.
** Hölderlin (F.), *Der Tod des Empedokles*, 1978 (*La Mort d'Empédocle*, çev.: R. Rovini, *Oeuvres* içinde, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1967.
*** Le Clézio (J.-M.G.), *Le Procès-Verbal*, Paris, Gallimard, coll. "Le Chemin", 1963.

Ve, başının etrafında tüm dünya hale şeklinde olan, ona doğru gelmekte olan soluğu kesilmiş yaşlı kadın, delilik söylemi içinde, metnin başında terk edilmiş evine kadar tırmanan genç kızdır elbette. Ve zamanın bu kıvrımının içinden boş bir uzam doğar, dilin üşüştüğü, henüz adlandırılmamış bir mesafe. *Yokuş* olan bu mesafenin tepesinde, Adam Pollo, Zerdüşt gibidir: Dünyaya, denize, şehre doğru iner. Ve inine kadar geri çıktığında, onu bekleyenler, ayrılmaz düşmanlar olan kartal ile yılan ve güneş kursu değildir; bıçak darbeleriyle parçaladığı ve çürüsün diye dikenli güneşe gönderdiği pis beyaz faredir. Adam Pollo, tuhaf bir anlamda peygamberdir; Zaman'ı duyurmaz; onu dünyadan ("baka baka kafasından çıkardığı" dünya) ayıran bu mesafeden söz eder ve bu saçma sapan söyleminin akın etmesiyle, dünya ona doğru geri çekilecektir, akıntıya karşı yüzen iri bir balık gibi onu yutacak ve bir sığınağın bölmelere ayrılmış odasında hareketsiz ve sonsuz bir süre kapalı tutulacaktır. Kendi üzerine kapanan zaman, şimdi, parmaklıklardan ve güneşten bu satranç tahtası üzerinde bölüştürülmektedir. Parmaklıklanma, belki de dilin parmaklıklarıdır.

*

Claude Ollier'nin tüm eseri dilin ve şeylerin ortak uzamının bir incelenmesidir; görünüşte, manzaraların ve şehirlerin karmaşık uzamına, uzun, sabırlı, bozulmuş, bir bakışın ya da bir adımın hareketleri içinde yeniden ele alınmış ve bağlanmış cümleleri uyarlama egzersizidir. Doğrusu, Ollier'nin ilk romanı *La Mise en scène* [Sahneleme]* dil ile uzam arasında bir betimlemeden ya da bir ölçülemeden daha derin bir ilişkiyi ortaya çıkarıyordu: Haritası çıkarılmamış bir bölgenin beyaz bırakılmış çemberinde, anlatı, belirgin, insanlı, olaylarla dolu bir uzam doğurmuştu; bu olayları (doğurarak) betimleyen, angaje ve kayıp gibiydi; çünkü anlatıcının bir "ikiz"i vardı ve ona gelene dek varolmamış bu aynı yerde, etrafında gizlice hazırlanan olaylara benzer olayların art arda gelişiyle

* Ollier (C.), *La Mise en scène*, Paris, Éd. de Minuit, 1958.

öldürülmüştü: Öyle ki, henüz asla betimlenmemiş olan bu uzam, yalnızca öldürücü bir ikileme pahasına adlandırılmış, anlatılmış ve ölçülmüştür; uzam, zamanı ortadan kaldıran bir "kekemelik" yoluyla dile giriyordu. Uzam ve dil, *Le Maintien de l'ordre*'da [Düzenin Sürdürülmesi]*, kendini gözetlenirken gören bir bakış ile onu gözetleyen ve sürekli bir geriye bakma oyunuyla gözetleyeni yakalayan inatçı ve sessiz, ikiz bir bakış arasındaki salınımdan birlikte doğuyordu.

Été indien [Hint Yazı]**, sekizgen bir yapıya uyar. Apsislerin ekseni, kaputunun ucuyla engin bir manzarayı ikiye kesen arabadır, şehirde yaya ya da otomobille gezintidir; tramvaylar ya da trenlerdir. Ordinatların dikeyi, piramidin yamacına tırmanıştır, gökdelendeki asansördür, şehrin üzerine sarkan cihannümadır. Ve bu dikeylerin açtığı uzamda, tüm bileşik hareketler açılırlar: Dönen bakış, bir düzlemin üzerine dalar gibi şehrin uzamına dalan bakış; koyun üzerinde hızla fırlayan sonra kenar mahallelere doğru yeniden inen hava treninin eğrisi. Ayrıca, bu hareketlerin bazıları, fotoğraflar tarafından, sabit bakışlar, film fragmanları tarafından sürdürülür, yankılandırılır, dengelendirilir ya da dondurulur. Ama bu hareketleri izleyen, anlatan ya da hareketleri yerine getiren göz hepsini ikiye böler. Çünkü bu bakış nötr değildir; şeyleri oldukları yerde bırakır gibi yapar, ama aslında onları "ayırıp alır", yoğunlukları içinde onları kendilerinden gücül olarak ayırır ve böylece onları henüz var olmayan, hatta senaryosu bile henüz seçilmemiş bir filmin hazırlığına dahil eder. Dille birlikte kitabın yapısını oluşturan şey, henüz olmayan şeylerle henüz olmayan film arasında, karar verilmemiş ama "tercih belirtilecek" bu "görüntüler"dir.

Bu yeni yerde, algılanan şey kararlılığını terk eder, kendinden kopar, bir uzamda, hem de olasılık dışı bileşimlerle dalgalanır, onları serbest bırakan ve bağlayan bakışı kazanır ve böylelikle bu bileşimlerin içine nüfuz eder, onların doğum yerleri ile nihai beyazperdelerini ayırıp birleştiren bu tuhaf, ele gelmez mesafe arasına

---

* Ollier (C.), *Le Maintien de L'ordre*, Paris, Éd. de Minuit, 1961.
** Ollier (C.), *Été indien*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

sızar. Filmin gerçekliğine (prodüktörler ve yazarlar) doğru onu götüren uçağa bindiğinde, bu ince uzama girmiş gibi, anlatıcı onunla birlikte yok olur – bakışının yarattığı dayanıksız mesafeyle: bu "ayrılmış" uzam üzerinde görülen tüm bu şeylerin üzerine kapanan bir bataklığa düşer uçak, şimdi sakin olan kusursuz yüzeyin üzerine "hiçbir bakışın altında olmayan" kırmızı çiçekleri ve okuduğumuz bu metni bırakır – kendi *demiurgos*'uyla birlikte boğulmuş, ama dile getirilmek için artık sesi olmayan tüm bu sözcükler içinde hâlâ ve her zaman için var olan bir uzamın dalgalanan dili.

*

Dilin gücü budur: Uzamın ördüğü dil, uzamı kışkırtır, ilksel bir açıklık olarak onu kendine verir ve onu yeniden kendi içine almak için bir parçasını ayırır. Ama yeniden uzama mahkûmdur: Satırları ve yüzeyiyle sayfada değilse, kitabı oluşturan bu *ciltte* değilse nerede dalgalanıp konabilir? Michel Butor, dilin genellikle ortaya çıkarmadan kapsadığı, pek görünür bu uzamın yasalarını ve paradokslarını defalarca dile getirdi. *Description de San Marco,* [San Marco'nun Betimi]* bakışın katedebileceği şeyin mimari modelini dilin içinde yeniden oluşturmaya çalışmaz. Ama taştan binaya benzeyen tüm dil uzamlarını kendi hesabına ve sistematik olarak kullanır: onun onardığı önceki uzamlar (freskoların resimlediği kutsal metinler), resimli yüzeylerin doğrudan doğruya ve maddi olarak üzerine konmuş uzamlar (yazıtlar ve açıklayıcı yazılar), kilise öğelerini analiz eden ve betimleyen sonraki uzamlar (kitapların ve rehberlerin yorumları), biraz tesadüfen birbirine bağlanan, sözcüklerle tutturulmuş komşu ve bağlantılı uzamlar (bakan turistlerin düşünceleri), bakışların sanki öte tarafmış gibi döndüğü yakın uzamlar (diyalog parçaları). Bu uzamların kendi yazılma yerleri vardır: Elyazması ruloları, duvar yüzeyleri, kitaplar, makasla kesilen teyp bantları. Ve bu üçlü oyun (bazilika, sözel uzamlar, yazı yerleri) kendi öğelerini ikili bir sisteme göre dağıtır: Ziyaretin anlamı (bu

* Butor (M.), *Description de San Marco,* Paris, Gallimard, "Collection blanche", 1963.

da, bazilika uzamı, gezginin yürüyüşü ve bakışlarının hareketinin iç içe geçmiş bileşkesidir) ve Michel Butor'un, sayfa kenarları yasasına uygun olarak kestiği, kimileri ise dizeler ya da sütunlar şeklinde düzenlenmiş sözcük şeritleriyle kendi metnini bastırdığı büyük beyaz kâğıtların buyurduğu anlam. Ve bu düzenleme belki de yine fotoğrafın uzamı olan bu diğer uzama göndermede bulunur. Bazilika düzenindeki devasa mimari, ama taşlardan ve resimlerden oluşan uzamından mutlak anlamda farklı –ona doğru yönelmiş, ona yapışık, onun duvarlarını katederek, onun içine gömülü uzamı açarak, ondan kaçan ya da yolunu şaşırtan tüm mırıltıları ona aktararak, şeylerle kapışan sözel uzamın oyunlarını yöntemsel bir kesinlikle ortaya çıkararak.

Burada "betimleme" kopyalama değil, daha ziyade deşifre etmedir: Her bir şeyi kendi doğal yerine yerleştirmek, ve kitabı, hepsinin, betimleme/yazısızlaştırma [*de-scription*] sonrasında, evrensel bir kayıt uzamı bulabilecekleri yer yapmak için, şeylerden oluşan bu çeşitli dil yığınını eklemlerinden çıkarmak için maharetli teşebbüs. Ve, kitabın varlığı, edebiyatın nesnesi ve yeri kuşkusuz burasıdır.

(c. I, s. 407-412)

Raymond Roussel'in eserleri niçin yeniden yayımlanıyor? Modern edebiyatımızın habercisi*

Raymond Roussel'in eserleri yıllardan beri dilimizin altında yayılmakta, ama biz pek bilmemekteydik. Gerçeküstücülere zaten pek tuhaf ve pek yakın gelmiş olan bu sesteki ısrarı algılayabilmemiz için Leiris'in *Les Biffures*'ü[1], Robbe-Grillet ve Butor'un gelmeleri gerekmişti. Ama *Anthologie de l'humour noir*'ı[2] hazırlarken Breton'un hissettiğinden çok farklı gelmektedir bize bu ses. Çok

* "Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Rousel? Un précurseur de notre littérature moderne", *Le Monde*, no 6097, 22 Ağustos 1964, s 9.

1. Leiris (M.), *Biffures* (*La Règle du Jeu*, I), Paris Gallimard, "Collection blanche", 1948.

2. Breton (A.), *Anthologie de l'humour noir*; *Le Minotaur* içinde. no. 10, 1937 (yeniden basım, Paris, Ed. du Sagittaire, 1940).

sayıda yapılan yeni baskılar[3], keşfedilen yayımlanmamış eserler[4], çeviriler[5] ve şimdi tüm dillerde olan sayısız makaleler[6] dikkate alındığında bu ses hem farklı hem de daha fazla erişilebilirdir.

Yine de bu eser koridorlar tarzında açılmıştır; bunlar da sonsuza dek bölünerek, belki de yeni dal budaklardan başka (ki bunlar da bölünür) hiçbir yere götürmez. Birinci dal: Betimleyici eserler (*La Doublure*[7], 1897, ve yedi yıl sonra *La Vue*[8]); Nice karnavalı, bir mektup kâğıdının anteti, Évian marka su şişesinin etiketi, bir mürekkepkaleminin küçük merceğinden görülen şey, kapalıçarşıdan satın alınmış hediye. Tüm bunlar kılı kırk yararcasınadır. Dil, yatay olarak şeylerin üzerine konmuştur; titiz bir şekilde, ayrıntıların içinden geçer, ama perspektif ya da oran yoktur; her şey uzaktan görülür, ama öyle keskin, öyle egemen ve öyle tarafsız bir bakışla ki, görünmez olan bile kımıltısız ve kaygan tek bir ışık içinde yüzeye çıkar.

İkinci dal: *Impressions d'Afrique* [Afrika İzlenimleri][9] ve *Locus solus*'taki[10] harikalardır. Bir örtü gibi gerilmiş aynı dil olanaksızı betimlemeye yarar: Bir çekmeceye yerleşmiş bir cüce, tirşe rengi kanının pıhtılarıyla denizanalarını besleyen bir yeniyetme, öldükleri anı buzdolaplarının içinde mekanik olarak tekrarlayıp duran donmuş cesetler. Sonra da başka koridorlar oluşur: Tiyatro oyunları (gerçeküstücü güzel vaveylalara yol açmışlardır), iç içe geçmiş parantezlerden oluşan bir şiir, kısa bir otobiyografik fragman.

---

3. Jean-Jacques Pauvert tarafından. Beş cilt çıktı.
4. *À la Havane*, Raymond Roussel'in John Asherby tarafından sunulan yayımlanmamış metni, *L'Arc* içinde, no. 19, Yaz 1962, s. 37-47. *Bizarre*, özel sayı: *Raymond Roussel* (Jean Ferry'nin yönetiminde), s. 34-35, 2. trimestr 1964.
5. *Impressions d'Afrique*, İtalyancaya, Rizzoli'de.
6. Lundquist'in *Bonniers Litterare Magasin*'de (Stockholm), yayımlanan mükemmel bir makalesine bakınız.
7. Roussel (R.), *La Doublure*, Paris, Lemerre, 1897 (yeniden basım, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963).
8. Roussel (R.), *La Vue*, Paris, Lemerre, 1904 (yeniden basım, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963).
9. Roussel (R.), *Impression d'Afrique*, Paris, Lemerre, 1910 (yeniden basım, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963).
10. Roussel (R.), *Locus solus*, Paris, Lemerre, 1914 (yeniden basım, Paris, Gallimard, "Collection blanche", 1963).

Bu labirentin içinde yolumuzu bulabilmemiz için elimizde pek az şey kalmıştır – yalnızca Leiris'in anlattığı birkaç olağanüstü anekdot. Tembel varsayım olarak ezoterik dil elbette vardır. Güç metne, sırra vâkıf olmuş yazar. Ama bu bizi pek ilerletmez; Roussel'in deli olduğunu, takınaklı güzel semptomlar sunduğunu bilmek de, Janet'nin onu tedavi ettiğini, ama iyileştiremediğini bilmek de. Delilik ya da sırra erme (belki de ikisi birden); tüm bunlar günümüz dilini ilgilendiren –bu dili ilgilendiren ve aynı zamanda ışığını bu dilden alan bu eserin payı hakkında bize hiçbir şey söylemez.

La Vue ve *Le Voyeur*[11], akraba iki metindir. Robbe-Grillet'de olduğu gibi Roussel'de de betimleme asla dilin nesneye sadakati değildir, sözcükler ile şeyler arasında sonsuz bir ilişkinin sürekli olarak yeniden doğuşudur. Dil, ilerlerken, hiç durmaksızın yeni nesneler ortaya çıkarır, ışığı ve gölgeyi kışkırtır, yüzeyi çatırdatır, çizgileri bozar. Algılara itaat etmez, onlara bir yol çizer ve bu yolun yeniden sessizleşmiş izi üzerinde şeyler, başlangıçta "konuşulmuş" olduklarını unutarak, kendileri için ışıldamaya koyulurlar. İşin başında, dilin döndürdüğü şeylerin sırrı yoktur artık; ve birbirlerini yan yana, yoğunluksuz, orantısız verirler, onların hepsini eşit, hepsi benzer biçimde gizemden yoksun, cilalı, orada olmaktan, cümlelerin ince yüzeyi üzerinde olmaktan endişeli ve takınaklı bırakan bir "kelimesi kelimesine"lik içinde verirler. Robbe-Grillet, ötesinde söyleyecek ya da görecek hiçbir şeyin olmadığı, bakışın ve dilin bu "ortak yer"ini, Roussel hakkında hayranlık verici biçimde analiz etmiştir.[12]

Roussel'in eserinin öteki yüzü, pek bilinmeyen bir imgelem biçimini keşfeder. *Impressions d'Afrique*'in oyunları, *Locus solus*'un ölüleri ne düşe ne fantastiğe aittir. Onlar, Jules Verne tarzındaki "olağanüstü"ye daha yakındır; ama bu küçük, yapay ve kımıltısız bir olağanüstüdür: Yunan tarihini bir üzüm çekirdeğinin yarı saydam kalınlığı içinde yontmaktan başka niyeti olayan her

11. Robbe-Grillet (A.), *Le Voyeur*, Paris, Éd. de Minuit, 1955.
12. Robbe-Grillet (A.), "Énigme et transparence chez Raymond Roussel", *Critique*, no. 199, Aralık 1963, s. 1027-1033.

şeye kadir mühendislerin inşa ettiği ve her türlü doğanın dışındaki doğa harikaları. Hiç yolculuk yapmamış olan Jules Verne uzanın harikulade şeylerini uydurdu. Dünyayı dolaşmış olan Roussel (tüm perdeleri kapamıştı, doğru, çünkü bakmayı sevmiyordu ve eseri buna vakit bırakmıyordu) zamanı ve mekânı bir monadın yuvarlağına indirgemek istedi; ve belki de, Leibniz gibi, mermer parçacıklar içinde göllerin titrediğini gördü. İronik olmayan, daralan bir hayalgücünde nelerin sapkın olabileceği bilinir – oysa ki lirizm bizi sonsuz büyümeye, steplere, yıldızsal (ama son derece soylu!) büyük sıkıntılara alıştırmıştı.

Ama Roussel, intiharından kısa süre önce, ek bir tuzak hazırladı. Büyüsü yine de yalnızca kendi içinde barınıyormuş gözüken bu doğaüstü hikâyeleri nasıl "ortaya çıkardığım" yazmıştı. Aynısını yapmak isteyenlere hem açıklama hem öğüt: Rastgele bir cümle almak –bir şarkıdan, bir afişten, bir kartvizitten; onu fonetik öğelerine indirgemek ve zorunlu örgüyü ouşturmaya yarayacak başka sözcükleri bunlarla birlikte inşa etmek. Tüm bu mikroskopik mucizeler, *Impressions d'Afrique*'teki ve *Locus solus*'deki işe yaramaz tüm dalavereler, etrafa saçılmış, havaya fırlatılmış ve dar anlamda "uyumsuz" denebilecek figürlere göre yeniden düşen sözel bir malzemenin parçalanmasının ve yeniden birleşmesinin ürünleridir. Ama Roussel'ci uyumsuz, hayalgücünün tuhaflığı hiç değildir: söylediği şeyin içinde tüm gücüyle oluşmuş dilin tesadüfüdür; ve tesadüf, sözcüklerin beklenmedik buluşmasını söyleme dönüştürmenin bir tarzıdır yalnızca. Tesadüfi dil ilişkileri karşısında Mallarmé'nin tüm büyük endişesi, Roussel'in eserinin bir yarısını harekete geçirir.

Ya öteki yarısı, betimleyici yarısı? Maskelerden, kartonlardan, imgelerden, röprodüksiyonlardan başka bir şeyi asla betimlemez: çiftler üzerine dildir bu. Ve eğer tüm olağanüstü hikâyelerin, ikiye bölünmüş dil üzerine imkânsız imgeler yaratacağı düşünülürse, gerçekte, her iki tarafta da, bir aynanın incecik ikiye bölünmesiyle tersine dönmüş tek ve aynı figürün söz konusu olduğu anlaşılır.

Belki de Roussel'de başka gizler de vardır. Bununla birlikte, her gizde olduğu gibi, hazine, saklı olan şey değil, mızıkçı yüz-

ler, öfkeli savunmalar, tereddüt eden koridorlardır. Minotauros'u yaratan labirenttir: tersi değil. Modern edebiyat bize bunu öğretmeye devam etmektedir. Bu nedenle Roussel'in eserini deşifre etmekte, bu eser de modern edebiyatı okumamıza izin vermektedir: Sollers'in dediği gibi, mekanizmaları birbirinden "güç bulmaktadır."

(c. I, s. 421-424)

J.-P. Richard'ın Mallarmé'si*

Bu kitap** çıkalı şimdiden iki yıl olduğundan, artık etkilerinden sorumludur. Sonuçlarının devamını henüz deşifre edebilecek durumda değiliz, ama en azından, bütün figürleri içinde yol açtığı tepkiler deşifre edilebilir. Bir kitap şeyleri kımıldatmasıyla önem taşımaz, ama kitabın etrafındaki dil yerinden oynar, bir boşluğu düzenleyip orayı kendi konaklayacağı yer yaparsa önem taşır.

Richard'ı eleştirenleri hiç eleştirecek değilim. Yalnızca, onun metninin çevresinde beliren mesafeye, görünürde polemik işaret-

* "Le *Mallarmé* de J.-P. Richard", *Annales. Economies, sociétés, civilisations,* no 5, Eylül-Ekim 1964, s. 996-1004. (J.-P. Richard'ın *L'Univers imaginaire de Mallarmé*'si üzerine (Paris, Éd. du Seuil, 1962)).

** *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éd. du Seuil, 1962.

leriyle dolu olan, ama sessiz bir tarzda, kendi yerinin boşluğunu tanımlayan bu sınırlara dikkati çekmek istiyorum. Daha fazla kesinlik ya da güncellik için açıkça psikanalitik bir yönteme[1] ya da yapısal süreksizlikler okumasına[2] gönderme yapıldığında, onda, geleceğe bu itirazlardan daha yakın olan şey gün ışığına çıkarılmış olunmuyor mu? Aniden bu metnin ve yalnızca bu metnin konuşmaya başladığı ve baştan itibaren kendi içinde konuştuğundan onun dilinin adlandıramayacağı yeni yer dışardan çizilmiş olunmaz mı?

*

Richard tam olarak neden söz etmektedir? Mallarmé'den. Ama işte bu kesin olarak açık değil. Richard'ın analistlik mesleğini uyguladığı alan, şiirlerin, düzyazıların, eleştiri metinlerinin, moda üzerine saptamaların, İngilizce sözcük ve temaların, fragmanların, projelerin, mektupların, müsveddelerin birbirine eklendiği, sınırları biraz saçaklanmış belli bir dil toplamıdır. Daha doğru bir ifadeyle, istikrarsız kütle, kendine özgü yeri olmayan ve ne olduğu tam anlaşılamayan kütle: Eskizleriyle, ilk fışkırmalarıyla, biyografik yankılarıyla, anekdotik ve incecik mektuplaşmalarıyla çevrili *Opus* mu? Yoksa dağınık, ama gücül olarak biricik bir eser olarak ele alınması gereken bitmek bilmeyen bir dilin posası mı? Bir eserin tamamlanmış sınırlarını aşan ve yine de yalnızca yazı kısmı Mallarmé'nin kendisinin olan bu dil kendi için ve yalnızca kendi içinde incelenebilir mi?

Richard, derinlik metaforunun cazibesine kapılmakla ve fragmanlar halindeki bir dilin ötesinde "alttaki bir harelenme"yi –yani iki yüz yıllık psikolojizmin bize dilden önce geldiğini öğrettiği şeyi (ruh, psike, deneyim, yaşanmışlık gibi bir şeyi) yakalamak istemekle suçlandı. Böylece Richard'da Mallarmé'ye doğru (esere değil, insana), onun düşüne, imgelemine, maddeyle, uzam ve şeylerle düşe özgü ilişkisine doğru, kısacası, yaşamının (yarı-tesadüf,

1. Mauron (C.), *Des métaphores obsédants au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
2. Genette (G.), "Bonheur de Mallarmé?", *Tel quel*, no 10, 1962.

yarı-yazgı) hareketine doğru daimi bir kayma meydana gelmiş olur. Oysa, bilindiği gibi, edebi analiz kendisini psikolojiden kurtaran yetişkinlik çağına ermiştir.

Dahası, cepheden bir suçlama da vardır: Richard analizlerini niçin sistematik olarak kısalttı ve bir anlamda budadı? Mallarmé'nin dilinin tutarlılık ilkesini ve dönüşümlerinin oyununu oluşturmak için kısmen Freudcu yöntemlerden yararlandı. Ama burada durabilir miyiz? Psikanaliz kavramları, uygulamaları eğer dilin kendisiyle ve iç ağlarıyla ilişkileriyle sınırlandırılırsa anlamlarını korurlar mı? *Igitur* örneğinde, Tournon'un depresif deneyiminden söz edildiği andan itibaren, katışıksız edebiyat boyutuna saygı gösterme kaygısıyla, nesne yitiminin, intiharcı özdeşleşmenin ve cezalandırmanın şimdi artık bilinen kategorileri kulanılmıyorsa, analizin eğreti ve temellenmemiş kalma ihtimali vardır. Artık eserin, hatta psike'nin değil, yalnızca –biraz Hegelci bir söz dağarı içinde– deneyimin, tinin ya da varoluşun söz konusu olduğu bu belirsiz sınırlar içinde kalmak olanaksızdır.

Richard'a yöneltilen tüm eleştiriler sonuçta bu iki itiraz etrafında bir araya gelmiştir: Varoluşsal bir psikolojinin çiftanlamlılığı, eser ile yaşam arasında, yavaş kaynaşma ile dönüşümlerinin zamansal sürekliliği içinde yapıların semirmesi olarak, gösterenin bakış açısıyla gösterilenin bakış açısı arasındaki tereddüt. (Hem dilin görünür ağı, hem imgelemin sabit biçimi hem de varoluşun sessiz takınağı) "Tema" nosyonu içinde gelip toplanan belirsizlikler.

Oysa Richard'ın tematizmi asla bu adlandırılmış ve maskelenmiş salınım değildir. O, yöntemin düzeni içinde, edebi analize sunulmuş yeni bir nesnenin bağlılaşığıdır.

XIX. yüzyıla kadar, (yayılımı içinde anlaşılan) eserin dili hakkında en azından pratik, ama oldukça aydınlık ve çok sınırlı bir nosyon vardı: Bu *Opus*'tu; yayımlanmış eserden başka, kesintiye uğramış fragmanları, mektupları, ölümden sonra yayınlanan metinleri de içerebiliyordu; ama bunların hepsi de bugün kaybolmuş bir kesinlik içerisinde tanınabiliyordu: Bu dışarıya dönmüş dildi, en azından tüketimin belli bir biçimine yönelik; bu, *dolaşımdaki dil*'di. Oysa XIX. yüzyıl belgelerin mutlak olarak korunmasını

yarattı: "Arşivler" ve "kütüphaneler"le birlikte, ancak kendisi için, kendi brüt varlığı içinde yeniden keşfedilmek için orada olan, *durgun dil* stoku. (Müsveddelerin, fragmanların, karalamaların yığınından oluşan) bu hareketsiz dilin belgesel yığını yalnızca *Opus*'a bir ek değildir; kem küm eden, uydu biçimindeki bir çevre dili olarak, yalnızca *Opus*'ta söylenmiş olanı daha anlaşılır kılmaya yönelik kendiliğinden yorumu değildir; ama, yazarın sırlarını ortaya çıkarmayı sağlayan ya da "yaşam ile eser" arasında henüz görünür olmayan bir yapıyı ortaya çıkaran, biyografisine bir ek de değildir. Aslında, durgun dille birlikte ortaya çıkan şey, üçüncü, indirgenemez bir nesnedir.

Edebiyat eleştirmenleri ve tarihçileri belgelerden elbette uzun süredir yararlanmaktadır. Belgeye başvuru uzun yıllardan beri ahlâki bir buyruk halini aldı. Tamı tamına ahlâki; fazlası yok. Yani, XIX. yüzyıl belgenin mutlak saklanmasını inşa etmiş olsa da, XX. yüzyıl, bu olayın iki bağlılaşığını henüz tanımlayamadı: Sözel belgenin eksiksiz işleme tarzı ve durgun dilin bizim kültürümüz için yeni bir nesne olmasının bilinci. Paradoksal şekilde, bu nesne, onlarca yıldan beri bize aşina hale gelmiştir: Yine de *Opus*'un daha naif ya da daha arkaik fragmanlardan oluşmadığının; ve yaşamın basit bir anıtı olmadığının; bir eserin ve bir yaşamın buluşma yeri bile olmadığının; kısacası, *Övgü* ya da *Yaşam*'ın son satırları ile *Bütün Eserler*'in ilk cildi arasında eski kitaplarda geleneksel olarak boş bırakılan sayfayı doldurmadığının açıkça asla farkına varılmaz.

Bu bilinç ve buna eklemlenen yöntem bizde hâlâ eksiktir.[3] En azından bizde eksikti, çünkü bana öyle gelmektedir ki Richard'ın kitabının özgünlüğü ve girişiminin tek başına güçlüğü buradadır. Yapılar ya da psikanaliz adına bunu eleştirmek kolaydır. Çünkü

3. Sorun, fikir tarihi diye adlandırılan alandakiyle aynıdır. Belgenin korunması, bilimlerin, felsefelerin, edebiyatların yanında, bir metinler kitlesi ortaya çıkardı; bunlara haksız yere sahte-bilim ya da kısmi-felsefe muamelesi yapılmakta ya da zayıf biçimde ifade edilen görüşler, hatta edebiyat, felsefe ya da bilim halini alacak olan ve önceden böyle olan şeyin ön taslağı ve sonraki yansısı olarak bakılmaktadır. Aslında, burada da kendi tanımını ve yöntemini bekleyen, ve "kısmi" ibaresiyle analojik tarzda ele alınmayı reddeden yeni bir kültürel nesne söz konusudur.

onun alanı ne *Opus*'tur ne de Mallarmé'nin *Yaşamı,* ama bu korunan, barınan, tüketilecek değil, aydınlatılacak olan –ve adına Mallarmé denen– hareketsiz dil bloğudur.

Demek ki, "*Yerli Masalları*'nın filanca *Ölüm Sonesi*'nin devamı olduğunu, *Herodiade*'nin *Fauna*'nın kardeşi olduğunu ve *Igitur*'un doğrudan doğruya *Son Moda*'ya açıldığını" göstermek söz konusudur; "tüm özel eserler ile bu eserin tüm –ciddi, trajik, metafizik, değerli, aşka dair, estetik, ideolojik, çılgın– kayıtları arasında, bunları karşılıklı olarak birbirlerini aydınlatmaya zorlayan bir bütün ilişkisi" kurmak hayal edilir.[4] Yani bir analiz ya da deşifre etme yöntemi saptamadan önce, bir "yapısalcılık" ya da bir "psikanaliz"den yana tercih yapmadan önce, hatta tercihini belirtmeden önce (bu bir entelektüel dürüstlük işaretidir, ama asla kurucu bir tavır değildir), Richard, bir nesne –açık sözel hacim, çünkü bulunan her yeni iz burada yer alacaktır, ama kesinlikle kapalı, çünkü ancak Mallarmé dili olarak vardır– oluşturan bu temel işlemi açıkça yerine getirir. Bu, neredeyse sonsuzca yayılabilir. Buna karşılık, kavranışı mümkün olduğunca sınırlıdır: Mallarmé'ci kısaltmayla sınırlıdır.

*

Bundan böyle, bir miktar yol buyurulmuştur ve bunlar tüm diğerlerini dışlamaktadır.

1) Öz ile biçimi karşı karşıya getirmek, hatta ayırt etmek artık söz konusu değildir. Bunun nedeni nihayet öz ile biçimin birliğinin yerinin bulunmuş olması değil, edebi analiz sorununun yer değiştirmesidir: Artık şimdi *biçim* ile *biçimsizi* karşı karşıya getirmek, bir mırıltının hareketini incelemek söz konusu. Biçimsel olan, yüzünü anlama dönmüş olan bu aydınlık tarafından analiz edilmek yerine, onu imleyenin cepheden işlevi içinde ele alınmak yerine, karanlık ve gecesel tarafıyla ele alınır, kendi çözümüne –geldiği yere ve yeniden kaybolmak için gittiği yere– bakan kendinin bu yüzünde ele

4. Richard, a.g.e., s. 15.

alınır. Biçim, biçim-olmayanın beliriş kipidir (belki de tek, ama bu geçici şimşekten başka bir şey değildir). Richard'ın Mallarmé'deki Mezar hakkında yapmış olduğu çok güzel analizi okumak gerekir:[5] Artık hayatta olmayanın daima ayakta duran mezar taşı, canlı, kırılgan, geçici sözcüklerle inşa edilmiştir. Kullandığı sözcükleri yontan mezar, onları öldürecek ve böylece iki kez biçim olacaktır: O, (anlamıyla) mezar der, ama (sözcükleriyle) anıttır. Fakat yazgısal olarak (çünkü o gerçek sözcüklerden oluşmuştur) dilde dirilişten söz etmeden asla ölümü söylemez: Kara taş, o zaman, uçuculaşır; değerleri tersine döner; aydınlık göğün altında karanlık olan mermeri gecenin içinde sonsuz ışık olur; şimdi o sokak lambasının bulanık ışığıdır ya da "pek derin olmayan, iftiraya uğramış dere"dir. Mezar'ın gösterge-biçimi, kendinden yola çıkarak dağılır; ve anıtı oluşturan sözcükler çözülürken, ölümün mevcut olduğu oyuğu da beraberlerinde götürmeyi ihmal etmezler. Öyle ki Mezar, dilin mırıltısı, hepsi de yok olmaya mahkûm kırılgan seslerin tekrar tekrar gürültüsü olur. Mezar, biçimsizin pırıldayan biçimidir ve sözle ölümün sürekli tahrip olan ilişkisidir.

Dolayısıyla, Richard'a yöneltilen, biçimleri sürekli ve mutlak anlamda plastik kılarak kesinliklerini es geçme suçlaması haksızdır. Çünkü onun projesi, tam da biçimlerin çözülmesini, onların daimi bozgununu dile getirmektir. O, biçimin ve biçimsizin oyununu anlatır; yani, edebiyat ile mırıltının bağlanıp çözüldüğü, dile getirilmesi çok güç olan, temel anı anlatır.

2) Peki ama, süreksiz ve yinelenip duran mırıltısından anlaşılan bu dil kitlesinde konuşan kimdir? Kimse değil midir? Yoksa Stéphane Mallarmé denen ve yaşamından, aşklarından, coşkularından, tarihsel varlığından bugün okuduğumuz bu izleri bırakmış bu gerçek insan mıdır? Bu sorunun cevabı önemlidir: Biyografilerin pek ağırlığının olmadığını düşünmekte çok haklı olan antipsikolojistler ile yorumlama çabasına bir kez başlandığında işin sınırlandırılamayacağını gayet iyi bilen psikanalistler eşit bir sabırsızlıkla burada yolu gözlemektedirler. Peki Richard ne yapmaktadır?

5. A.g.e., s. 243-283.

Analizlerinin gönderme yaptığı Mallarmé, ne katışıksız dilbilgisi öznesidir ne de yoğun psikolojik öznedir; eserlerde, mektuplarda, müsveddelerde, eskizlerde, itiraflarda "ben" diyendir; dolayısıyla, uzaktan ve ardışık yaklaşımlarla, her koşulda, dilinin sürekli sisi içinde asla tamamlanmamış ve daima gelecek zamana ait eserini sınayandır; ve, bu anlamda, eserinin sınırlarının üzerinden her zaman atlar, sınırlarında gezinir, yaklaşır, nüfuz eder ve anında geri püskürtülür, tıpkı en yakın ve en dışlanmış bekçi gibi; ama, tersine, eserin örgüsü içinde ve bu kez onu derinlemesine aşarak, dilin hâlâ gelecek zamandaki olanaklarını onun içinde ve ondan yola çıkarak keşfedendir; öyle ki, kendisi, zorunlu olarak fragmanlı bu eserin sanal birlik noktasıdır, sonsuzluktaki biricik ortaklıktır. Richard'ın incelediği Mallarmé, demek ki, eserinin dışındadır, ama bu öyle kökten ve katışıksız bir dışındalıktır ki, bu eserin öznesinden başka bir şey değildir; eserin tek referansıdır; ama tüm içeriği eserdir; ancak bu yalnız biçimle ilişki sürdürür. Öyle ki Mallarmé de, bu dil örtüsünde, bu biçimin çizdiği ve etrafında bölüşüldüğü iç kıvrımdır – bu biçimin en iç biçimi.

Richard'ın analizinin her noktası, olanaklı ve dikey iki buyruğun tehdidi altındadır elbette: Biri biçimselleştirici, diğeri psikolojileştirici. Ama, söyleminin düz tutulmuş çizgisinde ortaya çıkan şey, edebi eleştirinin yeni bir boyutudur. Richard'a kadar (Starobinski hariç) aşağı yukarı bilinmeyen ve hem edebi "Ben"e, hem de yalnızca *konuşan özne* olarak belirterek psikolojik öznelliğe karşı çıkarılabilecek boyut. Bu boyutun mantıksal, dilbilimsel ve psikanalitik teorilerin karşısına hangi güçlükleri çıkardığı (ya da önerdiği) bilinmektedir; yine de, bu üç teori birden, çeşitli yollardan ve farklı sorunlar hakkında, bugün ona doğru geri dönmektedir. Belki de edebi analiz için de temel bir kategoridir bu boyut.

3) *İmgede* bir *metafor* ya da bir *fantasma*'dan daha başka bir şeyi tanımayı ve bunu belki de ilk kez *poetik düşünce* olarak analiz etmeyi sağlayan odur. Tuhaf bir şekilde, Richard'a Mallarmé'nin entelektüel deneyimini duyumsallaştırma ve daha ziyade İdea'nın ümitsizliği ve kuruluğu olan şeyi haz terimleriyle onarma suçlama-

sı yöneltilmektedir: Sanki zevkten alınan tat, eseri *Igitur*'un gecesinin damgasını çok erkenden taşıyan kişinin kayıp, ama hep aranan cenneti olabilirmiş gibi. Ama Richard'ın analizine başvurulsun.* Bu Elbehnon'un tarihi (*"I'll be none"*) onun için ne melankolik bir krizin çevriyazısıdır ne libidinal bir intiharın felsefi dengi. O burada, daha ziyade, merkezi bir boşluk –konuşanın boşluğu– etrafında edebi dilin yerleşmesini ya da özgürleşmesini görür: Bundan böyle şairin sesi hiçbir dudaktan çıkmayacaktır; bu ses, zamanın boşluğunda, Geceyarısı'nın sözü olacaktır. Üflenen mum.

Bu nedenle Richard, Mallarmé'nin deneyimini mağara ve mücevher şeklindeki bu ters ve dayanışık iki imgeden ayıramaz: Gizlice karanlık bir yürekten yola çıkarak çevrede parıldayan mücevher; ve mağara, kayaların iç çeperinde seslerin yankısını yansılayan devasa gece hacmi. Ama bu imgeler ayrıcalıklı nesneler olmanın ötesindedir; bunlar tüm imgelerin imgesidirler; kendi konfigürasyonlarıyla düşüncenin görünür olanla zorunlu ilişkisinin ne olduğunu söylerler; sözün, düşünceye dayalı söz halini aldığında, kendi merkezini nasıl oyduğunu, çıkış noktasını ve öznel tutarlılığını gecenin içinde nasıl kararttığını gösterirler ve onunla ancak hissedilir olanın dış çevresinde, kendi üzerinde yavaşça dönen bir taşın kesintisiz pırıltısı içinde ya da mağaranın kayalarını kendi sesiyle ikiye katlayan yankının uzantısı içinde yeniden bağ kurarlar. Mallarmé'ci imgelem, Richard'ın tüm diğer imgelerin gelip yerleştiği bu iki temel metafordan yola çıkarak analiz ettiği gibi, düşünce ile dünya arasındaki temasın mutlu yüzeyi değildir; bu, daha ziyade, ancak sınırlarında pırıldayan ve titreşen gecenin hacmidir. İmge, hissedilir cennetine nihayet yeniden kavuşan bir düşüncenin şansını göstermez; onun kırılganlığı, gecesi içinde uçurumlaşmış ve ancak şeylerin sessiz oldukları bu sınıra doğru kendinden mesafeyle söz edebilecek bir düşünceyi gösterir. Bu nedenle Richard, Mallarmé'nin imgelerini çağdaş gelenek için pek tuhaf ve pek altüst edici biçimde analiz eder: Metafordan izlenime gitmez, hissedilir öğeden imleyen değerine doğru da gitmez; adlan-

* A.g.e., s. 184-208.

dırılmış figürden onun içinde telaffuz edilen şairin ölümüne gider (tıpkı elmasın parıltısından kömürlü yüreğine gidilmesi gibi); ve o zaman imge öte taraf gibi, ölümün görünür tarafı gibi ortaya çıkar: Konuşan kişi öldüğünden beri sözü şeylerin yüzeyinde dolanmaktadır, onlardan çekip çıkardığı tek anlam kendi kayboluşudur. Algılanan ya da hissedilen şey imge olur; metafor olarak işlev gördüğünde ya da bir anıyı sakladığında değil, onu görenin, belirtenin ve dile getirenin, her zaman için, çaresizce namevcut olduğunu ortaya çıkardığında imge olur. Richard'ın "duyumculuğu"nun, eğer bu sözcüğü kullanmak istiyorsak, Bachelard'ın kozmolojik mutluluğuyla ortak hiçbir yanı yoktur; "içi boşaltılmış", merkezi oyulmuş bir duyumculuktur bu; ona göre, hayal etmek, kendi dilinin mesafesi içinde toplanmak için kendi ölümünü kateden bir düşüncenin edimidir.

4) Konuşan öznenin ölümü ya da değillenişi eğer imgeleri oluşturan iktidarsa, bunların tutarlılık ilkesi ne olacaktır? Ne fantasmaların metaforik oyunu ne dünyanın düzdeğişmeceli yakınlıkları. İmgeler, derin bir uzama uygun olarak birbirine uyumlanır ve eklemlenir; Richard böyle bir uzamı ne dünyaya ne de psike'ye indirgemek gerektiğini gayet iyi gördü, bu uzam ancak dilin hem hissedilir olanı hem de ölümü adlandırdığında kendisiyle birlikte taşıdığı bu mesafeye indirgenebilirdi. "Kanat" olmak Mallarmé'ci sözcüğün doğasındadır (açıldığında kuşun gövdesini kaplayan kanat kendi ihtişamını gösterir, ama aynı anda hareketi içinde bu gövdeyi başından savar ve onu göğün dibine götürür, öyle ki sonuçta bu gövdeyi kurumuş, düşkün, mahkûm bir tüy yumağı biçimine indirger ve artık bu yumağın görünür biçimi olan kuş bile yoktur); aynı zamanda "yelpaze" ve çelişik utanç olmak onun doğasıdır (yelpaze yüzü gizler, ama kendine kapalı tuttuğu sırrı kendine göstermez değildir, öyle ki saklama gücü zorunlu olarak kendini göstermektir; tersine, sedef damarları üzerine kapandığında, ince zarlarına boyanmış muammaları gizler, ama barındırmayı üstlendiği deşifre edilebilir yüzünü ışığa bırakır). Bu nedenle sözcük, hakiki sözcük saftır: Daha doğrusu, şeylerin bekâretidir, aşikâr ve sunulmuş gibi olan bütünlükleridir, aynı zamanda da erişilmez

uzaklıklarıdır, ihlal olanağının olmadığı mesafeleridir. İmgenin ortaya çıkardığı sözcük hem konuşan öznenin ölümünü hem de konuşulan nesnenin mesafesinini söyler.

Böyle bir analiz sürdüren Richard'ın kitabı, burada da, örnek bir eser olur: *Bir eserin uzamsallığı* denebilecek edebi eleştirinin henüz iyi bilinmeyen bu alanını, yabancı kavramlara başvurmadan inceler. Düşüş, ayrılık, cam, ışığın ve yansının fışkırması; Richard bunları bir şiire yansımış hayali bir dünyanın boyutları olarak değil, çok daha gizli ve münzevi bir deneyim olarak deşifre eder: Düşen ya da ortaya serilen şey, hem şeyler hem de sözcüklerdir, ışık ve dildir. Richard, zarın tek bir hareketle harfleri, heceleri, dağınık cümleleri ve görünümün şanslı ışıldamasını beyaz kâğıdın üzerine fırlattığı her türlü ayrılıktan önceki o bölgeye kavuşmak istedi.

*

Edebi bir eserden söz etmek için günümüzde belli analiz modelleri var. Mantıksal model (üst-dil), dilbilimsel model (gösteren öğelerin tanımı ve işleyişi), mitolojik model (masalsı anlatı parçaları ve bu parçaların bağıntıları), Freudcu model. Eskiden başkaları da vardı (retorik, yorumcu modeller); elbette başkaları da olacaktır (belki bir gün bilişime dayalı model). Ama hiçbir eklektizm bunları sırasıyla kullanmakla yetinemez. Ve edebi analizin bir süre sonra bütünlüklü bir model keşfedip keşfedemeyeceğini ya da bunların hiçbirini kullanmama olanağı bulup bulamayacağım söyleyemeyiz.

Richard hangi modeli kullandı? Sonuçta, o da bir modelden yararlandı mı? Mallarmé'yi kübik bir dilsel kütle olarak ele almak istediği doğru olsa da; biçimsiz olanla belli bir ilişki tanımlamak istediği, kendi sözünde yok gibi olan bir öznenin sesini burada bulmak istediği, düşüncenin tersi ve sınırı olan imgeler çizmek istediği, dünyanın ya da sözcüklerinkinden daha derin olan bir uzamsallığın güzergâhını katetmek istediği doğru olsa da, keyfiyete kendini sunmamış mıdır? Kendi seçtiği güzergâhları çizme ya da zevkine uygun deneyimlere denetimsizce ayrıcalık tanıma özgürlüğünü kendine tanımadı mı? Gün batımının, dramın ve kahkahanın –hatta

yuvasından olmuş kuşun– Mallarmé'si varken, niçin parlaklığın, balkımanın, hem geçici hem de sürekli olan yansının Mallarmé'sini yeniden oluşturdu?

Aslında, Richard'ın analizi çok katı bir zorunluluğa itaat eder. Süreklilik taşıyan bu kitabın sırrı, son sayfalarında ikiye bölünmesidir. Son bölüm olan "Edebiyatın Biçim ve Araçları" ilk dokuz bölümün uzantısı değildir: Bir anlamda tekrardır, aynadaki görüntüsü, mikrokozmosu, benzer ve indirgenmiş konfigürasyonudur. Richard'ın önceden analiz ettiği tüm figürler (kanat, yelpaze, mezar, mağara, ışıltılı parlaklık) burada tekrar ele alınır, ama kökenden gelen gereklilikleri içinde. Örneğin, Mallarmé için, gösterilen şeyin doğasında kök salmış sözcüğün, titreşiminin oyunuyla sessiz varlığını sunarak yine de dillerin keyfiyetine tabi olduğu görülür: Ancak aynı anda hem göstererek hem de gizleyerek adlandırır; şeyin en yakın figürüdür o ve silinemez mesafesidir. Dolayısıyla o, kendi içinde, varlığı içinde, sırası geldiğinde yol açabileceği tüm imgelerden önce, mevcudiyetin atılımı ve görünür mezardır. Aynı şekilde, bir kitabın içine gelip yerleşen şey, kozmolojik değerleriyle birlikte mücevher değildir; mücevherin biçimi özünde kitabın kendisinin iç ve türev benzerinden başka bir şey değildir ve kitabın sayfaları, sözcükleri, anlamları da her bir okuma seremonisinde, diğerlerine dayanan, diğerlerine gönderen ve ancak ötekileri ortadan kaldırarak ve yine onları anında vaat ederek kendini gösteren rastlantısal bir yansıyı serbest bırakırlar.

Böylece, Richard'ın tüm analizleri, sonunda açık seçik ortaya çıkarılmış olan bir yasayla temellenmiş ve gerekli kılınmış olur; oysa ki bu yasanın ifadesi tüm kitap boyunca, her bir noktasında kitabı sollayarak ve doğrulayarak, hissedilmez bir biçimde onu geride bırakır. Bu yasa, ne (retorik olanaklarıyla birlikte) dilin yapısıdır, ne de (psikolojik gereklilikleriyle birlikte) yaşanmış olanın zincirlenmesidir. Bu yasa dilin çıplak deneyimi olarak, konuşan öznenin dilin varlığıyla ilişkisi olarak belirtilebilir. Bu ilişki Mallarmé'de (bizim tarafımızdan "Mallarmé" diye adlandırılan bu dil kütlesinde) tarihsel olarak biricik bir biçim almıştır: Mallarmé'nin sözcüklerine, sözdizimine, şiirlerine, (gerçek ya da

imkânsız) kitaplarına egemen biçimde sahip olan odur. Yine de bu yalnızca bize fiilen aktarılmış olan bu ahenkli ve bozuk dil içinde keşfedilebilir; Mallarmé tarafından yalnızca onun içinde oluşturulmuştur. Bu ölçüde, Richard kendi analizinde izlediği "model"i Mallarmé'de bulmuştur: Eserlerin görünür kıldıkları, ama her an eserleri de parıldayan görünürlükleri içinde olanaklı kılan şey, dilin varlığıyla bu ilişkiydi.

Bana kalırsa, Richard'ın kitabı bu noktada kendine ait en derin güçleri keşfetmektedir. Başka yerde kurulmuş bir antropolojiye her türlü referansın dışında, her türlü eleştirel söylemin konusu olması gereken şeyi ortaya çıkarmıştır: Bir adamın dünyayla ilişkisi değil, bir yetişkinin fantasmalarıyla ya da çocukluğuyla ilişkisi değil, bir edebiyatçının herhangi bir dille [*langue*] ilişkisi değil; konuşan bir öznenin bu tekil, güç, karmaşık, derinden muğlak (çünkü kendisi de dahil tüm diğer varlıklara kendi varlıklarını belirtir ve verir) ve dil [*langage*] denen bu varlıkla ilişkisi. Ve bu ilişkinin (gevezelerde ve gündelik insanlarda olduğu gibi) katışıksız kabul görmediğini, ama hakiki bir eserde dilin varlığını yeniden tartışma konusu edip altüst ettiğini gösteren Richard aynı zamanda bir tarih de olan bir eleştiriyi mümkün kılmaktadır (o, dar anlamda "edebi analiz" olarak adlandırılabilecek şeyi yapmaktadır): Onun *Mallarmé*'sı, gerçekten de, 1865-1895 yıllarının olayından beri her şairin haşır neşir olduğu dilin ne olduğunu görünür kılar. Bu nedenle, Richard'ın daha yakın dönemde yayımlanmış analizleri (Char, Saint-John Perse, Ponge, Bonnefoy üzerine) *Mallarmé*'sinin keşfettiği alana yerleşirler: Burda yönteminin sürekliliğini ve Mallarmé'nin dilin yoğunluğunda başlattığı bu tarihin birliğini sınamaktadır.*

(c. I, s. 427-437)

* Richard (J.-P.), *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Pierres vives", s. 7, 1964.

Yazma zorunluluğu*

Nerval'in edebiyatla ilişkisi bize tuhaf ve tanıdık gelir. Şaşırtıcı, ama en büyük çağdaşlarımızın (Bataille, Blanchot) bize öğrettiklerine yakın. Onun eseri, edebiyatın yüreğinde olmanın tek tarzının, edebiyatın sonsuza dek sınırında –ve sanki dik bayırının dış kenarındaymış gibi– durmak olduğunu söylüyordu.

Nerval, bizim için, bir eser değildir; kendisine karanlık, yabancı ya da dikkafalı gelen bir deneyimi, gizlenen bir eserin içinden geçirmek için vazgeçilmiş bir çaba da değildir. Nerval, bizim gözümüzde, bugün, dille bir tür sürekli ve parçalı bir ilişkidir: daha işin

---

* "L'obligation d'écrire", "Nerval est-il le plus grand poète du XIXe siècle?", *Arts: lettres, spectacles, musique*, no 980 içinde, 11-17 Kasım 1964, s. 7 (Nerval'in eserlerinin yeniden basımı dolayısıyla birçok yazarla yapılan bir soruşturmadan bölüm).

başında, yazmanın boş zorunluluğu onu kendinden önce kapmıştı. Sırasıyla, roman, makale, şiir, tiyatro biçimini alan, ama anında çöken ve yeniden başlanan zorunluluk. Nerval'in metinleri bize bir eserin parçalarını değil, yazmak gerektiğinin; yalnızca yazmak için yaşandığının ve ölündüğünün tekrarlanan tespitini bırakmıştır.

Yazma ve var olmanın bu ikiz olanağı ve olanaksızlığı buradan kaynaklanır, Batı kültürünün sınırlarında –oyuk ve yürek olan bu sınırda– Nerval'in ortaya çıkardığı yazının ve deliliğin bu aidiyeti buradan kaynaklanır. Basılı bir kâğıt gibi, Nerval'in son gecesi gibi, günlerimiz şimdi artık siyah ve beyazdır.

(c. I, s. 437)

Arka-fabl*

Anlatı biçimindeki her eserde *fabl* ile *kurgu* arasında ayrım yapmak gerekir. Fabl, anlatılmış olan şeydir (epizotlar, kişiler, anlatıdaki işlevleri, olaylar). Kurgu, anlatının rejimi, daha doğrusu "anlatıldığı" farklı rejimlerdir: Anlattığı şey karşısında anlatıcının konumu (maceranın parçası olup olmadığı ya da hafifçe geri çekilmiş bir seyirci olarak seyredip seyretmediği ya da anlatıdan dışlanıp dışlanmadığı ya da onu dışardan yakalayıp yakalamadığı), nesnel bir tarif sağlayarak şeyleri ve insanları kateden yansız bir bakışın varlığı ya da yokluğu; tüm anlatının bir kişinin ya da art arda birçok kişinin ya da özel olarak hiç kimsenin perspektifine dahil olması; olayları olduktan sonra tekrarlayan ya da cereyan ettikçe onları geride bırakan söylemler, vs. Fabl, belli bir düzen içine yerleştiril-

* "L'arrière-fable", *L'Arc*, no 29: *Jules Verne*, Mayıs 1966, s. 5-12.

miş öğelerden oluşur. Kurgu, konuşan ile üzerinde konuşulan arasındaki, söylemin kendisi aracılığıyla kurulu ilişkilerin örgüsüdür. Kurgu, fabl'ın "veçhe"si.

Gerçek anlamda konuşulduğunda "masalsı" şeylerden elbette söz edilebilir: Konuşan özne, söylemi ve anlattığı şeyin oluşturduğu üçgen, durum tarafından dışardan belirlenir: Kurgu yoktur. Eser denen bu söylem *analogon*'u dahilinde bu ilişki ancak söz ediminin içinde oluşabilir; anlatılmış olan şey, tek başına, kimin konuştuğunu, hangi mesafeden ve hangi perspektife göre konuştuğunu ve hangi söylem kipini kullandığını belirtmelidir. Eser, fabl öğelerinden ya da bunların düzenlenişinden çok, fabl'ın sözcesi tarafından dolaylı olarak belirtilen kurgu kiplerince tanımlanır. Bir anlatının fabl'ı kültürün mitik olanakları içine dahildir; yazısı dilin olanakları içine dahildir; kurgusu, söz ediminin olanakları içine dahildir.

Soyut olarak tarif edilebilecek kurgu kiplerinin tümü hiçbir dönem tarafından eşzamanlı olarak kullanmamıştır; asalak muamelesi yapılan bazı kipler daima dışlanır; buna karşılık, diğerlerine ayrıcalık tanınır ve bir normu tanımlarlar. Anlatısını yarıda kesen ve okura hitap etmek için, onu olup bitenin yargıcı ya da tanığı olarak davet etmek için gözlerini metinden kaldıran yazar söylemine on VIII. yüzyılda sık rastlanıyordu; geçen yüzyılda neredeyse yok olmuştur. Buna karşılık, yazma edimine bağlı söylem, yazının gelişimiyle çağdaş ve onun içine kapalı söylem bir yüzyıldan az zaman içinde ortaya çıktı. Belki de çok güçlü bir zorbalık uygulayarak, tek bir öznenin söyleminde ve yazısının tavrı içinde yeri olmayan her kurguyu naiflik, yapaylık ve kaba gerçekçilik suçlaması altında ortadan kaldırdı.

Kurgunun yeni kipleri edebi eserin içinde kabul gördüğünden beri (kesintisiz bir mırıltı içinde, tek başına ve yersiz konuşan yansız dil, dışardan baskın yapan yabancı sözler, her biri farklı bir kipe sahip kakmalı söylem süsleri), "asalak söylemler"le dolu oldukları için edebiyattan kovulmuş olan metinleri, kendi mimarilerine uygun olarak okumak yeniden mümkün olur.

*

Jules Verne'in anlatıları kurgu kipindeki bu süreksizliklerle harikulade biçimde doludur. Anlatıcı, söylem ve fabl arasındaki bağ hiç durmadan çözülür ve yeni bir desene göre yeniden oluşur. Anlatan metin her an parçalanır; işaret değiştirir, tersine döner, mesafe alır, başka yerden ve sanki başka bir sestenmiş gibi gelir. Nereden çıktığı belli olmayan konuşmacılar dahil olurlar, kendilerinden öncekileri sustururlar, bir an kendi söylemlerini sürdürürler ve sonra, aniden, bu anonim yüzlerden, bu gri siluetlerden birine sözü bırakırlar. *Binbir Gece Masalları*'nın tamamen tersi bir düzenleme; burada, her anlatı, üçüncü bir şahsa anlatılsa bile, –kurgusal olarak– hikâyeyi yaşamış olan tarafından gerçekleştirilir; her fabl'ın kendi sesi, her sesin yeni bir fabl'ı vardır; tüm "kurgu" bir kişinin ait olduğu fabl'ın dışına çıkarak bir sonraki fabl'ın anlatıcısı olma hareketinden ibarettir. Jules Verne'de, roman başına tek bir fabl, ama içiçe geçmiş, karanlık ve birbirleriyle anlaşmazlık halindeki farklı sesler tarafından anlatılır.

Fabl'm kişilerinin –görülenler, bir adı olanlar, diyalogda bulunanlar ve başlarından macera geçenler– arkasında rekabetleri ve karanlık kavgaları, çekişmeleri ve zaferleriyle tam bir gölge tiyatrosu hüküm sürer. Bedensiz sesler fabl'ı anlatmak için mücadele ederler.

1) Ana kişilerin hemen yanında,[1] yakınlıklarını paylaşan, yüzlerini, alışkanlıklarını, medeni hallerini bilen, aynı zamanda da düşüncelerini ve karakterlerinin gizli yanlarını bilen, verdikleri karşılıkları dinleyen, ama duygularını içerdenmiş gibi hisseden bir gölge konuşur. Bu gölge temel şahıslarla aynı alameti taşır, şeyleri onlar gibi görür, onların maceralarını paylaşır, olacaklar hakkında onlarla birlikte endişelenir. Macerayı anlatıya dönüştüren odur. Bu anlatıcı istediği kadar büyük güçlerle donanmış olsun, sınırları ve zorunlulukları vardır: Ardan, Barbicane ve Nicholl'le birlikte Ay'a gidecek güllenin içine sızmıştır, ama yine de onun katılamadığı gizli Gun-Club [Silah Kulübü] toplantıları vardır. Burada ve orada

1. Kolaylık olsun diye ayrıcalıklı örnek olarak üç kitabı alıyorum: *Aya Seyahat, Ayın Çevresinde Seyahat, Ne Altı Var Ne Üstü.*

olan, Baltimore'da ve Kilimanjaro'da, yıldızlara gidecek füzede, yeryüzünde ve denizaltı iskandilinde olan aynı anlatıcı mıdır, bir başkası mıdır? Tüm anlatı boyunca, anlatının araflarında sürekli gezinen bir tür fazla kişi, her yerde bulunma yeteneği olan içi boş bir siluetin varlığını mı kabul etmek gerek? Yoksa, her yerde, her kişi grubu için, dikkatli, tekil ve geveze cin grupları mı varsaymak gerekir? Her koşulda, bu gölge figürler görünmezliğin ilk sırasındadır: Hakiki kişiler olmamaları pek önemli değildir.

2) Bu mahrem "anlatıcılar"ın gerisinde, daha ağırbaşlı, daha gizli figürler, onların hareketlerini anlatan ya da birinden diğerine geçişi belirten söylemi dile getirirler. "Bu akşam," der bu sesler, "Baltimore'da bulunan bir yabancı, altınlar saçmasına rağmen büyük salona girmeyi başaramadı..."; yine de, görünmez bir yabancı (1. düzeyden bir anlatıcı) kapıları aşmayı başardı ve "sanki ordaymış gibi" iddiaları hikâye etti. Sözü bir anlatıcıdan diğerine geçiren şey bu tür seslerdir, böylece söylemin yüzük oyunu oluşur. "Bay Maston şerefine bağrılan yaşa!'ları duymadıysa da," (dev obüsün içinden alkışlanmaktadır), "en azından, kulakları çınlar" (ve söylev çeken şimdi Baltimore'a yerleşmiştir).

3) Fabl'ın görünür biçimlerinden daha dışsal olarak, bir söylem onu tümlüğü içinde yeniden kavrar ve onu bir başka anlatı sistemine, nesnel bir kronolojiye ya da her koşulda, okurun kendi zamanına indirger. Tamamen "fabl dışı" bu ses tarihsel ölçütleri belirtir ("Federal savaş sırasında, çok etkili yeni bir cemiyet..."); benzer bir konu üzerine J. Verne'in önceden yayımlanmış diğer hikâyelerini hatırlatır (hatta *Ne Altı Var Ne Üstü*'nün bir notunda, kesinliği o noktaya vardırır ki, gerçek kutup seferleri ile *Buz Çölü*'nde anlatılan eşit olarak yer alırlar); anlatı boyunca, okurun belleğini tazelediği de olur ("Hatırlanacağı üzere..."). Bu ses mutlak anlatıcının sesidir: Yazarın birinci şahsı (ama tarafsızlaşmış), rahatlıkla kullanmak için bilmek gereken şeyi anlatısının kenarlarına not eder.

4) Bu sesin arkasında ve daha da uzakta, zaman zaman bir başka ses yükselir. Hikâyeye karşı çıkar, inanılmaz şeylerin altını çizer, imkânsız olanları gösterir. Ama aynı zamanda kendi doğurduğu bu tartışmaya cevap verir. Böyle bir maceraya girişmek için sersem

olmak gerektiğini sanmayın der: "Macera kimseyi yanıltmayacaktır: Yankee'ler, dünyanın ilk tamircileri..." Ay füzesinde kapalı bulunan kişiler tuhaf rahatsızlıklar hissederler ama şaşırmayın: "Çünkü, on iki saatten beri, güllenin içindeki hava, özellikle kan yanmasından kaynaklanan ve kesinlikle sağlığa zararlı bu gazla doldu." Ve, ilave önlem olarak, doğrulayıcı bu ses çözmesi gereken sorunları kendi ortaya atar: "Barbicane ve arkadaşlarının gelecekten bu kadar az endişe etmelerine belki şaşıracaksınız..."

5) Daha dışsal sonuncu bir söylem kipi vardır. Tamamen boş, kimsenin telaffuz etmediği, desteksiz ve kaynak noktası olmayan ses, belirsiz bir başka yerden gelen ve tam bir baskın şeklinde metnin içinde ortaya çıkan ses. Büyük tabakaların oraya yığdığı anonim dilden. Göçer söylemden. Oysa bu söylem her zaman için bilgili bir söylemdir. Diyalogların içinde bitmek bilmeyen konudışı bilimsel konuşmalar ya da sunumlar ya da çeşitli kişilere atfedilen mektup veya telgraflar kuşkusuz vardır; ama anlatıyı zaman zaman kesintiye uğratan "otomatik enformasyon" fragmanlarını belirten bu dışsallık konumunda değillerdir. Dünyanın bellibaşlı şehirlerinde eşzamanlı saat çizelgeleri; Ay'ın büyük dağlık masiflerinin ad, konum ve yüksekliğini belirten üç sütunlu tablo; "... şu rakamlarla değerlendirilsin..." basit formülüyle dahil edilen Yeryüzü'nün ölçüleri. Saptanamayan bir sesin oraya bıraktığı bu bilgi buzultaşları anlatının dış sınırında kalır.

*

Karşılıklı alışverişleriyle kurgunun örgüsünü çizen arka-fabl'ın bu seslerini, oyunları ve mücadeleleri içinde, kendileri için incelemek gerekir. Biz kendimizi sonuncusuyla sınırlandıralım.

Bu "bilimsel roman"larda bilgin söyleminin başka yerden, aktarılan bir dil gibi gelmesi tuhaftır. Anonim bir dedikodu içinde tek başlarına konuşmaları ilginçtir. Baskın yapan ve özerk fragman türlerinde ortaya çıkması tuhaftır. Oysa, fabl'ın analizi aynı düzenlemeyi ortaya çıkartır; sanki kişilerin ilişkisi içinde, hayali maceralar anlatan söylemlerin iç içe geçmesini yeniden üretiyormuş gibidir.

1) Jules Verne'in romanlarında bilgin kişi bir kenarda kalır. Macera onun başından geçmez, baş kahramını da o değildir. Bilgileri formüle eder, bir bilgiyi ortaya koyar, olanakları ve sınırları dile getirir, sonuçları gözlemler, doğruyu söylediğini ve kendi bilgisinin yanılmadığını saptamayı sakin sakin bekler. Maston tüm işlemleri yapmıştır, ama Ay'a giden o değildir; Kilimanjaro'nun topunu ateşleyecek olan o değildir. Kayıt edici silindir olarak önceden oluşmuş bir bilgiyi gözler önüne serer, itkilere uyar, kendi otomatikliğinin sırrı içinde tek başına işler ve sonuçlara yol açar. Bilgin keşfetmez; bilgi onda kayıtlıdır: Başka yerde yapılmış bir bilimin okunmaz parlak yazısı. *Hector Servadac*'ta bilgin bir yazıt taşıdır: Adı tam da Palmyrin *Rosette*'tir.*

2) Jules Verne'in bilgini katışıksız bir aracıdır. Aritmetikçidir, ölçer, çarpar ve böler (Maston ya da Rosette gibi); katışıksız teknisyendir, kullanır ve inşa eder (Schultze ya da Camaret gibi). Bir *homo calculator*'dur, maharetli bir "πR^2"den başka bir şey değildir. İşte bu yüzden dalgındır, geleneğin bilginlere yüklediği bu kaygısızlıktan değil yalnızca, daha derin bir dalgınlıktan: Dünyadan ve maceradan geri çekilerek aritmetik yapar; buluşçu bilgiden geri çekilerek şifrelendirir ve şifre çözer. Bu da onu, derinlemesine *soyut* varlığını gösteren tüm bu rastlantısal dalgınlıklara maruz bırakır.

3) Bilgin her zaman eksikliğin bulunduğu yerdedir. En kötüsü, kötülüğü temsil eder (*Face au drapeau* [Bayrağa Karşı]); ya da, istemeden ve görmeden kötülüğe imkân tanır (*L'Étonnante Aventure de la mission Barsac* [Olağanüstü Barsac Görevi Macerası]); ya da bir sürgündür (*Robert*); ya da tatlı bir manyaktır (Gun-Club'daki topçular gibi); ya da, sempatik ve olumlu bir kahraman olmaya çok yakın olduğunda, bu durumda pürüzü yaptığı hesaplarda ortaya çıkar (Maston Yeryüzü'nün ölçülerini yeniden yazarken yanılır). Her koşulda, bilgin bir şeyi eksik olan kişidir (Gun –Club'ın kafatası çatlak, takma kollu sekreteri bunu yeterince sergilemektedir). Buradan genel bir ilke çıkar: Bilgi ve kusur

---

* *Rosette:* Saat kadranı. (y.h.n.)

birbirine bağlıdır; ve bir de orantısallık yasası: Bilgin ne kadar az yanılırsa o kadar sapkındır ya da çılgındır ya da dünyaya yabancıdır (Camaret); ne kadar olumluysa o kadar çok yanılır (Maston, adının belirttiği ve hikâyenin gösterdiği gibi, bir yanılgılar toplamından başka bir şey değildir: Denizin dibinde dolaşan füzeyi aramaya koyulduğunda *kütleler* hakkında yanılır; dünyanın ağırlığını hesaplamak istediğinde *tonlar* hakkında yanılır). Bilim ancak boş bir uzamda konuşur.

4) Bilgin kişinin karşısında olumlu kahraman cehaletin ta kendisidir. Bazı durumlarda (Michel Ardan), bilginin izin verdiği maceraya kayar ve hesabın yönettiği uzama girerse de, sanki bir tür oyunda gibidir: Görmek için. Başka durumlarda, kurulan tuzağa istemeden düşer. Kuşkusuz, epizotlar boyunca öğrenir; ama onun rolü asla bu bilgiyi edinmek ve bu bilginin efendisi ve sahibi olmak değildir. Ya katışıksız tanık olarak gördüğünü anlatmak için buradadır; ya da görevi cehennemi bilgiyi ortadan kaldırmak ve son izine dek silmektir (*L'Étonnante Aventure de la mission Barsac*'taki Jane Buxton'un durumu budur). Ve yakından bakıldığında, iki işlev birbirine yaklaşır: Her iki durumda da, bir (masalsı) gerçekliği bir anlatının katıksız (ve kurgusal) hakikatine indirgemek söz konusudur. Masum ve zır cahil Evangelina Scorbitt'ten yardım gören masum bilgin Maston, "yarı çatlak" hali nedeniyle hem imkânsız girişimi mümkün kılmış hem de yenilgiye mahkûm olmuş, gerçeklikten silinip anlatının nafile kugusuna katılmış kişidir.

Genel olarak Jules Verne'in büyük hesapçılarının çok belirgin bir görevi üstlendiklerini ya da kabullendiklerini saptamak gerekir: Dünya'nın sonu ölümcül olabilecek herhangi bir dengenin etkisiyle durmasını engellemek; enerji kaynakları bulmak, merkezi odağı keşfetmek, bir gezegen kolonizasyonunu öngörmek, insan egemenliğinin tekdüzeliğinden kaçmak. Kısacası, entropiye karşı mücadeledir bu. Fabl düzeyinden tematik düzeyine geçersek, sıcak ve soğuk, buz ve volkan, alevler içindeki gezegenler ve ölü yıldızlar, yükseklikler ve derinlikler, ilerleyen enerji ve düşen hareket maceralarının tekrar tekrar karşımıza çıkmasındaki inatçılık buradan kaynaklanır. En olası dünyaya –tarafsız, beyaz,

homojen, anonim dünyaya– karşı, hesapçı (deha, deli, kötü ya da dalgın), dengesizliği sağlayan ve dünyayı ölüme karşı güvenceye alan ateşli bir odağı hiç durmadan keşfetmeyi sağlar. Hesapçının yerleştiği çatlak ile akılsızlığının ya da yanılgısının bilginin büyük yüzeyi üzerinde düzenlediği pürüz, hakikati masalsı bir olayın içine fırlatıp atar; burada hakikat görünür olur, enerjiler yeniden bol bol yayılır, dünya yeni bir gençliğe kavuşur, tüm yüksek ısılar geceyi alev alev aydınlatır ve ışıldatır. Ta ki yanılgının ortadan kalktığı, deliliğin kendiliğinden ortadan kalktığı ve hakikatin çok muhtemel köpüklenmesine, sonsuz uğultusuna geri verildiği (birincisine son derece daha yakın) ana kadar...

Kurgu kipleri, fabl biçimleri ve temaların içeriği arasındaki tutarlılık artık şimdi kavranabilir. Fabl'ın arkasında cereyan eden büyük gölge oyunu, bilimsel söylemin tarafsız olasılığı (nereden geldiği bilinmeyen ve kurgunun içinde yer alan, ona kendi hakikatinin kesinliğini dayatan bu anonim, tekdüze, kaygan ses) ile fabl'ın figürlerinin belirdiği ve yok olduğu olasılık dışı söylemlerin doğuşu, zaferi ve ölümü arasındaki mücadeledir. Kurgu söylemleri bilimsel hakikatlere karşı çıkarak ve onların buzlu seslerini kırarak, en büyük olasılıksızlığa doğru hiç durmadan yükseliyorlardı. Dünyanın sonunun duyurulduğu bu tekdüze mırıltının üzerine, şansın, inanılmaz tesadüfün, sabırsız akıldışılığın asimetrik ateşini fışkırtıyorlardı. Jules Verne'in romanları bilginin entropisinin yadsınmasıdır. Bilimin hoş vakit geçirici hal almış şekli değildir; ama bilimin tekbiçimli söyleminden yola çıkan yeniden-yaratıdır.

Bilimsel söylemin bu işlevi (olasılıksızlığına geri verilmesi gereken mırıltı) Roussel'in basmakalıp bulduğu ve imkânsız anlatının mucizevi tuhaflığını fışkırtmak için parçaladığı, toz duman ettiği, sarstığı cümlelere atfettiği rolü düşündürtür. Dilin uğultusunun yerine kendi hükümran güçlerinin dengesizliğini koyan şey, (daima daha olası olan) bilgi değildir, (zorunlu biçimleri olan) fabl değildir, bu ikisinin arasında ve sanki arafın görünmezliğindeymiş gibi, kurgunun ateşli oyunlarıdır.

*

Jules Verne'in anlatıları, temaları ve fabl'larıyla, "vâkıf olma" [*initiation*] ya da "yetişme" [*formation*] romanlarına çok yakındır. Kurgu bakımından bunlar taban tabana zıttır. Kuşkusuz, naif kahraman kendi maceralarını törensel olayların damgasını taşıyan sınavlar gibi yaşar: Ateşin arındırıcılığı, donarak ölüm, tehlikeli bir bölgeden yolculuk, tırmanış ve iniş, geri dönmenin mümkün olamayacağı nihai noktadan geçiş, başlangıç noktasına neredeyse mucizevi geri dönüş. Ama, dahası, her vâkıf olma ya da her yetişme hayal kırıklığının ve dönüşümün ikili yasasına düzenli olarak itaat eder. Kahraman uzaktan tanıdığı ve kendi masum gözleri için pırıldayan bir hakikati aramaya gider. Bu hakikati bulamaz, çünkü bu onun arzusunun ya da nafile merakının hakikatiydi; buna karşılık, onun için daha derin, daha çekingen, alışık olduğundan daha güzel ya da daha karanlık, kuşku duymadığı bir gerçeklik ona belirir: Bu gerçeklik, birbirlerini değiştirmiş olan kendisi ve dünyadır; kömür ve elmas siyahlıklarını, parlaklıklarını değişmişlerdir. Jules Verne'in *Yolculuklar*'ı tamamen karşıt bir yasaya boyun eğer: Bir hakikat, kendi özerk yasalarına göre, bilenlerin hakikatinden bıkmış cahillerin şaşkın gözleri altında cereyan eder. Bu kaygan örtü, konuşan öznenin olmadığı bu söylem, bilginin "mesafe"si (kusuru, kötülüğü, dalgınlığı, dünyada oluşturduğu leke) onu kendini göstermeye kışkırtmamış olsaydı, kendi esas inzivası içinde kalmış olurdu. Bu ince çatlak sayesinde kişiler bir hakikat dünyasından geçerler ve bu dünya kayıtsız kalır ve onlar geçer geçmez kendi üzerine kapanır. Kişiler geri döndüklerinde, kuşkusuz görmüş ve öğrenmişlerdir, ama hiçbir şey değişmemiştir, ne dünyanın yüzeyinde ne de varlıklarının derinlerinde. Macera hiçbir iz bırakmamıştır. Ve "dalgın" bilgin, bilginin esas inzivasına çekilir. "Camaret'nin eseri yazarının iradesi sayesinde tamamen ölmüştü, dahi ve çılgın kâşifin adım gelecek kuşaklara hiçbir şey aktarmayacaktı." Kurgunun çoğul sesleri, bilimin bedensiz mırıltısında ortadan kalkar; ve en olası olanın büyük dalgalanmaları en olanakdışının kılçıklarını kendi sonsuz kumlarından siler atar. Ve bu, Jules Verne'in, ölümü sıra-

sında, *Ezeli Âdem*'de vaat ettiği tüm bilimin yok oluşuna ve olası yeniden belirişine kadar sürer.

"Mademoiselle Mornas'ın size kendine özgü bir takdim [*Initié*] (bonjour) ile yaklaşma biçimi vardır, sadece bu kadarını söylüyorum." Ama, "Kabul edildiniz [*initié*], iyi akşamlar" dendiği anlamda.

(c. I, s. 506-513)

Dışarı düşüncesi*

YALAN SÖYLÜYORUM, KONUŞUYORUM

Yunan hakikati, çok eskiden şu tek önermeyle sarsıldı: "Yalan söylüyorum." "Konuşuyorum," ise tüm modern kurguyu sınamadan geçirmekte.

Bu iki iddia, doğrusu, aynı güçte değildir. Gayet iyi bilinir ki Epimenides'in argümanıyla başa çıkmanın yolu, aldatıcı bir şekilde kendi üzerinde yoğunlaşmış bir söylemin içinde, biri diğerinin nesnesi olan iki önermeyi ayırt etmektir. Paradoksun dilbilgisel konfigürasyonu bu temel ikiliği boşuna gözmezden gelir (özellikle

* "La pensée du dehors", *Critique*, no 229, Haziran 1966, s. 523-546. (M. Blanchot üzerine).

"Yalan söylüyorum"un basit biçimi içinde düğümlenip kalmışsa), onu ortadan kaldıramaz. Her önerme, onun nesnesi olan önermeye üst bir "tip" de olmalıdır. Nesne-önermeden bu önermeyi belirtene geri dönüşün olması, Giritlinin konuştuğu andaki samimiyetinin önermesinin içeriğince tehlikeye atılmış olması, yalandan söz ederken de yalan söyleyebilir olması; tüm bunlar aşılmaz bir mantıksal engelden çok doğrudan bir olgunun sonucudur: Konuşan özne, sözü edilenle aynıdır.

"Konuşuyorum" diye açıkça telaffuz ettiğim an, onun tehlikelerinden hiçbirinin tehdidi altında değilimdir; ve bu tek sözcenin içinde saklı iki önerme ("konuşuyorum" ve "konuştuğumu söylüyorum") asla birbirlerini tehlikeye atmaz. İşte, önermenin kendine tam olarak uyarak, hiçbir sınır dışına taşmayarak, konuştuğumdan başka bir şey söylemediğim için tüm yanılma tehlikesini savuşturarak, kendini önerdiği, ayrılınamaz kalenin koruması altındayım. Nesne-önerme ve bunu sözceleyen önerme, engelsizce ve çekincesizce iletişirler, hem de yalnızca sözü edilen söz tarafından değil, bu sözü telaffuz eden özne tarafından da. Demek ki, konuştuğumu söylerken konuştuğum doğrudur, sarsılmaz bir doğrudur bu.

Ama olaylar bu kadar basit olmayabilir. Eğer "konuşuyorum"un biçimsel konumu ona özgü sorunlar doğurmuyorsa, anlamı, aşikâr açıklığına rağmen, belki de sınırsız olan bir sorunlar alanı açar. Aslında, "konuşuyorum", ona bir nesne sunarak destek olabilecek olan bir söyleme gönderme yapar. Oysa bu söylem eksiktir; "konuşuyorum" kendi egemenliğini ancak tüm diğer dillerin yokluğu içine yerleştirir; benim konuştuğum söylem, "konuşuyorum" dediğim anda sözcelenen çıplaklıktan önce var olmaz; ve sustuğum an yok olur. Her türlü dil olasılığı içinde gerçekleştiği geçişlilik tarafından kurutulur. Onu çöl çevreler. "Konuşuyorum"un çıplak biçimi içinde kendini yeniden kavramak isteyen bir dil hangi aşırı incelikte, hangi tekil ve incecik noktada kendine döner? "Konuşuyorum"un içeriksiz inceliğinin kendini gösterdiği boşluğun, dilin sonsuzca yayılabileceği mutlak bir açılma olduğu; oysa ki öznenin –konuşan "ben"in– parçalara ayrıldığı, bu çıplak uzamda kaybolana dek dağılıp saçıldığı durum haricinde tam da. Eğer, gerçekten de, dilin

yeri yalnızca "konuşuyorum"un ıssız egemenliğinde ise, hak olarak hiçbir şey onu sınırlandıramaz –ne hitap ettiği, ne söylediği şeyin hakikati, ne kullandığı değerler ya da temsili sistemler; kısacası, artık ne söylem ne de bir anlamın iletişimi, ama dilin kaba varlığı içinde, yayılması, saf dışsallığın tümüyle açılması vardır; ve konuşan özne artık söylemin sorumlusu (söylemi sürdüren, ileri süren ve onunla yargılayan, bu amaçla düzenlenmiş dilbilgisel bir biçim altında kimi zaman kendini temsil eden) değil, boşluğunda dilin sınırsız iç döküşünü aralıksız sürdürdüğü varoluşsuzluktur.

Modern edebiyatın, kendini işaret etmesini sağlayan bir ikilemeyle nitelendiği sanılır genellikle; modern edebiyat bu kendine göndermede hem kendini aşırı içselleştirme (kendi kendinin sözcesinden başka bir şey olmama), hem de kendi ırak varlığının ışıldayan işareti içinde tezahür etme imkânını bulmuş olurdu. Aslında, dar anlamda "ebediyat"tan anlaşılan şeyi doğuran olay, ancak yüzeysel bir bakış için içselleştirme türündendir; daha ziyade "dışarı"ya bir geçiş söz konusudur: Dil, söylemin varlık kipinden –yani temsilin hanedanlığından– kurtulur, ve edebi söz kendinden yola çıkarak gelişir, bir ağ oluşturur, bu ağın –ötekilerden ayrı, en yakındakilerden bile uzakta olan– her noktası, tüm diğer noktalarla bağlantılı olarak, hem onları yerleştiren hem de ayıran bir uzam içinde yerleşmiştir. Edebiyat, tezahürü kendini yakacak kadar kendine yaklaşan dil değildir, kendinin en uzağına yerleşen dildir; ve eğer bu "kendi dışına" konmada kendi varlığını açığa çıkarıyorsa, bu ani aydınlık da bir kıvrımdan çok bir mesafeyi, işaretlerin kendi üzerine geri dönüşünden ziyade bir dağılmayı ortaya koymaktadır. Edebiyatın "özne"si (edebiyatın içinde konuşan ve edebiyatın sözünü ettiği), pozitivitesi içindeki dil değil, "konuşuyorum"un çıplaklığı içinde dile geldiğinde kendi uzanımı bulduğu boşluktur.

Bu tarafsız uzam, günümüzde Batı kurgusunu niteler (bu nedenle, ne bir mitolojidir ne bir retorik). Oysa, bu kurguyu düşünmeyi zorunlu kılan şey –geçmişte hakikati düşünmek söz konusuyken– "konuşuyorum"un "düşünüyorum"un tersine işliyor olmasıdır. "Düşünüyorum", gerçekte, Ben'in ve varlığının kuşku duyulamaz

pekinliğine götürüyordu; diğeri ise tersine, bu varlığı geriletir, dağıtır, siler ve yalnızca boş yerini ortaya çıkarır. Düşüncenin düşüncesi, felsefeden de daha geniş olan tüm bir gelenek, bizi en derin içselliğe götürdüğünü öğretti. Sözün sözü bizi edebiyat aracılığıyla, ama belki da başka yollarla da, konuşan öznenin yok olduğu bu dışarıya götürür. Kuşkusuz bu nedenledir ki, Batılı düşünce çok uzun süre dilin varlığını düşünmekte tereddüt etti: Sanki dilin çıplak deneyimi "Varım"ın apaçıklığını maruz bırakacağı tehlikeyi önceden sezmişti.

DIŞARI DENEYİMİ

Öznenin dışlandığı bir dile doğru yolun açılması, yani dilin kendi varlığı içinde belirmesi ile benin kendi kimliği içindeki bilinci arasındaki belki de çaresiz bir aykırılığın açıklığa kavuşturulması, günümüzde kültürün çok farklı noktalarında kendini gösteren bir deneyimdir: Yalnızca yazma tavrında olduğu gibi dili biçimselleştirme teşebbüslerinde de, mitlerin incelenmesinde ve psikanalizde, tüm Batı aklının doğum yeri olarak oluşan bu Logos'un aranışında da kendini gösterir. İşte, bizim için uzun süre görünmez kalmış olan bir açıklık karşısındayız: Dilin varlığı, kendisi için, ancak özne kaybolduğunda ortaya çıkar. Bu tuhaf ilişkiye nasıl girilmeli? Belki de bir düşünce biçimi aracılığıyla olur bu; Batı kültürü bu düşüncenin henüz kesinliksiz olabilirliğini kendi kenarlarında ana hatlarıyla belirtmişti. Her türlü öznelliğin, sınırlarını dışardan ortaya çıkarmak, sonunu dile getirmek, dağılmasını ışıldatmak ve yalnızca yenilmez namevcudiyetine kucak açmak için dışında duran; ama aynı zamanda her türlü pozitivitenin, temelini ya da doğrulamasını kavramak için değil, ama yayıldığı uzamı, ona yer açarak hizmet eden boşluğu, içinde oluştuğu ve dolaylı kesinlikleri bakılır bakılmaz gözden kaybeden mesafeyi yeniden bulmak için eşiğinde duran bu düşünce; bizim felsefi düşünümümüzün içselliği ve bilgimizin pozitivitesi karşısında, tek kelimeyle, "dışarı düşüncesi" olarak adlandırılabilecek olan şeyi oluşturur.

Bu "dışarı düşüncesi"nin biçim ve temel kategorilerini tanımlamayı günün birinde denemek gerekecektir. Bu düşüncenin katettiği yolu bulmaya, bize nereden ulaştığını ve hangi yönde gittiğini bulmaya çabalamak da gerekecektir. Bunun, Sözde-Denys'den beri Hıristiyanlığın kıyılarında dolanıp durmuş olan mistik düşünceden doğduğu da varsayılabilir; belki de, bin yıl boyunca ya da aşağı yukarı bu kadar süre, negatif bir teolojinin biçimleri altında varlığını sürdürdü. Yine de bu hiç kesin olmayan bir şey: Çünkü, 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...

Dışarı düşüncesinin bizim için gün ışığına çıktığı ilk yırtığın, paradoksal biçimde, Sade'ın durmadan kendini tekrarlayan monoloğunda olduğunu varsaymak daha az maceracı olacaktır. Kant ve Hegel döneminde, tarih ve dünya yasasının içselleştirilmesinin Batı bilinci tarafından hiç olmadığı kadar kesin olarak talep edildiği bu dönemde Sade, dünyanın yasasız yasası olarak, yalnızca arzunun çıplaklığını konuşturur. Aynı dönemde Hölderlin'in şiirinde, tanrıların ışıltılı yokluğu kendini gösteriyordu ve "Tanrı'nın eksikliği"nden gelen muammalı yardımı, kuşkusuz sonsuza dek, bekleme zorunluluğunu yeni bir yasa gibi dile getiriyordu. Sade ve Hölderlin'in, biri, söylemin sonsuz mırıltısı içinde arzunun çırılçıplak soyulması yoluyla, diğeri ise yok olmakta olan bir dilin çatlağında tanrıların yoldan çıkışının keşfi yoluyla, bizim düşüncemize dışarı deneyimini gelecek yüzyıl için –ama bir anlamda şifreli olarak– aynı anda getirip verdiklerini suiistimale başvurmadan söyleyebilir miyiz? Dolayısıyla tam olarak gizlenmemiş kalması gereken deneyimdi bu, çünkü, dünyayı içselleştirme, yabancılaşmaları silme, sahte *Entaüsserung* anını aşma, doğayı insanileştirme, insanı doğallaştırma ve tanrılara harcanmış hazineleri yeryüzünde geri toplama talebinin en buyurgan biçimde ifade

edildiği tüm zaman boyunca kültürümüzün yoğunluğu içine nüfuz etmemişti ama yüzüyordu ve sanki bizim içselliğimize dışsalmış gibi yabancıydı.

Oysa, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, bizim kültürümüz sanki kendi içselliğinin sırrını elinde taşıyormuş gibi sürekli olarak üzeinde düşünmeye çalışmış olsa da, dışarının parıltısı haline gelmiş dilin tam göbeğinde ortaya çıkan şey bu deneyimdir: Batı'nın tüm metafiziğinin yalnızca (Schlegel'den beri kabaca tahmin edildiği gibi) dilbilgisine değil, söylemi sürdürerek söze hakkı olanlara da bağlı olduğunu keşfeden Nietzsche'de; dilin kendi adlandırdığı şeye verilen izin olarak ortaya çıktığı, dahası *–Igitur*'dan* *Livre*'in** özerk ve rastlantısal teatralliğine kadar– konuşanın içinde kaybolduğu hareket olduğu Mallarmé'de; tüm söylem dili bedenin ve çığlığın şiddeti içinde çözülmeye çağrıldığında ve düşünce, bilincin geveze içselliğini terk ederek, maddi enerji, tenin ıstırabı, öznenin kendisinin işkencesi ve parçalanması haline geldiğinde Artaud'da; düşünce, çelişkinin ya da bilinçdışının söylemi olmak yerine, sınırın, kırılan öznelliğin, ihlalin söylemi olduğunda Bataille'da; ikiz olanın deneyimiyle, simülakrların dışsallığı, Ben'in teatral ve çılgınca anlamsız çoğalması deneyimiyle Klossowski'de.

Blanchot bu düşüncenin belki de yalnızca tanıklarından biri değildir. Eserinin tezahürüne geri çekildikçe, metinleri sayesinde gizlenmiş değil, onların varlıklarından noksan oldukça ve onların varlıklarının olağanüstü gücü sayesinde noksan oldukça, o bizim için daha ziyade bu düşüncenin kendisidir – bu düşüncenin gerçek, mutlak anlamda uzak, ışıldıyan, görünmez varlığı, zorunlu yazgısı, kaçınılmaz yasası, sakin, sonsuz, ölçülü kesinliğidir.

---

* Mallarmé (S.), *Igitur, ou la folie d'Elbehnon*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1925.

** *Le "Livre" de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits*, yay., Yacques Scherer, Paris, Gallimard, 1957.

Bu düşünceye sadık olabilecek bir dil bulmanın aşırı güçlüğü. Tamamen düşünümsel her söylem, aslında, dışarı deneyimini içsellik boyutuna geri götürme riski taşır; düşünüm, sarsılmaz bir biçimde, dışarı deneyimini bilinç tarafında yurtlandırmaya ve bir yaşantı betimlemesi içinde geliştirmeye yönelir; bu betimlemede "dışarı"sı beden, uzam, istencin sınırları, ötekinin silinmez mevcudiyeti deneyimi olarak tasarlanacaktır. Kurgunun sözdağarı da bir o kadar tehlikelidir: İmgelerin yoğunluğu içinde, kimi zaman da en yansız ya da en aceleci figürlerin şeffaflığı içinde bile, hayali bir dışarının türleri altında içselliğin eski örgüsünü yeniden dokuyan basmakalıp anlamlar verme riski taşır.

Düşünümsel dili çevirme gerekliliği buradan kaynaklanır. Bu dil içsel bir onamaya –bir daha yerinden edilemeyeceği bir tür merkezi pekinliğe– doğru değil, daha ziyade, her zaman kendine itiraz etmesi gereken bir uca doğru dönmüş olmalıdır: Kendinin kıyısına vardığında, onun tersini söyleyen pozitivitenin değil, içinde yok olacağı boşluğun ortaya çıktığını görür; ve bu boşluğa doğru, uğultu içinde, söylediğinin dolaysız olarak olumsuzlanmasında, bir sırrın mahremiyeti değil, sözcüklerin sürekli olarak birbiri ardınca geldiği saf dışarısı olan bir sessizlik içinde çözülmeyi kabul ederek gitmesi gerekir. Bu nedenle Blanchot'nun dili negatifi diyalektik olarak kullanmaz. Diyalektik olarak olumsuzlanıak, olumsuzlanan şeyi tinin endişeli içselliğine sokmaktır. Blanchot'nun yaptığı gibi kendi söylemini olumsuzlamak ise, onu hiç durmadan kendi dışına geçirmektir, onu yalnızca söylemiş olduğu şeyden değil, bunu söyleme gücünden de her an koparmaktır; ilke olarak kendisi ve boşluktan başka bir şeye sahip olmadığından saf bir köken olan, ama aynı zamanda bir yeniden-başlangıç da olan –çünkü kendini oyarken bu boşluğu serbest bırakmış olan şey geçmiş dildir– 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 hayalkırıklığı. "Bir lakırdı değil, olsa olsa bir mırıltı, bir ürperti, sessizlikten bile daha sessiz, boşluğun uçurumu bile değil; boşluğun doluluğu, susturulamayan bir şey, tüm uzamı kaplayan, kesintisiz, bitmek bilmeyen, bir ürperti ve şimdiden bir mırıltı, bir mırıltı değil bir söz ve rastgele bir söz değil, ayrı, doğru, erişebileceğim bir söz."[1]

Kurgu dilinden, simetrik bir dönüşüm talep edilmektedir. Bu dönüşüm, imgeleri yorulmak bilmeden üreten ve parıldatan iktidar olmamalıdır artık; tersine, onları çözen, üzerlerindeki tüm aşırı yüklerden kurtaran, onları hayal edilemez olanın hafifliği içinde patlatana ve dağıtana dek yavaş yavaş aydınlatan bir iç şeffaflıkla donatan kuvvettir. Blanchot'da kurgular, imgelerden ziyade, imgelerin dönüşümü, yer değiştirmesi, yansız aracısı, küçük aralığı olacaktır. İmgeler belirgindir, biçimleri ancak gündeliğin ve anonimin tekdüzeliği içinde çizilir; ve hayranlığa yer açtıklarında, bunu asla kendi içlerinde değil, çevrelerindeki boşluğun içinde, köksüz ve kaidesiz yerleştirildikleri uzanın içinde yaparlar. Kurgusal olan asla şeylerin ve insanların içinde değildir, onlar arasında olan şeyin –buluşmalar, en uzaktakinin yakınlığı, bulunduğumuz yerdeki mutlak gizlenme– imkânsız hakikate uygunluğundadır. Demek ki 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 (oysa ki diyalektik olumsuzlama zamanın fabl'iyle ilintilidir). Blanchot'nun neredeyse tüm anlatılarında evlerin, koridorların, kapıların ve odaların oynadığı rol kuşkusuz budur: yersiz yerler, cezbeden eşikler, kapalı, yasak ve yine de bütün rüzgârlara açık uzamlar, odaları, üzerinde sesleri taşımayan, çığlıkların bile duyulmaz hale geldiği uçurumlarla ayırarak, katlanılmaz karşılaşmalara açan kapıların çarptığı koridorlar; geceleyin, boğuk konuşma seslerinin, hastaların öksürüğünün, can çekişenlerin hırıltılarının, yaşamaya hiç durmadan son veren kişi-

1. Blanchot (M.), *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, "Coll. Blanche", 1953, s. 125.

İhmalkâr olmak, cezbedilmek, yasayı göstermenin ve gizlemenin –yasanın gizlendiği geri çekilmeyi göstermenin, sonuç olarak onu saklayan bir gün içinde cezbetmenin– bir tarzıydı.

Yasa yürekte aşikâr olsa yasa olmaz, vicdanın yumuşak içselliği olur. Buna karşılık, bir metinde mevcutsa eğer, bir kitabın satır aralarında onu deşifre etmek mümkünse eğer, kayıt incelenebilirse, o zaman dışsal şeylerin dayanıklılığına sahip olur; ona uyulabilir ya da itaat edilmeyebilir: O zaman onun iktidarı nerede olur, hangi güç ya da hangi prestij onu saygıdeğer kılar? Aslında yasanın varlığı, yasanın gizlenmesidir. Yasa, hükümran olarak, sitelere, kurumlara, davranış ve tavırlara musallat olur; ne yapılırsa yapılsın, düzensizlik ve ihmal ne kadar büyük olursa olsun, iktidarını önceden yaymıştır: "Ev, her zaman, her an, ona uygun haldedir."[7] Kullanılan özgürlükler yasayı kesintiye uğratmaya muktedir değildir; ondan kurtulunduğuna, uygulanmasına dışardan bakıldığına inanılabilir; yalnızca başkaları için geçerli kararların uzaktan okunduğuna inanılan an, yasanın en yakınında olunur, yasa yayılır, "kamusal bir kararın uygulanmasına katkıda bulunulur."[8] Ve, bununla birlikte, bu daimi tezahür, söyleneni ya da yasanın istediğini asla aydınlatmaz: Davranışların ilkesi ya da iç buyruğu olmak bir yana, onları sarıp sarmalayan ve böylelikle her türlü içsellikten kaçırtan dışarıdır; onları sınırlandıran gecedir, onları kuşatan boşluktur, tümelin gri monotonluğunda tüm tekilliklerinden habersiz geri dönen ve onların etrafında bir sıkıntı, tatminsizlik, çoğalmış gayret uzamı açan şeydir.

İhlal uzamı da böyledir. Yasa nasıl tanınabilir ve gerçekten hissedilebilir, eğer görünür kılınmaya, güçlerini açıkça uygulamaya, konuşmaya kışkırtılmazsa, siperlerinde zorlanmazsa, daima geri geri çekildiği dışarıya doğru kararlılıkla hep daha fazla gidilmezse, nasıl zorlanabilir? Sonuçta, aşılmış yasa, öfkelendirilmiş, kendinin dışındaki yasadan başka bir şey olmayan cezanın ters yüzüne

7. *Aminadab, age.*, s. 115.
8. *Le Très-Haut, age.*, s. 81.

nin ertelenmiş soluğunun her uykunun üzerinde çınladığı yeni koridorlara varan koridorlar; boyu eninden uzun, bir tünel gibi dar oda, mesafe ile yakınlığın –unutmanın yakınlığı, beklemenin mesafesi– birbirine yaklaştığı ve sonsuza dek birbirlerinden uzaklaştığı oda.

Böylece, her zaman için kendi dışına dönen düşünümsel sabır ile biçimlerini çözdüğü boşluğun içinde hiçleşen kurgu, çözümsüz ve imgesiz, hakikatsiz ve sahnesiz, kanıtsız, maskesiz, olumlamasız, her türlü merkezden kurtulmuş, vatandan azat edilmiş olarak beliren ve kendi uzamını, hem ona doğru hem onun dışında konuştuğu dışarı olarak oluşturan bir söylem oluşturmak için kesişirler. Dışarının sözü olarak, hitap ettiği dışarıyı sözcüklerinde toplayan bu söylem, bir yorum olarak açılacaktır: Dışarda mırıldanmaya devam edenin tekrarı. Ama söylediği şeyin her zaman dışında kalan söz olarak bu söylem, incecik ışığı hiçbir zaman dile kavuşmamış olan şeye doğru kesintisiz ilerleme olacaktır. Söylemin bu tekil olma hali –çözülme ve kökenin ikircil boşluğuna geri dönüş– Blanchot'nun "roman"larının ya da "anlatı"larının ve "eleştiri"sinin beylik düşüncesini kuşkusuz tarif etmektedir. Gerçekten de, söylemin içselleşen bir düşüncenin eğimini izlemeye son verdiği ve dilin varlığına hitap ederek, düşünceyi dışarıya döndürdüğü andan itibaren, söylem de tek parça halindedir: Deneyimlerin, buluşmaların, öngörülemez işaretlerin ustalıklı anlatısı –tüm dillerin dilin dışarısı üzerine dil, sözcüklerin görünmez yamacı üzerine sözler; ve dil hakkında önceden var olana, önceden söylenmiş, basılmış, gösterilmiş olana dikkat– onun içinde dile getirilmiş olanın değil, sözcükleri arasında dolaşan boşluğun, onu sürekli bozmakta olan mırıltının dinlenmesi, her dilin söylem-olmayanı üzerine söylem, söylemin belirdiği uzanın kurgusu. Bu nedenle Blanchot'da, "roman", "anlatı" ve "eleştiri" arasındaki ayrım sürekli yumuşar, sonunda, *L'Attente l'Oubli*'de dilin kendisi kalır yalnızca –kimseye ait olmayan, ne kurgunun ne de düşünmenin olan, ne önceden söylenmiş olana ne de henüz asla söylenmemiş olana ait olan; "onlar arasında, büyük sabit havasıyla bu yer gibi, şeylerin kendi gizil hallerinde tutulmaları."[2]

2. Blanchot (M.), *L'Attente l'Oubli*, Paris, Gallimard, "Coll. blanche", 1962, s. 162.

Blanchot için çekicilik, Sade için arzu neyse, Nietzsche için güç, Artaud için düşüncenin maddiliği, Bataille için ihlal neyse odur kuşkusuz: Dışarının katışıksız ve en çıplak deneyimi. Yine de bu sözcüğün belirttiği şeyi iyi anlamak gerekir: Blanchot'nun anladığı anlamda çekicilik, hiçbir cazibeden destek almaz, hiçbir yalnızlığı parçalamaz, hiçbir olumlu iletişim kurmaz. Cezbedilmek, dışarının çekimiyle davet edilmek değildir, daha ziyade, boşluk ve sadelik içinde, dışarının varlığını hissetmektir ve bu varlığa bağlı olarak, dışarının çaresizce dışında olma olgusunu hissetmektir. İçselliği bir başkasına yakınlaşmaya çağırmak bir yana, çekim dışarının orada olduğunu, açık, mahremiyetsiz, korunmasız, sakınımsız orada olduğunu buyurucasına gösterir (içselliği olmayan, ama her türlü kapanmanın dışında sonsuza açılan o, nasıl olur da bunlara sahip olabilir?); ama bu açılmaya bile erişmek mümkün değildir, çünkü dışarı özünü asla teslim etmez; kendini pozitif bir mevcudiyet – kendi varlığının pekinliğiyle içerden aydınlanmış şey– olarak değil, ama yalnızca kendinin en uzağına çekilen ve sanki ona kavuşmak mümkünmüş gibi ona doğru ilerlenmesi için yaptığı işaretin içine kendini oyan yokluk olarak sunar kendini. Açılmanın harikulade sadeliği, çekim, cezbedilenin adımları altında sonsuza dek açılan boşluktan başka bir şey sunamaz, sanki orada değilmiş gibi onu kabul eden ilgisizlikten, deşifre edilemeyecek ve kesin bir yorum getirilemeyecek kadar muğlak, direnilemeyecek kadar ısrarcı suskunluktan başka bir şey sunamaz – penceredeki bir kadının el hareketinden, açılıp kapanan bir kapıdan, yasak bir eşikte duran bir bekçinin gülümseyişinden, ölüme adanmış bir bakıştan başka bir şey sunamaz.

Çekimin zorunlu bağdaşığı ihmaldir. Birinin diğeriyle ilişkileri karmaşıktır. Cezbedilmek için insanın ihmalkâr olması gerekir – yapmakta olduğu şeyi bir hiç olarak (*Aminadab*'da[3] Thomas, hayal ürünü pansiyonun kapısını ancak karşı eve girmeyi ihmal ederek aşar) ve geçmişini, yakınlarını, bu şekilde dışarıya fırlatılmış olan

3. Blanchot (M.), *Aminadab*, Paris, Gallimard, "Coll. blanche", 1942.

öteki yaşamını (ne *Aminadab*'daki pansiyonda, ne *Très-Haut*'daki[4] şehirde, ne *Dernier Homme*'daki[5] "sanatoryum"da, ne *Moment Voulu*'deki* apartman dairesinde, dışarda olup biten bilinmez, bu kafaya takılmaz: Asla yer almayan, ama yokluğunun beyazlığının soyut bir anının solgunluğunun ya da –en fazla– bir camdan bakıldığında karın harelenmesinin belirttiği bu dışarının dışarısındayızdır), yokmuş gibi gören temel bir ihmal. Böyle bir ihmal, doğrusu, büyük bir çabanın –tüm engellere rağmen, cazibenin çekimine kapılmaya, daha doğrusu (cazibenin pozitivitesi olmadığından) boşlukta, cazibenin kendisinin hedefsiz ve saiksiz hareketi olmaya kendini bırakmaya gösterilen sessiz, haklı çıkarılamaz, inatçı gayretin öteki yüzünden başka bir şey değildir. Klossowski, *Très-Haut*'daki kişi olan Henri'nin "Sorge" (Kaygı) olarak, metinde iki ya da üç kez geçen bir soyadıyla adlandırıldığının altını defalarca çizerken haklıydı.

Ama bu gayret her zaman uyanık mıdır, unutkanlık suçu işlemez mi – görünüşte daha işe yaramaz, ama tüm yaşamın, önceki tüm duygulanımların, tüm yakınlıkların kütlesel olarak unutulmasından ne kadar daha belirleyicidir? Cezbedilmiş insanı hiç dinlenmeden ilerleten bu yürüyüş, tam da dalgınlık ve yanılgı değil midir? *Celui qui ne m'accompagnait pas*'da ve *Le Moment voulu*'de defalarca ileri sürüldüğü gibi, "orada durmak, orda kalmak" gerekmiyor muydu? Cazibe, geri çekilmesinin derinliklerinden, ancak geri çekilmiş olana buyurucasına konuşurken, gayrete özgü olan şey, fazla ileri gitme, gidişini çoğaltma, kendi inatçılığı karşısında şaşkına dönme, cazibenin önünde gitme kaygısına gömülmek değil midir? İhmalkâr olmak, gizlenmiş olan şeyin başka yerde olduğuna inanmak, geçmişin geri geleceğine, yasanın onu içerdiğine, onun beklendiğine, gözlendiğine ve kollandığına inanmak, gayretin özünde vardır. Thomas'ın –belki de burada "inançsız"ı düşünmek gerekir–, kendi inancından kuşku duyarken, görmek ve dokunmak isterken, diğerlerinden daha inançlı olup olmadığını kim bilebilir?

4. Blanchot (M.), *Très-Haut*, Paris, Gallimard, "Coll. blanche", 1948.
5. Blanchot (M.), *Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard, "Coll. blanche", 1957.
* Blanchot (M.), *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, "Coll. blanche", 1951.

Ve etten kemikten bir bedende dokunduğu şey, dirilmiş bir varlık isterken aradığı şey midir? Ve onun içinden geçen aydınlanma, hem gölge hem ışık değil midir? Lucie belki de onun aradığı değildir; belki ona eş olarak dayatılmış kişiyi sorgulaması gerekirdi; belki, ona gülümsemiş olan ihtimal dışı kadını bulmak için üst katlara çıkmayı istemek yerine, basit yolu izlemeli, en hafif yokuştan aşağı inerek kendini aşağının bitkisel güçlerine teslim etmeliydi. Belki çağrılmış olan o değildi, belki beklenen bir başkasıydı.

Gayreti ve ihmali sonsuzca tersinir kılan bunca belirsizliğin ilkesi, kuşkusuz, "evde egemen olan savrukluk"tadır.[6] Tüm diğerlerinden daha belirgin, daha gizli, daha muğlak, ama daha temel ihmal. Bu ihmalde, her şey bilerek verilmiş işaret olarak, gizli uygulama, ispiyonculuk ya da tuzak olarak deşifre edilebilir: Belki de tembel hizmetçiler gizli güçlerdir, belki de çarkıfelek kitaplarda uzun süre önce yazılmış yazgıları dağıtmaktadır. Ama burada, zorunlu gölgesi olarak ihmali kuşatan şey gayret değildir, ihmal, onu gösterebilecek ya da gizleyebilecek olan şeye öylesine ilgisizdir ki ona göre her hareket bir gösterge değeri taşır. Thomas, ihmal sonucu çağrılmıştır: Cazibenin açılımı, cezbettiği kişiyi kabul eden ihmalle tek ve aynı şeydir; uyguladığı kısıtlama (ve bu nedenle mutlaktır ve mutlak anlamda karşılıksızdır) yalnızca kör değildir; yanılsamadır; kimseyi bağlamaz, çünkü bu bağla kendi de bağlanacak ve katışıksız, açık cazibe olamayacaktır artık. O sonsuz dışarı olduğuna göre, onun dışına düşen hiçbir şey olmadığına göre, içselliğin tüm figürlerini katışıksız dağılma içinde çözdüğüne göre, olayları oldukları gibi bırakarak, zamanın geçmesine ve geri gelmesine izin vererek, erkeklerin kendisine doğru gelmesine izin vererek, nasıl olur da o esas olarak ihmalkâr olamaz?

Kişi ihmal edildiği ölçüde cezbedilir; ve bu nedenle, gayretin bu ihmalin ihmal edilmesinden, bizzat kişinin cesaretle ihmal eden kaygı olmasından, ışığın ihmal olduğunu, onun tarafından cezbedilen ihmalkâr gayreti üflenen bir mum gibi dağıtan geceye denk katışıksız dışarının keşfedeceği ana kadar gölgenin ihmali içinde ışığa doğru ilerlemekten oluşması gerekiyordu.

6. *Aminadab, age.*, s. 220.

dönmüş olarak değilse, yasanın görünmezliği nasıl görülür? Ama eğer ceza, yalnızca yasayı ihlal edenlerin keyfiyetiyle kışkırtılabiliyor olsaydı, yasa onların emrinde olurdu: Ona dokunabilirler ve keyiflerince ortaya çıkarabilirlerdi; onun gölgesinin ve ışığının efendisi olurlardı. Bu nedenle, ihlal, yasayı kendine kadar çekmeye çalışarak, yasağı aşmaya girişebilir; aslında, yasanın temel geri çekilmesinin onu cezbetmesine her zaman izin verir; asla zafer kazanmadığı bir görünmezliğin açılımı içinde inatla ilerler; yasaya tapabilmek için ve ışıklı yüzüyle gözünü kamaştırmak için yasayı ortaya çıkarmaya delice kalkışır; zayıflığı içinde –onun yenilmez, ele gelmez tözü olan gecenin bu hafifliği içinde– onu zorlamaktan başka bir şey yapmaz. Yasa, kendisi ilerleyen hareketin gölgesi olduğu ölçüde, her hareketin zorunlu olarak kendisine doğru ilerlediği bu gölgedir.

Yasanın görünmezliğinin her iki yanında, *Aminadab* ve *Le Très-Haut* iki kanatlı bir tablo oluşturur. Bu romanların ilkinde, Thomas'ın içine girdiği (cezbedildiği, çağrıldığı, belki de seçildiği; ama bunca yasak eşiği aşmaya zorlanarak) tuhaf pansiyon, bilinmeyen bir yasaya tabi gibidir: Yasak ve açık kapılarla, deşifre edilemeyen ya da boş bırakılmış yazgılar dağıtan büyük çarkıfelekle, çağrının geldiği, anonim emirlerin yağdığı, ama kimsenin çıkamadığı üst katın dışa doğru çıkıntısıyla, yakınlığı ve yokluğu hiç durmadan hatırlatılır; bazılarının yasayı sığınağına zorlamak istedikleri gün, hem zaten bulundukları yerin monotonluğuyla karşılaşırlar hem de şiddet, kan, ölüm, çöküş, nihayet tevekkül, umutsuzluk ve dışarda, gönüllü, yazgısal yok olmayla karşılaşırlar: Çünkü yasanın dışarısı öyle erişilmezdir ki, orayı ele geçirmek ve ona nüfuz etmek istedikçe, nihayet zorlanmış yasa demek olan cezaya değil, bu dışarısının dışarısına mahkûm olunur –tüm diğerlerinden daha derin bir unutulmaya. "Hizmetçiler"e –"pansiyonerler"in tersine, "evden" olanlara ve *bekçi ve hizmetçi* olarak, uygulamak ve sessizce boyun eğmek için yasayı temsil etmesi gerekenlere– gelince, neye hizmet ettiklerini kimse bilmez –onlar bile (evin yasasına mı yoksa konukların isteğine mi); hatta onların da hizmetçi olmuş pansiyonerler olup olmadığı da bilinmez; hem gayrettirler hem

kaygısızlık, sarhoşluk ve dikkat, uyku ve yorulmak bilmez faaliyet, kötülüğün ve üzerine titremenin ikiz figürü: Gizleme ve onu ortaya çıkaranın gizlendiği şey.

Le Trés-Haut'da, temel gizleyiciliği içinde kendini gösteren şey yasanın kendisidir (benzer monotonluğu içinde, diğerleriyle tıpatıp özdeşliği içinde *Aminadab*'ın üst katı bir anlamda). Sorge (yasanın "kaygı"sı: yasa karşısında hissedilen ve yasanın uygulandığı kişiler karşısında, özellikle ve hatta yasadan kaçmak istediklerinde yasanın kaygısı), Henri Sorge memurdur: Belediyede, medeni hal bürolarında istihdam edilir; kişilerden kurum yapan bu tuhaf organizmanın kuşkusuz en küçük çarkıdır; yasanın ilk biçimidir, çünkü her doğumu arşive dönüştürür. Oysa, işte görevini bırakıyor (ama bu bir iş bırakma mı? Bir tatili var, uzatıyor, izinsiz kuşkusuz, ama bu temel aylaklığı onun için zımni olarak hazırlayan İdare'nin suç ortaklığıyla yapıyor bunu); tüm varlıkların bozguna uğraması için ve ölümün, medeni halin sınıflandırıcı hükümranlığı olmayan, ama salgının düzensiz, bulaşıcı, anonim hükümranlığı olan bir hükümranlık başlatması için bu kısmi geri çekilme yeterlidir –bu bir neden midir, sonuç mu?–; bu vefatlar ve zabıtlarla gerçek bir ölüm değildir, kimin hasta kimin doktor, kimin bekçi kimin kurban olduğunun, nerenin hapishane nerenin hastane, nerenin korunaklı bölge nerenin kötülüğün kalesi olduğunun bilinmediği, bulanık bir kemikliktir. Engeller kırılmıştır, her şey taşar: Suların hanedanlığı yükselir, kuşku verici nemin krallığı, su sızıntıları, apseler, kusmuklar; bireysellikler erir; ter içindeki bedenler duvarlarda erir; sonsuz çığlıklar, onları boğmaya çalışan parmakların arasından ulur. Yine de, ötekinin varlığım düzenlemesi gereken devlet hizmetini terk ettiğinde, Sorge, yasadışı olmaz; tersine, terk etmiş olduğu bu boş alanda yasanın kendini göstermesi için onu zorlar; kendi tekil varlığını sildiği ve onu yasanın tümelliğinden çıkardığı hareketiyle yasayı yüceltir, ona hizmet eder, onun mükemmelliğini gösterir, onu "mecbur eder", ama onu kendi yok oluşuna bağlayarak yapar bunu (bu, bir anlamda, Bouxx ya da Dorte'nin örnek olduğu gibi ihlal edici varlığın tersidir); dolayısıyla, yasanın kendisinden başka bir şey yoktur.

Ama yasa bu provokasyona ancak kendi geri çekilerek cevap verebilir: Daha derin bir sessizliğin içine gömüldüğü için değil, ama kendi özdeş hareketsizliği içinde kaldığı için. Açılmış boşluğa da düşülebilir: Komplolar oluşabilir, sabotaj dedikoduları yayılabilir, yangınlar, cinayetler, en seremonili düzenin yerini rahatlıkla alabilir; yasanın düzeni hiç bu kadar egemen olmamıştı, çünkü şimdi yasayı altüst etmek isteyeni bile kapsamaktadır. Yasaya karşı yeni bir düzen kurmak isteyen, ikinci bir polis örgütlemek, bir başka devlet kurmak isteyen kişi, yasanın sessiz ve sorgusuzca hatırşinas kabulünden başka bir şeyle asla karşılaşmayacaktır. Doğrusu yasa değişmez: Mezara kesin olarak inmiştir ve biçimlerinin her biri, bitmek bilmeyen bu ölümün metamorfozundan başka bir şey olmayacaktır. Klytaimnestra gibi tehditkâr ve acınası bir anne, kayıp bir baba, onun yasını çılgınca tutan bir kız kardeş, mutlak erk sahibi ve kurnaz bir üvey babayla birlikte Yunan tragedyasının bağlam değiştirmiş bir maskesi altında Sorge boyun eğmiş bir Orestes'dir, yasaya daha iyi tabi olabilmek için yasadan kaçmayı dert edinmiş bir Orestes. Vebalı mahallede yaşamakta ayak direyen o, aynı zamanda, insanlar arasında ölmeyi kabul eden, ama ölmeyi başaramayan, yasanın vaadini boş bırakan, en derin çığlığın yırttığı bir sessizliği serbest bırakan tanrıdır: Yasa nerede, yasayı yapan kim? Ve, yeni bir metamorfozla ya da kendi kimliğine yeniden gömülerek, kendi kız kardeşine tuhaf biçimde benzeyen kadın tarafından tanındığında, adlandırıldığında, ihbar edildiğinde, yüceltildiğinde ve alaya alındığında, işte o zaman o, tüm adların sahibi, adlandırılamaz bir şeye, mevcut olmayan bir namevcudiyete, boşluğun biçimsiz mevcudiyetine ve bu mevcudiyetin sessiz dehşetine dönüşür. Ama belki de Tanrı'nın bu ölümü, ölümün tersidir (sonsuza dek nabız gibi atan pörsümüş ve yapışkan bir şeyin iğrençliği); ve bu ölümü öldürmek için gevşeyen tavır nihayet kendi dilini serbest bırakır; bu dilin, yasanın "Konuşuyorum, artık konuşuyorum"undan başka söyleyecek bir şeyi yoktur; ve bu yasa, kendi suskunluğunun dışında bu dilin ilan edilişi yoluyla, sonsuza dek varlığını sürdürür.

Yasanın yüzü, bakılır bakılmaz arkasını döner ve gölgenin içine girer; sözlerini işitmek istendiğinde, yalnızca bir ezgi yakalanabilir ve bu da gelecekteki bir ezginin ölümcül vaadinden başka bir şey değildir.

Sirenler, cezbeden sesin ele avuca sığmaz ve yasak biçimidir. Onlar baştan ayağa ezgidir. Denizin içinde gümüşi, basit dümen izi, dalga oyuğu, kayalıklar arasında açılmış mağara, bembeyaz sahil; sirenler saf çağrı değillerse, dinlemenin, dikkatin, molaya davetin mesut boşluğu değillerse nedirler? Onların müzikleri bir ilahinin tersidir: Onların ölümsüz sözlerinde hiçbir mevcudiyet ışıldamaz; melodilerinde yalnızca müstakbel bir ezginin vaadi koşturur. Onların baştan çıkarırken kullandıkları şey, işittirdikleri şey değil, sözlerinin uzağında parıldayan şeydir, söylemekte oldukları şeyin geleceğidir. Büyüleyicilikleri o anki ezgilerinden değil, bu ezginin olmaya soyunduğu şeyden doğar. İmdi, deniz kızlarının Odysseus'a söylemeyi vaat ettikleri şarkı, gelecekte şiire dönüştürülecek olan zaferlerinin geçmişidir: "Kötülükleri biliyoruz biz; tanrıların Troya'da Argosluları ve Troyalıları hangi kötülüklere maruz bıraktığını biliyoruz biz." İçi boş gibi sunulan ezgi, ezginin cazibesinden başka bir şey değildir, ama kahramana vaat ettiği şey, yaşadığının, öğrendiğinin, katlandığının ikizinden başka bir şey değildir, kendinden başka bir şey değildir. Hem aldatıcı hem doğru vaat. Vaat yalan söylüyor, çünkü baştan çıkarılmaya teslim olan ve teknelerini sahillere doğru yönelten herkes, ölümden başka bir şeyle karşılaşmayacaktır. Ama vaat doğrudur, çünkü ezgi ancak ölüm sayesinde yükselebilir ve kahramanların macerasını sonsuza dek anlatabilir. Yine de, bu katışıksız ezgiyi –öyle katışıksızdır ki, kendi yürek yakıcı geri çekilmesinden başka bir şey söylemez– işitmekten uzak durmak gerekir, yaşamaya devam edebilmek ve dolayısıyla şarkı söylemeye başlayabilmek için kulakları tıkamak, sanki sağırmış gibi onun içinden geçmek gerekir; daha doğrusu, ölmeyecek anlatının doğabilmesi için dinler halde olmak gerekir, ama yelken direğinin dibinde durmak, topuklar ve bilekler bağlı,

kendine şiddet uygulayan bir kurnazlıkla her arzuyu yenmek gerekir, cezbeden uçurumun eşiğinde kalarak her ıstıraba katlanmak gerekir ve nihayet, sanki ölümden canlı canlı geçmiş gibi –ama ölümü ikincil bir dil içinde onarmak için– kendini ezginin dışında bulmak gerekir.

Karşıda, Eurydike figürü. Görünüşte tam tersi, çünkü ölümü baştan çıkarmaya ve uyutmaya muktedir bir ezginin melodisiyle gölge tarafından çağrılması gerekir; çünkü kahraman, Eurydice'nin sahip olduğu ve en hüzün verici kurbanı bizzat kendisi olacak büyüleyici güce direnmeyi bilememiştir. Yine de Eurydike, Sirenlerin yakın akrabasıdır: Nasıl ki Sirenler bir ezginin geleceğini terennüm ediyorlarsa, Eurydike de yalnızca bir yüzün vaadini gösterir. Orpheus, köpeklerin havlamasını yatıştırabilmiş ve kötücül güçleri ayartabilmişti: Geri dönüş yolunda, onun da Odysseus gibi zincire vurulması ya da Odysseus'un tayfalarından daha az duyarsız olmaması gerekirdi; aslında o, tek bir kişinin içinde, hem kahraman hem de mürettebatıydı: Yasak arzu ele geçirmişti onu ve tıpkı Odysseus'un işitmediği ezgiyi dalgaların arasında kaybolmaya bırakması gibi, görünmez yüzü gölgenin içinde yok olmaya bırakarak kendi elleriyle kurtarmıştı kendini. İşte o zaman, her ikisi için de, ses özgür kalır: Odysseus için bu, kurtuluşla birlikte, olağanüstü maceranın olası hikâyesidir; Orpheus için mutlak kayıptır, sonu olmayan sızlanmadır. Ama Odysseus'un muzaffer anlatısının altında, iyi dinlememenin ve daha uzun süre, ezginin belki de gerçekleşeceği harikulade sesin en yakınına dalmamanın işitilmez sızlanması hüküm sürüyor olabilir. Ve Orpheus'un sızlanmalarının altında, tam da vazgeçtiği ve gecenin içine daldığı anda, erişilmez yüzü, anlık bile olsa, görmüş olmanın zaferi parıldar: Adsız ve yersiz aydınlığa ilahi.

Bu iki figür, Blanchot'nun eserinde derinden iç içe girer.[9] *L'Arrêt de mort* gibi Orpheus'un bakışına; ölümün salman eşiği üzerinde, kaçıp gitmiş mevcudiyeti arayacak olan, bu mevcudiyeti, imgeyi, gün ışığına dek geri getirmeye çalışacak olan, ama

9. Krş. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, "Coll. blanche", 1955, s. 179-184; *Le Livre à venir*, *age.*, s. 9-17.

ondan tam da şiirin ortaya çıkabileceği hiçlikten başka bir şeyi muhafaza etmeyecek olan bu bakışa adanmış anlatılar var. Yine de Orpheus burada Eurydike'nin yüzünü –bu yüzü gizleyen ve görünmez kılan hareketin içinde– görmedi: Ona karşıdan bakabildi, onun gözlerinden ölümün açık bakışını gördü, "yaşayan bir varlığın görebileceği en korkunç bakışı" görebildi. Ve, olağanüstü bir çekim gücünü serbest bırakan şey bu bakıştır, daha doğrusu bu bakış üzerine anlatıcının bakışıdır; gecenin ortasında, zaten esir düşmüş bir şaşkınlık içerisinde ikinci bir kadını ortaya çıkaran ve "ebediyete kadar yaşayacak olanın yüz yüze" tefekkür edilebileceği alçı maskeyi nihayet ona dayatacak olan odur. Orpheus'un bakışı, Sirenlerin sesi içinde şarkı söyleyen ölümcül gücü edinmiştir. Aynı şekilde, *Moment voulu*'nün anlatıcısı, Judith'in kapatıldığı yasak yere onu aramaya gider; tıpkı imkânsız ve mutlu bir geri dönüş içinde kendini sunan çok yakın bir Eurydike gibi, her türlü beklentinin tersine, güçlük çekmeden onu bulur. Ama, Judith'in ardında, ona bekçilik eden ve elinden söküp almaya geldiği figür, acımasız ve karanlık tanrıçadan çok, katışıksız bir sestir: "İlgisiz ve yansız, tüm mükemmeliyetlerden kendinden yoksun kalmış görünecek kadar bütünüyle soyunduğu vokal bir alanda kapanmış: adil, ama tüm negatif yazgılara teslim edildiğinde adaleti hatırlatan bir şekilde."[10] "Boşlukta şarkı söyleyen" ve pek az işitilen bu ses, tüm baştan çıkarıcılıkları açtıkları boşlukta, kendilerini dinleyenleri çarptıkları büyülenmiş hareketsizlikte olan sirenlerin sesi değil midir?

EŞLİKÇİ

Cezbetmenin ilk işaretlerinden itibaren, arzulanan yüzün geri çekilmesinin hatları henüz tam ortaya çıkmamışken, münzevi sesin sertliğinin mırıltının yığılmasından az çok ayrılabildiği anda, içselliğe zorla giren, onu tersine çevirerek kendi dışına bırakan ve onun yanında –daha doğrusu berisinde– daima gizlenen, ama

10. *Au moment voulu, age.*, s. 68-69.

kendini asla endişelendirmeyen bir kesinlikle dayatan bir eşlikçinin –mesafeli bir ikizin, yüz yüze duran bir benzerliğin– artfigürünü ortaya çıkaran yumuşak ve şiddetli bir hareket var gibidir. İçselliğin kendi dışına cezbedildiği anda, içselliğin kendi üzerine katlanmasını ve katlanma imkânını bulmaya alışık olduğu yeri bir dışarısı oyar: Özneyi basit kimliğinden yoksun bırakan, içini oyan ve onu ikiz –ama üst üste konulamayan– iki figüre bölüştüren, *Ben* deme dolaysız hakkını ondan alan ve onun söylemine karşı, ayrılmaz biçimde yankı ve inkâr olan bir sözü yükselten bir biçim –biçimden daha eksik, biçimsiz ve inatçı bir tür anonimlik– ortaya çıkar. Sirenlerin gümüşi sesine kulak vermek, zaten gizlenmiş olan yasak yüze doğru dönmek, ölüme meydan okumak için yasayı ihlal etmek değildir yalnızca, dünyayı ve görünümün oyalayıcılığım terk etmek değildir yalnızca, bu, kişinin içinde çölün aniden yeşerdiğini hissetmektir; bu çölün öteki ucunda (ama bu ölçüsüz mesafe bir hat kadar incedir) atfedilebilir bir öznesi olmayan bir dil balkır, tanrısız bir yasa, şahıssız bir şahıs zamiri, ifadesiz ve gözsüz bir yüz, aynı olan bir öteki balkır. Cezbetmenin ilkesi gizlice bu yırtılmanın ve bu bağın içinde mi yatmaktadır? Erişilmez bir uzaklık tarafından kişinin kendi dışına götürüldüğü düşünüldüğü anda, kaçınılamaz tüm baskısıyla gölgede ağırlığını hissettiren şey yalnızca bu sağır mevcudiyet değil midir? Cezbetmenin boş dışarısı belki de ikizin hemen yakındaki dışıyla özdeştir. Bu durumda eşlikçi, gizliliğin doruğunda olur: gizlenmiştir, çünkü kendini yakın, inatçı, bolca yinelenmiş katışıksız bir mevcudiyet olarak, fazladan bir figür olarak verir; ve aynı zamanda da gizlenmiştir, çünkü cezbetmekten çok iter, çünkü onu uzakta tutmak gerekir, çünkü ölçüsüz bir bulanıklık içinde onun tarafından emilme ve onunla birlikte tehlikeye atılma tehdidiyle sürekli karşı karşıya kalınır. Dolayısıyla eşlikçi, hem hiçbir zaman eşit olunamayan bir talep olarak, hem de kurtulmaya çalışılan bir yük olarak kendini gösterir; katlanılması güç bir yakınlıkla ona yenilmez biçimde bağlı kalınır ama yine de daha fazla yakınlaşmak, onunla –namevcudiyetin yüzsüz biçimine göre ona bağlı olmayı sağlayan o bağ yokluğu olmayan– bir bağ bulmak gerekir.

Bu figürün tanımsız tersinirliği. Ve öncelikle, eşlikçi itiraf edilmemiş bir rehber midir, aşikâr ama yasa olarak görünmez bir yasa mıdır, yoksa her türlü uyanıklığın üzerini örtmekle tehdit eden bir uyku, köstekleyen bir atalet, ezici bir kütle mi oluşturmaktadır? Ana hatlarıyla kısmen belirtilmiş bir hareket, ikircil bir gülümseme tarafından cezbedildiği eve girer girmez, Thomas ikili bir tuhaflıkla karşılaşır (başlığın anlamına göre, "Tanrı'nın verdiği" o mudur?): Görünüşte yaralı yüzü, bizzat kendi figürüne dövmelenmiş bir figürün deseninden başka bir şey değildir ve kaba hatalara rağmen "eski bir güzelliğin yansısını" sanki muhafaza eder. Romanın sonunda gayet iyi bir biçimde ileri sürdüğü gibi, evin sırlarını herkesten daha iyi mi bilmektedir? Onun görünüşteki bönlüğü sorunun dilsiz bekleyişinden başka bir şey değil midir? O rehber midir yoksa mahkûm mu? Bir hizmetkâr olmasına rağmen, eve hâkim olan erişilmez güçlere mi aittir? Onun adı *Dom*'dur. Thomas üçüncü şahıslarla her konuştuğunda görünmez ve sessiz olan o, bir süre sonra tamamen yok olur; ama aniden, sonuçta Thomas görünüşte eve girdiğinde, aradığı yüzü ve sesi bulmuş olduğuna inandığında, hizmetkâr muamelesi gördüğünde, Dom yeniden ortaya çıkar, yasaya ve söze sahiptir, sahip olduğunu ileri sürer: Thomas, bu kadar az inanç duyduğu için, cevap vermek için orada bulunan onu sorgulamadığı için, üst katlara ulaşma arzusuyla –oysa ki aşağı inmeye izin vermesi yeterliydi– onun çabasını boşa harcadığı için haksızdır. Ve Thomas'ın sesi kısıldıkça Dom konuşur, konuşma hakkını ve onun adına konuşma hakkını talep eder. Bütün dil altüst olur ve Dom birinci tekil şahsı kullandığında, o olmadan, söken günle iletişen bir gecenin içinde onun görünür yokluğunun izinin bıraktığı bu boşluğun üzerinde konuşmaya koyulan yine Thomas'ın dilidir.

Eşlikçi, aynı zamanda, ayrılmaz biçimde, hem en yakında hem en uzaktadır; *Très-Haut*'da, "ötenin" insanı olan Dorte tarafından temsil edilir; yasaya yabancı, sitenin düzeninin dışında, vahşi haldeki hastalıktır o, yaşam aracılığıyla ortalığa saçılmış ölümdür; o,

* Foucault burada metnin başlığı olan Tres-Haut'nun Fransızcadaki anlamına (En Yüksek) gönderme yapıyor.

En Yüksek olanın tersine En Aşağı olandır;' ve yine de en takınaklı yakınlıkların içindedir; ağırbaşlı bir tanıdıktır o, çok güven vermektedir, çoğalmış ve tükenmez bir mevcudiyetin varlığıdır; ezeli komşudur o; öksürüğü kapıları ve duvarları aşar, can çekişmesi tüm evde yankılanır, ve nemin sızdığı bu dünyada, her yandan su çıkan bu dünyada, işte Dorte'nin teni bile, ateşi ve teri bile bölme duvarlarından geçer ve öte tarafta, Sorge'nin odasında leke yapar. Nihayet öldüğünde, ölmediğine dair son bir ihlalle uluduğunda, çığlığı ağzını tıkayan elden geçer ve Sorge'nin parmaklarını sonsuzca titretir; onun teni, kemikleri, bedeni, itiraz eden ve onaylayan çığlıkla birlikte, uzun süre boyunca bu ölüm olacaktır.

Kuşkusuz, takınaklı eşlikçinin özü, tam olarak, dilin etrafında dönüp durduğu bu hareket içinde kendini gösterir. Gerçekte, ayrıcalıklı bir muhatap, konuşan herhangi bir başka özne değildir o; dilin varıp dayandığı adsız sınırdır. Dahası bu sınırın olumlu hiçbir yanı yoktur; bu daha ziyade ölçüsüz zemindir, dil buna doğru yöneldiğinde sürekli kendini yitirir, ama kendine özdeş olarak, aynı şeyi söyleyen bir başka söylemin, başka şey söyleyen aynı söylemin yankısı olarak geri döner. "Bana eşlik etmeyen"in adı yoktur (ve o, bu temel anonimlik içinde varlığını sürdürmek ister); *O,* yüzsüz ve bakışsızdır, kendi gecesinin düzeni içine dahil ettiği bir başkasının diliyle görebilir ancak; böylece, birinci şahıs olarak konuşan ve sonsuz bir boşluk içinde sözcüklerini ve cümlelerini geri aldığı bu *Ben*'in iyice yakınına yaklaşır; yine de, onunla bir bağı yoktur, ölçüsüz bir mesafe onları ayırır. Bu nedenle, *Ben* diye kişi, kendisine eşlik etmeyen bu eşlikçiye nihayet rastlamak ya da onunla gayet pozitif bir bağ kurabilmek –bu bağı çözerek gösterebilmek– için sürekli ona yaklaşmak zorundadır. Onları birbirine bağlayan hiçbir anlaşma yoktur, yine de sürekli bir sorgulama (gördüğünüzü tarif edin; şimdi yazıyor musunuz?) ve cevap vermenin imkânsızlığını gösteren kesintisiz bir söylem onları güçlü biçimde bağlamıştır. Sanki bu geri çekilme içinde, konuşan kişinin önlenemez erozyonundan başka bir şey olmayan bu boşlukta tarafsız bir dilin uzamı serbest kalıyor gibidir; anlatıcı ile ona eşlik etmeyen bu ayrılmaz eşlikçi arasında, konuşan *Ben*'i kendi varlığı içinde konu-

şulan *O*'dan ayırır gibi onları ayıran bu ince çizgi boyunca tüm anlatı hızlanır; her sözün ve her yazının dışarısı olan yersiz bir yeri ortaya serer ve bunları belirgin kılar, yoksun bırakır, onlara kendi yasasını dayatır, onların anlık balkımalarını, kıvılcımlar saçan yok oluşlarını sonsuz gelişimi içinde gösterir.

NE BİRİ NE ÖTEKİ

Çok sayıda ünlü sese rağmen, burada, kimilerinin kendini bulmak için kaybolma alışkanlığında olduğu deneyimden çok uzaktayız. Mistik, kendisine özgü hareket içinde, –geceyi geçmek zorunda olsa da– güç bir iletişimi ona doğru açarak bir varoluşun pozitifliğine erişmeye çalışır. Ve, bu varoluş kendi kendine karşı çıktığında, ışıksız bir günün içine, gölgesiz bir gecenin içine, adsız bir saflığın içine, her türlü figürden bağımsız bir görünürlük içine sonsuzca çekilmek için kendi negatifliğinin çalışması içinde kendini oyduğunda bile, deneyimin dinlenebileceği bir sığınak olmaktan geri kalmaz. Bir Söz'ün yasasının olduğu kadar sessizliğin açılmış uzamının da kurduğu sığınak; çünkü, deneyimin biçimine göre, sessizlik işitilemez, ilk, ölçüsüz soluktur, her belirgin söylem buradan gelebilir, ya da, söz, tehir edilmiş bir sessizlik içinde varlığını sürdürme gücüne sahip hükümranlıktır.

Ama dışarı deneyiminde söz konusu olan şey hiç de bu değildir. Cezbetme hareketi, eşlikçinin geri çekilmesi, her sözün önünde olanı, her suskunluğun altında olanı çırılçıplak ortaya serer: Dilin süreğen akışı. Kimsenin konuşmadığı dil: Her özne burda yalnızca dilbilgisel bir kıvrımı belirtir ancak. Hiçbir sessizliğin içinde çözüme bağlanmayan dil: Her kesinti, dikişsiz bu örtü üzerine beyaz bir leke bırakır. Hiçbir deneyimin kök salamayacağı tarafsız bir uzam açar: Sözcüğün, belirttiği şeyin görünür varolmayışı olduğunu Mallarmé'den beri bilmekteyiz; dilin varlığının, konuşan kişinin görünür silinişi olduğu şimdi bilinmektedir: "Bu sözleri işittiğimi söylemek, onlarla benim ilişkilerimin tehlikeli tuhaflığını bana açıklamaz... Bu sözler konuşmaz, içsel değillerdir, tersine, mahre-

miyetten yoksundurlar, tamamen dışardadırlar ve onların adlandırdığı şey beni her sözün bu dışarısına dahil eder, görünüşte vicdanın sözünden daha gizli ve daha içtedir, ama burada, dışarı boştur, giz derinliksizdir, tekrarlanan şey tekrarın boşluğudur, bu konuşmaz, yine de bu her zaman söylenmiştir."[11] Blanchot'nun anlatısını yaptığı deneyimler, bu serbestleşmiş ve kendi sınır yokluğuna açılmış dilin anonimliğine götürürler; bu mırıldanan uzamda, kendi sonlarından çok, olası yeniden başlamalarının coğrafyasız yerini bulurlar: örneğin, *Aminadab*'ın sonunda, sanki her sözün çekilmiş gibi olduğu anda Thomas'ın ortaya attığı soğukkanlı, aydınlık ve doğrudan soru; *Le Très-Haut*'da boş vaadin –"şimdi konuşuyorum"– saf parçalanması; dahası, *Celui qui ne m'accompagnait pas*'nın son sayfalarında yüzü olmayan –ama nihayet sessiz bir adı olan– bir gülümsemenin belirmesi; ya da *Dernier Homme*'un sonunda nihai yeniden başlamayla ilk ilişki.

Bu durumda dil, sözcüklere, söylemlere, edebiyata dair bilincimizin oluştuğu tüm eski mitlerden serbest kalmış bulur kendini. Uzun süre boyunca dilin zamana hâkim olduğu, verili sözün içinde gelecekteki bağ olduğu kadar bellek ve anlatı olarak da geçerli olduğu sanıldı; dilin kehânet ve tarih olduğuna inanıldı; bu egemenliğin içinde hakikatin görünür ve ezeli bedenini ortaya çıkarma gücü olduğuna da inanıldı; onun özünün sözcüklerin biçiminde ya da onları titreştiren solukta olduğuna inanıldı. Ama biçimsiz bir uğultu ve sel gibi akıştır yalnızca, onun gücü gizlemededir; bu nedenle, zamanın erozyonuyla da tek ve aynı şeyi yapar; o, derinliksiz unutma ve beklemenin şeffaf boşluğudur.

Dil, sözcüklerinin her birinde, kendisinden önce gelen içeriklere yönelir; ama kendi varlığında –yeter ki varlığının en yakınında dursun– ancak beklemenin saflığı içinde kendini gösterir. Bekleme ise, hiçbir şeye yönelik değildir: çünkü beklemenin içini doldurmaya gelecek olan nesne onu silebilir yalnızca. Yine de, bulunduğu yerde, boyun eğmiş hareketsizlik değildir; sonu olmayan ve bir dinlenme ödülünü kendine asla vaat etmeyen bir hareketin dayanıklılığına sahiptir; hiçbir içsellikle kendini örtmez; en ufak parçaları

11. *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *age.*, s. 135-136.

bile çaresiz bir dışarıya düşer. Bekleme, kendi geçmişinin sonunda kendini bekleyemez, kendi sabrından büyülenemez, kendinden asla eksik olmamış cesarete kesin olarak dayanamaz. Onu kabul eden, bellek değil, unutmadır. Bu unutmayı, yine de, ne oyalanmanın saçılıp dağılmasıyla ne de uyanıklığın uyuduğu uykuyla karıştırmak gerekir; öyle uyanık, öyle bilinçli, öylesine sabaha özgü bir uyanıklıktan olmadır ki, daha ziyade geceden alınma bir moladır ve henüz gelmemiş olan bir güne saf açıklıktır. Bu anlamda unutma, aşırı dikkattir – öyle aşırı bir dikkattir ki, kendine sunulabilecek her bir tekil yüzü siler; unutma, bir kez belirlendiğinde, biçim, beklemenin saflığı tarafından derhal reddedilip unutmanın dolayımsızlığına mahkûm edilemeyecek kadar aynı zamanda hem çok eski hem çok yenidir, hem çok yabancı hem çok tanıdıktır. Bekleme, bekleme olarak unutmanın içinde durur: Ne olursa olsun herhangi bir şeyle benzerlik ve süreklilik bağı olmadan kökten yeni olana yönelik keskin dikkat (kendinin dışına yönelmiş olan ve her türlü geçmişten serbest kalmış beklemenin yeniliği) ile en derinden eski olana dikkat (çünkü bekleme, kendi özünde beklemekten vazgeçmemiştir).

Dil, bekleyen ve unutkan varlığı içinde, her türlü belirli anlamı ve hatta konuşanın varlığını silen bu gizleme gücü içinde, her varlığın temel gizli yerini oluşturan ve böylece imgenin uzamını serbest bırakan bu monoton tarafsızlık içinde, ne hakikattir ne zaman, ne ezeliyettir ne insan; dil, dışarının sürekli bozulan biçimidir. Dil iletişime geçirir, daha doğrusu onların tanımsız salınımının kıvılcımı içinde kökenin ve ölümün görünmesini –ölçüsüz bir uzam içinde sürdürülen bir anlık temaslarını– sağlar. Kökenin saf dışarısı –eğer dilin kabul etmeye özen gösterdiği oysa– hareketsiz ve nüfuz edilebilir bir pozitivite içinde asla sabitlenemez; ve ölümün hep yeniden başlayan dışarısı –eğer dile özgü temel unutma yoluyla ışığa yöneliyorsa– hakikatin nihayet kendini göstereceği sınırı asla koymaz. Bunlar derhal birbirine doğru eğilmeye başlarlar; köken, sonu olmayan şeyin şeffaflığına sahiptir; ölüm, başlangıcın tekrarına sonsuzca açılır. Ve dilin ne *olduğu* (ne demek istediği değil, bunu söyleyiş biçimi değil), kendi varlığı içinde olduğu şey, bu incecik

ses, bu farkedilemez geri çekilme, kökenin geç kalmış çabasını, ölümün sabahki erozyonunu aynı tarafsız aydınlıkla –hem gündüz hem gece– yıkayan, her şeyin, her yüzün etrafındaki ve merkezindeki bu zayıflıktır. Orpheus'un ölümcül unutkanlığı, zincire bağlı Odysseus'un bekleyişi; dilin varlığı budur.

Dil kendini hakikatin yeri ve zamanın bağı olarak tanımladığında, Giritli Epimenides'in tüm Giritlilerin yalancı olduğunu ileri sürmesi onun için de kesinlikle tehlikeliydi: Bu söylemin kendisiyle bağı, dili mümkün tüm hakikatten koparıyordu. Ama dil kendini kökenin ve ölümün karşılıklı şeffaflığı olarak ortaya çıkarsa bile, "Ben konuşuyorum" tek önermesi içinde kendi yokoluşunun ve gelecekteki belirişinin tehditkâr vaadini görmeyen bir varoluş değildir.

(c. I, s. 518-539)

O iki sözcük arasında yüzen biriydi*

– Dil ve bilgi üzerine kendine sorular soran 1966 yılındaki bir filozof için André Breton ve gerçeküstücülük neyi temsil etmektedir?

– İki büyük kurucu aile olduğu kanısındayım. İnşa eden ve ilk taşı yerine koyanlar var; bir de kazan ve taşı yontanlar var. Belki bizler, belirsiz uzamımızın içinde, yontanlara daha yakınız: (Husserl'den çok) Nietzsche'ye, (Picasso'dan çok) Klee'ye. Breton bu ailedendir. Önlerindeki uzamı açan bu büyük sesiz tavırları gerçeküstücü kurum elbette maskeledi. Belki de gerçeküstücü oyun ve mistifikasyon yalnızca buydu: Dışlar gibi gözüken ritler sayesinde açmak, görünüşte zorunlu sınırlar koyarak boşluğu büyütmek.

* "C'était un nageur entre deux mots" (C. Bonnefoy ile söyleşi), *Arts et Loisirs*, no 54, 5-11 Ekim 1966, s. 8-9.

Bizim bugün Breton'un ardında bıraktığı oyuğun içinde olduğumuz kuşku götürmez.

– Bu oyuk eski olmasın?

– Breton imgesini uzun süre bir ölünün imgesi gibi gördüm: Artık yaşamıyor ya da bizi ilgilendirmiyor olduğu için değil, ama hayranlık verici varlığı bu imgenin etrafında ve bu imgeden yola çıkarak, bugün içinde kaybolduğumuz devasa boşluğu yarattığı için. Bana öyle geliyor ki, kımıldamadan uzanmış ve altınlar giymiş bir Breton'un kutsal emanetlerini çevreleyen mukaddes uzanın içinde yaşadık, yürüdük, koştuk, dans ettik, karşılıksız imlerde ve jestlerde bulunduk; bunu derken onun bizden uzak olduğunu değil, bizim ona yakın olduğumuzu, onun kara hayaletinin gücü altında olduğumuzu kastediyorum. Breton'un ölümü, bugün, bizim kendi doğumumuzun ikilenmesi gibidir. Atride'ler için (yani her bir Yunanlı için) Agamennon nasılsa, Breton da her şeye kadir ve çok yakın bir ölüydü, ölüdür. İşte, benim için Breton'un silueti budur.

– Breton'un kısmen kutsal bu varlığı, gerçeküstücülüğün ardında bıraktığı bu oyuk, büyüden ya da imgelemden kaynaklanmıyor, çağdaş düşünceye temel bir katkıyı varsayıyor. Çağdaş düşünce Breton'a ne borçludur?

– Bana çok önemli gelen şey, Breton'un uzun süre boyunca yabancı kalmış şu iki figürü tam anlamıyla iletişime sokmasıdır: Yazmak ve bilmek; Fransız edebiyatı Breton'a gelene dek pekâlâ tamamen gözlemlerden, analizlerden, fikirlerden dokunmuş olabilir; hiçbir zaman bir bilgi edebiyatı olmamıştı –Diderot hariç. Alman ve Fransız kültürleri arasındaki büyük farkın burada olduğu kanısındayım. Bilgiyi (psikanaliz, etnoloji, sanat tarihi, vs. ile birlikte) ifadenin içinde kabul eden Breton biraz bizim Goethe'miz gibidir. Sanıyorum silinmesi gereken bir imge var: Akıldışının şairi olarak Breton imgesi. Bunun karşısına değilse de üzerine, bilginin yazarı Breton imgesini koymak gerekir.

Ama (Gide tarzı) hoş bir cehalet olarak edebiyata bu bir tür güle güle deyiş, Breton'da çok tuhaf bir biçimde kendini gösterir. Almanlar için (Goethe, Thomas Mann, Hermann Broch) edebi-

yat, bir içselleştirme ve bellek işi olduğunda, bilgidir. Burada söz konusu olan, bilgiyi sakin ve eksiksiz bir biçimde hatırlamak, dünyaya sahip çıkmak ve onu insan düzeyine yerleştirmektir. Breton'a göre, bilgi haline gelmiş edebiyat (ve yazı haline gelmiş bilgi) ise, tersine, insanı sınırlarının ötesine itmenin, onu aşılamazın içine atmanın ve ondan en uzak olanın en yakınına yerleştirmenin bir yoludur. Breton'un bilinçdışına, deliliğe, düşe olan ilgisi buradan kaynaklanır.

– *Alman romantikleri gibi mi?*

– Evet ama Alman romantiklerinin düşü, uyanmanın ışığıyla aydınlanmış gecedir, oysa ki düş, Breton'a göre, günün göbeğine yerleştirilmiş gecenin kırılması imkânsız çekirdeğidir. Bilgi ile yazı arasındaki bölünmenin bu gayet hoş ortadan kalkışının, çağdaş ifade için çok önemli olduğu kanısındaydım. Leiris'in, Klossowski'nin, Butor'un, Faye'nin eserlerinin kanıtladığı gibi yazı ile bilginin derinlemesine iç içe geçtiği bir dönemde bulunmaktayız özellikle.

– *Breton'a göre yazının bir iktidarı yok mu?*

– Breton'a göre, yazının kendisinin ve beyaz teni içindeki kitabın dünyayı değiştirme gücü olduğu kanısındayım. XIX. yüzyıl sonuna kadar dil, yazı, dünyanın gelip yansıdığı, parçalandığı ve yeniden oluştuğu şeffaf aygıtlardı; ama her koşulda, yazı ve söylem dünyanın parçasıydı. Ama belki de, dünyaya karşı çıkmayı, onu dengelemeyi, ödünlemeyi, hatta mutlak anlamda ortadan kaldırmayı ve onun dışında ışıldamayı başaracak kadar radikal ve egemen bir yazı vardır. Aslında, bu deneyim *Ecce homo*'da* ve Mallarmé'de oldukça açık seçik kendini göstermeye başlar. Karşı-dünya olarak kitabın bu deneyimi Breton'da bulunur ve yazının statüsünü yerinden oynatmaya bunun katkısı büyük olmuştur. Bunu da iki biçimde yapmıştır. Öncelikle, Breton, bir anlamda yazıyı tamamen ahlâktan soyutlayarak yeniden ahlâkileştiriyordu. Yazı etiği artık söylenen

---

* Nietzsche (F.), *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist,* Leipzig, C.G. Naumann, 1989 (*Ecce Homo. Comment on devient ce que'on est*, çev.: J.-C. Hémery, *Oeuvres philosophiques complètes,* Paris, Gallimard, c. VIII, 1974 içinde.

şeyden, ifade edilen fikirlerden değil, yazma ediminin kendisinden kaynaklanıyor. Bu ham ve çıplak edimde, yazarın tüm özgürlüğü, sözcüklerin karşı-evreni doğarken bağlanmış olur.

Dahası, yazı yeniden ahlâkileştirilirken, bir tür kaya dayanıklılığı içinde var olmaya başlar. Yazı kendi dolayımıyla söylenebilecek her şeyin dışında kendini dayatır. Fransız edebiyatının defettiği imgelemin tüm hanedanlığını Breton'un yeniden keşfetmesi kuşkusuz buradan kaynaklanmaktadır: İmgelem, insanın karanlık yüreğinde doğan şeyden ziyade söylemin ışıklı yoğunluğu içinde ortaya çıkan şeydir. Ve Breton, iki sözcük arasındaki yüzücü, kendisinden önce hiç keşfedilmemiş hayali bir uzamı kateder.

– Fakat Breton'un bazı dönemlerde politik bağlanmayla ilgilenmiş olmasını nasıl açıklıyorsunuz?

– Onun eserinde söz konusu edilenin tarih değil, devrim olması beni her zaman etkilemiştir; politika değil, yaşamı değiştirmenin mutlak gücü. Bir yandan, Marksistler ve Sartrecı tipteki varoluşçular ile diğer yandan Breton arasındaki derin uyuşmazlık, kuşkusuz, Marx ya da Sartre için yazının dünyanın parçası olmasından kaynaklanır, oysa ki Breton için bir kitap, bir cümle, bir sözcük, tek başına, dünyanın karşı-maddesini oluşturabilir ve tüm evreni ödünleyebilir.

– Ama Breton yaşama da yazı kadar önem vermiyor muydu? Nadja'da, Amour fou*'da [Çılgın Aşk]*, Les Vases communicants*'da [Bileşik Kaplar] yazı ile yaşam arasında, yaşam ile yazı arasında bir tür kalıcı geçişim yok mudur?*

– Breton'un diğer keşiflerini Goethe, Nietzsche, Mallarmé ya da başkaları en azından önceden duyurmuş olsa da, gerçekten Breton'a özgü olan ve ona borçlu olduğumuz şey, felsefenin, edebiyatın, sanatın değil, deneyime ait bir uzamın keşfidir. Bugün, deneyimin –ve onunla aynı şey olan düşüncenin– geçmişin yerleşik sınırlarını silen bir birlik ve dağılım içinde, görülmedik bir zenginlikte geliştiği bir dönemde yaşıyoruz.

Breton'un, Bataille'ın, Leiris'in, Blanchot'nun eserlerinin katettiği, etnoloji, sanat tarihi, dinler tarihi, dilbilim, psikanaliz

alanlarının katettiği tüm ağ, bizim kültürümüzün kendini sınıflandırdığı eski konu başlıklarını kesin olarak silmektedir ve bizim gözümüzün önünde, öngörülmemiş akrabalıkları, yakınlıkları ve ilişkileri ortaya çıkarmaktadır. Kültürümüzün bu yeni dağılım ve birliğini André Breton'un kişiliğine ve eserine borçlu olmamız çok muhtemeldir. O, modern deneyimin doğurduğu tüm bu kuzuların hem dağıtıcısı hem de çobanıydı.

Deneyim alanının bu keşfi Breton'un edebiyat dışı tamamlayıcı olmasını, yalnızca önceden var olan tüm edebiyat eserlerini değil, edebiyatın varlığını bile tartışmasını sağlıyordu; ama bir yandan da, o zamana dek sessiz, marjinal kalmış alanların da olası dillere açılmasını sağlıyordu.

(c. I, s. 554-557)

Sözcükler ve imgeler*

Konunun yeterince uzmanı olmadığım için özür dilerim. Ben sanat tarihçisi değilim. Panofsky hakkında son aylara kadar hiçbir şey okumamıştım. İki çeviri eşzamanlı olarak çıkıyor: Yayımlanmasının üzerinden yakında otuz yıl geçmiş olacak olan ünlü *Essais d'iconologie* (bunlar Rönesans üzerine beş incelemedir, yönteme dair önemli bir düşünceyle bir araya getirilmiş ve art arda eklenmişlerdir; Fransızca edisyonun sunuşu Bernard Teyssèdre'e aittir) ve Pierre Bourdieu'nün bir araya getirdiği ve yorumladığı gotik ortaçağ üzerine iki inceleme.

* "Les mots et les images", *Le Nouvel Observateur*, no 154, 25 Ekim 1967, s. 49-50. (E. Panofsky'nin *Essais d'iconologie*'si (Paris, Gallimard, 1967) ve *Architecture gothique et Pensée scolastique*'i (Paris, Ed. de Minuit, 1967) üzerine).

Bunca uzun bir gecikmeden sonra bu eşzamanlılık çarpıcı. Bunca uzun süredir arzulanan bu yayımdan uzmanların elde edebilecekleri yararı ifade edebilecek durumda değilim. Yeni ve elbette coşkulu bir Panofsky müridi olarak, ustanın niyetini ustanın sözleriyle açıklayacak ve yararın büyük olacağını söyleyeceğim: Bu çeviriler uzak ve yabancı *ikonoloji*'yi bizim için *habitus* haline getirecektir; çırak tarihçiler için bu kavram ve yöntemler öğrenilmesi gereken şeyler olmaktan çıkacak ve görmeyi, okumayı, deşifre etmeyi, bilmeyi sağlayan şey olacaktır.

Ama daha ileriye gidecek değilim. Tek söylemek istediğim şey, başkaları için çoktan klasikleşmiş olan, ama bu metinlerde benim yeniden bulduğum şeylerdir: Bu metinlerin bizi davet ettikleri ve –ümit ederim ki!– bizi yersizyurtsuz bırakma riski taşıyan yer değiştirme.

Birinci örnek: Söylem ile görünür arasındaki ilişkilerin analizi.

Her şeyin, herkesin bir kültürün içinde konuştuğunu *biliriz,* buna inanırız: Dilin yapıları, şeylerin düzenine kendi biçimlerini verirler. Klasik ikonografinin zaten varsaydığı söylemin hükümranlığı postulatının (çok verimli olduğu bilinen) diğer versiyonu. Émile Mâle'a göre, plastik biçimler, taşın içine, satırların ya da renklerin içine sokulmuş metinlerdi; bir sütun başlığını, bir tezhibi analiz etmek, bunun "ne demek istediğini" göstermekti: Sözü, daha doğrudan ifade edersek, kendi sözcüklerinden yoksun kaldığı yerde yeniden oluşturmak. Panofsky, söylemin ayrıcalığını ortadan kaldırıyor. Plastik evrenin özerkliğini talep etmek için değil, ilişkilerinin karmaşıklığını tarif etmek için: çaprazlaşma, tekbiçimlilik, dönüşüm, tercüme, kısacası, bir kültürü tarihinin belli bir uğrağında niteleyen *görünür* ile *söylenir*'in tüm bu fistosu.

Kimi zaman söylem öğeleri, metinler, yeniden kopya edilmiş elyazmaları, tercüme edilmiş, yorumlanmış, taklit edilmiş eserler arasındaki *temalar* gibi durur; ama bu öğeler, kendileri de değişime tabi olmuş plastik *motifler*'de vücut bulurlar (Ovidius'un aynı metninden yola çıkarak, Europa'nın kaçırılması bir on dördüncü yüzyıl minyatüründe bir banyo sahnesiyken Dürer'de şiddetli bir kaçırılmadır); kimi zaman, plastik biçim durur, ama art arda farklı

temalar kabul eder (Ortaçağ'da Ahlâksızlık olan çıplak kadın, XVI. yüzyılda ağırbaşlı Aşk, yani katışıksız, hakiki ve kutsal Aşk olur). Söylem ve biçim, birbirleriyle ilişki içinde hareket ederler. Ama asla bağımsız değillerdir: Noel Yortusu [İsa'nın Doğuşu-y.h.n], loğusa bir kadınla değil, diz çökmüş Bakire'yle temsil edildiğinde, yaşayan Tanrı'nın Annesi temasına vurgu yapılmaktadır, ama bu aynı zamanda, üçgen biçimli ve dikey bir şemanın dikdörtgen bir düzenlemenin yerini almasıdır. Nihayet söylem ile plastiğin, her ikisi de, sanki tek bir hareketle, tek bir bütünsel düzenlenişe tabi olduğu da olur. XII. yüzyılda skolastik söylem, kanıtların ve tartışmaların uzun, sürekli akışından kopar: "Özet kitaplar", yazıyı olduğu kadar düşünceyi de uzamsallaştırarak, onların mantıksal mimarilerini ortaya çıkartır: Paragraflara bölme, bölümlerin görünür hiyerarşisi, aynı düzeydeki öğelerin homojenliği; demek ki argümanın bütünlüğünün görünürlüğü. Aynı dönemde, sivri bir kemer oluşturmak için birleşen silmeler binanın kaburgasını görünür kılar; beşik tonozun büyük sürekliliğinin yerine bölümlere ayrılmış kemer gözleri geçer; işlevleri özdeş olan tüm öğelere aynı yapıyı verir. Burada ve orada, aynı *tezahür* ilkesi.

Demek ki söylem, bir kültürün tüm fenomenlerinin ortak yorumsal zemini değildir. Bir biçimi görünür kılmak, bir şey *söyleme*'nin dolambaçlı (daha kurnazca ya da daha naif; nasıl isterseniz) bir biçimi değildir. İnsanların yaptıkları her şey, sonuçta, deşifre edilebilir bir uğultu değildir. Söylemin de figürün de, her birinin kendi varlık kipi vardır; ama bunlar karmaşık ve iç içe geçmiş ilişkiler sürdürürler. Betimlenmesi gereken şey, karşılıklı işleyişleridir.

Diğer bir örnek: *Essais d'iconologie*'de, resmin temsili işlevinin analizi.

XX. yüzyılın sonuna dek Batı resmi "temsil ediyordu": Bir tablo, biçimsel düzenlenişiyle, her zaman için belli bir nesneyle belli bir ilişki içindeydi. Bu biçimde ya da bu anlamda, bir eserin özünü belirleyenin ne olduğunu bilmek, bıkıp usanmadan tekrar tekrar sorulan sorudur. Panofsky ise, bu basit karşıtlığın yerine, tablonun tüm biçimsel yoğunluğunu farklı değerlerle kateden karmaşık bir temsili işlevin analizini koyar.

Bir XVI. yüzyıl tablosunun temsil ettiği şey, bu tablonun içinde, dört kipliğe uygun olarak mevcuttur. Çizgiler ve renkler nesneleri –insanlar, hayvanlar, eşyalar, tanrılar– simgeler, ama her zaman için bir üslubun biçimsel kurallarına uygun olarak. Bir dönemin tablolarında, bir insanla mı yoksa bir melekle mi, bir görüntüyle mi yoksa bir gerçeklikle mi karşı karşıya olunduğunu bilmeyi sağlayacak ritüel yerleştirmeler vardır; bunlar ifade edici değerleri de belirtirler –bir yüzün öfkesi, bir ormanın melankolisi–, ama bir uzlaşının biçimsel kurallarına uygun olarak (Le Brun'daki tutkularda Dürer'de görülen özellik yoktur); sırası geldiğinde de, bu şahıslar, bu sahneler, bu mimik ve jestler, temaları, epizotları, kavramları cisimleştirir (Vulcain'ın düşüşü, dünyanın ilk çağları, Aşk'ın kararsızlıkları), ama bir tipolojinin kurallarına uygun olarak (XVI. yüzyılda kılıç Salome'ye değil, Judith'e aittir); nihayet, bu temalar, bir duyarlılığa, bir değer sistemine *yer* verir (sözcüğün dar anlamıyla), ama bir tür kültürel belirtibilimin kurallarına uygun olarak.

Temsil, biçimin ne dışındadır ne de biçime ilgisizdir. Betimlenebilecek bir işlevle ona bağlıdır, yeter ki düzeyleri ayırt edilsin ve her biri için ona özgü olması gereken analiz kipi belirtilsin. O zaman eser, kendi eklemli birliği içinde ortaya çıkar.

Biçimler üzerine düşünmeyi, –ki bugün artık önemini bilmekteyiz– XIX. yüzyıldan itibaren ortaya çıkarmış olan, sonuçta sanat tarihidir. Yaklaşık bir kırk yıldan beri bu düşünme dilin ve dilbilimsel yapıların bölgesine doğru göç etmişti. Oysa dilin sınırları aşılmak istendiğinde, gerçek söylemler ele alınmak istendiği andan itibaren, sayısız –ve çözülmesi oldukça güç– sorun ortaya çıkar. Muhtemeldir ki, Panofsky'nin eseri bir belirti/bilgi olarak, belki de bir model olarak değerlidir: Bize yalnızca öğeleri ve bunların bileşim yasalarını analiz etmeyi değil, aynı zamanda, bir kültürün gerçekliği içinde sistemlerin karşılıklı işleyişini de analiz etmeyi öğretiyor.

(c. I, s. 620-623)

Yazar nedir?*

Vincennes Deneysel Üniversite Merkezi'nde profesör Bay Michel Foucault, Fransız Felsefe Cemiyeti üyeleri önünde şu argümanları açıkladı:

---

* "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63. yıl, n. 3, Temmuz-Eylül 1969, s. 73-104 (Société française de la philosophie, 22 Şubat 1969; M. de Gandillach- L. Goldman, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Vilmo, J. Wahl ile münazara). 1970'te Buffalo Üniversitesi'nde (New York Eyaleti), M. Foucault bu konferansın değiştirilmiş bir versiyonunu vermiş ve bu konferans 1979'da ABD'de yayımlanmıştır (bkz. *Dits et écrits*, no. 258). Köşeli ayraç içindeki bölümler M. Foucault'nun Buffalo'da okuduğu metinde yer almıyordu. Yapılan değişikliklere bir not ile işaret edilmiştir. M. Foucault her iki versiyonun yeniden basımına da izin vermiştir. *Bulletin de la Société Française de philosophie*'nin psikanaliz dergisi *Littoral*'daki (s. 9, Haziran 1983) versiyonu, *Textual Strategies*'in *The Foucault Reader*'daki versiyonu (yay. P. Robinow, New York, Pantheon Books, 1984).

"Kimin konuştuğunun ne önemi var?" Bu ilgisizlik, çağdaş yazının belki de en temel etik ilkesidir. Yazarın silinmesi, eleştiri için, artık gündelik bir tema olmuştur. Ama önemli olan yazarın yok oluşunu bir kez daha saptamak değildir; yazarın işlevinin uygulandığı mevkileri boş yer –hem ilgisiz hem kısıtlayıcı– olarak saptamak gerekir.

1. Yazar adı: Bunu belirli betimleme olarak ele almanın imkânsızlığı; ama aynı zamanda sıradan bir özel ad olarak ele almanın da imkânsızlığı.

2. Sahiplenme ilişkisi: Yazar tam olarak metinlerinin ne sahibidir ne sorumlusu; ne onun üreticisidir ne de bulucusu. Eserin var olduğunu söylemeyi sağlayan *speech act*'ın [konuşma edimi] doğası nedir?

3. Atfetme ilişkisi. Yazar kuşkusuz söylenmiş ya da yazılmış olan şeyin atfedilebileceği kişidir. Ama atıf –bilinen bir yazar söz konusu olsa bile– karmaşık ve ender olarak haklı eleştirel işlemlerin sonucudur. *Opus*'un belirsizlikleri.

4. Yazarın konumu. Kitabın içinde yazarın konumu (bağlama düzenlerinin kullanımı; önsözlerin işlevi; kayıt tutanın, aktaranın, sırdaşın, anıyazarının simülakrları). Farklı söylem türlerinde yazarın konumu (örneğin felsefi söylemde). Söylemsel bir alanda yazarın konumu (bir disiplinin kurucusu kimdir? Bir söylem alanının dönüşümünde belirleyici an olarak "... –e dönüş" ne anlama gelebilir?).

Oturum tutanağı

Oturum, Collège de France'ta, 6 numaralı salonda, saat 16.45'te, Jean Wahl'ın başkanlığında açıldı.

Jean Wahl: *Bugün Michel Foucault'yu aramızda görmenin zevkine ermiş bulunmaktayız. Bir an önce gelsin diye biraz sabırsızlanıyor, gecikecek diye biraz endişeleniyorduk, ama işte burada. Size onu tanıtmıyorum, "hakiki" Michel Foucault o,* Kelimeler ve Şeyler*'in Foucault'su, delilik üzerine tezin Foucault'su. Sözü hemen ona bırakıyorum.*

Michel Foucault: Bu Felsefe Cemiyeti'ne –çok emin değilim ama– tamamlanmış çalışmaların sonucunu getirmek ve onu sizin inceleme ve eleştirinize sunmak gelenekten sanıyorum. Ne yazık ki, bugün benim size getirdiğim şey sanırım sizin dikkatinizi hak edemeyecek kadar önemsiz: Size sunmak istediğim şey, bir projedir, henüz ana hatlarını görebildiğim bir çözümleme denemesi; ama bana öyle geldi ki, bu ana hatları sizin önünüzde betimlemeye çalışarak, onları sizin yargılayıp düzeltmenizi talep ederek, "iyi bir nevrozlu" olan ben, ikili bir yarar sağlayabilirim: Öncelikle henüz var olmayan bir çalışmanın sonuçlarını sizin sert itirazlarınıza maruz bırakmak ve bu çalışmanın doğum anında, onu yalnızca sizin desteğinizden değil önerilerinizden de yararlandırmak.

Ve sizden bir başka talepte daha bulunmak istiyorum; biraz sonra siz bana sorular sorarken, şu ana kadar benim için kaçınılmaz olan bir sesin yokluğunu hâlâ ve özellikle burada da hissedersem bana kızmayın; birazdan anlayacaksınız ki, ilk ustamı hâlâ şaşmaz biçimde işitmeye çalışacağım. Sonuçta, başlangıçtaki çalışma projemden önce ona söz etim; bu projenin taslağına tanıklık etmesine ve belirsizliklerimde bir kez daha bana yardım etmesine elbette fazlasıyla ihtiyaç duydum. Ama sonuçta, madem ki söylemin ilk yeri yokluk, o halde, lütfen, kabul buyurun, bu akşam öncelikle ona hitap edeyim.

Önerdiğim konu: "Yazar nedir?", elbette bu konuyu sizin önünüzde biraz savunmam gerek.

Belki biraz tuhaf gelebilecek bu konuyu ele almak istememin nedeni, öncelikle, geçmişte yazmış olduğum bir şeyin eleştirisini yapmak ve işlediğim bazı ihtiyatsızlıkların üzerinde durma isteğidir. *Kelimeler ve Şeyler*'de kitap, eser ve yazar gibi alışılmış birimlerin kesintiye uğratmadığı sözel kitleleri, söylemsel örtü türlerini analiz etmeye çalıştım. Genel olarak "doğal tarih"ten ya da "zenginliklerin analizi"nden ya da "siyasal iktisat"tan söz ediyordum, eserlerden ya da yazarlardan hiç değil. Yine de, bu metin boyunca, yazar adlarını naif biçimde, yani vahşice kullandım. Buffon'dan, Cuvier'den, Ricardo'dan, vs. söz ettim ve bu adların oldukça rahatsız edici ikircikli anlamlar içinde işlev görmesine izin

verdim. Öyle ki, iki tür itiraz meşru olarak formüle edilebilir ve gerçekten de edildi. Bir yanda, bana dendi ki: Ne Buffon'u ne de eserini gerektiği gibi tarif ediyorsunuz; Marx üzerine söylediğiniz Marx'ın düşüncesine kıyasla gülünç biçimde yetersiz. Bu itirazların elbette dayanakları vardı, ama benim yaptığımla tamamen ilgili olduklarını düşünmüyorum; çünkü sorun benim için Buffon'u ya da Marx'ı tarif etmek olmadığı gibi, onların söylediklerini ya da söylemek istediklerini ortaya çıkarmak da değildi: Ben yalnızca onların metinlerinde rastlanabilecek belirli kavram ya da teorik bütünleri oluşturmalarını sağlamış kuralları bulmaya çalıştım. Bir başka itiraz daha yapıldı: Tuhaf familyalar oluşturuyorsunuz dendi; Buffon ve Linné gibi karşıtlıkları aşikâr adları yan yana getiriyorsunuz, Cuvier'yi Darwin'in yanına koyuyorsunuz, ve bunu da doğal benzerlik ve yakınlık oyununa karşıt olsun diye yapıyorsunuz. Bu konuda da itirazın bana akla yatkın gelmediğini söyleyeceğim, çünkü ben tinsel şahsiyetlerin soykütük tablosunu yapmaya asla çalışmadım, XVII. ve XVIII. yüzyıl bilgin ya da doğacısının entelektüel bir fotoğrafını çıkarmaya niyetlenmedim; ister kutsal olsun ister sapkın hiçbir familya oluşturmaya çalışmadım, yalnızca özgül söylemsel pratiklerin işleyiş koşullarını –ki bu çok daha mütevazıydı– bulmaya çalıştım.

Bu durumda *Kelimeler ve Şeyler*'de niçin yazar adları kullandığımı soracaksınız bana. Ya hiçbirini kullanmamak ya da yararlanma tarzını tanımlamak gerekiyordu. Bu itiraz, sanıyorum, tamamen haklı: Yakında çıkacak bir metinde bunun içerim ve sonuçlarını saptamaya çalıştım; Doğal Tarih ya da Siyasal İktisat diye adlandırılanlar gibi büyük söylemsel birimlere bir statü vermeyi deniyorum orada; bunların hangi yöntemlerle, hangi aygıtlarla saptanabileceği, kesinlendirilebileceği, analiz edilip betimlenebileceği üzerine düşündüm. İşte, birkaç yıl önce başladığım ve şimdi tamamlanmış bir çalışmanın ilk kanadı bu.

Ama bir başka soru soruyorum: Yazar sorunu – ve şimdi sizinle söyleşmek istediğim budur. Bu yazar nosyonu, fikir tarihinde, bilgiler, edebiyat tarihinde, aynı zamanda da felsefe ve bilim tarihinde bireyleşmenin güçlü anını oluşturur. Bugün bile bir kavramın ya da

edebi bir türün, ya da bir felsefe tarzının tarihi yapıldığında, bu tür birimlerin hâlâ, yazar ve eserden oluşan temel ve dayanıklı birinci birim karşısında üst üste konmuş ve nispeten zayıf, ikincil olan kesilemeler gibi ele alındığına inanıyorum.

Yazar kişiliğinin tarihsel-sosyolojik analizini, en azından bu akşamki sunum için bir yana bırakıyorum. Bizimki gibi bir kültürde yazar nasıl bireyleşti, ona hangi statü verildi, hangi andan itibaren, örneğin, sahicilik ve eser atfetme araştırmaları yapılmaya başlandı, yazar hangi değer yükleme sistemine dahil edildi, kahramanların değil yazarların yaşamı ne zamandan itibaren anlatılmaya başlandı, eleştirinin temel kategorisi olan "insan-ve-eser" nasıl oluştu; tüm bunlar analiz edilmeyi elbette hak etmektedir. Şimdilik yalnızca metinle yazar ilişkisini, metnin kendi dışında ve öncesinde –en azından görünüşte– olan bu figürü işaret etme tarzını ele almak istiyorum.

Yola çıkmak istediğim temanın formülasyonunu Beckett'ten ödünç alıyorum: "Kimin konuştuğunun ne önemi var, birisi kimin konuştuğunun ne önemi var dedi." Bu ilgisizlik içinde, çağdaş yazının temel etik ilkelerinden birini görmek gerektiği kanısındayım. "Etik" dedim, çünkü bu ilgisizlik, konuşma ya da yazma tarzını niteleyen bir özellik değildir; daha ziyade içkin bir tür kuraldır, sürekli tekrarlanan, asla tamamen uygulanmayan, yazıyı sonuç olarak belirlemeyen, ama pratik olarak ona hâkim olan bir kural. Bu kural, uzun uzun analiz etmeye ihtiyaç duyulmayacak kadar bilinmektedir; burada iki büyük temasıyla onu özel olarak belirtmek yeterlidir. Önce denebilir ki, günümüz yazısı ifade temasından bağımsızlaşmıştır: Yalnızca kendine referans yapmaktadır, ama yine de içselliğin biçimi içine alınmış değildir; kendi açımlanmış dışsallığıyla özdeşleşmektedir. Bu demektir ki, yazı gösterilen içeriğinden çok, gösterenin kendi doğasına göre düzenlenmiş bir göstergeler oyunudur; ama yazının bu düzenliliği de her zaman için sınırları üzerinde deneyimlenmiştir; kabul ettiği ve içinde oynadığı bu düzenliliği her zaman için ihlal etme ve tersine çevirmekle meşguldür; yazı şaşmaz biçimde kurallarının ötesine giden bir oyun olarak açılır ve böylece dışarıya geçer. Yazıda, yazma tavrının

tezahürü ya da yüceltilmesi yoktur; bir dilin içinde bir öznenin yakayı ele vermesi söz konusu değildir; yazan öznenin yok olmaya devam ettiği bir uzamın açılımı söz konusudur.

İkinci tema daha da tanıdıktır; yazının ölümle akrabalığıdır bu. Bu bağ, bin yıllık bir temayı tersine çevirir; Yunanların anlatı ya da destanları kahramanın ölümsüzlüğünü sürdürmeye yönelikti ve kahramanın genç ölmeyi kabul etmesi, bu şekilde feda edilen ve ölüm tarafından yüceltilen yaşamı ölümsüzlüğe geçsin diyeydi; anlatı, kabul edilmiş bu ölüme karşılık verilen kurtarmalıktır. Bir başka tarzda, Arap anlatısının da –*Binbir Gece Masalları*'nı düşünüyorum– motivasyonu, tema ve bahane olarak ölmemektir: Ölümden kurtulmak için konuşulur, sabah olana dek anlatılır, anlatıcının ağzını kapayacak olan bu vade bitimini geriletmek için anlatılır. Şehrazad'ın anlatısı, cinayetin azimli tersidir, ölümü yaşam çemberinin dışında tutmayı başarmak için her gece gösterilen çabadır. Ölümü defetmek için yapılmış bu anlatı teması ya da yazıyı bizim kültürümüz dönüştürmüştür; yazı şimdi kurban etmeye bağlıdır, hatta yaşamın bile kurban edilmesine; bu gönüllü silinmenin kitaplarda temsil edilmesi gerekmez, çünkü bizzat yazarın varlığı içinde gerçekleşir. Daha önceki görevi ölümsüzlük getirmek olan eser şimdi öldürme hakkını, kendi yazarının katili olma hakkını elde etti. Flaubert'e, Proust'a, Kafka'ya bakın. Ama başka bir şey de var: Yazıyla ölümün bu ilişkisi, yazan öznenin kişisel özelliklerinin silinmesinde de kendini gösteriyor; yazan öznenin kendisiyle yazdığı arasında kurduğu tüm çetrefil ilişkiler yoluyla, yazan özne kendi özel kişiselliğinin tüm göstergelerini yolundan saptırır; yazarın alamet-i farikası, yokluğunun tekilliğinden başka bir şey değildir; yazı oyununda ölü rolü oynaması gerekir. Tüm bunlar bilinmektedir; eleştiri ve felsefe yazarın bu yok oluşunu ya da bu ölümünü kaydedeli uzun zaman oldu.

Yine de bu saptamanın gerektirdiği tüm sonuçların kesin olarak çıkarıldığından ya da olayın kapsamının kesin olarak saptandığından emin değilim. Daha belirgin bir ifadeyle, bugün yazarın ayrıcalığının yerine geçmekte olan belirli nosyonların yazarı aslında engellediği ve ortaya çıkarılması gereken şeyi ıskalattırdığı kanı-

sındayım. Sanıyorum bugün özellikle önemli olan bu nosyonların ikisini ele alacağım.

Öncelikle, eser nosyonu. Gerçekten de (ki bu oldukça aşina bir tezdir), eleştirinin özünün eserin yazarla ilişkilerini ortaya çıkarmak olmadığı, metinler aracılığıyla bir düşünce ya da bir deneyimi yeniden oluşturmak da olmadığı söylenir; eleştiri eseri, yapısı içinde, mimarisi içinde, içkin biçimi içinde ve iç ilişkilerinin oyunu içinde analiz etmelidir. Oysa, hemen bir sorunu ortaya atmak gerekir: "Eser nedir? Eser adıyla belirtilen bu tuhaf birim nedir? Hangi öğelerden oluşmuştur? Eser, bir yazar olanın yazmış olduğu şey değil midir?" Güçlüklerin ortaya çıktığı görülmektedir. Eğer bir kişi yazar değilse, onun yazdığı ya da söylediği şeyin, kâğıtlarında bıraktığı şeyin, sözlerinden aktarılabilecek olan şeyin bir "eser" olarak adlandırılması mümkün müdür? Marki de Sade bir yazar olmadan önce, kâğıtları neydi? Hapishane günleri boyunca fantasmalarını üzerine sonsuza dek kaydettiği kâğıt tomarlarıydı.

Ama karşımızda bir yazar olduğunu varsayalım: Onun yazdığı ya da söylediği her şey, ardında bıraktığı her şey eserinin parçası mıdır? Hem teorik hem teknik bir sorun. Örneğin Nietzsche'nin eserlerini yayımlanmaya kalkıştığımızda nerede durmak gerekir? Her şeyi yayımlamalı elbette, ama bu "her şey" ne anlama gelmektedir? Nietzsche'nin kendisinin yayımladığı her şey elbette. Eserlerinin müsveddeleri? Onlar da elbette. Aforizma projeleri? Evet. Düzeltmeleri, defterlerine düştüğü notlar? Evet. Ama ya aforizma dolu bir defterin içinde bir referans bulunduğunda, bir randevu ya da bir adres ibaresi, temizlikçiye bir not: Bu bir eser midir, değil midir? Niçin olmasın? Ve bu sonsuza dek böyle gider. Birinin ölümünden sonra ardında bıraktığı milyonlarca iz arasından bir eseri nasıl tanımlayabiliriz? Eser teorisi diye bir şey yoktur, eserleri yayımlamaya saf saf girişenler böyle bir teoriden yoksundur ve empirik çalışmaları bundan dolayı derhal paralize olur. Devam edelim: *Binbir Gece Masalları*'nın bir eser oluşturduğu söylenebilir mi? Ya da İskenderiyeli Aziz Clemens'in *Stromateis*'i*

* Clément d'Alexandrie, *Les Stromates, Stromate I* (çev.: M. Caster), Parised. du Cerf, coll. "Sources chrétiennes", s. 30, 1951; *Stromate II* (çev.: C. Mondésert), a.g.y., s. 38, 1954; *Stromate V* (çev.: P. Voulet), a.g.y., s. 278, 1981.

ya da Diogenes Laertius'un *Yaşamlar*'ı eser midir? Bu eser nosyonu konusunda ne çok soru sorulabileceğini fark ederiz. Öyle ki, yazarı bırakalım, yaratıcıyı bir yana bırakalım ve eserin kendisini inceleyelim, demek yetersiz kalır. "Eser" sözcüğü ve belirttiği birim muhtemelen yazarın bireyselliği kadar sorunludur.

Yazarın yok olması saptamasını bir diğer nosyon engelliyor ve bir anlamda düşünceyi bu silinmenin eşiğinde tutuyor sanırım; incelikli bir tarzda, yazarın varlığını hâlâ koruyor. Bu, yazı nosyonudur. Katı anlamda, yazının yalnızca yazara referans yapmaktan vazgeçmeyi değil, onun yeni yokluğuna bir statü vermeyi de sağlaması gerekirdi. Bugün yazı nosyonuna verilen statüde, gerçekten de, ne yazma edimi ne de birinin söylemek isteyeceği şeyin işareti (semptomu ya da göstergesi) söz konusudur; tüm metnin genel olarak koşulunu, hem dağıldığı uzanım hem de yayıldığı zamanın koşulunu düşünmek için kayda değer derinlikte bir çaba gösterilir.

Kimi zaman yaygın bir kullanıma indirgenen bu nosyon, yazarın empirik özelliklerini transandantal bir anonimiliğe mi dönüştürüyor, diye merak ediyorum. Bu nosyonu nitelemenin, biri diğerine paralel, biri diğerine karşıt iki tarzı –eleştirel kiplik ile dini kiplik– harekete geçirilerek yazarın empirikliğinin çok belirgin işaretlerini silmekle yetinildiği olur. Gerçekten de yazıya kökensel bir statü vermek, bir yandan onun kutsal karakterinin teolojik olumlanmasını, diğer yandan ise onun yaratıcı karakterinin eleştirel olumlanmasını transandantal terimlerle yeniden ifade etmek değil midir? Yazının, bir anlamda mümkün kıldığı tarih tarafından, unutmanın ve baskının sınavına tabi tutulduğunu kabul etmek; (şerh düşme gerekliliğiyle birlikte) dinin gizli anlamı ilkesini ve (yorumlama gerekliliğiyle birlikte) eleştirinin zımni anlamları, sessiz belirlenimleri, karanlık içerikleri ilkesini transandantal terimlerle temsil etmek değil midir? Nihayet yazıyı yokluk olarak düşünmek, hem dönüştürülemez hem de asla yerine getirilemez olan geleneğin dinsel ilkesini ve eserin ayakta kalmasının, ölümün ötesinde varlı-

* Diogène Laërce, *De vita et moribus philosophorum*, Lyon, A. Cicentiuy, 1556 (*Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres*, çev.: R. Genaille, Paris Classiques Garnier, 1933, 2. cilt.).

ğını sürdürmesinin ve muammalı bir şekilde yazardan fazla bir şey olmasının estetik ilkesini transandantal terimlerle tekrarlamak değil midir yalnızca?

Dolayısıyla yazı nosyonunun böyle bir kullanımının yazarın ayrıcalıklarını *a priori*'nin himayesi altında sürdürme riski taşıdığını düşünüyorum: Yazara dair belli bir imge oluşturmuş olan temsillerin oyununu tarafsızlaşmanın gri ışığında sürdürür. Mallarmé'den bu yana sona ermeyen bir olay olan yazarın yok oluşu, transandantal bir şekilde sürgü altına alınmış olur. Günümüzün bölünmelerini XIX. yüzyılın tarihsel-transandantal geleneği içinde hâlâ düşünebileceğine inananlar ile bundan kesin olarak kurtulmaya çabalayanlar arasında günümüzde önemli bir ayrım çizgisi yok mu?

*

Ama elbette yazarın yok olduğunu boş bir önerme olarak tekrarlamakla yetinmemek gerekir. Aynı şekilde, Tanrı ile İnsan'ın bağlantılı bir ölümle ölmüş olduklarını sonsuza dek tekrarlamak da yetmez. Yapılması gereken şey, yazarın yok olmasıyla boş bırakılan uzamı saptamak, boşlukların ve çatlakların paylaşımını gözle takip etmek ve bu yok olmanın ortaya çıkardığı boş kalmış işlev ve yerleri kollamaktır.

Yazar adının kullanımının ortaya attığı sorunları öncelikle birkaç sözcükle anmak istiyorum. Bir yazar adı nedir? Nasıl işler? Size bir çözüm sunmaktan uzak durarak, yalnızca sunduğu güçlüklerden bazılarını belirteceğim.

Yazar adı bir özel addır; aynı sorunları beraberinde getirir. (Burada, farklı analizler arasında, Searle'ınkine gönderme yapıyorum.*) Özel adı doğrudan doğruya bir referans elbette yapamayız. Özel adın (ve de yazar adının) belirtici olmaktan başka işlevleri vardır. Bir ibareden, bir jestten, birine yönelmiş bir parmaktan

* Searle J.R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge: Cambridge University Press, 1969* (Les Actes de Language, çev.: H. Panchard, Paris, Hermann, coll. "Savoir", 1972).

daha fazla bir şeydir; belli ölçüler içerisinde, bir betimlemenin dengidir. "Aristoteles" dendiğinde, "*Çözümlemeler*'in* yazarı", ya da "varlıkbilimin kurucusu" gibi bir tarifin ya da bir belirli betimlemeler dizisinin dengi olan bir sözcük kullanılır. Ama bununla yetinilemez; bir özel adın yalnızca bir anlamı yoktur; Rimbaud'nun *La Chasse spirituelle*'i yazmadığı keşfedildiğinde, bu özel adın ya da bu yazar adının anlam değiştirdiği ileri sürülemez. Özel ad ve yazar adı, betimlemenin ve adlandırmanın bu iki kutbu arasında yer alır; adlandırdıkları şeyle belli bir bağları kesinlikle vardır, ama bu bağ ne tamamen adlandırma kipinde, ne de tarif etme kipindedir: Spesifik bağ. Bununla birlikte –ve yazar adının özel güçlükleri burada ortaya çıkar– özel adın adlandırılan bireyle ilişkisi ve yazar adının adlandırdığı şeyle ilişkisi tekbiçimli değildir ve aynı şekilde işlemez. İşte bu farklılıklardan bazıları.

Öneğin, Pierre Dupont'un gözlerinin mavi olmadığını ya da Paris'te doğmamış olduğunu ya da doktor olmadığını, vs. fark etsem de, bu aynı ad, yani Pierre Dupont adı daima aynı kişiye göndermede bulunmaya devam edecektir; adlandırma bağı değişmiş olmayacaktır. Buna karşılık, yazar adının ortaya attığı sorunlar çok daha karmaşıktır: Eğer Shakespeare'in bugün ziyaret edilen evde doğmadığını keşfedersem, bu değişim elbette yazar adının işleyişini değiştirmeyecektir; ama Shakespeare'in, onun kabul edilen *Sonneler*'i yazmadığı kanıtlanırsa, işte bu başka türde bir değişimdir: Yazar adının işlevini alakadar etmediği söylenemez. Bacon'ın eserleriyle Shakespeare'inkileri aynı yazar yazdığı için Bacon'ın *Organon*'unu** Shakespeare'in yazmış olduğunu kanıtlanırsa, bu, yazar adının işlevini tamamen değiştiren üçüncü türde bir değişimdir. Demek ki yazarın adı diğerleri gibi bir özel ad değildir tam olarak.

Yazar adının paradoksal tekilliğini belirten başka birçok olgu da vardır. Pierre Dupont'un var olmadığını söylemekle Homeros'un

---

* Aristote, *Les Premiers Analytiques* (çev.: J. Tricot), Paris, Vrin, c. III, 1947 içinde. *Les Secondes Analytiques* (çev.: J. Tricot), a.g.y., c. IV, 1947.

** Bacon, F., *Novum Organum Scientarium,* Londres, J. Billum, 1620, (Novum Organum, çev.: M. Malherbe ve J.-M. Pousseur, Paris, P.U.F., coll, "Epiméthée", 1986).

veya Hermes Trismegiste'nin var olmadıklarını söylemek asla aynı şey değildir. Birinci örnekte, Pierre Dupont adını taşıyan kişinin var olmadığını söylemektir; ikinci örnekte ise, aynı ad altında birçok kişinin birbirine karıştığını yada hakiki yazarın geleneksel olarak Homeros ya da Hermes'in kişiliğine atfedilen özelliklerin hiçbirine sahip olmadığını söylemektir. Yine, Pierre Dupont'un X'in gerçek adı olmadığı, onun adının Jacques Durand olduğunu söylemekle Stendhal'in adının Henri Beyle olduğunu söylemek de aynı şey değildir. Ayrıca, "Bourbaki, falancadır" ve "Victor Eremita, Climacus, Anticlamacus, Frater Taciturnus, Constantin Constantinus, Kierkegaard'dır" gibi bir önermenin anlamı ve işlevi üzerinde de sorgulama yapmak mümkündür.

Bu farklılıklar belki de şu olguya bağlıdır: Bir yazar adı yalnızca bir söylem içindeki bir öğe (özne ya da tamamlayıcı olabilecek, yerine bir zamir gelebilecek, vs.) değildir; söylemler karşısında belli bir rol oynar: Sınıflandırıcı bir işlev görür; herhangi bir ad belli metinleri sınıflandırmayı, sınırlandırmayı, bazılarını dışlamayı, kimilerini ötekilerin karşısına çıkarmayı sağlar. Ayrıca, metinleri kendi aralarında ilişkiye sokmayı da sağlar; Hermes Trismegiste yoktu, Hippokrates de yoktu –Balzac'ın var olduğunun söylenebileceği anlamda yoktular–, ama birçok metnin aynı ad altına yerleştirilmiş olması, bunlar arasında bir homojenlik ya da soy ilişkisi kurulduğu veyahut birilerinin sahiciliğinin diğerleri tarafından belirlendiği ya da karşılıklı açıklama veya birlikte kullanım ilişkisi kurulduğu anlamına gelir. Nihayet, yazar adının işlevi belli bir söylem kipini nitelemek olur: Bir söylemin bir yazar adına sahip olması, "bunu falanca yazdı" ya da "bunun yazarı şu" diyebilmek, bu söylemin gündelik, alakasız bir söz, çekip giden, yüzen ve geçen bir söz olmadığı, acilen tüketilebilir bir söz olmadığı, belli bir kipte algılanması gereken ve verili bir kültürün içinde, belli bir statü edinebilecek bir söz olduğu demektir.

Sonuç olarak, yazar adının, bir söylemin içindeki herhangi bir özel ad gibi, bu söylemi üreten dışardaki gerçek bireye gitmediği, ama bir anlamda metinlerin sınırında koştuğu, onları kestiği, onların sivri köşeleri boyunca ilerlediği, metnin varlık tarzını gösterdiği

ya da en azından onu karakterize ettiği fikrine varılırdı. Yazar adı, belli bir söylemler bütününün meydana gelmesini gösterir ve bir toplum ile bir kültürün içinde bu söylemin statüsüne göndermede bulunur. Yazar adı insanların medeni halinde yer almaz, eserin kurgusunda da yer almaz, belli bir söylem grubu ile bu grubun tekillik tarzını oluşturan kopuşta yer alır. Sonuç olarak, bizimki gibi bir uygarlıkta "yazar" işlevine sahip belli söylemlerin var olduğu, başka söylemlerin ise bundan yoksun olduğu söylenebilir. Şahsi bir mektubu imzalayan biri elbette vardır, ama onun yazarı yoktur; bir sözleşmenin kefili olabilir, yazarı yoktur. Sokakta bir duvarın üzerinde okunan yazarsız metni bir kaleme alan olacaktır, ama yazarı olmayacaktır. Demek ki yazarlık işlevi bir toplumun içindeki bazı söylemlerin varlık, dolaşım ve işleyiş kipinin karakteristiğidir.

*

Şimdi bu "yazar" işlevini analiz etmek gerekiyor. Bizim kültürümüzde, yazarlık işlevinin taşıyıcısı bir söylem nasıl nitelenir? Diğer söylemlere hangi yönüyle karşı durur? Yalnızca bir kitabın ya da bir metnin yazarı ele alınırsa dört farklı karakterin saptanabileceği kanısındayım.

Metinler öncelikle temellük edilen nesnelerdir; bunlardan kaynaklı mülkiyet biçimi oldukça özel türde bir mülkiyettir; birkaç yıl önce yasal düzenlemeler yapılabilmiştir. Bu mülkiyetin, cezai sahiplenme denen şeye kıyasla tarihsel olarak ikincil olduğunu da saptamak gerekir. Yazar cezalandırılabildiği ölçüde, yani söylemler ihlal edici olabildiği ölçüde, metinlerin, kitapların, söylemlerin (mitik kişilerden başka, kutsallaştırılmış ve kutsallaştırıcı diğer büyük şahsiyetlerden başka) gerçek birer yazarı olmaya başladı. Söylem, bizim kültürümüzde (ve kuşkusuz başka birçok kültürde), başlangıçta bir ürün, bir şey, bir mal değildi; esas olarak bir akitti –kutsal ile dindışının, meşru ile gayrimeşrunun, dinsel ile dine hakaret edicinin çiftkutuplu alanına yerleşmiş bir akit. Bir mülkiyet dolaşımına dahil edilmiş bir mal olmadan önce, tarihsel olarak risklerle dolu bir tavırdı. Ve metinler için bir mülkiyet rejimi oluş-

turulduğunda, yazar haklarının, yazar-editör ilişkilerinin, yeniden basım haklarının, vs katı kuralları bildirildiğinde –yani XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başında–, daha önce yazma edimine ait olan ihlal olasılığı, daha ziyade, edebiyata özgü bir zorlama, bir buyruk halini aldı. Sanki yazar, bizim toplumumuzu niteleyen mülkiyet sistemindeki yerini aldığı andan itibaren, söylemin eski çiftkutuplu alanını yeniden bularak, ihlali sistematik olarak uygulayarak, diğer yandan mülkiyetin yararlarının garanti edildiği bir yazının tehlikelerini yeniden oluşturarak edindiği statüyü ödünlemiş oluyordu.

Diğer yandan, yazar-işlev tüm söylemler üzerinde evrensel ve değişmez biçimde uygulanmaz. Bizim uygarlığımızda, bir yazar atfedilmesini talep etmiş metinler her zaman aynı metinler değildir. Bugün bizim "edebi" dediğimiz bu metinlerin (hikâyeler, masallar, destanlar, trajediler, komediler) yazarların kim olduğu sorusu sorulmadan kabul edildiği, dolaşıma sokulduğu, değer gördüğü bir dönem olmuştu; onların anonimliği sorun yaratmıyordu, sahici ya da varsayımsal eskilikleri onlar için yeterli bir garantiydi. Buna karşılık, şimdi bilimsel olduğunu söyleyeceğimiz, kozmoloji ve gökle, tıp ve hastalıklarla, doğa bilimleri ya da coğrafyayla ilgili metinler, ortaçağda, ancak yazarlarının adı belirtilmiş olmak kaydıyla kabul ediliyordu ve bir hakikat değeri taşıyordu. "Hippokrates dedi ki", "Plinius anlatıyor" gibi ifadeler doğrusu bir otorite argümanının ifadeleri değildi; kanıtlanmış olarak algılanması kaçınılmaz olan söylemlerin üzerindeki işaretlerdi. XVII. ya da XVIII. yüzyılda terimlerin yeri değişti; bilimsel söylemler, yerleşik ya da daima yeniden kanıtlanabilir bir hakikatin anonimliği içinde kendileri için algılanmaya başlandı; onlara güvence veren şey sistematik bir bütüne aidiyetleridir, yoksa onları üretmiş olan bireye gönderme yapmaları asla değildir. Yazar-işlev silinir, yaratıcı adı olsa olsa bir teoreme, bir önermeye, kayda değer bir sonuca, bir özelliğe, bir cisme, bir elementler bütününe, patolojik bir sendroma ad koymaya yarar. Ama "edebi" söylemler ancak yazarlık işleviyle donanmışlarsa alımlanabilirler: Her şiir ya da kurgu metninin nereden geldiği, hangi tarihte, kimin, hangi koşullarda ya da hangi projeden yola

çıkarak yazdığı sorulacaktır. Ona verilen anlam, onda kabul edilen statü ya da değer, bu sorulara verilen cevaba bağlıdır. Ve bir kaza sonucu ya da yazarın açık iradesiyle, bize anonim olarak ulaşırsa, oyun anında yazarın kim olduğunu bulmak olur. Edebi anonimlik bizim için kabul edilebilir değildir; ancak bir muamma sıfatıyla onu kabul ederiz. Yazar– işlev günümüzde edebi eserlerde büyük rol oynar. (Elbette, tüm bunları ayrıntılandırmak gerekir: Eleştiri, bir süreden beri, eserleri türlerine ve tiplerine göre, artık bireysel yaratıcı olmayan bir sabitin etrafında kendilerine özgü değişimleriyle bu eserlerde yer alan tekrar edici öğelere göre ele almaya başladı. Aynı şekilde, yazara referans matematikte, teoremleri ya da önerme bütünlerini adlandırma tarzından başka bir şeyde olmasa da, biyolojide ya da tıpta yazarın belirtilmesi ya da çalışmasının tarihi oldukça farklı bir rol oynar: Bu yalnızca kaynağı belirtmenin bir tarzı değildir, o dönemde ve falanca laboratuvarda kullanılan deney nesnelerine ve tekniklerine bağlı olarak belli bir "güvenilirlik" işareti vermenin de bir yoludur.)

Bu yazar-işlev'in üçüncü özelliği. Bu işlev, bir söylemin bir kişiye atfedilmesi gibi kendiliğinden oluşmaz. Yazar adı verilen belli bir akıllı varlığı yaratan karmaşık bir işlemin sonucudur. Hiç kuşkusuz, bu akıl varlığına gerçekçi bir statü verilmeye çalışılır: Bu statü, bireyde "derin" bir merci, "yaratıcı" bir iktidar, bir "proje", yazının kökensel yeri olur. Ama aslında bireyde yazar olarak belirtilen şey (ya da bir bireyi yazar yapan şey), her zaman için az çok psikolojileştirici terimlerle, metinlerin maruz bırakıldığı muamelenin, gerçekleştirilen yakınlıkların, uygun görülen özelliklerin, kabul edilen sürekliliklerin ya da uygulanan dışlamaların yansımasıdır. Tüm bu işlemler dönemlere ve söylem türlerine göre değişir. Bir "şair" oluşturur gibi bir "felsefe yazarı" kurulmaz; ve XVIII. yüzyılda da romanesk bir eserin yazarı günümüzdeki bir yazar gibi kurulmuyordu. Yine de, zaman içerisinde yazarı kurma kuralların-da belli bir sabit bulunabilir.

Bana öyle geliyor ki, örneğin, edebi eleştirinin uzun süre boyunca yazarı tanımlayış şekli –ya da mevcut metin ve söylemlerden yola çıkarak yazar-biçim'i oluşturuş şekli– Hıristiyan geleneğin

sahip olduğu metinleri tasdik etme (ya da tersine reddetme) tarzına oldukça bağlı kalmıştır. Başka deyişle, eserin içinde yazarı "yeniden bulmak" için, modern eleştiri, yazarın ermişliğinden yola çıkarak bir metnin değerini kanıtlamak istediğinde Hıristiyan yorumcularınkine çok yakın şemalar kullanır. *De viris illustribus*'ta,* Aziz Jérôme, birçok eserin yazarını doğru biçimde saptamaya adaşlığın yetmediğini açıklıyordu: Farklı kişilerin adı aynı olabilirdi ya da biri, suiistimal yaparak, diğerinin soyadını ödünç alabilirdi. Kişisel işaret olarak ad, metinsel geleneğe başvurulduğunda yeterli değildir. Birçok söylem tek ve aynı yazara nasıl atfedilebilir? Bir ya da birkaç kişiyle karşı karşıya olunduğunu öğrenmek için yazar-işlev nasıl kullanılmalı? Aziz Jerôme dört ölçüt vermektedir: Eğer, bir yazara atfedilen birçok kitaptan biri diğerlerinden daha düşük mertebedeyse, bunu eserlerinin listesinden çıkarmak gerekir (yazar o zaman belli bir sabit değer düzeyi olarak tanmlanır); aynı şekilde, eğer bazı metinler bir yazarın diğer eserleriyle doktrin bakımından çelişki içindeyse (yazar o zaman kavramsal ya da teorik belli bir tutarlılık alanı olarak tanımlanır); farklı bir biçemde, yazarın kaleminde genel olarak rastlanmayan sözcükler ve biçim oyunlarıyla yazılmış eserleri de dışlamak gerekir (biçemsel birlik olarak yazardır bu); nihayet, yazarın ölümünden sonraki kişileri aktaran ya da olaylara gönderme yapan metinlerini de araya sokulmuş olarak kabul etmek gerekir (yazar, o halde, tanımlı tarihsel moment ve bazı olayların buluşma noktasıdır). Oysa, modern edebiyat eleştirisi, metnin sahici olduğunu teyit etme kaygısı taşımasa bile (genel kural budur), yazarı pek de başka türlü tanımlamaz: Yazar, hem bir eserin içindeki bazı olayların varlığını hem de çeşitli dönüşümlerini, deformasyonlarını, değişimlerini açıklamayı sağlayan şeydir (ve bunu yazarın biyografisiyle, kişisel perspektifinin saptanmasıyla, toplumsal aidiyetinin ya da sınıf konumunun analiziyle, temel projesinin ortaya çıkarılmasıyla sağlar). Yazar, yine belli bir yazı birliğinin ilkesidir – tüm farklılıklar en azından evrimin, olgunlaşmanın

* Saint-Jérôme, *De Viris illustribus* (*Des hommes illustres*, çev.: abbé Bareille, *Œuvres complètes*, Paris, Louis Virès, 1878, c. III içinde, s. 270-338).

ya da etkinin ilkeleriyle indirgenmelidir. Yazar, yine bir dizi metin içinde kendini gösterebilecek çelişkileri aşmayı sağlayan şeydir: Çelişkilerin çözüme bağlandığı bir noktanın --düşüncesinin ya da arzusunun, bilincinin ya da bilinçdışının belli bir düzeyinde– olması gerekir, uyumsuz öğeler sonuçta birbirlerine eklenir ya da temel veya kökensel bir çelişki etrafında örgütlenirler. Nihayet, yazar, az çok tamamlanmış biçimler altında –ve aynı değerde– eserlerde, müsveddelerde, mektuplarda, fragmanlarda, vs kendi gösteren belli bir ifade odağıdır. Aziz Jérôme'a göre sahiciliğin dört ölçütü (günümüz yorumcularına pek yetersiz gözüken ölçütler), modern eleştirinin yazar işlevini devreye soktuğu dört kipliği tanımlar.

Ama aslında yazar işlevi, atıl bir malzeme olarak verilmiş bir metinden yola çıkarak ikinci elden yapılan doğrudan bir yeniden-kurma değildir. Metin her zaman kendi içinde yazara göndermede bulunan belli göstergeler taşır. Bu göstergeler dilbilgisi uzmanlarınca iyi bilinir: Bunlar şahıs zamirleri, yer ve zaman zarfları, fiil çekimleridir. Ama bu öğelerin, yazar işlevine sahip söylemlerde ve bundan yoksun olanlarda aynı biçimde yer almadıklarını saptamak gerekir. Bu işlevden yoksun olanlarda, bu tür "anlatıcılar" gerçek okuyucuya ve söyleminin uzamsal-zamansal koordinelerine göndermede bulunurlar (böylelikle bazı dönüşümler meydana gelebilir: Örneğin söylem birinci şahıstan aktarıldığında olduğu gibi). Buna karşılık, bu işleve sahip olanlarda, bunların rolleri daha karmaşık ve daha değişkendir. Bir anlatıcının hikâyesi gibi kendini gösteren bir romanda, birinci şahıs zamiri, haber kipi şimdiki zamanı, yer belirtme işaretleri asla tam olarak yazara göndermede bulunmaz, yazarın ne yazdığı ana ne de yazma jestine gönderme vardır; bunun yerine, yazarla mesafenin az çok büyük olabileceği ve eserin akışı içinde değişebileceği bir alter ego'ya göndermede bulunurlar. Yaratıcıyı gerçek yazar tarafında aramak, bu kurgusal okuyucu tarafında aramak kadar yanlış olur; yazar-işlevi yarılmanın içinde gerçekleşir –bu bölünme ve bu mesafe içinde. Belki de, romanesk ya da şiirsel söylemin tekil bir özelliğinin yalnızca burada olduğu söylenebilir: Yalnızca bu "kısmi-söylem"lerin katıldığı bir oyun. Aslında, yazar-işleve sahip tüm söylemler bu ego çoğulluğunu

içerir. Bir matematik kitabının önsözünde konuşan –ve kitabın hazırlanma koşullarını belirten– ego, bir kanıtlamada bulunurken konuşan ve "şu sonucu çıkarıyorum" ya da "varsayıyorum" biçimi altında ortaya çıkan kişiyle ne konum ne işleyiş bakamından özdeştir: Bir durumda, "özne-ben" belirli bir yer ve zamanda, belli bir işi gerçekleştirmiş olan, eşdeğeri olmayan bir bireye göndermede bulunur; ikincisinde, "özne-ben" her bireyin işgal edebileceği bir kanıtlama planını ve anını belirtir, yeter ki aynı semboller sistemini, aynı aksiyomlar oyununu, aynı ön kanıtlamalar bütününü kabul etmiş olsun. Ama böylece, aynı ders kitabında, üçüncü bir ego da saptanabilir; çalışmanın anlamını, karşılaşılan engelleri, elde edilen sonuçları, hâlâ ortada mevcut sorunları söylemek için konuşan kişi; bu ego önceden var olan ya da gelecekte var olacak matematik söylemleri alanında yer alır. Yazar-işlevi, bu ego'lardan biri (birincisi) tarafından diğer ikisinin aleyhine sağlanıyor değildir; ki bu durumda, kurgusal ikiye bölünmeden başka bir şey olmazlar. Tersine, bu tür söylemlerde, yazar-işlevinin bu üç ego'nun eşzamanlı olarak dağılacağı şekilde etkide bulunduğunu söylemek gerekir.

Kuşkusuz analiz, yazar-işlevin başka karakteristik özellikleriyle de karşılaşabilir. Ama bugün belirttiğim dördüyle yetineceğim, çünkü bunlar hem en görünür hem de muhtemelen en önemlileridir. Şöyle özetliyorum: Yazar-işlevi, söylemlerin evrenini içine alan, belirleyen, eklemleyen hukuksal ve kurumsal sisteme bağlıdır; her söylem üzerinde, bütün dönemlerde ve tüm uygarlık biçimlerinde aynı tarzda ve tekbiçimli olarak uygulanmaz; bir söylemin üreticisine kendiliğinden atfedilmesiyle değil, bir dizi özgül ve karmaşık işlemle tanımlanır; gerçek bir bireye doğrudan doğruya göndermede bulunmaz, birçok ego'ya, farklı birey sınıflarının gelip işgal edebileceği birçok özne-konuma eşzamanlı olarak yer verebilir.

*

Fakat şu ana kadar kendi temamı –bir anlamda haklı bulunamayacak şekilde– sınırladığımı fark ediyorum. Resimde, müzikte, tekniklerde, vs yazar-işlev olan şeyden kesinlikle söz etmek gere-

kirdi. Bununla birlikte, bu akşam yapmak istediğim gibi, söylemler dünyasına bağlı kalınsa da, "yazar" terimine çok daha dar bir anlam verdiğimi sanıyorum. Bir metnin, bir kitabın ya da bir eserin yazarı olarak görülen ve bu üretimin meşru olarak atfedilebileceği yazarla kendimi sınırlandırdım. Oysa, söylemin düzeni içinde birden fazla kitabın –içinde başka kitapların ve başka yazarların sırası geldiğinde yer alabileceği bir teorinin, bir geleneğin, bir disiplinin– yazarı olunabileceği kolaylıkla görülebilir. Tek kelimeyle, bu yazarların "söylem-aşırı" bir konumda olduğunu söyleyebilirim.

Bu sabit bir fenomendir – bizim uygarlığımız kadar yaşlı olduğuna kuşku yok. Homeros, Aristoteles ve Kilise Babaları bu rolü oynadılar; ama aynı zamanda ilk matematikçiler ve Hippokrates geleneğinin kökeninde olanlar da aynı rolü oynadılar. Ama Avrupa'da XIX. yüzyılda, oldukça tekil yazarların ortaya çıktığı görüldü sanıyorum, bunlar ne "büyük" edebi yazarlarla, ne dini kilise metinlerinin yazarlarıyla, ne de bilimlerin kurucularıyla kıyaslanabilir. Biraz keyfi biçimde bunları "söylemsellik kurucuları" diye adlandıralım.

Bu yazarların özelliği şudur ki, onlar yalnızca kendi eserlerinin, kendi kitaplarının yazarları değillerdir. Daha fazla bir şey üretmişlerdir: Başka metinlerin oluşum imkânı ve kuralını da üretmişlerdir. Bu anlamda, örneğin, aslında asla kendi metninin yazarından başkası olmayan bir roman yazarından çok farklıdırlar. Freud yalnızca *Traumdeutung*'un [*Rüyaların Yorumu*] ya da *Mot d'esprit*'nın* yazarı değildir; Marx yalnızca *Manifesto*'nun ya da *Kapital*'in** yazarı değildir: Bu kitaplar, sonsuz söylem olasılığı

---

* Freud S., Die *Traumdentung*, Vienne, Franz Deuticke, 1900 (*L'interprétation des rêves*, çev.: D. Berger, Paris, P.U.F. 1967), *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussen*, Vienne, Franz Deuticke, 1905 (*Le Mot d'esprit et sa Relation à l'inconscient*, çev.: D. Messier, Paris, Gallimard, coll, "Connaissance de l'inconscient", 1988).

** Marx K. ve Engels F., *Manifest der kommunistischen Partei*, Londra, J.F. Burghard, 1848 (*Le Manifeste du parti communiste*, çev.: M. Tailleur, Paris, Editions sociales, 1951); *Das Kapital. Kritik der politischen Œkonomie*, Hamburg, O. Meissner, 1867-1894, 3. cilt (*Le Capital. Critique de L'économie politique*, çev.: J. Roy, yazar tarafından değiştirilmiş ve M. Rubel tarafından gözden geçirilmiş edisyon, 1. kitap, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll, "Bibliothèque de la Pléiade" içinde, cilt I, 1965, s. 630-690; kitap II ve III, a.g.y., cilt II, 1968, s. 864-1485).

yarattılar. Elbette buna itirazda bulunmak kolaydır. Bir roman yazarının yalnızca kendi metninin yazarı olduğu doğru değildir; bir anlamda o da, tabiri caizse, biraz "önemli" olmak koşuluyla, bundan fazlasını yönetir ve emreder. Çok basit bir örnek alırsak, Ann Radcliffe'in yalnızca *Les Visions du château des Pyrénées*'nin* ve başka romanların yazarı olmakla kalmadığı söylenebilir; XIX. yüzyıl başındaki korku romanlarını mümkün kılan oydu ve bu ölçü içerisinde, yazarlık işlevi eserini aşar. Ne var ki, bu itiraza sanırım cevap verilebilir: Bu söylemsellik kurucularını mümkün kılan şey (Marx ve Freud'u örnek alıyorum, çünkü bunların hem ilk hem de en önemli oldukları kanısındayım), onların olası kıldıkları şey, bir roman yazarının mümkün kıldığı şeyden tamamen farklıdır. Ann Radcliffe'in metinleri, onun eserinde modelleri ya da ilkesini bulan belirli benzerlik ve analojinin alanım açmıştır. Bu eser, başkaları tarafından kullanılabilecek karakteristik işaretler, figürler, ilişkiler, yapılar içermektedir. Velhasıl, Ann Radcliffe'in korku romanının kurucusu olduğunu söylemek şunu demektir: XIX. yüzyıl korku romanında, Ann Radcliffe'de olduğu gibi, kendi masumiyetinin tuzağına düşmüş kadın kahraman teması, bir karşıalan gibi işleyen gizli şato figürü, kara, lanetli, kendisine yapılan kötülüğü dünyaya yaymakla görevli kahraman kişiliği, vs bulunur. Buna karşılık, Marx ya da Freud'dan "söylemselliğin kurucusu" olarak söz ettiğimde, yalnızca belirli analojileri mümkün kılmakla kalmadıklarını, belirli farklılıkları da (aynı şekilde) mümkün kıldıklarını söylemek istiyorum. Kendilerinden farklı olan ama yine de onların kurdukları şeye ait olana yer açtılar. Freud psikanalizi kurdu demek, libido kavramının ya da İbrahim'in veya Melanie Klein'ın düşlerini analiz etme tekniğinin Freud'da bulunduğunu söylemek değildir; bu Freud'un, hepsi de psikanalitik söylemden kaynaklanan kendi metinleri, kendi kavramları, kendi varsayımları karşısında belli farklılıkları mümkün kıldığını söylemektir.

Sanıyorum, yeni bir güçlük ya da en azından yeni bir sorun hemen ortaya çıkmakta: Sonuçta, her türlü bilim kurucusunun ya

* Radcliffe A.W., Les Visions du Château des Pyrénées (apokrif roman; 1803 Londra edisyonundan çev.: G. Garnier ve Zimmerman), Paris, 1810, 4. cilt.

da bir bilime verimli denebilecek bir dönüşüm getirmiş her yazarın durumu bu değil midir? Sonuçta, Galileo, kendi formüle ettiği yasaların kendinden sonra tekrarlanmasını mümkün kılmakla kalmadı yalnızca, kendisinin söylediğinden çok farklı sözceleri de mümkün kıldı. Cuvier biyolojinin kurucusuysa ya da Saussure dilbilimin kurucusuysa, onlar taklit edildiklerinden değildir, organizma ya da gösterge kavramı, orada burada tekrarlandığından değildir, Cuvier belli ölçüler içerisinde, kendi saptanımcılığına terimi terimine karşıt evrim teorisini mümkün kıldığı içindir; Saussure kendi yapısal analizlerinden çok farklı türsel bir dilbilgisini mümkün kıldığı içindir. Dolayısıyla, en azından ilk bakışta, söylemselliğin kuruluşu herhangi bir bilimselliğin kuruluşuyla aynı türde gibidir. Bununla birlikte bir fark olduğu kanısındayım, hem de önemli bir fark. Gerçekten de, bir bilimsellik örneğinde, bilimselliği oluşturan edim sonraki gelişimleriyle doğrudan ilişkidedir; bir anlamda, mümkün kıldığı dönüşümler bütününün parçasıdır. Bu aidiyet elbette çeşitli biçimler alabilir. Bir bilimselliğin kuruluş edimi, bu bilimin sonraki değişimleri sırasında, o sırada keşfedilen çok daha genel bir bütünün tikel bir durumundan başka bir şey değilmiş gibi gelebilir. Aynı zamanda, hem görünün hem de ampirik olanın izlerini taşıyabilir; bu durumda, onu yeniden formelleştirmek ve daha kesin olarak kuran belli teorik işlemlerin nesnesi haline getirmek gerekir. Son olarak, sınırlandırılması gereken ve sınırlı geçerlilik alanını yeniden çizmek gereken aceleci bir genelleştirme olarak da görünebilir. Başka deyişle, bir bilimselliğin kuruluş edimi her zaman için ondan kaynaklanan dönüşüm mekanizmalarının içine yeniden dahil edilebilir.

Oysa bence bir söylemselliğin kurulması, sonraki dönüşümleri karşısında heterojendir. Freud tarafından oluşturulduğu şekliyle psikanaliz gibi bir söylemsellik türünü yaymak, başlangıçta kabul edilmemiş biçimsel bir genelliği ona vermek değildir, ona yalnızca belirli uygulama olanaklarını açmaktır. Onu sınırlandırmak, gerçekte, kurucu edim içinde, muhtemelen sınırlı sayıda olan önerme ya da sözceleri belirlemeye çalışmaktır, yalnızca bu önerme ya da sözcelerde kurucu değer kabul edilir ve bunlar karşısında Freud'un

kabul etmiş olduğu herhangi bir kavram ya da teori, türevsel, ikincil, tali olarak kabul edilebilir. Nihayet, bu kurucuların eserinde, bazı önermeler yanlış görülmez, bu kurma edimi kavranmaya çalışıldığında, uygun olmayan sözcelerden, ya öze dair olarak görülmedikleri ya da "tarih-öncesi" olarak ve başka türlü bir söylemsellikten kaynaklanıyormuş gibi görüldükleri için, kurtulmaya çalışılır. Başka deyişle, bir bilimin kuruluşundan farklı olarak, söylemsel inşa bu sonraki dönüşümlerin parçası değildir, ister istemez geride ya da ileride kalır. Sonuç, bir önermenin teorik geçerliliğinin bu kurucuların eseriyle bağlantılı olarak tanımlandığıdır –oysa ki, Galileo ve Newton örneğinde ileri sürebilmiş oldukları bu tür önermelerin geçerliliği fiziğin ya da kozmolojinin kendi yapıları ve içkin normatiflikleri çerçevesinde ne olduklarına bakarak, olumlanabilir. Çok şematik olarak konuşursak: Bu kurucuların eseri bilimle bağlantılı olarak ve bilimin çizdiği uzanın içinde konumlanmaz; ama ilk koordinatlar olarak onların eserlerine göndermede bulunan, bilim ya da söylemselliktir.

Bir "kökene dönüş" talebiyle karşı karşıya olunduğu –bu tür söylemselliklerdeki kaçınılmaz bir zorunluluk olarak– bu şekilde anlaşılır. [Burada da, bilimlerde sık sık meydana gelen "yeniden-keşif" fenomenleri ile "yeniden-güncelleme" fenomenlerini "geri dönüş"ten ayırt etmek gerekir. "Yeniden-keşif"ten benim anladığım, bilginin güncel biçimlerinden yola çıkarak, karıştırılmış ya da kaybolmuş bir figürü algılanır kılmış olan analoji ya da izomorfizm etkileridir. Örneğin Chomsky'nin, Kartezyen dilbilgisi[1] üzerine kitabında, Cordemoy'dan Humboldt'a uzanan belirli bir bilgi figürünü yeniden-keşfettiğini söyleyebilirim: Doğruyu söylemek gerekirse bu bilgi figürü yalnızca türsel dilbilgisinden yola çıkarak yeniden kurulabilir, çünkü kurulmasını belirleyen yasa türsel dilbilgisindedir; gerçekte, tarihsel bakışın geriye dönük kodlandırılması söz konusudur. "Yeniden-güncelleme"den benim anladığım başka şeydir: Bir söylemin, onun için yeni olan bir genelleme, uygulama

1. Chomsky N., *cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*, New York, Harper & Row, 1966 (*La Linguistique cartésienne. Un chapitre de l'histoire de la pensée rationaliste*, aynı ciltte: *La Nature formelle du langage*, çev.: N. Delanoë ve D. Sperber, Paris, Éd. du Seuill coll. "L'Ordre philosophique", 1969.

ya da dönüştürme alanına yeniden dahil edilmesidir. Ve burada, matematik tarihi bu tür fenomenler bakımından zengindir (burada, Michel Serres'in matematikteki anamnezi* öykülerine ayırdığı incelemesine gönderme yapıyorum[2]). "Geri dönüş"le neyi anlamak gerek? Sanıyorum ki bu şekilde, kendine özgü spesifikliği olan ve tam da söylemselliğin kurulmalarını niteleyen bir hareket belirtilebilir. Gerçekten de, geri dönüş olması için öncelikle bir unutmanın olması gerekir, tesadüfi bir unutma değil, herhangi bir anlamamayla örtüşme değil, ama temel ve kurucu unutma. Kurma edimi, gerçekten de, özünde öyledir ki, unutulmaz olamaz. Onu belirgin kılan, ondan türeyen şey, aynı zamanda, mesafeyi oluşturan ve onu çarpıtan şeydir. Tesadüfi olmayan bu unutmanın, bu kurucu edime geri dönüşle konumlandırılabilecek, analiz edilebilecek ve indirgenebilecek belirgin işlemlere yatırılması gerekir. Unutma sürgüsü dışardan eklenmiş değildir, söz konusu söylemselliğin parçasıdır, ona yasasını veren budur; bu şekilde unutulan söylemsel kuruluş, hem sürgünün varlık nedeni hem de onu açmayı sağlayan anahtardır, öyle ki unutma ve geri dönüşün kendisinin engellenmesi ancak geri dönüş tarafından ortadan kaldırılabilir. Ayrıca, bu geri dönüş metinde mevcut olana hitap eder, daha kesin olarak, metnin kendisine, çıplaklığı içinde metne geri dönülür ve aynı zamanda, yine de, metinde oyuk olarak, yokluk olarak, boşluk olarak belirtilen şeye geri dönülür. Unutmanın es geçtiği ya da maskelediği, sahte ya da kötü bir dolulukla kapladığı belli bir boşluğa geri dönülür ve geri dönüş bu boşluğu ve bu eksikliği yeniden keşfetmelidir; söylemsel kuruluşa bu geri dönüşleri niteleyen sürekli oyun buradan kaynaklanır – bu oyun bir yandan şunu demekten ibarettir: Bu işte, okumak yeterli, her şey orada, bunu görmemek ya da işitmemek için gözlerin sımsıkı yumulmuş ve kulakların da kapalı olması gerek; ve tersine: Hayır, asla bu sözcükte değil, öbüründe de değil, görünür ya da okunur sözcüklerin hiçbiri şimdi söz konusu edilenleri söyle-

* Teşhisi yönlendirmek üzere bir hastanın ve çevresindekilerinin hatırladıkları yoluyla, hastanın patoloji öyküsünün yeniden kurulması. (y.h.n.)

2. Serres M., "Les anamnèses mathématiques", *Archives internationales d'histoire des sciences,* no. 78-79, Ocak-Haziran 1967 (*Hermès ou la Communication*'da yeniden basım, Paris, Éd. de Minuit, coll. "Critique", 1968, s. 78-112.

miyor, daha ziyade sözcükler aracılığıyla, aralarındaki boşluklarda, onları ayıran mesafede söylenmiş olan şey söz konusu.] Bunun doğal sonucu, söylemin parçası olan bu geri dönüş, söylemi dönüştürmeye devam eder, metne geri dönüş söylemselliğin kendisine eklenecek ve onu sonuçta önemli olmayan bir süslemeyle çoğaltacak tarihsel bir ek değildir; söylemselliğin kendisinin dönüştürülmesi için fiili ve zorunlu bir çalışmadır. Galileo'nun metninin yeniden incelenmesi, mekaniğin tarihi hakkındaki bilgimizi değiştirebilir, ama bu mekaniğin kendisini asla değiştirmez. Buna karşılık, Freud'un metinlerinin yeniden incelenmesi psikanalizin kendisini ve Marx'ınkilerin yeniden incelenmesi de Marksizmi değiştirir. [Oysa, bu geri dönüşleri nitelemek için, son bir özelliği de eklemek gerekir: Bunlar eser ile yazarın bir tür muammalı teğellenişine yönelerek oluşurlar. Aslında, yazarın ve bu yazarın metni olduğu için metnin kurucu değeri vardır; ve bu nedenle, bu yazarın metni olduğundan, ona doğru geri dönmek gerekir. Newton'un ya da Cantor'un bilinmeyen bir metnini keşfetmenin klasik kozmolojiyi ya da geliştirilmiş oldukları haliyle kümeler teorisini değiştirme şansı hiç yoktur (en fazla, bu unutulmuşluktan kurtarma onların doğuşuna ilişkin bizdeki tarihsel bilgiyi dönüştürebilir). Buna karşılık, Freud'un *Entwurf einer Psychologie*'si* gibi bir metnin yeniden gün ışığına çıkarılması –ve bu bir Freud metni olduğu ölçüde– her zaman için psikanalizin tarihsel bilgisini olmasa da teorik alanını –vurgunun ya da çekim merkezinin yerini değiştirerek bile olsa– değiştirme riski içerir. Bunların örgülerinin parçası olan bu tür geri dönüşler sayesinde, sözünü ettiğim söylemsel alanlar "temel" ve dolaylı yazarları karşısında, herhangi bir metnin dolaysız yazarıyla girdiği ilişkiyle özdeş olmayan bir ilişkiye göre davranır.]

Bu "söylemsel kurumlaşmalar" konusunda çizdiğim taslak elbette çok şematiktir. Özellikle de herhangi bir kurumlaşma ile bilimsel kuruluş arasında çizmeye çalıştığım karşıtlık. Belki de

---

* Freud S., *Entwurf einer Psychologie* (1985), *Aus den Anfängen der Psychanalyse*, Londra, Imago Publishing içinde, s. 371-466 (*Esquisse d'une psychologie scientifique*, çev. A. Berman, *La Naissance de la Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1956 içinde, s. 307-396).

karşımızda neyin olduğuna karar vermek her zaman bu kadar basit değildir: Ve bunların birbirini dışlayan iki usül olduğunu kanıtlayan bir şey yoktur. Ben bu ayrıma tek bir amaçla kalkıştım: Belirli bir imza taşıyan bir dizi metin ya da bir kitap düzeyinde saptanmaya çalışıldığında zaten çok karmaşık olan bu yazar-işlevinin, daha geniş bütünler içinde –eser grupları, koca koca disiplinler– analiz edilmeye çalışıldığında yeni belirlenimler içerdiğini göstermek.

*

[Şimdi devam edecek tartışmaya hiçbir olumlu önerme getiremediğim için çok üzgünüm: En fazla olası bir çalışma için yönler, analiz yollarıdır belirteceklerim. Ama, sözlerimi bitirirken, buna belli bir önem atfetme nedenlerimi en azından belirtmeliyim.]

Böyle bir analiz, eğer geliştirilmiş olsaydı, belki de bizim söylemlerin bir tipolojisine girmemizi sağlardı. Gerçekten de, en azından ilk bakışta, bana öyle geliyor ki böyle bir tipoloji yalnızca söylemlerin dilbilgisel karakterlerinden, biçimsel yapılarından, hatta nesnelerinden yola çıkarak yapılamaz; (nesnenin yasalarına olduğu kadar dilbilgisinin ve mantığın kurallarına indirgenemeyen) tamamen söylemsel özellikler ya da ilişkiler kuşkusuz vardır ve söylemin büyük kategorilerini ayırt etmek için bunlara başvurmak gerekir. Bir yazarla ilişki (ya da ilişkisizlik) ve bu ilişkinin farklı biçimleri, bu söylemsel özelliklerden birini oluşturur –hem de oldukça görünür biçimde.

Diğer yandan, burada söylemlerin tarihsel analizine bir giriş bulunabileceği kanısındayım. Belki de söylemleri ifadeci değerleri ya da biçimsel dönüşümleri içinde değil, varlıklarının kiplikleri içinde incelemenin tam zamanıdır: Söylemlerin dolaşım, değerlenme, atıf, sahiplenme kipleri her kültürle birlikte değişir ve her birinin içinde dönüşüm geçirir; toplumsal ilişkilere eklemleniş tarzı, bana kalırsa, yazar-işlev oyununda ve bu oyunun dönüşümlerinde, uygulamaya koydukları tema ya da kavramlardan daha doğrudan doğruya deşifre edilirler.

Öznenin ayrıcalıkları da bu analiz türünden yola çıkarak yeniden incelenemez mi? (İster edebi bir metin olsun, ister felsefi bir sistem ya da bilimsel bir eser) bir eserin iç ve arkitektonik analizine girişerek, biyografik ya da psikolojik referansları parantez içine alarak, öznenin mutlak karakterinin ve kurucu rolünün tekrar tartışma konusu edildiğini biliyorum. Ama kökensel bir özne temasını yeniden oluşturmak için değil, katılım noktalarını, işleyiş kiplerini ve öznenin bağımlılıklarını kavramak için bu ertelemeye belki de geri dönmek gerek. Bu, geleneksel sorunu tersine çevirmek olur. "Öznenin özgürlüğü şeylerin yoğunluğuna nasıl dahil olabilir ve ona anlam verebilir? Bir dilin kurallarını, içerden, nasıl harekete geçirebilir ve böylece kendine özgü hedefleri etkili kılabilir?" sorusunu artık sormamak. Asıl şu soruları sormak: Söylemlerin düzeni içinde özne türü bir şey nasıl, hangi koşullara göre ve hangi biçimlerde ortaya çıkabilir? Her söylem türünde hangi yeri işgal edebilir, hangi kurallara uyarak, hangi işlevleri yerine getirebilir? Kısacası, önem taşıyan şey, özneden (ya da vekilinden) kökensel temel rolünü almak ve onu söylemin değişken ve karmaşık bir işlevi olarak analiz etmektir.

[Yazar –ya da işlev-yazar olarak betimlemeye çalıştığım şey– kuşkusuz işlev-öznenin olası spesifikasyonlarından biridir. Olası spesifikasyon mu yoksa zorunlu spesifikasyon mu? Gerçekleşmiş tarihsel dönüşümlere bakıldığında, işlev-yazarın kendi biçiminde, kendi karmaşıklığında, hatta kendi varlığında sabit kalmış olması zaruri gözükmemektedir; bununla alakası yoktur. Söylemlerin, işlev-yazar asla belirmeden dolaşıma girebileceği ve alımlanabileceği bir kültür hayal edilebilir.]* Bütün söylemler, statüleri, biçim-

* *Değişke*: "Ama yazarın "ideolojik" statüsüne bağlı nedenler de vardır. Bu durumda soru şöyle olur: Kurgunun dünyamızı tehdit etmesine yol açan büyük tehlike, büyük risk nasıl savılır? Cevap, bunların yazar aracılığıyla savılabileceğidir. Yazar, yalnızca kaynaklar ve zenginlikler bakımından değil, söylemler ve anlamları bakımından da cimri davranılan bir dünyada anlamların kanserli, tehlikeli yayılmasının sınırlandırılmasını mümkün kılar. Sonuç olarak, geleneksel yazar fikrini altüst etmekle işe başlamalıyız. Yukarda incelediğimiz gibi, yazarın, anlam bakımından tükenmez bir dünyayı sonsuz bir zenginlik ve cömertlikle içine yerleştirdiği bir eserden fışkıran yaratıcı merci olduğunu söyleriz genelde. Yazarın tüm diğer insanlardan öylesine farklı, tüm dillerden öylesine aşkın biri olduğunu, o konuşur konuşmaz anlamın sonsuzca çoğalıverdiğini düşünmeye alışmışızdır.

leri, değerleri ne olursa olsun ve ne tür muameleye maruz bırakılırsa bırakılsın, mırıldanmanın anonimliği içinde cereyan eder. Bunca uzun süre yinelenmiş sorular artık işitilmez: "Gerçekten kim konuştu? O mu, başkası değil mi? Hangi sahicilikle ya da hangi özgünlükle? Ve söyleminde kendisinin en derinliklerinden neyi ifade etmiştir?" Ama şöyle başka sorular sorulur: "Bu söylemin varlık kipleri nelerdir? Söylem nerede yapılmıştır, nasıl dolaşıma girebilir ve onu kim sahiplenebilir? Olası özneler için burada düzenlenen yerler nelerdir? Öznenin bu çeşitli işlevlerini kim yerine getirebilir?" Ve tüm bu soruların arkasında, bir farksızlığın gürültüsünden başka bir şey işitilmez: "Kimin konuştuğunun ne önemi var."

[J. Wahl: *Michel Foucault'ya bize tüm anlattıkları ve tartışma çağrısı için teşekkür ederim. Hemen kimin söz almak istediğini soracağım.*

J. d'Ormesson: *Michel Foucault'nun tezinde, iyi anlayamadığım ve üzerinde herkesin, hatta büyük basının bile durduğu tek şey insanın sonuydu. Bu kez, Michel Foucault zincirin en zayıf halkasına saldırdı: insana değil, yazara saldırdı. Elli yıldan beri*

"Hakikat çok başkadır: Yazar, eseri dolduracak olan anlamların tanımsız bir kaynağı değildir, yazar eserlerden önce gelmez. Bizim kültürümüzde, sınırlandırmaya, dışlamaya, ayıklamaya yarayan işlevsel bir ilkedir: Kısacası, kurgunun serbest dolaşımını, serbest manipülasyonunu, serbest oluşumunu, çözülmesini, yeniden oluşturulmasını köstekleyen ilkedir. Yazarı deha olarak, yeniliğin sürekli ortaya çıkışı olarak sunma eğilimimizin olması, gerçekte onu tamamen ters bir kipte işletiyor olmamızdandır. Yazarın gerçek tarihsel işlevine dair tersine dönmüş bir temsilimiz olduğu ölçüde yazarın ideolojik bir ürün olduğunu söyleyebiliriz. Demek ki yazar, anlam çoğalmasının defedilmesini sağlayan ideolojik figürdür.

"Bunu derken, kurgunun yazarın figürüyle seyrekleştirilmiş olmayacağı bir kültür biçimini adlandırdığımı sanıyorum. Ama kurgunun mutlak anlamda serbest halde, herkesin hizmetinde olduğu bir kültürün zorunlu ya da kısıtlayıcı bir figüre atıfta bulunmadan gelişebileceğini hayal etmek saf romantizm olur. XVIII. yüzyıldan itibaren yazar kurgunun düzenleyicisi rolü oynadı, sınai ve burjuva çağın, bireycilik ve özel mülkiyet çağının karakteristik rolüdür bu. Yine de, yürürlükteki tarihsel değişimler dikkate alındığında, işlev-yazarın, biçimi, karmaşıklığı ya da varlığı içinde sabit kalması için hiçbir zorunluluk yoktur. Toplumumuzun bir değişim süreci içinde olduğu bir momentte, işlev-yazar, kurgunun ve çokanlamlı metinlerinin yeniden bir başka kipe göre işlemesini ama daima kısıtlayıcı bir sisteme göre, artık yazara ait olmayan, belirlenmesi ya da belki denenmesi gerekecek bir sisteme göre işlemesini bir kez daha sağlayacak şekilde kaybolacaktır." (Fransızca'ya tercüme D. Defert).

kültürel olaylarda onu "şiiri yapan herkestir," "bu konuşuyor", vs. türünden mülahazalara neyin yöneltmiş olabileceğini anlıyorum. Ben kendime bazı sorular soruyordum: Diyordum ki, yine de, felsefede ve edebiyatta yazarlar vardır. Bana kalırsa, edebiyatta ve felsefede ortak noktası olan çok sayıda yazar örneği verilebilir. Politik tavır alışlar da yazarın işidir ve yazar felsefesiyle bu politik tavırlara yakınlaştırılabilir.*

Evet, tamamen ikna oldum, çünkü sanıyorum ki son derece parlak bir tür gözbağcılıkla, Michel Foucault yazardan aldığı şeyi, yani eserini, söylemsellik kurucusu sıfatıyla ona faiziyle geri verdi; çünkü ona yalnızca kendi eserini değil, başkalarının eserini de verdi.

L. Goldmann: *Çağdaş düşüncede önemli bir yer işgal eden ve genel olarak insanın ve ondan yola çıkarak, tüm veçheleriyle öznenin ve de yazarın inkârıyla nitelenen bir ekolün belirgin teorisyenleri arasında, bu sonuncu yadsımayı açıkça formüle etmemiş olan, ama yazarın ortadan kaldırılması perspektifiyle noktalanan sunumu boyunca bunu telkin etmiş olan Michel Foucault, hiç kuşku yok ki, en ilginç ve mücadele edilmesi ve eleştirilmesi en güç şahsiyetlerden biridir. Çünkü, temelde bilimsellik-karşıtı felsefi bir konumla önemli bir tarihçi çalışmasını Michel Foucault bağdaştırmaktadır ve belirli analizler sayesinde, onun eserinin bilimin ve hatta toplumsal gerçekliğin bilimsel tarihinin gelişiminde önemli bir evreyi belirleyeceği bana son derece olası gelmektedir.*

Dolayısıyla bugün ben konuşmamı Foucault'nun somut analizler planına değil, tamamen felsefi düşüncesi planına yerleştirmek istiyorum.

Bununla birlikte, izin verirseniz, Michel Foucault'nun sunumunun üç bölümünü ele almadan önce, Michel Foucault'nun yazar olmadığı ve elbette bize söylediklerinin kurucusu olmadığı olgusu

---

* "Ça parle". Fransızcada "bu anlamına gelen "ça" kelimesi psikanalizdeki *id* kavramını adlandırmak için de kullanılır. Lacan'ın ünlü "ça parle" cümlesi *id*'in konuştuğu (yani bilinçdışının bir dil gibi yapılandığı) tezini dile getirir. (y.h.n.)

üzerine konuşmacıyla kesinlikle hemfikir olduğumu söylemek için vuku bulmuş konuşmaya gönderme yapmama izin verin. Çünkü günümüzde öznenin inkârı bir grup düşünürün, daha doğrusu felsefi bir akımın ana fikri. Ve bu akımın içinde Foucault özellikle özgün ve parlak bir yer işgal ediyor olsa da, onu yine de türsel olmayan Fransız yapısalcılık ekolü denebilecek ve özellikle Lévi-Strauss, Roland Barthes, Althusser, Derrida, vs. isimleri içeren şeye dahil etmek gerekir.

Michel Foucault'nun ortaya attığı ve özellikle önem taşıyan "Kim konuşuyor?" sorusuna ikinci bir soruyu da eklemek gerektiği kanısındayım: "Ne söylüyor?"

*"Kim konuşuyor?" Çağdaş insan bilimlerinin ışığında, bir metnin, özellikle önemli ve anlamlı bir metnin sonuncu yazarı olarak birey fikri, giderek daha temelsiz gelmektedir. Birkaç yıldan beri bir dizi somut analiz sonucu gerçekten görüldü ki, özneyi de insanı da inkâr etmeden, bireysel öznenin yerine kolektif ya da birey-aşırı bir özne koymak zorundayız. Ben kendi çalışmalarımda, Racine tragedyalarının tek, biricik ve hakiki yazarının Racine olmadığını, bu tragedyaların kolektif eser denen zihinsel kategorilerin yapılanmış bir bütününün gelişmesinin içinde doğduklarını göstermek zorunda kaldım; bu da beni bu tragedyaların "yazarı" olarak son çözümlemede cübbeli soyluları, Jansenist grubu ve bunun içinde de özelikle önemli birey olarak Racine'in kendisini bulmaya yöneltti.**

"Kim konuşuyor?" sorusu sorulduğunda günümüzde insan bilimlerinde en azından iki cevap vardır ve bunlar birbirlerine kesin olarak karşı dursalar da, geleneksel olarak kabul görmüş bireysel özne fikrini her ikisi de reddeder. Türsel olmayan yapısalcılık olarak adlandıracağım birincisi özneyi reddedip yerine (dilsel, zihinsel, toplumsal, vs) yapıları koyar ve insanlara ve onların davranışlarına, bu yapıların içinde, araştırmanın ya da açıklamanın nihai noktasını oluşturan bir rol, bir işlev bırakır.

Bunun karşısında, türsel yapısalcılık da, tarihsel boyut içinde

---

** Goldmann L., *Le Dieu caché, Étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées", 1955.

ve bunun parçası olan kültürel boyut içinde, bireysel özneyi inkâr eder; bununla birlikte, özne fikrini ortadan kaldırmaz, ama bireysel öznenin yerine birey-aşırı özneyi geçirir. Yapılara gelince, özerk ve az çok nihai gerçeklikler olarak belirmekten uzak bu yapılar, bu perspektif içinde tüm insani praksis ve gerçekliklerin tümel bir özelliğinden başka bir şey değillerdir. Yapılanmamış insan olgusu olmadığı gibi anlamlı olmayan yapı da yoktur, yani bir öznenin psişizm ve davranış niteliği olarak, bir işlevi yerine getirmeyen yapı yoktur. Kısacası, bu konumda üç merkezi tez vardır: Bir özne vardır; tarihsel ve kültürel boyutta bu özne her zaman birey-aşırıdır; her psişik faaliyet ve öznenin her davranışı, daima yapılanmış ve anlamlıdır, yani işlevselditr.

Michel Foucault'nun ortaya attığı bir güçlükle ben de karşılaştığımı belirtmeliyim: Eserin tarifi. Gerçekten de, bireysel bir özneyle bağlantılı olarak eseri tarif etmek güç, hatta imkânsızdır. Foucault'nun dediği gibi, ister Nietzsche olsun, ister Kant, Racine ya da Pascal, eser kavramı nereye kadar uzanır? Yayımlanmış metinlerde mi durmak gerek? Çamaşırcı notlarına varana kadar yayımlanmamış tüm kâğıtlar dahil edilmeli mi?

Sorun türsel yapısalcılık persektifi içinde konulursa, yalnızca kültürel eserler için değil, insan yapımı ve tarihsel her şey için geçerli bir cevap elde edilebilir. Fransız Devrimi nedir? Batılı kapitalist kültürlerin ve toplumların tarihinin temel evreleri nelerdir? Sorunun cevabı benzer güçlükler ortaya çıkarır. Biz yine esere geri dönelim: Eserin sınırları, insan yapımı her şey gibi, kolektif bir öznenin hazırladığı bağdaşık bir zihinsel yapının varlığı üzerinde temellenen anlamlı bir yapıyı oluşturuyor olmasıyla tanımlanır Buradan yol çıkarak, bu yapıyı sınırlandırmak için, yayımlanmış bazı metinleri seçmek ya da tersine yayımlanmamış bazı metinleri dahil etmek zorunda kalınabilir; Nihayet, çamaşırcı notunu dışlamak gerektiği kolaylıkla doğrulanabilir. Şunu da eklemeliyim ki, bu bakış açısı içinde, tutarlı yapının birey-aşırı bir özneyle bağlantılı olarak işlevselliğiyle ilişkiye sokulması ya da –daha az soyut bir dil kullanırsak– yorumun açıklamayla ilişkiye sokulması, özel bir önem kazanır.

Bir örnek: Araştırmalarım sırasında, Pascal'ın Les Provinciales'*ının [Taşra Mektupları] ve* Pensées'*sinin [Düşünceler] hangi ölçüler içerisinde bir eser olarak kabul edilebileceği sorununa gelip çattım ve dikkatli bir analizin ardından, durumun bu olmadığı ve iki farklı yazara sahip iki eser söz konusu olduğu sonucuna vardım. Bir yandan,* Les Provinciales *için Arnauld-Nicole grubuyla birlikte Pascal ve ılımlı Jansenistler; diğer yandan,* Pensées *için aşırı Jansenistler grubuyla birlikte Pascal. Kısmi ortak alanları olan iki farklı yazar: Birey Pascal ve aynı evrimi izlemiş olan birkaç Jansenist belki.*

Michel Foucault'nun sunumunda ortaya koyduğu bir diğer sorun yazı sorunudur. Bu tartışmaya bir ad koymanın daha iyi olacağı kanısındayım, çünkü hepimizin Derrida'yı ve sistemini düşündüğümüzü sanıyorum. Biliyoruz ki Derrida özneyi inkâr ederek bir yazı felsefesi hazırlamaya çalışıyor –bana paradoksal gelen, olmayacak bir iş. Onun yazı kavramı, ayrıca, diyalektik praksis kavramına çok yakın olduğundan bu daha da tuhaftır. Diğer örneklerin yanında bir örnek: Yazının, sonunda silinen izler bıraktığını bize söylediğinde onunla sadece hemfikir olabilirim; tüm praksisin özelliği budur, ister yüzyıllar ya da bin yıllar sonunda kaybolan bir tapınağın inşaası söz konusu olsun, isterse de bir yolun açılışı, güzergâhın değiştirilmesi ya da –daha bayağı bir tarzda– bir çift sosis yapıp sonradan yenmesi olsun fark etmez. Ama, Foucault gibi, "İzleri yaratan kimdir? Kim yazıyor?" diye sormak gerek.

Bütünüyle hemfikir olduğum sunumun ikinci bölümü üzerine yapacak hiçbir saptamam olmadığından üçüncü bölüme geçiyorum.

Bana öyle geliyor ki, burada da, ortaya çıkan sorunların büyük çoğunluğu cevaplarını birey-aşırı özne perspektifinde bulmakta-

---

* Pascal B., *Les Provinciales* (ilk olarak 1655'te ince ciltler halinde yayımlanıp, *Les Provinciales, ou Les Lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial des ses amis et aux RR., PP. Jésuites, sur le sujet de la morale et de la politique de ces Pères* başlığı altında yeniden yayıma hazırlanmıştır, Köln, Pierre de la Vallée, 1657), *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1960 içinde, s. 657-904; *Les Pensées (Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelgues autres sujets. Qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers,* başlığı altında ölümünden sonra yayım, Paris, Guillaume Desprez, 1679), a.g.y., s. 1079-1358.

dırlar. Ben yalnızca biri üzerinde duruyorum: Foucault yeni bir bilimsel yöntembilimin "kurucuları" diye adlandırdığı kişilerle yaratıcılar arasında haklı bir ayrım yaptı. Sorun gerçektir, ama sunumunda takındığı nisbeten karmaşık ve karanlık karakteri ona bırakmak yerine, bu karşıtlığın epistemolojik ve sosyolojik temelini, bilimsel yapı olarak nispeten özerk doğa bilimleri ile felsefi olamadan pozitif olamayan insan bilimleri arasındaki, modern diyalektik düşüncede ve özellikle Lukacsçı ekolde yaygın olan ayrımda bulamaz mıyız? Foucault'nun, Marx'ı, Freud'ü ve belli ölçüler içinde Durkheim'ı Galileo'nun ve mekanik fiziğin yaratıcılarının karşısına çıkarması bir tesadüf değildir. İnsan bilimleri –Marx ve Freud için belirtik olarak, zımni olarak da Durkheim için– önermede bulunmak ile değer yüklemek arasında, bilme ile tavır alma arasında, teori ile praksis arasında dar bir birlik varsayar, ama elbette teorik katılığı hiç terk etmeden bunu yapmak gerekir. Ben de Foucault gibi sık sık ve özellikle bugün inanıyorum ki Marx, Freud ve hatta Durkheim üzerine düşünme, kaynaklara geri dörüş biçiminde kendini göstermektedir, çünkü insan bilimlerini doğa bilimleri modelinde yapmak isteyen pozitivist eğilimlere karşıt olarak, felsefi bir düşünceye geri dönüş söz konusudur. Sözümona kaynaklara geri dönüş biçiminde, aslında Marx ile Freud'u onlara tamamen yabancı olan pozitivizmle ve türsel olmayan yapısalcılıkla özdeşleştirme girişimi olan şeyden sahici geri dönüşü ayırt etmek gerekir.

Mayıs ayında bir öğrencinin Sorbonne'un bir sınıfındaki karatahtaya yazdığı ve bana türsel olmayan yapısalcılığın hem felsefi hem de bilimsel eleştirisinin özünü ifade ettiğini düşündüğüm ünlü olmuş cümleyi zikrederek konuşmamı bu perspektif içinde bitirmek istiyorum: "Yapılar sokağa inmiyor," yani: Tarihi yapanlar asla yapılar değil insanlardır; bu insanların eylemi, her zaman için yapılanmış ve anlamlı bir özelliğe sahip olsa da.

M. Foucault: Cevap vermeye çalışacağım. Söyleyeceğim ilk şey, ben, kendi açımdan, yapı sözcüğünü hiç kullanmadım. *Kelimeler ve Şeyler*'de bunu arayın, bulamazsınız. O halde, yapısalcılık üzerine kolaycı her şeyin benden uzak tutulmasını dili-

yorum, ya da bunları doğrulama çabasına girilmeli. Dahası: Ben, yazar yok demedim; bunu demedim ve söylemimin böyle bir ters anlama yol açmış olmasına şaşırdım. Tüm bunları az da olsa tekrar ele alalım.

"Yazar, söylemsel biçimler yararına silinmeli ya da silinmiş olmalıdır" diyen eleştiride de eserlerde de saptanabilecek belli bir tematikten söz ettim. Dolayısıyla kendime sorduğum soru şuydu: Yazarın ya da yaratıcının bu yok olma kuralı neyi keşfetmeyi sağlar? Yazar-işlevi keşfetmeyi sağlar. Ve benim analiz etmeyi denediğim şey, tam da yazar-işlevin XVII. yüzyıldan beri Avrupa kültüründe işleme tarzıdır. Kuşkusuz, bunu çok kabaca ve çok soyut olmasını istediğim bir biçimde yaptım, çünkü bütünün yerli yerine konması söz konusuydu. Bu işlevin nasıl, hangi koşullarda, hangi alanda, vs... işlediğini tarif etmek, kabul edersiniz ki, yazar yok demek değildir.

Goldman'ın sözünü ettiği insanın inkârı için de aynı şey geçerli: İnsanın ölümü, insan kavramının bilgide işleyiş tarzını gün ışığına çıkarmayı sağlayan bir temadır. Ve eğer yazdıklarımın ilk ya da en sonuncu sayfalarının –belli ki sert bir şekilde– okunması aşılabilirse, bu önermenin bir işleyişin analizine gönderme yaptığı fark edilecektir. İnsanın öldüğünü ileri sürmek değil, insanın öldüğü (ya da yok olacağı ya da yerine üstinsanın geçeceği) temasından –bu bana ait bir tema değildir, XIX. yüzyıl sonundan beri tekrarlanmaktadır– yola çıkarak, insan kavramının hangi tarzda, hangi kurallarla oluştuğunu ve işlediğini görmek söz konusudur. Yazar nosyonu için de aynı şeyi yaptım. Dolayısıyla gözyaşlarımızı tutalım.

Bir diğer saptama. Bilimsel-olmayan bakış açısını benimsediğim söylendi. Kuşkusuz, ben burada bilimsel eser yarattığımı ileri sürmüyorum, ama bana bu eleştirinin hangi merciden geldiğini bilmek hoşuma gider.

M. de Gandillac: *Sizi dinlerken, "söylemsellik kurucuları"nı, yalnızca daha dinsel karakterdeki "peygamberler"den değil, Marx ve Freud'a bağlanması kuşkusuz münasebetsiz olmayan "bilimsellik" öncülerinden de hangi kesin ölçüte göre ayırdığınızı düşündüm. Ve eğer bir anlamda bilimselliğin ve peygamberliğin ötesinde*

bulunan (ve yine de her ikisine bağlı olan) özgün bir kategori kabul edilirse, burada ne Platon'u ne de özellikle Nietzsche'yi görmemek beni şaşırtıyor; daha geçenlerde Royaumont'da, eğer belleğim beni yanıltmıyorsa, bize çağımız üzerinde Marx ve Freud'la aynı etkide bulunmuş olarak sundunuz onları.

M. Foucault: Size şu cevabı vereceğim ki –ama çalışma varsayımı sıfatıyla, çünkü, bir kez daha söyleyeyim, size belirttiğim şey, ne yazık ki, bir çalışma planından, şantiyenin saptanmasından başka bir şey değildi– Platon ve Aristoteles gibi yazarların yazdıkları dönemden Rönesans dönemine kadar içinde bulundukları söylem-aşırı durum analiz edilebilir olmalıdır; onların aktarılış tarzı, onlara referansta bulunma, yorumlanma, metinlerinin sahiciliğinin restore ediliş tarzı, vs., tüm bunlar kesinlikle bir işleyiş sistemine itaat eder. Bence Marx ve Freud'la birlikte, söylem-aşırı konumları Platon ve Aristoteles gibi yazarların söylem-aşırı konumuyla üst üste bindirilemeyecek olan yazarlarla karşı karşıyayız. Ve bu modern söylem-aşırılığın eski söylem-aşırılık karşısında ne olduğunu tarif etmek gerekiyor.

L. Goldmann: *Tek bir soru: İnsanın ya da öznenin varlığını kabul ettiğinizde, onları işlev statüsüne indiriyor musunuz indirmiyor musunuz?*

M. Foucault: Bir işleve indirgediğimi söylemedim, ben yazar denen şeyin içinde var olabildiği işlevi analiz ediyordum. Ben burada özne analizi yapmadım, yazar analizi yaptım. Özne üzerine bir konferans vermiş olsaydım, muhtemeldir ki özne-işlevi de aynı şekilde analiz ederdim, yani bir bireyin özne işlevini yerine getirmesinin mümkün olduğu koşulları analiz ederdim. Öznenin hangi alanın içinde ve neyin (söylemin, arzunun, ekonomik sürecin, vs.) öznesi olduğunu da belirtmek gerekirdi. Mutlak özne yoktur.

J. Ullmo: *Sunumunuzla derinden ilgilendim, çünkü günümüz bilimsel araştırmasında çok önem taşıyan bir sorunu yeniden canlandırdı. Bilimsel araştırma ve özellikle matematik araştırması sizin ortaya çıkardığınız belirli kavramların çok net biçimde içinde belirdiği sınır durumlardır. Gerçekten de, sizin başlangıçta ortaya*

attığınız, "Kimin konuştuğunun ne önemi var?" sorunuyla karşı karşıya gelmek, yirminci yılına doğru kendini gösteren bilimsel temayüllerde oldukça can sıkıcı bir sorun oldu. Geçmişte, bilimsel bir ödev duygusu, kendinden konuşma istenciydi, doğanın ya da matematik düşüncenin temel sorunlarına bir cevap getirme istenciydi; ve bu ödev duygusunu gerekçelendiriyordu, hatta feragat ve fedakârlık yaşamlarını gerekçelendirdiği bile söylenebilir. Günümüzde bu sorun çok daha naziktir, çünkü bilim çok daha anonim olarak ortaya çıkmaktadır; ve, gerçekten de, "kimin konuştuğunun ne önemi var", 1969 haziranında X'in bulamadığı şeyi 1969 ekiminde Y bulacaktır. O halde, bu hafif ve anonim kalan öngörü için yaşamını feda etmek, bunu görev duygusu olarak taşıyan kişi için ve ona yardım etmesi gereken için gerçekten de son derece ciddi bir sorundur. Bu bilimsel görev duygusu örneklerinin sizin cevabınızı zaten belirttiğiniz yönde az da olsa aydınlatacakları kanısındayım. Ben Bourbaki[3] örneğini alacağım; Keynes örneğini de verebilirim, ama Bourbaki sınır bir örnek oluşturuyor: çoğul bir birey söz konusu; yazar adı, bir ortaklık adına gerçekten yok olmuş gibi ve yenilenebilir bir ortaklık bu, çünkü Bourbaki olanlar hep aynıları değil. Oysa yine de, yaratıcı bir Bourbaki var ve bu yaratıcı Bourbaki, Bourbaki katılımcıları arasındaki son derece şiddetli –hatta patetik bile diyebilirim– tartışmalarla kendini gösteriyor: Fasiküllerinden birini yayımlamadan önce –bunca nesnel, tutkudan bunca yoksun gözüken bu fasiküller, lineer cebir ya da kümeler teorisi üzerine bu fasiküller, aslında temel bir düşünce üzerinde, bir içselleştirme üzerinde hemfikir olmak için geceler boyu süren tartışma ve kavgalar sonucudur. Bu nokta, kendimi sizinle oldukça derin bir anlaşmazlık içinde bulduğum tek nokta, çünkü, başlangıçta, siz içselliği ortadan kaldırdınız. Ve sıradan anlamda bir yazar hiç olmayan bu Bourbaki örneği, bunu mutlak anlamda kanıtlıyor. Ve bunu söyleyerek, belki de özgün doğası olan, ama bilimsel düşünme alışkanlığı olanlar için oldukça açık

3. Nicolas Bourbaki: Matematiği kesin aksiyomlar temelinde yeniden yapmaya kalkışan bir grup çağdaş Fransız matematikçinin (Henri Cartan, Claude Chevalley, Jean Dieudonné, Charles Ehresmann, André Weil, vs.) kolektif takmaadı.

olan bir düşünen özneyi yeniden geri getirdiğine inanıyorum. Zaten, Michel Serres'in Critique'*teki "Fikir Geleneği" adlı oldukça açık ilginç bir makalesi bunu açıklamaktadır. Matematikte önem taşıyan şey aksiyom değildir, kombinatuvar değildir, sizin söylemsel örtü dediğiniz şey değildir, önemli olan, iç düşüncedir, bu iç düşünceyi hissedebilecek, entegre edebilecek, sahip olabilecek bir öznenin tamalgısıdır. Eğer vaktim olsaydı, Keynes örneği de ekonomik açıdan çok çarpıcı olurdu. Yalnızca sonucu belirteceğim: Sizin kavramlarınızın, düşünce araçlarınızın mükemmel olduğu kanısındayım. Dördüncü bölümde, ilk üç bölümde kendime sorduğum sorulara cevap verdiniz. Bir yazarı özgülleştiren şey nerededir? Evet, bir yazarı özgülleştiren, tam da sizin formülleriniz olan bu epistemolojik alanı ya da bu söylemsel örtüyü yeniden elden geçirme, yeniden yönlendirme kapasitesidir. Gerçekten de ancak anonimlikten çıkınca yazar var olur, çünkü epistemolojik alanlar yeniden yönlendirilir, çünkü öncekini kökten değiştiren, dönüştüren yeni bir söylemsel alan yaratılır. En çarpıcı durum Einstein'ın durumudur: Bu açıdan son derece şaşırtıcı bir örnektir. Bay Bouligand'ın beni onayladığını görmekten mutluyum, bu konuda tamamen hemfikiriz. Dolayısıyla şu iki ölçütle, yani bir aksiyomatiği içselleştirme zorunluluğu ile epistemolojik alanı yeniden gözden geçirme olarak yazar ölçütüyle, deyim yerindeyse, oldukça güçlü bir öznenin onarıldığı kanısındayım. Sanıyorum bu da sizin düşüncenizde eksik değildir.*

J. Lacan: *Ben çok geç daveti aldım. Okurken, son paragrafta, "geri dönüş"ü not ettim. Belki birçok şeye geri dönülmektedir, ama Freud'a geri dönüş, belli bir alanın içinde benim bir tür bayrak kabul ettiğim şeydir ve burada size ancak teşekkür edebilirim, benim beklentime tamamen cevap verdiniz. Özellikle, Freud konusunda, "geri dönüş"ün anlamından söz ederken belirttiğiniz her şey, en azından katkıda bulunabileceğim şey açısından, bana tamamen akla yatkın gelmektedir.*

İkinci olarak, şunu belirtmek isterim ki, yapısalcılık olsun ya da olmasın, bu etiketin muğlak olarak belirlediği alanın hiçbir yerinde sorun öznenin inkârı değildir. Öznenin bağımlılığıdır söz konusu

edilen ve bu ise tamamen farklıdır; özellikle, Freud'a geri dönüş düzeyinde, öznenin gerçekten temel ve "gösteren" terimi altında yalıtmaya çalıştığımız bir şeyle bağlantılı olarak bağımlılığı söz konusudur.

Üçüncü olarak, –konuşmamı bununla sınırlayacağım– yapıların sokağa inmediğini yazmanın herhangi bir biçimde meşru olabileceğini sanmıyorum, çünkü, Mayıs olaylarının kanıtladığı bir şey varsa bu da, özellikle, yapıların sokağa inmesidir. Sokağa bu inişin gerçekleştiği yerde bunu yazmak, edim diye adlandırılan şeye çoğu zaman, hatta çok sık olarak, içkin olanın kendini tanımadığından başka bir şey kanıtlamaz.

J. Wahl: *Geriye, Michel Foucault'ya geldiği için, konuştuğu için, öncelikle konferansını yazdığı için, sorulan sorulara cevap verdiği için, ki hepsi de çok ilginçti, teşekkür etmemiz kaldı. Ayrıca konuşmaya katılanlara ve dinleyicilere de teşekkür ediyorum. "Dinleyen kim, konuşan kim?": Bu soruya "evde" cevap verebiliriz.*]

(c. I, s. 789-821)

Delilik, edebiyat, toplum*

T. Shimizu: *Japonya'ya gelişiniz vesilesiyle sizi yanımızda görmek bizi mutlandırdı, Michel Foucault.* Kelimeler ve Şeyler'*in yayımlanmasından bu yana eseriniz Japonya'da bile çeşitli açılardan sunuldu.* Akıl Hastalığı ve Psikoloji *ile* Kliniğin Doğuşu *Bayan Mieko Kamiya tarafından tercüme edildi. Ayrıca, kısa süre önce,* Bilginin Arkeolojisi *Kawade-shobo tarafından yayımlandı. Siz, ne yazık ki pek kısa olan kalma sürenizde üç konferans verdiniz: Tokyo'da, Nagoya'da, Osaka ve Kyoto'da olmak üzere "Manet", "Delilik ve Toplum", "Tarihe Geri dönmek." Güç gelebilecek düşüncenizi büyük bir açıklıkla sergilediniz.*

---

* "Kyôki, bungaku, shakai" ("Folie, litérature, société"; T Shimizu ve M. Watanabe ile söyleşi; çev.: R. Nakamura), *Bangei,* s. 12, Aralık 1970, s. 266-285.

Siz gerisinde şimdiden parlak eserler bulunan bir filozofsunuz. Rönesans'tan bu yana Batı dünyasının altında yatan düşüncenin temellerine katı ve yenilikçi bir bakış getirmeye giriştiniz. Ama burada, bir edebiyat dergisinin özellikleri ortada olduğundan, düşüncenizle edebiyat arasındaki ilişkiyi size sormak istiyorum.

M. Watanabe: *Akıl hastalığı üzerine anılan iki metinden başka, Maurice Blanchot üzerine "Dışarı Düşüncesi" ve Georges Bataille üzerine "İhlale Önsöz"ün de tercümesi var bizde. Bu denemeler, son derece çetrefil olmakla birlikte Japon okurda büyük bir ilgi uyandırdılar. Bir yazarı cepheden ele aldığınız bu belirgin örneklerden başka sizin "arkeoloji" diye adlandırdığınız şeyin yaptığı analizlerin nesnesini oluşturan "arşiv"lerinizde edebiyat nerdeyse ayrıcalıklı bir yer işgal ediyor: Sade başta olmak üzere, Hölderlin, Mallarmé, Nietzsche, Raymond Roussel, Artaud, Bataille, Blanchot, tüm bu yazarlar sizin metinlerinizde, bana kalırsa sizin tezlerinize ipucu olarak hizmet eden laytmotifler şeklinde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, sizin düşüncenizde edebiyatın taşımış olduğu ve hâlâ taşıdığı rolün belirleyici olduğunu varsayarak sorularımızı bu konuya odaklamak istedik.*

Dahası, eğer mümkünse, edebiyat ile toplum ya da politika arasındaki ilişki üzerinde durabilirseniz memnun olacağız.

T. Shimizu: *Belki özet kaçacak, ama bence sizin düşünce sisteminizde edebiyat üç eksene göre düzenlenmiş. Birincisi, delilik sorunu etrafında Hölderlin ve Artaud tarafından temsil ediliyor. İkincisi, cinsellik sorunu etrafında Sade ve Bataille tarafından. Üçüncüsü ise, dil sorunu etrafında Mallarmé ve Blanchot tarafından temsil ediliyor. Bu elbette üstünkörü bir sınıflandırma, ama bu üç eksene göre konuşabilir misiniz?*

M. Foucault: Analiziniz çok doğru ve bana öyle geliyor ki benim ana ilgi merkezlerimin sınırlarını gayet iyi belirtiyor. Ama bunlar yalnız beni ilgilendirmiyor; yüz elli yıldan beri tüm Batı için önemli bunlar.

İmdi, başlangıçta benim filozof olduğumu söylediniz: Bu beni rahatsız ettiğinden söze bu noktadan başlamak isterim. Filozof söz-

cüğü üzerinde durma nedenim, kendimi filozof olarak kabul etmememdir. Bu sahte bir tevazu değil. Daha ziyade, yüz elli yıldan beri Batı kültürünün temel karakteristiklerinden biri söz konusu: Özerk bir faaliyet olarak felsefe kayboldu. Bu konuda, belirtilmeyi hak eden sosyolojik bir semptom var: Felsefe günümüzde üniversite profesörlerinin mesleğinden başka bir şey değil. Hegel'den bu yana felsefe, görevi felsefe yapmaktan çok, öğretmek olan akademisyenler tarafından öğretiliyor. Geçmişte Batı'nın en yüksek düşüncesinden kaynaklanan şey günümüzde eğitim alanında en az değere sahip faaliyet konumuna düşmüştür: Bu olgu, felsefenin muhtemel rolünü, işlevini ve özerkliğini çoktan yitirdiğinin kanıtıdır.

İmdi, "Felsefe nedir?" sorusuna kısaca cevap verirsem, tüm bir kültürün temelinde bulunan kökensel bir tercihin yeri olduğunu söyleyebilirim.

T. Chimizu: *Bu, "kökensel tercih" kavramını biraz açıklayabilir misiniz?*

M. Foucault: Kökensel tercihten anladığım şey, yalnızca saf ideler alanındaki spekülatif bir tercih değil. İnsan bilgisi, insani faaliyet, algı ve duyumsamadan oluşan tüm bir bütünün sınırlarını çizen bir tercih.

Yunan kültüründe kökensel tercih Parmenides'tir, Platon'dur, Aristoteles'tir. Yunan kültüründe politik, bilimsel ve edebi tercihin, en azından büyük bir bölümünün çıkış noktası bu filozofların bilgiye dair işledikleri temel ilkedir. Aynı nedenle, ortaçağın kökensel tercihi, filozoflar tarafından gerçekleştirilmiş olmasa da, en azından felsefeyle ilişki halinde oluşmuştur. XI. ve XII. yüzyıllarda Platoncu felsefenin durumu da böyledir, ardından on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda Aristotelesçi felsefenin durumu da böyledir. Descartes, Leibniz, Kant ve Hegel de kökensel bir tercihi temsil ederler: Bu tercih, çıkış noktası olarak felsefeyi alır ve felsefenin bağrında da, tüm bir kültürle, tüm bir bilgi alanıyla, tüm bir düşünce biçimiyle ilişkidedir.

Özerk faaliyet olarak felsefenin yerine getirdiği kökensel tercihin son örneği muhtemelen Hegel olmalıdır. Çünkü –kaba-

ca– Hegelci felsefenin özü tercih yapmamaktır, yani tarih içinde yapılmış tüm tercihleri kendi felsefesi içinde, kendi söylemi içinde toplamıştır.

İzlenimim odur ki, Batı dünyasında, XIX. yüzyıldan beri, belki de XVIII. yüzyıldan beri gerçekten felsefi olan tercih, başka deyişle kökensel tercih, felsefeden kaynaklanmayan alanları çıkış noktası alarak yapılmaktadır. Örneğin, Marx'ın gerçekleştirdiği analizler anlayış olarak felsefi değildir ve onları felsefi olarak kabul edemeyiz. Bunlar, bizim kültürümüz için temel ve belirleyici kökensel tercihlerin bazılarını kaçınılmaz kılan tamamen politik analizlerdir. Aynı şekilde, Freud filozof değildi ve filozof olmak gibi bir niyeti de hiç yoktu. Ama onun cinselliği betimlemesi, nevrozun ve deliliğin özelliklerini bu şekilde gün ışığına çıkarması, kökensel bir tercihin söz konusu olduğunu göstermektedir. İyice düşünüldüğünde, Freud'un yerine getirdiği böyle bir tercih bizim kültürümüz için Bergson ya da Husserl gibi çağdaşlarının felsefi tercihlerinden çok daha önemlidir.

Saussure'ün genel dilbilimi keşfi, dilbilimi kurması aynı zamanda çok büyük önemde kökensel bir tercihtir, o dönemde hâkim olan yeni-Kantçı felsefeden çok daha önemlidir.

Şunu ileri süremez miyiz? Bizim dönemimizin, yani on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın politikadan ve bilimden yana tavır alarak felsefeyi bir yana bıraktığını varsaymanın tamamen yanlış olduğu söylenemez mi? Daha ziyade şunu demek gerekir: Kökensel tercih geçmişte özerk bir felsefenin faaliyetiyle yerine getirilmişti, ama günümüzdeki yeri, ister bilimsel olsun, ister politik ya da edebi, başka faaliyetlerin içindedir. Bu nedenle, eserlerim esas olarak tarihle ilgili olduğu ölçüde, XIX. ya da XX. yüzyılı ele aldığımda, felsefi eserlerdense edebiyat eserlerinin analizine dayanmayı tercih ediyorum. Örneğin, Sade'ın yerine getirdiği tercihler, bizim için, XIX. yüzyılda olduğundan çok daha önemlidir. Ve bu tür tercihlere bağlı kalarak tamamen belirleyici tercihlere yöneldik. İşte bu nedenle, bizim kültürümüzün bazı kökensel tercihler yerine getirdiği yer edebiyat olduğu ölçüde ben de edebiyatla ilgileniyorum.

M. Watanabe: *Şimdi delilik sorununa somut biçimde geçmek isterim. Filozofların –bu terimden dolayı beni bağışlayın– bu soruna eğilmeleri bana istisnai gelmiyor. Özellikle Jaspers'i düşünüyorum: 1913 tarihli* Psychopathologie générale'*i*[1] *ve 1922 tarihli* Strindberg et Van Gogh'*u*.[2] *Ama akıl hastalıkları üzerine "delilik felsefesi" denebilecek olan bu felsefi mülahazalar, sizin çalışma yönteminizden tamamen farklı. Sizde,* Kliniğin Doğuşu *başlığının ardından* Tıbbi Bakışın Bir Arkeolojisi *alt-başlığını koymanızdan anlaşıldığı gibi, analizler sosyolojik bir bakış açısından yola çıkıyor. Böyle bir yöntemsel tercihi neyin motive ettiğini ortaya koyabilir misiniz?*

M. Foucault: Şu ana kadar sürdürmek istediğim analizler, esas olarak, sizin de söylediğiniz gibi, farklı kurumların sosyolojik analizlerini hedeflemektedir. Bu anlamda, benim yaptığım şey, Jaspers'de ya da biraz daha öteye gidilirse, Pierre Janet ya da Ribot'da bulunan delilik felsefesinden ya da akıl hastalıklarının felsefesinden tamamen farklı. Onların analizi deliliği araştırır ve patolojik davranışlardan yola çıkarak Ribot'nun yaptığı gibi normal psikolojiyi ilgilendiren bir şeyi keşfetmek isterler ve Jaspers'ın durumunda ise –açık arayla en önemli ve en anlamlı olanı odur– varoluşun gizli kodu gibi bir şey keşfetmek: Delilik denen bu şey tarafından tehdit edildiğinde insanın varoluşu nedir? Ya da üstün bir deneyime sadece delilik yoluyla mı ulaşılabilir? Hölderlin'in, Van Gogh'un, Artaud'nun, Strindberg'in durumu budur ve Jaspers'in incelediği şey de özellikle budur. Ama benim konum tamamen farklı. Çünkü, size dediğim gibi, benim derdim felsefenin dışında doğmuş kökensel bir tercih sorunu oldu hep.

Toplumsal sistemi oluşturan farklı faaliyetlerde ve hatta daha az görünür, daha gizli ve daha ölçülü olanlarda bile, bizim kültürümüz ve uygarlığımız için en temel kökensel tercihlerden bazıla-

1. Jaspers K., *Allgemeine Psychopathologie,* Berlin, J. Springer, 1913 (Psychopathologie générale, çev.: A. Kastler ve J. Mendousse, 3. baskıdan hareketle, Paris, Alcan, 1933).
2. Jaspers K., *Strindberge und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter Verleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin,* Bern, E. Bischer, 1922. (Stringberg et Van Gogh. *Swedenborg-Hölderlin,* çev.: H. Naef, Blanchot'nun *La Folie par excellence*'ıyla, Paris, Éd. de Minuit, 1953).

rının olup olmadığını sordum kendi kendime. Benim incelemeye çalıştığım şey budur. Tümüyle sıradan bir tarihsel malzemeye saf tarihsel bir bakış yönelttiğimde, tarihçilerin o zamana dek ele almadıkları ve basit bir sosyo-ekonomik olgudan daha önemli bir fenomenin XVII. yüzyılın ortasında ortaya çıkmış olduğu kanısına vardım. Tarihsel belgeleri karıştırarak şunu saptadım ki, Batı'da, XVII. yüzyılın ortasına dek, delilik fenomeni bir dışlama ve ret sistemi tarafından tanımlanmış olsa bile delilik ve deliler karşısında büyük ölçüde hoşgörülü olunmuştur: Delilik fenomeni toplumun ve düşüncenin dokusu içinde kabul görmüştü. Deliler ve delilik kuşkusuz toplumun kıyılarına doğru itilmişlerdi, ama evrim gösterdikleri toplumun içine geniş ölçüde yayılmışlardı. Deliler marjinal varlıklar olsalar bile tamamen dışlanmış değillerdi, toplumun işleyişine entegre olmuşlardı. Oyse, XVII. yüzyıldan sonra büyük bir kopuş meydana geldi: Bir dizi kiplik deliyi marjinal varlık olmaktan çıkarıp tamamen dışlanmış bir varlığa dönüştürdü. Bu kiplikler, kapatılma ve zorunlu çalışma gibi polis gücüne dayalı bir sistem oluşturuyordu. Tarihçilerin o zamana kadar pratikte fark etmedikleri, bir polisin oluşumu, bir kapatma yönteminin kurulması gibi bu fenomenler yoluyla Batı dünyası, kanımca, en önemli kökensel tercihlerinden birini gerçekleştirmiştir. Benim analiz etmek istediğim şey buydu, dolayısıyla sorun insan doğası ya da insan bilinci değildi. Başka deyişle, Batı dünyasının delileri kapatmaktan ibaret olan, daha ziyade kaba ve pek belirgin olmayan bu düzenlemelerle yerine getirdiği kökensel tercihi analiz etmek istedim.

M. Watanabe: *Temayı "Delilik ve Edebiyat" olarak saptamak, deliliğin değişmez bir öz olduğunu, dahası edebiyatın da böyle olduğunu kabul etme riskine girmek oluyor. Ama size göre delilik ile edebiyat arasındaki ilişki, en azından Batı'da, tanımlandığı dönemde çok belirgin. Düşüncenizi biraz daha somutlaştırabilir misiniz?*

M. Foucault: Evet, önce delilik sorununu ortaya attınız, sonra edebiyat: Bu gerçekten zorunlu bir sıra. Bir anlamda, elimizden gelen tek şey eğimi izlemek. Edebiyatla benim ilgilenme nedenim şu: Size söylediğim gibi, XVII. yüzyılda, politik, toplumsal,

ekonomik ve polisiye alanlarda çeşitli düzenlemelere gidilmiştir; deliyi ve deliliği dışlamaya varan kökensel tercih ise sonunda XIX. yüzyıldan itibaren edebiyatta ele alınmaya başlanır. Bana göre Sade, üslubu tamamen XVIII. yüzyıla ait olsa da ve felsefesi XVIII. yüzyıla özgü belli bir materyalizm ve doğalcılık türünden tamamen ödünç alınmış olsa da, bir anlamda, modern edebiyatın kurucularındandır. Gerçekte, Sade, kökenleri itibariyle, bütünüyle XVIII. yüzyıla aittir, yani aristokrasiye ve feodalitenin mirasına aittir. Ancak Sade eserini hapishanede kaleme aldığı ölçüde ve dahası onu bir iç zorunluluk üzerinde kurduğu ölçüde, modern edebiyatın kurucusudur. Başka deyişle, öyle bir dışlama sistemi vardır ki Sade denen insan varlığına, cinsel olan her şeye, cinsel anomaliye, cinsel canavarlığa, kısacası, bizim kültürümüzün dışladığı her şeye azgınca saldırmaktadır. Bu dışlama sistemi var olduğu için onun eseri mümkün olabilmiştir. Bir geçiş döneminde, XVIII. yüzyıl ile XIX. yüzyıl arasında, dışlanmış olanın içinde bir edebiyatın doğabilmiş ya da dirilebilmiş olması, bence son derece temel bir şeyin varlığını gösterir. Ve aynı dönemde, en büyük Alman şairi olan Hölderlin deliydi. Özellikle yaşamının son dönemindeki şiiri, bizim için, modern şiirin özüne en yakın olan şiirdir. Hölderlin'de, Sade'da, Mallarmé'de, hatta Raymond Roussel ve Artaud'da beni çeken şey özellikle budur: On yedinci yüzyıldan itibaren bir kenara bırakılmış olan delilik dünyası, deliliğin bu şenlikli dünyası edebiyatta aniden ortaya çıkar. Benim edebiyata olan ilgim, bu şekilde deliliğe olan ilgimle birleşmektedir.

M. Watanabe: *"Delilik ve Toplum" konferansınız iki eksen etrafında düzenlenmişti Senkronik olan birincisi dört dışlama kipinden oluşuyor: Üretim ilişkisi dışına dışlama, aile dışına, iletişim dışına, oyun dışına dışlama. Diyakronik olan ikinci eksen etrafında ise, XVII. yüzyılda delilerin zorla kapatılmasının anlamını andınız, sonra da XVIII. yüzyıl sonunda Pinel tarafından kısmen özgürleştirilmelerini ve son olarak da "akıl hastalığı" denen yeni bir kategorinin oluşmasını.*

Bu dört dışlama kipi hakkında size şunu sormak isterim: Dördüncüsü, oyundan dışlama, diğer üçünden biraz farklı nitelikte

değil midir? Örneğin konferansınızda, Avrupa ortaçağında yapılan deliler bayramını andınız ve özellikle Rönesans ile barok dönem tiyatrosunda soytarı örneğini verdiniz ve onun "hakikati anlatan" bir kişilik olduğuna vurgu yaptınız. Geleneksel Japon tiyatrosunda, özellikle nô'da, deliler ve delilik –sayıklama ya da büyü biçiminde– bolca geçer ve burada söz konusu olan, bilincin bozulması yoluyla kozmik bir duyuma erişmeyi mümkün kılan bir deneyimdir, kısacası, kutsalın açınlanma yeridir bu. Burada da delilerin oyun dışına atılmasından söz edebilir miyiz? Bana öyle geliyor ki deliler ve delilik, en azından sayıklama biçiminde, tiyatroya yeniden dahil edilmiştir.

M. Foucault: Delilerin oyundan dışlanmış olması, sizin dediğiniz gibi, onların aile ocağından ya da üretim ilişkilerinden dışlanmasıyla aynı şey değildir. Basitçe ifade edersek, bir deli çalışmaz, hatta, bazı durumlarda, ona küçük bir iş bulunsa bile çalışmaz. Aynı şekilde, bir deli aileden dışlanmıştır ve aile üyesi olma haklarını yitirmiştir: Bu da basittir. Oysa, oyunlar söz konusu olduğunda tarih karmaşıklaşır. Ben "oyun" derken bayramlara vurgu yapıyorum, ama bu sözcüğü kullanmam gerekir. Delilerin oyun dışına atılma kipliğiyle ilgili olarak, daha kesin olmak için, onları dışlamak değil, onlara oyunların içinde özel bir yer atfetmek söz konusudur. Örneğin bayramlarda, bir oyunun kurbanı olurlar: Günah keçisi ilkesine benzer bir tür seremonide ya da tiyatroda deli alaya alınan bir kişiliği canlandırdığında durum böyledir. Belli ölçüler içinde, *Le Misantrophe** [İnsandan Kaçan] gibi bir eserde, genel düşmanlık ve küçümsemeyle çevrili olan deli kişiliğinin bir yansısı bulunur. Demek ki deli bir oyunun nesnesi olabilir ya da bu oyunun içinde ayrıcalıklı anlamda bir rol oynayabilir, ama bu kişilik, rolü ve işleviyle, diğer kişiliklerin işgal ettiğiyle aynı nitelikte bir konuma asla sahip değildir. Avrupa'da, ortaçağ ya da Rönesans tiyatrosunda, hatta barok tiyatroda, XVII. yüzyılın başında, hakikati söyleme görevi her zaman bu deli kişiliğine düşmektedir. Biraz önce dediniz ki, geleneksel Japon tiyatrosunda deli

* Moliere (J.-B. Poguelin) *Le misanthrope*, Paris, J. Ribou, 1667.

kutsalın bir temsilcisiydi. Ama Batı'da, en azından XVI. ve XVII. yüzyıl tiyatrosunda, deli daha ziyade hakikatin taşıyıcısıdır. Sizin ülkenizde, delinin kutsalın temsilcisi olması ve bizimkinde ise hakikatin taşıyıcısı olması, Japon kültürü ile Avrupa kültürü arasındaki anlamlı bir farklılığa işaret ediyor sanırım. Deli hakikatin taşıyıcısıdır ve bu hakikati çok ilginç bir biçimde anlatır. Çünkü deli, deli olmayanlardan çok daha fazla şey bilir: Başka boyutta bir bakış açısı vardır. Bu anlamda, belli ölçülerde azize benzer. Avrupa örneğinde, peygambere benzer. Ama peygamber, Yahudi-Hıristiyan geleneğinde, hakikati anlattığını bilerek hakikati anlatan biridir. Buna karşılık deli ise naif bir peygamberdir, hakikati farkında olmadan anlatır. Hakikat, onun aracılığıyla ortaya çıkar, ama o kendi açısından hakikate sahip değildir. Hakikatin sözcükleri onda ortaya çıkarken, o bundan sorumlu değildir. XVI. yüzyıl ile XVII. yüzyıl başı tiyatrosunda, hakikatin taşıyıcısı olan deli diğer kişiliklerden kesin olarak ayrı bir yer işgal eder. Olay, karşılıklı bazı duygular hisseden, kendi aralarında bir olay örgüsü kuran ve bir anlamda hakikati paylaşan diğer kişiler arasında cereyan eder. Bir anlamda onlar ne istediklerini tam olarak bilmektedirler, ama şimdi başlarına ne geleceğini bilmemektedirler. Onların dışında, yanında, üzerlerinde deli bulunmaktadır, ki o, ne arzuladığını bilmemektedir, kim olduğunu bilmemektedir ve kendi davranışlarına hatta iradesine bile hâkim değildir, ama hakikati anlatmaktadır. Bir yanda, iradelerine hâkim olan ama hakikati bilmeyen bir grup insan vardır. Diğer yanda, onlara hakikati anlatan, ama kendi iradesine hâkim olamayan ve hakikati anlatıyor olmasına bile hâkim olamayan deli vardır. İrade ile hakikat arasındaki bu farklılık, yani iradenin sahip olmadığı hakikat ile henüz hakikati bilmeyen irade arasındaki bu farklılık, deli ile deli olmayanlar arasındaki farklılıktan başka bir şey değildir. Anladığınızı sanıyorum, ama deli teatral mekanizmada tekil bir yer işgal eder: Tamamen dışlanmış değildir, hatta hem dışlanmış hem dahil edilmiştir diyebiliriz: Daha doğrusu, dışlanırken belli bir rol oynar.

Bu konuda iki şey eklemek isterim. Birinci olarak, XVII. yüzyıl ortasından itibaren, yani klasik dönemden itibaren, en azından

Fransa'da, ama sanıyorum İngiliz ve Alman edebiyatında da durum aynıdır, kişilik olarak deli yok olmuştur. Biraz önce *İnsandan Kaçan*'dan söz ettim: Alceste, klasik tiyatrodaki son deli kişiliğidir. Belli ölçüler içinde hakikati anlatır, varlıklar ve şeyler hakkındaki hakikati ötekilerden çok daha iyi bilir, ama Molière tiyatrosununu diğer kişilikleriyle aynı niteliklere sahiptir. Onun konumu, terimin dar anlamında marjinal değildir: Onun karakteri yalnızca onu diğer kişiliklerden uzaklaştırır, hepsi bu. Çünkü bu piyesin teması, insandan kaçan Alceste ile diğer kişilikler arasındaki ilişkidir. Molière'in eserinde bu, sorumsuz ve kâhince bir ses değildir.

Bir fikir çağrışımında bulunmama izin verirseniz: Deli, ortaçağ, Rönesans ya da barok dönem edebiyatında, hakikati anlattığını bilmeden hakikati anlatan bir kişiliktir; başka deyişle, bu bir hakikat söylemidir, ama aslında, hakikat istencine sahip değildir, hakikate kendi içinde sahip değildir. Oysa bu tema Batı düşüncesinde bu kadar uzun süredir ağır basan şey değil midir? Çünkü, sonuçta Freud'un hastalarında aradığı şey, onlar aracılığıyla hakikati ortaya çıkarmak değilse nedir ki? Hastanın nevrotik varlığının sahici biçimini, yani kendi hâkim olamadığı hakikati ortaya çıkarmaktı önem taşıyan. Bu durumda Batı kültürünün panoramik bir tarihini yapmaya kalkışabiliriz: XVII. yüzyıl başına dek rastlayabileceğimiz hakikat ile deliliğin bu ortak-aidiyeti, delilik ile hakikatin bu yakınlığı, daha sonra, bir buçuk ya da iki yüzyıl boyunca inkâr edildi, bilmezden gelindi, reddedildi ve saklandı. Oysa, delilikte meselenin bir tür hakikat olduğu ve ancak hakikat olabilecek bir şeyin kuşkusuz bir delinin tavır ve davranışları üzerinden ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyıldan itibaren, bir yandan edebiyatla ve diğer yandan –daha sonra– psikanalizle birlikte aşikâr hale geldi.

M. Watanabe: *İnsandan kaçan Alceste sahneyi terk ettiğinde, o artık kişilik olarak deli değil bir tür trajik bilinçtir ve bu bilinç, edebiyat sahnesinin önüne itiliverecek olan deliliğe gömülme olasılığı karşısında bir korku ve şakınlık deneyimi üzerinde temellenir. Bu açıdan romantik şairler tipiktir. Hugo' nun ailesinde sanırım bir deli vardı. Ama Diderot ve Rousseau'da da bunun haberci işaretleri yok muydu?*

M. Foucault: Bir anlamda, bir klasik dönem yazarı deli olamaz ve deli olmaktan korkamaz. Oysa, tersine, XIX. yüzyıldan itibaren deli olma riskinin, büyük şairlerin yazısının altından sürekli fışkırdığını görürüz. Ama, tuhaf bir şekilde, Rousseau delirme olasılığını inatla reddetmektedir. Delirme ve deli olmamasına rağmen deli muamelesi görme korkusunun kendisini sarsmadığı konusunda sahip olduğu pekinliğe takmıştı. Oysa, tersine, son derece normal olan Hugo'da delilik karşısında bir korku vardı, ama bu, entelektüel deneyimin sınırlarını aşmıyordu. Bugün, delilik riskiyle karşı karşıya kalmadan yazı denen bu tuhaf deneyime girişilemez. Hölderlin'in ve bir ölçüde de Sade'ın bize öğrettiği budur. Bence, felsefe hakkında da aynı şey söylenebilir. Descartes, *Meditasyonlar*'ın* başlangıcında şunu açıkça yazmaktadır: Belki düş görüyorum, belki duyularım bana ihanet ediyor, ama bir şeyin başıma gelmeyeceğine eminim ki bu da delirmektir. Rasyonel düşüncesinin ilkeleri gereği bu varsayımı reddetmektedir. Deliliğin, kendi rasyonel düşüncesini etkileyebileceği fikrini reddetmektedir. Bunun nedeni –Descartes'a göre– eğer deli olsaydı da, düşün ortasındaymış gibi bir sanrı görecek olmasıdır; ama bu kâbus onun gerçek düşlerinde gördüklerinden çok daha az önemli, çok daha az saçmadır. Descartes bundan, deliliğin düşün bir bölümü olduğu sonucunu çıkarır. Ama büyük bir tehlikeye giriyor olsaydı, bu şunu düşünmek olurdu: "Eğer ben deliysem, rasyonel bir düşünmeye artık bir daha arzu duymayacak mıyım? Şu anki rasyonel düşüncelerimi deliliğe ve düşe uygulayamayacak mıyım?" Kendi içinde –ve dahası baştan itibaren– adı delilik olan bir takım veçhelerin konmuş olması Descartes'ın dosdoğru bakamayacağı bir şeydi; yapsa bile bu anında reddettiği bir şeydi.

---

* Descartes R., *Méditationes de prima philosophia,* Paris, Soly, 1641 (Méditations touchant la première philosophie, dans lesquelles l'existence de Dieu et la distinction entre l'âme et le corps de l'homme sont démontrées, çev.: duc de Luynes, Paris, Camusat et Pierre Le Petit: 1647; *Œuvres et Lettres,* yay., André Bridoux, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade," 1953 içinde yeniden basım; bkz. Première Méditation: "Des choses que l'on peut révoquer en doute" [Birinci Meditasyon: "Kuşkuya tabi tutulabilir şeyler hakkında], a.g.y., s. 268.

Nihayet filozofun "sonuçta ben belki deliyim," diyeceği an Nietzsche'yle birlikte gelir.

M. Watanabe: *Bu durum, yazının sözün basit destekçisi olmaya son verip kendi için var olmaya başladığı dönem ile deliliğin yazıya bu dahil oluşu arasında oluşacak temel ilişkinin habercisi değil mi?*

M. Foucault: XVII. yüzyılın sonuna kadar yazmak, birisi için yazmak, ötekilere öğretmek için, onları eğlendirmek ya da yararlansınlar diye bir şey yazmak anlamına geliyordu. Yazmak, bir toplumsal grubun içinde dolaşmayı hedeflemiş olan bir sözün destekçisinden başka bir şey değildi. Oysa günümüzde yazı bir başka yöne doğru dönüyor. Yazarlar elbette yaşamak için ve belli bir kamusal başarı kazanmak için yazarlar. Psikolojik planda, yazı girişimi eskiye oranla değişmedi. Sorun, yazıyı dokuyan ipliklerin hangi yöne döndüklerini bilmekte. Bu noktada, XIX. yüzyıldan sonraki yazı açık bir şekilde salt kendisi için var ve gerekirse her türlü tüketimden, her okurdan, her zevk ve yarardan bağımsız olarak var olurdu. İmdi, yazının bu dikey ve neredeyse aktarılamaz faaliyeti kısmen deliliğe benziyor. Delilik, bir anlamda dikey duran bir dil ve her türlü değişim değerini yitirdiği için artık aktarılabilir olmayan sözdür. Söz ya bütün değerini yitirmiş ve kimse tarafından arzulanmıyordur ya da ondan paraymışçasına, sanki kendinden fazla bir değer atfedilmişcesine, yararlanmakta tereddüt edilir. Ama sonuçta bu iki uç birbirine kavuşur. Bu dolaşımcı olmayan yazı, ayakta duran bu yazı, tam olarak deliliğin dengidir. Yazarların deliyi ya da hortlağı kendi ikizleri olarak görmeleri gayet normaldir. Her yazarın arkasında onu destekleyen, ona hâkim olan ve onu kapsayan delinin gölgesi saklanır. Yazarın yazdığı anda anlattığı şeyin, yazma edimi içinde ürettiği şeyin, kuşkusuz ki delilikten başka bir şey olmadığı söylenebilir.

Yazan bir öznenin delilik tarafından ele geçirilme riski, deli olan bu ikizin ağır basma riski; işte, bana göre yazma ediminin karakteristiği tam da budur. Yazının altüst ediciliği temasına o zaman rastlarız. Barthes'ın sözünü ettiği yazının geçissiz karakteri bence bu ihlal işlevine bağlanabilir.

Yine de bu terimi ihtiyatlı kullanmak gerektiği kanısındayım. Çünkü günümüzde Fransa'da, belli bir yazar tipi –bunlar bir avuç solcu yazardır, çünkü komünist partiye aittirler...– tüm yazının altüst edici olduğunu ileri sürmektedirler. Bundan kaçınmak gerekir; çünkü Fransa'da tüm politik faaliyetten kurtulmak için bu tür açıklamalar yapmak yeterlidir. Gerçekten de, eğer yazma edimi altüst ediciyse, bir kâğıt parçası üzerine ne kadar anlamsız da olsa harfler çiziktirmek, dünya devrimine hizmet etmek için yeterli olur.

Yazının altüstü edici olduğunu bu anlamda söylememek gerekir. Bence yazma edimi –dolaşım, değer oluşumu gibi sosyo-ekonomik olan sistemin dışına konmuş bir edim– bugüne kadar, toplum karşısında muhalif bir güç olarak kendi varlığıyla işliyordu. Bunun yazan kişinin politik tavrıyla ilişkisi yoktur. Sade istediği kadar anarşist olsun, o her şeyden önce bir aristokrattı: Devrim'in kurbanı olmamak için kuşkusuz önlemler almıştı ama Jakobenlerden nefretini de saklamamıştı. (Belki de saklamıştı, ama bu kısa süre sürmüştü). Örneğin, Flaubert vicdanen burjuva görüşlere sahipti ve Paris Komünü karşısındaki yargısı, bizim bugünkü bakış açımızla kesinlikle savunulamaz bir yargıydı. Yine de Avrupa toplumunun eleştirisi düzleminde Sade'ın ve Flaubert'in yazısı, Jules Vallès'in çok daha solcu metinlerinin asla oynayamadığı rolü oynadı. Sonuç olarak denebilir ki, yazı, varlığıyla bile, yüz elli yıl boyunca en azından altüst edici işlevini sürdürebilmiştir.

Demek ki sorun şudur: Her şeyden önce, günümüzün Fransız entelektüellerinin çok güç bir durumda kalmış olmasının ve –ümitsizlik değilse bile– bir tür sersemleme hissetmelerinin nedeni, Çin kültür devriminden bu yana ve özellikle devrimci hareketlerin yalnızca Avrupa'da değil tüm dünyada gelişmesinden beri, şu bir dizi soruyu sormak zorunda kalmalarıdır: Yazının altüst edici işlevi hâlâ sürüyor mu? Yalnızca yazma ediminin, edebiyatı kendi yazısıyla var kılmanın modern toplum karşısında bir karşı çıkışı ifade etmeye yettiği dönem çoktan geride kalmadı mı? Şimdi gerçekten devrimci eylemlere geçme anı gelmedi mi? Burjuvazinin, kapitalist toplumun yazıyı eylem gücünden tamamen yoksun bıraktıkları şu anda yazma edimi yalnızca burjuvazinin baskıcı sistemini güç-

lendirmeye yaramıyor mu? Yazmaya son vermek gerekmez mi? Tüm bunları derken şaka yaptığımı sanmayın, lütfen. Karşınızda konuşan kişi, yazmaya devam eden biridir. En yakın ve en genç dostlarımdan bazıları, anladığım kadarıyla, yazmaktan kesin olarak vazgeçtiler. Dürüstçe, politik faaliyetten yana bu feragat karşısında ben bile yalnızca hayran olmakla kalmıyorum şiddetle sersemliyorum da. Sonuçta ben, artık genç olmadığım şu anda, vermek istemiş olduğum bu eleştirel anlamı belki de kaybetmiş olan bu faaliyete devam etmekle yetiniyorum.

Deliliğin Tarihi'ni yazdığımda bir tür toplumsal eleştiri yapmak istedim ve başarılı oldum mu yoksa yenildim mi bilemiyorum. Şu sıralar ceza sistemleri üzerine ve Avrupa'da suçun tarifi üzerine bir kitap yazma niyetindeyim. Ama bu tür eleştirel bir kitabın *Deliliğin Tarihi*'nin on yıl önce çıktığında taşıdığı anlamı hâlâ taşıyacağından emin değilim. *Deliliğin Tarihi*'nin on yıl önce yararlı olduğunu düşünmek istiyorum. Ama cezalar ve suçlar üzerine yazmayı düşündüğüm bu kitabın bugün de bir o kadar yararlı olacağına emin değilim.

Fransa'da yazarlar günümüzde şu iki eğilim arasına sıkışmışlar: Ya yazmaktan vazgeçip doğrudan doğruya her türlü yazının dışındaki devrimci faaliyetlere kendilerini adayacaklar ya da bir toplumsal statü olarak yazarlığı garanti eden ve yazının sosyalist toplumun ve Marksist ideolojinin bağrında devamı konusunda sizi temin eden Fransız Komünist Partisi'ne katılacaklar. Bu iki eğilim arasına sıkışınca, çok sayıda kişinin sersemlemesi normaldir; hangisini seçtiklerini de biliyorum. Ama ikisini de seçmemiş olan benim, nasıl bir utanç içinde bulunduğumu varın siz hayal edin.

T. Shimizu: *Delilik üzerine bir söyleşiden yola çıkarak, yazının gerçekten kurulu düzeni yıkma gücü olup olmadığı üzerinde düşündük. Ve şimdi, ikinci sorunumuza gelmek istiyorum, yani cinsellik sorununa. Çünkü sizin sözleriniz bana kısa süre önce Pierre Guyotat'nın* Éden, Éden, Éden* *adlı son eseri üzerine yazdığınız metni düşündürttü. Bana öyle geliyor ki bu roman ve sizin*

* Paris, Gallimard, coll. "Le Chemin", 1970.

metniniz, cinsellik sorununu ele almak için aşılması gereken engel olarak işimize yarayabilir. Gerçekten de bu romanda ilk kez birey ile cinsel arzu arasındaki ilişkinin kesin biçimde tersine döndüğünü ve bireyin bütünlüğü ile öznenin baskınlığının imhasından sonra devasa bir katman olarak cinsellikten başka bir şey kalmadığını yazıyorsunuz.

M. Foucault: Gerçekten de, şimdi, sizin de belirttiğiniz gibi, cinsellik sorununu ele almak gerekiyor. Siz, aşılması gereken engel olarak Guyotat'yı seçtiniz. Bu metin oldukça karmaşık koşullarla çevrili. Bundan söz etmenin yeri burası mı bilmiyorum, ama bunun sosyolojik bir önemi olmalı.

Guyotat, görülmedik cesarette bir dil kullanarak bir kitap yazdı. Böyle bir eseri, ister Fransız olsun ister İngiliz, hiçbir edebiyatta okumamıştım. Guyotat'nın sözünü ettiği şeyden o zamana kadar kimse söz etmemişti. Oysa Fransa'da hâlâ sansür var ve bu kitap yasaklanma riski taşıyordu. Bu nedenle Michel Leiris, Roland Barthes ve Philippe Sollers bir önsöz kaleme aldılar ve ben de o makaleyi yayımladım. Bu, bizim en azından bir ya da bir buçuk yıldan beri hazırlamış olduğumuz bir tür komploydu. Eğer kitabın etrafını edebi bir garantiyle tamamen kuşatırsak toplatılma riski olmayacağını düşünüyorduk. Kitap hakkında düşündüğümüz her şeyi Leiris, Sollers ya da ben tümüyle söyledik mi bilmiyorum, ama, her koşulda, bu önsöz ve bu makalenin Fransız yasaması karşısında stratejik bir işlevi olmuştu. Elbette bunu derken bu metinlerin niteliğini değersizleştirmek istemiyorum. Ceza ve baskı sorununu gayet iyi biliyorum ve bir metnin stratejik ve taktik önemine derinden inanıyorum: Dolayısıyla bu metinlerin koşullar gereği olduğunu söyleyerek, önemli olmadıklarını belirtiyor asla değilim. Hatta tersini söylüyorum: Bu metinler, koşullara uygun oldukları ölçüde daha da önemlidirler. İlginçtir, Fransa'da, belli bir söz dağarı, sözdizimi, imge ve fantasmanın bir metne dahil olması için bu sözcüklerin edebiyat mazereti olması gerekir. Edebiyat ancak o anda –burada biraz önce andığımız soruna geri geliyorum– ihlalin sonsuza dek gerçekleşebileceği bir yer haline gelebilir. Önceden, Guyotat'dan önce, kitabında andığı şeyden kimse söz etmemişti.

Bizim söz dağarcığımız ve dilimiz içinde ifade edilebilir olan şeyin sınırları Guyotat'nın metninde aşılmış olduğu için bu metnin tam anlamıyla ihlal edici olduğu söylenebilir. Ama aynı zamanda, bizim toplumumuzda edebiyat, başka yerde imkânsız olan ihlalin mümkün olduğu bir kurum halini almıştır. Bu nedenle, burjuva toplumu edebiyatta olup biten karşısında tamamen hoşgörülü gözükür. Bir anlamda edebiyat burjuva toplumunda özellikle kabul görür, çünkü hazmedilmiş ve asimile edilmiştir. Edebiyat, evinden ikide bir kaçan çocuk gibidir: Aptallıklar yapar, ama evine her geri döndüğünde bağışlanır. Guyotat ile karşılaştırıldığında, burada *Madame Bovary* örneğini ele almak isterim: Bu bir zina ve intihar hikâyesidir. XIX. yüzyılda zina ve intihar yaygındı. Oysa roman takibata uğramıştır. Buna karşılık, Guyotat için, edebi desteklerle taçlanmış kitap bir kez yayımlandığında, düzenli olarak haftada on beş bin adet sattı ve hiçbir kovuşturmaya uğramadı. Buna karşın Fransa'da homoseksüellik bir suçtur ve cezası daima bir hafta hapistir. Görüyorsunuz, burada *Madame Bovary*'nin taban tabana zıddı bir durumla karşı karşıyayız. *Madame Bovary* yayımlandığında edebiyat kendi içinde yeterince ihlal edici güç taşıyordu: Skandal yaratmak için burjuva ailesinin gündelik gerçekliğini bir eserde yeniden oluşturmak yeterliydi. Günümüzde ise, tersine, homoseksüellerin Paris'te yaptıklarından daha fazlasını edebiyatın söylediği kesindir. Ama kitap mahkûm edilmiyor, homoseksüeller ise sektirmeden cezalandırılıyorlar. Edebiyat bu noktada ihlal gücünü yitiriyor. Şu temaya bu şekilde geri geliyoruz: Edebiyat aracılığıyla altüst edici teşebüslerimize bugün de devam etmeli miyiz? Böyle bir tavrın temelleri hâlâ var mı? Bu noktada edebiyat sistem tarafından teslim alındığına göre, edebiyat yoluyla altüst etme saf bir fantasmaya dönüşmüş olmuyor mu?

M. Watanabe: *Edebiyattaki cinsel sapkınlıklarla –burada homoseksüellik söz konusu olduğuna göre, bununla sınırlı kalınabilir– gerçek toplumdaki cinsel sapkınlıklar arasındaki ilişki daha fazla belirginleştirilebilir gibi geliyor bana. Şunu demek istiyorum, modern toplumda cinsellik üzerine çeşit çeşit enformasyonun oluşturduğu enflasyona bakarsak, en azından eski tabuların ortadan*

kaldırılmakta olduğu ve bu anlamda, cinsel özgürlüğün geniş ölçüde yayıldığı izlenimine sahip olunabilir. Sonuç olarak, bu alanda, gerçekliğin edebiyat karşısında gecikmiş olduğunu ille de düşünüyor değiliz. Ama aslında cinsel sapkınlıklar, temsil edildikleri haliyle, her birimizin yaşadığı gerçeklikten farklıdır ve kuşkusuz bu gerçekliği gizlemeye yarayan bir şeydir.

M. Foucault: Gerçekten de öyle. İçinde yaşadığımız toplum cinsel özgürlüğü, doğrudan ya da dolaylı olarak, önemli ölçüde sınırlandırıyor. Elbette Avrupa'da 1726 yılından beri artık homoseksüeller infaz edilmiyor ama homoseksüellik üzerindeki tabu henüz kalkacak gibi değil. Avrupa toplumundaki homoseksüelliği örnek vermemin nedeni, en yaygın ve en köklü tabunun bu olması. Bu homoseksüellik tabusu, en azından dolaylı olarak kişinin karakteri üzerinde etkide bulunuyor; örneğin onun belli bir dilsel ifade olanağını reddediyor, onun toplumsal kabulünü reddediyor ve homoseksüel alışkanlıklar konusunda ona hemen günah işlediği bilinci veriyor. Homoseksüellik tabusu, homoseksüellerin infazına kadar gitmese de yalnızca homoseksüellerin alışkanlıkları üzerinde değil herkes üzerinde ağır bir etki taşıyor, öyle ki heteroseksüellik bile belli bir biçimiyle bu tabunun etkisinden kaçamıyor.

M. Watanabe: *Beni bu konuda düşündürten şey homoseksüellik ve bastırılması üzerine konuşmalarımız değil de, ihlal olarak yazı konusunda Genet'nin eserini düşünüyorum. Özellikle onun tiyatrosunun politik işlevini düşünüyorum, çünkü o da deliliğin bir şenlik ve gösteri halini alarak burjuva toplumu tarafından teslim alınmış olmasıyla ilgili olarak hassas bir bilinç taşıyor.*

M. Foucault: Evet, ama bu durumda gerçek delilik ile edebiyatı birbirinden ayırmak gerek. Bir kez daha tekrarlıyorum, gerçek delilik toplum dışına atma olarak tanımlanır; dolayısıyla, bir deli, varlığıyla bile, sürekli ihlal edicidir. Her zaman "dışarda" durur. Oysa edebiyat, bu dışlama dolayısıyla "dışarda" değildir, toplumsal sistemin içinde olabilir. Önceden de dediğim gibi, edebiyat on yedinci yüzyılda normatifti, toplumsal bir işlev üstleniyordu. XIX. yüzyılda edebiyat öteki tarafa geçti. Ama günümüzde, bana öyle

geliyor ki edebiyat, bir tür değersizleştirmeyle ya da burjuvazinin sahip olduğu büyük asimilasyon gücüyle normal toplumsal işlevini geri almakta. Çünkü unutmamak gerekir ki, emperyalizm "kâğıttan kaplan" olsa da burjuvazi devasa uyum kapasitesine sahip bir sistemdir. Çünkü burjuvazi edebiyatı yenmeyi başarmıştır. Batı'da edebiyatın ele geçirilmesi –bu edebiyat yayınevlerinde ve gazetecilik dünyasında yapılmakta olduğu için bir edebiyat dergisi için yapılan bir söyleşi sırasında bunu söylemekten rahatsızım– muhtemelen burjuvazinin zaferi anlamına gelmiş olacak.

M. Watanabe: *O halde, Genet'nin son dönemdeki politik faaliyetlerinin –Kara Panterler'le işbirliği– yalnızca haklı olmakla kalmayıp, aynı zamanda kaçınılmaz olarak onun edebi araştırmasının uzantısı olduğunu da kabul ediyor olmalısınız.*

M. Foucault: Doğru. Genet'nin dünyasının ne olduğuna bakınca sırf eserlerinin düzleminde bile, eserinin –verili bir anda eseri olan şeyin– Récamier Tiyatrosu'nda gösterilmiş olmasına nasıl katlanabildiğini anlamıyorum. Bana göre, Renaud-Barrault'nun Récamier Tiyatrosu en konformist salondur: *Büyük Gözaltı** orada gösterildi, yakışıklı bir oğlan kendini çırılçıplak teşhir etti ve Parisli genç çiftler alkışladılar; tüm bunların Genet'nin eseriyle nasıl bağdaştığını anlayamıyorum. Biraz önce yazının işlevinin dönüşümünden söz ettim, ama burada sorun yaratan şey yazar olarak Genet'nin psikolojisi değildir. Eserinin, yakışıklı bir oğlanın bu striptizi düzeyine alçaltıldığım görüp de yazmaya nasıl son vermediğini anlayamıyorum. Çünkü, o *Büyük Gözaltı*'nı yazdığında, bu gerçekten altüst edici bir edimdi. Ama bunun bir kabare gösterisi gibi sunulabilir olması Genet'nin eserine içkin bir zayıflık değildir, bu daha ziyade burjuvazinin teslim alma gücünün büyüklüğüdür. Kısacası, bu mücadele etmemiz gereken düşmanın gücü ve edebiyat denen silahın zayıflığıdır.

M. Watanabe: *Renaud ve Barrault konusunda sizinle tamamen hemfikir değilim, ama* Büyük Gözaltı*'nın Récamier Tiyatrosu'nda*

* Genet J., *Haute surveillance* (1949), Edition définitive: Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1965.

sahnelenmesinden hoşnutsuz olmanızı anlıyorum. Çünkü, şu sıralar Batı'da rağbette olan çıplak tiyatronun popülaritesini ticari değerine borçlu olup olmadığını ben de kendime soruyorum. Polonyalı yönetmen Grotowski'nin kısa süre önce New York'ta verdiği konferansı okudum: Kendi laboratuvar grubundaki insanların çıplak vücuduyla New-York avangardında ticarileşmiş çıplaklık arasındaki farka vurgu yapıyordu. Bu farkı gayet iyi anlıyorum, ama bunun, her şeyi ticari şova dönüştürme kapasitesine sahip modern toplumda sürekli tehdit altında olduğu kanısındayım. Yalnızca edebi yazı konusunda değil, her türlü ihlal edimi için de aynı şeyin söylenebileceği kanısındayım.

M. Foucault: Bu noktada, bizim Batılı toplumumuzun kültürel değerleri ve kipleri düzeyinde bunun ilginç bir dönem olduğu söylenebilir. Son yüzyıl boyunca Avrupa'da kadın çıplaklığının hiçbir altüst edici değeri yoktu. Kadınları resmini yapmak için soyuyorlardı ve sahneye çıplak çıkartıyorlardı. Buna karşılık, erkek çıplaklığı hakiki bir ihlal oluşturuyor. Genet'de olduğu gibi edebiyat erkekleri gerçekten soyduğunda ve erkekler arasındaki aşkları tarif ettiğinde, yıkıcı bir gücü vardı. Ama bugünkü durum bu değil.

T. Shimizu: *Yalnızca edebiyat aracılığıyla kurulu düzeni yıkmanın mümkün olup olmadığı sorusundan yola çıkarak Genet'nin eserine uzandık. Bir söyleşide, sizin biraz önce söylediğiniz "Artık çok genç olmadığım şu anda..." lafıyla çok ustaca örtüşen bir şey söyledi. Genet'nin dediği aşağı yukarı şuydu: "Bu yaştan sonra artık bir şey yapamam... en azından, Fransızcayı çürütebilirim ki günün birinde Fransız toplumu da çürüsün..." Burada, Genet'nin tavrı tamamen açıktır: Toplumu lanetlediğini açıkça belirtiyor. Bu tavır karşısında ne düşünüyorsunuz?*

M. Foucault: Dürüst olmak gerekirse, Genet'nin "Fransızcayı çürütmek" derken ne kastettiğini anlamıyorum. Eğer Fransız diline, edebiyat diline henüz yerleşme hakkı alamamış sözcük yapılarını sokmaksa, o zaman, geçmişteki bir örneği alırsak, Céline'le aynı yolu takip ediyor. Ama, bunu yaparken sonuçta edebiyatın oynadığı mazeret rolünü güçlendirmiş olmuyor mu diye de kendime

soruyorum. Bir yazar argo deyimleri ya da proletaryanın konuşma tarzını taklit ettiğinde, ödünç aldığında ya da öne çıkardığında bu özünde neyi değiştirebilir? Bu, proletaryanın konumunu değiştirebilir mi? Ya da gerçek sınıf mücadelesiyle ilişki içinde, sonunda ikiyüzlü bir maske takar hale gelmedik mi ve edebiyatın retoriği de bu örneği izlemedi mi? Şu anda, her şey burjuva dünyasına yeniden dahil edilmişken, edebiyat şu söylemi sürdürüyor: "Bana bakın, ben proletaryaya özgü olanı dilimden dışlamadım. Ben burjuva değilim. Aslında, benim kapitalist sistemle bağım yok, çünkü bir işçi gibi konuştuğumu görüyorsunuz." Böyle diyen edebiyat, ifadelerini ve teatral tavırlarını değiştirerek bir maskenin yerine bir diğerini koyar. Ama tüm bunlar edebiyatın toplum içinde gerçekten üstlendiği rolü hiç değiştirmez. Eğer Genet'nin ifadesi bu anlamdaysa, ancak kahkahayla gülebilirim.

Ama "Fransızcayı çürütmek" deyişi, bizim dilimizin sisteminin –yani, toplumda sözcüklerin işleyiş tarzının, metinlerin değerlendiriliş ve kabul ediliş tarzının ve politik bir etkinlikle donatılış tarzının– yeniden düşünülmesi ve oluşturulması gerektiği anlamına geliyorsa, o zaman, elbette, "dilin çürütülmesi" devrimci bir değer edinebilir. Ama sizin de bildiğiniz gibi, dilin ve andığım farklı kipliklerin global durumu ancak toplumsal bir devrimle reforme edilebilir. Başka deyişle, global yeniden örgütlenme, kipliklerin ve dil değerlerinin global yeniden dağılımı bir iç çürümeyle geçekleştirilemez. Dilin dışındaki bir reformla bu mümkündür. Sözcük değişimlerini, popüler bir sözdağarını ve sözdizimini dilin içine dahil etmekten ibaret bir edebi proje hiçbir durumda bir karşı çkış ya da devrimci bir proje olarak kabul edilemez.

T. Shimizu: *Gerçekten de, sizin de dediğiniz gibi, yazarın çabası ne olursa olsun, çalışması toplum tarafından rahatlıkla sindirilip asimile edilebilir. Dışardan bakıldığında, yani sosyolojik açıdan bakıldığında modern edebiyat böyle bir durumda bulunmaktadır. Ama içerden incelendiğinde, ihlal edici etkisi, özelikle cinsellik alanında, önemli bir anlam kazanmıyor mu? Şu anda, dünyanın her yerinde, bir* free sex *hareketi var, diğer yandan da cinsellik alanında edebi deneyimler var. Bu iki fenomen arasında tuhaf bir*

ilişki var, ama eğer edebiyatta ihlalin bir anlamı varsa, bu, free sex *üreterek, yani cinselliğin bayağılaşmasını ya da cinsellikten arınmayı üreterek insanlar tarafından özümsendiği için değildir. Bu, daha ziyade, cinselliğin, kutsalın yeni bir biçimini üretmenin aracısını oluşturmasından kaynaklanmıyor mu?*

M. Foucault: Evet, sonuçta, kutsal, bu olmalı. Ama, ilkel toplumlar bir yana, onların ardından gelmiş Avrupa toplumunun evrelerinde, kutsallık deneyimi toplum değerlerinin en merkezi olanına yaklaşmaktan ibaretti. Başka deyişle, kutsal ve mutlak bir gücün merkezine, kutsallığın ve farklı değerlerinin oluşturduğu merdivenin zirvesine, kısacası Tanrı'ya en yakın olmak önemliydi.

Kutsal deneyimi merkezi bir deneyimdi. Ama ardından Batı Tanrı'ya inanmaya son verdi. Bu durumda merkeze, odağa, tüm varlığı aydınlatan güneş gibi bir şeye yaklaşmak artık söz konusu değildir, ama, tersine, mutlak yasağı aşmak önemlidir. Bu anlamda, delilik dışlandığı ölçüde ve hatta sürekli dışlandığı ölçüde delilik deneyimi belli bir noktaya kadar kutsallık deneyimiydi.

Sonuçta, tanrıların vazgeçtikleri bu istikamette ilerlemek, bizim gerçek deneyimimiz oldu. Cinsellik özellikle XIX. yüzyıldan itibaren bastırıldı, hem de hiçbir yüzyılda olmadığı kadar bastırıldı. Artık ancak burjuva toplumunun tanımladığı kipliklere göre cinsellikten söz etmek ve onu uygulamak gerekiyor. Bu nedenle, cinsellik kutsallık deneyiminin ayrıcalıklı bir yeri halini aldı. Cinsellikte sınırları aşmak; bu, sonunda kutsallığı deneyimlemeye denk bir hal aldı.

M. Watanabe: *İhlal olarak kutsallık deneyiminin bir sınırlar deneyimi olduğu söylenebilirse, burada metin düzeyinde gerçekleştirilen sınırlar deneyimi ile varlık düzeyindekinin özdeşliğinden bahsedebilir miyiz?*

M. Foucault: Bence bu özdeşleşme Genet örneğinde gerçekleşti. Ama bu noktada, tersine, bir bireyin pratiğindeki gerçek cinsellik ihlali ile edebiyattaki cinsel ihlal arasındaki farklılık sorunu kendini gösteriyor. Biraz önce söylediğim gibi, bence edebiyatta cinsel ihlal, edebiyatta cinsel ahlâk ihlali, yakın bir tarihe

kadar, edebiyat içinde meydana geliyor olduğundan önem kazanmıştı. Bireysel edim olarak hoşgörü gösterilen ihlal edici edimler, edebiyat içinde meydana geldikleri andan itibaren artık hoşgörü görmezler. Cinsel ihlallerin cereyan ettiği sahnenin edebiyat olması durumu daha da hoşgörülemez kılıyordu. Ama tersine günümüzde cinsel ihlal sahnesi olarak edebiyat, ihlal ediminin kendisini bile bıktırdı ve edebiyat sahnesinde, edebi uzamda cereyan ettikçe, uzaktan, daha katlanılır bir hal aldı. Bu bakış açısıyla, bana göre, Blanchot son yazardır ve kendisi de kuşkusuz kendini böyle tanımlamaktadır.

T. Shimizu: *Blanchot'nun adını andınız. Yaklaşık bir yirmi yıldır sizde büyük saygı uyandırdığını duyuyorum. "Blanchot son yazar" ifadenizi belirginleştirebilir misiniz?*

M. Foucault: Her yazar, kalbinin derininde, son kitabı yazmayı ister. Blanchot bunun anlamış biridir. Ama ben Blanchot son yazar derken, bunu şu anlamda söylüyorum: O, hakkında kuşkusuz kimsenin aşık atamayacağı bir ustalıkla konuştuğu on dokuzuncu ve XX. yüzyıl edebiyatı için, ister toplumsal uzam olsun isterse de gündelik dilin uzamı olsun, hiçbir gerçek uzama indirgenemeyen bu edebi uzamın sınırlarını mükemmel şekilde çizdi. Yazının dramının bir oyun mu yoksa bir mücadele mi olduğu bilinmemektedir, ama tüm bunların cereyan ettiği "yersiz yer"in sınırlarını mükemmel biçimde çizen Blanchot'dur. Ayrıca, kitaplarından birinin adının *L'Espace littéraire** [Yazınsal Uzam] ve diğerininkinin adının da *La Part du feu*** [Ateş Payı] olması bana edebiyatın en iyi tanımı gibi geliyor. İşte, bunu kafamıza iyice yerleştirmemiz gerek: Edebi uzam, ateş payıdır. Başka deyişle, bir uygarlığın ateşe teslim ettiği şey, imhaya, boşluğa ve küle mahkûm ettiği şey, artık birlikte varlığını sürdüremeyeceği şey; işte edebi uzam denen budur. Dahası, edebi eserlerin depolanmak için birbiri ardına geldikleri oldukça önemli bu yer olan kütüphane, dilin en değerli hazinelerini kusursuzca saklayan bir müze olduğu sanılan bu yer, aslında, ezeli bir

---

* Blanchot (M.), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1955.
** Blanchot (M.) *La Part du feu*, Paris, Gallimard, "Collection Blanche", 1949.

yangın odağıdır. Dahası bu, bir anlamda bu eserlerin ancak ateşin içinde, yangının içinde, imhanın ve küllerin içinde doğabileceği bir yerdir. Edebi eserler zaten tükenmiş bir şey gibi doğarlar. Blanchot bu temaları parlak bir şekilde sergiledi. Bence bu, yalnızca XIX. ve XX. yüzyılın Batı toplumunda değil, o dönemin tüm Batı kültürüyle ilişkide de edebiyatın ne olduğunu tanımlamanın en güzel, en temel ifadesidir. Basitçe, Blanchot'nun tarif ettiği şey, günümüze kadarki edebiyat değil midir? Ve edebiyat şimdi çok daha mütevazı bir rol oynamamakta mıdır? Tüm eserleri doğdukları anda, hatta doğmadan önce yok etmiş olan bu büyük ateş sönmedi mi? Edebiyat ve edebi uzam, toplumsal dolaşım ve tüketim uzanını yeniden ele geçirmedi mi? Durum böyleyse, öteki tarafa geçmek için, yakmak ve tüketmek için, bizimkine indirgenemeyen bir uzama girmek için ve bizim toplumumuzun bağrında yer almayacak bir yere girmek için edebiyattan başka bir şey mi yapmak gerekiyor?

Blanchot, bir anlamda, edebiyatın Hegel'idir, ama aynı zamanda Hegel'in karşısında bulur kendini. Onun edebiyatın Hegel'i olduğunu söylüyorsam, bu, Alman, İngiliz ya da Fransız edebiyatının önemli eserleri arasında –ne yazık ki, Japon edebiyatından söz etmiş olduğunu sanmıyorum–, kısacası, Batı kültürünün ürettiği önemli eserler arasında, Blanchot'nun şu ya da bu biçimde üzerinde etkide bulunmadığı tek bir eser yoktur; hatta etkiden fazla, bir anlam bırakmıştır. Hegel, sonuçta, tarihin mırıltılarının anlattığı şeyi tekrarlayan biri değil, modernitenin anlamını yaratmak için bu mırıltıları dönüştürmüş olan biridir. Aynı şekilde, Blanchot Batı'nın tüm önemli eserlerinden bir şeyler çıkardı, bugün onların yalnızca bize seslenmesini değil, bugün konuştuğumuz dilin parçası olmasını da sağlayan şeyi çekip çıkardı. Hölderlin, Mallarmé, Kafka bizim konuştuğumuz dilde tam olarak varsa, bu özellikle Blanchot sayesindedir. Bu Hegel'in on dokuzuncu yüzyılda Yunan felsefesini, Platon'u, Yunan mimarisini, ortaçağ katedrallerini, *Rameau'nun Yeğeni*'ni* ve daha birçok şeyi yeniden güncelleştirmesine benzer.

---

* Diderot (D.), *Le Neveu de Rameau* (1762), Paris, Delaunay, 1823.

Böylece Blanchot, edebiyatın Hegel'idir, ama aynı zamanda Hegel'in karşıtıdır. Çünkü, Hegel felsefenin tüm içeriğini ve sonuçta tarihin tüm büyük deneyimlerinin içeriğini sergilerken, bu tarihsel deneyimlerin bizim içimizde var olduklarını göstermek için, dahası bizim bu deneyimler içinde var olduğumuzu göstermek için, tek amacı onu şimdiki zaman denen şeye içkin kılmaktı. Bellek biçiminde kusursuz bir içselleştirme sentezi söz konusuydu. Sonuçta, Hegel Platoncu kaldı, çünkü, ona göre, dünya tarihi bilginin belleğinde mevcuttu. Oysa Blanchot'da durum tersidir. Blanchot dünya edebiyatının tüm büyük eserlerine yöneliyor ve onları bizim dilimizde dokuyor olsa da, bunu özellikle bu eserlerin asla içkinleştirilemeyeceğini kanıtlamak için, dışarda var olduklarını, dışarda doğduklarını ve eğer bizim dışımızda varlarsa, bizim de onların dışında olduğumuzu kanıtlamak için yapar. Ve eğer biz bu eserlerle belli bir ilişki koruyorsak, bunun nedeni, bizi onları unutmaya ve bizim dışımızda tutmaya mecbur eden bir zorunluluktur; bu ilişkinin korunması, bir anlamda muammalı bir dağılma biçimindedir, yoksa bütünlüklü bir içkinlik biçiminde değil. Blanchot için, edebi eserlerin mevcudiyeti böyle tamamlanmış olur. Blanchot'nun kendisi de tüm bu eserlerin dışında duran biridir. Asla onları kendi dünyasına katmaya ya da onları dışarıdan yola çıkarak ikinci kez konuşturmaya kalkışmadı. Kendisi mümkün olduğunca uzağa konumlanır ve bu eserler karşısındaki dışsallığını "tarafsızlık" sözcüğüyle ifade eder. Kendi içinde, öznelliği içinde önceden yazılmış eserleri kendine katmaya çalışmaz, ama kendini öyle iyi unutan biridir ki, bu eserler unutuştan yola çıkarak yeniden yüzeye çıkarlar. O, konuştuğu anda bile yalnızca unutmadan söz eder. Eserler ile bu eserlerden unutma biçiminde söz eden bu adam arasındaki ilişki, tam olarak, Hegel'de temsil ya da bellek biçiminde meydana gelen etkinin tersidir.

Hatta daha ileriye gideceğim: Blanchot yalnızca sözünü ettiği tüm kitapların dışında bulunmakla kalmaz, o tüm edebiyatın da dışındadır. Bu noktada da Hegel'den farklıdır. Çünkü Hegel kendini tüm filozofların bir konsantresi olarak, dahası felsefenin kendisi olarak kabul ediyordu. Hegel felsefenin dışına asla çıkmıyordu. Bir

şeyin dışına çıkması gerektiğinde zamanın dışına çıkıyordu, yani felsefeyi yok eden şeyin, felsefenin sürekliliğini kemiren şeyin, onu kum gibi saçıp savuran şeyin dışına çıkıyordu. Hegel kendini zamanın dışına koyuyordu, ama bunu felsefenin içine girmek için yapıyordu. Buna karşılık, Blanchot sürekli olarak, edebiyattan her söz ettiğinde edebiyatın dışına kayar. Sonuçta, o asla edebiyatın içinde biri olmamıştır, tamamen dışında durur.

Günümüzde, edebiyattan çıkmamız gerektiğini, onun "iç"ini iletişimde bulunduğumuz ya da birbirimizi tanıdığımız daha ziyade hoş bu yer olarak kabul etmememiz gerektiğini, dahası edebiyatı cılız tarihsel yazgısına, sonuçta edebiyatın ait olduğu modern burjuva toplumunun tarif ettiği yazgıya terk ederek kendimizi edebiyatın dışına bırakmamız gerektiğini keşfettiysek, bunun yolunu bize gösteren Blanchot'dur. Edebiyatın ne olduğu üzerine en derin şeyleri bize o anlattı ve sürekli olarak edebiyattan ustaca sıyırırken kuşkusuz ebediyatın dışında durmak gerektiğini de o gösterdi.

M. Watanabe: *İşte bizi Blanchot'nun son metinlerinin merkezi temasına götüren şey: 'Ate' yazı ve buna bağlı olan sorunlar, çığlık ve graffiti.*

M. Foucault: Çok doğru. Biraz önce, yazmaya son vermek gerekir mi sorusunu sorduğumda şunu demek istiyordum: Bu zamana kadar çok yüksek bir değerin taşıyıcısı olmuş olan yazıyı şimdi, ister edebiyat olsun ister felsefe, tüm biçimleri altında geçici olarak askıya almamız mı gerekiyor? Yazının altüst edici işlevinden kuşku duyulmaya başlandığında bu yalnızca edebiyatla ilgili değildi –çünkü, edebiyat örneğini vermemin nedeni yalnızca ayrıcalıklı bir örnek olmasıydı– ama bu kuşku doğal olarak felsefeye uygulanabilir. Yani felsefenin, XVIII. yüzyıldan bu yana üniversitelerde profesörlük mesleği haline geldiğinden beri altüst edici gücünü yitirdiğini kastediyorum. Ve bu, teorik analizi amaç edinen tüm teorik yazıya uygulanabilir.

Edebiyat örneğini vermemin nedeni, bunun günümüze dek kurulu düzenin en az ele geçirebildiği ve en altüst edici kalan yazı biçimi olmasıydı. Ama bu aynı edebiyat günümüzde yıkıcı gücünü

yitirmişse, diğer yazı biçimlerinin bu gücü çok daha uzun süredir kaybetmiş olmaları gayet normaldir. Yazının yerine harflere dayanmayan başka iletişim biçimlerinin konulması gerektiğini söylüyor değilim. Burada McLuhan söz konusu değil ve Barthes'ın yazı diye adlandırdığı şeyden de biraz farklı. Daha ziyade, kapitalist toplumun ve burjuva toplumun tamamen karakteristik bir sistemi söz konusu, yani tüm bir bilgi ve semboller bütününü üreten, ona değer atfeden, onu dağıtan ve aktaran bir sistem. İşte, kabaca, bizim "yazı sistemi"miz diye adlandırılabilecek olan şey budur. Şurası da kesindir ki, tamamen başka bir toplumal yapıda, bu semboller bütününü üretme ve değerleri belirleme sistemi tamamen farklıdır. İnsanlık, kâğıtların, afişlerin üzerine harfler çizmeye, duvar gazeteleri çıkarmaya elbette devam edecektir.

Bitirirken, konu dışına çıkma pahasına da olsa bir şey eklemek istiyorum. Japonya'da durum nedir bilmiyorum, ama Batı'da öğrenciler ve akademisyenler, yani görevi bilgi dağıtmak olan ve bilgiyi almayı amaç edinenler, Mayıs 1968'den beri kendi faaliyetlerinin burjuva toplumunun güncel evrimine derinden bağlı olduğunu anladılar. Bu keşfe rağmen, bu toplumun bağrında bilgi alış verişinde bulunmanın ne anlama gelebileceğini kavramadıkları gibi, bu bilginin aslında burjuva toplumunun değerlerinin ve bilgilerinin yenilenmesinden ve yeniden üretiminden başka bir şey olmadığını da anlamadılar. Öğreten ve öğrenen herkes, hem yalnızca Avrupa'da da değil dünyanın tüm ülkelerinde bir kriz yaşamaktadır ve burada, kullandıkları sözcüklerin ve bunlara verdikleri anlamın gözden geçirilmesi gerekir.

İhlal olarak yazının gücünü yitirmesinden söz ediyorsam, bunun nedeni birçok Avrupalı yazarın yazıları dolayısıyla bu güçsüzleşme durumundan muaf olduklarını sanmalarıdır. İçlerinden bazıları –sizi temin ederim– şunu düşünüyor ve söylüyor: "Ben yazdığımda, benim yazdığım şey ancak altüst edici olabilir, çünkü bu dış uzamda meydana geliyor, toplumdan kaçınılmaz olarak dışlanmış bu uzamda, Blanchot'nun yazının 'tarafsız yeri' diye adlandıracağı yerde." Elbette, ben burada Blanchot'ya saldırıyor değilim. Zaten, yazının tarafsız yerleri elbette vardır, en azından yakın bir

döneme kadar vardı. Ama bugün bu yerlerin hâlâ tarafsız özelliklerini koruduklarından emin değilim –bu yazı yerlerinin tarafsız olması tarihsel-toplumsal konumlarından değildi elbette, kabaca, toplumla ilişkilerinde dışarda bulunuyorlardı–, ayrıca bu dışsallığı hâlâ koruyorlar mı bilmiyorum. Ve bence şu anda, dünyanın tüm üniversitelerinde akademisyenlerin ve öğrencilerin hissettiği bu öğretme ve öğrenme imkânsızlığı, tüm yazanlar ve tüm okuyanlar tarafından da paylaşılıyor olmalıdır. Bilgi öğretmek ve öğrenmek elbette her zaman gerekli olacaktır. Ama bunun yöntemi ne olmalıdır? Bunu henüz yeterince bilmiyoruz. Sonuçta, şu an bizi saran bu endişe –siz de gayet iyi biliyor olmalısınız; dersleri, konuları, kavranmalarını güçleştiriyor– bu güçlük kuşkusuz zorunlu olacaktır ve bir gün meyvelerini verecektir, ama yazıya aktarılması ve aynı şekilde hissedilmesi gerekmiyor mu? Yazarlar, kapitalist toplumlarda eğitim ve bilgi sistemine karşı sürdürülen bu devasa politik karşı çıkıştan azade, emin bir yerde kalamazlar. Sonuçta, öğretmenlerin ve öğrencilerin dengi olan Çinli yazarlar, yazarlık statüleri nedeniyle korunma altında değiller. Bizim toplumumuzda da yazının mazeret işlevi görmesi ve bu bahaneyle, üniversitede bir saldırının nesnesi olacak şeyin bastırılması ve gediklerin kapatılması gerekmemektedir.

Yazmaya son vermek gerekir mi sorusunu sorduğumdan beri çok konuştum sanıyorum. Konuşmaya da son vermemin vakti gelmedi mi?

(c. II, s. 104-128)

Anti-Retro*

– Bir gazetecilik fenomeni olan retro modasından yola çıkalım. Soruyu doğrudan doğruya sorabiliriz: Lacombe Lucien[1] *ya da* Il Portiere di notte[2] *gibi filmler niçin bugün mümkün oldu? Niçin büyük yankı uyandırıyorlar? Buna üç düzeyde cevap vermek gerektiği kanısındayız:*

1) Politik konjonktür. Giscard d'Estaing seçildi. De Gaulle'cülüğün ölümünü çok net bir şekilde –ve herkes için görünür biçimde– gösteren, politikayla, tarihle, politik aygıtla yeni

* "Anti-rétro" (P. Bonitzer ve S. Toubiana ile söyleşi), *Cahiers du cinéma*, no. 251-252, Temmuz-Ağustos, s. 6-15.
1. Louis Malle'ın filmi, 1974.
2. L. Cavani, 1973.

bir ilişki türü yaratıyor kendine. Dolayısıyla, de Gaullecülüğün Direniş dönemine çok bağlı kalması ölçüsünde, bunun yapılan filmler düzeyinde nasıl ifade bulduğunu görmek gerekiyor.

2) Çok uzun süre boyunca toplumsal fenomenlerin tek yorum anahtarını sağlamış olan ortodoks –ya da katı, ekonomist, mekanist; terimler önemli değil– Marksizmin gediklerine burjuva ideolojisi nasıl saldırır?

3) Son olarak, bu durum militanlar karşısında –çünkü filmlerin tüketicisi ve kimi zaman üreticisi militanlardır– nasıl kendini göstermektedir?

Marcel Ophuls'ün Le Chagrin et la Pitié[3] *filminden beri kesenin ağzı açıldı. O zamana kadar ya tamamen bastırılmış ya da yasaklanmış olan bir şey sel gibi akın ediyor. Niçin?*

M. Foucault: Sanıyorum bu durum savaş ve savaşın etrafında olup bitenlerin tarihinin tamamen resmi tarihler dışında asla gerçekten yazılmamış olmasından kaynaklanıyor. Bu resmi tarihler esas olarak de Gaullecülük etrafında odaklanmıştı, ki bu bir yandan, saygın bir milliyetçiliğin terimleriyle bu tarihi yazmanın tek yoluyken, diğer yandan da, Büyük İnsan'ı, sağcı insanı, XIX. yüzyılın yaşlı milliyetçiliklerinin insanını tarihi kişilik olarak işin içine katmanın tek yoluydu.

Sonuç olarak, Fransa de Gaulle aracılığıyla aklanırken, diğer yandan da, savaş sırasında nasıl davrandığını bildiğimiz sağ da de Gaulle aracılığıyla aklanmış ve kutsanmış oluyordu. Aynı anda da, hem sağ hem de Fransa tarih yapmanın bu tarzıyla uzlaşmış oluyorlardı: milliyetçiliğin XIX. yüzyıl tarihinin ve özellikle bu tarihin öğretiminin içine doğduğu iklim olduğunu unutmamak gerekir.

Bu hiç anlatılmamış olan şeydi, 1936'dan ve hatta 1914 savaşının sonundan Kurtuluş'a kadar ülkenin bizzat derinlerinde olup bitmiş olan şeydi.

– *Demek ki,* Le Chagrin et la Pitié*'den beri işin içine karışan şey, hakikatin tarihe bir tür geri dönüşüdür. Sorun hakikatin bu olup olmadığını bilmektir.*

3. 1969.

M. Foucault: Bunu, de Gaullecülüğün sonunun, de Gaulle'ün kişiliği ve bu epizot aracılığıyla sağın aklanmasına da konulan son nokta olmasıyla bağlantılandırmak gerekir. De Gaulle'ün arkasına elinden geldiğince saklanan Pétainci eski sağ, işbirlikçi, Maurrasçı ve gerici eski sağ, şimdi kendi tarihini yeniden yazma hakkına sahip olduğunu ileri sürmektedir. Tardieu'den bu yana, tarihsel ve politik olarak gözden düşmüş olan bu eski sağ, şimdi tarih sahnesine geri gelmektedir.

Bu sağ Giscard'ı açıkça destekledi. Maske taşımaya artık ihtiyacı yok, dolayısıyla, kendi tarihini yazabilir. Ve, Giscard'ın Fransızların yarısının (200 binden fazla) onayını almasını sağlayan unsurlar arasında, –yaratıcılarının niyetleri ne olursa olsun– sözünü ettiğimiz türdeki filmleri unutmamak gerekir. Tüm bunların gösterilebilir olması sağın belli bir biçimde gruplaşmasına imkân tanıdı. Aynı şekilde, tersine, bu filmleri mümkün kılan şey, ulusal sağ/işbirlikçi sağ kopuşunun silinmesidir. Kesinlikle buna bağlıdır.

– Demek ki bu tarih hem sinemada hem de Ekran Dosyası*'ndaki gibi tartışmalarla televizyonda ("İşgal Döneminde Fransızlar" teması iki ayda iki kez seçildi) yeniden yazılmaktadır. Diğer yandan, tarihin bu yeniden yazılışı, az çok solcu olarak kabul edilen sinemacılarca da görünüşte yapılmaktadır. Burada derinleştirilmesi gereken bir sorun var.*

M. Foucault: Olayların bu kadar basit olduğunu sanmıyorum. Biraz önce söylediklerim çok şematiktir. Tekrarlayalım.

Gerçek bir mücadele var. Peki bunun hedefi ne? Kabaca *popüler bellek* denen şey. İnsanların, yani yazma hakkı olmayanların, kendi kitaplarını kendileri yazma, kendi tarihlerini kaleme alma hakkı olmayanların, işte bu insanların yine de tarihi kaydetme, hatırlama, yaşama ve kullanma tarzları olduğu kesinlikle doğrudur. Bu popüler tarih XIX. yüzyılda bile belli bir noktaya kadar daha canlıydı, daha iyi dile getirilmiş haldeydi; o dönemde sözlü olarak ya da metinlerle, şarkılarla, vs ifade edilen tüm bir mücadele geleneği vardı.

Oysa, bu popüler bellek hareketini engellemek amacıyla bir dizi araç kullanıldı ("popüler edebiyat", ucuz edebiyat, aynı zamanda da okul eğitimi) ve bu girişimin başarısının nispeten daha büyük

olduğu söylenebilir. İşçi sınıfının kendine dair tarihsel bilgisi daralmaya devam ediyor. Örneğin, XIX. yüzyıl sonu işçilerinin kendi tarihleri hakkındaki bilgileri; 1914 savaşına kadarki sendikal gelenek –gelenek teriminin güçlü anlamında– düşünüldüğünde bu bilgi yine de olağanüstüydü. Azalma devam etti. Azalıyor, ama yine de kaybolmuyor.

Şimdi ucuz edebiyat artık yetmiyor. Televizyon ve sinema gibi çok daha etkili araçlar var. Ve bunun, var olduğu halde kendisini ifade edecek hiçbir araca sahip olmayan popüler belleği *yeniden kodlandırma*'nın bir tarzı olduğunu sanıyorum. Dolayısıyla insanlara geçmişte oldukları şey değil, geçmişte oldukları şeyi hatırlamaları için gerekli olan şey gösteriliyor.

Bellek yine de büyük bir mücadele unsuru olduğundan (gerçekten de mücadeleler tarih bilincine sahip bir tür dinamik içinde gelişir), insanların belleğine bağlı kalınırsa, onların dinamizmine de bağlı olunur. Dolayısıyla onların önceki mücadeleler üzerine deneyimlerine, bilgilerine de bağlı olunur. Direniş'in ne olduğunu artık bilmemek gerekir...

Bu durumda, bu filmleri biraz böyle anlamak gerekiyor. Tema, kabaca, yirminci yüzyılda halk mücadelesi olmamasıdır. Bu önerme art arda iki biçimde ifade edildi. İlk kez savaştan hemen sonra, "XX. yüzyıl, kahramanlar yüzyılı! Churchill var, de Gaulle var, paraşütle indirme yapanlar var, filotillalar var!" dendi. Bu, "halk savaşı olmadı, gerçek savaş budur" demenin bir tarzıydı. Ama henüz açık açık "halk savaşı olmadı" denmiyordu.

Diğer tarz, daha yakın dönemli olanı, kuşkucu ya da sinik diyebilirsiniz, doğrudan doğruya şu önermeye geçiştir: "Olup bitene bakın hele. Mücadele nerede? İnsanların isyan ettiğini, tüfekleri ele aldıklarını nerede gördünüz?"

– *Muhtemelen* Le Chagrin et la Pitié'*den bu yana yayılan bir tür dedikodu var. Şöyle ki: Fransız halkı topyekûn direnmedi, hatta işbirliğini, Almanları kabul etti, her şeyi sineye çekti. Sorun, bunun kesin olarak ne anlama geldiğidir. Ve gerçekten de hedeflenenin, halk mücadelesi, daha doğrusu bu mücadelenin* belleği *olduğu doğru gözüküyor.*

M. Foucault: Çok doğru. Bu belleği ele geçirmek, ona yön vermek, onu yönetmek, neyi anımsaması gerektiğini söylemek gerekir. Ve bu filmler seyredildiğinde neyin anımsanması gerektiğini öğreniriz: "Geçmişte size anlatılmış olan her şeye inanmayın. Kahramanlar yoktur. Kahramanlar yoksa, mücadele de yoktur." Buradan bir tür ikircil anlam çıkmaktadır: Bir yandan, "kahramanlar yok" demek, Burt Lancestervari savaş kahramanlarının tüm mitolojisini olumlu biçimde söküp dağıtmaktır. "Savaş, bu değil!" demenin bir tarzı. Buradan tarihsel temizliğin ilk izlenimi doğar: Niçin hepimizin kendimizi De Gaulle'le ya da Normandiya-Niemen filotillası mensuplarıyla özdeşleştirmememiz gerektiği nihayet bize söylenecek. Ama, "kahramanlar olmadı" cümlesinin altında bir başka cümle gizli ve esas mesaj da bu: "Mücadele olmadı." Operasyon bundan ibaret.

– Bu filmlerin niçin iyi iş yaptığını açıklayan bir başka fenomen var. Fiilen mücadele etmiş olanların hıncı mücadele etmemiş olanlara karşı kullanılıyor. Örneğin Direniş'te yer almış olanlar Le Chagrin et la Pitié*'de Fransa'nın merkezindeki bir şehrin insanlarının pasifliğini gördüklerinde bu pasifliği tanıyorlar. Ve burada hınç baskın çıkıyor; onların mücadele ettiklerini unutuyorlar.*

M. Foucault: Benim gözümde politik olarak önem taşıyan olay, şu ya da bu filmden çok, dizi olayı, tüm bu filmlerin oluşturduğu ağ ve bunların, sözcük oyunu olmaksızın, işgal ettikleri yer. Başka deyişle, önemli olan şey, "Direniş mücadeleleri üzerine bugün *olumlu* bir film yapmak mümkün mü?" sorusudur. Bunun cevabının "hayır!" olduğu fark ediliyor. Böyle bir şeyle insanların dalga geçeceği ya da bu filmin seyredilmeyeceği izlenimi derhal doğuyor.

Ben, *Le Chagrin et la Pitié*'yi oldukça beğendim, bu filmi yapmış olmanın kötü bir şey olduğunu sanmıyorum. Belki yanılıyorum, önemli olan bu değil. Önemli olan, bu filmler dizisinin, savaş ve Direniş etrafında Fransa'da yaşanmış olabilecek olumlu mücadeleler üzerine bir film yapmanın imkânsızlığıyla –ve bu filmlerin her biri bu imkânsızlığı artırıyor– tam anlamıyla bağlantılı olmasıdır.

– Evet. Malle'ninki gibi bir filme saldırdığımızda karşımıza hemen bu çıkarılıyor. Cevap her zaman şudur: "Siz olsanız ne yapardınız?" Buna cevap verilemeyeceği de doğrudur. Diyelim ki, bu konuda sol bir bakış açısına sahip olmakla başlamak gerekir, ama şu da doğrudur ki, bu bakış açısı bütünüyle kurulu olarak *var değildir.*

Buna karşılık bu, "olumlu kahraman, yeni tür kahraman nasıl yaratılır?" sorununa gelip dayanmaktadır.

M. Foucault: Kahraman değil, mücadele sorunu. Geleneksel kahramanlaştırma süreçleri olmadan bir mücadele filmi yapılabilir mi? Böylelikle eski bir soruna gelmiş oluyoruz: Tarih, sürdürdüğü söylemi korumayı ve olup biteni kendine mal etmeyi –destan yöntemi dışında, yani kendini bir kahraman tarihi olarak anlatma dışında– nasıl başardı? Fransız Devrimi'nin tarihi böyle yazılmıştır. Sinema da aynı şekilde işledi. Bunun karşısına da her zaman için ironik olarak tersi çıkartılabilir: "Hayır, bakın, kahramanlar yok. Hepimiz domuzuz, vs."

– Retro modasına geri dönelim. Burjuvazi, kendi bakış açısıyla, kendi çıkarını –hem zayıf noktasını hem de güçlü noktasını odakladığı– tarihsel bir döneme (kırklı yıllar) nispeten iyi yerleştirdi. Çünkü, bir yandan, en kolay o dönemde maskesi düşürüldü (Nazizm ya da Nazizm'le işbirliği alanını yaratan odur), ve diğer yandan, tarihsel tavrını, en hayâsız biçimlerde, bugün o dönemden yola çıkarak aklamaya çalışmaktadır. Sorun şudur: Biz, bizler, yani 1968 ya da Lip mücadeleleri kuşağı, bu aynı tarihsel dönemi nasıl olumlu kılabiliriz? Olanaklı bir ideolojik hegemonyayı, şu ya da bu biçimde düşünebilmek için açılması gereken gedik burada mıdır? Çünkü burjuvazinin bu konuda (kendi yakın tarihi konusunda) hem saldırgan hem de savunmada olduğu doğrudur. Stratejik olarak savunmada, taktik olarak saldırgan, çünkü güçlü noktasını, kartları en iyi karıştırabileceği noktayı buldu. Ama bizler, yalnızca tarih hakkındaki hakikati mi yeniden kurmalıyız (ki bu savunma olur)? İdeolojik olarak yarık açacak noktayı bulmak mümkün değil midir? Bu nokta doğrudan doğruya Direniş midir? Niçin 1789 ya da 1968 olmasın?

M. Foucault: Bu filmler ve aynı konu hakkında başka bir şey yapılabilir mi diye düşünüyorum. "Konu" derken şunu kastetmiyorum: Mücadeleleri göstermek ya da mücadele olmadığını göstermek. Demek istediğim, Fransız kitlelerinde, savaş sırasında savaşa yönelik bir tür reddin olduğu tarihsel olarak doğrudur. Peki bu nereden kaynaklanmaktadır? Kimsenin sözünü etmediği bir dizi epizottan; ne sağ –çünkü gizlemek istemektedir–, ne de sol –çünkü o da "ulusal onur"a aykırı olacak şeylerle uzlaşmak istememektedir– sözünü eder bunların.

1914 savaşı sırasında hiç yoksa yedi sekiz milyon genç savaştan geçti. Dört yıl boyunca korkunç bir yaşam sürdürdüler, etraflarında milyonlarca ve milyonlarca insanın öldüğünü gördüler. 1920 yılında karşılarında ne buldular? Sağcı bir iktidar, tam bir ekonomik sömürü ve nihayet, ekonomik bir kriz ve 1932 yılında işsizlik. Siperlere yığılmış bu insanlar, 1920-1930 ve 1930-1940 arasındaki yirmi yıl boyunca savaşı hâlâ nasıl sevebilirler? Almanlar'da bu vardı, çünkü yenilgi onlarda, intikam arzusunun bu tür tiksintiyi aşabileceği şeklinde ulusal bir duyguyu canlandırdı. Ama sonuçta bu burjuva savaşlar için, bu subaylarla birlikte ve bu savaşların kazandıracakları için dövüşmekten hoşlanmazlar. Bunun işçi sınıfında temel bir durum olduğunu sanıyorum. Ve 1940 yılında erkekler bisikletlerini hendekten atıp "ben evime dönüyorum" dediklerinde, "onlar dangalak!" diyemeyiz, ama bu durumu gizleyemeyiz de. Bunu tüm bu dizinin içine yerleştirmek gerekir. Ulusal buyruklara itaat etmemeyi köklerine yerleştirmek gerekir. Ve Direniş sırasında olup biten şey, bize gösterilenin tersidir: Yani yeniden politikleşme süreci, yeniden seferberlik, savaşma isteği işçi sınıfında yavaş yavaş yeniden başladı. Nazizmin yükselişinden, İspanya İç Savaşı'ndan sonra yavaş yavaş yeniden başladı. Oysa, filmlerin gösterdiği şey ters süreçtir, yani: 1940'da paramparça olan 1939'un büyük düşünün ardından insanlar teslim olurlar. Böyle bir süreç oldu, ama çok daha uzun ölçekteki bir başka sürecin içinde, ki ters yönde giden bir süreçti ve savaşa duyulan tiksintiden yola çıkarak Nazi işgalinin ortasında mücadele etmek gerektiğinin bilincine varılmasına yol açtı. "Kahramanlar yoktur, yalnızca dangalaklar

vardır!" teması üzerine, bunun nereden geldiğini ve nerede kök saldığını sormamız gerekiyor. Sonuçta, isyanlar üzerine film yapıldı mı hiç?

– Evet. Kubrick'in filmi vardı, Paths of Glory *[1958], Fransa'da yasaklandı.*

M. Foucault: Ulusal ve silahlı mücadele buyruklarına katılmamanın olumlu bir politik anlamı olduğunu sanıyorum. *Lacombe Lucien* ailesinin tarihsel teması yeniden ele alınıp Ypres'e ve Douaumont'a kadar götürülebilir...

– Bu da popüler bellek sorununu ortaya atıyor, bu belleğe özgü olan ve falanca merkezi iktidarın ele geçirilmesi ya da falanca anlık savaş karşısında fazlasıyla geri kalan bir zamansallık sorunu...

M. Foucault: Okullardaki tarihin hedefi hep bu oldu: insanlara öldürmek için yaratıldıklarını ve bunun da büyük kahramanlık olduğunu öğretmek. Napoléon'un ve Napoléon savaşlarının ne hale getirildiğine bakın...

– Bazı filmler, ki Malle'inki ve Cavani'ninki de bunlar arasındadır, Nazizm ve faşizm olayları üzerine tarihsel bir söylemi ya da bir mücadele söylemini bir yana bırakıp, onun yanında ya da onun yerine bir başkasını, genellikle de cinsellik üzerine bir söylemi koyuyorlar. Nedir bu söylem?

M. Foucault: Ama bu konuda *Lacombe Lucien* ile *Portiere di notte* arasında köklü bir ayrım yapmıyor musunuz siz? Bence *Lacombe Lucien*'de erotik, tutkulu yanın, saptanması oldukça kolay bir işlevi vardır. Bu aslında anti-kahramanı uzlaştırmanın, onun o denli "anti" olmadığını söylemenin bir yoludur.

Gerçekten de, tüm iktidar ilişkileri anti-kahramana göre bozuksa ve onları boşuna işletiyor da olsa, buna karşılık, onun tüm erotik ilişkileri yanlış işlettiğine inanılan anda, evet tam o anda gerçek bir ilişki keşfedilir ve kızı sever. Bir yanda, Lacombe'u, patlak bir lastikten yola çıkarak çılgınca bir şeye doğru giderek daha fazla sürükleyen iktidar makinesi vardır. Ve diğer yanda aşk makinesi vardır, iktidar makinesinin üzerine eklenmiş gibi, bozulmuş gibi gözükmektedir, ama tersine, diğer yönde işler ve bir kızla tarlalarda

yaşayan çıplak güzel delikanlı olarak sonunda Lucien'i doğru yola getirir.

Demek ki, iktidar ile aşk arasında oldukça kolay bir tür antitez vardır. Oysa ki, *Portiere di notte*'de sorun –mevcut konjonktürde olduğu gibi genel olarak da– çok önemlidir; *iktidar aşkı*'dır.

İktidarın erotik bir yükü vardır. Burada tarihsel bir sorun ortaya atılır: İçler acısı sefillikteki çok yoksul püriten delikanlıların, Viktorya tarzı kız kurularının ya da hilekârların temsil ettiği Nazizm nasıl oldu da günümüzde –hem de her yerde– Fransa'da, Almanya'da, Amerika Birleşik Devletleri'nde, tüm dünyanın tüm pornografik literatüründe erotizmin mutlak göndermesi olabildi? Değersiz erotik imgelemin tümü şimdi Nazizmin damgasını taşımaktadır. Bu, aslında, ciddi bir sorun getirir: İktidar nasıl sevilebilir? Kimse artık iktidarı sevmiyor. Bu tür duygusal, erotik bağlanma, iktidara duyulan bu arzu, kişinin üzerinde uygulanan iktidar artık yok. Monarşi ve ritüelleri, iktidarla bu tür erotik ilişkiyi kışkırtmak içindi. Stalinci, hatta Hitlerci büyük aygıtlar da bunun için yapılmıştı. Ama hepsi çöktü. Artık ne Brejnev'in, ne de Pompidou ya da Nixon'ın aşkla sevilemeyeceği açıktır. Gerektiğinde de Gaulle, Kennedy ya da Churchill sevilebilir. Ama şu anda olup biten nedir? İktidarın yeniden erotikleştirilmesinin başlangıcına tanık olmuyor muyuz? Gülünç, içler acısı bir aşırılıkla Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Nazi simgeli porno-shop'lar aracılığıyla geliştirilmiş bu duruma, (çok daha katlanılır, ama bir o kadar gülünç versiyon olan) Giscard d'Estaing'in tavırlarında tanık olmaktayız. Şunu söylüyor: "Sokaklarda insanların ellerini sıkarak takım elbiselerimizle geçit töreni yapacağız ve yumurcaklar da yarım gün tatil yapacak." Giscard'ın, seçim kampanyasının bir bölümünü yalnızca fiziksel heybeti üzerinden değil, kişiliğinin, zerafetinin belli ölçülerde erotikleştirilmesi üzerinden yürüttüğü de açıktır.

– Seçim afişlerinden birinde bu mizansen yapıldı, kızıyla yüz yüzeydi.

M. Foucault: Doğru. O Fransa'ya bakıyor, ama kızı ona bakıyor. Bu, iktidarı yeniden baştan çıkarıcı yapmaktır.

– Bu, seçim kampanyaları sırasında bizi şaşırtan şey özellikle Mitterand ile Giscard arasında televizyondaki büyük tartışma oldu; kesinlikle aynı zeminde değillerdi. Mitterand eski tipte, denebilir ki eski bir sola mensup bir politikacı olarak görünüyordu. Eskimiş ve biraz modası geçmiş fikirleri *satmaya çalışıyor ve bunu büyük bir soylulukla yapıyordu. Ama Giscard ise, iktidar fikrini tıpkı bir reklamcının peynir satması gibi satıyordu.*

M. Foucault: Daha yakın zamana dek, iktidarda olunduğu için özür dilemek gerekiyordu. İktidarın silinmesi ve kendini iktidar gibi göstermemesi gerekiyordu. İktidarı, yaptığı şeyin içinde ve bulunduğu yerde yakalanmaması için yeterince kurnaz, görünmez kılmanın önem taşıdığı demokratik cumhuriyetlerin işleyişi belli bir noktaya kadar böyleydi.

Şimdi (ve burada de Gaule çok önemli bir rol oynadı) ikidar artık saklanmıyor, burada olmaktan gurur duyuyor ve dahası diyor ki: "Beni sevin, çünkü ben iktidarım."

– Uzun süredir işlediği haliyle Marksist söylemin *faşizmi açıklamaktaki belli bir yetersizliğinden söz etmek gerekir belki. Marksizmin tarihsel olarak Nazi olgusunu, özellikle Nazizmin ideolojisi denebilecek şeyi tamamen bir yana bırakarak, ekonomist, determinist biçimde açıkladığını söyleyebiliriz. Bu durumda, solda olup bitenlerden oldukça haberdar biri olan Malle gibi birinin bu zayıflıktan nasıl yararlandığı, bu yarığa girip nasıl yok olduğu üzerinde düşümeye değer.*

M. Foucault: Marksizm, Nazizmin ve faşizmin bir tanımını verdi: "Burjuvazinin en gerici fraksiyonunun açık terörist diktatörlüğü." Bu tanımda içerik ve bir dizi eklemlenme eksiktir. Özellikle bastırma, denetim ve polis gibi devletin işlevlerinin bir bölümünü kitlelerin içinde kendi adına üstlenebilen nispeten önemli bir kısım olduğu için Nazizmin ve faşizmin mümkün olabildiği olgusu eksiktir. Sanıyorum bu Nazizmin önemli bir olgusudur. Yani, kitlelerin içine derinlemesine nüfuz etmesi ve iktidarın bir bölümünün kitlelerin bir bölümüne gerçekten de devredilmiş olması. "Diktatörlük" sözcüğü burada hem genel olarak doğru hem de nispeten yanlıştır.

Nazi rejimi koşullarında bir kişinin yalnızca SS olduğu ya da partiye kayıtlı olduğu andan itibaren sahip olduğu iktidarı düşünün! Komşusunu gerçekten öldürebilir, karısına, evine sahip olabilir! *Lacombe Lucien* bu noktada ilginçtir, çünkü bu yanı gayet iyi gösterir. Gerçek şudur ki, diktatörlükten genel olarak anlaşılan tek kişinin iktidarı olgusunun tersine, bunun gibi bir rejimde iktidarın en iğrenç, ama bir anlamda en sarhoş edici bölümünün önemli bir miktarda insana verildiği söylenebilir. Öldürme ve tecavüz etme iktidarının verildiği kişi SS'ti...

– Ortodoks Marksizmin başarısız kaldığı yer burasıdır. Çünkü bu durum karşısında arzu üzerine bir söylem tutması gerekir.

M. Foucault: Arzu üzerine ve iktidar üzerine...

– Lacombe Lucien ve Portiere di notte gibi filmlerin nispeten "güçlü" oldukları nokta da burası. Bağdaşık gözüken, *arzu ve iktidar üzerine bir söylem tutturabilirler.*

M. Foucault: *Portiere di notte*'de Nazizmin, tek kişinin iktidarının insanlar tarafından nasıl ele alındığını ve işlendiğini görmek ilginçtir. Oluşan bu tür sahte mahkeme, tamamen heyecan vericidir. Çünkü, bir yandan, bir psikoterapi grubu görünümü alır, ama aslında bu gizli bir topluluğun iktidarı yapısındadır. Aslında, bu yeniden oluşturulmuş bir SS hücresidir, kendine farklı ve merkezi iktidar karşıtı hukuksal bir iktidar verir. İktidarın nüfusun içine dağılma, yatırılma tarzını dikkate almak gerekir; Nazizmin Alman toplumu gibi bir toplumda gerçekleştirdiği bu korkunç yer değişikliğini dikkate almak gerekir. Nazizmin, bir başka biçimde yönlendirilmiş büyük sanayilerin iktidarı olduğunu söylemek doğru değildir. Nazizm, güçlendirilmiş büyük kurmay heyetinin iktidarı değildi. Oydu, ama yalnızca belli bir düzeyde.

– Gerçekten de bu, filmin ilginç bir yanı. Ama bize çok eleştirilebilir gelen yan, sanki şöyle demesidir: "Siz eğer klasik bir SS'seniz bu şekilde davranırsınız. Ama öncelikle belli bir 'harcama nosyonu'nuz varsa, bu korkunç bir erotik maceraya dönüşür." Dolayısıyla film ayartmayı sürdürüyor.

M. Foucault: Evet, *Lacombe Lucien*'le burada buluşuyor. Çünkü Nazizm kimsenin eline ekmek vermedi, verdiği iktidardan başka bir şey değildi. Yine de kendimize şunu sormalıyız: Eğer bu rejim kanlı bir diktatörlükten başka bir şey değildiyse, 3 Mayıs 1945'de, kanlarının son damlasına kadar savaşacak Almanlar nasıl olup da hâlâ var olabilmişti? Bu insanları iktidara bağlamanın bir yolu yok muydu? Elbette, tüm baskıları, ihbarları da dikkate almak gerek...

– Ama ihbarlar ve baskılar vardıysa, demek ki ihbar edecek insan vardı. O halde, insanlar bu konuma nasıl girdi? Yararlanıcısı oldukları iktidarın yeniden paylaşımı onları nasıl aldatabildi?

M. Foucault: *Lacombe Lucien*'de, tıpkı *Portiere di notte*'de olduğu gibi, onlara verilen bu aşırı iktidar aşka dönüşmüştür. *Portiere di notte*'nin sonunda bu çok açıktır, Max'ın etrafında, onun odasında, bir tür küçük toplama kampı oluşmakta ve Max da orada açlıktan ölmektedir. Orada aşk, iktidarı, üst-iktidarı iktidarın tamamen yokluğuna dönüştürmüştü. Bir anlamda, *Lacombe Lucien*'de olanın aynısı bir uzlaşma vardır; burada aşk iktidar aşırılığını yeniden dönüştürür ve Gestapo'nun adı kötüye çıkmış köşkünden uzakta, domuzların da boğazlandığı çiftlikten uzakta, kırsal bir sonda iktidar tarafından tuzağa düşürülür.

– Bu durumda söyleşinin başında ortaya attığınız sorunu açıklamaya bir girizgâh yapılmış oldu: Püriten, baskıcı bir sistem olan Nazizm günümüzde niçin her yerde erotize edildi? Bir tür yer değiştirme olmalı: Merkezi önem taşıyan ve karşı karşıya gelmek istenmeyen bir sorundan, iktidar sorunundan yan çizilmiş oldu, daha doğrusu cinselliğe doğru tamamen yer değiştirdi. Öyle ki bu erotikleştirme kısaca bir yer değiştirme, bir bastırmadır...

M. Foucault: Bu sorun aslında çok çetrefildir ve belki de yeterince incelenmemiştir, Reich tarafından bile. İktidarı arzulanabilir kılan ve gerçekten arzulatan nedir? Bu erotikleşmenin kendini aktardığı, güçlendiği, vs. yöntemler görülmektedir. Ama erotikleşmenin tutabilmesi için, iktidara bağlılığın, üzerinde iktidar uygulanan kişilerin iktidarı kabulünün baştan erotik olması gerekir.

– İktidarın temsili ender olarak erotik olduğundan bu daha da güçtür. De Gaulle ya da Hitler özel olarak baştan çıkartıcı değillerdi.

M. Foucault: Evet, Marksist analizlerde özgürlük nosyonunun soyut karakterinin az da olsa kurbanı mı olundu diye düşünmekteyim. Nazi rejimi gibi bir rejimde, özgürlüğün olmadığı kesindir. Ama özgürlüğe sahip olmamak demek iktidara sahip olmamak demek değildir.

– Tarih söylemi azami etkiyle sinema ve televizyon düzeyinde –televizyon iktidarın tamamen denetiminde olduğundan– odaklanmaktadır. Bu da politik bir sorumluluk içerir. Bize öyle geliyor ki, insanlar bunun giderek daha çok farkına varıyorlar. Son birkaç yıldan beri sinemada tarihten, politikadan, mücadeleden giderek daha çok söz ediliyor...

M. Foucault: Günümüzde tarih etrafında, tarih için bir mücadele cereyan etmektedir ve bu çok ilginç bir mücadeledir. Benim "popüler bellek" diye adlandırdığım şeyi kodlandırma, önleme ve de insanlara şimdiki zamanı yorumlamaları için bir şifre anahtarı sunma, dayatma istenci var. Halk mücadeleleri, 1968'e kadar folklor konusuydu. Bazılarına göre, kendi dolaysız güncellik sistemlerinin parçası bile değildi. 1968'den sonra, tüm halk mücadeleleri, ister Güney Amerika'da ister Afrika'da cereyan etsinler, yankı bulmakta, çınlamaktadır. Dolayısıyla, bu ayrımı, bir tür coğrafi sağlık hattını artık saptamak mümkün değil. Halk savaşları bizim sistemimizde güncellik değil, olasılık haline geldiler. Demek ki onları yeniden bir mesafe içine yerleştirmemiz gerekiyor. Nasıl? Doğrudan yorumlayarak değil, çünkü bu her türden yalanlamaya maruz kalmak olur; bunun yerine, bizde meydana gelmiş olan eski halk savaşlarının aslında var olmadıklarını göstermek için tarihsel bir yorumunu sunarak! 1968'den önce, "Bize ulaşmaz, çünkü başka yerde cereyan ediyor" deniyordu; şimdi ise, "Bize ulaşmaz, çünkü asla olmadı! Şu Direniş denen şeye, bunca düş kuruldu üzerinde, bakın biraz... Hiç. Boş, içi boş!" deniyor. Bu, şöyle demenin bir başka tarzı: "Şili'ye bakıp da endişe etmeyin, aynı şey; Şili'li

köylülere vız gelir. Fransa'da da: Birkaç ajitenin işi bu, derinlere ulaşmaz."

– Bize göre buna karşı tepki gösterildiğinde önem taşıyan şey, hakikati yeniden saptamakla yetinmek değil, örneğin direniş hakkında, "hayır, ben oradaydım, böyle olmadı!" demek değil. Bu filmlerin bizi sürükledikleri gibi bir alanda ideolojik mücadeleyi etkin bir şekilde sürdürmek için, daha geniş, daha yaygın bir referans sistemi –olumlu referanslar– olması gerektiği kanısındayız. Birçok insan için, örneğin, bu "Fransa tarihi"ne yeniden sahip çıkmak demektir. Ben, Pierre Rivière... *bu bakış açısıyla çok dikkatle okundu, çünkü anladılar ki sonuçta, paradoksal olarak, Lacombe Lucien'i anlamak için bu bizim işimize yarayacaktı, karşılaştırma verimsiz değildi. Örneğin önemli bir farklılık var ki bu da Pierre Rivière'in yazan biri olmasıdır, bir cinayet işleyen ve kusursuz belleği olan biri olmasıdır. Malle ise kahramanını geri zekâlı biri olarak işlemektedir, tarih, savaş, işbirliği, her şeyin içinden geçen, ama hiçbir şeyi biriktirmeyen biri olarak. Burada, sahip olmadığı bir dile sahip çıkan ve bu söze hakkı olduğu için öldürmek zorunda olan Pierre Rivière ile Malle ile Modiano'nun yarattığı ve başına gelen hiçbir şeyi biriktirmeyerek, hatırlamaya değen hiçbir şey olmadığını kanıtlayan kişi arasında bir ayrım yapmaya bellek teması, popüler bellek teması yardımcı olabilir.* El Coraje del pueblo'yu[4] *görmemiş olman yazık. Bir Bolivya filmi, adlı bir dosyaya kanıt oluşturmak hedefiyle özel olarak yapılmış. Tüm dünyada gösterilen bu film (ama Bolivya'da, rejim yüzünden gösterilmedi), yeniden kurduğu gerçek dramın (bir madenci grevi ve kanla bastırılması) aktörlerince oynandı, kimse unutmasın diye kendi temsillerini kendi ellerine aldılar.*

Her filmin, asgari bir düzeyde, potansiyel arşiv olarak işlediğini ve bir mücadele perspektifi içinde, bu fikre sahip çıkılabileceğini ve insanlar filmlerini bir kanıt gibi örgütlediklerinde daha ileri bir evreye geçilebileceğini görmek ilginçtir. Ve bu, kökten farklı iki biçimde düşünülebilir: Ya film iktidar mizansenidir ya

4. J. Sanjines'in filmi, 1971. 1967'de kalay madenlerindeki mücadeleler üzerine Bolivya-İtalyan ortak yapımı.

da bu iktidarın kurbanlarını, sömürülen sınıfları temsil etmektedir, ki bu durumda, bu sınıflar film üretim-dağıtım aygıtının yardımı olmaksızın, çok az teknik imkânla, kendi temsillerini üstlenirler, tarih için tanıklık yaparlar. Biraz Pierre Rivière'in tanıklığı gibi, yani yazmaya başlaması gibi, er geç mahkeme karşısına çıkacağını ve söylemek istediği şeyi herkesin anlaması gerektiğini bildiğinden.

El Coraje del pueblo'*da önemli olan şey, talebin fiilen halktan gelmesidir. Rejisör bir anketten yola çıkarak bu talebi anladı. Olayın bellenmesini isteyenler, onu yaşamış olanlardı.*

M. Foucault: Halk kendi yakın dönem arşivlerini oluşturuyor.

– Pierre Rivière ile Lacombe Lucien arasındaki fark, Pierre Rivière'in kendi ölümünden sonra tarihi tartışılabilsin diye elinden her geleni yapmasıdır. Oysa ki, Lacombe gerçek ya da yaşamış olabilecek bir kişilik olsa da, o, kendisine ait olmayan amaçlar için, bir başkasının söyleminin konusudur.

Günümüz sinemasında iki şey sürüyor. Bir yanda, önemli bir rolü olan tarihsel belgeseller. Örneğin Ein Leben Lang'*da [Tüm Bir Yaşam, G. Ucicky, 1940] bu tür belgeseller çok büyük bir rol oynar. Ya da Marcel Ophuls'un ya da Harris ve Sédouy'un filmlerinde, 1936'da, 1939'da Duclos'un harekete geçtiğini görmek, bu gerçeği görmek heyecan verici. Ve diğer yandan kurgusal kişiler var, tarihin verili bir anında, toplumsal ilişkileri, tarihle ilişkileri azami ölçüde yoğunlaştırırlar. Bu nedenle* Lacombe Lucien *bu kadar iyi yürüyor. Lacombe, işgal döneminde bir Fransız, Nazizmle, köyle, yerel iktidarla, vs somut ilişkisi olan biri. Ve tarihi bu türden kişileştirme tarzını, verili bir anda iktidarla ayrıcalıklı bir ilişkiyi yoğunlaştıran kişi ya da kişiler grubunda cisimleştirmeyi gözardı etmemek gerekir.*

İşçi hareketi tarihinde bilinmeyen bir yığın kişi vardır; işçi tarihinin tamamen bastırılmış yığınla kahramanı vardır. Ve burada sanıyorum gerçek bir hedef var. Marksizmin, Lenin üzerine filmleri yeniden yapmasına gerek yok, yığınla var zaten.

---

5. *Fransızlar, Bilebilseydiniz*, 1972.

M. Foucault: Söylediğin önemli. Günümüz Marksistlerinin çoğu böyle. Tarih bilmemek. Tarihi bilmemekten söz ederek vakitlerini geçiren tüm bu insanlar yalnızca metin yorumu yapmayı bilmekteler: Marx ne dedi? Marx bunu mu dedi? Oysa Marksizm tarihin kendisini yorumlamanın başka bir tarzı değil mi? Bence sol, Fransa'da, tarihçi değil. Eskiden öyleydi. XIX. yüzyılda Michelet'nin, verili bir dönemde solu temsil ettiği söylenebilir. Jaurès de vardı, sonra bir tür solcu, sosyal-demokrat tarihçiler geleneği oldu (Mathiez, vs.). Bugün bu küçük bir ırmaktır. Oysa ki yazarları, sinemacıları kapsayan çok büyük bir hareket olabilirdi. Yine de Aragon vardı ve *Bâle'in Çanları* çok büyük bir tarihsel romandır. Ama entelektüellerin az çok Marksizme bulaştıklarının yine de söylenebileceği bir toplumda olması gerekenle kıyaslandığında bu nispeten azdır.

– *Sinema bu açıdan yeni bir şey getiriyor: "Doğrudan" çekilmiş tarih... Her akşam televizyonda, yemek yerlerken Vietnam Savaşı'nı seyreden Amerikalıların tarihle ilişkileri nedir?*

M. Foucault: Her akşam savaş sahneleri görüldüğü andan itibaren savaş tamamen katlanılabilir bir şey olur. Yani tamamen sıkıcı olur, gerçekten, başka şey görmek ister insan. Ama sıkıcı olduğu anda katlanılır. Bakılmaz bile. O halde bu güncelliğin, filme çekildiği haliyle, önemli bir tarihsel güncellik olarak yeniden etkin hale getirilmesi için ne yapmak gerekir?

– Camisards'ı[6] *[Gömlekliler] gördün mü?*

M. Foucault: Evet, çok sevdim. Tarihsel olarak kusursuz. Güzel, zekice, bir yığın şeyin anlaşılmasını sağlıyor.

– *Sanıyorum film yapmak için bu yönde ilerlemek gerek. Başlangıçta sözünü ettiğimiz filmlere geri dönersek, Lacombe Lucien'in ya da Portiere di notte'nin bazı yanları karşısında, özellikle cinsel yanı karşısında aşırı solun şaşkınlığı sorununu ele almak gerekir. Bu şaşkınlık nasıl oldu da sağın işine nasıl yarayabildi?...*

6. René Allio'nun filmi, 1971.

M. Foucault: Senin aşırı sol dediğin şey karşısında ben büyük bir rahatsızlık duyuyorum. Hâlâ var mı bilmiyorum. Yine de aşırı solun 1968'den beri yaptıklarının üzerinde iyice durulması gereken önemli bir bilançosu var: Bir yanıyla olumsuz, diğer yanıyla olumlu bilanço. Bu aşırı solun bir yığın önemli fikrin yayılmasında etken olduğu doğrudur: Cinsellik, kadınlar, homoseksüellik, psikiyatri, konut, tıp. Aynı zamanda eylem biçimlerinin de yayılmasında etken oldu; bu durum hâlâ önemli olmaya devam etmektedir. Aşırı sol, eylem biçimlerinde olduğu kadar temalarda da önemliydi. Ama bazı Stalinci, terörist, örgütsel pratikler düzeyinde olumsuz bir bilanço da vardır. Geniş ve derin bazı süreçlerin de görmezden gelinmesi; örneğin Mitterrand'ın arkasında 13 milyon oy olmasına yol açıyor; bunlar, partilerin işi olduğu bahanesiyle, politikacı politikası olduğu bahanesiyle her zaman ihmal edilmiştir. Bir yığın yan ihmal edildi; özellikle sağı yenmenin son birkaç yıldan, birkaç aydan beri kitleler içinde çok önemli politik bir faktör olduğu unutuldu. Aşırı sol, yanlış bir kitle tanımı yüzünden, yenme arzusunun yanlış değerlendirilmesi yüzünden bu arzuyu hissetmedi. Gasp edilmiş bir zaferin taşıdığı risk dolayısıyla, yenme riskine girmeyi tercih etmiyor. Bozguna, en azından, kimse sahip çıkmak istemez. Ama kişisel olarak ben bundan bu kadar emin değilim.

(c. II, s. 646-660)

Fotojenik resim*

(Sunuş)

Ingres: "Fotoğrafın bir dizi manüel işlemde ifade bulduğu dikkate alındığında..." Peki ya bu dizi dikkate alınır ve bu diziyle birlikte de resmi ifade eden manüel işlemler dizisi dikkate alınırsa? Ya bunlar uç uca konursa? Ya bunlar birleştirilirse, birbirlerinin yerine kullanılır, üst üste konur, kesişir, silinir ve birbirlerini coştururlarsa?

Yine Ingres: "Fotoğraf çok güzel, ama bunu söylememeli." Fotoğrafı kapsayan, muzaffer ya da hileli bir biçimde fotoğrafı istila eden resim fotoğrafın güzel olduğunu söylemez. Daha iyisini yapar: Klişe ile tuvalin güzel erdişisini, androjen görüntüyü yaratır.

* "La peinture photogénique", *Le désir est partout, Fromanger*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, Şubat 1975, s. 1-11.

Bir yüzyılı aşan bir geçmişe dönmek gerekir. 1860-1880 yıllarına doğru, görüntüler yeni yeni çılgınlığa başlarlar; görüntülerin makine ile şövale arasında, tuval, madeni levha ve kâğıt –üzerine baskı yapılmış ya da basılı kâğıt– arasında hızla dolaştığı dönemdi; edinilen tüm yeni güçlerle birlikte, yer değiştirme, bağlam değiştirme, dönüşüm, benzerlik ve sahte benzerlik, yeniden üretim, kopyalama, hile özgürlüğü dönemiydi. Görüntülerin, henüz çok yeni olmakla birlikte ustalıklı, eğlenceli ve utanmadan çalındığı dönemdi. Fotoğrafçılar sahte tablolar yapıyordu; ressamlar fotoğrafları eskiz gibi kullanıyordu. Büyük bir oyun alanı açılıyordu ve bu alanda teknisyenler ve amatörler, sanatçılar ve gözboyamacılar, kimlik kaygısı duymadan, çılgınca eğlenmekten zevk alıyorlardı. Belki de duyarlı metal levhalardan ve tablolardan çok görüntülerin kendisi, görüntü göçü ve sapması, görüntünün çarpıtılması, kılık değiştirmiş farklılığı seviliyordu. Görüntülerin –desenler, gravürler, fotoğraflar ya da resimler– şeyleri bu kadar iyi anımsatmalarına kuşkusuz hayran kalınıyordu; ama özellikle kaçamak uyumsuzluklarla birbirlerini aldatmaları büyüleyiciydi. Gerçekçiliğin doğuşu bu birçok ve benzer görüntülerin büyük hamlesinden ayrılamaz. XIX. yüzyıl sanatının aniden gerektirdiği, gerçekle keskin ve sade bir tür ilişki, belki de "illüstrasyon" deliliğince olanaklı kılınmış, karşılanmış ve hafifletilmiştir. Hissedilmez biçimde farklı ve hep aynı rondosu başlarının üzerinde dönen bu görüntü kaymaları açısından, şeylere sadakat de hem bir meydan okuma hem de bir vesileydi.

Fotoğrafın doğuşuyla zamandaş bu deliliği, bu küstah özgürlüğü tekrar nasıl bulabiliriz? O dönemde görüntüler sahte kimlikler altında dünyayı dolaşıyordu. *Bir* tablonun içinde, *bir* fotoğrafın içinde, *bir* gravürün içinde, *bir* yaratıcının imzası altında tutsak kalmaktan, kendileriyle özdeş kalmaktan daha tiksinti verici bir şey olamazdı onlar için. Hiçbir destek, hiçbir dil, hiçbir kalıcı sözdizimi onları tutamıyordu; yeni yer değiştirme teknikleri sayesinde doğum yerlerinden ya da son mola verdikleri yerden kaçmayı daima biliyorlardı. Bu göçlerden ve geri dönüşlerden kimse kuşkulanmıyordu; belki birkaç kıskanç ressam, birkaç sert eleştirmen (ve elbette Baudelaire) hariç.

XIX. yüzyılın bu oyunlarına birkaç örnek: Hayali oyunlar –yani görüntü imal etmeyi, dönüştürmeyi ve dolaşıma sokmayı bilenler: Kimi zaman sofistike, ama genellikle popüler oyunlar.

Bir portre ya da manzara fotoğrafını suluboya ya da pastel kimi öğelerle belirgin kılmak elbette.

1841'den itibaren Claudet'nin ve bir süre sonra da Mayall'ın Crystal Palace'ta sergilediği dagerotiplerde yaptığı gibi, "şiir ve duygu"yu açıklamak için ya da Muhterem Peder Bède'i Anglosakson bir çocuğu kutsarken göstermek için fotoğrafı çekilen kişilerin arkasına dekorlar, harabeler, ormanlar, sarmaşıklar ya da dereler resmetmek.

Fotoğrafı çekilmiş o sahnenin gerçek ya da olası bir tablonun fotoğrafından başka bir şey olmadığına inandırmak için, gerçek bir tabloya oldukça benzer ya da bir ressamın üslubuna oldukça yakın bir sahneyi stüdyoda yeniden oluşturmak. Raphello'nun *Madonna*'sı için Reijlander'in yapmış olduğu budur. Julia Margarets Cameron'un, Pérugin için; Richard Polack'ın, Pieter de Hoogh için; Paul Richier'nin, Böcklin için; Fred Boissonas'ın, Rembrandt için ve Lejaren'in dünyanın tüm *Çarmıhtan İnenler*'i için Hiller'e yaptığı budur.

Bir kitaptan, bir şiirden, bir efsaneden yola çıkarak bir tablo oluşturmak ve onu bir kitabı resimlemekte kullanılan bir gravüre benzetmek için fotoğrafını çekmek: Örneğin, William Lake Price, Don Kişot'un ve Robinson Crusoe'nin fotoğrafını çekiyordu; J.-M. Cameron, Tennyson'u resimlendirerek ve Kral Arthur'un bir klişesini alarak Gustave Doré'ye karşılık veriyordu.

Farklı figürlerin fotoğraflarını ayrı negatiflere çekmek ve tek bir kompozisyon yaratmak için bunları Reijlander'in yapmış olduğu gibi altı hafta boyunca ve otuz negatifte pozlandırmak. O dönemde bu, dünyanın en büyük fotoğrafı olmuştu: *Les Deux Chemins de la vie* [Yaşamın İki yolu], hem Rafaello'ya hem de Couture'e –*Ecole d'Athènes*'e [Atina Okulu] ve *Romains de la décadence*'a [Dekadans Dönemi Romalıları] karşılık olacaktı.

Bir sahnenin eskizini kurşun kalemle çizmek, gerçeğin içinde farklı öğeleri yeniden oluşturmak, bunların fotoğrafını birbiri

ardına çekmek, klişeleri makasla kesmek, onları resmin üzerinde yerlerine yapıştırmak ve ortaya çıkan bütünün fotoğrafını yeniden çekmek. Bu, Robinson'un –*Lady of Shalott*'ta (1861) olduğu gibi, *Dawn and Sunset*'te de (1885)– otuz yılı aşkın süredir uyguladığı teknikti.

Fransa'da Demarchy, İngiltere'de Emerson, Almanya'da Heinrich Kühn gibi empresyonist fotoğraf-tablolar elde etmek için negatif üzerinde çalışmak –ve bu özellikle çifte kromlu zamkın kullanımıyla birlikte Rouillé-Ledevèze'den itibaren.

Ve tüm bu yüksek dönem harikalarına, kuru plakalardan ve ucuz aletlerden başlayarak, amatörlerin gösterdiği sayısız becerileri de eklemek gerekir: fotomontajlar; bir fotoğrafın kontur ve gölgeleri üzerinden çini mürekkebiyle geçilen, sonra da biklorür cıva banyosunda bunların yok edildiği desenler; eskiz olarak kullanılan fotoğrafın daha sonra kalın boya tabakasıyla resmedilmesi ya da iyice sulandırılmış renklerin şeffaflığı altında gölgelerin ve ışıkların oynaşmasına izin vererek biçim kabartısını emmeden boyayan saydam bir boyayla kaplanması; (kadmiyum klorür, aselbent ve gözyaşı sakızıyla hazırlanmış bir bileşimle duyarlı kılınmış) ipek bir doku üzerine ya da gümüş nitratında –degrade bir aile fotoğrafı elde etmek isteyen manuel alet kullanıcılarına şiddetle tavsiye edilen yöntem– işlenmiş yumurta kabuğu üzerinde pozlandırılan fotoğraf; abajur üzerine, lambanın camı üzerine, porselen üzerine klişe; Fox Talbot ya da Bayard tarzı fotojenik desenler; foto-resim, foto-minyatür, foto-gravür, fotoğrafik seramik.

Bunlar önemsiz şeyler, amatör zevksizliği, salon ya da aile oyunu mudur? Hem evet, hem hayır. 1860-1900 yıllarına doğru, resmin ve fotoğrafın sınırlarında, herkese açık, ortak bir resim pratiği oluştu; XX. yüzyılda ise sanatın püriten kodları bunu inkâr etti.

Ama Sanat'la alay eden bu önemsiz yöntemlerle herkes eğleniyordu. Her yerde ve her araçla görüntü arzusu, görüntü zevki. Tüm bu kaçakçıların kesinlikle en büyüğü olan Robinson, o neşeli günlerde şunları yazmıştı: "Günümüzde, kendini fotoğrafa adayan herkesin, ne olursa olsun, gerekli ya da gereksiz, tatmin olmamış tek

bir arzusu bile kalmamıştır."[1] Şenlik oyunları önemini yitirmiştir. Amatörlerin gayet iyi kullanabildikleri ve onlara sayısız hileli geçiş imkânı sağlayan fotoğrafın tüm teknik ortamına teknisyenler, laboratuvarlar ve tacirler sahip çıkmıştır; kimileri fotoğrafı "çekiyor", kimileri fotoğrafı "teslim ediyor"; görüntüyü "serbest bırakacak" kimse yok. Profesyonel fotoğrafçılar, kopyalama suçunu iç kuralları sayesinde engellemesi gereken bir "sanat"ın ciddiyetine sarılmışlardı.

Diğer yandan resim, görüntüyü tahrip etmeye kalkışmış, hatta ondan kurtulduğunu bile söylemişti. Bu hırçın söylevlerden, göstergenin kesintiye uğramasını benzerliklerin rondosuna, dizim [*syntagme*] düzenini simülakrların yarışına, sembolik olanın gri rejimini hayali olanın çılgınca kaçışına tercih etmek gerektiğini öğrendik. Görüntünün, gösterinin, benzerliğin ve aldatıcı görünüşün iyi bir şey olmadığına, ne teorik ne de estetik olarak iyi olduğuna bizi ikna etmeye çalıştılar. Ve tüm bu boş lakırdıları hiç küçümsememenin de yakışıksız kaçacağını anlattılar bize.

Görüntüler imal etmenin teknik olanağından yoksun kalarak, görüntüsüz bir sanatın estetiğine tabi olarak, görüntüleri diskalifiye etmenin teorik zorunluluğuna alışarak, görüntüleri yalnızca bir dil olarak okumakla görevli kılınarak, elimiz ayağımız bağlı bir halde, üzerlerinde hiçbir gücümüzün olmadığı –politik, ticari– başka görüntülerin gücüne ancak bu şekilde teslim olabilirdik.

Geçmişteki oyuna nasıl tekrar kavuşabiliriz? Yalnızca bize dayatılan görüntüleri deşifre etmeyi ya da başka yöne çevirmeyi değil, her türden görüntü imal etmeyi nasıl yeniden öğrenebiliriz? Yalnızca başka filmler ya da daha iyi fotoğraflar yapmayı değil, yalnızca resimdeki figüratifi bulmayı değil, ama görüntüleri dolaşıma sokmayı, onları transit geçirmeyi, çarpıtmayı, deforme etmeyi, kızartmayı, dondurmayı, çoğaltmayı nasıl yeniden öğrenebiliriz? Yazı sıkıntısını ortadan kaldırmak, gösterenin ayrıcalıklarını ortadan kaldırmak, görüntü-olmayanın biçimciliğinden kurtulmak, içerikleri çözmek ve görüntü iktidarlarının içinde, bu iktidarlarla birlikte, bu iktidarlara karşı tam bir ustalık ve hazla oynamak.

1. *Eléments de photographie artistique* (Fransızca çeviri, 1898).

Görüntü sevgisi, pop ve hiper-gerçekçilik bize bunu yeniden öğretti. Ama asla figürasyona geri dönüş yoluyla değil, asla gerçek yoğunluğuyla birlikte nesnenin yeniden keşfiyle değil; görüntülerin sonsuz dolaşımına bağlanarak öğrendik bunu. Fotoğrafın yeniden keşfedilen kullanımı, bir starın, bir motosikletin, bir mağazanın ya da bir lastik modelinin resmini yapmamanın bir yoludur; bu onların görüntülerini resmetmenin ve bir tablonun içinde, görüntü olarak değerlendirmenin bir yoludur.

Delacroix kendine nü fotoğraflardan albümler oluştururken, Degas enstantate fotoğraflar kullanırken, Aimé Morot dörtnala giden at klişeleri kullanırken, nesneyi daha iyi saptayabilmeyi önemsiyorlardı. Nesneyi daha doğru, daha yerli yerinde, daha ölçülebilir bir şekilde kavramaya çalışıyorlardı. Bu, eski karanlık oda ve aydınlık oda tekniklerini sürdürmenin bir tarzıydı.

Ressamın resmettiği şeyle ilişkisinin yerini başka şey almıştı, bu ilişki yardım görüyor, destek alıyordu. Pop sanatçılar, hipergerçekçiler görüntülerin resmini yaparlar. Kendi resmetme tekniklerine görüntüleri dahil etmezler, bu tekniği büyük bir görüntü banyosuna daldırırlar. Bu bitmek bilmez yarışta bayrağı devralan onların resimleridir. Görüntüleri iki anlamda resmediyorlar. Tıpkı bir ağacı resmetmek, bir yüzü resmetmek dediğimizde olduğu gibi; ister negatif kullansınlar, ister diyapozitif ya da banyosu yapılmış fotoğraf veyahut çini mürekkebiyle yapılmış gölgelendirme, bunlar önemli değildir. Görüntünün ardında temsil ettiği ve belki de asla görmedikleri şeyi aramazlar; görüntüyü hapsederler, tek yaptıkları budur. Ama görüntünün resmini de yaparlar, tıpkı bir tablo için dendiği gibi; çünkü çalışmalarının sonunda ürettikleri şey ne bir fotoğraftan yola çıkarak yapılmış bir tablo, ne de tablo olarak görünümü değiştirilmiş bir fotoğraftır; bu, fotoğraftan tabloya götüren güzergâhta kavranan bir görüntüdür.

Geçmişin oyunlarından daha iyi olan –geçmiştekiler biraz bulanık kalıyordu, kimi zaman dalavere kokusu seziliyordu, ikiyüzlülüğe tapıyorlardı– yeni resim kendi döndürdüğü görüntülerin hareketi içinde neşeyle kımıldar. Fromanger ise daha öteye ve daha hızlı gitmektedir.

Onun çalışma yöntemi anlamlıdır. Öncelikle, tablo "yapan" bir fotoğraf çekmez. "Herhangi bir" fotoğraf çeker; Fromanger baskı klişelerini uzun süre kullandıktan sonra şimdi artık fotoğrafları sokakta çektirmektedir, tesadüfi fotoğraflar, biraz körce çekilmiş, hiçbir şeye bağlanmayan fotoğraflar, merkezleri ya da ayrıcalıklı nesneleri olmayan fotoğraflar. Ve dışardan hiçbir şeyin komuta etmediği fotoğraflar. Olup bitenin anonim hareketinden bir pelikül gibi kesilip alınan görüntüler. Demek ki, Estes ya da Cottingham'ın yararlandıkları ve fotoğrafları genelde düzenleyen tablonun bu gücül varlığı ya da tablo halindeki bu kompozisyon Fromanger'de bulunmaz. Onun görüntüleri, gelecekteki tabloyla her türden suç ortaklığından muaftır. Sonra, saatler boyunca karanlıkta, bir ekrana yansıtılan diyapozitifle birlikte kapanır kalır: Bakar, düşünür. Nedir aradığı? Fotoğrafın çekildiği anda tamamlanmış olması gereken şeyi değil; görüntü nedeniyle, görüntünün üzerinde gerçekleşmiş olan ve halen de devam etmekte olan olayı; kesişen bakışların üzerinden, bir avuç para tutan bir elin içinden, bir eldiven ile bir cıvata arasındaki güç hattından, bir manzaranın bir bedeni işgalinden transit geçen olay. Her zaman, her koşulda biricik bir olay, görüntünün olayı; ve görüntüyü, Salt ya da Goings'te olduğundan daha fazla, kesinlikle biricik kılan olay: yeniden üretilebilir, yeri doldurulamaz ve rastlantısal.

Fromanger'in çalışmasının var kılacağı şey, görüntünün içindeki bu olaydır. Ekrana yansıtılan görüntüyü kurşun kalemle yeniden çizmek ve böylece kesinlikle doğru bir eskiz elde etmek için; dolayısıyla, bir biçimi yakalayabilmek için Guardi'nin, Canaletto'nun ve başkalarının karanlık odadan yararlanması gibi, diyapozitife başvuran birçok ressam da bundan yararlanır. Fromanger ise desenin aracılığını ortadan kaldırır. Resmi doğrudan doğruya projeksiyon ekranına uygular, renge gölgeden –sınırları belirsiz ve yok olmanın eşiğindeki bu dayanıksız desenden– başka dayanak vermez. Ve farklılıklarıyla (sıcak ve soğuk renkler, yakanlar ve donduranlar, ilerleyenler ve gerileyenler, kımıldayanlar ve duranlar) birlikte renkler, mesafeleri, gerilimleri, çekim ve itim merkezleri, yüksek ve alçak bölgeleri, potansiyel farklarını oluşturur. Desenin ve biçimin aracılığı olmadan fotoğrafa uygulandıklarında bunların

rolü ne olur? Olay-fotoğraf üzerinde bir olay-tablo yaratmak. Bir diğerini aktaran ve yücelten, onunla karışan ve bakmaya gelecek herkes için ve üzerine yönelen her tekil bakış için bir dizi sınırsız geçişe yer veren bir olayı kışkırtmak. Fotoğraf-rengin kısa devresiyle, eski fotoğraf-resmin hile katılmış özdeşliğini değil, fışkırma halindeki sayısız görüntü için bir odak yaratmak.

Bir çatının üzerinde isyan etmiş tutsaklar: Her yerde çoğaltılmış bir basın fotoğrafı. Ama orada olup biteni kim gördü? Bu fotoğrafta dolaşan biricik ve birçok olayı sonsuza dek serbest bırakan hangi yorumdur? Mevkii ve değerleri hesaplanırken tuvalle orantısı dikkate alınmayan çokrenkli lekeleri ekerek serpen Fromanger sayısız şenlik fotoğrafı çeker.

Kendisi söylüyor bunu: Ona göre en yoğun ve en endişe verici zaman, çalışmanın bitip projeksiyon lambasını söndürdüğü, resmettiği fotoğrafı ortadan kaldırdığı ve tuvalini "tek başına" var olmaya bıraktığı andır. Belirleyici an; akım kesildiğinde, yalnızca kendi güçleriyle olayın olup bitmesine izin verilmesi ve görüntüyü var kılması gereken şey resimdir. Bundan böyle elektriğin güçleri yalnızca ona, onun renklerine aittir; resmin aydınlatacağı tüm şenliklerin sorumluluğu onundur. Ressamın kendi tablosundan fotoğraf desteğini çektiği hareketin içinde, olay ellerinin arasından kaçar, demet halinde fışkırır, sonsuz hızına erişir, noktaları ve zamanları anlık olarak birleştirir ve çoğaltır, jestlerin ve bakışların kalabalıklaşmasına yol açar, bunlar arasında kendine olası binlerce yol çizer –ve özellikle onun geceden çıkan resminin bundan böyle asla "tek başına" olmamasını sağlar. Şimdiki zamanın ve gelecek zamanın binlerce dışsallığıyla dolu bir resim.

Fromanger'nin tabloları görüntü avcısı değildir; onları sabitlemez; içinden geçirir. Görüntüleri sürüklerler, cezbederler, onlara geçitler açarlar, onların yollarını kısaltırlar, bir an önce varmalarını sağlarlar ve yele fırlatırlar. Her tabloda mevcut olan fotoğraf-diyapozitif-projeksiyon-resim dizisinin işlevi bir görüntünün transit geçişini sağlamaktır. Her tablo bir geçiştir, bir enstantanedir ve nesnenin hareketi üzerinden fotoğraf tarafından kesilip almaktansa, ardışık dayanakları aracılığıyla görüntünün hareketini canlandırır,

odaklar ve yoğunlaştırır. Görüntülere başkaldıran resim. Zaman içinde giderek hızlanan başkaldırı. Fromanger buraya kadar koruduğu işaret şamandıralarına ya da mihenk taşlarına ihtiyaç duymaz. *Boulevard des Italiens*'de, *Le Peintre et le Modèle*'de, *Annoncez la couleur*'de o sokakları resmediyordu –görüntülerin doğduğu yer, görüntülerin kendisi. *Le Désir est partout*'daki görüntüler çoğunlukla sokaktan alınmıştı ve kimi zaman bir sokak adıyla anılmıştı. Ama sokak, görüntünün içinde verilmemişti. Yok olduğu için değil. Ama bir anlamda ressamın tekniğinin parçası olduğu için. Ressam, bakışı, ona eşlik eden fotoğrafçı, onun makinesi, çektikleri klişe, tuval, tüm bunlar hem kalabalık hem de hızlı, görüntülerin ilerlediği ve bize kadar indiği bir tür uzun sokak oluşturur. Tablolar sokağı temsil etmek zorunda değildir; onlar sokaktır, yoldur, kıtaları aşan yollardır, ta Çin'in ya da Afrika'nın kalbine kadar.

Değişik sokaklar, sayısız olay, aynı fotoğraftan kaçan farklı görüntüler. Önceki sergilerde, Fromanger dizilerini birbirlerinden farklı, ama benzer teknik yöntemlerle hazırlanmış fotoğraflardan yola çıkarak oluşturuyordu: Tek bir gezintinin görüntüleri gibi. Burada, ilk kez, tek bir fotoğraftan yola çıkarak hazırlanmış bir dizi vardır: Zenci çöpçü dizisi, çöp kamyonunun kapısı önünde (ve daha büyük bir klişenin bir köşesinden alınma küçücük bir görüntüden başka bir şey değildi); bu siyah ve yuvarlak kafa, bu bakış, bu çapraz süpürge sapı, sapın üzerinde duran kocaman eldiven, çöp kasasının metali, kapının demir aksamı ve tüm bu öğelerin anlık ilişkisi zaten olay oluşturuyordu; ama resim, her seferinde farklı ve neredeyse asla tekrarlanmayan usullerle, uzaklarda gömülü bir dizi olayın tümünü ayrıca ortaya çıkarıyor ve serbest bırakıyor: Ormanda yağmur, köy meydanı, çöl, kaynaşan bir halk. Seyircinin görmediği görüntüler uzanın derininden geliyor ve karanlık bir gücün atılımıyla tek bir fotoğrafa yol açmayı başarıyorlar ve sonra da farklı tablolarda birbirlerinden ayrışıyorlar, bu tablolardan her biri yeni bir diziye, olayların yeni bir dağılımına yer verebilir.

Resmin, bilinmeyen sırları söküp aldığı fotoğrafın derinlikleri midir bu? Hiç değil; sınırsız görüntüleri fotoğraf aracılığıyla çağıran ve transit aktaran resim dolayısıyla fotoğrafın açılmasıdır bu.

Bu sonsuz kaynaşma içinde, ressamın kendini tablosunun içinde gri bir gölge olarak sunmasına ihtiyacı yoktur. Geçmişte (sokaktan geçen, yansıtılan diyapozitif ile resmi yaptığı ekran arasında izi yansıyan, sonunda tuval üzerinde kalan) ressamın bu karanlık mevcudiyeti bir anlamda aracı olarak, fotoğrafın tuval üzerine tutturulma noktası olarak hizmet ediyordu. Bundan böyle (yeni yoksunluklar, yeni hafiflikler, yeni hızlandırmalarla) gölgesi bile görülmeyen bir şenlik fişekçisi görüntüyü ileri püskürmektedir. Görüntü kısa yoldan gelmektedir; ta çıkış noktasından –dağ, deniz, Çin– bizim kapımıza kadar fırlatılmaktadır –ressama artık yer olmayan değişik kadrajlarla (bir hapishane kapısının kilidi üzerinde, bir kasabın kocaman eli ile küçük bir kızınki arasındaki bir avuç kâğıt para üzerinde çok yakın plan; yalnızca renk noktalarıyla belirtilebilen minicik kişilerin bulunduğu ve onlara oranla ölçüsüz, kocaman dağ manzarası).

Deniz kıyısında duran, makineli tüfekli bir çocuğa bakan ya da bir fil sürüsü hayal eden kişilerle aynı arzu yollarına uygun olarak bize kadar dolaşıp duran görüntünün özerk göçebeliği [*transhumance*].

Resmin, "arınmak" için, sanat olarak gücünü artırmak için resim olarak kendini iyice küçültmeye devam ettiği bu uzun dönemden henüz çıkmaktayız. Belki de göstergesi "fotojenik" resimle birlikte, bu resim geçişsiz tavrı, katışıksız göstergesi, "iz"i arayan kendinin bu parçasıyla nihayet alay edebilmektedir. İşte resim artık bir geçiş yeri, sonsuz geçiş, kalabalık ve gelip geçen resim olmayı kabullenmiştir. Ve işte kendisinin tekrar tekrar başlattığı bu kadar olaya açılarak tüm görüntü teknikleriyle bütünleşebilmektedir; onlara bağlanmak için, onları güçlendirmek, çoğaltmak, endişelendirmek ya da saptırmak için onlarla akrabalık kurmaktadır. Resmin etrafında açık bir alan çizilir ve burada ressamlar artık tek başlarına olamaz, resim de biricik egemen olamaz; tüm görüntü amatörlerinin, fişekçilerinin, üçkâğıtçılarının, kaçakçılarının, hırsızlarının, yağmacılarının kalabalığını burada bulacaklardır; ve yaşlı Baudelaire'e gülebilirler ve onun estet küçümsemelerine geri dönmekten zevk alabilirler: "O anda," diyordu fotoğrafın icadı konusunda, "aşağılık

yığın, metal üzerindeki kendi bayağı görüntüsünü seyretmek için yekvücut bir narsisist gibi saldırdı. Bu yeni güneşe tapan herkesi bir delilik, olağanüstü bir fanatizm ele geçirdi." Fromanger de bizim için bu güneş imalatçılarından biri olsun!

Bundan böyle "her şey resmedilebilecek" midir? Evet. Ama bu belki yine de ressamın bir iddiası ve iradesidir. Daha doğrusu belki şöyle denebilirdi: Görüntülerin oyununa herkes katılsın ve oynamaya başlasın!

Bugünkü sergi iki tabloyla bitiyor. İki arzu odağı. Versailles'da: Parlaklık, ışık, parıltı, kılık değiştirme, yansı, cam; iktidarın görkemi içinde biçimlerin ritüelleştirilmesi gereken bu yüksek yerde, debdebenin parlaklığı içinde her şey çözülür ve görüntü bir renk uçuşunu serbest bırakır. Kraliyet şenlik fişeklerinden Haendel yağmur olup düşer; Folies-Royales'deki barda Manet'nin aynası çatlar; travesti prens olan erkek fahişe aslında kadın fahişedir. Dünyanın en büyük şairi ayin yönetiyor ve etiketlerin düzenli görüntüleri dört nala kaçıyorlar, geride yalnızca geçiş törenlerinin olayı, başka yere gitmiş renklerin atlı gezisi kalıyor.

Steplerin öbür ucunda, Hu-Xian'da, köylü-ressam-amatör uygulama yapıyor. Ne ayna var ne avize. Penceresinden hiçbir manzara görünmemektedir, ama penceresi, yüzdüğü ışığın içinde bağlam değiştiren dört yatay renge bakmaktadır. Saraydan disipline, dünyanın en büyük şairinden yedi yüz milyonuncu uysal amatöre dek bir yığın görüntü kaçışmaktadır ve bu da resmin kısa devre yapmasıdır.

(c. II, s. 707-715)

Marguerite Duras hakkında*

M. Foucault: Marguerite Duras'dan söz etme fikri beni bu sabahtan beri biraz endişelendiriyor. Okuduğum kitapları, seyrettiğim filmleri bende güçlü bir izlenim bıraktı, hâlâ da bırakıyor. Okumalarım ne kadar geride kalsa da Marguerite Duras'nın eserinin varlığı çok yoğun kalıyor; hem, şimdi tam ondan söz ederken bile hiçbir şeyi tutamadığım duygusu içindeyim. Bir tür çıplak kuvvet; bunun karşısında kendini bırakıyor insan, bunun üzerinde ellerin hâkimiyeti yoktur. Bu kuvvetin varlığı, bu hareketli ve kaygan kuvvet, aynı zamanda kaçak bu varlık; işte ondan söz etmemi engelleyen şey bu, ama aynı zamanda beni ona bağlayan da bu.

---

* "À propos de Marguerite Duras" (H. Cixous ile söyleşi), *Cahier Renaud-Barrault*, no 89, Ekim 1975, s. 8-22.

H. Cixous: *Biraz önce ben de aşağı yukarı aynı duyguyu hissettim. Marguerite Duras'nın tüm metinlerini önüme koydum, defalarca okumuştum ve kendime saf saf demiştim ki: Onları iyi biliyorum. Oysa Marguerite Duras tanınamaz, kavranamaz. Biliyorum, okudum diyorum, ama onu "tutamadığımı" fark ediyorum. Belki de bu: Bir Duras etkisi var ve bu Duras etkisi, çok güçlü olan bir şeyin akıyor olması. Belki de metni bunun için yazılmıştır, aksın diye, tutulmasın diye; her daim kendi dışlarında akan kişileri gibi. Demek ki benim "tuttuğum" şey, bu izlenim. Bu benim için bir dersti. Metni neredeyse aşan bir şey öğretti bana, bu bir yazı etkisi olsa bile, belli bir akışla ilgili.*

Metin içinde bağlayanın esrarı üzerine kendimi sorgulamıştım: Bu metinlerin içinde birbirine değen noktalar var ve bunlar bana göre her koşulda gelip baştan çıkarma'*ya bağlanıyorlar; insanı çok güçlü bağlıyor bu, alıp götürüyor. Örneğin bir kitaptan bana bir imge kalmıştı:* Moderato Cantabile'*dir* bu. Bir kadın korsesinin V biçimindeki oyuntusu. Bir göğüs hayal ettim –ama görünüyor mu bilmiyorum–, göğüsten bir çiçek çıkmakta. Bakışım bütünüyle bu göğse yöneliyor, sonra kadına erişiyorsun ve bu çiçek ve bu göğüs nedeniyle onda takılıp kalıyorsun. Kendi kendime diyordum ki: Sonuçta tüm bu kitap, alıp götüren bu imgeye erişmek için yazılmış olabilir. Ve dolayısıyla, kitabın uzamı, ki aynı zamanda çöldür, kumdur, kumsaldır, parçalanmış yaşamdır, bizi çok küçük bir şeye götürüyor, ki bu aynı zamanda korkunç biçimde değerlenmiştir, bu şekilde beden ya da ten olarak yıldırım hızıyla yayılır. Marguerite Duras'nın keşfettiği şey, benim "yoksulluk sanatı" diye adlandıracağım şeydir. Eser içinde ilerlendikçe, yavaş yavaş, zenginlikleri, anıtları da böyle bir terk ediş çalışması görülür ve Duras'nın bunun bilincinde olduğunu sanıyorum, yani giderek daha çok yoksunlaştırır, giderek daha az dekor, mobilya, nesne koyar ve o zaman öylesine yoksullaşır ki sonunda bir şey yazılır, kalır ve sonra da, ölmek istemeyen her şeyi toplar, toparlar. Sanki bizim tüm arzularımız, aşk kadar büyük olan küçücük bir şeye yeniden*

* Duras (M.), Moderato Cantabile, Paris, Ed. de Minuit, 1958.

yatırılmış gibidir. Evren diyemem, ama aşk. Ve bu aşk, her şey olan bu hiçtir. Sence de böyle işlemiyor mu?

M. Foucault: Evet. Sanırım tamamen haklısın. Ve burada yaptığın analiz çok güzel. Duras için çok önemli olduğunu sandığım Blanchot'dan beri ve Beckett dolayısıyla böyle bir eseri neyin taşıdığı gayet iyi görülüyor. Yoksulluk sanatıdır bu; daha doğrusu anısız bellek denebilecek şey. Duras'ta olduğu gibi Blanchot'da da söylem tamamen belleğin boyutu içindedir, her türlü anıdan tamamen arınmış bir bellek, bir tür sisten başka bir şey değildir artık, sürekli olarak belleğe gönderme yapar, bellek üzerine bir bellek ve her bellek her anıyı siler, bunu da sonsuza dek yapar.

O halde böyle bir eser aniden sinemaya nasıl dahil olabildi, edebi eser kadar önemli olduğunu sandığım sinematografik bir eseri nasıl yaratabildi? İmgeler ve şahıslarla bu yoksulluk sanatına, bu anısız belleğe, aslında yalnızca bir tavrın, bir bakışın içinde billurlaşan bu dışarı parçasına sonuçta nasıl varabildi?

H. Cixous: *Duras'nın ortaya çıkardığı diğer kuvvetin, bakışla ilişkisi olduğunu sanıyorum. Benim okumamı başlangıçta bu engelledi. Başlangıçta Marguerite Duras'yı kolay okuyamadım. Direnerek okudum, çünkü beni düşürdüğü konum hoşuma gitmiyordu. Çünkü onun insanları çektiği, "içine koyduğu" konumu, belli bir hoşnutsuzluk olmadan kabullenemiyorum. Bunu aşmam gerekti. Bunun bakışla ilişki olduğunu sanıyorum. Sen, anısız bellek, diyordun. Bu işte. Onun yaptığı çalışma, bir kayıp çalışması; sanki kayıp süreğenmiş gibi; çok paradoksal bu. Sanki kayıp asla yeterince kayıp değilmiş gibi, hep kaybetmek zorundasın. Hep bu yönde ilerliyor.*

Bu durumda, onun anısız belleği, evet doğru, sanki bellek hatırına getiremiyormuş gibi, sanki geçmiş öyle bir geçmişmiş ki, anının olması için, geçmişe gitmek gerekirmiş gibi. Geçmiş olmak. *Geçmiş geri gelmez. Geçmiş canavarca bir şey, düşünülmesi imkânsız, ama yine de bu sanıyorum. Ya imgede, nedir verdiği? Son derece yoğun bir bakış verir, çünkü bakmayı/esirgemeyi* [re-garder] *başaramaz. Bu, esirgeyemeyen bir bakıştır. Her yerde bu "bakılan" kişilerden*

var, bu da beni rahatsız eden şeylerden biriydi; tabii onun talep ettiği şeyi, yani en aşırı edilgenliği kabul etmeyi başarmadan önce. Bu şahıslar birbirlerinin üzerine gelirler, ötekinin üzerine gelen bakışla birlikte, bu bakış hiçbir şey talep etmeyen bir taleptir. Duras'ın çok güzel formülleri vardır, her zaman edilgendir bunlar: Birine bakılır. "O kadın"a bakılır, o kendisine bakıldığını bilmemektedir. Bir yandan bakış, bakışı almayan bir özneye yönelir, imgesiz olarak öyle kendidir ki bir bakışı yansıtacak hiçbir şeyi yoktur. Diğer yandan, bakan da öyle yoksul ve öyle bölünmüştür ki, bakışla yapılabildiği gibi yakalayabilmek ister, esir almak ister. Hep aynı, akan bu kum...

M. Foucault: Filmlerde ve kitaplarda aynı biçimde aktığım mı söylüyorsun? Kitaplarda, bir tür mevcudiyet ortaya çıkmaya başlar başlamaz, sürekli bir ilga görülür; mevcudiyet kendi tavırlarının, kendi bakışlarının arkasına saklanır ve yok olur; bir başka parıltıya göndermede bulunan bir tür parıltıdan başkası kalmaz ve anıyı anıştıran en ufak şey bile yok olur. Filmlerde ise, tersine, bence bunlar beliriştir. Hiçbir mevcudiyet olmadan beliriş, ama bu bir tavrın belirişidir, bir gözün belirişidir, sisten çıkan bir şahıs; aklıma Francis Bacon geliyor. Bence Duras'nın romanlarının Blanchot'yla yakınlığı gibi, filmleri de biraz Bacon'la yakınlık içindedir: Bir yanda ilga, diğer yanda belirme.

H. Cixous: *Aslında ikisi birlikte. Filmlere gelince, yalnızca ikisini gördüm. Detruire dit-elle* ile India Song'u** gördüm, çok farklılar birbirlerinden.*

M. Foucault: *India Song*'u anlatsana bana. Görmedim ben.

H. Cixous: *O filme hayran kaldım, yine de benim içimden geçip gittiğini hissediyorum. India Song'dan ne kaldı bana?* India Song, *tamamen tuhaf boyutta bir film. Marguerite Duras için bile tuhaf, çünkü kesinlikle yoğun tadı olan bir film. Marguerite Duras tüm insanlar için masalsı bir iş yapmayı başardı, yani onun temel*

* 1969.
** 1975.

fantasması olarak kabul ettiğim şeyi sahneye koydu. Esirgemeyi başaramadan hep baktığı şeyi kendine gösterdi. Konuşulmayan bir şey var ve bu benim için çok önemli: Marguerite Duras'nın yazdığı her şey, –ki bu gerçekten yoksunlaştırıcı ve tam anlamıyla kayıp– aynı zamanda fantastik biçimde erotiktir, çünkü Marguerite Duras büyülenmiş biri. "O" demekten kendimi alamıyorum, çünkü iten o. Büyülenme, yoksullukla birlikte olur. O büyülenmiş, sanki bir şey onu yakalamış, birinin içinde gibi, kesinlikle muammalı ve dünyanın geri kalanını un ufak edip bırakan birinin içinde. Geriye bir şey kalmıyor.

Dinsel bir büyülenme olabilir bu; zaten onda dinsel bir boyut vardır; ne var ki onu büyüleyen şey yavaş yavaş keşfedilir, kendisinin de bunu keşfettiğini ya da keşfettirdiğini sanıyorum; bu, kadın tenini ilgilendiren –kadının tanımlanamaz bir yanında altüst edici ve güzel olabilecek şey yoluyla cereyan ediyor gerçekten de– erotizm ile ölümün bir karışımı. Ve bu ikisi iç içe geçiyor. Dolayısıyla, yeniden kayboluyor. Sanki ölüm, aşkın kokunç yumuşaklığıyla, yaşamı ve güzelliği içeriyormuş gibi. Sanki ölüm yaşamı seviyormuş *gibi.*

India Song, *sanki Duras kendini görüyormuş gibidir, kendini vermek gibidir, sanki Duras, kendini daima büyülemiş olan "o"nu kendinde görüyormuş gibidir. Ve bu bir tür simsiyah güneştir: Ortada, ünlü kadın var, bütün kitaplardaki bütün arzuları kendine çeken. Metinden metine, derinlere dalıyor, bir uçurum var. Kendini tanımayan, ama karanlıkta bir şey bilen, karanlığı bilen, ölümü bilen bir kadın vücudu. Kadın orada, tecessüm etmiş; ve yine bu tersten güneş var, çünkü güneşin tüm ışınları eril ve bu ışınlar gelip o uçurumun üzerine yapışıyor –bu uçurum o kadın–, ona doğru ışıldıyor. Elbette ki film kitaplardaki etkinin yerini değiştiriyor, çünkü filmde yüzler var. Onları görmemezlik edemezsin. Oysa ki kitaplarda yüzler daima görünür olmayan olarak, dağılmış olarak belirtilmiştir.*

M. Foucault: Evet, doğru. Oysa ki filmlerin görünürlüğü, bir mevcudiyetin görünürlüğü değildir. Bu filmde Lonsdale mi oynuyor bilmiyorum. Hayal ediyorum, çünkü o tam Marguerite Duras'ya göre bir aktör. İçinde bir tür sis yoğunluğu var. Nasıl bir biçimi

olduğu bilinmiyor. Nasıl bir yüzü olduğu bilinmiyor. Lonsdale'in bir burnu var mı, Lonsdale'ın bir çenesi var mı? Gülümsemesi var mı? Tüm bunları kesinlikle bilmiyorum. Biçimsiz bir sis gibi yoğun ve kütlesel; ayrıca, onun sesi olan ve nereden geldiği bilinmeyen bu tür vızıltılar da oradan kaynaklanıyor; dahası hiçbir yere bağlı olmayan, beyazperdeyi katedip size kadar ulaşan tavırların kaynağı da orası. Bir tür üçüncü boyut; onu destekleyecek olan yalnızca bu üçüncü boyuttur, diğer ikisi olmaz, öyle ki bu boyut her zaman öndedir, her zaman beyazperdeyle sizin aranızdadır, asla beyazperdenin üzerinde ya da içinde değildir. Lonsdale böyledir. Bence Lonsdale Duras'nın metniyle, daha doğrusu bu metin/görüntü karışımıyla mutlak anlamda bütünleşir.

H. Cixous: *Gerçekten de ta kendisi. O, belirsizliğin ta kendisidir; en azından, kişi olarak belirsiz. Belirsizlik bile fazla şey demek olur. Gerçekten de, orada o. Kayıp olarak, kaybolmuş olarak hayranlık verici o.*

M. Foucault: Hem pamuk hem kurşun.

H. Cixous: *Kendi sesi var. Sesle donanmış. Bu çok önemli, sanki aksan yer değiştiriyor. Kitapta bakış olan şey, her zaman kesintiye uğrayan bakış, bir yere varmayan bakış, filmde ses, çünkü sonuçta* India Song, *bir* song, *şarkı.*

India Song*'u gören, görselliğin çok güzel, çok erotik, aynı zamanda çok flu, tamamen baştan çıkarıcı olduğunu söyler, çünkü orada olmadan oradadır, kalıcı bir ses örgüsü içinde tamamen sarmaş dolaş olmuştur.*

Duras seslerle hayranlık verici biçimde çalışmış ve bunlar ünlü gezici sesleri onun, bedensiz sesler. Sessiz bedenler ve bedensiz sesler var. Sesler, sürekli olarak çevresine geliveren kuşlar gibi, çok güzeller, çok çalışılmış, çok tatlı sesler bunlar, kadın sesleri bir koro gibi, ama bir anti-koro gibi, yani bunlar pır pır uçuşan, başka yerden gelen sesler ve bu başka yer elbette zaman. Ama saptanamaz bir zaman, öyle ki, eğer çok dikkatli olunmazsa sesin arasında *bu bulanıklık fenomeni meydana gelir: Çünkü şu an çınlıyor, şu an mevcut gibi beliriyor ama aslında, geçmişin bir sesi o, yani anla-*

tan, götüren ses. Sesler senin gördüklerini alırlar ve onları kendisi belirsiz kalan bir geçmişin içine gönderirler.

M. Foucault: Burada, Duras'nın romanlarında çok güçlü olan bir şey görülür, geleneksel olarak diyalog denen şeydir bu. Marguerite Duras'nın romanlarında, geleneksel bir romandaki aynı konum, aynı duruş, aynı dahil oluş yoktur, çünkü diyalog olay örgüsünün içine dahil değildir, anlatıyı parçalamaz, her zaman çok belirsiz bir konumdadır, onu yalanlayarak, öteden ya da beriden gelerek içinden geçer. Asla metinle aynı seviyede değildir ve diyaloglu olmayan şeyin ve yazar tarafından söylenmiş olduğu havası veren şeyin etrafında bir pus ve dalgalanma etkisi yaratır.

H. Cixous: *Bu tamamen doğru. Metinlerinin amaç ya da etkilerinden kaynaklanıyor, çünkü, sonuçta, tüm bu metinler arasında kışkırtılan şey, iç geçirilen şey,* bir şeyden yola çıkarak *konuşuluyor olmasıdır. Bu zaman sorunundan, bellekten, geçmişten, vd..., hem de mutlak anlamda sonsuz, tüyler ürpertici* bir ümitsizlikten yola çıkarak *ve bu aynı zaman kesik bir ümitsizliktir, yani ümitsizlik bile denemeyecek bir ümitsizlik, çünkü zaten telafi ediliyor olurdu, bir yas çalışması çoktan yapılırdı. Yas çalışması yapmanın olanağı da isteği de yoktur. Dolayısıyla herhangi bir romanda bulunabilecek diyaloglar yerine, karşılıklı alışverişler vardır. Zaten aşk da budur: Her şeye rağmen bir yerlerde karşılıklı olarak aşk mübadele edilir. Ve bu alışverişler ortak mutsuzluk zeminlerinden yola çıkarak yapılır. Hem de sürekli ölümle ilişkilerinden; ölümün onları çağırdığı söylenebilir. Aşağı yukarı tüm metinlerde, çünkü bunun dışına çıkan bir metin vardır. Bunu biraz maceracı biçimde ileri sürüyorum: Herkesin yok olup gittiği sonsuzluk kumsalına götürmeyen bir metin var bence, bu da* Détruire dit-elle'*dir. Burada, tersine sanki bir tür neşe ortaya çıkmaktadır, şiddet zemini üzerinde bir neşe elbette, ama tüm zaman boyunca ötekilerin üzerinde duran üç tuhaf varlık arasında geçer, faaldirler, oysa ki ötekiler edilgendir ya da aşılmıştır, yani Stein, Thor ve Alissa'nın temsil ettiği üçleme, arada bağı sağlayan bir şey var, her zaman dolaşımda olan ve zafer kazanan. Gülme var, "dedi" cümlesiyle bitiyor, gülme ve müzikle bitiyor.*

M. Foucault: Bunun, Marguerite Duras'nın eserindeki benzersiz bir şey olduğu kanısındasın sen.

Bu tür gülmenin neşe olduğu söylenemez, pıtır pıtır bu koşuyu nasıl nitelemeli? Çünkü biraz önce alışverişten söz etmiştin, "alışveriş" sözcüğü üzerinde biraz düşündüm, çünkü hiç karşılıklılık yok, dönüp dolaşıyor. Bu bir tür mendil saklama oyunu, ama mendilin de bir özerkliği var, mendil iradi olarak bir diğerine verilir ve o da alır, almak zorundadır, ama kimi zaman olur ki, Marguerite Duras'nın oyununda, mendil bir elden diğerine hiç kimse sorumlu olmadan kendiliğinden sıçrar. Mendil her koşulda dolaşır. Mendilin hileleri vardır, mendili kapan insanlar arasında hileler vardır. Sürekli bir ironi, bir tuhaflık var, sanıyorum senin ümitsizlik diye adlandırmakta haklı olduğun bir zemin üzerinde yine de metinleri, gülümsemeleri, tavırları bir deniz gibi parıldatan bir tuhaflık.

H. Cixous: Détruire dit-elle'*de bu söylenebilir, korkunç bir ironi vardır onda. Diğerlerini tuhaflıkla okumuyorum, ama, sonuçta, belki bende bir şeyler eksiktir. Onları bir tür melankoli şarkısı olarak, ölüm şarkısı olarak okuyorum. Tuhaflık varsa*, epizot epizottur, *ama yanaldır bu. Toplumsal olan her şey, sosyo-kültürel olan her şey, bu olağandışı sahneler, gerçekten "çırpıştırılmış", elçilik, kokteyl sahneleri, ki üç tane çılgınca gösteren var, biraz çılgınca... Ama varlıklardan geleni, bu varlıklardan geriye kalandan geleni hiç de tuhaf bulmuyorum. Kapalı olmayan bir şey görüyorum, bir tür sonsuz cömertlik. Sonsuz, çünkü herkes yoksulluk düzeyinde kabul edilmiştir, her şeyi kaybetmiş olan kabul edilmiştir. Bu kapanmaz, sonsuza açılır, ama acının sonsuzluğuna.*

M. Foucault: "Tuhaf", biliyorsun, sözcükte tereddüt ettim. Israr etmek istemiyorum. Bence "acı"yla uyuşmaz değildir, gerçekten de, tarihle de uyuşmaz değildir, hele "ıstırap"la hiç değil. Acının bir tuhaflığı vardır, ıstırabın, ölümün bir tuhaflığı vardır. Tuhaf, biliyorsun, garip, canlı, kavranamaz bir şey anlamında. "Bu tuhaf", endişe verici.

H. Cixous: *Bunu algılayan senin duyarlılığın, ben dehşet olarak algılıyorum. Belki de ben kendimi Marguerite Duras'nın metinleri*

karşısında derinden tehdit altında hissettiğim içindir. "Ben bunu istemiyorum," diyorum. Böyle insanlar olmasını istemiyorum. Bana göre, burada belirtilen şey, güçsüzlük. Ancak mütevazı olduğu için, aynı zamanda olağanüstü miktarda bir aşk sergilediği için benim tarafımdan, kişisel olarak hoşgörülebilir olan, kurtulunan –kurtulma söz konusu olmasa da– bir güçsüzlük. Güzel olan bu.

Biraz önce dedin ki: "Alışveriş" sözcüğü iyi değil, doğru. Çünkü, dilin yoksulluğunda da, birbirlerine değiyorlar. *Kim? Onlar kim? Bu insanlar, bu gezginler, çok geniş bir kara parçasında, birbirlerine değen. Birbirini okşayan, birbirine hafifçe temas edenler. Altüst edici bu. Duras'da benim sevdiğim şey, bu dokunma ilişkisinin her zaman var olması.*

İşte India Song*'da bunu görüyorum ben. Anne-Marie Stretter, gençken piyano çaldığını hatırladığımı sanıyorum, müzik yapıyordu yani. Artık yapmıyor, aynı zamanda da etrafında bu erkekler var, kaç kişi bilmiyorum. Çok kalabalıklar sonuçta. Ve hepsi onun uçurumunda yok olup gidiyor, ama o ölümcül bir uçurum değil, çünkü kötülük istemiyor, çünkü içine almıyor. Aynı zamanda, çağırmadan çağırıyor, çünkü o tam olarak her şeyden vazgeçmiş olan, oysa ki erkekler henüz her şeyden vazgeçmiş değiller, çünkü istiyorlar:* onu, *ona bağlılar, o ise hiçbir şeye bağlı değil. Ve onun aracılığıyla, hiçliğe dokunuyorlar. Demek istediğim, açık olduğu şey, geçen şey ve bunun anlamı, onun* artık müzik yapmayan biri *olması, yani müziğin sana verdiği şeyi artık o kendine vermiyor, müzik zevki almıyor artık, kendine ses vermiyor.* Sessiz kaldı; *ve, sessiz kaldığı için, başkalarını dinleyebilen biri. Onda uzam var, başkalarını dinleyebilmesini sağlayan açıklık, ister susarak, ister uluyarak, uluyan konsolos yardımcısı gibi. Uluyanlar var, hiçbir şey demeyenler var. Sözü işitiyor, ötekilerin arzusunu işitiyor, ötekilerin mutsuzluğunu işitiyor. Ve sonuçta, onun aşk gücü bu.*

Onun bir dinleyişi var (elbette psikanalizin dinlemesi değil bu, duvar gibi olan ve seni sana gönderen ve kendini işittiğin dinleme değil. Sen dinlenmiyorsun, sen kendini işitiyorsun. Belki yanlış bir şey söylüyorum.)

O, daha sonra içinde kaybolacağı deniz gibi, sonsuzluk bu. Bir şey fırlatılıyor. O alıyor. Bedeni, sonsuzluğun eşiği gibi, fırlatılan bu şeyin, dokunulabilecek bir tenden geçtiği, sonra da sonsuza geçtiği için alındığı hissediliyor. Umutsuzluk bu: Aşktan geçiyorsun ve ölüme düşüyorsun. Marguerite Duras aşırı güçlü bilinçdışına sahip biri. Bir "kör." Beni her zaman çok büyüledi, kimi görsem inanıyorum. Marguerite Duras'ya bana kendini sunduğu haliyle inanıyorum. O hiçbir şey "görmez" ve yüzleri görmediğinde de sanıyorum ki gerçekten görmediği içindir, ama aynı zamanda, onda gören biri de vardır. Onun nasıl gördüğünü görmek gerekir. Duras'daki bilinç ve bilinçdışı payını saptayamıyorum ben. Bunun nerede cereyan ettiğini bilmiyorum. Onun her şeyi aniden keşfedecek kadar kör olmasına hayranım. Birdenbire, görüyor, oysa ki o hep oradaydı. Onun yazmasını sağlayan da bu "birdenbire."

M. Foucault: Kitaplarında bir şeylerin ortaya çıkması o gördüğü için mi yoksa dokunduğu için mi? Buna karar verilebileceğini sanmıyorum. Buradan yola çıkarak, görünür ile dokunulur arasında bir tür sekanslı plan tanımlamaya vardı ki bu oldukça şaşkınlık verici.

H. Cixous: *Sanıyorum tam da kesildiği yerde cereyan ediyor. Çünkü her zaman kesik. Ve bakışın kesikliği plandır diyebiliriz, burada bakış, gerçekten de, dokunmayla kesintiye uğrar.*

M. Foucault: Biraz önce, aslında onun kör olduğunu söylüyordun, sanırım bu gerçekten doğru. O kör, neredeyse terimin teknik anlamında kör, yani gerçekten de dokunma bir tür olanaklı görünürlük içine dahil, dahası dokunmak onun için bakma olanakları gibi. Ve bir kör, bakışın yerine dokunmayı koyar demek istemiyorum, dokunmasıyla görür ve dokunduğu şey görünür olanı yaratır. Ve onun yaptığı şeyde işleyen, bu derin körlük değil midir, bunu kendime soruyorum.

H. Cixous: *Ve bu gerçekten onda hesaplanamayan şey.*

M. Foucault: Bu belki de dışarısı hakkında söylenebilecek olanı da tekrar kesiyor. Bir yandan, ne kişilerin ne de onlar arasında cereyan eden şeyin içinde olduğumuz doğru, yine de, onlara kıyasla bir başka dışarısı her zaman var. Örneğin, dilenci kadın. Bu çığlıklar

kimdir? Geçip giden ve dışarıdan diye güçlü biçimde belirtilen, bu nedenle de kişiler üzerinde belli bir etkisi olan bu şeyler kimdir? Bu aynı zamanda onlar arasında cereyan eden şeydir. Öyle ki, üç dışarı vardır: İçinde bulunulan dışarısı, kişiliklerin yeri olarak tarif edilen dışarısı ve onların birbirleriyle iç içe geçtiği bu üçüncü dışarısı. Oysa kör, her zaman için her şeyin dışında olandır. Gözleri kapalı değildir; tersine, içerisi olmayandır.

H. Cixous: *O halde ordan girer, yine de başladığı yerdir orası – çünkü Duras belli bir tarzda, şaşırtıcı biçimde hâkim olur, kaynağı kesinlikle meçhul şekilde. Hâkimiyet nerededir? –bu, sesle girer. Çünkü orası işitilen yerdir ve bakışı kesintiye uğramış olsa da onun kulağı vardır, kulağı vardır, o halde oradan geri gelir, yani dışarısı olan içeri girer, ses tam olarak nüfuz edendir.*

(c. II, s. 762-771)

Hoşgörünün gri sabahları*

Çocuklar nerden gelir? Leylek getirir, bir çiçek, Tanrı Baba ya da Calabrialı amca getirir. Ama şu yumurcakların yüzüne bakın; söylediklerine inanmış izlenimi vermek için hiçbir şey yapmıyorlar. Gülümsemelerle, suskunluklarla, ilgisiz ses tonlarıyla ve sağda solda gezinen bakışlarla bu yetişkin sorularına verilen cevaplarda kalleşçe bir uysallık vardır; fısıltıyla söylenmek istenen şeyi kendilerine saklama hakkı talep etmektedirler. Leylek, büyüklerle alay etmenin, onlara misillemede bulunmanın bir tarzıdır; sorunun daha öteye gitmeyeceğinin, yetişkinlerin patavatsız olduklarının, rondo-

* "Les matins gris de la tolérance", *Le Monde*, no. 9998, 23 Mart 1977, s. 24 (P.P. Pasolini'nin 1963'te çektiği ve İtalya'da 1965'de gösterime giren *Comizi d'amore* filmi üzerine).

ya katılmayacaklarının ve "geri kalanını" çocuğun kendi kendine anlatmaya devam edeceğinin ironik, sabırsız işaretidir.

Pasolini'nin filmi böyle başlıyor.

Cinsellik üzerine soruşturma, Comizi d'amore için tuhaf bir tercüme: Aşk meclisi, toplantısı, belki de forumu. Bu binlerce yıllık "şölen" oyunudur, ama plajlarda ve köprülerde, açık havada, sokak köşelerinde, top oynayan çocuklarla, boş boş dolaşan gençlerle, denize giren sıkılmış kadınlarla, bir bulvarın üzerinde sürü halinde duran fahişelerle ya da fabrikadan çıkan işçilerle oynanır. Günah çıkarma yerinin çok uzağında, gizlilik garantisi verilerek en mahrem şeylerin sorulduğu bir soruşturmanın da çok uzağında, bunlar *Aşk üzerine sokak laflamaları*'dır. Zaten sokak, Akdeniz ortakyaşamının en kendiliğinden biçimidir.

Gezinen ya da tembel tembel güneşlenen gruba, Pasolini, geçerken mikrofonunu uzatır: Ortaya "aşk" üzerine bir soru atar; ve bu belirsiz alanda cinsellik, çift olmak, haz, aile, nişanlılık ve âdetleri, fahişelik ve tarifleri kesişir. Kimi kararlıdır, biraz tereddüt geçirerek cevap verir, içi rahatlar, ötekiler için konuşur; birbirlerine yaklaşırlar, onaylar ya da homurdanırlar, kollarını birbirlerinin omuzlarına atarlar, yüz yüze bakarlar; üst üste binen ya da sürtünen bu bedenler arasında kahkahalar, şefkat, hafif bir heyecan dolanır. Ve kendilerinden daha ölçülü ve mesafeli söz edenlerin ilişkileri daha canlı ve sıcaktır: Yetişkinler yan yana gelir ve söyleşirler, gençler kısa konuşur ve birbirlerine sarılırlar. Söyleşileri yapan Pasolini silinir: Sinemacı Pasolini tüm dikkatiyle bakar.

Dile getirilmeyen gizem yerine, söylenen bu şeylere daha fazla ilgi gösterildiğinde belgeselin bir değeri kalmaz. (Oldukça aceleci bir şekilde) Hıristiyan ahlâkı diye adlandırılan şeyin uzun süreli egemenliğinden sonra, altmışların ilk yıllarının bu İtalya'sında cinselliğin kaynaşması beklenir bir durumdur. Ama hiç böyle değil! Takınaklı bir şekilde, cevaplar hukuksal terimlerin içinde verilmiş: Boşanmadan yana olmak ya da olmamak, kocanın önceliğinden yana olmak ya da olmamak, kızlar için bakireliğin zorunluluğundan yana olmak ya da olmamak, homoseksüellerin mahkûm edil-

mesinden yana olmak ya da olmamak. Günah çıkarmanın sırları ile yasanın buyrukları arasındaki bu dönemin İtalyan toplumu, sanki günümüzde bizim medyanın yaydığı cinselliğin bu kamusal ifşasına uygun sesi henüz bulamamış gibidir.

Pasolini'nin yapmakta olduğu soruşturma hakkında zaman zaman soru sorduğu –Moravia'ya da soruyor– ortalama bir psikanalist olan Musatti, "Cinsellikten söz etmiyorlar mı? Korktukları için," diye açıklıyor. Ama Pasolini'nin buna hiç inanmadığı ortada. Baştan sona tüm filmde görülen şey, bence cinsellik saplantısı değil, o dönemde İtalya'da doğmakta olan yeni bir rejim karşısında, hoşgörü rejimi karşısında önsezili ve muğlak bir tereddüt, bir tür tarihsel çekinmedir. Ve, aşk üzerine soru sorulduğunda hukuktan söz etmekte yine de hemfikir olan bu kalabalıkta kopukluklar bu noktada kendini belli etmektedir. Erkeklerle kadınlar arasındaki, köylülerle şehirliler arasındaki, zenginlerle yoksullar arasındaki kopukluklar mıdır bunlar? Evet, elbette, ama özellikle gençlerle diğerleri arasındaki kopukluklar. Ötekiler, (kadım ve erkeği eşitsiz biçimde engelleyen boşanma yasağıyla, aileye tamamlayıcı figür olarak yarayan genelevle, bekâretin fiyatı ve evliliğin bedeliyle) cinselliğin ekosistemini sağlamış olan acı verici ve incelikli tüm bu düzenlemeleri altüst edecek bir rejimden çekinirler. Gençler bu değişikliği oldukça farklı biçimde ele alırlar; sevinç çığlıklarıyla değil, ağırbaşlılık ve güvensizlik karışımıyla, çünkü bu değişikliğin yaş, servet ve statü eşitsizliklerini geri getirme riski yüksek ekonomik dönüşümlere bağlı olduğunu bilirler. Aslında, hoşgörünün gri sabahları kimseyi büyülemiyor ve kimse bunu cinselliğin bayramı olarak hissetmiyor. Yaşlılar tevekkül ya da öfkeyle endişe ediyorlar: *Hukuk* ne olacak? Ve "gençler", inatla cevap veriyorlar: *Haklar* ne olacak, *bizim haklarımız* ne olacak?

On beş yıllık bu film, bir mihenk taşı olarak işe yarayabilir. *Mamma Roma*'dan bir yıl sonra Pasolini, filmlerinde, gençlerin büyük *saga*'sının ne hal alacağını izliyor. Pasolini'nin gördüğü gençler, psikologlara gidecek yeniyetmeler değil, ortaçağdan bu yana, Roma ve Yunan'dan bu yana bizim toplumlarımızın asla

entegre edemediği, korktuğu ya da dışladığı, zaman zaman savaşta öldürmek dışında asla boyun eğdiremediği bir "gençliğin" günümüzdeki biçimidir.

Dahası, 1963, İtalya'nın bu büyüme-tüketme-hoşgörü hareketine gürültü patırtıyla girdiği dönemdi. Pasolini bunun bilançosunu on yıl sonra *Ecrits corsaires*'de yapacaktır. Kitabın şiddeti filmin endişesine cevap vermektedir.

1963, aynı zamanda Avrupa'nın ve Amerika Birleşik Devletleri'nin hemen hemen her yerinde, bu çeşitli iktidar biçimlerinin yeniden sorgulanmasının başladığı dönemdir. Bilgeler bize bunun "moda" olduğunu söyler. Olsun! "Moda", biraz daha sürme riskini taşıyor, bu günlerde Bologna'da olduğu gibi.

(c. III, s. 269-271)

Pierre Boulez: Katedilen ekran*

Rastgelinmiş bir dostluğun tesadüfü ve ayrıcalığı dolayısıyla, müzikte neler olup bittiğini az da olsa fark etmiş olmanın ne anlama geldiğini mi soruyorsunuz bana, üzerinden neredeyse otuz yıl geçmişken artık? Ben orada, duygulanım, belli bir sıkıntı, merak ve çağdaşı olmayı hiç beceremediğim şeye tanık olmanın verdiği tuhaf duyguya kapılmış bir gelip geçendim yalnızca. Bu bir şanstı: O dönemde müzikte dış söylemler kalmamıştı.

O dönemde resim konuşmaya yöneltiyordu; en azından, estetik, felsefe, düşünme, zevk – ve politika; eğer belleğim beni yanılt-

* "Pierre Boulez, l'écran traversé", *in* Colin (M.), Leonardini (J.-P.), Markovits (J.), edit., *Dix ans après. Album souvenir du festival d'automne*, Paris, Messidor, coll. "Temps actuels", 1982, s. 232-236.

mıyorsa– resim hakkında bir şeyler söyleme hakkını kendilerinde görüyorlardı ve buna bir görev gibi katlanıyorlardı: Piero della Francesca, Venise, Cézanne ya da Braque. Bu sırada, küstahlığını sürdüren sessizlik müziği koruyordu. XX. yüzyılda sanatın geçirdiği büyük dönüşümlerden kuşkusuz biri olan şey bu düşünme biçimlerinin erişemeyeceği bir yerde kalmıştı; ve biz de alışkanlıklarımızı bu düşünme biçimlerinin etrafımızda oluşturduğu mahallelerden edinme riskiyle karşı karşıyaydık.

O zaman olduğu gibi şimdi de müzik hakkında konuşabilecek durumda değilim. Yalnızca şunu biliyorum ki, Boulez'in tarafında olup biteni –çoğu zaman da bir başkası aracılığıyla– keşfetmiş olmak, içinde yetiştiğim, hâlâ ait olduğum ve birçok kişi için olduğu gibi benim için de hâlâ kendi gerçekliği olan düşünce dünyasına kendimi yabancı hissetmemi sağladı. Belki de böylesi daha iyi: Bu deneyimi anlama imkânı etrafımda olsaydı, onu ait olmadığı yere taşıma fırsatı bulmuş olurdum belki.

Bir kültürün kendi biçimlerinden çok değerlerine bağlı olduğuna, bu biçimlerin kolaylıkla değiştirilebileceğine, terk edilip yeniden ele alınabileceğine; derinlere kök salan şeyin yalnızca anlam olabileceğine rahatlıkla inanılmaktadır. Bu, biçimlerin, çözüldüklerinde ya da doğduklarında nasıl şaşkınlık yaratabileceğini ya da kine yol açabileceğini bilmemektir; bu, görülen, düşünülen, söylenen ya da yapılan şeyden çok, görme, söyleme, yapma ve düşünme biçimlerine bağlı olunduğunu bilmemektir. Batı'da biçimlerin mücadelesi, en az fikirlerin ya da değerlerin mücadelesi kadar ateşlidir. Ama olaylar XX. yüzyılda tuhaf bir hal aldı: Tartışma konusu olan şey, "biçimsel" olanın kendisi, biçim sistemleri üzerine düşünülmüş çalışma oldu. Ve bunlar, ahlâki düşmanlıkların, estetik tartışmaların ve politik çatışmaların önemli konusu oldu.

Anlamın, yaşanmışın, tenselin, kökensel deneyimin, öznel içeriklerin ya da toplumsal imlerin ayrıcalıklarının bize öğretildiği çağda Boulez'e ve müziğe rastlamak, yirminci yüzyılı alışık olunmayan bir bakış açısıyla görmekti: "Biçimsel" olanın etrafındaki uzun bir mücadelenin bakış açısıydı bu; Rusya'da, Almanya'da, Avusturya'da, Orta Avrupa'da, müzik, resim, mimari ya da felsefe,

dilbilim ve mitoloji aracılığıyla, biçimselin çalışmasının eski sorunlara nasıl meydan okuduğunu ve düşünme tarzlarını nasıl altüst ettiğini bilmekti bu. XX. yüzyılda biçimselin tarihini tümüyle yazmak gerekiyordu: Biçimseli –saklamaya çalıştıkları "biçimcilik" görüntülerinin ötesinde– dönüşüm gücü olarak ölçmeye, yenilik gücü ve düşünmenin zemini olarak ortaya çıkarmaya çalışmak. Ve, politikayla zorlu ilişkilerini de anlatmak. Biçimsel olanın Stalinci ya da faşist ülkede kısa sürede düşman ideoloji ve nefret edilen sanat olarak saptandığını da unutmamak gerekir. Akademilerin ve partilerin dogmatizminin büyük rakibi oydu. Biçimselin etrafındaki mücadeleler XX. yüzyıl kültürünün ana çizgilerinden biri oldu.

Mallarmé'ye, Klee'ye, Char'a, Michaux'ya gidebilmek için – tıpkı daha sonra Cummings'e gitmek için olduğu gibi– Boulez'in ihtiyacı olan şey, dolambaçsız, aracısız, düz bir çizgiydi. Çoğu zaman bir müzisyenin resme, bir ressamın şiire, bir dramatürgün müziğe gitmesini sağlayan şey kapsayıcı bir figür ve işlevi evrenselleştirmek olan –romantizm, dışavurumculuk gibi– bir estetiktir. Boulez, bir noktadan ötekine, bir deneyimden diğerine doğrudan doğruya giderken, ideal bir akrabalığa değil, bir konjonktürün zorunluluğuna bağlı kalmaktadır.

Çalışmasının belli bir anında –katettiği yol onu böyle belirli bir noktaya getirdiğinden– (bu nokta ve bu dönem tamamen müzik içidir), bir buluşmanın tesadüfü, bir yakınlığın parıltısı aniden meydana geliyordu. İki *Visage nuptial*'in, iki *Marteau sans maître*'in, Char'ınki ile Boulez'inkinin hangi ortak estetikten, hangi benzer dünya görüşünden kaynaklandığını sormaya gerek yok.* Böyle bir şey yoktu. İlk rastlaşmadan sonra, biri diğeri üzerinde çalışmaya başlıyordu; müzik şiiri hazırlıyor, şiir de müziği hazırlıyordu. Titiz bir analize tam anlamıyla bağlı ve son derece kesin bir çalışma olduğundan, hiçbir ön aidiyete güvenmiyordu.

Hem tesadüfi hem de üzerinde düşünülmüş bu ilişkilendirme, evrenselin kategorilerine karşı benzersiz bir dersti. Bu en yüksek

---

* Char (R.), *Le Visage nuptial, Fureur et Mystère* içinde, Paris, Gallimard, 1948; *Le Marteau sans maître,* Paris, J. Corti, 1934 ve 1945.

alana yükselmek değildir, bize en fazla ışık veren en kapsayıcı bakış açısına erişmek değildir. Canlı ışık, bir çitin aşılmasından, bir duvarın delinmesinden, yakınlaşmış iki yoğunluktan, bir çırpıda aşılmış bir mesafeden yanlamasına gelir. Genel anlamı ortaya çıkarmak amacıyla yüzleri birbirine karıştıran ve açıları körelten büyük, flu çizgilerdense, kesinliklerin karşı karşıya gelmesi tercih edilir. Ortak bir söylem olmadan ve bir bütün teorisi olmadan hiçbir şeyin temelli olmayacağı düşüncesini, arzu edene bırakabiliriz. Düşüncede olduğu gibi sanatta da buluşma, ancak oluşturduğu yeni zorunluluk içinde doğrulanır.

Boulez'in tarihle –yani, kendi pratiğinin tarihiyle– ilişkisi, yoğun ve kavgacıydı; birçok kişi için –ve ben de onlar arasındaydım– sanırım uzun süre bir muamma olarak kaldı. Boulez, geçmişte sabit bir modül seçen ve güncel müzik içinde onu çeşitlendirmeye çalışan tavırdan –kendi deyişiyle, "klasikçi tavır"– nefret ediyordu; güncel müziği ölçüt olarak alan ve geçmiş öğelerin yapay gençliğini ona aşılamaya çalışan "arkaikleştirici" tavırdan da nefret ediyordu. Sanıyorum ki onun hedefi, tarihe gösterdiği bu dikkatle, ne şimdiki zamanın ne geçmişin, hiçbir şeyin sabit kalamayacağı şekilde davranmaktı. Şimdiki zamanın da geçmişin de birbirleri karşısında sürekli hareket içinde olmasını istiyordu; verili bir eserin iyice yakınına yaklaştığında, eserin mümkün olduğunca incelikli çözülmesinden yola çıkarak onun dinamik ilkesini bulduğunda, yapmak istediği şey bir anıt oluşturmak değildir; eseri katetmeye, eserin "arasından geçmeye", şimdiye dek kendisinin kımıldatabildiği türden bir hareket içinde onu bozmaya çalışır. *Les Paravents*'da* [Paravanlar] olduğu gibi, kendi kendini öldürmeyi sağlayan ve ölümün öte tarafına geçmeyi sağlayan yok edici davranışı düşünerek, "eseri bir ekran gibi patlatmak", demekten hoşlanmaktadır şimdi.

Tarihle bu ilişkide şaşırtıcı bir şey vardı: Boulez'in varsaydığı değerler, zaman içinde bir kutupluluğun –ilerleme ya da düşüş– ifadesi değildi; bu değerler kutsal yerleri tarif etmiyordu. Aynı zamanda "düşünülecek" nesneler anlamına da gelen yoğunluk

* Genet (J.), Les Paravents, Lyon, L'Arbalète, 1961.

noktalarına işaret ediyordu. Müzikal analiz, tarihle bu ilişkinin aldığı biçimdi –kanonik bir biçimin kullanım kurallarım değil, çoğul ilişkiler ilkesinin keşfini arayan bir analiz. Bu pratik dolayısıyla, yığılmaları gözardı eden ve bütünlüklerle alay eden bir tarih ilişkisinin doğduğu görülüyordu: Bunun yasası, şimdiki zamanın ve geçmiş zamanın özümsenmesi sayesinde geçmiş zamanı şimdiki zamandan ayıran hareket aracılığıyla geçmişin ve şimdiki zamanın, ikili olarak eşanlı dönüşümüydü.

Boulez, sanat pratiğindeki her düşüncenin, eğer bir tekniğin kuralları üzerine ve bunların kendi oyunları üzerine bir düşünme değilse fazlalık olacağı fikrini asla kabul etmedi. Valéry'den de pek hoşlanmadı. Düşünceden beklediği şey, yaptığından başka bir şeyi yapmasını sürekli sağlamasıydı. Kendi oynadığı iyice düşünülmüş, iyice kurallı oyunda yeni bir özgür alan açmasını talep ediyordu. Kimilerinin onu teknik temelsizlikle, kimilerininse aşırı teoriyle suçladığını işitiyorduk. Ama onun için esas olan şuydu: Pratiği, iç zorunluluklarının en yakınında, sanki bu zorunluluklar egemen gerekliliklermiş gibi, hiçbirine boyun eğmeden düşünmek. Düşünce, ne basit bir beceri ne de katışıksız teori olmak zorundaysa, yapılan şeyde düşüncenin rolü nedir? Boulez bunu gösteriyordu: Kuralları işleten edimin içinde bu kuralları kırabilme gücü vermek.

(c. IV, s. 219-222)

Düşünce, duygu*

Bir fotoğrafı anlatmanın uygun olmadığını biliyorum. Fotoğraf, hiç kuşku yok ki, üzerinde en az konuşulabilecek göstergedir; çünkü şu iki şeyden biridir: ya hiçbir şey anlatmıyordur ve bu durumda anlatı onu değiştirir; ya da eğer anlatıyorsa, o zaman da bize hiç ihtiyacı yoktur. Yine de Duane Michals'ın fotoğrafları bana hikâye etme patavatsızlığında bulunma arzusu vermektedir; tıpkı olmayacak şeyi anlatmayı beceriksizce arzulamak gibi: Yarını olmayan bir haz, bir buluşma; bildik bir sokakta yaşanan akıldışı bir sıkıntı, kimsenin pek inanmadığı, anlatılan kişilerin ise hiç inanmadığı tuhaf bir varlık hissi.

---

* "La pensée, l'émotion", *in* Michals (D.), *Photographies de 1958 à 1982*, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1982, s. III-VII.

Duane Michals'ın fotoğraflarından, onların yordamlarından, plastiğinden söz edebilecek durumda değilim. Onlar beni deneyim olarak çekiyor. Yalnızca onun yaptığı deneyimler olarak; nasıl oluyor pek bilmiyorum ama bu deneyimler bana doğru akıyor –ve sanırım kim bakarsa ona doğru da akıyorlar–; haz, endişe, görme biçimleri, geçmişte hissetmiş olduğum ve günün birinde hissedeceğimi sezdiğim ve Duane Michals'a boçlu olduğumu gayet iyi bilmeme rağmen ondan mı yoksa benden mi kaynaklandığını kendime hep sorduğum hisleri kışkırtarak akıyorlar. "Sizin hediyeniz benim," diyor.

Ayrıca teskin ediyor ve, amacını ve imkânsızlığını fotoğrafa bağlayarak, bu deneyim kesişmelerini teşvik ediyor: "Her şey fotoğraf konusudur, özellikle yaşamımızdaki güç şeyler: Kaygı, çocuğun çektiği büyük acılar, arzu, kâbuslar. Göremediğimiz şeyler anlamla en çok dolu olanlardır. Onların fotoğrafını çekemeyiz, yalnızca düşündürtürüz." "Hakiki bir duyguyu bana ait terimlerle iletmeye çalışmak." Bir eser gibi ilerlemeyen ama deneyim oldukları için kendilerini açan bu çalışma biçimlerini seviyorum: Magritte, Bob Wilson, *Yanardağın Altında, Maria Malibran'ın Ölümü,* ve elbette H.G.[1]

> *"İnsanlar fotoğrafların gerçekliğine inanıyorlar, resimlerinkine inanmıyorlar. Bu durum, fotoğrafçılara bir avantaj sağlıyor. İşin can sıkıcı yanı, fotoğrafçıların da fotoğrafların gerçekliğine inanmalarıdır."*

Genç bir adam, Roy Headwell, bir masanın başına oturdu; başını yavaş yavaş eğdi; sonunda masaya dayadı. Uyukladı, yumuşak heykel. Fotoğraf budur. Biraz ilerde, bu aynı masanın üzerinde, uyuyan adamın kumral saçları ile bakışımızın tam yarı yolunda, titizlikle biçimlendirilmiş bisküviler: Kenarlar, köşeler, ışıklı yüz-

1. Romancı Hervé Guibert'in baş harfleri. O dönemde *Le Monde*'da fotoğraf eleştirmenliği yapan ve kendisi de fotoğrafçı olan, aynı zamanda da Duane Michals'ın hayranı Guibert, Musée d'Art modern de la ville de Paris'deki bu retrospektifi sunmasını M. Foucault'dan istedi. Foucault, anlatımcı fotoğraftan pek hoşlanmıyor olsa da bu teklifi kabul etti.

ler, gevrek hamur çakıl taşları gibi ışıldıyor: Fotoğrafın tüm boyalı bölümü burada, derinlemesine gerçek bu figürlerde yoğunlaşıyor. Haydi bilin bakalım, bu "cookie"ler düş görenin mesajı mı, yoksa bizim algımızın su götürmez nesnesi mi?

Bu aynı temanın daha eski, bir başka versiyonunu düşünelim. Resim yok, ama birbirine denk düşen iki fotoğraf var ve her ikisinin de adı *Narcisse*. Birincisinde, genç bir adam, gözleri neredeyse kapalı, yüzünü parlak büyük bir yüzeye iyice yaklaştırır, yüzey adamın muhteşem güzelliğini ona geri yansıtır; ikincisinde, Duane Michals'ın kendisi, önceki fotoğrafta başlamış jesti tamamlayarak, yaşlanmanın bıkkınlığıyla, başını yine aynı masaya dayar; kendi yansısıyla yanak yanağadır, kendine bakmaz, ama laka aynada hapsolan genç adamın yüzünün yansısını görebilir (gözleri açık olsaydı görebilirdi). Resim, uyuyanın kapalı gözlerinin önüne konur; fotoğraf kısmen-görünmez olanın belirsiz imgelerine açılır.

Resim ile fotoğraf arasındaki şimdi artık yüzyıllık olmuş ilişkinin tarihinde, fotoğraftan gerçeğin canlı biçimini; resimden ise şarkıyı ya da parıltıyı, buraya saklanabilecek düş payını talep etmek âdettendi. Duane Michals bu son yıllarda kalkıştığı resimle oyunda bu ilişkiyi tersine çevirir; düşün gücünü ve düşüncenin keşfini fotoğrafa, fotoğraf çekme edimine, fotoğrafını çektiği titizlikle oluşturulmuş sahneye ve böyle bir sahnenin fotoğrafını çekmeyi sağlayan karmaşık rite atfeder. Hiper-gerçekçiliğe yönelik bir gülme gibi resmedilmiş bu fotoğraflarda, fotoğrafçı gözüne sunulan gerçekliği resmin akkor haline kadar taşıyacak her teşebbüs karşısındaki ironiyi ister istemez görüyorum. Resmin, üretilmesi için gereken yetenekten başka bir sırrı yokken, sanki fotoğraf gerçeği kendinden kaçıran şey değilmiş gibi. *Esta Greenfield'in İki Portresi*'nde, yüzü karşıdan görmemizi sağlayan şey resimdir, fotoğraf ise bir kadını sırttan gösterir, görünmez bakışları bir pencereden meçhul bir manzaraya doğru uzaklaşıp gitmektedir. İşte yine bir vazo içinde bir demet çiçek; resimlerin en bayağısı. Tek eksiği, üzerine yerleştirileceği tek ayaklı yuvarlak masa. Ama, işte, vazo fotografik bir kompozisyonun belirsiz uzanında yüzmektedir, hafifçe gülümseyen bir oğlan çocuğunun profili aradan sıyrılır ve

kırmızı gül salkımını kulağına asmak için gizlice yakalamış gibidir; bununla birlikte, sağda, arka planda, iki ışık huzmesi arasında kısmen silikleşmiş *John Shea*'nın yüzü belirir, biz ona profilden bakarken o da bize cepheden bakar. *Arthur Sanzari ve Ayakkabı*'da düzenleme terstir: Sivrilen burnu, gözlükleri ve gülen gözleriyle nerden çıktığı meçhul bir yüzün fotografik yakın çekimi bizimle bir ayakkabı resmi arasına yerleşir, ayakkabının sarı yansısı, olanaksız bir fiziğin yasalarına uygun olarak, fotoğrafı çekilen kişinin yanağına boylu boyunca konar.

Gerçeği kavramak, anında görüntülemek, hareketi yakalamak, göstermek, Duane Michals için, fotoğrafın tuzağıdır: Sahte bir görev, acemi bir arzu, kendine dair bir yanılsama. "Sanki fotoğrafçılar yalnızca gözden ibaretmiş, kafalarında bir şey yokmuş gibi, fotoğraf kitaplarının adı çoğu zaman şöyledir: 'Fotoğrafın Gözü' ya da 'Falanca Şeyin Bakışı' veyahut 'Göstermek' " Bakış metaforu, uzun süre, fotoğrafçının pratiğini esir aldı ve ona bir yasa dayattı: Bir göz olmak, başkalarına görmeleri gereken şeyi buyuran kusursuz ve buyurgan bir göz olmak. Duane Michals, bu ağır bakış etiğinden kurtulmak için çok çabalamaktadır –onun çoğu zaman eğlenceli, kaçık, gülünç gelen tarafı burasıdır: Fotoğrafın gözle ilgili işlevi diyebileceğimiz şeyi ortadan kaldırmaya kalkışıyor. Objektifin, görünür olanın kaçmasına sürekli izin verdiği, görünmezin ise, haksız yere, ortaya çıktığı ve film makarasından geçerek iz bıraktığı, az çok karmaşık tüm bir oyun dizisi buradadır.

Bu oyunların en basiti, kaçıp gidenin fotoğrafını çekmek, kayboluşun anlatısını yapmaktır: *Göğe Giden Adam,* önce kısmen görünür olarak, yalnızca bir omuz çizgisinin belirdiği siyah bir gölgenin içinden çıkmaktadır; sonra, bir an, çıplaklığı ortaya çıkar; bununla birlikte, bir merdivenin basamaklarını tırmandıkça, yeniden kaybolur, ama bu kez ölmüş birinin içinde oturduğu bir ayla gibi biçimini emen bir ışığın parlaklığı içinde kaybolur. Ters yöntem görünmezin fotoğrafını çekmekten ibarettir: Medyumun ortaya çıkardığı ektoplazmalar, öte dünyanın hafifçe geçip giden siluetleri, kadınlara sahip olduklarında kanatlarını yitiren melekler, ölüm uykusundaki çıplak bedenlerden yavaş yavaş kopan ve ayağa

kalkan şeffaf beden biçimli ruhlar; Duane Michals'ın fotoğraflarına musallat olan tüm bu figürler bir inançtan değil, bir ironiden kaynaklanıyor: Fotoğrafın, görülmesi gereken şeyi gösterdiğini kim düşünüyordu ki? Bazı kompozisyonlar, görünürün uçuculuğu ile görünmezin ortaya çıkışını eşleştiriyor: *Canlı ve Ölü*'de bir adam bir kapıyı açar ve bir koridorda kaybolur, bir sonraki fotoğrafta şeffaflaşmış kendi ikizi biçiminde ortaya çıkar.

Görünürü görmeyip daha fazlasını görmenin çok başka yordamları da vardır. Aynı filmin üzerine art arda alınan klişeler, farklı açılara göre, kendisiyle üç kez kesişen *Jeff Greefield*'inki gibi aynı yüzü birçok defa ortaya çıkartır. Kâh modelin hareketiyle, kâh prova baskının sürtülmesiyle elde edilen figürlerin parazit etkisi, mevcudiyet ile biçimi –Bacon'da olduğu gibi– birbirinden ayırmaktır; biçim bükülmüş, silinmiş, tanınmaz hale gelmiştir, ama mevcudiyet, bakışın onu sabitlemesini sağlayan tüm çizgiler, tüm hatlar ortadan kaldırıldığı ölçüde daha yoğun kılınmıştır: Silinmiş olan görünürden, kavranamaz mevcudiyet doğar.

Duane Michals, Magritte'e rastladı ve ona hayran kaldı. Michals'da "Magritte'e özgü" birçok usül görülür –yani Bacon'dakine tamı tamına zıt: Gerçekten de bunlar, bir biçimi en yüksek gerçekleşme noktasına varana dek cilalamaktan, mükemmelleştirmekten, sonra da onu gerçeklikten tümüyle boşaltmaktan ve bağlam etkileri yaratarak bildik görünürlük alanına indirgemekten ibarettir. *Alice'in Aynası*'nda, tavan kadar yüksek bir gözlüğün dev bir yengeç gibi tehdit ettiği koltuk, Magritte'de, namevcut bir gökyüzünün yansıdığı aynalı dolabı bir odanın dibine iten tarağı ve sabunu düşündürtür. Ve, burada gerçeklikten kesilip alınmış hiçbir şey olmadığını göstermek için –tabii eğer buna hâlâ ihtiyaç varsa–, ardından gelen fotoğraflar "onun nereden geldiğini" gösterirler: Bu orantısız koltuk ile gözlük, küçük bir değirmi aynadaki imgeden başka bir şey değillerdi, bu aynanın kendisi de dikdörtgen şeklindeki bir başka aynaya yansıyordu ve tümü birden avuç içinde tutulan üçüncü ve küçük bir aynada görülüyordu. El büzülür ve bu sonuncu aynayı kırar, yansıyı ve yansının yansısını yok eder ve içinde artık bir şey görülmeyen cam parçacıklarını etrafa saçar.

Duane Michals'ın fotoğrafları epey uzun süredir uzun bir sözcük kuyruğuyla çevrili olarak kendini göstermektedir: Doğrudan prova kâğıdı üzerine elle yazılı sözcükler ve cümleler. Sanki imlerle dolu bir banyodan oluk oluk akarak çıkıyorlarmış gibi.

Genellikle fotoğrafların üzerine ya da altına yerleştirilen bu sözcüklerin rolü, açıklamak ya da belirtmektir: İmgenin içinde ne olduğunu söylemek – sanki imgenin yeterince gösterememesinden çekiniliyormuş gibi; ya da kopartılıp alındığı gerçeği (yer, an, sahne, kişi) belirtmek – sanki fotoğraf kendi kaynak yerini belirtmek zorundaymış gibi. Duane Michals'ın metinlerinde ise tamamen başka bir işlev vardır: İmgeyi sabitlemek ya da çapayla bağlamak değil, ama onu daha ziyade görünmez esinlere doğru yönlendirmek; bir çapa bulmak yerine, denizde yol alabilsin diye gereken her şeyle donatmak. Duane Michals'ın bu yazılı metinlerden talep ettiği şey, kendisinin de "boğucu" bulduğu şeyi fotoğraftan çıkarmaktır; bu metinler imgeyi düşüncenin içinde dolaştırmalıdır –Michals'ın düşüncesi içinde ve onun düşüncesinden başkalarınınkine doğru.

"Beyaz kâğıdın üzerine siyah işaretler koyuyorum," ve hemen ekliyor: "Bu işaretler benim düşüncelerimdir." Ama Duane Michals bunu derken eğlenmektedir, çünkü oynadığı oyun daha karmaşıktır. Bu metinler öyle yapılmıştır ki, nereden geldikleri tam olarak bilinmemektedir: Duane Michals fotoğrafı oluşturmayı düşünürken aklındaki bu muydu? Yoksa bu, filme çekerken aniden aklına gelen bir düşünce midir? Yoksa, iş işten geçtikten sonra, daha sonra, çok daha sonra, günün birinde, *Babamın Mektubu*'nda olduğu gibi, yeniden resme baktığında kapıldığı bir fikir midir? Hem, Duane Michals'ın kişilerinin "sırrını açmak"tan, ruhlarının dibini ortaya çıkarmaktan iğrendiği doğru olsa da, onların düşündüklerini sandığı şeyi ya da düşünebilecekleri şeyi söyler genellikle (*Siyah iğrençtir*), ya da gerçekten ne düşündüklerini bilmeden düşündükleri şeyi veyahut henüz bilmedikleri ama bir gün bilecekleri şeyi (*Tutsak Çocuk*) söyler. *Söylenmesi Gereken Sözcükler Var* başlıklı fotoğrafı çevreleyen düşünceler tam olarak kimindir? Bu sözcükleri kim söylüyor? Bunları söylemek gerektiğini kim söylüyor?

Cavafy'nin Anısına'da, birbirine mümkün olduğunca benzer iki oğlan çocuğu görülmektedir. Bunlar ikizdir. Profilden görülmektedirler, karşı karşıyadırlar, sıvası ve boyası dökülmüş bir duvarın karşısında. Biri bir iskemleye oturmuştur, kollarını kavuşturmuştur, gövdesi geriye kaykılmıştır, bacaklarını uzatmıştır, dudaklarının arasında bir sigara vardır; diğeri, kocaman bir adım atarak gölgeden çıkar, yanındakine doğru eğilir; çakmağından yükselen alev sigarasının ucuna neredeyse değmektedir. Arzunun alışılmış şifre çözücüleri için bundan daha büyük bir yakınlık, daha kesinlenmiş ve daha okunaklı bir iletişim hayal etmek güçtür. Ama işte, fotoğrafın altındaki metin şöyle demektedir: "Sadece onun sigarasını yakmak bile büyük bir zevkti." Ve aniden resim, sanki gerçeğin ağırlığından kurtulmuş, sözcüklerle havalanmış gibi olur; her türlü karşılıklılık ortadan kaybolur; tamamlayıcılık dağılır. Geriye, ikisinden birinin vücudunu yakan kaçak bir arzunun tek başına ve gizli duyumu kalır; diğeri, hareketsiz, kollarını kavuşturmuş, gözleri yüzüne yaklaşan ele dikili, bilmemektedir ya da bilmek istememektedir. Ama yine de biliyor olabilir. Ama ötekinin cehaleti içinde berikinin hazzı, belki de, bu kadar hafif cehalet karşısında, bilinmeyen bu hazla hareket eden fotoğrafçının düşüncesinden başka bir şey değildir.

Duane Michals'ın, fotoğraflarına bakanı belirsiz bir okur-seyirci rolüne davet ederek ve ona düşünce-duygular sunarak (çünkü duygu, ruhu kımıldatan ve ruhtan ruha kendiliğinden yayılan bu harekettir) gösterdiği şey, bu karmaşık, muğlak biçimde paylaştırılmış düşüncelerdir. "Bu sözcüklerin bir sayfa üzerindeki görünümü hoşuma gidiyor. Tıpkı ardımda bıraktığım bir ayak izi gibi, oradan geçtiğimi kanıtlayan, belirsiz, tuhaf izler."

Fotoğrafçılar dizi sanatını uzun süredir uygulamaktadır: ya Robinson'un *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı anlatması gibi bir hikâye anlatmak için ya da Muybridge tarzında zamanı mümkün olduğunca sıkı yaymak için, veyahut da bir nesnenin tüm profillerini, onu ortadan kaldıracak kadar tüketmek için.

Duane Michals'ın dizilerinin ekonomisi tamamen başkadır. Bir olayı, bir sahneyi ya da bir tavrı kavramak için bunlara adım adım

yaklaşmak yerine, beceriksizlik ya da güçsüzlükmüş gibi elinden kaçırır onları. Bir kapı yavaşça açılır, kanepede oturan kadın şaşırır; biraz döner, sonra, aniden, ürkerek ayağa kalkar, bu hareketiyle kendi görüntüsünü kımıldatır ve siler; kapı hiçliğe açılmıştır. *Şiddetli Eylem*'de, zor seçilen bir gölge çıplak bir adamın arkasında belirir; bu, yaklaşan ve kolunu kaldıran bir başka adamdır; ama, ne yazık ki, eylemde kımıldayan indirilen darbeyi kavramayı pek sağlamaz; ne var ki, birinci adamın görüntüsü bulanıklaşır ve o da sırası geldiğinde kaybolur. Dizi, yakalaması gereken olayı atlamıştır.

Art arda gelişin de ironisi. Dosdoğru hedefe gitmek yerine, Duane Michals'ın dizisi atlıyor, teması kesiyor, viraj alıyor, her türlü uyuşumu engelliyor, duyumların ve heyecanın biçimsiz sürekliliğinin kendi kesintileri altında akıp gitmesine izin veriyor. Genç bir adamın eli, kürklü bir eldivenin içinden geçiyor; sonra, bir otobüstedir, otobüste oturan genç bir kız bu eldivenin taşıdığı gazeteyi dikkatle okumaktadır; sonra, genç kız çıplaktır ve oğlanın eli, yine eldivenin içinde, göğsünü okşamaktadır; ve şimdi boş olan otobüsün içinde, bırakılmış eldivenin kokusu kokmaktadır.

İkinci dereceden ironi; dizi, bir anlatı konusu olabilecek şeye hafifçe dokunduğunda, ama bu anlatıda ancak bitişik öğeleri, muğlak figürleri, kararsız izlenimleri kesip aldığında. Vuku bulmuş maceranın uyumsuz fazlalığı gibi bir araya getiren sekans, bu fazlalığı asla göstermemeye özen gösterir. Doğrusu, *Büyük Hata*'da neler olup bittiğini keşfetmek çok güç değildir elbette, ama sekansın koruduğu tek şey darmadağınık ıvır zıvırdır: Çıplak bir genç adam, ayakta, duvara dayalı, hareketsiz; sanki balmumundan bir mankenmiş gibi iki adam taşır onu; bir çift ayakkabı, köseleyle temasın hissettirdiği duyum, bir yastığın verdiği iç sıkıntısı, koşma arzusu ve bir ırmak ile bir şehrin sonsuz manzarası üzerindeki ayakkabıların görüntüsü.

Zamanın ironileri de vardır; vaktinden önce duran dizi (*Cinayetten bir süre önce*); durmayı unutan, şimdi zamanı yutan, geleceğin arasından koşan ve hatta ölümün sınırlarını aşan dizi. *Değişimler* derlemesinde, sekanslardan ilki çocukluk sınırında beklemede kalır; ama, sonuncu sekanslarda, Duane Michals kendi

yaşlanmasını öngörür: tıkızlaşmış, dayanıksız, bağlayamadığı ayakkabılarını sürüyerek, özenli bir genç adam tarafından bir iskemleye kadar taşınır, sonsuz bir güçlükle oraya oturur ve orada, genç eşlikçisi silinirken, orada, yandan, hareketsiz duracaktır, her an yere yuvarlanacak gibi.

Duane Michals'ın sekanslara bu kadar sık başvurmuş olması, sekansı, bir hikâye anlatmak için fotoğrafın anlık haliyle zamanın sürekliliğini uzlaştırmaya yatkın bir biçim olarak görmesi değildir. Bu, daha ziyade, zaman ile deneyim birlikte oynamaya devam etse bile, bunların aynı dünyaya ait olmadıklarını fotoğraf aracılığıyla göstermek içindir. Ve zaman bu değişimleri elbette getirebilir, yaşlanma, ölüm, düşünce-duygu ondan daha güçlüdür; fotoğraf ise, ve yalnızca fotoğraf, zamanın görünmez kırışıklıklarını gösterebilir.

"Yaşlı adam genç adamın fotoğrafını çekiyor": Cavafy'nin anısına son fotoğrafa eşlik eden metin böyledir. Genç adam, belden yukarısı çıplak, kot pantolonlu, sırttan görünmektedir; oturmuştur, burnunu duvara dayamıştır; yine de kayıp profili fark edilir; dışarının gürültüsü ya da bir gösteri dikkatini çekmiş olmalıdır; pencereden bakmak için başını yana çevirir; ama sıkıldığı ve bitmek bilmeyen bir ikindi ışığında düş gördüğü de varsayılabilir. Ön planda, fotoğrafçı, yaşlı adam, Duane Michals'tır; tam profildendir, arkadaşı gibi o da alçak bir koltuğa oturmuştur; gözler yerde, hafifçe önüne bakmaktadır, genç çocuğa doğru bakmamaktadır, özellikle bakmamaktadır; dizinin üzerinde duran hareketsiz elini ışık tam olarak kesmektedir. Fotoğrafın bir köşesinden ötekine, iki şahsı ayıran diyagonal üzerinde, kompozisyonun ortasına iyice yerleşmiş ve üç ayaklı bir masanın üzerine konmuş bir fotoğraf makinesinin siyah dikdörtgeni vardır.

(c. IV, s. 243-250)

Werner Schroeter ile söyleşi[1]

M. Foucault: *La Mort de Maria Malibran*'ı ve *Willow Springs*'i[2] gördüğümde beni etkileyen şey, aşk üzerine değil, daha ziyade tutku üzerine filmler olmasıdır.

W. Schroeter: Willow Springs'*in ana fikri dört kişiyi birbirine bağlayan bir bağımlılık takınağına dayanmaktadır, bu bağımlılı-*

1. "Conversation avec Werner Schroeter" (3 Aralık 1981'de G. Courant ve W. Schroeter ile söyleşi), *in* Courant (G.), *Werner Schroeter*, Paris, Goethe Institute, 1982, s. 39-47. 1971 yılında Werner Schroeter'in *La Mort de Maria Malibran*'ının gösterimi sırasında Michel Foucault'nun yazdığı bir metin sinemacı tarafından o dönemdeki çalışması üzerine en kesin ve en doğru analiz olarak kabul edilir. M. Foucault ile W. Schroeter birbirlerini tanımamaktadırlar. İlk kez 1981 aralığında karşılaşırlar.
2. 1973'te gösterime girdi.

ğın gerçek nedenini hiçbiri bilmez. Örneğin, hizmetçi ve temizlikçi kadın rolünü oynayan Ila von Hasperg, Magdalena ile olan bu bağımlılık bağının niçin kurbanı olduğunu bilmemektedir. Ben bunu bir takınak olarak görmekteyim.

M. Foucault: Yaklaşık bir sözcükle, aynı şeyden söz edildiği kanısındayım. Öncelikle, bu kadınların birbirlerini sevdikleri söylenemez. Dahası, *Maria Malibran*'da aşk olduğu da söylenemez. Tutku nedir? Bir haldir, üzerinize gelen, sizi esir alan, omuzlarınızdan tutan, dur durak bilmeyen, kaynağı olmayan bir şey. Aslında, nereden kaynaklandığı bilinmez. Tutku öylesine gelmiştir. Daima hareketli, ama verili bir noktaya doğru gitmeyen bir hal. Güçlü anlar da vardır, zayıf anlar da; akkor haline vardığı anlar da olur. Dalgalanır. Bir o yana bir bu yana gider. Bir anlamda karanlık nedenlerle, belki de hareketsizlikle birbirini izleyen istikrarsız andır bu. Sonuçta tutunmaya ve kaybolmaya çalışır. Tutku, devam edebilecek tüm koşullara sahiptir, aynı zamanda da kendi kendini yok eder. Tutkuda, insan kör değildir. Yalnızca bu tutku durumlarında insan kendisi değildir. Kendi olmanın bir anlamı yoktur. Olaylar çok başka türlü görünür.

Tutkuda, sadizm ya da mazoşizm denen şeyde ya da arzuda bulunandan çok farklı bir ıstırap-haz niteliği de vardır. Ben bu kadınlar arasında hiçbir sadist ya da mazoşist ilişki görmemekteyim, oysa ki aralarında birbirinden asla ayrılamaz bir ıstırap-haz durumu vardır. Bunlar birbirlerine karışan iki nitelik değil, tek ve aynı niteliktir. Her bir kişinin ıstırabı çok büyüktür. Birinin ötekine ıstırap çektirdiği söylenemez. Bu üç tür ıstırap kalıcıdır ve aynı zamanda tamamen arzulanmıştır, çünkü burada var olmaları için hiçbir zorunluluk yoktur.

Bu kadınlar birbirlerine bağlandıkları bir ıstırap hali içinde birbirlerine zincirlenmişlerdir, kopamazlar, ama yine de kurtulmak için her şeyi yaparlar. Tüm bunlar aşktan farklıdır. Aşkta, bir anlamda, bu aşkın sahibi olan biri vardır, oysa ki tutku partnerler arasında dolaşır.

W. Schroeter: *Aşk, tutkudan daha az etkindir.*

M. Foucault: Tutku hali, farklı partnerler arasında karma bir haldir.

W. Schroeter: *Aşk bir lütuf halidir, uzaklaşmadır. Birkaç gün önce, Ingrid Caven'le bir tartışmada, o, aşkın bencil bir duygu olduğunu çünkü partnerle ilgilenmediğini söylüyordu.*

M. Foucault: Öteki sevmeden de gayet iyi sevilebilir. Bu bir yalnızlık işidir. Bu nedenle, bir anlamda, aşk her zaman birinin ötekine karşı ısrarlarıyla doludur. Aşkın zayıflığı buradadır, çünkü ötekinden her zaman bir şey ister, oysa ki, iki ya da üç kişi arasındaki tutku halinde, bu, yoğun olarak iletişim kurmayı sağlayan bir şeydir.

W. Schroeter: *Bu demektir ki tutkuda büyük bir iletişim gücü vardır, oysa ki aşk tek başına bir durumdur. Aşkın içsel bir yaratı ve keşif olduğunu öğrenmeyi çok güçsüzleştirici buluyorum.*

M. Foucault: Aşk, tutku halini alabilir, yani sözünü ettiğimiz bu durum olabilir.

W. Schroeter: *Yani bu ıstırap halini alabilir.*

M. Foucault: Bu karşılıklı ve aynı ıstırap hali, hakikaten iletişimdir. Bu kadınların arasında olup bitenin de bu olduğu kanısındayım. Bu yüz ve bedenlerden arzu değil, tutku geçmektedir.

W. Schroeter: *Bir tartışmada, birkaç yıl önce, biri bana* Willow Springs'*in Camus'nün* Malentendu'*süne benzediğini söylemişti.*

M. Foucault: Gerçekten de, sizin filminizin Camus'nün kitabından geldiğini düşünüyordum. Avrupa edebiyatının çok sayıda anlatısında bulunan eski kırmızı hanın hikâyesi, yani kendi "mihenk noktaları" içine girip bela arayan yolcuları öldüren kadınların işlettiği han. Camus bunu romanında kullandı.

W. Schroeter: *Ben* Willow Springs'*i çekerken bu hikâyeyi bilmiyordum. Sonradan, Camus'nün kitabını okuduğumda, anlatıda önem taşıyan şeyin anne/oğul ilişkisi olduğunu anladım. Han, oğulu bekleyen anne ve kız kardeşi tarafından işletilmektedir. Oğul geri geldiğinde annesiyle kız kardeşi tarafından öldürülür, çünkü onu tanımazlar.*

Willow Springs'*e yol açan Christine Kaufmann oldu, onunla birlikte, Gotthold Ephraim Lessing'in* Emilia Galotti'*sinin sahnelenmesinde çalışmıştık. Bir gün, eski kocası Tony Curtis gelip, beş yıllığına bakımı Christine'de olan iki çocuklarını aldı. Bu sorumsuz babayla mücadele edecek paramız yoktu. O sırada Alman televizyonuna* Marilyn Monroe'nun Ölümü *adlı küçük bütçeli bir film önermiştim. Christine Kaufmann, Magdalena Montezuma ve Ila von Hasperg'le birlikte Amerika'ya gittim, çünkü aklımda, Christine'le birlikte, bu iki çocuğu geri alma fikri vardı. Los Angeles'a ve Calıfornia'ya ilk kez gidiyordum.* Willow Springs'*ı çevirme fikri avukatlarla görüşürken ve bölgeyi keşfederken geldi. Almanya'da, bazı kişiler bu filmi homoseksüel şiddetin eleştirisi olarak gördüler. Sonuçta, kendimizi filmin baş kişilikleriyle aynı konumda bulduk. Willow Springs'e on kilometre uzakta küçük bir oteldeydik ve tamamen kapanmıştık.*

M. Foucault: Bu üç kadının birlikte yaşamasını sağlayan nedir?

W. Schroeter: *Öncelikle söylemek istediğim şey, birlikte olduğumuzdu.* Willow Springs *bu üç kadınla birlikte yaşadığımız ve benim hissettiğim durumun yansısıydı, çünkü ben Magdalena, Ila ve Christine ile birlikte yıllardır çalışıyordum. Şiirsel bir biçimde Ila çirkinliğini her zaman öne çıkarıyordu, Christine buz gibi güzel ve çok dostçaydı ve üçüncüsü, Magdalena ise çok depressif ve çok baskındı. Bu durum, çok uygunsuz bir politik uzamda, faşistlerin yaşadığı bir yerde yaratılmıştı. Köy bir Amerikan Nazi'sinindi. Korkunç bir yerdi...*

Siz tutkudan yana mısınız, aşktan yana mı?

M. Foucault: Tutkudan.

W. Schroeter: *Aşk ile tutku çatışması benim tüm tiyatro oyunlarımın konusudur. Aşk kayıp bir güçtür, hemen kaybolmak zorundadır çünkü asla karşılıklı değildir. Her zaman ıstıraptır, tam nihilizm, yaşam ve ölüm gibi. Sevdiğim yazarların hepsi intiharı sever: Kleist, Hölderlin –anladığımı sandığım biri, ama edebiyat bağlamı dışında...*

Çocukluğumdan beri, çalışmam gerektiğini biliyordum; ama bana zorunlu olduğu söylendiği için değil –buna inanmayacak kadar anarşist ve ele avuca sığmazdım– yaşamda pek az iletişim olanağı olduğunu bildiğim için kendini ifade etmek için çalışmadan yararlanmak gerektiğinden. Aslında, çalışmak yaratmaktır. Çok yaratıcı bir fahişe tanıdım, müşterisiyle, yaratıcı ve sanatsal bir toplumsal davranış geliştiriyordu. Benim düşüm bu. Bu tutku hallerine erişemediğim zaman, çalışıyorum...

Sizin yaşamınız nasıldır?

M. Foucault: Gayet düzgün.

W. Schroeter: *Bana tutkunuzdan söz edebilir misiniz?*

M. Foucault: On sekiz yıldan beri birine karşı, biri için tutku halinde yaşıyorum. Belki de belli bir anda, bu tutku aşk biçimini almıştır. Aslında ikimiz arasında bir tutku hali söz konusu, kalıcı bir hal, bitmesi için kendinden başka gerekçesi olamaz, ben tamamen buna yatırım yaptım, benim içimden geçen bir şey. Onu bulmak, onunla konuşmak söz konusu olduğunda yeryüzünde hiçbir şeyin, ne olursa olsun beni durduramayacağı kanısındayım.

W. Schroeter: *Bir kadının yaşadığı tutku haliyle bir erkeğin yaşadığı tutku hali arasında farklılık görüyor musunuz?*

M. Foucault: Daha ziyade şunu diyebilirim ki, homoseksüellerde daha güçlü olup olmadığını bilmek mümkün değildir, tutku denen bu şeffaflıktan yoksun iletişim hallerinde, ötekinin hazzının ne olduğu, ötekinin ne olduğu, ötekinde neyin olup bittiği bilinmediğinde bir şey denemez.

W. Schroeter: *Benim tutku duyduğum kişi İtalya'da. Bu, yalnızca cinsel olarak tarif edilemeyecek bir tutku. Arkadaşları, âşıkları olan bir delikanlı. Sanıyorum bana karşı da bir tutkusu var. Bu doğru olsaydı çok hoş olurdu! Çocukluğumdan beri söylüyorum: Bana göre, homoseksüel olmak bir avantajdır, çünkü güzeldir.*

M. Foucault: Homoseksüelliğin heteroseksüellikten daha ilginç olduğunun nesnel bir kanıtı var, bu da, homoseksüel olmak isteyen önemli miktarda heteroseksüel tanıyor olmamızdır, oysa ki gerçek-

ten heteroseksüel olmayı arzulayan çok az homoseksüel tanıyoruz. Bu, Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya geçmek gibi bir şey. Biz bir kadını sevebiliriz, bir kadınla yoğun bir ilişki yaşayabiliriz, hatta belki de bir oğlanla olandan daha fazla, ama asla heteroseksüel olmayı arzulamayız.

W. Schroeter: *Büyük dostum olan ve homoseksüellik konusunda çok film yapmış Rosa von Pranheim bana bir gün şöyle dedi: "Sen ödlek ve dayanılmaz birisin," çünkü homoseksüeller üzerindeki baskıya karşı bir dilekçeyi imzalamayı reddetmiştim. Homoseksüeller,* Der Stern *dergisinin başlattığı bir basın kampanyası vesilesiyle, kendilerinin homoseksüel olduğunu ilan etmek zorundaydılar. Ben şu cevabı verdim: "Sizin dilekçenizi imzalamayı elbette isterim, ama homoseksüellere baskıya karşı birşey yazmak istemiyorum, çünkü yaşamımda asla acı çekmediğim bir şey varsa bu da homoseksüelliktir." Kadınlar beni zaten çok seviyor olduklarından benim kişiliğime hâlâ çok özen gösteriyorlardı, çünkü benim homoseksüel olduğumu biliyorlardı.*

Belki de Willow Springs'*i suçluluk duygusundan çektim, çünkü kadınlarla çok fazla sinema ve tiyatro yapmıştım. Magdalena Montezuma gibi bir kadına olan tutkumun farkını gayet iyi görüyorum, onunla ömrümün sonuna kadar çok derin bir dostluk sürdürebilirim; bir de İtalyan dostuma olan tutkum. Belki de, psikolojik olarak –psikoloji hakkında hiçbir şey bilmediğimi belirteyim– erkeklerle iç sıkıntısı ve kadınlarla suçluluk duygusu. Benim motivasyonum çok tuhaf. Bunu tarif edemem. Prag'da,* Der Tag der Idioten *[1981] filmim için otuz kadınla çalıştım, on üç yıldan beri birlikte çalıştığım tüm kadınlarla.*

M. Foucault: Bunun nedenini söyleyemez misiniz?

W. Schroeter: *Hayır.*

M. Foucault: Filminizdeki en çarpıcı şeylerden biri, bu kadınlar arasında neyin olup bittiğinin, bu küçük dünyaların doğasının bilenememesidir, ama aynı zamanda, bir tür açıklık, besbellilik var.

W. Schroeter: *Duygularımın nedenini tarif edemem. Örneğin, o İtalyan dostu gördüğümde, baştan ayağa tutku kesilirim.*

M. Foucault: Bir örnek vereceğim. Bergman'ın bir filmini gördüğümde, ki o da kadınları ve kadınlar arası aşkı takınak yapmış bir sinemacıdır, sıkılıyorum. Bergman beni sıkıyor, çünkü onun bu kadınlar arasında olup biteni görmeye çalıştığı kanısındayım. Oysa ki, sizde, olup biteni söylemeye çalışmayan, soru bile sorulmamasını sağlayan bir tür doğrudan besbellilik var. Ve sizin psikolojik filmden tamamen çıkma tarzınız bana verimli geliyor. O an, bedenler, yüzler, dudaklar, gözler görünüyor. Siz tüm bunları bir tür tutkulu gerçeklikle oynatıyorsunuz.

W. Schroeter: *Psikoloji beni ilgilendirmiyor. Ona inanmıyorum.*

M. Foucault: Biraz önce yaratıcılık üzerine söylediğiniz şeye geri dönmek gerek. Özellikle herhangi bir şeyin kimliğinin niteliği sorgulanmaya girişildiğinde, insan, yaşamı içinde, yaptığı şeyin içinde, yaptığı filmde kaybolur. O zaman "elden kaçırılmış" olur, çünkü sınıflandırmalara girilir. Sorun, tam da fikirler arasında cereyan eden bir şey yaratmaktır ve öyle bir şey yapmak gerekir ki bir ad vermek imkânsız olur, dolayısıyla ona onun ne olduğunu asla söylemeyen bir biçim, bir yoğunluk ve bir renk vermeye her an çalışmak gerekir. Yaşama sanatı budur. Yaşama sanatı psikolojiyi öldürmektir; bireysellikleri, varlıkları, ilişkileri, adlandırılamaz olan nitelikleri kişinin kendisiyle ve başkalarıyla birlikte yaratmasıdır. Eğer kişi yaşamında bunu yapmayı başaramazsa, o yaşam yaşamaya layık değildir. Ben, varlıklarını bir eser haline getiren insanlarla varlıklarında bir eser yaratanları ayırmıyorum. Bir varoluş, kusursuz ve yüce bir eser olabilir, Yunanlar bunu biliyordu, oysa biz tümüyle unutmuşuz, özellikle Rönesans'tan beri.

W. Schroeter: *Bu, psikolojik terör sistemidir. Sinema, ancak psikolojik dramalardan, psikolojik terörlerden oluşur...*

Ölümden korkmuyorum. Belki bunu söylemek büyüklük taslamak olur, ama hakikat bu. (On yıl önce, ölümden korkuyordum). Ölümün yüzüne bakmak, yerleşik toplum karşısında tehlikeli bir anarşist duygu. Toplum, dehşetle ve korkuyla oyun oynamakta.

M. Foucault: Bir süredir beni meşgul eden şeylerden biri, intihar etmenin ne kadar güç bir şey olduğunun farkına varmamdır.

Kullandığımız çok az sayıdaki intihar yolunu düşünelim ve sayalım, hepsi birbirinden iğrenç: gaz, çevrede bulunanlar için tehlikeli, kendini asmak, ertesi sabah cesedi bulacak temizlikçi kadın için hiç hoş değil, pencereden kendini atmak, kaldırımı kirletir. Dahası, sonuçta intihar toplum tarafından en olumsuz biçimde kabul edilir. Yalnızca intihar etmenin iyi bir şey olmadığı söylenmekle kalınmaz, eğer biri intihar etmişse çok kötü durumda olduğu da kabul edilir.

W. Schroeter: *Söylediğiniz şey tuhaf, çünkü filmlerimin ve tiyatro oyunlarımın kostümcüsü bayan arkadaşım Alberte Barsacq'la, son olarak intihar eden iki dost üzerine tartışmıştık.*

Çok çökmüş birinin intihar edecek gücü bulmasını anlayamıyorum. Ben ancak bir lütuf halinde, aşırı haz halinde intihar edebilirim, asla çöküntü halinde değil.

G. Courant: *Jean Eustache'ın* intiharı bazılarını çok şaşırttı, çünkü o da intiharından önceki günlerde çok keyifliydi.*

M. Foucault: Bu Jean Eustache'ın formundayken intihar ettiğine eminim. İnsanlar iyi olduğu için onu anlamıyorlar. Gerçekten de, kabul edilemeyecek bir durum bu. Ben, intihar kadar üzerinde durulmayı hak eden, bu kadar güzel başka bir davranış olmadığını insanlara yeniden öğretmek için gerçek bir kültürel mücadeleden yanayım. İnsan kendi intiharı için tüm ömrü boyunca çalışmış olmalı.

W. Schroeter: *Améry'yi tanıyorsunuz, Alman yazar, birkaç yıl önce, intihar üzerine bir kitap yazdı ve sizinle aşağı yukarı aynı fikirleri ileri sürdü. Sonra da intihar etti.*

Suçluluk duygusuyla işleyen bir sistemde yaşıyoruz. Hastalığa bakın. Ben Afrika'da ve Hint'te yaşadım, orada insanlar durumlarını topluma göstermekten hiç rahatsız değillerdi. Cüzamlı bile kendini gösterebilir. Bizim Batı toplumumuzda insan hasta olur olmaz korkmak, saklanmak zorunda, artık yaşıyamıyor. Hastalık yaşamın parçası olmasaydı gülünç olurdu. Psikolojiyle tamamen şizoid bir ilişkim var. Çakmağımla sigaramı elime aldığımda, bu sıradan bir şey olur. Önemli olan, hareketi yapmaktır. Benim özsaygımı bana

* Fransız sinema sanatçısı (1928-1981). (y.h.n.)

bu veriyor. Ben beş yaşındayken annemin çok sigara içtiğini bilmek, benim kendi kişiliğim açısından beni ilgilendirmiyor.

M. Foucault: Şimdi, Batılı toplumlar karşısındaki önemli seçim noktalarımızdan biri budur. XX. yüzyıldan beri bize, kendimizi tanımıyorsak kendimize hiçbir şey yapamayacağımız öğretildi. Kişinin kendi hakikati bir varoluş koşuludur, oysa ki bir anlamı olmayan, kişinin ne olduğu sorusunu ille de çözüme bağlamaya asla çalışmayan toplumlar olduğu hayal edilebilir, önemli olan şudur: Yapılan şeyi yapmak için, olunan şeyi olmak için hangi sanatı uygulamaya koymak gerekir? Kendinin tamamen karşıtı olan bir kendilik sanatı. Kendi varlığını bir sanat nesnesi haline getirmek; asıl zahmete değen iş budur.

W. Schroeter: Kelimeler ve Şeyler *kitabınızdaki çok sevdiğim şu cümleyi hatırlıyorum: "Eğer bu dispozisyonlar yok olursa... o zaman, tıpkı denizin kıyısındaki kumdan bir yüz gibi insanın silineceğinden elbette söz edilebilir." Asla kimseye sinirlenmiş değilim. Sürekli olarak bir bireyi bir diğerine karşı çıkartan burjuva psikoloji sistemini insan nasıl kabul edebilir, anlamıyorum. Elbette biriyle tartışabilir ve ertesi gün de onunla yeniden normal ilişkiler kurabilirim. (Aşk ilişkilerinden ya da tutku ilişkilerinden söz etmiyorum.) Ben her gün bir başkasıyım. Psikoloji, hence bir gizemdir. Freud tüm Batı toplumunun kullanabileceği çok tehlikeli bir sistem kurup başımıza dikti.*

Freudcu anlamda yanlış yorumlanabilecek zararsız bir edimin önemli gördüğüm bir örneğini aktarmak istiyorum.

Willow Springs'*i çektikten sonra Amerika'dan döndüğümde çok yorgundum ve annem beni yıkamak istedi, çünkü bu ona zevk veriyordu. Bir an, küvetin içine işemeye başladım. Durumu hayal edin: Altmış yaşındaki annem ve yirmi yedi yaşındaki oğlu. Çok güldüm. (Küvetlerin içine zaten hep işerim.) Niçin işememeli ki? Verilecek tek cevap bu. Kardeşçe, ensest dışı bir durum bu, çünkü annemle hiçbir zaman hayali erotik ilişkilerim olmadı. Onu bir dost gibi kabul ettim. Bunda hiçbir sorun görmüyorum, tabii bu eylemi burjuva psikolojik bağlama indirgersem, durum farklı olur...*

Novalis'in bir şiirine taparım: Geceye İçli Şiirler. *Geceyi niçin gündüze tercih ettiğini yazar. Bu, Alman romantizmidir...*

Ben Lohegrin'*i kurgularken, üç yıl önce, Kassel'de, "Nasıl sahnelemeyi düşünüyorsunuz?" diye bana sordular. Tek cevabım,* Lohengrin'*in müziğinin son derece güzel olduğuydu, başka türlü yorumlanabilecek romantik bir müzikti bu, çünkü Wagner sanayi çağının bilincine o zaman varmıştı. Wagner'in müziğini ve eserini ifşa eden küçük şeytan rolünü onlar karşısında oynamayacağımı, onlara bu zevki vermeyeceğimi belirttim, çünkü bence o sayısız yorumla, özellikle ideolojik yorumla öyle aşırı dolu ki, kukla tiyatrosu kadar ilkel bir sahnelemeyle, oldukça çocuksu bir temsilini vermeye karar verdim. Gökyüzü, parlak kostümlerle altın bir piramidin üzerinde, aydınlık binlerce yıldızla kaplıydı. Müziği mümkün olduğunca harika kılabilmek için neredeyse yalnızca orkestra şefiyle çalıştım. Berlin'deki aşırı solcu dostlarım bana dediler ki: "Wagner bu şekilde nasıl sahneye konulabilir?" Ben cevap verdim: "Wagner'i ifşa etmek için, onu III. Reich'ı öngören biri olarak göstermek için,* Niebelungen'lerin Halkası'*nda sanayi makineleri ve gece giysileri kullanan Patrice Chéreau gibi yapmayı reddediyorum."*

M. Foucault: Chéreau'nun sizin dediğinizi yapmak istediğini sanmıyorum. Chéreau'da bana güçlü gelen şey, ifşa edici bir şeyin varlığının, sanayi görüntüleri göstermesinden kaynaklanmamasıdır. Bu gerçekliğin bu öğelerinin Wagner'de mevcut olduğunu söylemek, "Wagner'in gerçekliğine bakın, burjuva toplumu bu!" tarzında basit ve teşhir edici bir eleştiri değildir.

W. Schroeter: *Ben her zaman ortamlar üzerinde çalışıyorum. Sahneye koyduğum Kassel'in tiyatrosunun güzel bir müzikal ortamı var. Ben kendi sahnelememi esas olarak oyunculara ve şarkıcılara bağlı olarak gerçekleştirdim. Eğer, dağıtımda, Elsa'yı yorumlayan gibi devasa bir şarkıcım varsa, onu siyah bir siluet ve beyaz bir giysiyle kamufle etmeye çalışmıyorum. Sahnelemeyi, birinci perdede Elsa Godefroi'yı öldürmekle suçlandığında ve gördüğü hayalleri anlattığında, bunları kolektif hayallermiş gibi*

göstererek, sanki Elsa, hayaliyle birlikte, tutkulu, âşık bir kolektifin parçasıymış gibi tasarladım. Sonunda, Lohengrin erkek bir varlık olarak ortaya çıktığında, bunun gerçek biri olduğu ve kolektif bir hayalin söz konusu olmadığı anlaşılıyor. O an, Elsa intihar eder ve eski kültürü temsil eden Ortrude zafer kazanır. Bana göre, Ortrude oyunun olumlu tutkulu kadınıdır.

Bu naif biçimde "saldırılması" gereken bir müziktir. Boulez'in Wagner'i yönetiş tarzını çok seviyorum, ama onun müziğini asla bu şekilde görmüyorum.

Yorumcular dehayı ellerinden kaçırdıkları için gerçekten utanç duymalılar... aslında her şeyi kaçırıyorlar. Wagner herkes gibi biriydi, elbette büyük bir yetenek ve büyük bir fikir sahibi. Saygıyla işe başlamamak gerekir, eserin niteliğine saygı göstermek gerekse de eserin arkasındaki dehaya gerekmez. Lohengrin'*in müziği, Viyana müziği gibi çok müzikaldir. Sahnelemede göstermeye çalıştığım bu, çünkü ben ne lüksü severim ne Bayreuth'u.*

M. Foucault: *Maria Malibran*'ı çektiğinizde önce müziği mi düşündünüz?

W. Schroeter: *Her şeyden önce intiharı düşündüm, sevdiğim insanları ve daima çok âşık olduğum Maria Callas gibi, tutku duyduğum insanları düşündüm.* Maria Malibran'ın Ölümü *de okumalarım sayesinde ortaya çıktı: Maria Malibran üzerine İspanyolca bir kitap, Janis Joplin'in ölümü üzerine bir metin ve Jimi Hendrix üzerine bir diğer metin; bunlar son derece hayran olduğum kişilerdi.*

Maria Callas benim çocukluğumun erotik hayaliydi. On dört yaşımdaki erotik düşlerimde onu işerken, kendimi de ona bakarken hayal ederdim. Bu, her zaman için Maria Callas imgesinin, ona duyduğum saygı ve dostluğun dışındaydı. O, erotik kadın*dır. Maria Callas tam bir tutkuydu. Tuhaf bir şekilde, beni asla korkutmadı. Onunla bir tartışmamı hatırlıyorum. Paris'te, 1976 yılında, hep kendisinden korkan insanlar tanıdığını söylemişti bana. Ben de ona, "sizden nasıl korkulabilir ki?" demiştim. Son derece kibar biriydi, Amerikalı küçük bir Yunan kızı gibiydi. Elli yaşında da*

aynı şeydi. "İster misiniz France-Soir'*da 'Maria Callas erkek arıyor' diye bir makale yayımlayalım?" demiştim ona. Çok güldü. "Göreceksiniz, yüzlerce insan gelecek." İnsanlar ondan öyle korkuyorlardı ki, onu görmeye gelmeye cesaret edemiyorlardı. Çok yalnız bir hayatı vardı. Ne kadar yazıktı, çünkü dehasından başka, masalsı bir sempatikliği ve nezaketi vardı...*

Beni büyüleyen bir şey var. Bunu akıl almaz buluyorum! On iki yıldan beri hep aynı on kişiyle çalışıyorum, bu grubun içerisinde kimsenin bir diğerine ilgisi yok. Magdalena Montezuma ile Christine Kaufmann arasında, Christine ve Ingrid Caven arasında, vs. derin bir ilgi yok. Birbirlerini seven ve çok hayran olan Magdalena ile Ingrid arasında yaşamsal bir ilgi var, ama bu bir istisna. Aralarında yönetmen yoksa, çok yaşamsal iletişim de yok.

(c. IV, s. 251-260)

Michel Foucault/Pierre Boulez
Çağdaş müzik ve izleyici*

M. Foucault: Çağdaş müziğin "saptığı" söylenir sık sık; tuhaf bir yazgısının olduğu; onu erişilmez kılan bir karmaşıklık derecesine eriştiği; tekniklerinin onu her zaman daha fazla uzaklaştıran yollara sürüklediği söylenir. Oysa tersine bana çarpıcı gelen şey, müzik ile kültürün diğer öğeleri arasındaki bağ ve ilişkilerin çokluğudur. Bu, birçok biçimde kendini gösterir. Bir yandan müzik, teknik değişimlere diğer sanatların çoğundan (kuşkusuz sinema hariç) çok daha duyarlı, çok daha sıkı bağlıdır. Diğer yandan, Debussy ya da Stravinski'den bu yana müziğin evrimi resmin evrimiyle kayda değer bağlantılar gösteriyor. Dahası, müziğin kendi önüne koydu-

* "Michel Foucault/Pierre Boulez. La musique contemporaine et le public," *C.N.A.C. Magazine*, no 15, Mayıs-Haziran 1983, s. 10-12.

ğu teorik sorunlar, kendi dili, yapıları, malzemesi üzerine düşünüş tarzı, sanıyorum tüm XX. yüzyılı katetmiş olan bir sorgulamadan kaynaklanmaktadır: Cézanne'ın ya da kübistlerin, Schönberg'in, Rus biçimcilerinin ya da Prag okulunun da yaptığı gibi "biçim" üzerine sorgulama.

Sanıyorum şu soruya gerek yok: Müzik böyle bir mesafe katettiğine göre, onu nasıl yakalamalı ya da ülkesine geri götürmeli? Ama asıl şunu sormalı: Bizim tüm kültürümüze bu kadar yakın olan, aynı tözden olan müziği, nasıl oluyor da sanki uzağa fırlatılmış gibi, neredeyse aşılmaz bir mesafede bulunuyormuş gibi hissedebiliyoruz?

P. Boulez: *Çağdaş müziğin "dolaşımı", senfonik müziğin, oda müziğinin, opera müziğinin, barok müziğin kullandığı çeşitli "dolaşımlar"dan, pek bölümlenmiş, uzmanlaşmış tüm dolaşımlardan pek mi farklı ki, gerçekten genel bir kültürün var olup olmadığını kendimize sormaktayız? Plak yoluyla edinilen bilginin, ekonomik zorunluluğu anlaşılabilir olan bu bölmeleri ilke olarak ortadan kaldırması gerekirdi, ama tersine, plağın kitlenin uzmanlaşmasını olduğu kadar yorumcuların uzmanlaşmasını da güçlendirdiği gözleniyor. Konser ya da temsil organizasyonunda bile, farklı müzik türlerine çağrı yapan güçler, ortak bir organizasyonu, hatta bir çokdeğerliliği az çok dışlıyorlar. Klasik ya da romantik bir repertuvardan söz eden kişi ancak standartlaşmış bir yapıyı ima eder; ve bu kurala istisnaları eğer bütünün ekonomisi bozulmuyorsa katma eğilimindedir ancak. Barok müzikten söz eden, zorunlu olarak, yalnızca kısıtlı bir grubu değil, çalınan müziğe gönderme yapan enstrümanları, geçmişin teorik çalışmalarına ve metin incelemelerine dayanan, yorumlama konusunda uzmanlık bilgisine sahip müzisyenleri ima eder. Çağdaş müzikten söz eden ise, yeni enstrümantal tekniklerle, yeni notasyonlarla ilgili yaklaşımları, yorumculukta yeni konumlara uyum sağlamayı ima eder. Böyle sayıp dökmeye devam edilebilir ve böylelikle bir alandan diğerine geçerken aşılması gereken güçlükler gösterilebilir: Organizasyon güçlükleri, kişisel katılım güçlükleri; mekânların herhangi bir icra türüne uyum sağlamasından ise söz etmiyorum*

bile. Örneğin, her müzik kategorisine denk düşen az çok büyük bir cemiyetin oluşması yönünde; bu cemiyet ile bu cemiyetin müziği ve yorumcuları arasında tehlikeli bir kapalı devrenin oluşması yönünde bir eğilim vardır. Çağdaş müzik bu şartlandırmadan kaçamaz; sıklık rakamları orantısal olarak zayıf olsa da, genel olarak müzik cemiyetinin kusurlarından kaçamaz: Onların kendi mekânları, randevuları, yıldızları, züppelikleri, düşmanlıkları, tekelleri vardır; diğer cemiyet gibi onun da kendi borsa değerleri, değerlendirmeleri, istatistikleri vardır. Farklı müzik çevreleri, Dante'ye ait olmasalar da, hapishane sistemi sergiler; bunun içinde çoğunluk kendini rahat hissederken, yalnızca birkaçı kısıtlamaya güçlükle katlanır.

M. Foucault: Çok uzun süre boyunca, müziğin toplumsal ritlere bağlı kaldığını ve bunlar tarafından –dinsel müzik, oda müziği– birleştirildiğini dikkate almak gerek; XIX. yüzyılda müzik ile operadaki teatral temsil arasındaki bağ (operanın Almanya ya da İtalya'da sahip olabildiği politik ya da kültürel anlamlardan söz etmiyoruz) aynı zamanda bir entegrasyon unsuruydu.

Müziğin diğer dolaşımlarını düşünerek, söylenmiş olanlar hemen düzeltilmeden, çağdaş müziğin "kültürel tecridi"nden söz edilemeyeceği kanısındayım.

Örneğin rock'la birlikte tamamen tersi bir fenomen söz konusudur. Rock müzik yalnızca çok sayıda (eskiden cazın olduğundan çok daha fazla) insanın yaşamının ayrılmaz parçası olmakla kalmıyor, dahası kültür üreticisidir de: Rock'u sevmek, filanca rock müziğini değil de falanca rock müziğini sevmek, aynı zamanda bir yaşam tarzıdır, bir tepki gösterme biçimidir; zevklerin ve davranışların toplamıdır.

Rock, yoğun, güçlü, canlı, "dramatik" (şu anlamda ki, kendini bir gösteri olarak sunmaktadır, bu müziği dinlemek bir olaydır ve kendini sahnelemektedir) bir ilişki imkânı sunmaktadır, kendi içinde cılız bir müzikle sunmaktadır bunu, ama bu müzik dolayımıyla dinleyici kendini ileri sürmektedir; ve ayrıca, eğitimli kitlenin kendini dışlanmış hissettiği bilgiye dayalı bir müzikle de kırılgan, dayanıksız, uzak, sorunsallı bir ilişki vardır.

Çağdaş kültürün müzikle ilişkisinden değil, müziklerin çoğulluğu karşısında az çok iyi niyetli bir hoşgörüden söz edilebilir. Her birine yaşama "hakkı" verilmektedir; ve bu hak, bir değer eşitliği olarak algılanmaktadır. Her biri, onu çalan ya da tanıyan grup kadar değerlidir.

P. Boulez: *Müziklerden söz ederek ve eklektik bir evrenselcilik sergileyerek mi çözülecektir sorun? Tersine, ilerlemiş liberal toplum yandaşlarıyla aynı görüşü paylaşarak, sorun gizleniyor gibi geliyor bana. Tüm müzikler iyidir, tüm müzikler naziktir. Ah bu çoğulculuk! Kavrayışsızlığa bundan iyi çare yok. Sevin o halde, hepiniz kendi köşenizde, birbirinizi de seveceksiniz! Liberal olun, ötekinin zevklerine karşı cömert olun, sizin zevklerinize de tam eşitlik sağlanacaktır. Her şey iyi, hiç kötü yok; değer yok, haz var. Bu söylem, ne kadar özgürleştirici geçinse de, tersine, gettoları güçlendirir, bir gettoda bulunmanın vicdan rahatlığını güçlendirir, özellikle eğer zaman zaman başkalarının gettosunu röntgenleyerek keşfediyorsanız. Kendimizi bu tatsız ütopya içinde kaybedersek, bize bunu hatırlatmak üzere ekonomi hazırdır; ticari kâr getiren ve bunun için varolan müzikler vardır; pahalı müzikler vardır ama bunların projesinin bile kârla alakası yoktur. Bu farklılığı hiçbir liberalizm silemeyecektir.*

M. Foucault: Müziğe ulaşmayı sağlayan öğelerin çoğunun, müzikle olan ilişkiyi zayıflatma etkisi olduğu izlenimindeyim. İşin içinde niceliksel bir mekanizma var. Müzikle ilişkide belli bir seyreklik, dinlenecek olanı seçme gücünü, adeta dinlemede bir esneklik olarak muhafaza edebilir. Ama bu ilişki ne kadar sıksa (radyo, plak, kaset), o kadar çok yakınlıklar kurulur; alışkanlıklar billurlaşır; en sık olan şey en kabul edilebilir olur ve bir süre sonra da tek alımlanan o olur. Nörologların dediği gibi bir "açılma" meydana gelir.

Elbette, pazar yasaları bu basit mekanizmaya kolaylıkla uygulanırlar. Kitlenin kullanımına sunulan şey, dinlediği şeydir. Ve, aslında, dinlemek için bulduğu da budur, çünkü ona belli bir zevk sunulur, teşvik edilir, iyi tanımlı bir dinleyicilik kapasitesinin sınırları oyulur, bir dinleme şemasının sınırları giderek daha fazla

belirginleştirilir. Bu beklentiyi tatmin etmek gerekir, vs. Böylece, ticari üretim, eleştiri, konserler, kitlenin müzikle ilişkisini artıran her şey yeni olanın algılanmasını giderek güçleştirme riskini taşır.

Elbette süreç tekyanlı değildir. Ve müzikle artan yakınlığın dinleme kapasitesini genişlettiği ve olanaklı farklılıklara imkân tanıdığı da açıktır, ama bu fenomen yalnızca marjda meydana gelme riski taşır; her halü kârda, tanıdık olandan uzaklaştırmak için harcanan tüm o çaba olmasa, edinilmiş olanın büyük ölçüde güçlenmesi karşısında ikincil kalabilir.

Müzikle ilişkinin iyice seyreltilmesinden yana elbette değilim, ama bu ilişkinin gündelikliğinin, buna bağlı olan tüm ekonomik kozlarla birlikte, geleneği sağlamlaştırma gibi paradoksal bir etkisi olabileceğini de kabul etmek gerekir. Müziğe erişimi daha seyrek kılmamalı, ama sıklık da alışkanlıklara ve yakınlıklara daha az tabi olmalı.

P. Boulez: *Yalnızca geçmiş üzerinde bir kutuplaşmayı değil, yorumcu açısından, geçmişin içinde de geçmiş üzerine bir kutuplaşmayı gözlemlemek gerekir. Falanca klasik eserin onlarca yıl önce kaybettiğimiz bir yorumcu tarafından yorumu dinlendiğinde böylece vecde erişiliyor elbette; ama 20 Temmuz 1947 ya da 30 Aralık 1938 tarihli yoruma göndermede bulunabildiğimizde vecd, orgazmın zirvesine varır. Muhteşem zamana ve kaçıp gitmiş ana dayalı, sözde bir belgesel kültürün oluştuğunu görmekteyiz ve bu bize başyapıtın ölümsüzlüğüyle yarışan ölümsüzleşmiş yorumcunun hem dayanıksızlığını hem de sürekliliğini hatırlatır. Turin kefeninin* tüm esrarı, modern büyünün tüm gücü; güncel üretim karşısında yenidenüretimin aldatmacası olarak daha başka ne istersiniz? Modernite, olayı yeniden yaratabilmemizi sağlayan, eski çağlar üzerindeki bu teknik üstünlüktür. Ah, keşke* Dokuzuncu Senfoni'*nin ilk icrası elimizde olsaydı, hatta –özellikle– tüm kusurlarıyla birlikte; ya da* Don Giovanni'*nin bizzat Mozart'a ait Viyana versiyonu ile Prag versiyonu arasındaki nefis ayrımı yapa-*

* İnananlarca, mezardaki İsa'nın yüzünün görüldüğü kabul edilen keten bez. (Yuhanna, 20: 7) (y.h.n.)

bilseydik... Tarihselleştirici bu kabuk, bunu örtünenleri soluksuz bırakır, boğucu bir katılık içinde sıkıştırır; soludukları pis kokulu hava, o andaki macera karşısında onların organizmalarını sonsuza dek dayanıksızlaştırır. Kale burcunda kalmaktan memnun olan Fidelio'yu hayal ediyorum ya da Platon'un mağarasını düşünüyorum: Gölgenin ve gölgelerin uygarlığı.

M. Foucault: Müzik yazısı tekrara dayalı bir yapının algısal ölçülerinden, işaret ve şemalarından, bu türden her şeyden kurtulduğu ölçüde, müziği dinlemenin giderek güçleştiği açıktır.

Klasik müzikte yazı dinleme karşısında bir anlamda şeffaftır. Ve, Bach ya da Beethoven'daki müzikal yazının birçok olgusu dinleyicilerin çoğu tarafından bilinmiyor olsa da, dinleyicilerin erişebildiği başkaları, hem de önemli birileri her zaman vardır. Oysa her bir öğesini tekil bir olay haline getirme eğilimindeki çağdaş müzik dinleycinin her türlü alımım ya da anlamasını güçleştirmektedir.

P. Boulez: *Çağdaş müzik karşısında dinleyici yalnızca dikkatsiz, ilgisiz midir? Sık sık ifade edildiğini işittiğimiz şikâyetler sakın tembelliğe, atalete, bildik topraklarda kalmanın mutluluğuna bağlı olmasın? Berg, yarım yüzyıl önce,* Schönberg'in Müziğini Anlamak Niçin Güçtür?* *adlı bir metin yazdı. Onun o zaman tanımladığı güçlükler, bugün bizim sözünü edildiğini duyduğumuz güçlüklerle aşağı yukarı aynıdır. Peki hep aynı mı kalacaktır? Muhtemelen her yenilik buna alışkın olmayan duyarlıklara çarpar. Ama şuna inanmak gerekir ki, günümüzde eserin bir kitleyle iletişime girmesinde çok özgül güçlükler vardır. Alışıldık repertuvarın ana kaynağını oluşturan klasik ve romantik müzikte, itaat edilen, eserin kendisinden bağımsız olarak uyulması gereken şemalar vardır, daha doğrusu, eserin bu şemaları göstermesi zorunludur. Bir senfoninin hareketleri, biçimi ve karakteri içinde, hatta ritmik yaşamı içinde tarif edilir; bunlar birbirlerinden ayrıdır, çoğu zaman ise, saptanabilir bir geçişle bağlı olsalar da bir kopuşla gerçekten ayrıdırlar. Sözdağarcığının kendisi "sınıflandırılmış",*

---

* Berg (A.), "Warum ist Schoenbergs Musik so schwer verständlich?", Musikblätter des Ambruch, 1924.

iyi adlandırılmış akorlara dayanmaktadır: Bunların ne olduklarını ve nasıl işlev gördüklerini bilmek için analiz etmeye ihtiyacınız yoktur, işaretlerin etki ve güvenliği onlarda vardır; bir parçadan diğerine, bunlara hep rastlanır ve her zaman aynı görünüm ve işlevleri üstlenirler. Bu güven verici öğeler "ciddi" müzikten adım adım yok olmuştur; evrim, hem eserlerin biçiminde hem de dilinde her zaman daha radikal bir yenilenme yönünde kendini göstermiştir. Eserler, kuşkusuz kendi öncelleri olan tekil olaylar olmaya yönelmiştir; ama herkes tarafından a priori *kabul görmüş yönetici şemalara indirgenemezler; bu elbette dolaysız kavrayış için bir engel yaratır. Dinleyicinin eserin güzergâhıyla yakınlık kurması, bunun için de eseri defalarca dinlemiş olması talep edilir; güzergâhın aşina olmasıyla birlikte, eserin kavranışı ve ifade etmek istediği şeyin algılanışı gelişimlerine uygun alan bulabilirler. İlk buluşmanın algıyı ve kavrayışı aydınlatabilme ihtimali giderek azalmaktadır. İletinin gücü, yazının niteliği, işitsel güzellik ve ölçülerin okunurluğu sayesinde kendiliğinden bir katılım olabilir, ama derin kavrayış ancak okumanın tekrarından, yeniden katedilen güzergâhtan gelebilir, bu tekrarın önceden uygulandığı haliyle kabul görmüş şemanın yerini alması kaydıyla.*

Ciddi denen müzikten (eskiden bilgece denirdi) dışlanmış olan sözdağarcığı ve biçim şemaları bazı popüler biçimlere, müzikal tüketim nesnelerine sığınmışlardır. Burada yine türlere göre, kabul edilen tipolojilere göre yaratı söz konusudur. Tutuculuk ille de olması beklenen yerde değildir; tam da tutucu olmamak isteyen kuşaklar tarafından büyük coşkuyla benimsenmiş tüm ticari üretimlerin temelinde biçim ve dil bakımından belli bir tutuculuğun bulunduğu inkâr edilemez. Müzikli ya da şarkılı protesto gösterisinin sistem tarafından son derece geri alınabilir bir sözdağarcığı aracılığıyla aktarılıyor olması zamanımızın bir paradoksudur, ki bu geri alma elbette meydana gelir; ticari başarı, protestonun içini boşaltır.

M. Foucault: Ve bu noktada belki de XX. yüzyılda müzik ile resmin evriminin birbirinden ayrılması söz konusudur. Resim, Cézanne'dan bu yana, resmetme edimi karşısında bile şeffaflaşma

eğilimindedir; bu edim, temel işaretlerin kullanımıyla ya da kendine özgü dinamiğinin izleri yoluyla tabloda kesin olarak vardır, görünür ve ısrarlı kılınmıştır. Buna karşılık, çağdaş müzik dinleyene kendi yazısının yalnızca dış yüzünü sunar.

Bu müziğin dinlenmesindeki zorluk, buyurganlık buradan kaynaklanıyor. Her dinletinin, dinleyicinin katıldığı ve kabul etmesi gereken bir olay olarak kendini sunması buradan kaynaklanır. Dinleyicinin dinletiyi beklemesini ve kabul etmesini sağlayan ölçütleri yoktur. O, dinletiyi meydana gelirken dinler. Ve bu çok güç bir dikkat tarzıdır ve klasik müziğin tekrar tekrar dinlenmesinin kurduğu yakınlıklarla çelişir.

Günümüz müziğinin kültürel bir ada olma hali, yalnızca bir pedagojinin ya da yetersiz bilgilenmenin sonucu değildir. Konservatuvarlardan yakınmak ya da plak şirketlerinden şikâyet etmek kolaycılık olur. Olaylar daha ciddidir. Bu tuhaf durum, çağdaş müziğin kendi yazısından kaynaklanır. Bu anlamda, zaten arzulanmış bir durumdur. Bu, yakınlık kurmaya çalışan bir müzik değildir; kendi ayrımını ve kesinliğini korumak için yapılmıştır. Elbette tekrar tekrar çalınabilir; ama kendini yinelemez. Bu anlamda, bir nesneye geri döner gibi ona geri dönemeyiz. O daima sınırlarda ortaya çıkar.

P. Boulez: *Çağdaş müzik sürekli keşfedilmek istediğine göre –yeni duyarlılık alanları, yeni malzemelerin denenmesi–, birkaç kâşifin gözüpek merakını bekleyen bir Kamçatka (Baudelaire, Sainte-Beuve, hatırlıyor musunuz?) olarak kalmaya mahkûm mudur? Şu ilginçtir ki, en çekingen dinleyiciler kendi müzikal kültürlerini özellikle geçmişin mağazalarından, hatta belli bir geçmişten edinmiş olanlardır; daha açık olanlar ise –yalnızca daha cahil olduklarından mı açıktırlar?– başka ifade araçları –özellikle plastik sanatlar– karşısında belirgin bir ilgi duyan dinleyicilerdir. "Yabancılar" mı daha alıcı? Bunun onaylanması, hem yargı hem de teknik itibarıyla amatörlüğün baskın olacağı daha geniş ve daha muğlak bir alana ait olmak için günümüz müziğinin "gerçek" müzikal kültürden koptuğunu kanıtlamaya yönelik tehlikeli bir tavır olur. Buna artık "müzik" demeyin, oyuncağınızı size bırakmayı*

çok istiyoruz; bu, hakiki müziğe, ustaların müziğine dair değerlendirmemizle alakası olmayan bir tespitten kaynaklanır. Böyle bir argüman vardır artık ve küstahça naifliğiyle, inkâr edilemez bir hakikate yaklaşır. Yargı ve beğeni önceden oluşmuş kategori ve şemaların tutsağıdır ve ne pahasına olursa olsun bunlara gönderme yapılır. Bize inandırılmak istendiği gibi, aradaki ayrım, bir duygular aristokrasisi, bir ifade soyluluğu ile deneyime dayalı tesadüfi bir zanaatkârlık arasında değildir: Alete karşı düşünce. Bu, daha ziyade, müziği icat etmenin farklı biçimlerine uyarlanamayan, modüle edilemeyen bir dinlemedir. Bana tam da bir süpermarket estetiği gibi gelen, kendi adını söylemeye cesaret edemeyen ve uzlaşmalarının sefaletini daha iyi gizlemek için iyi niyet kisvesine bürünen bir demagoji gibi gelen müziklerin evrenselliğini elbette vazedecek değilim. Kompozisyonda olduğu kadar seste de kalitenin gerekliliğini reddetmiyorum elbette: Saldırganlık ve kışkırtma, üstün körü onarım ve kaşa göze pudra sürmek, cılız ve masum palyatif önlemlerden başka bir şey değildir; belli bir karmaşıklığın ötesinde, algının, içinden çıkılmaz bir kaos içinde yönünü şaşırmış bulunduğunu, sıkıldığını ve işi bıraktığını –çoğul deneyimlerle ve gayet doğrudan olarak– pekâlâ biliyorum. Eleştirel tepkilerimi koruyabileceğimi ve benim onayımın otomatik olarak "çağdaşlık" anlamına gelmeyeceğini söylemek zaten yeterince bir şey demek oluyor. Bazı dinleme modülasyonları, tarihsel sınırlandırmaların ötesinde zaten oldukça kötü bir biçimde meydana gelmektedir. Barok müzik –özellikle ikinci raftakiler– Wagner ya da Strauss dinlenir gibi dinlenmez; Ars Nova'nın polifonisi, Debussy ya da Ravel dinlenir gibi dinlenmez. Ama bu durumda, kaç dinleyici, müzikal anlamda kendi "varlık kipleri"ni değiştirmeye hazırdır? Bununla birlikte, müzikal kültürün, tüm müzikal kültürün özümsenebilmesi için, içinde yer aldığı tarihsel döneme bağlı olarak, icadın tabi olduğu ölçüt ve uzlaşımlara uyum göstermek yeterlidir. Sırı dökülmüş bir aynada geçmişin hayaletimsi yansılarına fanatikçe bağlı olanların bize dinletirdiği astımlı öksürüklerin karşı ucunda yüzyılların bu geniş soluğu yer alır. Kimi zaman kabalık, itiraz gürültü patırtı; kimi zaman düşünme, şiddet-dışılık, sessizlik şeklindeki

iki yüzlü bir macera içinde bir kültür oluşmakta, devam etmekte ve dönüşmektedir. Maceranın biçimi ne olursa olsun –en şaşırtıcı olanı her zaman en gürültülü olanı olmadığı gibi en gürültücüsü de ille en yüzeyseli olmak zorunda da değildir– bunu görmezden gelmek boşunadır, dahası zorla hapsetmek daha da nafiledir. Ancak çakışmanın daha güçlükle olabildiği, icadın herhangi bir yanının kesinlikle hoşgörü gösterebileceğimiz ya da "akla uygun olarak" içimize katabileceğimiz şeyden kaynaklanıyor gözüktüğü kimi doruk dönemleri olabileceği gibi; daha doğrudan erişilebilir bir düzeyden yeniden düşmenin mümkün olduğu kimi dönemlerin de var olduğu kısmen söylenebilir. Bireysel, kolektif tüm bu görüngüler arasındaki ilişkiler öyle karmaşıktır ki, bunlar arasında paralellikler ya da kesin gruplaşmalar kurmak imkânsızdır. Daha ziyade şu söylenebilir: Beyler gözlerinizi açın, sonra da "dönemin havasına!" güvenin. Ama, çalın lütfen! Çalın! Yoksa ne sonsuz bir sıkıntı salgılanmış olur!

(c. IV, s. 488-495)

Bir tutkunun arkeolojisi*

M. Foucault: Roussel üzerine bu incelemeye oldukça gençken başladım. Tamamen tesadüfen; ve önemsediğim bir tesadüf bu, çünkü itiraf etmeliyim ki 1957 yılına gelene dek Roussel'den söz edildiğini hiç işitmemiştim. Onu nasıl keşfettiğimi hatırlıyorum: İsveç'te yaşadığım dönemdi ve yazın yalnızca tatillerde Fransa'ya geliyordum. Bir gün, şimdi hatırlamadığım bir kitabı satın almak için José Corti Kitabevi'ne gittim. José Corti'nin kendisi ordaydı, o mükemmel yaşlı adam büyük bir masanın arkasına oturmuştu. Bir dostuyla konuşmaktaydı. Konuşmasını bitirmesini sabırla beklerken, bir dizi kitap dikkatimi çekti; sarı rengi, biraz eskimiş, geçen

* "Archaeology of a passion" (C. Ruas ile söyleşi, 15 Eylül 1983), *in* Foucault (M.), *Raymond Roussel, Death and the Labyrinth,* New York, Doubleday, 1984, s. 169-186.

yüzyıl sonunun eski basım evlerinin geleneksel rengiydi, kısacası, artık basılmayan türde kitaplar. Lemerre Kitabevi'nin bastığı kitaplardı bunlar.

José Corti'nin, bugün iyice eski olan bu Lemerre evrak-ı metrukesinden neyi satabileceğini anlama merakından bu kitaplardan birini aldım ve karşıma adından söz edildiğini hiç işitmediğim bir yazar çıktı: Raymond Roussel. Kitabın adı *La Vue*'ydü [Bakış]. Daha ilk satırlarında karşıma çıkan şey, son derece güzel bir nesirdi. Kitap yayımlamaya o dönemde henüz başlamış olan Robbe-Grillet'ninkine son derece yakın bir nesirdi bu. *Bakış* ile genel olarak Robbe-Grillet ve özellikle *Le Voyeur* [Gözleyici] arasında bir tür karşılaştırma yaptım.

José Corti konuşmasını bitirdiğinde, bu Raymond Roussel'in kim olduğunu ona utangaçça sordum. Bunun üzerine bana biraz acımayla karışık bir cömertlikle baktı ve dedi ki: "Roussel işte..." Raymond Roussel'in kim olduğunu öğrenmem gerektiğini anladım ve hep aynı utangaçlıkla, satın alabilir miyim diye sordum; o kitabı satıyordu çünkü. Yine de çok pahalı olduğunu görmek beni şaşırttı ya da hayal kırıklığına uğrattı. O gün José Corti'nin bana şunu demiş olduğunu sanıyorum: "Ama, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*'i de [Kitaplarımdan Bazılarını Nasıl Yazdım] okumalısınız." Ardından, biraz sistematik olarak ama yavaş yavaş Raymond Roussel'in kitaplarını satın aldım ve şaşılacak derecede ilgilendim: O nesir karşısında büyülenmiştim, ardında ne olduğunu henüz bilmezken özünde bir güzellik bulmuştum. Ve Raymond Roussel'in yazı teknik ve usüllerini keşfettiğimde, içimdeki takınaklı bir yan ikinci bir kez baştan çıkmış oldu.

Roussel'e karşı daima biraz gizli bir sevgi duydum, çevreme bundan pek söz etmedim. Sonuçta yabancı ülkelerdeydim, İsveç'te, Polonya'da, Almanya'da. 1960 yılında, hayatımda ilk kez Robbe-Grillet'ye Hamburg'da rastladığımda, birbirimize sempatiyle bağlandık. Hamburg fuarında birlikteydik, aynalar labirentinde eğlendik. Bu, onun *Labirent* romanının çıkış noktasıdır.* Ama,

* Foucault burada, 1959'da yayımlanan romanını kendisine Hamburg anısı olarak gönderen Robbe-Grillet'nin ithaf yazısı ile romanın konusunu birbirine karıştırıyor.

ilginç olan, benim açımdan masum olduğunu bir an bile düşünemeyeceğimiz bir tür sürçmeyle, ona Roussel'den hiç söz etmedim, Roussel'le ilişkilerine dair bir şey de sormadım.

Yıllarca olaylar böyle kaldı. Sonra, bir tatil günü, *Critique* dergisi için Roussel üzerine küçük bir makale yazmak istedim. Ama Roussel'e ve metinlerine karşı öyle bir sevgi duymaktaydım ki, sonuçta bu kitabı yazmak için iki ay boyunca kapandım. Nerede ve nasıl yayımlayacağımı bilmiyordum. Bir gün, bir editörden neler yaptığımı soran bir telefon aldım. "Roussel üzerine bir kitap hazırlıyorum. –Bitirdiğinizde, mümkünse bana gösterebilir misiniz? Bitmesine daha çok var mı?"

Yazdığı kitapları bir türlü bitiremeyen ben, hayatımda ilk kez gururla cevap verebildim: "Yakında bitmiş olacak. Tam on bir on iki dakika sonra!" Cevap kesinlikle doğrulandı: Son sayfayı daktilo etmeye başladım. İşte bu kitabın hikâyesi bu. Robbe-Grillet'ye ve bu sürçme-unutmaya geri dönersek, onun *Gözleyici* adlı kitabını ilk önce Raymond Roussel'in anısına *Bakış* diye adlandırmak istediğini, benim kitabım çıktıktan sonra öğrendim. Editörü, Jérôme Lindon, kuşkusuz haklı ticari gerekçelerle, bu başlığın kesinlikle satmayacağını düşünmüştü. Ama kitap tamamen Roussel'e yönelikti; doğrudan ona göndermede bulunarak yazılmıştı.

C. Ruas: *Roussel, Proust'un çağdaşıydı. Edebiyat tarihinin geleneksel perspektifi içinde, dönemin karşıt kutupları hakkında bir fikir vermek için genellikle yazarlar karşı karşıya getirilir, örneğin Balzac ile Stendhal karşıtlığı gibi. Bana ilginç gelen şey, Proust'la birlikte, hâlâ XIX. yüzyıl romanını ve romanesk uzlaşımların en uç noktalarına vardırıldığını görürken, Roussel'le birlikte de, tersine, uzlaşımların içpatlamasını görmekteyiz: Romancı eserinin ardında yok oluyor ya da saklanıyor. Ayrıca Roussel'in, imgesel bakış açısından Proust'un karşıtı olmadığını da fark etmek gerekir (bu yer geleneksel olarak Gide'e aittir); Cocteau Roussel'i "düşlerin Proust'u" diye adlandırmış olsa da bu böyledir.*

M. Foucault: Cevabım belki sizi korkutacak, siz Roussel'cisiniz: Ben Roussel'i Proust'la karşılaştırmaya cesaret edemem. Roussel'in yeri konusunda oldukça ihtiyatlıyım. Bu, yalnızca dilbilimsel olma-

yan son derece ilginç bir deneyim –takınaklı birinin dil deneyimi değil–, daha fazla bir şey. Roussel bir güzellik biçimine, güzel bir tuhaflığa hakikaten vücut verdi. Ama Roussel'in Proust olduğunu söyleyemem.

C. Ruas: *Roussel'i Robbe-Grillet'ye yakın görmeniz döneminin edebiyat geleneklerini reddettiği için mi?*

M. Foucault: Yorumlamak istediğim çok yan var. Öncelikle şu: Roussel elbette, bir geleneğin değil, diyelim ki, bir yazarlar dizisinin parçasıdır: "Dil oyunu" sorunuyla sözcüğün gerçek anlamıyla ilgilenmiş olan, edebi yapı ile bu "dil oyunu"nun doğrudan doğruya bağlı olduğu bu yazarlar her dilde mevcuttur. Buna bir gelenek diyemem, çünkü bu yöntem her yazarla birlikte kayboluyor gibidir: Aktarılmıyor, yeniden keşfediliyor. Ve kimi zaman yeniden ortaya çıkan oldukça benzer şeyler var.

Roussel, çalıştığı dönemde, 1925 yılına doğru çok yalnızdı ve tecrit olmuştu ve sanıyorum anlaşılamadı. Gerçekten de ancak iki bağlamda yankı buldu, mesela otomatik dil sorunuyla birlikte gerçeküstücülükte; sonra da, ellili-altmışlı yıllara doğru, edebiyat ile dilsel yapı arasındaki ilişki sorununun yalnızca teorik bir tema değil, aynı zamanda edebi bir ufuk olduğu bir dönemde.

C. Ruas: *Bu metin sizin delilik üzerine çalışmanızdan sonra geldi. O dönemde sizi ilgilendiren Roussel'in psikolojik sorunları mıydı?*

M. Foucault: Kesinlikle değil. Roussel'i keşfettikten sora, onun Dr. Janet'nin bir hastası olduğunu, kendisinin de aktardığı iki sayfada durumunu analiz ettiğini öğrendiğimde bu beni hem eğlendirdi, hem ilgilendirdi. Roussel üzerine başka metinlerin yazılıp yazılmadığını araştırdım, ama hiçbir şey bulamadım; bunun üzerinde ısrar etmedim, çünkü beni ilgilendiren özellikle bu durum değildi. Her neyse, benim kitabımda, psikopatolojiye çok referans yaptığımı sanmıyorum.

C. Ruas: *O dönemde Roussel'e ilginizin, yazmış olduğunuz deliliğin tarihi üzerine bu büyük incelemeden kaynaklanıp kaynaklanmadığını merak ediyordum?*

M. Foucault: Bu mümkün, ama bilinçli bir ilgi değildi. Deliliğin kültürel, tıbbi, bilimsel, kurumsal sorunuyla ilgilendiğim için Roussel'le ilgilenmiş değilim. Ama benim psikopatolojik yapım ve sapkınlığım içinde, delilikle ve Roussel'le ilgilenmemi sağlamış olan nedenlerin belki de aynı olduğu kuşkusuz söylenebilir.

C. Ruas: *Siz incelemenizde, bulunmuş dil sorununu analiz ediyorsunuz. Otomatik yazıdan söz ettiniz, ama ben sanatsal ve edebi dünyada çok yaygın olan bulunmuş nesne fikrini de düşünüyorum. Siz bu bulunmuş dil sorunuyla kişisel olarak ilgilendiniz mi?*

M. Foucault: Beni ilgilendiren şey, kuşkusuz delilikten çok burası olabilir. Söylem konusunda falanca ya da filanca sözcelem dizisini mümkün kılan dilbilimsel yapıya değil, söylenmiş şeylerin olduğu bir dünyada yaşıyor olmamıza ilgi gösteriyorum. Bu söylenmiş şeyler, söylenmiş şey olarak gerçeklikleri içinde bile, kimi zaman sanıldığı gibi, iz bırakmadan geçen bir tür rüzgâr değildir; aslında bu izler ne kadar belirsiz olsa da varlıklarını sürdürüyorlar ve bizler tamamen söylemlerden örülü, söylemlerle iç içe geçmiş bir dünyada yaşıyoruz, yani fiilen telaffuz edilmiş sözcelerden, birbirini izleyen söylenmiş şeylerden, olumlamalardan, sorulardan, tartışmalardan, vs. oluşan bir dünyada. Bu ölçü içerisinde, içinde yaşadığımız tarihsel dünyayı bu dünyada var olmuş ve hâlâ da var olan tüm söylemsel öğelerden ayırt edemeyiz.

Önceden söylenmiş olan dil, önceden var olmuş dil, sonradan söylenebilecek olanı, bağımsız olarak ya da genel dilbilimsel çerçeve içinde bir biçimde belirler. Beni ilgilendiren şey özellikle budur. Ve Roussel'in oyunu, eserlerinden bazılarının önceden söylenmiş olana rastlamasına imkân tanıyan ve bu bulunmuş dil aracılığıyla, kendine özgü kurallara göre, belli bir sayıda şey inşa eden, ama bu önceden söylenmiş olana da her zaman referansta bulunan bu oyun beni eğlendirdi ve bu bana, kültürel ve tarihsel bir olgudan yola çıkan edebi bir yaratı oyunu gibi geldi ve bunu sorgulamayı doğru gördüm.

C. Ruas: *Sanatçının, kullandığı bu önceden söylenmiş olanla ilişkisi nedir?*

M. Foucault: Sapkın bir oyundur bu. Bir roman ne kadar orijinal olsa da, ister *Ulysses* olsun ister *Kayıp Zamanın İzinde*, yine de her zaman romanesk bir geleneğe ve dolayısıyla romandaki önceden söylenmiş olana dahildir. Tuhaf bir şekilde, Roussel tiyatroda önceden söylenmiş olanı matris olarak almaktadır, ama gelişme ve inşa ilkesi olarak romanesk tarzın cinsil matrisini kullanmamaktadır. Önceden söylenmiş olandan yola çıkmaktadır; ama bu önceden söylenmiş olan, tesadüfen rastlanmış, bir reklamda okunmuş ya da bir kitapta bulunmuş bir cümledir.

C. Ruas: *Roussel, romanlardan sonra, kitleyle daha fazla iletişim içinde olma niyetiyle tiyatroyu kullandı. Tiyatronun bulunmuş dile daha yatkın olduğu düşünülebilir, çünkü tiyatro konuşmanın dünyasıdır.*

M. Foucault: Önceden söylenmiş sözün tiyatroda kullanımı genel olarak sahnede görülene gerçeğe uygunluk işlevi vermeye yarar. Aktörlerin gündelik dili kullanmasının işlevi durumun keyfiliğini mümkün olduğunca unutturmaktır. Roussel ne yapar? Rastgele işitilmiş, bir şarkıdan alınma, bir duvarda okunmuş, tamamen gündelik cümleleri alır. Ve en saçma şeyleri, en gerçeğe uymaz şeyleri, gerçekle mümkün hiçbir ilişkisi olmayan şeyleri bu öğelerden meydana getirir. Önceden söylenmiş olandan ve genellikle tiyatroda görülen işlevlerden yola çıkarak yine sapkın bir oyun söz konusudur.

C. Ruas: *Roussel'in* Locus Solus *ve* Afrika İzlenimleri *gibi romanlarında, kendi yarattığı bu fantezinin görüntüleri bana XIX. yüzyılın çocuk oyuncaklarına çok yakın gibi gelmektedir. Bazı sahneler, manzara resmi ya da Napoléon'un portresini çizebilen oyuncak bebekler gibi karmaşık ve pek hoş otomatik bazı oyunların tariflerine denk düşebilir. Roussel'in eserinin karmaşıklığını inkâr etmiyorum, ama onun imgeleminin çocukluğa ya da katışıksız fanteziye bir geri dönüş olup olmadığı sorusunu kendime soruyorum.*

M. Foucault: Bu küçük çocuk oyunlarına, trampet çalan tavşan türü otomatik oyuncaklara kimi zaman üstü kapalı kimi zaman oldukça açık bir referans olduğu doğrudur. Ama şunu söylemek

gerekir: Çocuğun imgelemi genel olarak tüm yazarlarda mevcuttur, başka türde bir fantastiğe yönelten tüm bir hazırlık çalışmasıyla edebiyata uyum sağlamıştır. Roussel ise bu imgelemi kendi düzeyine iter; trampet çalan tavşandan yola çıkarak makineyi daha da karmaşıklaştırır, ama her zaman bu aynı tür makinede kalarak bir başka kayda geçmez, yoğun biçimde şiirsel yapılara varır; bunların kendi içlerinde çocuksu olduklarını düşünmüyorum, ama bunlar, ister çocuksu olsun ister çocukca, çocukluğa özgü bu imgesel çekirdekleri hazırlamanın bir başka tarzıdır.

C. Ruas: *Roussel'deki dil dönüşümünü incelerken dildeki boşluktan ya da oyuktan söz ediyorsunuz. Bu konuda Dumarsais'nin tropolojik anlam tarifini aktarıyorsunuz. Metnin altında yankı olarak tekrarlanan sizin ikincil dil algınızı düşünüyorum. Gide'in* Afrika İzlenimleri*'ni yüksek sesle okumayı sevmesinin nedeni bu muydu diye kendime soruyorum. Siz Roussel'i bu ikinci dili, bu ölü ve gömülü dili işiterek mi okuyorsunuz?*

M. Foucault: Evet. Bu çok ilginç bir soru ve Roussel'deki muammalı şeylerden biri. Öncelikle şunu iyice akılda tutmak gerekir ki, bu teknikleri her zaman kullanmamıştır; *Bakış*'ta inşa teknikleri yoktur. Ben kitabımda yordamsız metinlerle yordamlı metinleri, falanca yordama uyanlarla filanca yordama uyanları açıklayabilecek genel matrisin ne olabileceğini anlamaya çalıştım. Roussel'in söylediği şeyi ister istemez düşünüyorum: "Nasıl ki uyaklarla iyi ya da kötü dizeler yazılabilirse, bu yordamla da iyi ya da kötü eserler yazılabilir."

Roussel'in çalışması estetik bir denetime, imgelem düzenlenişine tabi olduğu şeklinde kesin bir izlenim vermektedir. Bu çalışmanın yöneldiği imgesel dünya, farklı sonuçlar verebilecek olan yapılardan yola çıkarak sonuçta benimsediği imgesel dünya, ona değerini veren belli sayıda estetik ölçüte itaat etmektedir. Bana öyle geliyor ki bu estetik ölçütler –Roussel'e sundukları tüm bileşimler dikkate alındığında– yordamın doğasından ayrılmazdı. Sonuçta, *Kitaplarımdan Bazılarını Nasıl Yazdım*'ın elimizde olmadığını varsayalım: Bu durumda yordamları yeniden oluşturmanın kesin olarak imkânsız olduğu kanısındayım. *Nouvelles Impressions*

d'Afrique'ten [Yeni Afrika İzlenimleri] söz etmiyorum, buradaki yordam tipografiktir. Ama *Impressions d'Afrique*'te [Afrika İzlenimleri] ya da *Poussières de soleil*'de [Güneş Tozları] dilsel bir yordam olduğundan kuşku duyabilir miyiz? Kuşkusuz duymayız. Peki bu, çalışmanın değerini azaltır mı? Yordamı bilmeseydik Roussel'i nasıl algılardık? Bu ilginç bir sorudur. Bir Amerikalı okur, bir de Japon okur düşünün, Japonca'ya da çevrildi çünkü Roussel. Bu okur Roussel'le ilgilenebilir mi? Bir yordam olduğunu bilmeden eseri güzel bulabilir mi ya da bir yordam olduğunu bilse de, elinde esas [matrisyel] dil olmadığından anlamayacağına göre beğenebilir mi eseri?

C. Ruas: *Roussel'i İngilizceden okuyanlar, eserde erişemeyecekleri başka bir yan olduğunu biliyorlar. Ama dilin ve imgelemin niteliğine değer veriyorlar.*

M. Foucault: Kesinlikle. Bir yordamın varlığı bilinmese bile eserin kendi başına değer taşımasını sağlayan bir imgelem niteliği var. Ama yordamın bilinci, bu yordamı kavramayı asla başaramayacağını bilse de, yalnızca metni okumaktan zevk alsa da okurda bir belirsizlik hali oluşturuyor. Bir sır olduğu olgusu, bir tür şifreli metin okuma duygusu, okumayı bir oyun haline getirir; elbette biraz karmaşık, biraz tedirginlik verici, yalnıza zevk için bir metin okunduğunda olandan neredeyse biraz daha kaygı verici bir girişim. Epizotlardan biri okunurken bunu hangi ilk metnin yaratmış olduğu bilinmese bile, bu ölçü içerisinde önem taşır. Aşırı çalışma sonucu, bazı püf noktaları, yola çıkış noktası olarak işe yaramış bazı cümleler ortaya çıkarılabilir. Roussel'in her bir epizodunun altında, bu epizoda döl yatağı olarak hizmet etmiş cümleyi bulmak için yıllarda çalışmış bir ekip hayal edilebilir, ama bunun ilginç olacağından emin değilim. Bana öyle geliyor ki, kendi başına zaten hoşa giden metnin güzelliğinden başka, yordamın bilinci okura belli bir gerilim verir. Ama çıkış noktası olarak hizmet etmiş metne dair gerçek bilginin ille de şart olduğuna emin değilim.

C. Ruas: *Roussel'in gerçeküstücülerle ilişkileriyle ilgilendiniz mi?*

M. Foucault: Hayır. Michel Leiris'in Roussel'i tanıdığını öğrenmiştim (babası Roussel'in para işleriyle ilgileniyordu). Leiris-Roussel ilişkileri, içindeki bazı şeyler bana Roussel'i hatırlatan *Biffures* dolayısıyla beni cezbetti. Leiris'le bunun üzerine konuştum, ama Roussel üzerine söyleyebileceği her şeyi makalelerinde yazmıştı. Bunun dışında, Roussel ile gerçeküstücülerin ilişkilerinin önemsiz olduğu kanısındayım. Gerçeküstücüler onun eserinde bir tür Gümrükçü Rousseau'yu,* edebiyatın naif bir türünü gördüler, onunla eğleniyorlardı. Ama gerçeküstücü hareketin Roussel'in kişiliğine biraz ağırlık vermekten ve oyunlarının temsili sırasında parlak gürültü patırtılar çıkarmaktan fazlasını yaptıklarını sanmıyorum.

C. Ruas: *Teatral bir başarıya ulaşma arzusunu nasıl yorumluyorsunuz?*

M. Foucault: Biliyorsunuz ama, onun için yazmak buydu. İlk kitabından sonra, ertesi sabah kendi etrafında bir tür ışıltı olmasını beklediğini ve böylece sokakta herkesin onun bir kitap yazdığını görebileceğini umduğunu yazdığı çok güzel bir metni var. Bu, yazan her kişinin beslediği karanlık bir arzudur. Yazılan ilk metnin başkaları için olmadığı da, olunan şey olunduğu için yazılmadığı da doğrudur: Olunandan başka bir şey olmak için yazılır. Yazma edimi dolayımıyla hedeflenen varlık tarzındaki bir değişimdir. Roussel'in gözlemlediği ve aradığı şey bu varlık tarzındaki değişimdir, o kendini bu değişimin içinde sanıyordu ve bundan korkunç acı çekti.

C. Ruas: *Roussel'in yaşamı ve kullandığı uyuşturucular hakkında pek az şey biliniyor. Haşhaş o dönemin uyuşturucusuydu değil mi?*

M. Foucault: Evet, ama kokain de oldukça yaygındı. Konu beni ilgilendiriyordu, ama vazgeçtim: Batı'da XIX. yüzyılın başından itibaren özellikle uyuşturucu kültürü üzerine ya da kültür olarak uyuşturucu üzerine bir inceleme yapmak. Kuşkusuz bu çok

* Ressam Henri Rousseau (1844-1910). (y.h.n.)

daha öncelere uzanıyor. Ama uyuşturucu yine de çok önemliydi, hemen hemen yetmişli yıllara kadar ve bugün de hâlâ önemli. Batı'mn tüm sanat yaşamına sıkı sıkıya bağlı.

C. Ruas: *Roussel özellikle uyuşturucular nedeniyle hastaneye yatmış olmalı, özellikle psikolojik sorunları nedeniyle.*

M. Foucault: Sanıyorum ki Janet onu ilk kez tedavi ettiğinde –Janet o dönemde Paris'te büyük bir psikiyatrdı– Roussel çok gençti, sanırım on yedi ya da on sekiz yaşında ve sanırım patolojik görülen nedenlerle tedavi gördü. Uyuşturucu kullandığı için değil.

C. Ruas: *Ama sonunda tedavi olmaya karar verdiğinde, uyuşturucudan kurtulmak içindi bu.*

M. Foucault: Palermo'da intihar ettiğinde Kreuzlinger hastanesine yatacaktı, odası bile ayrılmıştı.

C. Ruas: *Eserinin ardına saklanan sanatçı fenomeninin onun cinsel kimliğine bağlı olduğunu mu sanıyorsunuz?*

M. Foucault: Şifreleme ile sır olarak cinsellik arasında bir ilişki olabilir. Üç örnek ele alalım: Cocteau için denir ki: "Eşcinsel olduğuna göre, cinselliğini, cinsel zevk ve tercihlerini bu kadar gösterişçi bir şekilde sergilemesi şaşırtıcı değildir." Pekâlâ. Proust hakkında denir ki: "Cinselliğini hem gizleyip hem göstermesi şaşırtıcı değil, en açık bir şekilde belli edip aynı zamanda da bu kadar inatla kendini gizlemesi şaşırtıcı değil, çünkü bir eşcinsel o." Roussel hakkında da şöyle denebilir: "Cinselliğini *tamamen* saklaması şaşırtıcı değil, çünkü o bir eşcinsel." Başka deyişle, olası üç tavır: Cinselliği tamamen gizlemek, göstererek gizlemek ya da sergilemek, cinselliğin bir sonucu olarak görülebilir, ki ben bunun elbette bir yaşam tarzı olduğunu söyleyebilirim. Bu, cinsel varlık olarak, sonra da yazan varlık olarak olunan şeye bağlı bir tercihtir. Ve bu, cinsel yaşam tarzı ile eser arasında var olan ilişkideki bir tercihtir.

Denebilir ki: "Eşcinsel olduğu için cinselliğini eserinde sakladı ya da cinselliğini yaşamında sakladığı için eserinde de sakladı." Bana kalırsa, aslında, yazar olan birinin eserini yalnızca kitaplarında, yayımladığı şeyde yaratmadığını, esas eserinin, sonuçta, kitaplarını yazan kendisi olduğunu kavramak gerekir. Ve onun

kendi kitaplarıyla olan bu ilişkisi, yaşamının kitaplarıyla ilişkisi, merkezi noktadır, faaliyetinin ve eserinin odağıdır. Bir kişinin özel yaşamı, cinsel tercihleri ve eseri kendi aralarında birbirine bağlıdır, ama eser cinsel yaşamı ifade ettiği için değil, metin kadar yaşamı da içerdiği için bu böyledir. Eser, eserden fazla bir şeydir: Yazan özne, eserin parçasıdır.

C. Ruas: *Roussel üzerine çalışma, araştırmanızı genişletmeye uygun başka konulara yöneltmedi mi sizi?*

M. Foucault: Hayır, Roussel'in eserine duyduğum bu aşk karşılıksız kaldı. Aslında böyle olması hoşuma gidiyor. Ben bir edebiyat eleştirmeni değilim, bir edebiyat tarihçisi değilim. Roussel, benim onunla ilgilendiğim dönemde az tanınıyordu ve büyük bir yazar olarak kabul edilmiyordu. Belki de bu nedenle onu incelemekten utanç duymadım: Mallarmé ya da Proust için bunu yapmadım. Roussel üzerine yazdım, çünkü tam olarak yalnızdı, birazcık terk edilmişti ve José Corti'nin raflarından birinde uyukluyordu. İşte: Bu çalışmayı yapmak çok hoşuma gitti ve devam etmediğim için de mutluyum. Bir başka yazar üzerine inceleme yapmaya koyumuş olsaydım, özellikle izleyen yıllarda, Roussel'e karşı bir tür sadakatsizlik yaptığım, onu normalleştirdiğim, ona ötekiler gibi bir yazar muamelesi yaptığım duygusu içinde olurdum.

C. Ruas: *Bu kitapta, bazı üslup uçuşları var, bölümler arasında retorik bir oyun var. Bu inceleme yalnızca konu olarak değil, sizin yazıya yaklaşımınız açısından da bir farklılık içermiyor mu?*

M. Foucault: Evet. Bu, en kolay yazdığım, en büyük zevkle ve en çabuk yazdığım kitaptır; çünkü çok yavaş yazarım ben, sürekli yeniden başlarım, tekrar tekrar yazarım. Okumasının oldukça karmaşık olduğunu hayal ediyorum, çünkü ben, kendiliğinden yazdıklarında biraz anlaşılmaz yazan ve basitleştirmek zorunda kalan yazarlar kategorisindenim. Başka kitaplar için, haklı ya da haksız, belli bir analiz türü kullamayı, belli bir şekilde yazmayı denedim. Sonuçta, çok daha iradi, tasarlanmış bir şeydi.

Roussel üzerine kitabımla ve Roussel'le ilişkim, gerçekten de çok şahsidir, çok güzel anılar bırakmıştır bende. Benim eserlerim

arasında ayrı yeri olan bir kitaptır. Roussel üzerine kitap yazmamı delilik üzerine kitap yazmama, cinselliğin tarihini yazacak olmama kimsenin bağlamaya çalışmamış olmasından çok mutluyum. Kimse bu kitabı dikkate almadı, ben de bundan çok mutluyum. O benim gizli evim, birkaç yaz boyunca sürmüş olan bir aşk hikâyesi. Kimse bunu bilmedi.

C. Ruas: *O dönemde, altmışlı yıllarda, "yeni roman" denen hareketle de ilgileniyordunuz değil mi?*

M. Foucault: Tesadüfen *Bakış*'la tanıştım. Robbe-Grillet'nin, Butor'un, Barthes'ın ön okumalarından koşullanmış olmasaydım, *Bakış*'ı okuyarak, hemen ilgimi çekmiş olan bu tetiklemeyi tek başıma beceremezdim. *Bakış*'tan çok *Kitaplarımdan Bazılarını Nasıl Yazdım*'la ya da *Afrika İzlenimleri*'yle ilgilenirdim muhtemelen. Bu koşullanmanın gerekmiş olduğuna gerçekten inanıyorum.

Ben, öğrenciyken Marksizmin, fenomenolojinin, varoluşçuluğun, vs. damgasını taşıyan bir ufka kapanmış insanlar kuşağındanım. Son derece ilginç, teşvik edici şeyler, ama bir süre sonunda bir boğulma duygusu ve başka yerleri gidip görme arzusuna yol açıyor. O dönemin tüm felsefe öğrencileri gibiydim ben de ve benim için kopuş Beckett'le başladı: *Godot'yu Beklerken,* soluk kesici bir gösteri. Sonra Blanchot, Bataille, Robbe-Grillet –*Silgiler, Kıskançlık, Gözleyici*– okudum, Butor'u da, Barthes –*Mitolojiler*– ve Lévi-Strauss'u da. Tüm bu yazarlar birbirlerinden çok farklı ve asla onları özdeşleştirmek istemiyorum. Demek istediğim, onların bizim kuşaktan insanlar için bir kopuşu belirledikleri.

C. Ruas: *Sizin için kopuşun ifadesi delilik üzerine inceleme. Roussel'i okumadan önce de değişiklik yapmış mıydınız?*

M. Foucault: Aslında Roussel'i, delilik üzerine bu kitabı yazarken okudum. Fenomenoloji ile varoluşsal psikoloji arasında bölünmüştüm. Araştırmalarımda bunları tarihsel açıdan hangi ölçüler içinde tarif edebileceğimizi deniyordum. Sorunun, Marksizm'den ve fenomenolojiden başka terimlerle ortaya atılması gerektiğini anladım.

(c. IV, s. 599-608)

Dizin

A
Âdem 143, 155, 188
Afrika 161, 299, 312, 351, 371, 372, 373, 377
ahlâk 280
Akdeniz 116, 117, 327
Almanya 28, 295, 307, 331, 347, 349, 358, 367
Amerika 295, 299, 329, 347, 352
antropoloji 68
Appia, L. 90
a priori 94, 232, 362
Aragon, L. 302
aristokrasi 266, 364
Aristoteles 233, 241, 256, 262
arkeoloji 12, 13, 261
Artaud, A. 14, 194, 198, 261, 264, 266
arzu 36, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 80, 107, 140, 148, 149, 150, 198, 206, 270, 274, 295, 297, 313, 314, 333, 336, 338, 346
aşk 294, 295, 298, 316, 317, 321, 323, 327, 328, 344, 345, 346, 348, 376, 377
aşk makinesi 294
ateizm 33
Avrupa 14, 21, 33, 36, 68, 109, 118, 241, 255, 267, 268, 272, 273, 276, 278, 280, 285, 329, 331, 346
Avusturya 331
ayna 40, 44, 50, 65, 73, 74, 77, 81, 89, 98, 139, 314
Aziz Augustinus 105

B
Bachelard, G. 173
Bach, J-S. 361
Bacon, F. 233, 318, 339
Bakire Meryem 112
bakış 16, 20, 36, 43, 55, 65, 66, 68, 95, 121, 146, 157, 167, 191, 207, 252, 255, 261, 264, 265, 268, 272, 281, 292, 300, 311, 312, 317, 318, 320, 324, 331, 333, 338, 368
Balzac, H. de. 234, 368
Barthes, R. 251, 271, 274, 285, 377
bastırma 296
Bataille, G. 14, 15, 51, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 100, 142, 150, 177, 194, 198, 218, 261, 377
Batı 12, 15, 23, 33, 36, 55, 59, 64, 74, 75, 94, 108, 118, 120, 139, 140, 154, 178, 191, 192, 193, 194, 222, 261, 262, 263, 265, 268, 269, 277, 278, 280, 282, 285, 331, 349, 351, 352, 374, 375
Baudelaire, C. 66, 305, 313, 363
Bayard, H. 307
Beck, A. 19
Beckett, S. 228, 317, 377
Beethoven, L. 361
belirme 91, 318
bellek 154, 212, 213, 217, 283, 289, 294, 299, 300, 317
Bergson, A. 263
Bilgi 11, 40, 48, 50, 115, 184, 217, 286
bilinçdışı 324
Blanchot, M. 14, 15, 20, 32, 58, 59, 72, 142, 150, 155, 177, 189, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 206, 212, 218, 261, 264, 281, 282, 283, 284, 285, 317, 318, 377
Boissonas, F. 306
Bonnefoy, C. 176, 215
Borges 75, 79, 83, 109
Bosch, J. 104
Boulez, P. 14, 330, 331, 332, 333, 334, 354, 356, 357, 359, 360, 361, 363
Braque 331

Breton, A. 95, 160, 215, 216, 217, 218, 219
Broch, H. 216
Brueghel, P. 104, 110, 111
Budha 113, 119, 123
Buffon, G. 226, 227
burjuvazi 277
Butor, M. 158, 159, 160, 217, 377

C-Ç
Cameron, Julia Margarets 306
Camus 346
Canaletto, G. 310
Cantor 246
çaprazlaşma 221
Céline, L. F. 278
Cézanne 331, 357, 362
Char, R. 33, 176, 332
Chéreau, P. 353
Chomsky, N. 244
Churchill 290, 295
Cimabue, G. 22
Çin 272, 312, 313
cinsellik 12, 14, 15, 51, 52, 53, 55, 70, 80, 261, 273, 274, 275, 279, 280, 294, 327, 328, 375
Cixous, H. 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 325
Claudel, P. 142
Claudet 306
Cocteau, J. 368, 375
Crébillon, C. 35, 38, 40, 44, 48
Cuvier, G. 226, 227, 243

D
Darwin 227
Davud 22
Debussy 356, 364
Degas 309
De Gaulle 287, 289, 291, 299
Delacroix, E. 309
delilik 14, 15, 18, 20, 21, 24, 28, 32, 34, 95, 156, 225, 261, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 276, 280, 314, 369, 377
Demarchy 307
denetim 296
Descartes 12, 15, 67, 140, 262, 270
deşifre etmek 201
d'Estaing, G. 287, 295
devrim 218
Diderot 76, 216, 269, 282
dil 11, 12, 14, 21, 24, 28, 32, 33, 38, 55. 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 113, 114, 120, 121, 142, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 180, 183, 190, 191, 195, 197, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 250, 252, 261, 271, 274, 279, 305, 308, 362, 369, 370, 372, 373
dilbilim 218, 332
dinler tarihi 218
Dionysos 31, 59, 62, 144
direniş 146, 300
diyalektik 15, 39, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 68, 70, 80, 195, 196, 253, 254
dışarı 191, 192, 193, 195, 197, 198, 200, 211, 212, 317, 325
doğa 42, 46, 50, 80, 163, 236, 254
doğalcılık 266
Don Kişot 80, 82, 93, 108, 306
dönüşüm 50, 196, 221, 243, 247, 305, 332
Du Bos, F. 142
Duras, Marguerite 14, 16, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325
Dürer 221, 223
düş 45, 95, 108, 217, 270, 299, 337, 343
düş kurma 95
düşünce 11, 13, 15, 55, 56, 59, 60, 61, 63, 69, 93, 141, 143, 171, 172, 192, 194, 216, 230, 257, 258, 261, 262, 331, 340, 341, 343, 364
düşünüm 195, 196

E
edebiyat 14, 15, 16, 75, 77, 78, 79, 83, 85, 94, 99, 104, 164, 167, 168, 170, 191, 192, 216, 217, 219, 227, 238, 260, 261, 263, 265, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284,

289, 290, 347, 369, 376
edimsellik 98
Egarements 35, 37, 41
eleştiri 12, 93, 94, 166, 197, 225, 229, 230, 238, 273, 353, 360
Emerson 307
Empedokles 18, 30, 31, 78, 155
emperyalizm 277
epik 22, 23, 24, 34
Epimenides 189, 214
Ermiş Antonius 102, 103, 104, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 121, 122, 123, 124
erotik bilgi 40
erotizm 55, 319
eser 20, 23, 24, 25, 28, 31, 32, 33, 76, 93, 108, 109, 152, 161, 164, 166, 167, 168, 174, 177, 223, 226, 228, 229, 230, 231, 242, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 255, 282, 317, 336, 350, 375, 376
eskatoloji 33
Eski Ahit 111
Etiemble, F. 37, 50
etnoloji 216, 218
Eurydike 206, 207
Eustache, J. 351

F
fantasma 30, 92, 95, 171
Faye, J-P. 91, 94, 217
felsefe 12, 14, 16, 57, 58, 62, 63, 80, 168, 227, 228, 229, 237, 262, 270, 284, 330, 331, 377
fenomenoloji 96
feodalite 266
Fichte, J-G. 19
Flaubert 14, 16, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 123, 229, 272
Francesca, Piero della 331
Fransa 12, 18, 269, 272, 273, 274, 275, 288, 291, 294, 295, 300, 302, 307, 366
Fransız Devrimi 35, 252, 292
Freud 13, 15, 52, 241, 242, 243, 246, 254, 255, 256, 258, 259, 263, 269, 352
Fromanger 304, 309, 310, 311, 312, 314

G
Galileo 243, 244, 246, 254
Gandillac, M. de 255
Genet, J. 14, 276, 277, 278, 279, 280, 333
gerçeküstücülük 95, 215
Ghirlandaio, D. 22
Gide, A. 142, 150, 216, 368, 372
Giorgone 109
Giotto, I. 22, 23
gizlilik 327
Goethe 19, 216, 218, 344
Gogh, Van 20, 264
Goldmann, L. 250, 251, 256
Gontard, S. 19, 25, 27, 28
gösterge 143, 144, 145, 148, 170, 200, 243
gösteri 111, 112, 147, 276, 343, 358, 377
Goya 40, 104
Guardi 310
Gundolf, F. 17, 18
Guyotat 273, 274, 275

H
Haendel 314
hakikat 11, 13, 37, 48, 49, 68, 116, 126, 142, 146, 152, 186, 187, 196, 236, 268, 269, 350
hapishane 203, 313, 358
hastalık 12
hastane 203
Havarilerin İşleri 111
Hegel 13, 15, 193, 262, 282, 283, 284
Hellas 27
Hermes 234
hiçlik 33, 55, 193
hiper-gerçekçilik 309
Hippokrates 234, 236, 241
Hıristiyanlık 119
Hölderlin 14, 15, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 77, 149, 155, 193, 261, 264, 266, 270, 282, 347
Homeros 62, 72, 74, 78, 154, 233, 234, 241
homoseksüellik 275, 276, 303, 349
Hoogh, Pieter de 306
Hugo 104, 269, 270
Husserl 215, 263

I-İ
İbrahim 119, 242
ihlal 15, 16, 50, 52, 54, 56, 57, 58, 60, 66, 68, 69, 80, 150, 174, 198, 202, 203, 208, 228, 235, 236, 271, 275, 276, 278, 279, 280, 281
iktidar 11, 12, 42, 196, 237, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 329
iktidar makinesi 294
iletişim 42, 63, 68, 198, 266, 285, 341, 346, 348, 355, 371
imge 90, 107, 111, 139, 143, 144, 173, 216, 232, 274, 316
imgelem 95, 107, 108, 162, 172, 372, 373
İngiltere 307
Ingres, D. 304
İsa 22, 31, 62, 119, 124, 126, 142, 222, 360
İskenderiye 106, 109, 114, 116, 117, 118, 144, 154
İspanya 293
istenç 31
İsveç 366, 367
İtalya 326, 327, 328, 329, 348, 358

J
Janet, P. 162, 264, 369, 375
Japonya 260, 285
Jaspers, K. 20, 264
Jaurès, J. 302
Joyce, J. 109, 154
Jungling 25

K
Kafka 78, 109, 229, 282
Kalb, Charlotte von 19, 20
Kant 13, 57, 58, 59, 60, 61, 68, 193, 252, 262
kaybolma 211
Kierkegaard 234
Kirmes, W. 20
Klee, P. 215, 332
Klein, M. 29, 242
Klossowski, P. 14, 59, 89, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 152, 194, 199, 217
kodlandırma 290, 299
köken 23, 86, 195, 213
konfigürasyon 49, 84, 121, 146, 149
Konstantinopolis 114, 117
konut 303
korku 36, 81, 82, 242, 269, 270
kozmoloji 236
Kreis, G. 17
Kühn, H. 307
kültür 248, 249, 272, 358, 365, 374
kurgu 93, 95, 96, 98, 120, 179, 180, 181, 196, 197, 236
Kutsal Bakire 119
Kutsal Kitap 118, 121, 143
Kybele 106, 123

L
Lacan 14, 29, 30, 224, 250, 258
Lange, W. 18
Laplanche, J. 17, 21, 25, 29, 32, 33
Laporte, R. 155
Leibniz, G-W. 163, 262
Leiris, M. 14, 70, 160, 162, 217, 218, 274, 374
Lévi-Strauss 251, 377
Liegler, L. 18, 19
Linné, C. von. 227
Lippi, F. 22, 23
lirizm 163

M
Magritte, I. 336, 339
mahrem 95, 182, 327
Mâle, E. 221
Mallarmé, S. 14, 24, 94, 109, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 194, 211, 217, 218, 232, 261, 266, 282, 332, 376
Manet 109, 260, 314
Mann, Thomas 216
Marksizm 296, 302, 377
Marx 13, 15, 218, 227, 241, 242, 246, 254, 255, 256, 263, 302
materyalizm 266
Mayall 306
McLuhan 285
mesafe 20, 29, 30, 38, 87, 89, 96, 97, 98,

99, 114, 146, 149, 154, 156, 157, 181, 187, 197, 208, 210, 239, 299, 357
metafizik 36, 59, 106, 169
mevcudiyet 54, 121, 142, 147, 198, 205, 208, 318, 339
Meyerhold 90
Michals, D. 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343
Michaux, H. 332
Michel-Angelo 22
Michelet, J. 108, 302
mistik 51, 193
mitoloji 332
Mitterrand 303
Molière 267, 269
Moravia 328
Morot, A. 309
Müller, A. 18, 19
Musatti 328
mutlak kopuş 32
Muybridge 341
müzik 14, 92, 323, 331, 332, 333, 356, 357, 358, 361, 362, 363, 364

N
Napoléon 294, 371
Nazizm 292, 294, 295, 297, 298
Nerval, G. de. 177, 178
Newton 244, 246
Nietzsche 10, 13, 58, 59, 62, 141, 144, 145, 154, 194, 198, 215, 217, 218, 230, 252, 256, 261, 271
Nixon 295
Novalis 27, 33, 353

O-O
Odysseus 73, 74, 205, 206, 214
Oidipus 31
Ollier, C. 156, 157
ölüm 49, 54, 66, 74, 75, 76, 82, 100, 117, 150, 187, 202, 203, 205, 210, 213, 229, 319, 322, 338, 343, 347
Orpheus 206, 207, 214
ortaçağ 22, 220, 267, 269, 282
öteki 22, 26, 37, 44, 57, 64, 85, 92, 101, 114, 128, 140, 142, 162, 163, 199, 208, 276, 282
Ovidius 221
oyun 20, 26, 40, 50, 56, 98, 140, 143, 158, 215, 228, 237, 239, 245, 266, 267, 281, 305, 338, 340, 350, 370, 371, 373, 376
özdeş 25, 80, 92, 117, 151, 204, 210, 222, 246, 305
özgürlük 13, 42, 299
özne 42, 47, 65, 90, 100, 152, 171, 180, 190, 191, 192, 210, 211, 229, 234, 240, 248, 251, 252, 253, 256, 376
öznellik 13

P
Panofsky, E. 220, 221, 222, 223
Parmenides 262
Pasolini, W. 14, 326, 327, 328, 329
patolojik 18, 33, 236, 264, 375
Perugin 306
Picasso 215
Platon 22, 62, 256, 262, 282, 361
Pleynet, M. 86, 95, 96, 97, 99, 101
Plinius 236
Polack, R. 306
polis 204, 265, 296
Polonya 36, 39, 367
Pompidou, G. 295
Ponge, E. 176
pop 309
popüler bellek 289, 294, 299, 300
Pound, E. 109
Price, W. 306
Proust 24, 229, 368, 369, 375, 376
psikanaliz 13, 168, 169, 216, 218, 224, 243
psikiyatri 16, 303
psikoloji 16, 95, 349, 352, 377
psikopatoloji 16

R
Radcliffe, Ann 242
Rahibe 76, 77
Raphaello 109
Reich 298, 353
Reijlander 306
Rembrandt 24, 306
resim 92, 104, 109, 304, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 330, 331, 341

retorik 85, 94, 174, 175, 191, 376
Ribot, J. 264
Ricardo, I. 226
Richard, J.-P. 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 306
Richier, P. 306
Rimbaud 233
Robbe-Grillet 14, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 100, 160, 162, 367, 368, 369, 377
Robert, M. 93, 94, 184
Robinson 306, 307, 341
Rönesans 22, 108, 118, 220, 256, 261, 267, 269, 350
Rouillé-Ledevèze 307
Rousseau 269, 270, 374
Roussel, R. 14, 15, 16, 109, 160, 161, 162, 163, 164, 186, 261, 266, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377
Ruas, C. 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377

S-Ş
Sade, Marki de 14, 47, 52, 54, 55, 60, 69, 79, 80, 82, 83, 94, 108, 145, 193, 198, 230, 261, 263, 266, 270, 272
Salt 310
sanat 14, 24, 216, 218, 220, 223, 308, 313, 332, 334, 352, 375
sanat tarihi 216, 218
Sand, Georges 112
Sartre 14, 218
Saussure 243, 263
savaş 39, 182, 288, 290, 291, 293, 294, 300, 302
Schiller 19, 20, 25, 26
Schlegel 33, 194
Schroeter, W. 14, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354
Searle, J. R. 232
sembolleştirme 26
Serres, M. 245, 258
Shakespeare 233
Shimizu, T. 14, 260, 261, 273, 278, 279, 281
Şili 299
şizofren 385
sınır 15, 27, 28, 34, 44, 52, 56, 57, 59, 60, 61, 66, 68, 69, 70, 90, 91, 190, 212, 256, 257
sınırsız 18, 29, 46, 52, 54, 73, 74, 81, 83, 116, 118, 190, 191, 311, 312
Sokrates 64
Sollers, P. 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 164, 274
söylem 20, 32, 41, 53, 59, 115, 120, 180, 181, 182, 183, 187, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 210, 211, 217, 221, 222, 225, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 248, 256, 294, 297, 317, 333, 359
söz 16, 24, 28, 30, 32, 40, 49, 50, 52, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 88, 92, 95, 96, 98, 100, 123, 141, 144, 150, 152, 156, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 180, 185, 190, 191, 193, 196, 197, 211, 217, 218, 225, 226, 229, 231, 234, 240, 242, 244, 245, 246, 249, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 262, 263, 267, 269, 274, 275, 277, 280, 282, 283, 284, 285, 296, 299, 302, 315, 322, 323, 327, 328, 336, 345, 348, 352, 354, 357, 358, 359, 362, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 373
sözcük 38, 60, 87, 93, 98, 146, 159, 166, 173, 174, 215, 218, 233, 278, 291, 340
söz dağarı 24, 88, 167, 274
sözdizimi 21, 274, 305
Spinoza 106
Starobinski, J. 171
Stendhal 234, 368
Stravinski 356
Strindberg, A. 20, 264

T
tahakküm 26
Taine, H. 104
Talbot, F. 307
tanrı 62, 107, 128, 139, 141, 142
Tanrı 30, 48, 52, 53, 54, 55, 59, 68, 69, 70, 75, 80, 111, 119, 122, 123, 126,

128, 138, 139, 140, 141, 142, 147, 148, 193, 204, 209, 222, 232, 280, 326
tanrısal 25, 26, 27, 90, 141
tarih 13, 14, 33, 93, 94, 139, 176, 193, 212, 218, 226, 231, 244, 263, 267, 288, 289, 290, 292, 299, 300, 301, 302, 334
tehlike 38, 73, 139, 248
tekbiçimlilik 221
Tel quel 72, 93, 94, 95, 97, 166
tercüme 106, 150, 221, 249, 260, 327
Thibaudeau 87, 88, 90, 92, 100
tin 195
tinsellik 51, 52
Tintoretti 23
Tiziano 23
tıp 236, 303
Tournon 167
transandantal 59, 231, 232
Trismegiste, Hermes 234
tutku 344, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 354

U-Ü

Uccello 23
Ullmo, J. 256
uzam 24, 26, 27, 30, 32, 33, 44, 45, 50, 52, 57, 60, 62, 70, 74, 77, 85, 89, 90, 91, 98, 101, 111, 112, 120, 142, 150, 156, 157, 158, 166, 173, 191, 195, 196, 211, 213, 281, 282, 323

V

Valéry, P. 334
Vallès, Jules 272
varlık 21, 57, 58, 59, 60, 64, 66, 69, 70, 72, 87, 94, 96, 100, 109, 110, 147, 150, 151, 191, 200, 222, 234, 235, 245, 249, 265, 280, 315, 321, 335, 354, 364, 374, 375
varoluş 124, 211, 214, 350, 352
varoluşsal psikoloji 377
Vasari 21, 24, 28, 33
Vélasquez 109
Verne, Jules 162, 163, 179, 181, 182, 184, 185, 186, 187

W

Wagner 353, 354, 364
Wahl, Jean 224, 225, 249, 259
Watanabe, M. 14, 260, 261, 264, 265, 266, 269, 271, 275, 276, 277, 280, 284
Wilson, Bob 336

Y

yanılsama 46, 48, 50, 56, 76, 338
yapısalcılık 13, 169, 251, 252, 254, 258
yaratıcılık 350
yasa 19, 40, 175, 193, 201, 202, 203, 204, 208, 209, 244, 338
yazı 16, 74, 75, 79, 94, 150, 153, 154, 158, 166, 217, 218, 228, 229, 231, 232, 238, 253, 270, 271, 272, 276, 278, 284, 285, 286, 316, 361, 367
yokluk 29, 31, 33, 62, 68, 198, 226, 231, 245
Yunan 13, 22, 27, 31, 61, 140, 141, 144, 145, 149, 151, 162, 189, 204, 262, 282, 328, 354

Z

zaman 16, 18, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 33, 38, 39, 41, 52, 58, 60, 62, 66, 73, 79, 84, 85, 90, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 104, 108, 117, 139, 143, 144, 148, 156, 158, 170, 171, 173, 180, 182, 183, 184, 191, 194, 195, 197, 199, 201, 202, 204, 206, 208, 212, 213, 216, 218, 221, 222, 223, 228, 229, 231, 236, 237, 238, 239, 243, 246, 247, 252, 254, 259, 267, 271, 276, 278, 279, 283, 286, 288, 292, 303, 306, 309, 310, 311, 312, 316, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 329, 331, 332, 333, 335, 338, 343, 346, 347, 348, 350, 352, 353, 354, 356, 359, 361, 362, 364, 365, 369, 370, 371, 372

Sonsuza Giden Dil, Foucault'nun kitapları ile Collège de France'ta verdiği derslerin dışındaki metinlerini bir araya getiren Dits et écrits'den Türkçe'ye yapılan altı ciltlik çeviri seçkisinin son cildini oluşturuyor. Daha önceki ciltler Foucault'nun çağdaş düşünce ve eylem dünyasına çok farklı alanlarda damgasını vurmuş ve kalıcılığı kuşku götürmeyen müdahalelerini kapsamlı bir biçimde ele alan yazılarından oluşuyordu: Entelektüelin günümüz Batı toplumlarında ve özellikle 68 olaylarından sonra edindiği yeni anlam ve işlev; modern felsefenin bir veri olarak aldığı öznenin aslında bilgi-iktidar tarafından nasıl kurulduğunun bilim tarihi ve siyaset teorisi üzerinden derinlikli bir analizi; iktidarın bu süreçte kullandığı kapatma ve gözetleme pratiklerine dair tarihsel gözlemler; birer rasyonalite biçimi olarak bilgi ile iktidarın hem ayrı ayrı hem de birbirleriyle karşılıklı ilişki içinde anlaşılabilmesini sağlayan analiz biçimleri olarak arkeoloji ve soybilimin ayrıntılı tartışmaları ve nihayet Foucault üzerinde çok önemli etkileri olmuş on dokuzuncu ve XX. yüzyıl düşünürlerine dair değerlendirmeler...

Sonsuza Giden Dil ise Foucault'nun, felsefe, tarih, siyaset alanlarının yanı sıra sanat teorisi üzerindeki etkisinde de çok önemli bir rol oynamış olan, ama Seçme Yazılar dizisinin daha önceki ciltlerinde çok fazla yer almayan çalışmalarını kapsıyor. Edebiyat, tiyatro, sinema, fotoğraf ve müzik üzerine kaleme alınmış bu metinler; Hölderlin, Flaubert, Roussel, Blanchot, Bataille, Klossowski, Robbe-Grillet, Duras gibi modern Avrupa edebiyatını yönlendirmiş yazarların yanı sıra Pasolini ve Schroeter gibi yönetmenler; Duane Michaels'ın fotoğrafları ve Pierre Boulez'in müziği üzerine beklenmedik perspektifler sunuyor. 1960'ların başlarından Foucault'nun öldüğü 1984 yılına kadar geniş bir zaman dilimine yayılan bu yazıların önemli bir kısmı sadece sanat eleştirisi veya teorisine yapılmış müdahaleler olmanın ötesinde, Foucault'yu kullandığı dilin inceliklerini göz kamaştırıcı bir ustalıkla dokuyan bir yazar olarak tanımayı sağlamasının yanı sıra öznenin felsefe sahnesinden çekilişini sanat üzerinden de örneklendirme özelliğine sahip.

XX. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan Michel Foucault'nun, giderek özelleşen araştırma alanlarında sıkışan entelektüel modelinin tersine, içinde yaşadığı çağı ve onun tarihsel arkaplanını her yönüyle kavrayan ve eleştiren bir bakış açısını büyük bir tutkuyla götürdüğü yeri örneklendiriyor Sonsuza Giden Dil.

AYRINTI • SEÇME YAZILAR
ISBN: 978-975-539-489-3
9 789755 394893



28TL