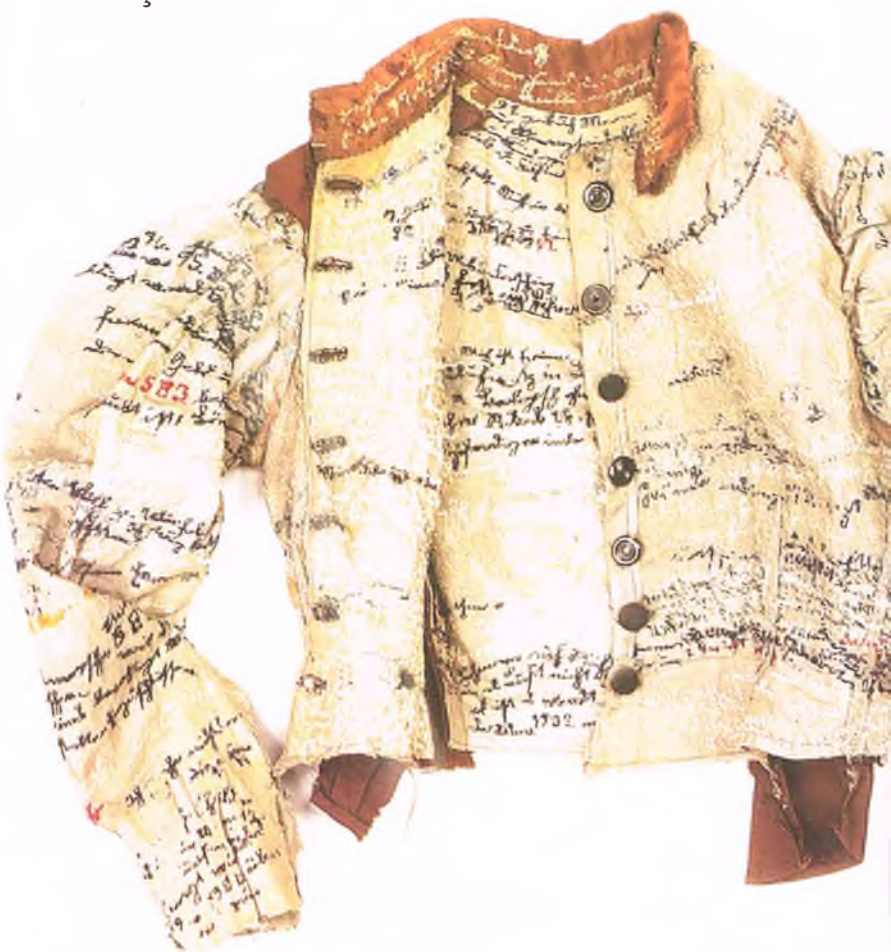Michel Foucault

Büyük Yabancı

DİL, DELİLİK VE EDEBİYAT ÜSTÜNE KONUŞMALAR



metis

Michel Foucault

Büyük Yabancı

Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar

Michel Foucault 1926, Poitiers doğumlu Fransız düşünür. 1946'da Ecole normale supérieure'e (ENS) girdi, felsefe ve psikoloji öğrenimi gördü. 1950'de Fransız Komünist Partisi'ne katıldıysa da iki yıl sonra ayrıldı. ENS ve Lille Üniversitesi'nin psikoloji bölümlerinde belletmen ve asistan olarak çalıştı. Saint-Anne Hastanesi'nde Jacques Lacan'ın ilk seminerlerini izledi. Uppsala, Varşova ve Hamburg'daki Fransız kültür merkezlerinde yönetici olarak çalıştıktan sonra 1960'ta *Delilliğin Tarihi*'ni yayımlayıp Clermont-Ferrand Üniversitesi'ne öğretim görevlisi olarak atandı. Edebiyat üzerine yoğun bir düşünme ve araştırma dönemine girdi. 1966'da çok ses getirecek *Kelimeler ve Şeyler*'i yayımladı ve birkaç yıllığına Tunus'a yerleşti. 1970'te Fransa'nın en saygın eğitim ve araştırma kurumlarından Collège de France'a "Düşünce Tarihi" profesörü olarak atandı. 68 olaylarının ardından hapishaneler konusunda siyasi bir mücadeleye girdi, bu arada *Hapishanenin Doğuşu*'nu yayımladı. Sartre ve Clavel'le birlikte *Libération* gazetesinin kurulmasına önayak oldu. 70'li ve 80'li yıllarda siyasi mücadelelere aktif olarak katıldı. Bu dönemde düşüncesini iktidar, disiplin ve denetim gibi konulara yoğunlaştırdı. 25 Mayıs 1984'te hayatını kaybetti.

Metis Yayınları daha önce yazarın *Güzel Tehlike* (2013) adlı söyleşi kitabını yayımlamıştır.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Büyük Yabancı
Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne
Konuşmalar
Michel Foucault

Fransızca Basımı:
La grande étrangère
À propos de littérature
Éditions de l'EHESS

© Éditions de l'EHESS, 2013
© Metis Yayınları, 2013
Çeviri Eser © Savaş Kılıç

İlk Basım: Ekim 2015

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Fotoğrafı:
Agnes Richter'in iğneyle kelimeler işlediği ceketi.
1890'larda Avusturya'da rızası dışında akıl hastanesine
kapatılan Richter'e şizofreni teşhisi konmuş, 1914'te
ölene dek orada kalmıştır.

Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-010-6

Michel Foucault

Büyük Yabancı

DİL, DELİLİK VE EDEBİYAT ÜSTÜNE KONUŞMALAR

Hazırlayanlar:

Philippe Artières
Jean-François Bert
Mathieu Potte-Bonneville
ve Judith Revel

Çeviren:

Savaş Kılıç

metis

Hazırlayanlar Foucault ailesine,
Daniel Defert, Bertrand Richard ve IMEC'e
teşekkür eder.

İçindekiler

Sunu

Philippe Artières, Jean-François Bert,
Mathieu Potte-Bonneville ve Judith Revel 9

Uyarı 19

Dil ve Delilik

Hazırlayanların Notu 23
Delilerin Sessizliği 25
Delirmiş Dil 43

Edebiyat ve Dil

Hazırlayanların Notu 59
Birinci Oturum 61
İkinci Oturum 81

Sade Üzerine Konferanslar

Hazırlayanların Notu 109
Birinci Oturum 111
İkinci Oturum 127

Michel Foucault'nun
Edebiyatla İlgili Çalışmaları 155

Michel Foucault (1926-84)
Biyografik Köşe Taşları 158

Sunu

"'EDEBİYAT' denen şeyi vaktiyle çok okudum. Epey bir kısmını yetersizliğimden bir kenara bıraktım, çünkü okumak için gereken doğru koda sahip olmadığıma şüphe yoktu. Şu anda [1975] *Audessous du volcan* (Yanardağın Altında), *Sirte Kıyısı* gibi kitaplar çıkıyor. Çok sevdiğim yazarlardan biri Jean Demelier; *Le rêve de Job* (Eyüb'ün Rüyası) beni çok etkilemişti. Tony Duvert'in kitapları da öyle. Aslında benim kuşağımdan kişiler için büyük edebiyat Amerikan edebiyatıydı, Faulkner'dı. Bana öyle geliyor ki çağdaş edebiyata ancak kaynağına inemediğiniz bir yabancı edebiyat aracılığıyla ulaşmak edebiyatla aranıza bir tür mesafe koyuyor. Edebiyat, 'büyük yabancı'dır."[1]

Jacques Almira'nın[2] *Le voyage à Naucratis* (Naucratis'e Yolculuk) adlı kitabı hakkındaki 1975 tarihli bu söyleşide (kitap önce elyazısı müsvedde halinde filozofa postayla gönderilmiştir), Foucault nadiren yaptığı bir işe girişerek, edebiyat kitaplığını betimliyor. Bu kısa listenin ne kadar karışık olduğu görülüyor. Okuma

1. "La Fête de l'écriture. Entretien avec J. Almira et J. Le Marchand", *Le Quotidien de Paris*, no. 328, 25 Nisan 1975, s. 13. *Dits et écrits*, Daniel Defert, François Ewald ve Jean Lagrange (haz.), Paris: Gallimard, 1995, c. 2, metin no. 154; Türkçesi: *Seçme Yazılar* 1-6, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı, 2000-2006.

2. Felsefe ve klasik edebiyat mezunu yazar. Birçok roman ve öyküsü vardır; 1975'te *Le voyage à Naucratis* (Gallimard) ile Médicis ödülünü aldı.

yelpazesi Jean Demelier[3] veya Jacques Almira gibi genç yazarlardan Julien Gracq'a uzanıyor; başka bir yerde Thomas Mann, Malcolm Lowry ve William Faulkner'a hayranlığını ifade ediyor[4] ki bu hayranlık onu 1970'te Faulkner'ın topraklarına, Mississippi vadisinde Natchez'e kadar götürmüştü. Foucault'nun okur olarak tarihçesi henüz pek bilinmiyor. Erkek kardeşinin anlattığına göre Poitou'da çocukluğunu geçirdiği evde iki farklı kitaplık karşı karşıya dururmuş; cerrah olan babasının çalışma odasında bilimsel, tıp konulu ve yasak kitaplık ile annesinin erişime açık edebiyat kitaplığı. Foucault orada Balzac, Flaubert ve klasik edebiyatı keşfederken papaz okulunda Yunan ve Latin metinlerini okur.[5] Foucault engelsiz bir okuma deneyimini hiç şüphesiz Ulm Sokağı'nda, Fransa'nın serbest erişimli ilk kütüphanelerinden olan, şiir kitaplarıyla felsefe risalelerinin, eleştirel denemelerle tarih metinlerinin yan yana durduğu Ecole normale supérieure'ün (Yüksek Öğretmen Okulu) fantastik kütüphanesinde yaşamıştır. Maurice Boulez'nin[6] idare ettiği o mekânda söylemlere ilişkin bir düzeni yapıbozuma uğratır ve edebiyat gözlerinin önünde belirginleşir. *Dits et écrits*'ye (Söylenmiş ve Yazılmışlar) yazdığı kronolojide Daniel Defert birkaç yol işareti veriyor: Foucault 1950'de Saint-John Perse'i hatmeder, 1951'de Kafka'yı okur, 1953'ten itibaren Bataille ve Blanchot'yu okumaya başlar, Yeni Roman'ın macerasını (örneğin Alain Robbe-Grillet'nin kitapları) takip eder, 1957 yazında Roussel'i keşfeder, 1963'te *Tel Quel* yazarlarını (Sollers, Ollier...) okur, Ocak 1968'de Beckett'i yeniden okur...

3. 1940'ta Poitiers'de doğmuş, Pierre Klossowski ve Samuel Beckett'in dostu yazar ve ressam. İlk iki romanı olan *Le rêve de Job* (Paris: Gallimard, 1971) ve *Le sourire de Jonas* (Paris: Gallimard, 1975) ile eleştirmenlerin takdirini kazanmıştı.

4. Bkz. "Vérité, pouvoir et soi", *Dits et écrits*, *a.g.y.*, c. 2, metin no. 362, s. 1598; Türkçesi: "Hakikat, İktidar ve Kendilik", *Seçme Yazılar* 2, *a.g.y.*, s. 98-105.

5. Denys Foucault, akt. Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros ve Judith Revel (haz.), *Cahier Foucault*, Paris: L'Herne, 2011.

6. Besteci Pierre Boulez'nin kardeşi ve Ulm Sokağı'ndaki Ecole normale supérieure'ün kütüphanecisi.

1956'da yurtdışına çıkmasının önemi ihmal edilemez: Uppsala ve Varşova'da Fransız Kültür Merkezi'nin kütüphanesini her gün ziyaret etmiş olması, Foucault'nun edebiyat diliyle ilişkisini önemli ölçüde etkilemiştir. İsveç ve Polonya kışlarının yalnızlığında Foucault çok okumuş (başucu kitabı René Char'ın şiirleridir), edebiyat dersleri vermiştir. Bilindiği gibi ilk büyük yazı deneyimini orada, yabancı olduğu bu iki dilin ortasında yaşamış, orada haftada birkaç saat Fransızca öğretmiş ve yine orada Fransız edebiyatında Sade'dan Genet'ye aşk konulu anımsanmaya değer bir ders vermiştir. İsveç'te bir tiyatro kulübüne rehberlik etmiş, öğrencilerle birlikte birçok çağdaş oyunu sahneye koymuştur.[7] 1959'da Krakow ve Gdansk'ta Apollinaire üzerine konferanslar vermiştir. Foucault'nun okurluk tarihçesinde anekdot olarak Uppsala'da Claude Simon, Roland Barthes veya Nobel ödülünü almaya gelmiş Albert Camus ile tanışması sayılabilir. Aynı şekilde ömrünün sonuna doğru, Mathieu Lindon ve Hervé Guibert gibi birçok genç yazarla sık sık görüşür, ama onlarla hiç edebiyattan "konuşmaz"; o sıralar bu yazarları okuduğu kesindir ama "tanışmayacak kadar hayran olduğunu söyleyerek"[8] Maurice Blanchot'yla hiç buluşmaması gibi, onlarla da hiç edebi diyaloğa girmez. 1960'ların başında Foucault edebiyatla yakın bir ilişki kurmuştur, *Deliliğin Tarihi* için yaptığı hazırlık okumalarının notlarını incelemek bunu görmeye yeter. Kapatılmayla ilgili arşivlerin, Bicêtre kayıt defterlerinin ve hükümdar buyruklarının irdelenmesi öncelikle edebi bir deneyimdir; bu konuyu daha sonra, söz konusu belgelerin bir kısmını tarihçi Arlette Farge ile birlikte *Le désordre des familles*'i (Ailelerin Düzensizliği)[9] yayımlarken açıklayacaktı. Foucault bu arşiv poetikasının, bu saf grafik varlıkların, "17. yüzyıldan bu yana edebiyatın eğilim hattı"[10] dediği şeyin güzelliğine tutulmuştur.

7. Bununla ilgili belgeler Uppsala Üniversitesi'nin kütüphanesindeki Alliance française arşivinde bulunuyor.

8. Daniel Defert, "Chronologie", *Dits et écrits*, *a.g.y.*, c. 1, s. 43.

9. Arlette Farge ve Michel Foucault, *Le désordre des familles: Lettres de cachet des archives de la Bastille,* Paris: Gallimard ("Archives" dizisi), 1982.

Ama kendisini sürekli bu yakın ilişkiye karşı korumuştur. Bu bapta hakkında 1963'te koca bir kitap yazdığı Raymond Roussel' in eseriyle karşılaşmasını şöyle anlatıyor: Corti Kitabevi'nde, "bir dizi kitap dikkatimi çekti; biraz eski moda sarı renkleri geçen yüzyıl sonundaki eski basımevlerinin geleneksel rengiydi. (...) Karşıma adından söz edildiğini hiç işitmediğim bir yazar çıktı: Raymond Roussel. Kitabın adı *La Vue*'ydü (Bakış). Daha ilk satırlarında karşıma çıkan şey, son derece güzel bir nesirdi."[11]

"Büyük yabancı" kaçak bir yolcuymuş meğer. Zira Foucault sadece beklentileri yüksek ve her kitabı çıktığında üslubu hayranlık ve takdir uyandıran bir yazar değildi; sadece kitapları değil, artık erişebildiğimiz söyleşi ve yazılarını derleyen *Dits et écrits*'si, Collège de France'daki dersleri iyi okunursa görülecektir ki filozofun edebiyatla karmaşık, eleştirel, stratejik bir ilişkisi var – elinizdeki kitapta bulunan belgeler buna harikulade biçimde tanıklık ediyorlar. Foucault'nun 1960'larda edebiyat konusunda kaleme aldığı önsözler, verdiği söyleşi ve konferanslar (ya Blanchot ve Bataille gibi özel isimler etrafında düzenlenmişlerdir ya da edebiyat eleştirisinin geleneksel birimlerini yazarın eleştirel süzgecinden veya dil mekânının genel betimlemesinin süzgecinden geçirmeye yöneliklerdir[12]) okununca; bu metinlerin büyük arkeoloji kitapları karşısında sadece ısrarlı bir kontrpuan oluşturmadığı, söz konusu kitaplarda ara sıra Oreste'e, *Rameau'nun Yeğeni*'ne (*Deliliğin Tarihi*), Sade'a (*Kliniğin Doğuşu*) veya Cervantes'e (*Kelimeler ve Şeyler*) göndermeler bulunduğu hatırlanırsa, edebi olanla ilgili kaygısının benzersizliği daha iyi anlaşılır. Koca bir kuşağın tutumuyla kısmen birleşmekle, Fransız düşüncesinde roman veya şiiri felsefe yapma ediminin mihenk taşlarından biri haline getirme yönündeki

10. "La vie des hommes infâmes" (1977), *Dits et écrits*, *a.g.y.*, c. 2, metin no. 198, s. 252.

11. "Archéologie d'une passion" (1983), *Dits et écrits*, *a.g.y.*, c. 2, metin no. 343, s. 1418; Türkçesi: "Bir Tutkunun Arkeolojisi", *Seçme Yazılar 6*: *Sonsuza Giden Dil*, *a.g.y.*, s. 366-67.

12. Bkz. kitabın sonundaki kaynakça, s. 155.

ısrarlı jestin devamı olmakla birlikte (sırası geldikçe Bachelard, Sartre veya Merleau-Ponty'nin kendini sınadığı bir deney), Foucault'nun kaygısı kendi söyleminin ikiye katlanması kılığına bürünür tam anlamıyla. İkiye katlama, daha doğrusu sürekli ikileme; yani hem dünyanın belli bir andaki düzenini ve temsillerini (Foucault' nun araştırmasında bir "düşünce sistemi"nin arkeolojik betimlemesi olarak gördüğümüz şey) hem de bunun her şeye rağmen aşırı boyutunu, taşmasını, *dışarı*'sım paradoksal biçimde temsil eden şeyi dile getirme girişiminin en uç noktaya götürülmesi. İlk yıllardaki büyük kitaplar, özgül nesneleri (delilik, klinik, insan bilimlerinin doğuşu) bakımından değişkenlik sergilemekle birlikte, dünya üzerine söylemleri düzenleme biçimimizin tarihsel olarak belirlenmiş bir dizi bölünmeye neler borçlu olduğunu analiz ederken, bu kitaplarla çağdaş olan edebiyat üzerine metinleri, onlarda apaçık reddi değilse bile dikkate değer istisnayı bulmak üzere bir dizi tuhaf figürü (dik kafalı yazarlar, donmuş sözler, yazı labirentleri) serimler. Foucault'nun "kitaplarının çizgisi" ile edebiyat metinlerinin çizgisi tek bir örnekte çakışır: *Raymond Roussel* kitabı,[13] tarihsel ve epistemik araştırmanın, söylem düzeninde başarısızlığa yol açan şeyin –hiç şüphesiz bir jestin, yazma jestinin, ama aynı zamanda strateji olarak edebiyatı kavramanın bir yolunu dolaysız olarak içeren bir şeyin– zımnen yeniden ifade edilmesi uğruna büsbütün ortadan kalktığı tek eser. Aynı yıllardaki diğer bütün metinlerde Foucault edebiyatın özgül olmayışı ile –tam aksine– edebiyatın stratejik merkeziliğini aynı anda savunmaya, çalıştırmaya yönelmiştir: Birinci durumda (arkeolojik araştırma) edebiyatın diğer söylemsel üretimler (idari kararnameler, risaleler, arşiv belgeleri, ansiklopediler, akademik eserler, özel mektuplar, günlükler...) arasında hiçbir özgüllüğü yoktur; ikinci durumda ("edebiyat" metinleri), bizzat edebiyatın içinde belli bir duruş ile yazma teknikleri

13. *Raymond Roussel*, Paris: Gallimard ("Le Chemin" dizisi), 1963; Türkçesi: *Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2013.

arasında bağlantı olduğu söylenir; yazma teknikleri özel bir biçimde verili olduklarından bir düzen-sizlik deneyimi veya bir tür kopuş üretirler: bir değişim matrisi, bir başkalaşım işlemcisi. Kısacası bir yanda kelimeler ve şeyler arasında amansız bir bağlaşım (*corrélation*) vardır, öte yandaysa söylenebilen bir şeyin bazen düşünülemez olduğu yolunda tuhaf bir saptama – söylemin kendi kodlarından veya gösterdiği şeyin tekanlamlılığından da kurtulabildiği kocaman bir deneyler alanını açan tuhaf bir ayrıştırma: "Roussel'in muamması şudur: Dilinin her bir öğesi, sayısı belirlenemeyecek bir dizi olası biçimlenime sıkışmış kalmıştır. Breton' un önerdiği sırdan çok daha açık ama çok daha zor bir sır: Bu sır bir anlam hilesinde veya bir ifşa oyununda değil, *önceden ayarlanmış bir morfolojik belirsizlikte*, daha doğrusu –birbiriyle uyumsuz ama hepsi mümkün olan okuma sistemlerine izin veren– *aynı metni birden fazla inşanın ifade edebilecek olmasının* kesinliğinde bulunur: *biçimlerin kesin ve kontrol edilemez bir çokdeğerliliği.*"[14]

Bu konuda iki not. Birincisi, edebiyatın Foucault için kendi analizlerine nazaran temsil ettiği bu "dışarı", gönüllü bir jestten ayrılamaz. Bu noktada söz konusu *biçimlerin* baş döndürücü çokdeğerliliğinin atfedildiği, dünya düzenimizin parazitinin girdabına sürüklenmesinin atfedildiği şey kendi halindeki edebiyat değil, onu taşıyan jesttir: strateji olarak edebiyat, dolayısıyla *edebiyatın belli bir kullanımı*, *tekniklerin* gerçekleştirilmesi ve anlamın hegemonyasına karşı koca bir savaş alanının inşa edilmesinden geçen, anlatının ekonomisini içeriden dinamitleme çalışması. İkincisi, bu "dışarı" Blanchot'nun yaptığı ve Foucault'nun 1960'ların ortasından itibaren benimsediği tanımı aşar – "düşünüyorum" ile "konuşuyorum" arasındaki bağın çözüldüğünün saptanması, dilin sürekli kendi dışına sızması: Dışarı aynı zamanda temsil hanedanından kaçan ve yapısal olarak dik kafalı –yerine göre: işitilmez, skandala yol açan, sınıflandırılamaz, çevrilemez, karar verilemez,

14. "Dire et voir chez Raymond Roussel", *Lettre ouverte*, no. 4, Yaz 1962; *Dits et écrits, a.g.y.*, c. 1, metin no. 10, s. 211. Altını biz çizdik.

fragmanter, rastgele, istikrarsız, baş döndürücü– olan sözleri inşa etmek üzere maddi teknikler kullanan başka bir söylem kipinin dolaysız tespitidir.

1960'ların sonunda edebiyatla kurulan bu tuhaf ilişki öyle görünüyor ki ortadan kalkar. Nedenleri şüphesiz pek çoktur; biz üçünden söz etmek istiyoruz.

Birincisi, söylemselin diğer pratik biçimlerine önceliği düşüncesinin terk edilmesidir. Söylemin düzeni dünyanın (tarihsel olarak belirlenmiş) bir düzenidir: Şeylerle, kendimizle ve başkalarıyla ilişkimizi düzenlemek için kullandığımız kipliklerden biridir, ama kesinlikle dışlayıcı bir modeli temsil etmez. Söylemsel düzenleme bazen başka ayrımlardan önce gelip onları temellendirir (örneğin bir kurumun doğuşu, bedenlerle ilgili belli bir müdahale, toplumsal bir dışlama), bazen de onların sonucu olur. Aynı şekilde, belli bir edebiyat kullanımının "düzensizliği", dünya düzenini çatlatmaya yönelik nice girişimden biridir: Başka stratejiler vardır – yazı üzerinden aktarılmayan bir söz alış; ayrıca "kendi davranışını kendi başına yönlendirme" biçimleri de vardır ki bunlar da birer kopuş stratejisi, dünya düzenini sorgulama veya dinamitleme stratejisidir. Araştırmasının "astarı" olarak kavranan edebiyat alanının giderek terk edilmesi, bu açıdan, Foucault'da kendi sorgulamasını –bu defa iktidarlar ve direnişlerle ifade edilmiş– daha geniş bir tematiğe yayma isteğine bağlıdır şüphesiz. Savaş makinesi olarak kullanılan edebi yazı da burada kendine yer bulabilir elbette; ama artık paradigmayı temsil etmez.

İkinci neden, bir karar açıklamanın zorluğuyla ilgilidir. Edebi olanın *kullanımları*'ndan ve *yazı teknikleri*'nden söz ettik: Bu noktada bir de irade lazım ki bu başlı başına bir tasarı demek. Dili "zıvanasından çıkarabilecek" bir dilin ancak edebiyat ile deliliğin kesişiminde uç vereceğini söyleyen –kuşkusuz hâlâ fenomenolojik anılarla dolu– eski görüş, tasarının problemini gözlerden siler. Bir Louis Wolfson'un,[15] bir Jean-Pierre Brisset'nin[16] *iradesi* ne olacak?

Bu irade apaçık olduğunda bile, Foucault'yu 1970'lerin başından –özellikle de bambaşka bir söz alış deneyimini temsil eden Hapishane Haberleşme Grubu (GIP) olayından– itibaren giderek daha çok ilgilendirmişe benzeyen o kolektif boyuta geçiş ne olacak? Düzen-sizliği (ister dilsel kodun yapıbozumu olsun ister bir kurumun sorgulanması veya kendi kimliğinin nesneleşmesinin reddi) sadece tekil bir öznelliğin değil aynı zamanda çapraz özneleşmelerin de ortak ve kurucu pratikleriyle nasıl eklemlemeli? Görüldüğü gibi, direnişin siyasi kiplikleri üzerine çok daha genel bir araştırmada, kurulu düzenden belli "edebiyat örnekleri"nin eksiltilmesinin sorgulanması geri döner bu noktada: İşte bu açıdan savaşın boğuk gürültüsü *edebi* bir metafordan başka her şeydir.

Son olarak da üçüncü neden Foucault'nun açık bir şekilde kabul ettiği üzere "dışarı" figürünün terk edilmesi (dışarı bir mittir) ve tarihin içerisinde, iktidar ilişkilerinin içerisinde, hem telaffuz edilen hem maruz kalınan kelimeler, sekteye uğratılan imgeler ve –her şeye rağmen– yeniden üretilmeye devam eden imgeler içerisinde olanaklı farklılık temasının yeniden kuşatılmasıdır. Soru o zaman şuna dönüşür: Belli bir epistemik ve tarihsel biçimlenim içinde, belli bir andaki söylem ve pratiklerin ekonomisinin sergilediği "gerçeğin ilmiği" içinde, kısacası dünyanın tarihsel olarak belirlenmiş dilbilgisi içinde nasıl yapar da bir çukur kazarız ve eklemlenimlerini geri döndürür, çizgilerinin yerini değiştiririz, nok-

15. 1931'de doğmuş Amerikalı yazar. Çok genç yaşta şizofreni teşhisi konmuştur. Fransızca kaleme almış olduğu ve Gilles Deleuze'ün önsöz yazdığı *Le schizo et les langues* (Şizofren ve Diller) başlıklı kitabı 1970'te Gallimard'dan çıkmış, Michel Foucault'nun "Sept propos sur le septième ange" metninin (*Dits et écrits, a.g.y.*, c. 2, metin no. 73, s. 13-25) örneklediği üzere eleştirmenlerden hatırı sayılır ölçüde takdir görmüştür.

16. 1837-1919 arasında yaşamış, Angers garında idari müfettiş olarak çalışmış pastacı, dilbilgici, yazar, mucit; "düşünürlerin prensi" olarak seçilmiş ve Patafizik takviminin azizi kabul edilmiştir. Eserleri André Breton, Jules Romains, Raymond Queneau ve Michel Foucault tarafından dikkatle okunmuştur. Michel Foucault *La grammaire logique* (Mantıksal Dilbilgisi) adlı eserini yeniden yayımlamış (Paris: Tchou, 1970), bir de giriş yazmıştır: "Sept propos sur le septième ange", *Dits et écrits, a.g.y.*

talarını kımıldatır, anlamını boşaltır, eşdeğerlilerini yaratırız? Masanın üstündeki mesele teorik elbette, ama doğrudan doğruya siyasi aynı zamanda: Neysek o olmamızı (aynı zamanda şu anlama geliyor: nasıl düşünüyorsak öyle düşünmemizi, nasıl konuşuyorsak öyle konuşmamızı, nasıl davranıyorsak öyle davranmamızı) sağlayan bu tarihin içinde bu belirlenimlerden nasıl kurtulabilir ve *başka* bir söz ve yaşama biçiminin (her şeye rağmen içeride kalan) mekânını paradoksal biçimde nasıl var edebiliriz? Edebiyat üzerine yapılan çalışma sayesinde ayırt edilmiş olan bu sorun artık Foucault'nun yakasını bırakmaz: Her neysek onu aşabilmek ve bunun tarihsel belirlenimi, çelişki kipinde değil birlikte-olanaklılık kipinde düşünmeyi gerektirir – Bataille'ın pek sevdiği ihlalden ve Blanchot'nun *dışarı*'sından çok uzağızdır artık.

Foucault'nun elinizdeki kitabı oluşturan edebiyat üzerine sözleri işte bu perspektif içinde yer alıyor; ortak bir noktaları olduğu için "Audiographie" dizinde yer almaları rastlantı değil: On yıldan kısa bir dönem içinde (1963-1971 arasında) sözlü olarak sunulmuş metinler bunlar, ama her birinin yazıyla ve dille özel bir ilişkisi var. İlk ikisi Fransız radyosunda Ocak 1963'te yayınlanmış iki programın tam transkripsiyonu; Foucault bu programda çeşitli pasajların oyuncularca seslendirilmesini istemiş: Shakespeare, Cervantes, Diderot, Sade, Artaud, Leiris...

İkinci küme Aralık 1964'te Brüksel'de "Edebiyat ve Dil" üzerine verilmiş peş peşe iki konferanstan oluşuyor. Üçüncü kümeyse ABD'de Buffalo'da 1971'de sunulmuş, iki bölümden oluşan bir makalenin ilk kez yayımlanan hacimli bir daktilo müsveddesi ve Marki de Sade üzerine müsveddeleri saklanan bir incelemeye dair (en az üç kez yapılmış) sözel bir deneyin ürünü. Bunları derleyerek sunarken okunmasını istediğimiz şey, öznesiz ama sonuçta bir şekilde konuşan dilin veya kendisini söz olarak oluşturmak zorunda olan beyaz bir yazının ironisi değil; tam tersine söylemin dışsallığı, maddiliği ve hileleri konusunda biçimden biçime giren bir

kaygının bazı öğeleridir. Bu kaygının yaratıcısı olduğunu söylemeye gönülsüz olan Foucault, en azından bir süreliğine sözcülüğünü yapmıştır.

Philippe Artières, Jean-François Bert
Mathieu Potte-Bonneville ve Judith Revel

Uyarı

Bu yayım Michel Foucault'nun radyo programlarında veya derslerinde alenen telaffuz etmiş olduğu, daktiloya çekilmiş sözü esas almakta ve mümkün olduğunca sadık bir biçimini sunmaktadır. Ancak sözden yazıya geçerken yayıma hazırlayanların bazı müdahaleleri kaçınılmaz olmuştur. Bu çerçevede transkripsiyonda karşılaşılan yanlışlar veya belirsizlikler, telaffuz edilmiş sözün hazırlık çalışmalarını oluşturan Foucault'nun elyazısı müsveddeleri kullanılarak düzeltilmiş veya tamamlanmıştır. Aynı şekilde noktalama ve paragraf bölümlemesi de okunaklılık kaygısıyla –ama Foucault'nun niyetine olabildiğince saygı içinde– bazı müdahalelere uğramıştır. Gerek daktiloya çekilmiş transkripsiyonda gerekse elyazısı versiyonda okunamayan kelimeler notla gösterilmiştir.

Son olarak dipnotlardaki eleştirel katkı da elyazısı müsveddede anlamlı görülen farkların veya daktilo müsveddede eksik olanların belirtilmesiyle ve pek tanınmadığı kabul edilen yazarlar hakkında kısa biyografik veya bibliyografik hatırlatmalarla sınırlı tutulmuştur.

Dil ve Delilik

Hazırlayanların Notu

1963'te Michel Foucault, ulusal yayın yapan Fransa Radyo Televizyon Kurumu Fransa III Radyosu'nun sunduğu Sözün Kullanımı *programında deliliğin dilleri üzerine beş bölüm hazırlar. Programın yapımcısı tiyatrocu, televizyoncu, oyuncu ve yazar Jean Doat' dır. Haftada bir kere, beş hafta yayınlanan programda bölümlerin başlıkları şunlardı: "Delilik ve Bayram" (7 Ocak 1963), "Delilerin Sessizliği" (14 Ocak 1963), "Zulüm" (21 Ocak 1963), "Beden ve İkizleri" (28 Ocak 1963) ve son olarak "Delirmiş Dil" (4 Şubat 1963). Foucault'nun hazırladığı bu dizi şu şekilde takdim edilmiştir:*

Batılı toplumların tarihini yazmak için Michel Foucault delilik denen mihenk taşını kullanır. Her toplum, her kültür deliliğe çok özel bir yer verir, onun için önceden tanımlanmış bir yapı hazırlar: Örneğin "akıllı" denen insanlar maruz oldukları yasaklarla delilerden ayrılırlar.

Bu program dizisi esasen dört kısımdan oluşuyor. Birincisinde yazar deliliğin dile akın ettiği noktaları tanımlıyor. Patolojik dillerin farklı biçimlerini analiz ediyor. Bunun için hastaların yazmış olduğu, oyuncuların seslendirdiği metinleri ve hastalarla klinik çalışanları arasındaki diyalogların ses kayıtlarını kullanıyor.

İkinci kısımda Michel Foucault deliliğin dilde nasıl temsil edildiğini gösteriyor. Bu çerçevede Shakespeare ve Corneille'in eserlerinde (*Mélite, ya da Sahte Mektuplar*'da Eraste) deli karakterini inceliyor.

Üçüncü kısımda dil içinde aklını kaçırma deneyimini ele alıyor ve Gérard de Nerval, Raymond Roussel gibi yazarlarda edebiyat deneyi-

mi ile delilik arasındaki birtakım bağları ortaya çıkarıyor. Raymond Roussel büyük psikopatolojist Pierre Janet tarafından tedavi edilmiş ve eserlerinden birinde Martial adıyla incelenmiştir.[1]

Michel Foucault son olarak yapay yoldan kışkırtılmış delilik üzerinde duruyor; deliliğin dilinin bu son veçhesini ise hiç kimse Henri Michaux'dan daha iyi örnekleyemez.

Burada, birbirleriyle bakışımlı oldukları için ve delilerin diline odaklanmış olan diğer üçünün aksine edebiyata önemli bir yer verdikleri için ikinci programla sonuncu programı yayımlamayı seçtik: "Delilerin Sessizliği" ve "Delirmiş Dil". Michel Foucault' nun oyunculara okuttuğu edebi pasajların künyesi verilmemiş, bu da okunan metinlerin kopyalanmasında hatalara neden olmuş. Çeviri meselesinin karşımıza çıktığı yabancı edebiyatlar için Pléiade dizisinin Foucault programları hazırlarken mevcut bulunan yayımlarını esas aldık, ama Foucault'nun metinleri kestiği yerleri de olduğu gibi koruduk, atlanan yerleri [...] ile gösterdik.

---

1. Pierre Janet, Roussel vakasını *De l'angoisse à l'extase*'da "Martial" adıyla konu eder. Martial aslında Roussel'in ünlü oyun ve romanı *Locus Solus*'un baş karakterinin adıdır. Bkz. Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase. Etudes sur les croyances et les sentiments*, Paris: Alcan, c. 1: "Un délire religieux. La croyance", 1926, c. 2: "Les sentiments fondamentaux", 1928. – *y. n.*

Delilerin Sessizliği

Fransa Radyo Televizyon Kurumu Fransa III Radyosu sunar: Sözün Kullanımı. *Bugün, "Deliliğin Dili" dizisinde ["Delilerin Sessizliği" konulu] ikinci bölüm, hazırlayan Michel Foucault.*

JEAN DOAT: *Sözün Kullanımı* programında deliliğin dili üzerine bir dizi sunuyorsunuz, öyle değil mi? Hadi itiraf edin. Dizinin ilk bölümünü geçen hafta sunduğunuzu, başlığının "Delilik ve Bayram" olduğunu da itiraf edin. İkinci bölümün konusu ne?

MICHEL FOUCAULT: Valla, ikinci bölümü birincinin tam tersiyle, bayramın, şenliğin, kutlamanın öteki yüzüyle ilgili bir şeye ayırmak istiyorum, şöyle söyleyeyim: delilerin sessizliği. Ama öyle sanıyorum ki, Jean Doat, siz bana itiraz edeceksiniz ve bu programın yapımcılığını üstlenmiş bir tiyatrocu olduğunuz için sizinle bu konuyu tartışmak isterim. Bana öyle geliyor ki delilik konusunda şenlik ve tiyatronun oynadığı role getirdiğim yoruma tam olarak katılmıyorsunuz. Bana öyle geliyor ki tiyatro şenliğe, deliliğe sırt çevirir; güzel bir temsil uğruna deliliğin güçlerini hafifletmeye, kuvvetini ve yıkıcı şiddetini kontrol etmeye çalışır. Tiyatro katılımcıları, şenliğin katılımcılarını ortadan ikiye ayırır aslında; bir yana oyuncuları öte yana seyircileri koyar. Şenliğin esasen bir iletişim maskesi olan maskesinin yerine kartondan, alçıdan bir yüzey, daha girift olan ama saklayıp ayıran bir maske geçirir.

J. D. : O halde ben de size şunu söyleyeyim, ama bu bana özgü bir kanaat değil: Birçok kişi gibi, özellikle büyük usta Alain gibi, ben de tiyatronun bir topluluğun kendisini kendi nezdinde ifade etme ihtiyacından doğduğunu düşünüyorum. Kusursuzlaştıkça bu topluluğun bir kısmı profesyonelleşerek yazar, oyuncu, dekoratör gibi adlar alır veya gösteriye hizmet eden mesleklerin adlarıyla anılır, diğer kısmınaysa seyirci denir. Yine Alain'i imdadıma çağıracağım, çünkü onu çok sevdiğinizi tahmin ediyorum, ama Alain gösteri ânını şenliğin ve törenin içine yerleştirmeyi unutmamıştır bence. Kendi adıma, ben tiyatronun asla kendisi için yaratılmış mekânların dışındayken olduğu kadar güzel olmadığını düşünüyorum. Festivalleri bir düşünün, birtakım peyzajların, birtakım katedral avlularının önünde icra edilen temsilleri... Aslında bence Apolloncu güçle Dionysosçu güç arasında hep bu türden bir denge yakalamak gerekir.

M. F. : Siz aynı zamanda tiyatronun Dionysosçu tarafta olduğunu düşünüyorsunuz, bense Apolloncu tarafta.

J. D. : Aslında ben tiyatronun bütün sanatlar gibi olduğunu, ama diğer sanatlardan daha çok insanın aşılması arayışına karşılık geldiğini ve insanın tiyatroda kendini aşan o karakterde kendisini bulduğunu düşünüyorum.

M. F. : Ne dersiniz, bir deney yapalım mı? *Kral Lear*'dan bir sahneyi, *Kral Lear*'m çalılıkta geçen o muhteşem delilik sahnesini dinlersek, belki bir yargıya varabilir, dinleyicilerimizi de tartışmamızın yargıcı yapabiliriz:[1]

1. William Shakespeare, *Le Roi Lear*, III. Perde, 2. Sahne, çev. Pierre Leyris ve Elizabeth Holland, *Oeuvres complètes* içinde, c. 2, Paris: Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade" dizisi), 1959 (Foucault'nun programda kullandığı versiyon bu); Türkçesi: *Kral Lear*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Kültür, 2014, s. 78-80.

LEAR: Uğuldayın rüzgârlar, uğuldayın!
Çatlayıncaya kadar şişirin yanaklarınızı!
Kudurun! Uçurun dünyayı!
Seller, kasırgalar, tepemize boşanın,
Sulara gömün kuleleri rüzgârhorozlarına kadar!
Düşünce hızıyla çakıp sönen kükürtlü alevler,
Bir vuruşta meşeleri ikiye bölen yıldırımın öncüleri,
Şu ak saçlı başımı alazlayın!
Ve siz, ey evreni sarsan gök gürültüleri,
Yamyassı edin şu semiz dünyayı o korkunç kükremenizle
Paramparça edin doğanın insan döken kalıplarını,
Yok edin hemen nankör insan üreten tohumlarım!

DELİ*: Amca, kuru bir evde, sahibinin suyuna gitmek, dışarıda böyle yağmur suları altında gitmekten daha iyidir. Hadi amcacığım, dön de kızlarının hayır dualarını iste. Böyle bir gece, ne akıllılara acır, ne de kaçıklara.

LEAR: Gürleyin gökler var gücünüzle!
Yağdırın, saçın ateşlerinizi! Sellere boğun bizi!
Yağmur, fırtına, yıldırım, ateş, sizler kızlarım değilsiniz.
Ben sizi nankörlükle suçlayamam ki.
Size koca bir ülke vermedim, evlatlarım da demedim,
Boyun eğmekle yükümlü değilsiniz bana.
Onun için, bu korkunç eğlencenizi bozmayın benim için,
Yağdırın üzerime neniz varsa!
İşte kölenizim artık, zavallı, düşkün, dermansız
Ve hor görülen bir ihtiyarım.
Ama yine de, "körü körüne yardakçılık ediyorsunuz,"
Demekten kendimi alamıyorum:
O uğursuz kızlarımla birlik oluyorsunuz,
Böyle yaşlı bir başa ve ağarmış saçlara
Göklerden savaşçılar gönderiyorsunuz!
Ayıp! Utanın!

* İng. *fool*: Türkçeye *soytarı* olarak çevrilen bu kelime Foucault'nun alıntıladığı Fransızca metinde *fou* (deli) ile karşılandığı ve bağlam açısından bu anlamı görmezden gelinemeyeceği için değiştirildi. – *ç.n.*

DELİ: Başını sokacak bir evi olanın sağlıklı bir başlığı var demektir.
Evi olmadan çocuk peydahlayan
Bitli bir serseri oluverir,
Bunun için değil mi ya,
Birçok dilenci de evlenir.
Yüreğinin yerine ayak parmağı koyan,
Yüreğinde bulur nasırı da:
Öyle bir acı verir ki ona,
Geberir gece uykusuzluktan.
Sonra aynanın karşısında kırıtmayan bir tek kadın yoktur dünyada.

(*Kent girer.*)

LEAR: Anlaşıldı peki bir sabır anıtı olduğum,
Ağzımı bir daha açmayacağım.

KENT: Kim var orada?

DELİ: Kim olacak, saygıdeğer biriyle kuyruğu,
Yani bir akıllı, bir kaçık.

KENT: Vah efendim, burada mısınız?
Karanlığı seven yaratıklar bile kaçar böyle gecelerden.
Gazaba gelmiş gökler dehşet saçıyor
Karanlıkta dolaşmaya alışık hayvanlara,
Onları inlerinde kalmaya zorluyor.
Kendimi bildim bileli ne gördüm ne işittim
Böyle dalga dalga gelen ateşleri,
Patlamalarla yükselen korkunç gürlemeleri,
Böylesine uğuldayıp inleyen yağmuru, rüzgârı.
Dayanamaz bu eziyete, korkuya insan doğası.

LEAR: Öyleyse üzerimizde bu korkunç velveleyi koparan yüce Tanrılar,
Yasalarını çiğneyenleri şimdi ortaya çıkarsınlar.
Titreyin, ey suçları gizli kalan, adaletin şamarından kurtulan sefiller!
Saklanın, ey kanlı eller, yemininden dönenler,

Erdemli görünüp akrabalarıyla çiftleşen düzenciler!
Parça parça olun korkudan,
Ey gizli kapaklı düzenlerle, ikiyüzlülükle
İnsan canına kastedenler!
Siz, ruhlarda saklanan suçlar,
Sizi sarmalayan duvarları yıkıp ortaya çıkın,
Af dileyin, sizi hesap vermeye çağıran bu korku verici
yargıçlardan!
Bense suçlu değil, davacıyım.

KENT: Vah vah böyle baş açık!
Saygıdeğer efendim, bir kulübe var şu yakında,
Hiç olmazsa fırtınadan korur sizi.
Biraz dinlenirsiniz orada,
Bu arada, ben de o acımasız eve
(Demin sizi ararken kapılarını yüzüme çarptıkları,
O yapıldığı taştan daha katı yüreklilerin evine) gideyim de
Bir daha zorlayayım esirgedikleri insanlığı.

LEAR: Galiba aklımı yitiriyorum.
Gel çocuğum, sen ne âlemdesin? Üşüyor musun?
Ben üşüyorum.
Şu sözünü ettiğin samanlık nerede dostum?
Ne garip bir marifeti* var muhtaç olmanın,
Değersiz şeylere değer kazandırıyor. Hadi kulübeye!
Zavallı soytarım, çocuğum benim,
Sana acıyan hâlâ bir köşe kaldı yüreğimde.

Bana öyle geliyor ki, Jean Doat, biraz önce dinlediğimiz sahne ikimizi de haklı çıkarıyor; bunda da şaşıracak bir şey yok, çünkü *Kral Lear* tam ve eksiksiz anlamıyla trajik bir delilik deneyiminin çok nadir görülen cinsten, çok benzersiz bir ifadesidir. Bizimki gibi bir kültürde eşi yoktur, çünkü kültürümüz aslında deliliği kendisinden uzak tutmaya ve ona oyuncunun bazen kendini beğenmişliğine rağmen hep haklı olan biraz uzaktan bakışını atmaya özen göstermiştir.

* İng. *art*: Özdemir Nutku çevirisinde "değişim" diye karşılanmış. – *ç.n.*

Ama Cervantes'in dilinde gözlemlenen şu incecik yırtılmaya bir bakın.

Don Quijote'nin trajedisi karakterin deliliğinde yatmaz, dilinin derin gücünü oluşturmaz. *Don Quijote*'de trajik olan, o küçük boş alanda, yalnızca okurların değil, diğer karakterlerin, Sancho'nun, hatta sonunda bizzat Don Quijote'nin bu deliliğin bilincine varmasını mümkün kılan o neredeyse algılanamayacak kadar küçük mesafede bulunur.

O halde Don Quijote'ye deliliği konusunda ışık tuttuktan sonra hemen geri çeken bu kaygı verici ve solgun parıltı, Kral Lear'ın ıstırabından çok farklıdır: Kral Lear deliliğinin ta derinlerinden biliyordu ki düşüyordu, ancak ölünce duracak bir düşüşle düşüyordu. Don Quijote'yse her an dönebilir, kendi deliliğine dönüp bakmaya her an çok yakındır.

Önce deliliğinin bilincine varacak dersiniz, sonra bir bakarsınız, hayır, gözü açılmamıştır, sonra bir daha bakarsınız ki dönüp bakma ânı gelmiştir ama deliliğine hükmeden trajik yasa dolayısıyla bu dönüp bakma, sanki ateşi düşmüşçesine deliliğinin bu birden bilincine varma hadisesi ölüme, ölümün kaçınılmaz kesinliğine açılıyor.[2]

Belki mağlûbiyetin verdiği üzüntüyle, belki de böyle olmasını emreden Tanrı istediği için, bir hummaya yakalandı; altı gün yattı; bu süre içinde dostları, rahip, bakalorya sahibi ve berber, kendisini sık sık ziyaret ettiler; vefalı silâhtarı Sancho Panza başucundan hiç ayrılmadı. [...] Bakalorya sahibi, kendini toparlayıp kalkmasını, çobanlığa başlayacaklarını söylüyordu; kendisi şimdiden bir eglog yazmıştı bile; Sannazzaro'nun bütün şiirlerine taş çıkartırdı. Ayrıca kendi cebinden, sü-

2. Aktörlerin seslendirdiği versiyon buradakinden farklı. Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, "Comment don Quichotte tomba malade, du testament qu'il fit, et de sa mort", II, LXXIV, çev. César Oudin ve François Rosset, gözden geçirip notlarla yayıma hazırlayan Jean Cassou, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade" dizisi), 1956 [1949]; Türkçesi: *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2014, c. 2, s. 880-85.

rüyü korumak üzere iki güzel köpek satın almıştı Quintanar'lı bir hayvan yetiştiricisinden; birinin adı Barcino'ydu, öbürününki Butron. Fakat bütün bunlar Don Quijote'nin üzüntüsünü geçirmiyordu. [...]

Don Quijote kendisini yalnız bırakmalarını rica etti; biraz uyumak istediğini söyledi. Dediğini yaptılar, altı saat deliksiz uyudu; hatta kâhya kadınla yeğen, hiç uyanmayacağını sandılar. Belirtilen sürenin sonunda kalktı ve yüksek sesle haykırdı: "Bana bunca iyilik yapan yüce Tanrı'ya şükürler olsun! [...] Artık şuuruma kavuştum; zihnim, iğrenç şövalye kitaplarını maalesef sürekli okumam yüzünden üzerine inen cehaletin karanlık gölgelerinden kurtuldu, aydınlandı. Saçmalıklarım, yalanlarını açıkça görüyorum artık. [...] Ölüme çok yaklaştığımı hissediyorum sevgili yeğenim; bu dünyada deli namı bırakacak kadar kötü bir hayat sürmediğimi gösterecek şekilde ölmek isterim; evet, deli oldum, ama ölürken deliliğimi teyid etmek istemem." [...]

Hepsi, Don Quijote'nin sözlerine şaşırmış halde birbirlerine baktılar; şüphe içinde olmakla birlikte, inanma eğilimindeydiler. Ölmekte olduğuna onları inandıran işaretlerden biri, Don Quijote' nin deliyken böyle birden akıllı oluvermesiydi. [...]

Don Quijote'nin son saati nihayet geldi; son dinsel hizmetleri yerine getirildi; şövalyelik kitaplarını son bir kez şiddetle lanetledi. Ölümünde hazır bulunan noter, hiçbir şövalye kitabında bir gezgin şövalyenin, yatağında Don Quijote kadar huzur içinde ve Hıristiyanca öldüğüne rastlamadığım söyledi. Don Quijote hazır bulunanların acıklı gözyaşları arasında ruhunu teslim etti, yani öldü. [...]

La Mancha'lı yaratıcı asilzadenin sonu işte böyle oldu [...]. Sancho' nun, yeğenin ve kâhya kadının ağıtları, Don Quijote'nin mezarının yeni kitabeleri buraya alınmamıştır. [...]

Burada yatan
güçlü asilzade,
öyle yiğit,
öyle fevkalade,
yenemedi bu yüzden
hayatını ölümle.
Değer vermedi kimseye,
dünyanın korkuluğu,

hayatın öcüsü o,
öyle ki, ona lâyık gördü talihi
bilgece ölüp
çılgınca yaşamayı.

Bu mezar kitabesi ve *Don Quijote*'nin bütün sonu bir şeyi kanıtlıyor: Artık delilik ile deliliğin bilinci, hayatla ölüm gibidir. Biri öbürünü öldürür. Aklıbaşındalık ölümden söz edebilir pekâlâ, ama cesetten söz eder gibi söz edecektir. Karşısındaki delilikse suskun kalacak, alaycı bir bakış karşısındaki saf nesne olarak duracaktır. Bütün klasik çağ boyunca, toplumsal bir peyzajın, olsa olsa şu kuşkucu kaygıyı canlandırmaya yarayan bir toplumsal peyzajın parçasıdır deliler: Sonuçta ben de deli olabilirim, ama deli miyim bilmiyorum, çünkü delilik bilinçdışıdır ve başka herkes deliyse deli olup olmadığımı bilmek için elimde hiçbir nirengi noktası yoktur.

Ama bunlar prenslere mahsus oyunlar ve ince ya da çarpık düşünebilen zihinlere özgü temrinlerdir. Bu klasik çağda beni ilgilendiren uzun süre sessiz kalmış, bastırılmış, koskoca bir tarihsel olgudur. Tarihçilerin tarihi için çok önemli değildir belki. Ama bir kültürün tarihini yazmak isteyen benim için ağırlığı büyüktür. Buyurun, beraber bakalım.

1657 yılının bir nisan gününde Paris'te yaklaşık altı bin kişi tutuklanır. 17. yüzyılda Paris için altı bin kişi neredeyse nüfusun yüzde biridir. Şöyle söyleyeyim: Günümüzde Paris'te kırk bin kişiyi tutuklamak gibi bir şeydir bu. Çok yüksek bir sayıdır ve böyle bir olay mutlaka söz konusu edilir.

Tutuklananları hastaneye götürürler. Neden peki? Valla çünkü bunlar işsizler, dilenciler veya faydasız adamlar, zamparalar, eksantrikler, keza eşcinseller, deliler, akıl hastalarıdır. Bunlar hastaneye sevk edilirler ama hiçbir aşamada aleyhlerinde hukuki bir karar alınmamıştır. Bu kadar insanı hastaneye, hem de ömür boyu tıktıran da polisin başvurduğu bir önlemden, kralın bir emrinden veya, ki bence daha vahimdir bu, ailenin oracıktaki ani talebinden başka bir şey değildir. Tabii hastanenin hastaneye benzer bir tarafı

yoktur, daha ziyade insanların gözaltında tutulduğu, hem de çoğu zaman ömür boyu, kocaman bir hapishaneydi.

Bu uygulama yaklaşık bir buçuk yüzyıl sürecek ve nadiren sorgulanmış olan bu olağanüstü dışlama ritüelinden bugüne Arsenal Kütüphanesi'nde tutulan birkaç tozlu defterden başka bir kayıt saklanmayacaktı. Peki bu defterlerde ne çıkıyor karşımıza? Kapatma gerekçelerinin uzun ve dağınık listesi.

Aklın, devlet aklının, yani polis insanlarının ve sıradan insanların aklının başkalarının deliliği üzerine buyurduğu fermanlar bence dinlemeye değer.

1735'in Ocak ayı için kaydedilen kapatma gerekçelerinden bazıları:

3 Ocak 1735, Bar Catherine, yaşadığı mahallede herkesin huzurunu kaçıran namlı bir fahişe.

6 Ocak, Forrestier Jean-Pierre, sık sık öfke nöbetine girdiği için Rouen'da hapse mahkûm edilmiş.

10 Ocak, Gaustier Etienne, karısını gaddarca döven ve öldürtmek için her yola başvuran bir zampara.

17 Ocak, Malbert, uzun zamandır tehlikeli ve yaygaracı bir uyruk olarak tanınıyormuş, kötü evler işletmekten başka bir mesleği yokmuş. Son evinde Labaume diye bir kadınla yaşıyormuş, kadının kocasını öldürtmek için defalarca girişimde bulunmuş.

19 Ocak, Tablecourt, aklını kaçırmış bir kadın.

19 Ocak, François Antoine, evinde farklı tüccarlardan çaldığını itiraf ettiği mallar bulunmuş.

24 Ocak, Latour Dupont Joseph, bir cinayet dolayısıyla tekerlekte parçalanarak öldürülmeye mahkûm edilmiş tam anlamıyla deli bir azgın.

25 Ocak, Guillotin Michel, karısını gaddarca döven, ev eşyalarını kırıp döken, komşularına küfreden, anne ve babasına küfreden, onları kocaman bir köpeğe ısırtmış bir zalim.

31 Ocak, Laporte Charlotte, havale geçiren bir hasta.

31 Ocak, Rousseau Marie-Jeanne, deli ve aklının geri dönme ihtimali yok.

31 Ocak, Duval, akıl hastası.

31 Ocak, Migneron Anne, hizmetçilik ettiği Senyör Buquet'den hamile.

31 Ocak, Dubos Jean-François, kendisini iflasa sürüklemiş olan karısını sürekli dövüyor, çocuğuyla birlikte sefalete terk etmiş. Sefahat düşkünü.

Bakın, kendisinin zıddı hakkında yargıya varması gerekince akıl ne kadar az ve öz konuşuyor, ayrıca ne kadar buyurgan. Bütün klasik dönem boyunca hep böyle. Bu arada, sanki bütün bu klasik rasyonalizm çağı boyunca delilik kendine yeniden bir dil kurmaya, eski Dionysos ayinine kavuşmaya çalışmış gibi, ancak kulak verenin algılayabileceği adeta boğuk bir mırıltı vardır; delilik kelimelerden ziyade jestlerle, hem yeniden doğum sevincini hem de uzun zamandır sözden mahrum olmanın mutsuzluğunu duyuran jestlerle bu yitirilmiş deneyimi hatırlatır.

18. yüzyılın belki de en dikkatli filozofu olan Diderot, bu deneyimin gözleri önünde, çığlıklar, gürültüler, sesler, gözyaşları, kahkahalarla örülü saf jestlerle, kelimesiz kocaman bir delilik arması gibi yeniden oluştuğunu görmüştür ve *Rameau'nun Yeğeni*'ndeki dans tam da bunu ifade eder:[3]

Sonra, *Deliler Adası*, *Modeline Âşık Ressam*, *Mareşal Ferrant*, *Davacı Kadın* gibi operalardan parçalar mırıldanmaya, kahvenin içinde gezinmeye başladı; zaman zaman da kollarını havaya kaldırıyor, gözlerini göğe çevirerek, "Bunlar güzel olarak nitelendiriliyorsa insan nasıl olur da kafasında bir çift kulak taşır ve böyle şeyler sormaya kalkar?" diyordu. Yavaş yavaş coşuyor, alçak sesle şarkı söylerken coştukça sesinin tonunu yükseltiyor, elini kolunu sallıyor, yüzünü buruş-

3. Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, haz. Jean Fabre, Cenevre-Lille: Droz-Giard, 1950; Türkçesi: *Rameau'nun Yeğeni*, çev. Adnan Cemgil, İstanbul: İş Kültür, 2013, s. 71-73. (Küçük değişikliklerle.) – *ç.n.*

turuyor, bedenini eğip büküyordu. Kendi kendime "Hah!" dedim, "işte yine sapıttı, muhtemelen şimdi yeni bir gösteri başlayacak..." Dediğim doğru çıktı, birden avazı çıktığı kadar bağırmaya başladı: "Ben zavallı düşkünün biriyim... Efendimiz, efendimiz bırakın beni gideyim... Ey toprak, altınlarımı al, hazinemi sakla, ruhum, canım hayatım! Ey toprak!... Ah işte küçük dostum! *Aspettare e non venire... A Zerbina penserete... Sempre in contrasti con te si sta...*"* Böylece trajik, komik, her çeşitten yirmi-otuz İtalyan ve Fransız ezgisini birbirine karıştırarak geveliyordu. Bazen çok aşağı perdeden, basso kantanteyle cehennemlere kadar iniyor, bazen de en ince kadın sesini taklit edip haykırarak göklere yükseliyordu. Bu sırada da birbiri ardına kızgın, yumuşak, azametli, alaycı edalar takınarak bazı şarkıcıların yürüyüşlerini, pozlarını, jestlerini taklit ediyordu. Bir an için ağlayan bir genç kıza dönüşüp onun yapmacıklıklarını taklit ediyor, ardından bir papaz, bir kral, bir tiran olup dehşet saçıyor, buyuruyor, coşuyor, nihayet bir köleyi canlandırıp boyun eğiyor; alçalıyor, yakınıyor, sızlanıyor, gülüyor, ama söylediklerinin anlamında, ses tonunda, canlandırdığı karakterin ifadesinde ölçüyü asla kaçırmıyordu. Satranç oynayanlar masalarından kalkıp etrafına toplanmışlardı. Kahvenin camekânlarının önü yoldan geçerken gürültüyü duyup duranlarla dolmuştu. Her taraftan kahkahalar yükseliyordu. O hiçbir şeyin farkına varmıyor, çılgınlığı andıran bir coşkuyla âdeta aklını kaybetmiş gibi şarkı söylemeye devam ediyordu. Aklını başına toplayacağı şüpheliydi, belki de onu böyle Jomelli'nin *Ağıtlar*'ından bir parçayı söylerken bir arabaya atıp timarhaneye götürmekten başka çare yoktu. Her parçayı, her parçanın en dokunaklı bölümünü tamamıyla hakkını vererek inanılmaz bir canlılıkla söylüyordu. Bu güzel resitatifte peygamberin Kudüs'ün perişanlığını anlatışını gözyaşları içinde söylemiş, herkesi ağlatmıştı. Şarkının inceliğinin vurgulanışı, ifadenin gücü ve ıstırabın dile getirilişi eksiksizdi. Şarkıda müzisyenin büyük ustalık gösterdiği bölümleri özellikle vurguluyor, sıra enstrümanlara gelince güfteye ara veriyor, sonra yeniden güfteye geçiyordu. Parçayı bütünlüğünü muhafaza ederek, hiçbir notayı kaçırmadan dile getirirken ruhlarımızı ele geçiriyor, şimdiye kadar hiç hissetmediğim garip duygulara sürüklüyordu. Onu hayranlıkla iz-

* *İt.* "Bekle bekle gelmez... Aklın hep Zerbina'da... Seninle nerede olduğumu hiç bilmem." – *ç.n.*

liyor muydum? Evet. İçimde merhamet duyguları uyanmış mıydı? Evet. Ama bu duygulara karışan hafif bir gülünçlük onların yoğunlaşmasını engelliyordu.

Onu farklı enstrümanları çalarmış gibi yaparken görseydiniz kahkahadan kırılırdınız. Avurtlarını şişirip, boğuk bir ses çıkararak trompet ve fagot çalıyor; obua çalmak için de genzinden keskin bir ses çıkarıyordu. Yaylı sazlarda birbirine en yakın sesleri çıkararak sesini inanılmaz bir çabuklukla titreştiriyor, pan flütü ıslıkla çalıyor, flüte geçince güvercinler gibi kuğuruyordu. Yüksek sesle şarkılar söyleyerek, çılgınlar gibi çırpınarak dansörlerin, dansözlerin, şantörlerin, şantözlerin görevini tek başına üstleniyor, bir rolden diğerine geçerken kâh koşuyor, kâh gözleri alevler saçan bir çılgın gibi ağzı köpükler içinde olduğu yerde duruyor, tek başına bütün bir orkestrayı, bütün bir lirik tiyatroyu canlandırıyordu. Bunaltıcı bir sıcak vardı. Alnının kırışıklıklarından yanaklarına süzülüp akan terler, saçlarının pudrasına da karışarak ceketinin yakasına sızıyordu.

Rameau'nun yeğeninin, bu ilginç karakterin profili, bana öyle geliyor ki 18. yüzyılın sonunda çok farklı bir adamın, Sade'm profiliyle simetri oluşturuyor.

Rameau'nun yeğeninde bulduklarımızın hiçbirini bulamayız tabii Sade'da. Sade'ın söylemi, nasıl söylemeli, şu sonsuz, titiz, tükenmez, en küçük ayrıntıları bile sımsıkı kontrol altında olan söylemdir. Rameau'nun yeğeninin –her yerden kovulan, hamilerinin başlarından defettikleri, akşam yemeğinden veya özel dersten sonra sokaklarda koşan ve jestlerindeki deliliği açığa çıkaran– pantomimiyse, simetrik ve tam tersi bir figür olarak Sade'm muhteşem hareketsizliğinin karşısında durur. Kırk yıl boyunca dikkatle etrafı çevrilmiş ve konuşmaktan hiç vazgeçmemiş olan Sade'ınki, saf bir deliliğin, jestsiz, eksantrikliği olmayan bir deliliğin, ölçü tanımaz bir kalbin saf deliliğinin saf söylemidir.

Gelin görün ki Sade'm öylesine makul, sonsuz ölçüde akla uygun sözü aklımızı, kendi aklımızı sessizliğe, en azından bir sıkıntıya, bir kekemeliğe mahkûm eder.

Aklımız bir daha kavuşamaz o ferman buyurma iştiyakına.

Sözgelimi Royer-Collard adlı Charenton'lu zavallı doktorun rahatsızlığını bir duymak lazım: Akıl hastaları için tımarhaneye çevrilmiş olan bir hastaneye tayin edilmiş ve orada Sade diye birini keşfetmiştir.

Çılgına dönecek, en azından kaygıya kapılacak, hemen Emniyet Bakanı Fouché'ye yazıp (bilim adamı devlet adamına yazar, yani akıl yine aklı yardıma çağırır), Sade'ın deli olmadığı için tımarhanede tutulmaması gerektiğini söyleyecektir. Daha doğrusu, deli olduğunu, ama deliliğinin delilik olmadığını; daha da doğrusu, deliliğinin delilikten beter olduğunu, çünkü makul ve ne yaptığının farkında olduğunu ve her türlü aklı yalanlayan ve sonunda deliliğe varan bir farkmdalıkla farkında olduğunu yazacaktır. Kısacası, cesur bir adam olan Royer-Collard, kendini bizim belki hâlâ çıkamamış olduğumuz uçurumun dibinde hissedecek, oradan çıkamayacaktır.

Efendim,

Gerek tıbbi sorumluluğu bana tevdi edilmiş olan sağlık yurdu için en doğru düzeni gerekse görevlerimi temelden ilgilendiren bir mesele dolayısıyla Zâtıâlinize başvurma şerefine nail oluyorum. Charenton'da bir adam var ki cüretkâr ahlaksızlığıyla büyük bir şöhrete ulaşmış bulunuyor; onun bu sağlık yurdunda bulunması en vahim cinsten birtakım sakıncalar içeriyor: Size *Justine* romanının yazarından söz etmek istiyorum. Bu adam akıl hastası değil. Tek taşkınlığı ahlaksızlık; ama deliliğin tedavisine yönelik bir sağlık yurdunda bu tür bir taşkınlığa kesinlikle set çekilemez. Böyle bir taşkınlıkla malul olan bireyin, gerek başkalarını onun azgınlıklarından korumak gerekse uğursuz tutkusunu coşturacak ya da canlı tutacak nesnelerden kendisini uzak tutmak için en katı şekilde hapsedilmesi gerekir. Ama Charenton sağlık yurdu bu koşulların ikisini de karşılamıyor. Sayın de Sade sağlık yurdunda gereğinden fazla özgürlük içinde. [...]

Zâtıâlinize arz etmek isterim ki hastaları tedavi etmeye yönelik, en sıkı gözetim ve en nazik ahlak önlemlerinin alınmasını gerektiren bir kurumdan ziyade, sağlam bir kale veya güvenli bir hapishane Sayın de Sade'a daha uygun olur.

Bana diyeceksiniz ki Royer-Collard'ın Fouché'ye yazdığı bu mektup gayet sıradan ve bayağı bir şey. Dişe dokunur bir anlam çıkmıyor. Bense aksi görüşteyim. İçerdiği bütün o çelişkilerle bu mektup, bence, kültürümüzde vaktiyle büyük bir ağırlığa sahip olan bir şeye delalet ediyor: 19. yüzyıldan beri delilik ve deliliğin dili karşısında bizi hiç terk etmeyen o sıkıntıya.

Mektup aslında, daha önce hastanede gayet güzel kuşatılmış, kataloglanmış, kapatılmış olan deliliğe artık verilecek uygun bir yer olmadığının saptanmasıdır. Deliliğin nereden geldiği de nereye gittiği de bilinmez. Delilik yersiz yurtsuz, imansız ve vicdansızdır.

İşte o zaman deliliğin ebediyen hapsedileceği fantastik bir kale hayal edilir. Royer-Collard denen şu iyi doktorun gönlünden geçen budur. Ama deliliğin sonsuza dek suskunluğa mahkûm edileceği o sağlam kalenin aslında olmadığı pekâlâ bilinir.

Sade'ın yorulmak bilmez dilinden bu yana, artık, sözlerimizin altında öngörülmemiş bir dilin bize aralıksız olarak geldiği bir boşluk açılmıştır. 16. yüzyılda duymuş ve saptamış olduğumuz Dionysosçu ayinin dili değildir tabii bu artık; çok daha zor, çok daha keçeleşmiş, çok daha boğuk bir dildir. Bir namevcudiyetten, içi boş bir dünyadan yola çıkan ve söz eden bir dil. Sade'da bu, hiç dinmeyen arzunun çukuruydu. Öyle sanıyorum ki Artaud gibi birinde bu merkezi bir boşluk, kelimelerin eksik olduğu, düşüncenin kendi kendisine yetmediği, geçim kaynağını yiyip bitirdiği, kendi üzerine yıkıldığı o temel boşluktur. Kültürümüzde delilik dil konusundaki hükümranlık hakkına işte burada, bu konuşma imkânsızlığında, bu düşünme imkânsızlığında, aradığı kelimeleri bulmanın bu imkânsızlığında kavuşur.

Son bir dolambaca sapacağım. Delilik konuşabilir, ama kendi kendisini konu etmek koşuluyla. Yani, kendisini sunmaz – ikinci dereceden, kendisiyle sınırlanmaksızın, "ben" der, ama bir tür ikiye bölünmüş birinci tekil şahıs olarak. Öyle sanıyorum ki Artaud ile Rivière arasındaki mektuplaşma bir dönüm noktasıdır. Artaud'

nun *Nouvelle revue française*'de yayımlamak istediği şiirleri Rivière postayla almıştır, ama bu şiirlerin yayımlanabileceğini düşünmez. O zaman Artaud cevap verir: Şiirlerini ne pahasına olursa olsun duyurmak istemektedir. Duyurmak için de şiirlerin içinden çıktığı düşüncenin o yıkılışına çevirir yüzünü. Şiirleri anlamamış/duymamış olan Rivière şimdi bu şiirlere getirilen açıklamayı, Artaud'nun şiir yazmanın kendisi için imkânsız olduğu açıklamasını duyar. Sonunda da bu açıklama bir belgeye, saf şiire, ikincil dile, belki de birincil dile dönüşür: Artaud ile Rivière mektuplaşması adlı bu olağanüstü eseri oluşturan işte budur.

5 Haziran 1923

Beyefendi,

Sizi tedirgin etmek pahasına, müsaadenizle bu öğleden sonraki sohbetimizin bazı unsurlarına dönmek istiyorum. Bu şiirlerin alımlanabilirliği benim kadar sizi de ilgilendiren bir mesele.

Şiirlerimin mutlak alımlanabilirliğinden, edebi varoluşlarından söz ediyorum elbette. Bendeniz korkunç bir zihin hastalığından mustaribim. Düşüncem beni her derecesiyle terk edip gidebiliyor. Düşünce denen basit olgudan tutun düşüncenin kelimelerde maddileşmesi denen dışsal olguya varıncaya dek. Kelimeler, cümle şekilleri, düşüncenin içsel doğrultuları, zihnin basit tepkileri... zihinsel varlığımın peşindeyim sürekli. *Bir biçimi yakalayabilince* de, ne kadar kusurlu olursa olsun, bütün düşünceyi yitiririm korkusuyla onu sabitliyorum. Kendimin aşağısındayım, bunu biliyor, bundan ıstırap duyuyorum, ama tamamen ölmemek korkusuyla razı oluyorum ona.

Çok kötü dile getirdiğim bütün bunlar hakkımdaki yargınıza korkunç bir ikircim ekleyebilir. İşte bu yüzden bana şiirlerimi yazdıran merkezi duyguya ve bulabildiğim imgeler veya güçlü söz kuruluşlarına saygımdan, bu şiirleri her şeye rağmen varoluşa sunuyorum. Eleştirdiğiniz bu oturmamış kuruluşları, anlatımları hissedip kabul ettim. Unutmayın: Onları sorgulamadım. Düşüncemin derin belirsizliğinden çıkıp geldiler. Bu belirsizlik zaman zaman mustarip olduğum mutlak varolmayışa yerini bırakmadığında ne mutlu bana.

Bu noktada yine ikircimden korkuyorum. Burada ilham denegelen şeye denk düşen şu yaklaşık varoluşun değil, tam bir namevcudiyetin, gerçek bir yitip gitmenin söz konusu olduğunu anlamanızı isterim.

Yine işte bu yüzden, hiçbir şeyim olmadığını, askıda kalmış bir eserim olmadığını, sunduğum şeylerin eksiksiz hiçlikten ele geçirebildiğim parçalar olduğunu söyledim size. [...]

Benim için söz konusu olan, düşünmeye (nazımda veya nesirde) devam etmeye hakkım olup olmadığı – ne bir eksik ne bir fazla.

Antonin Artaud

24 Mayıs 1924

Aziz Beyefendi,

Aklıma bir fikir geldi ki bir süre direndiysem de cazibesine yenik düştüm. Siz de düşünün. Dilerim hoşunuza gider. Kaldı ki daha geliştirmek de lazım. Bana yazdığınız mektubu ya da mektupları neden yayımlamayalım ki? 29 Ocak tarihli olanı yeniden okudum şimdi. Gerçekten bir bütün olarak dikkate değer. Yeni bir toprağa taşımak için küçük bir çaba gerekiyor yine de, demek istediğim gönderen ve alıcıya uydurma isimler takacağız. Sizin gönderdiğiniz mektubu temel alan daha gelişmiş ama o kadar kişisel olmayan bir cevap yazabilirim belki. Şiirlerinizden bir fragman veya Uccello hakkındaki denemenizi de katabiliriz belki. Toplamı mektuplar halinde yazılmış, çok ilginç bir kısa roman olur.

Bana fikrinizi söyleyin. Samimi duygularımla,

Jacques Rivière

25 Mayıs 1924

Aziz Beyefendi,

Neden yalan söylemeli, hayatın çığlığı olan bir şeyi edebiyat düzlemine neden yerleştirmeli, ruhun köklerinden koparılamaz malzemesinden yapılmış, gerçekliğin adeta iniltisi olan bir şeye neden kurmaca görüntüsü vermeli? Evet, fikriniz hoşuma gitti, beni sevindirdi, memnun etti, ama okuyacaklara yapay bir çalışmanın huzurunda olmadıkları izlenimini vermek koşuluyla.

Yalan söylemeye hakkımız var, ama meselenin özüne dair değil. Benim için önemli olan mektubumu adımla imzalamak değil, okurun elinde tuttuğunun yaşanmış bir romanın parçaları olduğunu düşünmesi muhakkak şart. Mektuplarımı ilkinden sonuncusuna kadar yayımlamak, bunun için de Haziran 1923'e gitmek lazım asıl. Tartışmanın bütün parçalarının okurun elinde olması lazım.

Antonin Artaud

Son dolambaçla kültürümüz bu hiç bıkıp usanmayan, bizimkini yoldan çıkaran dil için sonunda bir kulağa kavuşur. Bence deliliğin kendi dilini devşirmesi için, dil içinde ve dile karşı gerçekleştirdiği yeraltı çalışması sayesinde olur bu; bana öyle geliyor ki Ruspoli'nin[4] de Saint-Alban hastanesinde duyduğu bir hastanın şu şiirini artık yeni bir kulakla, can kulağıyla dinlememizi sağlayan da bu koca yeraltı çalışmasıdır.

Kontrast
denizin üstünde kar
beyaz bezler, kum yengeçleri
İmge
kâğıt oyunu
renkli kum saatleri
çarşaflar.

Karakterleri yaşayan kuşaklar olan kanaviçe.

Pekâlâ, doğa yaratır.

Bu noktada beni dinlesinler istiyorum, çünkü "Doğa yaratır," dediğim için deli olduğumu söylüyorlar. Pekâlâ. *Semadirek Kanatlı Zaferi*, bana bu yüzden deli diyorlar. Kanatlı Zafer gök mavisini yarar. Görünce insan elinden çıktığına inanmak zordur, insan hayranlık uyandı-

4. Mario Ruspoli (1925-1986) İtalyan asıllı yönetmen, belgeselci, fotoğrafçı ve yazar. Büyük ölçüde Fransa'da çalıştı ve özellikle 1962'de, Saint-Alban psikiyatri hastanesine yaptığı sık ziyaretlerin ürünü olan *Regard sur la folie* (Deliliğe Bakış) filmini çıkardı.

ran bir şey yapamayacağından değil, –bendeki bu eminliğin kaynağını bilmiyorum– ama onda insan eserlerini aşan bir şey var. O halde: bir çizgi, bir hat, bir ışık, ondan çıkıp ona dönüyor, ona ışık tutuyor. Kanatlı Zafer yaratılmamıştır, yaratır. O kadar. Bu her şeyin dışındadır. Cézanne'ın benzersiz bakışını gezdirdiği Sainte-Victoire Dağı'nın onun eseri olduğunu söyleyecek değildir kimse, ama *Semadirek Kanatlı Zaferi* ancak tanrıların elinden çıkmış olabilir. Île-de-France ve Beauce bölgelerinin ücra köşelerinde teolojik bir mavi. Birden gökyüzü incecik bir maviye, ortaçağ minyatürlerinin mavisine, Berry Dükü minyatürlerinin mavisine, teolojik bir maviye büründü. El neredeydi? İsterseniz şöyle söyleyeyim: Yaratıcının eli neredeydi?

Sonra şiir biter.

•

Fransa Radyo Televizyon Kurumu Fransa III Radyosu "Deliliğin Dili" dizisinin "Delilerin Sessizliği" konulu ikinci bölümünü sundu. Hazırlayan Michel Foucault. Katkıda bulunanlar: Roger Blin, René Clermont, Alain Cuny ve Claude Martin. Ses kaydı Pierre Simon, asistan Marie-André Armineau, yapımcı Jean Doat. Sözün Kullanımı'*nı dinlediniz.*

Delirmiş Dil

"Deliliğin Dili", üçüncü dizi, hazırlayan Michel Foucault. Bugün, "Delirmiş Dil". Yapımcı, Jean Doat.

ÖYLE SANIYORUM Kİ hepimizin az çok aşina olduğu basit bir fikir var. Yani, delinin konuşmaya başlamadan önce deli olduğunu ve hezeyanına bağlı muğlak kelimeleri işte bu deliliğin, aslında dilsiz olan bu deliliğin derinlerinden çıkarıp kör sinekler misali etrafında fır fır döndürdüğünü düşünmek hoşumuza gider.

Bu programlarda yapmaya çalıştığım şey, tabii göstermek değil, daha basit bir şey, yani duyurmak ("duymak" kelimesi* de farklı anlamları arasında yalpalasın isterim); duyurmak istediğime gelince, delilik ile dil arasındaki akrabalığın basit bir akrabalık, saf bir soy bağı olmadığı, dil ile deliliğin daha ziyade iç içe girmiş, ayrıştırmanın imkânsız olduğu bir dokuda birbirlerine bağlı olduklarıdır.

İsterseniz şöyle söyleyeyim: Bana öyle geliyor ki, en temel düzeyde, bizde konuşma imkânı ile deli olma imkânı eşzamanlıdır; bunlar, adeta ikizmiş gibi, özgürlüklerimizden en tehlikeli ama aynı zamanda en olağanüstü veya en ısrarcı olanın yolunu açar önümüzde.

Bütün insanlar akıl sahibi olsaydılar bile, aslında, göstergelerimizin, kelimelerimizin, dilimizin dünyasını altüst etmeye, en bilinen anlamlarını bulandırıp dünyayı tersine çevirmeye yeterdi yi-

* Fr. *Entendre*, bir anlamı da "anlamak". – *ç.n.*

ne de çarpışan birkaç kelimenin mucizevi fışkırması.

Konuşan her insan deli olmanın mutlak özgürlüğünü, en azından gizlice, kullanır; keza deli olan ve bu nedenle insanların diline tamamen yabancılaşmış gibi görünen her insan da, öyle sanıyorum ki, dilin kapalı evreninde hapsolmuş durumdadır.

Bana diyeceksiniz ki delilik ile dil belki de kaynakları itibariyle birbirine bağlı değildir. Birçok itiraz gelebilir bana. Geçen hafta sözünü ettiğim, hezeyanlarının dilsiz imgelerinin içlerinde, bedenlerinde, tıpkı akvaryumdaki gibi sessizce gelişip serpildiğini gören insanlar karşıma çıkarılabilir; ya da iki hafta önce sözünü etmiş olduğum, birilerinin, meçhul bir bakışın kendilerini takip ettiğini, gözetlediğini hisseden, bu duyguyu hezeyanlı bir suçlama ile dile dökebilmelerinden çok önce peşlerine düşüldüğünü bilen şu "zulüm görenler" karşıma çıkarılabilir.

Öyle sanıyorum ki şöyle bir cevap verilebilir: Delilik dediğimiz şeyler dilsiz olduklarında bile hep tekrar tekrar dilden geçerler. Belki de bir söylemin tuhaf sözdiziminden ibarettirler.

Sözgelimi artık biliyoruz ki birtakım sesler duyan "zulüm gören kişi" bu sesleri kendisi telaffuz eder. Nitekim bu seslerin dışarıdan geldiğini sanır ama aslında gırtlağına takılacak bir kayıt cihazı bu sesleri onun telaffuz ettiğini kanıtlamaya yeter. Duyduğu tehditler de cevap verirken söylenip durması veya ettiği küfürler de hep aynı sözel örgünün aşamalarıdır (*phase*), isterseniz şöyle söyleyeyim: cümleleridir (*phrase*).

Aynı şekilde artık biliyoruz ki beden, bizzat beden, adeta bir dil düğümüdür. Freud gibi derin bir dinleyici bedenimizin iyi bir kelime üreticisi (aslında zihnimizden çok daha iyi), metaforlar konusunda bir bakıma usta bir zanaatkâr olduğunu ve dilimizin her türlü kaynağından, zenginliğinden, yoksulluğundan yararlandığını çok iyi anlamıştı. Biliyoruz ki felç olmuş bir histerik kadın ayakları üstünde bıraktığımızda yere düşüyorsa, birileri onu *yüzüstü bıraktığı* günden beri düşmeye mahkûm olduğunu varoluşunun ta derinlerinden bildiği içindir. Ama bunu bedeniyle ifade eder.

Dolayısıyla şayet delilerle iletişim kuramıyorsak, konuşmadık-

ları için değil gereğinden fazla konuştukları, aşırı yüklü bir dille, dünyanın bütün yollarının birbirine karıştığı göstergelerin –bir bakıma– tropik bolluğu içinde konuştukları için kuramıyoruzdur.

O zaman bir soru geliyor aklımıza: Deliliğin bu dili günümüzde birden neden böylesine önem kazandı? Şu anda kültürümüzde bütün bu kelimelere, belki beraberlerinde çok daha ağır bir yük taşıyan bu tutarsız, mantıksız kelimelere duyulan büyük ilginin nedeni ne?

Öyle sanıyorum ki şunu söyleyebiliriz: Günümüzde artık siyasal özgürlüğe inanmıyoruz, ayrıca şu hayal, o ünlü yabancılaşmamış insan hayali artık gülünç görünüyor. E peki onca hayaletten geriye ne kaldı? Birkaç kelimenin külü. Biz günümüz insanları, olanaklımızı artık şeylere, insanlara, Tarih'e, kurumlara değil, göstergelere emanet ediyoruz.

Çok kabaca şunu söyleyebiliriz: 19. yüzyılda susma zevkine erişeceğimiz gerçek bir dünyada özgürleşmek için konuşuyor, yazıyorduk. 20. yüzyıldaysa –tabii edebi sözü düşünerek konuşuyorum– deney yapmak için, artık sadece kelimelerde var olan ama kelimeleri de kasıp kavurmuş olan bir özgürlüğün boyunu ölçmek için yazıyoruz.

Tanrı'nın geri dönülmez biçimde öldüğü ve sağdan soldan gelen bütün vaatlere, sağın solun bütün vaatlerine rağmen artık mutlu olmayacağımızı bildiğimiz bir dünyada dil bizim tek çaremiz, tek membaımızdır. Anılarımızın çukurunda, sözlerimizin her birinin altında, kafamızda dörtnala koşan bu sözlerin her birinin altında, deli olmanın haşmetli özgürlüğünü gösterir bize. Uygarlığımızda delilik deneyiminin bu kadar keskin olması, edebiyatımızın bir bakıma en uç smırı olması belki bu yüzdendir.

Dolayısıyla önceki programlarda takip ettiğimiz, katettiğimiz yoldan, şöyle söyleyeyim, geri gitmek istiyorum bu akşam. Acemi bir dil olarak delilikten edebiyata gitmek yerine, zaten deliliğin sınırlarında olan şu edebiyat dilinden söz etmek.

Tımarhane edebiyatının, aklını kaçırmışların edebiyatının biraz folklorik cinsten büyük bir saygınlığı olduğunu biliyorum. Ben

başka bir şeyden, dili kendi etrafında döndüren ve, bilinen sözel kanaviçemizin arka yüzünde, şaşırtıcı bir yasa keşfeden tuhaf edebiyat deneyinden söz etmek istiyorum. Bu yasayı sanırım şöyle formüle edebiliriz: Dilin, tercüme etmek üzere şeylere uygulandığı doğru değildir; aksine, şeyler, denizin uğultusu içinde boğulmuş sessiz bir hazine gibi dil içinde barınıp sarmalanmıştır.

Kelimeler, kelimelerin tüm o keyfi karşılaşmaları, karışmaları, bütün o protoplazmik dönüşümleri, aynı anda hem gerçek hem de fantastik olan koca bir dünyayı doğurmaya yeter. Çoğumuzun çocukluğundan daha eski olan ve Michel Leiris'in "Karalamalar"da hareketli çizgilerini yakalayabildiği bir dünya.[1]

Billancourt'da yangın çıktığını söylediklerinde önce pek iyi anlamadım. "Billancourt", çatı pencereleri, rüzgârgülleri ve su olukları (*cours*) üzerinde, fabrika dumanı gibi, raylar üzerinde yürüyen bir tramvayın gıcırtısı gibi uzanan isim; dilencinin kaptığı birkaç iri mangırın sağırlar insaf ederler umuduyla salladığı çanağın dibinde çarpışması gibi hüzünle çarpışan üç hecesi. "*À Billancourt*" (Billancourt'da), beni hemencecik daha çok kendi tonaliteleriyle çarpan ve şu üç kelimeye dönüştürdüğüm heceler: "habillé en cour" (saray usulünce giyinmiş).*

Saray kıyafeti diye bir şey söz konusu değildi – bunu biliyordum zaten: XIV. Louis ve kraliçe Ranavalo Billancourt isminin beraberinde getirdiği şeyden çok uzaktı. Saray usulünce giyinmek diye bir şey olsaydı, bu giyimin ne şekilde olursa olsun gala giyimiyle ortak yanı olamazdı: yani, aynalarla çoğalmış bir galeride veya, rengârenk kumaşlara bürünmüş siyah heykeller eriyip suya dönüştüğünde, olmayan bir rüzgâr essin diye ardına kadar açık verandalarda salınmak için giyilen bir giysiyle. Saray (*cour*) usulünce giyinmek aslında koşu (*course*) için ve "Yangın var!" veya "İmdat!" diye bağırılan yerlere maksimum hızla yanaşacak biçimde rahat şeyler giymektir. Atletik itfaiyecilerin kırmızı-siyah kemeri, koşu usulünce giyinmenin en önemli ayrıntısıydı hiç şüphesiz.

---

* Fransızca sözler yaklaşık olarak sesteş. – *ç.n.*

1. Michel Leiris, *La regle du jeu*, c. 1: "Biffures", Paris: Gallimard ("Imaginaire" dizisi), 1991 [1948].

Çavuş Prosper'in, bröveli kurtarıcı olarak değilse bile en azından hizmet süresini uzatmış astsubay ve Madagaskar'dan sağ kurtulmuş sert adam olarak göreve çağrıldığı Billancourt'da, dirsekler gövdeye bitişik koşabilmek için lacivert tuniğini bu kırmızı-siyah kemerle sıkıp sıkmadığını merak ediyordum. Ama emin değildim. Point-du-Jour, Issy-les-Moulineaux ve Billancourt çok özel yerlerdi ve yangın pompaları ile itfaiyecileri seferber eden her şey alışıldık evrenin öylesine kıyısında yer alıyordu ki...

Böyle koşar adım giden de tahsildar kıyafeti yerine saray usulünce giyinmiş kapıcı mıydı yoksa? Belki de Prosper Amca'dan başka bir akrabaydı, belki de avludan (*cour*) ve giriş holünden geçilerek gidilen dairemize ziyarete gelmiş başka biriydi, kim bilir? Belki de kapıcıların büyük oğlu genç Poisson'du, bir akşam tramvaydan inerken düştüğü için gözü kanlı ve şişmiş halde gelmiş olan? Belki sadece itfaiyecilerdi? Ama, hoşuma giden bu anlam belirsizliği ortadan kalkıp da Billancourt'dan başka bir şey söz konusu olmadığı için kimsenin saray usulünce giyinmediğini kabul edince, sonunda sadece itfaiyeciler olduğunu anladım.

Çok geçmeden duyduk ki Ripolin fabrikasında yangın çıkmış. O dönemde Paris'in metro istasyonlarında büyük boy, parlak kırmızı afişler görülürdü. Afişte beyaz önlüklü ve hasır şapkalı, neredeyse gerçek insan boyutlarında üç ressam vardı. Hafiften öne doğru eğilmiş, tek sıra halinde yürürlerken her biri elinde bir kutu boya taşıyor, birincisi duvara, diğer ikisi ise önündekinin sırtına fırçayla Ripolin boyasının kalitesi hakkında birkaç satırlık bir yazı yazarken görülüyordu.

Sonraları demir platforma tüneyip, Zikzak sigara kâğıtlarının ışıklı tabelasının üzerinden Point-du-jour'un tahmini istikametine bakarak fabrikada depolanmış bu sayısız Ripolin boya kutusunun nasıl yanmış olabileceğini hayal ettim durdum.

Point-du-jour, "paranroizeuses", Billancourt: bariyerler, sınırlar veya hudutlar, yontulmuş demir kafesler veya revak ve evlerin dantelimsi işlemeleri. Bu kafes çardağın içinden bir şeyin yanıp söndüğünü, ne gece ne de gündüz olan bir perdeye vuran ışık zikzakları görüyordum.

Michel Leiris'in bu deneyleri bir anlamda çok yenidir, ama öte yandan çok eski bir hanedana mensup oldukları da söylenebilir.

Rönesans'tan bu yana edebiyatımızda sönümlenmemiş bir hanedana. Öyle sanıyorum ki bu karanlık hükümdarlara, şöyle söyleyeyim, dil mistikleri diyebiliriz – yani, dilin mutlak, kökensel ve yaratıcı gücüne inanan insanlar; dilin en maddi yanının gücüne: kelimeye, heceye, harfe, hatta sese.

Bu tuhaf filozoflar, bu sapkın şairler işte burada, sözün bu tensel gövdesinde görmüşlerdir bütün anlamların canlı kalbini, söylenebilecek her şeyin hem doğal hem de tanrısal deposunu. Onlara göre harfler, sesler ve kelimeler, bütün müstakbel sözlerin oluşturduğu sürüyü, adeta büyük ve hükümran çobanlar gibi en baştan beri dimdik duran cüsselerinin etrafında tutarlar. 18. yüzyılda bu safdil ve şiirsel alfabelerin çok örneği görüldü.

İşte biri:[2]

Yücelerden Yüce'nin katında konuşunca
Âdem'in ağzından çıkan ilk ses oldu A

Becerikli bir bebek başlar seslenmeye
B sesi fırlar ağzından birdenbire
Önce alışır baba demeye bebe
Derken tutturur "benim, bana ne" diye [...]

Sonra C vardır, bir de kuyruklusu Ç
Karışır ikisi, kuyruğunu bilmeyince.
Sevimli şeylerin adında geçer C
Canımın içi, cicim, minnacık çocuk,
Ciğerim, civcivim, incik boncuk [...]

D sesini doğru çıkarmak için
Damağına dayanır dilin;
Hani vardır ya bir deyim:
Dilim seni dilim dilim dileyim.
Peşinden E gelir, çıkarmak için bu sesi
Gevşeyip bırakmak yeter nefesi;

---

2. Pierre Antoine Augustin de Piis, *L'harmonie imitative de la langue française*, Ph.-D. Pierres Matbaası, 1785. (Uyarlanarak ve kısmen çevrildi. – *ç.n*)

Dilimizde ne çok geçer E,
Aynı kelimede birkaç kere.
Tek başına da hece olur gerçi
Sert ünlülerin bu gizli çevirmeni
Canı çekse bir başına gezinti
Önünde ardında ayrı bir ezgi. [...]

Doğrusunu söylemek gerekirse bu dil mistiklerinin en büyüğü 18. yüzyıla mensup değil, günümüze çok daha yakındır: 19. yüzyılın sonunda yaşamış cesur bir Fransızca dilbilgisi öğretmeni. Adı Jean-Pierre Brisset.[3] Vesikalı bir deli olarak tanınmış ve André Breton tarafından çok takdir edilmişti. Yazdığı dört eserde, atalarımız olan kurbağaların vraklamasından başlayıp bugünkü dilimizin en sarsıcı, en kaygı verici ve bir bakıma en doğal yankılarına varan olağanüstü bir etimolojik hezeyan geliştirmişti. Kelimeleri inatçı bir kaynanazırıltısı gibi sürekli sallayan, bütün anlamlarıyla tekrarlayan, gülünç ama belirleyici ezgilerini çekip çıkaran Brisset, bir tür doğaya aykırı genleşmeyle bu kelimelerden masallar yaratır: Sanki dünya yaradılışından bu yana devasa bir kelime oyununundan ibaretmiş, en haybeden ama en aşılmaz yasalara uyan bir boncuk dizisiymiş gibi, insanlarla tanrıların bütün hikâyesini özetleyen masallar.[4]

Dillerin karşılaştırılması Tanrı'nın nurunu ve ilmini on kat artırır; Tanrı'nın nuru ve ilmi her dilde var gücüyle ışıdığında güneş gibi parlar.

Ey söz (*parole*) nesin sen? Ben *Pi*'yim, yani kudret (*puissance*), *Ar*'ım yani arkaya dönen, *Ol*'um yani öne yürüyen. Ben her yönde sü-

3. Jean-Pierre Brisset hakkında bkz. Michel Foucault, "Sept propos sur le septième ange" (*Dits et écrits* içinde, *a.g.y.*).

4. Jean-Pierre Brisset, *La Science de Dieu, ou la création de l'homme*, *Oeuvres complètes* içinde, önsöz ve hazırlayan Marc Décimo, Dijon: Les Presses du Réel ("L'Écart absolu" dizisi), 2001.

rekli hareketim, enginlerde devinen güneşlerin, küreler ve yıldızların suretiyim. Öne doğru yürürken arkaya dönerim. Gezegenlerde yaşayan insanların kraliçesi ve annesiyim. Evren benim sayemde tanır evreni.

Yedi yıldır sözün mucizeleri karşısında kendimizden geçiyoruz, kurbağa kurbağalıktan başka bir şey yapmadığı sürece dili ciddi biçimde gelişemez, ama cinsiyet organları belli olmaya başladığı andan itibaren tuhaf, buyurgan duyumsamalar hayvanı yardım istemek için bağırmaya zorlar, çünkü kendi kendini tatmin edemez, içini yakıp kavuran ateşi söndüremez. Çünkü kurbağanın kolu uzun değildir ve boynunu omuzları arasına gömülü tutar. Boyun, cinsiyet organı ile aynı sırada ve ondan sonra gelişmiştir. Doğduğumuza delalet eder. Boyun şekillenince işte doğdu, boynu oluştu diyorlardı ve başı yapılı doğmak büyük bir mutluluktu, zira boynun gelişmesi hâlâ mustarip olduğumuz kıvrımlı kolilerin* önünü açar.

Mor hecesinin eskiliği kanıtlanmıştır, nitekim ahlak taslamanın (*moraliser*) analizi ölüme (*mort*) götürür. *Morbide* (marazi), ölümün rengi. *Morceau* (parça), ölü veya tahrip edilmiş bütünün bir bölümü. *Morceler* (parçalamak), ölü veya tahrip edilmiş bir şeyi paylaşmak. *Mordant* (ısıran), ölüme sebebiyet verebilecek olan. *Morfondre* (üşümek), ölü gibi göçüp gitmektir. *Amorcer* (oltaya yem takmak), ölüme hazırlamak.

Ey söz, geleceği söyle bize, ebediyet nedir? Göçüp giden varlıktır, ölümdür, sessizliktir, yaşamış her şeydir. Ebedi ve kasvetli pişmanlıktır (*morne remords*). Ebedi olan nedir? Ebedi olan (*l'éternel*), hiç olan varlıktır (*l'être nul*). Babacan olan baba olmadığı gibi ebedi olan da varlık değildir. Ama en üstün varlık, krallığında konuşan ve gelişip serpilen içimizdeki tanrıdır.

Sadece yazarlar (*écrivains*).

Sadece nafile yazılar (*écrits-vains*).

Dile içsel olan bu mucizelerin çağdaş edebiyatta kazandığı önem biliniyor. Öyle sanıyorum ki bu mucizeler bir paradoksa bağlı. O da şu: Bir bakıma bütün kelimeler mutlak anlamda keyfidir, güne-

* Fr. *colis* kelimesinin İt. *colli*'den geldiği, onun da "boyun, boyuna asılan yük" anlamına gelen *collo*'dan geldiği kabul ediliyor. – *ç.n.*

şe güneş, toprakta bitene ot dememiz için hiçbir doğal zorunluluk yoktur; ama dil içimizde, kalplerimizde ve hafızalarımızda o kadar eski, dünyaya ait şeylere o kadar bağlı, onların sırlarına o kadar yakın bir şey gibi çınlar ki sırf onları dinlemekle şiirin tüm korkusuna ulaşacağımızı sanırız.

Öyle sanıyorum ki çağdaş edebiyatın yakasını bırakmayan iki mitin kaynağı budur. Birbirini tamamlayan şu iki mitin:

Birincisi, sözleşmenin inkâr edilmesi, uzlaşılmış ve kabul edilen kelimelerin yerine başkalarının geçirilmesi, ama bu arada anlamın sanki geleneğe ait kelimeleri kullanıyormuşçasına berrak ve belli sayılması miti.

Tamamen saymaca olan bir dil hayali, ironik bir hayaldir. Örneğin Tardieu'nün şu metnine bakın. Hayal ettiği diyalogda her şeyi anlamıyor muyuz? Uzlaşılmış kelimelerden hiçbiri kullanılmamıştır, ama en bayağı salon sohbetlerinin uzlaşımları kopuk kopuk karşımıza çıkar:[5]

MADAM: Canım, sevgili pelüşüm! Kaç çukur, kaç çakıldır size şeker atacak fırıncı çırağım olmadı!

MADAM DE PERLEMINOUZE, *çok duygulanır:* Heyhat! Canım! Ben de pek camsıydım! En küçük üç yengecim birbiri peşi sıra limonata içtiler. Korsanlığın başında değirmenlere sığındım, lüdyon veya taburelere koştum, karbürlerini kontrol etmekle, onlara maşa ve muson yapmakla geçirdim heceleri. Kendime bir gül ayıramadım.

MADAM: Ah canım ya! Ben de hiçbir şey kazıyamadım!

MADAM DE PERLEMINOUZE: Ne güzel! Çok soyundum! Yaktığınız reçinelerden sonra biraz istifraat sizin de hakkınız. İtin

5. Jean Tardieu, *La Comédie du langage*, "Un mot pour un autre" [1951], *Oeuvres* içinde, haz. Jean-Yves Debreuille, Alix Thurolla-Tardieu ve Delphine Hautois, önsöz Gérard Macé, Paris: Gallimard ("Quarto" dizisi), 2003. (Kısmen uyarlanarak çevrildi. – *ç.n.*)

bari: Kurbağa yayından Çörek yayı ortasına kadar sizi ne "Water-proof"ta gördük ne de Migren Ormanı'nın alpakalarında! Herhalde gerçekten çok gargaracıydınız!

MADAM, *içini çeker*: Gerçekten öyle!... Ah! Ne üstübeçmiş! Tırmanmadan ıslatamadım.

MADAM DE PERLEMINOUZE, *fısıldayarak*: Badem şekeri yok mu hâlâ?

MADAM: Sıfır.

MADAM DE PERLEMINOUZE: Talaş kadarcık bile mi yok?

MADAM: Yok! Beni çizgi çizgi ettiği son deniz kabarmasından bu yana delmeye tenezzül etmedi!

MADAM DE PERLEMINOUZE: Amma tıkıcı! Kıvılcımlarını kazımak lazımmış!

MADAM: Ben de öyle yaptım. Birkaç yayda dört, beş, belki de altısını kazıdım: Hiç temizletmedi bacasını.

MADAM DE PERLEMINOUZE: Ah canım, bitki çayım benim!... (*Düşünceli ve baştan çıkarmak istermiş gibi.*) Yerinizde olsaydım, başka bir kandil alırdım!

MADAM: Ne mümkün! Belli ki siz onu pek silmiyorsunuz! Üzerimde korkunç bir fuları var. Ben onun sineği, güveyiğisi, çamurcunuyum; o da benim hurma dalım, düdüğüm; o olmasa ben ne kıstırabilirim ne de ciyak ciyak bağırabilirim; onu asla kıvıramam! (*Tonunu değiştirir*) Ama çırptığım oluyor, zulu kabarcığını iki tombala parmağı yüzdürür müsünüz?

MADAM DE PERLEMINOUZE, *kabul eder*: Teşekkürler, büyük bir güneşle.

MADAM, *zil çalar ama işe yaramaz. Kalkıp seslenir*: Irma!... Irma, bakar mısın!... Ah şu maral yok mu! Kütük gibi eğri... Loncaya gidip şu terliği saklamam lazım. Hemen gemi onaracağım.

Bu komik ve eğlenceli mitin karşısında da kendi kelimelerinin içinde kalan bir ciddi dil miti var. Çünkü bu mit kelimelerin ma-

ğarasmın oyuğunda kendi yaradılışının mekânını bulur; bu dilin kendi kendisini tekrarlaması, zeminini kazması, orada öngörülemez ama zorunlu iletişim dehlizleri açması yeterlidir; sonra her türlü uzlaşım izi silinip gidecek ve doğa ile şiirin derin hakikatleri gün yüzüne çıkacaktır.

Sözgelimi Leiris'in *Bagatelles végétales*'de[6] (Bitki Ivır Zıvırları) harfsel sözlükçesini kurduğu bu söz oyunları bariz bir şiirsel zorunluluktan kaynaklanmıyor mu?

Altın gibi atasözü
göze görünmek için güzellenmeyi öğren
fikir, zikir, tefekkür, teşekkür
tinlerin cini mezar ziyaret eder
Darlık varlıktır
rüşeym bir şeydir
kan zamana kanar
sarhoşluk hoşluk ve seraskerin seridir
ala aldanma, tahavvülü tahmin et
zamanı düşün, zemini düşün, aczini düşün, a cânım
Can, canlardan caymazlık, pür-köpüklü göl
Daraltan altın tan
Doğuya doğru uçuşun sonunda rüzgârdan sonra
Silahlar ki siyahlar, topyekûn topçu bataryaları göze batmaz
Yelli yelekli kanatlara kol kanat gerilir
Kralın yaldızlı al revaklarında
Nisan sanını getirdi
Yapraklar yapış yapış, gökler gömgök
Özgür, özü gür
Bitki ıvır zıvırları, hece basilleri
Kökçükler ki gülünçler
Kadavralar
Kadrolar ve dağınık kanaviçe

6. Michel Leiris, *Bagatelles végétales*, Paris: Jean Aubier, 1956; yeni basımı: Michel Leiris, *Mots sans mémoire*, Paris: Gallimard ("L'Imaginaire" dizisi), 1998. (Uyarlanarak çevrildi. – *ç.n.*)

İsli iskeletler, takım takım kıkırdaklar
Seller gibi erboğalar
Gıcır ırmakta bir melek yüzmekte
Kaynanazırıltısı zırhı ve yabanarısı yabası
Yörük yürekler, kırçıl kırağılar
Kubbe altında kasık kasığa küfelikler
Manzume, başkaldıran problem
O otlar tüyden kanatlar ve sarılı deriler
uçuşlarında
Varlar ve varıyorlar aşk sana işlesin diye
Demlenmiş damarlar, ağu bulvarları
Venedik, varınız zühreviler ve varlıklılar
ağulu düğümlerimiz düzeyinde
Baş dönmeleri, hayal edilen tavşan yuvaları
Vampirler veya hortlaklar, buğulu baş dönmeleri,
tezahür de zehir
Boşlukla sarhoş yaşamlar,
mağarada yaşamış şamatacı ayyaşlar
Çalı tonozlar kıpır kıpır filizler
Alçak dallar, görmek için yeni yollar

Gördüğünüz gibi, Leiris veya Tardieu'nün örneğini verdiği, dile gösterilen bu sabırlı dikkatten daha harika ve aklı başında bir şey olamaz. Bütün insanların rüyalarının açığa vurduğu ve sakladığı sürekli dil oyunu, ayrıca histeriklerin felci veya saplantılıların ayinleri, şizofrenlerin içinde kayboldukları sözel labirent... – bütün bunların biraz önce gördüğümüz edebiyat deneylerinden belki çok farklı bir yapısı yok, ama bu demek değil ki her delilik dilinin illaki edebi bir değeri var, yine demek değil ki edebiyat geçmişte isyana, tutkuya veya aşka meftun olduğu gibi bugün de deliliğe meftun. Öyle sanıyorum ki bütün bunlar bir tek anlama geliyor, o da önemli bir şey: Çağımız edebiyatın aslında bir dil olgusundan, deliliğin de –neredeyse eşanlı olarak– bir imleme fenomeninden ibaret olduğunu keşfetti. İkisinin de *birtakım* göstergelerle oynadığını, bize oyun oynayan *bu* göstergelerle oynadığını.

Günümüzde edebiyat ve deliliğin ortak bir ufku var: bir bakıma göstergelerin kesişim çizgisi.

Bu kesinti, kaçmamız mümkün olmayan ama asla erişilemeyen ufuk çizgileri gibidir muhtemelen. Delilikle edebiyat galiba etrafımızda buluşan yerle gök gibiler; ama birbirlerine boyuna içinde ilerlediğimiz, içinde konuştuğumuz, ağzımıza bir avuç toprak tıkıldığı güne kadar konuştuğumuz geniş bir açıklıkla bağlılar.

Öyle sanıyorum ki Artaud'nun, şimşeği bizim gibilerin sonsuza dek kaybolduğu bir yola hükümdarane ışık tutan bir metninde söylemek istediği, en azından aşağı yukarı budur:[7]

Evet, dilin işe yarayabileceği tek kullanıma geldi sıra: Delilik aracı, düşüncenin yok edilmesinin aracı, kopuş aracı, akıldışılıkların labirenti olma.

•

Fransa Radyo Televizyon Kurumu Fransa III Radyosu Michel Foucault'nun hazırladığı "Deliliğin Dili"ni sundu. Bugün dizinin beşinci ve son bölümünü dinlediniz: "Delirmiş Dil". Katkıda bulunanlar: Marguerite Cassan, Caroline Clerc, Roger Bret, René Farabet, Claude Martin. Ses kaydı: Samias Viski, asistant Marie-André Armineau, yapımcı Jean Doat. Sözün Kullanımı*'nı dinlediniz.*

7. Antonin Artaud'dan Jacques Rivière'e 29 Ocak 1924'te yazılmış mektubun hamişi.

Edebiyat ve Dil

Brüksel, Aralık 1964

Hazırlayanların Notu

Aralık 1964'te Michel Foucault, Brüksel'de Saint-Louis Yerleşkesi'nde "Edebiyat ve Dil" başlıklı iki oturumluk bir konferans verir. Dil, eser ve edebiyat arasında bulduğu tuhaf "aşk üçgeni"nin analiziyle Foucault, 1960'ların başlarında yazdığı yazılara yayılmış temaların tümünü yeniden ele alır. Konferansın birinci kısmına yine Georges Bataille ve Maurice Blanchot'ya yapılan çifte referansın damgasını vurduğu bir ton hâkimdir; bu kısımda, doğuşu Foucault tarafından 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın başına uzanan bir döneme yerleştirilen modern edebiyat deneyimi, dilin kendi üzerinde salınımı olarak tanımlanır, eser ise hem kristalleşme hem de ihlaldir. Foucault'nun bu on yıllık dönemdeki çalışmasında sık sık karşımıza çıkan figürlerin (Sade, Cervantes, Joyce) yanı sıra analizlerinde daha az görülen başka isimler (Proust, Chateaubriand, Racine veya Corneille) zikredilir. Konferansın ikinci kısmı Rus dilbilimci Roman Jakobson'un çalışmalarına bir göndermeyle açılır ve dilin kodlamasına işlemiş olabilecek bir "yapısal ezoterizm"in izi sürülür Kendi oluşumuna bizatihi maruz kalan bir kodlama – aynı zamanda dilin belli bir yer ve zamandaki düzenlenişinin incelemesi (Foucault bu noktada çoktan –kendi tarzında– arkeologdur) anlamına gelen büyük ölçüde tarihsel ve dilsel bir jest, mevcut dilsel belirlenimlerin sınırında tehlikeli bir düzensizlik (veya başka bir düzen) jesti ki modern edebiyat deneyimi çıkış ânını işte bu jestte bulur.

Birinci Oturum

ARTIK MEŞHUR OLAN "Edebiyat nedir?" sorusu, biliyorsunuz, bizim için doğrudan doğruya edebiyatın icrasıyla bağlantılıdır; sanki bu soru, kendisinin dışındaki tuhaf bir nesneyi sorgulayan üçüncü bir kişi tarafından sonradan sorulmamış da, çıkış noktası tam olarak edebiyatın *içindeymiş*, "Edebiyat nedir?" sorusunu sormak bizzat yazma edimiyle bir ve aynı şeymiş gibi.

"Edebiyat nedir?" sorusu bir dil olgusunu sorgulayan eleştirmenin, tarihçinin, sosyoloğun sorusu değildir kesinlikle. Edebiyatın içine açılmış bir oyuktur bir bakıma, edebiyatın barınmak ve muhtemelen bütün varlığını içinde saklamak zorunda kalacağı bir oyuk.

Bu noktada bir paradoks, en azından bir zorluk var. Demin "Edebiyat nedir?" sorusunda barındığını söyledim edebiyatın. Fakat bu soru aslında gayet yakın bir tarihte ortaya çıkmıştır; geçmişi bizlerden hepitopu biraz daha geriye uzanır. Özetle, kabaca şu söylenebilir: Mallarmé'nin eseri "Edebiyat nedir?" sorusundan bu yana var olmuş, bize kadar gelmiş, formüle edilebilmiştir. Oysa edebiyatın yaşı yoktur; insan dilinin ne kadar kronolojisi veya medeni durumu varsa onun da ancak o kadar vardır.

Bu arada edebiyatın zannedilegeldiği kadar eski olduğundan da emin değilim. Elbette bin yıllardır bir şeyler var ve geriye dönüp baktığımızda biz bunu "edebiyat" diye adlandırıyoruz.

Bence tam da bunu sorgulamak gerekiyor. Dante, Cervantes veya Euripides'in edebiyat olduğu o kadar kesin değil. Elbette ki edebiyata ait isimler bunlar, yani şu anki edebiyatımızın bir parçasılar ve aslında bizden başkasını ilgilendirmeyen belli bir bağla edebiyatın parçasılar. Ama bizim edebiyatımızın parçası onlar, kendi edebiyatlarının değil, çünkü Yunan edebiyatı, Latin edebiyatı diye bir şey yok. Bir başka deyişle, Euripides'in eserinin dilimizle ilişkisi pekâlâ edebiyat olabilir ama aynı eserin Yunan diliyle ilişkisi kesinlikle edebiyat değildi. Bu yüzden üç şeyi birbirinden tam olarak ayırmak istiyorum.

Birincisi dil. Bildiğiniz gibi dil telaffuz edilmiş her şeyin mırıltısıdır, aynı zamanda konuştuğumuz zaman anlaşılmamızı sağlayan şeffaf sistemdir; kısacası dil (*langage*) hem tarihte birikmiş tüm sözlerin meydana getirdiği olgu hem de [Fransızca, Yunanca gibi bir] dilin (*langue*) bizzat sistemidir.

Dolayısıyla bir yanda dil var. Öbür yanda da eserler. Şöyle söyleyelim: Dilin içinde kendi üstünde duran, hareketsizleşen, kendine özgü bir alan oluşturan, mırıltının akışını o alanda tutan, göstergeler ve kelimelerin şeffaflığım yoğunlaştıran ve bu şekilde opak, muhtemelen de gizemli bir hacim meydana getiren tuhaf bir şey, bir dil biçimlenimi vardır ve eseri oluşturan da kısaca işte budur.

Bir de üçüncü bir unsur var: Tam olarak eser de dil de olmayan bu üçüncü unsur ise edebiyattır.

Edebiyat her tür dil eserinin genel biçimi değildir, dil eserinin yerleştiği evrensel mekân da değildir. Bir bakıma üçüncü bir unsur, dilin eserle ve eserin dille ilişkisinin buluştuğu bir üçgenin tepe noktasıdır.

Öyle sanıyorum ki klasik anlamıyla "edebiyat" kelimesi bu türden bir ilişkinin adını koyar; 17. yüzyılda "edebiyat" kelimesi bir kimsenin dil eserlerine aşinalığım, gündelik dil düzeyinde kendi içinde ve kendisi için bir eser olanı ne ölçüde, ne sıklıkta barındırdığım anlatmak için kullanılıyordu. Klasik çağda edebiyatı oluş-

turan bu ilişki aslında bir hafıza, aşinalık, bilgi meselesinden, bir kabul etme meselesinden başka bir şey değildi.

Ne var ki dil ile eser arasındaki bu ilişki, edebiyattan geçen bu ilişki, belli bir andan itibaren saf bir pasif bilgi ve hafıza ilişkisi olmaktan çıktı; aktif, pratik bir ilişki haline, hatta bundan dolayı da [oluşma ânındaki] eser ile [dilin kendisi arasında; veya dönüşüm ânındaki dil ile oluş ânındaki eser arasında][1] muğlak ve derin bir ilişki haline geldi. Edebiyatın bu şekilde oluşan üçgende aktif üçüncü unsur haline geldiği bu an tabii 19. yüzyılın başına veya 18. yüzyılın sonuna, Chateaubriand, Madam de Staël, La Harpe[2] civarına karşılık gelir: 18. yüzyıl bize sırt çevirmekte, kendi üstüne kapanmakta ve artık bizden saklı olan ama edebiyatın ne olduğunu düşünmek istiyorsak da hâlâ düşünülmesi gereken bir şeyi yanında götürmektedir.

Edebiyatm ne olduğu üstüne düşünme kaygısının, eleştirel bilincin çok geç bir noktada, bir bakıma eserin seyrelmesiyle, kurumasıyla birlikte ortaya çıktığı; edebiyatın –tamamen tarihsel nedenlerle– artık kendisine kendisinden başka bir nesne sunamadığı anda belirdiği söylenir hep. Doğrusu, bana öyle geliyor ki edebiyatm kendisiyle ilişkisi, ne olduğu meselesi, en başından beri, doğuştan gelen aşk üçgeninin bir parçasıydı. Bir dil için edebiyat, esere dönüşme işi değil, eserin içinde dille üretilme işi de değildir; edebiyat üçüncü noktadır; dilden de eserden de farklı olan ve aralarındaki düz çizginin dışında olan, hatta bundan dolayı boş bir alan, "Edebiyat nedir?" sorusunun doğduğu özsel bir boşluk, bu sorunun ta kendisi olan bir özsel boşluk çizen üçüncü noktadır. Bunun sonucunda da söz konusu soru edebiyatla üst üste binmez, örtüşmez, tamamlayıcı bir eleştirel bilinç tarafından edebiyata eklenmez, edebiyatm –en baştan beri çatlak ve kopuk– varlığıdır bizzat.

1. Foucault'nun konferansının daktiloya çekilmiş müsveddesi bu noktada okunamadığı için elyazısı müsveddeye başvurduk.

2. Jean-François de La Harpe (1739-1803), İsviçre asıllı bilgin ve ruhban karşıtı Fransız yazar, dramaturg ve eleştirmen.

Doğrusu, niyetim size eserin, edebiyatın veya dilin ne olduğundan söz etmek değil. Sadece kendi dilimi, yazık ki ne eser ne de edebiyat olan dilimi, eser, edebiyat ve dilin birbirini kamaştırdığı, yani birbirini aydınlatıp kör ettiği şu mesafeye, boşluğa, üçgene, şu kökensel dağılmaya yerleştirmek istiyorum ki bu sayede bunların varlıklarına ait bir şey bize ulaşsın. Söyleyeceğim şeylerin azlığı sizi belki sarsıp hüsrana uğratacak.

Ama bu az şeye dikkat etmenizi dilerim, çünkü isterim ki edebiyatın içini var olduğundan beri, yani 19. yüzyıldan beri oymaya devam eden bu dil kovuğu size ulaşsın. İsterim ki hazır bir fikirden, edebiyatın kendi kendisinden mamul olduğu fikrinden kurtulma zorunluluğu size en azından aşikâr olsun. Bahsettiğim fikir şu: Edebiyat dildir, kelimelerden yapılmış bir metindir – kelimeler aleladedir ama öyle bir seçilip düzenlenmişlerdir ki dile getirilemez, sözle anlatılamaz (*ineffable*) bir şey aralarından sızar.

Bana öyle geliyor ki tam tersi doğru: Edebiyat dile getirilemez değil dile getirilemez olmayandan, dolayısıyla da –kelimenin dar ve kökensel anlamıyla– "fabl"* denebilecek bir şeyden yapılır. Demek ki edebiyat "fabl"dan, söylenecek ve söylenebilecek bir şeyden yapılır, ama bu fabl yokluk, namevcudiyet olan bir dilde, öldürmeye, ikiye bölmeye, simulakruma karşılık gelen bir dilde söylenir. Bana öyle geliyor ki edebiyat üstüne bir söylem ancak bu sayede mümkündür; yüzlerce yıldır kulaklarımıza çalınan imalardan; sessizliğe, gizliliğe, söylenemez olana, gönül çalkantılarına, sonuçta eleştirmenin yakın zamanlara kadar tutarsızlığını arkasına gizlediği bireyselliğin bütün aldatıcı görünüşlerine yapılan imalardan farklı olabilecek bir söylem.

Birinci saptama şu: Edebiyat, özüyle ve var olma hakkıyla ilgili olan girift, ikincil soru'nun yavaş yavaş içine sızmasına izin veren şu ham dil olgusu değildir. Edebiyat bizatihi, dilin içine oyulmuş bir mesafedir, sürekli arşınlanan ama gerçekte asla aşıla-

* Lat. *fabula* dar anlamıyla "sözler" demektir. – *ç.n.*

mayan bir mesafe; kısacası, edebiyat bir bakıma kendi üstünde salınan bir dil, olduğu yerde gerçekleşen bir tür titreşimdir. Bu salınım ve titreşim kelimeleri de yetersizdir, pek uygun değildir, çünkü iki kutup olduğunun, edebiyatın hem edebiyat hem de dil olduğunun ve edebiyat ile dil arasında bir tereddüt olduğunun sanılmasına yol açıyorlar. Aslında edebiyatla kurulan ilişki, eserin mutlak olarak hareketsiz, yerinden kımıldamayan yoğunluğunda tutsaktır; bu ilişki aynı zamanda eser ve edebiyatın birbirine kaçıp saklanmasını sağlayan şeydir.

Zira bir anlamda eser ne zaman edebiyat olur? Eserin paradoksu, ancak tam da başlangıcından itibaren, [ilk cümlesinden, boş sayfadan itibaren] edebiyat olmasıdır. [Eser gerçek anlamda ancak bu anda ve bu yüzeyde, kelimeler için yüceltim alanlarını çizen bu ön ritüelde edebiyattır.][3] Dolayısıyla da bu boş sayfa dolmaya başladığı, hâlâ bakir olan bu yüzeye kelimeler kaydedilmeye başladığı andan itibaren, o anda, her bir kelime edebiyat açısından aldatıcıdır, çünkü hiçbir kelime özü itibariyle, doğal bir hakla edebiyata ait değildir. Aslında, bir kelime edebiyat sayfası olacak boş sayfaya daha yazıldığı andan itibaren, o andan itibaren edebiyat değildir, yani her bir gerçek kelime bir bakıma ihlaldir; edebiyatın saf, yazısız, boş, kutsal özünü ihlal eder; bütün eserlerin de edebiyatın gerçekleşmesi değil, kopuşu, düşüşü, kilidinin kırılması olmasına yol açar. Statüsü, edebi itibarı olmayan her kelime bir kilit kırmadır, düzyazısal veya gündelik her kelime bir kilit kırmadır, ama yazıldığı andan itibaren aslında her kelime bir kilit kırmadır.

"Uzun zaman, geceleri erkenden yattım." *Kayıp Zamanın İzinde*'nin ilk cümlesi budur. Bir anlamda pekâlâ edebiyata bir giriştir bu cümle, ama içindeki kelimelerden tekinin bile edebiyata ait olmadığı ortadadır; bu cümle ile göstergeler, armalar ve edebiyat damgalarıyla donanmış bir dil sahneye girdiği için değil, sadece dil bomboş bir sayfaya fışkırdığı için edebiyata bir giriştir. Gös-

3. Foucault'nun konferansının daktiloya çekilmiş müsveddesi bu noktada okunamadığı için elyazısı müsveddeye başvurduk.

tergesiz, donanmamış bir dilin hiçbir zaman somut olarak göremeyeceğimiz bir şeyin tam olarak eşiğinde fışkırmasıdır bu; söz konusu kelimeler bizi edebiyata dönüşecek bir sürekli namevcudiyetin eşiğine götürür.

Var olduğundan beri, 19. yüzyıldan beri, Batı kültürüne şu anda sorguladığımız şu tuhaf figürü sunduğundan beri edebiyat tipik olarak kendine belli bir görev biçer: Tam da edebiyatın öldürülmesidir bu görev. 19. yüzyıldan itibaren birbiri ardı sıra gelen eserler arasında, yeniyle eskinin ilişkisi olan şu tartışmalı, terse çevrilebilir, bütün klasik edebiyatın sorguladığı, ayrıca fena halde kafa karıştırıcı ilişki artık söz konusu değildir. 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ardışıklık ilişkisi bir bakıma çok daha sabahçı* bir ilişkidir, edebiyatın hem gerçekleşmesi hem de ilk öldürülüşüdür. Racine ile Corneille ya da Beaumarchais ile Marivaux arasındaki ilişki, Baudelaire ile romantizm arasında, veya Mallarmé ile Baudelaire, gerçeküstücülük ile Mallarmé arasında yoktur.

Aslında 19. yüzyılda ortaya çıkan tarihsellik çok özel bir tarihselliktir, 18. yüzyıla kadar edebiyatın süreklilik veya süreksizliğini sağlamış olan tarihsellikle kesinlikle karşılaştırılamaz. Edebiyatın 19. yüzyıldaki tarihselliği başka eserlerin reddedilmesinden, geri çekilmesinden veya kabul görmesinden geçmez; edebiyatın 19. yüzyıldaki tarihselliği mecburen bizzat edebiyatın reddedilmesinden geçer; edebiyatın bu reddini de olumsuzlamalarının oluşturduğu çok karmaşık ağ içinde ele almak gerekir. Her bir yeni edebiyat edimi, ister Baudelaire'inki olsun, ister Mallarmé'ninki veya gerçeküstücülerinki, fark etmez, öyle sanıyorum ki en az dört olumsuzlama, dört ret, dört öldürme girişimi içerimler: Birincisi, başkalarının edebiyatını reddetmek; ikincisi, başkalarının edebiyat yapma hakkını bile reddetmek, başkalarının eserlerinin edebiyat

* Fr. *matinal*. "Sabah", Foucault'nun bu dönemki söz dağarcığında başlangıcın, başlama noktasının bir metaforu: Örneğin, "Yazmak, geri dönmekti, kökene geri dönmek, ilk ânı yeniden yakalamaktı; yeniden sabahta olmaktı," diyor bir yazısında (bkz. Michel Foucault, "Uzamın Dili", *Seçme Yazılar 6: Sonsuza Giden Dil*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 2006, s. 154). – *ç.n.*

olduğuna karşı çıkmak; üçüncüsü, kendinin edebiyat yapma hakkını reddetmek, bu hakka karşı çıkmak; sonuncusu, edebi dil kullanımında edebiyatın sistematik ve tam olarak öldürülüşünden başka bir şey yapmayı veya söylemeyi reddetmek.

O halde, öyle sanıyorum ki 19. yüzyıldan itibaren, her edebiyat edimi kendisini edebiyat denen bu saf ve erişilmez özün ihlali olarak sunar ve böyle olduğunun bilincine varır. Yine de sorguladığımız o ünlü boş sayfaya yazıldığı andan itibaren her bir kelime, bir başka anlamda, işaret eder. Bir şeye işaret eder, çünkü normal bir kelime gibi, sıradan bir kelime gibi değildir. Edebiyata karşılık gelen bir şeye işaret eder; eserin o boş sayfasına yazıldığı andan itibaren, her kelime bir bakıma bir sinyal lambasıdır, edebiyat dediğimiz bir şeye işaret eder. Zira, doğrusunu söylemek gerekirse, bir dil eserindeki hiçbir şey gündelik olarak söylenen bir şeye benzemez. Gerçek dile ait hiçbir şey yoktur, bir eserden tek bir pasaj gösteremezsiniz ki sahiden gündelik dilin gerçekliğinden alınmış olduğu söylenebilsin.

Ama biliyorum ki bazen böyle şeyler oluyor, biliyorum ki bazı kişiler gerçek diyaloglardan alıntı yapıyor, hatta Michel Butor'un San Marco betimlemesi için yaptığı gibi bazen manyetofonla ses kaydediyorlar. Bu betimlemede Butor katedrali gezen ve kimi yorumları katedralle, kimi yorumlarıysa orada yedikleri dondurmaların kalitesiyle ilgili olan kişilerin diyaloğunun kopyaladığı manyetik bantları katedral betimlemesinin üzerine yapıştırmıştır.

Ama bu şekilde alıntılanmış ve edebi esere dahil edilmiş bir gerçek dil var olsa bile, kübist bir tabloya yapıştırılmış bir kâğıt parçasından öte bir anlam taşımaz. Kübist bir tabloya yapıştırılmış kâğıt "gerçek" olsun diye değildir orada, aksine tablonun mekânında bir bakıma delik açmak için oradadır. Aynı şekilde gerçek dil de edebi esere dahil edildiğinde dilin mekânında delik açmak için, ona doğal olarak ait olamayacak, adeta yamuk bir boyut vermek için yerleştirilmiştir oraya. Dolayısıyla eser sonuçta ancak bütün kelimeler her an bu edebiyata çevrildikleri, edebiyat tarafından tutuşturuldukları ölçüde var olur; eser aynı zamanda –bu

kelimelerin her birini ilkinden itibaren destekleyen– bu edebiyat hem yakarılıp çağrılan hem de kutsallığı bozulan bir şey olduğu için var olur.

O halde isterseniz şöyle söyleyebiliriz: Toplamda, fışkırma olarak kavranan eser ortadan kaybolur ve edebiyatm söylenip durmasına karşılık gelen mırıltı içinde erir; bu nedenle edebiyatın bir fragmanı haline gelmeyen, etrafında, önünde ve arkasında bulunduğu için, onun sürekliliği gibi bir şey olduğu için onun parçasına dönüşmeyen eser yoktur.

Bana öyle geliyor ki bu iki veçhe, kutsallığın bozulması ve her bir kelimenin edebiyatı göstermesinin sürekli yenilenmesi, edebiyatın ne olduğuna dair örnek niteliğinde ve paradigmatik iki figür, yabancı ama belki de birbirlerine ait olan iki figür taslağı çizmeyi sağlar.

Biri ihlal figürü, ihlal edici söz figürü, öbürüyse edebiyata işaret eden ve onu gösteren bütün o kelimelerin figürüdür; demek ki bir yanda ihlalin sözü, öbür yanda kütüphanenin söylenip durması adını vereceğim şey vardır. Biri yasak figürüdür, sınırdaki dil, hapsedilmiş yazar figürüdür; öbürüyse biriken, sırt sırta veren, her biri ancak o kitabı kesip olası bütün kitapların semasmda sonsuza dek tekrarlayan, tırtıklı bir varoluşa sahip kitapların mekânıdır.

Sade'ın, 18. yüzyılın sonunda birincisini, ihlalin sözünü dile getirdiği ortada; eserinin her türlü ihlal sözünü hem derleyen hem mümkün kılan nokta olduğunu dahi söyleyebiliriz. Sade'ın eseri, hiç şüphesiz, edebiyatın tarihsel eşiğidir. Bilirsiniz, Sade'm eseri bir anlamda kocaman bir pastiştir. Sade'ın tek bir cümlesi yoktur ki kendisinden önce, 18. yüzyılın filozofları tarafından, Rousseau tarafından söylenmiş bir şeye yönelik olmasın; Sade'm anlattığı o katlanılmaz sahnelerden, epizotlardan teki yoktur ki aslında bir 18. yüzyıl romanı sahnesinin komik ve tamamen kutsallığı bozan pastişi olmasın. Sade'ın kimin kutsallığını bozan pastişini yaptığını bulmak için karakterlerin adlarını takip etmek yeter.

Demek oluyor ki Sade'ın eseri kendisinden önce gelmiş olabilecek bütün felsefeyi, bütün edebiyatı, bütün dili silme, böylece yeniden boş hale gelmiş sayfanın kutsallığını bozan bir sözün ihlaliyle bütün bu edebiyatı silme iddiasındadır. Sade'ın meşhur erotik sahnelerinde mümkün olan her şeyi titizlikle kateden hareketlere, hiç çekinmeden adlı adınca anmalara gelince, bunlar bir eserin yalnızca ihlal sözüne indirgenmesinden, bir eserin yazılmış bütün sözleri bir anlamda silerek modern edebiyatın yerini bulacağı boş bir alan açmasından başka bir şey değildir. Öyle sanıyorum ki Sade edebiyatın bizzat paradigmasıdır.

İhlal sözünün figürü olan bu Sade figürünün ikizi de kitapta, ebediyeti içinde sürüp giden kitap figüründe bulunur; ikizi, karşıtı kütüphanedir, yani edebiyatın yatay varoluşudur – bu varoluş, doğrusunu söylemek gerekirse, basit değildir, tek anlamlı değildir, ancak sanırım ikizi olan paradigma Chateaubriand'dır.

Sade ile Chateaubriand'm edebiyatta çağdaş olmalarının rastlantı olmadığına şüphe yok. Chateaubriand'm eseri, daha en baştan, ilk satırdan kitap olmak ister, edebiyatın sürekli mırıltısı düzeyinde sürüp gitmek ister, mutlak kütüphanenin ebediyeti olan şu tozlu ebediyete kendisini hemen taşımak ister. Hemen edebiyatın sağlam varlığına katılmak, bu suretle kendisinden, Chateaubriand'dan önce söylenmiş veya yazılmış her şeyi bir tür tarihöncesine geriletmek ister. Bunun sonucunda, öyle sanıyorum ki, Chateaubriand ile Sade'ın birkaç yıl arayla çağdaş edebiyatın iki eşiğini oluşturduğu söylenebilir. *Atala veya Çöldeki İki Vahşinin Aşkları* ile *Yeni Justine veya Erdemin Felaketleri* aşağı yukarı aynı zamanda gün ışığına çıkmıştır. Bu iki eseri yaklaştırmak veya karşıtlaştırmak kolay iş elbette, ama bunların aidiyet sistemini, modern edebiyat deneyiminin 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılın başında bu tür eserlerde, bu tür varoluşlarda doğmasını sağlayan kıvrımı anlamaya çalışmak lazım. Öyle sanıyorum ki bu deneyim ihlal ve ölümden ayrılamaz, Sade'ın hayatı boyunca gerçekleştirdiği ve bildiğiniz gibi bedelini özgürlüğüyle ödediği ihlalden ayrılamaz; ölüme gelince o da yine bildiğiniz gibi Chateaubriand'ı daha yaz-

maya başladığı andan itibaren rahat bırakmamıştır; yazdığı sözün ancak öldüğü takdirde, bu sözün kendisinin hayatı ve varoluşunun ötesine süzüldüğü takdirde bir anlamı olduğu, Chateaubriand için açıktı.

Bana öyle geliyor ki bu ihlal ve ölümden öteye geçiş çağdaş edebiyatın iki büyük kategorisini temsil ediyor. İsterseniz şöyle söyleyebiliriz: Edebiyatta, 19. yüzyıldan beri var olan bu dil biçiminde, iki gerçek özne, iki konuşan özne vardır – ihlal için Oidipus, ölüm için de Orpheus. Ayrıca hem söz konusu edilen hem de alçak sesle ve dolaylı olarak seslenilen sadece iki figür vardır – kutsallığı bozulmuş olan Iokaste ve kaybedildikten sonra bulunan Eurydike. Bana öyle geliyor ki, ihlal ve ölüm, isterseniz yasak ve kütüphane de diyebiliriz, bu iki kategori edebiyatın kendine özgü mekânı diyebileceğimiz şeyi aşağı yukarı bölüşürler. En azından edebiyat gibi bir şey bize bu mekândan gelir. Edebiyatın, edebi eserin dil öncesi bir boşluktan değil, kütüphanenin söylenip durmasından, kelimenin zaten öldürücü olan katışıklığından geldiğini anlamak gerekiyor, işte o andan itibaren dil bize sahiden işaret çakar ve aynı zamanda edebiyata işaret eder.

Eser edebiyata işaret eder, peki bu ne demek? Eser edebiyatı çağırır, edebiyata teminat verir, edebiyat olduğunu kendisine ve başkalarına kanıtlayan birtakım damgalar vurur kendisine, demek. Her bir kelimenin, her bir cümlenin edebiyata ait olduğunu göstermek için kullandığı bu gerçek göstergelere, günümüz eleştirisi Roland Barthes'tan bu yana "yazı" adını veriyor.

Bu yazı her eseri bir bakıma küçük bir temsile, adeta edebiyatın somut modeline çevirir. Edebiyatın özünü elinde tutar, ama aynı zamanda onun gözle görülür, gerçek imgesini verir. Bu anlamda diyebiliriz ki her eser sadece söylediği, anlattığı şeyi, hikâyesini, masalını söylemez, ayrıca edebiyatın ne olduğunu söyler. Yalnız, bunu iki aşamada (içerik için bir aşama, retorik için bir başka aşama) değil, bir birlik içinde söyler. Retoriğin 18. yüzyılın sonunda ortadan kaybolmuş olması tam da bu birliğe işaret eder.

Retorik ortadan kayboldu, bu demek oluyor ki söz konusu kay-

boluştan itibaren edebiyat tam olarak edebiyat olmasını sağlayacak göstergeleri ve oyunları tanımlamakla yükümlüdür. Dolayısıyla, isterseniz şöyle söyleyebiliriz: Retoriğin ortadan kayboluşundan bu yana var olduğu haliyle edebiyatın bir şey anlatmak, edebiyat olduğunu gösteren açık ve gözle görülür göstergeler –retoriğin göstergeleri– eklemek gibi bir görevi olmayacak, biricik ama ikiye bölünmüş bir dili olması gerekecektir, çünkü bir yandan hikâye söylerken, bir şeyler anlatırken her an edebiyatın ne olduğunu, edebiyatın dilinin ne olduğunu göstermesi ve görünürleştirmesi gerekecektir, çünkü eskiden güzel bir dilin ne olduğunu söylemekle yükümlü olan retorik ortadan kaybolmuştur.

O halde edebiyatın hem biricik olan hem de ikizin yasasına tabi olan bir dil olduğunu söyleyebiliriz; Dostoyevski'de ikizin başına ne gelirse edebiyatın başına da o gelir[4] – akşamleyin sis içinde görülen şu mesafe, yolların dolambacında gezginin yaptıklarını yankılayıp duran, derken karşısına dikilen şu öteki figür, karşısında bulduğu anda da ikizini tanımasını sağlayan panik.

Eser ile edebiyat arasında benzer bir oyun hâsıl olur: Eser sürekli edebiyatın karşısına çıkar, edebiyat da eserin önünde gezintiye çıkmış şu ikizdir, eser onu bir türlü tanıyamaz, sürekli rastlar ona ama Dostoyevski'de bulduğumuz o panik ânı hep eksiktir.

Edebiyatta gerçek eser ile somut olarak edebiyat arasında mutlak bir karşılaşma asla olmaz. Eser sonunda sunulan ikizine asla rastlamaz ve bu nedenle de eser dil ile edebiyat arasındaki şu mesafedir, simulakrum da denebilecek şu ikiye bölünme mekânı, şu ayna mekânıdır.

Bana öyle geliyor ki ne olduğu sorulsa edebiyat, edebiyatın varlığı, tek bir cevap verebilir: Edebiyatın varlığı yoktur; sadece bir simulakrum vardır, edebiyatın bütün varlığı olan bir simulakrum. Yine bana öyle geliyor ki Proust'un eseri edebiyatın hangi

4. Dostoyevski *İkiz* adlı romanında Foucault'nun çok sevdiği bu tematiği işler. Jean Doat'nın *Dilin Kullanımı* programının 28 Ocak 1963'te yayınlanan "Beden ve İkizleri" başlıklı bölümünde, Foucault bu metinden uzun bir alıntı kullanır.

bakımdan ve nasıl simulakrum olduğunu çok güzel gösteriyor bize. *Kayıp Zamanın İzinde*, bilindiği üzere, Proust'un hayatından çıkıp eserine giden bir yolculuğun değil, Proust'un hayatının –gerçek, dünyevi, vb. hayatının– askıya alındığı, kesintiye uğradığı, kendi üzerine kapandığı ve tam da hayatın kendi üzerine kıvrılması sayesinde eserin başlayabilme ve kendi mekânını açabilme gücünü bulduğu bir andan çıkan yolculuğun anlatısıdır.

Ama Proust'un bu hayatı, bu gerçek hayatı eserde hiç anlatılmamıştır. Öte yandan Proust'un uğrunda hayatını askıya aldığı ve dünyevi hayatını kesintiye uğratmaya karar verdiği bu eser de asla sunulmamıştır, çünkü Proust kitabın son satırında, başlayacak – ama aslında hiç vücut bulmayan bu esere tam olarak nasıl varacağını anlatır.

Bunun sonucunda, *Kayıp Zamanın İzinde*'de "kayıp" kelimesi en az üç anlama gelir. Bir yandan hayatın zamanı artık kendi üzerine kapanmış, uzak, geri gelmez, kayıp demektir. İkinci olarak, tam da –gerçekten yazılmakta olan metin tamamlandığında eser henüz ortada olmadığı için– artık hazırlanmaya zamanı olmayan eserin zamanı, hazırlanamamış olan ve eserin ortaya çıkışını anlatacak olan eserin zamanı bir bakıma peşin peşin ziyan edilmiştir: sadece hayat tarafından değil, Proust'un eserini nasıl yazacağına dair hazırladığı anlatı tarafından da. Sonuncusu, adeta gündelik hayatla dolup taşan dil ile sonunda aydınlatılmış eserin parıltılı dili arasında kaybolmuş gibi kontrolsüz şekilde süzülen bu yersiz yurtsuz zaman, bu tarihsiz kronolojisiz zaman, Proust'un bizzat eserinde gördüğümüz, fragmanlar halinde, kontrolsüz bir şekilde ortaya çıktığını gördüğümüz gerçek bir kronolojisi olmayan zamandır – kaybolmuş ve ancak altın parçaları gibi fragmanlar halinde bulunabilecek bir zaman. Bunun sonucu olarak Proust'ta eser asla edebiyatın içinde sunulmaz, Proust'un gerçek eseri, bir eser hazırlama tasarısı, edebiyat yapma tasarısından başka bir şey değildir; ancak, gerçek eser, sürekli olarak edebiyatın eşiğinde tutulur. Edebiyatın bu gelişini anlatan gerçek dil, Proust'un hükümran, kaçınılmaz sözü içinde eser nihayet ortaya çıkabilsin diye sustuğu za-

man, işte o zaman, gerçek eser tamamlanır, bu zaman/aşama sona erer, böylece zamanın tam yakalandığı anda –dördüncü anlamda– kaybedilmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Görüyorsunuz, Proust'unki gibi bir eserde gerçekten esere karşılık gelen bir an, gerçekten edebiyata karşılık gelen bir tek an olduğunu söyleyemiyoruz. Aslında Proust'un gerçek dili, şu anda okuduğumuz ve eseri dediğimiz, bizim için değil de kendi içinde ne olduğunu sorduğumuzda edebiyat olduğunu söylediğimiz bu dilin, bir eser olmadığı gibi edebiyat da olmadığını, bir tür ara mekân olduğunu, aynalardaki görebildiğimiz ama dokunamadığımız mekân gibi gücül bir mekân olduğunu fark ediyoruz; Proust'un eserine asıl hacmini kazandıran işte bu simulakrum mekânıdır.

Bu nedenle Proust'un kendi tasarısının, eserini yazarken gerçekleştirdiği edebiyat ediminin gerçekte hiçbir tayin edilebilir varlığı olmadığını, dil veya edebiyatta herhangi bir noktaya asla yerleştirilemeyeceğini kabul etmek lazım; aslında simulakrumdan, edebiyatın simulakrumundan başka bir şey bulamayız. Proust'ta zamanın apaçık öneminin nedeni de sadece şudur: Bir yandan dağılmaya ve kurumaya, bir yandansa mutlu anların geri dönüş ve özdeşliğine karşılık gelen bu Proust zamanı, eser ile edebiyat arasındaki özsel mesafenin –ki, bence, edebiyat dilinin derin varlığını oluşturur– içsel, tematik, dramatikleştirilmiş, anlatılmış, öyküleştirilmiş yansıtımından ibarettir.

O halde edebiyatın ne olduğunu belirleyecek olsaydık, bir yanda Sade'ın simgelediği ihlal ve yasağa dair şu negatif figürü; öbür yanda şu söylenip durma figürünü, bir elinde haçla mezara inen, hep "mezar-ötesi"nden yazmış olan adam imgesini, kısacası Chateaubriand'ın simgelediği şu ölüm figürünü; bir de bu simulakrum figürünü bulacaktık. Negatif demeyeceğim ama hiçbir pozitifliği olmayan bunca figür... Edebiyatın varlığı bana öyle geliyor ki esasen bunlar arasında dağılmış ve parçalanmıştır.

Edebiyatı tanımlamak için belki de bir şey, canalıcı bir şey eksik hâlâ. En azından henüz söylememiş olduğumuz önemli bir şey var – 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış olan şu dil biçiminin ne olduğunu bilmek için tarihsel olarak çok önemli bir şey. Nitekim ihlalin edebiyatı tam olarak tanımlamaya yetmeyeceği ortada, çünkü 19. yüzyıldan önce ihlal edici pek çok edebiyat vardı. Simulakrumun da edebiyatı tanımlamaya yetmeyeceği ortada, çünkü Proust'tan önce simulakrum gibi bir şey vardı; romanın simulakrumunu yazan Cervantes'e, *Kaderci Jacques*'ıyla Diderot'ya bir bakın. Edebiyatın da eserin de olmadığı ama eser ile edebiyat arasında sürekli değiş tokuşun olduğu şu gücül mekânı buluruz bütün bu metinlerde.

"Ah, romancı olsaydım," der Kaderci Jacques efendisine, "size anlattığım şey şu anda öyküleğim gerçeklikten çok daha güzel olurdu; anlattıklarımın hepsini güzelleştirmek isteseydim, o zaman ne kadar güzel bir edebiyat olacağını görürdünüz, ama güzelleştiremiyorum, edebiyat yapmıyorum, olanı anlatmak zorundayım size..." Diderot işte bu edebiyat simulakrumu, bu edebiyatı ret simulakrumu içinde bir roman yazar ki aslında roman simulakrumudur. Sözgelimi Diderot'daki ve 19. yüzyıldan itibaren edebiyattaki bu simulakrum problemi, merkezi konumda olduğunu düşündüğüm bir şeyi edebiyat olgusuna dahil etmemiz açısından önemli. Bildiğiniz gibi, *Kaderci Jacques*'ta hikâye birden çok düzeye yayılır. Bir numaralı düzey, Diderot'nun yolculuğa dair bir anlatısı ve Kaderci Jacques ile efendisi arasında geçen altı diyalogdur. Sonra Diderot'nun bu anlatısı Jacques'ın bir bakıma Diderot'nun yerine söz alıp kendi aşklarını anlatmasıyla kesintiye uğrar. Sonra Jacques'ın aşk anlatısı da üçüncü düzeyde bir anlatıyla, daha doğrusu bir dizi anlatıyla kesintiye uğrar: Sözgelimi ev sahibeleri veya kaptan, vb. kendi hikâyelerini anlatırlar. Böylece anlatının içinde Japon bebekleri[5] gibi iç içe geçen tam bir anlatılar yoğunluğu olur elimizde ve *Kaderci Jacques* adlı şu macera romanı pastişini meydana getiren de budur.

Ama önemli olan, bana karakteristik görünen şey, sadece anlatıların bu şekilde iç içe geçirilmiş olmaları değil; aynı zamanda Diderot'nun bir bakıma anlatıyı ha bire geriye sıçratmasıdır ve sürekli bir tür gerçekliğe, nötr dilin, birincil dilin gerçekliğine, gündelik dili, Diderot'nun kendisinin dilini, hatta okurların dilini içerecek dile götüren gerileme figürlerini işte bu iç içe geçen anlatılara, en azından, dayatmasıdır.

Bu gerileme figürleri de üç türdür. Önce dışta duran anlatıların karakterleri vardır, duydukları anlatıyı habire kesintiye uğratırlar. İkincisi, içte duran bir anlatıda gördüğümüz karakterler vardır – ev sahibesi görmediğimiz birinin hikâyesini anlatmaya başlar; bu anlatıda gücül olarak barınırken sonra bir bakarız ki Diderot'nun anlatısında bu karakter su yüzüne çıkmış, halbuki ev sahibesinin anlatısı içine yerleştirilmiş olmaktan başka bir statüsü yoktu aslında. Üçüncü figürse, Diderot habire okuruna dönüp "Size anlattığım şeyi olağanüstü bulmanız gerekiyor, ama gerçek dünyada da işler böyle oluyor; elbette bu macera edebiyatın kurallarına uygun değil, iyi hazırlanmış anlatıların kurallarına uygun değil, ama ben karakterlerimin efendisi değilim, benim dışıma taşıyorlar; geçmişleriyle, maceralarıyla, muammalarıyla birlikte geliyorlar ufkuma, ben size olayları gerçekte nasıl oldularsa öyle anlatıyorum..." diyor. Bu şekilde, anlatının en içteki, en dolaylı yüreğinden tutun yazıyla eşanlı olan, hatta ondan önce gelen bir gerçekliğe varıncaya dek, Diderot kendisini eseri karşısında bir bakıma geri çekmekten başka bir şey yapmaz. Aslında habire bunun edebiyat olmadığının, dolaysız ve birincil bir dil (ve tek sağlam dil) olduğunun, anlatıların da keyfi bir şekilde, zevk için bu dil üzerine bina edildiğinin gösterilmesidir söz konusu olan.

Bu yapı Diderot'nun karakteristiğidir ama Cervantes'te ve 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar sayısız anlatıda da karşımıza çıkar. Edebiyat için, 19. yüzyılda başlayan bu dil biçimi için, demin sö-

5. Foucault'nun hazırlık mahiyetindeki elyazısı müsveddesinde "jigon anlatılar" deniyor.

zünü ettiğim *Kaderci Jacques*'ınki gibi oyunlar aslında birer şakadan ibarettir.

Sözgelimi Joyce eğlenmek için tamamen *Odysseia* üzerine kurulu bir roman hazırlamak istediğinde, pikaresk bir roman hazırlarken kesinlikle Diderot gibi yapmaz. Aslında Joyce Ulysses'i tekrarladığında, kendi üzerinde tekrarlanmış olan bu dil kıvrımında bir şey (Diderot'daki gibi gündelik dil değil, edebiyatın doğuşu gibi bir şey) ortaya çıksın diye yapar bunu. Yani Joyce öyle bir yapar ki, anlatısının içinde, cümlelerinin içinde, kullandığı kelimeler içinde, herkes gibi bir adamın bütün şehirler gibi bir şehirdeki bir gününün bu sonsuz anlatısı içinde, bir şey oyulur – bu şey de edebiyatın hem namevcudiyetine hem de eli-kulağmdalığına karşılık gelir; edebiyatın mutlak anlamda orada olmasına, söz konusu olan Ulysses olduğu için ama aynı zamanda uzakta, isterseniz şöyle söyleyelim, bir bakıma uzaklığının en yakın noktasında olduğu için de edebiyatın mutlak anlamda orada olmasına karşılık gelir.

Joyce'un *Ulysses*'i için özsel nitelikte olan şu biçimlenimin kaynağı budur: bir yanda, döngüsel figürler, sabahtan akşama uzanan zaman döngüsü ve karakterin gezintisiyle şehri turlayan mekân döngüsü. Bu döngüsel figürlerin dışında bir de, Joyce'un *Ulysses*'indeki her bir epizot ile *Odysseia*'daki her bir macera arasında dikey ve gücül bir ilişki, noktası noktasına denkleşen bir ilişki, iki tarafta tekanlamlı bir ilişki vardır. Ama bu gönderme dolayısıyla Joyce'un karakterinin maceraları ikilenmez ve üst üste binmez; aksine edebiyatı elinde bulunduran, ama mutlak anlamda uzaktan, asla erişilemeyecek şekilde elinde bulunduran *Odysseia*'nm karakterinin namevcut mevcudiyeti tarafından içten içe oyulur.

Söylediklerimizi özetlemek için belki şöyle diyebiliriz: Klasik çağda dil eseri sahiden edebiyat değildi. Bugün dilimize dahil etmemiz haricinde neden "*Kaderci Jacques* veya Cervantes edebiyattır", "Racine, Corneille veya Euripides edebiyattır" diyemiyoruz? Neden Diderot'nun diliyle o andaki ilişkisi sözünü ettiğim şu edebiyat ilişkisi değildi? Bana öyle geliyor ki şunu söyleyebiliriz:

Klasik çağda, en azından 18. yüzyılın sonunda, her dil eseri, o eserin eski haline getirmekle yükümlü olduğu dilsiz ve ilkel bir dil sayesinde var olurdu. Bu dilsiz dil her eserin gelip önünde durduğu, böylece belirginleştiği ve içinde barındığı mutlak fondu bir bakıma. Bu dilsiz dil, dillerden önceye ait dil, Tanrı'nın kelamıydı, hakikatti, modeldi, Kadimlerdi, kutsal kitaptı (kutsal kitaba mutlak anlamı, yani yaygın anlamı veriliyordu). Bir bakıma bir ön kitap vardı, o da hakikatti, doğaydı, Tanrı'nın kelamıydı ve bütün hakikati hem içinde saklıyor hem de telaffuz ediyordu.

Bu hükümran ve ağırbaşlı dil öyle bir dildi ki başka her dil, her insan dili –bir eser olmak istediği zaman– bir yandan onu geri tercüme etmeli, yeniden yazıya dökmeli, tekrarlamalı, eski haline getirmeliydi. Ama bir yandan da bu Tanrı'nın dili veya doğanın dili, hakikatin dili, her şeye rağmen, gizliydi. Her türlü gizinden sıyırmanın temeliydi ama aynı zamanda kendisi gizliydi, doğrudan yazıya dökülemezdi. Kelimelerin anlam kaymasının, burkulmalarının, retorik dediğimiz bütün o sistemin zorunluluğu da buradan ileri gelir. Sonuçta eğretilemeler, düzdeğişmeceler, kapsamlamalar; insanların kendi kendilerine bile gizli ve meçhul olan kelimelerini kullanarak, bir açılımlar oyunuyla ve adeta çıngar çıkararak eserin eski haline getirmek ve onarmakla görevli olduğu bu dilsiz dile kavuşma çabası değilse neydi?

Bir başka deyişle, hiçbir şey söylemeyen geveze bir dil ile her şeyi söyleyen ama hiçbir şey göstermeyen mutlak bir dil arasında başka bir dil olması gerekiyordu, geveze dili doğanın ve Tanrı'nın dilsiz diline geri götürecek bir ara dil – yani, edebiyat dili. Berkeley gibi, 18. yüzyıl filozofları gibi, doğa veya Tanrı tarafından söylenmiş olanlara da gösterge diyecek olursak, lafı uzatmadan şunu söyleyebiliriz: Klasik eser, dilin yoğunluğunun, opaklığının, loşluğunun retoriğe ait figürlerin/mecazların oyunu sayesinde göstergelerin şeffaflığına, aydınlığına kavuşturulmasıyla tanımlanır.

Buna karşılık edebiyat, binlerce yıldır hep duyulmuş, algılanmış, varsayılmış bu dil Batı dünyası için, Batı dünyasının bir kısmı için sustuğu zaman başlamıştır. 19. yüzyıldan itibaren bu ilk söze

kulak kabartmaktan vazgeçip yerine mırıltının sonsuzluğunu, söylenmiş sözler yığınını duyurduk; o koşullarda eserin artık –dilsiz, mutlak bir dilin göstergelerine karşılık gelen– retoriğin figürlerinde ete kemiğe bürünmesi zorunluluğu; eserin söylenmiş olanı tekrarlayan ve bu tekrar sayesinde söylenmiş olanı hem silen hem de –edebiyatın özünü yeniden yakalamak için– kendisine olabildiğince yaklaştıran bir dil gibi konuşma zorunluluğu kalmamıştır.

İsterseniz şöyle söyleyebiliriz: Adını "kitabın hacmi" koyabileceğimiz bir şey retoriğin yerine geçtiği gün, edebiyat başladı. Dahası, çok gariptir, kitabın edebiyatın varlığında bir olay haline gelmesi çok geç olmuştur. Teknik olarak, gerçek anlamda, maddi bakımdan icat edildikten ancak dört yüzyıl sonra kitap edebiyatta bir statü kazanmıştır; Mallarmé'nin kitabı edebiyatın ilk kitabıdır; Mallarmé'nin kitabı, esasen başarısızlığa uğramış, başarısızlığa uğraması kaçınılmaz olan bu tasarı, şöyle söyleyeyim, Gutenberg'in başarısının edebiyat üstündeki etkisidir. Bütün diğer kitapları hem tekrarlamak hem yok etmek isteyen Mallarmé'nin kitabı, edebiyatın geri dönmemek üzere kaçmış varlığına –sayfalarındaki beyazlıkla– hafifçe dokunan bu kitap, klasik eserin kopyalamaya, temsil etmeye çalıştığı şu büyük dilsiz ama göstergelerle dolu kitaba cevap verir. Mallarmé'nin kitabı o büyük kitaba cevap verir ama aynı zamanda onun yerine de geçer: Onun ortadan kaybolusunun saptanmasıdır.

Klasik eserin, aldatıcı görünüşleri itibariyle, ama sadece aldatıcı görünüşleri değil özü itibariyle de, bir yeniden-sunumdan (*représentation*) ibaret olmasının nedenini artık anlıyoruz, çünkü hazır bir dili yeniden-sunması gerekiyordu; klasik eserin özünü, ister Shakespeare olsun ister Racine, tiyatroda bulmamızın nedeni de budur, çünkü temsil (*représentation*) dünyasındayızdır; tersinden söylenecek olursa, kelimenin dar anlamıyla edebiyatın özü, 19. yüzyıldan itibaren tiyatroda değil kitapta bulunur.

Son olarak da edebiyat varlığını bu kitapta, bütün diğer kitapları öldüren ama aynı zamanda –hep hüsrana uğrayan– edebiyat yapma tasarısına da kucak açan işte bu kitapta bulur ve temellen-

dirir. Kitap edebiyatın icadından önce yüzyıllardır çok yoğun bir gerçeklik içinde var olmakla birlikte edebiyatın mekânı olmamıştı: Dili aktarmak için maddi bir vesileden başka bir şey değildi. Bunun en iyi kanıtı, *Kaderci Jacques*'ın sözünü ettiğimiz gibi habire geriye sıçramalarla macera kitaplarının büyülerinden kaçması veya kaçmaya çalışmasıdır – keza *Don Quijote* ve Cervantes'in.

Ama aslında varlığını kitapta gerçekleştiriyor olsa da edebiyat kitabın özünü sükûnet içinde kabul edemez –ayrıca gerçekte kitabın, içeriğinden başka özü yoktur– bu nedenle edebiyat hep kitabın simulakrumu olacaktır; kitapmış gibi yapar, bir dizi kitapmış gibi görünür. Yine bu nedenle edebiyat ancak diğer bütün kitaplara; dahası, kitabın plastik, gülünç ve dişil özüne saldırarak, şiddet uygulayarak kendini gerçekleştirebilir. Edebiyat ihlaldir, kitabın dişiliğine karşı dilin erkekliğidir; ama sonuçta kütüphanenin çizgisel mekânında kitaplardan bir kitap, kitaplar arasında bir kitaptan başka ne olabilir ki? Dilin ölümden sonraki cılız varlığından başka ne olabilir? Bu nedenle, bütün varlığı artık kitaptayken, bu edebiyatın mezar-ötesine ait olmaktan başka çaresi yoktur.

Demek ki kitabın bu açık ve kapalı yoğunluğu içinde, hem boş hem de işaretlerle kaplı bu sayfalarda, bu biricik hacimde, çünkü her kitap biriciktir, bu diğerlerine benzer hacimde, çünkü bütün kitaplar birbirine benzer, derlenip toplanan şey edebiyatın bizzat varlığı gibi bir şeydir. Edebiyatı ne insanın dili olarak anlamak gerek, ne Tanrı'mn kelamı, ne doğanın dili ne de yüreğin veya sessizliğin dili olarak. Edebiyat, ihlal edici bir dil, ölümlü, tekrarlayıcı, ikiye katlanmış bir dil, bizzat kitabın dilidir. Edebiyatta konuşan bir tek özne, tek bir özne vardır, o da kitaptır – hatırlayacağınız üzere Cervantes'in yakmak için yanıp tutuştuğu kitap, Diderot'nun *Kaderci Jacques*'ta habire kaçmaya çalıştığı ve Sade'ın, bildiğiniz üzere, içine hapsolduğu, bizim de hapsolduğumuz kitap.

İkinci Oturum

DÜN SİZE EDEBİYAT ÜSTÜNE, kitapta cisme bürünen bu olumsuzlamaya ve simulakruma dayalı varlık üstüne bir şeyler söyledim, daha doğrusu söylemeye çalıştım. Bu akşam biraz geriye çekilmek ve edebiyat üstüne sarf ettiğim sözlerin sınırlarını çizmek istiyorum. Zira sonuçta her şey gerçekten o kadar açık, net, ortada mı ki edebiyattan söz edebiliyoruz? Sonuçta edebiyattan söz ettiğimizde zeminimiz, ufkumuz nedir? Edebiyatın kendi etrafında bıraktığı ve tuhaf, belki de biricik şeye izin veren boşluktan başkası değil elbette; demek oluyor ki edebiyat sonsuza giden, kendisinden sonsuza dek söz etmeyi mümkün kılan bir dildir.

Edebiyatı konu eden dilin edebiyatı sürekli olarak ikilemesi nedir? Adına edebiyat dediğimiz ve şu tefsirlere, yorumlara, ikilemelere sonsuza dek izin veren bu dil nedir? Bu problem bence net değil. Kendi içinde net olmadığı gibi, bana öyle geliyor ki, bugün hiç olmadığı kadar uzak netlikten.

Problem bugün hiç olmadığı kadar uzak netlikten ve bunun çeşitli nedenleri var. Birincisi: Eleştiri adı verilebilecek şeyde bu yakınlarda bir değişim oldu. Diyebiliriz ki eleştiri dili denen katman hiç bugünkü kadar yoğun olmamıştı. Eleştiri denen bu ikincil dili hiç bu kadar sık kullanmamıştık; aynı şekilde kendisinden ve kendi özel adından başka bir şeyden söz etmeyen mutlak anlamda birincil dil de –orantılı olarak– hiç bugünkü kadar zayıf olmamıştı.

Gelgelelim, bu yoğunlaşma, eleştiri edimlerinin bu çoğalmasına bir de tam tersi sayılabilecek bir fenomen eklenir. O fenomen de öyle sanıyorum ki şu: 19. yüzyılda, aşağı yukarı La Harpe ile Sainte-Beuve[1] arasında icat edilmiş olan eleştirmen karakteri, *Homo criticus*, eleştiri edimlerinin çoğalmaya başladığı anda silinip gitmektedir. Demem o ki eleştiri edimleri çoğalıp yayılırken bir bakıma dağılırlar ve eleştirmeyi üstlenmiş metinlerde değil de romanlarda, şiirlerde, düşüncelerde, dolayısıyla da felsefelerde barınmaya başlarlar. Hakiki eleştiri edimlerini, günümüzde açıktan açığa ve yazarının adı sayesinde eleştiri edimleri olmaya yöneltilmiş dil parçalarından ziyade, Char'ın şiirlerinde, Blanchot'nun fragmanlarında, Ponge'un metinlerinde aramak gerekir. Eleştirinin genel dilin genel bir işlevi haline geldiğini ama organizması, kendine özgü bir öznesi olmadığını söyleyebiliriz.

Gelgelelim, ki bu da edebiyat eleştirisinin şu anda ne olduğunu anlamayı güçleştiren üçüncü fenomendir, yeni bir fenomen ortaya çıkmaktadır: Dilden dile eleştirel olmayan, en azından eleştiri konusunda geleneksel olarak sahip olageldiğimiz fikre (yaratıcı bir dil, yaratıcı bir yazar ile onun tüketicisinden ibaret olan bir kitle arasındaki şu yargılayıcı, hiyerarşici kurum, şu dolayımlayıcı kurum) uymayan bir ilişki kurulduğunu görüyoruz. Birincil dil diyebileceğimiz ve kısaca edebiyat adını vereceğimiz dil ile edebiyattan söz eden ve normalde eleştiri adı verilen şu ikincil dil arasında çok farklı bir ilişki şekilleniyor günümüzde. Nitekim eleştiriden şu anda kendisiyle edebiyat arasında iki yeni ilişki biçimi kurması isteniyor.

Bana öyle geliyor ki eleştirinin şu andaki hedefi edebiyatla, birincil dille ilişkili olarak nesnel, gidimli, her noktasında gerekçelendirilebilir, serimlenebilir bir ağ kurmak; birincil olanın, kurucu

1. Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), edebiyat eleştirmeni. Edebiyat eserini yazarın biyografisi aracılığıyla ele alan yöntemi sayesinde ününü uzun süre korumuştur. Marcel Proust *Sainte-Beuve'e Karşı* adlı eserinde bu bakış açısına itiraz eder. Yazarın hayatının eserine değil tersine eserinin hayatına ışık tutabileceğini savunur.

olanın eleştirmenin beğenisine (az çok gizli ve az çok açık bir beğeni) dayanmadığı bir ilişki kurmaktır; bu ilişkide esas olan yöntemdir – kaçınılmaz olarak belirtik bir analiz yöntemi ki psikanalitik de olabilir, dilbilimsel de, tematik de, biçimsel de, nasıl isterseniz. O halde isterseniz şöyle söyleyelim: Eleştiri pozitiflik veya bilim düzlemindeki temelinin ne olduğu problemini önüne koymaktadır.

Öte yandan eleştiri yepyeni bir rol oynuyor, bu rolün eski rolüyle, yazı ile edebiyat arasında bir ara aşama olma rolüyle hiç ilgisi yok. Sainte-Beuve zamanında, hatta günümüze kadar, eleştiri yapmak ne demekti? Bir bakıma ayrıcalıklı, birincil bir okuma, diğer okumalardan daha sabahçı olan bir okuma ve böylece yazarın kaçınılmaz olarak az çok opak, loş veya ezoterik olan yazısını ikinci bölgedeki okurlar için, yani okuduğumuzu anlayalım diye eleştirinin rahle-i tedrisinden geçmesi gereken biz okurların hepsi için erişilebilir kılan bir okuma yapmaktı. Bir başka deyişle, eleştiri okumanın ayrıcalıklı, mutlak ve birincil biçimiydi.

Ancak, bana öyle geliyor ki, artık eleştiride önemli olan yazının dolaylarından geçmesidir. Bu da iki nedenle oluyor. Birincisi, çünkü eleştiri eserin yaradılışı gibi psikolojik bir anla artık ilgilenmeyip yazının ne olduğuyla, yazarların yazısının –kendi biçimi, biçimlenimleri olan bu yazının– yoğunluğuyla giderek daha fazla ilgileniyor. İkincisi, çünkü eleştiri artık daha iyi, daha sabahçı, daha donanmış bir okuma olmak istemiyor; eleştirinin kendisi bir yazı edimi haline geliyor. Bir başka yazıya nispetle tabii ki ikincil olan ama yine de bütün diğer yazılarla birlikte bir ağ, bir örgü, nokta ve çizgilerin iç içe geçtiği bir şebeke oluşturan bir yazı. Eleştiri ve edebiyatın toplamı adını verebileceğimiz şeyi, yani genel olarak yazının şu anda havada süzülen hiyeroglifini tam bir tarafsızlık içinde oluşturmak için, yazının bu nokta ve çizgileri genelde kesişir, örtüşür, birbirlerini tekrarlar, ötelerler.

Görüyorsunuz ya, edebiyatın birincil diline eklenıveren ve bu birincil dil üstüne mutlak anlamda pozitif, belirtik, tamamen gidimli ve serimlenebilir bir söylem tutturduğunu iddia eden hem de tıpkı edebiyat gibi bir yazı edimi olmaya çalışan bu ikincil dilin ne olduğunu düşünmeye çalıştığımızda nasıl büyük bir muğlaklıkla karşı karşıya kalıyoruz. Peki bu paradoksu nasıl düşünmeli? Eleştiri nasıl hem bu ikincil dil olup hem de birincil bir dil olabiliyor? Eleştirinin ne olduğunu anlamak için işte bunu sizinle birlikte aydınlığa kavuşturmak istiyorum.

Biliyorsunuz, bu yakınlarda, olsa olsa on beş-yirmi yıl önce, bir dilbilimci, Jakobson,[2] eleştirinin ne olduğunu açıklamaya çalışmak için mantıkçılardan aldığı bir mefhuma, üstdil mefhumuna başvurdu. Kısaca, eleştirinin dilbilgisi gibi, stilistik gibi, genel anlamda dilbilim gibi bir üstdil olduğunu öne sürdü. Tabii çok baştan çıkarıcı ve ilk bakışta çok uygun görünen bir mefhum üstdil, çünkü eleştiriyi tanımlamak için esas nitelikte olan iki özellikle karşı karşıya getiriyor bizi. Birincisi, belirli bir dilin özelliklerini, biçimlerini, kodlarını, yasalarını bir başka dilde tanımlama imkânı. Üstdilin ikinci özelliği şu ki, birincil dilin biçimlerini, yasalarını ve kodlarını tanımlayabildiğimiz bu ikincil dil birincil dilden tözü bakımından illaki farklı değildir. Çünkü Fransızcanın üstdilini Fransızcada, İngilizcede, Almancada, herhangi bir dilde de kurabiliriz, bu amaçla icat edilmiş simgesel bir dilde de; bunun sonucunda da birincil dil karşısında bu mutlak geri çekilme imkânında hem o dil üstüne tamamen gidimli bir söylem tutturma hem de onunla tamamen aynı düzlemde olma imkânı vardır.

Yine de, eleştirinin barınabileceği mantıksal mekânı en azından soyut olarak tanımlıyormuş gibi görünen bu üstdil mefhumunun eleştiriyi tanımlamak için alıkonulması gerektiğinden emin

2. Roman Jakobson, 1896-1982 arasında yaşamış, Ferdinand de Saussure'ün yorumcusu bir Rus dilbilimci. Olabildiğince genişlik kazandırdığı dilbilimi yapısalcılığın örnek bilimi haline getirdi.

değilim. Nitekim üstdil mefhumu karşısındaki bu çekimserliği açıklamak için belki de dün edebiyat üstüne söylediklerimize biraz dönmemiz lazım. Hatırlayacaksınız, kitap bize dün edebiyatın mekânı olarak göründü, yani eserin kendisini –bir ayna ve gerçekdışılık oyunuyla– edebiyatın simulakrumu olarak sunduğu, hem ihlalin hem de ölümün söz konusu olduğu bir mekân olarak. Aynı şeyi dil uzmanlarının söz dağarcığıyla ifade etmeye çalışırsak şöyle bir şey söylenebilir: Edebiyat insanların fiilen telaffuz ettikleri sayısız söz fenomeninden biridir elbette. Bütün söz fenomenleri gibi edebiyat da ancak bu sözler dille (*la langue*), belli bir dilin kodunu oluşturan şu genel ufukla birbirine karıştığı ölçüde mümkündür. O halde söz edimi olarak her türden edebiyat ancak bu dille (*la langue*), dilin her kelimesini fiilen telaffuz edilmiş kılan, şeffaflaştıran, onun anlaşılmasını sağlayan bu kod yapılarıyla ilişki içinde mümkündür. Cümlelerin bir anlamı varsa, her söz fenomeni dilin (*la langue*) gücül ama mutlak anlamda sınırlayıcı ufkunda barındığı için vardır. Bütün bunlar, elbette, iyi bilinen tasavvurlar.

Peki "Edebiyat çok müstesna bir söz fenomenidir, muhtemelen bütün diğer söz fenomenlerinden ayrıdır," diyemez miyiz? Nitekim edebiyat aslında içine yerleştirilmiş olduğu koda belki uyan ama daha başladığı anda, telaffuz ettiği her bir kelimede içine yerleştirilmiş olduğu ve anlaşılmasını sağlayan o kodu tehlikeye atan bir sözdür. Demek oluyor ki ne zaman birisi bir şeyler yazmak için kalemi eline alsa, –isterseniz şöyle söyleyeyim– kodun sınırlayıcılığı bizzat kelimeyi yazma edimiyle askıya alındığı ölçüde edebiyat söz konusu demektir; bu askıya alma, son raddede, söz konusu kelimenin dilin (*la langue*) koduna uymayabilmesini sağlar. Bir edebiyatçının yazdığı her kelime dilin koduna gerçekten uymasaydı, kesinlikle anlaşılamaz, sözü de mutlak anlamda bir delilik sözü olurdu – günümüzde edebiyatla deliliğin özsel akrabalıklarının nedeni de belki budur. Ama bu ayrı bir konu; biz sadece şunu söyleyebiliriz: Edebiyat bir edebiyat cümlesinin her bir kelimesinin hep girdiği ve hep aldığı risktir; o kelimenin, o cümlenin, ayrıca bütün diğerlerinin koda uymaması riski. Alın size iki cümle.

Birincisi: "Uzun zaman, geceleri erkenden yattım." Ve ikincisi: "Uzun zaman, geceleri erkenden yattım." Birincisini diyelim ki ben söyledim, ikincisiyse Proust'u okurken karşıma çıktı, bu iki cümle sözel olarak özdeştir, ama derinlemesine farklıdırlar aslında. Proust tarafından *Kayıp Zamanın İzinde*'nin eşiğine yazıldığı andan itibaren, bu kelimelerden hiçbiri gündelik hayatta konuşurken telaffuz ettiğimizde bizim verdiğimiz anlamı birebir taşımıyor olabilir, söz içinden çıktığı kodu askıya almış olabilir.[3]

Her edebiyatta her zaman için esaslı, temel, silinmez bir risk vardır: yapısal ezoterizm riski. Koda riayet edilmeyebilir pekâlâ; en azından edebi sözün bu kodu askıya almak gibi bir hükümranlık hakkı vardır her zaman; her türden edebi eserin tehlike ve ihtişamını meydana getiren de muhtemelen bu hükümranlığın –icra edilmese bile– mevcudiyetidir. Bu nedenle üstdilin edebiyat eleştirisi için yöntem olarak gerçekten uygulanabileceğini, eleştirinin ne olduğu sorusunu yerleştirebileceğimiz mantıksal ufuk olarak önerilebileceğini sanmıyorum. Çünkü üstdil, dil (*la langue*) için kurulmuş koddan yola çıkılarak fiilen telaffuz edilen her sözün teorisinin yapılmasını ima eder. Kod şayet söz içinde tehlikeye atılmışsa, kod son raddede mutlak olarak değer taşımıyorsa, böyle bir sözün üstdilini yapmak mümkün değildir, başka bir şeye başvurmak zorundayızdır. Edebiyatı tanımlamak için üstdile değilse peki neye başvuracağız?

Belki daha alçakgönüllü olmak lazım; ihtiyatı elden bırakıp üstdil gibi tepeden tırnağa mantığa bulanmış bir kelime öne sürmek yerine dilin dünyada var olan şeyler içinde mutlak anlamda tekrar edilebilen tek varlık olduğunu, neredeyse algılanamayan ama bana

3. Foucault'nun elyazısı müsveddesinde bu bölüm şöyle: "Herhangi bir söz ('Dün erkenden uyudum') ile 'Uzun zaman, geceleri erkenden yattım' cümlesi arasındaki fark, ikincinin daha güzel ve süslü olması değildir; telaffuz edildiği anda belli bir riskin karanlık bir şekilde (her türlü gözle görülür tezahürün biraz altında) alınmış olmasıdır; bu da bu şekilde başlayan sözün belki dilsel koda uymamasına yol açar."

göre belirleyici olan bu olguyu saptayamaz mıyız?

Dünyada başka tekrarlanabilir varlıklar var elbette; aynı hayvanı, aynı bitkiyi iki kere buluruz. Ama doğa düzleminde tekrar aslında kısmi bir özdeşlikten ibarettir, ayrıca gidimli olarak kusursuz biçimde analiz edilebilir. Öyle sanıyorum ki ancak dil düzleminde –dar anlamıyla– tekrar vardır. Dildeki olanaklı bütün tekrar biçimlerinin bir gün analizini yapmak gerekiyor şüphesiz, dilin ontolojisi gibi bir şeyin taslağını belki bu tekrar biçimlerinin analiziyle çıkarabiliriz. Şimdilik şunu söylemekle yetinelim: Dil durmadan kendisini tekrar eder.

Bir dilin toplam söz dağarcığını oluşturmak için ne kadar az sesbirim gerektiğini göstermiş olan dilbilimciler bunu gayet iyi bilirler. Sayıca sonsuz olan, niceliği açık uçlu olan her allahm günü telaffuz ettiğimiz sözcelere karşılık gelen olanaklı bütün sözceleri oluşturabilmek için ne kadar az sözcük gerektiğini bu dilbilimciler, aynı şekilde sözlük yazarları bilirler. Durmadan belli bir tekrar yapısını, kelimelerin ses ve anlam tekrarlarının yapısını tekrar ederiz; ayrıca biliyoruz ki aşağı yukarı aynı sesle, aynı konuşmada ânında tekrarlanabilir dil: Aynı cümleyi söyleyebiliriz, aynı şeyi başka kelimelerle söyleyebiliriz ki tefsir, yorum da tam olarak bundan oluşur; hatta bir dili salt biçimiyle, anlamını tamamen askıya alarak tekrarlayabiliriz ki dil teorisyenlerinin bir dili dilbilgisiyle veya morfolojik yapısıyla tekrarladıkları zaman yaptıkları budur.

Görüyorsunuz, dil tekrarın mutlak anlamda mümkün olduğu – muhtemelen– tek varlık mekânıdır bir bakıma. Gelgelelim, dildeki bu tekrar fenomeni dilin –tabii ki– kurucu bir özelliğidir, ama bu özellik yazı edimi karşısında nötr ve hareketsiz kalmaz. Yazmak dilin zorunlu tekrarının sınırlarını çizmek değildir; edebi anlamıyla yazmak, öyle sanıyorum ki, tekrarı eserin can evine yerleştirmek demektir ve edebiyat, tabii ki Batı edebiyatı –çünkü diğer edebiyatları tanımıyorum, dolayısıyla haklarında ne söylenebileceğini de bilmiyorum– *Odysseia*'da çok şaşırtıcı bir tekrar yapısı kullanmış olan Homeros dolaylarında başlamış olmalı. *Odysseia*'nın 8. kantosunu hatırlıyor musunuz? Ulysses Phaiosların ülkesine

varır ve henüz kendini onlara tanıtmamıştır. Phaiosların ziyafetine davetlidir, gittiğinde kimse tanımaz onu. Ama oyunlarda gösterdiği başarı, rakipleri karşısında elde ettiği zafer onun, gerçek kimliğini ele vermeyen bir kahraman olduğunu gösterir. O halde oradadır ama saklanmıştır. Ziyafetin ortasında bir gezgin ozan çıkagelir: Ulysses'in başarılarını, ozanın gözleri önünde cereyan etmekte olan –çünkü Ulysses oradadır– macera ve başarılarını şarkıyla anlatır. Tamamlanmış olmaktan uzak olan bu başarılar kendi anlatılarını epizotlarından biri olarak içerirler böylece, Ulysses belli bir anda kendi maceralarının bir ozan tarafından anlatıldığını duyduğu için söz konusu anlatı maceralarının bir parçası haline gelir. Böylece *Odysseia* kendi içinde tekrarlanır, *Odysseia*'nın dilinin can evinde bir tür merkezi ayna vardır; bu nedenle Homeros'un metni kendi üzerine defter gibi dürülür, merkezi etrafında sarmalanır veya gelişir, kendisi için özsel olan bir hareketle kendi kendine astar çeker. Bana öyle geliyor ki çok sık karşımıza çıkan (örneğin *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad'ın canını kurtarmak için sultana hikâye anlattığı gecede) bu yapı, edebiyatın –genel anlamda olmasa bile en azından Batı edebiyatının– varlığının kurucu öğesidir muhtemelen.

Bu tekrar yapısı ile modern edebiyatta bulduğumuz içsel tekrar yapısı arasında çok önemli bir fark olduğu şüphesiz, hatta kesindir. Nitekim *Odysseia*'da ozanın sonsuz şarkısının bir bakıma Ulysses'in peşinden koştuğunu ve onu yakalamaya çalıştığını görüyoruz; aynı zamanda ozanın çoktan başlamış bu şarkısının gelip onunla karşılaştığını, onu kendi efsanesine kabul ettiğini ve sustuğu zaman konuşturduğunu, saklandığı zaman ortaya çıkardığını görüyoruz. Modern edebiyatta kendi kendine yapılan gönderme, Homeros'un anlattığı bu uzun sapıştan muhtemelen çok daha sessizdir. Modern edebiyat kendisini muhtemelen dilinin yoğunluğuyla, demin sözünü ettiğim söz ve kod oyunuyla tekrarlar.

Üstdil ve tekrarlama yapısı üstüne değerlendirmelerimi şunu söyleyerek, önererek bitireceğim: O zaman eleştiriyi üstdil olarak değil de –biraz safça– dilde tekrar edilebilir olanın tekrarlanması

olarak tanımlayabileceğimizi düşünmez misiniz? Böylece edebiyat eleştirisi, en azından Yunan dünyası için Homeros'u yorumlayan ilk dilbilgicilerle başlamış, büyük bir tefsir geleneğine dahil olur muhtemelen. İlk bakışta, eleştirinin basitçe ikizlerin söylemi olduğunu, yani dilin özdeşliklerinin dağıldığı mesafelerle farkların analizi olduğunu söyleyemez miyiz? O zaman tam olarak mümkün olan üç eleştiri biçimi olduğunu da görürüz. Birincisi, isterseniz şöyle söyleyeyim, bilimdir, bilgidir, yani dilin özdeş öğelerinin tekrarlanmasını, farklılaştırılmasını, birleştirilmesini sağlayan figürlerin repertuarıdır – ses, anlam, sözdizim öğelerini nasıl farklılaştırıyor, birleştiriyor, tekrarlıyoruz; bu anlamda dilin biçimsel tekrarlarının bilimi olarak anlaşılan ve uzun zamandır var olan eleştirinin bir adı var kısacası: retorik. İkizlerin biliminin ikinci bir biçimi var: Dillerin çeşitliliği içinde anlam özdeşliklerinin veya değişimlerinin, dönüşümlerinin analizi – belli bir anlamı farklı kelimelerle nasıl tekrarlayabiliriz; bildiğiniz gibi kelimenin klasik anlamıyla eleştirinin Sainte-Beuve'den neredeyse günümüze dek yaptığı budur: Eserlerin çoğulluğu içinde psikolojik veya tarihsel bir anlamın, kısacası herhangi bir tematizmin özdeşliğine ulaşmaya çalışmak. Geleneksel olarak eleştiri dediğimiz budur.

Öyleyse üçüncü bir eleştiri biçiminin bunlar arasında yer alıp alamayacağını, bu biçime şimdiden yer olup olmadığım sorabiliriz: Eserin –demin Homeros konusunda sözünü ettiğim– bu yoğun tekrar yapısı içinde kendi kendisine yaptığı göndermenin, kendi kendisine imasının deşifre edilmesi. Eserin kendisini hep kendi içine çizmesini sağlayan ve kendisini dilin dil tarafından tekrarı olarak sunan bu eğrinin analizine yer yok mudur? Bana öyle geliyor ki bugün edebiyat analizi adını verdiğimiz çeşitli ve biçim biçim girişimlere anlamını veren şey eserin kendi kendisini içermesinin analizi, eserin kendi içinde kendisine gönderme yapmasını sağlayan o göstergelerin analizidir.

Barthes, Starobinski[4] gibi farklı kişiler tarafından kullanılan ve uygulanan bu edebiyat analizi mefhumunun nasıl bir düşünseme

(*réflexion*) kurabileceğini, nihayetinde *neredeyse* felsefi bir düşünsemeye açılacağını göstermek istiyorum şimdi – dün edebiyatçılara ne kadar hakiki edebiyat yapma hakkı tanıdıysam kendime de ondan fazla hakiki felsefe yapma hakkı tanıyacak değilim: Dün edebiyat nasıl ki edebiyat simulakrumu içinde idiyse ben de felsefe simulakrumu içinde olacağım. O halde bu edebiyat analizlerinin bizi bir felsefe simulakrumuna doğru götürüp götürmediğini bilmek istiyorum.

Bana öyle geliyor ki şimdiye kadar yapılmış edebiyat analizi taslaklarını iki gruba ayırabilir, onlara –şöyle söyleyeyim– en azından iki farklı istikamet verebiliriz. Bir kısmı eserlerin kendi içlerinde kendilerine gönderme yapmalarını sağlayan göstergelerle ilgilenir. Bir kısmıysa eserlerin kendi içlerinde aldıkları mesafenin nasıl mekânsallaştığıyla ilgilenir.

Size önce edebiyat eserlerinin kendi içlerinde nasıl daima kendilerine gönderme yaptıklarını göstermek için yapılmış ve yapılabilecek analizlerden –tamamen programatik olarak– söz edeceğim. Biliyorsunuz, edebiyat eserinin fikirlerle değil, güzellikle değil, duygularla değil sadece dille –demek ki bir gösterge sistemiyle– yapıldığının keşfedilmesi paradoksal biçimde çok yenidir. Ama bu gösterge sistemi tek başına var olmaz, başka göstergelerden oluşan koca bir ağın parçasıdır: belirli bir toplumda dolaşımda olan göstergelerden, dilsel olmayan, ekonomik, parasal, dinsel, toplumsal vb. olabilecek göstergelerden oluşan bir ağ. Ne zaman bir kültürün tarihini incelemek istesek, demek ki göstergelerin belli bir durumu, genel anlamda göstergelerin genel bir durumu söz konusudur – yani, imleyici değerleri taşıyan öğelerin neler olduğunu ve bu imleyici öğelerin dolaşım içinde hangi kurallara uy-

4. Filozof ve edebiyat tarihçisi. 1920'de Cenevre'de doğmuştur, birçok kitabı vardır. Foucault'nun konferansı verdiği dönemde *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (Paris: Plon, 1957) yayımı üzerinden epey zaman geçmişti. Starobinski'nin Ferdinand de Saussure ve anagramlarla ilgili araştırmaları hakkında yaptığı çalışmalar edebiyat analizi ile yapısal dilbilim arasındaki bağı pekiştirmeye katkıda bulunur.

duklarını belirlemek gerekir.

Sözel göstergelerin uyumlu bir kullanımı olduğu sürece edebiyat eserinin, dilsiz veya geveze olan, fark etmez, ama hep parıldayan ve bir kültürün tarihinde "göstergelerin durumu" diyebileceğimiz bir şeyi her an için oluşturan yatay bir ağın parçası –adeta bir bölgesi– olduğuna emin olabiliriz. Dolayısıyla edebiyatın nasıl kendi kendisini imlediğini bilmek için, önce edebiyatın nasıl imlendiğini, bir toplumun gösterge dünyası içinde nereye yerleştiğini bilmek gerekir ki çağdaş toplumlar için bu neredeyse hiç yapılmamıştır, dolayısıyla bizimkilerden çok daha arkaik kültürler üstüne yapılmış bir çalışmayı örnek almak gerekecek – örnek derken Georges Dumézil'in[5] Hint-Avrupa toplumları üstüne yapmış olduğu incelemeleri kastediyorum.

Biliyorsunuz, Dumézil İrlanda efsanelerinin, İskandinav sagalarının, Titus-Livus'un yansıttığı şekliyle tarihsel Roma anlatılarının veya Ermeni efsanelerinin, –edebiyat kelimesinden kaçınmak istiyorsak dil eserleri adını verebileceğimiz– bütün bu toplamın, bütün bu dil eserlerinin nasıl aslında çok daha genel bir göstergeler yapısının parçası olduğunu gösterdi. Ve bu efsaneler ile –sözgelimi– başka bir Hint-Avrupa toplumunda bulduğumuz falanca dinsel ritüelin yapısal türdeşliğini kurmadıkça, sözü edilen efsanelerin sahiden ne olduğunu anlamayacağımızı. İşte o zaman fark ediyoruz ki o toplumlarda edebiyat esasen toplumsal ve dinsel bir gösterge olarak iş görüyor ve edebiyat ancak dinsel bir ritüeli, toplumsal bir ritüeli imleme işlevini üstlendiği ölçüde var olur, ancak o ölçüde yaratılır ve tüketilir.

Günümüzde edebiyat büyük ihtimalle –bakmak, toplumumuzda göstergelerin şimdiki durumunu ortaya koymak gerekir– dinsel göstergelerden ziyade, tüketim veya ekonomi göstergeleri civarına yerleşir. Ama sonuçta bir şey bilmiyoruz, edebiyatın işgal ettiği

5. Georges Dumézil (1898-1986) Fransız bir dilbilimciydi. Birçok dil konuşan Dumézil, özellikle başlıca eseri olan *Mit ve Destan*'da (1968), Hint-Avrupa din ve mitleri üstüne karşılaştırmalı bir çalışma gerçekleştirerek bunlarda ortak anlatısal yapılar bulmuştur.

imleme bölgesini saptayarak bu birincil gösterge katmanım incelemek gerekir.

Ama bu birincil gösterge katmanı açısından edebiyatın hareketsiz olduğunu, muhakkak ki iş gördüğünü ama içinde iş gördüğü ağın ona ait olmadığını, ona hükmetmediğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu göstergebilimsel analizi esere içsel olan bir başka katmana doğru itmek, daha doğrusu geliştirmek gerekir. Yani, bu belirli kültürün içinde değil de eserin kendi içinde hangi gösterge sisteminin işlediğini ortaya koymak gerekir. Bu noktada da daha çok başlardayız, bir bakıma istisnalardayız. Saussure,[6] Latin edebiyatında ses ve anlam göstergelerinin kullanım ve yapısını tanımlamaya çalıştığı birtakım defterler bırakmıştır geriye. Bu metinler de Starobinski tarafından *Mercure de France* dergisinde yayımlandı, oraya bakınız.[7] Edebiyatın esasen bir dizi sözel göstergenin birleşimi olarak göründüğü bir analiz taslağı var karşımızda. Bir dizi yazar var ki onlar hakkında bu tür analizler yapmak kolaydır; Charles Péguy, tabii Raymond Roussel, aynı şekilde gerçeküstücüler var aklımda bunu söylerken. Sözel gösterge olarak göstergenin analizinde mümkün olan ikinci bir göstergebilimsel analiz katmanı vardır: Kültürel göstergebilim değil de, yapılabilecek tercihleri, bu tercihlerin tabi olduğu yapıları, hangi nedenlerle yapıldıklarını tanımlayan, sistemin her bir noktasında verili olan ve eserin iç yapısını imleyen potansiyel derecesini tanımlayan dilsel göstergebilim katmanı. Muhtemelen üçüncü bir gösterge katmanı, edebiyatın kendi kendini imlemek için kullandığı üçüncü bir gösterge ağı var, o da, isterseniz şöyle söyleyeyim, Barthes'ın yazı adını verdiği göstergelerdir. Yani, yazı ediminin kendisini dolaysız iletişim alanının dışında ritüelleştirmek için kullandığı göstergeler.

6. Ferdinand de Saussure 1857-1913 arasında yaşamış İsviçreli dilbilimci, modern dilbilimin kurucusu. Ölümünden sonra yayımlanmış olan *Genel Dilbilim Dersleri* sonraki dilbilim çalışmalarının bütününe ve çok sayıda sosyal bilime (etnoloji, felsefe, edebiyat analizi) esin kaynağı olmuş, yapısalcılığın temelini atmıştır.

7. Jean Starobinski, "Les anagrammes de Ferdinand de Saussure", *Mercure de France*, Şubat 1964.

Artık biliyoruz ki yazmak bir döneme ait formülleri kullanıp onlara birkaç tane bireysel formül katmaktan ibaret değildir, yazmak belli dozda yetenek, vasatlık ve dehayı harmanlamak değildir; yazmak her şeyden önce "yazı göstergeleri"nden başka bir şey olmayan birtakım göstergeleri kullanmak anlamına gelir. Bu yazı göstergeleri belki birtakım kelimeler, soylu denen birtakım kelimelerdir, ama her şeyden önce birtakım derin dilsel yapılardır, örneğin Fransızca fiillerin zamanı gibi – biliyorsunuz, Flaubert'in yazısı, ki aynı şeyi Balzac'tan Proust'a kadar bütün klasik Fransız anlatıları için söyleyebiliriz, belli bir biçimlenimden; hikâye birleşik zamanı, basit geçmiş zaman, birleşik geçmiş zaman ve öğrenilen geçmiş zamanın hikâyesi gibi zamanların* belli bir ilişkisinden, sizin veya benim kullandığımız, gazetelerin kullandığı dilde asla aynı değerlere kavuşmayan bir kümelenmeden oluşur. Bu dört zamanın biçimlenimi, Fransızca anlatı için, edebi bir anlatının söz konusu olmasının kurucu öğesidir.

Son olarak, çok daha kısıtlı ve gizli dördüncü bir gösterge katmanına yer vermek gerekir, o da içerimleme veya kendini içerimleme göstergeleri diyebileceğimiz göstergelerin incelenmesidir. Bir eserin kendi içinde kendisine gönderme yapmasını, kendisini belli bir biçimde, belli bir çehreyle yeniden-sunmasım sağlayan göstergelerdir bunlar. Biraz önce *Odysseia*'nın 8. Kantosundan söz etmiştim, hani Ulysses kendisinin maceralarını anlatan ozanı dinliyordu. Gelgelelim, çok karakteristik bir şey var: Ozanın anlattığı maceralarını dinlerken hâlâ Phaioslar tarafından gerçek kimliği anlaşılmamış olan Ulysses –Homeros'un metnine göre– başmı öne eğip yüzünü örter ve ağlamaya başlar, tıpkı savaştan sonra kocasının cesedini alan kadınlar gibi.

Edebiyatın kendi kendisini içerimlemesinin göstergesi, gördüğünüz üzere, burada çok anlamlıdır; bir ritüel, yas ritüelidir. Demek oluyor ki eser kendi kendisine ancak ölümle, kahramanın ölü-

* Sırasıyla Fr. *l'imparfait*, *le passé simple*, *le passé composé* ve *le plus-que-parfait*. – ç.n.

müyle gönderme yapar. Eser ancak eserde canlı olan kahraman, hazırlanmış olan anlatıya göre öldüğü takdirde vardır.

Bu kendini içerimleme göstergesini Proust'un eserindekiyle karşılaştırırsak, çok ilginç ve karakteristik farklar görürüz. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin kendi kendisini içerimlemesi tam tersine zamandan münezzeh bir aydınlanma kılığında sunulur; yazmakta olan kişiye ansızın Damas tarzı çiçekli bir peçete, madlen kurabiyesi, Venedik'in kaldırım taşlarını hatırlatan Guermantes avlusunun dengesiz kaldırım taşları gibi eserin zamandan münezzeh, aydınlık, mutlak anlamda talihli mevcudiyeti gibi bir şey kendisini sunduğunda görülen türden bir aydınlanma. Bu zamandan münezzeh aydınlanma ile savaşta ölmüş kocasının cesedini alan bir kadın gibi yüzünü örtüp ağlayan Ulysses'in jesti arasında, gördüğünüz gibi, mutlak bir fark var ve bu kendini içerimleme göstergelerinin göstergebilimi bize edebiyatın ne olduğu konusunda muhakkak ki çok şey öğretir. Ama bütün bunlar pratikte henüz gerçekleştirilmemiş programlardır. Bu farklı gösterge katmanları üzerinde durduysam, dilbilimsel ve göstergebilimsel yöntemlerin edebiyatta kullanılması konusunda şu anda bir kafa karışıklığı olduğu içindir. Biliyorsunuz, şu anda birtakım kişiler dilbilim yöntemlerini her şeye bulaştırıp edebiyata ham bir dil olgusu muamelesi yapıyorlar.

Doğrudur, edebiyat dille yapılır. Tıpkı mimari taşla yapıldığı gibi. Ama bundan, genel anlamda dil için geçerli olan yapıları, kavramları ve yasaları hiç ayrım gözetmeksizin edebiyata uygulamanın mümkün olduğu sonucunu çıkarmamak lazım. Aslında göstergebilimsel yöntemleri edebiyata ham halde uyguladığımızda çifte bir kafa karışıklığının kurbanı oluruz. Bir yandan genel olarak göstergeler alanında özel bir imleme yapısını tekrarlayarak kullanırız; yani, dilin aslında çok daha genel gösterge sistemlerinden, demin sözünü ettiğim dinsel, toplumsal, ekonomik gösterge sistemlerinden biri olduğunu unuturuz. Öte yandan dilbilimsel analizleri edebiyata ham halde uygulayarak, edebiyatın, dilin kendi yapılarından çok daha incelikli olan çok özel imleme yapılarını kullandığını unuturuz; üstelik demin sözünü ettiğim şu kendini

içerimleme göstergeleri aslında sadece edebiyatta var olurlar, genel anlamda dilde bunların örneklerini bulmak imkânsızdır.

Bir başka deyişle, edebiyatın gösteren ve kendi kendini gösteren olarak analizi sadece dil boyutuna yayılmaz. Henüz sözel olmayan göstergelerin alanına dalar ve, bir yandan da, sözel göstergelerden çok daha karmaşık olan başka göstergelere doğru genişler, yükselir, uzanır. Bu da edebiyatın ancak tek bir anlamsal yüzeyin, sözel göstergeler yüzeyinin kullanımıyla sınırlı olmadığı sürece edebiyat olmasına yol açar. Edebiyat aslında birden fazla gösterge katmanı içinde ayakta durur; isterseniz şöyle söyleyeyim, edebiyat derinlemesine çokanlamsaldır; bir iletinin birden fazla anlamı olabilmesi ve muğlak olması anlamında değil benzersiz bir tarzda çokanlamsaldır; bu da şu anlama geliyor: Tek bir şey söylemek için veya hiçbir şey söylememek için –çünkü edebiyatın bir şeyler söylemesi gerektiğini kanıtlayan bir şey yok–, en azından bir şey söylemek veya hiçbir şey söylememek için edebiyat hep bir dizi gösterge katmanını –öyle sanıyorum ki en azından sözünü ettiğim dört katmanı– katetmek zorundadır ve bu dört katmandan bir figür oluşturmaya, kendi kendini imleme özelliği olan bir figür oluşturmaya yarayacak şeyleri çıkarıp alır. Yani, edebiyat toplumda, kültürde ayrı ayrı katmanlarda sunulan göstergelerin dikey bir biçimde yeniden biçimlendirilmesinden başka bir şey değildir; yani, edebiyat sessizlikten yola çıkılarak oluşturulmaz, edebiyat bir sessizliğin dile-getirilemezi değildir, edebiyat söylenemez ve hiç söylenemeyecek olanın akıtılması değildir.

Aslında edebiyat ancak konuşmaktan vazgeçmediğimiz sürece, göstergeleri dolaşıma sokmaktan vazgeçmediğimiz sürece var olur. Çünkü etrafında hep göstergeler vardır, o konuştuğu için edebiyatçı gibi bir şey konuşabilir. Dar anlamıyla göstergebilimsel bir edebiyat analizinin hangi doğrultuda gelişebileceğini çok kabaca şemalaştırılmış halde görmüş olduk böylece. Bana öyle geliyor ki galiba hem daha çok hem daha az bilinen öteki yol eserin imleyici ve imleme yapılarıyla değil, mekânsallığıyla ilgilenir.

Biliyorsunuz, uzun bir süre dilin zamanla derin bir akrabalığı olduğunu düşündük. Böyle olduğunu sanmamızın şüphesiz birçok nedeni vardı. Çünkü dil esasen bir anlatı hazırlamayı sağlayan, aynı zamanda bir vaatte bulunmayı sağlayan şeydir [...].[8] Dil esasen zamanı "bağlayan" şeydir. Ayrıca dil zamanı kendi içinde saklar, çünkü dil yazıdır ve yazı olarak dil kendisini zaman içinde devam ettirir, söylenmiş olanı zaman içinde devam ettirir. Göstergelerle kaplı yüzey aslında sürenin mekânsal hilesinden başka bir şey değildir. O halde zaman kendisini dil içinde kendisine gösterir ve tarih olarak kendisinin bilincine yine dil içinde varır. Herder'den[9] Heidegger'e kadar *logos* olarak dilin zamanı korumak, zamanı gözetmek, zaman içinde varlığını sürdürmek ve hareketsiz gözetimi içinde zamanı sürdürmek gibi yüce bir göreve sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Öyle sanıyorum ki dilin sonuçta zaman değil de mekâna dair bir şey olduğunu kimse aklından geçirmemiştir. Daha doğrusu, pek sevmediğim ama hakkını vermek zorunda olduğum birisi, Bergson dışında, kimse aklından geçirmemiştir. Bergson sonuçta dilin zamana değil mekâna dair bir şey olduğunu düşünmüştü. Bu duruma canı sıkıldığı için de olumsuz bir sonuç çıkarmıştı. Dilin zamana değil mekâna dair bir şey olduğunu ve bunun dil için pek iyi bir durum olmadığını söylemişti. Felsefenin esası da dil olduğu, zamanı düşünmek olduğu için, bundan iki olumsuz sonuç çıkarmıştı: Birincisi, zamanı daha iyi düşünebilmek için felsefe mekândan ve dilden yüz çevirmeliydi; ikincisi, zamanı düşünebilmek ve ifade edebilmek için dili bir bakıma kısa devreye uğratmak; kı-

8. Konferansın gerek daktilo gerekse elyazısı müsveddesinde bu bölüm okunamıyor.

9. Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Alman şair, teolog ve filozof. Soyut olduğunu düşündüğü Aydınlanma'nın hümanizmine teorik olarak itiraz etmiştir. Tarih görüşü süreklilik yanlısıdır, her bir "ulus-dönem" kendi başına bir bütündür. Bu bakımdan Akıl'ın Tarih'te geliştiğini koyutlayan Hegel'inkinden çok farklı bir felsefe ortaya koyar.

sacası, dilde çok cansız bir şekilde duran mekânsal olabilecek şeylerden kurtulmak gerekirdi. Dilin bu güçlerini, bu doğasını veya mekânsal yazgısını etkisiz hale getirmek için de dili kendi üzerinde, bulunduğu yerde oynatmak, kelimelere karşı başka kelimeler, bir bakıma karşı-kelimeler kullanmak gerekirdi; kelimelerin her birinin mekânsallığının başka kelimelerin mekânsallığınca öldürüleceği, en azından süngerle silineceği, ortadan kaldırılacağı, diğerlerinin mekânsallığı tarafından sınırlanacağı bu kıvrılmada, bu şokta, kelimelerin bu iç içe geçişinde, terimin dar anlamıyla metafor denen bu oyunda –Bergson'da metaforların önemi de buradan ileri gelir– dilin bu kendisine karşı oyunu, mekânsallığı etkisizleştiren bu metafor oyunu sayesinde, bir şeyin doğabileceğini, en azından meydana geleceğini ve bu şeyin bizzat zamanın dışarıya akışı olacağını düşünüyordu.

Aslında şu anda, hepsi ampirik olan bin bir yoldan keşfetmekte olduğumuz şey, dilin mekân olduğudur. Dil mekândır; dil zaman içinde –konuşma zinciri– ve zamanı ifade etmek için iş gördüğünden bunu unutmuştuk. Ama dilin işlevi varlığı değildir ve dilin işlevi zaman olmaksa, varlığı mekân olmaktır. Mekân, çünkü dilin her bir öğesinin ancak bir eşzamanlılık ağı içinde anlamı vardır. Mekân, çünkü her bir kelimenin veya deyimin anlamsal değeri bir tablonun, bir paradigmanın kesilip alınmasıyla tanımlanır. Mekân, çünkü öğelerin bizzat ardışıklığı, kelimelerin sırası, çekimleri, farklı kelimeler arasındaki dilbilgisel uyumlar, konuşma zincirinin uzunluğu, sözdizimin eşanlı, mimari, dolayısıyla mekânsal taleplerine ama az ama çok özgürlük içinde boyun eğerler. Mekân, çünkü genel anlamda ancak öğelerin ikame, birleşme yasaları sayesinde, yani belli bir küme üzerindeki –dolayısıyla da bir mekândaki– tanımlanmış bir dizi işlem sayesinde bir gösterge, gösterilen ile gösteren vardır.

Öyle sanıyorum ki uzun süre, neredeyse bugüne kadar, göstergenin duyurma işlevi ve özetleme işlevi ile, ki bunların ikisi de zamansal işlevlerdir; bir şeyin gösterge olmasını sağlayan, göstergenin gösterge olmasını sağlayan şeyi birbirine karıştırdık; ki bu za-

man değil mekândır. Dünyanın sonunun geldiğini imleyen göstergelerin tam da dünyanın sonunun geldiğini imleyen göstergeler olmasını sağlayan Tanrı'nın kelamının, bu sözün, zamanda yeri yoktur, kendisini pekâlâ zaman içinde gösterebilir, ebedidir, herhangi bir şeyi imleyen göstergelerin her birine nispetle eşzamanlıdır. Edebiyat analizinin, öyle sanıyorum ki, ancak dil ile zamanı birbirine karıştırdığımız için içinden çıkamadığımız bütün o zamansal şemaları unuttuğu takdirde kendisine ait bir anlamı olacaktır. Bu şemalar içinden de özellikle yaratma mitini. Eleştiri uzun süre kendisine görev ve rol olarak bu ilk yaratma ânını –eserin doğmakta ve filizlenmekte olduğu ânı– yeniden kurmayı seçmişse, bunun tek nedeni zamansal dil mitolojisine uymuş olmasıdır. Eleştirinin hep şöyle bir zorunluluğu, şöyle bir nostaljisi olmuştur: yaratmanın yollarını bulmak, eserin sırlarını elinde bulundurduğu düşünülen doğuş ve tamamlanma zamanını eleştirinin kendi söyleminde yeniden oluşturmak. Dilin kavrayışları zamana bağlı olduğu ölçüde, dilin kendisi zamana dair bir şey olarak kabul edildiği ölçüde eleştiri de –şöyle söyleyeyim– yaradılışçı olmuştur: Sessizliğe inandığı gibi inanmıştır yaratmaya.

Bana öyle geliyor ki eserin dilinin mekân olarak analizi denemeye değer. Nitekim birtakım kişiler tarafından birtakım doğrultularda denendi de. Yine biraz dogmatik olacağım, hâlâ ancak program veya taslak aşamasında olan bir şeyleri şemalaştıracağım, ama acaba şöyle bir şey söyleyemez miyiz? Karmaşık kültürel biçimlenimlere dahil olmuş, o kültürde ortaya çıkan her türlü dili ve her türlü kültürü mekânsallaştıran birtakım mekânsal değerler olduğu kesin. Örneğin, 15. yüzyılın sonundan aşağı yukarı 17. yüzyılın başına kadar küre mekânı geliyor aklıma. Daha doğrusu, ortaçağın en sonundan, Rönesans'tan, klasik çağın başına kadar. O dönemde küre ikonografi veya edebiyatta sadece ayrıcalıklı bir figür değildi; Rönesans kültürünün ve diyelim ki barok kültürün bütün diğer figürlerinin yer aldıkları mutlak ve kökensel meydan, sahiden mekânsallaştıran figürdü aslında. Ucu kapalı eğri, merkez, kubbe,

ışık saçan küre... – bunlar o dönemin insanları tarafından seçilmiş figürler değildi sadece; aslında bu kültürün bütün mümkün mekânlarının ve dilin mekânının sessizce verilmesini sağlayan hareketlerdi. Ampirik olarak, tabii, dünyanın yuvarlak olduğu keşfedilmişti ve bu da küreye öncelik tanıyordu; dolayısıyla dünyanın, gökkürenin ve gökkubbenin kendi üstüne kapanmış sağlam, karanlık sureti olduğunun keşfi; dolayısıyla da insanın dünya kozmosu üzerine, eter makrokozmosu içine yerleştirilmiş mikrokozmik bir küçük küreden ibaret olduğu fikri demekti bu.

Küreye önemini veren bu keşifler, bu fikirler miydi peki? Böyle bir problem ortaya atmanın belki pek anlamı yoktur. Kesin olan ve asıl analiz edebilmemiz gereken şey şu: 15. yüzyılın sonundan 17. yüzyılın başına kadar, en genel anlamıyla temsil, imge, görünüş, hakikat, analoji hep kürenin temel mekânında sunulmuştur. Kesin olan bir şey varsa, o da sözgelimi *Quattrocento* resminin resimsel küpünün içi boş bir yarım küreye yerini bırakmış olmasıdır: 15. yüzyılın, özellikle de 16. yüzyılın sonundan itibaren resmin karakterleri bu yarım küreye yerleştirilecek, onun içinde hareket edecekti. Kesin olan bir şey varsa, o da dilin döngüsel biçimler yaratmak, başlangıç noktasına dönmek için kendi üzerine kıvrılmaya başlamış olmasıdır. Örnek olarak *Pantagruel*'in fantastik yolculuğuna bakalım: Yolculuk muğlak başlangıç noktasında tamamlanır, arada Olimpos'u andıran tatlı bir ülke, Tesalya, Mısır, Libya'dan ve, Rabelais ekliyor, Yahudi denizinde Hiperborea Adası'ndan geçer; ama işte adalardan sonra gezdiğimiz bu ülke, yolculuğun en uzak noktasına vardığımızda, tam anlamıyla kaybolduğumuzda, yine Rabelais diyor ki, işte bu ülke en az Touraine kadar güzeldir ve kuşkusuz yol arkadaşlarının başlangıç noktalarını, adalara ulaşmak için yola çıktıkları noktayı bulacakları ülkedir tam da; ülkelerine dönmek için bütün bu yolculuğu yapmalarına gerek yoktu aslında, çünkü zaten hep oradaydılar; belki ayrılmak için, şimdi yeniden yola çıkacakları zaman zaten Touraine ülkesindeyseler, belki de yeni bir yolculuğa çıkacakları için oradalar. Her halükârda döngü durmadan yeniden başlar.

17. yüzyılın ortasında barok dönemin muhteşem ayna figürlerini, yanardöner kabarcık, küre, burma figürlerini, vücudu sarmal gibi sarmalayan ve dikey doğrultuda çıkan o gösterişli kıyafetleri sunan muhtemelen Rönesans temsilinin bu –kendini ayrıştıran, kelimenin tam anlamıyla patlayan, kendi üzerine burkulan– küresi olmuştur. Bana öyle geliyor ki genel olarak eserlerin mekânsallığı üstüne bu tip bir analiz yapılabilir; kaldı ki sözgelimi Poulet'ninki[10] gibi analizlerde bunun –kaba hatlarından ziyade– epey bir taslağı bulunuyor elimizde.

Yine muhtelemen, genel anlamda dilin bu kültürel mekânsallığı –uç noktadaki bir titizlikle– eseri ancak dışarıdan kavrayabilir. Aslında eserin içinde de bir mekânsallık vardır. Bu iç mekânsallık eserin kompozisyonu değildir tam olarak, geleneksel biçimde eserin ritmi veya hareketi dediğimiz şey de değildir. Eserin figürlerinin içinden çıktığı ve içinde dolaşıma girdiği derin mekândır bir bakıma. Nitekim bu tür analizler Starobinski'nin *Rousseau*'sunda,[11] Jean Rousset'nin *Forme et signification*'unda (Biçim ve İmleme) büyük ölçüde yapılmıştır – aslında çok net biçimde bu metni düşünüyor ve metni zikretmekten başka bir şey yapmaksızın sizi ona yönlendiriyorum, aklımda özellikle Rousset'nin Corneille'de halka ve sarmal üstüne yaptığı o çok güzel analiz var. Corneille tiyatrosunun, *Galerie du Palais*'den (Saray Galerisi) *Le Cid*'e kadar, bir halka mekânsallığına nasıl uymuş olduğunu gösterir Rousset[12] – şöyle ki iki kişi vardır ve bunlar oyunun başlangıcından önce bir araya gelmişlerdir. Oyun bu kişilerin birbirlerinden ayrılmasıyla

10. Georges Poulet (1902-1991), Belçikalı edebiyat eleştirmeni. Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski ve Jean Rousset gibi isimlerin bulunduğu Cenevre Grubu'na üyedir. Döneminin biçimci yaklaşımını reddetmiştir. Özellikle *Etudes sur le temps humain* (1949) ve Foucault'nun burada gönderme yaptığı *Métamorphoses du Cercle* (1961) gibi kitapları vardır.

11. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau*, *a.g.y.*

12. Jean Rousset 1910-2002 arasında yaşamış İsviçreli edebiyat eleştirmeni. Barok şiir ve edebiyat uzmanıdır. Zikredilen kitabın tam künyesi şöyle: *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris: José Corti, 1962.

başlar ve oyunun ortasında bunlar bir araya gelirler, bir araya gelirler ama çarpışırlar, barışmaları ya mümkün değildir ya da tam olarak barışmazlar; Rodrigue ve Chimène'in hikâyesinde karakterler olup bitenler yüzünden bir araya gelemezler, yeniden ayrılırlar ve ancak oyunun sonunda bir araya gelirler. Corneille'in ilk eserlerinin mekânsallığını tanımlayan halka biçimi, sekiz rakamının biçimi, isterseniz şöyle söyleyeyim, sonsuzluk işaretinin biçimi buradan ileri gelir. Ayrıca *Polyeucte*, Corneille tiyatrosunda daha önce var olmayan bir tür yukarıya doğru hareketin fışkırmasını temsil eder: Tam da şu "sekiz" figürü vardır önümüzde, bir de oyunun başlangıcından önce bir arada olan iki kişi, Polyeucte ve Pauline; bunlar sonra birbirlerinden ayrılır, yeniden bir araya gelir ve en sonunda tekrar bir araya gelmek üzere bir daha birbirlerinden ayrılırlar. Ama ayrılma oyunu söz konusu kişilerle aynı düzlemde olan olaylar nedeniyle değildir; ayrılmalar esasen Polyeucte'ün ihtidasının neden olduğu yukarıya doğru hareketler nedeniyledir. İsterseniz şöyle söyleyeyim, ayrılma ve birleşme faktörü, doruk noktası Tanrı olan bir dikey yapıdır. O andan sonra Polyeucte Tanrı'ya kavuşmak için Pauline'den ayrılır – bu sapma *Polyeucte* oyununa ve Corneille'in sonraki eserlerine, öyle bir sarmalama, öyle bir yukarıya doğru sarılma hareketi verir ki belki de o dönemde barok heykelde bulduğumuz hareketin aynısıdır.

Son olarak eserin mekânsallığını analiz etmek için üçüncü bir imkân bulabiliriz: Genel anlamda eserin mekânsallığını incelemek yerine eserdeki dilin kendisinin mekânsallığını incelemek. Yani, kültürün, eserin değil de boş kâğıt yaprağı üzerine yerleştirilmiş dilin kendisinin, doğası dolayısıyla belli bir mekân oluşturup açan, genellikle gayet karmaşık olan ve bizzat Mallarmé'nin eserinde duyumsanabilir hale getirilmiş bir mekân oluşturan dilin mekânsallığım gün ışığına çıkarmak. Masumiyetin, el değmemişliğin, beyazlığın bu mekânı, aynı zamanda soğuğun, karın, kuşun hapsolduğu buzun mekânı olan camın mekânı hem gergin hem de kaygan olan, aynı zamanda kapalı ve kendi üzerine katlanmış bir mekândır,[13] bütün meşruiyetiyle açılır, kendisini katedebilecek ba-

kışın mutlak nüfuzuna kendisini açar, ama bakış aslında üzerinde kayıp gitmekten başka bir şey yapamaz, bu açık mekân aynı zamanda tamamen kapalı bir mekândır, katedebileceğimiz bu mekân adeta donmuş ve tamamen kapalı bir mekândır. Bu Mallarméci nesnelerin mekânı, bu Mallarméci gölün mekânı aynı zamanda kelimelerin mekânıdır. Örneğin Jean-Pierre Richard'ın[14] çok güzel analiz etmiş olduğu değerleri, yelpaze ve kanadın Mallarmé'de kazandığı değerleri ele alalım. Açık olduğunda yelpaze ve kanadın gözden saklamak gibi bir özellikleri vardır: Kuşun kanadı kuşu gözden saklar, o kadar büyüktür, yelpaze yüzü örter. Kanat ve yelpaze gözden saklar, kaçırır, uzağa, erişilemeyecek bir yere koyar, ama bunlar ancak göz önüne serdikleri ölçüde saklarlar, yani kanadın alacalı zenginliği veya yelpazenin üzerindeki desen sergilendiği ölçüde. Kapalı olduklarındaysa, tam tersi, kanat kuşun, yelpaze de yüzün görülmesine izin verir; dolayısıyla yaklaşmaya izin verirler, biraz önce açık olduklarında sakladıkları şeyleri şimdi bakışın veya elin yakalamasına açık bırakırlar, ama yeniden açıldıkları anda yine saklamaya başlar, açık oldukları anda göz önünde olan her şeyi gizlerler. O halde kanat ve yelpaze muğlak bir örtüyü açma ânını ve her şeye rağmen bir muamma ânını meydana getirirler; örtünün görülecek olanın üstüne tutulduğu ânı, aynı zamanda da mutlak gösteriş ânını.

Hem örtüyü açan hem saklayan bu Mallarméci nesnelerin muğlak mekânı muhtemelen Mallarmé'nin kelimelerinin mekânı, biz-

13. Elyazısı müsvedde şöyle devam ediyor: "Kanat veya yelpaze gibi en âlâsından Mallarméci nesnelerin mekânıdır bu: Açık olduklarında bir şeyleri gözden saklar, kaçırırlar, uzağa, erişilemeyecek bir yere koyarlar: Ama bir başka anlamda da hazinelerinin zenginliğini gösterir, gözler önüne sererler."

14. Jean-Pierre Richard 1922 doğumlu yazar ve eleştirmen. 19 ve 20. yüzyıl uzmanıdır, dil ile dünyayla kurulan gizli ilişki arasındaki bağı göstermeye çalışmıştır. Foucault burada Richard'ın Stéphane Mallarmé hakkmdaki *L'univers imaginaire de Mallarmé* (Mallarmé'nin İmgesel Evreni, Paris: Seuil, 1961) kitabına gönderme yapıyor ki bu kitaba dair bir değerlendirme yazısı da yazmıştı: Bkz. *Dits et écrits*, *a.g.y.*, c. 1, metin no. 28; Türkçesi: Michel Foucault, "J. P. Richard'ın Mallarmé'si", *Seçme Yazılar 6: Sonsuza Giden Dil*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 2006, s. 165-76.

zat kelimenin mekânıdır; Mallarmé'de kelime, söylemekte olduğunu bir gösteriş altına saklayarak, sarmalayarak gösterişini gözler önüne serer. Hem söyleyeceğini saklayarak boş kâğıdın üstüne kıvrılır hem de bu kendi üstüne kıvrılma hareketiyle, indirgenemez biçimde namevcut olmaya devam eden şeyi uzakta su yüzüne çıkartır. Mallarmé'nin bütün dilinin hareketidir bu muhtemelen; en azından Mallarmé'nin kitabının hareketidir – hem olabildiğince simgesel anlamıyla kitabın, dilin mekânının, hem de Mallarmé'nin bu girişiminin en dar anlamıyla kitabın, hayatının sonuna doğru kendisini kelimenin tam anlamıyla içinde kaybettiği kitabın. O halde bu kitabın hareketi, yelpaze gibi açıldığında göstererek saklamalı, kapandığında da –diliyle– adını koymaktan vazgeçmediği boşluğu göstermelidir. Kitabın tam da kitabın imkânsızlığı olmasının nedeni budur: Kendini gözler önüne serdiğinde, kitabın boşluğu, beyazlığı sımsıkı kapatır; kapağı kapandığında, beyazlığı örtüyü açar. Bu inatçı imkânsızlığıyla Mallarmé'nin kitabı dilin görünmez mekânını, sadece Mallarmé'de değil ele almak istediğimiz her yazarda analizi yapılması gereken dilin bu görünmez mekânını, neredeyse görünürleştirir.

Orada burada parçalar halinde taslağı çıkarılmış bu olanaklı analizlerin eseri dağınık şekilde ele aldığını söyleyeceksiniz belki bana; bir yanda gösterge katmanlarının deşifre edilmesi var, öbür yanda mekânsallaşma biçimlerinin analizi. Peki bu iki hareketin (gösterge katmanlarının analizi ve mekânsallaşma biçimlerinin analizi) birbirine paralel kalması mı gerekiyor? Yoksa yakınsayacaklar mı? Ancak sonsuzlukta mı, eserin uzaktan güç bela görünür olduğu yerde mi birbirlerine yakınsayacaklar? Benzersiz bir dilin günün birinde yeni gösterge değerleriyle bunların mekânsallaştıkları mekânı göstermesini bekleyebilir miyiz?

Buna hiç şüphe yok; henüz böyle bir söylem tutturabilmekten uzağız, biraz önce sizlere ettiğim sözlerin dağınıklığı da bunun tanığıdır.

Yine de görevimizin bu olduğuna şüphe yok. Edebiyat analizinin şimdiki görevi, belki felsefenin görevi, şimdiki bütün düşünce

ve dilin görevi belki her türden dilin mekânının –kelimelerin, sesbirimlerin, seslerin, yazılı işaretlerin genel olarak birer gösterge haline geldiği mekânın– dile gelmesini sağlamaktır; dili içinde tutup anlamı özgürleştirecek bu filtrenin bir gün ortaya çıkması lazım. Ama kendisini dil olarak kuran mekânı ortaya çıkaracak ve adını koyacak gücü veya yedek orduyu, şiddeti veya tarafsızlığı hangi dil bulacak, işte bunu bilmiyoruz. Peki bu dil bizimkinden çok daha sıkı bir dil mi olacak, şimdiki edebiyat, eleştiri ve felsefe ayrımını tanımayacak bir dil, bir bakıma tam anlamıyla sabahçı bir dil, Yunan düşüncesinin ilk dilini bize –kelimenin güçlü anlamıyla– hatırlatan bir dil olacak mı? Acaba başka bir şey diyemez miyiz? Yani, edebiyatın şu anda bir anlamı varsa, demin sözünü ettiğim anlamda edebiyat analizinin şu anda bir anlamı varsa, bunlar dilin ne olacağını öngördükleri, o dilin doğmakta olduğunun bizzat kendileri birer göstergesi oldukları için olabilir mi? Sonuçta edebiyat nedir? Neden, dün dediğimiz gibi, 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır, neden kitabın ilginç mekânına bağlıdır? Belki de edebiyat tam olarak budur; geçmişi iki yüzyılı bulmayan bu yeni icat esasen dille mekânın oluşmakta olan, belli belirsiz görünürleşmekte olan, ama henüz düşünülemeyen ilişkisidir.

Dil binlerce yıldır kendisine biçilen eski görevinden, unutulmaması gerekeni derleyip toplama görevinden vazgeçtiği zaman, kitap denen manipüle etmesi çok kolay ve düşünmesi çok heyecanlı bu mekân parçasına ihlal ve ölüm aracılığıyla bağlı olduğunu keşfedince, işte o zaman edebiyat gibi bir şey doğar. Edebiyatın doğuşu hâlâ çok yakınımızda bulunuyor, ama daha ilk basamağında olduğu için de ne olduğu sorusunu soruyor. Çünkü çok yaşlı bir dilin içinde son derece genç bir şeydir. Binlerce yıldır, en azından Yunan düşüncesinin şafağından bu yana zamana adanmış bir dil içinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla da zamana adanmış bir dil içinde henüz muhtemelen çok uzun sürecek bir dilin bebekçe sesleri, ilk sesleri gibi çıkmıştır ortaya; sonunda –ki oraya varmaktan uzağız– bu dil de mekâna adanmış olacaktır. 19. yüzyıla kadar kitap, ilave bir mecra olmuştur; mekânsal maddiliğiyle kitap, başlı-

ca kaygısı hafıza ve geri dönüş olan bir sözün ilave mecrası olmuştur. Ama artık kitap dönüşmüştür, edebiyat da budur; aşağı yukarı Sade'ın döneminde kitap dilin özsel mekânı, dilin hep tekrarlanabilir ama geriye dönülmez biçimde hafızasız kökeni haline gelmiştir.

Peki ya eleştiri Sainte-Beuve'den bu yana ne oldu? Mekâna adanmış, zamana büsbütün yabancı bir şeyi, yani edebiyatı zaman, ardışıklık, yaratma, soy bağı, etkilenme üzerinden düşünmek için sarf edilen umutsuz, başarısızlığa mahkûm bir çabadan başka ne olabildi? Günümüzde onca insanın emek verdiği bu edebiyat analizi eleştirinin üstdile terfi etmesi değildir; bütün o küçük, sabırlı jestleriyle, bütün o zahmetli birikimleriyle sonunda pozitifleşmiş eleştiri de değildir; edebiyat analizi –şayet bir anlamı varsa– eleştirinin bizzat imkânını ortadan kaldırmaktan başka bir şey yapmaz, dilin giderek daha az tarihsel ve ardışık bir şey haline geldiğini yavaş yavaş –ama hâlâ sis pus içinde– görünürleştirir; bu edebiyat analizi dilin kendi kendisinden gitgide uzaklaştığını, ağ olarak kavranan dilden yolunun ayrı düştüğünü, dağınıklığını zamanın ardışıklığına veya akşamın şenliğine değil, öğlenin parlaklığına, kıvılcımlanmasma, hareketsiz fırtınasına borçlu olduğunu gösterir. Size açıklamaya çalıştığım dar ve ciddi anlamıyla edebiyat, bu ışıklı, hareketsiz ve çatlak dilden başka bir şey değildir; yani, bizim artık bugün düşünmemiz gereken şeyden.

Sade Üzerine Konferanslar

Buffalo, Mart 1970

Hazırlayanların Notu

Michel Foucault 1970 yılının Mart ayında, birincisi Flaubert'in *Bilirbilmezler*'i (*Bouvard et Pécuchet*), ikincisi Sade üzerine, daha doğrusu filozofa göre bütünüyle hakikat sancağı altında yazılmış olduğu için *Yeni Justine veya Erdemin Felaketleri* üzerine konferanslar vermek üzere Buffalo'daki New York Devlet Üniversitesi'nin Fransız Edebiyatı bölümüne davet edilir.

Bu ikinci konferansın daktiloya çekilmiş müsveddesi ve farklı elyazısı müsveddeleri –bildiğimiz kadarıyla *Justine*'in analizine ayrılmış üç dosya var: birincisi "Buffalo 1970" başlığını taşıyan 14 yaprak, ikincisi "Montréal Bahar 1971" başlığını taşıyan 47 yaprak ve üçüncüsü "Ekim 72" başlığını taşıyan 22 yaprak– gösteriyor ki Foucault Sade hakkındaki konferansını iki bölümde gerçekleştirmiş. Birinci oturum Sade'da hakikat ile arzu arasındaki ilişkiler sorununu konu alıyor. İkinci oturum Kasım 1970'te sunulacak *Söylemin Düzeni*'nin sorunsallaştırmalarını öngörüyor: Özellikle de her sözcenin, belli bir dönemde bilgilerin kategorileştirilmesinin ve genel olarak düzenlenmesinin dayandığı tanımlama ve kabul edilebilirlik ölçütlerine uyan veya, aksine, karşı çıkan bir mantığı ima ettiği fikri.

Sade figürü –hakaret içeren yargılara ve sansüre muhatap olmuş ihlalci; siyasal olanın ve hakikatin düşünürü, Eski Rejim adaletinin ipliğini pazara çıkaran kişi– *Deliliğin Tarihi*'nden itibaren Foucault'nun ilgisini çeker. Bu arada bu yüce marki 1960'lardan itibaren belli bir edebiyat eleştirisinin düşünsemesinde sık sık ken-

dine yer bulur; Sade ile Hölderlin'i, Mallarmé ile Kafka'yı, Lautréamont ile Artaud'yu birbirine bağlayan tek kişi de Foucault değildir. Bir tür karşı-modernliği savunanlar için Sade bu dönemde bir nevi *topos*, yani ayrıcalıklı konudur.

Burada yazıya dökülmüş halini verdiğimiz Buffalo konferansının 53 sayfalık daktilo müsveddesinde, Foucault'nun analizine işlemiş bir fikir vardır: söylemlerin karmaşık ekonomisi. Ama Sade'ın "kullanımları" burada kalmaz, çünkü Foucault Sade'ı bir "cinsellik çavuşu", araçsal rasyonellik serimlemesinin eşlik ettiği disiplinci bir erotizmin yayıcısı yapar.[1]

Konferansın daktilo müsveddesinde, tıpkı elyazısı üç müsveddede olduğu gibi, doğa, yazı, ruh veya yasa gibi kelimeler bazen büyük harfle bazen küçük harfle yazılmıştır. Yaygın kullanıma uygun şekilde büyük harfle yazıldığını gördüğümüz Tanrı ismi hariç, bu kelimeleri küçük harfle yazmayı tercih ettik.

---

1. Michel Foucault, "Sade, sergent du sexe", *Dits et écrits*, *a.g.y.*, c. 2, metin no. 164, s. 818.

Birinci Oturum

ESASEN SADE'IN son metinlerinden birine yaslanacağım: *Justine'in Hikâyesi*'nin on cilt halinde epey geliştirilmiş ve *Juliette'in Hikâyesi veya Erdemsizliğe Övgü*'nün eklenmiş olduğu *Yeni Justine veya Erdemin Felaketleri*. 1797'de yayımlanmış ve, öyle sanıyorum ki, Sade'ın düşünce ve hayal gücünün en aşırı ve en eksiksiz şekilde ifade edilmiş bir tür bilançosunu oluşturan bir metin bu. Dolayısıyla *Yatak Odasında Felsefe*'den, *Sodom'un Yüz Yirmi Günü veya Serbest Meşreplilik Okulu*'ndan ziyade bu metne yaslanacağım.

Son derece açık olan birkaç şeyi belirtmek için, isterseniz, bir çift laf edeyim. Bu *Yeni Justine* hikâyesi ve peşinden gelen kardeşi Juliette'in hikâyesi, bu koca on cilt hakikat sancağı altına yerleştirilmiştir.

Daha ilk satırda, Sade anlatacaklarından duyduğu tiksinti veya dehşet ne kadar büyük olursa olsun, edebiyat adamının hakikati söyleyecek kadar filozof olması gerektiğini açıklar. Suçu olduğu gibi, gerçekte nasılsa öyle, yani muzaffer ve yüce göstereceğini söyler.

Onuncu cildin sonunda (sözlerinin doğruluğuna, hakikatine yaptığı diğer bütün göndermeleri, referansları geçiyorum), en son satırlarda romanının doğruluğunu bir daha vurgular. Son epizotlardan biri, ki aynı zamanda en fantastik olanlardandır, karakterlerden biri tarafından şöyle yorumlanır: "Gerçeğe benzemeyen bir hikâye bu, bir romanda anlatılsa inanmazdık. Ama bu roman değil hakikat, dolayısıyla bana inanmanız gerekiyor." Nihayet sonuncu

cümlede de Sade bu romanın bütün kahramanlarının, Justine ve Juliette'in öldüğünü, maceralarına dair Sade'ın bize aktardığı bu anlatıdan başka hiçbir anlatı bırakmadıklarını açıklar; bir başka yazar Justine ve Juliette'in maceralarının devamını anlatma iddiasıyla ortaya çıkacak olsaydı, sahtekâr olacak, anlattıkları yalan olacaktı, çünkü Justine ve Juliette ölmüş, her şeyi Sade'a anlatmışlardı, o da gerçek hayatlarının anlatısı olan bu anlatıyı olabildiğince sadık biçimde yazıya geçirmekten başka bir şey yapmamıştı.

Bilindik şeyler üstünde durduğum için özür diliyorum. Ama anlatıyı bir tür hakikate, bir gerçeğebenzerlik kaynağına iliştirmek 18. yüzyılın bütün romanlarında bir tür gelenekti. 18. yüzyıl yazarları bu tür hakikat-gerçeğebenzerliğe sahicilik kazandırmak için bir dizi tekniği seve seve kullanırlardı. Kullanılan retorik tekniklerden bazılarını devreye sokar Sade, örneğin: Anlatacağımı veya anlattığımı kafamdan uydurmadım; bulduğum bir elyazısı müsveddede veya bana verilen birtakım mektuplarda, kulak misafiri olduğum veya dinlediğim birtakım sırlarda daha önce yazılmış bir şeyi, yeniden yazıya geçirmekten başka bir şey yapmadım. Konuşan ben değilim, bir başkası, ben o başkasını sahneye çıkarıyorum. Dolayısıyla söylediklerim o kişinin varlığı kadar doğru. Diğer teknikse yazarın, kendi adına konuşan ve sözgelimi şöyle bir şey söyleyen yazarın devreye sokulmasıdır: Bunlar size gerçekdışı geliyor olabilir, ama ne istiyorsunuz?.. Bunlar bir romanda gerçeğe benzemiyor olsa da burada öyle değil, çünkü ben size hakikati anlatıyorum.

Diderot ve Sterne'in kullanmış olduğu, 18. yüzyılda iyi bilinen bu tür teknikleri, hileleri, biliyorsunuz, Sade öyle bir laubalilik ve sakarlıkla kullanır ki insanı çok rahatsız eder. *Aline ve Valcour*'da[1] mektupları kopyaladığı varsayılır ama tek başına koca bir cildi kaplayan bir mektup vardır: Yaklaşık 350 sayfa tutar ve mektubun yazarının belli ki bilemeyeceği şeyleri anlatır – ayrıntıları

1. *Aline et Valcour, ou le Roman philosophique* 1793'te yayımlanmış mektup şeklinde bir roman.

geçiyorum. Gerçeğe hiç mi hiç benzemez! Aynı şekilde Sade'ın kendisi *Justine*'de notla araya girip "Bu anlatılan doğru," dediğinde, bunu neye yönelik olarak söylediğine bir bakmak gerekir. Genellikle karakterlerden biri bir katliamın uyandırabileceği cinsel heyecan konusunda coşunca olur bu. O zaman Sade kendini tutamayıp bir dipnot düşer: "Sizi temin ederim ki bu gerçek, hem de alabildiğine gerçek!" 18. yüzyıl yazarlarının anlattıklarının doğruluğunu belirtmek için kullandığı bütün o teknikler aslında Sade'm metinlerinde safralardan, ikiye katlamalardan, yazının taşkınlık noktalarından ibarettir; nitekim romanı gerçeğebenzerlik içine kaydetmek gibi gerçek bir işlevleri yoktur. Ama, tekrarlıyorum, Sade romanları boyunca anlattığının hakikat olduğunu söylemekten vazgeçmez. Peki nedir bu hakikat? Ne de olsa olayları takip ettiğimizde, en küçük bir gerçeğebenzerliğin bile Sade'ın metnine teğet geçmediği aşikârdır: binlerce ölü, katliamlar, gün boyu habire cinsel hazlar yaşayıp sonra katletmek için genç kızlar ve erkekler bulan adam ve kadınlar; Roma'da bir çırpıda yirmi dört hastaneyi ve içindeki on beş bin kişiyi yok eden birileri; yanardağı patlatan birisi. Bütün bunlar Sade'ın metninde sık sık karşımıza çıkar ve Sade bir kez daha "Bu size anlattığım hakikattir," demekten vazgeçmez.

Peki nedir bu hakikat? O halde 18. yüzyıl romancılarının hakikat-gerçeğebenzerliğine hiç benzemeyen bu hakikat, anlatının içeriğini bile düşünsek düzanlamıyla anlaşılamaz. Nedir bu hakikat? Valla Sade'ın söz ettiği hakikat konusunda da öyle sanıyorum ki işler gayet basit: Anlattıklarının hakikati, doğruluğunda değil, akıl yürütmelerinin doğruluğunda yatar. 18. yüzyılda romancıların sorunu insanı duygulandıracak bir kurmacayı gerçeğebenzerlik kılığında kurmakken Sade'ın sorunu bir hakikati/doğruluğu göstermek/kanıtlamaktır – arzunun gerçekleştirilmesine bağlı bir hakikatin gösterilmesi değil, bir filozof gibi bir doğruluğun kanıtlanması.

Justine romanında arzunun icrasıyla, tahakküm, vahşet ve cinayetin icrasıyla hakikat olan bir şey ortaya çıkar, karakterlerin bu

jestleri gerçekleştirirken, öncesinde veya sonrasında, yaptıklarını açıklamak veya meşrulaştırmak için söyledikleri, işte hakikat/doğru olması gereken bunlardır. Bir başka deyişle, doğru olması gereken akıl yürütmedir, arzunun icra edilmesinin harekete geçirdiği veya arzunun icra edilmesini ayakta tutan bu rasyonellik biçimidir. Sade'ın metin boyunca hakikatin ta kendisi olduğunu söylemekten vazgeçmediği şey budur. Sade'da hakikat ile arzu arasındaki ilişkiler sorununu doğru şekilde ortaya koyabilmek için öyle sanıyorum ki buradan yola çıkmak gerekir.

Peki bu hakikat-arzu ilişkileri kendilerini nasıl, hangi biçimde ve düzeyde gösteriyorlar? Öyle sanıyorum ki iki şekilde, iki düzeyde analiz edebiliriz bu ilişkileri: Birincisi, bizzat kitabın varoluşunda; ikincisi, karakterlerin akıl yürütmelerinin içeriğinde.

Bu akşam bu sorulardan önce birincisini ele almaya çalışacağım: kitabın varoluşu. Sorun basit. Sade neden yazdı? Yazı icrasının Sade için ne gibi bir anlamı olabilir? Hakkındaki biyografik malumattan biliyoruz ki bugüne ulaşmış sayısız metinlerden çok daha fazlasını yazmıştır, binlerce sayfa; bu metinlerin önemli bir kısmını farklı mahkûmiyetler sırasında kaybetmiştir, çünkü yazdıkça elinden alınıyordu metinler. Örneğin *Sodom'un Yüz Yirmi Günü*'nü Bastil'de yazmış (tahminimce 1788-89'da bitirmiş), Bastil alınınca yazdığı sayfalara el konmuştu. Bastil'in alınmasının kötü tarafı *Sodom'un Yüz Yirmi Günü*'nün kaybolmasıydı. Neyse ki elyazısı müsveddeler bulunacaktı, ama Sade'ın ölümünden sonra; tabii bu durum Sade'ın "kan ağlaması"na engel olamayacaktı. Metni kaybettiği için kan ağlamıştı. Sade'ın yazma konusundaki inadı, bir metni kaybedince kan ağlaması, ayrıca bir metin yayımladığı her seferinde (daha doğrusu, her seferinde değil de çoğu zaman) hapse atılması... bütün bunlar Sade'ın yazmaya dikkate değer bir önem verdiğini kanıtlıyor. Yazmadan kasıt da sadece yazma değil, aynı zamanda yayımlama olgusudur, çünkü metinlerini yayımlıyor ve talihin yardımıyla yayımladığı sırada dışarıdaysa, yayımladıkları dolayısıyla hemen yeniden hapse atılıyordu.

Sade'da yazma ciddi bir iş. Peki neden? Öyle sanıyorum ki yazının önemi ilk bakışta şundan ötürü: Birincisi, *Justine* ve *Juliette*'te defalarca söylediği üzere, okurlarına anlatılarının uyandırabileceği hazdan dolayı değil, romanlarında bulunabilecek nahoş şeylere rağmen hitap eder. Şöyle söyler: "Bu kadar korkunç hikâyeler duymak hoşunuza gitmeyecek. Erdem hep cezalandırılıyor, kötülük ödüllendiriliyor, çocuklar katlediliyor, gençler paramparça ediliyor, hamile kadınlar asılıyor, koskoca hastaneler yakılıyor, bütün bunlar," diyor Sade, "dinlemesi hoş şeyler değil. Hassasiyetiniz isyan edecek, yüreğiniz kaldırmayacak, ama ne istiyorsunuz ki, ben sizin hassasiyetinize, yüreğinize değil, aklınıza, yalnızca aklınıza hitap ediyorum. Size temel bir hakikati kanıtlamak istiyorum: Kötülük hep ödüllendirilir, erdemse hep cezalandırılır." Gelgelelim sorun şudur: Sade'ın romanını takip ettiğimizde kötülüğün ödüllendirilip erdemin cezalandırılmasında kesinlikle hiçbir mantık olmadığını görüyoruz. Ne zaman ki erdemli Justine cezalandırılsa cezanın nedeni asla Justine'in bir muhakeme hatası yapmış, böyle bir şeyi öngörmemiş, böyle bir gerçeklik konusunda gözlerinin körleşmiş olması değildir. Aslında Justine mükemmel hesap yapmıştır, ama başına hep (keyfi ve rastlantısal cinsten) korkunç bir talihsizlik gelmiş, onu cezalandırmıştır. Justine birisini kurtarır, tam o sırada bir başkası oradan geçer ve Justine'in hayatını kurtardığı kişiyi katledip Justine'i bir haydut inine veya kalpazanların barınağına götürür, vs. Hep rastlantı devreye girer, cezayı asla edimlerin mantıksal sonucu belirlemez.

Öte yandan, *Juliette veya Erdemsizliğe Övgü*'de aynı durum söz konusudur: İyi kalpli Juliette en korkunç suçları işler. Sonunda kendisinden daha azılı bir suçluya rastlar: Bras-de-Fer adında bir İtalyan hayduta. Sanki İtalyanların adı Bras-de-Fer olabilirmiş gibi!* Ölüm cezasına çarptırılacaktır, peki onu ölümden kurtaracak olan nedir? Hesaplarının tutması mı? Zekâsı mı? Uyanıklığı mı?

* *Fr.* "Demir Bilek" diye çevrilebilir burada. – *ç.n.*

Hayır, hiçbiri. Çok basit bir şey: Bras-de-Fer Juliette'in vaktiyle yakından tanımış olduğu arkadaşı Clairvil'in hem kardeşi hem de kocasıdır; dolayısıyla her şey ayarlanır ve Juliette ölüm cezasına çarptırılmaz. Bu örnekte kötülüğün mutluluğa denk olması kesinlikle davranışının mantıksal bir sonucuna bağlı değildir, sadece rastlantıdan dolayıdır. O halde bizzat Sade bir çakışmalar, keyfi olaylar sistemi kurmuştur. Bunları öyle ayarlamıştır ki hikâyesinde kötülük hep ödüllendirilirken erdem hep cezalandırılmıştır. Ama olayları başka bir şekilde dağıtsak bile sonuçlar yine aynı olur. Dolayısıyla söz konusu olan kesinlikle kötülüğün veya erdemin rasyonelliği değildir. "Ben sizin yüreğinize değil, aklınıza hitap ediyorum," diyen Sade bizimle oyun oynar, sözlerinde gerçek anlamda ciddi değildir.

Peki böyle bir kanıtlamada bulunduğunu, aklımıza hitap ettiğini iddia edip aslında anlatısının iskeleti bambaşka bir şeye hitap ederken Sade ne yapmak istemektedir? Öyle sanıyorum ki Sade'da yazının bütün işlevini anlamak için şöyle bir metne başvurmak gerekir. Sanırım *Justine* ve *Juliette*'te yazma etkinliğiyle ilişkili tek metin budur. Juliette karakterlerden birine, bir arkadaşına seslenmektedir; arkadaşı fena halde sapkındır, yine de yeteri kadar değildir. Ona son bir ders vermek, sapkınlığın son basamağına çıkarmak gerekmektedir. Şu tür tavsiyelerde bulunur:[2]

Tam on beş gün kendinizi şehvetten uzak tutun. Başka şeylerle oyalanın, eğlenin ama on beşinci güne kadar en ufak bir cinsellik fikrinin aklınıza gelmesine izin vermeyin. O gün gelince sessiz, sakin bir yerde ve tam bir karanlıkta uzanın. O arada kendinize yasakladığınız her şeyi hatırlayın. Sonra çeşitli azgınlıkları aşama aşama düşünme özgürlüğünü tanıyın hayal gücünüze. Hepsinin üzerinden ayrıntılı olarak geçin. Bir bir gözünüzün önünden geçirin. Bütün Dünya'nın size ait olduğuna, canınızın istediği bütün varlıkları değiştirme, sakatlama, yok etme, altüst etme hakkınız olduğuna inanın. Korkacağınız hiçbir şey

2. Marquis de Sade, *Oeuvres complètes*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1947-1972, c. 4, s. 56-57.

yok ortada. Canınızın istediğini seçin. Artık istisna yok, hiçbir şeyden vazgeçmeyin. Kimseye saygı göstermeyin. Hiçbir bağ sizi kösteklemesin, hiçbir dizgin size gem vurmasın. Bu tecrübenin bütün yükünü hayal gücünüz taşısın, sakın acele etmeyin. Eliniz, ruh durumunuzun değil, kafanızın emrinde olsun. Gözünüzün önünden geçirdiğiniz çeşitli tablolardan biri –siz hiç farkında olmadan– diğerlerinden canlı bir şekilde ve öyle güçlü bir halde gelip yerleşecek ki ne kovabileceksiniz onu ne de yerine bir başkasını geçirebileceksiniz. Belirttiğim yöntemle edindiğiniz fikir size hükmedecek, sizi ele geçirecek. Duyularınızdan coşku fışkıracak ve, iş başında olduğunuzu sanarak, bir Messalina misali boşalacaksınız. Bu olur olmaz mumlarınızı yakın ve biraz önce sizi yakıp kavurmuş olan azgınlığı yazıya dökün, ayrıntıları daha vahim hale getirebilecek koşulların hiçbirini unutmayın. Ardından uyuyun. Ertesi gün notlarınızı okuyun; aynı işlemi baştan alın ve daha önce boşalmanızı sağlamış olan bir fikre biraz bezgin olan hayal gücünüzün önereceği, azgınlığı artırabilecek her şeyi ekleyin. Şimdi bu fikir için bir beden oluşturun, onu gözünüzün önüne getirin, aklınıza gelen bütün olayları ekleyin. Sonra da yapın, size en uygun sapmanın bu olduğunu hissedeceksiniz.

Bu metin bize yazının kullanımlarından birini açık seçik gösteriyor. Görüyorsunuz, yazının açık seçik bir kullanımı bu. Tipik bir mastürbasyon tekniği söz konusu. Hayal gücüne tanınan tam bir özgürlükten yola çıkılıyor; önce bir keyiflenmeye varılıyor, yazılıyor, sonra uyunup tekrar okunuyor, hayal gücü yeniden çalışıyor, yazı yeniden işleniyor ve ardından, Sade'ın yemek tarifi verircesine dediği gibi: "Sonra da yapın..." Bu metin konusunda öyle sanıyorum ki üç şeye işaret etmek lazım. Birincisi, gördüğünüz gibi burada yazı Sade'ın başka yerlerde (mesela, "Duyularınıza, hayal gücünüze veya yüreğinize değil kafanıza hitap etmek ve sizi inandırmak için yazıyorum" derken) sözünü ettiği rasyonel iletişim aracı olmaktan uzak; gördüğünüz gibi evrensel rasyonelliğin aracı olmaktan uzak olan yazı, bireysel bir hayal oyununun basit aracı, yardımcısı, yardakçısı olarak gösterir kendisini. Erotik hayallerle cinsel pratiği birleştirmenin yollarından biridir bu. Metinde de bu-

nun tamamen bireysel bir tarif olduğunu söyleniyor, çünkü size en uygun sapmaya ulaşılması gerekiyor. O halde yazı bir hayal oyununun, cinsel bir pratiğin oluşturulmasında, hayal kurmaktan gerçekleştirmeye giden yolda basit bir aşamadan ibarettir.

İşaret edilecek ikinci şey: Bu hayal oyununa dayalı yazıyla, bu tamamen erotik yazıyla ilgili tarifi çok büyük ihtimalle Sade'ın kendisi denemiş, romanlarını bu şekilde yazmıştır. Juliette'in burada açıkladığı şey, Sade'ın kırk yıllık zoraki inzivası sırasında her sabah ve her akşam aşağı yukarı bu şekilde yaptığı şeydir: Burada betimlediği bu yazı kendi kitaplarının yazısı, yalnız başına yaşadığı azgınlıkların yazısıdır.

İşaret etmemiz gereken üçüncü şey: Yazının bu rolüyle ilgili betimlemeyi yasaklanmamış, herkesin erişebildiği *Roman Üzerine Düşünceler* başlıklı metnine aktarılmış, ama gayet sadık biçimde kopyalanmış olarak buluyoruz. Bu metinde romancının şu şekilde hareket etmesi gerektiğini söylüyor (ve böylece hem bu metne hem de yazı pratiğine sahicilik kazandırmış oluyor): Birinci olarak, iyi romancının annesiyle aşk ilişkisi olan ve onun bedenine dalan bir adam gibi doğaya dalması gerekir. O halde romancı doğanın ensest ilişkiye giren oğludur, burada gördüğümüz kişi nasıl kendini hayal gücüne bırakırsa o da kendisini annesi olan doğanın kollarına bırakır. İkinci olarak, doğanın koynuna dalmış romancı yazacaktır, diyor Sade, önüne serilen göğüsleri aralar gibi yazacaktır. Gördüğünüz gibi burada cinsel imge ortada. O zaman, içine girdikten, o göğüsleri araladıktan sonra, hiçbir bent romancıyı engellememeli, geri bırakmamalı, diyor Sade: "Bize hazırladığın haz için dizginlerin koparılması şart olmuşsa hikâyenin bütün anekdotlarına saldırma hakkını gönlünce kullan." Dolayısıyla doğa hakikatler sunar, bir hikâye sunar; oğluna haz veren bir anne olarak birtakım unsurlar sunar, ama romancının –tıpkı demin okuduğum betimlemedeki gibi– kendisine başta sunulmuş olan bu ensest ilişkiye giren genel ve anaç hayal gücünden yola çıkarak bu unsurları sistematik olarak çeşitlendirmesi, bozması, onların mutlak efendisi olması gerekir; serbest meşrepli adam imgeleri çeşitlendirmek

ve çoğaltmak için hayal gücünü çalıştırır. Sonunda, diyor *Roman Üzerine Düşünceler* metni, bir taslağa ulaşacaksın, bu taslak kâğıda döküldüğü andan itibaren canla başla kendisini yaymaya çalışır, ama seni şart koşmuş gibi sınırlar içine sıkıştırmaz, planlarını aşar, çeşitlendirir, çoğaltır. Görüyorsunuz ya, *Roman Üzerine Düşünceler*'deki bu pasaj, cinsel hayal oyununda olup bitenin eşdeğerlisidir, çünkü nasıl ki hayal oyununda yazılan metin ertesi sabah yeniden ele alınıyor, okunuyor ve hayal gücünde bulunan bütün ayrıntılar eklenerek yeniden yazıya dökülüyorsa, burada da yazılmış taslağın yeniden ele alınması, işlenmesi, hayal gücünün yazı üzerinde çalışması gerekiyor. *Roman Üzerine Düşünceler* metni şöyle sona eriyor: "Senden bir tek şey istiyorum, o da ilgiyi son sayfaya kadar canlı tutmak."

Son sayfa, gördüğünüz gibi, size söz ettiğim metinde gerçekliğin oynadığı rolü oynuyor. Bir başka deyişle, bu iki yazı betimlemesi, hayal oyununa dayalı yazımn betimlemesi ile Sade'ın *Roman Üzerine Düşünceler*'de verdiği yazı tavsiyeleri tam anlamıyla simetriktir. Kullanılan teknikler aynı, değişiklik gösteren sadece iki unsur var: Başta, Juliette'in hayal oyununda sunulan hayal gücünün özgürlüğüyken *Roman Üzerine Düşünceler*'de doğadır. Değişiklik gösteren ikinci unsursa, sonda, Juliette'in hayal oyunlarında söz konusu olan gerçeklikken ("Sonra da yapın," diyor Sade) *Roman Üzerine Düşünceler*'de son sayfaya ancak böyle varıldığını söyler. Ama bu iki değişiklik dışında, ki bunlara sonra dönmemiz gerekecek, iki teknik aynı; Sade'm romanın nasıl yazılması gerektiğini söyleme biçimi ve romanlarını muhtemelen yazma biçimi ile bu noktada yazınm cinsel hayal oyunları için kullanılması tavsiyesi örtüşüyor. Dolayısıyla öyle sanıyorum ki yanılacak bir şey yok; şurası gayet açık, Sade'da yazı romanında olduğunu iddia ettiği şey değil, akıldan yola çıkarak dinleyicilerin aklına hitap eden akla dayalı bir şey değil kesinlikle; bambaşka bir şey söz konusu. Sade'da yazı cinsel bir hayal oyunudur ve bu nedenle yine şu soruyla karşılaşıyoruz: Bu durumun gerçeklikle ne gibi bir ilgisi olabilir? Bil-

diğiniz cinsel hayal oyunlarını yazıya dökmekten başka bir şey yapmazken hakikati söylediğimizi nasıl iddia edebiliriz? Sade bizi yanıltmıyor mu? Hayal gücüyle oynadığı gibi yazısıyla oynayan, daha doğrusu hayal gücünü daha iyi çalıştırmak için yazısını bir müzik aleti gibi çalan Sade bize hakikati söylediğini söyleme cüretini veya bilinçsizliğini sergilerken bizi kandırmıyor mu?

Demin okuduğum metni biraz daha dikkatli incelemek gerek, sanırım. Bu metinde yazı tam olarak nasıl iş görüyor?

Birincisi, yazı hayali olan ile gerçek olan arasındaki aracı unsur rolünü oynuyor. Sade, en azından bu noktada söz konusu olan karakter, başından itibaren olanaklı bütün hayali dünyayı kendisinden esirgemiyor: bu hayali dünyayı çeşitlendiriyor, sınırlarını aşıyor, hudutlarını altüst ediyor, hatta her şeyi hayal ettiğine inandığı zaman ötesine bile geçiyor, işte defalarca yazıya döktüğü de budur; bir kez yazıya döktü mü, bir kerecik döktü mü Sade gerçekliğe ulaşıyor, bizse şu meşhur "sonra da yapın"a varıyoruz – sanki on bin çocuğu katlettiğini, yüzlerce hastaneyi yaktığını, bir yanardağı patlattığını, vb. hayal ettikten sonra yapmak kolaymış gibi. O halde yazı bizi gerçeğe götüren ama doğrusu gerçeği de var olmayanın sınırlarına iten bu teknik, bu andır. Hayal gücünü genişleten şey, çoğaltmayı sağlayan şey, sınırlarım aşmayı sağlayan şey ve gerçeği bu metinde "sonra da yapın" kılığında ifade edilmiş neredeyse hiçliğe indirgeyecek olan şeydir yazı. Gerçeklik ilkesini hayal gücünün sınırlarından mümkün olduğunca uzağa itmeyi sağlayacak şeydir; daha doğrusu, bilme ânını hayal gücünün ötelerine itmek, ötelemek için, yazı hayal gücünü çalışmaya zorlayan ve gerçeğin ânını biraz erteleyip sonunda gerçeklik ilkesinin yerine kendisi geçecek olan şeydir. Yazı sayesinde muhayyile o zamana kadar mutlaka gerekli olan adımı, gerçeklik adımını artık atmak zorunda kalmaz. Yazı gerçekliği hayal kadar gerçekdışı oluncaya dek geri püskürtür; gerçeklik ilkesinin yerini tutan ve hayal gücünün gerçekliğe asla ulaşamamasını aklayan şeydir yazı.

O halde yazının birinci işlevi gerçeklik ile hayal arasındaki sı-

mrı ortadan kaldırmaktır. Yazı gerçekliği dışlayan şeydir, dolayısıyla da muhayyilenin bütün sınırlarını yok edecek, onu sınırsızlaştıracak şeydir. Ondan sonra, yazı sayesinde, Freud'un söz dağarcığını kullanacak olursak, elimizde bütünüyle haz ilkesince yönetilen ve gerçeklik ilkesiyle asla karşılaşmayacak bir dünya olacaktır.

İkincisi, yine aynı metne başvurursak, bu yazının cinsel keyfin iki ânı arasına yerleştiğini fark ederiz. Nitekim hayal gücünün hareketinin ilk cinsel doyuma kadar bilgince bir tutumla sürdürülmesi ve aşamalı olarak gerçekleştirilmesi gerektiği ve ancak bu doyumdan sonra yazının yazılacağı söylenmiştir; sonra uslu uslu uyunacak ve ertesi sabah okumaya kalınan yerden devam edilecek ve, Sade bize diyor ki, her şey yeniden başlayabilecek, yazı cinsel hayal oyunu içinde bir tekrar ilkesi rolünü oynayacak, yani yazı sayesinde, o yazılan sayesinde önce hayali kurulan şeye dönülebilecek, o şey hayal gücünde tekrarlanabilecek ve bu tekrar sayesinde de yinelenen hayalden geçip gitmiş olanın tekrarı, yani keyif elde edilecek.

Yazı, keyfin tekrarlanmasının kaynağıdır; yeniden keyiflenen veya yeniden yapmayı sağlayan şeydir. Yazı hedonizmi, yeniden keyiflenme olarak yazı, bu şekilde işaretlenir. Sade aslında 18. yüzyılın klasik edebiyat teorisinde ilginin giderek artması ilkesini, olayları ilgiyi hep canlı tutacak şekilde anlatma isteğini geleneksel olarak tanımlayan her şeyin temel ilkesini ve en radikal, en utanç verici cinsel kaynağını açıklar – yani, cinsel keyfin sürekli yeniden başlaması ilkesi olarak kavranır yazı. O halde yazı zaman sınırının ortadan kaldırılmasına yarar; bitkinliğin, yorgunluğun, yaşlılığın, ölüm sınırının ortadan kaldırılmasını sağlayacaktır. Yazıdan yola çıkarak her şey sürekli, sonsuza dek yeniden başlayabilir; yorgunluk, bitkinlik, ölüm bu yazı dünyasında asla kendini göstermeyecektir. Demin gördüğümüz gibi yazı haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi arasındaki farkı ortadan kaldıran şeydir. O halde yazının ikinci işlevi zaman sınırlarını ortadan kaldırmak ve tekrarı kendi hatırına özgür bırakmaktır. Hatta tekrar dünyasındayızdır: Sade'ın roman-

larında aynı hikâyeler, aynı figürler, aynı jestler, aynı edimler, aynı şiddet fiilleri, aynı söylemler ve aynı akıl yürütmeler işte bunun için tekrarlanır durur; çünkü bu yazı dünyasında artık zamansal sınır yoktur ve Juliette'in hikâyesi biterken en son cilt şu sözlerle kapanır: "Karakterlerimiz on yıl daha okuduklarınıza benzer maceralar yaşadı." Sonra Juliette dünyaya veda eder, nasıl öldüğünü bilmeyiz, ayrıca ölmesinin bir nedeni de yoktur, çünkü sonuçta tekrar dünyasındayızdır; her şeyin boyuna tekrarlanması gerekir ve aslında Juliette'in gerçek anlamda ölmesi mümkün değildir.

Yine bu metni takip edersek yazının üçüncü rolü, sadece keyfin boyuna tekrarıyla tanıştırmak değil, aynı zamanda hayal gücüne kendi sınırlarını aşma olanağı sağlamaktır: "Mumlarınızı yakın ve biraz önce sizi için için yakıp kavurmuş olan azgınlığı yazıya dökün, ayrıntıları daha vahim hale getirebilecek koşulların hiçbirini unutmayın. Ardından uyuyun. Ertesi gün notlarınızı okuyun; aynı işlemi baştan alın ve daha önce boşalmanızı sağlamış olan bir fikre biraz bezgin olan hayal gücünüzün önereceği, azgınlığı artırabilecek her şeyi ekleyin."

Dolayısıyla da tekrarlayan yazı aynı zamanda çoğaltan, vahim hale getiren, boyuna artıran ve çoğaltan yazıdır. Bu yeniden yazma, bu yazma-okuma-yeniden yazma-yeniden okuma, vb. hayal gücünün hep daha ileri atılmasını sağlar; her yazdığımızda yeni sınırları aşmaya koyuluruz. Yazı önünde sonsuz bir mekânın açılmasını sağlar ve açıldığını görür. İmgeler, hazlar, ihlaller o mekânda hiçbir sınırla karşılaşmadan çoğalabilirler. Dolayısıyla hazzın gerçeklik karşısında sınırsızlaştırılması, tekrarın zaman karşısında sınırsızlaştırılması demek olan yazı aynı zamanda bizzat imgenin sınırsızlaştırılması, bizzat sınırın sınırsızlaştırılmasıdır, çünkü bütün sınırlar birbiri peşi sıra aşılır. Hiçbir imge geri dönülmez biçimde yerleşmez, arzu hiçbir zaman bir fantazmaya sıkışıp kalmaz, fantazmanın gerisinde hep bir fantazma vardır; o halde yazı bizim için fantazmanın sınırlarının ortadan kaldırılmasını sağlar.

Yazının dördüncü işlevi metnin kendisinde söylenir: "Sonra da

yapın, size en uygun sapmanın bu olduğunu hissedeceksiniz." Yani yazının fantazmaları sınırsızlaştırmasını, zaman içindeki tekrarları sınırsızlaştırmasını sağlayan bu teknik sayesinde yazı, bireyin diğer bireyler karşısında, bütün davranış normları ve alışkanlıkları karşısında, bütün yasalar karşısında, izin verilmiş ve yasaklanmış her şey karşısında mümkün olan en çok sapmayı, en çok mesafeyi elde etmesini sağlar. Yani bu şekilde hayal edilen, yazıyla işlenen, son noktasına itilen, hatta bu son noktanın ötesine itilen edim – gerçekleşmiş olup olmadığı fark etmez, çünkü yazı farkın önemini ortadan kaldırır– bu edim bireyi imkânsızın içinde öyle bir noktaya yerleştirir ki artık her türlü tekilliğin en sapkın noktasında, mümkün olan en çok sapma içinde olur, kimseyle en küçük bir ortak yanı kalmaz. O halde bu hareketin motoru olan yazı sınır aşımının ve aşırılığın kaynağıdır: Bireyi yalnızca bir tekillik içine değil, aynı zamanda iflah olmaz bir yalnızlık içine yerleştirir. Bu noktadan sonra, ki Sade bunu birçok başka metninde söyleyecektir, bu tam anlamıyla iğrenç veya tam anlamıyla imkânsız edimi tasarlayınca, onu bilfiil gerçekleştirince, özne, birey artık geriye dönemez: Artık vicdan azabı, pişmanlık, telafi mümkün değildir. Bu edimden itibaren birey tam ve mutlak anlamıyla suçludur; o suçun varlığını ve suç olarak kavranan bireyi hiçbir şey ortadan kaldıramaz. O halde yazı suçluyu suçlu olarak kuran ve, en azından, suçlunun suçlu olarak kurulmasını sağlayan ilkedir. Yazı nihai sınır aşımını temellendirir; peki o andan itibaren, bireyi o aşırı noktaya yerleştirdiği andan itibaren, sahiden suçtan söz edebilir miyiz yine? Vicdan azabı yoksa eğer, birey işlediği suçu hiçbir şekilde telafi edemiyorsa, hiçbir ceza ona gerçek anlamda dokunamıyorsa, kendi vicdanında suçlu değilse suçun kendisi ortadan kalkar ve birey kendi gözünde de başkalarının gözünde de yasaları ihlal etmiş suçlu olmaktan çıkar, mutlak anlamda müstesna, başkalarıyla ilişkisiz biçimde müstesna olarak görünür ve suç Sade'da merkezi bir yer tutan kuraldışılık mefhumu lehine ortadan kalkar.

Birtakım sınırları ortadan kaldırmış olan yazı böylece şimdi de suçlu olan ile olmayan, izin verilen ile verilmeyen arasındaki son

sınırı ortadan kaldırır ve kuraldışılığın belirsiz dünyasına dahil eder bizi. Sade'ın "Hakikati söylemek için yazıyorum," derken ne demek istediğini o zaman daha iyi anlayabiliriz. Nitekim Sade için hakikati söylemek, 18. yüzyıl romancıları gibi gerçeğebenzer bir şey söylemek değildir, bu konuda anlaşmıştık zaten. Hakikati söylemek –Sade için– arzuyu, fantazmayı, erotik hayal gücünü hakikatle özel bir ilişki içinde; arzu için artık karşısına çıkarılabilecek, ona hayır diyebilecek, "Erişemeyeceğin şeyler var" veya "Kendini kandırıyorsun, fantazma ve hayal gücünden ibaretsin" diyebilecek hiçbir gerçeklik ilkesinin olmayacağı bir ilişki içinde kurmak demektir. Nitekim arzuya tamamen boyun eğen, arzuyu işleyen, çoğaltan yazının gerçeklik ilkesini püskürttüğü andan itibaren, fantazmanm doğrulanması mümkün değildir; yani her fantazma doğru hale gelir ve hayal gücü de kendi doğrulamasına dönüşür; daha doğrusu, mümkün olan tek doğrulama bir fantazmanın ötesine geçerek başka bir fantazma bulmaktır.

İkincisi, yazı arzuyu hakikat düzlemine dahil edecektir, çünkü yazı bütün zaman sınırlarını silmeyi ve dolayısıyla arzuyu ebedi tekrar dünyasına dahil etmeyi sağladığı ölçüde, arzu belirli bir anda var olan ve yok olacak bir şey değildir. Yazı sayesinde arzu, belirli bir anda var olup o anda doğru olan ama sonra yanlış olacak bir şey değildir artık; hayatın sonuna varılınca, ölüm ânında, gelip geçici görünecek bir şey değildir, çünkü sürekli tekrar içindeyizdir; bu arada bu zaman çitinin yok edilmesi, tekrara dayalı bir dünyanın kurulması, arzuyu her zaman doğru olacağı ve hiçbir şeyin onu asla geçersiz kılmayacağı konusunda temin eder.

Üçüncüsü, yazı arzuyu hakikat dünyasına dahil eder, çünkü arzu için meşru olan ile olmayan, izin verilen ile verilmeyen, ahlaki olan ile olmayan arasındaki bütün sınırları, bütün hudutları ortadan kaldırır; yani yazı arzuyu mümkünün, sürekli ve hep sınırsız olan mümkünün mekânına dahil eder. Yazı hayal gücü ve arzunun bir daha kendi müstesna bireyselliklerinden başka bir şeyle karşılaşmamalarını sağlar. Arzunun bir bakıma hep kendi kuraldışılığı düzeyinde olmasını sağlar, hiçbir şey asla onu bastıramaz veya en-

gelleyemez; arzu kendi hakikatiyle hemzemindir hep. Yazı olgusunun ürettiği bütün bu sınırsızlıkların sonucunda, arzu tek başına kendi yasası haline gelecektir; kendi hakikatini, tekrarını, sonsuzluğunu, doğrulama merciini elinde tutan mutlak bir hükümrana dönüşecektir. Artık hiçbir şey arzuya "Yanlışsın," diyemez, "Her şey değilsin", "Senin hayallerin var ama bir de sana karşı çıkan var," diyemez. "Sen şunu yaşıyorsun ama gerçeklik sana başka bir şey sunuyor," diyemez. Yazı sayesinde arzu dönüşmüş, dışarıdan itirazın mümkün olmadığı, toplam, mutlak ve sınırsız hakikatin dünyasına geri dönülmez olarak girmiştir.

Gördüğünüz gibi, bu nedenle, Sade'ın yazısının, birilerine başka bir kişinin düşüncelerini veya duygularını iletmek, dayatmak, telkin etmek gibi bir özelliği yoktur; birilerini dışsal bir hakikate ikna etmek söz konusu değildir kesinlikle. Sade'ın yazısı aslında kimseye seslenmez; Sade'ın kafasında olan, gördüğü veya fark ettiği ve yazara olduğu gibi okura da kendini dayatacak bir hakikate birilerini ikna etmek söz konusu olmadığı ölçüde, kimseye seslenmez. Sade'm yazısı mutlak anlamda yalnız bir yazıdır, bir anlamda kimsenin anlayamayacağı ve kimseyi ikna etmeyecek bir yazı. Yine bu fantazmaların yazıdan, yazının maddi içeriğinden, katı ve sağlam içeriğinden geçmesi Sade için mutlak anlamda zorunludur, çünkü –Juliette metninin söylediği gibi– ancak bu yazıyı, bu maddi yazıyı, bir sayfaya konmuş işaretlerden mamul yazıyı okuyabilir, düzeltebilir ve geri alabiliriz; çünkü arzuyu dışarının, zamanın, hayal gücünün sınırlarının, yasaklar ve izinlerin geri dönülmez biçimde ve topyekûn ortadan kaldırıldığı o tamamen sınırsız mekâna ancak yazı yerleştirir. O halde yazı artık hiçbir şeyin sınırlamadığı bir hakikate sonunda ulaşmış arzudur. Yazı, hakikate dönüşmüş arzudur; arzu biçimini, tekrara dayalı arzu, sınırsız arzu, yasasız arzı, kısıtlamasız arzu, dışarısız arzu biçimini almış hakikattir; arzuya göre dışsallığın ortadan kaldırılmasıdır. Yazının Sade'ın eserinde fiilen gerçekleştirdiği şey budur ve Sade işte bunun için yazar.

İkinci Oturum

SADE'IN HAYALLERİNİ hangi nedenlerle kullanıp yazdığını, Sade'ın yazısı düzeyinde arzu ile fantazma, hayal, erotik hayal oyunu arasında ne gibi ilişkiler olduğunu gördük. Şimdi analiz noktasını biraz kaydırıp Sade'ın teorik söylemlerine değil de metinlerinde teorik söylemler ile erotik sahneler arasında düzenli olarak bulduğumuz nöbetleşmeye yüklediği anlamı görmeye çalışacağız (Sade'ın roman kahramanları ve partnerlerinin bütün cinsel ilişki kombinasyonlarını açıkladığı ve betimlediği pasajlara "sahne"; erotik sahnelerle bir sarkaç düzeni içinde nöbetleşen uzun teorik pasajlara "söylev" diyeceğim). Şöyle söyleyeyim: Ben en azından bu sorundan, söylev ile sahne arasındaki nöbetleşmeden yola çıkmak istiyorum. Sözünü ettiğim nöbetleşme sadece gözle görülür değil aynı zamanda saplantı niteliğindedir, çünkü *Justine* ve *Juliette*'in[1] on cildi boyunca mekanik bir düzenlilikle her sahneden önce teorik bir söyleve yer verilir, her söylevden sonra bir sahne gelir. Öyleyse *Sodom'un Yüz Yirmi Günü*'nde mekanizma baştan ayarlanmıştır, çünkü günün belli saatleri açıkça söyleve diğer saatler erotizm sahnelerine ayrılmıştır. Peki nöbetleşme ilkesi ne anlama geliyor? İşte bu konuyu ele almak istiyorum.

1. *Yeni Justine* kastediliyor.

Akla gelen ilk fikir veya açıklama tabii çok basit. Sonuçta erotik sahnelerle nöbetleşen bu söylevler o sahnelerin hakikatini söylemek için orada değil mi? Sahneler şeyleri, edimleri temsil edecektir; pratikler dramaturjisi, tiyatrosu içinde cinselliği temsil edecektir; söylevler de önce veya sonra gelerek olup biteni açıklayacak, hakikati söyleyecek, öncesindeki veya sonrasındaki pasajlarda sahnelenenleri kanıtlayacak, gerekçelendirecektir. Ama bu söylevlerden birine biraz baktığımızda hemen dikkatimizi çeken bir şey var: Sade cinselliğin ne olduğunu açıklamıyor, açıklamaya çalışmıyor; sözgelimi insanın nasıl annesini arzulayacağı, nasıl eşcinsel olacağı, küçük çocukları öldürmek isteyeceği, vb. açıklanmıyor. Anlattıklarını psikoloji, fizyoloji veya doğalcı bir açıklama düzeyinde izah edecek, sahne olarak sunulmuş olanı doğru açıklama olarak yeniden yazıya dökecek hiçbir şey bulunamaz söylevlerinde. Sade'ın söylevleri arzudan, cinsellikten söz etmez; cinsellik ve arzu söylev konusu değildir. Sade'm söylev konuları başkadır: Tanrı, yasalar, toplum sözleşmesi, genel anlamda suçun ne olduğu; doğanın, ruhun, ölümsüzlüğün, ebediyetin ne olduğu. Sade'ın söyleminde konular bunlardır; arzuysa söylev konusu olmaz. Öte yandan bir gözlemde daha bulunacağım ki bu da yine çıkış noktamız olacak: Söylevde konu olarak var olmayan arzu ile söylevin kendisi arasında bariz, neredeyse fizyolojik bir yer var, çünkü Sade'm söylevi sahneden ya önce ya da sonra yer alır. Sahneden önce yer alırsa, söylev sahnenin cereyan edeceği tiyatroyu kurmaya yarar. Sözgelimi *Juliette*'in sonunda Fondange adlı küçük kıza tecavüz edildiği anlatılır. Kız Juliette'e emanet edilmiştir, o da önce mallarım soyup ele geçirir, sonra da kıyafetlerini soyup tecavüz eder ve öldürür. Bu sahneden önce toplum sözleşmesi üzerine, bireyler arasında olabilecek zorunluluk ilişkileri üzerine, bireyleri birbirlerine bağlayabilecek zorunluluğun sınırlayıcılığı üzerine uzun bir söylev yer alır. Bir bakıma sahnenin cereyan edeceği teorik tiyatrodur bu, çünkü küçük Fondange'ı annesi Juliette'e emanet etmişti, Juliette de onunla ilgileneceğine, mallarına göz kulak olacağına, evlendi-

receğine söz verir, ama tabii hiçbirini yapmaz. Cereyan edeceklerin, cereyan edecek piyesin teorik sahnelenişi olan bu uzun söylevin sonunda peki ne olur? Bu söylev sayesinde –genel anlamda zorunluluktan, karşılıklı görevlerden, sözleşmeden, yasa koymaktan, suçtan, vb. başka bir şey söz konusu olmadığı halde– tamamen teorik olan bu söylevin sonunda, katılanlar, tartışmakta olanlar, öyle büyük bir cinsel heyecana ulaşırlar ki olup bitecekleri doğal bir şekilde yaparlar (hiç hayal etmedikleri halde, çünkü söylev tamamen soyuttur, yasa vb. konulara ayrılmıştır) ve bu da onları cinsel heyecanın son noktasına taşımaya yeter.

Diğer epizotlarda söylev sahneden önce değil sonra gelir. Bir şeyler olur (Bressac annesine tecavüz eder), sonra aile bağlarının neden ve nasıl ciddiye alınmaması gerektiğini açıklayan bir söylev gelir; aile üzerine uzun değerlendirmelerin sonunda katılanlar yine –sırf bu teorik söylev sayesinde– cinsel heyecanın öyle bir doruğuna ulaşırlar ki yaptıklarına yeniden başlamamaları mümkün değildir, söylev arzunun motoru ve kaynağı olarak iş görür. Bir bakıma tam da mekanizması düzeyinde bağlıdır arzuya; söylevin mekanizması arzunun mekanizmasını devreye sokar ve bu da sona erince sözü söylev alır ve arzuyu yeniden başlatır, öyle ki arzu söylevde mevcut olmadığı halde arzu ve söylev iç mekanizmaları düzeyinde birbirlerine bağlanırlar. O halde Sade'ın söylevi arzu üstüne bir söylev değildir; arzulu bir söylev, arzunun ardından gelen bir söylev, arzudan önce veya sonra gelen, arzu ortaya çıkmadan önce veya yok olduktan sonra arzunun yerini tutan bir söylevdir. O halde söylev ile arzunun yeri aynıdır, dolayısıyla da birbirlerine bağlanırlar, ama söylev hakikatini söylemek için gelip arzunun üzerine yerleşmemiştir. Bu noktayı, yani söylevin hakikati söylemediğini, söylev ile arzunun belli bir mekanizmaya göre birbirine bağlı olduğunu biraz açmak istiyorum.

O halde ilk soru şu: Bu söylevlerde ne buluyoruz, ne diyorlar? Aslında hep aynı şeyi söylüyorlar... Sade'ın söylevleri birebir aynı şeyi söylemez, ama birbirinin aynısı dört şey söylerler. *Justine* ve

Juliette'in on cildi, *Sodom'un Yüz Yirmi Günü* ve diğer eserleri boyunca Sade'ın söylevleri birbirinin aynısı dört şey söyler. Adeta dört yüzlü bir cisim gibidir bu; karakterler bu cismi sürekli havaya atarlar ve kâh bir yüzü kâh öbür yüzü üzerine düşer ve bir söylev boyunca peş peşe –kolayca belirlenebilen– bu dört yüz üzerinde yuvarlanır. Bunların her biri bir varolmayış saptaması taşır.

Birinci yüz, bu çokyüzlü cismin tabanı şudur elbette: Tanrı yoktur ve olmadığının kanıtı Tanrı'nın tamamen çelişkili olmasıdır. Tanrı'nın her şeye kâdir olduğu söylenir, peki o zaman nasıl oluyor da insanların iradesi sürekli onun iradesini dengeleyebiliyor? O halde Tanrı âcizdir. Tanrı'nın özgür olduğu söylenir ama aslında insanlar Tanrı'nın istediğini yapmama konusunda özgürdür; o halde Tanrı özgür değildir! Tanrı'nın iyi olduğu söylenir, ama Tanrı'nın iyi değil kötü olduğunu görmek için dünyada işlerin nasıl sürüp gittiğine bakmak yeter. O halde çelişkili olduğu için Tanrı'nın var olmadığı birinci saptamadır.

İkinci saptama: Ruh da yoktur, çünkü çelişkilidir. Nitekim ruh şayet bedene bağlıysa, bedene tabiyse, arzu veya duygu ruhu ele geçirebiliyorsa o halde ruh maddi bir şeydir. Şayet bedenle doğuyor, bedenle aynı anda dünyaya geliyorsa, o halde maddidir. Şayet bedenle doğuyor, bedenle aynı anda dünyaya geliyorsa, o halde ruh söylendiği gibi ebedi değil, fanidir. Bir günah işlediğinde şayet ruh suçluysa, nasıl oluyor da bu günah günün birinde affedilebiliyor ve ruh masumiyetine kavuşabiliyor? Buna karşılık ruh yaptığı şeyi yapmaya şayet yönlendiriliyorsa, nasıl oluyor da mahkûm edilebiliyor? Vb. Ruhun kendi içinde çelişkili olduğunu, dolayısıyla da ruh diye bir şey olamayacağını gösteren bir sürü paradoks.

Üçüncü varolmayış saptaması: Suç yoktur. Nitekim suç ancak yasayla birlikte var olabilir; yasanın olmadığı yerde suç yoktur. Yasa bir şeyi yasaklamayınca, o şey suç olarak var olmaz. İyi de yasa birtakım bireylerin sırf kendi çıkarları için kararlaştırdığı bir şey değilse nedir? Yasa bazı bireylerin kendi çıkarları için kurduğu bir komplonun ifadesi değilse nedir; dolayısıyla, birilerinin iradesine,

özellikle de ikiyüzlülüklerine ters düşüyor diye suçun kötü olduğu nasıl söylenebilir?

Dördüncü varolmayış saptaması: Doğa yoktur, daha doğrusu doğa vardır ama varsa bile kendi kendisinin tahrip edilmesi ve dolayısıyla yok edilmesi olarak vardır. Sahi nedir doğa? Canlı varlıkları üreten şey. Peki canlı varlıkların karakteristiği ölmek değilse nedir? Ölmek de ya canlı varlıkların yaşlanması gibi doğal bir yazgıyla olur ki bu da doğanın kendi kendisini yok etmekten başka çaresi olmadığını kanıtlar ya da ölüm yine doğa tarafından şiddetle, kötülükle, açgözlülükle, yamyamlıkla, vb. yaratılan başka bireylerin uyguladığı şiddetten kaynaklanır. Dolayısıyla da yine doğa kendi kendini tahrip etmiş olur; o halde doğa hep kendi kendisinin tahribidir, ama her bireyin doğası onu kendi kendisini korumak için uğraşmaya sevk eder. Bu koruma ihtiyacını doğa her bireyin içine işlemiştir; gelgelelim varlıkların kendi kendilerini korumaları doğanın bir yasasıysa, nasıl oluyor da bireylerin –kendiliklerinden veya başkalarının eliyle– ölmesi doğanın bir yasası olabiliyor? Dolayısıyla bu noktada, varlıkların bu kendilerini koruma ihtiyaçlarında ve onları ölüme mahkûm eden bu kaderde, doğanın can evine bizzat kendisinin yok olduğu bir çelişki nakşeden bir şey çıkıyor karşımıza.

O halde varolmayışla ilgili dört tez şunlar: Tanrı yoktur, ruh yoktur, suç yoktur, doğa yoktur. Sade'ın eseri boyunca bütün sonuçlarıyla ve tüm varsayımlarından yola çıkılarak bütün yüzleriyle bu dört tez tekrarlanır durur. Gelgelelim, bu dört tez tam da Sade'da kuraldışı varoluş adını verebileceğimiz şeyi tanımlar. Peki Sade'm anladığı anlamda kuraldışı birey nedir? Dört aayak üzerinde duran bu varolmayış ilkesini en baştan kabul edendir; kendi üzerinde hiçbir hükümranlık kabul etmeyen bireydir: Ne Tanrı'nınkini, ne ruhunkini, ne de yasayla doğanınkini. Sadece hayatının değil arzusunun da ânını aşacak hiçbir zamana, ebediyete, ölümsüzlüğe, hiçbir zorunluluğa, sürekliliğe bağlı olmayan bireydir. Kuraldışı varoluş, hiçbir norm tanımayan; Tanrı'dan gelmiş dinsel bir norm, ruhla tanımlanmış kişisel bir norm, suçla tanım-

lanmış toplumsal bir norm, doğal bir norm tanımayan varoluştur. Son olarak kuraldışı varoluş hiçbir imkânsızlık tanımayan varoluştur; Tanrı, kişisel kimlik, doğa, bir toplumun veya yasanın insanı kısıtlaması yoksa, mümkün ile imkânsız arasında da fark yoktur. Aslında kuraldışı varoluş, yani Juliette'in varoluşu, Sade'ın kahramanlarının varoluşu, başına her an norm dışı her şeyin gelebileceği varoluştur. O halde bu söylevlerin ilk nitelemesi budur: Sade'cı karakterin kuraldışı varoluşunu tanımlayan dört olumsuz teze dayalı söylevler.

Buradan yola çıkarak söz konusu söylevlerin işlevlerinin ne olduğunu sorabiliriz. Neye yarıyor bu söylevler? Neden bu söylevler ve dört olumsuz tez? Neden araya giriyorlar? Nasıl bir oyun oynuyorlar? Söylevlerin sonunda karakterlerin yaşadığı cinsel heyecanın simgelediği –ve ürünü olduğu– şu mekanizmayla arzuya nasıl bağlanıyor bu söylevler? Hipotez olarak Sade'ın bu söylevlerinin beş işlevini ayırt etmeyi, ortaya koymayı öneriyorum.

Birinci işlevleri gayet açık, ortada ve anlamlı. Bu söylevler seks âlemlerinden, cümbüşlerden, suçlardan önce devreye giriyor. Neden mi? Romanın karakteri hiçbir arzusundan, arzusunun hiçbir şeyinden vazgeçmesin ve hedef alabileceği nesnelerden hiçbirinin kaçmasına izin vermesin diye. Bu ilk işlev çerçevesinde söylevlerin şu tür rolleri vardır: 1) arzunun karşısına çıkabilecek bütün sınırların ortadan kaldırılması, yok edilmesi, arzunun hiçbir şeyinden vazgeçilmemesi; 2) insanın kendi menfaatinden taviz vermemesinin, dolayısıyla başkasının çıkarı için asla kendisini feda etmemesinin sağlanması. Bir başka deyişle arzularım tam olarak karşılanmalı; ikincisi, menfaatim her zaman ilk sırada gelmelidir; üçüncüsü, varoluşum mutlak anlamda kurtarılmalıdır. Sade'ın karakteri sahneye veya seks âlemine başlamadan önce bunu tekrarlar, kendi kendisine tekrarlar, başkasını inandırmak ve yanına çekmek için bunu söyler: "Arzunun hiçbir şeyinden vazgeçmeyeceksin, menfaatinden hiç fedakârlıkta bulunmayacaksın, hayatını hep

bir mutlak olarak düşüneceksin." Söylemin bu çok basit ve açık işlevine biraz bakacak olursak, kendisini her şeye rağmen felsefi bir söylem olarak, dört varolmayışın kanıtlanması olarak sunan bu söylemin çok şaşırtıcı olduğunu fark ederiz, çünkü Batı'nın felsefi, ideolojik söyleminin tamı tamına tersine çevrilmesidir bu.

Batı'da söylemin, ideolojik söylemin rolü iğdiş edici bir roldü. Nitekim Platon'dan beri bireyin kimliğini, kendisinin bir parçasından vazgeçmesi üzerine temellendirerek tanımlamak söz konusuydu. Felsefi ve dinsel söylem Yunanlılar döneminden beri kabaca şöyle bir şeydi: Kendinin bir parçasından vazgeçtiğin ölçüde ancak tam olarak kendin olacaksın. Ancak bu şekilde Tanrı tarafından takdir edilecek, onun tarafından adınla anılacak, çağrılacaksın, ebediyen seçilmiş olacaksın; ebediyet senin adını ancak dünyadan, bedenden, zamandan, arzudan vazgeçtiğin takdirde telaffuz edecek. Ya da (diyor ki yine Batı'nın bu dinsel ve felsefi söylemi) toplumda yerin olmayacak, herkes gibi biri olmayacaksın, bir ad, özel bir ad alamayacaksın, topluluk tarafından suçlu ve deli diye nitelenmekten kurtulabileceğin özel bir ad; ancak birey olarak var olduğun, dolayısıyla da ancak arzularından, öldürme isteğinden, fantazmalarından, bedeninden ve bedeninin yasasından vazgeçtiğin ölçüde bir adın ve namın olacak. Felsefi, dinsel, teolojik söylem iğdiş edici bir söylemdir ve Sade'ın söyleminin, iğdiş etme anını aştığı değil de iğdiş etmenin kendisini olumsuzladığı, inkâr ettiği ve reddettiği ölçüde ona nazaran bir iğdişlikten kurtarma işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Üstelik bunu olumsuzlamalarda çok basit bir kaydırma oyunuyla yapar: Sade'ın söylemi felsefi ve dinsel söylemin olumlamak istediği her şeyi olumsuzlar. Batı'nın dinsel ve felsefi söylemi her zaman için Tanrı'yı, ruhu, yasayı, doğayı öyle ya da böyle olumlamıştır. Sade'ın söylemi bütün bunları olumsuzlar. Batı'nın felsefi söylemi, bu dört temel olumlamadan, bu dört felsefi kesinlemeden yola çıkarak, olumsuz bir kural koyma düzeni getirmişti: Tanrı varsa, şunu yapmayacaksın; madem ruhun var şunu yapmaya hakkın yok; madem yasa var, şöyle bir şeyden vazgeçeceksin; madem bir doğa var onu ihlal etmemelisin. Bir

başka deyişle, Batı'nm felsefi söylemi, dört temel kesinlemeden, olumlamadan yola çıkarak ahlak, yasa, kural koyma düzenine olumsuzlama getiriyordu. Batı metafiziği ontoloji düzeyinde olumlayıcıdır; kural koyma düzeyindeyse olumsuz. Sade'm söylemindeki oyunsa olumsuzlamayı tersine çevirmekten, olumlanan her şeyin olumsuzlanmasından ibaret: Tanrı yoktur. Dolayısıyla doğa yoktur, yasa yoktur, ruh yoktur; dolayısıyla da her şey mümkündür ve kural koyma düzeninde hiçbir şey reddedilmez.

Şemalaştırmak için dört tip söylem olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi, bilinçdışının söylemi ki Freud'a inanacak olursak baştan sona olumlayıcıdır. Hem şeylerin var olduğunu hem de arzunun arzuladığını olumlar; o halde varoluş ve arzu düzeyinde olmak üzere iki olumlaması vardır. Öbür uçtaysa her şeyi olumsuzlayan şizofren söylem vardır. Hiçbir şey yoktur (dünya yoktur, doğa yoktur, ben yokum, başkaları yok) ve bu olumsuzlama arzunun yadsınmasını sarıp sarmalar: Hiçbir şey arzulamıyorum. O halde karşımızda bir bilinçdışının baştan sona olumlayıcı söylemi, bir de baştan sona olumsuz olan şizofren söylem var. Ayrıca hakikat düzeninde olumlarken (Tanrı, doğa, dünya ve ruh vardır) arzu düzeninde olumsuzlayan ("dolayısıyla arzulamayacaksın, dolayısıyla vazgeçeceksin") ideolojik, felsefi veya dinsel söylem var. Dördüncü olarak da ideolojik söylemin tersi olan, "sapık söylem" de diyebileceğimiz serbest meşrepli söylem var. Bu söylem felsefi söylemin olumladığı her şeyi olumsuzlar, dolayısıyla da kesinleme düzeninde olumsuzlarken kural koyma düzeninde olumlayıp şöyle der: Tanrı yoktur, ruh yoktur, doğa yoktur, o halde arzuluyorum. Öyleyse bu söylemin birinci işlevi kendisini serbest meşrepli söylem olarak kurmaktır; yani, Batı'nın metafizik söylemi içinde, arzu konusunda iğdiş etme işlevini yerine getiren bu söylem içinde olumsuzlama sisteminin yerini değiştiren söylem olarak.

Sade'ın söyleminin ikinci işlevi şudur: Sade'ın metinlerinde serbest meşrepli söylem elbette olumlu kahraman tarafından dillendirilir, yani bizzat serbest meşrepli tarafından; ama konuşan değil de konuşulan, hitap edilen kişi belli durumlarda müstakbel kur-

ban olur. Bu müstakbel kurbana denir ki Tanrı yoktur, bu hakikate inanmaya razı olursan eziyetten kurtulursun. Ama, ne tuhaftır, kurbanlardan hiçbiri ikna olmaya yanaşmaz ve, başlarının üzerinde duran besbelli tehdide rağmen, hepsi bu söyleve kulak tıkar. Gelgelelim Sade bu söylemi yine de söylem olarak sunar – yani, sonuçları bakımından mutlak anlamda doğru değil de geliştirilmesi bakımından mutlak anlamda titiz bir söz öbeği olarak. Sade boyuna tekrarlar: Dikkatinizi biraz verirseniz, ikna olmamanız mümkün değil. Ama romanında bu ikna gücü kendisini kesinlikle göstermez, çünkü Sade'ın eserinde asla ikna olmuş birini görmeyiz. Aslında muhataplar, Sade'm söyleminin seslendiği kişiler, belki de kurbanlardır; ama bu söylem onlara hakiki muhatap değil ancak hedef olarak seslenir. Hakiki muhatap o an orada olan veya olmayan diğer serbest meşreplidir – ve temel varsayımları zaten kabul etmiş olduğu ölçüde bu söyleme daha çok ikna olur elbette; kaldı ki aynı söylemi birkaç sayfa önce kendisi dillendirmiştir. Dolayısıyla oyun hazırdır: Söylem hedef olarak kurbana, muhatap olaraksa zaten ikna olmuş diğer serbest meşrepliye seslenir. Sade'ın söyleminin icra ettiği işlev ikna değildir aslında, başka bir şeydir. Söylem bir serbest meşrepliden diğerine seslenir.

Kaldı ki kurbanlar ikna olsaydılar bu sonuçta can sıkıcı bir durum olurdu, çünkü artık kurban olmaktan çıkarlardı ve onlarla oynamak mümkün olmazdı, dolayısıyla da kurbanların ikna olmamaları gerekir, söylemin ikna işlevinin olmaması gerekir; o halde söylem diğer serbest meşreplilere seslenir, ama ikna olmuşlarsa neden sesleniyor ki? Öyle sanıyorum ki bu söylem esasen arma olarak, bir bakıma tanıma göstergesi olarak kullanılıyor; aslında serbest meşrepliler ile kurbanlar arasında bir ayrışma eşiği kurmak için. Şu ikisinden biri: Ya birisi dört tezi, dört temel olumsuzlamayı kabul eder ve o zaman serbest meşreplidir; ya da dördünü bir bütün olarak kabul etmez, içlerinden birini reddeder, ama sadece birini reddetse bile, birey hakiki bir serbest meşrepli değildir ve kurbanlar arasına atılabilir. Dolayısıyla dört söylem bir bakıma ayrışma göstergesi, sınavı, imtihanı olarak iş görür; birisinin kurban-

lar arasında mı yoksa serbest meşrepliler arasında mı yer alacağını bilmeye yarar. Bu nedenle sık sık deneme sınavına dönüşen söylevlerle karşılaşırsınız. Minsky adındaki dev yamyam iyi kalpli Juliette'le karşılaşınca ona birtakım sorular sorar: "Tanrı'ya inanmıyor musun?" sorusuna "Tabii ki hayır," diye cevap verir Juliette ve sınavı geçer. Minsky Juliette'in tıpkı kendisi gibi serbest meşrepli olduğunu anlar; dolayısıyla Juliette'e tecavüz edilmeyecektir. Birtakım şiddet edimlerine maruz kalacaktır elbette ama öldürülmeyecek, çiğ çiğ yenilmeyecektir, vb. Serbest meşreplilerin safına geçmiştir.

Serbest meşreplilerin birbirlerini tanıması işlevi içinde bir ikinci varyantsa, serbest meşreplilerin aynı derecede serbest meşrepli olup olmadıklarını anlamak için birbirlerine tuzak kurmalarıdır. Tuzak kurup birbirlerini sınavdan geçirirler; bir bakıma teorik komediler oynarlar. Bu çerçevede *Juliette*'in son sahnelerinden biri olan Fondange sahnesini ele alabiliriz: Juliette Noirceuil'e kavuşur ama onun aynı ruh halinde olup olmadığını, hâlâ serbest meşrepli olup olmadığını bilmez. O zaman şöyle der ona: "Annesi epey önemli mallarıyla birlikte küçük Fondange'ı bana emanet etti; annesine vaat ettiğim gibi mallarım iade edip görkemli bir düğün yapmaya karar verdim." Noirceuil o zaman şaşırır ve Juliette'in değiştiğini düşünür, ona güvenmemeye başlar; bunun üzerine Noirceuil'ün ruh halinin değişmediğini (çünkü bu iyi duygular karşısında kaygıya, hatta öfkeye kapılır) gören Juliette'in içi rahatlar. Noirceuil'ün aynı derecede serbest meşrepli olmaya devam ettiğini anlar; bu arada iki serbest meşrepli birbirini tanır. Birbirlerine kurmuş oldukları tuzaklara ikisi de düşmemiş olur.

Tuzak kurma zorunluluğu büyüktür, çünkü bu dört tezi bir kere kabul edilip tamamlanacak bir dogmanın dört maddesi olarak görmemek lazım; kusursuz bir akıl yürütmenin kaçınılmaz ve zorunlu sonuçları değildir bunlar. Söz konusu dört tez ahlaki görevlerdir ve çok serbest bir serbest meşrepli bile bunlardan birine her an yan çizebilir, çünkü hiçbirini unutmadan dördünü birden akılda tutmak ve çok yoğun bir şekilde düşünmek çok zor bir şeydir. Nitekim Ju-

liette'in hikâyesinde bu dört tezi savunup da arada birine yan çizen ve böylece hakiki serbest meşrepli olmaktan çıkmış serbest meşrepliler vardır. Bu çerçevede çok dikkat çekici birisi, Cordely, epey sert bir sahnede, kızına tecavüz edip öldürür, sonra da pişirip yer; gayet büyük serbest meşreplilik göstergeleri sunmuş olan işte bu Cordely sonra küçük bir odaya çekilir. Juliette olup biteni gizlice seyreder ve Cordely'nin yaptıklarına pişman olup Tanrı'ya yalvardığını fark eder; Tanrı varsa yaptıklarını affedecektir. O halde Cordely Tanrı'nın varlığıyla ilgili birinci teze yan çizmiştir. Dolayısıyla iyi bir serbest meşrepli değildir, hatta hiç mi hiç serbest meşrepli değildir ve sırası gelince öldürülecektir. Saint-Fond'un da başına gelecek budur. Belli bir süre için dört tezi savunmuş, ama bir başkasına, bu defa Tanrı'nın varolmayışı değil, ruhun ölümsüzlüğüne yan çizmiştir. Kurbanlarından birini öleceği sırada özel bir kabine aldırır; orada ona öyle iğrenç kâfirlikler yapar ki ruhu ebediyen ölümsüz olduğu takdirde, bu ruh ebediyen lanetlenmiş olur. Ve Saint-Fond der ki: "Harika bir işkence bu, çünkü ruh ölümsüz olduğu takdirde, kurbanıma ömrü boyunca değil ebediyetin kalanı boyunca acı çektireceğimden eminim." O halde işkencenin doruğu budur; bunun üzerine Juliette ve Clairvil haklı olarak işkencenin ebediyetinin ancak ruh ölümsüz olduğu takdirde düşünülebileceğini belirtir; bu da Saint-Fond'un ruhun ölümlü olduğu tezine yan çizdiğini kanıtlar; dolayısıyla da cezalandırılması gerekir... Noirceuil tarafından kurban edilmesinin nedeni budur. O halde arma, tanınma, ayırt etme işlevi; sınama ve sürekli yeniden sınama işlevi.

Bu ayrışma işlevi önemli; öyle sanıyorum ki iki dizi sonuç içerir. Bu tezlerin olumlanmasını sağlar; sürekli yeniden başlayan bu tezlere bağlılık böylece iki birey kategorisini ayırt etmeyi sağlar: Kurban adı verilenler, yani bir bakıma söylemin dışında kalanlar, dışarıda duranlar, ikna olmaya yanaşmayan ve yanaşmayacak olanlar. Bunlar sırf söylemin dışında oldukları için bir bakıma sonsuz nesnelere dönüşeceklerdir; yani, serbest meşreplinin onlar üzerindeki, bedenleri üzerindeki, bedenlerinin her bir parçası, ana-

tomilerinin her bir santimi, her bir organı üzerindeki arzusu boyuna azacaktır. Tecavüz elbette ilk epizottan başka bir şey değildir ve Sade karakterinin faaliyeti kurbanların anatomilerinin en derinine işlemeden, birey saldırıya uğramadan, parçalara ayrılmadan, pinçik pinçik edilmeden, bağırsakları sökülmeden, kalbi yenilmeden, bedenin içindeki her şey dışarı çıkarılmadan, bedeni bütünlüğünü kaybetmeden işkence sona ermez; söylemin dışında kalanın, başkasının arzusuyla sonsuza dek bölünmesidir bu. Bir başka deyişle, söylemin dışında kalırsanız, bedeniniz boyuna arzu nesnesi, yani eziyet, kesme, parça pinçik etme, parçalama nesnesi olacak demektir; söylemin dışında kalanın bedeninin sonsuza dek parçalara ayrılması demektir bu. Söylemin dışında kalındığı anda beden birliğini kaybeder, organikliği, hükümranlığı yoktur artık bedenin; bir değildir beden; başkasının şiddeti karşısında büyüyen, çoğalan ve yok olan bütün mümkün arzu nesnelerinin çokluğuna dönüşür sırf bu yüzden. Kurban için durum bu.

Gelgelelim bir de serbest meşrepliler vardır, ilişkideki partnerler, yani söylemin içinde olanlar, dört tezi kabul edip dışına çıkmayanlar. Peki bunlar ne olacak, bedenlerine ne olacaktır? Ölmeyecekler, orası kesin. Serbest meşrepliler arasında anlaşma vardır: Serbest meşrepli olduğu, dört tezi de kabul ettiği bilinen o andan itibaren öldürülmez. Ama bedeninden yararlanılabilir, hatta size bedenini kullandırması gerekir, ama bedenini bambaşka bir biçimde kullandıracaktır. Ağzını, cinsel organını, ilişkideki partnerinin hoşuna gidecek falanca organını verecektir ama beden organik birliği içinde kullandırılacak ve o halde bırakılacaktır. Serbest meşreplinin bedenini kullanan kişi –diğer serbest meşrepli– yeri geldiğinde kendi bedeninin benzer veya farklı bir parçasını kullandıracaktır; fakat bu durum (kurbanınkinin aksine) sonsuz bir parçalama değil, organik bir parçalamadır. Dört tezli söylem içinde bir serbest meşrepli bir başka serbest meşrepli için kurbanınki gibi sonsuz bir nesne değil, basit diyeceğim bir nesnedir. O halde bu söylem arzu nesnelerini sonsuz nesneler, boyuna katledilip parçalanan nesneler ve basit nesneler, bedenin ve hayatın bütünlüğü ko-

runarak, anatomiye uygun şekilde bölünecek nesneler olarak ayırt etmemizi sağlar. Serbest meşrepli bedenini kullandırdığı için ölmeyecekken kurban her zaman için bu sonsuz bölünmenin etkisiyle can verecektir. O halde söylemin ikinci işlevi bu iki tip erotik nesnenin ayırt edilmesidir: partner-nesne veya basit nesne ile kurban-nesne veya sonsuz nesne.

Gördüğünüz gibi bu noktada gayet zor iki sorun ortaya çıkıyor ki bu da sonuçların ikinci grubudur. Nitekim söylemin birinci işlevinde, söylem sayesinde arzuyu sınırlayabilecek her şeyi bir kenara bırakabiliyorduk; iki tür nesne, ilişkideki partner ile kurbanı ayırt eden bu ikinci ayrımsa bir sınırlama, daha doğrusu iki sınırlama getirir; çünkü bir yandan, kurban-nesne, sonsuz nesne kaçınılmaz olarak yok olacak, ölecektir, boyuna anatomikleştirilecektir, geriye hiçbir şey kalmayacak, bu kurban için duyduğum arzunun yok oluş sınırına dayanacağı bir an gelecektir. Kurban artık arzuyu tatmin etmek için var olmayacaktır ve, öte yandan, ilişkideki partnere dokunmaya hakkım vardır pekâlâ, şu anlamda: Bedeninin bir parçasını kullanabilirim ama öldürmeye hakkım yoktur. Suç Sevenler Derneği'nde ikinci madde şöyle: Hırsızlık dernek bünyesinde, cinayetse ancak –kurbanların hapsedildiği yerler demek olan– "saraylar"da mübahtır. Orada cinayet mümkündür ama serbest meşrepliler arasında olamaz; Juliette hem mahpus hem hükümran olduğu İtalya'daki Minsky şatosundan ayrılırken birisi ona Minsky'yi öldürmesi tavsiyesinde bulunur, "Hoş olur," der. Juliette de bunun sahiden hoş olacağını ama Minsky'nin serbest meşrepli olduğunu, dolayısıyla onu öldüremeyeceğini söyleyerek cevap verir; öyle bir hakkı yoktur... Bu noktada arzunun bir başka sınırı çıkıyor karşımıza. Dolayısıyla iki sınır var: Arzumun nesnesini korumak istiyorsam, onu kendi dengim yapmalıyım, o da bir serbest meşrepli olmalı veya, tam tersi, ötekinin kurban olmasını istiyorsam, ona belirsiz bir süre için sahip olmak istiyorsam, öldüreceğim ve yok olacak. Sade'da söylemin üçüncü işlevini işte bu sorundan yola çıkarak görürüz: "yönelme" diyeceğim işlev.

Nitekim bütün bu söylemlerde sonuçta çok paradoksal bir yan var. Söylem, öyle ya da böyle, dört varolmayış kesinlemesinin (Tanrı, ruh, suç,[2] doğa yoktur) tekrarıdır. Tanrı'nın olmadığını varsayalım: O halde dinin bana öğretebileceği veya yasaklayabileceği hiçbir şey de yoktur; her şey hayalden, yanılsamadan, yanlıştan, vb. ibarettir. Dolayısıyla Tanrı yoksa, bu varolmayışa inanan serbest meşrepli için herhangi bir arzu var olabilir mi? Sözgelimi kilisede sevişmeyi veya aşai rabbani ekmeği üzerine boşalmayı arzular mı? Hakikaten ensest suçu yoksa, kişinin kendi ailesinden biriyle sevişmeyi tercih etmesinde bir haz olabilir mi? Oysa Sade'ın karakterlerinin bu tür işlemleri yapmaktan maksimum haz ve yapmak için maksimum arzu duyduklarını görüyoruz. Bressac epizoduna bakalım: Bressac Justine'e doğal aile bağlarının aslında var olmadığını açıklar. Anne dediğiniz nedir ki sonuçta? Bir hiç! Anne dediğiniz kadın günün birinde veya bir gece birisiyle sevişmiş, haz duymuş ve bu tamamen kişisel hazzın fizyolojik bir sonucu olarak çocuk doğurmuştur. Bu çocuğu emzirdiği söylenebilir ama sonuçta çocuk emzirmek de fizyolojik veya hayvani bir içgüdünün ya da ihtiyacın karşılanmasından ibarettir; bunun en iyi kanıtı da hayvanların dişilerinin de yavrularını emzirmesidir. Anneler çocuklarının eğitimiyle falan ilgilendikleri için annelik bağının daha ileri gittiği söylenebilir. Bressac buna şöyle cevap verir: Bu da boş bir gurur kaynağıdır; anneler çocuklarının başarılı olmasını, bilgin olmasını falan isterler. Dolayısıyla annenin çocuğuyla bağını bütün gelişimi içinde değerlendirirseniz, peş peşe bir dizi hazdan (fiziksel haz, fizyolojik ihtiyaç, gururdan alınan haz) başka bir şey göremezsiniz. Anne-çocuk bağını kendi özgüllüğü içinde kuran, kutsal ve dokunulmaz hiçbir şey, ama hiçbir şey yoktur. Bunu açıkladıktan sonra, Bressac şunu diyebilirdi, demeliydi: Anne ile oğul arasında aslında hiçbir özel bağ yoksa, oğulun annesiyle sevişmesi ile hizmetçisi, teyzesinin kızı veya bir yabancıyla sevişmesi ara-

2. Foucault'nun yukarıda yasanın varolmayışı dediği şey.

sında hiç fark yoktur – tek fark o kişinin güzelliğinde veya gençliğindedir. Gelgelelim, katı bir eşcinsel olan Bressac'ın şunu söylemesi gerekirdi: "Sırf annem diye onu başka bir kadından daha çok arzulayacak değilim." Ne var ki Bressac annesi konusunda ilkesel ve pratik eşcinselliğinde bir istisna yapar (hayatının tek istisnası): Kadının annesi olması onu o kadar tahrik eder ki onunla livata fiilini işler. O halde kadının annesi olması arzu düzeyinde özel bir rol oynar. Annesi olduğu için tutuşur arzusu... ve tamamına erer.

Aynı şey papa ve Tanrı için de söylenebilir. Romanın çok daha ilerisinde Justine papayla karşılaşır, papayla korkunç şeyler yapar tabii, bunlardan önce papanın uzun bir söylevi yer alır: "Biliyorsunuz Tanrı yok, bunu bilecek konumdayım!" Bundan sonra Justine'i elinden tutup Aziz Petrus bazilikasında Aziz Petrus'un kabri üzerinde sevişmeye götürür. Tamam da hakikaten Tanrı yoksa bunun ne anlamı var? Başka yerlerden daha rahat olduğu söylenemez herhalde! Akla dayalı söylem Tanrı'yı, ruhu, doğayı ve yasayı (insanların dünyasında saygı duyulması gereken her şeyi) ortadan kaldırıyorsa, serbest meşrepliliğin bütün o ayrıcalıklı nesnelerini (Tanrı'ya hakaret, doğayla alay etmek, insan ilişkilerinin aşağılanması, vb.) de yok etmez mi?

Bu aşamada Sade'm söylemlerini daha yakından incelemek gerekir. Çok az sayıda da olsa bazı söylemleri var ki bunlar için "18. yüzyıl tipi" veya "genetik" diyebiliriz. Sade şöyle söyler: "Tanrı yoktur, insanların doğa fenomenleri karşısında duydukları korkudan doğmuş bir hayaldir; söz konusu ilk kaygı ve huzursuzluktan yavaş yavaş bir Tanrı hayali doğmuştur, dolayısıyla, tek kaynağı bu korku olduğu için ona saygı duymamız gerekmiyor." 18. yüzyıl sonu rasyonalizminin tipik saldırgan söylemidir bu; ama Sade'da çok nadir rastlanan bir söylemdir. Sade'ın büyük söylemi bambaşka bir şekilde, tam ters yönde inşa edilmiştir. "Tanrı yoktur, dolayısıyla ne iyidir ne de kötü," demez, "Tanrı kötüdür, kötü ve çelişkili olduğu için de her şeye kâdir, sonsuz iyi, vb. olan Tanrı kötüdür, o halde Tanrı'nın olmaması gerekir." Sade "Annelik bağı yoktur; anne herhangi bir insandır, dolayısıyla iyi mi kötü mü

olduğunu, anneyle sevişmenin iyi mi kötü mü olduğunu sormanın anlamı yoktur," demez, "Annem babamla keyfine bakmış; üstelik benim dünyaya geleceğimi düşünmeden bakmış keyfine, o halde annem kötü biri, şayet kötü biriyse iyi biri değil. Oysa annenin özü hep iyi olmaktır; dolayısıyla anne yoktur," der. O halde Sade varolmayış saptaması veya olumlamasından yasaya ve yasağa kayıtsızlığı çıkarsamaz, varolmayışlarını söz konusu nesnelerin kötülüklerinden çıkarsar ki bu ötekinden çok farklı bir şeydir ve gayet zor bir dizi mantık sorunu ortaya çıkarır.

Argümanın örgüsü kabaca şöyle: Tanrı kötüdür; ama Tanrı'nın kötülüğü her şeye kâdir olması ve iyiliğiyle tanımlanan kusursuz bir Tanrı'nın varoluşuyla çelişkilidir. O halde Tanrı var olamaz ve var olmamalıdır. Sade'ın söylemi şunu demeye gelir: Tanrı ne kadar kötüyse o kadar az var olur ve Tanrı iyi olsaydı var olurdu. Tanrı kötüyse yoktur ve biraz daha kötüyse o zaman hiç yoktur. Kötülükten çıkarsanan varolmayış kötülükle birlikte artar. Doğa konusunda da Sade aynı argümana başvurur. "Doğa yoktur, o halde iyi veya kötü olduğunu söylemenin anlamı yoktur," demez, "Doğa tahrip eder; vaktini varlıklar yaratmakla geçirir, ama yaratır yaratmaz da o varlıkları ölüme mahkûm eder veya kendi hallerine bırakır; ya yaşlılıktan ölürler ya da birileri onları öldürür. Sonuçta doğa bu varlıkları ölüme mahkûm eder ki bu da çelişkilidir." O halde bu varlıkların ölüme mahkûm olmalarının doğanın aleyhine dönmesi eşyanın tabiatında vardır. İki şekilde: Ya birbirlerini öldürürler ki o zaman, bir varlık bir diğerini öldürünce, aslında doğanın yaptığını yapmış olur; o halde doğanın yasasına uyar, ama o işi doğanın yerine yapmış olur, bu da bir bakıma doğayı öldürmektir (ne zaman birini öldürsem, doğanın yerini almış olurum, o halde doğayı öldürmüş olurum). Ya da birey öldürülmeye yanaşmaz: O zaman da doğanın yaptığını korumuş olur; doğanın yasasına uyar, ama doğanın yasası yaşayan bireylerin ölmesi olduğu için yaşayan bir birey ölmeye yanaşmadığı zaman doğayı alaya almış olur çünkü doğanın yaptığının tam tersini yapmış olur. Hepsi doğanın kötülüğünün mantıksal sonucu olan bütün bu çelişkilerden

doğanın olmadığı, daha doğrusu doğanın ne kadar kötüyse o kadar az var olduğu sonucu çıkarılır – doğa ne kadar tahripkârsa o kadar az var olur. "Tanrı kötüdür, o halde Tanrı yoktur ve ne kadar kötüyse o kadar az var olacaktır; doğa yoktur, çünkü kötüdür; insan ilişkileri yoktur, çünkü insanlar kötüdür" gibi bir söylemden, birisi çok önemli olmak üzere birtakım sonuçlar çıkarılabilir.

Birinci sonuç şu: Sade'ın mantığı anti-Russsell'cı[3] bir mantıktır veya, isterseniz şöyle söyleyelim, Russell'ın mantığı Sade'ın mantığından akla gelebilecek en uzak şeydir. Russell mantığının en azından bir biçimi buna delalet eder: "Altın dağı Kaliforniya'dadır" gibi bir önerme ancak parçalarına ayrılabildiği takdirde, önce altın dağının olduğu, sonra onun Kaliforniya'da olduğu söylenebildiği takdirde doğru veya yanlış olabilir. Gördüğümüz gibi Sade'ın akıl yürütmesi tam ters bir mantığa dayanıyor, çünkü "Doğa vardır, *sonra* doğa kötüdür" değil, "Doğa kötüdür, o halde doğa yoktur" denmesi söz konusudur. Bir atıf yargısından atıf öznesi üstüne bir varolmayış yargısı çıkarılması söz konusudur ki bu da mantıksal olarak düşünülemez, uygulanamaz ama Sade'ın mantığının can evinde duran bir şeydir. O halde Russell'ın mantığına mutlak olarak yabancı bir şeydir; Descartes'ın mantığına da yabancı bir şeydir. Nitekim Sade'm argümanını Descartes'ın ontolojik argümanıyla karşılaştırırsanız görürsünüz ki tam tersidir. Descartes'ın mantığı şunu söyler: Tanrı kusursuzdur; kusursuzluk varoluşu içerimler; o halde kusursuz olan Tanrı vardır. Bir atıf yargısından yol çıkılarak bir varoluş yargısına varılması söz konusudur. Sade anti-Russell'cı olduğu gibi anti-Descartesçıdır, çünkü bir atıf yargısından yola çıkıp bir varoluş değil bir varolmayış çıkarsıyor. Bu nedenle Sade'ın mantığının tam anlamıyla hilkat garibesi olduğunu söyleyebiliriz, çünkü Descartes'ın –kaçınılmaz olarak fi-

3. Bertrand Russell (1872-1970) Britanyalı mantıkçı, bilim felsefecisi ve siyasetçi. Matematikçi olarak yetişmiş olan *Principia Mathematica*'nın yazarı aksiyomatik ve mantığın temelleri üzerinde çalışmıştır. Çalışmasından çıkan felsefeye, bilgi ve zihnin doğası gibi klasik felsefi sorunlara mantıksal analizi uygulamayı amaçladığı için "bilimsel" denmiştir. Analitik felsefenin kurucusu kabul edilir.

kir, fikrin varoluşu ve dolayısıyla mümkün olana dayalı– "sezgici" mantığı ile Russell'ın biçimci mantığı arasında, Sade mantık açısından kesinlikle yaşayamayacak bir mantık kurmuştur: Bir atıf yargısından, tam da kendisine bir şey atfedilen şeyin varolmayışına dair bir yargıya varmıştır. Birazdan göreceğimiz gibi bütün Batı felsefesi içinde mutlak anlamda sapık ve tahripkâr bir biçimde işleyen Sade söyleminin ilk iki sonucu bunlardır.

Üçüncü sonuçsa şudur: Bu var olmayan hilkat garibeleri (Tanrı, başkaları, suç, yasalar, doğa, vb.) 18. yüzyılda anlaşıldığı anlamda birer yanılsama değildir kesinlikle. Çünkü yanılsamanın yanılsama olduğunu keşfettiğimiz andan itibaren kendimizi özgür hissederiz; yanıltıcı olduğunu sonunda keşfetmiş olduğumuz o nesneyle artık işimiz olmaz. Diyelim ki Tanrı'mn yokluğunu veya ruhun bir yanılsama olduğunu kanıtladığı zaman, 18. yüzyıl eleştirisinin yaptığı tam da budur. Böyle bir şey kanıtlandıktan sonra insan kurtulmuş olur ve artık onunla işi olmaz. Sade ise Tanrı'yı, ruhu, doğayı ve yasayı birer yanılsama kılmaz, onları hayalete, "hayalet" dediği şeylere çevirir. Hayalet var olmayan bir şey değil, ne kadar bir şeyse o kadar var olmayandır. Tanrı, kendi özüne ne kadar uygunsa, her neyse veya ne olması gerekiyorsa işte ona ne kadar yakınsa, o kadar az vardır ve bu anlamda bir hayalettir – yani, ne kadar kötüyse o kadar az vardır. Tanrı kendi kötülüğüne, doğa kendi azgınlığına ne kadar yaklaşırsa, o kadar az var olurlar. 18. yüzyıldaki yanılsama var olmayan ve kurtulmamız gereken bir şeyken, Sade'm hayaleti ne kadar bir şeyse o kadar az var olandır.

Son ve dördüncü sonuç şudur: Tanrı'nın ne kadar kötüyse o kadar az var olduğu doğruysa, kötülüğünü artıracak olan, onu gitgide daha kötü yapacak olan, dolayısıyla da onu gitgide daha az var edecek olan nedir? O halde bu kötülük nedir? Tanrı'nın kötülüğü, insanların birbirlerini öldürmesine neden olan, başka insanların kötü fiillerinin kurbanı erdemli insanların doğmasının nedeni olan kötülüktür; Tanrı'nın kötü olmasına neden olan şey erdemin kovulduğu anda kötülüğün zafer kazanmasını sağlayan serbest meşreplilerdir; kısacası, Tanrı'nm gitgide daha kötü olmasına neden

olan şey, Tanrı'nın kötülüğünü artıran şey, serbest meşreplinin varoluşundan başka nedir? Ne kadar çok serbest meşrepli olursa serbest meşrepli o kadar serbest meşrepli olacak, Tanrı'mn kötülüğü –yalnızca kanıtlanmış değil– bilfiil gerçekleştirilmiş olacaktır. Serbest meşrepli Tanrı'nın ete kemiğe bürünmüş kötülüğüdür; İsa' nın Tanrı'nın ete kemiğe bürünmüş iyiliği olduğu doğruysa, serbest meşrepli de Tanrı'nın kötülüğünün İsa'sıdır ve ne kadar çok serbest meşrepli olursa, Tanrı o kadar kötü olacaktır. Ama demin Tanrı'nın ne kadar kötüyse o kadar az var olduğunu gördük; dolayısıyla serbest meşreplilerin çoğalması ve serbest meşrepliliğin çokluğu Tanrı'mn varolmayışını gitgide kesinleştirecektir; dolayısıyla da Tanrı'nın varolmayışı, akıl yürütmeden çıkarsanabilecek (ve sonra bu akıl yürütmenin de kendisinden çıkarsanabileceği) bir hakikat gibi bir kerede olumlanıp bitirilecek teorik bir tez değildir. Tanrı'nın varolmayışı serbest meşreplinin şahsında ve davranışında sürekli Tanrı'nın kötülüğü olarak, Tanrı'nın fiile geçirilmiş kötülüğü olarak gerçekleşen bir şeydir. Bu nedenle arzu ile hakikat, daha doğrusu serbest meşreplinin arzusu ile Tanrı'nın olmadığı hakikati birbirine neden-sonuç ilişkisinden farklı bir ilişkiyle bağlıdır; çok daha karmaşık bir ilişki söz konusudur: Tanrı kötü olduğu için serbest meşrepliler, dolayısıyla acımasız arzular vardır; ne kadar çok serbest meşrepli olursa arzular o kadar acımasız olacak, Tanrı'mn olmadığı o kadar doğru olacaktır. Tanrı'nın olmadığı hakikati ve göstergelerin çoğalması birbirine bir bakıma sonsuz bir görevle bağlıdır. Arzularımızı çoğaltalım, kötülüklerimizi çoğaltalım, arzularımızın acımasızlığını sürekli artıralım ki Tanrı gitgide daha az var olsun. Hakikat ile arzu arasındaki bağ hayaletin hilkat garibesi olmasına yol açar; Tanrı, doğa, yasa veya ruh denen bu hayaletin gitgide daha çok hilkat garibesine, yani hayalete dönüşmesine, daha az var olmasına, daha kötü olmasına, daha çok hilkat garibesine dönüşmesine vb. yol açar. Bu böyle devam ederken Tanrı da asla tam bir sessizliğe gömülmez, arzunun ufkundan sahiden kaybolmaz. Tanrı'nın varolmayışı sürekli söylemde ve arzuda gerçekleşir.

Dolayısıyla Sade'ın arzusunun, korkulduğu gibi arzu nesnesini yok etmediğini, arzu ve söylemin aynı nesne hakkında birbirini azdırdığını söyleyebiliriz. Aslında, demin Sade'ın söylevlerinin Tanrı'dan söz edip arzudan söz etmemesinin ilginç olduğunu söylerken, bu değinide bulunurken, temel bir şeyi söylemeyi unuttum; söylem aslında Tanrı'dan söz eder ama Tanrı'ya seslenen arzudur ve söylem ile arzunun tek bir nesnesi vardır: var olmadığı ve sürekli tahrip edilmesi gerektiği ölçüde Tanrı... Sade'ın söyleminde temel nitelikte olan da söylem ile arzunun işte bu bağıdır. Buradan hareketle Sade'da söylevin son iki işlevini çıkarsamak, öyle sanıyorum ki, görece kolay.

Bu son iki işlev aslında ilk iki işlevin karşısında duruyor, bir yere kadar da onları sınırlıyor, tartışmaya açıp onlara karşı çıkıyor. İlk iki işlev iğdişlikten kurtarma (*décastration*) ve ayrışma işlevleri, serbest meşreplilerin kendi aralarında ve kurbanlara göre tanınması işlevleriydi. Son işlevlerden dördüncüsü bu ikinciye, beşincisiyse birinci işleve karşı çıkacak; bu dört figür arasında bir üçüncü işlev var ki biraz önce açıkladım: tahrip etme işlevi.

Rekabet işlevi olan dördüncü işlev şudur: Sade'ın söylemleri hep aynıdır. Dört tezin sürekli tekrarlanıp durduğu doğrudur. Ama biraz daha yakından bakınca, bu söylemlerin farklı etkenlere göre değişiklik gösterdiklerini görürüz. Duruma göre değişiklik gösterirler. Örneğin küçük Fondange'ın mirasına el koymak söz konusu olduğunda söylemin konusu insanlar arasındaki ilişkiler, yükümlülüklerin az çok kutsal doğası, toplum sözleşmesi, toplumun uyguladığı yaptırımlar, vb. olacaktır; buna karşılık Bressac'la birlikte anneyi arzulamak söz konusu olunca, söylemin konusu bu defa aile ilişkileri olacaktır. O halde söylem, nesnesine göre, aynı zamanda bireylere göre değişiklik gösterir; bireylerin söylemleri de kendi karakterlerine, toplumsal durumlarına, eğitimlerine göre değişiklik gösterir.

La Dubois'nın bu cümleden olmak üzere bir söylemi vardır. Adından da anlaşıldığı üzere La Dubois halktan bir kadındır, söy-

lemi kabaca şöyle olacaktır: "Doğanın insanları yaratırken eşitsiz kılmak gibi bir derdi yoktu; hepsini sonuçta aynı modele göre yaratmıştır; eşitsizliği yaratan toplumdur. O halde topluma rağmen eşitliği kurmak doğaldır. Ama, eşitsizliğe dayalı toplum insanların eşit olmalarını istemediğine göre, eşitlik ancak zorla, şiddetle kurulabilir." Bu noktada, tam en başa yerleştirilecek bir eşitliği topluma karşın kurmak için gerekli şiddet üzerine koca bir teori geliştirir. Böyle bir sistemi tabiidir ki sadece La Dubois'da buluruz, Sade'ın sunduğu aristokratlarda bulamayız.

Bir de papanın sistemi vardır. Onunki çok özeldir: Önce Tanrı yoktur, der elbette. Ona göre doğadan başka yaratıcı yoktur, ama doğa iyi değildir. Doğa baştanbaşa bir yıkıcı öfkeden mamuldür, yıkıcı öfkeyle doludur; dolayısıyla insan bir tek şey yapabilir, o da doğaya başkaldırmaktır; insanda ne zaman doğal bir eğilim kendisini gösterse serbest meşrepli insanın görevi bu doğal eğilimi reddetmek ve doğanın dayattığından başka bir şey yapmaktır. Böylelikle insan, mademki doğa kötü, bu doğayla alay edebilir, ona başkaldırabilir ve, örneğin, sistemli olarak livata tercih edip çocuk yapmayabilir. Peki o zaman ne olacaktır? İnsan livatadan başka bir şey yapmazsa insanlık sonunda tahrip edilip yok olur; bu da, papanın dediğine göre, tam olarak doğanın istediği şeydir, çünkü doğa tek bir şey ister: İnsanlığın yok olması – bunun da en iyi kanıtı doğanın insana karşı kötü olmasıdır. Bu sistemin papaya, tam da ona ne kadar uygun olduğunu görüyorsunuz. Nitekim papa Tanrı'yı değil doğayı, evrensel iyiliği değil evrensel kötülüğü, selameti ve bireylerin üremesini değil tahrip edilmesini, insanlığın ebediyetini değil sonsuza dek yok olmasını tebliğ eder; bu şekilde papanın geleneksel işlevleri söylevi içinde tam tersine çevrilmiş olur.

Ayrıca Saint-Fond'un tuhaf sistemi ve birbirlerinden farklı başka birtakım sistemler vardır. Sonuçta bu söylevlerin tohumuna baktığımızda, genel olarak kabul edilen dört tezden bu tezlerin uygulanmasına ve açıklanmasına geçtiğimizde, her serbest meşreplinin bunları kendince birbirlerine bağladığını görürüz. Her serbest meşreplinin bu tezlerin nasıl düzenlendiğini, nasıl temellendiril-

diğini, onları neyin meşrulaştırdığını, çıkarılabilecek sonuçları ve çıkarsanabilecek suç veya cinsellik pratiklerini göstermek için kendince bir tarzı vardır. Dolayısıyla Sade'ın genel bir sistemi, bir felsefesi, materyalizmi, ateizmi yoktur. Sözünü ettiğimiz dört tezin meydana getirdiği ağla birbiriyle bağdaşan ve ilişkiye giren bir sistemler çoğulluğu vardır.

Bu ağ, bu dört öğe, birbirinden farklı kristaller gibi, belli bir duruma veya bireye özgü söylemler kurmayı sağlar; Sade'm, bu dört tezin büründüğü farklı fizyonomilere "sistem" dediği olur. Sık sık bir karakterin diğerine şöyle dediğini görürüz: "Bana sisteminden söz et, sistemini açıkla, demin şöyle bir şey yaptın, niye? Sistemini anlat, vb." Bu sistem de sözünü ettiğim dört tezin belli bir duruma ve bireye özgü kristalleşmesi olacaktır. Dolayısıyla bu söylemler (serbest meşrepliler ile kurbanlar arasında tanınma ve ayrışma işlevi dışında) bir başka işleve izin verir: Serbest meşrepliler arasında birbirlerine indirgenemeyen bireylerin, sistemleriyle tanımlanacak (çünkü sistemler bireylere göre farklılık gösterir) bireylerin ayırt edilmesi. Bu da söylemin bu dördüncü işlevinin ikincisiyle hangi bakımdan karşıt olduğunu açıklar. Genel bir serbest meşreplilik sistemi yoktur öyleyse, her serbest meşrepli için ayrı bir sistem vardır ve bu sistemler bireylerin tekilliğini veya Sade'm verdiği adla kuraldışılığım tanımlar. Her birey kurdaldışıdır ve kendine özgü kuraldışılığı kendi sisteminde tezahür eder, simgeselleşir. Ne var ki farklı oldukları ölçüde, serbest meşrepliliğin ikinci işlevden sudur etmiş görünen bu yalnız dünyasını parçaladıkları ölçüde, serbest meşreplilikle suç ortağı ve iş ortağı olan bu sürekli dünyayı parçaladıkları ölçüde, bu sistemler bireyleri birbirlerinin yerini tutmaz, birbirlerinin yerine geçmez canlılar haline getirir, onları birbirlerinden yalıtır.

Dolayısıyla, serbest meşreplilerin az çok güçlü sistemleri olacaktır; bu sistemin ne kadar güçlü olduğuna bağlı olarak serbest meşrepliler diğerleri karşısında mağlup olacak veya zafer kazanacaklardır. Sonuç olarak sistemler serbest meşrepliler arasındaki araçlar olarak boy gösterirler ve, bu arada, serbest meşreplilerin –

demin gördüğümüz gibi birbirlerini öldürmeye hakları olmadığı için sınırlı olan– şu meşhur özgürlüğünün, bu yükümlülüğün söylemin bu daha incelikli işleyişi içinde ortadan kalktığını ve serbest meşreplilerin kurtların aksine birbirlerini yediklerini fark ederiz; bir serbest meşrepli, söylemi diğerininkinden daha güçlü olduğu takdirde onu öldürebilir. Clairvil ve Juliette'in Borghèse'i öldürmek istemelerinde bunun çok güzel bir örneğini buluruz; önceden ikisinin harika bir suç ortakları, harika bir serbest meşreplilik eşleri vardı: Prenses Borghèse. Ancak onun Clairvil ve Juliette'inkinden daha zayıf bir felsefi tezi olduğu ortaya çıkar. Daha zayıf bir felsefi tezi olduğu için Borghèse zanneder ki üçü arasında kurulan ilişki kutsaldır, birbirlerine güveneceklerdir. Dolayısıyla suç diye bir şeyin olmadığı, her şeyin mümkün olduğu tezini sonuna kadar savunmaz; o halde serbest meşrepli bir arkadaşı öldürmenin suç olduğunu kabul etmektedir; bu suçun işlenmesi konusunda geri adım atacaktır. Dolayısıyla da sistemi Clairvil ve Juliette'inkinden bir öğesiyle daha zayıftır; Juliette ve Clairvil tam da Borghèse'in bu en zayıf halkasına saldırarak tuzak kuracaklardır. Serbest meşreplilik bağlarının koparılamayacağını düşünen Borghèse Prensesi ise fark edemeyip tuzağa düşecektir. Diğerlerinin onu öldürmesine yol açacak olan da sisteminin zayıflığıdır. Öyleyse serbest meşreplilerin birbirlerine saldıramayacağını ve birbirlerini öldüremeyeceğini söyleyen yasa sonuçta derine inildikçe işlemez. Zira dört tezin serbest meşreplilerin birbirlerini tanımalarını sağladığı ve onları arzu konusunda kurbanlarınkinden çok farklı bir konuma yerleştirdiği doğruysa da, bu dört tezden hareketle kurulan sistemler arasındaki farkın serbest meşrepliler arasında sürekli, sonsuz bir mücadeleye, içlerinden yalnız birini (Juliette) hayatta bırakacak bir mücadeleye yol açtığı da bir o kadar doğrudur. Sonuçta Juliette serbest meşreplilik arkadaşlarını işte bu şekilde kurban edecektir: Clairvil, Saint-Fond, tabii Borghèse, hepsi ölecektir; geriye bir tek Juliette ile – sırf serbest meşrepliliğe bağlı nedenlerden ötürü– Noirceuil ve hizmetçisi La Durand kalacaktır. Sade'm söyleminin dördüncü işlevi o halde budur. Beşinci rol buradan çok kolay çıkarsanabilir.

Beşinci işlev şu: Serbest meşreplileri kurbanlardan ayırt ettiğine inandığımız söylemin serbest meşreplileri de kendi içlerinde ayırt ettiği doğruysa; bu söylemin bütün kurbanlar karşısında bütün serbest meşreplilerin arması olmaktan ibaret olmadığı, aynı zaman serbest meşrepliler arasında da bir mücadele aracı olduğu doğruysa, söylem serbest meşrepliyi ölüme maruz bırakır; yani, söylemini diğerlerininkiyle çarpıştıran serbest meşrepli ölüm tehlikesiyle karşı karşıya gelebilir; ayrıca bu tehlikeyle karşı karşıya gelmekle kalmaz, söylemini sonuna kadar götürürse sadece ölebileceğini değil ölümün başına gelebilecek en güzel şey olacağını da kabul edecektir. Doğanın olmadığı, ruhun ölümsüz olmadığı, Tanrı'nın olmadığı ve gerçek suç diye bir şeyin olmadığı doğruysa, birisi için, hatta serbest meşrepli için ölmek nedir? Ölümü kendi kendine sunmak ve kabul etmek doğaya yapılacak en büyük saldırı değil midir? Nitekim doğa bizi yaratmış, yaratır yaratmaz da terk etmiş; bizi yaratmak için yaptığı jestin bir bakıma tek izi olarak yaşama ihtiyacını içimizde bırakmıştır. Bu yaşama ihtiyacını reddettiğimiz ve yaşama ihtiyacını ölme ihtiyacına çevirdiğimiz andan itibaren, kendimizi doğanın aleyhine çevirmiş, doğayla alay etmiş, kendimize karşı suçların en büyüğünü işlemiş oluruz ki bunun suçların en büyüğü olduğu anda hazların da en büyüğü olduğu aşikârdır. Dolayısıyla, ölmeyi kabul ettiğimiz andan itibaren cinsel heyecanın doruğuna ulaşırız ve ölmemek için ellerinden geleni yapan Sade'ın büyük serbest meşreplileri –gerektiğinde– ölmeyi işte bu şekilde kabul ederler. Bressac şehadet mertebesine varıncaya dek [...]e[4] tanıklık etmeye hazır olduğunu söyler. Kendisinden daha güçlü biriyle karşılaşırsa, o adamın kendisini öldürünceye kadar kullanmasına izin vereceğini kabul eder. Borghèse idam sehpasında mutlu olacağını söyler; dolayısıyla da Clairvil ve Juliette tarafından volkana atıldığı zaman bedeni kayalara çarpıp parçalanır-

4. Konferansın gerek daktilo gerekse elyazısı müsveddesinde bu bölüm okunamıyor.

ken şehvetin doruğuna ulaştığını varsaymak gerekecektir. Juliette "Dünyada en az korktuğum şey asılmaktır; insanın asılarak öldüğünde boşaldığını bilmez misin?" der dilinin olanca şiddetiyle, "Günün birinde idama mahkûm edilirsem, darağacına arsızca uçtuğumu göreceksin." La Durand'sa şöyle der: "Doğanın ihtiyacı olduğu sürece ölümün şehvete dönüşmesi gerektiğinden şüphe etmenin imkânı yok, çünkü hayatın bütün ihtiyaçlarının aslında birer zevk olması gibi ikna edici bir kanıt var elimizde." Bir de İsveçli ilginç bir kadın karakter vardır, sevgilisinden kendisini öldürmesini ister, o da tabii –madem beriki böyle bir şey istiyor– tereddüt etmez; daha doğrusu, tereddüt etse bile korktuğu için eder: Ona acı çektirmek istiyordur ama kadın ölmekten fazlasıyla haz alabilir. Ama bu kaygılarını dindirip kadını öldürür. Gördüğünüz gibi, o andan itibaren, birinci işlevde bulduğumuz bir şeyi tam ters şekliyle bu beşinci işlevde buluruz: Birinci işlev bireye arzusunda mutlak anlamda hiçbir sınır olmadığı, bireyin tam anlamıyla iğdişlikten kurtulacağı, bütün evrenin baştanbaşa onun narsisizm döngüsüne gireceği, hiçbir zaman hiçbir şeyin kendiliğinden feda edilmeyeceği konusunda güvence veriyordu. Söylemin birinci işlevi bireye artık kimsenin "Şundan bundan vazgeçersen kendin olursun" demeyeceğini garanti ediyordu, beşinci tezse "Hayatında karşına çıkabilecek en büyük haz, bizzat bireyselliğinin ortadan kalktığı gündür," der. Beşinci tez, gördüğünüz gibi birincisine işte bu şekilde karşıttır.

Sade'ın söyleminde işlevlerin tam çatısını görüyorsunuz: Hepsi benim "tahripkâr" dediğim ve iğdişlikten kurtarma işleviyle birlikte yapılanan üçüncü işlev etrafında toplanır. İğdişlikten kurtarma işlevi ile bireyin kendisini ortadan kaldırma işlevi, tanınma veya ayrışma işlevi ile de mücadele, rekabet ve savaş işlevi arasında karşıtlık vardır. Aynı zamanda bu dört işlevin analizi, görüyorsunuz ya, Sade'da temel nitelikte olduğuna inandığım kavramları ayırt etmeyi sağlıyor: Tam da serbest meşrepli dediğimiz şeyi tanımlamayı sağlayan iğdişlikten kurtarma işlevi; kurban dediğimiz şeyi tanımlamayı sağlayan ayrışma işlevi; Sade'm hayalet adını

verdiği şeyi tanımlamayı sağlayan tahrip işlevi; Sade'm sistem adını verdiği şeyleri tanımlamayı sağlayan rekabet ve mücadele işlevi; son olarak da bireyi tanımlamayı sağlayan, daha doğrusu bireyin aslında bir hiç olduğunu tanımlayan son işlev. Yola çıktığımız dört temel teze, beşinci işlevin sonucu olarak bir beşinci tez eklemek gerekiyor: Bizzat birey yoktur.

Sözlerimi bitirirken, Sade'a iki okuma modelini dayatmaktan olabildiğince kaçınmak gerektiğini söylemek istiyorum. Birincisi Freudcu model. Öyle sanıyorum ki Sade'ın söyleminin arzu konusunda hakikati söylemek gibi bir rolü olmadığını anlamak önemli. Sade cinsel arzunun, cinselliğin ne olduğu üstüne bir analiz veya açıklamaya girişmek için uğraşmaz. Sade'da arzu akla uygun söylemin konusu değildir; aslında doğru söylem ile arzu aynı düzlemdedir, birbirine derinlemesine bağlıdır. Doğru söylem arzuyu çoğaltır, derinleştirir, sonsuzlaştırırken arzu da söyleme gitgide doğruluk kazandırır. O halde söylem düzeyinin gelip üstüne yerleştiği bir arzu düzeyi yoktur; bir doğa düzeyi, sonra da gelip onu aydınlatacak bir hakikat yoktur. Aslında söylem ve arzu iç içe geçip zincirlenir; söylem ve arzudan biri öbürüne tabi olmaz. Tam da düzensizlik demek olan bir düzen içinde yer alırlar işin aslı. Bu nedenle de Sade'ın söylemi ile Freud'un söyleminin karşılaştırılabileceğine inanmıyorum; Freud'un söyleminin arzu konusunda hakikati söylemek gibi bir rol ve işlevi olduğu doğruysa, Freud'un doğal, psikolojik veya felsefi –her neyse– bir hakikati dile getirmek istediği doğruysa, Freud'un arzu konusunda hakikati söylemek istediği doğruysa, Sade'm söylemi ile Freud'unki kesinlikle bağdaşmaz. Buna sadece şu şekilde itiraz edilebilir: "Psikanalizin arzu konusunda hakikati söylemek gibi bir rolü olmadı, Freud arzu konusunda hakikati söylemek istemedi; Freud belki de arzuyu hakikate tabi kılmak istemedi. Belki de psikanalitik bir tedavinin rolü, psikanaliz alanında söylemin rolü, bir arzuyu bir hakikat biçimine tabi kılmak değil, arzu ile hakikati temel ilişkileri içinde yeniden birbirine eklemlemektir. Belki de psikanalitik tedavide ha-

kikatin arzu işlevini onarmak ve hakikat işlevini arzuya geri vermek söz konusudur," denebilir. Bu durumda Freud Sade'ı okumamızı değil Sade Freud'u okumamızı sağlar, çünkü Sade'ın metninde yaptığı tam da budur. Hakikatin aydınlığı gelinceye kadar Batı'nın yalan, yanılsama, cehalet içinde bıraktığı bir arzuyu öne çıkarmak değildi maksadı, yapmak istediği kesinlikle böyle bir şey değildi. İstediği, hakikatin arzu işlevini onarmak; arzunun hakikat işlevini göstermek; hakikat ve arzunun sürekli kendi etrafında dönüp duran bir kuşağın iki yüzü gibi olduğunu göstermekti. O halde bence Sade'ı bu geleneksel Freud anlayışı ışığında okumamak lazım. Şöyle bir şey söylememek lazım: Batı'da arzunun ne olduğunu kimse anlamamıştır, sonra Sade geldi ve arzu konusunda birtakım hakikatleri söyledi, ondan sonra da Freud geldi, başka hakikatleri söyledi. Bir kez daha belirteyim: Sade arzu konusunda hakikati söylemez, hakikatle arzuyu yeniden eklemler.

Sade'ı anlama konusunda kaçınılması gereken ikinci modelse Marcuse'ninki.[5] Çok şematik olarak diyebiliriz ki Marcuse'ye göre söz konusu olan, doğru bir söylem için arzuyu bütün ayak bağlarından kurtarmaktır. Marcuse'ci insan şunu söyler: Şimdiye kadar suçluluk duygusuyla yaptığım her şeyin masumca şeyler olduğunu artık biliyorum ve, bütün bu yanılsamaları defetmişken, şimdiye kadar suçluluk duygusuyla yaptıklarımı bundan sonra masumiyet duygusuyla, yani mutluluk içinde yapabileceğim; ya da hiç yapmayabilirim (ki Marcuse için bu aslında daha iyidir), çünkü kendi kendimi cezalandırmaktan artık haz almıyorum. Dolayısıyla her şeyi tam bir masumiyet içinde yapıyorum veya hiçbir şey yapmıyorum, artık yapmadığım birtakım şeyler var, çünkü artık suçlu olmaktan hazzetmiyorum, diğer şeyleriyse masumiyet içinde, suçluluk duymaksızın, yani tam bir mutluluk içinde yapıyorum. Sade'ın insanıysa bunu kesinlikle söylemez. Arzuyu sınırlayıp yabancı-

5. Herbert Marcuse (1898-1979). Frankfurt okuluna mensup Alman asıllı Amerikalı filozof. Hegel, Marx, Freud ve Husserl'den çok etkilenmiştir. Gerçeklik ilkesini savunuyor kılığına bürünen baskıcı söylemleri eleştirerek, insanın özgürleşmesi vizyonunu savunmuştur.

laştıran bütün ayak bağlarından kurtulalım, demez. Şöyle der: Vicdan azabı çekmemem gerektiğini biliyorum, ama benim için büyük bir tehlike var – vicdan azabı çekmezsem yine suç işlemekten hazzedebilir miyim? Vicdan azabı çekmezsem, işlediğimde en büyük hazzı duyacağım kadar var olabilir mi suç? O halde en kötü suçlarda hazzm doruğunu hissetmeye devam etmeliyim. Dolayısıyla, Marcuse'nin aksine Sade için, hakikat ile arzu arasındaki bağ yeniden kavuşulan masumiyet içinde, suçluluk duygusunun silinmesiyle, sonunda erişilen düzenle kurulmaz kesinlikle. Arzunun hakikati ile Sade'da hakikat arasındaki bağ ancak suçun devam ettirilmesiyle ve sürekli düzensizlikle sağlanır.

Bence Sade'm düşüncesi bu anlamda Freud ve Marcuse'yi anlamak için, Sade'ın metnine Freud veya Marcuse'nin modellerini dayatmak yerine bu ikisini birbirlerine göre konumlandırmak için gerekli hareket noktası ve karşıtlık öğesidir. Sade arzuyu uygarlığımızda içine sıkıştırılmış olduğu hakikate tabiiyet durumundan sahiden kurtarmıştır. Sade arzuyu hakikatin hükümranlığına tabi kılan büyük Platoncu çatının yerine gerçekten de arzuyla hakikatin birbiriyle karşılaştığı, çarpıştığı, aynı sarmal içinde birbirini yakaladığı bir oyun geçiren kişidir. Sade sahiden de arzuyu hakikatten kurtarmış kişidir; ama bu kesinlikle Sade'ın "Arzunun yanında hakikatin ne önemi var ki?" dediği anlamına gelmez. Sade "Arzu ve hakikat birbirine tabi değildir, birbirinden ayrılmaz değildir," diyen kişidir. Sade "Arzu ancak hakikat içinde sınırlıdır, hakikat de ancak arzu içinde gelişme gösterir," diyen kişidir. Ama bu, sonunda artık yakalanmış bir mutluluk ve sükûnet biçimini alan arzu ve hakikatin değişmez bir figür oluşturacağı anlamına gelmez kesinlikle. Arzu ve hakikatin, arzunun sonsuza giden köpüklenmesi, parıldaması, sürekliliği içinde bitmek tükenmek bilmeksizin çoğalacağı anlamına gelir.

—

Michel Foucault'nun Edebiyatla İlgili Çalışmaları

Michel Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nde Racine'in trajedileri veya *Rameau' nun Yeğeni* üzerine yazıları, Raymond Roussel hakkındaki kitabı (1963), *Kelimeler ve Şeyler*'de (1966) *Don Quijote* üzerine, *Bilme İstenci*'nde (1976) "Gizli Hayatım" üzerine analizleri veya *Cinselliğin Tarihi*'nde (1984) "Artemidoros'un Yöntemi" bölümünün yanı sıra, edebiyattan, yazarın konumundan, yazıyla ilişkisinden söz ettiği önsözler, kitabiyat yazıları, makaleler ve söyleşilerin bir listesini veriyoruz.

Kısaltma

- DE: *Dits et écrits*, Daniel Defert, François Ewald ve Jean Lagrange (haz.), Paris: Gallimard, 1995, 4 c; Türkçesi: *Seçme Yazılar* 1-6, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı, 2000-2006.

Önsöz, Giriş ve Kitabiyat Yazıları

- Jean-Claude Brisset hakkında bkz. "Le cycle des Grenouilles" (DE 1, 1962).
- Crébillon hakkında bkz. "Un si cruel savoir" (DE 1, 1962; Türkçesi: "Pek Zalim Bir Bilgi", *Seçme Yazılar* 6, s. 35-50).
- Roger Laporte hakkında bkz. "Guetter le jour qui vient" (DE 1, 1963), "Distance, aspect, origine" (DE 1, 1963; Türkçesi: "Mesafe, Veçhe, Köken", *Seçme Yazılar* 6, s. 86-101) ve "Un noveau roman de terreur" (DE 1, 1963).
- Gustave Flaubert hakkında bkz. "Un fantastique de bibliothèque", (DE 1, 1964; Türkçesi: "(Başlıksız) Flaubert'e Sonsöz", *Seçme Yazılar* 6, s. 102-37).
- Pierre Klossowski hakkında bkz. "La prose d'Actéon" (DE 1, 1964; Türkçesi: "Actéon'un Üslubu", *Seçme Yazılar* 6, s. 138-52), "Le langage de l'espace" (DE 1, 1964; Türkçesi: "Uzamın Dili", *Seçme Yazılar* 6, s. 153-59),

"Pourquoi réédite-t-on l'oeuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne" (DE 1, 1964; Türkçesi: "Raymond Roussel'in Eserleri Niçin Yeniden Yayımlanıyor? Modern Edebiyatımızın Habercisi", *Seçme Yazılar* 6, s. 160-64) ve "Les mots qui saignent" (DE 1, 1964).

- Stéphane Mallarmé hakkında bkz. "Le Mallarmé de J.-P. Richard" (DE 1, 1964; Türkçesi: "J.-P. Richard'ın Mallarmé'si", *Seçme Yazılar* 6, s. 165-76).
- Gérard de Nerval hakkında bkz. "L'obligation d'écrire" (DE 1, 1964; Türkçesi: "Yazma Zorunluluğu", *Seçme Yazılar* 6, s. 177-78) ve "A la recherche du temps perdu" (DE 1, 1964).
- Jules Verne hakkında bkz. "L'arrière-fable" (DE 1, 1966; Türkçesi: "Arka-Fabl", *Seçme Yazılar* 6, s. 179-88).
- Maurice Blanchot, "La pensée du dehors" (DE 1, 1966; Türkçesi: "Dışarı Düşüncesi", *Seçme Yazılar* 6, s. 189-214).
- Pierre Guyotat hakkında bkz. "Il y aura scandale, mais" (DE 2, 1970) ve *Gizli Hayatım*'a "Önsöz" (DE 3, 1977).

Edebiyat Analizleri

- Georges Bataille hakkında bkz. "Préface à la transgression" (DE 1, 1963; Türkçesi: "İhlale Önsöz", *Seçme Yazılar* 6, s. 51-71).
- Maurice Blanchot hakkında bkz. "Le langage à l'infini" (DE 1, 1963; Türkçesi: "Sonsuza Giden Dil", *Seçme Yazılar* 6, s. 72-85), "Introduction à *La grammaire générale de Port-Royal*" (DE 1 1969), "Linguistique et sciences sociales" (DE 1, 1969) ve "L'écriture de soi" (DE 4, 1983).

Söyleşiler

- "Débat sur le roman" (DE, 1964), "Débat sur la poésie" (DE 1, 1964), "C'était un nageur entre deux mots" (DE 1, 1966; Türkçesi: "O İki Sözcük Arasında Yüzen Biriydi", *Seçme Yazılar 6*, s. 215-19), "Sur les façons d'écrire l'histoire" (DE 1, 1967; Türkçesi: "Tarihi Yazma Biçimleri Üzerine", *Seçme Yazılar 5*, s. 64-82), "Folie, littérature, société" (DE 2, 1970; Türkçesi: "Delilik ve Toplum", *Seçme Yazılar 3*, s. 76-84), "Je perçois l'Intolérable" (DE 2, 1971).
- Sade hakkında bkz. "Les problèmes de la culture. Un débat Foucault-Pretri" (DE 2, 1972; Türkçesi: "Kültür Sorunları: Foucault-Pretri Tartışması", *Seçme Yazılar 5*, s. 289-301), "De l'archéologie à la dynastique" (DE 2, 1973; Türkçesi: "Arkeolojiden Hanedanlığa", *Seçme Yazılar 5*, s. 302-14), "La fête de l'écriture" (DE 2, 1975), "A propos de Marguerite Duras" (DE 2, 1975; Türkçesi: "Marguerite Duras Hakkında", *Seçme Yazılar* 6, s. 315-

25), "Le savoir comme crime" (DE 3, 1976), "La scène de la philosophie" (DE 3, 1978; Türkçesi: "Theatrum Philosophicum", *Seçme Yazılar 5*, s. 202-29), "Entretien avec Michel Foucault", Duccio Trombadori (DE 4, 1980), "Archéologie d'une passion" (DE 4, 1984; Türkçesi: "Bir Tutkunun Arkeolojisi", *Seçme Yazılar 6*, s. 366-77) ve "Le retour de la morale" (DE 4, 1984; Türkçesi: "Ahlakın Dönüşü", *Seçme Yazılar 2*, s. 248-61).

—

Michel Foucault (1926-1984)

Biyografik Köşe Taşları

1946 Ecole normale supérieure'e girdi. Felsefe ve psikoloji eğitimi aldı.

1957 Dışişleri Bakanlığı'nda görevli olarak İsveç, Polonya ve Almanya'ya gitti.

1961 *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi.*

1963 *Kliniğin Doğuşu.*

1966 *Kelimeler ve Şeyler.*

1969 *Bilginin Arkeolojisi.*

1970 Collège de France'a profesör olarak seçildi.

1971-72 Pierre Vidal-Naquet ve Jean-Marie Domenach ile birlikte kurduğu Hapishane Haberleşme Grubu bünyesinde siyasi etkinlikte bulunur.

1976-84 *Cinselliğin Tarihi* (3 cilt).

1995 *Dits et écrits* (4 cilt).

1997: Collège de France'taki dersleri yayımlanmaya başladı.

Michel Foucault

Büyük Yabancı

Filozofların edebiyat üstüne düşünmeleri her zaman ufuk açıcı ve heyecan verici olmuştur. İyi bir edebiyat okuru olduğunu bildiğimiz, kitaplarında kullandığı kıvrak dil hemen fark edilen Foucault, yeni yayımlanan bu konuşma metinlerinde 1960'larda kafasını en çok meşgul eden meselelerden üçünü ele alıyor: dil, delilik ve edebiyat. Birinci konuşmada deliliğin dil ve edebiyatla kesişme noktası üstünde durduktan sonra, ikinci konuşmada edebiyatın ve edebiyat eserinin dille ilişkisini –yapısalcıların yönteminden esinlenen ama aynı zamanda ona eleştirel yaklaşan– felsefi bir yöntemle irdeliyor ve edebiyat eleştirisinin ufkunda araştırılmayı bekleyen konulara işaret ediyor. Üçüncü konuşmadaysa Sade'ın kurmaca metinlerindeki hakikat iddiasının temelini araştırdıktan sonra, eserlerinde teorik söylevler ile kurmaca sahneler arasındaki ilişkiyi odağa alıyor ve bu söylevlerin edebi ve felsefi işlevini inceliyor.

Diğer kitaplarında olduğu gibi zekice fikirler, gözlemler, eleştirilerle dolu bu metinler hem Foucault okumayı sevenler için hem de edebiyata felsefeyle yaklaşma çabasını önemseyenler için zevkli bir okuma vaad ediyor.



Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-010-6



Metis Yayınları
www.metiskitap.com