GILLES DELEUZE

Müzakereler



Norgunk

n■

© Norgunk Yayıncılık 2002
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-28-5

Deleuze & Guattari Kitaplığı

Pourparlers
© 1990 by Les Éditions de Minuit

Birinci Baskı
Şubat 2006

İkinci Baskı
Kasım 2013

Çeviri
İnci Uysal

Redaksiyon
Ulus Baker

Kapaktaki Eser
Tiraje

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3 Kağıthane 34408 İstanbul
T. (212) 294 10 00 / F. (212) 294 90 80
Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul
T. (212) 351 48 38 / F. (212) 351 83 24
info@norgunk.com / www.norgunk.com

GILLES DELEUZE

Müzakereler

1972 - 1990

Norgunk

İÇİNDEKİLER

I. BÖLÜM: *Anti-Oedipus*'tan *Bin Yayla*'ya

Sert Bir Eleştirmene Mektup 11
Anti-Oedipus Üzerine Mülakat 21
Bin Yayla Üzerine Mülakat 32

II. BÖLÜM: Sinemalar

Altı Defa İki (Godard) Üzerine Üç Soru 45
Hareket-İmge Üzerine 54
Zaman-İmge Üzerine 65
"Muhayyel" Üzerine Kuşkular 70
Serge Daney'ye Mektup:
İyimserlik, Kötümserlik ve Seyahat 77

III. BÖLÜM: Michel Foucault

Şeyleri Yarmak, Kelimeleri Yarmak 93
Sanat Yapıtı Olarak Yaşam 104
Foucault'nun Bir Portresi 112

IV. BÖLÜM: Felsefe

Şefaatçiler 131
Felsefe Üzerine 146
Leibniz Üzerine 167
Réda Bensmaïa'ya Spinoza Üzerine Mektup 175

V. BÖLÜM: Politika

Denetim ve Oluş 179
Denetim Toplumları Üzerine Ek 187

Neredeyse yirmi yıla yayılan müzakere metinlerini biraraya getirmek neden? Müzakereler o kadar uzun sürebilir ki, hâlâ savaşa mı yoksa artık barışa mı ait oldukları hiç bilinmez. Felsefenin çağa karşı duyulan bir öfkeden olduğu kadar, bize sağladığı bir dinginlikten de ayrı düşünülemez olduğu doğrudur. Felsefe yine de bir Güç değildir. Dinler, devletler, kapitalizm, bilim, hukuk, kamuoyu, televizyon birer güçtür, ama felsefe değildir. Felsefenin büyük iç çarpışmaları olabilir (idealizm - gerçekçilik vs.), ama bunlar gülmek için girişilen çarpışmalardır. Felsefe bir güç olmadığı gibi, güçlerle bir çarpışmaya da girişemez, yine de onlara karşı çarpışmasız bir savaş, bir gerilla mücadelesi sürdürür. Ve onlarla konuşamaz, onlara söyleyecek, onlara iletecek bir şeyi yoktur, yalnızca müzakereleri sürdürür. Güçler, dışımızda kalmayıp aynı zamanda her birimizi katettiğinden, her birimiz, kendimizi kendimizle sürekli müzakere ve gerilla mücadelesi halinde buluruz, felsefe sayesinde.

G. D.

I. BÖLÜM

ANTİ-OEDİPUS'TAN *BİN YAYLA*'YA

SERT BİR ELEŞTİRMENE MEKTUP

Hoşsun, akıllısın, kötü niyetlisin, hatta kötülüğe eğilimlisin. Ha gayret... Zira bana en son gönderdiğin ve kâh *söylenilenlere* kâh bizzat senin düşündüklerine, ikisini harmanlayarak başvuran mektup, varsayılan mutsuzluğumdan duyulan bir tür sevinçtir. Bir yandan köşeye sıkıştığımı, her açıdan, hayatta, öğretmenlikte, siyasette köşeye sıkıştığımı, yıldız müsveddesi olduğumu ama bunun yine de çok uzun sürmeyeceğini, ve işin içinden çıkamayacağımı söylüyorsun. Diğer yandan her zaman sizden geride olduğumu, sizin ey gerçek deneyciler ya da kahramanlar, sizin kanınızı emdiğimi ve zehirlerinizi tattığımı, ama size bakarak ve sizden yararlanarak hayatta kaldığımı söylüyorsun. Ben, bunların hiçbirini hissetmiyorum. Gerçek ya da sahte şizofrenler o kadar canımı sıkıyorlar ki, sevinç içinde paranoyaya dönüyorum. Yaşasın paranoya! Mektubunla bana biraz hınç (köşeye sıkıştın, köşeye sıkıştın, "itiraf et"...) ile biraz da vicdan azabı (utanmıyorsun, geridesin...) değilse, ne aşılamak istiyorsun? Bana söyleyeceğin yalnızca bu idiyse, hiç değmezdi. Benim hakkımda bir kitap yazarak öcünü alıyorsun. Mektubun sahte bir merhametle ve gerçek bir öç alma isteğiyle dolu.

Öncelikle, bu kitabı arzu edenin ben olmadığımı yine de hatırlatayım. Sen kendi nedenlerini dile getiriyorsun: "Mizah, fırsat, para ya da toplumsal yükselme hırsı." Tüm bunların bu şekilde nasıl tatmin edileceğini tam olarak anlamıyorum. Bir kez daha söylüyorum, bu senin meselen, ve kitabının benimle ilgili olmadığını, onu okumayacağımı ya da daha sonra seninle ilgili bir şey olarak okuyacağımı sana başından beri söyledim. Yayımlanmamış bir şey istemek için beni görmeye geldin.

Ve gerçekten seni hoşnut etmek için sana bir mektuplaşma önerdim: Ses kayıt cihazına kaydedilen bir söyleşiden daha kolay ve daha az yorucu. Bu mektupların, kitabından ayrı, bir tür ek gibi yayımlanması koşuluyla. Anlaşmanızı biraz bozmak, ve sana, "size yazacağım" diyen yaşlı bir Guermantes, sürekli bugün git yarın gel diyen bir kâhin ya da genç bir şairden öğütlerini esirgeyen bir Rilke gibi davranmış olmakla beni suçlamak için hemen bu fırsattan yararlanıyorsun. Ey sabır!

İyi niyetliliğin sizin en güçlü yanınız olmadığı doğru. İnsanları ya da şeyleri hiç sevemeyeceğim, onlara hiç hayranlık duymayacağım gün (fazla değil ama), kendimi ölü, öldürülmüş gibi hissederim. Ama siz, sanki hepten hınç dolu doğmuşsunuz, sinsice göz kırpmakta ustasınız, "bunu bana yapmayacaktın... Senin hakkında kitap yazıyorum, ama sana göstereceğim...". Tüm olası yorumlar arasından genelde en kötü niyetlisini ya da bayağısını seçiyorsunuz. İlk örnek: Foucault'yu seviyorum ve ona hayranım. Onunla ilgili bir makale yazdım. Ve o da benimle ilgili yazdı ki senin alıntıladığın cümle de o makaledir: "Gün gelecek, 20. yüzyıl belki de Deleuzecü bir yüzyıl olarak hatırlanacaktır." Yorumun: Birbirlerini övgülere boğuyorlar. Öyle görünüyor ki, Foucault'ya olan hayranlığımın gerçek olduğu, dahası Foucault'nun o küçük cümlesinin bizi gerçekten sevenleri güldürüp diğerlerini kızdırmaya yönelik komik bir cümle olduğu aklına hiç gelmiyor. Senin de bildiğin bir metin, goşizmin mirasçılarının doğuştan gelen bu kötü niyetliliğini açıklar: "Cesaretiniz varsa, goşist bir topluluk önünde kardeşlik ya da iyi niyetlilik sözcüğünü telaffuz etmeyi deneyin. Kendilerini, orada olan ya da olmayan, dost ya da düşman herkese her şekilde öfke ve saldırganlık gösterip onlarla alay etme konusunda sürekli ve hummalı bir çalışmaya verirler. Söz konusu olan diğerini anlamak değil, onu gözetlemektir."[1] Mektubun gözetlemenin doruk noktası. Bir toplulukta şöyle diyen Fhar'dan[2] bir tipi hatırlıyorum: Ya sizin vicdan azabınız olmak üzere burada olmasaydık... Birinin vicdan azabı olmak biraz polisçe, tuhaf bir ideal. Ve sen; hakkımda (ya da bana karşı) bir kitap yazmak üzerimde adeta bir güç sağladığını düşündürüyor sana.

---

1 *Recherches*, Mart 1973 sayısı, "Grande Encyclopédie des homosexualités".

2 Fhar: *Front homosexuel d'action révolutionnaire* [Devrimci Eylem Eşcinsel Cephesi]. *(ç.n.)*

Hiç de değil. Kendi hesabıma, vicdanımın rahatsız olması olasılığı, beni başkalarının vicdan azabı olmak kadar iğrendirir.

İkinci örnek: Uzun ve kesilmemiş tırnaklarım. Mektubunun sonunda, işçi ceketimin (doğru değil, o bir köylü ceketi) Marilyn Monroe'nun pilili bluzuna, tırnaklarımın da Greta Garbo'nun siyah gözlüklerine eşdeğer olduğunu söylüyorsun. Ve beni ironik ve kötü niyetli tavsiyelere boğuyorsun. Tırnaklarıma birçok kez değindiğin için sana açıklayacağım. Tırnaklarımı annemin kestiği ve bu durumun Oedipus'a ve hadımlığa bağlı olduğu (grotesk, ama psikanalitik bir yorum) her zaman söylenebilir. Ayrıca parmaklarımın uçları gözlemlendiğinde, genelde koruyucu olan parmak izlerinin bende olmadığı farkedilebilir, öyle ki bir nesneye ve özellikle bir kumaşa parmaklarımın ucuyla dokunmak, benim için uzun tırnaklarımın korumasını gerektiren sinirsel bir acıdır (teratolojik[3] ve ayıklamacı yorum). Şu da söylenebilir ve doğrudur da, görünmez değil ama algılanamaz olmak hayalimdir ve bu hayali cebime sokabileceğim tırnaklara sahip olarak telafi ediyorum, öyle ki hiçbir şey bana tırnaklarıma bakan birinden daha şaşırtıcı gelmiyor (psiko-sosyolojik yorum). Son olarak şu söylenebilir: "Yalnızca sana ait oldukları için tırnaklarını yemen gerekmez; tırnakları seviyorsan, başkalarınınkileri ye, istersen ve yapabilirsen" (siyasal yorum, Darien). Ama sen, en berbat yorumu seçiyorsun: Dikkat çekmek, Greta Garbolaşmak istiyor. Her halükârda, hiçbir dostumun hiçbir zaman tırnaklarımı farketmemiş olması ilginçtir, kimsenin sözünü bile etmediği bir rüzgârın taşıdığı tohumla orada rastgele bitmiş kadar doğal bulurlar onları.

İlk eleştirine dönüyorum, her tonda tekrar tekrar şöyle diyorsun: Tıkandın, sıkıştın, *itiraf et*. Başsavcı. Hiçbir şey itiraf etmiyorum. Sayende benim hakkımda bir kitap söz konusu olduğu için, yazdıklarımı nasıl gördüğümü açıklamak isterim. Az çok felsefe tarihiyle canı çıkarılmış bir nesile, son nesillerden birine aitim. Felsefe tarihi, felsefe üzerinde açıkça baskıcı bir işleve sahiptir, tam anlamıyla felsefi Oedipus'tur: "Şunu ve bunu, bunun hakkında şunu, şunun hakkında bunu okumadığın sürece kendi adına konuşmaya cesaret etmeyeceksin herhalde!" Benim neslimdeki birçok insan bundan

3 Kötü şeylerin bilimi. *(ç.n.)*

kurtulamadı, diğerleri ise kendi yöntemlerini ve yeni kurallar, yeni tarzlar icat ederek kurtuldu. Ben, uzun süre felsefe tarihi "yaptım", falanca ya da filanca yazar hakkında kitaplar okudum. Ama kendime birçok şekilde telafiler sunuyordum: Öncelikle, bu tarihin rasyonalist geleneğine karşı gelen yazarları severek (ve bence Lucretius, Hume, Spinoza, Nietzsche arasında, olumsuzun eleştirisi, sevinç kültürü, içsellik nefreti, kuvvetlerin ve ilişkilerin dışsallığı, iktidarın ihbar edilmesi vs. ile oluşturulmuş gizli bir bağ vardır). Her şeyden önce, Hegelcilikten ve diyalektikten nefret ediyordum. Kant hakkındaki kitabıma gelince, o farklı, onu seviyorum, nasıl işlediğini, çarklarının neler olduğunu göstermeye çalıştığım bir düşmanla ilgili bir kitapmış gibi yazdım onu – Us mahkemesi, yetilerin ölçülü kullanımı, o kadar riyakâr bir itaat ki bize yasa koyucular unvanı veriliyor. Ama bu devirde paçamı kurtarma biçimim, sanıyorum ki özellikle, felsefe tarihini bir tür sodomi ya da günahsız gebelik – ki bu da aynı anlama gelir – olarak kavramaktır. Bir yazarın arkasına geçtiğimi, ve ona, kendisine ait olduğu halde canavarı andıran bir çocuk yaptırdığımı hayal ederdim. Onun çocuğu olması çok önemli, çünkü yazarın ona söylettiğim her şeyi gerçekten söylemesi gerekiyordu. Ama çocuğun canavarı andırması, bu da gerekli, çünkü bana pek zevk vermiş olan her tür merkez kaymasından, kaymalardan, kırılmalardan, gizli yayınlardan geçmek gerekiyordu. Bergson hakkındaki kitabım bana göre bu türün örneğidir. Ve bugün Bergson hakkında yazmış olmamı bile başıma kakarak eğlenen insanlar var. Bu, onların tarihi yeterince bilmediklerini gösterir. Bergson'un, başlarda, Fransız Üniversitesi'nde nasıl nefret topladığını ve monden ya da monden olmayan her türden deliler ve marjinaller için nasıl bir odak noktası haline geldiğini bilmezler. Ve Bergson'a rağmen veya değil, bunun önemi yok.

Beni tüm bunlardan çekip çıkaran, geç okuduğum Nietzsche'dir. Çünkü onu benzer bir muameleye maruz bırakmak olanaksızdır. Arkadan çocukları size asıl o yapar. (Tersine, Marx'ın ya da Freud'un asla kimseye vermediği) Sapkın bir tat verir size: Herkes için kendi adına basit şeyler söyleme; duygularla, yeğinliklerle, deneylerle, deneyimlerle konuşma tadı. Kendi adına bir şey söylemek çok tuhaf bir şeydir; zira kendinizi bir ben, bir kişi ya da bir özne sandığınız anda kendi adınıza konuşmazsınız. Tersine, bir birey, en ağır kişilik

yitimi uygulamasının sonunda, onu bir uçtan öbür uca kateden çokluklara, onu baştan sona dolaşan yeğinliklere açık olduğunda gerçek bir özel ad elde eder. Böyle yeğin bir çokluğun anlık kavranışı olarak ad, felsefe tarihinin gerçekleştirdiği kişilik yitiminin tersidir; itaatle değil, sevgiyle kişilik yitimi. Bilmediklerimizin temelinden, kendi azgelişmişliklerimizin temelinden konuşuruz. Bir üstünkörü tekillikler, adlar, önadlar, tırnaklar, şeyler, hayvanlar, küçük olaylar bütünü haline geldik: Bir yıldızın tersi. Sonunda bu salınan çizgide iki kitap yazmaya başladım, *Fark ve Tekrar* ve *Anlamın Mantığı*. Kuruntuya kapılmıyorum: Hâlâ akademi aygıtıyla doludur, ağırdır, ama içimde sarsmaya, harekete geçirmeye çalıştığım bir şey var, yazıyı bir kod olarak değil, bir akış olarak ele almak. *Fark ve Tekrar*'da sevdiğim sayfalar var, örneğin yorgunluk ve düşüncelere dalma ile ilgili olanlar, çünkü görünüşe rağmen canlı yaşantıya ait sayfalardır. Kolay ilerlemiyordu, ama hiç değilse başlamıştı.

Ve sonra Félix Guattari ile karşılaştım ve birbirimizle anlaştık, birbirimizi bütünledik, birbirimizin içinde kişiliklerimizi yitirdik, birbirimizle ayrıksılaştık, kısacası birbirimizi sevdik. Bu, *Anti-Oedipus*'u doğurdu ve bu yeni bir ilerlemedir. Bu kitaba karşı kimi zaman ortaya çıkan düşmanlığın biçimsel nedenlerinden birinin, tam olarak iki kişi tarafından yazılmış olması değil de, insanların küskünlükleri ve ayrılıkları sevmesiyle ilgili olup olmadığını soruyorum kendime. Öyle ki, ayırt edilemezi ayırt etmeye ya da her birimizin payına düşeni saptamaya çalışıyorlar. Ancak her bir kişi zaten birden fazla kişi olduğu için, iki kişi daha da çok insan yapıyor, bu herkes için böyledir. Ve kuşkusuz *Anti-Oedipus*'un bütün bilgi aygıtından kurtulduğu söylenemez: Hâlâ pek akademik, fazlasıyla bilgecedir ve düşlenen pop-felsefe ya da pop-analiz değildir. Ama şuna şaşırdım: Bu kitabı pek zor bulanlar, fazla kültüre sahip olanlardır, özellikle de psikanalitik kültüre sahip olanlar. Şöyle diyorlar: Organsız beden nedir? Arzu makineleri ne demektir? Tersine, az şey bilenler, psikanalizin bozmadığı kimseler daha az problemle karşılaşıyorlar ve anlamadıklarına kaygısızca boş veriyorlar. Bu nedenle bu kitabın, en azından hukuken, on beş ile yirmi yaş arasındakilere hitap ettiğini söyledik. Bir kitabı okumanın iki yolu vardır: Ya içerisine kapatan bir kutu olarak düşünürüz kitabı, o zaman gösterilenleri ararız ve

sonrasında, daha da sapkın ya da bozulmuşsak, gösterenin peşine düşeriz. Sonraki kitaba da, öncekinin içinde olan ya da sırasıyla onu içeren bir kutu gibi davranırız. Ve onu açımlayacak, yorumlayacak açıklamalar arar, kitabın kitabını yazarız sonsuza kadar. Ya da diğer yol: Kitap küçük bir göstermeyen makine olarak düşünülür; tek problem şudur: "Bu işliyor mu ve nasıl işliyor?" Size göre nasıl işliyor? İşlemiyorsa, hiçbir şey olmuyorsa, o zaman başka bir kitap alın. Bu diğer okuma, yeğinlikli bir okumadır: Bir şey olur ya da olmaz. Açıklayacak, anlayacak, yorumlayacak bir şey yoktur. Elektrik bağlantısı gibidir. Organsız bedenler: Kendi "alışkanlıkları" sayesinde, kendi organsız beden edinme şekilleri sayesinde bunu hemen anlayan kültürsüz insanlar tanıyorum. Bu diğer okuma şekli öncekinin karşıtıdır, çünkü bir kitabı doğrudan doğruya Dışarıya taşır. Bir kitap, çok daha karmaşık bir dış makinedeki küçük bir çarktır. Yazmak, diğerleri gibi ve diğerlerine göre hiçbir ayrıcalığı olmayan, diğer akışlarla, dışkı, sperm, söz, eylem, erotizm, para, politika vs. akışıyla akıntı, karşı-akıntı, anafor ilişkisine giren bir akıştır. Bloom gibi, bir elle kumun üzerine yazarken diğeriyle mastürbasyon yapmak – bu iki akış ne gibi bir ilişki içindedir? Biz, bizim dışarımız, en azından dışarılarımızdan biri, psikanalizden usanan belli bir insan kitlesi (özellikle gençler) oldu. Senin gibi konuşmak gerekirse, "köşeye sıkıştılar", zira az ya da çok kendilerini analiz ettirmeyi sürdürüyorlar, şimdiden psikanaliz aleyhinde düşünüyorlar, ama onun aleyhinde psikanalitik terimlerle düşünüyorlar. (Örneğin, asıl alay konusu, Fhar'daki oğlanlar, M.L.F.'deki[4] kızlar ve daha birçokları kendilerini nasıl analiz ettirebiliyorlar? Bu onları rahatsız etmiyor mu? Buna inanıyorlar mı? Divanın üzerinde ne işleri olabilir?) Bu akımın varlığıdır *Anti-Oedipus*'u mümkün kılan. Ve en aptalından en akıllısına kadar psikanalistler bu kitaba genelde düşmanca ama saldırgandan ziyade savunmacı bir tepki gösterdilerse, bu elbette ki yalnızca içeriği nedeniyle değil, insanların "baba, anne, Oedipus, hadımlık, geçmişe dönme" laflarının edildiğini duymaktan ve genelde cinsellikle ilgili ve özellikle kendi cinsellikleriyle ilgili tümüyle zayıf bir imgenin önlerine konduğunu görmekten giderek usanmalarına yol açan

4 M.L.F.: *Mouvement de Libération de la Femme* [Kadın Özgürlük Hareketi]. *(ç.n.)*

büyümekte olan bu akım nedeniyledir. Denildiği gibi, psikanalistler "kitleleri", küçük kitleleri dikkate almak zorunda kalacaklardır. Bu anlamda psikanalizin lümpen proletaryasından gelen güzel mektuplar, eleştirmenlerin makalelerinden çok daha güzel mektuplar alıyoruz.

Bir kitapla, kitabın parçalanmasıyla, başka başka şeylerle, ne olursa olsun herhangi bir şeyle işleyişe sokulmasıyla vs. hiç ilgisi olmayan herkes için dışarısıyla, akışa karşı akışla, makineleri olan makineyle, deneyimlerle, olaylarla temas halindeki bu yeğinlikli okuma tarzı, tutkulu bir tarzdır. Halbuki sen de kitabı tam olarak öyle okudun. Mektubunun bana güzel, hatta oldukça güzel gelen bir bölümü, onu nasıl okuduğunu, kendi hesabına onu nasıl kullandığını anlattığın bölümdür. Yazık! Yazık! Neden hemen yeniden karalamaya başlıyorsun – bundan sıyrılamayacaksın, ikinci cildinizi bekliyoruz, sizi hemen tanıyacağız..? Hayır, hiç de doğru değil, şimdiden düşündük bile. Devamını yapacağız çünkü birlikte çalışmayı seviyoruz. Ama bu hiç de bir devam niteliğinde olmayacak. Dışarının yardımıyla, *dilde*[5] ve düşüncede o kadar farklı bir şey olacak ki bizi "bekleyen" insanlar şunu söylemek zorunda kalacaklar: Tamamen delirdiler, ya da bunlar pislik, ya da devam etmeyi beceremediler. Hayal kırıklığına uğratmak bir zevktir. Asla deli gibi görünmek istemiyoruz, ama zamanı gelince kendi tarzımızda delireceğiz, bizi dürtmenin anlamı yok. *Anti-Oedipus*'un, birinci cildin, hâlâ uzlaşılarla dolu, hâlâ karmaşık ve kavramlara benzeyen şeylerle fazlasıyla dolu olduğunu pekâlâ biliyoruz. Bunlar değiştirilecek, değiştirdik bile, bize göre her şey iyi gidiyor. Kimileri aynı hızda devam edeceğimizi düşünüyor, beşinci bir psikanaliz grubu oluşturacağımızı sananlar bile var. Zavallılık. Başka şeyler, daha gizli ve daha neşeli şeyler düşünüyoruz. Uzlaşmalar; artık hiç yapmayacağız çünkü bunu yapmaya daha az ihtiyacımız var. İsteyeceğimiz ya da bizi isteyecek dostlar her zaman bulunacaktır.

---

5 Orijinal metinde sıkça geçen *"langue"* (belirli bir topluluğa ait dilbilimsel ve sözdizimsel kurallarla işleyen sessel, işaretsel iletişim sistemi; bir yazarın, şairin veya sanatçının üslubu) ve *"langage"* (duygu ve düşünceleri ses, davranış ve işaret gibi yollarla aktarma, ifade etme biçimi) terimlerini Türkçede tek bir sözcükle, "dil" sözcüğüyle karşılıyoruz. Aralarındaki ayrımı, okumanın akışını aksatmadan vurgulamak için de *"langage"*ı çevirirken kullandığımız "dil" sözcüklerini metinde italik olarak verme yoluna gittik. (*ç.n.*)

Demek köşeye sıkışmamı istiyorsun. Ne Félix ne de ben bir alt-ekolün şef yardımcıları olduk: Bu doğru değil. Biri *Anti-Oedipus*'u kullanıyorsa, umurumuzda bile değil, zira biz şimdiden başka yerdeyiz. Siyasal olarak köşeye sıkışmamı, manifestolar, bildiriler imzalamak zorunda kalmamı istiyorsun, süper toplum görevlisi: Bu doğru değil ve Foucault'ya minnet duyulmasını gerektiren birçok şeyden biri de, kendi hesabına ve ilk kez telafi makinelerini kırmış ve entelektüeli klasik siyasal entelektüel konumundan çıkarmış olmasıdır. Siz, siz hâlâ kışkırtmada, yayımlamada, sorularda, açık itiraflardasınız ("itiraf et, itiraf et..."). Ben, tam tersine, siyasal açıdan da olmak üzere, en genç arzum olacak, yarı gönüllü yarı zoraki bir gizlilik çağının geldiğini hissediyorum. Mesleki açıdan da köşeye sıkışmamı istiyorsun, çünkü iki yıl Vincennes'de konuştum ve deniyor ki, diyorsun ki orada hiçbir şey yapmıyorum. Konuştuğum sürece, "öğretmenlik konumunu reddettiğim ama öğretmeye mahkûm olduğum, herkesin bu mesleği yüzüstü bıraktığı bir zamanda ben yeniden ele aldığım" için çelişkide kaldığımı düşünüyorsun: Çelişmelere duyarlı değilim, koşulunun trajikliğini yaşayan güzel bir ruh değilim; konuştum çünkü bunu çok arzu ediyordum; militanlar, sahte-deliler, gerçek-deliler, aptallar, çok akıllı tipler tarafından desteklendim, hakarete uğradım, sözüm kesildi, Vincennes'de basbayağı bir canlı eğlence vardı. İki yıl sürdü, yeter, değiştirmek gerek. Demek ki, aynı koşullarda konuşmadığım şu anda, hiçbir şey yapmadığımı ve güçsüz, koca kötürüm kraliçe olduğumu söylüyorsun ya da söylenenleri aktarıyorsun. Çok da yanlış değil: Saklanıyorum, mümkün olan en az sayıda insanla işlerimi yapmayı sürdürüyorum, ve sen, bir yıldız olmamam için yardım etmek yerine, orada durmuş bana hesap soruyorsun ve güçsüzlük ile çelişme arasındaki seçimi bana bırakıyorsun. Nihayet, kişisel olarak, ailevi olarak da köşeye sıkışmamı istiyorsun. Orada yüksekten uçmuyorsun. Bir karım ve oyuncak bebekle oynayıp ortalarda gezinen bir kızım olduğunu açıklıyorsun. Ve bu, *Anti-Oedipus*'a bakınca seni eğlendiriyor. Yakında psikanaliz yaptırma yaşına gelecek bir oğlum olduğunu da pekâlâ söyleyebilirsin. Oedipus'u üretenin oyuncak bebekler ya da tek başına evlilik olduğunu sanıyorsan, tuhaf. Oedipus, oyuncak bir bebek değildir, bir iç salgıdır, bir salgı bezidir ve kendinle mücadele etmeden, kendine karşı deneyimlerden geçmeden,

(hepimizi psikanaliste sürükleyen sulu gözlü sevilme istencinin yerine) sevmeye ve arzulamaya muktedir olmadan, Oedipus salgılarıyla asla mücadele edemezsin. Oedipusçu olmayan sevgiler, az bir iş değildir. Ve Oedipus'tan kaçınmak için bekâr, çocuksuz, homo, grup üyesi olmanın yeterli olmadığını bilmeliydin, zira grup Oedipus'u, Oedipusçu eşcinseller, Oedipuslaşmış M.L.F. vs. de var. Kanıtı, kızımdan daha Oedipusçu olan "Araplar ve biz"[6] adlı metindir.

Yani "itiraf edeceğim" hiçbir şey yok. *Anti-Oedipus*'un göreli başarısı ne Félix'i ne beni tehlikeye atar; bir şekilde bizi ilgilendirmez, çünkü başka tasarılar üzerindeyiz. O zaman başka bir eleştirine, en sert ve dayanılması en güç olanına geçiyorum. Çok çaba göstermeyerek; başkalarının, homoların, uyuşturucu bağımlılarının, alkoliklerin, mazohistlerin, delilerin vs. deneyimlerinden yararlanarak; hiçbir şeyi asla riske atmayıp onların zevklerini ve zehirlerini biraz tadarak; kendi hesabıma her zaman geride durduğumdan ibaret olan eleştirine. Karşıma, Artaud hakkında profesyonel bir konferansçı, monden bir Fitzgerald amatörü olmamanın yollarını sorguladığım bir metnimi çıkarıyorsun. Vaktiyle, kesinliğe ve doğruluğa acınası bir inanışın belirtisi olan anlatılardan çok gizliliğe, yani yanlışın gücüne inandığımı söylemiş olmam dışında hakkımda ne biliyorsun? Hareket etmiyorsam da, seyahat etmiyorsam da, herkes gibi yerimde, ancak heyecanlarımla ölçebileceğim, en dolaylı ve dolambaçlı bir şekilde yazdıklarımda ifade edebileceğim seyahatler yapıyorum. Homolarla, alkoliklerle ya da uyuşturucu bağımlılarıyla ilişkilerime gelince, başka yollarla kendi üzerimde onlarınkine benzer etkiler elde edebiliyorsam, onların burada işi ne? İlginç olan, her ne ise ondan yararlanıp yararlanmadığım değil, ben kendi köşemde bir şeyler yaparken kendi köşelerinde şunu ya da bunu yapan insanlar olup olmadığı ve sıralanmaların, toplanmaların, herkesin bir diğerinin vicdan azabı ve düzeltmeni kabul edildiği bütün bu bokluğun değil de, mümkün karşılaşmaların, rastlantıların, beklenmedik durumların olup olmadığıdır. Size hiçbir şey borçlu değilim, sizin bana borçlu olduğunuzdan fazlasını borçlu değilim. Sizin gettolarınıza gitmem için hiçbir sebep yok, zira benim kendi gettolarım var. Problem hiçbir

---

6 *Recherches, a.g.e.*

zaman şu ya da bu ayrı grubun doğasından ibaret değildir, şu ya da bu şeyin (eşcinsellik, uyuşturucu vs.) yarattığı etkilerin *her zaman başka yollarla yaratılabileceği* çapraz [*transversal*] ilişkilerden ibarettir. "Ben şuyum, ben buyum" diye düşünenlere ve ayrıca bunu *psikanalitik* bir şekilde düşünenlere (çocukluklarına ya da yazgılarına gönderme) karşı belirsiz, şüpheli sözlerle düşünmek gerekir: Ne olduğumu bilmiyorum, narsisist olmayan, Oedipusçu olmayan o kadar çok vazgeçilemez araştırma ya da deneme var ki – hiçbir homo asla kesin olarak "ben homoyum" diyemeyecektir. Problem, insanlık içinde şu ya da bu oluş değil, daha çok bir insandışı oluş, evrensel bir hayvan oluştur: Kendini hayvan sanmak değil, bedenin insani organlaşmasını bozmak, herkesin kendisine ait bölgeleri ve o bölgelerde bulunan grupları, toplulukları, türleri keşfetmesiyle, bedenin şu ya da bu yeğinlik bölgesini katetmek. Kim ne hakla, hekim olmadan tıptan söz edemeyeceğimi söyleyebilir, ondan bir köpeğin söz ettiği gibi söz ediyorsam? Uyuşturucu bağımlısı olmadan uyuşturucudan söz etmekten beni ne alıkoyabilir, ondan küçük bir kuşun söz ettiği gibi söz ediyorsam? Ve neden bir şey hakkında bir söylev icat etmeyecekmişim, buna hakkım olup olmadığına kim karışabilir, ki o söylev tamamıyla gerçekdışı ve yapay dahi olsa? Uyuşturucu kimi zaman sabuklatır, neden uyuşturucu hakkında sabuklamayacakmışım? Kendi "gerçekliğinizle" ne yapacaksınız? Sizinki, düz gerçekçilik. O halde beni neden okuyorsun? İhtiyatlı deney kanıtı, kötü ve gerici bir kanıttır. *Anti-Oedipus*'un en sevdiğim cümlesi şu: Hayır, asla şizofren görmedik.

Sonuç olarak mektubunda ne var? O güzel bölüm haricinde kendinden hiçbir şey yok. Diğerlerinden ya da kendinden geliyormuş gibi çabukça sunduğun bir söylentiler, dedikodular bütünü. Böyle olmasını istemiş olabilirsin, kapalı kaptaki bir tür söylentiler pastişi. Yeterince snop, monden bir mektup. Benden "yayımlanmamış" bir şey istiyorsun, sonra bana kötü şeyler yazıyorsun. Mektubum, seninki yüzünden bir temize çıkma havası taşıyor. Hiç iyi değil bu. Sen bir Arap değilsin, bir çakalsın. Olduğum için beni eleştirdiğin şey, küçük yıldız, yıldız, yıldız olmam için her şeyi yapıyorsun. Söylentileri sonlandırmak için, ben senden bir şey istemiyorum, ama seni çok seviyorum.

Michel Cressole, *Deleuze* içinde, Ed. Universitaire, 1973

ANTİ-OEDİPUS ÜZERİNE MÜLAKAT

(Félix Guattari ile birlikte)

Biriniz psikanalist, diğeriniz filozofsunuz; kitabınız hem psikanalizi hem felsefeyi yeniden sorguluyor ve başka bir şeye giriş yapıyorsunuz: şizo-analiz. Peki, bu kitabın ortak zemini nedir? Bu girişim nasıl düşünüldü ve her biriniz ne gibi dönüşümler yaşadınız?

GILLES DELEUZE. – Küçük kızlar gibi şart kipinde konuşacak olursak: Karşılaşmış olsaydık, şu olmuş olurdu... İki buçuk yıl önce Félix'le karşılaştım. Ondan ileri olduğum izlenimindeydi, bir şey bekliyordu. Ne bir psikanalistin sorumluluklarına ne de psikanaliz yaptırmış birinin suçluluklarına ya da şartlanmalarına sahiptim. Onların arasında hiç yerim yoktu, bu beni hafifletiyordu ve psikanalizin sefilliğini daha ziyade gülünç buluyordum. Ama yalnızca, ve yine çekingen bir şekilde, kavramlarla çalışıyordum. Félix, arzu makineleri olarak adlandırmış olduğu şeyden söz etti bana: Bütün bir teorik ve pratik bilinçdışı-makine, şizofrenik bilinçdışı görüşü. O zaman asıl onun benden ileride olduğu izlenimine kapıldım. Ama bilinçdışı-makinesi hakkında henüz yapı, gösteren, fallus vs. terimleriyle konuşuyordu. Bu kaçınılmazdı çünkü Lacan'a çok şey borçluydu (ben de öyle). Ama ben, yaratıcı Lacan'a bile ait olmayan, onun etrafında oluşmuş bir ortodoksinin ürettiği mefhumlardan yararlanmak yerine, uygun kavramlar bulunursa her şeyin daha da iyi gideceğini söylüyordum kendime. Lacan kendisine yardım edilmediğini söylüyordu. Ona şizofrenik olarak yardım edecektik. Ve Lacan'a kuşkusuz o kadar borçluyduk ki, tamamen kötü olan ve

Lacan'ın, arka yüzünü göstermek için her zaman ters çevirmeyi bildiği yapı, sembolik ya da gösteren gibi mefhumları bıraktık.

Félix ve ben, birlikte çalışmaya karar verdik. Bu önce mektuplar yoluyla gerçekleşti. Sonra, zaman zaman birinin diğerini dinlediği seanslar oldu. Çok eğlendik. Çok sıkıldık. Her zaman ikimizden biri fazla konuşuyordu. Sık sık birinin önerdiği mefhumun diğerine hiçbir şey ifade etmediği, diğerinin bu mefhumu ancak aylar sonra başka bir bağlamda kullanmayı başardığı oluyordu. Sonra çok okuduk, bütün bütün kitaplar değil, parçalar. Kimi zaman, Oedipus'un zararları ve psikanalizin büyük sefaleti konusunda bizi doğrulayan tamamen aptalca şeylerle karşılaşıyorduk. Kimi zaman da bize çok güzel görünen ve kullanmak istediğimiz şeylerle. Sonra çok yazıyorduk. Félix yazıya her türlü şeyi sürükleyen bir şizo akış gibi davranıyordu. Beni ilgilendiren ise, bir sayfanın her yanından kaçırması ve yine de bir yumurta gibi üzerine kapanmasıydı. Ve bir kitapta birikmeler, yankılanmalar, akıntılar ve bir yığın larva olması. Gerçekten birlikte yazıyorduk, bu açıdan problemimiz yoktu. Metinler üzerinde sürekli olarak değişiklikler yaptık.

FÉLIX GUATTARI. – Kendi hesabıma çok fazla "yerim" vardı, en az dört tane. Önce *la Voie communiste*'ten, sonra sol muhalefetten geliyordum; Mayıs 68'den önce çok ayaklanıp az yazıyorduk, örneğin "Sol Muhalefetin Dokuz Tezi". Sonra, Tosquelles deneyinin uzantısında, Jean Oury tarafından kurulduğu 1953'ten itibaren Cour-Cheverny'deki La Borde Kliniğine katıldım: Kurumsal psikoterapinin temellerini pratik ve teorik olarak tanımlamaya çalışıyorduk (kendi açımdan, "çaprazsallık" [*transversalité*] ya da "grup fantasması" gibi mefhumları deniyordum). Sonra bir de, seminerlerin başından beri Lacan tarafından yetiştirilmiştim. Son olarak, bir tür şizo yerim ya da söylemim vardı, şizofrenlere her zaman düşkün oldum, beni çektiler. Anlamak için onlarla yaşamak gerekir. En azından şizofrenlerin problemleri nevrozluların problemleri değildir, gerçek problemlerdir. İlk psikoterapim, bir ses kayıt cihazı yardımıyla bir şizofrenle yapılmıştı.

Oysa bu dört yer, bu dört söylem, yalnızca yer ve söylem değil, kaçınılmaz olarak biraz yırtılmış yaşam tarzlarıydı. Mayıs 68, birçokları için olduğu gibi, Gilles ve benim için de bir sarsıntı oldu:

Birbirimizi tanımıyorduk, ama bu kitap fiilen yine de Mayıs'm devamıdır. Benim, yaşadığım bu dört tarzı birleştirmeye değil, biraz yapıştırmaya ihtiyacım vardı. Kilometre taşlarım vardı, örneğin nevrozu şizofreniden yola çıkarak yorumlama gerekliği. Ama bu yapıştırma için gerekli olan mantığa sahip değildim. *Recherches* içinde, Lacan'ın izlerini fazlasıyla taşıyan, ama hiç göstereni bulunmayan "Bir Göstergeden Diğerine" başlıklı bir metin yazmıştım. Yine de hâlâ bir çeşit diyalektiğe saplanmış durumdaydım. Gilles ile olan çalışmamdan beklediğim şu gibi şeylerdi: organsız bedenler, çokluklar, organsız bedene yapışmalarla bir çokluklar mantığı olanaklılığı. Kitabımızda, mantıksal işlemler aynı zamanda fiziksel işlemlerdir. Ve ortak olarak peşinde olduğumuz şey, boyutlardan birini diğerine indirgemeden hem siyasal hem psikiyatrik olan bir söylemdir.

Arzu makinelerinden yapılmış şizo-analitik bir bilinçdışı ile her türlü eleştiriyi yönelttiğiniz psikanalitik bilinçdışını sürekli karşıtlaştırıyorsunuz. Her şeyi şizofreniyle ölçüyorsunuz. Ama Freud'un makineler alanını ya da en azından aygıtlar alanını tanımadığını gerçekten söyleyebilir misiniz? Ve psikoz alanını anlamadığını?

F.G. – Bu mesele karmaşık. Bazı bakımlardan, Freud, gerçek klinik malzemesinin, klinik temelinin, Bleuler ve Jung tarafından, psikozdan geldiğini pekâlâ biliyordu. Ve bu sürecektir: Melanie Klein'dan Lacan'a kadar, psikanalize yeniden gelecek olan her şey psikozdan gelecektir. Diğer yandan, Tausk olayı: Freud, belki de analitik kavramların psikozla karşılaştırılmasından korkuyordu. Schreber'in açımlamasında mümkün olan tüm belirsizlikler bulunuyor. Ve şizofrenler; Freud'un onları hiç sevmediğini sanıyoruz, onlar hakkında hoş olmayan, korkunç şeyler söylüyor... Şimdi siz Freud'un arzu makinelerini bildiğini söylüyorsunuz, bu doğru. Dahası arzu, arzu makineleri psikanalizin keşfidir. Bir psikanalizde durmadan vınlar, gıcırdar, üretir. Ve psikanalistler makineleri şizofrenik temel üzerinde çalıştırmayı ya da yeniden çalıştırmayı sürdürürler. Ama belki de açıkça bilincinde olmadıkları şeyleri yapıyor ya da çalıştırıyorlar. Belki de pratikleri teoride açıkça ortaya çıkmayan, taslak halinde işlemler içeriyor. Psikanalist kuşkusuz bütün ruh hekimliğini karıştırmış,

bomba rolü oynamıştır. Başından beri uzlaşılar olmasının önemi yok, bu karışıklık yaratıyordu, yeni eklemlemeler dayatıyordu, arzuyu ortaya koyuyordu. Freud'un analiz ettiği şekliyle psişik aygıtlara siz bizzat işaret ediyorsunuz: Bunun bütün bir makine, arzu üretimi, üretim birimleri yanı vardır. Ve bir de diğer yanı, bu aygıtların kişileştirilmesi (üst benlik, benlik, ilkel benlik), bilinçdışının gerçek üretici güçlerinin yerine basit tasarımsal değerler koyan bir tiyatro mizanseni vardır. O halde arzu makineleri giderek tiyatro makineleri olurlar: Üst benlik, *deus ex machina* gibi ölüm içgüdüsü. Giderek duvarın arkasında, kuliste işlemeye yönelirler. Ya da yanılsama, etki makineleri. Bütün arzu üretimi ezilmiştir. Söylediğimiz şudur: Freud bir yandan arzuyu libido olarak, üreten arzu olarak keşfederken, aynı zamanda libidoyu aile tasarımı (Oedipus) içinde durmadan yeniden yabancılaştırır. Psikanaliz, Marx'ın anladığı şekliyle siyasal ekonomiyle aynı şeydir: Adam Smith ile Ricardo zenginliğin özünü, üreten emek olarak keşfederler ve mülkiyetin tasarımı içinde onu sürekli olarak yeniden yabancılaştırırlar. Psikanalizin psikozu bilmemesinin, kendisini artık yalnızca nevrozda bulmasının ve bizzat nevrozla ilgili, bilinçdışının güçlerini saptıran bir yorum sunmasının nedeni, arzunun bir aile sahnesine indirilmesidir.

Psikanalizde Oedipus'la birlikte bir "idealist dönemeç"ten söz ederken ve psikiyatrideki idealizmin karşısına yeni bir materyalizm çıkarmaya çalıştığınızda söylemek istediğiniz bu mu? Psikanaliz alanında materyalizm ile idealizmin eklemlenmesi nasıl gerçekleşir?

G.D. – Saldırdığımız şey, psikanalize ait olacak bir ideoloji değil. Pratiği ve teorisi içindeki psikanalizin kendisi. Ve bu açıdan, bunun müthiş bir şey olduğunu ve başından beri kötüye gittiğini söylemek çelişme sayılmaz. İdealist dönemeç başından beri oradadır. Çelişkili değildir: Harika çiçekler ve yine de başından beri çürük. Analitik teorideki ve pratikteki bütün bir aşağı indirmeler, indirgemeler sistemini psikanalizin idealizmi olarak adlandırıyoruz: Arzu üretiminin bilinçdışı denilen bir tasarımlar sistemine ve buna uygun nedenleme, ifade ya da anlama biçimlerine indirgenmesi; bilinçdışının fabrikalarının bir tiyatro sahnesine indirgenmesi, Oedipus, Hamlet;

libidonun toplumsal kuşatmalarının ailesel kuşatmalara indirgenmesi, arzunun ailesel koordinatlara indirilmesi, yine Oedipus. Psikanalizin Oedipus'u icat ettiğini söylemek istemiyoruz. Talebe cevap veriyor, insanlar Oedipusları ile birlikte geliyorlar. Psikanaliz, toz toprak içindeki o küçük divanın üzerinde Oedipus'un karesini almaktan başka bir şey yapmaz, aktarmanın Oedipus'u, Oedipus'un Oedipus'u. Ama ailesel ya da analitik, Oedipus, hiçbir şekilde bizzat bilinçdışının bir oluşumu değil, tamamıyla arzu makineleri üzerindeki bir bastırma aygıtıdır. Oedipus'un ya da eşdeğerinin, ilgili toplumsal biçimlere göre değiştiğini söylemek istemiyoruz. Daha ziyade yapısalcılarla birlikte bir değişmez olduğuna inanabilirdik. Ama bu değişmez, bilinçdışının güçlerindeki bir yön değişiminin değişmezidir. Oedipus'a bu nedenle saldırıyoruz, onu içermeyen toplumların adına değil, onu bol miktarda içeren bizim kapitalist toplumumuz adına. Ona, cinsellikten sözümona daha yüksek idealler adına değil, bizzat "küçük kirli aile sırrı"na indirgenmeyen cinsellik adına saldırıyoruz. Ve Oedipus'un hayali varyasyonları ile yapısal bir değişmez arasında hiç fark görmüyoruz çünkü ikisi de aynı iki uçlu çıkmaz, arzu makinelerinin aynı ezilişidir. Psikanalizin, Oedipus'un çözülmesi ya da dağılması adını verdiği şey tamamen gülünçtür, bu tam olarak sonsuz borç işlemi, sonu gelmez analiz, Oedipus salgını, Oedipus'un babadan çocuğa geçişidir. Oedipus adına ve öncelikle çocuk üzerine söylenmiş olabilecekler saçmadır.

Materyalist bir psikiyatri, arzunun içine üretimi ve karşılığında üretimin içine arzuyu sokan psikiyatridir. Sabuklama, ne babayla ne de babanın adıyla ilgilidir, Tarihin adlarıyla ilgilidir. Arzu makinelerinin büyük toplumsal makinelerdeki içkinliği gibidir. Tarihsel toplumsal alanın arzu makineleri tarafından kuşatılmasıdır. Psikanalizin psikozdan anlamış olduğu şey, Oedipus'a, hadımlığa vs. götüren "paranoya" çizgisi, bilinçdışına şırınga edilmiş tüm bu bastırma aygıtlarıdır. Ama sabuklamanın şizofrenik temeli, yani ailesel olmayan bir resim çizen "şizofreni" çizgisi psikanalizin gözünden tamamıyla kaçar. Foucault, psikanalizin akıl bozukluğunun sesine kulaklarını tıkadığını söylüyordu. Gerçekte psikanaliz her şeyi nevrozlaştırır; ve bu nevrozlaştırmayla, yalnızca biteviye tedavi gören nevrozlular üretmeye değil, psikozluyu, Oedipusçulaştırılmaya karşı

koyan olarak yansıtmaya da katkıda bulunur. Ama doğrudan bir şizofreni yaklaşımını tamamen atlıyor. Cinselliğin bilinçdışı doğasını da bir o kadar atlıyor: idealizmle, ailesel ve teatral idealizmle.

Kitabınızın psikiyatrik ve psikanalitik bir yanı olduğu kadar siyasal ve ekonomik bir yanı da var. Kendi hesabınıza bu iki yanın birliğini nasıl tasarlıyorsunuz? Bir şekilde Reich'ın girişimini mi yeniden ele alıyorsunuz? Hem arzu düzeyinde hem toplumsal alan düzeyinde faşist kuşatmalardan söz ediyorsunuz. Burada hem siyaseti hem psikanalizi pekâlâ ilgilendiren bir şey var. Ama faşist kuşatmaların karşısına neyi koymak istediğiniz iyi anlaşılmıyor. Faşizmi durduracak olan nedir? Yani soru yalnızca bu kitabın birliğiyle değil, pratik sonuçlarıyla da ilgili: Ve bu sonuçlar son derece önemli, çünkü eğer "faşist kuşatmalar" hiçbir şeyle engellenmiyorsa, hiçbir güçle durdurulmuyorsa, yalnızca varlıklarını saptayabiliyorsak, *siyasal düşünceniz ne anlama geliyor ve gerçeğe müdahaleniz nedir?*

F.G. – Evet, birçokları gibi, yayılmış bir faşizmin geliştiğini ilan ediyoruz. Henüz hiçbir şey görmedik, faşizmin gelişmemesi için hiçbir neden yok. Ya da daha doğrusu: Ya arzunun ve arzu fenomenlerinin sorumluluğunu üstlenebilecek bir devrim makinesi yükselecek, ya da arzu ezme, bastırma kuvvetleri tarafından kullanılacak ve devrim makinelerini içeriden bile tehdit eder hale gelecektir. Toplumsal alana dair iki tür kuşatma ayırt ediyoruz, bilinç öncesi çıkar kuşatmaları ve bilinçdışı arzu kuşatmaları. Çıkar kuşatmaları gerçekten devrimci olabilir ama yine de devrimci olmayan ya da faşist bile olabilen bilinçdışı arzu kuşatmalarının varlıklarını sürdürmelerine izin verebilir. Bir anlamda, şizo-analiz olarak önerdiğimiz şeyin ideal uygulanma noktası gruplar ve militan gruplardır: Zira aile-dışı bir malzemeye en doğrudan sahip olduğumuz ve kuşatmaların kimi zaman çelişkili uygulamalarının da ortaya çıktığı yer orasıdır. Şizo-analiz, militan, libido-ekonomik, libido-siyasal bir analizdir. İki toplumsal kuşatma tipini karşıtlaştırırken, lüks romantik fenomen olarak arzuyu, yalnızca ekonomik ve siyasal olabilecek çıkarların karşısına koymuyoruz. Tersine, çıkarların her zaman, arzunun önceden belirlediği yerde bulunduğuna ve düzenlendiğine inanıyoruz. Arzunun kendisi, bizzat bilinçdışının oluşumlarını bağlayan devrimci bir tavır almadıysa, ezilen sınıfların çıkarlarına uygun devrim de olmaz.

Zira arzu, her şekilde altyapıya bağlıdır (problemleri çok kötü açıklayan ideoloji gibi kavramlara hiç inanmıyoruz: İdeoloji yoktur). Devrim aygıtlarını sürekli olarak tehdit eden şey, her zaman ezilen sınıfın ancak bir bölümü yararına gerçekleşen çıkarlara dair püriten bir görüş edinmektir, öyle ki bu bölüm de tamamıyla ezici bir kast ve hiyerarşi üretir. Sahte-devrimci bile olsa, bir hiyerarşide ne kadar yükselirseniz, arzunun ifadesi o kadar olanaksız olur (buna karşılık, ne kadar biçimsizleşmiş de olsa, temel organizasyonlarda ortaya çıkar). İktidarın bu faşizminin karşısına etkin ve olumlu kaçış çizgilerini koyuyoruz çünkü bu çizgiler arzuya, arzu makinelerine ve toplumsal bir arzu alanının düzenlenmesine götürür: Bizzat ya da "şahsen" kaçmak değil, bir boruyu ya da bir sivilceyi patlattığımız gibi kaçmasını sağlamak. Akışları, onları yönlendirmek, yönetmek isteyen toplumsal kodların altından geçirmek. Ezilmeye karşı, yavaş yavaş kapitalist sistemin bütününü tartışma konusu yapmayan ve onun kaçırmasına katkıda bulunmayan hiçbir arzu konumu yoktur, bu konum ne kadar yerel veya ufak da olsa. İhbar ettiğimiz şey, tüm insan-makine karşıtlığı, makine tarafından yabancılaştırılmış insan... vs. temalarıdır. Mayıs hareketinden beri, sahte sol örgütlenmeler tarafından desteklenen iktidar, söz konusu olanın tüketim toplumuna karşı mücadele eden fazlasıyla şımarık genç insanlar olduğuna herkesi inandırmaya çalıştı, oysaki gerçek işçiler gerçek çıkarlarının nerede olduğunu pekâlâ biliyorlardı... vs. Tüketim toplumuna, bu aptal mefhuma karşı bir mücadele hiç olmadı. Tam tersine diyoruz ki, tüketim, hiç de yeterince yok, sahtelik, hiç de yeterince yok: Arzu çizgileri, arzu ile makinenin tek ve aynı şey olduğu noktaya, arzu ile sahteliğin örneğin kapitalist toplumun doğal denilen verilerinin aleyhine döndüğü noktaya erişmedikçe, çıkarlar devrim tarafına asla geçmeyecektir. Oysa bu nokta erişilmesi en kolay noktadır çünkü en küçük arzuya aittir, ama aynı zamanda en zor olanıdır çünkü bilinçdışının tüm kuşatmalarını bağlar.

G.D. – Bu anlamda, bu kitapta bir birlik problemi ortaya çıkmıyor. Pekâlâ iki yanı var: Birincisi, bir Oedipus ve psikanaliz eleştirisi; ikincisi, kapitalizmin ve şizofreniyle olan ilişkilerinin incelenmesi. Birinci yan sıkı sıkıya ikincisine bağlı. Psikanalize, teorisi kadar pratiğiyle de ilgili olan şu noktalardan saldırıyoruz: Psikanalizin Oedipus kültü, ve

yapısalcılığın ya da simgeciliğin dolaylı ve yayılmış biçimleri altında libidoya ve ailesel kuşatmalara indirgenmesi. Diyoruz ki, libido bilinç öncesi çıkar kuşatmalarından ayrı olan, ama en az çıkar kuşatmaları kadar toplumsal alanla ilgili olan bilinçdışı kuşatmalar gerçekleştirir. Bir kez daha, sabuklama: Bize hiç şizofren görüp görmediğimiz soruldu, asıl bizim psikanalistlere hiç sabuklama dinleyip dinlemediklerini sormamız gerekir. Sabuklama dünyasal-tarihseldir, hiç de ailesel değildir. Çinliler, Almanlar, Jeanne d'Arc ve Büyük Moğol, Ariler ve Yahudiler, para, iktidar ve üretim hakkında sabuklanır, anne-baba konusunda değil. Daha ziyade, meşhur aile romanı, sabuklamada boy gösteren bilinçdışı toplumsal kuşatmalara sıkı sıkıya bağlıdır, tersi doğru değildir. Bunun şimdiden çocuk için ne yönde doğru olduğunu göstermeye çalışıyoruz. Psikanalizin karşıtı olan bir şizo-analiz öneriyoruz. Tek yapılması gereken psikanalizin zorlandığı iki noktayı ele almaktır: Herhangi bir kimsenin arzu makinelerine ulaşmayı başaramıyor çünkü Oedipusçu figürlerle ya da yapılarla yetiniyor; libidonun toplumsal kuşatmalarına erişemiyor çünkü ailesel kuşatmalarla yetiniyor. Bunu, başkan Schreber'in *in vitro* örnek psikanalizinde pekâlâ görüyoruz. Bizi ilgilendiren, psikanalizi ilgilendirmeyendir: Senin arzu makinelerin nelerdir? Senin toplumsal alanı sabuklama tarzın nedir? Kitabımızın birliği, psikanalizin yetersizliklerinin bize, şizofrenik temeli bilmemesi kadar kapitalist topluma fazlasıyla ait olmasına bağlı gibi görünmesidir. Psikanaliz kapitalizm gibidir: Sınırı pekâlâ şizofrenidir, ama durmadan sınırı geri itip onu önlemeye çalışır.

Kitabınız kendi anlamlarında ya da karşıt anlamda neşeyle kullanılmış referanslarla, metinlerle dolu; ama bu kitap her şekilde kendine zemin olarak belli bir "kültürü" almış bir kitap. Buna rağmen, etnolojiye çok, dilbilime az önem veriyorsunuz; bazı İngiliz ya da Amerikalı yazarlara çok önem verirken çağdaş yazı kuramlarına hiç önem vermiyorsunuz. Özellikle gösteren meflumuna bu saldırı neden ve sistemini reddetme nedenleriniz nelerdir?

F.G. – Bizim gösterenle işimiz yok. Bu konuda tek ya da ilk değiliz. Foucault'ya ya da Lyotard'ın son kitabına bakın. Gösteren eleştirimiz anlaşılmıyorsa, bunun nedeni, her şeyi kullanılmaz bir yazı makinesine indiren yaygın bir kendiliktir. Yazı makinesiyle ortaya

çıktığı şekliyle Gösterenin emperyalizmi, gösteren ile gösterilen arasındaki özel ve zorlayıcı karşıtlığın yakasını bırakmaz. O zaman her şey hukuken yazıyla ilgili olur. Bu, despotik üst kodlama yasasının ta kendisidir. Varsayımımız şu: Geri çekilirken ardında, en küçük öğeler ve bu öğeler arasındaki düzenli ilişkiler olarak ayrıştırılabilir bir kumsal bırakan büyük Despotun (yazı çağı) göstergesi olacaktır. Bu varsayım en azından gösterenin tiranca, teröristçe, hadımlaştırıcı karakterini açıklar. Bu, büyük imparatorluklara gönderen çok büyük bir arkaizmdir. *Dil* için, gösteren için geçerli olduğundan bile emin değiliz. Bu nedenle Hjelmslev'den yana döndük: İçerik ve ifade akışlarının artık gösterensiz olduğu bir çeşit Spinozacı *dil* kuramı oluşturalı şimdiden uzun zaman oldu. Aralıklı ve süreksiz figürlerin makinemsi düzenekleriyle [*agencement*] kesilen sürekli içerik ve ifade akışları sistemi olarak *dil*. Bu kitapta geliştirmediğimiz şey, sözcelem [*énonciation*] öznesi ile sözce [*énoncé*] öznesi arasındaki kopukluğu aşmak isteyen bir kolektif sözcelem etkenleri görüşüdür. Salt işlevselciyiz: Bizi ilgilendiren şey, bir şeyin nasıl çalıştığı, işlediği, hangi makine olduğudur. Oysa gösteren hâlâ "bu ne demek?" sorusunun alanına girer, üstü çizilmiş olarak bizzat bu sorudur. Ama bizim için bilinçdışı da, *dil* de bir anlama gelmez. İşlevselciliğin başarısızlığının açıklaması, onu, ona ait olmayan alanlara, yani nasıl işliyorlarsa öyle oluşamayacak, oluşturulamayacak büyük yapılandırılmış bütünlere sokulmaya çalışılmasında yatar. Buna karşılık, işlevselcilik mikro-çokluklar, mikro-makineler, arzu makineleri, moleküler oluşumlar dünyasının kralıdır. Bu düzeyde, şöyle ya da böyle nitelenmiş makineler, örneğin dilbilim makinesi yoktur, her makinede başka öğelerle birlikte dilbilimsel öğeler de vardır. Bilinçdışı bir mikro-bilinçdışıdır, moleküllerdir; şizo-analiz bir mikro-analizdir. Tek problem yeğinliklerle, akışlarla, süreçlerle, kısmi nesnelerle, bir anlama gelmeyen her bir şeyle nasıl işlediğidir.

G.D. – Kitabımızla ilgili olarak da aynı şeye inanıyoruz. Önemli olan işleyip işlemediğini, nasıl ve kimin için işlediğini bilmektir. Kendisi de bir makinedir. Söz konusu olan onu yeniden okumak değildir, başka bir şey yapmak gerekir. Neşeyle yazdığımız bir kitap bu. Psikanalizin iyi gittiğini ve bilinçdışıyla ilgili doğru bir görüşe sahip

olduğunu düşünenlere hitap etmiyoruz. Oedipus'un, hadımlığın, ölüm içgüdüsünün... vs. oldukça tekdüze ve hüzünlü bir uğultu olduğunu düşünenlere sesleniyoruz. Protesto eden bilinçdışlarına sesleniyoruz. Müttefikler arıyoruz. Müttefiklere ihtiyacımız var. Ve sanıyoruz ki bu müttefikler şimdiden oradalar, bizi beklemediler, artık yeter diyen, benzer yönlerde düşünen, hisseden ve çalışan çok insan var: Söz konusu olan moda değil, çok çeşitli alanlarda yöndeş araştırmaların yapıldığı daha derin bir "dönem havasıdır". Örneğin etnolojide. Psikiyatride. Ya da Foucault'nun yaptığı: Yöntemimiz aynı değil, ama sanıyoruz ki bize önemli gelen her tür konuda, önceden onun çizdiği yollarda ona katılıyoruz. Öyleyse çok okuduğumuz doğru. Ama öylesine, biraz rastgele. Problemimiz kuşkusuz Freud'a ya da Marx'a bir dönüş değil. Bir okuma kuramı değil. Bir kitapta aradığımız, kodlardan kaçıp kurtulan bir şeyi oldurma tarzıdır: akışlar, etkin devrimci kaçış çizgileri, kültüre karşı koyan mutlak kod çözme çizgileri. Kitaplarda bile Oedipusçu yapılar, soyut oldukları, figüratif olmadıkları ölçüde sinsi olan Oedipusçu kodlar ve bağlar vardır. İngiliz ya da Amerikalı büyük romancılarda bulduğumuz şey, Fransızların ancak nadiren sahip oldukları bu yetenektir; yeğinlikler, akışlar, makine-kitaplar, kullanışlı kitaplar, şizo-kitaplar. Bizim ise Artaud'muz ve yarı Beckett'imiz var. Kitabımız çok edebi olmakla eleştirilecek belki de, ama bu eleştirinin edebiyat öğretmenlerinden geleceğinden eminiz. Lawrence'ın, Miller'ın, Kerouac'ın, Burroughs'un, Artaud'nun ya da Beckett'in şizofreni hakkında psikiyatrlarla psikanalistlerden daha çok şey bilmesi bizim hatamız mı?

Daha ciddi bir eleştiriyle karşılaşabilir misiniz? Önerdiğiniz şizo-analiz gerçekte bir analiz karşıtlığı. Belki de size şizofreniye romantik ve sorumsuz bir şekilde değer kattığınız söylenecektir. Ve hatta devrimciyle şizofreni karıştırma eğiliminiz olduğu. Bu olası eleştiriler karşısındaki tutumunuz ne olurdu?

G.D. - F.G. – Evet, bir şizofreni okulu fena olmazdı. Akışları serbest bırakmak, sahtelikte hep daha ileriye gitmek: Şizofren, kodları çözülmüş, yersizyurtsuzlaştırılmış biridir. Buna rağmen yanlış yorumlardan sorumlu değiliz. Yanlış yorumlar; bunu kasten yapacak insanlar hep vardır (Laing'e ve anti-psikiyatriye karşı

saldırılara bakınız). Yakın tarihte, *L'observateur*'de psikiyatri yazarının şöyle dediği bir makale çıktı: Çok cesurum, modern psikiyatri ve anti-psikiyatri akımlarını kınıyorum. Hiç de değil. Tam da *siyasal tepkinin*, psikiyatri hastanesindeki ve ilaç endüstrisindeki herhangi bir şeyin değiştirilmesi yolundaki her tür girişime karşı güçlendiği anı seçiyordu. Yanlış yorumların arkasında her zaman bir siyaset vardır. Burroughs'un uyuşturucuyla ilgili problemine benzeyen oldukça basit bir problemi ortaya koyuyoruz: Uyuşturucu kullanmadan, uyuşturucu müptelası bir enkaz haline gelmeden uyuşturucuların gücü yakalanamaz mı? Şizofreni için de aynı şey geçerli. Şizofreniyi bir süreç olarak ve şizofrenin üretimini de hastane düzeyinde klinik bir kendilik olarak birbirinden ayırıyoruz: İkisi daha ziyade ters orantılılar. Hastane şizofreni, bir şeyi deneyip başarısız olmuş, yıkılmış biridir. Devrimcinin şizofren olduğunu söylemiyoruz. Bir tek devrimci etkinliğin, şizofreni üretimine dönmesini önleyebileceği bir şizo kod çözme ve yersizyurtsuzlaştırma süreci olduğunu söylüyoruz. Bir yandan kapitalizmle psikanaliz arasındaki, diğer yandan devrimci hareketlerle şizo-analiz arasındaki sıkı ilişkiyle ilgili bir problem ortaya koyuyoruz. Kapitalist paranoya ve devrimci şizofreni, böyle söyleyebiliriz çünkü bu sözcüklerin psikiyatrik anlamından yola çıkmıyoruz, tersine yalnızca bazı koşullardaki psikiyatrik uygulamalarının ileri geldiği toplumsal ve siyasal belirlemelerinden yola çıkıyoruz. Şizo-analizin tek bir amacı var, o da devrim makinesinin, sanat makinesinin, analitik makinenin birbirlerinin parçaları ve çarkları haline gelmesidir. Bir kez daha sabuklama dikkate alındığında, bize öyle geliyor ki iki kutup söz konusu, bir faşist paranoyak kutup ve bir şizo-devrimci kutup. Sabuklama durmadan bu iki kutup arasında gidip gelir. Bizi ilgilendiren şu: Despotik gösterenin tersine devrimci yarılma. Her halükârda, yanlış yorumlara önceden karşı çıkmaya gerek yok, onları öngöremeyiz, bir kez ortaya çıktıktan sonra da onlarla mücadele edemeyiz. Başka bir şey yapmak, aynı yönde gidenlerle çalışmak daha iyi. Sorumlu ya da sorumsuz olmaya gelince, bu mefhumları tanımıyoruz, bunlar polis ya da mahkeme psikiyatrının kullanabileceği mefhumlardır.

Catherine Backès-Clément ile mülakat, *L'Arc*, Sayı: 49, 1972

BİN YAYLA ÜZERİNE MÜLAKAT

CHRISTIAN DESCAMPS. – Bin Yayla'*nız nasıl kurgulandı? Bu kitap yalnızca uzmanlara seslenmiyor; kelimenin müzikal anlamıyla çeşitli makamlarda bestelenmiş gibi görünüyor. Özler geliştirecek bölümler halinde kurulmuyor. Özeti ele alalım, olaylarla dolu. 1914 savaş ama aynı zamanda Kurt Adam'ın psikanalizi, 1947 Artaud'nun organsız bedenle karşılaşması, 1874 Barbey d'Aurevilly'nin novella'yı kuramlaştırması, 1227 Cengiz Han'ın ölümü, 1837 Schumann'ın... Tarihler burada olaylar, bir süregidiş içinde belli bir kronolojisi olmayan işaretlerdir. Yaylalarınız olaylarla dolu...*

Bir kopuk halkalar bütünü gibi. Her biri diğerlerinin içine geçebilir. Her halkanın ya da her yaylanın kendi havası, kendi rengi ya da tınısı olmalı. Bu bir kavramlar kitabı. Felsefe her zaman kavramlarla ilgilenmiştir, felsefe yapmak kavramlar icat etmeye ya da yaratmaya çalışmaktır. Yalnızca kavramların olanaklı birçok yönü vardır. Kavram uzun süre boyunca bir şeyin ne olduğunu (öz) belirlemek için kullanıldı. Biz, tersine, bir şeyin koşullarıyla ilgileniyoruz: Hangi durumda, nerede ve ne zaman, nasıl vs.? Bize göre kavram, olayı söylemelidir, özü değil. Felsefeye çok basit romanesk yöntemler sokulabilmesinin nedeni budur. Örneğin, nakarat kavramı gibi bir kavram bize hangi durumda şarkı mırıldanma ihtiyacı duyduğumuzu söylemelidir. Ya da yüz: Yüzün bir ürün olduğunu ve her toplumun yüz üretmediğini, ama bazılarının bunu üretmeye ihtiyacı olduğunu sanıyoruz. Hangi durumlarda ve neden? O halde her halka ya da yayla bir koşullar haritası çizmelidir, bu nedenle her birinin bir tarihi, kurgusal bir tarihi ve aynı zamanda bir illüstrasyonu, bir imgesi

vardır. Bu illüstrasyonlu bir kitaptır. Gerçekte, bizi ilgilendiren, bir şeye, bir kişiye ya da bir özneye ait olmayan bireyleşme tarzlarıdır: Örneğin günün bir saatinin, bir bölgenin, bir iklimin, bir nehrin ya da bir rüzgârın, bir olayın bireyleşmesi. Belki de şeylerin, kişilerin ya da öznelerin varlığına haksız yere inanılıyor. *Bin Yayla* başlığı, ne bu kişisel bireyleşmelere ne de şeylere atıfta bulunur.

C.D. – Günümüzde genel olarak kitap – özellikle felsefe kitabı – tuhaf bir durumda. Bir yandan, zafer çığlıkları dönemin havasına göre yapılan kitap-olmayanları kutluyor; diğer yandan, gevşek bir ifade mefhumu adına, çalışmanın analizinin bir çeşit reddine tanık olunuyor. Jean-Luc Godard, önemli olanın ifadeden çok izlenim olduğunu ileri sürüyordu. Bir felsefe kitabı hem zor bir kitap hem de tamamen ulaşılabilir bir nesne, bütünüyle açık bir alet kutusudur, yeter ki o anda ona ihtiyaç, istek duyulsun. Bin Yayla *bilgi yansımaları sunuyor; ama her hafta zamanımızın başyapıtlarını "keşfeden" söylentilerin içinde, ona dair bir kanı, bir yıldızlaşma etkisi yaratmadan onu nasıl sunacağız? Günümüzde sözü geçenlerin patırtısını dinlersek kavramlara hiç mi hiç ihtiyacımız kalmaz. Magazinlerden ve dergilerden oluşmuş basit bir alt-kültür kavramların yerini alır. Kurumsal olarak felsefe tehdit altında, Vincennes'in, bu harika laboratuvarın yerinden olduğu görülüyor. Oysa bilim, edebiyat, müzik, etnoloji nakaratlarıyla dolu bu kitap, kavramsal bir yapıt olmak istiyor. Felsefenin şen bilgi olarak dönüşü mevzubahis – hem de büyük ölçüde...*

Bu karmaşık bir problem. Öncelikle felsefe hiçbir zaman felsefe öğretmenlerine mahsus olmamıştır. Filozof, filozof olandır, yani kavramlar düzeninde bu çok özel yaratımlarla ilgilenendir. Guattari, öncelikle ve özellikle siyasetten ya da müzikten söz ettiğinde olağanüstü bir filozoftur. O halde, bu kitap türünün şimdiki olası yerinin, rolünün ne olduğunu bilmek gerekir. Daha genel olarak, kitap alanında şu anda neler olup bittiğini bilmek gerekir. Birkaç yıldır, her alanda bir tepki dönemi yaşıyoruz. Bu dönemin, kitapları es geçmesi için bir sebep yok. Kendimize edebi bir mekân olduğu kadar, tamamen gerici, kurma ve ezici bir hukuksal mekân, ekonomik, siyasal bir mekân imal etmekteyiz. Orada, *Libération*'un analiz etmiş olması gereken sistematik bir girişim olduğunu sanıyorum. Medyanın bu girişimde temel, ama

özel olmayan bir rolü var. Çok ilginç. Oluşan bu Avrupalı edebi mekâna nasıl direnilecek? Korkunç bir yeni konformizme direnişte felsefenin rolü ne olacak? Sartre'ın istisnai bir rolü vardı ve ölümü her bakımdan çok üzücü bir olaydır. Sartre'dan sonra gelen, benim de ait olduğum nesil bence zengindi (Foucault, Althusser, Derrida, Lyotard, Serres, Faye, Chatêlet vs.). Şu an bana zor görünen, bir şeyler yaratmaya çalışan genç filozofların ve de tüm genç yazarların durumudur. Peşinen tıkanma tehlikesiyle karşı karşıyalar. Çalışmak çok güç bir hal aldı, çünkü gelişmiş ülkelere özgü bütün bir "kültürleşme" ve karşı-yaratım sistemi yükseliyor. Sansürden daha da kötü. Sansür yeraltı kaynamalarına neden olur, ama tepki, o her şeyi olanaksız kılmak ister. Bu kurak dönem sonsuza kadar sürmeyecek kuşkusuz. Karşısına şu an için yalnızca geçici ağlar çıkarılabilir. O halde *Bin Yayla* için bizi ilgilendiren, başka yazarların, müzisyenlerin, ressamların, filozofların, sosyologların aradıklarıyla ya da yaptıklarıyla, daha çok güce ya da güvene sahip olabileceğimiz şekilde, ortak yankılanmalar, nedenler olup olmadığıdır. Her halükârda, gazetecilik alanında neler olduğuyla ve bunun siyasal olarak ne anlama geldiğiyle ilgili sosyolojik bir analiz yapılması gerekir. Belki de Bourdieu gibi biri bu analizi yapabilirdi...

ROBERT MAGGIORI. – Bin Yayla'*da dilbilime verilen öneme şaşırılabilir ve hatta* Anti-Oedipus'*ta psikanalizin oynadığı başrolü* Bin Yayla'*da dilbilimin oynayıp oynamadığı sorulabilir. Dilbilime ayrılmış sayfalar ("Dilbilimin Postülaları", "Birkaç Gösterge Rejimi Üzerine"), gerçekte, bir şekilde tüm diğer "yaylaları" da kateden* kolektif sözcelem düzeneği *gibi kavramların yerli yerine konulmasıdır. Diğer yandan, Chomsky'nin, Labov'un, Hjelmslev'in ya da Benveniste'in kuramları üzerine gerçekleştirdiğiniz çalışma, kolaylıkla dilbilime, kuşkusuz eleştirel bir katkı olarak anlaşılabilir. Bununla birlikte, pekâlâ biliyoruz ki kaygınız,* dilin *içinde anlambilim, sözdizimi, sesbirimbilim ve diğer "...imler" tarafından sınırlanabilecek bilimsellik bölgelerini ortaya koymak değil, daha ziyade dilbilimin "dili kendi üzerine kapatma", sözceleri gösterenlere ve sözcelemleri öznelere mal etme* iddialarını *ihbar etmektir. O halde dilbilime verilen önem nasıl değerlendirilmelidir? Söz konusu olan,* Anti-Oedipus'*tan beri gösterenin Lacancı renkli diktatörlüğüne, hatta yapısalcılığa karşı sürdürülen mücadelenin devam ettirilmesi midir? Yoksa sadece dilbilimin "dışından" başka bir şeyle ilgilenmeyen tuhaf dilbilimciler misiniz?*

Benim için dilbilimin çok önemli bir yanı yok. Félix burada olsaydı belki başka bir şey söylerdi. Ama Félix tam da dilbilimi dönüştürmeye meyleden bir hamle gördü: Dilbilim önce sesbilimseldi, sonra sözdizimsel ve anlambilimsel oldu, ama gitgide bir pragmatik haline geliyordu. Pragmatik (koşullar, olaylar, edimler) uzun süre boyunca dilbilimin "çöplüğü" olarak düşünüldü, ama artık giderek önem kazanıyor: *Dilin* soyut birimlerinin ya da değişmezlerinin giderek önem kaybetmesiyle, dilin edimselleştirilmesi. Bu aktüel arayış hareketi iyi, çünkü romancılar, dilbilimciler, filozoflar, "sesçiler" vs. (tiyatro, şarkı, sinema, televizyon gibi çok farklı alanlarda ses ve insan sesi üzerine araştırma yapan herkese "sesçiler" diyorum) arasında karşılaşmalara, ortak nedenlere olanak tanıyor. Bu konuda olağanüstü bir çalışma söz konusu. Yakın tarihli örnekler vermek isterim. Öncelikle Roland Barthes'ın ilerleyişi: Önce sesbilimden, sonra anlambilimden ve sözdiziminden geçti, ama gitgide kendine ait bir pragmatik, *dilin*, içten, koşullarla, olaylarla ve edimlerle dolduğu içtenci bir *dil* pragmatiğini icat ediyordu. Diğer örnek: Nathalie Sarraute, belli bir sayıda "önermenin" mizanseni gibi olan, çok güzel bir kitap yazdı, bu, felsefe ile romanın tamamen birbirine karıştığı bir durumdur; ama aynı anda Ducrot gibi bir dilbilimci, başka bir biçimde, önermelerin mizanseni, stratejisi ve pragmatiği üzerine bir dilbilim kitabı üretiyor. Güzel bir karşılaşma. Yine başka bir örnek: Labov adındaki Amerikalı bir dilbilimcinin pragmatik araştırmaları, Chomsky'ye karşı çıkışı, getto ve mahalle dilleriyle ilişkisi. Bize gelince, dilbilim konusunda çok uzman olduğumuzu sanmıyorum. Ama uzmanlığın kendisi daha ziyade anlaşılmaz bir dilbilimsel mefhumdur. Biz yalnızca kendi hesabımıza gerekli görünen belli sayıda temayı ortaya koyuyoruz: 1) *Dilde* buyruk tümcelerinin statüsü; 2) Dolaylı söylemin önemi (ve metaforun gerçek bir önemi olmayan, can sıkıcı bir yöntem olarak ihbar edilmesi); 3) Dilbilimsel değişmezlerin ve hatta değişkenlerin sürekli değişim bölgeleri yararına eleştirisi. Ama müzik ve insan sesinin müzikle olan ilişkisi *Bin Yayla*'da dilbilimden daha büyük bir rol oynar.

C.D. – Metaforları ve analojileri çok sert bir şekilde reddediyorsunuz. "Kara delikleriniz", çağdaş fizikten alınmış bu mefhum, oradan bir daha

çıkılamayacak şekilde kapan mekânları betimliyor, beyaz duvar mefhumunun yakınında duruyor. Size göre yüz, üzerinde kara delikler açılmış beyaz bir duvardır ve yüzlülük bundan yola çıkarak düzenleniyor. Ama daha önce, durmadan kapalı kümelerden, açık sistemlerden söz ediyorsunuz. En çağdaş bilimlerle olan yakınlığınız, bilim insanlarının bu tür bir kitabı nasıl kullanacakları sorusuna yöneltiyor. Orada metaforlar görme tehlikesiyle karşı karşıya değiller mi?

Gerçekten de, *Bin Yayla* bilimsel bir yankılanması, hatta karşılığı olan belli sayıda kavram kullanıyor: kara delikler, kapalı kümeler, yakınlık bölgesi, Riemann yüzeyleri... Burada şunu söylemek istiyorum, somut olarak karışsalar da iki çeşit bilimsel mefhum vardır. Nicel, denklemsel olan ve ancak kesinlikleriyle bir anlam ifade eden, doğası gereği kesin mefhumlar vardır: Bir filozof ya da bir yazar bunları ancak metafor yoluyla kullanabilir ve bu çok kötüdür, çünkü bu mefhumlar kesin bilime aittir. Ama bir de, temelde kesin olmadığı halde tamamen kesin olan, bilim insanlarının vazgeçemediği ve hem bilim insanlarına hem filozoflara hem de sanatçılara ait olan mefhumlar vardır. Gerçekte söz konusu olan onlara doğrudan bilimsel olmayan bir kesinlik vermektir, öyle ki bir bilim insanı buna ulaştığında, aynı zamanda filozof veya sanatçıdır. Böyle kavramların belirsiz olması yetersizlikten değildir, doğaları ve içerikleri gereğidir. Güncel bir örnek olması açısından, çok yankı uyandıran bir kitap: Prigogine ile Stengers'in *Yeni İttifak*'ı [*La nouvelle alliance*]. Bu kitabın yarattığı tüm kavramların yanında, çatallanma bölgesi kavramı vardır. Prigogine, bu kavramı uzmanı olduğu termodinamik temelinde yaratıyor, ama bu kavram tam olarak, ayrılmaz bir biçimde felsefi, bilimsel, sanatsal bir kavramdır. Karşılığında, bir filozofun bilimsel olarak kullanılabilecek kavramlar yaratması olanaksız değildir. Bu sık sık olmuştur. Yeterince yakın tarihli ama unutulmuş bir örnekle yetinmek gerekirse, Bergson psikiyatriyi derinden etkilemiştir ve dahası, Riemann'ın matematiksel ve fiziksel yüzeyleriyle sıkı bir ilişkisi vardır. Mesele kesinlikle, kimsenin istemediği yanlış bir birlik oluşturmak değildir. Mesele burada yine herkesin, herkes için beklenmedik ortaklıklar ve yeni koşullar, aracılıklar üretebilen çalışmalarıdır. Bu açıdan hiç kimse ayrıcalıklı olmamalıdır, ne felsefe ne bilim ne sanat ya da edebiyat.

DIDIER ERIBON. – Tarihçilerin çalışmalarını, özellikle (genel duruma ilgisi yine de bilinen) Braudel'inkileri kullanmanıza rağmen, en hafifinden söyleyecek olursak, tarihe belirleyici bir yer ayırmıyorsunuz. Coğrafyacı olmaktan daha memnunsunuz, mekâna ayrıcalık tanıyorsunuz ve oluşların bir "haritasının" çizilmesi gerektiğini söylüyorsunuz. Bu, acaba bir yayladan bir diğerine geçmenin yollarından biri değil mi?

Tarih elbette ki çok önemli. Ama herhangi bir araştırma çizgisini ele aldığınızda, bu çizgi, izlediği yolun bir kısmında, belli yerlerde tarihseldir, ama aynı zamanda tarihsel değildir, tarihsel ötesidir... *Bin Yayla*'da "oluşlar" tarihten daha önemlidir. Bunlar hiç de aynı şey değiller. Örneğin bir savaş makinesi kavramı oluşturmaya çalışıyoruz; bu her şeyden önce belli bir mekân tipini, çok özel insanların, teknolojik ve duygusal öğelerin (silahlar ve mücevherler...) bir bileşimini kapsar. Böyle bir düzenek ancak ikincil olarak, devletin aygıtlarıyla çok değişken ilişkiler içine girdiğinde tarihseldir. Bizzat devletin aygıtlarına gelince, onları yer-yurt, toprak ve yersizyurtsuzlaştırma gibi belirlemelere bağlıyoruz: Yer-yurtlar kalıtsal olarak işletilmediğinde, ama o andaki bir karşılaştırmanın konusu (toprak) olup da böylelikle bir yersizyurtsuzlaştırma hareketine dahil edildiğinde, devlet aygıtı vardır. Bu uzun bir tarihsel sekans oluşturur. Ama bambaşka koşullarda, böyle bir kavramlar karmaşasını başka bir şekilde dağıtılmış olarak buluruz: Örneğin, hayvanların yer-yurtları, bir toprak parçası gibi olan bir dış merkezle olası ilişkileri, uzun göçlerde olduğu gibi kozmik yersizyurtsuzlaşma hareketleri... Ya da lied'de: Yer-yurt, ama aynı zamanda toprak ya da memleket, ve dahası açılış, kalkış, kozmik. *Bin Yayla*'da, nakaratla ilgili bölüm bu anlamda bana devlet aygıtıyla ilgili bölümün tamamlayıcısıymış gibi geliyor, aynı konu olmamasına rağmen. Bir "yayla" bu anlamda bir diğeriyle temasa geçiyor. Diğer örnek: Tutkusal diye adlandırdığımız çok özel bir göstergeler rejimini tanımlamaya çalışıyoruz. Bir süreçler ardışıklığı. Oysa bu rejim, (çölü geçme tipinde) bazı tarihsel süreçlerde olduğu kadar, başka koşullar altında, psikiyatrinin incelediği sabuklamalarda, edebi yapıtlarda da (örneğin, Kafka) bulunabilir. Söz konusu olan aynı kavramda toplamak değil, ama tersine her kavramı onda mutasyonlar belirleyen değişkenlere bağlamaktır.

R.M. – Bin Yayla'*nın "çok bölümlü" biçimi, kronolojik olmayan ama tarihlenmiş düzenlemesi, referanslarının çokluğu ve çok anlamlılığı, çok çeşitli ve görünüşe göre karma, kuramsal türlerden ve alanlardan alınmış kavramsallıkların kullanılması, tüm bunların en azından bir avantajı var: Bir* anti-sistemin *varolduğu kanısına varılmasına olanak tanıyor.* Bin Yayla *bir dağ oluşturmaktan öte, Heidegger'inkilerin aksine her yere götüren bin tane yolun doğmasına izin veriyor. Her şeyden önce anti-sistem, patchwork, mutlak dağılım: İşte* Bin Yayla. *Oysa bana öyle geliyor ki mesele bambaşka. Öncelikle,* Arc'*ta (Sayı: 49, yeni basım 1980) bizzat belirttiğiniz gibi* Bin Yayla *yalnızca felsefe türüne, "kelimenin geleneksel anlamıyla felsefeye" ait olduğu için; sonra, kuşkusuz sistematik olmayan açıklama tarzına rağmen belli bir "dünya görüşü" ifade ettiği, çağdaş bilimsel kuramların betimlediği ya da göstermeye çalıştığı gerçeğe yine de benzemezlik etmeyen bir "gerçeğin" görülmesine ya da farkedilmesine izin verdiği için. Sonuç itibariyle,* Bin Yayla'*yı felsefi bir sistem olarak görmek çok mu paradoksal olur?*

Hayır, hiç de değil. Bilgilerin çeşitliliğinin gereği olarak sistemlerin başarısızlığı, sistem yaratmanın olanaksızlığı günümüzde sık sık belirtilir hale geldi ("artık 19. yüzyılda değiliz..."). Bu düşüncenin iki dezavantajı var: Artık yalnızca çok sınırlı ve belirli küçük diziler üzerinde ciddi çalışmalar tasarlanıyor; ve asıl kötüsü, daha kapsamlı olan şeyin herkesin istediğini söyleyebileceği kâhinlerce yürütülen içi boş çalışmalara terkedilmesi. Gerçekte, sistemler canlı kuvvetlerinden kesinlikle hiçbir şey yitirmediler. Bugün bilimde ya da mantıkta, etkileşimler üzerine kurulu olan ve yalnızca lineer nedensellikleri reddedip zaman mefhumunu dönüştüren, açık denilen sistemlere ilişkin bir kuramın daha en başındayız. Maurice Blanchot'ya hayranım: Yapıtı, küçük parçalar ya da aforizmalar değil, bugün başımıza gelenin karşısına çıkarılabilecek bir "edebi mekânı" önceden inşa eden açık bir sistemdir. Guattari ile benim köksap olarak adlandırdığımız şey, tam olarak bir açık sistem durumudur. Soruya dönüyorum: Felsefe nedir? Çünkü bu sorunun yanıtı çok basit olmalı. Herkes felsefenin kavramlarla ilgilendiğini bilir. Bir sistem bir kavramlar bütünüdür. Açık bir sistem, kavramlar özlere değil, koşullara bağlandığında olur. Ama

bir yandan, kavramlar hazır verili değildirler, önceden varolmazlar: Kavramları icat etmek, yaratmak gerekir ve burada da sanatta ya da bilimde olduğu kadar yaratım ve icat vardır. Bir gerekliği olan yeni kavramlar yaratmak her zaman felsefenin görevi olmuştur. Diğer yandan, kavramlar dönemin havasına uygun genellemeler değildir. Tersine, sıradan düşünme akışlarını etkileyen tekilliklerdir: Pekâlâ kavramlar olmadan düşünülebilir, ama kavram olduğu andan itibaren gerçekten felsefe vardır. Bunun bir ideolojiyle hiç ilgisi yoktur. Bir kavram, eleştirel, siyasal bir güçle ve özgürlük gücüyle doludur. Bir kavramlar inşası içinde iyi ya da kötü olanı, yeni olanı ya da olmayanı, canlı olanı ya da olmayanı ortaya koyabilecek tek şey tam da sistemin gücüdür. Hiçbir şey mutlak olarak iyi değildir, her şey sistematik kullanıma ve sakmıma bağlıdır. *Bin Yayla*'da şunu söylemeye çalışıyoruz: İyi asla kesin değildir (örneğin, ne pürtüklere ve baskılara üstün gelmek için bir *kaygan mekân,* ne de organlaşmalara üstün gelmek için *organsız bir beden* yeterlidir). "Şık olsun" diye karmaşık sözcükler kullandığımız için kimi zaman eleştiriliyoruz. Bu yalnızca kötü niyetli değil, aynı zamanda aptalcadır. Bir kavram, ifade edilmek için kimi zaman yeni bir sözcüğe ihtiyaç duyar, kimi zaman da tekil bir anlam verdiği sıradan bir sözcükten yararlanır.

Her halükârda, felsefi düşüncenin hiç bugünkü kadar rolü olmadı, çünkü bütün düşüncelere saldırı niteliğinde olan, yalnızca siyasal değil, kültürel ve basınsal da olan bir rejim yerleşiyor. Bir kez daha: *Libération* bu problemle ilgilenmeliydi.

D.E. – Tekrar değinmenizi istediğim bazı noktalar var.

Biraz önce olaya verdiğiniz önemden, sonra da tarih karşısında coğrafyaya tanıdığınız ayrıcalıktan söz ettik. O halde hazırlamak istediğiniz "haritada" olayın statüsü nedir?

Ve mekândan söz etmişken, yer-yurda bağladığınız devlet problemine de tekrar değinmek gerekiyor.

Devlet aygıtı, baskının "pürtüklü mekânını" kuruyorsa, "savaş makinesi" de kaçış çizgileri üzerinde "kaygan mekânlar" inşa etmeye çalışıyor.

Ama uyarıyorsunuz: Kaygan mekân bizi kurtarmaya yetmez. Kaçış çizgileri ille de özgürleştirici değildir.

"Harita", hatta "diyagram" olarak adlandırdığımız şey, aynı anda işleyen çeşitli çizgiler bütünüdür (elin çizgileri bir harita oluşturur). Gerçekte, sanatta olduğu kadar bir toplumda da, bir kişide de çok çeşitli çizgi tipleri vardır. Bir şeyi temsil eden çizgiler vardır, bir de soyut olanlar. Parçalı çizgiler vardır, bir de parçasız olanlar. Boyutlu çizgiler vardır, bir de tekyönlü olanlar. Soyut olsun olmasın, çevreleyen çizgiler vardır, bir de çevrelemeyenler vardır. Bunlar en güzelleridir. Çizgilerin, şeylerin ve olayların kurucu öğeleri olduğuna inanıyoruz. Bu nedenle her şeyin kendi coğrafyası, haritası, diyagramı vardır. Bir kişide bile ilginç olan, onu oluşturan ya da onun oluşturduğu, ödünç aldığı veya yarattığı çizgilerdir. Neden düzlem ya da hacim karşısında çizgiye ayrıcalık tanımak? Gerçekte, hiçbir ayrıcalık yok. Çeşitli çizgilerle bağlılaşım içinde mekânlar vardır ve de tersi (burada yine Mandelbrot'un "fraktalleri" gibi bilimsel mefhumlar işin içine karışacaktır). Şu ya da bu tipte çizgi, şu ya da bu mekânsal ve hacimli oluşumu sarmalar.

İkinci saptamanız şundan kaynaklanıyor: "Savaş makinesini" kaçış çizgileri üzerine kurulan bir düzenek olarak tanımlıyoruz. Bu anlamda, savaş makinesinin nesnesi kesinlikle savaş değildir; nesnesi oluşturduğu, işgal ettiği ve yaydığı çok özel bir mekân, *kaygan mekândır*. *Göçebelik* tam da bu savaş makinesi-kaygan mekân bileşimidir. Savaş makinesinin nesnesinin nasıl ve hangi durumda savaş olduğunu göstermeye çalışıyoruz (devlet aygıtları, önceden kendilerine ait olmayan savaş makinesini kendilerine mal ettiğinde). Bir savaş makinesi, savaşla ilgili olmaktan çok devrimci ya da sanatsal olabilir.

Ama üçüncü saptamanız, peşinen yargılamamak için bir sebep daha olduğunu gösteriyor. Çizgi tipleri tanımlanabilir; bundan şunun iyi bunun kötü olduğu sonucuna varılamaz. Kaçış çizgilerinin ister istemez yaratıcı; kaygan mekânların parçalılardan ya da pürtüklülerden daha iyi olduğu söylenemez: Virilio'nun gösterdiği gibi, nükleer denizaltı savaşın ve terörün hizmetindeki bir kaygan mekânı oluşturur. Bir haritada yalnızca, şans ya da tehlike katsayılarıyla birlikte yollar ve hareketler gösterilebilir. Çizgilerin, mekânların, oluşların bu analizi, bizim "şizo-analiz" dediğimiz şeydir. Bana öyle geliyor ki bu, tarihin problemlerine hem çok yakındır hem de onlardan çok farklıdır.

D.E. – Çizgiler, oluşlar, olaylar... İşte belki de tarihlerle ilgili baştaki soruya geldik. Her yaylanın başlığında bir tarih var: "M.Ö. 7000 – Kapma aygıtı", "0 Yılı – Yüzlülük"... Kurgusal tarihler dediniz, ama olaya, koşullara göndermede bulunuyorlar ve belki de sözünü ettiğimiz haritayı oluşturuyorlar?

Her yaylanın kurgusal bir tarihle tarihlenmiş olması, resimli olmasından ya da özel adlar içermesinden daha önemli değildir.

Telgraf biçeminin, yalnızca kısalığından gelmeyen bir gücü vardır. Şöyle bir önerme olsun: "Jules akşam beşte gelmek." Böyle yazmanın hiçbir yararı yoktur.

Ama yazı kendi hesabına, zamanda yakınlık hissini, hemen ardımızda vuku bulacak ya da bulmuş olan bir şeyin hissini verebiliyorsa, bu ilginçtir. Özel adlar kişileri belirtmeden çok önce güçleri, olayları, hareketleri ve dürtüleri, rüzgârları, tayfunları, hastalıkları, yerleri ve anları gösterirler. Mastar haldeki fiiller, kipleri ve zamanları aşan oluşları ya da olayları gösterirler. Tarihler, tek ve homojen bir takvime değil, her defasında değişmesi gereken zaman-mekânlara göndermede bulunurlar... Tüm bunlar sözcelem düzenekleri oluşturur: "Kurt adamlar çoğalmak 1730"... vs.

Christian Descamps, Didier Eribon ve Robert Maggiori ile mülakat
Libération, 23 Ekim 1980

II. BÖLÜM

SİNEMALAR

ALTI DEFA İKİ (GODARD) ÜZERİNE ÜÇ SORU

Cahiers du Cinéma *olarak sizden bir röportaj istedik, bunun bir nedeni "filozof" olmanız, çünkü bu yönde bir metin istiyorduk, ama asıl nedeni Godard'ın yaptıklarına sevgi ve hayranlık duymanız. Son televizyon yayını hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Birçok insan gibi heyecanlandım ve bu heyecan hâlâ sürüyor. Godard'ı kafamda nasıl canlandırdığımı söyleyebilirim. Çok çalışan biri, o nedenle ister istemez mutlak bir yalnızlık içinde. Ama bu herhangi bir yalnızlık değil, son derece dolu bir yalnızlık. Düşlerle, fantasmalarla ya da tasarılarla değil, edimlerle, şeylerle ve hatta kişilerle dolu. Çoklu, yaratıcı bir yalnızlık. Godard, bu yalnızlık temelinde tek başına bir güç olabiliyor, ama aynı zamanda çok kişiyle ekip çalışması yapabiliyor. Herhangi birine, resmi otoritelere veya örgütlere, ya da bir gündelikçi kadına, bir işçiye, delilere eşit davranabiliyor. Godard'ın televizyon yayınlarında sorduğu sorular hep doğrudandır. Bizi, biz dinleyenleri şaşkına çevirir, ama soruları sorduğu kişiyi şaşırtmaz. Sabuklayanlarla ne bir psikiyatra ne de bir başka deliye ya da deli rolü oynayan birine ait olan bir tarzda konuşur. İşçilerle konuşur, ama o an ne bir patron, ne bir başka işçi, ne bir entelektüel ne de oyuncularla konuşan bir yönetmendir. Bunun nedeni kesinlikle, becerikli biri gibi her tarza ayak uydurması değil, yalnızlığının ona büyük bir kapasite, büyük bir kalabalık vermesidir. Belli bir şekilde, söz konusu olan her zaman kekeme olmaktır. Konuşurken kekeme olmak değil, bizzat *dilin* kekemesi olmak. Genelde ancak başka bir dilde yabancı olunabilir. Burada ise tam tersine, kendi dilinde bir yabancı olmak söz

konusudur. Proust, güzel kitapların ister istemez bir tür yabancı dilde yazıldığını söylüyordu. Godard'ın yayınları için de aynı şey geçerlidir; bu amaçla İsviçreli aksanını bile geliştirmiştir. Godard'ı bir güç yapan bu yaratıcı kekemelik, bu yalnızlıktır.

Zira, benden daha iyi biliyorsunuz ki, o her zaman yalnız oldu. "Değişti, o gün bu gündür olmuyor" diyenlerin inandırmak istediği gibi, sinemada bir Godard-başarısı hiç olmadı. Başından beri ondan nefret edenler çoğu zaman aynı kişilerdir. Godard herkesi arkada bıraktı ve etkiledi, ama başarı yoluyla değil, daha çok kendisine ait çizgisini, bir etkin kaçış çizgisini, hep kırık olan, zikzaklar çizen yeraltı çizgisini sürdürerek. Ne var ki, sinema konusunda onu yalnızlığına hapsetmeyi az çok başarmıştık. Onu sınırlamıştık. Ve işte televizyonda altı defa iki yayınla yer almak için tatil döneminden, herhangi bir yaratıcılık davetinden yararlanıyor. Belki de televizyon tarafından aldatılmayan tek kişi odur. Biz genellikle baştan kaybettik. Sinemasını satması bağışlanabilirdi, ama televizyonun en çok ilgilendiği alanda (insanlara soru sormak, onları konuşturmak, başka yerden gelen imgeleri göstermek vs.) bunca şeyi değiştiren bu diziyi yapması değil. Bu hiç söz konusu edilmese de, üstü örtülmüş olsa da. Birçok grubun ve derneğin öfkelenmiş olması kaçınılmazdır: Muhabir-Fotoğrafçı Gazeteciler ve Sinemacılar Derneği'nin bildirisi bunun bir örneğidir. Godard en azından nefreti yeniden canlandırdı. Ama başka bir televizyon "nüfuslanmasının" mümkün olduğunu da gösterdi.

Sorumuza cevap vermediniz. Bu yayınlar hakkında bir "ders" yapmanız gerekseydi... Hangi düşünceler içinde olurdunuz ya da neler hissederdiniz? Coşkunuzu nasıl açıklardınız? Arta kalandan daha sonra her zaman bahsedilebilir, bu kalan en önemli şey de olsa.

Öyle, ama düşünceler, bir düşüncesi olmak, ideoloji değildir, pratiktir. Godard'ın güzel bir formülü var: Doğru bir imge değil, yalnızca bir imge. Filozoflar da bunu söylemeli ve yapabilmeliydi: Doğru düşünceler değil, yalnızca düşünceler. Çünkü doğru düşünceler her zaman egemen anlamlara ya da yerleşik buyruk tümcelerine uygun düşüncelerdir, her zaman bir şeyi doğrulayan düşüncelerdir, bu şey gelecek bir şey de olsa, devrimin geleceği de

olsa. Oysa "yalnızca düşünceler", şimdi-oluş'tur, düşüncelerde kekemeliktir, ancak sorular şeklinde ifade edilebilir, daha ziyade cevapları susturan sorular. Ya da tüm kanıtlamaları hükümsüz kılan basit bir şeyi gösteren sorular.

Bu anlamda, Godard'ın televizyon yayınlarında, durmadan birbirinin sınırlarını aşan, parça parça birbirine karışan ya da birbirinden ayrılan iki düşünce vardır. Her yayının ikiye bölünmüş olmasının nedenlerinden biri budur: İlkokulda olduğu gibi, iki kutup, hayat bilgisi dersi ve dilbilgisi dersi. İlk düşünce çalışmayla ilgilidir. Sanıyorum ki Godard, her yere sızmış olan, belli belirsiz Marksist bir şemayı söz konusu etmeyi sürdürüyor: Temel bir toplumsal adaletsizliği tanımlayacak ya da tersine, biraz daha fazla toplumsal adalet sağlayacak koşullar altında satılacak ya da satın alınacak bir "işgücü" gibi oldukça soyut bir şey söz konusu olabilirdi. Oysa Godard çok somut sorular soruyor, ve bu soruların etrafından dönen imgeler gösteriyor: Tam olarak ne alınıyor ve ne satılıyor? Birileri ne almaya, diğerleri ne satmaya hazır; ki bu mutlaka aynı şey değildir. Genç bir kaynakçı kaynakçılık işini satmaya hazırdır, ama yaşlı bir bayanın sevgilisi olarak cinsel gücünü satmaya hazır değildir. Bir gündelikçi kadın temizlik saatlerini satmayı pekâlâ ister, ama Enternasyonal'den bir parça söylediği anı satmak istemez, neden? Şarkı söylemeyi bilmediği için mi? Ama ya ona tam da şarkısını söylemeyi bilmediği şeyden söz etmesi için para verilseydi? Ve buna karşılık, uzman bir saat işçisi saatçilik becerisi için ücret almak ister, ama "hobim" dediği amatör sinemacılık işi için ücret almak istemez; oysa imgeler gösteriyor ki, her iki durumda da, saatçilik işinde de montaj çalışmasında da el kol hareketleri tuhaf bir şekilde, yanıltacak derecede aynıdır. Hayır, diyor yine de saatçi, bu hareketlerde büyük bir sevgi ve cömertlik farkı var, sinemam için bana ücret ödenmesini istemiyorum. Ya kendisine ücret ödenen sinemacı, fotoğrafçı? Dahası, sırası gelince bir fotoğrafçı neye para ödemeye hazırdır? Bazı durumlarda, modeline ödeme yapmaya hazırdır. Diğer durumlarda, modeli ona para öder. Ama işkenceleri ya da bir idamı fotoğrafladığında, ne kurbana ne de cellada para öder. Ve hasta, yaralı ya da aç çocukları fotoğrafladığında, neden onlara para ödemez? Benzer bir şekilde, Guattari bir psikanaliz kongresinde, en az psikanalistler kadar psikanaliz uygulanan kişilere de para ödenmesini önermiştir, çünkü psikanalistin bir "hizmet" sağladığı

tam olarak söylenemez, daha çok işbölümü, paralel olmayan iki iş tipinin evrimi söz konusudur: Psikanalistin dinleme ve elekten geçirme işi, ama aynı zamanda psikanalizin uygulandığı kişinin bilinçdışı çalışması. Guattari'nin önerisi benimsenmiş gibi görünmüyor. Godard da aynı şeyi söylüyor: Televizyon izleyen insanlara para ödetmek yerine neden onlara para ödenmiyor, çünkü onlar gerçek bir çalışma yapıyorlar ve sırasıyla bir kamu hizmeti görüyorlar? Toplumsal işbölümü, bir fabrika içinde, atölye işine de, büro işine ve araştırma laboratuvarı işine de para ödenmesini gerektirir. Yoksa üretimlerini tasarlayan desinatörlere para ödemek zorunda olan işçiler hayal etmek durumunda kalırız. Sanıyorum ki, tüm bu sorular ve daha birçokları, tüm bu imgeler ve daha birçokları, işgücü mefhumunu paramparça etme amacını gütmektedir. Öncelikle, bizzat işgücü mefhumu bir sektörü keyfi olarak yalıtır, işin sevgi, yaratım ve üretimle ilişkisini keser. İşi bir koruma haline, yaratımın tersi haline getirir, çünkü iş için söz konusu olan, tüketilmiş malları yeniden üretmek ve kapalı bir değiş tokuş içinde işin kendine özgü gücünü yeniden üretmektir. Bu açıdan, değiş tokuşun adaletli ya da adaletsiz olması pek önemli değildir, çünkü her zaman ödeme ediminin seçmeli şiddeti ve bizim bir işgücünden konuşmamıza neden olan ilkenin kendisi içinde aldatmaca vardır. Ancak işin kendi sahte-gücünden ayrılması ölçüsünde, her türde, paralel olmayan, çok farklı üretim akışları, soyut bir gücün tüm aracılıklarından bağımsız olarak para akışlarıyla doğrudan bir ilişkiye sokulabilir. Godard'dan çok daha karışığım. Olsun, çünkü önemli olan, Godard'ın sorduğu sorular ve gösterdiği imgeler ile izleyicinin, işgücü mefhumunun masum olmadığına ve özellikle bir toplumsal eleştiri açısından hiç de doğal olmadığına dair olası hissidir. Komünist Parti'nin ya da bazı sendikaların Godard'ın yayınlarına gösterdiği tepkiler, bununla olduğu kadar, daha da görünür olan başka sebeplerle de açıklanır (o bu kutsal işgücü mefhumuna değindi...).

Ve sonra enformasyonla ilgili olan ikinci düşünce var. Zira orada da *dil* bize her şeyden önce enformasyon verici olarak ve enformasyon da her şeyden önce bir değiş tokuş olarak sunulmaktadır. Orada da enformasyon soyut birimlerle ölçülmektedir. Oysa okulda öğretmenin bir işlemi açıklarken ya da yazım kurallarını öğretirken enformasyon ilettiği şüphelidir. Emreder, daha ziyade buyruk tümceleri söyler.

Ve işçilere aletler verilmesi gibi, egemen anlamlara uygun sözceler üretilmesi için çocuklara sözdizimi verilir. Godard'ın sözünü kelimesi kelimesine anlamak gerekiyor: Çocuklar siyasi tutuklulardır. *Dil* bir enformasyon aracı değil, bir buyruklar sistemidir. Televizyonda: "Şimdi eğleneceğiz... ve az sonra haberler." Aslında, bilişim şemasını tersine çevirmek gerekiyor. Bilişim azami bir teorik enformasyon gerektirir; diğer kutba saf gürültüyü, paraziti koyar; ve ikisinin arasına da enformasyonu azaltan, ama gürültüyü alt etmesini de sağlayan yinelemeyi. Tam tersidir: Üste buyrukların ya da emirlerin iletimi ve tekrarı olarak yinelemeyi koymak gerekirdi; alta, emirlerin iyi alınması için her zaman asgari gereklik olarak enformasyonu; ve daha da alta? Pekâlâ, bu, sessizlik gibi ya da kekemelik gibi ya da çığlık gibi bir şey, yinelemelerin ve enformasyonların altından kaçıp kurtulacak, *dili* de kaçırtacak ve yine de kendini duyuracak bir şey olacaktır. Konuşmak, kendimizden bahsettiğimizde bile, kendisinden konuştuğumuzu ileri sürdüğümüz ve konuşma hakkı vermediğimiz kişinin yerine konuşmaktır, her zaman birinin yerini almaktır. Séguy'nin ağzı emirler ve buyruk tümceleri iletmek üzere açıktır. Çocuğu ölmüş olan kadının da ağzı açıktır. Bir işçinin delegesi tarafından temsil edilmesi gibi, bir imge de bir ses tarafından temsil edilir. Bir ses, bir dizi imge üzerinde güç sahibidir. O halde, emirler vermeden, bir şeyi ya da birisini temsil ettiğimizi ileri sürmeden konuşmayı nasıl başarabiliriz, konuşma hakkına sahip olmayanları nasıl konuşturabiliriz ve seslere iktidara karşı mücadele etme değerini nasıl iade edebiliriz? Kendi dilinde bir yabancı gibi olmak, *dil* için bir tür kaçış çizgisi çizmek hiç kuşkusuz budur.

Bu "yalnızca" iki düşüncedir, ama iki düşünce çoktur, çok büyüktür, birçok şey ve başka düşünceler içerir. Sonuç olarak Godard, iki gündelik mefhumu, işgücü ve enformasyon mefhumlarını tartışma konusu yapıyor. Ne *doğru* enformasyonlar verilmesi gerektiğini, ne de işgücünün karşılığının *iyi* ödenmesi gerektiğini söylüyor (bunlar doğru düşünceler olurdu). Bu mefhumların çok şüpheli olduğunu söylüyor. Yanına YANLIŞ yazıyor. Uzun zamandır, bir *auteur*'den çok bir yapımcı ve bir sinemacıdan çok televizyonda haber müdürü olmak istediğini söylüyordu. Elbette ki, ne Verneuil gibi kendi filmlerini yapmak istediğini, ne de televizyonda iktidarı ele geçirmek istediğini söylemek istiyordu. Daha ziyade, işleri soyut bir güçle ölçmek yerine

onların bir mozaiğini yapmak; tüm açık ağızlardan gelen eksik-enformasyonları, buyruk tümcesi olarak kabul edilen soyut bir enformasyona bağlamak yerine, onları yan yana koymak.

Godard'ın iki düşüncesi şayet buysa, yayınlarda sürekli olarak geliştirilen "imgeler ve sesler" temasıyla örtüşüyorlar mı? Hayat bilgisi dersi ve imgeler, işlere; dilbilgisi dersi ve sesler, enformasyonlara mı göndermede bulunuyor?

Hayır, örtüşme yalnızca kısmidir: Kaçınılmaz olarak imgelerde aynı zamanda enformasyon, seslerde de iş vardır. Herhangi bir bütün ancak kısmen örtüşen birçok şekilde parçalara ayrılabilir ve ayrılmalıdır. Godard'ı örnek alarak imge-ses ilişkisini yeniden kurmayı denemek için, çok epizotlu, çok soyut bir öykü anlatmak ve sonunda bu soyut öykünün en basit ve en somut halinin tek epizotlu hali olacağını farketmek gerekir.

1. İmgeler vardır, şeyler bile imgelerdir çünkü imgeler kafada, beyinde değildir. Tersine diğerleri gibi bir imge olan, beyindir. İmgeler birbirlerini etkilemeye, tekrar tekrar etkilemeye, üretmeye ve tüketmeye devam ederler. *İmgeler, şeyler* ve *hareket* arasında hiçbir fark yoktur.

2. Ama imgelerin bir de *içerisi* vardır ya da bazı imgelerin bir içerisi vardır ve içeriden duyumsanırlar. Bunlar öznelerdir (Bkz. Godard'ın *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* üzerine açıklamaları, Belfond tarafından yayımlanan derleme içinde, s. 393 vd.). Gerçekte bu imgelerin maruz kaldığı eylemle gerçekleştirilen tepki arasında bir *mesafe* vardır. Onlara başka imgeler stoklama, yani algılama gücü veren bu mesafedir. Ama stokladıkları yalnızca başka imgelerde onları ilgilendiren şeydir: Algılamak, imgeden bizi ilgilendirmeyeni çıkarmaktır, algılanımımızda hep *daha azı* vardır. İmgelerle o denli doluyuz ki, dışarının imgelerini salt kendileri olarak görmüyoruz.

3. Diğer yandan, hiçbir ayrıcalığı yokmuş gibi görünen sesli imgeler vardır. Bu sesli imgelerin ya da içlerinden bazılarının, istediğimiz adı verebileceğimiz, düşünceler, anlam, *dil*, ifade nitelikleri vs. olarak adlandırabileceğimiz bir *tersi* vardır. Bu yolla, sesli imgeler diğer imgeleri ya da bir başka imgeler dizisini yakalama ya da kapma gücü elde ederler. Bir insan sesi bir imgeler bütünü üzerinde güç sahibi

olur (Hitler'in sesi). Buyruk tümceleri olarak iş gören düşünceler, sesli imgelerde ya da ses dalgalarında somutlaşır ve diğer imgelerde bizi ilgilendirmesi gereken şeyi söyler: Algılanımımızı dikte eder. İmgeleri normalleştiren, algılamamamız gerekeni imgelerden çıkaran merkezi bir "yumruk" her zaman vardır. Böylece, önceki mesafenin lehine, adeta ters yönde iki akım oluşur: Biri dış imgelerden algılanımlara, diğeri egemen düşüncelerden algılanımlara gider.

4. O halde her birimiz kendi yerimizden, her birimiz bizzat imge olarak, bir imgeler atkısına, ama aynı zamanda buyruk tümceleri olarak iş gören bir düşünceler zincirine kapılırız. O andan itibaren Godard'ın "imgeler ve sesler" eylemi iki yönde de yol alır. Bir yandan, dış imgelere tamlıklarını geri vermek, az algılamamızın önüne geçmek, algılanımın imgeye eşit olmasını sağlamak, imgelere sahip oldukları her şeyin geri verilmesini sağlamak; bu şimdiden şu ya da bu iktidara ve yumruklarına karşı mücadele etmenin bir yoludur. Diğer yandan, güç kazanma olarak *dili* bozmak, ses dalgaları içinde onu kekeletmek, "doğru" düşünceler olma iddiasında olan her düşünce bütününü, ondan "yalnızca" düşünceler çıkarmak için ayrıştırmak. Godard'ın bu denli yeni olan *sabit çekimi* kullanmasının nedenlerinden ikisi belki de bunlardır. Bu biraz kimi çağdaş müzisyenlere benzer: Sayesinde müziğin içinde *her şeyin* duyulacağı sesli bir sabit çekim gerçekleştiriyorlar. Ve Godard ekrana, üzerine yazdığı siyah bir pano getirdiğinde, onu filme çekilecek bir nesne haline getirmiyor, siyah panoyu ve yazıyı yeni bir televizyon aracı haline getiriyor, ekrandaki diğer akımlara göre kendi akımına sahip olan bir ifade maddesi gibi.

Bütün bu dört epizotlu soyut hikâyenin bilim-kurgusal bir yanı vardır. Bu, bugünkü toplumsal gerçekliğimizdir. İlginç olan şey, bu hikâyenin birçok noktada Bergson'un *Madde ve Bellek*'in birinci bölümünde söyledikleriyle örtüşmesidir. Bergson, ağırbaşlı ve yeniliğini yitirmiş bir filozof olarak geçer. Sinemanın ya da televizyonun ona yeniliğini geri vermesi iyi olurdu (I.D.H.E.C.'in[1] programında yer almalıydı, belki de almıştır). *Madde ve Bellek*'in birinci bölümünde, şeylerle olan ilişkileri bağlamında fotoğrafa ve sinema hareketine dair şaşırtıcı bir görüş geliştirir: "Fotoğraf, eğer fotoğraf

1 I.D.H.E.C.: *Institut des hautes études cinématographiques* [şimdiki adıyla La Fémis]. *(ç.n.)*

varsa, uzayın bütün noktalarında olmak üzere, bizzat şeylerin içine alınmış, çekilmiştir... vs.". Bu, Godard Bergsoncu demek değildir. Daha ziyade tersidir, Godard Bergson'u yenilemez, ama televizyonu yenilerken yolunun üzerinde ondan parçalar bulur.

Ama neden Godard'da hep "iki" vardır? Üç olması için iki olması gerekir... Tamam, ama bu ikinin, bu üçün anlamı nedir?

Bilmiyormuş gibi davranıyorsunuz ama böyle olmadığını en iyi bilen sizsiniz. Godard bir diyalektikçi değildir. Onda önemli olan 2 veya 3 ya da kaç olursa olsun o değil, VE'dir, VE bağlacıdır. Godard'da VE'nin kullanımı esastır. Önemlidir, çünkü bütün düşüncemiz daha çok olmak fiiline göre düzenlenir: DIR. Felsefe, atıf yargısı (gök mavidir) ve varoluş yargısı (Tanrı vardır), bunların olanaklı indirgenişleri ya da indirgenemezlikleri hakkındaki tartışmalarla doludur. Ama söz konusu olan hep OLMAK fiilidir. Bağlaçlar bile olmak fiiliyle ölçülür, tasımda bu çok iyi görülür. Bağlaçları özgürleştirmiş, bağıntılar üzerine düşünmüş olanlar yalnızca İngilizler ile Amerikalılardır. Ne var ki, bağıntı yargısı özerk bir tip haline getirildiğinde, her yere kaydığı, her şeye sızdığı ve her şeyi bozduğu farkedilir: VE artık özel bir bağlaç ya da bir bağıntı bile değildir, tüm bağıntıları beraberinde getirir, ne kadar VE varsa o kadar bağıntı vardır, VE yalnızca tüm bağıntıları altüst etmekle kalmaz, varlığı, fiili vs. de altüst eder. VE, "ve... ve... ve...", dilin olmak fiili üzerine kurulu uygun ve egemen kullanımının aksine, tam olarak yaratıcı kekemelik, dilin yabancı kullanımıdır.

Elbette ki VE çeşitliliktir, çokluktur, özdeşliklerin yıkılmasıdır. Fabrikanın kapısı içeri girilirken ve sonra dışarı çıkılırken ve daha sonra işsiz olarak önünden geçilirken aynı değildir. Mahkûmun karısı öncesinde ve sonrasında aynı değildir. Ne var ki, çeşitlilik ya da çokluk hiç de ("bir tane daha", "bir kadın daha" dediğimizde olduğu gibi) estetik toplamlar ya da ("bir ikiyi, o da üçü verir" dediğimizde olduğu gibi) diyalektik şemalar değildir. Zira tüm bu durumlarda, çok haline gelmiş sayılan Bir'in, yani varlığın bir üstünlüğü vardır. Godard her şeyin ikiye bölündüğünü, gün içinde sabah *ve* akşam olduğunu söylediğinde, biri ya da diğeri olduğunu, veya birinin diğerine, ikiye dönüştüğünü söylemez. Zira çokluk, kaç tane olurlarsa olsunlar asla öğelerde ya da

öğelerin bütününde veya toplamında değildir. Çokluk tam olarak, ne öğelerle ne de bütünlerle aynı doğaya sahip olan VE'dedir.

Ne öğe ne de kümeyse, o halde VE nedir? Sanıyorum ki, VE'yi çok yeni bir şekilde yaşamak ve düşünmek ve göstermek ve onun etkin bir şekilde iş görmesini sağlamak Godard'ın gücüdür. VE ne biri ne de diğeridir, her zaman ikisinin arasındadır, sınırdır; her zaman bir sınır, bir kaçış ya da akış çizgisi vardır, ne var ki görülmez, çünkü en az algılanır olandır. Bununla birlikte, şeyler bu kaçış çizgisinin üzerinde olup biter, oluşlar olur, devrimler ortaya çıkar. "Güçlü insanlar, şu ya da bu cephede yer alanlar değildirler, güçlü olan sınırdır." Giscard d'Estaing, yakın tarihte orduda verdiği askeri coğrafya dersinde melankolik bir saptamada bulunuyordu: Büyük kümeler düzeyinde, Batı ile Doğu, A.B.D. - S.S.C.B. arasında her şey ne kadar dengelenirse, küresel anlaşma, yörüngesel karşılaşmalar, dünya polisi vs., her şey Kuzey'den Güney'e o kadar "dengesizleşir", Giscard Angola'yı, Yakın Doğu'yu, Filistin direnişini, ama aynı zamanda "bölgesel güvenliğin dengesini bozan" tüm karışıklıkları, uçak kaçırmaları, Korsika'yı sayıyor... Kuzey'den Güney'e, kümelerin yönünü değiştirecek çizgilerle, her defasında yeni bir eşik, kırık çizginin yeni bir yönünü, yeni bir sınır gösterisi ortaya koyan bir VE, VE, VE ile her zaman karşılaşılacaktır. Godard'ın amacı şudur: "Sınırları görmek", yani algılanamazı göstermek. Mahkûm *ve* karısı. Anne *ve* çocuk. Ama aynı zamanda imgeler *ve* sesler. Ve saatçinin saat fabrikasındaki üretim zinciri içindeki *ve* kendi montaj masasındaki hareketleri: Algılanamaz bir sınır onları ayırmaktadır, bu sınır ne biri ne diğeridir, ama her ikisini de paralel olmayan bir evrime, kimin kimi hangi yazgı için izlediği bilinmeyen bir kaçışa ya da bir akışa sürükler. Büyük kümelerin makro-politikası karşısında bir sınırlar mikro-politikası. En azından şunu biliyoruz ki, her şey orada olup bitmektedir, imgelerle seslerin sınırında, imgelerin fazla dolu ve seslerin fazla güçlü olduğu yerde. Godard'ın *6 Defa 2*'de yaptığı budur: Bu etkin ve yaratıcı çizgiyi ikisi arasından altı kez geçirmek ve göstermek, televizyonu da yanında sürüklemek.

Cahiers du cinéma, Sayı: 271, Kasım 1976

HAREKET-İMGE ÜZERİNE

Kitabınız bir sinema tarihi olarak değil, bir imgeler ve göstergeler sınıflandırması, bir sınıflamabilim olarak karşımıza çıkıyor. Bu anlamda, daha önceki bazı yapıtlarınızın devamı niteliğinde: Örneğin, Proust'la ilgili olarak bir göstergeler sınıflandırması yapıyordunuz. Ama Hareket-İmge *ile birlikte ilk kez, felsefi bir problemi ya da özel bir yapıtı (Spinoza'nın, Kafka'nın, Bacon'ın ya da Proust'un yapıtını) değil, bütünüyle bir alanı, burada sinemayı ele almaya karar veriyorsunuz. Ve aynı zamanda, sinemanın bir tarihini yapmaktan sakınmanıza rağmen, onu tarihsel olarak ele alıyorsunuz.*

Gerçekte, bu da bir şekilde bir sinema tarihi, ama bir "doğa bilimi". Söz konusu olan, hayvanların sınıflandırılması gibi, imge tiplerini ve karşılayan göstergeleri sınıflandırmaktır. Büyük türler, western, polisiye, tarihsel film, komedi vs., bize imge tipleri ya da asıl karakterleriyle ilgili hiçbir şey söylemezler. Buna karşılık, çekimler, ayrıntı çekimi, uzun çekim vs., şimdiden tipleri tanımlarlar. Ama rol oynayan birçok başka etmen, ışık, ses, zaman etmenleri vardır. Sinema alanını bütünü içinde düşünmemin nedeni, hareket-imge temeli üzerine kurulu olmasıdır. Bundan dolayı, azami çeşitlilikte imge gösterebilir ya da yaratabilir ve özellikle de kurgu yoluyla onları kendi aralarında bileştirebilir. Algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler ve daha birçokları vardır. Ve her defasında bu imgeleri, hem oluşları hem de bileşimleri açısından karakterize eden iç göstergeler vardır. Bunlar sesli, hatta vokal olduklarında bile dilbilimsel göstergeler değildirler. Peirce gibi bir mantıkçının önemi, göstergelerin son derece zengin, dilbilimsel modelden nispeten

bağımsız bir sınıflamasını yapmış olmasıdır. Sinemanın, yeni bir imge ve gösterge anlayışı gerektirecek hareketli bir madde getirmemiş olduğunu görmek daha şaşırtıcı olurdu. Bu anlamda, bir mantık kitabı, bir sinema mantığı kitabı yazmaya çalıştım.

Felsefenin sinemaya karşı olan bir tür adaletsizliğini gidermek istediğiniz de söylenebilir. Sinemayı iyi anlamadığı, onu doğal algılanımıyla karşılaştırarak ve karşıtlaştırarak önemini azalttığı için özellikle fenomenolojiyi eleştiriyorsunuz. Ve Bergson'un sinemayı anlamak için her şeye sahip olduğunu, hatta ona el attığını, ama kendi görüşlerinin sinemayla olan yakınsaklığını kabul etmeyi bilememiş ya da istememiş olduğunu düşünüyorsunuz. Onunla bu sanat arasında bir tür bisiklet yarışı varmış gibi. Gerçekte, Madde ve Bellek'*te, sinemayı tanımadan, bizzat filmin yeniliğini ilan eden temel hareket-imge kavramını üç temel biçimiyle – algılanım-imge, eylem-imge, duygulanım-imge – ortaya koyuyor. Ama daha sonra* Yaratıcı Evrim'*de, ve bu kez gerçekten sinemayla karşılaştırarak onu reddediyor, ama fenomenologlardan çok farklı bir biçimde: Hareket-imgeyi,* aynen doğal algılanımda olduğu gibi, *hareketin zaman içindeki hareketsiz kesitlerden yola çıkarak yeniden oluşturulabileceği sanısından ibaret olan çok eski bir yanılsamanın devam ettirilmesi olarak görüyor.*

Bu çok ilginç. Hayal gücüne dair modern felsefi görüşlerin sinemayı hesaba katmadığı hissine kapılıyorum: Ya harekete inanıp imgeyi ortadan kaldırıyorlar, ya da imgeyi koruyup ondan hareketi çıkarıyorlar. Sartre'ın *Muhayyel*'de [*L'imaginaire*], sinematografik imge dışındaki tüm imge tiplerini göz önünde bulundurması ilginçtir. Merleau-Ponty sinemayla ilgileniyordu, ama onu genel algılanım ve davranış koşullarıyla karşılaştırmak için. Bergson'un *Madde ve Bellek*'teki durumu eşsizdir. Ya da daha ziyade, Bergson'un yapıtı içinde eşsiz, sıradışı bir kitap olan, *Madde ve Bellek*'tir. Hareketi süre tarafına koymaz, ama bir yandan mutlak bir hareket-madde-imge özdeşliği ortaya koyarken, diğer yandan tüm süre düzeylerinin birlikte varoluşu olan (maddenin yalnızca en alt düzey olduğu) bir Zamanı keşfeder. Fellini yakın tarihte, hepimizin aynı zamanda çocukluk, yaşlılık, olgunluk olduğumuzu söylüyordu: Bu tamamen Bergsoncudur. O halde *Madde ve Bellek*'te, katışıksız bir tinselcilik ile

kökten bir materyalizmin evliliği söz konusudur. Diğer bir deyişle, aynı anda Vertov ve Dreyer, iki yön. Ama Bergson bu yolda devam etmeyecektir. Hareket-imge ile zaman-imgeye ilişkin bu iki temel adımdan vazgeçer. Neden? Sanıyorum ki bunun nedeni Bergson'un Görelilik Kuramı'yla ilişkili yeni felsefi kavramlar hazırlıyor olmasıdır: Bergson, Görelilik Kuramı'nın kendisinin üretmediği bir zaman anlayışını ortaya koyduğunu düşünüyordu, oysa bu kavramı inşa etmek felsefeye düşüyordu. Ne var ki şu oldu: Bergson'un Görelilik'e çattığı, bizzat fizik kuramını eleştirdiği sanıldı. Bergson bu yanlış anlamayı çok vahim, ortadan kaldırılması olanaksız olarak değerlendirdi. Sonuçta daha basit bir görüşe döndü. Ne var ki *Madde ve Bellek*'te (1896), daha sonra sinemada yerini bulabilecek bir hareket-imge ve zaman-imge oluşturmuştu.

Bu tam da kitabınızın çok güzel sayfalarını esinleyen Dreyer gibi bir sinemacıda bulunan şey değil mi? Yirmi yıl sonra yeniden çıkacak olan Gertrud'*u yakın tarihte gördüm. Zaman düzeylerinin modülasyonunun yalnızca Mizoguçi'nin zaman düzeylerinin bazı bazı eriştiği bir inceliğe ulaştığı muhteşem bir film (örneğin,* Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri'*nin sonunda, çömlekçinin karısının ölü ve canlı olarak ortaya çıkışı-yok oluşu). Ve Dreyer,* Yazılar'*ında sürekli olarak üçüncü boyutun, derinliğin kaldırılması ve düz imgeler oluşturulup onların doğrudan doğruya bir dördüncü ve beşinci boyutla, Zamanla ve Tinle ilişkiye sokulması gerektiğini söyler.* Ordet *ile ilgili olarak örneğin, çok ilginçtir, söz konusu olanın bir hortlak ya da delilik hikâyesi değil, "kesin bilim ile sezgisel din arasındaki derin bir ilişki" olduğunu belirtir. Ve Einstein'a başvurur. Alıntılıyorum: "Einstein'ın göreliliği sonrasındaki yeni bilim, – duyularımızın dünyası olan üçboyutlu dünyanın dışında – bir dördüncü boyutun, zaman boyutunun ve bir beşincinin, ruhsallık boyutunun varlığının kanıtlarını getirmiştir. Henüz vuku bulmamış olayların yaşanmasının mümkün olduğu ispatlanmıştır. Kesin bilim ile sezgisel din arasındaki bir derin ilişkiyi kabul etmemizi sağlayan yeni perspektifler açılmıştır." ... Ama "sinema tarihi" sorusuna dönelim. İşin içine ardışıklıklar sokuyorsunuz, falanca tipte imgelerin falanca anda, örneğin savaştan sonra ortaya çıktığını söylüyorsunuz. Yani ne yalnızca soyut bir sınıflandırma ne de bir doğa tarihi yapıyorsunuz. Tarihsel bir hareketi de açıklamak istiyorsunuz.*

En başta, imge tipleri elbette ki önceden var değiller, yaratılmaları gerekir. Düz imge ya da tersine alanın derinliği yaratılmalı ve her defasında yeniden yaratılmalıdır, şöyle de denilebilir, göstergeler her zaman bir imzaya göndermede bulunur. O halde imgelerin ve göstergelerin analizi, büyük *auteur*'lerle ilgili monografiler içermelidir. Bir örnek verelim: Bana öyle geliyor ki, dışavurumculuk, ışığı karanlıkla ilişkileri dahilinde kavrar ve bu ilişki bir mücadeledir. Savaş öncesi Fransız ekolünde, durum çok farklıdır: Mücadele değil, almaşıklık vardır; yalnızca ışığın kendisi hareket değildir, almaşık halde iki ışık vardır, güneş ışığı ve ay ışığı. Bu, ressam Delaunay'ye çok yakındır. Bu, karşı-dışavurumculuktur. Rivette gibi bir *auteur* bugün Fransız ekolüne bağlanıyorsa, bunun nedeni bu iki ışık temasını bulmuş ve tamamıyla yenilemiş olmasıdır. Bundan harikalar yaratmıştır. Yalnızca Delaunay'ye değil, edebiyatta da Nerval'e yakındır. Sinemacıların en Nervalcisi, tek Nervalcisidir. Elbette ki tüm bunlarda, sinemayı kateden, onu başka sanatlarla ilişkiye sokan, etkilere maruz bırakan ve etki etmesini sağlayan tarihsel ve coğrafi etmenler vardır. Bütün bir tarih vardır. Bununla birlikte, bu imgeler tarihi, bana evrimselmiş gibi görünmüyor. Tüm imgelerin aynı öğeleri, aynı göstergeleri farklı biçimde biraraya getirdiğini sanıyorum. Ama herhangi bir kombinasyon herhangi bir anda mümkün değildir: Bir öğenin gelişmiş olması için bazı koşullar gerekir, yoksa güçsüz ya da ikincil kalır. O halde, soylar ya da neseplerden çok, her biri olabileceği kadar eksiksiz olan gelişme düzeyleri vardır. Bu anlamda tarihsel tarihten çok doğa biliminden söz edilmelidir.

Sınıflandırmanız yine de bir değerlendirmeden aşağı kalmıyor. Tuttuğunuz auteur'*lerle ve sonuç olarak adını pek az andığınız ya da hiç anmadığınız* auteur'*lerle ilgili değer yargılarını da içeriyor. Kitap bizi, bizzat hareket-imgenin ötesinde olacak bir zaman-imgenin eşiğinde bırakarak kuşkusuz bir devamı olacağını bildiriyor. Ama bu ilk ciltte, İkinci Dünya Savaşı'nın bitimindeki ve ertesindeki eylem-imge krizini betimliyorsunuz (İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sonra Fransız Yeni Dalgası...) Bu kriz sinemasının karakterize ettiğiniz bazı özellikleri (gerçekliğin eksik ve dağılımsal olarak dikkate alınması, her şeyin klişe halini aldığı hissi, asıl ile ikincil arasında sürekli yer değiştirmeler, yeni sekans eklemlemeleri, verili bir durumla kişinin eylemi arasındaki basit*

bağın kopması), acaba tüm bunlar savaş öncesi iki filmde, modern sinemanın kurucuları olarak kabul edilen ve sizin değinmediğiniz Oyunun Kuralı *ve* Yurttaş Kane*'de zaten mevcut değil midir?*

Öncelikle, buluşlar yaptığımı ileri sürmüyorum ve adını andığım tüm *auteur*'ler çok ünlüdür, hepsine hayranım. Örneğin, monografiler açısından Losey'nin dünyasını düşünüyorum: Bu dünyayı, üzerinde büyük kuşlar, helikopterler ve ürkütücü heykeller bulunan düz ve yüksek bir falezle tanımlamaya çalışıyorum, oysa aşağıda küçük bir Viktorya dönemi şehri yatmaktadır ve birinden diğerine çok dik bir yamaç çizgisi vardır. Bu, Losey'nin, doğalcılığın koordinatlarını kendi hesabına yeniden yaratma tarzıdır. Bu koordinatları, başka bir biçimde Stroheim'da, Buñuel'de de buluyoruz. Bir yapıtın bütününü dikkate alıyorum, büyük bir yapıtta kötü hiçbir şey olmadığına inanmıyorum: Losey'nin, *Alabalık*'ını *Cahiers* bile kötülemiştir, çünkü yapıtının bütünü içine yeterince yerleştirilmemiştir, yeni bir Havva'dır. Ve siz kitapta boşluklar olduğunu, Welles, Renoir gibi çok önemli *auteur*'lerin de olduğunu söylüyorsunuz. Bunun nedeni bu ciltte yapıtlarının bütününü ele alamamamdır. Renoir'ın yapıtına, belli bir tiyatro-yaşam ya da daha kesin olarak, aktüel imge-virtüel imge ilişkisi egemenmiş gibi geliyor. Welles bana göre, doğrudan bir Zaman-imgeyi, artık yalnızca hareketin sonucunda çıkmayan bir Zaman-imgeyi ilk kurandır. Bu, Resnais'nin tekrar ele alacağı olağanüstü bir ilerlemedir. Ama bu gibi örneklerden bu ilk ciltte bahsedemezdim, oysa doğalcılığın bütününden söz edebilirdim. Yeni Gerçekçilik ile Yeni Dalga'nın bile yalnızca en yüzeysel yönlerini ele aldım, o da kitabın en sonunda.

Yine de sizi öncelikli olarak ilgilendirenin doğalcılık ve tinselcilik (diyelim ki, bir yanda Buñuel, Stroheim, Losey, diğer yanda Bresson ve Dreyer), yani ya doğalcı düşüş ve alçalma, ya da tinin, dördüncü boyutun atılımı, yükselişi olduğu izlenimini ediniyoruz. Bunlar dikey hareketlerdir. Yatay hareketle, eylemlerin zincirlenmesiyle, örneğin Amerikan sinemasıyla daha az ilgileniyor gibisiniz. Ve Yeni Gerçekçilik ile Yeni Dalga'yı ele aldığınızda, kâh eylem-imgenin krizinden, kâh bütünü içinde hareket-imgenin krizinden söz ediyorsunuz. Size göre, şu anda krize giren, bizzat hareketin ötesinde başka

bir imge tipinin ortaya çıkma koşullarını hazırlayan bütün hareket-imge midir, yoksa hareket-imgenin diğer iki yönünün – algılanımlar, salt duygulanımlar – varlıklarını sürdürmesine izin veren, hatta destekleyen, tek başına eylem-imge midir?

Modern sinemanın öykülemeyle ilişkisini kestiğini söylemekle yetinemeyiz. Bu yalnızca bir sonuçtur, ilke başkadır. Eylem sineması duyum-devimsel [*sensori-moteur*] durumlar sergiler: Belli bir durum içinde olan ve bu durumdan algıladıklarına göre gerektiğinde çok şiddetle davranan kişiler vardır. Eylemler algılanımlarla zincirlenir, algılanımlar eylemler olarak sürer. Şimdi, bir kişinin, mümkün tüm eylemleri aşan ve onu tepkisiz bırakan gündelik ya da sıradışı bir durumda bulunduğunu varsayalım. Bu çok güçlüdür ya da çok acı yüklüdür, çok güzeldir. Duyum-devimsel bağ kopmuştur. O artık duyum-devimsel bir durumda değil, salt optik ve sesli bir durumdadır. Bu başka bir imge tipidir. *Stromboli*'deki yabancı kadını ele alalım: Orkinos avından, orkinosun can çekişmesinden, sonra volkanın püskürmesinden geçer. Buna tepkisi, karşılığı olmaz, bu fazla yeğindir: "Tükendim, korkuyorum, ne gizem, ne güzellik, Tanrım..." Ya da *Avrupa '51*'in fabrika önündeki burjuvazisi: "Mahkûmlar gördüğümü sandım..." Sanıyorum ki, Yeni Gerçekçilik'in büyük buluşu budur: Durumlar üzerinde etkili olma ya da durumlara tepki gösterme ihtimallerine artık o kadar inanılmıyor ve yine de hepten edilgin olunmuyor, en gündelik hayatta bile hoş görülemez, katlanılamaz olan bir şey yakalanıyor ya da gösteriliyor. Bir Görünmezi Gören [*Voyant*] sineması. Robbe-Grillet'nin dediği gibi, nesnenin yerini betimleme almıştır. Oysa, kendimizi böyle salt optik ve sesli durumlarda bulduğumuzda, yıkılan yalnızca eylem ve bunun sonucunda öyküleme değildir, doğası değişenler algılanımlar ve duygulanımlardır, çünkü "klasik" sinemanın duyum-devimsel sisteminden apayrı bir sisteme geçerler. Üstelik, mekân tipi de artık aynı değildir: Devimsel bağlantılarını kaybeden mekân, bağlantısız ya da boşaltılmış bir mekân haline gelir. Modern sinema sıradışı mekânlar kurar; duyum-devimsel göstergeler yerini "optik-göstergeler" [*opsignes*] ile "ses-göstergeler"e [*sonsignes*] bırakmıştır. Kuşkusuz hareket her zaman vardır. Ama tartışma konusu edilen bütün hareket-

imgedir. Ve burada da şu açıktır ki, yeni optik ve sesli imge, savaştan sonra gerçekleşen dış koşullara göndermede bulunmaktadır, bunlar yıkıntı halde ya da kullanılmayan mekânlar, eylemin yerini alan tüm "gezinme" biçimleri ve her yerde hoş görülemezin yükselişi bile olsa.

Bir imge asla yalnız değildir. Önemli olan, imgeler arasındaki ilişkidir. Algılanım salt optik ve sesli hale geldiğinde, artık eylemle değilse neyle ilişkiye girer? Devimsel uzantısıyla bağları kopmuş aktüel imge, bir virtüel imgeyle, zihinsel ya da yansıtıcı imgeyle ilişkiye girer. Fabrikayı gördüm ve mahkûmlar gördüğümü sandım... Lineer bir uzantının yerine, iki imgenin, gerçekle muhayyelin ayırt edilememe noktası etrafında durmadan art arda koştuğu bir devre vardır. Aktüel imge ile onun virtüel imgesi adeta kristalleşir. Bu, Renoir'da olduğu kadar Ophüls'te de karşılaştığımız şekliyle ve başka bir biçimde Fellini'de de karşılaşacağımız şekliyle, hep ikili ya da ikilenmiş kristal-imgedir. İmgenin birçok kristalleşme tarzı vardır, ve birçok kristalsi gösterge. Ama kristalin içinde hep bir şey görülür. Öncelikle görülen Zamandır, zaman örtüleri, doğrudan bir zaman-imge. Bunun nedeni hareketin durması değil, hareket ve zaman ilişkisinin tersine dönmüş olmasıdır. Zaman, artık hareket-imgelerin kompozisyonu (kurgu) sonucunda çıkmaz, tam tersine, hareket zamandan doğar. Kurgu elbette ortadan kalkmaz, ama yön değiştirir, Lapoujade'ın dediği gibi "gösterme" [*montrage*] olur. İkinci olarak, imge kendi optik ve sesli öğeleriyle yeni ilişkiler içine girer: Görünmezi Görme onu adeta görünürden çok "okunur" bir şey haline getirir. Godard tarzında bütün bir imge pedagojisi mümkün olur. Son olarak, kamera gerçekten önermesel işlevler değerinde olan çeşitli işlevler üstlenirken, imge de düşünce mekanizmalarını kavrayabilecek düşünce halini alır. Sanıyorum ki, bu üç bakımdan, hareket-imgenin aşılması söz konusudur. Bir sınıflandırma içinde, "zamandizinsel-göstergeler" [*chronosignes*], "okunur-göstergeler" [*lectosignes*] ve "zihinsel-göstergeler"den [*noosignes*] söz edilebilir.

Dilbilim ve bu disiplinden esinlenmiş olan sinema kuramları yönünden çok eleştirelsiniz. Bununla birlikte, "görünür"den çok "okunur" olan imgelerden söz ediyorsunuz. Oysa, sinemaya uyarlanmış "okunur" terimi, tam da dilbilimin egemen olduğu anda revaç bulmuştur ("bir filmi okumak",

film "okumaları"...) Bu sözcüğün sizin tarafınızdan kullanılması karışıklığa yol açma tehlikesi yaratmıyor mu? Sizin kullandığınız okunur imge terimi dilbilimsel düşünceden başka bir şeyi mi kapsıyor, yoksa sizi ona mı götürüyor?

Hayır, bana öyle gelmiyor. Dilbilimi sinemaya uygulama denemeleri felakettir. Kuşkusuz, Metz ya da Pasolini gibi düşünürler çok önemli bir eleştirel çalışma gerçekleştirmiştir. Ama onlarda dilbilimsel modele başvurmanın sonu, her zaman sinemanın başka şey olduğunu ve sinema eğer bir *dilse*, bu *dilin* analojik bir *dil* ya da modülasyon *dili* olduğunu göstermeye varır. Bu nedenle, dilbilimsel modele başvurmanın, ihtiyaç duyulmaması arzulanan bir dolambaç olduğuna inanılabilir. Bazin, en güzel metinlerinden birinde şöyle açıklar: Fotoğraf bir kalıp, bir kalıp almadır (başka bir şekilde *dilin* de bir kalıp olduğu söylenebilir), oysaki sinema bütünüyle modülasyondur. Sürekli modülasyon halinde olan yalnızca insan sesleri değil, aynı zamanda sesler, ışıklar, hareketlerdir. İmgenin parametreleri değişim, tekrar, kırpışma, kıvrılma vs. halindedir. Bu anlamda şimdiden oldukça ileriye gitmiş olan klasik denilen sinemaya oranla aktüel bir evrim varsa, elektronik imgenin gösterdiği gibi, bu iki açıdandır: Parametrelerin çoğalması ve ıraksak dizilerin kurulmasıdır, oysaki klasik imge, dizilerin yakınsaklığına eğilimliydi. Bu nedenle, imgenin görünürlüğü bir okunurluk olur. Okunur burada, parametrelerin bağımsızlığını ve dizilerin ıraksaklığını belirtir. Bir de, önceki saptamalarımızdan biriyle birleşen bir diğer yön var. Dikeylik problemi. Görsel dünyamız kısmen dikey boy ile koşullandırılmıştır. Amerikalı bir eleştirmen, Leo Steinberg, modern resmin, salt optik bir kaygan mekândan çok, dikey ayrıcalığın terkedilmesiyle tanımlandığını açıklıyordu: Sanki onun yerini, pencere örneğinde olduğu gibi, üzerinde verilerin yer aldığı opak, yatay ya da eğim kazanabilen bir düzlem alır. Bir dil değil, ama diyagram niteliğinde bir şey gerektiren okunurluk budur. Beckett'in formülü: Ayakta olmaktansa oturuyor olmak, oturuyor olmaktansa yatıyor olmak daha iyidir. Modern bale bu açıdan örnek teşkil eder: En dinamik hareketlerin yerde geçtiği olur, oysa ayaktayken dansçılar birbirlerine yapışırlar ve ayrıldıklarında düşeceklermiş izlenimi yaratırlar. Sinemada ekranın yalnızca, büsbütün nominal bir dikeyliği koruyup

yatay ya da eğim kazanabilen bir düzlem gibi iş gördüğü olur. Michael Snow dikeyliğin ayrıcalığını ciddi bir şekilde tartışma konusu yapmış, hatta bu amaçla bir aygıt imal etmiştir. Büyük sinema *auteur*'leri, müzikte Varèse'in yaptığını yapıyorlar: İster istemez ellerindekiyle yapıyorlar, ama yeni aygıtlar, yeni araçlar istiyorlar. Bu araçlar vasat *auteur*'lerin ellerinde boşuna çalışır ve onlarda düşüncelerin yerini tutar. Tersine, araçlar büyük *auteur*'lerin düşüncelerinden doğmuştur. Bu nedenle, televizyonun ya da videonun yararına sinemanın öldüğüne inanmıyorum. Her yeni araç onların işine yarar.

Dikeyliğin tartışma konusu edilmesi gerçekte belki de modern sinemanın büyük problemlerinden biridir: Örneğin, Glauber Rocha'nın son filminin, benzersiz çekimler içeren, dikeyliğe gerçekten meydan okuyan muhteşem filmi Toprağın Yaşı'*nın merkezindedir. Bununla birlikte, sinemayı yalnızca bu "geometral", mekânsal açıdan değerlendirirken, Hitchcock ya da Lang gibi* auteur'*lerin ele aldığı şekliyle, örneğin* bakış *probleminde ortaya çıkan ve tam anlamıyla dramatik olan bir boyutu atlamıyor musunuz? Birinciyle ilgili olarak, üstü örtülü bir biçimde bakışa göndermede bulunuyormuş gibi görünen "vurguyu kaldırıcı" bir işlevden pekâlâ söz ediyorsunuz. Ama bakış mefhumu ve sözcüğün kendisi bile kitabınızda hiç bulunmuyor. Bilinçli olarak mı?*

Bu mefhumun kaçınılmaz olup olmadığını bilmiyorum. Göz zaten şeylerin içindedir, imgeye aittir, imgenin görünürlüğüdür. Bergson'un gösterdiği budur: Bizatihi imge ışıklı ya da görünürdür, ihtiyacı olan tek şey, diğer imgelerle birlikte her yöne devinmesini engelleyen, ışığın her yöne dağılmasını, yayılmasını engelleyen, ışığı yansıtan ve kıran bir "siyah ekran"dır. "Sürekli yayılarak asla görünür kılınamamış ışık..." Göz kamera değil, ekrandır. Kameraya gelince, tüm önermesel işlevleriyle birlikte, daha çok bir üçüncü göz, zihnin gözüdür. Hitchcock örneğini ileri sürüyorsunuz: Truffaut'nun ve Douchet'nin gösterdiği gibi, izleyiciyi filmin içine soktuğu doğrudur. Ama bu, bakış problemi değildir. Bunun nedeni daha ziyade, eylemi bir sürü ilişkiyle çevrelemesidir. Eylem, örneğin bir cinayettir. Ama ilişkiler, katilin cinayetini bir başkasına "verdiği" ya da bir başkasıyla değiş tokuş ettiği ya da bir başkasına iade ettiği başka bir boyuttur. Rohmer ile Chabrol'ün çok iyi gördükleri şey işte budur. Bu

ilişkiler eylemler değil, yalnızca zihinde varolan simgesel edimlerdir (verme, değiş tokuş vs.). Oysa kameranın ortaya çıkardığı şudur: Kameranın çerçevelemesi ve hareketi, zihinsel ilişkileri gösterir. Hitchcock pekâlâ İngiliz ise, bunun nedeni ilişki problemi ve ilişkinin paradokslarıyla ilgilenmesidir. Onda çerçeve bir halı çerçevesi gibidir: İlişkiler zincirken, eylem yalnızca üstten ve alttan geçen devingen atkıları oluşturur. Hitchcock'un böylelikle sinemaya soktuğu şey o halde zihinsel imgedir. Bu, bakış meselesi değildir ve eğer kamera bir gözse, bu, zihnin gözüdür. Hitchcock'un sinemadaki sıradışı konumu bundan kaynaklanır: Eylem-imgeyi, daha derin bir şeye, zihinsel ilişkilere, bir tür görünmezi görmeye doğru aşar. Şu var ki, bunu eylem-imgenin ve daha genel olarak hareket-imgenin krize sokulması olarak görmek yerine, bunu bir tamamlanma, doyma haline getirir. Öyle ki, tercihe bağlı olarak, son klasik ya da ilk modern olduğu söylenebilir.

Hitchcock sizin için her şeyden önce ilişkiler sinemacısı, üçüncüllük olarak adlandırdığınız şeyin sinemacısıdır. İlişkiler, bütün *adını verdiğiniz şey bu mudur? Bu, kitabınızdaki güç bir noktayı oluşturuyor. Şunu söylerken Bergson'u referans gösteriyorsunuz: Bütün, kapalı değildir, tersine* Açık olan*'dır, her zaman açık olan bir şeydir. Kapalı olan kümelerdir, karıştırmamak gerekir...*

Açık, Rilke'nin sevdiği şiirsel bir mefhum olarak pek iyi bilinir. Ama bu aynı zamanda Bergson'a ait felsefi bir mefhumdur. Önemli olan, kümeler ile bütünü birbirinden ayırt etmektir. Onlar birbirine karıştırılırsa, bütün tüm anlamını yitirir ve şu ünlü tüm kümelerin kümesi paradoksuna düşülür. Bir küme çok çeşitli öğeleri biraraya getirebilir: Yine de kapalıdır, nispeten kapalıdır ya da yapay olarak kapalıdır. "Yapay olarak" diyorum, çünkü ne kadar ince de olsa, kümeyi daha geniş bir kümeye, sonsuza bağlayan bir ip her zaman vardır. Ama bütünün doğası farklıdır, zaman niteliğindedir: Tüm kümeleri kateder ve kümelerin kendi eğilimlerini sonuna kadar gerçekleştirmelerini, yani tam olarak kapanmalarını engelleyen tam da odur. Bergson durmadan söyleyecektir: Zaman, Açık olandır, değişen ve her an doğasını değiştirmeyi sürdüren. Bir küme değil, bir kümeden

diğerine sürekli geçiş, bir kümenin bir başka kümeye dönüşümü olan bütündür. Bu zaman-bütün-açık ilişkisini düşünmek çok güçtür. Ama bunu daha kolay hale getiren tam da sinemadır. Birlikte varolan üç sinematografik düzeyden söz edilebilir: Çerçeveleme, yapay olarak kapalı, geçici bir kümenin belirlenmesidir; kesme, kümenin öğeleri içine dağılan hareketin ya da hareketlerin belirlenmesidir; ama hareket aynı zamanda bütünde bir değişimi ya da değişikliği de ifade eder ki bu, kurgu meselesidir. Bütün, tüm kümeleri kateder ve tam olarak "bütünüyle" kapanmalarını önler. Alan dışından [*espace off*] söz edilirken iki şey söylenmek istenir: Bir yandan, her verili kümenin iki ya da üç boyutlu daha geniş bir kümeye dahil olduğu; ama aynı zamanda tüm kümelerin, farklı türde, bir dördüncü ya da beşinci boyutta olan ve katettiği kümeler boyunca, bu kümeler ne kadar geniş olursa olsun, değişmeyi sürdüren bir bütünün içine girdiği. Bir durumda, bu mekânsal ve maddesel bir kapsamdır; ama bir diğer durumda, Dreyer ya da Bresson tarzı tinsel belirlemedir. İki yön birbirine ters düşmez, birbirini tamamlar, birbirini izler, ayrıcalıklı olan kâh biri, kâh diğeridir. Sinema bu birlikte varolan düzeyleri iyi kullanmayı sürdürmüştür, her büyük *auteur* onları kendi tarzında kavrar ve uygular. Her sanat yapıtında olduğu gibi büyük bir filmde de her zaman açık bir şey vardır. Her defasında ne olduğunu arayın, filmde ortaya çıktıkları şekilde, çok çeşitli şekillerde, zamandır, bütündür.

13 Eylül tarihinde Pascal Bonitzer ve Jean Narboni ile gerçekleştirilen ve katılımcılar tarafından gözden geçirilen mülakat
Cahiers du cinéma, Sayı: 352, Ekim 1983

ZAMAN-İMGE ÜZERİNE

Yüz yıllık sinema... ve ancak bugün bir filozof sinemaya özgü kavramlar dile getirmeyi tasarlıyor. Felsefi düşüncenin bu körlüğü hakkında ne düşünüyorsunuz?

Filozofların, sinemaya gittiklerinde bile sinemayla az ilgilendikleri doğrudur. Bununla birlikte, bir çakışma söz konusu. Sinemanın ortaya çıkışıyla felsefenin hareketi düşünme çabası aynı zamana rastlar. Ama felsefenin sinemaya yeterince önem vermemesinin nedeni belki de şudur: Kendi hesabına sinemanınkine benzer bir görevi gerçekleştirmekle çok meşguldür; sinemanın hareketi imgenin içine koyması gibi, o da düşüncenin içine koymak ister. Olası bir karşılaşmadan önce iki arayışın bağımsızlığı söz konusudur. Ne var ki, sinema eleştirmenleri, en azından en büyükleri, bir sinema estetiğini düşündükleri andan itibaren filozofturlar. Başından beri değildirler, ama sonradan olurlar. Bazin'in macerası da zaten budur.

Bugün sinema eleştirisinden hâlâ ne bekliyorsunuz: Hangi rolü oynamalı?

Sinema eleştirisi iki sakıncayla karşı karşıya: Filmleri yalnızca betimlemekten olduğu kadar, dışarıdan gelen kavramları onlara uygulamaktan da sakınmak gerekir. Eleştirinin görevi, filmde açıkça "verili" olmayan, ama yine de yalnızca sinemaya ve şu film türüne, şu ya da bu filme uygun olan kavramlar oluşturmaktır. Sinemaya özgü olan, ama ancak felsefi olarak oluşturulabilecek kavramlar. Bunlar teknik mefhumlar değildir (kaydırmalı çekim, uyuşumlar [*raccords*], sahte uyuşumlar [*faux raccords*], alan derinliği, düzlemsellik vs.), zaten

tasarlayıp da açıklamadığı ereklere hizmet etmiyorsa teknik hiçbir şeydir.

Sinemanın kavramlarını oluşturanlar bu ereklerdir. Sinema, imgenin öz-devinimini ve hatta öz-zamansallaşmasını gerçekleştirir: İşin temeli ve incelemeye çalıştığım iki yön işte bunlar. Ama sinema bu şekilde bize mekân ve zamanla ilgili olarak diğer sanatların ifşa etmediği ne ifşa edecek? Bir kaydırmalı çekim ve bir çevrinme, kesinlikle aynı mekân değildir. Üstelik, bir kaydırmalı çekimin mekân çizmeyi bırakıp zamana daldığı da olur: Örneğin Visconti'de. Kurosava'da ve Mizoguçi'de mekânı analiz etmeye çalıştım: Bir yandan, bir kapsayandır, diğer yandan bir evren çizgisi. Bu ikisi çok farklıdır: Bir evren çizgisinde olup biten, bir kendinde toplayanda olup biten değildir. Teknikler bu büyük erekliliklere bağlıdır. Ve zor olan da şudur: Aynı zamanda *auteur* monografileri de gerekir, ama her defasında sinemayı bütünüyle tartışma konusu yapan kavram farklılaşmaları, tanımlamalar, yeniden düzenlemeler eklenmiş olarak.

Psikanaliz ve psikanalizin sinemayla ilişkisi, düşüncenizi kateden bedeni-düşünme sorunsalından nasıl soyutlanabilir? Ya da dilbilim. Kısaca, "başka yerden gelmiş kavramlar"?

Bu da aynı problem. Felsefenin sinema için önerdiği kavramlar özgül olmalıdır, yani yalnızca sinemaya uygun olmalıdır. Çerçeveleme ile hadımlık, ya da ayrıntı çekimi ile kısmi nesne arasında her zaman koşutluk kurulabilir: Bunun sinemaya ne katacağını anlamıyorum. "Muhayyel"in bile sinema için geçerli bir mefhum olduğu kesin değildir, sinema gerçeklik üreticisidir. Dreyer'in psikanalizi boşuna yapılacaktır, bu da çok bir şey katmaz. Dreyer ile Kierkegaard'ı karşılaştırmak daha iyi olurdu; çünkü Kierkegaard zaten problemin hareketi "yapmak" olduğunu ve bunu yalnızca "seçim"in yaptığını düşünüyordu: Zihinsel karar, sinemanın upuygun konusu haline gelmektedir.

Bu felsefi-sinematografik problemde ilerlememizi sağlayacak olan, Kierkegaard ile Dreyer'in karşılaştırmalı bir psikanalizi değildir. Zihinsel belirleme nasıl sinemanın konusu olabilir ki? Bununla çok

çeşitli şekillerde Bresson'da, Rohmer'de karşılaşırız ve bu bütün sinemayı bağlar, soyut bir sinemayı değil, en heyecan vericisini, en büyüleyicisini.

Dilbilimle ilgili olarak da aynı şey söylenebilirdi: O da sinemaya dışarıdan uygulanan kavramlar üretmekle yetinir, örneğin "dizim" [*syntagme*]. Ama o zaman sinematografik imge bir sözceye indirgenir ve onu oluşturan karakteri, hareket bir yana atılır. Sinemada öyküleme, tahayyül etme gibidir: Hareketten ve zamandan doğan çok dolaylı bir sonuç, tersi değil. Sinema her zaman, imgenin hareketlerinin ve zamanlarının ona anlattırdığı şeyi anlatacaktır. Hareket, kuralını duyum-devimsel bir şemadan alırsa, yani bir duruma tepki veren bir kişiyi sergilerse, o zaman bir öykü olacaktır. Tersine duyum-devimsel şema, yönlendirilmemiş, ahengi bozulmuş hareketler lehine yok olursa, o zaman bunlar bambaşka biçimler, öykülerden çok oluşlar olacaktır.

Yeni Gerçekçilik'in kitabınızda derinleştirdiğiniz bütün önemi burada yatıyor. Açık bir şekilde, savaşa bağlı temel bir kopuş (İtalya'da Rossellini, Visconti; Amerika'da Ray). Bununla birlikte, önce Ozu, sonra Welles, fazla tarihselcileştiren her yaklaşımdan uzak dururlar...

Evet, büyük kopuş savaşın sonunda Yeni Gerçekçilik'le olur, bunun nedeni tam da Yeni Gerçekçilik'in duyum-devimsel şemaların başarısızlığını kaydetmesidir: Karakterler, artık onları aşan durumlara tepki vermeyi "beceremezler", çünkü bu durumlar ya fazla korkunçtur ya fazla güzel, ya da fazlasıyla çözümsüzdürler... O zaman yeni bir karakter ırkı doğar. Ama her şeyden önce sinematografik imgeyi zamansallaştırma olanağı doğar: Bu, hareketten çok salt zaman, saf haliyle birazcık zamandır. Sinemadaki bu devrim, başka koşullar altında Welles'te ve savaştan pek önce Ozu'da hazırlanmış olabilirdi. Welles'te zamanın bir kalınlığı, alanın derinliğinin tamamen zamansal bir sıralanma içinde ifşa edici olarak hizmet ettiği, ve de birlikte varolan zaman katmanları vardır. Ozu'da, ünlü natürmortlar tamamıyla sinematografiklerse, bunun nedeni, zamanı, tüm duyum-devimsel ilişkilerini çoktan yitirmiş bir dünyadaki değişmez biçim olarak serbest bırakmalarıdır.

Ama bu değişimler hangi ölçütlere bağlanmalıdır? Estetik olarak ya da başka bir biçimde nasıl değerlendirilmelidirler? Sonuç olarak: Bir film değerlendirmesi ne üzerine kurulmalıdır?

Sanıyorum ki, özellikle önemli olan bir ölçüt var, o da beyin biyolojisi, yani bir mikro-biyoloji. Tam bir mutasyon halindedir ve sıradışı buluşlar biriktirmektedir. Ölçütler sağlayacak olan ne psikanaliz ne de dilbilimdir, beyin biyolojisidir, çünkü diğer iki disipline ait olan bir dezavantaja, hazır kavramları uygulama dezavantajına sahip değildir. Beyin nispeten farklılaşmamış bir madde olarak düşünülecek ve hareket-imgenin ya da zaman-imgenin hangi devreleri, ne tipte devreler çizdiği, icat ettiği sorgulanacaktır, çünkü devreler önceden var değildirler.

Resnais'ninki gibi bir sinemayı ele alalım: En eğlendiricisi ya da en coşturucusu olmasına rağmen yine de bir beyin sinemasıdır. Resnais'nin kişilerini sürükleyen devreler, yerleştikleri dalgalar beyin devreleri, beyin dalgalarıdır. Sinema bütünüyle, kurduğu beyin devreleriyle değerlenir, bunun nedeni tam da imgenin hareket halinde olmasıdır. Beyinsel, entelektüel demek değildir: Heyecanlı, tutkulu bir beyin vardır... Bununla ilgili olarak ortaya çıkan problem zenginlikle, karmaşıklıkla, bu düzeneklerin, bu bağlantıların, ayrılmaların, devrelerin ve kısa devrelerin kapsamıyla ilgilidir. Çünkü sinema üretiminin büyük bir bölümü, keyfi şiddeti ve zayıf erotizmiyle, yeni beyin devrelerinin icadının değil, beyinciğin yetersizliğinin belirtisidir. Klip örneği dokunaklıdır: Muhtemelen çok ilginç yeni bir sinema alanıydı, ama hemen örgütlü bir yetersizlik tarafından ele geçirildi. Estetik, bu aptallaştırma ya da tam tersine beyinselleştirme problemlerine kayıtsız değildir. Yeni devreler yaratmaktan söz edilirken hem beyin devreleri hem sanat devreleri kastedilmektedir.

Sinema sitenin içine filozoftan a priori *daha çok yerleşmiş gibi görünüyor. Bu fark nasıl kapatılabilir, ne yapılmalıdır?*

Bundan emin değilim. Örneğin Straubların, siyasi sinemacılar olarak bile, "sitenin" içine daha kolaylıkla girdiklerini sanmıyorum. Her yaratımın siyasi bir değeri ve kapsamı vardır. Ama problem,

çoktan hazır ve şimdiden yozlaşmış devreler olan enformasyon ve iletişim devreleriyle iyi uyuşmamasıdır. Televizyondaki olası yaratım da dahil olmak üzere, tüm yaratım biçimlerinin ortak düşmanı budur. Bu hep bir beyin problemidir: Beyin, daha yaratıcı grafiklere, daha az "olası" ilişkilere bir şans bırakabildiği gibi, en ilkel şartlı reflekslerin kazanmasını da sağlayabilen tüm devrelerin gizli yüzüdür.

Beyin, zaman-mekânsal bir hacimdir: Orada yeni aktüel yollar çizme sanatına aittir. Sinematografik sinapslardan, uyuşumlardan ve sahte uyuşumlardan söz edilebilir: Bunlar örneğin Godard'da, Resnais'de aynı değildirler, devreler de aynı değildir. Sinemanın kolektif önemi ya da gücü bana bu tür problemlere bağlıymış gibi geliyor.

Gilbert Cabasso ve Fabrice Revault d'Allonnes ile mülakat
Cinéma, Sayı: 334, 18 Aralık 1985

"MUHAYYEL" ÜZERİNE KUŞKULAR

Sorular

1. Hareket-İmge, Anlamın Mantığı'*ndaki sorunsalı yeniden ele alıyormuş gibi görünüyor, ama onu tamamen başka bir yöne kaydırarak.* Anlamın Mantığı, *paradoksla* dilin *eştözlü ilişkisini açımlarken,* Hareket-İmge, *paradoksal küme mefhumunun yerine açık, sonsuz bütünlüğün çapraz mefhumunu koyarak paradoksun dışına bir çıkış önermektedir.*

Bergson'u sinemadan yola çıkarak okumak suretiyle, sonunda "evreni kendinde sinema olarak" düşünen bu çözümsel işlemde sinematografik modelin payı nedir?

Diğer bir deyişle, sinema, araştırmanızda kavramsal bir metnin okunmasını aydınlatan metafor rolü mü, yoksa yeni bir mantığın yerleşmesine işlerlik kazandıran kavram yaratıcısı rolü mü oynamaktadır?

2. Bergson-sinema ikilisine demir atan düşünceniz, sonunda kelimenin Platoncu anlamıyla İdealar olarak nitelediğiniz (estetik) kategoriler ve (felsefi) kendilikler üzerinde çalışmaktadır.

Diğer yandan, sinemanın göstergebilimsel analizini toptan reddederek, Peirce'ün önerdiği göstergelerin genel göstergebilimine ulaşıyorsunuz.

Size göre sinema, bir tözel ve tümel düşüncesine makinesel tarzda yeniden hız verme konusunda ayrıcalıklı bir yeteneğe mi sahiptir? Bizzat hareket-imge ve zaman-imge mefhumları içinde, bu sinema görüşünü destekleyen etmenler nelerdir? Dahası, hareket-imge mefhumu içinde imge ve hareket ilişkileri nelerdir?

3. Sinema analizinizde, başka araştırmalarda sinematografik dili *nitelemek için sık sık kullanılan muhayyel terimini hiç kullanmıyorsunuz.*

Bu çekimserliğin sebepleri nelerdir? Işığın filmsel betilemedeki [figuration] *rolüyle ilgili düşünceleriniz, zaten imgenin içinde olan bir bakışa dair çekici*

varsayımınız, muhayyel hakkındaki görüşünüzü bir çerçeveye oturtmanıza izin vermiyor olabilir mi?

4. Daha genel bir şekilde, özellikle disiplinlere göre değişen muhayyel mefhumunun felsefi alanda bir yeri var mıdır? Onu nasıl tanımlardınız?

5. Sinema analiziniz sizi, muhayyelin – sinema hakkında olan da dahil olmak üzere – kendi araştırmanız ve yazı pratiğiniz içindeki bulgusal işlevini belirlemeye yöneltemez miydi?

1. Açık bütünlük düşüncesinin tam anlamıyla sinematografik bir anlamı vardır. Gerçekte, imge bir hareket olduğunda, imgeler, zincirlenmiş imgeler içinde kendini bizzat dışavuran bir bütünün içine atılmadan zincirlenmezler. Ayzenştayn, her birinin diğerinin peşine düştüğü bu bütün-imge devresini kuramlaştırmıştır: İmgeler zincirlenirken bütün değişir. Diyalektiğe başvurur. Ve ona göre bu, uygulamada çekim-kurgu ilişkisidir.

Ama sinema hareket halindeki bir bütünlük modeli içinde tükenmez. Bu bütünlük hiçbir bakımdan diyalektik olmayan bir tarzda anlaşılmakla kalmaz (savaş öncesi Amerikan, Alman, Fransız sineması), savaş sonrası sinema bizzat modelin kendisini tartışma konusu yapar. Bunun nedeni belki de sinematografik imgenin bir hareket-imge olmayı bırakıp bir zaman-imge halini almasıdır: İkinci ciltte göstermeye çalıştığım budur. Bütün modeli, açık bütünlük modeli, imgeler arasında, bizzat imgenin içinde, imge ile bütün arasında ortak ölçülü ilişkiler ya da rasyonel kopukluklar olduğunu varsayar. Bu üstelik, açık bütünlüğün olmasının koşuludur; yine Ayzenştayn altın kesitle bunu da apaçık bir şekilde kuramlaştıracaktır ve bu kuram "altın kaplama" değildir, pratiğine ve hatta oldukça genel bir savaş öncesi sinema pratiğine derinden bağlıdır. Savaş sonrası sinema bu modeli bırakıyorsa, bunun nedeni imgeler arasındaki her tür irrasyonel kopukluğu, ortak ölçüleri olmayan ilişkileri kurgulamasıdır. Sahte uyuşumlar kural olur (tehlikeli bir kural, çünkü bir uyuşumda olduğu kadar, hatta bir uyuşumda olduğundan daha da çok, bir sahte uyuşumda başarısız olunabilir).

O halde burada yine paradoksal kümelerle karşılaşacağız. Ama irrasyonel kopukluklar böylece esas haline geliyorsa, bunun nedeni asıl olanın artık hareket-imge değil, daha çok zaman-imge

olmasıdır. Bu açıdan, hareketten doğan bir açık bütünlük modeli artık değer teşkil etmez: Artık bütünlenme, bir bütünün içine düşme ya da bütünün dışına çıkma yoktur. Artık imgelerin irrasyonel kopukluklarla zincirlenmesi değil, irrasyonel kopukluklar üzerinde yeniden zincirlenmeleri söz konusudur (Resnais, Godard). Bu, *dilin* paradokslarıyla yeniden karşılaşılacak başka bir sinematografik rejimdir. Gerçekte bana öyle geliyor ki, ilk sesli sinema, görsel imgenin üstünlüğünü korumuştur, sesliyi görsel imgenin yeni bir boyutu, çoğu zaman hayranlık uyandırıcı dördüncü bir boyut haline getirmiştir. Tersine, savaş sonrası sesli sinema, seslinin bir özerkliğine, sesli ile görsel arasındaki irrasyonel bir kopukluğa yönelir (Straub, Syberberg, Duras). Artık bütünleme yoktur, çünkü zaman, hareketi ölçmek için ondan doğmayı bırakır, ama sahte hareketlere [*faux mouvements*] yol açmak için kendisi ortaya çıkar.

Yani sinemanın açık bir bütünlük modeliyle karıştığını düşünmüyorum. Bu modele sahipti, ama ne kadar model icat ederse o kadar modeli vardır ve olacaktır. Diğer yandan, bir disipline ya da bir bilgiye özgü modeller yoktur. Beni ilgilendiren her alanın kendi ritimleri, kendi tarihi, ileri ya da geri evrimleri ve mutasyonları olması ölçüsünde yankılanmalardır. Bir sanat bir üstünlüğe sahip olup kendi imkânlarıyla olması koşuluyla başkalarının yeniden ele alacağı bir mutasyon başlatabilir. Örneğin, felsefe bir ara, hareket-zaman ilişkilerinde bir mutasyon gerçekleştirmiştir; belki sinema da aynı şeyi yapıyordur, ama başka bir bağlamda, başka bir tarihi izleyerek. O zaman iki tarihin belirleyici olayları birbirlerine hiç benzememelerine rağmen yankılanma ilişkisine girerler. Sinema bir imge tipidir. Farklı estetik imge, bilimsel fonksiyon, felsefi kavram tipleri arasında, genel olarak her üstünlükten bağımsız, karşılıklı değiş tokuş akımları vardır. Bresson'da, dokunsal uyuşumlarla bağlantısı kesilmiş mekânlar vardır; Resnais'de, fizikte ve matematikte karşılıkları olan olasılığa dayalı ve topolojik mekânlar vardır, ama sinema bunları kendi tarzında inşa etmiştir (*Seni Seviyorum, Seni Seviyorum*). Sinema-felsefe ilişkisi, imge ve kavram ilişkisidir. Ama bizzat kavramın içinde imgeyle bir ilişki ve imgenin içinde de kavramla bir ilişki vardır: Örneğin, sinema her zaman düşünmenin, düşünme mekanizmalarının bir imgesini kurmak istemiştir. Ve bu yüzden hiç de soyut değildir, tersine.

2. Gerçekte, İdealar olarak adlandırılabilecek olan şey, gerek imgelerde, gerek fonksiyonlarda, gerekse kavramlarda gerçekleşen bu kertelerdir. İdeayı gerçekleştiren göstergedir. Sinemada imgeler göstergelerdir. Göstergeler, kompozisyonları ve oluşları açısından düşünülen imgelerdir. Beni her zaman ilgilendirmiş olan gösterge mefhumudur. Sinema, kendine özgü olanları ve sınıflandırması kendisine ait olanları doğurur, ama onları bir kez doğurduktan sonra, göstergeler her yere saçılır ve dünya "sinema yapmaya" koyulur. Peirce'ten yararlanmamın nedeni, onda imgelere ve göstergelere ilişkin derin bir düşüncenin olmasıdır. Buna karşılık, dilbilim etkisindeki göstergebilim beni rahatsız ediyor, çünkü hem imge mefhumunu hem de gösterge mefhumunu ortadan kaldırıyor. İmgeyi bir sözceye indirgiyor, ki bu da bana çok tuhaf geliyor, ve bu nedenle zorunlu olarak sözcenin altındaki dilsel işlemleri, dizimleri, paradigmaları, göstereni buluyor. Hareketi bir yana bırakmayı gerektiren bir aldatmaca. Sinema öncelikle hareket-imgedir: İmge ile hareket arasında bir ilişki bile yoktur, sinema imgenin öz-devinimini yaratır. Sonra, sinema "Kantçı" devrimini yaptığında, yani zamanı harekete bağlamayı bıraktığında, hareketi zamanın bir bağımlılığı haline getirdiğinde (zaman ilişkilerinin sunumu olarak sahte hareket), sinematografik imge bir zaman-imge, imgenin öz-zamansallaşması olur. O halde problem sinemanın tümelde gözü olup olmadığını bilmek değildir. Problem tümel problemi değil, tekil problemidir: İmgenin tekillikleri nelerdir? İmge, tümel olarak temsil ettiği için değil, iç tekillikleriyle, birbirine bağladığı tekil noktalarla tanımlanan bir figürdür: Örneğin, Ayzenştayn'ın hareket-imge için kuramlaştırdığı irrasyonel kopukluklar ya da zaman-imge için kuramlaştırdığı irrasyonel kopukluklar.

3, 4 ve 5. Gerçekten de burada tam anlamıyla felsefi bir problem var: "Muhayyel" iyi bir kavram mıdır? Öncelikle, bir ilk "gerçek-gerçekdışı" çifti vardır. Bunu Bergson tarzında tanımlayabiliriz: Gerçek, aktüel olanların meşru bağlantısı, uzayıp giden zincirlenmesidir; gerçekdışı, bilinçte ani ve süreksiz ortaya çıkıştır, aktüelleştiği ölçüde bir virtüel olandır. Sonra, bir diğer "doğru-yanlış" çifti vardır. Gerçek ile gerçekdışı her zaman ayrıdır, ama ikisinin

ayrımı her zaman ayırt edilebilir değildir: Gerçek ile gerçekdışı arasındaki ayrım ayırt edilebilir olmadığı zaman yanlış vardır. Ama tam da yanlış olduğunda, bu kez doğru, artık kararlaştırılabilir değildir. Yanlış, bir hata ya da bir karışıklık değil, doğruyu kararlaştırılamaz kılan bir güçtür.

Muhayyel çok karmaşık bir mefhumdur çünkü iki çiftin kesişiminde yer alır. Muhayyel gerçekdışı olan değil, gerçekle gerçekdışının ayırt edilemezliğidir. İki terim birbirini karşılamaz, ayrı kalırlar, ama ayrı kalmalarını değiş tokuş etmeyi sürdürürler. Bunu kristal fenomeninde üç yönden pekâlâ görürüz: Aktüel bir imgeyle virtüel bir imge arasında, virtüelin aktüel olduğu ve aktüelin virtüel olduğu bir değiş tokuş vardır; ve saydamla opak arasında, opağın saydam, saydamın opak olduğu değiş tokuş vardır; son olarak, bir embriyon ile bir ortam arasında değiş tokuş vardır. Sanıyorum ki, muhayyel bu değiş tokuşlar kümesidir. Muhayyel, kristal-imgedir. Modern sinema açısından belirleyici olmuştur: Çok çeşitli biçimlerde Ophüls'te, Renoir'da, Fellini'de, Visconti'de, Tarkovski'de, Zanussi'de... görülür.

Ve sonra kristalin içinde görülen vardır. Kristalin içinde görülen, yanlış ya da daha ziyade yanlışın gücüdür. Yanlışın gücü, bizzat zamandır, zamanın içeriklerinin değişken olması nedeniyle değil, oluş olarak zamanın biçiminin tüm biçimsel doğruluk modellerini tartışma konusu yapması nedeniyle. Zaman sinemasında, önce Welles'te, sonra Resnais'de, Robbe-Grillet'de olan budur: Bu bir kararlaştırılamazlık sinemasıdır. Kısacası, muhayyel bir gösterene doğru değil, salt zamanın bir sunumuna doğru aşılır.

Bu nedenle muhayyel mefhumuna çok önem vermiyorum. Bir yandan fiziksel, kimyasal ya da ruhsal bir kristalleşme gerektirir; hiçbir şeyi tanımlamaz, ama değiş tokuşlar devresi olarak kristal-imgeyle tanımlanır; hayal etmek, kristal-imgeler üretmek, imgeye bir kristal gibi iş gördürmektir. Üçlü devresi uyarınca bulgusal bir işlevi olan, muhayyel değil, kristaldir: aktüel-virtüel, saydam-opak, embriyon-ortam. Ve diğer yandan, muhayyel aşılmış olmasına rağmen, kristalin kendisi yalnızca onun içinde görülen şeyle değer kazanır. Kristalin içinde görülen, hareketten bağımsız özerkleşmiş zaman, ve sahte hareketi doğurmayı sürdüren zaman ilişkileridir. Düşte, fantasmada...

vs. muhayyelin bir gücü olduğuna inanmıyorum. Muhayyel tam belirlenmemiş bir mefhumdur. Sıkı bir şekilde koşullandırılması gerekir: Koşul, kristaldir; erişilen mutlak ise zamandır.

Muhayyelin bir özgüllüğü olduğuna değil, imgenin iki rejimi olduğuna inanıyorum: Organik olarak adlandırılabilecek, hareket-imgeye ait olan, rasyonel kopukluklar ve zincirlenmelerle hareket eden ve bizzat bir doğruluk modeli yansıtan (doğru olan, bütündür...) bir rejim. Ve zaman-imgeye ait olan, irrasyonel kopukluklarla hareket eden ve yalnızca yeniden zincirlenmeleri olan, doğru modelinin yerine oluş olarak yanlışın gücünü koyan kristal rejim. Sinemanın bu iki rejim problemiyle karşılaşmaya elverişli imkânlara sahip olmasının nedeni, tam olarak imgeyi harekete geçiriyor olmasıdır. Ama bu rejimlere başka yollarla, başka yerlerde de rastlanır: Uzun zaman önce Worringer, "klasik" bir organik rejim ile, diğerinden yine de daha az yaşamsal olmayan, ama organik olmayan, barbar ya da gotik, güçlü bir yaşamı olan inorganik ya da kristal bir rejimin sanattaki karşılaşmasını göstermiştir. Burada biçemin, birinin diğerinden daha "doğru" olduğunu söyleyemeyeceğimiz iki durumu vardır, zira model olarak ya da İdea olarak doğru, ikisinden yalnızca birine aittir. Kavramın ya da felsefenin de bu durumlardan geçmesi mümkündür. Nietzsche, doğru modelinin yerine oluşun gücünü, organonun yerine organik olmayan bir yaşamı, mantıksal zincirlenmelerin yerine "coşkusal" yeniden zincirlenmeleri (aforizma) koymak için bir kristal rejime geçen felsefi söylemin örneğini teşkil eder. Worringer'in dışavurumculuk adını verdiği şey, organik olmayan yaşamın anlaşılmasıyla ilgili, sinemada tamamen gerçekleşmiş olan ve muhayyele başvurularak iyi açıklanamayacak güzel bir örnektir. Ama dışavurumculuk, kristal rejimi hiç de tüketmeyen bir örnekten başka bir şey değildir: Başka türlerde ya da bizzat sinemanın içinde başka figürler vardır. Burada dikkate alınan iki rejimden, kristalden ve organikten başka rejimler de yok mu? Elbette ki başkaları var (elektronik dijital imgelerin rejimi hangisidir, bir karbon-rejim yerine bir silisyum-rejim mi? Burada da sanat, bilim, felsefe karşılaşacaktır). Sinema hakkındaki bu kitaplarda yapmayı amaçladığım şey, muhayyel üzerine bir düşünce üretmek değil, daha pratik bir işlem olan zaman kristallerini dağıtmaktır. Bu, sinemada olduğu kadar sanatta, bilimde, felsefede de yapılan bir

işlemdir. Bu, muhayyel değildir, bir göstergeler rejimidir. Umuyorum ki daha başka rejimler lehine. Göstergelerin sınıflandırılması sonsuzdur, çünkü öncelikle sonsuz sayıda sınıflandırma vardır. Beni ilgilendiren, biraz özel bir disiplin, sınıflamabilim, dilbilimin aksine gösterge mefhumundan vazgeçemeyen sınıflandırmaların bir sınıflandırmasıdır.

Hors-cadre, Sayı: 4, 1986

SERGE DANEY'YE MEKTUP: İYİMSERLİK, KÖTÜMSERLİK VE SEYAHAT

Önceki kitabınız *Rampa* (1983), *Cahiers*'de yazmış olduğunuz bazı makaleleri derliyordu. Bu kitabı otantik bir kitap yapan şey, makaleleri *Cahiers*'nin katettiği farklı dönemlerin bir analizine göre olduğu kadar, özellikle de sinematografik imgenin çeşitli işlevlerinin analizine göre bölüştürmüş olmanızdır. Plastik sanatların ünlü bir önceli olan Riegl, sanatta üç ereklilik ayırt ediyordu: Doğayı güzelleştirmek, Doğayı tinselleştirmek, Doğayla rekabet etmek (ve "güzelleştirmek", "tinselleştirmek", "rekabet etmek" onda belirleyici, tarihsel ve mantıksal bir anlam kazanmaktadır). Siz, önerdiğiniz *dönemselleştirmede,* ifadesini şu soruda bulan bir ilk işlevi tanımlıyorsunuz: İmgenin ardında görülmesi gereken nedir? Ve kuşkusuz ardında görülmesi gereken, sonraki imgelerden önce ortaya çıkmayacaktır, ama imgeleri güçlü, güzelleştirici bir organik bütünlük içinde birbirine bağlayarak ilk imgeden diğerlerine geçirten olarak iş görecektir, "dehşet" bu geçişin bir parçası olsa bile. Bu ilk dönemin formülünün *Kapının Ardındaki Giz*, "daha çok görme, ardını görme, içini görme arzusu" olduğunu söyleyebilirsiniz; burada herhangi bir nesne "geçici bir örtü" rolü oynayabilir ve her film diğerleriyle ideal bir düşüncede birbirine bağlanır. Sinemanın bu ilk dönemi, büyük triptiklerde doruk noktasına ulaşabilen ve Doğanın güzelleştirilmesini ya da Dünya ansiklopedisini oluşturan Kurgu sanatıyla olduğu kadar, ahenk ya da uyum olarak imgenin varsayılan derinliğiyle, engellerin ve aşımların, uyumsuzlukların ve çözümlerin bu derinlik içerisindeki dağılımıyla, sinemaya özgü oyuncuların, bedenlerin ve sözcüklerin bu

evrensel senografi içindeki bir rolüyle tanımlanacaktır: Her zaman bir görme ilavesinin, "daha çok görmenin" hizmetinde. Yeni kitabınızda, bu büyük ansiklopedinin simgesi olarak Ayzenştayn'ın kitaplığını, Doktor Ayzenştayn'ın Muayenehanesi'ni öneriyorsunuz.

Oysaki bu sinemanın kendi başına ölmediğini, onu savaşın öldürdüğünü belirtiyordunuz (Ayzenştayn'ın Moskova'daki odası ölü, sefil, kullanılmayan bir yer haline gelmiştir). Syberberg, Walter Benjamin'in bazı saptamalarını epey ileri götürmüştür: Hitler'i sinemacı olarak değerlendirmek gerekir... "Büyük siyasal mizansenlerin, canlı tablolar haline gelmiş devlet propagandalarının, ilk kitlesel insan istiflemelerinin", dehşetin bütünün içine sızdığı, imgenin "ardında" kamplardan başka görecek bir şeyin olmadığı ve bedenlerin işkencelerden başka bağlantısının olmadığı koşullarda sinematografik düşü gerçekleştirdiğini bizzat saptıyorsunuz. Paul Virilio sırası gelince, faşizmin sonuna kadar Hollywood'la rekabet içinde yaşandığını gösterecektir. Dünya ansiklopedisi, Doğanın güzelleştirilmesi, Benjamin'in ifadesiyle "sanat" olarak siyaset, salt dehşet halini almıştı. Organik bütün, totalitarizmden fazlası değildi ve otoritenin gücü bir *auteur*'ü ya da yönetmeni değil, *Caligari*'nin ve *Mabuse*'nin yönetilmesini ortaya koyuyordu ("eski yönetmenlik mesleği" diyordunuz, "artık asla masum olmayacaktır"). Ve eğer sinema savaştan sonra dirilmek zorunda kalmışsa, bu kaçınılmaz olarak yeni temeller üzerinde, imgenin yeni bir işlevi üzerinde, yeni bir "siyaset" üzerinde, sanatın yeni bir erekliliği üzerinde olacaktı. Bu bakımdan Resnais'nin yapıtı belki de en büyüğü, en semptomatiğidir: Sinemayı ölümlerden döndüren odur. Ta en başından son filmi *Ölümüne Aşk*'a kadar Resnais'nin yalnızca bir sinematografik öznesi, bedeni ya da oyuncusu vardır, ölümlerden dönen adam. Burada da Resnais'yi Blanchot'ya yaklaştırıyorsunuz, "felaketin yazılması".

O halde savaştan sonra, imgenin ikinci bir işlevi yepyeni bir soruda ifade ediliyordu: İmgenin üzerinde görülmesi gereken nedir? "Artık, ardında görülmesi gereken nedir? değil, daha ziyade: Her halükârda gördüğüm ve tek bir planda olan biten şeye bakabilir miyim?" O halde değişmekte olan şey, sinematografik imgenin ilişkilerinin bütünüdür. Kurgu, yalnızca ünlü "plan-sekans" yararına değil, yeni kompozisyon ve birleşim biçimlerinin de yararına ikincil hale gelebilirdi. Derinlik

"aldatmaca" olarak gösterilmişti ve imge, derin deniz dipleri gibi, "derinliksiz yüzey" ya da *zayıf derinlik* olarak kendi düzlemselliğini üstleniyordu (ve örneğin, bu yeni sinemanın ustalarından biri olarak Welles'teki alan derinliğini bahane etmeyeceğiz, zira çok büyük bir göz atışla her şeyi gösterir ve eski derinliği azleder). İmgeler artık kopukluklarının ve uyuşumlarının tekanlamlı düzenine göre zincirlenmiyorlardı, kopuklukların üzerinde ve sahte uyuşumlarının içinde hep yeniden başlanan, yeniden değiştirilen yeni zincirlenmelerin konusuydular. İmgenin sinematografik bedenlerle ve oyuncularla olan ilişkisi de değişiyordu: Beden daha Dantevari bir hal alıyordu, yani artık eylemler içinde değil, özgül zincirlenmeleriyle birlikte duruşlar içinde kavranıyordu (bir kez daha Akerman hakkında, Straub hakkında ya da bir alkoliklik sahnesinde, oyuncunun artık eski sinemada olduğu gibi harekete eşlik ederek sendelemesi değil, tersine bir duruş, gerçek alkoliğin iyi durduğu duruşu kazanması gerektiğini söylediğiniz çarpıcı bir sayfada gösterdiğiniz şey). İmgenin sözcüklerle, seslerle, müzikle olan ilişkisi de, sesli ile görselin göze imgeyi okuma gücü, kulağa da en ufak gürültüleri sanrılama gücü verecek temel asimetrileri içinde değişiyordu. Son olarak, bu yeni sinema çağı, imgenin bu yeni işlevi, parçalara ayrılmış *dünya ansiklopedisinin* yerini almış olan bir *algılanım pedagojisiydi:* Kuşkusuz artık doğayı güzelleştirmeyi istemeyip onu en yüksek yeğinlik derecesinde *tinselleştiren* görünmezi gören sineması. Zihnin gözü olmadığı ölçüde, içinde ya da üzerinde olanı bile görmeyi beceremediğimiz zaman, imgenin ardında (ya da devamında...) görülecek neyin olduğunu nasıl sorabiliriz? Ve bu yeni sinemada pekâlâ doruklara ulaşılabilir, ama bizi buna yönlendirecek olan her zaman bir pedagoji, Rossellini-pedagojisi, "Straubcu pedagoji, Godardcı pedagoji" olacaktır, diyordunuz *Rampa*'da ve şimdi bunlara, kıskancın gözünü ve kulağını, yok olabilecek, ortadan kalkabilecek her şeyi bulup ortaya çıkaran bir "şiirsel sanat" ve öncelikle ıssız adadaki bir kadın üzerinden analiz ederek Antonioni'nin pedagojisini de ekliyorsunuz...

Eleştirel bir geleneğe bağlıysanız, bu Bonitzer'in, Narboni'nin ya da Schefer'in olduğu kadar, Bazin'in ve *Cahiers*'nin geleneğidir. Sinemayla düşünme arasında derin bir bağ bulmaktan vazgeçmediniz ve sinema eleştirisinin hem şiirsel hem de estetik bir işlevini koruyorsunuz (oysa çağdaşlarımızın birçoğu eleştirinin ciddiyetini

kurtarmak için *dille*, dilbilimsel bir biçimcilikle yetinmeyi kaçınılmaz buldular). Yani ilk dönemin büyük görüşünü korudunuz: yeni Sanat ve yeni Düşünce olarak sinema. Ne var ki, Ayzenştayn'dan ya da Gance'tan Elie Faure'a kadar, ilk sinemacılarda ve eleştirmenlerde bu, metafiziksel bir iyimserlikten, kitlelerin toplam sanatından ayrılmazdır. Savaş ve öncesi, tersine radikal bir metafiziksel kötümserlik dayatmıştır. Ama siz eleştirel olmuş bir iyimserliği kurtardınız: Sinema, galip gelen ve kolektif bir düşünceye değil, ölümlerden döndüğü ve genel üretimin hiçliğine meydan okuduğu şekliyle, artık yalnızca "iktidarsızlığı" içinde kavranan ve korunan tehlikeli, tekil bir düşünceye bağlı kalacaktır.

Bu bir üçüncü dönemin, imgenin bir üçüncü işlevinin, bir üçüncü ilişkinin belirişidir. Artık, imgenin ardında görülmesi gereken nedir ya da bizzat imge nasıl görülmelidir soruları değil, imgenin içine nasıl girilir, onun içine nasıl kayılır soruları vardır, çünkü artık her imge başka imgelerin üzerine kaymaktadır, çünkü "imgenin temeli zaten hep bir imgedir" ve boş göz bir kontak lenstir. Ve bu noktada, başlanılan yere dönüldüğünü, Syberberg'in Meliès'i yakaladığını söyleyebilirdiniz, ama eleştirel iyimserliğinizi eleştirel kötümserliğe dönüştürme tehlikesi olan, biteviye hale gelmiş bir yas ve amaçsız hale gelmiş bir tahrik içinde. Gerçekte, imgenin bu yeni ilişkisinin altında iki farklı etmen kesişiyordu: Bir yandan, yeni görsel-işitsel kombinasyonlarının ve büyük pedagojilerinin (yalnızca Rossellini, Resnais, Godard, Straublar değil, aynı zamanda Syberberg, Duras, Oliveira) arayışındaki sinemanın iç gelişimi, televizyonda istisnai bir alan ve imkânlar bulabilecek arayışlar; diğer yandan, sinemayla rekabet etmesi ölçüsünde, onu gerçekten "gerçekleştirmesi" ve "genelleştirmesi" ölçüsünde, televizyonun kendi için, kendi gelişimi. Oysa, ne kadar karmaşık olursa olsun, bu iki yön tamamıyla farklıdır *ve aynı düzeyde rol oynamazlar.* Zira sinema televizyonda ve videoda, yeni estetik ve bilgi-kuramsal işlevler için bir "aracılık" peşinde olsaydı, televizyon kendi açısından (az sayıdaki ilk çabalara rağmen) tüm aracılıkları önceden engelleyen bir toplumsal işlev edinir, videoya sahip çıkar ve güzellik ile düşünme olanaklarının yerine tüm diğer güçleri koyardı.

Böylece ilk dönemdekine benzer bir macera ortaya çıkıyordu: Faşizmde ve büyük devlet manipülasyonlarında doruk noktasına

ulaşan otorite gücü ilk sinemayı nasıl olanaksız kıldıysa, savaş sonrası yeni toplumsal güç, gözetim ya da denetim gücü de ikinci sinemayı öldürebilirdi. Denetim, Burroughs'un modern güce verdiği addır. Bizzat *Mabuse* şekil değiştirip televizyonlarla iş görüyordu. Sinema yine doğal ölümle ölmüyordu: Yeni arayışlarının ve yaratımlarının henüz en başındaydı. Ama şiddetli ölüm şundan ibaret olacaktı: İmgenin temelinde her zaman bir imgenin olmasının ve sanatın "Doğayla rekabet etme" evresine varmasının yerine, tüm imgeler bana bir tekini yansıtacaktı: Bir Doğa-olmayanla, denetlenip kulise geçmiş, imgeyle temas halinde, imgenin içine sokulmuş izleyiciyle ilişki içindeki boş gözümün imgesini. Son zamanlarda yapılan anketler, en sevilen eğlencelerden birinin, platoda bir televizyon yayınına katılmak olduğunu gösteriyor: Bu, güzellik ya da düşünme meselesi değil, teknikle temas halinde olma, tekniğe dokunma meselesidir. *Zoom-contact* artık Rossellini'nin ellerinde değildir, televizyonun genel yöntemi olmuştur; sanatın Doğayı güzelleştirip tinselleştirdiği ve sonra onunla rekabete girdiği uyuşum, televizyonun içine girmek olmuştur. Katı disipliniyle birlikte fabrika ziyareti, gösterinin ülküsü olmuştur (bir yayın nasıl gerçekleşiyor?) ve üstün estetik değeri *zenginleştiricidir* ("bu çok zenginleştirici"...). Dünya ansiklopedisi ile algılanım pedagojisi, profesyonel bir göz formasyonu yararına, tekniğe, yalnızca tekniğe duyulan hayranlıkta birleşen bir denetleyenler ve denetlenenler dünyası yararına yok olmuştur. Her yerde kontak lens vardır. Eleştirel iyimserliğiniz işte bu noktada eleştirel kötümserliğe dönüşmektedir.

Yeni kitabınız ilk kitabınızın devamıdır. Şimdi söz konusu olan, kendilerine ait iki farklı düzeyde bu sinema-televizyon karşılaştırmasına girmektir. Aynı zamanda, bunu sık sık anıştırsanız da, problemi sinematografik imgeyle yeni imgelerin soyut bir karşılaştırması içine hapsetmiyorsunuz. Neyse ki işlevciliğiniz sizi bundan alıkoyuyor. Ve kuşkusuz bu açıdan, televizyonun bir başka ifade yolu kadar potansiyel estetik işleve sahip olduğunu ve karşılığında sinemanın, olası estetik erekliliğini oldukça engelleyen içeriden güçlerle karşılaşmaya her zaman devam ettiğini biliyorsunuz. Ama *Ciné-Journal*'de bana bu denli ilginç gelen şey, koşullarıyla birlikte iki "olgu" saptamaya çalışmanızdır. İlki, televizyonun, çoğu

zaman büyük sinemacılardan gelen önemli girişimlere rağmen, özgüllüğünü estetik bir işlevde değil, toplumsal bir işlevde, denetim ve güç işlevinde, profesyonel göz adına her tür algılanım macerasını reddeden ortalama çekimin egemenliğinde aramış olmasıdır. Öyle ki bir yenilik olduğunda, bu beklenmedik bir yerde, istisnai bir koşulda olabilir: Size göre, örneğin Giscard televizyonda boş planı icat ettiğinde ya da bir tuvalet kağıdı markası Amerikan komedisini dirilttiğinde. İkinci olgu ise, tersine, sinemanın, hizmet ettiği (ve hatta kurduğu) tüm güçlere rağmen, estetik ve bilgi-kuramsal bir işlevi her zaman "korumuş" olmasıdır, bu işlev kırılgan ya da tam kavranmamış da olsa. O halde karşılaştırma imge tipleri arasında değil, sinemanın estetik işleviyle televizyonun toplumsal işlevi arasında yapılmalıdır: Size göre, bu yalnızca kararsızlık içinde bir karşılaştırma değil, kararsızlık içinde yapılması gereken, ancak kararsızlık içindeyken anlamı olan bir karşılaştırmadır.

Bir de sinemanın bu estetik işlevinin koşullarını saptamak gerekir. Bana öyle geliyor ki, tam bu noktada, bir sinema eleştirmeni olmanın ne demek olduğunu kendinize sorarak çok ilginç şeyler söylüyorsunuz. Basın gösterimlerine hiç aldırmayan, eleştiriyi tamamen gereksiz olduğu iddiasıyla reddeden ve "toplumsal konsensüs" olarak halkla doğrudan ilişki talep eden *Zafer Benimdir* [*Les Morfalous*] gibi bir filmi örnek gösteriyorsunuz. Tamamen yerinde, çünkü sinemanın yalnızca salonları doldurmak için değil, tüm toplumsal işlevlerini yerine getirmek için de eleştiriye hiç ihtiyacı yoktur. Eleştirinin bir anlamı varsa, o da bir filmin bir ilave, henüz virtüel haldeki bir izleyiciyle arasında bir tür mesafe sunması ölçüsündedir, öyle ki zaman kazanmak ve beklerken izleri korumak gerekir. Kuşkusuz bu "ilave" mefhumu basit değildir, size belki de Derrida'dan gelmektedir ve kendi tarzınızda onu tekrar yorumluyorsunuzdur: İlave, gerçekten filmin estetik işlevidir; eğreti, ama bazı durumlarda ve bazı koşullarda yalıtılabilir, biraz sanat ve düşünce. Ayrıca Henri Langlois ile André Bazin'i büyük bir çift haline getiriyorsunuz. Zira birinin, "sinemanın korunmaya değer olduğunu göstermek gibi bir sabit fikri vardı" ve diğeri de "aynı fikre sahipti, ama tersinden", sinemanın koruduğunu, değerli olan her şeyi koruduğunu, "sırın imgeyi saklayan tek ayna" olduğunu göstermek.

Böylesine kırılgan bir malzemenin koruyabildiği nasıl söylenebilir? Pek mütevazı bir işlev gibi görünen korumak ne demektir? Söz konusu olan malzeme değil, imgenin kendisidir: Sinematografik imgenin kendinde koruduğunu, Dreyer'in *Gertrud*'unda bir adamın ağladığı tek bir defayı koruduğunu, toplumsal işlevli büyük fırtınaları değil, rüzgârı koruduğunu, ama Sjöström'de ya da Straublarda olduğu gibi, "kameranın rüzgârla oynadığı, onun önüne, arkasına geçtiği yerde" koruduğunu, Varda'nın *Çatısız, Kuralsız*'ındaki gibi, çocuklar, boş evler, çınarlar olabilecek her şeyi koruduğunu ya da muhafaza ettiğini, ve Ozu'da korumanın her yerde, ama her zaman zamansız bir şekilde olduğunu gösteriyorsunuz, çünkü sinematografik zaman akıp giden değil, süren ve birlikte varolandır. Korumak bu anlamda küçük bir şey değildir, yaratmaktır, her zaman bir ilave yaratmaktır (gerek Doğayı güzelleştirmek için, gerekse onu tinselleştirmek için). Yaratılmış olmaktan başka bir şey olamamak yalnızca ilaveye özgüdür ve bu, kendisi de ilave niteliğinde olan estetik ya da bilgi-kuramsal işlevdir. Bunu uzun uzadıya kuramlaştırabilirdiniz, ama size göre eleştirmenin ilaveyi gözeten ve böylece sinemanın estetik işlevini ortaya çıkaran kişi olması ölçüsünde, eleştirel deneyiminize en yakın şekilde bundan son derece somut bir biçimde söz etmeyi tercih ediyorsunuz.

Bu aynı ilave gücünü ya da koruyucu yaratım gücünü televizyona neden tanımayalım? Teorik olarak, televizyonun toplumsal işlevleri (oyunlar, enformasyon) olası estetik işlevi bastırmasaydı, başka yollarla buna hiçbir şey karşı koyamazdı. Bu durumda, televizyon her şeyden önce konsensüstür: Toplumsalla hiçbir farkın varlığını sürdürmesine izin vermeyen, doğrudan doğruya toplumsal olan tekniktir, saf haliyle toplumsal-tekniktir. Profesyonel formasyon, profesyonel göz, algılanımın macerası olarak bir ilavenin varlığını sürdürmesine nasıl izin verebilirdi? Aynı zamanda, kitabınızdaki en güzel sayfalar arasından seçim yapmak gerekseydi, şunları sayardım: *"replay"*in, *instant-replay*'in, televizyonda, gerçekte tam tersini teşkil ettiği ilavenin ya da öz-korumanın yerini almış olduğunu gösterdiğiniz sayfalar; sinemadan iletişime *atlama* ya da biriyle diğeri arasında bir "aracılık" kurma olanağını toptan reddettiğiniz sayfalar, zira bir aracılık yalnızca iletişimsel olmayan bir ilaveyle, Welles adını

alacak bir ilaveyle donatılmış bir televizyonla kurulabilir; profesyonel televizyon gözünün, bizzat izleyicinin görmeye davet edildiği meşhur teknik-toplumsal gözün anında denetlenebilir ve denetlenmiş olan, dolaysız ve yeterli bir yetkinlik doğurduğunu açıkladığınız sayfalar. Zira kendinize kolaylık tanımıyorsunuz ve televizyonu eksiklikleri adına değil, koşulsuz yetkinliği adına eleştiriyorsunuz. Televizyon, mutlak estetik ve bilgi-kuramsal hiçlikle tam olarak örtüşen teknik bir yetkinliğe ulaşmanın yolunu bulmuştur (fabrika gezisinin yeni gösteri olmasının nedeni budur). Sizi bu konuda büyük bir neşeyle ve televizyonun sanata katmış olabileceklerine karşı aşkla doğrulayan Bergman'dır: *Dallas* büyük bir hiçtir ve teknik olarak-toplumsal olarak kusursuzdur. Başka bir tür dahilinde, *Apostrophes* için de aynı şey söylenebilir: Edebi açıdan (estetik olarak, bilgi-kuramsal olarak) bir hiçtir ve teknik olarak kusursuzdur. Televizyonun ruhu olmadığını söylemek, otel odasında yorgunluktan bitmiş bir şekilde televizyonu bir kez daha açıp tüm imgelerin eşdeğer olduğunu doğrulayarak, bir tek akıp giden zamanın yararına şimdiyi, geçmişi ve geleceği yitirmiş olan eleştirmeni betimlerken televizyona atfettiğinizin dışında ilavesi olmadığını söylemektir.

En radikal enformasyon eleştirisi, örneğin Godard ile ya da başka bir şekilde Syberberg ile sinemadan çıkmıştır (yalnızca demeçlerinde değil, somut yapıtlarıyla da); sinemanın ölümüne dair yeni tehlike televizyondan çıkmaktadır. Demek ki, hep değişken ya da kararsızlık içinde olan bu karşılaştırmayı gidip en yakından "görmek" size kaçınılmaz göründü. Sinema bir ilk ölüme, faşizmde doruk noktasına ulaşan bir otorite gücünün tehdidi altında meydan okumuştu. Neden birinci ölümünün radyodan geçmiş olması gibi, ikinci olası ölümü de televizyondan geçmektedir? Bunun nedeni televizyonun, yeni "denetim" güçlerinin zamanda ve mekânda dolaysız hale geldiği bir biçim olmasıdır. Karşılaştırmanın tam ortasına dalmak, neredeyse denetimin ters çevrilip çevrilemeyeceğini, güce karşı koyan ilave işlevinin hizmetine sokulup sokulamayacağını sorgulamak olacaktır: Yeni direniş gibi olacak bir denetim sanatı icat etmek. Mücadeleyi sinemanın tam ortasına taşımak, sinemanın bu problemle dışarıdan karşılaşması yerine onu *kendi* problemi haline getirmesini sağlamak: Burroughs'un, *auteur* ve otorite bakış açısının yerine, denetim ve

denetmen bakış açısını koyarak edebiyat için yaptığı budur. Oysa, sizin de salık verdiğiniz gibi, bu, Coppola'nın tüm belirsizlikleri ve anlaşılmazlıklarıyla olduğu kadar, gerçek kavgasıyla da sinema için yeniden giriştiği şey değil midir? Ve sinemanın onu denetlemek ya da bizzat yerini almak isteyen sistemin aleyhine dönmek için dayandığı bu kasılma ya da spazm durumuna güzel *Maniyerizm* adını veriyorsunuz. "Maniyerizm", *Rampa*'da imgenin üçüncü halini böyle tanımlıyorsunuz: Ardında görecek bir şey olmaması, üzerinde ya da içinde de görecek pek bir şey olmaması, ama imgenin hep daha önceden varolan, önceden varsayılan bir imgenin üzerine kayması, sonsuza kadar "imgenin temelinin her zaman yine bir imge olması" ve görülmesi gerekenin bu olması.

Bu, sanatın Doğayı ne güzelleştirdiği ne de tinselleştirdiği, onunla rekabete girdiği evredir: Bu bir dünya kaybıdır, "sinema", herhangi bir sinemayı yapmaya koyulan dünyanın kendisidir ve televizyonu oluşturan budur, dünyanın herhangi bir sinemayı yapmaya koyulması ve burada söylediğiniz gibi, "insanların başına hiçbir şeyin gelmemesi, her şeyin imgenin başına gelmesidir". Doğa-beden ya da Manzara-insan çiftinin yerini Şehir-beyin çiftinin aldığı da söylenebilirdi: Ekran (ardında... olan) bir pencere-kapı ya da (içinde... olan) bir çekim-çerçevesi değil, imgelerin "veriler" gibi üzerinde kaydığı bir enformasyon tablosudur. Peki, her ilave işlevi sinemanın dışına atan televizyon tarafından doğrudan doğruya denetlenmiş ve derhal işlenmiş olarak *kendi* sinemasını yapan bir dünyaysa söz konusu olan, hâlâ sanattan nasıl söz edilebilir? Sinemanın bunu yapmayı bırakması, sinema yapmayı bırakması, yeni direnişi icat etmek ve televizyonun gözetim ve denetim işlevine karşı koymak için videoyla, elektronikle, sayısal imgelerle özgül ilişkiler kurması gerekirdi. Söz konusu olan televizyonu kısa devre yaptırmak değil – bu nasıl mümkün olabilir? –, televizyonun, sinemanın yeni imgeler içindeki gelişimine ihanet etmesini ya da kısa devre yaptırmasını önlemektir. Zira sizin de gösterdiğiniz gibi, "televizyon, ayrıştırılmış ve yeniden bileştirilmiş imgenin, tiyatrodan kopmanın, insan bedenine ve insan bedeninin imge ile ses banyosuna ilişkin başka bir algılanımın tadını savaş sonrası modern sinemadan miras alma yolundaki tek şansı olan video oluşunu önemsememiş, küçümsemiş, engellemiştir, video-art'ın bu gelişiminin

de sırası gelince televizyonu tehdit edeceğini beklemek gerekir..." Yeni Şehir-beyin ya da Doğayla rekabet sanatı bu noktada biçimlenmiştir. Ve bu Maniyerizm şimdiden, kimileri tıkanmış, kimileriyse umut vaat eden çok ve çeşitli yollar ya da patikalar sunmuştur. Coppola'da, imgenin kameranın dışında üretilmiş olduğu, video ile "öngörüntüleme" Maniyerizmi. Ama Syberberg'de, kuklaların ve ön cepheden gösterimlerin imgeyi bir imgeler zemininin üzerinde döndürüp durduğu, katı ve bir o kadar da yalın tekniklerle bambaşka bir Maniyerizm. Bu, kliplerin, özel efektlerin ve uzay sinemasının dünyasıyla aynı dünya mıdır? Klipler, düşsel girişimlerle olan kopuşlarına kadar, belki de Syberberg'in istediği bu "yeni ortaklıklar" arayışına katılmış, bir gelecek sinemasının yeni beyin devrelerini çizmiş olabilirlerdi, şayet ucuz şarkıcıklar pazarı tarafından, yani beyinciğin zayıflığının soğuk organizasyonu, ya da titizlikle kontrol altına alınmış sara krizi tarafından hemen kapılmış olmasalardı (sinemanın, önceki dönemde, büyük propagandaların "o zaman histerik olan gösterisi" tarafından yoksun bırakılmış olmasına biraz benzer şekilde...). Ve uzay sineması belki de, Burroughs'un istediği gibi seyahate son bir varlık nedeni verebilseydi, "dua kitabını unutmamış olan, Ay üzerindeki yiğit adam"ın denetiminden vazgeçebilmiş ve Michael Snow'un, imgeyi imge üzerinde ve vahşi doğayı sanat üzerinde döndürmek için en yalın tekniği icat ederek, sinemayı salt Spatium'a kadar iterek *La région centrale*'de verdiği bitip tükenmez dersi daha iyi anlayabilmiş olsaydı, estetik ve bilgi-kuramsal bir yaratıma da katılabilirdi. Resnais'nin, Godard'ın, Straubların ve Duras'ın yapıtlarında henüz başladıkları halleriyle imgeler-sesler-müzik araştırmaları konusunda nasıl önyargıya varabiliriz? Ve beden duruşlarının Maniyerizminden hangi yeni Komedi yakasını kurtaracaktır? Maniyerizmlerin ne kadar çeşitli, heterojen olduğu, özellikle de ortak değer ölçüleri olmadığı, bu terimin yalnızca, sanatın ve düşünmenin sinemayla birlikte yeni bir öğenin içine atladığı, buna karşılık denetim gücünün bu öğeyi onlardan kapmaya, onu yeni toplumsal-teknik klinik yapmak için şimdiden işgal etmeye çalıştığı bir kavganın alanını belirttiği iyi anlaşılırsa, Maniyerizm kavramınız son derece sağlam temeller üzerine oturmaktadır. Maniyerizm, tüm bu zıt anlamlarda, en kötüyle umudun yan yana bulunduğu sinema-televizyon kasılmasıdır.

Gidip "görmeniz" gerekiyordu. Demek ki *Cahiers* ile ilişkinizi koparmadan *Libération*'da gazeteci oldunuz. Ve gazeteci olmanın en ilginç sebeplerinden birisi seyahat etme isteği olduğu için, bir dizi anket, röportaj ve yolculuk içeren yeni bir eleştirel makale dizisi oluşturdunuz. Ama bu kitabı bir kez daha otantik bir kitap yapan şey, her şeyin, *Rampa*'nın biraz melankolik bir şekilde üzerinde karara vardığı bu kasılmalı problem etrafında birbirine geçmesidir. Belki de seyahat hakkındaki bütün düşünce dört saptamadan geçmektedir; biri Fitzgerald'da, ikincisi Toynbee'de, üçüncüsü Beckett'te ve sonuncusu Proust'da bulunmaktadır. Birincisi, İncil'ini, çocukluk anılarını ve olağan söylemini birlikte götürdüğün sürece Antiller'e ya da gökyüzüne bile olsa, seyahatin asla gerçek bir "kopuş" olmadığı saptamasında bulunur. İkincisine göre, seyahat göçebe bir idealin peşinden koşar, ama gülünç bir dilek olarak, çünkü göçebe aslında hareket etmeyendir, gitmek istemeyip yoksunluk içindeki toprağına, merkez bölgeye tutunandır (Van der Keuken'in bir filmiyle ilgili olarak, güneye doğru gitmenin kaçınılmaz olarak oldukları yerde *kalmak* isteyenlerle karşılaşmak olduğunu kendiniz söylüyorsunuz). Üçüncü ve en derin saptamaya ya da Beckett'in saptamasına göre, "seyahat etme zevki için seyahat etmiyoruz, aptal olduğumuzu biliyordum, ama bu derece değil"... O halde, son kertede *doğrulamaktan*, bir şeyi, gönülden, bir rüyadan ya da bir kâbustan gelen açıklanamaz bir şeyi gidip doğrulamaktan başka ne nedeni olabilir, Çinlilerin söylendiği kadar sarı olduğunu ya da şüpheli filan rengin, yeşil bir ışının, filan mavimsi ya da kırmızımsı atmosferin orada bir yerde gerçekten varolduğunu doğrulamak bile olsa. Gerçek hayalperest, diyordu Proust, gidip bir şeyi doğrulayandır... Ve işte, kendi hesabınıza seyahatlerinizde gidip doğruladığınız şey, dünyanın pekâlâ sinema yaptığı, yapmayı sürdürdüğü ve televizyonun bu olduğu, bütün dünyanın sinema yapması olduğudur: Öyle ki, seyahat etmek, şehrin, filanca şehrin "medya tarihinin hangi anına" ait olduğunu gidip görmektir. Örneğin, Sao Paulo betimlemeniz: Kendi kendini yiyip bitiren beyin-şehir. Kurosava'yı görmek ve Japon rüzgârının *Ran*'daki bayrakları nasıl dalgalandırdığını doğrulamak için Japonya'ya gittiğiniz bile olur; ama o gün rüzgâr olmadığı için, onun yerini tutacak ve mucizevi bir şekilde, yıkılamaz bu iç ilaveyi, kısaca,

bir tek imgenin içinde varoldukları için, imge onları yarattığı için imgenin koruduğu bu güzelliği ya da bu düşünceyi imgeye taşıyacak olan sefil rüzgâr türbinlerini görüyorsunuz.

Bu, seyahatlerinizin muğlak olduğunu söylemektir. Bir yandan, her yerde dünyanın kendi sinemasını yaptığını ve bunun televizyonun toplumsal işlevi, büyük denetim işlevi olduğunu saptıyorsunuz: Eleştirel kötümserliğiniz ve hatta umutsuzluğunuz bundan kaynaklanıyor. Diğer yandan, sinemanın bütünüyle yapılmayı beklediğini ve diğer seyahatler artık yalnızca televizyonun halini doğrulamaktan ibaret olduğunda, mutlak seyahatin sinema olduğunu saptıyorsunuz: Eleştirel iyimserliğiniz bundan kaynaklanıyor. İki yolun kesişiminde, bir kasılma, size ait bir siklotimi, bir baş dönmesi, sanatın özü kadar bir kavganın alanı olarak da bir Maniyerizm. Ve bir yandan diğer yana, kimi kez şeyler adeta değiş tokuş edilmektedir. Zira, televizyondan televizyona gezen seyyah, düşünmekten ve sinemayı oyunlardan olduğu kadar enformasyonlardan da kurtararak sinemaya ait olanı sinemaya vermekten kendini alamayacaktır: Yaptığınız televizyon dizilerinden, örneğin üç şehir ya da üç tenis şampiyonu dizisinden az biraz sinema açığa çıkaran bir çeşit iç patlama. Ve tam tersi şekilde, eleştirmen olarak sinemaya döndüğünüzde, bu, en düz imgenin neredeyse belli belirsiz şekilde kıvrıldığını, katmanlaştığını, sizi onun içinde seyahat etmeye, ama nihayetinde ilave ve denetimsiz bir seyahate zorlayan kalın bölgeler oluşturduğunu daha iyi farketmek içindir: Wajda'daki üç hız ya da özellikle Mizoguçi'deki üç hareket, Imamura'da keşfettiğiniz üç senaryo, Bergman'da, *Fanny ve Alexander*'da çizilen ve sinemanın üç halini, üç işlevini bulduğunuz üç büyük daire, yaşamın güzelleştirici tiyatrosu, yüzlerin tinsel antitiyatrosu, büyünün rekabet edici işlemi. Kitabınızdaki analizlerde, bir yanda da diğer yanda da, neden bu kadar sıklıkla üç? Kimi zaman gelip her şeyi yeniden kapayan ve 2'yi 1'e indiren, kimi zaman da tersine, 2'yi alıp götüren ve onu birlikten uzağa kaçıran, açan ve kurtaran belki de 3'tür. Sonraki kitabınız, üç ya da video, eleştirel kötümserliğin ve iyimserliğin hedefi mi olacak? Kavganın bile tüm yer şekillerinde sürdürülebilecek birçok çeşidi vardır. Örneğin Amerikan sinemasının durmadan arttırdığı hareketin hızıyla, Sovyet sinemasının ölçüp biçtiği ve koruduğu, maddelerin yavaşlığı. Güzel

bir metinde diyorsunuz ki, "Amerikalılar, sürekli hareketin, hızın ve kaçış çizgisinin, imgenin ağırlığını, maddesini boşaltan bir hareketin, yerçekimsiz ortamdaki bir bedenin incelemesini çok ileri götürdüler, oysaki Avrupa'da, hatta S.S.C.B.'de, bazıları ölesiye marjinalleşmek pahasına, hareketi başka bir yönde inceleme lüksüyle yetiniyorlar: yavaşlatılmış ve süreksiz. Paradjanov, Tarkovski, ama daha önce Ayzenştayn, Dovçenko ya da Barnet, maddenin birikip dolmasını, bir öğeler, çöpler ve defineler jeolojisinin yavaşlatılmış halde oluşumunu izliyorlar: Sovyet bayırının, bu hareketsiz imparatorluğun sinemasını yapıyorlar..." Ve Amerikalıların daha da hızlı gitmek (ve yüksek hızları denetlemek) için videodan yararlandığı doğruysa, denetimden kaçan ve koruyan yavaşlığa videoyu nasıl iade edeceğiz, Godard'ın Coppola'ya bir "tavsiyesi" uyarınca videoya yavaş gitmeyi nasıl öğreteceğiz?

Serge Daney, *Ciné-Journal* içinde, Önsöz, Ed. Cahiers du cinéma

III. BÖLÜM

MICHEL FOUCAULT

ŞEYLERİ YARMAK, KELİMELERİ YARMAK

Michel Foucault ile ne zaman ve hangi vesileyle tanıştınız?

Tarihlerden çok hareketlerini ya da gülüşünü hatırlıyorum. Onu 1962'ye doğru tanıdığımda *Raymond Roussel* ile *Kliniğin Doğuşu*'nu tamamlamak üzereydi. 68'den sonra, Daniel Defert ile oluşturdukları Hapishaneler Üzerine Enformasyon Grubu'nda onlara katıldım. Foucault'yu çok sık gördüm, elimde olmadan beni kuşatan birçok anım var, çünkü hatırlattıklarının verdiği neşe ile ölmüş olmasının acısı birbirine karışıyor. Yazık ki son yıllarında onu göremedim: *Bilme İstenci*'nden sonra, her açıdan bir kriz geçirmişti, siyasal, yaşamsal, düşünsel bir kriz. Düşüncesi, bütün büyük düşünürlerde olduğu gibi, yaratım koşulu, nihai bir tutarlığın koşulu olarak her zaman krizle ve sarsıntılarla yol almıştır. Yalnız olmak, birkaç yakın dostu dışında onu kimsenin bulamayacağı yerlere gitmek istediği izlenimine kapılırdım. Onun bana olduğundan daha çok benim ona ihtiyacım vardı.

Michel Foucault sağlığında sizin hakkınızda birçok makale yazdı. Siz de birçok kez onun hakkında yazdınız. Bununla birlikte, Foucault'nun ölümünden sonra, şimdi ortaya bir Foucault *koymanızda ne olduğunu bilemediğim bir simgesellik görmekten kendimi alıkoyamıyorum. O zaman akla bin tane varsayım geliyor: Burada bir "yas çalışması"nın etkilerini mi görmeliyiz? Son zamanlarda sağdan ve soldan gelen anti-hümanizm eleştirilerine "iki kişi yerine" verilen bir tür cevap mıdır? Halkayı kapatarak belli bir "felsefi çağın" sonuna atılan bir imza mıdır? Tam tersine açtığı yoldan gitmeye bir çağrı mıdır? Ya da bunların hiçbiri değil midir?*

Bu kitap benim için her şeyden önce bir zorunluluktur. Belirli mefhumlarla ilgili makalelerden çok farklıdır. Burada Foucault'nun düşüncesinin bütününü arıyorum. Bütün, onu bir düzeyden diğerine geçmeye zorlayan şey anlamına gelir: Onu bilginin altında iktidarı bulmaya zorlayan nedir ve iktidarın nüfuzunun dışındaki "özneleşme tarzlarını" [*modes de subjectivation*] keşfetmeye zorlayan nedir? Bir düşüncenin mantığı, geçirdiği krizlerin bütünüdür, sakin ve dengeye yakın bir sistemden çok volkanik sıradağlara benzer. Bu geçişlerin, bu krizlerin, bu Foucault mantığının iyi anlaşılmadığı izlenimini edinmeseydim, bu kitabı yazma ihtiyacı duymazdım. Sözce gibi bir mefhum bile bana göre yeterince somut bir şekilde anlaşılmamıştır. Ama başka okumalara oranla haklı olduğumdan yine de emin değilim. Şimdiki itirazlara gelince, bunlar kesinlikle okuyuculardan gelmiyor ve hiçbir önemleri yok: Foucault'nun tam kavranmamış olan cevaplarını, içerdikleri problemleri hiç dikkate almadan eleştirmekten ibaretler. "İnsanın ölümü" için de aynı şey geçerlidir. Bu hep karşılaşılan bir olaydır: Büyük bir düşünür öldüğünde, aptallar, her defasında kendilerini hafiflemiş hissedip bayram yaparlar. O halde bu kitapta, şimdiki geri çekilme niyetlerine rağmen çalışmanın ardından gitmeye bir çağrı mı söz konusu? Belki, ama Foucault'ya yakın yönlerde ya da yöntemlerle çalışanların biraraya geldiği bir Foucault merkezi zaten var. Ewald'ın yakın tarihli *Refah Devleti* [*L'État-providence*] başlıklı kitabı gibi bir çalışma hem son derece özgündür (nihayet yeni bir hukuk felsefesi), hem de Foucault olmadan varolamazdı. Bu bir yas çalışması değil, yasta olmamak daha çok çalışma ister. Kitabım bir başka şey daha olabilseydi, Foucault'da sürekli varolan bir mefhum olan çift [*double*] mefhumuna başvururdum. Çift, kendisine özgü başkalık içinde olma da dahil Foucault'nun zihnini meşgul edip durmuştur. Bu sözcüğe verdiği anlamda, Foucault'nun bir çiftini çıkarmak istedim: "tekrar, ikileme [*doublure*], aynının dönüşü, yırtık, algılanamaz farklılık, ikiye ayırma [*dédoublement*] ve ölümcül yırtılma."

60'lı-70'li yıllarda, Michel Foucault ve siz – ikiniz de bunu istememenize ve önlemek için her şeyi yapmış olmanıza rağmen –, özellikle o tarihlerde öğrenci olan nesiller için "düşünce ustaları" oldunuz. Bu kimi zaman aranızda bir rekabet yarattı mı? Kişisel, profesyonel ya da entelektüel

alanda, Foucault/Deleuze ilişkileri Deleuze/Guattari, Sartre/Aron ya da Sartre/Merleau-Ponty ilişkileri türünde mi oldu?

Foucault'nun bir çifti olmayı ne yazık ki ben değil, bu kitap istedi. Guattari ile olan ilişkilerim ister istemez çok farklıdır, çünkü uzun bir ortak çalışmamız var, oysa Foucault'yla birlikte çalışmadım. Yine de bizim çalışmamızla onunki arasında birbirine uyan birçok nokta olduğuna inanıyorum, ama büyük bir yöntem, hatta amaç farklılığı onları adeta birbirlerinden uzak tutmuştur. Bu noktalar benim için bir o kadar değerli, paha biçilmezdir: Bir ortak amaçtan daha iyi olan bir ortak neden söz konusudur. Size şunu söyleyeceğim: Foucault'nun bu denli güçlü ve gizemli bir kişilikle varolmasından, böyle bir üslupla bu denli güzel kitaplar yazmış olmasından yalnızca sevinç duydum. Yayımlanmış basit bir sohbetten ibaret olan olağanüstü bir metinde, Foucault sevginin karşısına tutkuyu koyar. Tanımladığı şekliyle, ona karşı belli bir tutku halindeydim ("güçlü anlar ve zayıf anlar vardır, akkorluğa varan anlar vardır, dalgalanır, anlaşılmaz sebeplerle, belki ataletle sürüp giden bir tür oynak durumdur..."). Ona bu kadar hayranken nasıl rekabet ya da kıskançlık içinde olabilirim? Birine hayran olunduğunda seçim yapılmaz, şu ya da bu kitap bir diğerine tercih edilebilir, ama yine de bütün dikkate alınır, zira size daha zayıf gibi gelen bir anın, bir başkası için kesinlikle zorunlu bir an olduğu farkedilir; kendi deneyiminin, simyacılığının peşine düşen ve şu ya da bu kıvrılmayı yapmasının zorunluluğunu hemen anlamadığınız o yoldan geçmediği takdirde, sizi büyüleyecek yeni bir ilhama da ulaşamayacak olan bir başkası. Bir yapıtla ilgili olarak şunu diyen insanları sevmiyorum: "Şuraya kadar iyi, ama devamı kötü, daha sonra tekrar ilginçleşse de..." Yapıtı yargılamak değil, onu bütünüyle ele almak, izlemek, çatallanmalarını, yerinde saymalarını, ilerlemelerini, gediklerini kavramak, onu kabullenmek, bütünüyle kabul etmek gerekir. Yoksa hiçbir şey anlaşılmaz. Getirdiği çözümlerin değerlendirildiğini ileri sürmeden önce, Foucault'yu meydan okuduğu problemlerde, onun için kaçınılmaz olan kırılmalarda ya da kıvrımlarda izlemek, onu "usta-düşünür" olarak görmek midir? Bu mefhum pek doğalmış, pek kesinmiş gibi konuşuyorsunuz. Bu bana göre şüpheli ve çocuksu bir mefhumdur. İnsanlar Foucault'yu

izliyorlarsa, ona tutkunlarsa, bunun nedeni kendi çalışmalarında, kendi özerk varoluşlarında ona bir şekilde ihtiyaç duymalarıdır. Bu yalnızca entelektüel bir anlayış ya da uzlaşı problemi değil, aynı zamanda yeğinlik, yankılanma, müzikal uyum problemidir. Her şey bir yana, güzel dersler bir vaazdan çok bir konsere benzer, diğerlerinin "eşlik ettiği" bir solodur. Ve Foucault hayran olunacak dersler veriyordu.

François Châtelet, Yitik Düşünceler Kroniği'*nde* [*Chronique des idées perdues*], *sizinle, Guattari ile, Schérer ve Lyotard ile olan çok eski dostluklarına dayanarak,* "aynı tarafta" *olduğunuzu ve – belki de gerçek ittifakın işareti olarak –* "düşmanlarınızın aynı" *olduğunu yazıyor. Aynı şeyi Michel Foucault için söyler miydiniz? Aynı tarafta mıydınız?*

Sanıyorum ki öyle. Châtelet güçlü bir şekilde böyle hissediyordu. Aynı tarafta olmak aynı zamanda aynı şeylere gülmek ya da birlikte susmak, "kendini açıklama" ihtiyacı duymamaktır. Kendini açıklama ihtiyacı duymamak son derece hoştur. Belki ortak bir felsefe görüşümüz de vardı. Soyutlamalardan, Bir'den, Tüm'den, Us'tan, Özne'den hoşlanmıyorduk. Karma durumları, düzenekleri, Foucault'nun tertibatlar olarak adlandırdığı şeyi analiz etmeyi görev edinmiştik. Noktalara uzanmak değil, çizgileri izlemek ve çözmek gerekiyordu: (Foucault'nun iktidarın mikro-fiziği ve Guattari'nin arzunun mikro-politiği adını verdiği) bir mikro-analiz gerektiren bir harita. Her zaman göreli olan, hareketli bir çizgiyi daha da ileriye kadar izlemek için her zaman çözülmesi gereken birleşme odakları, bütünleşme düğümleri, özneleşme süreçleri ancak düzenekler içinde bulunur. Yitik ya da geçersiz bile olsalar kökenleri aramayacaktık, şeyleri oldukları yerlerde, ortamla birlikte ele alacaktık: şeyleri yarmak, kelimeleri yarmak. Söz konusu olan zamanın ebediliği bile olsa, ebediyeti değil yeninin oluşumunu, çıkışı ya da Foucault'nun "aktüalite" dediği şeyi arayacaktık. Aktüel ya da yeni, bu belki de Aristo'ya yakın *energheia*'ydı, ama (Nietzsche'nin buna aktüel olmayan adını vermesine rağmen) Nietzsche'ye daha da yakındı.

Bu aynı zamanda bir "yüzeyler" sanatı değil mi? Valéry'nin "en derin olan, deridir" sözünü seviyordunuz...

Evet, çok güzel bir söz. Dermatologlar bunu kapılarına yazmalılar. Genel dermatoloji ya da yüzeyler sanatı olarak felsefe (bu yüzeyleri *Anlamın Mantığı*'nda betimlemeye çalışmıştım). Yeni imgeler, problemi yeniden ortaya atıyorlar. Foucault'da yüzey esasen tam da yazma yüzeyi halini alır: "Hem görünür olmayan hem de saklı olmayan" sözceye ilişkin bütün tema budur. Arkeoloji, bir yazma yüzeyinin oluşturulmasıdır. Bir yazma yüzeyi oluşturmazsanız, saklı olmayan görünür olmayan olarak kalacaktır. Yüzey derinliğin değil (yeniden yüzeye gelinir), yorumlamanın karşıtıdır. Foucault'nun yöntemi her zaman yorumlama yöntemlerinin karşıtı olmuştur. Asla yorumlamayın, deneyleyin... Foucault'daki son derece önemli kıvrım üstüne kıvrım teması deriye göndermede bulunur.

Michel Foucault'ya bir gün şöyle dediniz: "Bize çok temel bir şeyi ilk öğreten siz oldunuz: Başkaları için konuşmanın bayağılığını." Yıl 1972'ydi, 68 Mayısı'nın sıcaklığının hâlâ yaşandığı bir dönemdi (68 Mayısı'yla ilgili olarak kitabınızda ayrıca şunu söylüyorsunuz: "Bazı analizleri okuyunca, bunun Parisli entelektüellerin kafasında olup bittiği sanılabilir"). Sanıyorum ki, o gün için zihninizde, bu başkaları için konuşmama saygınlığı entelektüele ait olmalıydı. Gazetelerin dilinin tutulduğunu söylediği entelektüelin statüsünü tanımlamak için bugün de aynı sözleri kullanır mıydınız?

Evet, temsil eleştirisini çok ileri götürmüş olan modern felsefenin başkalarının yerine tüm konuşma girişimlerini reddetmesi normaldir: Kimse inkâr edemez..., herkes kabul edecektir ki... denildiğini her duyduğumuzda, ardından bir yalan ya da bir slogan geleceğini biliriz. 68'den sonra bile, örneğin hapishanelerle ilgili bir televizyon yayınında, herkesin, yargıcın, gardiyanın, ziyaretçinin, sokaktaki insanın, bir tutuklunun ya da eski bir tutuklunun dışındaki herkesin konuşturulduğuna sık rastlanır. Bugün bu daha da zor bir hal almıştır ve bu 68'in bir kazanımıdır: İnsanlar kendi hesaplarına konuşsun. Ve bu entelektüel için de geçerlidir: Foucault, entelektüelin özgül olmak için evrensel olmayı bıraktığını, yani evrensel değerlerin adına değil, kendi uzmanlığı ve konumu adına konuştuğunu söylüyordu (Foucault, fizikçiler atom bombasına karşı ayaklandığındaki değişimi

gösteriyordu). Hekimlerin hastaların adına konuşma haklarının olmaması ve siyasal, hukuksal, endüstriyel, ekolojik problemler hakkında hekimler olarak konuşmak zorunda olmaları, 68'in de talep ettiği gibi, örneğin hekimleri, hastaları, hemşireleri biraraya getiren grupların zorunluluğunu doğurmaktadır. Bunlar çoksesli gruplardır. Foucault ile Defert'in örgütlediği şekliyle Hapishaneler Üzerine Enformasyon Grubu, bu gruplardan biri olmuştur: Bu, Guattari'nin, bir kimsenin diğerlerinin adına konuştuğu hiyerarşileştirilmiş gruplara karşıt olarak "çaprazsallık" adını verdiği şeydir. Defert, AIDS için, hem yardımı, hem enformasyonu hem de mücadeleyi kapsayan bu tipte bir grup oluşturmuştur. Peki başkalarının hesabına değil de kendi hesabına konuşmak ne demektir? Elbette ki, herkesin hakikatlerle yüzleşme anı ya da Anıları veya psikanalizi kendine demek değildir, birinci şahıs değildir. Bir amaca ulaşmaya çalışırken meydan okunup kavgası verilen ve amacın farkına ancak bu kavga içinde varılan fiziksel ve zihinsel kişisiz güçleri adlandırmaktır. Bu anlamda, Varlığın kendisi siyasidir. Bu kitapta, Foucault adına konuşmaya değil, ister istemez ondan bana doğru gelecek olan (seçme şansım yok) ve benim algıladığım kadarıyla onun amaçları ve sürdürdüğü kavgalarla ilgili bir şeyler söyleyebilecek bir çapraz, bir diyagonal çizmeye çalışıyorum.

"Deleuze adını taşıyacak bir pırıltı oluştu. Yeni bir düşünme tarzı mümkün oldu, düşünme yeniden mümkün oldu. Burada, önümüzde, aramızda, Deleuze'ün metinlerinde hopluyor, dans ediyor... : Gün gelecek, 20. yüzyıl belki de Deleuzecü bir yüzyıl olarak hatırlanacaktır." *Bu satırlar Michel Foucault'nun imzasını taşıyor. Bunları hiç yorumlamamış olduğunuzu sanmıyorum.*

Foucault'nun ne demek istediğini bilmiyorum, ona hiç sormadım. Şeytansı bir espri anlayışı vardı. Belki de bizim neslimizin filozofları içinde en naifi olduğumu söylemek istiyordu. Hepimizde, çokluk, fark, tekrar gibi temalara rastlanıyor. Ama diğerleri daha fazla dolayımla çalışırken ben hemen hemen ham olan kavramlar öneriyorum. Metafiziğin aşılmasından ya da felsefenin ölmesinden ve Tüm'den, Bir'den, özneden vazgeçilmesinden asla etkilenmedim, bunu asla bir dram haline getirmedim. Kavramları doğrudan

sergileyen bir tür ampirizmden kopmadım. Yapıdan, dilbilimden ya da psikanalizden, bilimden ya da tarihten bile geçmedim, çünkü felsefe, bu diğer disiplinlerle bu denli kaçınılmaz dış ilişkiler içine girmesini sağlayan kendi ham malzemesine sahiptir. Foucault'nun söylemek istediği belki de şuydu: En iyisi değil, en naifiydim, adeta bir çeşit *art brut*'tüm; en derini değil, en masumuydum ("felsefe yapma" suçluluğundan en yoksun olanı).

Foucault'nun felsefesiyle sizinki arasındaki tüm ortaklıkları (karşı-Hegelcilikten mikro-fiziğe ya da mikrolojiye kadar birçok) ve ayrılıkları burada listelemek mümkün değil (yazılmış olan makaleler var ve kuşkusuz başka çalışmalar da hazırlık aşamasındadır). Birkaç kestirme yola sapmama izin verirsiniz sanırım. Bir gün, aynı makalede, filozofun özgül görevinin kavramlar üretmek olduğunu söylediniz. Foucault'nun ürettiği ve kendi felsefi oluşumunuz açısından en yararlı olan kavram ve size en yabancı gelen Foucault kavramı hangisidir? Tam aksi yönde, size göre Foucault'nun sizin felsefenizden almış olabileceği başlıca kavramlar hangileridir?

Belki *Fark ve Tekrar* onun üzerinde etkili olmuş olabilir, ama bu temaların en güzel analizini çok önce *Raymond Roussel*'de zaten yapmıştı. Belki bir de Félix ile benim önerdiğimiz düzenek kavramı, kendi "tertibat" analizinde ona yardımcı olmuştur. Ama dokunduğu her şeyi derinlemesine dönüştürüyordu. Oluşturduğu şekliyle sözce kavramı beni çok etkilemişti, çünkü dilbilimi yenileyebilecek bir *dil* pragmatiği içeriyordu. Barthes ile Foucault'nun, biri daha çok Epikürcü, diğeri daha çok Stoacı bir anlamda, genelleştirilmiş bir pragmatik üzerinde giderek daha çok durmaları da ilginçtir. Ve sonra sıradan şiddeti aşan güç ilişkileri görüşü: Bu Nietzsche'den gelmektedir, ama onu devam ettirir, Nietzsche'den çok daha ileri gider. Foucault'nun bütün yapıtında, biçimlerin güçlerle, beni etkileyen ve onun siyaset görüşü kadar epistemoloji ve estetik görüşü açısından da esas olan belli bir ilişkisi vardır. Kimi zaman "küçük" bir kavramın büyük bir yankılanması olabilir: Alçak insan mefhumu, Nietzsche'deki son insan mefhumu kadar güzeldir ve felsefi bir analizin ne kadar gülünç olabileceğini gösterir. *Alçak İnsanların Yaşamı* üzerine olan makale bir başyapıttır. Kuşkusuz Foucault açısından minör olan,

ama yine de düşüncesinin etkisinin hissedildiği tüketilemez, etkin, etkili bir metin olarak bu metne tekrar tekrar dönmeyi seviyorum.

Özellikle İtalya'da, Foucault'nun ve bizzat sizin, diğerleri gibi sorumlusu olacağınız "Nietzsche-Rönesans"tan çok söz edildi. Ve buna doğrudan doğruya bağlı olarak, fark ve nihilizm problemleriyle birlikte ("etkin" nihilizm ve "olumlayıcı" değerin ötelenmesi). Sizin Nietzsche'niz ile Foucault'nun Nietzsche'si arasındaki farklar ve benzeşimler hakkında da sorular sorulabilir. Ama şunu sormakla yetineceğim: Foucault'nun "insanın ölümü"ne ilişkin son derece Nietzscheci olan formülü, neden bunca yanlış anlaşılmaya yol açmıştır? O derece ki, insanın ve insan haklarının ihmalinden dolayı kınanmış ve sık sık sizin kendi felsefenizi karakterize ettiği söylenen bir "felsefi iyimserlik" ya da yaşam güçlerine bir güven Foucault'ya nadiren atfedilmiştir.

Yanlış anlaşılmalar, çoğu zaman kin dolu budalaca tepkilerdir. Yalnızca büyük bir düşünürde "çelişmeler" keşfettiklerinde kendilerini akıllı hisseden insanlar vardır. Foucault varolan insanların ölümünü ilan etmiş (abarttığı söyleniyordu) ya da tam tersine yalnızca insan kavramında bir değişiklik yapmış ("yalnızca bu" deniyordu) gibi davranıldı. Ama aslında ne biri ne de diğeridir. Bu, güçlerin, onlardan ileri gelen egemen bir biçimle olan ilişkisidir. Diyelim ki insanın güçleri, hayal etmek, kavramak, istemek vs.: Bu güçler başka hangi güçlerle, hangi dönemde ve hangi biçimi oluşturmak için ilişkiye girerler? İnsanın güçlerinin insansal değil de hayvansal ya da tanrısal bir biçimin oluşumuna dahil olduğu da görülebilir. Örneğin klasik çağda, insanın güçleri sonsuzluk güçleriyle, "sonsuzluk düzenleriyle" ilişkiye girer, öyle ki insan Tanrı suretinde yaratılmıştır ve sonluluğu yalnızca sonsuzluğun sınırlanmasıdır. Bir İnsan-biçim ancak 19. yüzyılda ortaya çıkar, çünkü insanın güçleri başka sonluluk güçleriyle, yaşamdaki keşiflerle, çalışmayla, *dille* bileşir. Öyle ki, bugün sık sık insanın yeni güçlere meydan okuduğu söyleniyor: Yalnızca karbon değil silisyum, dünya değil kozmos... Bileşik biçim neden yine İnsan olacaktır? İnsan hakları? Ama, Ewald'ın gösterdiği gibi, bu biçim değişimini gösteren bizzat haktaki dönüşümlerdir. Foucault insanın ölümü problemini yenileyerek Nietzsche'ye katılır. Ve insan, yaşamı hapsetmenin bir şekli olduysa, yaşamın

bizzat insanın içinde özgürleşmesi ister istemez başka bir biçimde olmayacak mıdır? Bu bakımdan, Foucault'yu, yapıtında hiç ortaya çıkmayan bir dirimselciliğe doğru çekip çekmediğimi soruyorsunuz. En azından iki temel noktada, her "iyimserlikten" bağımsız olarak bir Foucault dirimselciliğinin pekâlâ olduğunu sanıyorum. Bir yandan, güç ilişkileri, bizzat düşüncenin sınırını çizerek durmadan kıvrılıp düzleşen bir hayat memat çizgisi üzerinde kendisini gösterir. Ve Bichat, Foucault'ya büyük bir yazar gibi görünüyorsa, bunun nedeni belki de Bichat'nın, kısmi ölümleri çoğullaştırarak, ölümü yaşamın eşkapsamlı gücü yaparak ölüm üzerine ilk büyük modern kitabı yazmış olmasıdır: "Ölümcülük temeli üzerindeki dirimselcilik", der Foucault. Diğer yandan, Foucault buradan nihai "özneleşme" temasına vardığında, özneleşme esas olarak, yeni yaşam olanaklarının icat edilmesinden, Nietzsche'nin dediği gibi, gerçek yaşam stillerinin oluşturulmasından ibarettir: Bu kez, estetik temeli üzerindeki bir dirimselcilik.

Kitabınızda Foucaultcu iktidar analizlerine bu kadar önemli bir yer ayırmanız kimseyi şaşırtmayacaktır. Özellikle Gözetleme ve Cezalandırma'*da ortaya çıkan diyagram mefhumu üzerinde duruyorsunuz,* Bilginin Arkeolojisi'*ndeki arşiv değil, iktidarı oluşturan güç ilişkilerinin haritası, kartografisi, sergilenmesi olan diyagram. Bununla birlikte Foucault, Dreyfus ile Rabinov'un kitabına* – Michel Foucault. Felsefi Bir Güzergâh [Michel Foucault. Un parcours philosophique] *(Gallimard): Adını çok andığınız dikkat çekici bir çalışma – eklediği denemede, araştırmalarının genel temasının iktidar değil, özne, insanın özneleşme tarzları olduğunu yazdı. Haritacı Foucault,* "kimliksel olmaktan çok kimliksiz" *olduğunu söylediğiniz kimlik kartları mı düzenlemiştir? Diğer bir deyişle, Foucault'yu anlamak,* Gözetleme ve Cezalandırma'*dan* Kendilik Kaygısı'*na ve* "Ben kimim?" *sorusuna* "geçişi" *anlamak olmayacak mıdır?*

Foucault'nun felsefesinin bir özne felsefesi olduğunu söylemek yine de güçtür. Olsa olsa Foucault öznelliği üçüncü boyut olarak keşfetmiş olacağı zaman öyle "olmuş olacaktır". Düşüncesi, yaratıcı bir zorunluluk uyarınca, art arda çizilmiş ve açınsanmış olan, ama birbirlerine dahil olmayan boyutlardan oluşmaktadır. Çeşitli

yönelimlerin öngörülemez, beklenmedik olayları gösterdiği kesik bir çizgi gibidir (Foucault okuyucularını hep "şaşırtmıştır"). Her şeyden önce İktidar, Bilgininkine indirgenemeyecek bir ikinci boyut şeklinde ortaya çıkar, oysaki her ikisi de somut olarak bölünmez olan karmalar oluştururlar, ama bilgi biçimlerden, Görünürden, Sözcelenirden, kısaca arşivden oluşur, oysa iktidar güçlerden, güç ilişkilerinden, diyagramdan oluşur. Foucault'nun bilgiden iktidara neden geçtiği, birinden diğerine genel bir temadan diğerine geçer gibi değil de, edindiği özgün bilgi görüşünden yeni bir iktidar görüşünün de icadına geçer gibi geçtiğini görmek koşuluyla söylenebilir. Öncelikle "özne" için: Son kitaplarında bu üçüncü boyuta ulaşması için ona uzun sessizlik yılları gerekecekti. Anlaşılması gerekenin "geçiş" olduğunu söylemekte haklısınız. Foucault'nun bir üçüncü boyuta ihtiyacı varsa, bunun nedeni iktidar ilişkileri içine sıkıştığı, çizginin sona erdiği ya da onu "aşmayı" başaramadığı izlenimini edinmiş olmasıdır. *Alçak İnsanların Yaşamı*'nda göz kamaştırıcı bir ifadeyle söylediği budur. Direniş odaklarına boşuna başvurur, bu gibi odaklar nereden gelirler? Yani bir çözüm bulması için uzun zaman gerekmiştir, çünkü gerçekte onu yaratmaktır söz konusu olan. O halde, bu yeni boyutun özne boyutu olduğu söylenebilir mi? Foucault özne sözcüğünü kişi olarak ya da kimlik biçimi olarak kullanmaz, ama "özneleşme"yi süreç olarak ve "Kendilik"i de ilişki (kendiyle ilişki) olarak kullanır. Söz konusu olan nedir? Söz konusu olan, gücün kendiyle olan bir ilişkisidir (oysa iktidar gücün başka güçlerle olan ilişkisiydi), söz konusu olan gücün bir "kıvrım"ıdır. Söz konusu olan, güçler çizgisini kıvırma şekline göre, varoluş tarzlarının oluşturulması ya da ölümü, ölümle olan ilişkilerimizi de ilgilendiren yaşam olanaklarının icat edilmesidir: Özne olarak değil, sanat yapıtı olarak varoluş. Söz konusu olan, varoluş tarzları icat etmektir, bilgi onların içine sızmaya ve iktidar onları kendisine mal etmeye çalışsa da, hem bilgiden kaçabilecek hem de iktidara direnebilecek isteğe bağlı kurallar uyarınca. Ama varoluş tarzları ya da yaşam olanakları yeniden yaratılmayı sürdürürler, yenileri ortaya çıkar ve bu boyutu Yunanların icat etmiş olduğu doğruysa, bugün ortaya çıkanların hangileri olduğunu, bilgiye ve iktidara indirgenemez olan sanatçı-istencimizin hangisi olduğunu ararken Yunanlara bir dönüş yapmıyoruz. Yunanlara dönüş olmadığı kadar

Foucault'da özneye de dönüş yoktur. Foucault'nun, başta yadsıdığı öznelliği yeniden keşfettiğini, yeniden bulduğunu sanmak, "insanın ölümü" kadar büyük bir yanlış anlamadır. Hatta özneleşmenin özneyle çok az ilgili olduğunu sanıyorum. Söz konusu olan kişiler ya da kimlikler değil, daha çok bir elektrik alanı ya da manyetik bir alan, (yüksek olduğu kadar düşük) yeğinliklerle iş gören bir bireyleşme, bireyleştirilmiş alanlardır. Foucault'nun başka vesilelerde tutku adını verdiği şey budur. Foucault'daki bu özneleşme düşüncesi, iktidar ya da bilgi düşüncelerinden daha az özgün değildir: Bu üçü, bir yaşama şekli, üçboyutlu tuhaf bir figür, aynı zamanda da en büyük modern felsefeyi oluştururlar (ve bu nüktesiz bir beyanattır).

Robert Maggiori ile mülakat
Libération, 2 ve 3 Eylül 1986

SANAT YAPITI OLARAK YAŞAM

I

Foucault'nun yapıtını şimdiye kadar pek çok kez yorumlamıştınız. Ölümünden iki yıl sonra bu kitap neden?

Benim için gerekli olduğundan, ona duyduğum hayranlıktan, ölümünden ve bu yapıtın yarıda kalmasından duyduğum üzüntüden. Evet, daha önce belirli konularda (sözce, iktidar) makaleler yazmıştım. Ama burada, bana göre modern felsefelerin en büyüklerinden biri olan bu düşüncenin mantığını arıyorum. Bir düşüncenin mantığı, denge halinde rasyonel bir sistem değildir. *Dil* bile, dilbilimcilerin aksine, Foucault'ya dengeden uzak bir sistem gibi geliyordu. Bir düşüncenin mantığı sırtımıza vuran bir rüzgâr, bir dizi fırtına ve sarsıntı gibidir. Leibniz'in bir formülüne göre, limana vardığınızı sanırsınız ve kendinizi yeniden denizin ortasında bulursunuz. Foucault'nun durumu büyük ölçüde budur. Düşüncesi boyutlar halinde büyümeye devam eder ve bu boyutların hiçbiri bir öncekinin içinde yer almaz. O halde, onu böyle bir yöne atılmaya, her zaman beklenmedik olan böyle bir yol çizmeye zorlayan nedir? Krizlerden geçmeyen büyük düşünür yoktur, krizler büyük düşünürün düşüncesinin dönemlerine damgalarını vururlar.

II

Birçokları onun tarihsel araştırmalarının üstünde dururken siz her şeyden önce onu filozof olarak görüyorsunuz.

Tarihin, yönteminin bir parçası olduğu su götürmezdir. Ama Foucault asla tarihçi olmamıştır. Foucault, tarihle, tarih felsefelerinin kurduğundan çok daha farklı bir ilişki icat eder. Foucault'ya göre tarih bizi kuşatır ve sınırlar, ne olduğumuzu değil, ne'den farklılaşmakta olduğumuzu söyler, kimliğimizi oluşturmaz, olduğumuz diğer şey yararına onu yok eder. Bu nedenle, Foucault yakın tarihli kısa tarihsel dizileri incelemiştir (17. yüzyıl ile 19. yüzyıl arası). Ve yine de son kitaplarında, Yunanlardan ve Hristiyanlardan başlayarak uzun süreli bir diziyi inceler, bunun amacı Yunan olmadığımız, Hristiyan olmadığımız ve başka şey haline geldiğimiz noktaları bulmaktır. Kısaca, tarih bizi kendimizden ayıran ve kendimizi düşünmek için aşmamız ve geçmemiz gereken şeydir. Paul Veyne'in dediği gibi, ebediyete karşı koyar gibi zamana karşı koyan aktüelliğimizdir. Foucault, 19. yüzyıl ile bağlarını en radikal şekilde koparandır, çağdaş filozofların en aktüelidir (19. yüzyılı düşünme yeteneği bundan ileri gelir). Aktüellik, Foucault'yu ilgilendiren şeydir, aynı zamanda Nietzsche'nin aktüel olmayan ya da zamansız adını verdiği şeydir, *in actu* olan şeydir, düşünme edimi olarak felsefedir.

III

Bu anlamda Foucault için önemli olanın, neye düşünmek diyoruz, sorusu olduğunu söyleyebilir misiniz?

Evet, düşünmek tehlikeli bir edimdir, der. Foucault, kuşkusuz Heidegger'le birlikte, ama ondan çok farklı bir şekilde, düşünmenin imgesini en çok yenilemiş olan kişidir. Ve bu imge, Foucault felsefesinin ardışık katmanları ya da zeminleri uyarınca çok düzeylidir. Düşünmek, öncelikle görmek ve konuşmaktır, ama gözün şeylerde takılı kalmayıp "görünürlüklere" kadar yükselmesi ve *dilin* sözcüklerde ya da tümcelerde takılı kalmayıp sözcelere kadar yükselmesi koşuluyla. Bu, arşiv olarak düşünmedir. Sonra düşünmek, bir şeyi yapabilme gücünde olmaktır, yani güç ilişkilerinin şiddete indirgenmeyip, eylemler üzerinde eylemler, yani "teşvik etmek, sürüklemek, caydırmak, kolay ya da zor hale getirmek, serbest bırakmak ya da sınırlamak, az ya da çok olası kılmak..." gibi edimler oluşturduğunu anlamak koşuluyla,

güç ilişkileri kurmaktır. Bu, strateji olarak düşüncedir. Son olarak, son kitaplarında, "özneleşme süreci" olarak bir düşüncenin keşfi vardır: Burada bir özneye dönüş görmek aptalcadır; söz konusu olan, varoluş tarzlarının oluşturulması ya da Nietzsche'nin dediği gibi, yeni yaşam olanaklarının icadıdır. Özne olarak değil, sanat yapıtı olarak varoluş ve bu son evre, sanatçı-düşüncedir. Elbette ki önemli olan, bu belirlemelerin birinden diğerine kaçınılmaz olarak nasıl geçildiğini göstermektir: Geçişler hazır yapılı değildirler, Foucault'nun çizdiği yollarla, tırmandığı ve önceden varolmayan aşamalarla, hissettiği ölçüde yarattığı sarsıntılarla örtüşürler.

IV

Aşamaları sırasıyla ele alalım. "Arşiv" nedir? Foucault için arşivin "görsel-işitsel" olduğunu mu söylüyorsunuz?

Arşiv arkeolojidir, soykütüktür aynı zamanda da bir yerbilimdir. Arkeoloji ille de geçmiş değildir, şimdinin de bir arkeolojisi vardır, belli bir şekilde hep şimdidedir. Arkeoloji arşivdir ve arşiv iki bölümlüdür: görsel-işitsel. Hayat bilgisi dersi ve dilbilgisi dersi. Söz konusu olan kelimeler ve şeyler değildir (Foucault'nun kitabı bu adı yalnızca ironi yoluyla almıştır). Şeyleri alıp onlardan görünürlükler çıkarmak gerekir. Ve bir dönemdeki görünürlük, ışık rejimi ve ışık ile şeylerin temasından oluşan pırıltılar, balkımalar, ışıltılardır. Aynı şekilde, sözcükleri ya da tümceleri yarıp onlardan sözceleri çıkarmak gerekir. Ve bir dönemde sözcelenir olan, *dilin* rejimi ve homojen bir sistemden bir diğerine atlayarak durmadan geçtiği ayrılmaz varyasyonlardır (dil her zaman dengesizlik halindedir). Foucault'nun büyük tarihsel ilkesi şudur: Her tarihsel oluşum söyleyebileceği her şeyi söyler ve görebileceği her şeyi görür. Örneğin, 17. yüzyılda delilik: Hangi ışığın altında görülmüş olabilir ve hangi sözceler içinde söylenmiş olabilir? Ve bugün biz: Bugün neyi söylemeye muktediriz, neyi görmeye muktediriz? Filozoflar felsefelerine genellikle istençdışı kişilik, üçüncü kişi olarak sahiptirler. Foucault ile karşılaşmış olanları etkileyen, gözler, ses ve ikisi arasındaki dik bir bedendir. Işıltılar ve pırıltılar, sözcüklerden dökülen sözceler... Foucault'nun gülüşü

bile bir sözceydi. Ve görme ile söyleme arasında ayrıklık olması, ikisinin indirgenemez bir aralıkla, mesafeyle ayrılmış olması yalnızca şu anlama gelir: Bilgi (ya da daha ziyade "bilme") problemi ne bir tutarlığa ne de bir uygunluğa başvurularak çözülecektir. Onları birbirine geçirip birini diğerine bağlayan sebebi başka yerde aramak gerekecektir. Arşivin içinden, bir tarafa görünürün biçimini diğer tarafa sözcelenirin biçimini koyan büyük bir fay geçiyormuş gibidir, ikisi de indirgenemezdir. Ve birini diğerine diken ve ikisinin arasını işgal eden iplik, biçimlerin dışından, başka bir boyuttan geçer.

V

Burada Maurice Blanchot ile bazı benzerlikler ve hatta Blanchot'nun bir etkisi yok mudur?

Foucault her zaman kendisini Blanchot'ya borçlu hissetmiştir. Belki de üç konuda. Öncelikle, "konuşmak, görmek değildir...", görülemeyenin söylenmesiyle, *dilin* aşırı ucuna taşınmasından, dile getirilemezin gücüne yükseltilmesinden ibaret bu fark. Sonra, üçüncü şahsın, "o"nun ya da nötr *"on"* zamirinin,[1] ilk iki şahıs karşısındaki üstünlüğü, tüm dilbilimsel kişibilimin reddi. Son olarak, Dışarısı teması: Bütün dış dünyadan daha uzak ve bu nedenle bütün iç dünyadan daha yakın olan bir Dışarıyla ilişki, aynı zamanda "ilişkisizlik". Foucault'nun bu temalara ne derece özerk gelişmeler sağladığının farkedilmesi, Blanchot ile bu karşılaşmaların önemini azaltmak değildir: Raymond Roussel hakkındaki kitapla ve Magritte'le ilgili metinle doruk noktasına ulaşan görme-konuşma ayrıklığı, yeni birer görünür ve sözcelenir statüsü doğuracaktır; "konuşuluyor", sözce kuramını canlandıracaktır; yaşam ve ölüm deneyimi olarak, Dışarı çizgisi üzerindeki yakın ve uzak evirmesi, Foucault'ya özgü düşünme edimlerine, (yine Heidegger'den çok farklı olan) kıvrıma ve kıvrımın düzleşmesine yol açacak ve sonunda özneleşme sürecinin temelini oluşturacaktır.

---

1 Fransızcada, özne görevini üstlenmekle birlikte eylemin öznesini, kişiyi bildirmeyen belgisiz zamir. *(ç.n.)*

VI

Bilgi arşivinden ya da analizinden sonra, Foucault önce iktidarı, ardından öznelliği keşfedecektir. Bilgiyle iktidar ve iktidarla öznellik arasında nasıl bir ilişki vardır?

İktidar tam olarak bilgi biçimlerinin arasından ya da altından geçen biçimsel olmayan öğedir. Bu nedenle ona mikro-fizik denir. Biçim değil, güç ve güç ilişkisidir. Ve Foucault'nun, Nietzsche'yi devam ettiren güç ilişkileri görüşü, düşüncesinin en önemli noktalarından biridir. Bilgi ile iktidar somut olarak ayrılmaz karmalar oluştursalar da, bu, bilgininkinden bambaşka bir boyuttur. Ama bütün problem şudur: Foucault'ya neden bir başka boyut daha gerekecektir, neden hem bilgiden hem de iktidardan ayrı olarak özneleşmeyi keşfedecektir? O zaman şöyle denmektedir: Foucault özneye dönüyor, her zaman yadsıdığı özne mefhumunu yeniden keşfediyor. Hiç de böyle değildir. Düşüncesi her açıdan bir kriz geçirmiştir, ama bu yaratıcı bir krizdir, pişmanlık değildir. *Bilme İstenci*'nden sonra Foucault'nun gitgide edindiği his, iktidar ilişkileri içine sıkışmakta olduğudur. Ve iktidar odaklarına "karşı" gibi duran direniş noktalarına boşuna başvurur, bu direnişler nereden gelirler? Foucault şunu sorar kendine: Çizgiyi nasıl aşmalı, sırası gelince güç ilişkilerinin ötesine nasıl geçmeli? Yoksa gerek onu elde tutarak gerek ona maruz kalarak İktidarla başbaşa olmaya mı mahkûmuz? Bu, Foucault'nun hem en şiddetli hem de en gülünç metinlerinden birinde, "alçak insan"da vardır. Foucault'nun bir yanıt vermesi uzun zaman alır. Güç çizgisini aşmak, iktidarın ötesine geçmek, gücü eğmek, diğer güçleri etkilemesi yerine kendini etkilemesini sağlamak gibi olacaktır: Foucault'ya göre bir "kıvrım", gücün kendiyle bir ilişkisi. Söz konusu olan, güç ilişkisini, direnmemize, kaçmamıza, yaşamı ya da ölümü iktidara karşı çevirmemize izin veren kendiyle bir ilişkiyle "ikilemektir". Foucault'ya göre Yunanların icat ettiği budur. Ne bilgideki gibi belirlenmiş biçimler, ne de iktidardaki gibi zorlayıcı kurallar söz konusudur: Varoluşu sanat yapıtı olarak üreten *isteğe bağlı kurallar*, varoluş tarzları ya da yaşam stilleri oluşturan hem etik hem estetik kurallar söz konusudur (intihar bile buna dahildir). Nietzsche'nin güç istencinin sanatsal işlemi, yeni "yaşam

olanaklarının" icadı olarak keşfettiği budur. Her ne nedenle olursa olsun, özneye dönüşten söz etmekten kaçınılmalıdır: Bu özneleşme süreçleri dönemlere göre tamamen değişkenlik gösterirler ve çok farklı kurallar uyarınca gerçekleşirler. O kadar değişkendirler ki, iktidar her defasında onları toplayıp güç ilişkilerine tabi tutmayı sürdürür – yeni şekiller icat etmek üzere sonsuza kadar yeniden doğsalar bile. O halde Yunanlara dönüş de söz konusu değildir. Bir özneleşme süreci, yani bir varoluş tarzı üretimi, özneyi her tür içsellikten ve hatta her tür kimlikten azletmedikçe bir özneyle karışması söz konusu olmaz. Özneleşmenin "kişi"yle bile bir ilgisi yoktur: Bir olayı (günün bir saati, bir nehir, bir rüzgâr, bir yaşam...) karakterize eden, tekil ya da kolektif bir bireyleşmedir. Kişisel bir özne değil, yeğin bir kiptir. Onsuz ne bilgiyi aşabileceğimiz ne de iktidara direnebileceğimiz özgül bir boyuttur. Foucault Yunanların, Hristiyanların varoluş tarzlarını analiz edecektir; bilgilerin içine nasıl girdiklerini, iktidarla uzlaşılardan nasıl geçtiklerini. Ama bizatihi doğaları bambaşkadır. Örneğin, çobanıl iktidar olarak Kilise, durmadan Hristiyan varoluş tarzlarını fethetmek isteyecektir, ama bu varoluş tarzları da, Reform'dan önce bile, sürekli olarak Kilise iktidarını tartışma konusu yapacaklardır. Ve yöntemine uygun olarak Foucault'yu esasen ilgilendiren, Yunanlara dönüş değil, *günümüzde biz*'dir: Varoluş tarzlarımız, yaşam olanaklarımız ya da özneleşme süreçlerimiz nelerdir; bilginin ve iktidarın ötesinde, kendimizi "kendimiz" olarak oluşturma tarzlarımız ve Nietzsche'nin diyeceği gibi, yeterince "sanatçı" tarzlarımız var mıdır? Bunu becerebiliyor muyuz, çünkü bir şekilde burada rol oynayan yaşam ve ölümdür?

VII

Foucault, çok ses getiren insanın ölümü *temasını daha önce geliştirmişti. Bu, yaratıcı bir insan varoluşu düşüncesiyle bağdaşıyor mu?*

İnsanın ölümü, özne meselesinden de beterdir, Foucault'nun düşüncesi üzerine yanlış yorumlar bu noktada yoğunlaşmıştır. Ama yanlış yorumlamalar hiçbir zaman masum değildir, saçmalık ve kötü niyet karışımlarıdır, insanlar bir filozofu anlamaktan çok onda

çelişmeler bulmayı severler. O zaman şöyle derler: Foucault insana, o halde insan haklarına inanmadığına göre nasıl olur da politik mücadeleler yönetebilir?.. Gerçekte, insanın ölümü, Foucault'nun Nietzsche'den aldığı, ama çok özgün bir şekilde geliştirdiği çok basit ve sıkı bir temadır. Bir biçim ve güçler meselesidir. Güçler her zaman başka güçlerle ilişki içindedir. Dolayısıyla, insanın güçleri (örneğin bir anlığa, bir istence sahip olmak) başka hangi güçlerle ilişkiye girer ve "bileşik" olarak bundan nasıl bir biçim doğar? Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de, klasik çağda insanın olduğu gibi değil, Tanrı "suretinde" düşünüldüğünü gösterir, tam da güçleri sonsuzluk güçleriyle birleştiği için. Tersine, insanın bu güçleri, oldukları gibi sonluluk güçlerine, yaşama, üretime, *dile*, bileşiğin bir İnsan-biçim olacağı şekilde 19. yüzyılda meydan okur. Ve bu biçim önceden varolmadığı gibi, insanın güçleri yeni güçlerle yine ilişkiye girdiğinde, varlığını sürdürmesi için de hiçbir nedeni olmaz: Bileşik ne Tanrı ne de insan, yeni tipte bir biçim olacaktır. Örneğin 19. yüzyıl insanı yaşama meydan okur ve karbonun gücü olarak yaşamla birleşir. Ama insanın güçleri silisyumun gücüyle birleştiğinde ne olur ve hangi yeni biçimler doğar? Foucault'nun iki önceli vardır, Nietzsche ve Rimbaud, onlara göz kamaştırıcı olan kendi versiyonunu ekler: Yaşamla, *dille* hangi yeni ilişkiler içindeyiz? İktidarla hangi yeni mücadeleler söz konusudur? Sonunda özneleşme tarzlarına vardığında, bu bir şekilde aynı problemin ardından koşmak olacaktır.

VIII

Sizin "varoluş tarzları" dediğiniz ve Foucault'nun "yaşam stilleri" adını verdiği şeyde, bir yaşam estetiği var, ona sanat yapıtı olarak yaşam adını verdiniz. Ama bir de etik var!

Evet, varoluş tarzlarının ya da yaşam stillerinin oluşturulması yalnızca estetik değildir, bu Foucault'nun, ahlakın karşıtı olarak etik adını verdiği şeydir. Fark şudur: Ahlak, eylemleri ve niyetleri, onları aşkın değerlere bağlayarak değerlendirmekten ibaret, özel tipte bir zorlayıcı kurallar bütünü olarak ortaya çıkar (bu iyi, bu kötü...); etik, yaptıklarımızı, söylediklerimizi bunun gerektirdiği varoluş tarzına

göre değerlendiren bir isteğe bağlı kurallar bütünüdür. Şu söylenir, bu yapılır: Bu hangi varoluş tarzını gerektirir? Ancak ruh alçaklığı, kin dolu yaşam ya da yaşama karşı öç ile yapılabilecek ya da söylenebilecek şeyler vardır. Bazen bir hareket ya da bir sözcük yeterlidir. Bunlar, bizi şu ya da bu olarak oluşturan, her zaman gerekli kılınmış yaşam stilleridir. Spinoza'daki "kip" (tarz) düşüncesi de budur. Ve bu, Foucault'nun ilk felsefesinden itibaren mevcut değil midir: Ne görmeye ve ne söylemeye (sözce anlamında) "muktediriz"? Ama burada bütün bir etik varsa da, bu aynı zamanda bir estetik meselesidir. Büyük bir yazarda üslup, her zaman bir yaşam stilidir, asla kişisel bir şey değil, bir yaşam olanağının, bir varoluş tarzının icadıdır. Kimi zaman, filozofların üslubu olmadığının ya da kötü yazdıklarının söylenmesi ilginçtir. Bunun nedeni onların okunmaması olmalı. Fransa'yı ele alırsak, Descartes, Malebranche, Maine de Biran, Bergson, hatta Balzac yanıyla Auguste Comte üslupçudur. Şimdi Foucault da bu soy zinciri içinde yer alıyor; o büyük bir üslupçudur. Kavram onda, ritmik değerler ya da bazı kitaplarının sonunda kendisiyle girdiği tuhaf diyaloglarda olduğu gibi kontrpuan kazanır. Sözdizimi, görünürün balkımalarını, pırıltılarını toplar, ama aynı zamanda bir kayış gibi bükülür, kıvrılır ve düzleşir ya da sözceler ölçüsünde şaklar. Sonra bu üslup, son kitaplarında, gitgide daha yalın, gitgide daha saf bir çizgi arayarak bir çeşit yatışmaya doğru gidecektir...

Didier Eribon ile mülakat
Le Nouvel Observateur, 23 Ağustos 1986

FOUCAULT'NUN BİR PORTRESİ

Bu kitabı yazma amacınız nedir? Michel Foucault'ya saygılarınızı mı sunuyorsunuz? Düşüncesinin iyi anlaşılmadığını mı düşünüyorsunuz? Onunla olan benzerliklerinizle farklılıklarınızı ve ona borçlu olduğunuzu sandığınız şeyi mi analiz ediyorsunuz? Yoksa Foucault'nun zihinsel bir portresini mi yapmak istiyorsunuz?

Bu kitabı yazmaya gerçekten ihtiyaç duyuyordum. Sevdiğiniz ve hayran olduğunuz biri öldüğünde bazen onun bir resmini çizme ihtiyacı duyarsınız. Onu yüceltmek, onu savunmak için değil, hatırlamak için de değil, daha ziyade ancak ölümünden ileri gelebilecek ve "bu o" dedirtecek bu nihai benzerliği çıkarmak için. Bir maske ya da bizzat onun bir çift, bir ikileme adını verdiği şey. Herkes kendine göre bu benzerliği ya da bu ikilemeyi çıkarabilir. Ama hiçbirimize bu kadar benzemez hale gelerek en sonunda kendisine benzeyen odur. Problem, onunla sahip olduğumuzu düşündüğüm ortak ya da farklı noktalar değil. Ortak sahip olduğum şey, kaçınılmaz olarak belli bir şekle sahip olmaktan uzaktı, daha ziyade onunla konuşmama imkân veren bir temel gibiydi. Bana göre, hâlâ günümüzün en büyük filozofudur. Bir insanın portresini yaparmış gibi bir düşüncenin portresi yapılabilir. Felsefesinin bir portresini yapmak istedim. Çizgiler ya da hatlar ister istemez benden geliyor, ama ancak o gelip resimde göründüğünde başarılı oluyorlar.

Daha önce Diyaloglar'*da şöyle yazıyordunuz: "Foucault'dan bahsedebilir, bana şunu ya da bunu söyledi diye anlatabilir, onu gördüğüm gibi ayrıntılandırabilirim. Bu çınlayan sesler, kararlı el kol hareketleri, yanıp*

tutuşan fikirler, aşırı dikkat ve ani kapanma, sevecenliğin duyumsandığı anda bile tehlikeli olduğu hissedilen gülüşler ve gülümsemeler bütünü ile gerçekten karşılaşmayı bilemediğim ölçüde, bunun hiçbir önemi yoktur..." Foucault'nun düşüncesinde, aynı zamanda uyandırmayı sürdürdüğü tutkuları da açıklayan "tehlikeli" bir şey yok mudur?

Tehlikeli mi? Evet, çünkü bir Foucault şiddeti vardır. Bastırılmış, hakim olunmuş, cesaret haline gelmiş aşırı bir şiddeti vardı. Bazı gösterilerde şiddetten titrerdi. Hoş görülemezi algılardı. Bu belki de Genet ile ortak bir noktaydı. Bir tutku insanıdır ve "tutku" sözcüğüne çok kesin bir anlam verir. Ölümü ancak, gelip yapıtını kesintiye uğratan şiddetli bir ölüm olarak düşünülebilir. Ve üslubu, en azından bir çeşit dinginlik kazanan son kitaplarına kadar, bir kırbaç gibidir, kıvrılmaları ve salınımlarıyla bir kayıştır. Paul Veyne, Foucault'nun savaşçı olarak bir portresini çizer. Foucault her zaman, bir kavganın tozuna ya da uğultusuna başvurur ve bizzat düşünme ona bir savaş makinesi gibi görünür. Yani daha önce düşünülmüş olanın bir adım dışına çıktığımızda, bilinirin ve güven verenin dışında tehlikeye atıldığımızda, bilinmeyen topraklar için yeni kavramlar icat edilmesi gerektiğinde, yöntemlerle ahlaklar çöker ve düşünmek, Foucault'nun bir formülüne göre, "tehlikeli bir edim", öncelikle kendi üzerimizde uyguladığımız bir şiddet halini alır. Size yöneltilen itirazlar ya da hatta size sorulan sorular her zaman kıyıdan gelir ve size yardım etmekten çok sizi öldürmek ve ilerlemenizi engellemek için kafanıza atılan şamandıralar gibidirler: İtirazlar her zaman vasatlardan ve tembellerden gelir, Foucault bunu herkesten iyi öğrenmiştir. Melville şöyle diyordu: "Diyalektik gereği deli olduğunu söylüyorsak, aklı başında olmaktansa deli olmayı tercih ederim... Dalan tüm insanları severim. Tüm balıklar yüzeye yakın yüzebilir, ama beş bine ya da daha derine ancak büyük bir balina inebilir. Düşünce dalgıçları, dünyanın başlangıcından beri gözleri kanlanmış olarak yüzeye çıkmışlardır." Aşırı fiziksel alıştırmaların tehlikeli olduğu hemen kabul edilir, ama düşünme de aşırı ve seyrekleşmiş bir alıştırmadır. Düşündüğünüzde, yaşamla ölümün, akıllılıkla deliliğin işin içine girdiği bir çizgiye ister istemez meydan okursunuz ve bu çizgi sizi sürükler. İlle de kaybeden olunmamasına, ille de deliliğe ya da ölüme mahkûm olunmamasına

rağmen, ancak bu büyücü çizgisi üzerinde düşünülebilir. Foucault bundan, ölümde ya da delilikte yakınla uzağın bu altüst oluşundan, bu aralıksız devrilişinden hep büyülenmiştir.

Deliliğin Tarihi *zaten her şeyi içeriyor muydu, yoksa art arda patlamalar, krizler, yön değiştirmeler oldu mu?*

Delilik problemi Foucault'nun bütün yapıtını kateder. Ve kuşkusuz *Deliliğin Tarihi*'ni bir "delilik deneyi"ne fazla inanmış olmaktan dolayı eleştirir. Bir fenomenolojidense, deliliğin şu ya da bu tarihsel oluşuma göre farklı bir "bilgi"ye dahil edildiği bir epistemolojiyi tercih eder. Foucault tarihten hep böyle yararlanmıştır, onu deli olmamanın bir yolu olarak görmüştür. Ama düşünme deneyi, o, bilginin farklı figürlerinden geçen bu kırık çizgiden ayrılmaz. Deliliğin düşünülmesi bir delilik deneyi değil, düşünme deneyidir: Ancak çöküşte delilik haline gelir. Her şeye rağmen, *Deliliğin Tarihi* teoride zaten her şeyi, örneğin Foucault'nun söylem, bilgi, iktidar konularında edineceği görüşleri içeriyor muydu? Kesinlikle hayır. Büyük yazarların başına şu sık sık gelir: Bir kitaptan dolayı tebrik edilirler, kitaplarına hayranlık duyulur, ama onlar memnun değildirler, çünkü istediklerinden, aradıklarından ve henüz ancak belli belirsiz bir fikrine sahip oldukları şeyden ne kadar uzak olduklarını bilirler. Bu nedenle polemiklerle, itirazlarla, tartışmalarla kaybedecekleri çok az zamanları vardır. Foucault'nun düşüncesinin evrim geçirmiş değil, *krizlerle hareket etmiş* bir düşünce olduğunu sanıyorum. Bir düşünürün krizler geçirmemiş olabileceğine inanmıyorum, sarsıntılarla doludur. Leibniz'in görkemli bir açıklaması vardır: "Bu şeyleri oturttuktan sonra limana vardığımı sanıyordum ki, ruhla beden birliği hakkında yeniden düşünmeye koyulduğumda, kendimi yeniden denizin ortasına fırlatılmış buldum." Düşünürlere üstün bir tutarlık veren de budur, çizgiyi kırma, yön değiştirme, kendini yeniden denizin ortasında bulma, yani keşfetme, icat etme yeteneği. *Deliliğin Tarihi*, şüphesiz zaten bir krizin sonucuydu. Ondan yola çıkarak *Arkeoloji*'ye (1969) varan, ama yeni bir krizden, 68 krizinden geçen bütün bir bilgi görüşü, yani sözceler kuramı geliştirir. Bu Foucault için büyük bir güç ve sevinç, yaratma neşesi dönemi olmuştur: *Gözetleme ve Cezalandırma* bunun izini taşır ve burada bilgiden iktidara geçer.

Daha önce işaret ettiği, saptadığı ama açınsamadığı bu yeni alana girer. Evet, radikalleşme vardır: 68, tüm iktidar ilişkilerinin, uygulandıkları her yerde, yani her yerde açığa çıkarılması olmuştur. Foucault önceleri özellikle biçimleri analiz etmiştir ve şimdi biçimlere temel oluşturan güç ilişkilerine geçer. Biçimsize, bizzat "mikro-fizik" adını verdiği öğeye atlar. Ve bu *Bilme İstenci*'ne kadar gider. Ama, bu kitaptan sonra, yine başka bir kriz, çok farklı, daha içsel, belki daha depresif, daha içe dönük, bir çıkmazda olma hissi? Birçok sebep biraraya gelmişti, bu konuya belki daha sonra tekrar değiniriz, ama Foucault'nun rahat bırakılmak, sadece birkaç yakın dostla yalnız olmak, olduğu yerde bile uzaklaşmak, bir kopma noktasına ulaşmak istediği izlenimini edinmiştim. Bunlar yalnızca izlenimler, belki de tamamen yanlıştır.

Görünüşte, cinselliğin tarihine devam ediyordu, ama bambaşka bir çizgide, uzun süreli (eski Yunanlardan itibaren) tarihsel oluşumlar keşfediyordu, oysaki o zamana kadar kısa süreli (17.-19. yüzyıl) oluşumlarla yetinmişti; bütün araştırmasına özneleşme tarzları adını verdiği şeye göre yeniden yön veriyordu. Bu kesinlikle özneye dönüş değildi, yeni bir yaratım, bir kopma noktası, bilgi ve iktidarla olan önceki ilişkilerin değiştiği yeni bir açımlamaydı. Diğer bir deyişle, yeni bir radikalleşme. Üslubu bile değişiyordu, ışıltılardan ve pırıltılardan vazgeçip gitgide daha yalın, gitgide daha arı, neredeyse dingin bir çizgisellik keşfediyordu. Bunun nedeni bütün bunların yalnızca kuram meselesi olmamasıdır. Düşünce asla kuram meselesi olmamıştı. Yaşam problemleriydi. Yaşamın kendisiydi. Foucault'nun bu yeni krizden çıkma yolu bu olmuştur: Bu durumdan çıkmasına ve bilgi ve iktidarla yeni ilişkiler çıkarsamasına izin verecek çizgiyi çiziyordu. Bunu ölesiye yapıyordu. Aptalca görünüyor: Onu öldürmüş olan özneleşmenin keşfi değildir. Yine de... "mümkün olanın keşfi, yoksa boğulur gibi oluyorum..." Foucault'nun yapıtında başından sonuna dek esas olan bir şey vardır: Her zaman (kısa süreli ya da sonunda uzun süreli) tarihsel oluşumları incelemiştir, ama her zaman günümüzdeki bizle ilişkili olarak. Bunu kitaplarında açıkça söylemeye ihtiyacı yoktu, bu oldukça açıktı ve bunun daha iyi bir şekilde ifade edilmesi işini gazetelerdeki mülakatlarına bırakıyordu. Bu nedenle Foucault'nun mülakatları bütünüyle yapıtına dahildir. *Gözetleme ve Cezalandırma* 18. ve 19. yüzyıla başvurur, ama bugünkü

hapishaneden ve Foucault ile Defert'in 68'den sonra yarattıkları enformasyon grubundan kesinlikle ayrılmazdır. Tarihsel oluşumlar onu yalnızca, içinden çıktığımız şeyi, bizi kuşatan şeyi, bizi ifade eden yeni ilişkiler bulmak için ilişkiyi koparmakta olduğumuz şeyi belirttikleri için ilgilendirir. Onu gerçekten ilgilendiren, delilikle bugünkü ilişkimiz, cezalarla ilişkimiz, iktidarla, cinsellikle ilişkimizdir. Eski Yunanlar değil, özneleşmeyle ilişkimiz, kendimizi özne olarak oluşturma şekillerimizdir. Düşünmek, her zaman deneylemektir, yorumlamak değil, deneylemek ve deneyim, her zaman aktüel olan, doğmakta olan, yeni olan, olmakta olandır. Tarih deneyim değildir, yalnızca, tarihin gözünden kaçan bir şeyin deneyimini mümkün kılan neredeyse olumsuz koşulların bütünüdür. Tarih olmadan, deneyim belirlenmemiş, koşullanmamış olarak kalırdı, ama deneyim tarihsel değil, felsefidir. Foucault, 20. yüzyılın en tam anlamıyla filozof olan filozofu, belki de tek filozofudur: 19. yüzyıldan tamamen kopmuştur, bu nedenle ondan bu derece iyi söz edebilmiştir. Foucault bu anlamda yaşamını düşüncesinin içine sokuyordu: İktidarla olan ilişki, sonra kendiyle olan ilişki, tüm bunlar yeni bir yaşam ya da ölüm, delilik ya da akıl problemiydi. Foucault için özneleşme özneye kuramsal bir dönüş değil, başka bir yaşam tarzının, yeni bir stilin pratik araştırması olmuştur. Bu, kafada olup bitmez: Öyleyse bugün topluluksal ya da bireysel, yeni bir varoluş tarzının tohumları nerede ortaya çıkıyor ve acaba bende de bu gibi tohumlar var mı? Elbette ki Yunanları incelemek gerekir, ama yalnızca, Foucault'ya göre, bu yaşam tarzı mefhumunu, bu pratiği onlar icat ettiği için... Bir Yunan deneyi, Hristiyan deneyleri vs... olmuştur, ama bugün bizim için deney yapacak olanlar ne Yunanlar ne de Hristiyanlardır.

Foucault'nun düşüncesinde her şey bu denli trajik mi? Bu aynı zamanda nükte dolu bir düşünce değil midir?

Tüm büyük yazarlarda, diğer düzeylerle, yalnızca ciddi olanla değil, dahası iğrenç olanla birarada bulunan bu nükte ya da güldürü düzeyi vardır. Foucault'da evrensel bir gülünçlük vardır: Yalnızca *Gözetleme ve Cezalandırma*'nın önemli komik sayfalarını oluşturan cezaların gülünçlüğü değil, şeylerin ve kelimelerin gülünçlüğü.

Foucault kitaplarında da, yaşamında da çok gülmüş olmalı. Roussel'i ve 19. yüzyılın sonunda sözcükleri ve tümceleri incelemek için alışılmamış "yollar" icat eden Brisset'yi özellikle severdi. Zaten Foucault'nun Roussel hakkındaki kitabı da (1963) yine Foucault'nun *Arkeoloji*'de (1969) yarattığı sözceler kuramının şiirsel ve komik versiyonu gibidir. Roussel, kesinlikle aynı anlama gelmeyen ama yine de çok az farklılık gösteren iki tümceyi alıp *("les bandes du vieux pillard", "les bandes du vieux billard"),*[1] bu tümcelerden birinin diğerine kavuşmasını ya da diğerinin üzerine kapanmasını sağlamak için görsel sahneler, olağanüstü gösteriler yaratacaktır. Brisset, başka yollarla, çıldırmış bir etimolojiyle, bir sözcüğün ayrışmasına tekabül eden sahneler yaratır. Foucault bundan hemen görünürle sözcelenirin ilişkilerine dair bir görüş çıkarır. Ve okuyucu, Foucault'nun Heidegger'e ya da Merleau-Ponty'ye yakın temalara ulaşıyor gibi görünmesine şaşırır: "Bakışın dışındaki görünürlük... Göz, şeylerin, varlıklarının yardımıyla görülmesine izin verir..." Adeta, Roussel'i Heidegger'in bir atası olarak görür, ama bunu dile getirmez. Ve Heidegger'de, deliliğe yakın bütün bir etimolojik yöntem olduğu doğrudur. Foucault'nun Roussel hakkındaki sayfaları çok hoşuma gidiyordu, çünkü Heidegger ile, bazı bakımlardan Roussel'e yakın bir başka yazar olan Jarry arasındaki belli bir benzerliğe dair daha karmaşık bir izlenim edinmiştim. Jarry, patafiziği etimolojik olarak metafiziğin ötesine bir yükseliş olarak tanımlayıp onu açıkça görünüre ya da fenomenin varlığına dayandırır. Ne var ki, Heidegger'den Roussel'e (ya da Jarry'ye) olan bu yolculuk neye yarar? Foucault'nun, "yollar" içinde ortaya çıktıkları şekliyle görünürle sözcelenirin ilişkilerini tamamen dönüştürmesine yarar: Görünenle söylenen arasında, bir uyum ya da bir homoloji (uyak) yerine, sürekli bir mücadele, kısa sıkıştırmalar, göğüs göğüse kavga, yakalamalar olacaktır, çünkü hiçbir zaman gördüğümüzü söylemez ve asla söylediğimizi görmeyiz. Sözcenin iki

1 Raymond Roussel'in, çokanlamlılığa ve eşsesliliğe dayanan yönteminin en bilinen örneklerinden birini oluşturan iki tümce. *"Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard"*, "eski bilardo masasının bantları üzerindeki beyaz tebeşir işaretleri"; *"les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard"* ise "beyaz adamın işinin ehli yağmacı çeteleri hakkındaki belgeleri" anlamına gelmektedir. Tek bir harfin değiştirilmesiyle tamamen farklı anlamda bir başka tümce elde edilmiştir. *(ç.n.)*

şey arasında görünmesi gibi, görünür de iki önerme arasında görünür. Niyetlilik yerini bütün bir tiyatroya, görünürle sözcelenirin bir dizi oyununa bırakır. Biri diğerini yarıp geçer. Foucault'nun fenomenoloji eleştirisi *Raymond Roussel*'dedir, ama bunu söylemeye ihtiyaç duymaz.

Ve sonra Blanchot'da olduğu gibi Foucault'da da *"on"*[2] zamirinin yükselişi vardır: Üçüncü şahıs, onu analiz etmek gerekir. Konuşuluyor, görülüyor, ölünüyor. Evet, özneler vardır: Bunlar görünürün tozunda dans eden taneler ve anonim bir uğultudaki hareketli yerlerdir. Özne, her zaman bir türevdir. Söylenenin, görünenin kalınlığında doğar ve yok olur. Foucault bundan çok tuhaf bir "alçak insan" görüşü, belli belirsiz bir neşeyle dolu bir görüş elde edecektir. George Bataille'ın tersidir: Alçak insan bir kötülük fazlalığıyla değil, etimolojik olarak, sıradan insan, günlük bir olayla, komşularının şikayetiyle, polis, mahkeme celbiyle aniden gün ışığına çıkarılan herhangi bir insan olarak tanımlanır... Konuşması ve kendini göstermesi buyrulan, İktidarla yüzleşen insan. Çehov'a Kafka'dan daha yakındır. Çehov'da, gecelerdir uyuyamadığı için bebeği boğazlayan genç bakıcının ya da oltasını ağırlaştırmak amacıyla rayların cıvatalarını söktüğü için aleyhine dava açılan köylünün hikâyesi anlatılır. Alçak insan, *Dasein*'dır. Alçak insan, bir ışık demeti içindeki bir partikül ve bir ses dalgasıdır. "Şöhret" başka türlü işlemeyebilir: Bizi gösteren ve konuşturan bir iktidar tarafından, bir iktidar mercii tarafından yakalanmak. Foucault'nun tanınmış olmaya katlanamadığı anlar olmuştur: Ne derse desin hazırdılar, onu övmek ya da eleştirmek için, onu anlamaya bile çalışmıyorlardı. Beklenmedik nasıl yeniden ele geçirilir? Beklenmedik, bir çalışma koşuludur. Alçak bir insan olmak, Foucault'nun bir düşü gibidir, komik düşü, kendine ait eğlencesi: Alçak bir insan mıyım? *Alçak İnsanların Yaşamı* adlı metni bir başyapıttır.

Bu makalenin bir kriz ifade ettiğini de söyleyebilir misiniz?

Evet, kesinlikle, bu makalenin birçok düzeyi var. Gerçek şu ki, Foucault, *Bilme İstenci*'nden (1976) sonra sekiz yıl boyunca kitap yayımlamaz: *Cinselliğin Tarihi*'nin programlanmış olan devamını bile

2 Bkz. s. 107, dipnot 1. *(ç.n.)*

yarıda bırakır. "Çocuk haçlılar" vs. gibi çok ileri düzeyde araştırmalar gerektiren heyecan verici bir diziydi. O anda ve o yıllar boyunca ne oldu? Bir kriz pekâlâ olduysa, çok farklı birçok etmen aynı zamanda rol oynamış olmalı: Belki daha uzaklardan gelen bir cesaret kırılması, hapishane hareketinin nihai başarısızlığı; başka bir çapta, daha yakın umutların yıkılması, İran, Polonya; Foucault'nun Fransız toplumsal ve kültürel yaşamına olan tahammülünün giderek azalması; çalışmasına gelince, *Bilme İstenci* hakkında, bu *Cinselliğin Tarihi* girişimi hakkında giderek büyüyen bir yanlış anlaşılma hissi; ve son olarak, belki en kişisel öğe, bizzat bir çıkmazda olduğu, yalnızca düşüncesini değil yaşamını da ilgilendiren bir çıkış yolu bulmak için ona yalnızlık ve güç gerektiği izlenimi. Eğer var idiyse, çıkmaz neden ibaretti? Foucault o zamana kadar bilginin oluşumlarını ve iktidarın tertibatlarını analiz etmişti; içinde yaşadığımız ve konuştuğumuz bu iktidar-bilgi karmalarına ulaşmıştı. Ve bu, *Bilme İstenci*'nin de bakış açısıydı: 19. ve 20. yüzyıldaki cinsellik sözcelerinin külliyatını oluşturmak ve bu sözcelerin, standartlaştırsalar da, tersine yadsısalar da hangi iktidar odakları etrafında oluştuğunu aramak. Bu anlamda *Bilme İstenci* hâlâ Foucault'nun daha önce oluşturmayı başardığı yönteme dahildir. Ama şu problemle karşılaştığını tahmin ediyorum: İktidarın "ötesinde" hiçbir şey yok mu? Bir çıkmazdaymışçasına iktidar ilişkilerinin içine sıkışmakta değil mi? Nefret ettiği şeyle yine de büyülenmiş, onun içine tekrar atılmış gibidir. Kendine şu cevabı boşuna verir: Karşısında iktidarı bulmak modern insanın (alçak insanın) kaderidir ve bizi gösteren ve konuşturan iktidardır. Bir türlü tatmin olmaz, ona "mümkün" gerekmektedir... Keşfettiği şey içinde sıkışıp kalamaz. Ve kuşkusuz *Bilme İstenci* iktidara direnme noktaları ortaya koyuyordu; ama muğlak kalan tam da statüleri, kökenleri, çıkışlarıydı. Foucault belki de ne pahasına olursa olsun bu çizgiyi aşması, ötesine geçmesi, bilgi-iktidarın da ötesine geçmesi gerektiğini hissediyordu. *Cinselliğin Tarihi*'nin bütün programını yeniden gözden geçirmesi gerekse bile. O çok güzel alçak insan metninde kendi kendine söylediği pekâlâ şudur: "Hep aynı şey, çizgiyi aşamama, diğer tarafa geçememe..., hep aynı seçim, iktidardan yana, söylediğinden ya da söylettiğinden yana..." Kesinlikle önceki yapıtını reddediyor değildir. Tersine, onu bu yeni meydan okumaya iten önceki yapıtıdır. Bunu yalnızca

Foucault'ya arayışında "eşlik etmiş" olan okurlar anlayabilir. Bu nedenle şunun söylenmesi son derece saçmadır: Yanıldığını farkedip özneyi tekrar dahil etmek zorunda kaldı. Özneyi asla yeniden dahil etmedi ve yapıtının ona dayattığından başka zorunluluğu asla olmadı: Bilgi ve iktidar karmalarıyla işi bitmişti, nihai bir çizgiye giriyordu, "yeniden denizin ortasına fırlatılmış" Leibniz gibiydi. Seçme şansı yoktu: Bu yeni buluş ya da yazmayı bırakmak.

Bu "çizgi", ya da iktidar ilişkisi olmaktan çıkan bu ilişki nedir? Bunun önsezisini daha öncelerde bulamaz mıyız?

Bundan söz etmek güç. Hiç kontur çizmemesine rağmen soyut olmayan bir çizgidir. Şeylerde olduğundan fazla düşüncede değildir, ama düşüncenin delilik gibi bir şeye ve yaşamın ölüm gibi bir şeye meydan okuduğu her yerdedir. Miller, herhangi bir molekülde, sinir tellerinde, örümcek ağının incecik iplerinde bulunduğunu söylüyordu. Bu, Melville'in *Moby Dick*'te sözünü ettiği, sarılı olmadığında bizi alıp götürebilecek ya da boğabilecek korkunç balina oltası olabilir. Michaux için, uyuşturucu çizgisi, "çizgisel hızlandırma", "öfke içindeki bir arabacının kayıştan kamçısı" olabilir. Kandinski'ninkiler ya da Van Gogh'u öldüren çizgi gibi, bir ressamın çizgisi olabilir. Yeteri kadar baş dönmesiyle düşündüğümüz ya da yeteri kadar güçle yaşadığımız her sefer, böyle çizgilerin üstünde yol aldığımızı sanıyorum. Bilginin ötesinde olan bu çizgilerdir (nasıl "ünlü" olacaklardı?) ve iktidar ilişkilerinin ötesinde olan, bu çizgilerle olan ilişkilerimizdir (Nietzsche'nin dediği gibi, kim bunu "egemen olmak istemek" olarak adlandırmak isterdi?). Foucault'nun bütün yapıtında zaten ortaya çıktıklarını mı söylüyorsunuz? Doğru, bu Dışarının çizgisidir. Dışarısı, Foucault'da da, bu sözcüğü ödünç aldığı Blanchot'da da, bütün dış dünyadan daha da uzakta olandır. O halde aynı zamanda bütün iç dünyadan daha yakın olandır. Yakınla uzağın sürekli yön değiştirmesi bundan kaynaklanır. Düşünce içeriden gelmez, ama dış dünyadaki bir fırsata da uzanmaz. Bu, Dışarıdan gelir ve oraya geri döner, ona meydan okumaktan ibarettir. Dışarının çizgisi, çiftin tüm başkalığını taşımakla birlikte, bizim çiftimizdir. Foucault, *Raymond Roussel*'de, Blanchot'ya ithaf ettiği bir

makalede, *Kelimeler ve Şeyler*'de bundan söz etmeyi sürdürür. *Kliniğin Doğuşu*'nda, Bichat ile ilgili, bana Foucault'nun yönteminin ya da yolunun örneği gibi görünen koca bir bölüm vardır: Bichat'daki ölüm görüşünün epistemolojik analizini yapar ve bu hayal edilebilecek en ciddi, en parlak analizdir. Ama bunun metni tüketmediği izlenimi ediniliyor, bu metinde çok eski bir yazarın eleştirisini aşan bir tutku vardır. Bunun nedeni, Bichat'nın kuşkusuz ilk büyük modern ölüm görüşünü, şiddetli, çoğul ve yaşamla eşkapsamlı bir şey olarak sunarak ileri sürmüş olmasıdır. Klasikler gibi onu bir nokta olarak görmek yerine, durmadan meydan okuduğumuz ve son bulduğu ana kadar iki yönde de aştığımız bir çizgi olarak düşünür. Dışarının çizgisine meydan okuma budur. Tutku insanı, biraz balina peşindeki Kaptan Ahab ya da daha ziyade Fedallah gibi ölür. Çizgiyi aşar. Foucault'nun ölümünde de buna benzer bir şey vardır. Bilginin ve iktidarın ötesinde, "sistemin" üçüncü yanı, üçüncü öğesi... En uç noktada, ölümle intiharı ayırt edilemez hale getiren bir hızlanma.

Bu çizgi "korkunçsa", onu nasıl yaşanır kılabiliriz? Bu şimdiden Kıvrım *teması mıdır: Çizgiyi kıvırma zorunluluğu mudur?*

Evet, bu çizgi ölümcül, fazla şiddetli ve fazla hızlıdır, bizi nefes alınamaz bir atmosfere doğru sürükler. Michaux'nun sırt döndüğü uyuşturucu gibi, her düşünceyi yıkar. Kaptan Ahab'ın "monomanisi" gibi, sabuklamadan ya da delilikten fazlası değildir. Hem çizgiyi aşmak, hem de onu yaşanabilir, uygulanabilir, düşünülebilir kılmak gerekecektir. Onu mümkün olduğunca ve mümkün olduğu sürece bir yaşama sanatı haline getirmek. Çizgiye meydan okuyarak nasıl kurtulabiliriz, kendimizi nasıl koruyabiliriz? Bu noktada Foucault'da sık karşılaşılan bir tema ortaya çıkıyor: Yerleşilebilecek, meydan okunabilecek, destek alınabilecek, nefes alınabilecek – kısacası, düşünebilecek – yaşanabilir bir bölge oluşturmak için çizgiyi kıvırmayı başarmak gerekir. Onun üzerinde, onunla birlikte yaşamayı başarmak için çizgiyi eğmek: hayat memat meselesi. Çizgi, çok hızlı bir şekilde düzleşmeye devam eder ve biz, "olduğumuz yavaş varlıkları" oluşturmak, Michaux'nun dediği gibi, "kasırganın gözüne" varmak için, ikisini birden yapmak için çizgiyi kıvırmaya çalışırız. Bu kıvrım

(ve düzleşme) düşüncesi Foucault'nun zihnini hep meşgul etmiştir: Yalnızca üslubu, sözdizimi kıvrılıp düzleşmez, bu, Foucault'nun, Roussel hakkındaki kitabında *dilin* işlemi ("sözcükleri kıvırmak"), *Kelimeler ve Şeyler*'de düşüncenin işlemi ve özellikle de son kitaplarında bir yaşama sanatının (özneleşme) işlemi olarak keşfettiği şeydir.

Kıvrım ya da düzleşme, Heidegger okuyucuları bunu iyi bilirler. Kuşkusuz Heidegger'in bütün felsefesinin anahtarıdır ("düşüncenin işleyişi varlıkla varolanın Kıvrımı yolundadır"). Heidegger'de, Açık, fenomenin bütün görünürlüğünün koşulu olarak varlıkla varolanın kıvrımı, uzaklardaki varlık olarak insan gerçekliği vardır. Foucault'da ise, dışarısı, Dışarı çizgisinin kıvrımı, Dışarının varlığı olarak insan gerçekliği vardır. Foucault'nun, son iki mülakatında kendisiyle Heidegger arasında yakınlık kurmasının nedeni belki de budur. Bununla birlikte, iki düşüncenin bütünü o kadar farklıdır, ortaya konulan problemler o kadar farklıdır ki, benzerlik çok dışsal kalır: Foucault'da, fenomenolojik anlamda deney yoktur, ama her zaman hem sınırlarını hem de yok oluşlarını Dışarının çizgisinde bulan bilgiler ve iktidarlar vardır. Foucault'nun Michaux'ya, hatta kimi zaman Cocteau'ya daha yakın olduğunu düşünüyorum: Bir yaşam, nefes alma problemine bağlı olarak onlarla birleşir (Roussel'i daha iyi dönüştürmek için ona Heideggerci bir tema yöneltmesi gibi). Ölümünden sonra yayımlanan ve tam adı *Olmanın Güçlüğü* [*La Difficulté d'être*] olan bir kitapta, düşün çok yüksek hızlarda hareket ettiğini ve "aracılığı sayesinde ebediyetin bizim için yaşanabilir hale geldiği kıvrıntıyı" düzleştirdiğini, ama uyanıklık halinin dünyayı yaşayabilmek için onu kıvırma ihtiyacı duyduğunu ve her şeyin tek bir kerede verilmiş olmadığını açıklayan Cocteau'dur. Daha da iyisi, başlıkları ve alt başlıkları bile Foucault'ya ilham vermiş olabilecek Michaux'dur, "İçerinin Mekânı", "İç Uzaklık", "Kıvrımlar İçindeki Yaşam", "Kilitlere Karşı" ("İktidar İçin Şiir", "Bilgi Dilimleri" alt başlıklarıyla...). Michaux şunu "İçerinin Mekânı"nda yazar: "Çocuk yirmi iki kıvrımla doğar. İş onları düzleştirmektedir. İnsanın yaşamı o zaman tamamlanır. Bu biçimdeyken ölür. Açması gereken hiçbir kıvrım kalmaz. Bir insan nadiren hâlâ açması gereken birkaç kıvrım kalmışken ölür. Ama bu olmuştur." Bu metin Foucault'ya en yakın metinmiş gibi geliyor bana. Kıvrım ve düzleştirme onda da aynı şekilde çınlar. Yalnızca onda yirmi iki yerine dört temel kıvrım vardır: Bedenimizin

yaptığı kıvrım (şayet Yunansak, ya da etimiz eğer Hristiyan isek, o halde her kıvrım için olası birçok varyasyon vardır); gücün, başka güçler üzerinde uygulanmak yerine kendi üzerinde uygulandığında yaptığı kıvrım; hakikatin bizimle ilişkisi dahilinde yaptığı kıvrıntı; son olarak, nihai kıvrılma, bizzat dışarı çizgisinin bir "iç bekleyiş" oluşturmak için yaptığı kıvrılma. Ama bu her zaman Roussel'den Michaux'ya giden ve felsefe-şiiri oluşturan problemdir: Soluk alınamaz bir boşluğun, ölümün içine düşmeden çizgi nereye kadar düzleştirilmelidir ve dışarıyla birlikte mevcut olan, dışarıya uygulanabilir bir içerisi oluştururken çizgiyle teması yine de kaybetmeden çizgi nasıl kıvrılmalıdır? Bunlar "pratiklerdir". Heidegger'in Foucault üzerindeki az çok gizli etkisinden ziyade, sanıyorum ki, bir yandan Hölderlin-Foucault ve diğer yandan Roussel ya da Michaux-Foucault arasındaki bir paralellikten söz edilmelidir. Ama tamamen farklı yollardan geçerler.

"Özneleşme" bu mudur? Neden bu sözcük?

Evet, çizginin bu kıvrıntısı, tam olarak Foucault'nun, kendini incelemeye koyulup da sonunda "özneleşme süreci" adını verdiği şeydir. Son iki kitabında neden bu konuyla ilgili olarak Yunanlara hürmet ettiği kavranırsa her şey daha anlaşılır olacaktır. Bu Heideggerci bir hürmetten çok Nietzscheci bir hürmettir ve özellikle de Yunanların çok açık ve çok özgün bir keşfidir: Yunanlar politikada (ve başka alanlarda), özgür insanlar arasındaki iktidar ilişkilerini icat etmişlerdir, özgür insanlara buyuranlar yine özgür insanlardır. O andan itibaren, gücün başka güçler üzerinde uygulanması ya da başka güçlerin etkisine maruz kalması yeterli değildir, aynı zamanda kendi üzerinde uygulanması gerekir: Özdenetimini sağlamış olanın başkalarına buyurması yakışık alacaktır. Gücü kendi üzerine eğerek, gücü kendisiyle ilişki içine sokarak Yunanlar özneleşmeyi icat ederler. Bu artık bilginin kodlanmış kurallar alanı (biçimler arasındaki ilişki) ya da iktidarın zorlayıcı kurallarının alanı (gücün başka güçlerle ilişkisi) değil, bir şekilde *isteğe bağlı* kurallardır (kendiyle ilişki): En iyisi kendi üzerinde iktidar uygulayan olacaktır. Yunanlar estetik varoluş tarzını icat ederler. Özneleşme budur: Çizgiye bir eğim vermek, kendi üzerine dönmesini ya da gücün kendi kendisini etkilemesini sağlamak. O zaman, öteki

türlü yaşanamaz olan şeyi yaşama imkânına sahip oluruz. Foucault'nun söylediği, ölümün ya da deliliğin önüne ancak varoluşu bir "tarz", bir "sanat" haline getirerek geçebileceğimizdir. Foucault'nun gizli bir özneyi önce yadsıyıp sonra keşfettiğini ya da yeniden işin içine soktuğunu söylemek aptalcadır. Özne değil, bir öznellik üretimi vardır: Zamanı geldiğinde öznelliğin üretilmesi gerekir, bunun nedeni tam da öznenin olmamasıdır. Bilgi ve iktidar aşamalarını geçtiğimizde, zamanı gelir, bu aşamalar bizi yeni bir soru sormaya zorlarlar; bunu daha önce soramazdık. Öznellik kesinlikle Foucault'nun daha önceden görmediği bir bilgi oluşumu ya da bir iktidar işlevi değildir; özneleşme, bilgiden ve iktidardan ayrılan ve onlarda yeri olmayan bir sanatçı işlemidir. Foucault bu bakımdan Nietzschecidir ve nihai çizgi üzerinde bir sanatçı-istenci keşfeder. Özneleşmenin, yani dışarı çizgisini kıvırmaktan ibaret olan işlemin yalnızca bir kendini koruma, sığınma yolu olduğuna inanılamaz. Tersine bu, çizgiye meydan okuyup onun üstüne binmenin tek yoludur: Belki ölüme, intihara gidiliyordur, ama Foucault'nun Schroeter ile olan tuhaf konuşmasında söylediği gibi, intihar o zaman bütün yaşamı kapsayan bir sanat halini alır.

Bu yine de Yunanlara bir dönüş müdür? Ve "özneleşme" yine de bir özneyi yeniden işin içine sokan anlaşılmaz bir sözcük değil midir?

Hayır, elbette ki Yunanlara dönüş söz konusu değil. Foucault geriye dönüşlerden nefret ederdi. Her zaman yalnızca yaşadığı şeyden söz etmiştir: Özdenetim ya da kendini üretme Foucault'da apaçıktır. Söylediği, Yunanların özneleşmeyi "icat ettikleri" ve bunun nedeninin, rejimlerinin, özgür insanların rekabetinin buna izin vermesi (oyunlar, belagat, sevgi... vs.) olduğudur. Ama özneleşme süreçleri şaşılacak derecede çeşitlidir: Hristiyan tarzları Yunan tarzından tamamen farklıdır ve yalnızca Reform ile değil, ilkel Hristiyanlıktan bu yana, bireysel ya da kolektif, öznellik üretimi birçok yoldan geçer. Renan'ın Hristiyanlardaki yeni varoluş estetiği hakkındaki sayfalarını hatırlamak gerekir: Neron'un kendi tarzında katkıda bulunduğu, sonrasında François d'Assise'de en yüksek ifadesini bulacak olan estetik bir varoluş tarzı. Deliliğe, ölüme meydan okuma. Foucault için önemli olan, özneleşmenin her tür ahlaktan, her tür ahlaksal koddan ayrılmasıdır:

Bilgi ve iktidar niteliğinde olan ahlakın aksine, özneleşme etik ve estetiktir. Hristiyan bir ahlak da vardır, ama Hristiyan bir estetik-etik ve ikisinin arasında her tür kavga ya da uzlaşı da vardır. Bugün de aynı şeyi söyleriz: Etiğimiz nedir, bir sanatçı varoluşunu nasıl üretiyoruz, ahlaksal kodlarımıza indirgenemez olan özneleşme süreçlerimiz nelerdir? Yeni nesnellikler nerelerde ve nasıl meydana gelmektedir? Güncel topluluklardan beklenmesi gereken bir şey var mıdır? Foucault Yunanlara kadar boşuna uzanmamıştır, başka kitaplarında olduğu gibi *Hazların Kullanımı*'nda da onu ilgilendiren, ne olup bittiği, bugün ne olduğumuz ve ne yaptığımızdır: Yakın ya da uzak, tarihsel bir oluşum ancak bizden farkıyla ve bu farkı kuşatmak için analiz edilir. Kendimize bir beden veriyoruz, ama bunun Yunan bedeninden, Hristiyan etinden farkı nedir? Özneleşme, varoluş tarzlarının ya da yaşam stillerinin üretilmesidir.

"İnsanın ölümü" teması ile sanatçı özneleşmeler teması arasında bir çelişme nasıl görülebilir? Ya da ahlakın reddiyle etiğin keşfi arasında? Problem değişmiştir, yeni bir yaratım söz konusudur. Aslında, öznellik üretilmiş de olsa, bir "tarz" da olsa, sözcüğün büyük bir ihtiyatla ele alınması konusunda bizi ikna etmeye yetmelidir. Foucault şöyle der: "Tamamen kendinin karşıtı olacak bir kendilik sanatı..." Özne varsa da, bu kimliksiz bir öznedir. Süreç olarak özneleşme, kişisel ya da kolektif, tekli ya da çoklu bir bireyleşmedir. Oysa birçok bireyleşme tipi vardır. Özne tipinde bireyleşmeler (sensin... benim...) olduğu kadar öznesiz, olay tipinde bireyleşmeler de vardır: Bir rüzgâr, bir atmosfer, günün bir saati, bir muharebe... Aksine, bir yaşamın ya da bir sanat yapıtının bir özne olarak bireyleşmiş olduğu kesin değildir. Bizzat Foucault tam olarak bir kişi gibi kavranmıyordu. Herhangi bir vesileyle bile bir odaya girdiğinde, bu daha çok bir atmosfer değişimi, bir tür olay, bir elektrik alanı ya da manyetik alan gibiydi, ne derseniz deyin. Bu, dinginliği ya da huzuru hiç de ortadan kaldırmıyordu, ama kişi niteliğinde değildi. Bir yeğinlikler bütünüydü. Böyle olmak ya da bu etkiyi yaratmak onu bazen rahatsız ediyordu. Ama aynı zamanda bütün yapıtı bundan besleniyordu. Onda görünür olan, balkımalar, ışıltılar, pırıltılar, ışığın etkileriydi. *Dil*, üçüncü şahısta kocaman bir "var"dır, yani kişinin tersidir: Onun üslubunu oluşturan yeğin bir *dildir*. Yine Schroeter ile konuşmasında, "aşk/sevgi" ve "tutku" arasında bir karşıtlık geliştirir ve

kendini bir aşk/sevgi varlığı olarak değil de bir tutku varlığı olarak sunar. Tam da doğaçlama bir konuşma olduğu, Foucault bu ayrıma felsefi bir statü vermeye çalışmadığı için, sıradışı bir metindir. Bundan dolaysız, yaşamsal bir düzeyde söz eder. Ayrım kesinlikle vefalılık ya da vefasızlık ayrımı değildir. Bu metinde söz konusu edilse de, homoseksüellik ya da heteroseksüellik ayrımı da değildir. Bu daha çok iki bireyleşme tipinin ayrımıdır: Birinde, aşk/sevgide, kişiler vardır; diğerinde, yeğinlik; tutku adeta kişileri farklılaşmamış olanın içinde değil de, her zaman birbirlerini içeren değişken ve sürekli yeğinlikler alanı içinde inşa eder ("Hareket halinde bir durumdur bu, ama verili bir noktaya doğru yönelmez, güçlü anlar ve zayıf anlar vardır, akkorluğa varan anlar vardır, dalgalanır, anlaşılmaz sebeplerle, belki ataletle sürüp giden bir tür oynak durumdur, en uç durumda var kalmaya ve yok olmaya çalışır... Kendi olmanın hiç anlamı yoktur..."). Aşk/sevgi, kişilerin, öznelerin bir durumu ve bir ilişkisidir. Ama tutku, bir yaşam kadar uzun sürebilecek altkişilik olayıdır ("on sekiz yıldır birine karşı, biri için tutku halinde yaşıyorum"), öznesiz bireyleştiren bir yeğinlikler alanıdır. *Tristan ile Isolde*, belki aşk/sevgidir. Ama Foucault'nun bu metniyle ilgili olarak biri bana şunu diyordu: *Uğultulu Tepeler*'de, Catherine ile Heathcliff, aşk/sevgi değil, tutku, saf tutkudur. Gerçekte, müthiş bir ruh birliği, tamamen insani olmayan bir şey (O kim? Bir kurt...). Duygusal durumlardaki yeni bir ayrımı ifade etmek, hissettirmek çok güçtür. Şu noktaya gelip dayanıyoruz: Foucault'nun yarım kalmış yapıtı. Bu ayrıma belki de yaşamla özdeş felsefi bir önem verirdi. En azından bizim bundan, "özneleşme tarzı" adını verdiği şey konusunda çok ihtiyatlı olmamız gerektiği sonucunu çıkarmamız gerekir. Bu gibi tarzlar gerçekten de öznesiz bireyleşmeler içerirler. İşin özü belki de budur. Ve dışarının çizgisini kıvırmak, onu yaşanabilir kılmak, soluk almayı becerebilmek belki de tutku, tutku halidir. Foucault'nun ölümüne bu kadar üzülen herkes belki de bu denli büyük bu yapıtın tutkuya çağrıyla yarım kalmasından sevinç duyuyordur.

Nietzsche'de olduğu gibi Foucault'da da bir hakikat eleştirisi bulunur. Her ikisinde de bu bir kapmalar, kuşatmalar, mücadeleler dünyasıdır. Ama Foucault'da adeta her şey, büyük resimsel-klinik betimlemelerde olduğu gibi daha soğuk, daha metaliktir...

Nietzscheci bir esin Foucault'da mevcuttur. Ayrıntılı bir örnek vermek gerekirse: Nietzsche, din adamının bir psikolojisini yapan ve iktidarının doğasını analiz eden ilk kişi olduğuna seviniyordu (din adamı cemaate bir "sürü" muamelesi yapar ve sürüyü, ona hınzı ve vicdan azabını aşılayarak yönetir). Foucault "çobanıl" bir iktidarı yeniden keşfeder, ama analizi başka bir yönde yapar: Onu "bireyleştiren", yani sürü üyelerinin bireyleşme mekanizmalarına sahip çıkmak isteyen olarak tanımlar. *Gözetleme ve Cezalandırma*'da, siyasal iktidarın 18. yüzyılda "disiplinler" sayesinde nasıl bireyleştiren haline geldiğini göstermişti; ama sonunda bu hareketin kökenini çobanıl iktidarda bulur. Haklısınız, Foucault'yu Nietzsche'ye bağlayan asıl bağ, bu yönde anlaşılan bir hakikat eleştirisidir: "Hakiki" bir söylemin gerektirdiği ve bu söylemin gizlemekten başka bir şey yapamayacağı hakikat "istenci" nedir? Diğer bir deyişle, hakikat, onu keşfetmek için bir yöntem değil, onu istemek için yollar, prosedürler ve süreçler gerektirir. Hak ettiğimiz hakikatlere, her zaman sahip olduğumuz bilgi yollarına (ve özellikle dilbilimsel yollara), iktidar prosedürlerine, özneleşme ya da bireyleşme süreçlerine bağlı olarak sahip oluruz. Aynı şekilde, hakikat istencini doğrudan keşfetmek için, Roussel'in ya da Brisset'nin söylemleri gibi kendi yollarıyla karışan hakiki olmayan söylemler tasavvur etmek gerekir: Hakiki olmamaları aynı zamanda vahşi bir hakikat olacaktır.

Foucault'nun Nietzsche ile birleştiği üç büyük nokta vardır. Birincisi, güç görüşüdür. Foucault'ya göre iktidar, Nietzsche'ye göre gücün olduğu gibi, şiddete, yani kuvvetin bir varlıkla ya da bir nesneyle olan ilişkisine indirgenmez, kuvvetin etkilediği ya da hatta etkilendiği diğer kuvvetlerle olan ilişkisine dayanır (teşvik etmek, neden olmak, sürüklemek, kendine çekmek vs.; bunlar duygulardır). İkinci olarak, kuvvetlerin biçimle olan ilişkisi: Her biçim bir kuvvetler bileşiğidir. Bu zaten Foucault'nun büyük resimsel betimlemelerinde ortaya çıkan şeydir. Ama, her şeyden önemlisi, Foucault'daki insanın ölümü teması ve Nietzsche'nin Üstinsanıyla olan bağıdır. Bunun nedeni insanın kuvvetlerinin, insanın yerleşebileceği egemen bir biçim oluşturmaya tek başlarına yeterli olmamasıdır. İnsanın kuvvetlerinin (bir anlığa, bir istence, bir hayal gücüne vs. sahip olmak) başka kuvvetlerle biraraya gelmesi gerekmektedir: O zaman bu kombinasyondan büyük bir

biçim doğacaktır, ama her şey insanın kuvvetlerinin birleştiği bu diğer kuvvetlerin doğasına bağlıdır. Bundan doğan biçim ille de insani bir biçim olmayacaktır, insanın yalnızca bir cisimleşmesi olacağı bir hayvansal biçim, yansıması olacağı tanrısal bir biçim, insanın ancak sınırı olabileceği tek bir Tanrı'nın biçimi olabilecektir (17. yüzyılda, insan anlığının sonsuz bir anlığın sınırı olması gibi). Bu, bir İnsan-biçimin ancak çok özel ve eğreti koşullarda ortaya çıktığı anlamına gelir: Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'de, 19. yüzyılın macerası olarak insanın kuvvetlerinin o tarihte biraraya geldiği yeni kuvvetlere bağlı olarak analiz ettiği budur. Oysa bugün herkes insanın daha başka kuvvetlerle ilişkiye girdiğini söylüyor (mekândaki kozmos, maddedeki partiküller, makinedeki silisyum...): Bundan, şimdiden hiç de insanınki olmayan yeni bir biçim doğmaktadır... Nietzsche'de de Foucault'da da, bu kadar basit, kesin ve de büyük bir tema asla bu kadar aptalca tepkilere neden olmamıştır. Son olarak, sonuncu ortak nokta özneleşme süreçleriyle ilgilidir: Bir kez daha, söz konusu olan bir öznenin oluşturulması değil, Nietzsche'nin yeni yaşam olanaklarının icadı adını verdiği ve kökenini Yunanlarda bulduğu varoluş tarzlarının yaratılmasıdır. Nietzsche burada güç istencinin, sanatçı-istencin nihai boyutunu görüyordu. Foucault bu boyutu, gücün kendi kendini etkilemesi ya da kıvrılması yoluyla gösterecektir: Yunanların ya da Hristiyanların tarihini yeniden ele alıp bu yola sokabilecektir. Zira işin özü budur: Nietzsche, bir düşünürün her zaman boşluğa atar gibi bir ok fırlattığını ve başka bir düşünürün başka bir yöne göndermek üzere bu oku yerden aldığını söylüyordu. Foucault'nun durumu budur. Aldığı şeyi Foucault derinlemesine dönüştürür. Durmadan yaratır. Nietzsche'den daha metalik olduğunu söylüyorsunuz. Belki okun malzemelerini bile değiştirmiştir. Onları müzikal olarak, karşılıklı araçları (yollar, prosedürler ve süreçler) düzeyinde karşılaştırmak gerekir: Nietzsche Wagner'den geçmiştir, ama işin içinden çıkmak için. Foucault Webern'den geçmiştir, ama belki de aslında en yakın olduğu Varèse'dir, evet, "aktüelliğimizin" araçlarına çağrı metalik ve keskindir.

Claire Parnet ile mülakat, 1986

IV. BÖLÜM

FELSEFE

ŞEFAATÇİLER

Bugün düşünce alanında işler kötüye gidiyorsa, bunun nedeni, modernizm adı altında soyutlamalara bir geri dönüş olması, kökenler problemiyle yeniden karşı karşıya kalınması, tüm bunlardır... O zaman, hareket, vektör terimleriyle yapılan tüm analizler tıkanır. Bu çok zayıf bir dönem, bir gericilik dönemidir. Bununla birlikte, felsefe, kökenler problemiyle işinin bitmiş olduğunu sanmaktaydı. Söz konusu olan artık yola çıkmak ya da bir yere varmak değildi. Soru daha ziyade şuydu: "Arada" neler olup bitmektedir? Ve fiziksel hareketler için de tam olarak aynı şey geçerlidir.

Spor ve gelenekler düzeyinde, hareketler değişmektedir. Uzun süre hareketin enerjiye dayandığı görüşüyle yaşadık: Ya bir dayanma noktası vardır ya da bir hareketin kaynağıyızdır. Koşmak, gülle atmak vs.: Bu, bir başlangıç noktası, bir kaldıracı olan çaba, dirençtir. Oysa bugün, hareketin tanımlanmasında bir kaldırma noktasının giderek daha az yer aldığını görüyoruz. Tüm yeni sporlar – sörf, yelken, deltaplan – bu tiptedir: Önceden varolan bir dalganın üzerine yerleşme. Artık söz konusu olan çıkış noktası olarak bir köken değil, bir yörüngeye oturma şeklidir. Büyük bir dalganın, bir yükselen hava sütununun hareketinin içine kendimizi nasıl kabul ettirebiliriz, bir çabanın kökeni olmak yerine nasıl "araya girebiliriz", esas olan budur.

Ve felsefede yine de, sonsuz değerlere, sonsuz değerlerin bekçisi olan entelektüel fikrine dönülmektedir. Benda'nın Bergson'da eleştirmiş olduğu şey şudur: Hareketi düşünmeye çalışarak kendi sınıfına, aydınlar sınıfına ihanet etmek. Bugün, sonsuz değerler görevi gören insan haklarıdır. Herkesin son derece soyut olduğunu bildiği hukuk devleti ve diğer mefhumlardır. Bunun adına bütün düşünce

durmuş, hareket terimleriyle yapılan tüm analizler tıkanmıştır. Bununla birlikte, zulümlerin bu denli korkunç olmasının nedeni, sonsuzu hiçe saymaları değil, hareketlere engel olmalarıdır. Ne zaman kısır bir dönemde yaşansa, felsefe, "üzerine" düşünmeye sığınır... Bizzat bir şey yaratmıyorsa, üzerine düşünmekten başka ne yapabilir? O zaman sonsuz üzerine ya da tarihsel üzerine düşünür, ama kendisi hareketi gerçekleştirmeyi başaramaz.

Filozof düşünce üreten değildir, bir yaratıcıdır

Gerçekte, önemli olan, filozofun "üzerine" düşünme hakkını elinden almaktır. Filozof yaratıcıdır, düşünce üreten değildir.

Bergson'un analizlerini yeniden ele aldığım için beni eleştiriyorlar. Gerçekte, Bergson'un yaptığı gibi, hareketin üç türü olarak algılanım, duygulanım ve eylemi ayırt etmek çok yeni bir bölümlemedir. Hâlâ yenidir, çünkü bana öyle geliyor ki hiçbir zaman iyi sindirilmemiştir, ve Bergson'un düşüncesinde en güç ve en güzel olan şeyin bir parçasıdır. Oysa, bu analizin sinemaya uygulanması kendiliğinden olur: Aynı anda hem sinema icat edilir, hem de Bergson'un düşüncesi oluşur. Hareketin kavramın içine sokulmasıyla hareketin imgenin içine sokulması tam olarak aynı dönemde gerçekleşir. Bergson, düşüncenin öz-deviniminin ilk örneklerinden biridir. Çünkü ne kadar söylesek az: Kavramlar hareket ederler. Bunun yanında, entelektüel harekete muktedir kavramlar oluşturmak gerekir. Yine aynı şekilde, gölge oyunları yapmak da yeterli olmaz, öz-devinime muktedir imgeler oluşturmak gerekir.

İlk kitabımda, sinematografik imgeyi bir öz-devinim kazanmış imge olarak ele almıştım. İkinci kitapta, sinematografik imgeyi bir öz-zamansallık kazanması dahilinde ele alıyorum. Bu demek ki, asla sinemayı bir şey üzerine düşünmek anlamında ele almak değil, gerçekten beni ilgilendiren şeyin gerçekleştiği alanı ele almaktır: İmgenin bir öz-devinimi ya da bir öz-zamansallaşması hangi koşullarda olabilir ve 19. yüzyılın sonundan itibaren bu iki etmenin evrimi ne yönde olmuştur? Zira, harekete değil de zamana dayalı bir sinema yapıldığında, elbette ki ilk döneme göre doğası değişecektir.

Ve tam olarak hareketle zamanın bizzat imgenin kurucuları haline gelmiş olması ölçüsünde, bir tek sinema bunu bizim için duyulur kılan laboratuvar olabilir.

O halde sinemanın ilk evresi imgenin öz-devinimidir. Bunun bir öyküleme sinemasında gerçekleşeceği ortaya çıkmıştır. Ama zorunlu değildir. Noël Burch'un bu konuda temel oluşturan bir metni var: Öyküleme başından beri sinemanın içinde değildir. Hareket-imgeyi, yani imgenin öz-devinimini öyküleme üretmeye iten, duyum-devimsel şemadır. Sinema doğası gereği öykülemeli değildir: Duyum-devimsel şemayı nesnesi yaptığında öykülemeli olur. Şöyle ki: Ekrandaki bir kişi algılar, duyumsar, tepki gösterir. Bu epey fazla inanç gerektirir: Kahraman filan durumdadır, tepki gösterir, kahraman nasıl tepki göstereceğini her zaman bilecektir. Bu belli bir sinema görüşü gerektirir. Neden bu, Amerika'ya, Hollywood'a dair bir şey haline gelmiştir? Basit bir nedenle: Bu şemanın sahibi Amerika'dır. Her şey İkinci Dünya Savaşı ile son bulur. Bir anda, insanlar artık bu durumlara tepki verme olanağına o kadar inanmamaya başlarlar. Savaş sonrası, onları aşar. Ve artık tepkiler, eylemler halinde süregelemeyen durumlar içine sokulmuş insanları sunan İtalyan Yeni Gerçekçilik'i ortaya çıkacaktır. Mümkün tepkilerin olmaması, her şeyin nötr olacağı anlamına mı gelir? Hayır, hiç de değil. Yepyeni tipte anlayış ve direniş tarzları doğuracak, salt optik ve sesli durumlar ortaya çıkacaktır. Ve bu da Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Hollywood'la bağlarını koparan Amerikan sineması olacaktır.

Elbette ki, hareket imgenin içinde varolmayı sürdürecektir, ama zaman-imgeler üreten salt optik ve sesli durumların ortaya çıkışıyla, önemli olan artık o değildir, yalnızca dizin sıfatıyla oradadır. Zaman-imgeler hiç de öncesi ve sonrası anlamına, ardışıklık anlamına gelmez. Ardışıklık, öyküleme kuralı olarak başından beri vardır. Zaman-imge, zaman içinde olup bitenle karışmaz, bunlar yeni birlikte varoluş, diziliş, dönüşüm biçimleridir...

Ekmekçi "transformasyonu"

Beni ilgilendiren; sanat, bilim ve felsefe arasındaki ilişkilerdir. Bu disiplinlerden hiçbiri diğerine göre ayrıcalıklı değildir. Her biri

yaratıcıdır. Bilimin gerçek amacı fonksiyonlar yaratmak, sanatın gerçek amacı hissedilir yığışmalar [*agrégats*] yaratmak ve felsefenin amacı kavramlar yaratmaktır. Bundan yola çıkarak, ne kadar üstünkörü de olsa, bu kaba başlıklar – fonksiyon, yığışma, kavram – verildiğinde, yankılar ve yankılanmalar problemi kendi aralarında formülleştirilebilir: Bir kavramın, bir yığışmanın ve bir fonksiyonun, tamamen farklı üretim ritimleri ve hareketleri olan, tamamen farklı çizgiler üzerinde karşılaşması nasıl mümkün olabilir?

İlk örnek: Matematikte, Riemann yüzeyi olarak adlandırılan bir yüzey tipi vardır. Fonksiyonlara uygun şekilde, matematiksel olarak çok iyi tanımlanmış olan bu yüzey tipi, sonsuz şekilde birbirine eklenebilecek küçük komşu parçaların kuruluşunu kapsar ve özellikle görelilik kuramına olanak vermiştir. Şimdi, modern sinemayı ele aldığımda, savaştan sonra, küçük bir parçanın bir diğeriyle bağlantılarının sonsuz olanaklı şekillerde gerçekleştiği ve önceden belirlenmiş olmadığı, yakınlıklarla işleyen bir yüzey tipinin ortaya çıktığını saptıyorum. Bunlar bağlantısız yüzeylerdir. Şöyle dersem: Bu bir Riemann yüzeyidir, kolay görünmekle birlikte, belli bir şekilde doğrudur. Bu şu demek değildir: Sinema, Riemann'ın yapmış olduğu şeyi yapmaktadır. Ama bir tek şu yüzey belirlemesi ele alınırsa: Sonsuz olanaklı şekilde birbirine bağlanan yakınlıklar, dokunsal şekilde birbirine bağlanan görsel ve sesli yakınlıklar, o zaman bu bir Bresson yüzeyi olur. O zaman, elbette ki Bresson Riemann olmaz, ama matematikte vuku bulmuş olan şeyi sinemada yapar ve bir yankı olur.

Bir diğer örnek: Fizikte beni çok ilgilendiren, Prigogine ile Stengers tarafından analiz edilmiş olan ve "ekmekçi transformasyonu" adı verilen bir şey vardır. Bir kare alınır, çekilip uzatılarak dikdörtgen hale getirilir, dikdörtgen ikiye bölünür, dikdörtgenin bir kısmı katlanarak diğer kısım üzerine getirilir, kare tekrar tekrar çekiştirilerek sürekli değişikliğe uğratılır; bu, hamur teknesindeki işlemdir. Belli sayıda dönüşümün sonunda, iki nokta, ilk karede birbirlerine ne kadar yakın da olsalar, kendilerini kaçınılmaz olarak iki karşıt yarıda bulacaklardır. Bu bütün bir hesaplamanın konusu olur ve Prigogine, kendi olasılık fiziği uyarınca buna büyük bir önem verir.

Bu konuyla ilgili olarak Resnais'ye geçiyorum. *Seni Seviyorum, Seni Seviyorum* filminde, yaşamının bir anına götürülen bir kahraman

görülür ve bu an, her defasında farklı bütünler içinde ele alınacaktır. Sürekli olarak katlanacak, değişikliğe uğrayacak, yeniden serilecek örtüler gibi, öyle ki bir örtü üzerinde yakın olan bir başkası üzerinde aksine uzak olacaktır. Bu çok çarpıcı, sinematografik açıdan çok ilginç ve "ekmekçi transformasyonu"nu yansıtan bir zaman görüşüdür. O derece ki, şunu söylemek bana şaşırtıcı gelmiyor: Godard'ın başka sebeplerle Thom'a yakın olması gibi, Resnais de Prigogine'e yakındır. Bu, Resnais Prigogine'lik, Godard da Thom'luk yapıyor demek değildir. Ama bilimsel fonksiyon yaratıcılarıyla sinematografik imge yaratıcıları arasında sıradışı benzerlikler olduğunu saptamaktır. Ve bu, felsefi kavramlar için de geçerlidir, çünkü bu yüzeylerin ayrı ayrı kavramları vardır.

O zaman; felsefe, sanat ve bilim, karşılıklı yankılanma ilişkileri ve değiş tokuş ilişkileri içine girerler, ama her defasında öze ilişkin sebeplerle. Kendi evrimleri uyarınca birbirlerinin içine girerler. O halde bu anlamda felsefeyi, sanatı ve bilimi, durmadan iç içe giren, birbirine yabancı melodik çizgi türleri olarak ele almak gerekir. Felsefenin burada hiçbir sözde düşüncesel üstünlüğü yoktur ve bu nedenle yaratım açısından da aşağı kalır yanı yoktur. Kavramlar yaratmak, yeni görsel, sesli kombinasyonlar yaratmak ya da bilimsel fonksiyonlar yaratmak kadar zordur. Görülmesi gereken, çizgiler arasındaki iç içe geçme hareketinin karşılıklı gözetim ya da düşünceye bağlı olmadığıdır. Başka yerden gelen yaratıcı bir hareketi izlemeyi görev edinmiş bir disiplin, her tür yaratıcı rolü bir kenara bırakacaktır. Önemli olan asla komşunun hareketine eşlik etmek değil, her zaman kendi hareketini yapmak olmuştur. Kimse başlamazsa, kimse hareket etmez. İç içe geçmeler değiş tokuş da değildir: Her şey verme ya da kapmayla gerçekleşir.

Önemli olan, şefaatçilerdir. Yaratım, şefaatçilerdir. Onlar olmadan yapıt olmaz. Bunlar insanlar da olabilir – bir filozof için, sanatçılar ya da bilim insanları; bir bilim insanı için, filozoflar ya da sanatçılar – şeyler de, bitkiler de, hatta Castaneda'da olduğu gibi hayvanlar da. Kurgusal ya da gerçek, canlı ya da cansız, kendine ait şefaatçilerin üretilmesi gerekir. Bu bir dizidir. Bütünüyle virtüel bile olsa, bir dizi oluşturulamazsa, mahvolunur. Kendimi ifade etmek için şefaatçilerime ihtiyacım var ve onlar kendilerini ben olmadan

asla ifade edemeyecekler: Her zaman çok kişiyle çalışılır, bu, gözle görünür olmadığında bile. Haydi haydi görünür olduğunda: Félix Guattari ile ben, birbirimizin şefaatçileriyiz.

Bir topluluk içinde şefaatçilerin üretilmesi, Kanadalı sinemacı Pierre Perrault'da pekâlâ görülmektedir: Şefaatçiler edindim ve söylemem gerekenleri böyle söyleyebiliyorum. Perrault, tek başına konuşursa, kurgular icat etse bile, ister istemez bir entelektüel söylemine sahip olacağını, önceden kurulu bir söylemden, "efendinin ya da sömürgeleştiricinin söylemi"nden kurtulamayacağını düşünür. Gerekli olan, "efsane anlatmakta" olan başka birini, "efsane anlatırken suçüstü" yakalamaktır. O zaman, iki ya da daha fazla kişilik bir minör söylem oluşur. Burada Bergson'un masallama [*fabulation*] işleviyle karşılaşıyoruz... İnsanları efsane anlatırken suçüstü yakalamak, bir halkın oluşum hareketini kavramaktır. Halklar önceden var değildirler. Bir bakıma, halk, Paul Klee'nin dediği gibi, eksik olandır. Bir Filistin halkı var mıydı? İsrail olmadığını söylüyor. Kuşkusuz bir tane vardı, ama işin aslı bu değil. Filistinliler yerlerinden yurtlarından kovuldukları andan itibaren, direndikleri ölçüde, bir halkın oluşma sürecine girerler. Bu tam olarak Perrault'nun efsane anlatanları suçüstü yakalama adını verdiği şeye tekabül etmektedir. Böyle oluşmayan halk yoktur. O halde, her zaman sömürgeleştiricinin söylemine göndermede bulunan önceden kurulu kurguların karşısına, şefaatçilerle gerçekleşen minör söylemi koymak gerekir.

Hakikatin önceden varolan ve keşfedilmesi gereken bir şey değil de, her alanda yaratılması gereken bir şey olduğu fikri, örneğin bilimde açıktır. Fizikte bile, söz konusu olan koordinatlar bile olsa, simgesel bir sistemi varsaymayan hakikat yoktur. Önceden kurulu fikirleri "bozmayan" hakikat yoktur. "Hakikatin bir yaratım olduğunu" söylemek, hakikat üretiminin bir maddeyi işlemekten ibaret bir dizi işlemden, kelimenin tam anlamıyla bir dizi tahriften geçmesini gerektirir. Guattari'yle çalışmamda: Her birimiz diğerinin tahrifatçısıdır, bu şu anlama gelir, her birimiz diğerinin önerdiği mefhumu kendi tarzımızda anlarız. İki öğeli, dönüşlü bir dizi oluşur. Çok öğeli bir dizi ya da çatallanmaları olan karmaşık diziler de vardır. Şefaatçiler budur, sahte olanın hakikati üretecek bu güçleridir...

Solun şefaatçilere ihtiyacı var

Siyasal bir konuya sapıyoruz. Birçok insan, sosyalist bir rejimden yeni bir söylem tipi bekliyordu. Gerçek hareketlere çok yakın olan ve bu nedenle, bu hareketlerle uyuşan düzenekler oluşturarak bu hareketleri kazanabilen bir söylem. Örneğin, Yeni Kaledonya. Pisani, "Bağımsızlık, her halükârda olacaktır" dediğinde, bu şimdiden yeni bir söylem tipidir. Bu şu anlama geliyordu: Müzakere konusu yapmak üzere gerçek hareketleri bilmezden gelmek yerine, nihai noktayı hemen kabul edeceğiz, müzakere önceden verili bu nihai nokta açısından yapılacak. Tarzlar, imkânlar, hız konusunda müzakere edilecek. Eski yönteme göre, kaçınılamaz olduğu bilinse bile, bağımsızlıktan hiçbir şekilde söz edilmemesi gerektiğini düşünen sağın eleştirileri bundan kaynaklanmaktadır, çünkü önemli olan bunu çok çetin bir müzakerenin hedefi haline getirmektir. Sağdaki insanlar yanılmıyorlar, inanıyorum, başkalarından daha salak değiller, ama onların teknikleri harekete karşı koymaktır. Felsefedeki Bergson karşıtlığıyla aynı şeydir bu, tüm bunlar aynı şeydir. Kendini harekete vermek ya da onu durdurmak: Siyasi olarak, büsbütün farklı iki müzakere tekniği. Sol açısından bu, yeni bir konuşma şekli gerektirir. Problem, pek o kadar da ikna etmek değil, açık olmaktır. Açık olmak, yalnızca bir durumun değil, bir problemin de "verilerini" dayatmaktır. Başka koşullarda görünür olamayacak şeyleri görünür kılmaktır. Kaledonya problemi hakkında, bir ara bu ülkeye göç alan sömürge muamelesi yapıldığı, öyle ki Kanakların kendi yurtlarında azınlık haline geldiği söylendi. Hangi tarihten itibaren? Hangi hızda? Bunu kim yaptı? Sağ, bu soruları reddedecektir. Bu sorular haklı sorularsa, veriler belirlenerek sağın gizlemek istediği bir problem ifade ediliyordur. Çünkü problem bir kez ortaya konduğunda, artık ortadan kaldırılamaz ve bizzat sağın söylem değiştirmesi gerekir. O halde, iktidarda olsa da olmasa da solun rolü, sağın ne pahasına olursa olsun gizlemek istediği bir problem tipini keşfetmektir.

Maalesef öyle görünüyor ki, bu bakımdan gerçek bir enformasyon aktarma yetersizliğinden söz edilebilir. Kuşkusuz solu oldukça mazur gösteren bir şey var: Fransa'da, devlet memurları, sorumlular hep sağdan olmuşlardır. Öyle ki, iyi niyetle bile, oyunu sürdürerek bile, ne düşünme tarzlarını ne de varolma tarzlarını değiştirebilirler.

Sosyalistlerin, enformasyonlarını, problemleri ortaya koyma şekillerini iletecek ve hatta hazırlayacak adamları yoktu. Paralel hareket etmeleri, yakın hareket etmeleri gerekirdi. Şefaatçi olarak entelektüellere ihtiyaç duymaları gerekirdi. Ama bu yönde yapılan tek şey, dostça, ama çok uzak temaslar kurmak olmuştur. Bize problemlerin durumu hakkında asgari bir bilgi bile verilmedi. Çok farklı üç örnek veriyorum: Yeni Kaledonya kadastrosu, belki uzmanlık dergilerinde verilmiştir, kamusal bir konu haline getirilmemiştir. Öğretim problemiyle ilgili olarak, özel öğretimin Katolik öğretim olduğunun sanılmasına izin verilmektedir; özel öğretimde laiklik oranının ne olduğunu hiç bilemedim. Diğer örnek: Sağ yeniden çok sayıda yerel yönetim kazandığından beri, bazen büyük, ama çoğu zaman çok küçük, çok yerel olan her tür kültürel girişim için krediler kaldırılmıştır ve çok sayıda ve küçük olmaları ölçüsünde bu ilginçtir; ama ayrıntılı bir liste elde etmek mümkün değildir. Sağ için bu tür problemler yoktur çünkü sağın hazır, doğrudan, doğrudan doğruya bağımlı şefaatçileri vardır. Ama solun dolaylı ya da özgür şefaatçilere ihtiyacı vardır, bu şefaatçileri mümkün kılması koşuluyla bu başka bir üsluptur. Komünist parti yüzünden gülünç "yoldaş" adı altında değersizleştirilen şeye solun gerçekten ihtiyacı var, çünkü insanların düşünmesine ihtiyacı var.

Taklitçilerin komplosu

Günümüz edebiyatındaki krizi nasıl tanımlayabiliriz? Çok satanlar rejimi, hızlı devirdir. Birçok kitapçı kendisini şimdiden, yalnızca bir top-list ya da hit-list'de yer alan ürünleri satan plakçılara uydurma eğiliminde. "Apostrophes"un da yönü bu. Hızlı devir, kaçınılmaz olarak bir beklenti piyasası oluşturur: "Küstah", "rezil", tuhaf vs. olan bile, öngörülen piyasa biçimlerine sızmaktadır. Edebi yaratımın ancak beklenmedik olanda ortaya çıkabilen koşulları, yani ağır devir ve derece derece yayılma, hassas noktalardır. Ne Beckett'e ne de Kafka'ya benzeyen geleceğin Beckett'leri ya da Kafka'ları, hiç kimse onları farketmediği sürece, tanım gereği, editör bulamama tehlikesiyle karşı karşıyadır. Lindon'un dediği gibi, "tanınmayan

birinin yokluğu farkedilmez". S.S.C.B. hiç kimse farkına varmadan edebiyatını yitirmiştir. Kitabın nicel ilerlemesine ve tirajların artışına sevinilebilir: Genç yazarlar, onlara yaratma olanağı bırakmayan edebi bir mekânda kalıptan çıkmış gibi duracaklardır. Balzac, Stendhal, Céline, Beckett, Duras ya da herhangi biri taklit edilerek yapılmış korkunç bir standart roman ortaya çıkmaktadır. Aslında, Balzac'ın kendisi taklit edilemezdir, Céline taklit edilemezdir: Bunlar yeni sözdizimler, "beklenmedik şeyler"dir. Taklit edilen, zaten hep bir kopyadır. Taklitçiler birbirlerini taklit etmektedirler, yayılma güçlerinin ve modelden daha iyisini yaptıkları izleniminin nedeni budur, çünkü şekli ya da çözümü bilirler.

"Apostrophes"ta olup bitenler korkunç. "Apostrophes" büyük bir teknik güce, organizasyona, çerçevelemelere sahip bir yayın. Ama aynı zamanda edebi eleştirinin sıfır derecesi, varyete haline gelmiş edebiyat. Pivot, gerçekten sevdiği şeyin futbol ve gastronomi olduğunu hiçbir zaman saklamadı. Edebiyat, bir televizyon oyunu haline gelmektedir. Televizyon programlarının gerçek problemi, oyunların istilasıdır. Dokuz harfle bir kelime üretmek için yarışan iki insan gördüğünde kültürel bir teşebbüse iştirak ettiğine ikna olmuş coşkulu bir izleyici kitlesinin olması her şeye rağmen kaygı verici. Sinemacı Rossellini'nin hakkında her şeyi söylediği tuhaf şeyler olup bitmektedir. İyi dinleyin: "Günümüz dünyası, boşu boşuna zalim bir dünyadır. Zulüm, gidip birinin kişiliğini taciz etmektir, tam ve nedensiz bir itirafa ulaşmak için birini koşullandırmaktır. Belirlenmiş bir amacı hedefleyen bir itiraf olsaydı, kabul ederdim, ama bu bir röntgencinin, bir sapığın işidir, adını koyalım, bu zalimcedir. Zulmün her zaman bir çocukluk gösterisi olduğuna kesinlikle inanıyorum. Sanatın bütünü günümüzde her gün daha da çocuklaşıyor. Herkes deli gibi mümkün olduğunca çocuklaşmak arzusu içinde. Saf demiyorum: Çocukça... Bugün, sanat ya şikayet, ya zulümdür. Başka ölçü yoktur: Ya şikayet ediliyordur ya da tamamen nedensiz bir küçük zulüm uygulaması haline getiriliyordur. İletişimsizlik, yabancılaşma konusunda yapılan spekülasyon (adını koymak gerek) örneğini alın, bunda şefkat değil, kocaman bir hoşnutluk buluyorum... Ve bu, size söyledim, artık sinema yapmamaya karar vermeme neden oldu." Bu öncelikle

artık röportaj yapmamaya karar verdirmeliydi. Zulüm ve çocukluk, bundan hoşlananlar için bile güç ölçütüdür ve bundan kurtulmak isteyenlere bile kendini dayatır.

Çift [couple] taşıyor

Kimi zaman insanlar kendilerini ifade edemiyormuş gibi davranılır. Ama gerçekte, kendilerini ifade etmeyi sürdürürler. Lanetli çiftler, erkek "Neyin var? Kendini ifade etsene..." demeden kadının dalgın ya da yorgun olamayacağı çiftlerdir, ve kadın ... demeden erkeğin vs. Radyo, televizyon çifti taşırdı, onu her yere yaydı ve gereksiz sözler, çılgın miktarlarda söz ve imge içimize işledi. Saçmalık asla dilsiz ya da kör değildir. Öyle ki, problem artık insanların kendilerini ifade etmesini sağlamak değil, onlara, sonrasında nihayet söyleyecek bir şeylerinin olacağı yalnızlık ve sessizlik boşlukları sağlamaktır. Baskı kuvvetleri insanların kendilerini ifade etmelerine engel olmuyor, tersine, kendilerini ifade etmeye zorluyor. Söyleyecek bir şeyi olmamanın hoşluğu, hiçbir şey söylememe hakkı, çünkü söylenmiş olmayı biraz hak edecek seyrek ya da seyrekleşmiş bir şeyin oluşma koşulu budur. Bugün bizi öldüren şey parazit değil, hiçbir önemi olmayan önermelerdir. Oysa bir önermenin anlamı, teşkil ettiği önemdir. Anlamın başka tanımı yoktur ve bir önermenin yeniliğiyle aynı şeydir. İnsanları saatler boyu dinleyebilirsiniz: Hiçbir önemi yoktur... Bu yüzden tartışmak bu kadar güçtür, bu yüzden tartışmaya gerek yoktur, hiçbir zaman. Birine şöyle demezsiniz: "Söylediklerinin hiçbir önemi yok!" Ona şöyle denebilir: "Yanlış." Ama birinin söylediği şey asla yanlış değildir, saçmadır ya da hiçbir önemi yoktur. Daha önce bin kere söylenmiştir. Önem, gereklilik, önemlilik mefhumları doğruluk mefhumundan bin kat daha belirleyicidir. Onun yerini aldıkları için değil, söylediğimin doğruluğunu ölçtükleri için. Matematikte bile: Poincaré, birçok matematik kuramının hiçbir önemi olmadığını söylüyordu. Yanlış olduklarını söylemiyordu, bu daha da beter.

Oedipus sömürgelerde

Belki gazetecilerin de bu edebi krizde bir sorumluluk payları vardır. Pek doğaldır ki, gazeteciler de sık sık kitaplar yazmışlardır. Ama kitap yazdıklarında, gazetedekinden başka bir biçime girerler, yazar olurlardı. Artık durum değişti, çünkü gazeteci, kitap biçiminin onun doğal hakkı olduğu, bu biçime erişmek için özel bir çalışma yapması gerekmediği kanısına vardı. Gazeteciler doğrudan doğruya ve birlik olarak edebiyatı ele geçirdiler. Bundan standart romanın figürlerinden biri, *Oedipus Sömürgelerde* gibi bir şey, bir muhabirin seyahatleri, kişisel kadın arayışının ya da bir baba arayışının raporu çıktı. Bu durum tüm yazarlara sıçradı: Yazar, kendi kendisinin ve yapıtının gazetecisi olmalı. En uç durumda her şey bir yazar gazeteciyle bir eleştirmen gazeteci arasında geçmektedir, kitap ise zar zor varolma ihtiyacı duyan, ikisi arasındaki bir aracıdan başka bir şey değildir. Kitap, başka yerlerde cereyan eden etkinliklerin, deneyimlerin, niyetlerin, erekliliklerin raporundan fazlası değildir artık. Bizzat kayıt halini almıştır. O gün bu gündür, herkes bir kitaba gebeymiş gibi görünmekte ve kendini öyle görmektedir, yeter ki bir mesleği ya da sadece bir ailesi, hasta bir akrabası, kötü bir şefi olsun. Herkesin aile içinde ya da iş içinde kendi romanı vardır... Edebiyatın herkes için, ancak ve bizzat edebiyatın içinde varolabilecek özel bir araştırma ve özel bir çaba, özgül bir yaratma niyeti gerektirdiği unutuluyor, edebiyat hiçbir şekilde çok farklı etkinliklerin ve niyetlerin doğrudan kalıntılarını kabul etmekle yükümlü değildir. Bu, piyasanın bir promosyonu görünümü kazanmış kitabın "talileştirilmesi"dir.

Edebiyat ölürse, bu, cinayet yoluyla olacaktır

McLuhan'ı iyi okuyup da anlamamış olanlar, görsel-işitsel yayınların kitabın yerini almasının şeylerin doğasında olduğunu, çünkü merhum edebiyat ya da diğer ifade tarzları kadar yaratıcı potansiyele bizzat sahip olduğunu düşünebilirler. Bu doğru değil. Zira görsel-işitsel yayınlar kitabın yerini alma noktasına geliyorsa, bunu rakip ifade yolu olarak değil, görsel-işitsel yayınların kendi içindeki yaratıcı potansiyeli de öldüren oluşumlar tarafından uygulanan tekel olarak

yapacaktır. Edebiyat ölürse, bu kaçınılmaz olarak şiddetli bir ölüm ve politik cinayet yoluyla olacaktır (S.S.C.B.'de olduğu gibi, kimse bunun farkına varmasa da). Problem türlerin karşılaştırılması problemi değildir. Seçim, yazılı edebiyat ve görsel-işitsel yayın arasında değildir. (Edebiyattaki ve görsel-işitsel yayınlardaki) Yaratıcı güçler ve ehlileştirme güçleri arasındadır. Edebiyat kendi yaratım koşullarını kurtaramadığı takdirde, görsel-işitselin kendisine bu koşulları sağlayabileceği pek şüphelidir. Yaratım olanakları, dikkate alınan ifade tarzına göre çok farklılaşabilir, kültürel bir piyasa ve uygunluk, yani piyasa için üretim mekânının kurulmasına hep birlikte karşı gelmek zorunda olmaları ölçüsünde yine de birbirleriyle iletişim halindedirler.

Tenisteki proletarya üzerine

Üslup, edebi bir mefhum, bir sözdizimidir. Bununla birlikte, sözdiziminin olmadığı bilimde de bir üsluptan söz edilmektedir. Sporda da bir üsluptan söz edilmektedir. Sporda, çok ileri düzeyde çalışmalar var, ama onları çok az biliyorum, belki de üslubun yenilik olduğunu göstermeye çalışıyorlardır. Elbette ki sporlar, rekorlarla ifade edilen ve araçların, ayakkabının, sırığın mükemmelleşmesiyle desteklenen nicel bir ölçek sunarlar. Ama aynı zamanda üslup meselesi olan nitelikli mutasyonlar ya da fikirler vardır: Makaslamalı binme tekniğinden *Fosbury flop*'a[1] nasıl geçilmiştir; engeller üzerinden atlamak, adım aralıklarını genişletmek için bir engel oluşturmaktan nasıl çıkmıştır? Neden bu noktadan başlanamıyordu, neden nicel ilerlemelerin damgasını vurduğu bütün bir tarih yaşanmak zorundaydı? Her yeni üslup, yeni bir "darbe" değil, bir duruşlar zincirlenmesi, yani önceki üslubu temel alarak ve ondan koparak gerçekleşen bir sözdizimine eşdeğer bir şey gerektirir. Teknik iyileşmeler, ancak belirlemeye yeterli olmadıkları yeni bir üsluba dahil

1 İki yüksek atlama tekniği. Binme tekniğinde, atlayıcının bedeni çıtaya paralel ve yataydır, yüzü yere dönüktür, bacakları makas hareketi yapar. 1968 Olimpiyat Oyunları şampiyonu A.B.D.'li Richard Fosbury'nin adını verdiği *flop* atlama tekniğinde (sırt tekniği) ise, atlayıcı sıçrarken bedenini ekseni çevresinde döndürür ve sırtı yere bakacak şekilde çıtayı aşar. *(ç.n.)*

edildiklerinde ve seçildiklerinde etkili olurlar. Spordaki "mucitlerin" önemi buradan kaynaklanır, bunlar nitel şefaatçilerdir. Tenisi örnek alalım: Gönderilen topun fileye çıkan rakibin ayaklarına düştüğü bir servis karşılaması ne zaman ortaya çıkmıştır? Savaştan önce, Bromwich adındaki büyük bir Avustralyalı oyuncuydu sanırım, ama emin değilim. Şu açıktır ki, Borg, tenisi bir tür proletaryaya açan yeni bir üslup icat etmiştir. Başka alanlarda olduğu gibi teniste de mucitler vardır: McEnroe bir mucittir, yani bir üslupçudur, tenise Mısırlı duruşları (servisi) ve Dostoyevski refleksleri sokmuştur ("zamanını, kafanı bile bile duvarlara çarpmakla geçirirsen, hayat çekilmez olur"). Bu konuda, taklitçiler mucitleri yenip onlardan daha iyisini yapabilir: Bunlar sporun çok satanlarıdır. Borg bir tanınmayan proleterler ırkı doğurmuştur, McEnroe bir nicel şampiyon tarafından mağlup edilebilir. Başka yerden gelen bir hareketten yararlanan kopyacılar, sanki daha da güçlüdür ve spor federasyonları, onları yaşatan ve kalkındıran mucitlere karşı büyük bir nankörlük içindedirler. Olsun: Spor tarihi, her defasında beklenmedik olanı, yeni sözdizimini, mutasyonları gerçekleştiren ve onlar olmadan salt teknolojik olacak ilerlemelerin nicel, önemsiz ve ilginçlikten yoksun kalacağı bu mucitlerden geçmektedir.

AIDS ve dünya stratejisi

Tıpta çok önemli bir problem vardır, hastalıkların evrimi. Elbette ki yeni dış etmenler, yeni mikrop ya da virüs biçimleri, yeni toplumsal veriler söz konusu. Ama semptomatoloji, yani semptomların kümelendirilmesi de vardır: Çok kısa bir süre içinde, semptomların kümelendirilmesinde farklılıklar olmakta, daha önce farklı bağlamlarda konumlandırılan hastalıklar yalıtılmaktadır. Parkinson hastalığı, Roger hastalığı vs., semptomların kümelenmesinde büyük değişimler gösteriyorlar (bu, bir tıp sözdizimi olacaktır). Tıp tarihi, teknolojik olanakların burada da mümkün kıldığı, ama belirlemediği bu kümelemelerden, bu yalıtmalardan, bu yeniden kümelemelerden oluşmakta. Bu bakımdan, savaştan itibaren ne olup bitmiştir? Hastalığa bir saldırganın değil, özgül olmayan savunma tepkilerinin

zorlanmasının ya da tükenmesinin yol açtığı "stres" hastalıkları keşfedilmiştir. Savaştan sonra, tıp dergileri modern toplumlardaki stresle ve bundan çıkarılabilecek hastalıkların yeni dağılımıyla ilgili tartışmalarla doluydu. Daha yakın tarihlerde öz bağışıklık hastalıkları, ben'in hastalıkları keşfedildi: Savunma mekanizmaları, koruyor kabul edildikleri organizma hücrelerini artık tanımamakta ya da dış etkenler bu hücreleri ayırt edilmesi imkânsız kılmaktadır. AIDS, bu iki kutup, stres ve öz bağışıklık arasında yer alıyor. Dagognet'nin kendi güncel tıp analizinde söylediği gibi, belki de hekimsiz ve hastasız hastalıklara doğru yol almaktayız: Semptomlardan çok imgeler ve hastalardan çok taşıyıcılar var. Bu, Sosyal Güvenliği düzene sokmaz, ama başka bakımlardan da kaygı vericidir. Bu yeni hastalık stilinin dünya politikası ya da stratejisiyle de örtüşmesi çarpıcıdır. Bize açıkladıklarına göre, savaş riskleri yalnızca özgül bir dış olasılıktan değil, bizim savunma tepkilerimizdeki bir zorlanmadan ya da çökmeden de kaynaklanmaktadır (iyi hakim olunan bir atom gücünün önemi bundan ileri gelmektedir...). İşte hastalıklarımız da aynı şemaya uyuyor ya da nükleer politika hastalıklarımıza uygun düşüyor. Tıpkı azınlığın ya da mültecinin sıradan bir düşman rolü oynaması gibi, eşcinsel de sıradan biyolojik saldırgan rolü oynama tehlikesiyle karşı karşıya. Bu ikili hastalık ve-toplum imgesini reddedecek sosyalist bir rejime bağlı olmak için bir sebep daha.

Yaratımdan, imkânsızlıklar arasında yolunu çizen bir şey olarak söz etmek gerekir... Bunu açıklayan Kafka'ydı: Yahudi bir yazar için Almanca konuşmanın imkânsızlığı, Çekçe konuşmanın imkânsızlığı, konuşmamanın imkânsızlığı. Pierre Perrault da bu problemle karşılaşır: Konuşmamanın, İngilizce konuşmanın, Fransızca konuşmanın imkânsızlığı. Yaratım darboğazlarda gerçekleşir. Belli bir dilde bile, örneğin Fransızcada bile, yeni bir sözdizimi, dil içindeki yabancı bir dildir. Bir imkânsızlıklar bütünü yaratıcının soluğunu tıkamıyorsa, o bir yaratıcı değildir. Bir yaratıcı, kendi imkânsızlıklarını yaratan ve aynı zamanda mümkünü yaratan biridir. McEnroe gibi, kafayı duvarlara çarparak bulunacaktır. Duvarı törpülemek gerekir, çünkü bir imkânsızlıklar bütünümüz olmazsa, bu kaçış çizgimiz, yaratımı oluşturan bu çıkışımız, yanlışın hakikati oluşturan bu gücü de olmazdı. Sıvı ya da gaz, yazmak gerekir, tam da sıradan algılanım ve

kanı, katı, geometrik olduğu için. Bergson'un felsefe için, Virginia Woolf'un ya da James'in roman için, Renoir'ın sinema (ve madde durumlarının keşfinde çok ileri gitmiş olan deneysel sinema) için yaptığı budur. Kesinlikle toprağı terketmek değil. Toprağın bağlı olduğu sıvı ve gaz kanunlarını icat edecek kadar toprağa ait olmak. O zaman, üslubun, olduğu yerde bir girdap oluşturması için çok fazla sessizliğe ve çalışmaya ihtiyacı olur, sonra çocukların oluktaki su boyunca izledikleri bir kibrit gibi atılım yapar. Zira üslup, kuşkusuz sözcüklerin bileştirilmesiyle, tümcelerin biraraya getirilmesiyle, fikirlerin kullanılmasıyla oluşmaz. Toprağa ait vektörlerin çıkabilmesi için kelimeleri açmak, şeyleri yarmak gerekir. Her yazar, her yaratıcı, bir gölgedir. Proust'un ya da Kafka'nın biyografisi nasıl yazılabilir? Yazıldığı andan itibaren, gölge bedene göre ilk sıradadır. Hakikat, varoluş üretimidir. Kafanın içinde değildir; bu, varolan bir şeydir. Yazar gerçek bedenler gönderir. Pessoa örneğinde, bunlar hayali kişilerdir; aslında o kadar da hayali değildirler, çünkü onlara bir yazı, bir işlev verir. Ama o, kişilerinin yaptığını kesinlikle yapmaz. Yazarın şeyleri önce yapıp sonra anlattığı "Çok gezdim, gördüm" sistemiyle edebiyatta daha ileri gidilemez. Yazarların narsisizmi katlanılamazdır, çünkü bir gölgenin narsisizmi olamaz. O halde röportaj bitmiştir. Kötü olan şu ki, çölü geçmek herhangi birinin işi değildir, yaş ve sabır gerektirir, çölde doğan genç yazarların işidir, çünkü girişimlerinin, gerçekleşmeden önce iptal olması tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Ama yine de, ama yine de, çalışmalar ve üsluplar için şimdiden orada olan yeni yazarlar ırkının doğmaması imkânsızdır.

Antoine Dulaure ve Claire Parnet ile mülakat
L'Autre Journal, Sayı: 8, Ekim 1985

FELSEFE ÜZERİNE

Yeni bir kitap yayımlıyorsunuz: Kıvrım, Leibniz ve Barok. *Hume üzerine bir incelemeden (*Ampirizm ve Öznellik, *1953) sizi bugün Leibniz'e getiren güzergâhı yeniden çizebilir misiniz? Kitaplarınızın kronolojisi izlendiğinde görülüyor ki, belki de* Nietzsche'*de (1962) doruk noktasına ulaşmış olan felsefe tarihi çalışmalarına ayrılmış bir ilk aşamadan sonra, önce* Fark ve Tekrar *(1969) ile, sonra Félix Guattari ile birlikte yazılmış olan* Kapitalizm ve Şizofreni'*nin iki cildi ile (1972 ve 1980), üslubu hiç de akademik olmayan kendinize özgü bir felsefe yapmışsınız adeta. Bugün öyle geliyor ki, resim (Bacon) ve sinema üzerine yazdıktan sonra, daha klasik bir felsefeye yaklaşıyorsunuz. Kendinizi böyle bir gidişat içinde görüyor musunuz? Yapıtınız bir bütün, bir bütünlük olarak mı dikkate alınmalıdır? Tersine, yapıtınızda kopuşlar, dönüşümler görüyor musunuz?*

Üç döneme ayırmak, hiç yoktan iyi olacaktır. Gerçekten de, felsefe tarihi kitaplarıyla başladım, ama ilgilendiğim tüm yazarların bana göre ortak bir noktaları vardı. Ve her şey büyük Spinoza-Nietzsche özdeşliğine doğru yol alıyordu.

Felsefe tarihi, özel olarak düşünce üretmeye dayalı bir disiplin değildir. Daha ziyade resimdeki portre sanatı gibidir. Bunlar zihinsel, kavramsal portrelerdir. Resimde olduğu gibi, benzetmek gerekir, ama benzer olmayan yollarla, farklı yollarla: Benzerlik üretilmiş olmalıdır, yeniden üretme yolu olmamalıdır (bu durumda filozofun söylediğini yeniden söylemekle yetinilecektir). Filozoflar yeni kavramlar getirirler, onları ortaya koyarlar, ama bu kavramların karşıladığı problemleri söylemezler ya da tamamen söylemezler. Örneğin Hume,

özgün bir inanç kavramı ortaya koyar ama, bilgi probleminin, bilginin belirlenebilir bir inanç tarzı olacağı şekilde neden ve nasıl ortaya çıktığını söylemez. Felsefe tarihi, bir filozofun söylediğini yeniden söylememeli, kaçınılmaz olarak sezinlettiğini, söylemediği halde söylediğinin içinde mevcut olan şeyi söylemelidir.

Felsefe, her zaman kavramlar icat etmekten ibarettir. Metafiziğin aşılması ya da felsefenin ölümü gibi bir şeye ilişkin kaygım asla olmadı. Felsefenin kesinlikle güncel kalan bir işlevi vardır: kavramlar yaratmak. Hiçbir şey onun yerine bunu yapamaz. Elbette ki, felsefenin her zaman rakipleri olmuştur, Platon'un "rakiplerinden" Zerdüşt soytarısına kadar. Bugün "konsept" (kavram) ve "kreatif" (yaratıcı) sözcüklerini kendine mal eden bilişim, iletişim, ticari promosyondur ve bu "konsept yaratıcıları", satma edimini en yüce kapitalist düşünce olarak, malın cogito'su olarak ifade eden küstah bir ırkı oluşturmaktadır. Felsefe bu gibi güçlerin karşısında kendisini küçük ve yalnız hisseder, ama eğer bir gün ölürse, en azından gülmekten ölecektir.

Felsefe, düşüncelere dalıcı ya da düşünümsel olmadığı kadar, iletişimsel de değildir: Yeni kavramlar yaratmayı sürdürdüğü sürece, doğası gereği yaratıcı, hatta devrimcidir. Tek koşul, bu kavramların bir gerekliliği, ama aynı zamanda bir özgünlüğü olmasıdır ve gerçek problemleri karşıladıkları ölçüde bunlara sahiptirler. Kavram, düşüncenin basit bir kanı, bir görüş, bir tartışma, bir gevezelik olmasını önleyen şeydir. Her kavram ister istemez bir paradokstur. Félix Guattari ile ben, *Anti-Oedipus*'ta ve *Bin Yayla*'da, özellikle kocaman bir kitap olan ve birçok kavram öneren *Bin Yayla*'da felsefe yapmaya çalıştık. İşbirliği yapmadık, önce bir kitap sonra bir başka kitap yazdık, birlik anlamında değil de belgisiz tanımlık anlamında. Her birimizin bir geçmişi ve önceden bir çalışması vardı: O, kavramlar açısından zaten zengin olan psikiyatride, politikada, felsefede ve ben, *Fark ve Tekrar* ve *Anlamın Mantığı* ile. Ama iki kişi olarak işbirliği yapmadık. Daha çok "bir" üçüncüyü oluşturmak üzere birleşen iki dere gibiydik, o üçüncü dere de bizdik. Yine de "felsefe"de problemlerden biri her zaman şu olmuştur: "Felsefe" nasıl yorumlanmalıdır? Sonuç olarak *bir* felsefe, benim için, Félix olmadan asla başlamayacak ve sona ermeyecek bir dönem oldu.

Sonra, görünüşte benim için resmin ve sinemanın, imgelerin önemli olduğu üçüncü bir dönem olduğunu varsayalım. Ama bunlar felsefe kitaplarıdır. Kavramın iki başka boyutu olduğunu sanıyorum, algı ve duygu boyutları. Beni ilgilendiren budur, imgeler değil. Algılar algılanımlar değil, onları duyanda yaşamını sürdüren duyumsama ve ilişki paketleridir. Duygular hisler değil, onlardan geçeni aşan oluşlardır (o artık başkası olur). Büyük İngiliz ya da Amerikalı romancılar, çoğu zaman algılarla yazarlar, Kleist, Kafka ise duygularla. Duygu [*affect*], algı [*percept*] ve kavram [*concept*] üç ayrılmaz güçtür, sanattan felsefeye, felsefeden sanata gider dururlar. Elbette ki, en zoru müziktir, *Bin Yayla*'da bir analiz taslağı vardır: Nakarat bu üç gücü beraberinde getirir. Nakaratı, başlıca kavramlarımızdan biri yapmaya çalıştık, yer-yurtla ve Dünyayla ilişkili olarak, irili ufaklı nakaratlar. Sonuç olarak, tüm bu dönemler uzar ve birbirine karışır, Leibniz hakkındaki ya da Kıvrım hakkındaki bu kitapta bunu şimdi daha iyi anlıyorum. Daha sonra ne yapmak istediğimden bahsedersem daha iyi olacak.

Acelesi yok. Öncelikle yaşamınızdan söz edemez miyiz? Bibliyografiyle biyografi arasında herhangi bir ilişki yok mu?

Öğretmenlerin yaşamı nadiren ilginç olur. Elbette ki seyahatler vardır, ama öğretmenler seyahatlerini sözcüklerle, deneylerle, kolokyumlarla, yuvarlak masalarla, konuşmakla, her zaman konuşmakla karşılarlar. Entelektüellerin muhteşem bir kültürü vardır, her şey hakkında görüşleri vardır. Ben bir entelektüel değilim, çünkü müsait bir kültürüm, hiçbir birikimim yok. Bildiğimi yalnızca güncel bir çalışmanın gerekleri nedeniyle biliyorum ve yıllar sonra ona tekrar döndüğümde, her şeyi yeniden öğrenmem gerekiyor. Şu ya da bu konu hakkında ne görüşü ne de fikri olmak çok güzeldir. İletişimsizlikten değil, tersine, söyleyecek çok bir şeyimiz olmadığında bizi kendimizi ifade etmeye zorlayan tüm bu kuvvetlerden sıkıntı çekiyoruz. Seyahat etmek, başka bir yere bir şeyler söylemek için gidip bir şeyler söylemek için buraya geri dönmektir. Dönmemezlik edilip oraya yerleşilmedikçe. Seyahat etmeye çok meyilli değilim, oluşları ürkütmemek için çok hareket etmemek gerekir. Toynbee'nin bir

cümlesinden çok etkilenmiştim: "Göçebeler, hareket etmeyenlerdir, göçebe olurlar, çünkü çekip gitmeyi reddederler."

Bibliyografi-biyografi ölçütlerini bana uygulamak isterseniz, görüyorum ki ilk kitabımı çok erken yazmışım ve sonra sekiz yıl boyunca bir şey olmamış. Bu yıllar boyunca ne yaptığımı, nerede ve nasıl yaşadığımı yine de biliyorum, ama soyut olarak biliyorum, sanki biraz varlığına inandığım ama gerçekten sahip olmadığım anıları bana bir başkası anlatıyormuş gibi. Bu, hayatımdaki bir delik, sekiz yıllık bir delik gibidir. Yaşamlarda bana ilginç gelen budur, içerdikleri delikler, boşluklar, bazen dramatik olan, bazen dramatik bile olmayan. Yıllara yayılan katalepsiler ya da türlü uyurgezerlikler, yaşamların çoğunda bunlar vardır. Hareket belki de bu delikler içinde gerçekleşiyordur. Zira problem pekâlâ hareketin nasıl yapılacağı, kafayı vurmayı bırakmak için duvarın nasıl delineceğidir. Belki fazla hareket etmeyerek, fazla konuşmayarak, sahte hareketleri önlemek, belleğin hiç olmadığı yerde ikamet etmek. Fitzgerald'ın güzel bir kısa romanı vardır: Biri, on yıllık bir delikle şehirde dolaşır. Tersi de olur: Delikler değil, nereye konulacağı, nereye yerleştirileceği bilinmeyen fazla sayıda, hareketli, fazlalık anılar (bu benim de başıma geldi, ama ne zaman?). Bu anılarla ne yapacağınızı hiç bilemezsiniz, fazlalıktırlar. Yedi yaşında mıydı, on dört yaşında mı, kırk yaşında mı? İşte bir yaşamdaki iki ilginç şey, amneziler ve hipermneziler.

Bu konuşma eleştirisini özellikle televizyona taşıyorsunuz. Serge Daney'nin Ciné-Journal *kitabına verdiğiniz önsözde, bu konuda kendinizi ifade ettiniz. Ama filozof nasıl iletişim kurar, nasıl iletişim kurmalıdır? Platon'dan itibaren filozoflar kitaplar yazıyorlar, kendilerini kitapla ifade ediyorlar. Bu bugüne kadar değişmedi, ama bugün yine de, filozof adı verilenler ya da kendilerine bu adı verenler arasında iki tipin ayrıldığını görüyoruz: Ders verenler, ders vermeyi sürdürenler, üniversitede bir kürsüsü olanlar ve bunun önemli olduğunu düşünenler. Ders vermeyenler, hatta belki ders vermeyi reddedenler, ama medyayı meşgul etmeye çalışanlar: "yeni filozoflar." Öyle görünüyor ki, sizi ilk kategoriye sokmak gerekiyor – "yeni filozoflara" karşı bir "el ilanı" bile hazırlamıştınız. Sizin için ders vermek nedir? Bu icraatta yeri doldurulamaz olan nedir?*

Dersler hayatımın bir parçası oldu, tutkuyla yaptım. Konferanslar gibi değiller, çünkü uzun bir süreyi ve kimi zaman yıllara yayılan, nispeten değişmez bir dinleyici kitlesi içerirler. Bir araştırma laboratuvarı gibidir: Bilinen şey hakkında değil, aranan şey hakkında ders yapılır. Birkaç dakikalık bir ilhama sahip olmak için uzun süre hazırlanmak gerekir. Daha zorlu bir ilhama sahip olmak için daha da çok hazırlanmam gerektiğini gördüğüm zaman, buna son verdiğime memnun oldum. Ve gelecek karanlık, çünkü Fransız üniversitelerinde araştırma yapmak gittikçe güçleşiyor.

Dersler, bir tür *Sprechgesang*'tır, müziğe tiyatrodan daha yakındır. Ya da bir dersin birazcık rock konseri gibi olmaması için prensipte hiçbir neden yoktur. Şunu söylemek gerekir ki, Vincennes istisnai koşulları biraraya getiriyordu (zorla Saint-Denis'ye transfer edildiğimizde bile bu sürdü). Felsefede, "bilgilerin dereceliliği" ilkesini reddediyorduk: Aynı ders, birinci ve bilmem kaçıncı sınıf öğrencilerine, öğrenci olanlara ve olmayanlara, filozof olanlara ve olmayanlara, gençlere ve yaşlılara ve birçok ulustan insana hitap ediyordu. Büyük bir düşünme arzusu gösteren genç ressamlar ya da müzisyenler, sinemacılar, mimarlar her zaman vardı. Seanslar uzundu, hiç kimse bütününü dinlemiyordu, ama herkes ihtiyaç duyduğunu ya da istediğini, kendi disiplininden uzak olsa bile işine yarayacak şeyi alıyordu. Çoğu zaman şizofrenik, doğrudan müdahalelerin olduğu bir dönem oldu, sonra kaset gardiyanlarıyla birlikte kaset çağı geldi, o zaman bile, bir hafta olmasa da bir sonraki hafta, kimi zaman anonim küçük notlar şeklinde müdahaleler oluyordu.

Bu dinleyici kitlesine, benim için ne ifade ettiğini, bana ne verdiğini asla söylemedim. Tartışmaya bu kadar az benzeyen bir şey olamaz ve felsefenin tartışmayla kesinlikle bir ilgisi yoktur, birinin hangi problemi ve nasıl ortaya koyduğunu anlamakta zaten güçlük çekiyoruz, yapılması gereken sadece onu zenginleştirmek, koşullarını çeşitlemek, eklemek, bağlamaktır, asla tartışmak değildir. Bir fikrin birçok filtreden geçmişçesine geri geldiği yankı odası, ya da bir büküm gibiydi. Felsefenin yalnızca kavramlar aracılığıyla felsefi bir anlayışa değil, aynı zamanda algılarla ve duygularla işleyen felsefi olmayan bir anlayışa ne kadar ihtiyacı olduğunu orada kavradım. İkisi de gerekiyor. Felsefe, felsefe-olmayan ile esaslı ve olumlu bir ilişki içindedir: Doğrudan

doğruya filozof olmayanlara seslenir. En şaşırtıcı örnek olan Spinoza'yı ele alın: O mutlak filozoftur ve *Etika* büyük kavram kitabıdır. Ama şu da var ki, en saf filozof, tam olarak herkese hitap edendir: Kendisini bu rüzgâra, bu ateşe yeterince bırakan herhangi biri *Etika*'yı okuyabilir. Ya da Nietzsche'yi. Tam tersine felsefede canlı olanı öldüren bir bilgi fazlalığı vardır. Felsefi olmayan anlayış yetersiz ya da geçici değildir, iki yarıdan biri, iki kanattan biridir.

Fark ve Tekrar'*ın önsözünde şöyle diyorsunuz: "Bir felsefe kitabını, uzun süredir yaptığımız gibi yazmanın hiç mümkün olmayacağı zaman yaklaşıyor." Nietzsche'nin başlattığı bu yeni felsefi ifade yolları arayışının, tiyatro ya da sinema gibi "kimi başka sanatların" gelişimine uygun olarak sürdürülmesi gerektiğini ekliyorsunuz. Felsefe tarihinin ele alınışının analojik örneği olarak Borges'in adını veriyorsunuz (Foucault'nun, kendi gidişatına göre, daha önce* Kelimeler ve Şeyler'*in girişinde yaptığı gibi). On iki yıl sonra,* Bin Yayla'*nın on beş yaylası hakkında şöyle söylüyorsunuz: Onlar neredeyse birbirinden bağımsız olarak okunabilirler, yalnızca sonuç en son okunmalıdır, sonuç boyunca dönüp dolaşıp daha önceki yaylaların numaralarına takılacaksınız. Adeta ne düzeni ne de düzensizliği elden bırakmadan ikisini de üstlenmek zorunda olma istenciyle. Felsefeye, mimarlığa, bir felsefe kitabı yapmaya ilişkin bu üslup meselesini bugün nasıl görüyorsunuz? Ve bu açıdan, iki kişi yazmak ne anlama geliyor? İki kişi yazmak: Diyalog söz konusu olmadığı ölçüde, felsefe tarihinde istisnai olan işte budur. Nasıl, neden iki kişi yazıyorsunuz? Nasıl hareket ettiniz? Ne gibi bir gereklilik hissettiniz? Sonuç olarak bu kitapların yazarı kim? Hatta bir yazarı var mı?*

Büyük filozoflar aynı zamanda büyük üslupçudurlar. Felsefede üslup, kavramın hareketidir. Elbette ki tümcelerin dışında varolmaz, ama tümcelerin ona yaşam, bağımsız bir yaşam vermekten başka amacı yoktur. Üslup, dildeki bir varyasyon, bir modülasyon ve bütün *dilin* bir dışarıya doğru gerilimidir. Felsefede de, bir romanda olduğu gibidir: "Ne olacak?", "ne oldu?" diye sorulmalıdır. Yalnızca, kişiler kavramlar ve ortamlar, manzaralar da zaman-mekânlardır. Her zaman yaşam vermek için, yaşamı hapsolduğu yerden kurtarmak için, kaçış çizgileri çizmek için yazılır. Bunun için, *dilin* homojen bir sistem değil, her zaman heterojen olan bir dengesizlik olması gerekir:

Üslup *dilde*, arasından bir şeyin geçebileceği, arasında bir şeyin olup bitebileceği, bizzat *dilden* çıkacak bir kıvılcımın belirip sözcüklerin etrafında gölgede kalan şeyi, varlığından ancak şüphe edilen bu kendilikleri görmemizi ve düşünmemizi sağlayacağı potansiyel farkları yaratır. Üslubun iki karşıtı vardır: Homojen bir dil ya da tersine, heterojenliğin, farksızlık, nedensizlik halini alacak ve kutuplar arasından belirli bir şey geçmeyecek kadar büyük olması. Temel tümceyle yantümce arasında bir gerilim, bir tür zikzak olmalıdır, özellikle cümle dümdüz göründüğünde. Sözcükler birbirlerine çok uzak olsalar bile, bazılarından diğerlerine giden bir şimşek ürettiklerinde bir üslup vardır.

Bu nedenle, iki kişi yazmak özel bir problem teşkil etmiyor, tam tersine. Her birimiz tam olarak kendi hayatları, kendi kanıları olan ve diğeriyle işbirliği yapmaya ve tartışmaya niyetlenen kişiler olsaydık problem olurdu. Félix ile benim daha çok dereler gibi olduğumuzu söylerken, bireyleşmenin ille de kişisel olmadığını söylemek istiyordum. Kişiler olduğumuzdan hiç de emin değiliz: Bir hava akımı, bir rüzgâr, bir gün, günün bir saati, bir dere, bir yer, bir muharebe, bir hastalık kişisel olmayan bir bireyliğe sahiptir. Özel isimleri vardır. Bunlara *"hecceité"*[1] diyoruz. İki dere, iki nehir gibi birleşirler. *Dil* içinde kendilerini ifade eden ve farkları yaratan onlardır, ama onlara kendilerine özgü bireysel bir yaşam veren ve aralarından bir şeyin geçmesini sağlayan *dildir*. Herkes gibi kam düzeyinde konuşuruz ve "güneş doğuyor" dediğimiz gibi, "ben" deriz, ben bir kişiyim. Ama biz bundan emin değiliz, bu kesinlikle iyi bir kavram değil. Félix ile ben, ve bizim gibi başka birçok insan, kendimizi tam tamına kişiler olarak hissetmiyoruz. Daha ziyade olaylara ait bir bireyliğe sahibiz, *hecceité*'lerin mütevazı ve mikroskobik olabilmeleri ölçüsünde, bu hiç de iddialı bir söz değildir. Tüm kitaplarımda olayın doğasını aradım, bu felsefi bir kavramdır, olmak fiilini ve yüklemi bir tek o azledebilir. İki kişi yazmak bu bakımdan tamamen normal bir hal alır. Bir şeyin geçmesi, özel isim taşıyan tek şey olan bir akım yeterlidir. Tek başınıza yazdığınızı sandığınızda bile, bu her zaman başka biriyle birlikte olur, her zaman adlandırılabilir olmayan biriyle.

---

1 *Hecceité* kavramı Duns Scotus'ta metafizik bireylik anlamına gelir. *(ç.n.)*

Anlamın Mantığı'nda, bir tür dizisel kompozisyona giriştim. Ama *Bin Yayla* daha karmaşıktır: "Yayla" bir eğretileme değildir, yaylalar sürekli varyasyon bölgeleridir ya da her biri bir bölgeyi gözetleyen ya da bir bölgeye göz atan ve birbirlerine işaret eden kuleler gibidirler. Bu bir Kızılderili ya da Cenova kompozisyonudur. Bana öyle geliyor ki bir üsluba, yani bir çoktonluluğa en çok *Bin Yayla*'da yaklaştık.

Edebiyat, neredeyse felsefeye paralel bir şekilde çalışmanızın her yerinde mevcut: Sacher-Masoch'un Takdimi, *Proust hakkındaki (büyümeyi hâlâ sürdüren) küçük kitap, hem kitabın kendisinde (Lewis Carroll üzerine) hem de eklerde (Klossowski, Michel Tournier, Zola üzerine) olmak üzere* Anlamın Mantığı'*nın büyük bir bölümü,* Anti-Oedipus *uzantısında Guattari ile birlikte yazılan Kafka hakkındaki kitap, Claire Parnet ile olan* Diyaloglar'*ınızın ("İngiliz-Amerikan Edebiyatının Üstünlüğü" üzerine olan) bir bölümü,* Bin Yayla'*nın önemli sayıda parçası. Liste uzun. Bununla birlikte, bu, majör olarak sinemayla ilgili kitaplarınızın, minör olarak, tek bir ressamdan yola çıkarak bile olsa* Duyumsamanın Mantığı'*nın yaptıklarıyla – bir sanat biçimini, bir ifade düzlemini düzenlemek, rasyonelleştirmek – karşılaştırılabilecek bir şey ortaya koymuyor. Edebiyat felsefeye, hatta ifade ediliş biçimine bile o kadar yakın olduğu için mi ki, hareketinizin bütününe sapmalarla eşlik etmekten başka bir şey yapamıyor? Yoksa bu başka nedenlere mi dayanıyor?*

Bilmiyorum, bu farkın olduğunu sanmıyorum. "Kritik ve Klinik" genel başlığı altında bir incelemeler bütünü yapmak isterdim. Bu, büyük yazarların, büyük sanatçıların yüce hastalar oldukları ya da yapıtlarındaki bir giz, yapıtlarının şifresi gibi onlarda bir nevrozun ya da bir psikozun izinin arandığı anlamına gelmez. Onlar hasta değil, tam tersine oldukça özel hekimlerdir. Neden Masoch dünya kadar eski bir sapkınlığa adını veriyor? Bundan "muzdarip olduğu" için değil, sözleşmeyi başlıca göstergesi yaparak ve aynı zamanda mazohist tutumları etnik azınlıkların durumuna ve kadınların bu azınlıklar içindeki rolüne bağlayarak semptomlarını yenilediği, özgün bir tablosunu çizdiği için: Mazohizm, bir azınlıklar mizahından ayrılamaz olan bir direniş edimi halini alır. Masoch büyük bir semptomatologdur. Proust'ta, açımsanan bellek değil, ortamlara, yayılma

şekline, maddesine, rejimine göre doğası keşfedilmesi gereken tüm gösterge türleridir. *Kayıp Zamanın İzinde* genel bir göstergebilim, âlemlerin bir semptomatolojisidir. Kafka'nın yapıtı, bizi bekleyen tüm şeytansı güçlerin tanılanmasıdır. Nietzsche bunu söylüyordu, sanatçı ya da filozof uygarlık hekimidir. Gerektiğinde bile, psikanalizle fazla ilgilenmemişlerdir. Psikanalizde gizin bu şekilde indirgenmesi, göstergelerin ve semptomların bu şekilde yanlış anlaşılması söz konusudur, her şey, Lawrence'ın "küçük pis sır" adını verdiği şeye indirgenir.

Bu yalnızca tanı meselesi değildir. Göstergeler yaşam tarzlarına, varoluş olanaklarına göndermede bulunur, taşkın ya da tükenmiş bir yaşamın semptomlarıdırlar. Ama bir sanatçı ne tükenmiş bir yaşamla, ne de kişisel bir yaşamla yetinebilir. Hiç kimse kendi benliğiyle, belleğiyle ve hastalıklarıyla yazamaz. Yazma ediminde, yaşamı kişisel olmaktan öteye geçirme, yaşamı onu hapseden şeyden kurtarma girişimi vardır. Sanatçının ya da filozofun çoğu zaman hassas bir sağlığı, zayıf bir organizması, pek iyi oturmamış bir dengesi vardır, Spinoza, Nietzsche, Lawrence. Ama onları kırıp döken ölüm değil, gördükleri, hissettikleri, düşündükleri yaşam fazlalığıdır. Yaşam onlar için çok büyüktür, ama ancak onlarla "gösterge yakındadır": Zerdüşt'ün sonu, *Etika*'nın beşinci kitabı. Gelecekteki ve henüz *dili* olmayan bir halka göre yazılır. Yaratmak iletişim kurmak değil, direnmektir. Göstergeler, olay, yaşam, dirimselcilik arasında derin bir bağ vardır. Bu, bir desen, yazı ya da müzik çizgisinin içinde olabilecek, organik olmayan bir yaşamın gücüdür. Ölen organizmalardır, yaşam değil. Yaşama bir çıkış yolu göstermeyen, bloklar arasında bir yol çizmeyen yapıt yoktur. Yazdığım her şey dirimselciydi, en azından öyle olduğunu sanıyorum, ve bir göstergeler ve olay kuramı oluşturuyordu. Edebiyatta ve diğer sanatlarda problemin ortaya farklı bir şekilde konduğunu sanmıyorum, sadece edebiyat için istediğim kitabı yapma fırsatım olmadı.

Psikanaliz, Fark ve Tekrar'*da ve* Anlamın Mantığı'*nda, ayrıksı bir şekilde de olsa, hâlâ mevcudiyetini koruyor, alttan alta direniyor.* Anti-Oedipus'*tan,* Kapitalizm ve Şizofreni'*nin birinci cildinden itibaren açıkça mağlup edilmesi gereken düşman haline geliyor. Ama o zamandan sonra,*

daha da aşırı bir şekilde, yeni bir şey düşünebilmek ve neredeyse yeniden düşünebilmek için özellikle kurtulmak gereken saplantı olarak kalıyor. Bu nasıl oldu? Ve Anti-Oedipus *neden 68 Mayısı konjonktürünün ilk büyük felsefi kitabı, belki de ilk gerçek felsefi manifestosu oldu? Bu kitap pek güzel bir şekilde ve çabucak, geleceğin herhangi bir Freud-Marx sentezinde olmadığını söylüyor. "Yeni filozofların" yakın zamanda bizi Marx'tan (ve Devrimden) kurtaracağına inanabileceğimiz gibi, bu kitap da Freud'dan (Lacan'dan ve yapılarından) kurtarıyor. Ayrıksı bir analoji olarak ortaya çıkan bu durumu nasıl algılıyorsunuz?*

İlginçtir, Félix'i psikanalizden kurtaran ben değilim, asıl o beni kurtardı. Masoch üzerine incelememde, sonra *Anlamın Mantığı*'nda, yanlış Sado-Mazohizm birliğiyle ya da olayla ilgili olarak, psikanalize uygun olmayan, ama onunla bağdaşabilecek sonuçlar elde ettiğimi sanıyordum. Tersine, Félix psikanalistti, Lacan'ın öğrencisiydi ve öyle kaldı, ama olası bir bağdaşmanın olmadığını zaten bilen bir "oğul" gibiydi. *Anti-Oedipus*, iki temadan yola çıkarak tek başına gerçekleşen bir kopuştur: Bilinçdışı, bir tiyatro değil, bir fabrika, bir üretim makinesidir; bilinçdışı anne-baba hakkında değil, ırklar, kabileler, kıtalar, tarih ve coğrafya, her zaman toplumsal bir alan hakkında sabuklar. Bilinçdışı sentezlerine ilişkin içkin bir görüş, içkin bir kullanım, bilinçdışına ilişkin bir prodüktivizm ya da konstrüktivizm peşindeydik. O zaman, psikanalizin, belirtisiz tanımlığın (bir çocuk), bir oluşun (hayvan-oluşlar, hayvanla ilişkiler), bir arzunun, bir sözcenin ne anlama geldiğini hiçbir zaman anlamadığını farketmeye başladık. Psikanalizle ilgili son metnimiz, *Bin Yayla*'da, Kurt Adam hakkındadır: Psikanalizin, çoğulu ya da çoğu, tek bir kurdu değil de bir sürüyü, tek bir kemiği değil de bir kemik yığınını düşünmekten nasıl aciz olduğu hakkında.

Psikanaliz bize, arzuyu çıkmaza sürüklemek ve insanların söylemeleri gerekenleri söylemelerini engellemek için fantastik bir girişim gibi geliyordu. Yaşama karşı bir girişim, bir ölüm, kanun ve hadımlık şarkısı, bir aşkınlık susuzluğu, bir papazlık, (papazınkinden başka psikolojinin olmaması anlamında) bir psikolojiydi. Bu kitabın 68'den sonra önem kazanmasının nedeni, gerçekte Freudcu-Marksist girişimlerle bağı koparıyor olmasıydı: Düzeyleri ne dağıtmaya ne de

uzlaştırmaya, tersine bir akışlar mantığına göre hem toplumsal hem arzuya ilişkin bir üretimi tek bir düzlem üzerine koymaya çalışıyorduk. Sabuklama gerçek içinde işliyordu, gerçekten başka öğe tanımıyorduk, imgesellik ve simgesellik bize yanlış kategoriler gibi görünüyordu.

Anti-Oedipus, gerçeğin tek anlamlılığı, bir tür bilinçdışı Spinozacılığıydı. 68'in bizzat bu keşif olduğunu sanıyorum. 68 düşmanlığı olanlar ya da inkârı olumlayanlar bunun simgesel ya da imgesel olduğunu düşünüyorlar. Ama asla öyle olmadı, salt gerçeğin bir müdahalesiydi. Her halükârda, *Anti-Oedipus*'un Freud'a göre seyriyle "yeni filozofların" Marx'a göre seyri arasında en ufak bir analoji görmüyorum. Buna çok şaşırırdım. *Anti-Oedipus* psikanalizi eleştirdiğini ileri sürüyorsa bu, bu kitapta ayrıntılandırılmış, iyi ya da kötü, bir bilinçdışı görüşü uyarıncadır. Oysaki yeni filozoflar Marx'ı ihbar ederlerken, kendilerinde gizemli bir şekilde bütün varlığını yitiren kapitalin yeni bir analizini hiçbir şekilde yapmazlar, Marx'tan kaynaklandığını varsaydıkları Stalinci siyasal ve etik sonuçları ihbar ederler. Daha ziyade Freud'a ahlakdışı sonuçlar yükleyenlere yakındırlar: Bunun felsefeyle hiçbir ilgisi yoktur.

Sürekli olarak içkinlik istiyorsunuz: Bu en kendinize özgü düşünceniz gibi görünen, ne türden olursa olsun tüm aşkınlık hedeflerini sistematik olarak atan eksiksiz ve olumsuzlamasız bir düşüncedir. Şunu sormak istiyorum: Bu gerçekten doğru mu ve bu nasıl mümkün olabilir? Üstelik, bu genelleştirilmiş içkinliğe rağmen, kavramlarınız her zaman kısmi ve yerel kalıyor. Anlamın Mantığı'*ndan beri, öyle görünüyor ki, her yeni kitapla bir kavramlar bataryası üretme tasasındaydınız. Kuşkusuz göçler, kesişmeler de gözleniyor. Ama genel olarak, sinema hakkındaki kitapların sözvarlığıyla* Anlamın Mantığı'*ndaki sözvarlığı aynı değil, ki o da* Kapitalizm ve Şizofreni'*dekiyle aynı değil vs. Sanki, kendilerine göre daha belirli hale gelmek, gelişmek, karmaşıklaşmak, birikmek için birbirlerine yeniden kavuşmak yerine, kavramlarınız her defasında kendine özgü bir bütünlük, özgül bir icat düzeyi oluşturmak zorundaymış gibi. Bu, genel bir formülleştirmeye hiç uygun olmadıkları anlamına mı geliyor? Yoksa söz konusu olanın hiçbir konuda önyargıya varmadan, yalnızca azami bir açıklık üretmek olduğu anlamına mı? Ve bu içkinlikle nasıl bağdaşmaktadır?*

Bir içkinlik planı oluşturmak, bir içkinlik alanı çizmek, ilgilendiğim tüm yazarlar bunu yapmışlardır (sentezlerin aşkın kullanımını ihbar ettiğinde Kant bile yapmıştır, ama gerçek deneylemeyle değil, olanaklı deneyle yetinir). Soyut, hiçbir şeyi açıklamaz, kendisi açıklanmalıdır: Tümeller, aşkınlar, Bir, özne (ya da nesne), Us yoktur, yalnızca süreçler vardır, birleşme, özneleşme, rasyonelleşme süreçlerinden fazlası olmayan süreçler. Bu süreçler, somut "çokluklar" içinde işlerler, içinde bir şeyin olup bittiği gerçek öğe, çokluktur. Çölü bir çöl olmaktan çıkarmadan çölde ikamet eden kabileler gibi, içkinlik alanını da çokluklar işgal eder. Ve içkinlik planı kurulmuş olmalıdır, içkinlik bir konstrüktivizmdir, her tahsis edilebilir çokluk, planın bir bölgesi gibidir. Tüm süreçler, içkinlik planı üzerinde ve tahsis edilebilir bir çokluk içinde meydana gelir: Birleşmelerin, özneleşmelerin, rasyonelleşmelerin, merkezleşmelerin hiçbir ayrıcalığı yoktur, bunlar çoğu zaman, çokluğun büyümesini, çizgilerinin uzamasını ve gelişmesini, yeninin üretilmesini engelleyen çıkmazlar ya da kapatıp-kuşatmalardır.

Bir aşkınlığa başvurulduğunda, deneylemek yerine bir yorum katmak üzere hareket durdurulur. Bellour, sinema için, imgelerin akışı için bunu pekâlâ göstermiştir. Ve gerçekte yorum her zaman eksik olduğu varsayılan bir şey adına yapılır. Birlik, tam olarak çokluğu eksik olan şeydir, özne gibi, olayı eksik olan şeydir ("yağmur yağıyor"). Elbette ki, eksiklik fenomenleri vardır, ama bu bir soyut uyarıncadır, bir aşkınlık açısındandır, bu aşkınlık, içkinlik planını kurmamız her engellendiğinde, bir Ben'in aşkınlığı bile olsa. Süreçler oluşlardır ve oluşlar onları sona erdirecek sonuçla değil, seyirlerinin niteliğiyle ve devamlarının gücüyle yargılanır: Hayvan-oluşlar ya da öznel olmayan bireyleşmeler gibi. Ağaçların, an gelip köksapı ve onun dönüşümünü durduran eğreti sınırlar olan ağaçların ya da daha ziyade ağaçlaşma süreçlerinin karşısına köksapları bu anlamda çıkardık. Tümeller değil, yalnızca tekillikler vardır. Bir kavram bir tümel değil, her birinin bir diğerinin yakınına kadar uzandığı bir tekillikler bütünüdür.

Kavram olarak nakarat örneğini yeniden ele alalım: Yer-yurtla ilişki içindedir. Yer-yurt içinde, onu belirten nakaratlar vardır; ama aynı zamanda ona kavuşmaya çalışıldığında ve gece korkulduğunda; ve bir de onu terkederken, "elveda gidiyorum..." türünden nakaratlar vardır. Bu şimdiden üç ayrımsal konum gibidir. Ama o halde, nakarat,

yer-yurdun daha derin bir şeyle olan gerilimini ifade eder ki, o da Topraktır. Olabilir, ama Toprak o halde Yersizyurtsuzlaşmış Olandır, onun anormal hareketi olan bir yersizyurtsuzlaşma sürecinden ayrılamaz. İşte birbirine uzanan bir tekillikler bütünü, şu haliyle bir olaya göndermede bulunan bir kavram: bir lied. Bir şarkı yükselir, yakınlaşır ya da uzaklaşır. Bu, içkinlik planında olup bitendir: Çokluklar onu işgal eder, tekillikler birbirine bağlanır, süreçler ya da oluşlar gelişir, yeğinlikler yükselir ya da düşer.

Felsefeyi bir çokluklar mantığı olarak kavrıyorum (bu bakımdan kendimi Michel Serres'e yakın hissediyorum). Kavramlar yaratmak, planın bir bölgesini kurmak, öncekilere bir bölge eklemek, yeni bir bölge açınsamak, eksiği doldurmaktır. Kavram bir çizgiler, eğriler bileşiği, ve bunların sağlamlaştırılmasıdır. Kavramlar sürekli olarak yenilenmek zorundalarsa, bunun nedeni tam olarak içkinlik planının bölge bölge kurulması, azar azar, yerel bir kuruluşu olmasıdır. Bu nedenledir ki, fırtına şeklinde işlerler: *Bin Yayla*'da, her yayla böyle bir fırtına olmalıdır. Ama bu, yinelemelerin ve sistematikliğin konusu olmayacakları anlamına gelmez. Tersine, kavramın gücü olarak tekrar vardır: Bu, bir bölgenin bir diğerine bağlanışıdır. Ve bu bağlanış kaçınılmaz, aralıksız bir işlemdir, *patchwork* olarak dünyadır. O halde, tek bir içkinlik planı ve yine de her zaman yerel olan kavramlar izleniminiz yerine oturuyor.

Benim için düşünce üretmenin yerini alan, konstrüksiyonizmdir. Ve iletişimin yerini alan, bir tür dışavurumculuk. Felsefede dışavurumculuk, en yüksek noktasına Spinoza'da ve Leibniz'de erişir. Bir Öteki kavramı, onu bir nesne ya da bir özne (bir başka özne) değil de, mümkün bir dünyanın ifadesi olarak tanımlayarak bir Öteki kavramı bulduğumu sandım. Dişi ağrıyan biri, ama aynı zamanda yolda yürüyen bir Japon, mümkün dünyalar ifade ederler. Ve işte konuşuyorlar: Bana Japonya'dan bahsediliyor ve hatta bir Japon bana Japonya'dan bahsediyor ya da dahası Japonca konuşuyor: Bu anlamda *dil*, olduğu haliyle mümkün dünyaya bir gerçeklik yükler, mümkün olarak mümkün olanın gerçekliğidir (Japonya'ya gidersem, tersine artık mümkün olmaktan çıkar). Bu kısa yoldan bile, mümkün dünyaların içkinlik planının içinde bulunması, dışavurumculuğu konstrüksiyonizmin tümleci yapar.

Ama bu yeni kavramlar yaratma gerekliliği nereden gelmektedir? Felsefede bir "ilerleme" olacak mıdır? Felsefenin bugünkü görevlerini, gerekliliğini ve hatta "programını" nasıl tanımlarsınız?

Düşüncenin çok değişirlik gösteren, tarih içinde çok değişirlik göstermiş bir imgesinin olduğunu sanıyorum. Düşüncenin imgesinden yöntem değil, daha derin, her zaman önvarsayılmış bir şey, bir koordinatlar, dinamizmler, yönelimler sistemi anlıyorum: Düşünmek ve "düşüncenin içinde yönünü bulmak" anlamına gelen şeyi anlıyorum. Her halükârda, içkinlik planı üzerindeyiz, ama orada dikeylikler kurmak, bizzat doğrulmak için mi, yoksa tersine yayılmak, ufuk çizgisi boyunca koşmak, planı hep daha ileriye itmek için mi? Ve hangi dikeylikler, bize düşüncelere dalacak bir şey sunanlar mı, yoksa bizim düşünmemizi ya da iletişim kurmamızı sağlayanlar mı? Aşkınlık olarak her dikeyliği ortadan kaldırmak ve yere yatıp, bakmadan, düşünmeden ve iletişimden yoksun bir şekilde ona tutunmak gerekmedikçe? Ve dahası yanımızda dost var mı, yoksa yapayalnız mıyız, Ben=Ben, yoksa sevgili miyiz ya da başka bir şey ve kendine ihanet etme, ihanete uğrama ya da ihanet etme riski nedir? Kendimizi dosttan bile sakınmamın gerektiği bir an yok mudur? Felsefenin "philos"una ne anlam verilmelidir? Platon'da ve Blanchot'nun *Dostluk* adlı kitabında söz konusu olan her zaman düşünce olsa da, bu aynı anlamda mıdır? Empedokles'ten başlayarak, bütün bir düşünce dramaturgisi vardır.

Düşüncenin imgesi felsefenin önvarsayımıdır, ondan önce gelir, bu kez felsefi olmayan değil, felsefe öncesi bir anlayıştır. Öyle insanlar vardır ki, düşünmek onlar için "biraz tartışmaktır". Kuşkusuz, aptalca bir imgedir, ama aptallar bile düşünceye dair bir imge edinirler ve felsefenin koşulları ancak bu imgelerin aydınlığa kavuşturulmasıyla belirlenebilir. Platon'la, hatta Descartes'la veya Kant'la aynı düşünce imgesini mi ediniyoruz? İmge, kuşkusuz dış gerekircilikleri [*déterminisme*], ama daha çok da düşüncenin bir oluşunu ifade eden zorlayıcı baskılara göre dönüşmez mi? Anlamsızlığın içinde çırpınan biz, hâlâ hakikati aradığımızı ileri sürebilir miyiz?

Kavramların yaratılmasına kılavuzluk eden düşüncenin imgesidir. O bir çığlık gibidir, oysa kavramlar şarkılardır. Felsefede bir ilerleme

var mı sorusuna, biraz Robbe-Grillet'nin roman için verdiği cevaba benzer bir cevap vermek gerekiyor: Platon'un yaptığı gibi felsefe yapmak için hiçbir sebep yoktur, bunun nedeni Platon'u aşmamız değil, tersine Platon'un aşılabilir olmaması ve kesin olarak yapmış olduğu şeye tekrar başlamanın hiçbir yararı olmamasıdır. Tek bir seçeneğimiz var: Ya felsefe tarihi, ya da hiç de Platoncu olmayan problemler için Platon aşılamaları.

Bu düşünce imgeleri incelemesine nooloji adını vereceğiz, felsefeye hazırlık olarak. *Fark ve Tekrar*'ın gerçek konusu budur, düşüncenin imgesindeki postülaların doğası. Bu problem, yüksekliğin, derinliğin ve yüzeyin, düşüncenin koordinatları olduğu *Anlamın Mantığı*'nda da zihnimi meşgul etmişti, *Proust ve Göstergeler*'de bu problemi yeniden ele alıyorum, çünkü Proust göstergelerin bütün gücünün Yunan imgesine sahip olduğunu öne sürüyor ve sonra Félix ile *Bin Yayla*'da bununla tekrar karşılaşıyoruz, çünkü köksap, ağaçların imgesinin altında yayılan düşünce imgesidir. Bu probleme ilişkin bir modelimiz, bir kılavuzumuz bile yok, ama durmadan işletilmesi gereken bir gönderge, bir kesişim var: O da bilgilerin beyindeki durumudur.

Felsefenin nörolojiyle ayrıcalıklı bir ilişkisi vardır, bunu çağrışımcılarda, Schopenhauer'de ya da Bergson'da görüyoruz. Bugün bize ilham veren, bilgisayarlar değil, beynin mikro-biyolojisidir: Beyin, bir ağaçtan, yarı-rastlantısal, olasılıksal Kuantum mekanizmalarıyla birlikte *"an uncertain system"*den çok, bir köksap, ot gibi görünür. Beynimizle ilgili sahip olduğumuz bilgiye göre düşünmeyiz, ama her yeni düşünce, beyinde bilinmeyen, açık çizgiler çizer, beyni büker, kıvırır ya da yarar. Bu bakımdan Michaux mucizesi örnek teşkil etmektedir. Yeni bağlantılar, yeni geçitler [*frayages*], yeni sinapslar, yeni türden temaslar, felsefe yeni kavramlar yaratarak bunları harekete geçirir, ama aynı zamanda beynin biyolojisinin kendine özgü yollarla nesnel maddesel benzerliğini ya da güç malzemesini keşfettiği bütün bir imgeyi de harekete geçirirler.

Sinemada ilgilenmiş olduğum şey, Resnais ya da Syberberg sinemasında olduğu gibi, ekranın orada bir beyin olabilmesidir. Sinema yalnızca rasyonel kopuklukların zincirlenmesiyle değil, irrasyonel kopukluklar üzerinde yeniden zincirlenmelerle de hareket eder: Bu aynı düşünce imgesi değildir. Başlangıçta kliplerde ilginç

olan, bazılarının verdiği, uyanıklığa ait olmayan, ama düşe ya da kâbusa da ait olmayan bu bağlantılarla ve kopukluklarla işledikleri izlenimiydi. Bir an, neredeyse düşünce olan bir şeyi sıyırıp geçtiler. Bütün söylemek istediğim şu: Gizli bir düşünce imgesi, gelişimleriyle, çatallanmalarıyla ve mutasyonlarıyla, hep yeni kavramlar yaratma gerekliliği esinler, bir dış gerekircilik uyarınca değil, bizzat problemleri taşıyan bir oluş uyarınca.

Önceki kitabınız Foucault'ya ayrılmıştı. Bu felsefe tarihi miydi? Neden Foucault? Felsefeleriniz arasında ne gibi ilişkiler var? Foucault'*da kıvrım mefhumunu işin içine sokuyorsunuz. Bir Foucault-Leibniz ilişkisi var mıdır?*

Foucault büyük bir filozof, aynı zamanda şaşırtıcı bir üslupçudur. Bilgiyi, iktidarı farklı bir şekilde parçalamış ve aralarında özgül ilişkiler bulmuştur. Felsefe onunla yeni bir anlam kazanmaktadır. Sonra, "tertibatların" üçüncü boyutu olarak, bilgilere yeni bir ivme kazandıran ve iktidarlarda değişiklikler yapan ayrı bir üçüncü öğe olarak özneleşme süreçlerini işin içine katmıştır: Böylece varoluş tarzlarına, Yunan özneleşmesine, Hristiyan özneleşmelerine ilişkin bütün bir kuram ve tarih başlatır... Yöntemi tümelleri reddeder ve çokluklar içinde meydana gelen ve her zaman tekil olan süreçleri keşfeder. Beni en çok etkileyen sözce kuramıdır, çünkü *dile* ilişkin olarak dengesizlik halinde heterojen bütün görüşünü içerir ve tüm alanlarda yeni sözce tiplerinin oluşumunun düşünülmesine olanak tanır. "Edebi" yapıtının, edebi ve sanatsal eleştirisinin önemi ancak makaleler biraraya getirildiğinde ortaya çıkacaktır; *Alçak İnsanların Yaşamı* gibi bir metin, komik ve güzel bir başyapıttır, Foucault'da Çehov'a yakın bir şey vardır.

Yazdığım kitap, felsefe tarihi değil, onun hakkında sahip olduğum fikirler ve ona olan hayranlığım doğrultusunda, onunla birlikte yapmak isteyeceğim bir kitap. Bu kitabın şiirsel bir değeri olabilseydi bu, şairlerin "ağıt" adını verdiği şey olurdu. Farklılıklarım çok ikincil düzeydedir: Onun tertibat, Félix ile benimse düzenek adını verdiğimiz şey, aynı koordinatlara sahip değildir, çünkü o özgün tarihsel sekanslar oluşturuyordu, oysa biz coğrafi bileşenlere, yerliyurtluluklara ve yersizyurtsuzlaşma hareketlerine daha çok önem

veriyorduk. Bizim her zaman, onun nefret ettiği bir evrensel tarih zevkimiz oldu. Ama bu benim için, yaptıklarını izleyebildiğimin kaçınılmaz bir doğrulamasıydı. Çoğu zaman yanlış anlaşıldı, bu onu rahatsız etmiyordu, ama şaşkına çeviriyordu. Korku salıyordu, yani bir tek varlığı aptalların küstahlığını önlemeye yetiyordu. Foucault, Nietzsche'nin tanımladığı anlamda felsefe işlevini görüyordu, "aptallığa engel olmak". Onda, düşünce her zaman bir şeyi gün ışığına çıkaran bir dalıştır. Kıvrımlar yapan ve sonra birden bir yay gibi gerginliği azalan bir düşüncedir. Leibniz'in onun üzerinde özel bir etkisi olduğunu yine de sanmıyorum. Ama Leibniz'in bir cümlesi ona özellikle uyuyor: Limana vardığımı sanıyordum ki, kendimi yeniden denizin ortasına fırlatılmış buldum. Foucault gibi düşünürler krizlerle, sarsıntılarla hareket ederler, onlarda sismik bir yan vardır.

Foucault'nun açtığı son yol, son derece zengindir: Özneleşme süreçlerinin "özel hayat"la hiçbir ilgisi yoktur, ama bireylerin ya da toplulukların, yeni bilgilere ve iktidarlara yol açmak pahasına da olsa kurulu bilgilerin ve kurulu iktidarların dışında, kendilerini özneler olarak oluşturma işlemini belirtir. Bu nedenle özneleşme, bir tür kıvrımın, içe kıvrılmanın ya da kıvrılmanın içinde, üçüncü olarak, hep "teması kesmiş" olarak gelir. Foucault, ilk özneleşme hareketini, en azından Batı'da, azat edilmiş insan, diğerlerine buyurmaya muktedir olabilmek için "kendisinin efendisi" olması gerektiğini tasarladığı anda Yunanlarda saptar. Ama özneleşmeler çok farklıdır, Foucault'nun Hristiyanlıkla ilgilenmesinin nedeni budur: Mezhepleri ve reformları saymazsak, bu gibi bireysel (keşişler) ya da kolektif (tarikatlar, cemaatler) süreçler Hristiyanlığı da katedecektir ve kural artık kendi kendinin efendisi olma olmayacaktır. Belki şunu bile söylemek gerekir ki, birçok toplumsal oluşum içinde, özneleşme odaklarını oluşturanlar efendiler değil, daha ziyade toplumsal olarak dışlanmış olanlardır: Örneğin, kurulu düzen içindeki bütün toplumsal statüsünü kaybetmekten yakınıp yeni iktidarların kökeninde yer alacak olan azat edilmiş köle. Yakınma yalnızca şiirsel değil, tarihsel ve toplumsal, büyük bir öneme sahiptir, çünkü bir özneleşme hareketini ifade eder ("yazık bana..."): Bu, tam eleji niteliğinde bir özneleşmedir. Özne, coşkunlukta olduğu kadar yakınmalarda da doğar. Günümüz toplumlarında ortaya çıkan özneleşme hareketleri Foucault'yu

büyülüyordu: Öznellik üretmekte olan modern süreçler hangileridir? O halde, Foucault'da özneye bir dönüşten söz edilmesinin nedeni, ortaya koyduğu problemin hiç anlaşılmamasıdır. Bu konuda da tartışmaya değmez.

Gerçekten de, Anti-Oedipus'*ta, kodlanmış toplumlar, üstkodlayan devletler ve akışların kodunu çözen kapitalizm ayrımıyla birlikte, evrensel tarih parçaları pekâlâ görülüyor. Sonra* Bin Yayla'*da, bu temayı yeniden ele alıyorsunuz ve bir göçebe savaş makineleri ve yerleşik devletler karşıtlığını işin içine sokuyorsunuz: Bir "göçebebilimi" öneriyorsunuz. Peki bundan çıkan, siyasal tavırlar mıdır? Foucault ile birlikte G.I.P.'ye (Hapishaneler Üzerine Enformasyon Grubu) katıldınız; Coluche'ün adaylığı için imza verdiniz; Filistin lehine taraf oldunuz. Ama 68 sonrasından itibaren, daha ziyade "sessiz" görünüyorsunuz, Guattari'den daha sessiz. İnsan hakları hareketine, hukuk devleti felsefesine yabancı kaldınız. Bu bir seçim miydi, kararsızlık mıydı, hayal kırıklığı mıydı? Filozofun site içinde bir rolü yok mudur?*

Söz konusu olan, aşkınlıkları ya da tümelleri yeniden oluşturmak, hak taşıyıcısı bir düşünce öznesini yeniden inşa etmek ya da bir öznelerarası iletişimi yeniden kurmaksa, bu büyük bir felsefi buluş değildir. Bir "konsensüs" oluşturmak isteniyor, ama konsensüs, felsefeyle ilgisi olmayan ideal bir kanı kuralıdır. Çoğu zaman S.S.C.B.'ye karşı yöneltilen bir promosyon-felsefedir adeta. Ewald, insan haklarının nasıl bir hukuk öznesiyle yetinmeyip çok daha ilginç hukuksal problemler ortaya koyduğunu göstermiştir. Ve birçok durumda, insan haklarını çiğneyen devletler, insan haklarını referans gösterenlerle, deri üzerindeki urlar gibi, öyle bağlılık içindedirler ki, adeta iki tamamlayıcı işlev görürler.

Devlet ancak ötesiyle, tek dünya piyasasıyla ve berisindekilerle, azınlıklarla, oluşlarla, "insanlarla" ilişkili olarak düşünülebilir. Ötede hüküm süren paradır, iletişim kuran odur ve bugün bizde eksik olan, bir Marksizm eleştirisi değil, Marx'mki kadar iyi olacak ve onu sürdürecek modern bir para kuramıdır (ekonomist Bernard Schmitt bu alanda ilerlemiş olmasına rağmen, bankacılar bu kuramın öğelerini oluşturma konusunda ekonomistlerden daha becerikli olacaklardır). Ve beride, denetimden kaçmakta olan oluşlar ve dirilip

kafa tutmayı sürdüren azınlıklar vardır. Oluşlar kesinlikle tarihle aynı şey değildir: Tarih, yapısal olduğunda bile, çoğu zaman geçmiş, şimdi, gelecek ifadeleriyle düşünür. Bize devrimlerin kötüye gittiği ya da geleceklerinin canavarlar doğuracağı söyleniyor: Bu eski bir fikirdir, kimse Stalin'i beklemedi, Napoléon için, Cromwell için bu zaten doğruydu. Devrimlerin kötü bir geleceği olduğu söylendiğinde, insanların devrimsel oluşu hakkında henüz bir şey söylenmemiştir. Göçebeler bizi bu kadar ilgilendirdiyse bunun nedeni, bir oluşları olması ve tarihe ait olmamalarıdır; tarihin dışına atılmışlardır, ama toplumsal bir alanın kaçış çizgileri içinde beklenmedik biçimlerde, başka türlü, yeniden ortaya çıkmak için başkalaşım geçirmektedirler. Hatta Foucault ile farklılıklarımızdan biri budur: Ona göre, bir toplumsal alan stratejiler tarafından katedilir, bize göre ise her yerden kaçırmaktadır. 68 Mayısı, tarihe baskın yapan bir oluş olmuştur ve bu nedenle tarih onu bu kadar yanlış anlamış, tarihsel toplum da bu kadar kötü özümsemiştir.

Bize Avrupa'nın geleceğinden ve bankaları, sigorta şirketlerini, iç piyasaları, girişimleri, güvenlik güçlerini uzlaştırma zorunluluğundan söz ediliyor, *konsensüs, konsensüs,* peki ya insanların oluşu? Avrupa bize, yeni 68'ler gibi tuhaf oluşlar mı hazırlıyor? İnsanlar ne olacak? Bu sürprizlerle dolu bir problemdir, gelecek problemi değil, aktüel olmayana ya da zamansıza ilişkin bir problemdir. Filistinliler Ortadoğu'nun, yer-yurt problemine en üst düzeyde sahip olan zamansızıdır. Hukuksuz devletlerde, önemli olan, ister istemez göçebesel olan özgürleşme süreçlerinin doğasıdır. Ve hukuk devletlerinde, önemli olan, kazanılmış ve kodlanmış haklar değil, hukuk açısından güncel olarak problem yaratan ve kazanılmış hakları yeniden tartışma konusu yapılma tehlikesiyle karşı karşıya bırakan her şeydir. Günümüzde bu gibi problemler hiç eksik olmaz, medeni kanun her yerinden patlama eğilimindedir ve ceza yasası, hapishaneler krizine denk bir kriz yaşamaktadır. Hukukun yaratıcısı olan, yasalar ya da bildiriler değil, mahkeme içtihatlarıdır. İçtihatlar hukuk felsefesidir ve tekillikle, tekilliklerin uzantısıyla işlemektedir. Elbette ki, tüm bunlar, söyleyecek bir şey olduğunda tavır almalara meydan verebilir. Ama bugün, somut olarak bile olsa "tavır almak" yeterli olmamaktadır. İfade yolları üzerinde asgari bir denetim

gerekiyor. Yoksa, kendinizi hemen televizyonda salakça sorulara cevap verirken ya da bir yüz yüze, sırt sırta programında "biraz tartışırken" bulursunuz. O zaman, yayının yapımına mı iştirak etmek gerekecek? Bu zordur, bu bir meslektir, televizyon müşterileri bile değiliz, gerçek müşteriler sponsorlar, ünlü liberallerdir. Filozoflara sponsor bulunması, formalarının markalarla dolu olması çok hoş olmazdı, ama bu belki de zaten olmuştur. Entelektüellerin el ayak çekmesinden söz ediliyor, ama düşünceye bir saldırıdan başka bir şey olmayan evrensel yollarla kendilerini nasıl ifade edebileceklerdi ki? Sanıyorum ki felsefenin ne izleyicisi ne de yayılması eksiktir, ama felsefe, düşüncenin kaçak hali gibidir, göçebe hali. Dileyebileceğimiz tek iletişim, modern dünyaya tam olarak uyarlanmış haliyle, Adorno modeli, denizdeki şişe; ya da Nietzsche modeli, bir düşünürün fırlatıp bir diğerinin topladığı oktur.

(Adı ancak alt başlıkta ve bir temayla birlikte yer alsa da: "Leibniz ve Barok") Leibniz'e ayrılmış olan Kıvrım, *önemli filozoflara ayrılmış uzun kitap dizinizi yeniden canlandırıyor gibi görünmekte: Kant, Bergson, Nietzsche, Spinoza. Bununla birlikte,* biri hakkında *bir kitap olmaktan çok* birinin *kitabı olduğu pekâlâ hissediliyor. Ya da daha ziyade, şaşırtıcı bir şekilde, hem Leibniz hakkında, hem de hiç olmadığı kadar, mevcut düşüncenizin bütünü hakkında olduğu. Bu örtüşme hakkında ne hissediyorsunuz? Bu kitap adeta, Leibniz'in kavramlarıyla suç ortaklığı içinde, daha genel nitelikte yeni bir dağılım üretmek üzere, diğer kitaplarınızdan gelen ve çok esnek bir şekilde hemen hemen tüm verileri bir kez daha sunan kavram dizilerine yeniden dönmektedir.*

Leibniz büyüleyicidir, çünkü belki de hiçbir filozof ondan fazla üretmemiştir. Bunlar görünüşte son derece acayip, neredeyse delice mefhumlardır. Birlikleri, "Her yüklem öznenin içindedir"de olduğu gibi, soyut görünmektedir, yalnızca yüklem, bir yüklem değil, bir olay, ve özne, bir özne değil, bir kılıftır. Yine de kavramın somut bir birliği, bu planda yeniden meydana gelen bir işlem ya da kuruluş, Kıvrım, toprağın kıvrımları, organizmaların kıvrımları, ruhtaki kıvrımlar vardır. Leibniz'de her şey kıvrılır, düzleşir, yeniden kıvrılır, kıvrımlar içinde algılanır ve dünya, mekânın ve zamanın

düzenine göre dünyanın şu ya da bu bölgesini düzleştiren her ruh içinde kıvrılmıştır (armoni). O zaman, Leibniz'in bizi gönderdiği, her şeyin içerisi olduğu "kapısız penceresiz" bir barok kilise ya da ezgiden ahengi çıkaran bir barok müzik gibi olan felsefe dışı bir durum düşünülebilir. El Greco'nun tablolarında, Bernini'nin heykellerinde görüldüğü gibi kıvrımı sonsuza vardıran ve algı ve duygularla bize felsefi olmayan bir anlayışın yolunu açan Baroktur.

Bu kitap benim için hem bir özet hem de bir devam niteliği taşıyor. Hem Leibniz'i (kuşkusuz en çok yaratıcı öğrenciye sahip olan filozoftur), hem de kimi zaman farkında bile olmadan onu yansıtan sanatçılarda, Mallarmé, Proust, Michaux, Hantaï, Boulez, bir kıvrımlar ve düzleşmeler dünyasına biçim veren her şeyi izlemek gerekir. Tüm bunlar bir kavşak, çoklu bir bağlantıdır. Kıvrım'ın, bugün tüm güçlerini tüketmiş olduğunu söyleyemeyiz, bu iyi bir felsefi kavramdır. Bu kitabı bu anlamda yazdım ve şimdi isteyebileceğim şey için beni özgür kılıyor. Felsefe nedir? üzerine bir kitap yazmak istiyorum. Kısa olması koşuluyla. Ve bir de, Guattari ve ben, ortak çalışmamızı, doğa ile yapaylık arasındaki tüm farkların silikleştiği andaki bir tür Doğa felsefesini yeniden ele almak isterdik. Bu gibi tasarılar mutlu bir yaşlılık için yeterlidir.

Raymond Bellour ve François Ewald ile mülakat
Magazine littéraire, Sayı: 257, Eylül 1988

LEIBNIZ ÜZERİNE

Felsefe yapmanın, tıpkı odunu işlemek gibi kavramları işleyip onlardan gerçek problemlerin çağrısına cevap verebilecek yeni kavramlar üretmek olduğunu söylediniz her zaman. Kıvrım *kavramı özellikle etkili gibi görünüyor, zira Leibniz'in felsefesindeki baroğu karakterize etmeye ve Michaux'nun ya da Borges'in, Maurice Leblanc'ın, Gombrowicz'in, ya da Joyce'unkiler gibi yapıtlara ya da sanatsal yer-yurtlara açılmaya olanak veriyor. Size şunu sormak istiyorum: Birlikte bu kadar iyi çalışılan bu kadar eski bir kavram, enflasyon sonucu, değerini yitirme ve her şeyi açıklayan sistemlere yöneltilen olumsuz eleştirilere maruz kalma tehlikesiyle karşı karşıya değil midir?*

Aslında, her yerde kıvrımlar vardır: kayalıklarda, ırmaklarda ve ormanlarda, organizmalarda, kafada ya da beyinde, ruhlarda ya da düşüncede, plastik denilen sanatlarda... Ama kıvrım yine de bir tümel değildir. Şu iki önermeyi ayırt etmek gerektiğini gösteren sanırım Lévi-Strauss'tu: Farklılık gösteren yalnızca benzerliklerdir ve yalnızca farklar birbirine benzer. Birinde, şeyler arasındaki benzerlik birincildir, diğerinde şey farklıdır ve öncelikle kendinden farklıdır. Düz çizgiler birbirine benzer, ama kıvrımlar çeşitlidir ve her kıvrım giderek farklılaşır. Aynı şekilde kıvrılmış iki şey, iki kaya yoktur ve tek bir şey için aynı kıvrım söz konusu değildir. Bu anlamda, her yerde kıvrımlar vardır, ama kıvrım bir tümel değildir. Kıvrım bir "farklılaştırıcıdır", bir "diferansiyeldir". İki tür kavram vardır, tümeller ve tekillikler. Kıvrım kavramı her zaman bir tekildir ve ancak değişerek, çatallanarak, başkalaşarak ilerleyebilir. Dağların katılıklarını kaybetmesi ve bin yılların, esasta ne iseler yeniden o

oldukları şey, kalıcılıklar değil de saf halde zaman ve esneklikler haline gelmesi için, dağları kıvrılmalarından yola çıkarak anlamak ve özellikle görüp dokunmak yeterlidir. Hareketsiz gibi görünen bir şeyin sürekli hareketleri kadar şaşırtıcı bir şey yoktur. Leibniz şöyle diyordu: Kıvrımlara dönüşmüş partiküllerin dansı.

Bütün kitabınız, Leibniz'in felsefesinin, kıvrım kavramı çalışmasıyla, felsefi olmayan gerçekliklere bağlanıp onları nasıl aydınlattığını, monadın resim, heykel, mimarlık ya da edebiyat yapıtlarına nasıl göndermede bulunduğunu gösteriyor. Ama bizim toplumsal ve siyasal dünyamızı da aydınlatabilir mi? Toplumsal, söylendiği gibi bir "kara kıta" haline gelebildiyse, bunun nedeni onun kıvrım, drape, doku terimleriyle değil de, mekanik ya da anatomik terimlerle (Marx) düşünülmüş olması değil midir?

Bu, Leibniz'in en tanınmış önermesidir: Her ruh ya da özne (monad) bütünüyle kapalıdır, ne kapısı ne penceresi vardır ve dünyanın küçücük bir bölümünü, herkes için değişen bir bölümünü aydınlatarak, kapkaranlık olan içine bütün dünyayı sığdırır. Yani dünya her ruhta kıvrılmış şekilde bulunur, ama farklı farklı şekillerde, zira kıvrımın küçük bir yanı aydınlatılmıştır. İlk görüşte, bu çok tuhaf bir görüştür. Ama felsefede hep olduğu gibi, somut bir durumdur. Bunun barok mimaride, barok "iç mekân"da, barok ışıkta nasıl geçerli olduğunu göstermeye çalışıyorum. Ama bu aynı zamanda, şeylerin yeni kıvrılma şekilleri hesaba katıldığında, modern insanlar olarak bizim durumumuzdur. Minimal sanatta, Tony Smith şu durumu öneriyor: Karanlık otoyola çıkmış bir araba vardır ve yalnızca farlar otoyolu aydınlatmaktadır, giderken asfalt sürekli olarak ön camda kayıp gitmektedir. Bu, monadın modern versiyonudur, ön cam aydınlatılmış küçük bölge rolünü oynamaktadır. Bunu toplumsal ve siyasal olarak anlayıp anlayamayacağımızı soruyorsunuz. Kesinlikle, ve barok zaten bir siyasete, yeni bir siyaset görüşüne bağlıydı. Toplumsal yaşamımızda, pencere-dışarısı sisteminin yerini "kapalı oda-enformasyon panosu" alma eğilimindedir: Dünyayı görmekten çok okumaktayız. Yalnızca dokuları işin içine sokan bir toplumsal "morfoloji" yoktur, Barok da şehircilik ve yer-yurdun düzenlenmesi düzeyinde rol oynar. Mimarlık her zaman bir siyaset olagelmiştir

ve her yeni mimarinin devrimci kuvvetlere ihtiyacı vardır, mimar kendi hesabına devrimci olmasa da, "bir halka ihtiyacımız var" diyebilecek olan mimarlıktır. Bolşevik devrimiyle ilişkisi dahilinde konstrüktivizm, Barokla doğrudan temas halindedir. Halk, her zaman yeni bir dalgadır, toplumsal dokuda yeni bir kıvrımdır; yapıt, her zaman yeni malzemelere özgü bir kıvrılmadır.

Kıvrım kavramı, Leibniz'in gerekli kılmasıyla, sizi çok doğal olarak bir madde ve canlı görüşüne olduğu kadar, maddenin yaşamla, organizmayla yakınlığının olumlanmasına da götürüyor. Ama sizi okurken, birçok kez kendime, madde ya da canlı organizma – ama aynı zamanda algılanım ya da acı – hakkında söylediklerinizin bugün bir fizikçi, bir biyolog, bir fizyolog vb. tarafından nasıl anlaşılabileceğini sordum. "Madde bilimi kendine 'origami'yi (...) ya da kağıt katlama sanatını örnek alır"; "canlı, bir ruh içeriyorsa, bunun nedeni proteinlerin bir algılanım, ayrım ve ayırma etkinliğinin zaten kanıtı olmasıdır..."; "madde dokulardır...": Bu tip önermelerin yeri nedir?

Sapma, matematiğin ya da fonksiyonlar kuramının ayrıcalıklı bir konusudur hâlâ. Maddenin taneciklerden değil de, Leibniz'in dediği gibi, giderek küçülen kıvrımlardan oluşuyor olması varsayımına, partiküller ya da kuvvetler fiziği bir anlam verebilir. Organizmanın iç kıvrılmaların sahnesi ve etkeni olması fenomeniyle, embriyoloji de, moleküler biyoloji de kendi düzeylerinde karşılaşır: Biçimlenme [*morphogenèse*] her zaman kıvrım meselesidir, bu Thom'da görülmektedir. Karmaşık doku mefhumu, her yerde kesin bir önem kazanmıştır. Moleküler bir algılanımın olması fikri uzun zamandır benimsenmekte. Etnologlar hayvan dünyalarını tanımladıklarında, bunu Leibniz'e çok yakın bir şekilde yaparlar, bir hayvanın, kocaman doğanın karanlık derinliğindeki küçük ışıltıları oluşturan belli sayıda, bazen çok az sayıda uyarana cevap verdiğini gösterirler. Bu elbette ki, Leibniz'in daha önce söylemiş olduğunu tekrar ettikleri anlamına gelmez. 17. yüzyılın "preformizminden" günümüzün genetiğine kadar, kıvrımın doğası, işlevi, anlamı değişmiştir. Görüyorsunuz işte: Leibniz, kıvrım mefhumunu ve işlemini kendi icat etmemiştir, daha önceleri bilimde ve sanatta bilinmektedir. Bununla birlikte, kıvrımı sonsuzluğa taşıyarak "özgürleştiren" ilk düşünürdür. Aynı

şekilde, barok dönem, kıvrımın sonsuzluğa yol alıp tüm sınırları aştığı ilk dönemdir: El Greco, Bernini. Bu nedenle, Leibniz'in büyük barok savları, kıvrım başkalaşım gücüne uygun olarak yeni belirlemeler kazandığında bile, böyle bir bilimsel güncelliği korur. Sanatta da aynı şey geçerlidir: Elbette ki, resimde Hantaï'ın kıvrımları El Greco'nunkilerle aynı değildir. Ama kıvrımları romanesk, gotik ya da klasik sanattaki baskılardan ve sınırlardan kurtarmış olanlar, büyük barok ressamlardır. Bu bakımdan, habercisi olmadıkları ama başlangıcını oluşturdukları her tür yeni macerayı mümkün kılmışlardır. Mallarmé'nin, Michaux'nun zihni sürekli olarak kıvrımlarla meşguldür: Bu, Leibnizci oldukları değil, Leibniz'le bir işleri olduğu anlamına gelir. Biçimci olmayan sanat iki şeyden oluşur: dokular ve kıvrılmış biçimler. Bu, Klee'nin ya da Dubuffet'nin barok sanatçılar oldukları anlamına gelmez. Ama *"cabinet logologique"*[1] bir Leibniz monadının içine benzer. Barok ve Leibniz olmadan, kıvrım, daha sonra bunca yeni yol yaratmasına izin vermiş olan özerkliği elde edemeyecekti. Kısacası, kıvrımın barok içindeki yükselişinin ya da özerkleşmesinin, farklı ritimlerde, tükenmişlikten uzak sanatsal, bilimsel ve felsefi sonuçları vardır, ve bu sonuçlar her zaman Leibnizci temalar barındırır.

Bir olay kuramı oluşturmak sizin için yeni bir iş değil. Bununla birlikte, bu kuram, en eksiksiz şeklini özellikle Leibniz ile Whitehead arasında yaptığınız karşılaştırmayla Kıvrım*'da alıyor. Olaya yüklediğiniz bileşenleri ya da koşulları burada özetlemek güç. Ama bahsettiğiniz olayların gazetecilerin ve medyanın yakaladığı olaylar olmadığının anlaşılmasını sağlamak için yayılma, yeğinlik, birey, kavrama terimleriyle konuştuğunuzu söylemek yeterli. O halde medya "olayı yakaladığında" ne yakalamaktadır ya da sizin "olay" adını verdiğiniz şeyi medya hangi koşullarda yakalayabilir?*

Medyanın bir olayı yakalamak için çok olanağı ya da eğilimi olduğunu sanmıyorum. Öncelikle, çoğu zaman olayın başını ya da sonunu gösterirler, oysa bir olay, kısa bile olsa, anlık bile olsa devam eder. Sonra seyre değer olanı isterler, oysa olay ölü zamanlardan

1 Jean Dubuffet'nin "felsefi alıştırma odası" olarak tanımladığı eseri. *(ç.n.)*

ayrılamaz. Bu, olaydan önce ve sonra ölü zamanlar olduğu anlamına bile gelmez, ölü zaman olayın içindedir, örneğin kazanın en sert anı kazanın geldiğinin görüldüğü boş zamanın büyüklüğüyle karışır; uzun bir bekleyiş içinde, henüz olmayan bir şeyin izleyicisi. En sıradan olay bizi bir gören haline getirir, oysa medya bizi basit edilgin bakanlara, en kötü durumda röntgencilere çevirir. Groethuysen, her olayın adeta hiçbir şeyin olup bitmediği zamanın içinde olduğunu söylüyordu. En beklenmedik olayın içindeki delice bekleyiş bilinmez. Olayı yakalayacak olan medya değil sanattır: Örneğin, sinema Ozu ile, Antonioni ile olayı yakalar. Ama ölü zaman onlarda kesinlikle iki olayın arasında değildir, bizzat olayın içindedir, onun kalınlığını oluşturur. Zamanımı bu olay mefhumu hakkında yazmakla geçirmiş olduğum doğrudur: Çünkü şeylere inanmıyorum. *Kıvrım*, bu problemi başka bakımlardan ele alır. Bu kitapta en sevdiğim cümle şu: "Bu akşam konser var." Leibniz'de, Whitehead'de her şey olaydır. Leibniz'in yüklem adını verdiği şey, kesinlikle bir yüklem değildir, bir olaydır, "cesurca bir tavır almadır". Özne mefhumunu tamamen değiştirmek zorunda olmalarının nedeni budur: Yüklemleri olaylarsa, bir özne ne olmalıdır? Barok dövizlerde olduğu gibi.

Bana öyle geliyor ki, Kıvrım, *"kılıf" niteliğindeki yapıtınızı "geliştirmekten", açıklamaktan çok onu içermektedir. Diğer bir deyişle, "Deleuze dedi ki felsefesi" olacak bu bölgeye doğru ilerletmek yerine (yorumcuların düşü), onu dairesel kılmakta ya da "büküm" haline getirmektedir. Gerçekte, kıvrım kavramı, son kitabınız olan* Foucault'ya *– özneleşme süreci içinde düşüncenin yaptığı kıvrım – ve Leibniz ise, felsefe tarihi alanına girebilecek ve Hume'a, Spinoza'ya, Kant'a, Nietzsche'ye, Bergson'a ayırdığınız bir incelemeler "nesebine" göndermektedir. Kısacası,* Kıvrım, *yapıtınızın herhangi bir parçasına oturuyor ve uyuyor gibi görünmekte, öyle ki, karşılaştırmamı mazur görün, yapıtınız örneğin "ne" söylediğinin (saat!) bilinemeyeceği, ama önemi sunduğu sonsuz sökme ve takma olanaklarına bağlı olan bir çalar saate benzetilebilir. Tamamen yanılıyor muyum?*

Haklı olmanızı isterdim ve sanıyorum ki haklısınız. Herkesin kendi düşünme alışkanlıkları vardır: Ben şeyleri, çözülmesi gereken, ama aynı zamanda yeniden kesilmesi gereken çizgiler bütünü olarak

düşünme eğilimindeyim. Noktaları sevmiyorum, nokta yapmak bana aptalca geliyor. İki nokta arasında olan çizgi değildir, nokta, birçok çizginin kesişiminde yer alır. Çizgi asla düzenli değildir, nokta yalnızca çizginin sapmasıdır. Aynı zamanda önemli olan, başlangıçlar ve sonlar değil, ortasıdır. Şeyler ve düşünceler ortamla gelişir ya da büyür ve yerleşilmesi gereken yer orasıdır, her zaman orası kıvrılır. Bu nedenle, çok çizgili bir bütün, felsefeyi, felsefe tarihini, sadece tarihi, bilimi, sanatı temasa geçiren çöreklenmeler, kesişmeler, sapmalar içerebilir. Bu, herhangi bir noktada ortaya çıkıverme ihtimaliyle birlikte, mekânı bir girdap şeklinde işgal eden bir hareketin kıvrıntıları gibi olacaktır.

Ama nokta herhangi bir nokta değil: Burada Leibniz. Onu herkes tanıyor, ama Candide *aracılığıyla ve Voltaire'in "mümkün dünyaların en iyisi" sözüyle alay ettiği şekilde. Gülmek için size bir soru soracağım: Bu şekilde gülünçleştirilmek bir filozofun anısına zarar vermez mi?*

Ama Voltaire de filozoftur ve *Candide* büyük bir metindir. Voltaire'in Leibniz'le alay ettiği şey, düşünce tarihinin temel bir anını teşkil eder. Bu yeni çağı Leibniz hazırlamış olsa da, Voltaire Aydınlanma'dır, yani tam olarak bir ışık, madde ve yaşam, Us rejimidir, barok rejimden tamamen farklıdır: Teolojik us çökmüş ve koşulsuz şartsız insan usu haline gelmiştir. Ama barok zaten teolojik usun krizidir: Çökmekte olan bir dünyayı yeniden inşa etmek için son bir teşebbüs söz konusudur. Şizofreni biraz böyle tanımlanmaktadır ve barok denilen danslarla şizofrenik tutumlar arasında sıklıkla benzerlik kurulmuştur. Öyleyse, Leibniz dünyamızın mümkün dünyaların en iyisi olduğunu söylediğinde, "en iyi"nin burada klasik İyinin yerini aldığını ve tam olarak İyinin iflasını varsaydığını görmek gerekir. Leibniz'in fikri, dünyamızın en iyisi olduğudur, İyilikle yönetildiği için değil, yeniyi üretmeye ve kabullenmeye muktedir olduğu için: Bu, Voltaire'in de reddetmeyeceği çok ilginç bir fikirdir. Leibniz'e atfedilen iyimserliğin çok uzağındayız. Üstelik, Leibniz'deki bütün ilerleme olanağı, lanete ilişkin edindiği barok görüşe dayanmaktadır: Mümkün dünyaların en iyisi lanetlilerin sırtındadır çünkü lanetliler kendi hesaplarına ilerlemeden vazgeçmişler ve böylelikle sonsuz miktarda "ilerleyebilirliği" serbest bırakmışlardır. Bu bakımdan,

Filozofun İman Açıklaması müthiş bir metindir ve Belaval çok güzel bir çevirisini sunmuştur. Bu kitapta Belzebuth'un bir şarkısı vardır ki, kötülük üzerine kuşkusuz en güzel metindir. Bugün krize girip çöken teolojik us değil, insan usu, Aydınlanma'nın usudur. Ondan bir şeyler kurtarma ya da onu yeniden inşa etme girişimlerimizde, bizi belki de Voltaire'den çok Leibniz'e yakınlaştıran bir yeni-baroğa tanık olmamız bundan ileri geliyor.

Kıvrım *ile aynı zamanda, François Châtelet'nin felsefesi üzerine kısa – aydınlatıcı – bir metin ortaya koydunuz,* Perikles ve Verdi. *Önemli bir felsefe kitabından önce ve sonra, yitirilmiş dostlar Michel Foucault'ya ve François Châtelet'ye ayrılmış iki metin ortaya koyarak (özellikle felsefenin içindeki* philein*'e değinerek) bir şey anlatmaya çalıştığınız anlamını mı çıkarmalıyız? Felsefede ve/veya felsefi yazıda, hatırlattığınız üzere Châtelet'nin "insan ilişkilerinin sesli madde içinde kurulması" olarak tanımladığı "müziğin" olmasını ister miydiniz?*

Öncelikle dostluktan söz ediyorsunuz. Foucault hakkında bir kitap ve Châtelet hakkında küçük bir metin yazdım. Ama bunlar benim için yalnızca dostlara duyulan saygının ifadesi değildir. Foucault hakkındaki bu kitap, tarihçi olmadığını, ama büyük bir filozof olmayı da asla bırakmadığını göstermek için *Foucault* adını almış tam bir felsefe kitabı olmalıydı. François Châtelet'ye gelince, o, biraz sinemada yapımcıdan söz edilmesi gibi, kendisini daha çok felsefede "yapımcı" olarak düşünüyordu. Ama özellikle sinemada, birçok yönetmen yeni "yapım", yönetim tarzları oluşturmak istemiştir. Çok çabuk bir şekilde göstermek istediğim, Châtelet'nin bu dileğinin onun için felsefenin yerini tutmadığı, aksine çok özgün ve kesin bir felsefe gerektirdiğidir. Geriye dostluk problemi kalıyor. Bu problem felsefenin içindedir, zira filozof bir bilge değil, bir "dosttur", kimin, neyin dostu? Kojève, Blanchot, Mascolo bu dost problemini düşüncenin merkezinde yeniden ele almışlardır: Güç de olsa bu karışık problemi yaşamadan ve ona bir karşılık bulmadan felsefenin ne olduğu bilinemez. Müzik problemini de ortaya koyuyorsunuz, zira Châtelet müzik içinde yaşardı. Müzik: Filozofun dostu olduğu şey aynı zamanda bu mudur? Felsefenin, sesin şarkısı

olmasa da gerçek bir şarkı olduğu ve harekete ilişkin olarak müzikle aynı anlama sahip olduğu bana kesin görünüyor. Barok müzikle aynı anda, Armoniyi temel bir kavram haline getiren Leibniz için bu zaten geçerlidir. Felsefeyi bir akorlar üretimine çevirir. Dost bu mudur, kakofoniye kadar giden akor mu? Söz konusu olan, müziğin üzerine felsefe koymak değildir, tersi de değildir. Burada da söz konusu olan daha çok bir kıvırma işlemidir: "Kıvrıma göre kıvrım", Boulez ile Mallarmé'nin olduğu gibi.

Robert Maggiori ile mülakat
Libération, 22 Eylül 1988

RÉDA BENSMAÏA'YA SPINOZA ÜZERİNE MEKTUP

Burada bana ayrılan makalelerin üstün niteliğine şaşırdım ve *Lendemains*'in girişimi beni çok onurlandırdı. Buna, bütün bu girişimi Spinoza'nın himayesi altına sokarak ve izin verirseniz bu bakımdan beni ilgilendiren problemin ne olduğunu dile getirerek karşılık vermek isterim. Bu bir tür "katılım" olacaktır.

Büyük filozofların aynı zamanda büyük üslupçular olduğuna inanıyorum. Ve felsefedeki sözvarlığının üslubun bir parçası olmasına rağmen, çünkü hem yeni sözcüklere başvurulmasını hem de sıradan sözcüklere alışılmamış şekilde değer kazandırılmasını gerektirir, üslup her zaman sözdizimi meselesi olmuştur. Ama sözdizimi, ne sözdizimsel ne de dilsel olan bir şeye doğru (*dilin* bir dışarısı) bir yönelme halidir. Felsefede sözdizimi, kavramın hareketine doğru yönelir. Oysa kavram yalnızca kendi kendine hareket etmez (felsefi anlayış), şeyler içinde ve bizim içimizde de hareket eder: Bize, bizzat felsefenin felsefi olmayan anlayışını oluşturan yeni *algılar* ve yeni *duygular* esinler. Ve felsefenin felsefi anlayış kadar, felsefi olmayan anlayışa da ihtiyacı vardır. Bu nedenle, felsefenin filozof olmayanlarla temel bir ilişkisi vardır ve onlara da hitap eder. Filozof olmayanların felsefi anlayıştan geçmeden felsefeye ilişkin doğrudan bir anlayış edinmeleri de mümkündür. Felsefede üslup bu üç kutba yönelmiştir, kavram ya da yeni düşünme biçimleri, algı ya da yeni görme ve anlama biçimleri, duygu ya da yeni duyma biçimleri. Bu, felsefi üçleme, opera olarak felsefedir: *Hareketi gerçekleştirmek* için üçü de gereklidir.

Spinoza neden bu meselenin içindedir? Daha ziyade üslubu olmadığı söylenecektir, o ki *Etika*'da çok akademik bir Latince kullanmıştır. Ama "üslubunun olmadığı" söylenenlerden sakınmak

gerekir, Proust bunu çok önceden farketmiştir, bunlar çoğu zaman en büyük üslupçulardır. *Etika*, kavramın sıradışı bir gelişiminin görüldüğü sürekli bir tanımlar, önermeler, kanıtlamalar, önerme sonuçları akını olarak ortaya çıkar. Karşı konulamaz, kesintisiz, çok dingin bir nehirdir. Ama aynı zamanda, *notlar* [*scholium*] adı altında, süreksiz, özerk, birbirine göndermede bulunan, şiddetle işleyen, kırık bir volkanik sıradağ oluşturan "araya kaydırılmış tümceler" beliriverir, bir savaşta hüzünlerin karşısında sevinçlerin olması gibi, tüm tutkular patlar. Notlar adeta kavramın genel seyrinin içinde yer alırlar, ama hiç de öyle değildir: Daha ziyade, bambaşka bir ritimde, bambaşka bir tonda birinciyle birarada bulunan ve duygunun tüm güçleriyle birlikte kavramın hareketini ikileyen bir ikinci *Etika*'dır.

Ve sonra, *Beşinci Kitap* geldiğinde, üçüncü bir *Etika* ortaya çıkar. Gerçekte Spinoza, bize şimdiye kadar kavram açısından konuştuğunu, ama artık üslup değiştirip saf, sezgisel ve doğrudan algılarla konuşacağını haber verir. Burada da kanıtlamaların devam ettiği düşünülebilir, ama bu kesinlikle aynı şekilde değildir. Kanıtlama yolu şimdi hızlı kestirmelere sapar; eksiltilerle, imalarla ve kaynaşmalarla işler; delici, yırtıcı şimşeklerle hareket eder. Artık nehir ya da yeraltı değil, ateştir. Bu, üçüncü bir *Etika*'dır ve sonunda ortaya çıkmasına rağmen, başından beri oradadır ve diğer ikisiyle birliktedir.

Görünüşteki sakin Latincesinin altındaki Spinoza üslubu budur. Görünüşte uyuklayan dilin altında, üç dil titreştirir, üçlü bir gerilim oluşur. *Etika*, kavramın kitabıdır (ikinci bilgi türü), ama aynı zamanda duygunun (birinci tür) ve algının (üçüncü tür) kitabıdır. Spinoza'nın paradoksu, filozofların en filozofu, bir şekilde en katıksızı, ama aynı zamanda filozof olmayanlara en çok hitap edeni ve felsefi olmayan yeğin bir anlayışı en çok uyandıranı olmasıdır. Bu nedenle kesinlikle herkes Spinoza okuyabilir ve Spinozacı kavramları iyi anlamasa da, ondan büyük heyecanlar çıkarabilir ya da algılanımını bütünüyle yenileyebilir. Buna karşılık, yalnızca Spinoza'nın kavramlarını anlayan bir felsefe tarihçisi yeterli bir anlayışa sahip olmayacaktır. Jaspers'in dediği gibi, biz filozofları ve filozof olmayanları ortak bir sınıra doğru götürmek için iki kanat gereklidir. Bir üslup, bir ateş kuşu yaratmak içinse en azından bu üç kanat gereklidir.

Lendemains, Sayı: 53, 1989

V. BÖLÜM

POLİTİKA

DENETİM VE OLUŞ

Entelektüel yaşamınızda siyasi meseleler her zaman mevcut olagelmiş gibi görünüyor. Bir yandan katıldığınız hareketler (hapishaneler, eşcinseller, İtalyan otonomculuğu, Filistinliler), diğer yandan kurumların sürekli sorunsallaştırılması, Hume *hakkındaki kitabınızdan* Foucault *hakkındaki kitabınıza kadar yapıtınızın içinde birbirini izliyor ve birbirine karışıyor. Siyasi meselelere bu sürekli yaklaşım nereden kaynaklanıyor ve yapıtınız boyunca her zaman orada kalmayı nasıl başarıyor? Hareket-kurumlar ilişkisi neden her zaman sorunsaldır?*

Beni ilgilendiren, temsillerden çok kolektif yaratımlardı. "Kurumlarda", hem yasalardan hem sözleşmelerden ayrılan bütün bir hareket vardır. Hume'da bulduğum, çok yaratıcı bir kurum ve hukuk görüşüydü. Başlangıçta, siyasetten çok hukukla ilgileniyordum. Masoch ile Sade'da bile hoşuma giden, Masoch'un sözleşmeye ve Sade'ın kuruma ilişkin, cinselliğe bağlanmış, tamamen tuhaf görüşleridir. Bugün bile, François Ewald'ın yeniden bir hukuk felsefesi oluşturma çabası bana asli görünüyor. Beni ilgilendiren ne Yasa ya da yasalar (biri boş bir mefhum, diğerleri ise pek hoş mefhumlardır), hatta ne hukuk ya da haklardır, beni ilgilendiren içtihatlardır. Hukukun gerçek yaratıcısı, içtihatlardır: Yargıçlara emanet edilmemeleri gerekirdi. Yazarların okuması gereken Medeni Kanun değil, içtihat derlemeleridir. Şimdiden bir modern biyoloji hukukunun kurulması düşünülüyor; ama modern biyolojide ve onun yarattığı yeni durumlarda, mümkün kıldığı yeni olaylarda, her şey içtihat meselesidir. İhtiyacımız olan ahlaki ve sözde-uzman

bir bilgeler komitesi değil, hak sahibi gruplarıdır. İşte bu noktada, hukuktan siyasete geçilir. Siyasete bir tür geçişi, Guattari sayesinde, Foucault sayesinde, Elie Sambar sayesinde, 68 Mayısı ile birlikte, belirli problemlerle temasa geçtiğim ölçüde kendi hesabıma yaptım. *Anti-Oedipus* bütünüyle bir siyaset felsefesi kitabı oldu.

68 olaylarını Zamansızın zaferi, karşı-icraatın gerçekleştirilmesi olarak gördünüz. 68'den önceki yıllarda bile, Nietzsche *ile ilgili çalışmada, aynı şekilde biraz daha ileride,* Sacher Masoch'*da, siyaset sizde olanak, olay, tekillik olarak yeniden ele alınıyor. Şimdiyi geleceğe açan kısa devreler vardır. Ve sonuç olarak bizzat kurumları değiştiren. Ama 68'den sonra değerlendirmeniz daha ayrıntılı bir görünüm kazanıyor: Göçebe düşünce, zaman içinde, her zaman anlık karşı-icraat biçiminde ortaya çıkıyor; mekân içinde ise, yalnızca bir "azınlık oluş evrenseldir". Peki ama zamansızın bu evrenselliği nedir?*

Şöyle ki, oluş ile tarih arasındaki mümkün olan bir ayrıma karşı gitgide daha duyarlı hale geldim. "Tarihsel olmayan bir yığın" olmadan, önemli hiçbir şeyin olmayacağını söyleyen Nietzsche'dir. Bu ne sonsuz ile tarihsel, ne de tefekkür ile eylem arasındaki bir karşıtlıktır: Nietzsche olandan, bizzat olaydan ya da oluştan söz eder. Tarihin olaydan anladığı, durum içindeki gerçekleşmesidir, ama oluşu içindeki olay tarihten kaçıp kurtulur. Tarih deneyleme değildir, yalnızca, tarihten kaçıp kurtulan bir şeyin deneylenmesini mümkün kılan neredeyse olumsuz koşulların bütünüdür. Tarih olmadan, deneyleme belirsiz, koşulsuz kalırdı, ama deneyleme tarihsel değildir. Büyük bir felsefe kitabında, *Clio*'da, Péguy, olayı düşünmenin iki yolu olduğunu açıklıyordu, biri, olayı boydan boya aşıp tarih içindeki gerçekleşmesini, tarih içindeki hazırlanışını ve son buluşunu derlemekten ibarettir, ama diğeri, olayı yeniden kurup bir oluşa yerleşir gibi ona yerleşmekten, onda hem gençleşip hem yaşlanmaktan, tüm bileşenlerinden ya da tekilliklerinden geçmekten ibarettir. Oluş tarih değildir; tarih yalnızca "olmak" için, yani yeni bir şey yaratmak için başka yöne saparak ayrıldığımız koşullar bütününü gösterir, bu koşullar ne kadar yeni de olsalar. Bu tam olarak Nietzsche'nin Zamansız adını verdiği şeydir. 68 Mayısı, saf haldeki

bir oluşun tezahürü, baskını olmuştur. Bugün devrimin kötülüklerini ihbar etmek moda oldu. Bu yeni bile değildir, bütün İngiliz romantizmi, Cromwell hakkında, bugün Stalin hakkındakine çok benzer bir düşünceyle doludur. Devrimlerin iyi bir geleceği olmadığı söyleniyor. Ama iki şey durmadan karıştırılıyor, devrimlerin tarih içindeki geleceği ve insanların devrimci oluşu. Bu iki durumda söz konusu olan aynı insanlar bile değildir. İnsanların tek şansı devrimci oluştadır, bir tek o, utancı önleyebilir ya da hoş görülemeze karşılık verebilir.

Bana öyle geliyor ki, büyük bir felsefi yapıt olarak gördüğüm Bin Yayla, *aynı zamanda bir çözülmemiş problemler kataloğudur, özellikle siyaset felsefesi alanında. Süreç-tasarı, tekillik-özne, bileşim-örgütlenme, kaçış çizgileri-tertibatlar ve stratejiler, mikro-makro vb. çatışmalı çiftler, tüm bunlar, yalnızca her zaman açık kalmıyor, duyulmamış bir kuram istenciyle ve mezheplerin havasını andıran bir şiddetle sürekli olarak yeniden açılıyor. Böyle bir yıkıcılığa karşı değilim, tam tersine... Ama kimi zaman, "savaş makinesinin" nereye götürdüğünün bilinmediği anda, trajik bir nota duyar gibi oluyorum.*

Söylediklerinizden etkilendim. Sanıyorum ki, Félix Guattari ve ben, Marksist kaldık, belki iki farklı şekilde, ama her ikimiz de. Şu var ki, kapitalizmin ve gelişimlerinin analizine odaklanmayan bir siyaset felsefesine inanmıyoruz. Marx'ta bizi en çok ilgilendiren, kendi sınırlarını ileri götürmeyi sürdüren ve onlarla hep daha büyük ölçekte karşılaşan içkin sistem olarak kapitalizm analizidir, çünkü sınır, bizzat Kapital'dir. *Bin Yayla* birçok yönü işaret eder ki başlıca üçü şunlardır: Öncelikle, bize öyle geliyor ki, bir toplum, çelişmelerinden çok kaçış çizgileriyle tanımlanır, her yerden kaçırmaktadır ve şu ya da bu anda ortaya çıkan kaçış çizgilerini izlemeye çalışmak çok ilginçtir. Bugünkü Avrupa'yı örnek alalım: Batılı siyaset adamları bunu yapmak için çok yırtındılar, teknokratlar rejimleri ve yönetmelikleri tektipleştirmek için çok yırtındılar, ama bir yandan, gençlerde, kadınlarda, salt sınırların genişletilmesine bağlı olarak gerçekleşebilecek patlamalar şaşkınlık yaratabilir (bu "teknokratlaştırılabilir" bir şey değildir) ve diğer yandan, bu Avrupa'nın daha başlamadan tamamen aşılmış

olduğunu, Doğu'dan gelen hareketlerle aşılmış olduğunu kendine söyleyebilmek oldukça eğlencelidir. Bunlar ciddi kaçış çizgileridir. *Bin Yayla*'da, yalnızca çelişmelerden çok kaçış çizgilerini değil, sınıflardan çok azınlıkları da dikkate almaktan ibaret bir başka yön vardır. Son olarak, kesinlikle savaşla değil, belli bir zaman-mekânı işgal etme, kaplama ya da yeni zaman-mekânlar icat etme yoluyla tanımlanacak bir "savaş makineleri" statüsü aramaktan ibaret olan üçüncü bir yön vardır: Devrimci hareketler (örneğin, F.K.Ö.'nün nasıl olup da Arap dünyası içinde bir zaman-mekân icat etmek zorunda kaldığı yeteri kadar incelenmiyor), ama aynı zamanda sanat hareketleri de bu gibi savaş makineleridir.

Bütün bunların trajik ya da melankolik bir havadan yoksun olmadığını söylüyorsunuz. Nedenini anladığımı sanıyorum. Primo Levi'nin, Nazi kamplarının içimize "bir insan olmanın utancını" yerleştirdiğini açıkladığı bütün o sayfalardan çok etkilenmiştim. Bizi inandırmak istedikleri gibi, hepimiz Nazizmin sorumluları olduğumuz için değil, onunla lekelendiğimiz için: Kamplardan sağ çıkanlar bile, sağ kalmak için bile olsa, uzlaşmalardan geçmek zorunda kaldılar. Nazi olacak insanların olmasının utancı, bunu önleyememiş olmanın utancı, uzlaşmalar geçirmiş olmanın utancı, tüm bunlar Primo Levi'nin "gri bölge" adını verdiği şeydir. Ve bir insan olmanın utancını sadece gülünç koşullarda hissettiğimiz de olur: Çok büyük bir düşünce bayağılığı karşısında, bir varyete yayını karşısında, bir bakanın söylevi karşısında, "ehlikeyflerin" sözleri karşısında. Bu, felsefenin en güçlü güdülerinden biri, onu ister istemez bir siyaset felsefesine dönüştüren güdüdür. Kapitalizmde, evrensel olan tek bir şey vardır, o da piyasadır. Evrensel devlet yoktur çünkü zaten odakları, borsaları devletler olan evrensel bir piyasa vardır. Oysa bu piyasa evrenselleştirici, homojenleştirici değildir, inanılmaz bir zenginlik ve sefalet üretimidir. İnsan hakları, etkin olarak katıldıkları liberal kapitalizmin "nimetlerine" şükretmemizi sağlamayacaktır. Bu insan sefaleti üretiminin bağrına kadar uzlaşmamış olan demokratik bir devlet yoktur. Utanç, kendi içimizde bile, oluşları korumanın, hatta yükseltmenin kesin bir yoluna sahip olmamamızdır. Bir grup dönüp de tarihin içine yeniden nasıl düşecek, sürekli bir "kaygı" yaratan budur. Bilinçlenmenin yeterli olacağı bir proleter imgesine artık sahip değiliz.

Azınlık oluş nasıl güçlü olabilir? Direniş bir isyana nasıl dönüşebilir? Beni bu gibi soruları teorik ve pratik olarak yeniden formülleştirmeye zorlayan itkiyi yapıtlarınızda her zaman bulsam da, sizi okurken, bu gibi sorulara verilmesi gereken yanıtlar konusunda hep şüphede kalıyorum. Bununla birlikte, hayal gücü ya da Spinoza'daki ortak mefhumlar hakkındaki sayfalarınızı okurken ya da Zaman-İmge*'de, üçüncü dünya ülkelerinde devrimci sinemanın kuruluşu hakkındaki betimlemenizi izleyip sizinle birlikte imgeden masallamaya, siyasal praksise geçişi kavrarken, neredeyse bir yanıt bulduğum izlenimini edindim... Yoksa yanılıyor muyum? Yani tahakküm altındakilerin direnişinin etkili olabilmesinin ve hoş görülemez olanın yeryüzünden silinebilmesinin bir yolu var mıdır? Bizim hepimizin teşkil ettiği tekillikler ve atomlar kitlesinin kurucu iktidar olarak ortaya çıkmasının bir yolu var mıdır, yoksa tersine, kurucu iktidarın ancak kurulu iktidar tarafından tanımlanabileceği hukuksal paradoksu kabullenmeli miyiz?*

Azınlıklar ve çoğunluklar sayıyla ayrılmazlar. Bir azınlık bir çoğunluktan sayıca fazla olabilir. Çoğunluğu tanımlayan şey, uygun olunması gereken bir modeldir: Örneğin, şehirde oturan, yetişkin, erkek, orta halli Avrupalı... Oysa bir azınlığın modeli yoktur, o bir oluştur, bir süreçtir. Çoğunluğun hiç kimse olmadığı söylenebilir. Herkes, şu ya da bu şekilde, izlemeye karar vermesi durumunda onu bilinmeyen yollara sürükleyecek bir azınlık oluşa dahildir. Bir azınlık kendine modeller yarattığında, bunun nedeni çoğunluk olmak istemesidir ve kuşkusuz kurtuluşu ya da esenliği için bu kaçınılmazdır (örneğin, bir devleti olmak, tanınmak, haklarını dayatmak). Ama gücü, yaratmayı becerdiği ve modele bağlı olmadan az ya da çok modele geçirebileceği şeyden gelir. Halk, her zaman yaratıcı bir azınlıktır ve bir çoğunluk kazandığında bile öyle kalır: İkisi birarada varolabilir çünkü aynı plan üzerinde yaşanmazlar. En büyük sanatçılar (kesinlikle popülist sanatçılar değil) bir halka çağrıda bulunurlar ve "halkın eksik olduğunu" saptarlar: Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. Sinemada, Straublar. Sanatçı bir halka çağrıda bulunmaktan başka bir şey yapamaz, girişiminin en derininde ona ihtiyacı vardır, onu yaratması gerekmez ve yaratamaz da. Sanat, direnendir: Ölüme, köleliğe, alçaklığa, utanca direnir. Ama halk sanatla ilgilenemez. Bir halk nasıl kendini yaratabilir, hangi dayanılmaz ızdıraplar içinde? Bir

halk kendini yarattığında, bu kendine özgü yollarla olur, ama sanata dair bir şeye erişecek şekilde (Garel, Louvre Müzesi'nin de bir miktar dayanılmaz ızdırap taşıdığını söyler) ya da sanatın onda eksik olan şeye erişeceği şekilde. Ütopya iyi bir kavram değildir: Daha ziyade halkın ve sanatın ortak bir "masallaması" vardır. Bergsoncu masallama mefhumunu yeniden ele alıp ona siyasal bir anlam yüklemek gerekir.

Foucault hakkındaki kitabınızda ve sonra I.N.A'daki[1] *televizyon röportajınızda, üç iktidar pratiği incelemesini derinleştirmeyi öneriyorsunuz: Hükümranlık iktidarı, Disiplin iktidarı ve özellikle bugün hegemonya niteliğine bürünmekte olan "iletişim" üzerindeki Denetim iktidarı. Bu son senaryo, bir yandan, söze ve hayal gücüne de dokunan egemenliğin en yetkin haline göndermede bulunur, ama diğer yandan, bugün hiçbir zaman olmadığı kadar, tüm insanlar, tüm azınlıklar, tüm tekillikler potansiyel olarak yeniden söz almaya ve onunla birlikte en yüksek derecede özgürlük kazanmaya muktedirlerdir.* Grundisse'*deki Marx ütopyasında, komünizm tam da, özgür bireylerin, koşulları güvence altına alan teknik bir temel üzerindeki çapraz örgütlenmesi olarak biçimlenir. Komünizm hâlâ düşünülebilir mi? İletişim toplumunda, belki de dün olduğundan daha mı az ütopiktir?*

Şu kesin ki, artık hiç de tam manasıyla disiplin toplumları olmayan "denetim" toplumlarına girmekteyiz. Foucault çoğu zaman disiplin toplumlarının ve başlıca tekniği olan *kapatıp-kuşatmanın* (yalnızca hastane ve hapishane değil, aynı zamanda okul, fabrika, kışla) düşünürü olarak görülür. Ama gerçekte, disiplin toplumlarının terketmekte olduğumuz, artık olmadığımız şey olduğunu ilk söyleyenlerden biridir. Artık kapatıp-kuşatmayla değil, sürekli denetimle ve anlık iletişimle işleyen denetim toplumlarına girmekteyiz. Burroughs bunun analizine başlamıştı. Elbette ki hâlâ hapishaneden, okuldan, hastaneden söz ediliyor: Bu kurumlar krizdedir. Ama krizde olsalar da, bu işin kavgasını verenler kesinlikle artçı birliklerdir. Bunların yerlerini yöntemsiz bir şekilde alan, yeni ceza, eğitim, bakım tipleridir. Açık hastaneler, evde bakım ekipleri vs. ortaya çıkalı uzun zaman oldu. Eğitimin, bir diğer kapalı ortam olan iş ortamından ayrılarak,

1 I.N.A.: *Institut National de l'Audiovisuel. (ç.n.)*

giderek kapalı bir ortam olmaktan çıkacağı öngörülebilir, ama her ikisi de, liseli-işçi ya da üniversiteli-kadrolu üzerinde uygulanan korkunç bir kesintisiz eğitim, sürekli bir denetim lehine ortadan kalkacaktır. Bir okul reformuna bizi inandırmaya çalışıyorlar, oysa bu bir tasfiye. Bir denetim rejiminde, hiçbir şey asla çözüme ulaşmaz. Bizzat siz, geçici, evde çalışma şekillerinden yola çıkarak İtalya'da işin nitelik değiştirişini analiz edeli uzun zaman oluyor ki, bunlar (ve yeni ürün dolaşım ve dağılım biçimleri) o günden bugüne doğrulandılar. Her toplum tipine tekabül edecek bir makine tipi elbette ki bulunabilir: Hükümranlık toplumları için basit ya da dinamik makineler, disiplin toplumları için enerji makineleri, denetim toplumları için sibernetik makineler ve bilgisayarlar. Ama makineler hiçbir şeyi açıklamaz, makinelerin yalnızca bir kısmını oluşturduğu kolektif örgütlenmelerin analiz edilmesi gerekir. Açık ortamlarda karşımıza çıkacak olan geleceğin kesintisiz denetim biçimleriyle karşılaştırıldığında, en sıkı kapatıp-kuşatmaların bize hoş ve iyi bir geçmişe aitmiş gibi görüneceği günler de gelebilir. "İletişim tümellerinin" araştırılması haklı olarak bizi ürkütür. Suç ve direniş biçimlerinin (iki ayrı durum), denetim toplumlarının gerçekten örgütlenmesinden bile önce ortaya çıktığı doğrudur. Grevlerin ve 19. yüzyılda "sabotaj" (makineye sabo atmak) adı verilen şeyin yerini alacak olan, korsanlıklar ve bilgisayar virüsleridir. Denetim ya da iletişim toplumlarının, "özgür insanlar çapraz örgütlenmesi" olarak tasarlanan bir komünizme yeniden şans verebilecek direniş biçimlerine yol açıp açmayacağını soruyorsunuz. Bilmiyorum, belki. Ama bu, azınlıkların yeniden söz alabilmesi ölçüsünde olmayacaktır. Belki de söz, iletişim çürümüştür. Para bütünüyle onların içine sızmıştır: Kazara değil, doğası gereği. Sözden uzaklaşmak gerekir. Yaratmak her zaman iletişim kurmaktan farklı bir şey olmuştur. Belki de önemli olan, denetimden kaçıp kurtulmak için, iletişim dışı boşluklar, söz kesiciler yaratmak olacaktır.

Öyle görünüyor ki, Foucault'*da ve* Kıvrım'*da, özneleşme süreçleri diğer yapıtlarınızda olduğundan daha büyük bir dikkatle incelenmiş. Özne, bir içerisi ile bir dışarısı arasındaki kesintisiz bir hareketin sınırıdır. Bu özne görüşünün ne gibi siyasal sonuçları vardır? Eğer özne yurttaşlığın dışsallığı içinde çözülemezse, bunu güç ve yaşam içinde kurabilir mi? Hem dünya*

için pietàs, *hem de çok radikal bir şekilde inşa olabilecek yeni bir militan pragmatiğini mümkün kılabilir mi? Olayın ve öznelliğin büyüklüğü tarih içinde hangi siyasetle sürdürülebilir? Temelsiz ama güçlü, bütünlüksüz ama Spinoza'daki gibi mutlak bir topluluk nasıl düşünülebilir?*

Gerçekte, birey ya da toplulukların kendilerini özneler olarak oluşturmalarının çeşitli şekilleri dikkate alındığında, özneleşme süreçlerinden söz edilebilir: Bu gibi süreçler ancak, gerçekleştiklerinde hem yerleşik bilgilerden, hem de egemen iktidarlardan kaçıp kurtulmaları ölçüsünde değerlidir. Sonrasında yeni iktidarlar doğursalar ya da yeni bilgilere dönseler bile. Ama o an için, asi bir kendiliğindenlikleri pekâlâ vardır. Orada "özneye", yani ödevlerle, iktidarla ve bilgiyle donatılmış bir merciye dönüş kesinlikle söz konusu değildir. Özneleşme süreçlerinden çok, yeni olay tiplerinden de söz edilebilir: Onları doğuran ya da içine düştükleri durumlarla açıklanmayan olaylar. Bir an doğarlar ve önemli olan işte o andır, yakalanması gereken şanstır. Ya da sadece beyinden söz edilebilirdi: Bir İçerisi ile bir Dışarısı arasındaki tersine çevrilebilir, sürekli bir hareketin sınırı, ikisi arasındaki bu zar, tam olarak beyindir. Yeni beyin açılımları, yeni düşünme biçimleri mikro-şirürji ile açıklanmaz, tersine, şu ya da bu şekilde düşünmeye koyulmamız için beyinde olmuş olabilecek şeyi keşfetmeye çalışması gereken bilimdir. Özneleşme, olay ya da beyin, bana biraz aynı şeylermiş gibi geliyor. Dünyaya inanmak, bizde eksikliği en çok görülen şey budur; dünyayı tamamen yitirdik, onu elimizden aldılar. Dünyaya inanmak, küçük bile olsalar denetimden kaçıp kurtulan olaylara yol açmak ya da alanı veya hacmi küçük bile olsa yeni zaman-mekânların doğmasını sağlamaktır aynı zamanda. Bu, sizin *pietàs* adını verdiğiniz şeydir. Direniş yeteneği ya da tam tersine bir denetime boyun eğme, her teşebbüs düzeyinde değerlendirilir. Yaratım *ve* halk, ikisi de gereklidir.

Toni Negri ile mülakat
Futur antérieur, Sayı: 1, İlkbahar 90

DENETİM TOPLUMLARI ÜZERİNE EK

1. *Tarihçe*

Foucault, *disiplin toplumlarının* tarihini 18. ve 19. yüzyıllar olarak saptamıştır; bu toplumlar doruk noktalarına 20. yüzyılın başında erişirler. Büyük kapatıp-kuşatma ortamlarının düzenlenmesine girişirler. Birey sürekli olarak, her biri kendi yasalarına sahip olan bir kapalı ortamdan diğerine geçer: Önce aile, sonra okul ("artık evinde değilsin"), sonra kışla ("artık okulda değilsin"), sonra fabrika, bazen hastane, ve muhtemelen en önde gelen kapatıp-kuşatma ortamı olan hapishane. Analojik model görevi gören hapishanedir: *Avrupa '51*'in kadın kahramanı, işçiler gördüğünde, "mahkûmlar gördüğümü sandım..." diye haykırabilir. Foucault, özellikle fabrikada görünür olan, kapatıp-kuşatma ortamları ideal tasarısını çok güzel analiz etmiştir: Yoğunlaştırmak; mekân içinde dağıtmak; zaman içinde düzene sokmak; zaman-mekân içinde, etkisi temel kuvvetlerin toplamından daha büyük olması gereken bir üretken kuvvet oluşturmak. Ama Foucault'nun bildiği bir diğer şey, bu modelin geçiciliğiydi: Amacı ve işlevleri bambaşka olan (üretimi örgütlemektense elinden almak, yaşamı yönetmektense ölüme karar vermek) *hükümranlık toplumlarından* sonra geliyordu; geçiş derece derece olmuştu ve Napoléon bir toplumun bir diğerine dönüşümünü gerçekleştiriyor gibi görünüyordu. Ama sırası gelince disiplinler de, yavaşça yerlerini alacak ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hızlanacak olan yeni kuvvetlerin lehine bir kriz yaşayacaktır: Disiplin toplumları, şimdiden artık olmadığımız, olmayı bıraktığımız şeydir.

Tüm kapatıp-kuşatma ortamlarını, hapishaneyi, fabrikayı, okulu, aileyi kapsayan genel bir kriz içindeyiz. Aile de, okul, iş, vb. tüm başka içeriler gibi krizde olan bir "içerisidir". Yetkili bakanlar durmadan kaçınılmaz olduğu varsayılan reformlar ilan ettiler. Okulda reform, sanayide, hastanede, orduda, hapishanede reform; ama hepsi de bu kurumların kısa ya da uzun vadede işlerinin bittiğini biliyor. Söz konusu olan sadece eli kulağında olan yeni kuvvetler yerleşinceye kadar bu kurumların can çekişmesini sağlayıp insanları oyalamaktır. Disiplin toplumlarının yerini alacak olan *denetim toplumlarıdır*. "Denetim", Foucault'nun yakın geleceğimiz olarak teşhis ettiği bu yeni canavara Burroughs'un takılmasını önerdiği addır. Paul Virilio da, kapalı bir sistemin süresi içinde işleyen eski disiplinlerin yerini alan çok hızlı, açık hava denetim biçimlerini analiz etmeyi sürdürmektedir. Yeni süreç içinde rol oynamaya yönelik de olsalar, olağanüstü ilaç üretimlerine, nükleer oluşumlara, genetik müdahalelere başvurmaya gerek yok. En katı ya da en hoşgörülü rejimin hangisi olduğunu sormanın da gereği yok, zira özgürleştirmeler ve köleleştirmeler her birinde çarpışmaktadır. Örneğin kapatıp-kuşatma ortamı olarak hastane krizinde, bölge hastaneleri, gündüz hastaneleri, evde bakım, önce yeni özgürlükler sunmuştur, ama en katı kapatıp-kuşatmalarla rekabet eden denetim mekanizmalarına da katkısı olmuştur. Kaygılanmak ya da umut etmek değil, yeni silahlar aramak gerekiyor.

2. *Mantık*

Bireyin geçtiği farklı kapalılıklar ya da kapatıp-kuşatma ortamları bağımsız değişkenlerdir: Her defasında sıfırdan başlıyor sayılırız ve tüm bu ortamların ortak bir *dili* vardır, ama *analojiktir*. Oysa, farklı denetim mekanizmaları, *dili sayısal* olan (ki bu ille de ikili olması anlamına gelmez) değişken geometrili bir sistem oluşturan birbirinden ayrılmaz varyasyonlardır. Kapatıp-kuşatmalar, *kalıplardır*, ayrı kalıplardır, ama denetimler bir *modülasyondur*, her an, aralıksız değişecek olan, kendi kendisinin biçimini bozan bir kalıp gibidir ya da bir gözü bir gözünü tutmayan bir elek gibidir. Ücret probleminde bu pekâlâ

görülmektedir: Fabrika, iç kuvvetlerini, üretim için mümkün olan en yüksek, ücretler için de mümkün olan en alçak denge noktasında tutan bir gövdedir; ama bir denetim toplumunda, korporasyon fabrikanın yerini almıştır ve korporasyon bir ruh, bir gazdır. Kuşkusuz ödüllendirme ve teşvik sistemi fabrikada da vardı, ama korporasyon, son derece gülünç yarışmalar, yarışlar ve kolokyumlardan geçen sürekli bir metastaz durumu içinde, her ücrette modülasyonu daha çok dayatmaya çalışır. En aptal televizyon oyunları bu kadar başarı kazanıyorsa, bunun nedeni, korporasyondaki durumu uygun bir şekilde ortaya koymalarıdır. Fabrika, bireyleri hem kitle içindeki her bir unsuru gözetim altında tutan patronun, hem de kitlesel bir direnişi seferber eden işçi sendikalarının lehine tek bir gövde teşkil ediyordu, oysa korporasyon, bireyleri kendi aralarında karşı karşıya getiren ve her birini kendi içinde bölerek kateden sağlıklı bir emülasyon biçimi, harika bir motivasyon gücü olarak dinmek bilmez bir rekabeti yaymaya devam eder. "Yeteneğe göre ücret" modülasyonu ilkesi bizzat milli eğitime de çekici gelmektedir: Gerçekte, korporasyonun fabrikanın yerini alması gibi, *kesintisiz eğitim okulun*, sürekli denetim de sınavın yerini almaktadır. Ki bu da okulu korporasyona devretmenin en emin yoludur.

Disiplin toplumlarında, sürekli olarak yeniden başlanacaktır (okuldan kışlaya, kışladan fabrikaya), oysa denetim toplumlarında hiçbir şey asla sonuca ulaştırılmaz, korporasyon, eğitim, askerlik, evrensel bir deformasyon sistemine aitmiş gibi, aynı modülasyonun birlikte varolan metastaz konumları gibidirler. Kendisini çok önceden iki tip toplum arasına yerleştirmiş olan Kafka, *Dava*'da en korkunç hukuksal biçimleri betimlemiştir: Disiplin toplumlarının (iki kapatma arasındaki) *görünüşte beraatı*, denetim toplumlarının (sürekli değişim halindeki) *sınırsız ertelemesi*, çok farklı iki hukuksal yaşam tarzıdır ve bizim hukukumuz tereddüt halindeyse, bizzat kriz halindeyse, bunun nedeni, bir tarzı bırakıp diğerine dahil olmamızdır. Disiplin toplumlarının iki kutbu vardır: *Bireyi* işaret eden imza ve bireyin *kitle* içindeki konumunu işaret eden sicil sayısı ya da numarası. Öyle ki, disiplinler, ikisi arasında asla bir uyuşmazlık görmemiştir ve iktidar, aynı zamanda hem kitleleştirici hem de bireyleştiricidir, yani hem üzerinde uygulandığı bireyleri gövde olarak oluşturur, hem de

gövdenin her üyesinin bireyliğini kalıba döker (Foucault, bu çifte kaygının kökenini papazın çobanıl iktidarında görüyordu – sürü ve her bir hayvan – ama sivil iktidar, sırası gelince başka yollarla laik "çoban" olacaktır). Tersine, denetim toplumlarında, önemli olan bir imza ya da bir sayı değil, bir şifredir: Şifre bir koddur, oysaki disiplin toplumları (hem bütünleşme hem direniş açısından) parolalarla (buyruk tümceleri) düzenlenir. Denetimin sayısal *dili*, enformasyona ulaşımı ya da ulaşımın reddedilmesini işaret eden şifrelerden oluşur. Artık kitle-birey ikilisi karşısında bulunmayız. Bireyler "*bölünebilir*" bir hal alırken, kitleler de örneklemler, veriler, piyasalar ya da "*bankalar*" halini almıştır. İki toplum arasındaki ayrımı en iyi ifade eden belki de paradır, çünkü disiplin her zaman sayısal ölçü modeli olarak hep altın ihtiva eden kalıp paralarla ilgili olmuştur, oysa denetim, rakam olarak farklı ölçü modelleri oluşturan paraların oranlarını işin içine sokan modülasyonlara, oynak kurlara göndermede bulunur. Eski para olan köstebektir, yani kapatıp-kuşatma ortamlarının hayvanı; oysa denetim toplumlarının hayvanı yılandır. İçinde yaşadığımız rejimde, ama aynı zamanda yaşam tarzımızda ve ötekiyle ilişkilerimizde, bir hayvandan diğerine, köstebekten yılana geçtik. Disiplin insanı, süreksiz bir enerji üreticisiydi, ama denetim insanı daha ziyade dalgalıdır, yörüngeye oturtulmuştur, sürekli bir dalga üzerindedir. Sörf, her yerde şimdiden eski *sporların* yerini aldı.

Her toplumu karşılayan makine tipleri bulmak kolaydır, makineler belirleyici oldukları için değil, makinelere yaşam verip onlardan yararlanabilecek toplumsal biçimleri belirttikleri için. Eski hükümranlık toplumları basit makineler kullanıyordu – kaldıraçlar, makaralar, saatler; ama yakın tarihli disiplin toplumlarının donanımı, edilgin entropi tehlikesi ve etkin sabotaj tehlikesiyle birlikte enerji makineleridir; denetim toplumları, üçüncü türden makinelerle, edilgin tehlikesi parazit ve etkin tehlikesi korsanlık ve virüs bulaştırma olan bilişim makineleri ve bilgisayarlarla işlerler. Bu, teknolojik bir evrim olmaktan öte kapitalizmin bir mutasyonudur. Zaten iyi bilinen bu mutasyon şöyle özetlenebilir: 19. yüzyıl kapitalizmi, hem üretim hem de mülkiyet açısından bir yoğunlaşma kapitalizmidir. Bu nedenle fabrikayı kapatıp-kuşatma ortamı olarak kurar, ve kapitalist, üretim araçlarının sahibi olduğu kadar, muhtemelen, analojiyle

tasarlanan diğer ortamların da (işçinin yuvası, okul) sahibidir. Piyasaya gelince, kâh uzmanlaşmayla, kâh sömürgeleştirmeyle, kâh üretim maliyetlerinin düşürülmesiyle ele geçirilir. Ama şimdiki durumda kapitalizm üretim hedefli değildir, zira tekstil, metalürji ya da petrol gibi karmaşık üretimler bile çoğu zaman Üçüncü Dünya'ya bırakılmaktadır. Bu, fazla üretim kapitalizmidir. Artık hammadde satın alıp mamul mallar satmaz: Mamul mallar satın alır ya da demonte parçaları birleştirir. Satmak istediği şey hizmetler, satın almak istediği de stoklardır. Artık üretim için değil, ürün için kapitalizmdir, yani satış için ya da piyasa için. Aynı zamanda, asıl olarak dağılımsaldır ve fabrika yerini korporasyona bırakmıştır. Aile, okul, ordu, fabrika, artık devlet ya da özel güç, bir mülkiyet sahibine yönelen ayrı analojik ortamlar değildir, hissedarlarından başka bir şeyi olmayan tek bir korporasyonun, deforme edilebilir ve dönüştürülebilir, kodlanmış figürleridir. Sanat bile, bankanın açık devrelerine dahil olmak üzere kapalı ortamları terketmiştir. Piyasa fetihleri artık disiplin eğitimiyle değil, denetim altına almayla, maliyetlerin düşürülmesinden çok kurların sabitlenmesiyle, üretimde uzmanlaşmaktan çok ürün dönüşümüyle gerçekleşmektedir. Çürüme ve yozlaşma burada yeni bir güç kazanır. Satış hizmeti, korporasyonun merkezi ya da "ruhu" olmuştur. Bize korporasyonların bir ruhu olduğu öğretilir ki bu, dünyadaki en dehşet verici haberdir. Pazarlama, günümüzde toplumsal denetimin aracıdır ve utanmaz efendi takımını oluşturmaktadır. Denetim kısa vadeli ve hızlı devirlidir, ama aynı zamanda sürekli ve sınırsızdır, oysa disiplin uzun süreli, sonsuz ve süreksizdi. İnsan artık kapatılıp-kuşatılmış insan değil, borçlanmış insandır. Kapitalizmin değişmezinin, insanlığın dörtte üçünün aşırı sefaleti olduğu doğrudur, borç için çok yoksul, kapatıp-kuşatma için çok kalabalıktırlar: Denetim yalnızca sınırların ortadan kalkmasıyla değil, gecekonduların ya da gettoların patlamasıyla da yüzleşecektir.

3. *Program*

Bir koruma alanındaki hayvan ya da bir korporasyon dahilindeki insan da olsa, bir unsurun açık ortamdaki konumunu anı amına

veren bir denetim mekanizmasını (elektronik tasma) tasarlamak için bilim-kurguya gerek yoktur. Félix Guattari, şu ya da bu bariyeri kaldırabilecek (bireye ait) elektronik bir kart sayesinde herkesin evini, sokağını, mahallesini terkedebileceği bir şehir canlandırıyordu gözünde; ama kart aynı zamanda bazı günlerde ya da bazı saatler arasında işlemez olabilecekti; önemli olan bariyer değil, herkesin meşru olan ya da olmayan konumunu saptayan ve evrensel bir modülasyon gerçekleştiren bilgisayardır.

En başından denetim mekanizmalarının sosyo-teknik bakımdan incelenmesi kategorik olmalı ve herkesin krizde olduğunu ilan ettiği disipline dayalı kapatıp-kuşatma ortamlarının şimdiden yerine geçmekte olan şeyi betimlemelidir. Önceki hükümranlık toplumlarından ödünç alınan eski araçların tekrar sahneye çıkmaları mümkündür, ama zorunlu uyarlamalarla. Burada önemli olan, yeni bir şeyin başlangıcında olduğumuzdur. *Hapishaneler rejiminde*: En azından küçük suçlar için "ikame" ceza arayışı ve mahkûmu belli saatlerde evde kalmaya zorlayacak elektronik tasmaların kullanımı. *Okullar rejiminde*: Sürekli denetim biçimleri ve kesintisiz eğitimin okul üzerindeki etkisi, buna bağlı olarak tüm akademik araştırmaların bırakılması, "korporasyonun" öğrenim süresinin her aşamasına sokulması. *Hastaneler rejiminde*: Potansiyel hastalar ve riskli özneler ortaya koyan, söylendiği gibi bireyleşme yolunda hiçbir ilerleme kaydetmeyen, ama bireysel ya da sayısal bedenin yerine denetlenmesi gereken "bölünebilir" bir materyelin kodunu koyan "hekimsiz ve hastasız" yeni tıp. *Korporasyon rejiminde*: Eski fabrika formatından artık geçmeyen yeni para, ürün ve insan kullanımları. Bunlar oldukça basit örneklerdir, ama kurumlar kriziyle, yani yeni bir egemenlik rejiminin gitgide ve dağınık bir şekilde yerleşmesiyle ne anlatıldığını daha iyi anlamaya olanak tanırlar. En önemli problemlerden biri sendikaların yetersizliğiyle ilgilidir: Tarihleri boyunca disiplinler karşısındaki ya da kapatıp-kuşatma ortamları içindeki mücadeleye bağlı kalan sendikalar, denetim toplumlarına karşı yeni direniş biçimlerine uyum sağlayabilecekler mi, yoksa meydanı onlara mı bırakacaklar? Pazarlamanın nimetlerine saldırabilecek bu gelecek direniş biçimlerini şimdiden kaba taslak kavrayabilir miyiz? Birçok genç insan tuhaf bir şekilde "motive"

olmak isteyip stajlar ve kesintisiz eğitim talep etmektedir; zor da olsa disiplinlerin amacını keşfeden büyükleri gibi, hizmet ettirilmekte oldukları şeyi keşfetmek de onlara düşer. Bir yılanın kıvrımları bir köstebeğin açtığı deliklerden çok daha karmaşıktır.

L'Autre Journal, Sayı: 1, Mayıs 1990

Neredeyse yirmi yıla yayılan müzakere metinlerini biraraya getirmek neden? Müzakereler o kadar uzun sürebilir ki, hâlâ savaşa mı yoksa artık barışa mı ait oldukları hiç bilinmez. Felsefenin çağa karşı duyulan bir öfkeden olduğu kadar, bize sağladığı bir dinginlikten de ayrı düşünülemez olduğu doğrudur. Felsefe yine de bir Güç değildir. Dinler, devletler, kapitalizm, bilim, hukuk, kamuoyu, televizyon birer güçtür, ama felsefe değildir. Felsefenin büyük iç çarpışmaları olabilir (idealizm - gerçekçilik vs.), ama bunlar gülmek için girişilen çarpışmalardır. Felsefe bir güç olmadığı gibi, güçlerle bir çarpışmaya da girişemez, yine de onlara karşı çarpışmasız bir savaş, bir gerilla mücadelesi sürdürür. Ve onlarla konuşamaz, onlara söyleyecek, onlara iletecek bir şeyi yoktur, yalnızca müzakereleri sürdürür. Güçler, dışımızda kalmayıp aynı zamanda her birimizi katettiğinden, her birimiz, kendimizi kendimizle sürekli müzakere ve gerilla mücadelesi halinde buluruz, felsefe sayesinde.

G. D.

THG
35o2827
BYM

ISBN 978-975-8686-28-5

9 789758 686285