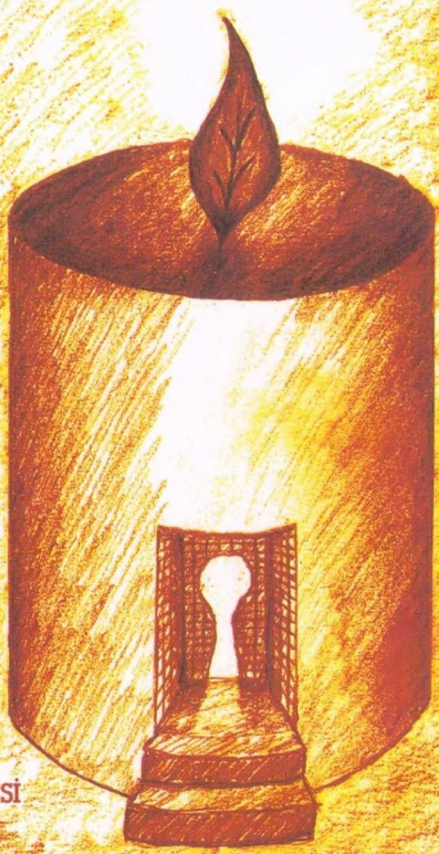
Raymond Roussel:
Ölüm ve Labirent

Michel Foucault



KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI



RAYMOND ROUSSEL

ÖLÜM VE LABİRENT

Koç Üniversitesi Yayınları: 22

Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent
MICHEL FOUCAULT
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Çeviri: Savaş Kılıç
Redaksiyon: Akın Terzi
Düzelti: Çiçek Öztek
Sayfa tasarımı ve uygulama: Alef Yayınevi
Kapak illüstrasyonu ve tasarımı: Altuğ Atik/Tayburn Kurumsal

Baskı: Colorist Akademi Matbaacılık
Yeşilce Mahallesi Yılmaz Sokak No: 3 4.Levent/İstanbul
Tlf. (212) 270 78 78
Matbaa sertifika no: 18977

Raymond Roussel
© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011
© Tüm haklar: Éditions Gallimard

1. baskı: İstanbul, Aralık 2012
ISBN 978-605-5250-04-1
Sertifika no: 18318

Bu kitap geri dönüşümlü kâğıda basılmıştır.

Koç Üniversitesi Yayınları
Rumeli Feneri Yolu, 34450 Sarıyer/İstanbul
Tlf. +90 212 338 17 97
kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversitesiyayinlari.com

Raymond Roussel

Ölüm ve Labirent

MICHEL FOUCAULT

FRANSIZCADAN ÇEVİREN:

SAVAŞ KILIÇ

KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

İçindekiler

SUNARKEN
Foucault / Roussel / Foucault 7

BİRİNCİ BÖLÜM
Eşik ve Anahtar 25

İKİNCİ BÖLÜM
Bilardo Masasının Kenarları 35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Kafiye ve Akıl 49

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Çarklar, Maden, Kristal 65

BEŞİNCİ BÖLÜM
Başkalaşım ve Labirent 85

ALTINCI BÖLÜM
Şeylerin Yüzeyi 103

YEDİNCİ BÖLÜM
Boş Mercek 125

SEKİZİNCİ BÖLÜM
İçeri Kapatılmış Güneş 153

SUNARKEN

Foucault / Roussel / Foucault

Michel Foucault 1955-60 arasında keşfettiğinde[1] Raymond Roussel, hâlâ pek bilinmeyen, garip bir yazardı; tuhaflıklara olan düşkünlüğü, soğuk esprileri, sıradışı kişiliği ve ürünlerinin tam anlamıyla norm dışı olması nedeniyle bir tek gerçeküstücüler fark etmişti onu. "Eserlerini" konu alan derli toplu hiçbir inceleme yayınlanmamıştı henüz; vaktiyle masraflarını kendisinin karşıladığı, Lemerre'in yayınlamış olduğu bu eserler zaten kolay kolay bulunamıyordu ve Foucault'nun Roussel kitabının yayınlandığı 1963 yılında Pauvert tarafından tekrar basılıncaya kadar da bir araya getirilmeyeceklerdi. Dolayısıyla elinizde tuttuğunuz kitap, bir "yazar"ın, hayatı boyunca var gücüyle uğraştığı halde bu unvanı ancak öldükten sonra alan, yaşarken—Michel Leiris gibi kimi dostlarını bir yana bırakırsak—kültürlü (veya öyle sayılan) topluluktan alaycı veya küçümseyici sözlerden başkasını duymamış olan bir "yazar"ın sonradan keşfedilmesi sürecinde önemli bir aşamayı temsil etmektedir. Bu açıdan Foucault'nun çalışmasının en büyük katkısı, Roussel'i gerçeküstücülerin kazandırdığı şöhretten kurtarmaktı: Bütün iyi niyetlerine rağmen gerçeküstücüler,

1 Bu kitapları tamamen tesadüf eseri, José Corti'nin kitapçısında rafta sergilenen kitapları karıştırırken tanıdığını, Corti'nin yazarın adını bilmediği için kendisiyle dalga geçtiğini ("'Yapma ya, Roussel bu!' deyince anladım ki bu Raymond Roussel'in kim olduğunu bilmem gerekiyor.") Foucault'nun kendisi anlatmaktadır. Bkz. Foucault'nun C. Ruas'a vermiş olduğu mülakat (*Magazine littéraire*, sayı 221, 1985); bu mülakat elinizdeki kitabın Amerika'da yayınlanan İngilizce çevirisine sonsöz olarak eklenmiştir.

Roussel'i marjinalleştirmiş, tam modern bir yazar gibi göstermişlerdi.[2] Dolayısıyla bu kurtarma operasyonunun nasıl gerçekleştiğini, gerek Roussel gerekse Foucault açısından ne gibi sonuçları olduğunu (Roussel ile "karşılaşmak" Foucault'nun da düşünsel gelişiminde önemli bir aşamayı temsil etmiştir[3]) anlamaya çalışmak yararsız olmayacaktır.

1963'te Foucault

Foucault'nun kitabı 1963'te çıktı, yani Alain Robbe-Grillet'nin *Pour un nouveau roman*'ını[4] [Yeni Roman] ve Barthes'ın *Sur Racine*'ini [Racine Üstüne] yayınladığı yıl (Barthes bir yıl sonra "yeni eleştiri" tartışmalarını başlatacak olan *Essais critiques*'i [Eleştiri Denemeleri] yayımlayacaktı). 1962'deyse Deleuze'ün ilk önemli kitabı olan, Nietzsche'nin düşüncesini genel olarak diyalektik mantığa ters düşen anti-Hegelci bir perspektiften yeniden değerlendiren *Nietzsche et la philosophie*'si, Vernant'ın *Les origines de la pensée grecque*, Alexandre Koyré'nin *Du monde clos à l'univers infini* adlı kitapları ve Lévi-Strauss'un Sartre ve bilinç filozoflarıyla bir tartışma

---

2 Bu konuda yine bkz. Michel Foucault, "Pourquoi réédite-t-on Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne" (*Le Monde*, 22 Ağustos 1964). ["Raymond Roussel'in Eserleri Niçin Yeniden Yayımlanıyor? Modern Edebiyatımızın Habercisi," *Sonsuza Giden Dil* içinde, çev. Işık Ergüden, 2006, s. 160-5. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]

3 Hatta Ruas'a vermiş olduğu mülakatta altını çizdiği gibi, bu çalışmanın Foucault'nun düşüncesinin iç ekonomisinde özel bir yeri vardır: "Hem Roussel üstüne yazdığım kitapla hem Roussel'le kurduğum ilişki gerçekten çok özel, kişisel bir ilişki... çok güzel anılarım var. Bütün kitaplarım içinde çok ayrı bir yeri var bu kitabın. Çok şükür, şimdiye kadar kimse delilikle ilgili bir kitap yazdığım, cinselliğin tarihiyle ilgili bir kitap yazacak olduğum için Roussel'e dair bir yapıt kaleme almış olduğumu falan öne sürmeye kalkmadı. Bu kitabımı kimse fark etmedi. O kitap benim gizli evim, birkaç yaz sürmüş bir aşk hikâyesi. Kimsenin haberi olmadı bundan."

4 Foucault'nun kitabının arka kapağında yazan ilk cümle şuydu: "Raymond Roussel'in gölgesi yeni romanın ışığında büyüdükçe büyüyor." Robbe-Grillet'nin yayınladığı makalelerden birinin başlığı da şuydu: "Raymond Roussel'de Muammalar ve Şeffaflık." [*Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, 1989. İstanbul: Ara Yayınları.]

başlatan, kamuoyunun gözünde "yapısalcılığın" doğum tarihini temsil eden *La pensée sauvage*'ı [Yaban Düşünce] çıkmıştı. Demem o ki, Foucault'nun *Raymond Roussel*'i, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemden kalma düşünme ve yazma tarzlarının bütünüyle yenilenmesine delalet eden büyük tartışmaların yaşandığı, anlatısal gerçekçiliğin, özne filozoflarının, tarihsel ilerlemede süreklilik olduğunu varsayan tasavvurların, diyalektik rasyonalitenin vb sorgulandığı bir dönemin başında yayınlanmıştır. Hafızamızı tazeleyelim: Althusser'in *Pour Marx*'ı [Marx İçin] 1965'te, Lacan'ın *Ecrits*'si ise 1966'da çıkacaktı. Bu iki kitap, daha önce ortaya çıkmış olmakla birlikte, simgesel olarak 1960'la, yani Camus'nün öldüğü ve Lévi-Strauss'un Collège de France'a girdiği yılla başlatabileceğimiz bir hareketin uzantısı olarak, geleneksel hümanist anlayışların eleştirisini devam ettiriyordu.

Foucault bu teorik devrime bizzat katılacak, ileriki yıllarda da en önde gelen kahramanlarından biri olacaktı. İlk büyük kitabı olan, doktora tezi olarak sunmuş olduğu *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique* [Akıl ve Akıl Bozukluğu: Klasik Çağda Deliliğin Tarihi][5] 1961'de çıkmış ve üniversite çevrelerinde çok tanınmasını sağlamıştı. Foucault'nun inceleyen ilk kişi olduğu, psikiyatri tarihinin—görünüşe bakılırsa—çok özel bir alanıyla ilgili bu birikim dolu çalışmasının, rasyonaliteyle ilgili genel ve önemli konularda perspektifleri külliyen yenilemesi sözünü ettiğimiz üniversite çevrelerini—en hafif tabirle—çarpmıştı. Fakat geniş çevrelerce kendisine filozof[6] payesi ancak beş yıl sonra, *Les mots et les choses*'un [Kelimeler ve Şeyler][7] yayınlanmasından sonra yaşanacak ateşli tartışmalarla birlikte bahşedilmeye başlanacaktı. *Kelimeler ve Şeyler*'de insan denen tarihsel figürün yakında ölmeye mahkûm olduğunun âlâyı vâlâyla ilan edilmesi ile geleneksel bilgi meselelerinin yeni baştan kurulması arasında bir bağ vardı; kaldı ki bu yeniden kurma işi de Foucault'nun kendisini

---

5 *Akıl ve Akıl Bozukluğu: Klasik Çağda Deliliğin Tarihi,* çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 1995. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları—çn.

6 Foucault'un üniversite çevrelerinde 1968'e kadar "psikolog" yaftasını taşıdığını unutmamak gerek.

7 Michel Foucault (1966), *Les mots et les choses,* Paris: Gallimard. [*Kelimeler ve Şeyler,* çev. M. Ali Kılıçbay, 1994. Ankara: İmge Yayınevi]—çn.

"arkeoloğu" olarak sunduğu çerçevesi belli bir "insan bilimleri" alanıyla sınırlı değildi. Gelgelelim 1963'te yayınlanan *Raymond Roussel* kitabı, Foucault'nun kendi itirafına göre, çalışmaları arasında çok özel bir girişimi temsil ediyor olsa da, bizim bu girişimi Foucault'yu bir sorgulamadan bir başkasına götüren güzergâh üzerinde bir yere yerleştirmemiz kaçınılmaz—pozitif tıp bilgisinin, belli bir anda, anormallik arka planında, "akıl hastalığı" tasavvurunu geliştirdiği koşullar hakkında yapılan (ilkece) sınırlı bir sorgulamadan, normal insanla ilgili pozitif bilgi ve, bunun da ötesinde, bu tür bir bilginin olanaklılık koşulları hakkında genel bir sorgulamaya, dolayısıyla da belli bir anormalliğin üretim koşullarının incelenmesinden normalliğin üretim koşullarının incelenmesine uzanan güzergâh üzerinde bir yere. Bu bapta *Raymond Roussel* kitabı bir yandan, deliliğin esersizlik olarak yorumlanması temasına getirdiği negatif önermeyle *Deliliğin Tarihi*'ne bağlanırken; bir yandan da dil meselelerine ve dil kullanımının kapsadığı "nesnel" gerçeklikten temelli biçimde geri çekilmesine hasrettiği düşünseme [réflexion] ile *Kelimeler ve Şeyler*'i hazırlamaktadır.

Buna bir de 1963'te, yani *Raymond Roussel* ile neredeyse aynı anda yayınladığı *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical* [Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Bakışın Bir Arkeolojisi] eklenir.[8] Daha önce akıl hastalığına odaklanan dikkat, bu kitapta genel anlamda patolojinin sorunlarına çevrilir: İnsanın hasta olması (yani, kendisini hasta kabul etmesi ve başkaları tarafından da hasta kabul edilmesi) ile belirli kurallara tabi bir hastalık söylemi arasında, hangi tarihsel koşullarda, nasıl ilişki kurulduğunu açıklar; bu yolla da, dil ile ölüm arasındaki ilişki meselesine gelir ki, Roussel kitabında aynı konuda geliştirilen düşüncelerle kesişir bu noktada geliştirdiği değerlendirmeler. Foucault'nun eserleri arasında köprübaşlarından olan *Kliniğin Doğuşu*'nda yorum pratiğine ve bu pratiğin dayandığı anlam varsayımına bağlı söylem incelemesini sorgulayan, yöntemden söz eden uzun bir önsöz vardır:[9] Bir söylemde anlam, dolayısıyla da gizli bir maksatlılık bulmak için ilk söylem üstüne ikinci bir söylem

8 PUF'un, Georges Canguilhem'in yönettiği "Galien" dizisinden çıkmıştı.

9 *Naissance de la clinique,* PUF, 1963, s. XII-XIV. [*Kliniğin Doğuşu*, çev. İnci Malak Uysal, 2002, s. 13-7. Ankara: Epos Yayınları.] Bu noktayı *L'ordre du*

tutturabilmek gerekir. Bu yorum söyleminin, ilk söylemin söylemeksizin söylediği şeyi açık seçik "söylemesi" beklenir. Peki ama "eserinin" birleştirilerek elde edildiği varsayılan bütünlüğüne irca edilen ve tasarısına yüklediği güçle de eserini ayaktan tutan bir "yazar" (Raymond Roussel) üstüne kitap yazan Foucault'nun kendisi de bire bir bunu yapmıyor mu? Başlığı kişi adı taşıyan bir tek kitap yazmış olan Foucault, acaba inanılmaz bir gaflete düşmüş olabilir mi: Yorum/şerh yönteminin tatmin etmekten alabildiğine uzak yanlarını göstermeye çalışırken kendisi de bir yorum veya şerh mi yazmıştır? Kaçınılmaz olan bu soru en azından *Raymond Roussel* kitabı için şu ilkeye uygun bir okuma tarzı önerebilir: İşbu kitap edebiyat eleştirisi kitaplarının geleneksel biçimine uygun bir şerh çalışması değil, çok farklı nitelikte bir yöntemin ürünüdür.

Edebiyat Deneyimi

Foucault'nun *Raymond Roussel*'i yazarken niyetinin tam olarak ne olduğunu anlamak için, önce çok önemli bir mefhumu, deneyim mefhumunu devreye sokmamız şart. Bu arada birtakım çeşitlemeleriyle birlikte bu mefhumun, Foucault'nun 1961'de delilik "deneyimlerini" konu alan bir incelemeyle başlayıp 1984'te cinsellik "deneyimleri" hakkındaki yayınlarıyla son bulan külliyatına ışık tutabileceğini de belirtelim.[10] Foucault'nun

---

discours'da yeniden ele alır, (Gallimard, 1971). [Bkz. *Ders Özetleri, 1970-1982*, çev. Selahattin Hilav, 1993, s. 16 vd. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

10 Bu kelimenin Foucault'nun metinlerinde geçtiği yerlerin eksiksiz bir dökümü çıkarılsa çok iyi olur, çünkü kelime metinlerin katettiği teorik güzergâhın hep en kilit noktalarında çıkıyor karşımıza. Bir tek örnekle yetinelim. *Historie de la sexualité*'nin ikinci cildinin başında Foucault, hakikatin tarihini yazma tasarısını açıklamaya çalışırken şöyle söylüyor: "Bu tarih, bilgilerimiz içinde doğru olabileceklerin tarihi olmayacaktı. Varlığın tarihsel anlamda deneyim olarak, yani düşünülmesi mümkün ve zorunlu olan şey olarak oluşmasını sağlayan doğruluk oyunlarının, bir başka deyişle doğru ve yanlış oyunlarının tahlili olacaktı" (*L'usage des plaisirs*, Gallimard, 1984, s. 12-3). [*Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Tufan, 1988, s. 13. İstanbul: Afa Yayınları. Birkaç değişiklikle alıntıladım—çn.] Deleuze'ün etkisiyle sık sık söz edilen "Foucault'nun Kant'la ilişkisi" meselesi

düşüncesinde bu mefhumun oynadığı önemli rolü en iyi açıklayan şey, şu çok özel işlevdir: Kıvrım işlevi (Deleuze olsa böyle derdi)—teorilerle pratiklerin, söylemlerle kurumların, öznel olanla nesnel olanın, normal ile patalojiğin, doğruyla yanlışın, gösterilenle gizlenenin vb kesiştiği yerde duran kıvrım işlevi. Bu anlamda deneyimleri düşünmek demek, bu deneyimlerin düşünülmemiş bir şeyle ilişkisini anlamak demektir; gelgelelim bu düşünülmemiş şey, deneyimin "ötesi" değildir kesinlikle, deneyimin kendine dönmesi ve söylenerek fiiliyata dökülmesi sürecini, bu çapraşık ve çarpık süreci temsil eder. Roussel'in eserinin merkezinde bu türden bir "deneyimle hesaplaşma" vardır: "*Nouvelles Impressions*'a kadar Roussel'in bütün yapıtı bir tek deneyimin etrafında döner: Şeylerin yüzeyi altında, görünür nesnelerin iç yüzlerini görünmez çekirdeklerinin çeperinden ayıran şu namevcut mekân ile dil arasındaki bağın. Roussel'de dile düşen görev işte burada şekillenir—apaçık olanın bünyesindeki gizli ile erişilmez olanın bünyesindeki aydınlık arasında."[11] İlk bakışta, felsefe ve tarih söylemlerinin buluştuğu noktada geliştirilen bu "deneyim" mefhumunu Foucault'nun edebi metinlerle ilgili incelemelere uyguladığı sanılabilir. Ama dikkatli düşündüğümüz takdirde görürüz ki aslında tam tersi olmuş olmalıdır: Bu şekilde ele alınan deneyim statüsünün geliştirildiği ayrıcalıklı yer Foucault için hiç şüphesiz edebiyattı ve dışlama, bilme, cezalandırma ve cinsellik gibi başka "deneyimler" ancak edebiyat örnek alınarak düşünülebilmişti. Foucault'nun eserlerinde teorik çalışma ile edebiyat üstüne düşünme çabasını böylesine sıkı bir şekilde birbirine bağlamasının nedeni de bu şekilde açıklanabilir: Bizzat marjinalliğiyle (çünkü marjların araştırılmasından başka bir şey değildir) edebiyat, pratiklerimizin ve bilgilerimizin tarihine bir bütün olarak ışık tutar.

Foucault'nun deneyim mefhumuyla ilgili önceki birtakım çok özel kullanımları bu varsayımı doğrulayabilir. *Raymond Roussel* yayınlanmadan bir yıl önce Bataille hayata gözlerini yummuş ve Foucault 1963'te bu vesileyle yine önemli bir metin yazmıştır: "çağdaş deneyime" referansla başlayan

özellikle "deneyim" mefhumunun bu kullanımından, belki de kullanımlarından yola çıkılarak açıklanabilir.

11 Bkz. ileride s. 123.

"İhlale Önsöz."[12] Felsefi bir bakış açısından, Bataille'ın en gergin teorik çalışmasını yaptığı, en önemli kitabı 1943 tarihli *L'expérience intérieure*'dür [İç Deney]. Benzersiz, benzersiz olduğu için de dile getirilemeyen bir deney(im)i anlattığı söylenen[13] ama aslında genel anlamda deneyim teması etrafında abartılı biçimde geviş getiren bu kitap, düşünme çabasında deneyim bakımından aşırı ve belki imkânsız olanı tanımlar; Bataille'ın bütün eseri boyunca sık sık geri gelen bir ifadeyle, "mümkün olanın en ucunda," deneyim, aslında erotik deneyim, yani kötülük ve ölüm deneyimi, varoluşun zahiri çizgiselliğini korkunç sarsılmalarıyla kesintiye uğratan o her şeye hâkim krizlerinde—kalıcı biçimde değil de ister istemez kopuk kopuk—icra ettiği muhalefet gücünden ayrılamaz. Bataille bu son aşamanın en âlâ figürünü pek tabii Nietzsche'de (Foucault'yu bu filozofa sürükleyen de budur), keza Pascal'de, Dostoyevski ve Proust'ta, hakeza edebiyat denen, özellikle de şiir denen biçim'de bulur. Bu çilenin, bu ihlalin en âlâ koşulunu da bulduğu bu biçim, aynı zamanda bütün bilgilerin, öğrenilmiş bütün kesinliklerin sorgulanmasına vesile olur. Foucault'nun Roussel'de bulduğu şey, tastamam özü itibariyle şiirsel olan bu deneyimdir. Dil kullanımının sınırlarını keşfe çıkan Roussel'in yazısı, dilin işte bu ihlal işlevini çırılçıplak gözler önüne serer.[14] Edebiyatı geleneksel estetiğin dayattığı sınırların dışına çıkaran birincil rolü de bu durumda kolayca açıklanır: Edebiyat aracılığıyla, deneyimin kördüğümü, yani hayatla ölümün buluştuğu bu mutlak nokta, görünürlük kazanır, yani doğrudan doğruya okunabilir hale gelir.

---

12 *Critique* dergisinin 195-96. sayısında, kurucusunun anısına Ağustos-Eylül 1963'te yayınlanmıştır. ["İhlale Önsöz," *Sonsuza Giden Dil* içinde, çev. Işık Ergüden, 2006, s. 51-71. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]

13 Kitapla ilgili küçümseyici değerlendirme yazısında böyle düşünmüştü Sartre. Bkz. "Un nouveau mystique," *Cahiers du Sud,* 1943; yeni basımı: *Situations I.*

14 "Ama bu yavan dil, bu dillerin en yıpranmışının cılız mı cılız tekrarı, kendisini parçalayıp yeniden birleştiren çok büyük bir ölüm-diriliş mekanizması üstüne kuruludur. Dünyaya gelmesini sağlayan teknik dolayısıyla, köken ile yok ediliş arasındaki, sabah ile ölüm arasındaki farkın ortadan kalktığı noktaya mim koyan bu devasa düzenek dolayısıyla, kökleri itibariyle, şiirseldir" (bkz. ileride, s. 64). "Şiir, yani dilin mutlak olarak bölünmesi, dili kendi kendisine özdeş biçimde ama ölümün de öte yakasından yeniden kuran bölünme" (bkz. ileride, s. 70).

Bataille'ın *İç Deney*'i, Foucault için yine önemli bir referans noktası oluşturan Blanchot ile yaptığı görüşmelere birçok kez gönderme yapar. Nitekim (başka kılıklarda geliştirilmiş olmakla birlikte) Blanchot'da da edebiyatın bir "deneyim", tıpkı Bataille'da olduğu gibi, özü itibariyle negatif bir deneyim olduğu düşüncesi vardır: İlelebet mevcut ve iletilebilir olan bir anlamın doluluğunun değil de imkânsızlığının ve namevcudiyetinin sınanması. Blanchot'nun metinleri bıkıp usanmadan bu fikre döner hep: Yazmak demek göstermek veya görünmesini sağlamak değil, yazdığımız metinde bir gözden kaybolma olayının, şeylerin ve benliğin gözden kaybolmasının, kaçınılmaz olduğuna tanıklık etmek, dolayısıyla da yatışmak bilmeyen bir mesafe koyma işlemiyle kopup gitmek, el ayak çekmek için her yola başvurmak demektir. Blanchot'nun bu temaya kişisel katkısı, Mallarmé veya Rilke gibi şairleri okumasıyla bağlantılı olarak şudur: Edebiyat veya yazı dediğimiz negatif deneyim bir alanın, (kitaplarından birinde başlık olarak kullandığı ifadeyle[15]) "edebiyat mekânının" açılmasından ayrılamaz. Bu düşüncede Blanchot'nun Fransa'ya tanıtmak için büyük gayret gösterdiği bir isim olan Heidegger'in belirli müdahalelerinin devamını buluyoruz hiç tartışmasız: Bataille Foucault'yu Nietzsche'ye götürdüyse, şiir ve dil hakkında getirdiği gevişler üzerinden Heidegger'e taşıyanın muhakkak Blanchot olduğunu da yeri gelmişken belirtelim. Blanchot'nun düşüncesi bir tek fikir etrafında döner, onu şöyle basitçe ifade edebiliriz: Dil insanın eline uygun bir alet değil, içinde yaşanacak bir yerdir, nesnel olmayan gerçekliğini edebiyatın (bu "deneyimlerle") meydana çıkardığı bir alan veya mekândır. Nitekim bu alan veya mekân dolu değildir, hele ki insanla ve onun pozitif tasarılarıyla hiç dolu değildir; aslında hiçbir biçimde işgal edilemeyecek olan gayri insani bir mekân veya alandır. Blanchot'yu saygıyla anacak olan Foucault yazısına "Dışarının Düşüncesi" başlığını verecektir, orada şöyle yazar: "Edebiyat, dilin yakıcı tecellisini görünceye dek kendi kendine yaklaşması değil, dilin kendi kendisinden mümkün olduğunca uzak bir yere yerleşmesidir; şayet dil bu 'kendi dışına' yerleşme sırasında, öz varlığını faş ederse, bu hâkim aydınlık bir kendi üstüne kapanmadan

15 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955. [*Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, 1995. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

ziyade bir aralık olduğunu, göstergelerin kendilerine dönmekten ziyade etrafa dağıldığını ortaya çıkarır."[16] İç uyum ve samimiyet efsaneleri de bu darbeyle tasfiye edilir: "Batı düşüncesinin, dilin varlığını düşünmeye bu kadar uzun süre tereddüt etmiş olması şüphesiz bu nedenledir, adeta dilin çıplak deneyiminin 'Ben varım' gibi bariz bir ifadeyi içine atacağı tehlikeyi önceden sezinlemiştir."[17] Foucault bu noktaya ileride dönmek zorunda kalacak, şu soruyu ortaya atacaktır: "Peki ama insanların konuşuyor olmasında ve söylemlerinin sınırsızcasına çoğalmasında bu denli tehlikeli olan ne var? Nerede o zaman tehlike?"[18]

Bu bapta edebiyat bir estetik dışavurum biçiminden ziyade öncelikle bir deneyim alanı, dilin varlığının soruşturulmasıyla çakışan bir düşünce deneyinin gerçekleştiği yer olarak boy gösterir. Raymond Roussel'in eserlerini okurken ve yazarın "tekil deney(im)inden" çıkarılacak dersi araştırırken Foucault'nun peşine düştüğü şey işte bu deneydir: "Şeylerin yüzeyi altında, görünür nesnelerin iç yüzlerini görünmez çekirdeklerinin çeperinden ayıran şu namevcut mekân ile dil arasındaki bağ."[19] Biraz önce alıntıladığımız bu cümle olanca anlamına şimdi kavuşuyor işte: Bataille ve Blanchot'nun dillendirdiği "edebiyatı alabildiğine ciddiye alma" talebini açık seçik ifade ediyor, edebiyatı geleneksel olarak dahil edildiği sanat âleminden çıkarıp, düşüncenin alıp alabileceği en âlâ ifade biçimlerinden biri haline getiriyor. Fakat Roussel'in saçmalığın son haddinde yaptığı o çocuksu cinasların, anlamsız kelime oyunlarının bununla ne ilgisi olduğunu merak ediyor insan hemen; Roussel ile düşüncenin ciddiyeti arasında bağ kurmak (neredeyse "ikisini yan yana getirmek" diyesi geliyor insanın) çok zor bir iş değil mi?

---

16 "La pensée du dehors," *Critique,* sayı 229, Haziran 1966, s. 524; ["Maurice Blanchot: Dışarının Düşüncesi," *Hayalimdeki Michel Foucault/Maurice Blanchot: Dışarının Düşüncesi* içinde, Maurice Blanchot ve Michel Foucault (2005), çev. Ayşe Meral, s. 9-58. İstanbul: Kabalcı Yayınları. Alıntıların çevirisi aksi belirtilmedikçe benim—çn.]

17 Agy., s. 125.

18 *L'ordre du discours*, s. 10.

19 Bkz. ileride, s. 123.

Raymond Roussel'in Farklı Çehreleri

Roussel'le nasıl "karşılaştığını" Foucault'nun kendisi anlatmıştır: Rastlantıların en büyüğüyle.[20] Ama bu anlatı da kurmacanın kurallarından muaf olmasa gerek; ayrıca şu sorunun cevabını da vermiyor: Foucault'nun karşılaştığı Roussel hangisiydi? Zira, görünüşü itibariyle biraz saf bir adamcağız sanılacak kadar basit biri olan bu yazara yakından bakınca, son derece karmaşık, çoğul ve kılıktan kılığa girebilen biri olduğu anlaşılmaktadır. Foucault'nun bilerek safdışı bıraktığı çehreleri teşhis edebilmek için bu çehrelerden bazılarını sıralayalım.

İlki, deyiş yerindeyse, aynı zamanda bu kişiliğin derisine en sıkı yapışanı, yani psikiyatr Pierre Janet'nin tanıdığı çehresi: Janet, Roussel "vakasını" meslek icabı takip etmiş, teorik kitaplarından birine de *De l'angoisse à l'extase*'a örnek olarak almıştı. Roussel bu noktada, "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"da belirttiği üzere, haksız yere kendisinden esirgenen takdire resmen açtı. Foucault'nun *Roussel* kitabının son bölümü de Janet'nin yazarla ilgili yorumlarına atıfla başlar: "Zavallı bir hasta, demişti Janet."[21] Ama pek önem vermediği bu atfı sırf bağlamına yerleştirmek için zikreder: Janet'nin tedavi ettiği daralma [angoisse] bizi ilgilendiriyorsa, ancak birinci tekil şahıs olarak yaşanmış öznel bir deneyime indirgenemediği, tıp bilgisinin pozitifliği içinde nesneleştirilmeye maruz kalmadığı, aksine "Roussel'in 'akla aykırılığı'[nın], o gülünç söz oyunları[nın], saplantılı uygulamaları[nın], anlamsız veya saçma icatları[nın], dünyamızın aklıyla iletişime" geçmesini sağlayan "dile dair bir 'kaygı'" olarak kendini gösterdiği içindir.[22] Şöyle anlamak lazım bu sözleri: Roussel'in deliliği ancak bizim de deliliğimiz olduğu ölçüde, kendi içimizden değil, ait olduğumuz dünyadan ve o dünyayla kurduğumuz sapkın iletişim biçiminden gelen bir delilik olduğu ölçüde konuşur bizimle. Bu yorum, Foucault'nun kitabının, "zavallı hasta" vakasını tümden tasfiye eden, negatif kullanım kılavuzudur bir bakıma. İşte bu nedenle Roussel kitabını, *Deliliğin Tarihi*'ne yapılmış uzun, sırf uzunluğundan dolayı da ayrı basılmış, deliliğin modern çağda

20 Bkz. C. Ruas'a verdiği mülakat.

21 Bkz. ileride, s. 153.

22 Bkz. ileride, s. 161.

tıbbileştirilmesinin kurbanlarından birinin talihsiz hikâyesini anlatarak genel temasına yeni bir örnek sunan bir zeyl gibi okumamak gerek.

Roussel'in bir başka çehresi, gerçeküstücü çevrelerin, özellikle de Breton'un dikkatini çekmişti: Bu defa hasta değil, büyücü çehresi. Bu çehrenin akıl almaz icatları rüyanın, genel anlamda da hayal âleminin maddesiz dünyasına erişme imkânı vermişti. Bu yolu tutunca, sözgelimi Breton'un Roussel'i konu ettiği yazısında şunu okuyabiliyoruz: "Hegel'in, estetik hazzın her şeyden önce 'hayal gücünün bir şeyleri sahneye koyma tarzına, özellikle de sahneye kendisinden başkasını çıkarmamasına' dayandığını söyleyen olumlaması, herkesten çok Roussel'in eserlerini akla getirir ve haber verir."[23] Fakat Breton'a göre büyüyü açıklayan şey, bir eriştirme sürecinin [initiation] ürünü olmasıydı: Dolayısıyla Breton Roussel'in metinlerine birtakım batını yorum modelleri yansıtmaya çabalamış, böyle bir "söz simyası" için gerekli tuhaf terkipleri yeniden oluşturmak amacıyla Fulcanelli'nin ifşaatı ile tarot işaretlerini birleştirmişti. Şurası gayet açık: Bu Roussel okuması bütünüyle gizlilik teması ve gizliliğin olası ifşa biçimleri etrafında dönüyordu. Foucault, kitabının başında kısaca özetledikten sonra Breton'un yöntemini şöyle yorumluyor: "Evet, ne güzel olurdu [böyle bir yorum]: Her şey olağanüstü basitleşecek ve yapıt öyle bir sırrın üstüne kapanacaktı ki, bu sırrın varlığına, mahiyetine, içeriğine ve mecburi ritüeline işaret eden tek şey yasaklama olacaktı; bu durumda, o sırla bağlantılı olarak, Roussel'in bütün metinleri de söylemeksizin söylediklerini okumayı bilenlere olağanüstü cömertlikle açan retorik hüner gösterileri olacaktı."[24] Bu sözlerindeki ince ama can yakıcı alay, Foucault'nun Breton'un varsayımlarını pek ciddiye almadığını, onları "şerh" kategorisinde ve şerhlerin boşboğaz iddiaları arasında sayılmaya layık gördüğünü açıkça gösteriyor.

Roussel'in üçüncü bir çehresi var ki onu en iyi tanıyan ve anlayanlardan biri (Michel Leiris) tarafından çizilmiştir. Leiris'in Roussel'in tanınmasına katkısı önemli, çünkü Roussel'in eserini veya kişiliğini yalnızca dışarıdan

---

23 André Breton, "Fronton-Virage" (J. Ferry'nin Raymond Roussel'le ilgili bir incelemesi hakkında). 1948 tarihli bu yazı daha sonra *La clé des champs*'a (Sagittaire, 1953, s. 186-7) alınmıştır.

24 Bkz. ileride, s. 32

ele almış bir tanık veya yorumcunun değil, Roussel'in keşfe çıktığına benzer bir yola koyulmuş bir yazarın kaleminden çıkmış bir katkıdır bu. Sözünü ettiğimiz yol, gündelik dile ait sekansların sunduğu malzemenin zahmetli bir çalışmayla yeni bir gerçekliğe, kendine has bir boyutu olan bir gerçekliğe dönüştürülmesidir (bu arada Leiris'te mekândan ziyade bir zaman boyutu söz konusudur). Bu çabanın değeri de anlamının tümüyle kendi içinde olmasında, sırf göstergesini teşkil ettiği bir anlam derinliğine gönderme yapmamasındadır: Yazma çalışmasının gerçekleştirdiği dilin yedeğinde ikinci bir dil yoktur ve "oyunun kuralını" titizlikle gözetme işine bağlı olduğu sürece yazının haklı olarak hükümran sayılmasının nedeni de budur. Leiris'in otobiyografisine başlık olarak verdiği bu söz de ("oyunun kuralı") Roussel'e gönderilmiş bir selam gibidir. Dolayısıyla Leiris'in yaklaşımı, eriştirme sürecine bağlı bir batiniliğin tam karşısında durur, ama felsefi yorumbilgisi girişimini de reddeder; çünkü basit söz oyunlarına aşırı anlam yükleme, söz oyununu kendi aşırı ve dışarıdan niyetleriyle ikiye katlama ve böylelikle saf değerini elinden alma hevesi dolayısıyla şüpheyle yaklaşır felsefi yorumbilgisine. 1985'te verdiği bir mülakatta şu sözleri söylerken kastettiği kişinin de Foucault olduğu muhakkak: "Canımı sıkan şey şu, [Roussel'e] çok şey yükleniyor, oysa böyle bir farkındalığı yoktu onun, felsefi bir projesi yoktu. Masum bir adamdı, kötü bir anlamda söylemiyorum bunu da... Bugün onu yüceltelim derken küçültüyorlar, o harika masumiyetini alıyorlar elinden."[25] Leiris Roussel hakkındaki kitabına, işte bu mantıkla *Roussel l'ingénu* [Safdil Roussel] başlığını verecekti.

Şimdi şurası gayet açık: Foucault için Roussel ne hastaydı ne mistik ne de safın teki. Keza Leiris de masumiyetinden söz ederken niyeti Roussel'i ne toy bir adam kılığına sokmaktı, ne de edebiyatın Gümrükçü Rousseau'su yapmak. Asıl niyeti, kelimelere doğrudan müdahale etmek gibi bir işe ömrünü vermiş olan Roussel'in yazarlık statüsüne değer katmaktı; demin belirttiğimiz gibi, başka bir amacı da olmadığı için Roussel'in bu faaliyeti kendi kendine tam anlamıyla yetmiş olmalıydı. Ama bu saf yazı düzenine

25 Michel Leiris, "Entretien sur Raymond Roussel" (*Le Promeneur*, sayı 50, Ekim 1986); tekrar basımı: *Roussel l'ingénu*, Fata Morgana, 1987, s. 96.

kapanma hali, Foucault'ya göre, Roussel'in tam da kaçtığı şeydi: Böyle bir çaba yazar mitolojisine, yazarın eserine bile sinmiş bir kimlik arayışına bağlı bir şeydir. Foucault, Roussel üstüne yazdığı kitapta Leiris'in göz ardı edilemez mevcudiyetiyle karşılaşıyorsa, bu, "o harika *Oyunun Kuralı*'na" selam göndermenin yanı sıra Leiris'in deneyiminin Roussel'inkine "hem karşıt hem komşu" olduğunun altını çizmek içindir; bu farkın sadece biçimsel olmadığı, bu iki yazarın tuttukları yolların tam kalbinde duran şeylerle de ilgili olduğu aşikâr: Bu yazarlardan biri "hiçbir şeyin tüketemediği bir hakikatin kıvrak doluluğu içinde" kendisine kelimelerden gelen "mutlak hafızanın" peşinde bir "otorite-yazar" [auteur] olmaya devam ederken, öbürü orada kendisini unutmaya, gözden kaybolmaya, "tenefüs edilemeyen bir boşluk, olanca hâkimiyetiyle kullanacağı kaskatı bir varlıksızlık bulmaya" çalışır.[26] Dolayısıyla Foucault'ya göre, Leiris'in şen şakrak arayışında ve bu arayışı meşrulaştıran veya ayakta tutan bağlanma biçimlerinde ziyadesiyle sanatsal olan bir şeyler vardır.

Şöyle bir varsayımda bulunalım: Roussel'de Foucault'yu koca bir kitap yazdıracak kadar büyüleyen şey, Roussel'in kendisine uyguladığı bu sıkı benlik disiplinidir. Körleşme ve zihin açıklığı, bu disiplin içinde, inatçılık, ihlalkârlık ve ölçüsüzlük ile çeşitli terkiplere girer. O halde, Janet'nin tedavi etmeye çalıştığı saplantılar, Breton'un üstünde durduğu girift ritüeller ve Leiris'in kendisini bulduğu yazar yalnızlığı... bunların hepsi aşırılığa düşkün bir varoluş biçiminde buluşur ve birbirine karışır: Çocuk, *dandy* ve edebiyat delisi gibi figürler de Foucault'nun kitabının başında söz ettiği Palermo'da gerçekleşen ölüm içinde erir.[27] Foucault'nun tercih ettiği Roussel çehresi budur.[28] Başka özelliklerinin yanı sıra "özel" veya "tuhaf" diyebileceğimiz

26 Bkz. ileride, s. 40.

27 Roussel'in 1933'te Palermo'da Albergo delle Palme'deki ölümü ve faşizm döneminin İtalyan polisinin intihar hükmüne varan soruşturması hakkında bkz. François Caradec, *Vie de Raymond Roussel* (Jean-Jacques Pauvert, 1972). Ayrıca Leonardo Sciascia'nın olay mahallinde kırk yıl sonra gerçekleştirdiği titiz karşı-soruşturmayı da okumak gerek.

28 Bu arada Foucault'nun kitabında Roussel'in eşcinselliğine gönderme olmadığına da dikkat çekelim. Foucault'nun yazara ilgi duymasını bununla açıklamaya çalışacak "yorumcular"a gelince... ne halleri varsa görsünler.

bir hayatın aşırı kişiselleşmesini, mutlak bir düşünce deney(im)inin gizliliğine yönelten budur. Bu çehre, Foucault'nun ileride "varoluşun stilize edilmesi" diyeceği projeyi çağrıştırır. Böyle bir varoluşta hakikatin hazları mutlak bir riskin deneyimlenmesinden ayrılmaz: Roussel'in yazı yazarak kumar masasına sürdüğü şey hayatıydı, sonunda da kaybetti.

Dolayısıyla Roussel kelimenin öznel anlamıyla kesinlikle düşünür değildi ve onun safdilliğini vurgulayan Leiris bu anlamda haklıydı. Ama yazan özne olarak tuttuğu yolda da rahatsız edici bir düşünce ona musallat olmuş, yakasını bırakmamıştı. O bu düşüncenin bir nevi aktörü veya hamalı olmuştu. Foucault da kitabında bu düşünceyi tam da bu düşüncenin araştırdığı mekânda, dilin mekânında açımlamaya çalışmıştır.

Dil Oyunları

Roussel'in en tanınmış kitabı, ölümünden sonra yayınlanmasını istediği, dolayısıyla da okunması yazarın ölmesi şartına bağlanmış olan "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"dır. Başlığıyla, bir sırrı, öncelikle bir üretim sırrını açıklıyormuş gibi sunulduğu için de özellikle dikkat çeken bir kitaptır. Roussel'de şiirsel üretim aslında belli bir "tekniğin" uygulanmasına bağlıdır. Roussel'in tekniği, gösterenlerinin maddiliği—dar anlamıyla—gösterilen düzeyinde kurmaca ekonomilerinden önce gelen ve ona hükmeden kelimelere doğrudan bir müdahaledir. Roussel'in bu basit düşünceden son derece karmaşık sonuçlar elde ettiğini biliyoruz, biz de bu şekilde uyandırdığı tuhaf hayaller karşısında sersemlemekten kendimizi alamıyoruz. Öyle görünüyor ki, Roussel'in hayranlık duyduğu ve örnek aldığı Jules Verne'de olduğu gibi, yeni dünyalar fikri de bu hayallerden çıkmıştır. Dolayısıyla Roussel her şeyden önce, dili adeta *Locus Solus*'ta[29] betimlenen olağanüstü makineleri andıran bir alet gibi kanırtan biridir. Roussel'in tuttuğu yolun en muğlak yanı da budur: Bir yandan dilden yararlanmak için, kelimenin düzanlamıyla makineciliğin [machinal] daniskasına yaslanır (Breton'un bu otomatizmlerin işleyişiyle neden ilgilendiğini anlıyoruz); bir yandan da bu dili, görünüşe bakılırsa düşünülüp tasarlanmış bir düzenbazlığın

29 *Locus Solus,* çev. Tahsin Yücel, 2. Baskı, 2012. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları—çn.

[machination] gerçekleştiği mekân haline getirir (gerçi kaba cinasların montajıyla elde edilen sonuçlar komiktir). Roussel'in oynadığı "oyun"un safdilliği, makineciliği düzenbazlıktan ayıran görünmez ama dikkate değer mesafeye bağlıdır; nitekim bütün varoluşunu bu şekilde açılmış olan çatlağa sığdırmak istemiştir.

Bu durumda sırrını veren Roussel'in, yeniden, ama bu defa sırrının sırrı konusunda sorgulanmasına yol açan yeni bir muammayı ortaya attığı anlaşılıyor: "Korkutucu bir sır... çünkü büründüğü o kasvetli 'son' kılığı, nihayetine ölüm anında ersin diye bütün eserlerde ertelenmesi için gösterilen özen, gün yüzüne çıkardığı tekniği tam bir muammaya çevirir."[30] Hakeza Roussel'in bütün eserleri "tekniğin" mekanizmasına indirgenemez: Tekniğin kullanıldığı eserler (*Impressions d'Afrique, Locus Solus*), (aynı) teknikle ilgileri olmadığını Roussel'in üstüne basa basa belirttiği, ancak okunduklarında benzer, hatta belki daha güçlü bir yabancılık hissi uyandıran eserlerle (*La Doublure*, "La Vue") yan yana durur. Demek ki sırrın sırrı, sır diye bir şeyin olmadığı, daha doğrusu ifşa edildiği andan itibaren komikliğiyle dikkat çeken sırrın bir şeyi saklamadığıdır: "İfşaattaki gizli dilin ifşa ettiği tek şey, kendisinin ötesinde dil diye bir şey olmadığı ve bünyesinde sessizce konuşanın da zaten sessizlik olduğudur."[31] "Görünmez görünmezliği" dolayısıyla ikiye katlanmış olan teknik, birinci dilin aynasındaki hakikate denk düşen ikinci bir dil olmadığını, dilin hakikatini bütünüyle kendi içinde (yani sonsuz çoğalışında) sakladığını gösterir: "Her kelimeye bir ikincisinin—şu veya bu, ne o ne bu, ya bir üçüncüsü ya da hiçbiri—olması ihtimali hem can verir hem hasar, her kelimeyi hem doldurur hem boşaltır."[32] Bu cümleyi yükünden veya boşluğundan kurtaran da belli ki bu "ya da hiçbiri"dir.

---

30 Bkz. ileride, s. 26.

31 Bkz. ileride, s. 79.

32 Bkz. ileride, s. 33. Foucault bu tür formülleri pek severdi; kitabı çıkmadan önce, "Raymond Roussel'de Söylemek ve Görmek" başlıklı bir makalede de (*Lettre ouverte*, sayı 4, Yaz 1962) kullanmıştı. Makalede "en gönülsüz, en nazlı sırra değil, en görünür biçimlerin ikiye bölünmesi ve dönüştürülmesine yönelmiş, merkezkaç etkisi uygulayan, biçimsiz, çatallı bir kaygı aşılayan" bir eserin benzersizliğini vurgular; bu eserde "her kelimeye bir ikincisinin—şu veya bu, ne o

Roussel'in dil oyunları o zaman sergiler öz niteliğini: Salt dille oynanmış oyunlar, yani basit aldatmacalar değil, bizzat dilin oynadığı bir oyundur bunlar,[33] yani dilin dil üstüne oynadığı bir oyundur, bir bakıma oyun fikri mesafe veya aralık fikriyle birleşir. Daha doğrusu, şiirsel dil kullanımı vasıtasıyla kendisiyle arasına mesafe konan dil "oyun oynar": Dilin canevinde bu şekilde ortaya çıkarılan uçurumda yatan da gizli anlamın doluluğu değil, dilin bizzat hakikatini meydana getiren şeydir, yani dilin içinin boş oluşu, bir başka deyişle dilin yapmacıklığıdır. Foucault buna "dilin ontolojik çatlağı"[34] adını verir: "Tekrarı doğuran karanlık bir makine—yine bu nedenle, varlığı yutan, kelimelerin şeylerin peşi sıra koşturduğu ve dilin de belirsiz bir süre için kendi içine çöküp merkezi bir namevcudiyete dönüştüğü boş bir çukur kazan bir makine."[35] Dolayısıyla dil oyunu, bir tür negatif ontolojinin ifade edilmesini sağlayan bir mekâna delalet eder: Kendisini açık seçik bir anlamın taşıyıcısı olarak gören yorumbilgisel yanılsamayı sırtından atmış olan dil, katsayısı yükseltilmiş bir temsil gücüyle donanmış gibi sunar kendisini, zira tam da negatif bir temsildir: Dilin doluluğunun şeylerin doluluğunu bire bir taklit etmesi şöyle dursun, kendi içinde kazdığı alan aynı zamanda şeylere yansıtmakta olduğu bir boşluğu haber verir. Görüyoruz ki gerçeklik dünyasının üstündeki harikalar dünyasına açılan kapının anahtarını vermekten alabildiğine uzak olan Roussel'in deneyi, kapının (tabii varsa ve açılabiliyorsa) tam da onu kapatan sırrın ikiye katlanmasından, yani ölümden başka bir şeye açılmadığını anlamamızı sağlar.

Foucault'ya göre Roussel'in peşine düştüğü ve o korkunç tamamlama hamlesiyle[36] mükemmeliyete erdirdiği edebiyat deneyiminin son sözü

---

ne bu, ya bir üçüncüsü ya da hiçbiri—olması ihtimali hem can verir hem hasar, her kelimeyi hem doldurur hem boşaltır."

33 "Sonuçta dili mutlak anlamda kullanamadığımızı, yaptığı o tekrarlarda ve uyguladığı ikiye bölmelerde de konuşan özneyi oyuna getirdiğini çok iyi biliyordu." (Bkz. ileride, s. 52.)

34 Bkz. ileride, s. 138.

35 Bkz. ileride, s. 137.

36 Bkz. Foucault'nun *Raymond Roussel*'inde edebiyat ile ölüm arasındaki ilişkiler temasıyla ilgili olarak 1988'de düzenlenen kolokyumda (*Michel Foucault philosophe*, Paris: Seuil, vaktiyle Foucault'nun yönetmiş olduğu "Des travaux" dizisi,

budur: "Roussel öyle dil makineleri icat etmiştir ki, bu makinelerin her dilin ölümle kurduğu, çözülünce bir daha ördüğü ve sonsuza dek tekrarladığı şu derin ve görünür bağdan başka sırrı yoktur—tabii tekniğini de saymazsak."[37] *Kelimeler ve Şeyler*'in sonuç kısmında Foucault, Roussel okumasından elde ettiği bilgilere dönünce de neredeyse aynı kelimeleri kullanır: "Roussel'de sistemli bir şekilde yönetilen bir rastlantının toz haline getirmiş olduğu dil hep ölümün tekrarını ve ikiye ayrılmış kökenlerin esrarını anlatır."[38] Yazı ölümlüdür, Roussel de eseriyle daha iyi bütünleşebilmek için bunun bedelini hayatıyla ödemiştir.[39]

Yazarla eseri arasındaki ilişkide, —yazar sanki eserinin dışında, eserine yansıyabilmesi için geçmesi gereken görünmez bir çizginin öte tarafındaymış gibi—eser yazarın aynasıdır yorumunu safdışı bırakmak için, Foucault Roussel'in eserini yazarın deliliğiyle açıklamak istemez. Foucault'nun tuttuğu yol, aksine, deliliği esere dahil etmektir: Roussel edebiyattaki delilerden birinden ziyade edebiyat delisidir; "deneyini" sonuna kadar, kendi ölümüyle örtüştürecek kadar ileri götürür. Ama bireyin bu ölümünün aynı zamanda sırrını ifşa ettiği dilin ilk tezahürüne denk düşmesi gerekir. Foucault *Raymond Roussel*'in yayınlanmasından bir yıl önce yazının bir başka yabancısı, Rousseau hakkında yazacaktı: "Dille eseri birbirinden

---

1989) sunulan şu bildiriler: Raymond Bellour "Vers la fiction" ve Denis Hollier "Le mot de Dieu: Je suis mort." Ayrıca bkz. Pierre Macherey (1990), *A quoi pense la littérature?* (Paris: PUF, 1990), 9. Bölüm, "Foucault lecteur de Roussel: La littérature comme philosophie."

37 Bkz. ileride, s. 68.

38 *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, s. 395.

39 Foucault'nun Ruas'a verdiği mülakattaki şu şaşırtıcı beyanını da şüphesiz bu manada anlamak gerek: "Bence yazar olan bir kimsenin eserlerinin kitaplarından, yayınladıklarından ibaret olmadığını, başlıca eserinin aslında kitaplarını yazan şahıs olduğunu anlamaya çalışmak daha önemli. Merkezde duran nokta, faaliyetinin ve eserinin yuvası olan yer'de şahsının ve hayatının kitaplarıyla ilişkisidir. Bireyin özel hayatı, cinsel tercihleri ve eseri birbirleriyle ilişkilidir, ama eseri cinsel hayatına tercüman olduğu için değil, metnini de hayatını da kapsadığı için. Eseri eserlerinden ibaret değildir: Yazan özne de eserin bir parçasıdır." Roussel örneğinde hayat, ancak ölümle ilişkisi içinde anlaşılabilir.

ayırmak gerek: Dil eserin ötesindedir, eserin yöneldiği, eserin söylediğidir, ama aynı zamanda eserin berisindedir, konuşmak üzere yola çıktığı şeydir. Normal ve patolojik, delilik ve hezeyan kategorilerini bu dile uygulayamayız, çünkü dil asli sınır aşımı, safi ihlaldir."[40] Tam ters yönde ilerleyerek, eserden deliliğe ulaştığını iddia edenler, Janet gibi psikologlardır; sanki kendi başına bir delilik olabilirmiş ve eser de kendisini mesken tutan delilikten ayrılabilirmiş, hatta delilik mevcut olmadan okunabilirmiş gibi, onların gözünde deliliğin dışavurumundan ibarettir. Şu meşhur "delilik varsa eser yoktur" formülüne yüklenmesi gereken anlam da budur: Eseri üreten delilik değildir, bir hakikat deney(im)ine karşılık geldiği ölçüde eser de kendi kendini dışlar, böylece (kendi özünde tanığı olduğu) delilikle arasındaki zorunlu ve çelişkili ilişkiyi ortaya koyar. Foucault'nun kitabı şu cümlelerle kapanır: "Delilik ile eser, boş mekân ile dolu mekân, görünmez mekân ile kaçınılmaz mekân arasında değil midir dil, bunların birbirini dışlamasından doğmaz mı? [...] Roussel'in dilinin mekânı, içinden konuştuğu boşluk... [budur işte] eseriyle deliliğinin hem birbiriyle iletişim kurmasını hem de birbirini dışlamasını sağlayan namevcudiyet."[41]

Pierre Macherey

40 Bkz. Michel Foucault'nun *Rousseau juge de Jean-Jacques*'ın yeniden basımına yazdığı giriş (Armand Colin, 1962).

41 Bkz. ileride, s. 159-60.

BİRİNCİ BÖLÜM

Eşik ve Anahtar

Roussel'in eserleri, son anda "nasıl"ını açıklamaya soyunan bir söylem le eşlenmiş de öyle sunulmuştur bize... Eserlerin hepsi yazıldıktan sonra ortaya çıkarılmış olan "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"[1] başlıklı metnin, mekanizmasını ifşa ettiği eserlerle tuhaf bir ilişkisi var: Aceleci, alçakgönüllü ve titiz bir özyaşamöyküsüyle üstünü örtmeye çalışmaktadır söz konusu eserlerin.

Görünüşe bakılırsa Roussel, kronolojik sıraya itibar etmektedir: Gençliğinde yazdığı anlatılardan o sıralar henüz yayınlamış olduğu *Nouvelles Impressions*'a çektiği düz çizgiyi takip ederek açıklamaktadır eserlerini. Ama söylemin ve o söylemin iç mekânının dağılımı tam ters yöndedir: Ön planda ve iri harflerle, ilk metinlerine düzen vermiş olan teknik; ardından, daha sıkışık katlarla, *Impressions d'Afrique*'in ve *Locus Solus*'un neredeyse değinilmeden geçilmiş mekanizmaları. Ufukta, dilin zamanla kaybolduğu o yerde, yakın tarihli metinler—*Poussière de soleils* ve *L'Etoile au front*—küçücük bir noktadan ibarettir artık. *Nouvelles Impressions* zaten nicedir göğün öte yakasındadır; sözü geçen izlenimler olsa olsa ne olmadıklarına bakılarak bir yere konulabilir. Bu "sırrını ifşa etme" çabasının derin geometrisi, zamanın üçgenini baş aşağı çevirir. Yüz seksen derecelik bu dönüş sonucunda, en yakın en uzak olur. Adeta Roussel ipleri en dolaşık yerinden—kim bilir, belki de en yalın yerinden—tuttuğu için, kılavuz rolünü labirentin sadece ilk sapaklarında oynayabilir, kendisinin bizzat durduğu o

1 Bkz. İshak Reyna (der.), *Eserimi Nasıl Yazdım*, "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım," çev. Zeynep Küpüşoğlu, 2011, s. 118-35. İstanbul: İletişim Yayınları—çn.

merkeze yaklaştıkça bu rolü bırakır. Roussel'in ölmeden kısa bir süre önce, pek de net olmayan bir aydınlatma ve uyarma hareketiyle, eserinin *önüne* koyduğu, eserine tuttuğu bu ayna garip bir büyü kuşanmıştır: Merkezi figürü, hatların birbirine karıştığı en geri noktaya iterken, ifşanın yapıldığı yeri en uzağa atarken, —adeta aşırı miyoplar için—konuşma anından en uzak olanı yakına getirir. Kendisine yaklaştıkça, sır perdesi kalınlaşır.

Korkutucu bir sır... çünkü büründüğü o kasvetli "son" kılığı, nihayetine ölüm anında ersin diye bütün eserlerde ertelenmesi için gösterilen özen, gün yüzüne çıkardığı tekniği tam bir muammaya çevirir. "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"dan titizlikle ayıklanmıştır lirizm (Roussel'in şüphesiz hayatının en önemli deneyimi olan olaydan söz etmek için Janet'den yaptığı alıntılar bu ayıklamanın katılığını gösterir); metinde birtakım bilgiler verilmekle birlikte hiç sır verilmez, yine de şu tuhaf figürle, ölümün hem saklayıp hem faş ettiği sır figürüyle açık edilen bir şey vardır. "Ölümden sonra kitaplarımın çevresinde az da olsa serpilip gelişeceğim umuduna, daha iyisi olmadığı için bu umuda sığınıyorum." Roussel'in son ve ifşa amaçlı eserinin başına yazdığı bu "nasıl" kelimesi, —bize kılavuzluk etmek için değil, aksine silahlarımızı elimizden almak için, söz konusu sırrı birdenbire açılan bir zulada tutan bu gönülsüzlüğü belirleme konusunda çekilen sıkıntıyla karşı karşıya bırakmak için—bizi yalnız dilinin sırrına değil, böyle bir sırla kurduğu ilişkinin de sırrına eriştirir.

İlk cümlesi ("Kitaplarımdan bazılarını nasıl yazdığımı hep açıklamak istemişimdir") gayet açık seçik gösteriyor ki, bu ilişkiler ne kaza eseriydi ne de son anda kurulmuştu, aksine eserlerin birer parçasıydılar; ayrıca değişmez oldukları nispette nüfuz etmişlerdi yazarın niyetine. İlk tasarılara ilişkin bu son dakika ifşası eserleri kapatarak tanıtan, kaçınılmaz ve muğlak eşiği meydana getirdiğine göre, hiç şüphemiz olmasın, bizimle oyun oynar: Oyunu etkisiz bırakacak bir anahtar vererek yeni bir muamma ortaya atar. Eserlerini okumak için tedirgin bir bilinç tavsiye eder bize—güvenemeyeceğimiz bir bilinç, çünkü bu sır Roussel'in çok sevdiği bilmecelerde bulunacak cinsten bir sır değil; okuru daha oyun bitmeden pes ettirmek için özenle çözülmüş bir muammadır. Ama okurlarını pes ettiren Roussel'dir; tanımadıkları bir sırrı bilmeye; yüzer-gezer, adı konmamış, verilip geri alınmış, hiçbir zaman tam çözülemeyecek bir sırra kendilerini

kaptırdıklarını hissetmeye zorlar onları: *Bir* sırrın olduğunu Roussel kendi isteğiyle söylemişse, aslında hangi sır olduğunu veya hem sırrın hem de ortadan kalkmasının kaynağını gizleyerek o sırrı ertelediğini, ötelediğini ve çoğalttığını söylemekle, söz konusu sırrı büsbütün ortadan kaldırmış olduğunu düşünebiliriz. Bu noktada bir karara varmanın imkânsızlığı, Roussel ile ilgili her türlü söylemi sadece yanılma gibi sıradan bir tehlikeye değil, aynı zamanda çok daha incelikli bir tehlikeye, yanıltılmış olma tehlikesine bağlar. Bir sırrın değil, bir sır olduğu bilincinin yanıltması tehlikesine.

Öldükten sonra "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım" adını alacak olan metni Roussel matbaaya 1932'de göndermişti. Anlaşılmıştı, bu sayfalar yazar hayattayken yayınlanmayacaktı. Söz konusu sayfalar yazarın ölümünü bekliyor değildi; ölümü o sayfalara yerleştirilmişti, sayfaların bağırlarında sakladığı o ifşa anına bağlıydı sımsıkı. Eserin hangi koşulda yayınlanacağına 30 Mayıs 1932'de açıklık getirdiğinde, Paris'e bir daha dönmemek için gerekli tedbirleri çoktan almıştı. Haziran ayında Palermo'ya yerleşecek, her gün uyuşturucu alacak, bulutların üstünde dolaşacaktı. Kendini öldürmeye veya öldürtmeye kalkışmıştı, adeta "önceden korktuğu ölümün" şimdi "tadını almıştı." Kreuzlingen'de bir uyuşturucu tedavisi yaptırmak üzere otelden ayrılmasının beklendiği sabah, odasında ölü bulundu; aşırı zayıf olmasına rağmen, döşeğini zar zor taşıyıp Charlotte Dufresne'in odasına açılan orta kapının arkasına dayamıştı. Bu kapı normalde açık dururdu; o gün kilitlenmişti. Ölüm, sürgü ve bu kapatılmış açıklık, o an için ve, şüphesiz, her zaman için, gizemli bir üçgen, Roussel'in eserini hem bize teslim eden hem de bizden esirgeyen bir üçgen oluşturuyordu. Dilinden duyduklarımız bizimle öyle bir eşikten konuşur ki, erişim imkânı ile erişimi engelleyen şey birbirinden ayrılamaz—erişim ile erişimin engellenmesi birbirine karışır, çünkü bu deşifre edilemeyen jestte bir şey vardır, ama ne? Uzun zaman korkulan ama sonra birden arzu edilen ölümün önünü açma mı? Kurtulmak için uzun zamandır didinip durduğu, eserleriyle ve hatta eserlerinde, birtakım titiz, fantastik, yıpranmaz araçlarla sonsuza dek uzatmayı hayal ettiği bir hayata kavuşma mı? Kapının arkasına dayanmış hareketsiz duran bu son metinden başka anahtar var mı şu anda? Aç işareti mi yapıyor? Kapat mı diyor? İnanılmaz bir şekilde iki anlama gelen, "kilitle" de "aç" da diyebilecek basit bir anahtar mı tutuyor? Artık

erişilemeyecek bir ölümün üstüne kapıyı titizlikle kapatıyor mu; yoksa Roussel'in on dokuz yaşından beri unutamadığı, ama parlaklığını—o gece hariç hep başarısız bir şekilde—yeniden bulmaya çalıştığı bir göz kamaşmasını ölümden öteye mi aktarıyor?

Dili son derece açık olan Roussel "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"ın, tuhaf bir şekilde, "gizli ve ölümden sonra bulunan" bir metin olduğunu söylüyor. Apaçık anlamının altında ("dışlanan ölüme kadar gizli") şüphesiz, birden fazla şey söylemek istiyordu: Ölüm sır denen törenin bir parçasıdır, o törenin özenle hazırlanmış eşiği, kasvetli sonudur. Keza belki de: Sır ölüme kadar sır olarak kalır, ölümde yeni bir hilenin uzattığı yardım elini bulur ("ölümden sonra bulunan", "sırrı" ikiyle çarpıp geri-dönülmezlik defterine yazar); ölüm sakladığı değil kaskatı ve ötesine-geçilmez hale getirdiği şeyi göstererek, kendisinin bir sır olduğunu ifşa eder; sır ise, gizli saklı olduğunu açığa vurarak saklar sırrını. Dolayısıyla elimizde üstüne sürgü çekilmiş bir anahtarın inatçı, sorgucu boşboğazlığından başka bir şey yok—hem şifreli hem deşifre edici bir şifre.

"Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım," vaat edilmiş ifşaatın ortaya saçtığı kadarını, belki ondan da fazlasını saklar. Metin "üç nokta koymaya" mecbur bırakan bir hatıra felaketi içinde birtakım yıkıntılardan başka bir şey sunmayacak, diyor Roussel. Fakat bu eksik ne kadar genel olursa olsun, bir başka eksiğin, bir dizi eserin dışarıda bırakılmasının yorumsuz bir şekilde, buyurgan bir tavırla işaret ettiği daha esaslı bir eksiğin yanında, yüzeysel bir rastlantıdan ibarettir. "Söylemeye bile gerek yok: Başka kitaplarım, *La Doublure*, "La Vue" ve *Nouvelles Impressions d'Afrique* bu tekniğe büsbütün yabancıdır." Üç şiir metni, "L' Inconsolable", "Les Têtes de carton" ve Roussel'in yazdığı ilk şiir olan "Mon âme" da bu sırrın dışında bırakılmıştır. Peki bu bir yana ayırma işleminin, açıklamak için tek kelime etmeden işaret edip geçmekle yetinen bu suskunluğun sakladığı sır ne? Bu eserler bambaşka nitelikte bir sır mı saklıyor; yoksa bu, aynı nitelikte bir sır da varlığı bile inkâr edilerek iki kere mi saklanmış oluyor? Belki de genel bir anahtar vardır—çok sessiz bir yasaya göre şifrelenen (ve Roussel tarafından deşifre edilen), tek şifreleri şifresiz görünmek olan birtakım eserler üretmiş bir anahtar. Anahtar vaadi, daha kendisini teslim eden formülden itibaren, vaat ettiği şeyin etrafından dolaşır; daha doğrusu

verebileceğinin ötesinde bir yere, yani Roussel'in dilinin kısılıp kaldığı bir sorgulamaya havale eder onu.

"Açıklamaya" matuf bu metnin tuhaf bir gücü var. Statüsü, iki ayağı üstünde doğrulup gösterdiği şeyi gözler önüne serdiği yer, vardığı sınırlar, hem taşıyıp hem dibini oyduğu mekân o kadar şüpheli görünüyor ki, metnin o ilk göz kamaşmasıyla birlikte tek etkisi olur: Şüpheyi yaygınlaştırmak, var olması için bir nedenin olmadığı bir yerde şüpheyi kasıtlı ihmalle yaymak, şüpheden azade olması gereken şeye şüphe sızdırmak, bizzat kök saldığı sağlam toprağa bile şüphe tohumları saçmak. "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım" ne de olsa "onun" kitaplarından biridir: Taş edilmiş sırrın metni, başka metinlere tuttuğu o ışıkla kendi sırrını da hem gün yüzüne çıkarmış hem de gizlemiş olmaz mı?

Bu genel riskin, Roussel'in eserinde (ne de olsa sırrın sırrı değil mi?) örneklerini gördüğümüz birtakım kılıklara büründüğü söylenebilir. Son metinde açığa vurulan tekniğin altında, başka bir yasa, daha gizli bir hükümdarlık ve kesinlikle öngörülmemiş bir biçim kurmuş olabilir. Bu yasanın yapısı, *Impressions d'Afrique* ve *Locus Solus*'unkiyle bire bir aynıdır: Benzersizlerin cambaz tiyatrosuna taşınmış sahneler veya Martial Canterel'in bahçesindeki düzenekler, epizotları gerekçelendiren bir anlatıda—olay, efsane, anı veya kitapta—bulur açıklamasını; ama gerçek anahtar—veya daha derin düzeydeki bir başka anahtar—metni boylu boyunca açar ve hayret verici onca şeyin altından keyfi cümlelerin kulakları sağır eden fonetik patlamasını çıkarır ortaya. Sonuçta belki de bütün eser bu modele göre inşa edilmiştir: "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım," *Impressions d'Afrique*'in ikinci kısmıyla veya *Locus Solus*'un açıklayıcı pasajlarıyla aynı rolü oynuyor ve, ifşa etme bahanesiyle, dilin fışkırıp çıktığı o yeraltının gerçek gücünü saklıyordur.

"Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"da ifşanın salt hazırlık değeri de olabilir, bu ifşa bir tür kurtarıcı yalan, yani daha uzaklarda ve daha derin dehlizlerde araştırma yapmak gerektiğine işaret eden kısmi bir hakikat meydana getiriyor olabilir; bu durumda eser birbirine bağlanmış kat kat sırlar üstüne inşa edilmiştir, ama bu sırların hiçbirinin evrensel veya mutlak anlamda kurtarıcı değeri yoktur. Son anda elimize bir anahtar tutuşturan bu son metin, esere doğru iki işlevi olan bir ilk dönüş meydana getirmektedir:

İki işlev, yani belli metinlerin en dış mimarilerini açmak, ama bu ve başka metinler için birtakım anahtarlar, her biri kendi kutusunu açan anahtarlar gerektiğini, ama en içte duran en küçük, en değerli kutuyu hiçbirinin açmadığını belirtmek. Bu zarf-mazruf mecazı Roussel'e yabancı değildir: *Six Documents pour servir de canevas*'da özenle kullanılmıştır. *Nouvelles Impressions*'da ise söz konusu mecaz tuhaf bir kılığa, velut bir aydınlık kılığına bürünür: Her yeni ışık bu aydınlığı kesintiye uğratır, o ışıklar da başka bir aydınlığın paranteziyle sekteye uğrar, bir önceki ışığın içinde doğmuş olan bu aydınlık ışığı askıya alır ve uzun süre bölük pörçük bırakır onu, sonunda bütün bu iç içe geçen ve parçalanan ardışık ışıklar, gözümüzün önünde ışıklı ve loş bir metnin, açılmış onca gediğin fethedilmez bir kaleyle donattığı bir metnin muammasını oluşturur.

Aynı şekilde, ifşa edilen teknik ilk adım ve varış noktası rolünü oynayabilir pekâlâ; yani "ilk gençlik" metinlerinin anlatılardaki döngüselliği vurgulamak için kullandığı şu özdeş ve muğlak cümlelerin oynadığı rolü. Böylece, dilin merkezinde büyük bir hayal gücü diyarını özgür bırakan bir tür zorunlu çeper oluşturur; belki de kendi oyunundan başka anahtarı olmayan. Öyleyse bu tekniğin bir başlatma ve koruma işlevi vardır; dışarısıyla teması olmayan, çevresel biçiminin katılığı sayesinde her tür dış zorlamadan azade kalan ayrıcalıklı bir göbeğin dış sınırlarını çizer. Keyfiliği, yazma işini her tür suç ortaklığından, her tür çıkarsama, kaçamak iletişim ve etkiden ayırır; mutlak anlamda yansız bir mekânda hacmini bulma imkânını verir yazmaya. Söz konusu "teknik" eserlerin en merkezi figürüne varıncaya kadar her şeyine hükmetmez; eserlerin sadece eşiği, çizildiği an aşılan eşiğidir ve mimari formülünden ziyade arınma ayinidir. Roussel eserinin büyük ritüelini bir çerçeve içine almak için yararlanır bu teknikten; döngüyü tamamladığını düşündüğü zaman da herkes için bu tekniği büyük bir ciddiyetle tekrarlar. Söz konusu teknik, eserin çevresinde öyle bir çember oluşturur ki, ritüelleşmiş (yani koparılmış ama açıklanmamış) bir eserin boş ve tepeden tırnağa muammalı mekânına inisiye olmuş okurdan başkasını sokmaz. Dolayısıyla "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"ı adeta "La Vue"nün merceği gibi görmek gerekir: Yüzeyle kıyaslanamayacak bir hacmi (gerçi bu yüzey olmadan hacmin kendisi de sabitlenemez, katedilemez, korunamaz) tahliye

edilebilmesi için, bakışla kesilerek parçalanması gerekir bu küçümen yüzeyin. Nasıl ki teknik eserin kendisi değilse, şu bombeli küçük cam da (o kaçınılmaz eşiğini bir bakışla geçtiğimiz takdirde) açıp ışığını koruduğu plaj değildir.

Roussel'in "ifşa edici" metni eserdeki tekniğin işleyişini betimlemeye elvermeyecek kadar kapalı kalıyor; eser ise deşifre etme modelleri, eşik ayinleri ve kilitleri konusunda o kadar boşboğaz ki, "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"ı bu ve başka kitaplar arasında bir yere yerleştirmek kolay değil. Bu olumlu açıklama işlevi, ki aynı zamanda tavsiye işlevidir: "Bunu açıklamak benim görevim gibi geldi bana, çünkü geleceğin yazarları bu tekniği verimli bir şekilde kullanabilir sanki." Sonu gelmez bir belirsizlik oyununa dönmekte gecikmez; eşikte duran Roussel'in kapıyı kapatmak için mi açmak için mi kullandığı belli olmayan o tereddütlü jestin belirsiz bir süre boyunca uzaması gibi uzamaz bu belirsizlik oyunu, sonu da öyle olmaz. Bir bakıma Roussel'in tutumu Kafka'nınkinin tersidir, ama en az onunki kadar deşifre edilmesi güçtür: Kafka öldükten sonra yok etsin diye müsveddelerini Max Brod'a, hani yok etmeyeceğini söylemiş olan şu Max Brod'a emanet etmişti; Roussel ise ölümünün çevresine basit bir açıklama metni örer, ama başka kitapları gibi bu metin de, ölümü de söz konusu açıklamayı ister istemez şüpheli hale getirir.

Kesin olan bir şey var: Bu "gizli ve ölümden sonra bulunan" kitap, Roussel'in dilinin en son ve kaçınılmaz öğesidir. Bir "çözüm" sunarak, kelimelerini olası bir tuzağa, yani gerçek bir tuzağa çevirir, çünkü derin yüzeyin iki tane olma olasılığı—ki tek olasılıktır—huzursuz bir belirsizlik mekânı açar kulak verenlere. Bu durum da anahtar tekniğin varlığına da, Roussel'in titiz pozitivizmine de ters düşmez, ama metnin ifşaatına geri ve son derece endişe verici bir değer kazandırır.

Tüm bu dehlizleri kapatabilsek, bütün çıkışları tutsak ve Roussel'in kalan tek çıkıştan, bilincimizin kendi huzuru için Roussel'e açtığı o çıkıştan kaçtığını kabul etsek, içimiz ne kadar rahatlardı. "Her türden eriştirme geleneğine yabancı bir adamın mezarına bambaşka nitelikte bir sır götürdüğünün düşünülmesini istemesi olacak şey mi? ... Mürit olarak Roussel'in

değişmez bir emre uyduğunu kabul etmek daha baştan çıkarıcı değil mi?"[2] Evet, ne güzel olurdu: Her şey olağanüstü basitleşecek ve eser öyle bir sırrın üstüne kapanacaktı ki, bu sırrın varlığına, mahiyetine, içeriğine ve mecburi ritüeline işaret eden tek şey sırrın yasaklanması olacaktı; bu durumda, o sırla bağlantılı olarak, Roussel'in bütün metinleri söylemeksizin söylediklerini okumayı bilenlere olağanüstü cömertlikle açan retorik hüner gösterileri olacaktı.

Her ne kadar mizansenin mecbur kıldığı yirmi iki dekor değişikliğinin Tarot'taki yirmi iki büyük Arkana kartının büyük sırrını tekrar ediyor olması düşük bir ihtimalse de, en uç sınırda, *Poussière de soleils*'in "zinciri" ile simya bilgisinin kafilesi arasında (biçimce) bir ilişki olabilir. Batıni eriştirme sürecinin bazı dış özellikleri model olmuş olabilir pekâlâ: ikiye bölünmüş kelimeler, sözleşilen noktada karşılaşma ve buluşmalar, beklenmedik olayların iç içe geçmesi, şaşırtıcı bir hikâyeyi taşıyan nesneler sayesinde çıkılan didaktik yolculuk (hikâye de nesnelerin türeyişini betimleyerek onların değerlerini belirler), nesnelerin her birinde fiili kurtuluş vaadine uzanan mitik avatarların keşfedilmesi. Fakat Roussel bu tür mecazlar kullanmışsa bile (ki kesin değil), *Impressions d'Afrique*'teki "Au clair de la lune" ve "J'ai du bon tabac" şiirlerinin bazı mısralarındaki gibi kullanmıştır: Yani içeriği gizleyerek ele verecek harici ve simgesel bir dille iletmek için değil, dilin içine bir sürgü daha vurmak, görünmez yollardan, hilelerden ve alengirli engellerden kocaman bir sistem kurmak için.

Roussel'in dili, oklarının gösterdiği yön bakımından da yapıldıkları ağaç bakımından da batıni kelama ters düşer. Bir sırrın, hem de bir tek sırrın, bilgece bir sessizliğe bürünmüş bir sırrın olduğunu söyleyen bir kesinlik üstüne kurulmamıştır bu dil; baştan ayağa yüzey olan ve bir tür merkezi boşluğu kaplayan ışıl ışıl bir belirsizlikten doğup parlar: Yani bir sır var mı, yok mu, birden fazla sır mı var, nedir bunlar gibi sorulara karar vermenin imkânsızlığından. Böyle bir sırrın olduğu yönündeki her türlü önerme, böyle bir sırrın mahiyetine dair her türlü tanım, Roussel'in eserini daha kaynağında kurutur, eserin endişeli bilgisizliğimizi seferber eden (ama asla inisiye etmeyen) bu boşluktan beslenip yaşamasına engel olur. Eserin

2 André Breton: *Fronton Virage.*

okunması bize bir şey vaat etmez. Bu yan yana dizilmiş pürüzsüz kelimeleri okurken benzersiz bir tehlikeye, başka kelimeler—hem aynı hem de başka olan kelimeler—okuma tehlikesine maruz kaldığımıza dair bir farkındalık dayatır kendini yalnızca. "Nasıl Yazdım"dan aldığı destekle ve bu ifşaatın temelinde yaptığı kazı çalışmasıyla, bir bütün olarak Roussel'in eserleri bir endişeyi, şekilsiz, kopuk, merkezkaçlı, sırların en gönülsüzüne değil en gözle görülür biçimlerin ikiye katlanması ve dönüştürülmesine yönelik bir endişeyi sistematik olarak dayatırlar: Her kelimeye bir ikincisinin—şu veya bu, ne o ne bu, ya bir üçüncüsü ya da hiçbiri—olması ihtimali hem can verir hem hasar; her kelimeyi hem doldurur hem boşaltır.

İKİNCİ BÖLÜM

Bilardo Masasının Kenarları

Tutun ki, gemi kazasından sonra siyahi bir kabile reisinin eline düşmüş bir Avrupalı var; diyelim ki mucizevi bir şekilde kâğıt ve mürekkep bulmuş, güvercinlerle karısına uzun uzun mektuplar gönderiyor, kabile reisinin başkahramanı olduğu vahşi savaşları ve yamyam ziyafetlerini anlatıyor. Roussel daha kısa ve daha iyi ifade ediyor işte bunu: "İhtiyar yağmacının çapulcu sürüleri üstüne beyaz [adam]ın yazdığı mektuplar" [les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard].

Ardından da "eski bilardo masasının kenarlarına yazılmış beyaz harfler" [les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard] [1] der; bu defa söz konusu olansa, yağmurlu bir ikindi vakti, bir kır evine hapsolmuş bir grup arkadaşa hoşça vakit geçirtmek için ilginç bir oyun oynayan bir adamın çiziktirdiği işaretlerdir; eskimeye yüz tutmuş yeşil çuhayla kaplı büyük masanın kenarlarına, anlamlı şekiller çizemediği için tebeşirle yazdığı birtakım dağınık harflerden tutarlı kelimeler kurmalarını ister adam. Bu iki cümle arasındaki o hem çok küçük hem de çok büyük mesafede, Roussel'in en sevdiği mecazlar bir bir arzı endam eder: Hapsolma ve kurtuluş, egzotizm ve şifreli metinler, dilin çektirdiği çile ve yine o dille kurtulabilme imkânı, kelimelerin hükümranlığı ve sessiz sahnelere—bilardo masasının etrafında dönen şaşkın misafirlerin görüldüğü ve adeta bir cümlenin kendi kendini kurduğu o sahne gibi birtakım sahnelere—yol açan muamması. İşte

1 Roussel *lettre* "harf/mektup", *bande* "sürü, çete/kenar," *blanc* "beyaz/beyaz adam" kelimelerinin anlamlarıyla oynuyor ve *billard* "bilardo masası" ile *pillard* "yağmacı" arasındaki tek harf farkına dayanan bir söz oyunu yapıyor—çn.

bütün bunlar, Roussel'in dört temel eserinin, sözü geçen "tekniğe" uyan dört büyük metninin doğal manzarasını oluşturur: *Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'Etoile au front, Poussière de soleils.*

Bütün o hapishaneler, o insan-makineler, o şifreli işkenceler, bütün o kelime, sır ve gösterge labirentleri, bunların hepsi mucizevi bir şekilde tek bir dil olgusundan doğar: Aynı anda iki farklı anlama gelebilen bir dizi kelimeden. İki ayrı yöne fırlatılan, sonra birden kendisiyle burun buruna gelen, çarpışmak zorunda kalan dilimizin yetersizliğinden. Ama bu durumun büyük bir zenginlik olduğu da söylenebilir, çünkü bu basit kelimelerin örtüsünü kaldırdığımız anda, altında yatan bir sürü, kocaman bir anlam farklılığı sürüsü kaynaşmaya başlar: *Lettre* hem mektuptur, hem harf; *bande* hem yeşil çuhalı masanın kenarıdır, hem de yamyam kralın çığlıklar atıp duran o vahşi çapulcu sürüsü. Kelimelerin özdeşliğinin de—dilde adlandırılacak nesnelerle aynı sayıda sözcük olmamasının, bu basit, temel olgunun da—iki veçhesi vardır: Bir yandan kelime, dünyada birbirine alabildiğine uzak olan şeyler arasında beklenmedik bir karşılaşmanın vuku bulduğu yer olur (ortadan kaldırılmış mesafe, varlıkların çarpışma noktası ve tekli, ikili, çift-değerli, adeta Minotauros gibi üst üste binmiş farklılıktır); bir yandan da, basit bir çekirdekten çıkıp gitgide kendinden uzaklaşan ve hiç durmaksızın başka mecazlar (mesafenin çoğalması, ikizin dümen suyunda doğan boşluk, birbirine hem benzeyen hem benzemeyen dehlizlerin labirent gibi uzayıp gitmesi) doğuran dilin ikiye bölündüğünü gösterir. Yokluk içinde zengin olabilen kelimeler hep uzağa, daha uzağa götürür ve sonra kendilerine geri getirirler; kaybolur, sonra yeniden yollarını bulurlar; defalarca ikiye bölünerek ufka doğru kaçar, sonra tam bir kavis çizerek başlangıç noktasına dönerler: Kelimelerin meydana getirdiği düz çizginin dairesel bir hat olduğunu fark ettikleri zaman, o bilardo masasının etrafında dönen, hayretler içinde kalmış misafirlerin anlamaları gereken şey tam da buydu işte.

Dilin bu hayret verici özelliğini, yoksulluğundan ötürü zengin olabildiğini 18. yüzyıl gramercileri de yakından biliyordu; salt ampirik olan gösterge anlayışları nedeniyle bu gramerciler bir kelimenin "anlamıyla" bağlı olduğu şeyden kopup, bir başka şeye bağlanabilmesine, kendisi için hem sınır hem de kaynak teşkil eden bir muğlaklık sayesinde o yeni şeyin

adı olabilmesine hayranlık duyarlardı. Dil, kendi içinde olup biten bir hareketin kökenini buluyordu bu noktada: Kendi biçiminin değişmesine gerek kalmadan, söylediği şeyle arasındaki bağ değişebiliyordu, adeta kendi üstüne kapanıyor, sabit bir nokta (o dönemde "mânâ [sens]" dedikleri şey) etrafında dönerek olanakların dairesini çiziyor, tesadüflere, karşılaşmalara, etkilere ve *oyun*'un az çok uyumlu bütün zahmetli işlerine imkân veriyordu. Bu gramerciler içinde en yetkin olanlardan birine, Dumarsais'ye kulak verelim: "İster istemez aynı kelimeleri farklı amaçlarla kullanmak gerekmiştir. Bu hayranlık verici hal çaresinin konuşmaya daha çok enerji ve çekicilik kattığı fark edildi zamanla; bu işi oyuna, zevke çevirmemek olmazdı. Böylelikle hem ihtiyaçlar hem de tercihler nedeniyle, kelimeler ilkel anlamlarından kopup o anlamdan az çok uzaklaşmaya, arada iyi kötü bir bağ bulunan birtakım yeni anlamlar edinmeye başlamıştır. Kelimelerin bu yeni anlamlarına mecazi anlam deniyor, mecazi anlamı üreten bu dönüştürmeye, bu çevirme hareketine de mecaz."[2] Retoriğin bütün söz sanatları (Dumarsais'nin sözünü ettiği "döndürme" ve "çevirme"ler) işte bu yer değiştirme hareketinin yarattığı mekânda doğar: Bütün o kaydırmalar, düzdeğişmeceler, ötelemeler, kapsamlamalar, dolaylı adlandırmalar, yeğinsemeler, eğretilemeler, değişlemeler ve kelimelerin dilin üç boyutlu mekânında döndürülmesiyle çizilen daha nice hiyeroglifler.

Roussel'in deneyimi söz dağarcığının "mecaz mekânı" diyebileceğimiz kısmına yerleşir. Tam olarak gramercilerin diyemeyeceğimiz, daha doğrusu gramercilerin olan ama başka bir şekilde yaklaşılan bir mekâna. Belli başlı söz sanatlarının doğduğu yer olarak değil, dil içinde yaratılmış ve kelimenin içine kendi ıssız, sinsi ve tuzaklarla dolu boşluğunu açan bir boş alan olarak görülür bu mekân. Retoriğin söyleyeceği söze ağırlık katmak için başvurduğu bu oyunu Roussel, kendi namına, olabildiğince genişletilmesi ve titizlikle ölçülmesi gereken bir boş yer olarak görür. O boş yerde anlatımın yarım yamalak özgürlüklerinden ziyade, varlığın kuşatılması, hâkim olunması ve tam anlamıyla buluşlarla doldurulması gereken mutlak bir boşluk olduğunu hisseder: Gerçeklik ile karşıt olarak değerlendirip "tasarım" [conception] adını verdiği şey budur işte ("Bende

2 César Dumarsais, *Les Tropes*, (Paris 1818; 2 cilt). İlk baskısı 1750'lerde yapılmış.

hayal gücü her şeydir"); yapmak istediği, gerçeğin üstüne bir kat "başka dünya" çekmek değil, dilin kendiliğinden katmerlerinde kimsenin aklından bile geçirmediği bir mekân *keşfetmek* [découvrir] ve o mekânı o güne dek hiç söylenmemiş şeylerle *kaplamaktır* [recouvrir].

Roussel'in bu boşluğun üstüne kuracağı mecazlar, "üslup sanatları" denen şeyin yöntemsel olarak zıddı olacaktır: Kullanılan kelimelerin kaçınılmaz zorunluluğuna tabi olan üslup, aynı şeyi farklı şekilde söyleyebilme imkânı, işte bu hem gizli hem de herkesçe bilinen imkândır. Roussel'in o dili, o terse çevrilmiş üslubu, aynı kelimelerle gizlice iki ayrı şey söylemeye çalışır durur. Kelimelerin normalde mecaz denen harekete göre "kımıldamalarına" ve derinlerindeki özgürlüğü açığa çıkarmalarına imkân tanıyan o burkulmayı, o hafif dönüşü acımasız bir daireye çevirir Roussel; kelimeleri sınırlayıcı bir yasanın gücüyle başlangıç noktalarına geri döndüren bir daireye.

Şimdi iki çehreli dizimize dönelim: Afrika'nın siyah ve yamyam çehresi, bilardo masası/şifreli metnin yeşil çehresi. Bu diziyi iki sıra, biçimce özdeş ama anlam bakımından olabilecek en büyük mesafeyle birbirinden ayrı iki sıra halinde yerleştirelim (bilardo masası—yağmacı [billard-pillard] yakınlaştırmasına ileride yeniden dönmemiz gerekecek; böylesine sıkı örülmüş, istikrarlı, her konuda tutumlu ve hep kendine gönderme yapan bir eser hakkında öngörüde bulunmadan veya geri dönüş yapmadan sıra gözeterek ilerlemek hiç mi hiç kolay değil): Şimdi dilin özdeşliğinde bir gedik, hem gösterilmesi hem de kapatılması gereken bir boşluk açılacak. Şöyle de ifade edilebilir: Bir *kenardan* öbürüne değin *harflerle* doldurulacak bir *beyaz-boşluk* (kelimelerin üçüncü bir kullanımıyla oyuna yeni bir serüven eklemek değil niyetim; Roussel'in eserinin her zaman için tumturaklı bir tezahürü olduğu—mantıkçıların deyişiyle—bu "kendini içerimleme" halini, bu kendine özdeşliği gün ışığına çıkarmak sadece). Dolayısıyla, "İki cümle bulunduktan sonra, geriye bir tek bu cümlelerin ilkiyle başlayıp ikincisiyle bitecek bir hikâye yazmak kalır. Ben bütün malzemelerimi işte bu problemin çözümünden devşiriyordum." Anlatı bilardo masasındaki esrarlı metinle açılacak ve, hiç anlam kopukluğu olmadan, güvercinlerin taşıdığı mektuplarla son bulacaktır.

Gayet net söylüyor: Bu kural 1900 ile 1907 arasında yayınlanmış üç anlatıda (*Chiquenaude,* "Nanon", "Une page de folklore breton") ve Roussel'in

"ilk gençliğe" ait olduğunu belirttiği on yedi metinde uygulanmıştır. Bu son metinlerin gün ışığına çıkması için, "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"ın yazarın ölümünden sonra yayınlanmasını beklemek gerekecekti. Kaleme alındıkları tarih tam olarak bilinmiyor; gerçekten Roussel çok gençken yazdıysa bunları, yazılışlarını belki de (aşağı yukarı yirmi yaşındayken yazılıp yayınlanmış) *La Doublure*'den çok daha gerilere götürmek gerekir; bütün büyük eserlerinden önce yazılmış ve ölüm anında tekrarlanmış bu metinler, Roussel'in dilini bir bütün olarak çerçeve içine alıyor, belki de o eşsesli cümlelerin sarmaladığı anlatılar gibi (ki sonuçta bu tür cümlelerden oluşuyordu bu anlatılar), o dilin hem başlangıç noktalarını hem de varış noktasını bir çırpıda ifşa ediyorlardı. Söz konusu metinleri son eserinde takdim ederken Roussel'in önerdiği *jeunesse-genèse* [gençlik-türeyiş, kaynak] şeklindeki kelime oyunu, metinlerin tam o anda alenileştirilmelerinin taşıdıkları yapıya gönderme yaptığını gösteriyor.

Gelgelelim, özyaşamöyküsüne göre, Roussel on yedisine gelince "şiirden başka bir şeyle uğraşmamak için" müziği bırakır. O günden sonra "çalışma aşkı" sarar onu: "Aylarca, deyiş yerindeyse, gece gündüz çalıştım ve *La Doublure*'ü yazdım." "İlk gençliğin" bütün metinleri manzumdur: Bu metinlerin şiire dönüş ile *La Doublure*'ün (aleksandren vezniyle) yazılması arasında kalan sürede kaleme alınmış olmaları ihtimali pek yüksek değil. Kuşkusuz ilk eserinin uğradığı başarısızlıktan sonra görülen "o korkunç sinir hastalığının" ardından, Roussel'in şu basit cümleyle ifade ettiği kısa bir dönem içinde yazıldıklarını düşünmek daha doğru olur: "Birkaç yılım araştırmalarla geçti." Kabaca 1898-1900 arası söz konusu. Bu bunalım veya belki de (bütün o ikiye bölünmüş aktörler oyunuyla, karton kafalarıyla, bakışların deldiği maskeleriyle, gösterdikleri şeyleri gizleyen dominolarıyla) *La Doublure*, gençlik metinlerinin ve onların ardından da, Roussel'in bütün eserinin adım adım arşınlayacağı o mesafeyi, tekrarlama ve ikizin mesafesini tanımlamıştı. Demek ki "teknik"in kök saldığı "mecaz" mekânı ile maske arasında bir yakınlık var; bir kelimenin içinde açılan boşluk sözel göstergelerin bir özelliği olmaktan ibaret değildir, çok daha derin ve belki çok daha tehlikelidir: Kelimenin, tıpkı rengârenk bir karton gibi, katmerlediği şeyi gizlediğini ve ikisi arasında incecik bir gece tabakasından başka bir şey olmadığını gösteriyor olabilir. Kelimelerin

katmerlemesi, yüze geçirilen maskenin oluşturduğu ikinci yüz gibiydi: Aynı varlık tutulmasına açılırdı. Dolayısıyla özdeş cümlelerle yazılmış anlatılar, *La Doublure* deneyimini yeniden başlatabilirdi: Bu tür anlatılar *La Doublure*'ü Roussel'in eserinin gizli başlangıç noktası yapacaktı: "İlk gençliğe ait bu metinleri yayınlıyorsam, eserimin türeyişini öne çıkarmak içindir. Sözgelimi, 'Parmis les noirs' başlığını taşıyan anlatı *Impressions d'Afrique* adlı kitabımın nüvesidir. Daha sonra yapılanların hepsi aynı teknikten doğmuştur."

Hayranlık uyandıran kitabı *Régle du jeu*'de Michel Leiris'in de aynı mecaz mekânını hem karşıt hem de komşu bir deneyim haline getirdiğini görmek ne tuhaf (aynı oyun ama başka bir kurala göre oynanıyor): Kelimeleri canavarımsı ve hayretler içinde kalmış figürlerin üstüne yapıştırarak, kaydırıp nesneleri bozarak, olup biten şeylerin ele avuca sığmaz ama kaçınılmaz hakikatini devşirmeye çalışır. Adeta mutlak hafıza kelimelerin katları arasına çöreklenmiş yarı ölü canavarlarla koyun koyuna yatıyormuş gibi, kendi kimliğini onca statüsüz şeyden, onca fantastik medeni durumdan devşirir. Roussel bu katları düşünülmüş bir jestle yok eder; katlar arasında teneffüs edilemeyen bir boşluk, kaskatı bir varlıksızlık, anası babası ve soyu olmayan birtakım figürler peyda etmek için olanca hâkimiyetiyle kullanacağı bir varlıksızlık bulur. Hiçbir şeyin tüketemediği ve kendisinin durup dinlenmeden içinde yüzebileceği bir hakikatin hareketli doluluğunda Leiris'in deneyimlediği şey, Roussel'in anlatılarının adeta boşluğa gerili bir ipin üzerinde arşınladığı alanlardır.

Görünen o ki bu denemeler çözmeye soyundukları problemlerden başka bir problem atmaz ortaya. Denemelerin aldığı biçimi açıklamak için Roussel'in girdiği zahmet şaşırtabilir: "Nasıl Yazdım"ın başında iki sayfayı aşkın bir açıklama, ardından da eserin ortasında bir hatırlatma... Oysa ilk cümlenin metnin sonunda farklı bir anlam yüklenerek tekrarlanması ilkesi bu metinlerde o kadar açık ki, ders verir gibi tekrarlanmasına gerek yoktur: Kelimeler düzeyinde ve anekdotun en belirgin kavisinde gün gibi aşikârdır teknik. Ama şüphesiz bu kural, koca bir düzenlilikler piramidinin, söz konusu öykülerin en derin düzenlerini bulduğu bu piramidin

görülebilen tek doruğudur; anahtar cümle anlatıyı açıp kapayarak başka birsürü sürgüyü yerinden oynatır. Roussel'in örneğini verdiği titizliği şimdi bu metinlere uygulayalım.

Anlatıya başlangıç noktasını dayatan muğlak cümle—"kaynak" cümle—birbirinin tıpatıp aynısı olmayan, ama adeta acayip bir gül bezemesi oluşturmak için çakışıp iç içe geçen birçok çembere hayat verir.

Dilin çemberinin, aynı kelimeleri ister istemez farklı bir anlamda buluşturduğunu biliyoruz. Onun yanı başında da zamanın çemberi duruyor; işte bu yüzden ilk cümle adeta bir muamma gibi sunar kendini: "Eski bilardo masasının kenarlarına yazılmış beyaz harfler anlaşılmaz bir toplam oluşturuyordu." Dil zincirinden boşandığı anda, zamanın önü kesilir: Heykel gibi donup kalan gösteri bir etki veya sonuç olarak değil, gösterge olarak sunulur; ne hangi platformda ne de kimin durduğunu bildiğimiz dondurulmuş bir sahne. Bu durma ânı, dilin eşiğinde, esrarlı bir figür doğurur—kendi anlamı üstüne kapanan hareketsiz bir yakın çekim. Dil önce reddedilmiş bir anlam gibi iş görür; dilin serpilip geliştiği topraklar da başta bu tekinsiz ama sessiz silahlarla gizlenir: "Gözlerimi kaldırdığımda, kurbanını halka halka sarmış olan o kocaman çıngıraklı yılan kasıla kasıla daraltıyordu çemberleri"; "Meme ucundan fışkıran beyaz sıvıya mahir ve düzenli hareketlerle uzatıyordu avucunu"; "Rayon-Vert'in saç ayrımı ağustos güneşinde ayna gibi parlıyordu." Bu esrarlı sahneden (zamanın kopması, bir mekânın açılması, nesnelerin ufuksuz bir bakış önünde fışkırması, nirengi noktaları ve orantı olmamasından ötürü yılgınlık) itibaren, dil ağını iki yönlü bir hareketle örmeye başlar: Geri dönüş ve gerileme. Alabildiğine aydınlık bir şimdiye dönmek için olabildiğince uzağa dalan bir hafızanın çizdiği kavistir, geçmişe doğru hızla sürüklenmesidir bu: Böylece şu anda varış noktası olan başlangıç noktasına dönmüş oluruz; kaynak cümlenin tekrarından başka yapacak bir şey yoktur artık.

Fakat zaman kendisine ve ilk dile dönünce, bu ilk dil anlam farklılığı konusunda zıvanadan çıkar: Başta bir kroke oyunu vardır; iki kalesi sokağın iki ucundadır ve renkli halkalar çizilmiş çubuklarla gösterilir; sonunda ise rengârenk kalemlerle defterin boş sayfalarına düzgün yatay çizgiler çeken âlim bir köpek—iki durumda da "renkli çubuklar arasındaki oyunun genişliği" söz konusudur. Masum bir nükte. Hani şu salon oyunlarından biri.

Yatılı öğrencilere verilen angaryalar gibi bir şey. Yine de ilk cümle ile son cümle arasında dilin konumuyla ilgili önemli bir şey olur, tanımlanması ve yeri belirlenmesi güç bir şey. Anlatı başlangıç noktasına döndüğü anda, kelimelerin adeta gayretkeşlikten kaynaklı ironik bir ekleme yaptığı, kendi kendilerini tekrarladıkları, ve bu gülünç zil sesiyle (gülünç, çünkü aynı nota ve aynı tınıyla bambaşka bir şey söyler) başlangıç noktasına döndüğümüzü, dilin meramı geçmişi tekrarlamak olduğu için şimdi susma zamanı olduğunu haber verdiği mi söylenmeli? Yoksa dilin altında, kaynağı kendi pintiliği olduğu halde dilin de hâkim olamadığı bir hilenin, tam da o en doğal tekrar sırasında, aynı şeye iki ayrı şey söyleten o küçücük mesafeye yol açtığını ve, son olarak, dilin kendini bire bir tekrarlaması imkânsız olduğuna göre en doğrusunun susmak olduğu mu? Bu iki olasılık, ucu açık bir sorgulama süreci sayesinde birbirinin varlığını sürdürür; kelimeler ve kelimelerin söylediklerinin muğlak bir hareketle—şeylerin dönüşünün dilin dönüşüyle çakışmasına engel olan yavaş bir devir hareketiyle—birbirine dönüştüğü şüpheli bir mekân şekillenir.

Dinmek bilmeyen bir kaygı; çünkü *Nouvelles Impressions*'da bu kaygıya dayalı, tanımlanmamış ama sistemli olarak tam tersine çevrilmiş tereddüt yeniden çıkıyor karşımıza: Peş peşe yapılan karşılaştırmalar, yakınlaştırmalar, ayrımlar, metaforlar ve analojiler, sayısız kelime ve şey filtresini kullanarak yeknesak inatçı, tek bir anlamı dolaşıma sokar; sonsuz tekrarlar o anlamı yeniden öne sürüp, 415 dize ve 200'ü aşkın örnekle büyükle küçüğü birbirine karıştırmamak gerektiğini söyler. Bu metinde dilin sonsuz dalgaları altında anlam hareketsiz kalır; oysa gençlik metinlerinde, anlatının kemerini baştan sona ayakta tutan hareketsiz kelime sütunları arasında anlam kendi kendisinden kaçar. Bir bakıma *Nouvelles Impressions* bu ilk denemelerin negatif resmidir.

Kaynak ifadenin yanında ters-metin, sadece tam ters-anlam değil, aynı zamanda ters-varoluş ve su katılmadık negatifliktir. Baştaki cümle her zaman için (tıpkı "halka halka kıvrılmış yılanın tutulması" gibi) nesnelerin yakalanmasına dönüktür; kelimeler dosdoğru nesnelere yapıştırılmıştır, daha doğrusu onlardan doğup parlarlar; bakıştan önce gelir, bakışı peşlerinden sürükler, söyledikleri şeyin özünde bulunan bir dilsizlikle, o sağır ve ısrarlı mevcudiyeti takdim ederler: "Olgunlaşmaya başlamış eriğin

yeşilimsi derisi insanın canının çekeceği kadar iştah açıcıydı"; "Beş ayaklı iri koyunun yünlerindeki lekeler, doğaüstü görünüşünü iyice pekiştiriyordu." Tersinden söyleyiş [antiphrase], söylemesi gereken şeyi ancak koca bir temkin ritüeliyle söyler; bu ritüelin her aşaması söylenecek şeye adeta bir varoluş hafiflemesini zorla kabul ettirir. Şeylerin katında olan ve şeyler tarafından telaffuz edilen dil değildir tersinden söyleyiş; hikâyedeki bir kahraman (genelde onu anlatan kişi) tarafından ağırbaşlı bir üslupla dillendirilir: Belki de tekrarın tamamlanabilmek için keramet sahibi birine ihtiyacı vardır (Martial Canterel gibi). Cümleden ters-cümleye geçerken, gösteriden sahneye, şey-kelime'den karşılık-kelime'ye geçmiş oluruz. Çok daha fazla hissedilir olan sonuç da şudur: Tekrarlanan cümle şeylerin kendisini değil röprodüksiyonlarını temsil etmektedir artık. (Çizim, şifreli metin veya muamma, kılık değiştirme, tiyatro temsili, gözlükle seyredilen gösteri, simgesel imge gibi.) Sözel ikiz, bir tekrar diyarına taşındığını fark eder. Ancak, bu bire bir tekrardan (kendisinden çok daha sadık olan bu ikizden) söz eden tekrarlayıcı dilin rolü, söz konusu tekrarın eksiğini teşhir etmek, temsil ettiği şeyin bire bir temsili olmasını engelleyen küçük kusuru gün ışığına çıkarmak, yahut çözümsüz bıraktığı bir muammanın boşluğunu doldurmaktır: Ters-cümle, beyaz tebeşirle bilardo masasının kenarlarına yazılan iç içe geçmiş harflerin oluşturduğu düzenli ve eksiksiz metni dillendirir; o harflerde eksik olanı, harflerin sakladığı ama buna rağmen arkalarından görünen şeyi söyler—yani karanlık negatiflerini, pozitif ve aydınlık anlamlarını: Beyaz adamın mektupları... Bu ters-cümle aynı zamanda, çizen kişinin ağın ilmiklerini balık puluna düzgün bir şekilde kopyalamadığını; aşçının şemsiyesine düşen yağmur damlalarının inanılmaz bir şiddetle çarptığını söyler. Bu katmerlenmiş dilin işlevi adeta taklidi taklit ettiği şeyden ayıran o küçücük mesafeye kayarak dahil olmak, taklidin ipliğini pazara çıkarmak ve onu olanca yoğunluğuyla ikiye bölmektir. Dil, şeylerin kimliğini ikiye dilen o incecik bıçak, şeyleri işte iflah olmaz biçimde ikiz halde, tekrarlandıklarında bile ikiye bölünmüş halde gösterir—üstelik tam da kelimeler farklı olan her şeye karşı krallardan beklenecek bir kayıtsızlık sergileyerek kendi kimliklerine dönerken.

Dilin tekrarının içinden kayıp geçtiği bu açıklık, dilin kendisinde bulunur. Nesneler üstünde uyguladığı gücün, o nesneleri yaralayan gücün

izidir o. Nesnelerin kopyalanmasındaki kusuru teşhir eden bitiş cümlesi, başlangıç cümlesini küçük bir kusurla kopyalar, anlamdaki kaymayı biçimde de tekrarlar: *Billardo masasının* kenarlarına tebeşirle çizilmiş işaretlerin muammasının boşluğunu, *ihtiyar yağmacının* çapulcu sürüleri üstüne beyaz adamın yazdığı mektuplar kapatır. Bunlardan en az bu kadar acıklı 16 tane daha var galiba: *le pépin du citron* [limon çekirdeği], *le pépin du mitron* [fırıncı çırağının tohumu]; *le crochet* [maymuncuk] ve *le brochet* [turnabalığı]; *sonnette* [kapı zili] ve *sornette* [zırva]; sarı favorilerin maskları üstünde kırmızı düğmelerin yeri; *basques* [Basklar] üstünde kırmızı düğmelerin yeri vb.

Roussel bu küçük morfolojik sapmayı (metinlerinde hiç eksik olmaz, ama her cümlede de en fazla bir tane vardır) işin özü olarak sunar. Söz konusu sapma bütünü düzenleyen ilke olarak iş görür: "Birbirinin neredeyse aynısı (harf-değiştirmede olduğu gibi) iki kelime seçerdim. Sözgelimi, *billard* [bilardo masası] ve *pillard* [yağmacı]. Ardından farklı anlamlarda alınan benzer kelimeler ekler, bu şekilde birbirine özdeş iki cümle elde ederdim." Tekrarlama işte bu küçücük farktan, paradoksal biçimde özdeşliğe yol açan bu farktan yola çıkılarak aranır ve bulunur; nasıl ki tersinden söyleyiş küçücük bir farkın bıraktığı açıklıktan kayıp geçerek dile girmişse, tekrarlama da kendi özdeş kelimelerini ancak neredeyse gözle görülmeyecek kadar küçük bir farktan yola çıkarak birbirine bağlayabilirdi. Tekrarlama ve farklılık o kadar iç içe geçmiş, birbirine o kadar iyi uymuştur ki, hangisinin asli, hangisinin sonradan türemiş olduğunu bilmek mümkün değildir; bu titiz zincirleme işlemi bütün o perdahlı metinlere beklenmedik bir derinlik kazandırır—yüzeydeki düzlüklerini, yavanlıklarını zorunlu gösteren bir derinlik. Anlatının altında koca bir özdeşlik ve farklılıklar oyununu açan tamamiyle biçimsel bir derinlik, tıpkı karşılıklı aynaların içindeymiş gibi tekrarlanan, sürekli şeylerden kelimelere giden, ufukta kaybolup hep kendine dönen bir derinlik: Çağrışım başlatan kelimelerden hafif farklı bir özdeşlik; komşu özdeş kelimelerin gizlediği bir farklılık; anlam farklılığının üstünü örten bir özdeşlik; anlatının söylem sürekliliği içinde ortadan kaldırma işini üstlendiği bir farklılık; anlatıyı hani şu bire bir olmayan kopyalamalara götürüp getiren bir süreklilik; kusurlu olmasıyla özdeş cümlenin kayıp gitmesine imkân veren kopyala-

malar; özdeş ama hafiften farklı cümle... Bir de en yalın dil, her günün ve her teamülün dili: Alabildiğine düz bir dil, kendisine herkes için geçmişi ve şeyleri bire bir tekrarlama görevini biçen bir dil, daha en başından ikizin sonsuz ikiye bölünmesine, kendisini bir aynanın sanal ama çıkışsız yoğunluğuyla yakalayan bu ikiye bölünmeye kapılmış bir dil. Dönüş ise labirentsi ve beyhude bir mekâna gömüldükçe gömülür; beyhude, çünkü orada kaybolur, beyhude çünkü yolunu bulduğu anda aynı'nın artık aynı olmadığı, burada da olmadığı, başka olduğu ve başka yerde, geldiği yerde olduğu işaret edilir. Ve de oyunun hep en baştan başlayabileceği.

Bu şekilde değerlendirilen harf-değiştirme, bir bakıma dilde gündelik olanın, gömülü olanın, o sessiz sedasız aşinanın oyunbaz—dolayısıyla da kopuk, sınırlarda duran—bir kullanımıdır; işte bu hep farklı olan tekrarlama ve aynı kapıya çıkan farklılık oyununu, dilin kendine özgü mekânı bulduğu bu oyunu komik bir yüzeye taşır. Harf-değiştirme söz konusu oyunun hem hakikati hem maskesidir—hem ikiye bölünmüş ikizleşmesi hem dışarı çıkarılmasıdır; harf-değiştirme, aynı zamanda oyun'un içinden kayıp geçtiği, aynı'yı ikiye böldüğü, o aynı'ya tabi olduğu, maskeyi katmerlediği çehreden ayırdığı açıklıktır.

Şüphesiz tam da bu nedenle Roussel, bu döneme ait bütün eserleri içinde bir tek *Chiquenaude*'dan memnundu. Şu içinden çıkılmaz ikiye bölünmeler, tekrarlar ve kusurlar oyunu içinde kaybolmadan sözünü ettiğimiz anlatıyı özetlemeye çalışalım.

O akşam, bir bulvar piyesi oynanır; prömiyeri yapılalı çok olmuştur (o akşamki, kopyanın kopyasıdır). Piyesi anlatacak izleyici bir şiir yazmıştır, oyundaki karakterlerden birinin sahnede birkaç defa bu şiiri ezberden okuması gerekmektedir. Ama rolü canlandıran ünlü aktör hastalanmıştır: Yerine bir dublör geçer. Dolayısıyla oyun *les vers de la doublure dans la pièce de Forban talon rouge* [Kızıl Pençe Forban adlı piyesteki dublörün dizeleri] ile başlar. Taklidin taklidi bu Mephisto sahneye girip söz konusu şiiri okur: Gururla adımlar sahneyi; yeryüzünde hiçbir kılıcın işleyemeyeceği bir kumaştan yapılma o sihirli, kızıl kıyafetinin kendisini her türlü beladan koruyacak olmasıyla övünür. Bir güzele meftundur, bir akşam da tutup

kızın sevgilisinin kılığına, yani yenilmez bir silahşor ve haydut kılığına girer (alın size bir dublörlük daha). Haydudun (yani kurnaz ikizinin) koruyucu cini, sihirli bir aynanın yansıttığı görüntüyle şeytanın oyununu bozar: Görüntüyü tekrarlayarak ikizin maskesini düşürür; büyülü kıyafeti ele geçirip, içyüzüne aynı renkte ama güvelerin delik deşik etmiş olduğu bir astar (yani kusurlu bir ikiz) diker. Dönüp gelen haydut, şeytanı düelloya çağırınca (yani bir dublörün oynadığı ikiziyle karşı karşıya gelince), önceden delinmez olan ama şimdi ikiye katlanmış ve dublörü—daha doğrusu *les vers de la doublure dans la pièce de fort pantalon rouge* [sağlam kırmızı pantolonun astarındaki güve yenikleri]—[3] yüzünden büyülü gücünü kaybetmiş olan kumaşı kılıcıyla kesip biçmekte hiç zorlanmaz.

Roussel'in eserlerini dolduracak olan figürler bu metinde sunulur: Anlatılan tiyatro, gafil avlanan âşıklar, büyülü maddeler, her türlü orantıyı boş verip küçücük nesnelerin kılığına girmiş karakterler (balet ve balerinler iğne, iplik ve makarayı temsil eder)—bir de (genel düzeyde) büyük bir açıklıkla sunulmuş olan imkânsız'ın en titiz ayrıntıcılığa eklemlenmesi. Fakat Roussel'in bu metinden memnun olmasının nedeni, başlangıçta kullanılan tekniği (birbirine bağlanacak olan neredeyse tıpatıp aynı iki cümleyi) metnin içine ve metne yerleşen yüzlere aksettiren yankının o büyülü düzeneğinin kurulabilmiş olmasıdır muhtemelen: Tekrarlama, dublör, aynı'nın dönüşü, kusur, algılanamaz olan farklılık, ikiye katlanma ve ölümcül yırtılma. Oyunun kuralının metne zorla verdiği biçim adeta tiyatronun oynanan ve ikiye katlanan dünyasında ete kemiğe bürünür; dilin dayattığı biçimlenim, adeta insanlar ve şeylerin kendiliğinden varlığı haline gelir. Tekrar ve farklılıkların kayması, sürekli dengesizlikleri, kelimelerin sağlamlığının bu ikisinde hissettiği tehlike, bütün bunlar varlık üretecek büyülü makinelere dönüşür kaşla göz arasında: Sular altında kalmış dilin ontolojik gücü.

Burada bir gösterge var: Bu döneme ait bütün metinler içinde *Chiquenaude,* kaynak dediğimiz cümlenin parçalarının kurcalanması işlemiyle

---

3 Bu iki cümle arasındaki tek biçimsel fark *Forban* şeklindeki özel adın ikinci cümlede *fort pan-talon* şeklinde kullanılmış olmasıdır. Roussel *vers* (dize; kurtçuklar; bit veya güve yenikleri), *doublure* (dublör; astar) ve *pièce* (piyes; kumaş parçası, giysi) gibi kelimelerin çok-anlamlılığından yararlanıyor—çn.

(*forban talon rouge; fort pantolon rouge*) harf-değiştirmenin çakıştığı tek metindir; *Impressions d'Afrique* ile *Locus Solus*'ta kullanılan genel tekniğin formülü de budur. İleride bu tekniğin özüne dönüşecek olan, kelimeleri ikiye bölme işleminin adeta bu metinde bir taslağı bulunduğunu iddia etmeye hazırım. *L'étoffe-fée* [tılsımlı kumaş], *la réserve* [rezerv] ile *l'enfer* [cehennem], *le complet magique* [büyülü bütün] gibi garip yakınlaştırmalar olanca tuhaflıklarıyla adeta görünmez kelimelerin—başka bir anlamla yüklü, adeta metnin altında mecazlar ve karşılaşmalar esinlemek için tedavül eden kelimelerin—tekrarı gibi çalınırlar kulağımıza. Öyleyse *Chiquenaude,* Roussel'in eserleri içinde söz konusu tekniğin benzersiz bir katmerlenme sonucu iki şekilde kullanıldığı tek metindir: Başlangıç cümlesinin dönüşü, ve ancak başka bir kabule göre (ya da hafiften değiştirilmişlerse) aralarında doğal bir yakınlık bulunacak kelimeler arasında tekinsiz bir yakınlık kurulması.

Roussel, *Chiquenaude* ile *La Doublure*'ün arasında bağ kurulmasını şaşırtıcı bir hareketle reddetmiştir (Vitrac'ın bir varsayımına cevap vermişti). Çok açık bir nedeni vardı bunun: *Chiquenaude* söz konusu teknikle sarılıp sarmalanmış bir metindir; bütün damarlarını çizmiştir teknik, üstelik şüphesiz cümlelerin tekrarlanması ilkesinin de çok ötesine geçmiştir. Her şeye rağmen, *La Doublure*'ün her yerinde gördüğümüz hüsrana uğratan maske deneyimi ile gençlik metinlerinin, içinde sürekli yolunu kaybedip bulduğu tekrar oyunu arasında bir yakınlık vardır: Gözle görülür bir yanılsamayla çehrenin üstüne bir katmer daha çeken ve o büyük kartonlarıyla, kusurlarıyla, allı pullu rengiyle, karanlık göz delikleriyle kendini hem doğru hem de sahte bir ikiz olarak gösteren maske; o maskeyi titizlikle karışlayan, kusurlarını bir bir ortaya çıkaran, ikizi ve dublörü olan karakterden maskeyi ayıran alana kayıp geçen dil—işte bu ikisi adeta bu derin mekânın, kelimeler ile şeylerin "altyüzü"nün (aynı'dan ikiz'e giden ve bu yol üstünde kendi tekrarının hüsrana uğradığını hisseden tekniğin dilinin katettiği altyüzün) ilk icadı değil mi? "Parmak şaklatma" dediğimiz, dublörü bir çırpıda ikiye bölen ve kimsenin varlığından şüphe bile etmeyeceği, dilin üstüne çörekleneceği bir mekânı açan sihirli bir jesttir. Roussel'de bulduğumuz tüm açıklıklar gibi bu açıklık da bakışımlı parantezleri arasında kendi kendisinden doğan, hareketini bir yeterlilik,

yabancı hiçbir şeyin saflığını ve dışa kapalı azametini bozamayacağı bir yeterlilikle tamamlayan—özünden kaynaklı bir yazgı veya hükümran irade sonucu—kendisinin ortadan kaybolması anlamına gelen bir tekrar içinde yolunu bulan bir kelimeler ve şeyler döngüsü içerir.

Bu türeyiş metinleri, bu velut metinler, tekrar edilecekleri o sonu, yani gönüllü ölümü ve ilk eşiğe dönüşü şimdiden vaat eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kafiye ve Akıl

Kör topal ilerlediğimin farkındayım: Bu ilk denemeleri açıklamak için tekniğin ileride aldığı biçime yaslanıyorum; Roussel'in yaptığı savunmaya rağmen o tarafa da arada bir baktığım halde *La Doublure*'ün üstünden atlıyorum (döngüyü tamamlamak için bu metnin analizini en sona saklıyorum); bu araştırma dönemiyle çağdaş olan (ama içlerine girebilmem için yolumdan sapmamı gerektiren) "La Vue", "Le Concert", "La Source" gibi metinleri ihmal ediyorum; ölümünden sonra ortaya çıkarılan açıklamaya, bu tek Kitabı Mukaddes'e bağlı kaldığım halde, ona elimin altında olduğunu düşündüğüm (ve açıklanan metinlerde ele geçirilmeyi bekleyen) destekleyici bilgiler ekliyorum sürekli; buraya kadar "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"ın hepi topu dördüncü ve beşinci sayfalarını yorumlayarak okurun sabrını ziyadesiyle zorladığımdan korkuyorum.

Roussel'in önemini gizlemediği bu eşiğe geldiğimize göre, artık çizgisel, hatta noktasal ve esnemeyecek bir yol takip etmem gerek: "Kısacası otuz yaşıma doğru kendi yolumu bulduğuma kani oldum." Sözünü ettiği dönem, (döngüsel öyküler olan "Une page du folklore breton"dan kısa bir süre sonra) *Impressions d'Afrique*'in önceki tekniğin bir türevine göre yazıldığı günlerdir. Gençlik metinlerindeki aynı tek telli ses, aynı kesin, gergin ve mat kelimeler. Yine de bana öyle geliyor ki konuşan dil aynı dil değil; *Impressions d'Afrique* metni yeni bir sözel kıtada doğmuştur. Roussel'in eserinin sınır boylarını aşındıran bu kelimeleri sözünü ettiğimiz yeni yurda taşıyan da o bildiğimiz derme çatma ama inatçı kayıklardı: "*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard.*"

Bildik oyun mekânına boydan boya nakşedilmiş bu karanlık fon üstüne aydınlık işaretlerin, Roussel'in eserinde giriştiği dil deneyinin renkli

bir imgesi olduğu söylenebilir mi? Dilin oyuna yatkın, hesaplanabilir imkânlarını uygulamaya geçirdiği bir alanın sınırlarındaki şifreli negatif midir bu işaretler? Bu cümleye, anlamı dolayısıyla, resmini gayet açık seçik çizdiği hazineyi taşıma rolünü, böylesine ayrıcalıklı bir rolü veren budur. Negatif kopya zaten Roussel için aşina bir temadır: Heykeltıraş Jerjeck'in beyaz çizimleri ve siyah balmumu işlerinde; ya da *métier à aubes* [sabah erken başlanan iş/çarklı dokuma tezgâhı] ile üretilen düz dokuma kumaşın örneğini oluşturduğu negatifin negatifinde buluruz bunu. Söylemek zorunda oldukları şeyi hem söyleyen, hem de açık seçiklikleriyle inkâr eden beyaz/boş işaretler.

"*Impressions d'Afrique*'in ortaya çıkmasını sağlayan şey, *pillard* [yağmacı] ile *billard* [bilardo masası] sözcükleri arasındaki yakınlıktır. Yağmacı dediğim Talou'dur; çapulcu sürüsü savaşçılar, beyaz ise Carmichael'dir (*lettres* [mektuplar/harfler] kelimesini attım). Sonra tekniğin kapsamını genişleterek, *billard* kelimesiyle bağlantılı yeni kelimeler aradım; bu kelimeleri ilk göze çarpan anlamlarından farklı anlamlarda kullanacaktım, böylece her defasında yeni bir yaratım ortaya çıkacaktı. Bu bapta *queue* [isteka/elbisenin kuyruğu] kelimesi Talou'nun kuyruklu kıyafetini getirdi aklıma." İstekanın üstünde bazen bir şifre (sahibinin başharfleri) olur: Sözü geçen kuyruğa yazılmış şifrenin (rakamın) kaynağı da bu; *bandes* ve *blanc* kelimeleri için de aynı teknik kullanılır. "O zaman *billard* kelimesinin alanından ayrılıp aynı yöntemi kullanmaya devam ettim. Önce bir kelime seçiyor, ardından bu kelimeyi *à* öncekim edatını kullanarak başka bir kelimeye bağlıyordum; ilk anlamından farklı bir anlamda kullanılan bu iki kelime bana yeni bir yaratım temin ediyordu... Bu ilk çalışmanın zor olduğunu söylemeliyim."

Ona ne şüphe! Yöntemi ayrıntılı olarak incelemek de kolay değil (doğrudur, iki zorluğun derecesi kıyas kabul etmez). Kolay olmamasının nedeni Roussel'in açıklamasının yeterince berrak olmaması değil: Açıklamada geçen her kelimenin yerinde ve etkili olduğu kesin; nedeni, gizli bir şeylerin olması ihtimali de değil (Roussel herhalde her şeyi söylemiyor, ama gizlediği bir şey de yok). Diğer metinlerinin hepsinde olduğu gibi bu metninde de zorluğun kaynağı, aşırı titizlik ile alabildiğine kısalık arasında tutturulan o Roussel'e özgü kıvamdır; dilin hem tüm ayrıntılardan hem

de en kısa yoldan geçirilmesidir; ama öyle bir geçirilir ki şu paradoks adeta apaçık bir şey gibi gelir bize: Doğru çizgi aynı zamanda en kusursuz dairedir; kapanan daire de tıpkı ışık gibi hemen düzleşir, çizgiselleşir, tutumlulaşır. On yedi türeyiş metnine düzenleme ve biçim ilkesi olarak hizmet eden de budur işte: Üslup düzeyinde değil, dil ile dilin arşınladığı mekân arasındaki ilişki düzeyinde bulunan bu etkidir. Söz konusu metinlerde, ilk cümleden bu cümlenin hayranlık uyandıran özdeşine, yani karşı-kutbuna uzanan geçici doğru çizgiyi çizen de sonuçta anlatının ve aranıp da bulunan zamanın eğrisidir.

Demek ki *Impressions d'Afrique*'in[1] içinden çıktığı sözel hazine, "eski bilardo masasının kenarlarına yazılmış beyaz harfler"dir. Bu noktaya bir daha dönmemek için (ama Roussel'de hep dönmeye mecbur kalır insan) şöyle bir ilk saptamada bulunalım: *Lettres* [harfler/mektuplar] kelimesi kullanılmamış olduğu halde, anlatıda defalarca bütün anlamlarıyla, üstelik en sık seçilen figür veya göndermelerden biri olarak boy gösterecektir (sözgelimi Rul, Mossem ve Djizmé epizotlarında). Fakat bu kelime dilin inşa edilmesini gerektirmez, bunun da nedeni belki tam da dili ifade etmesidir. Belki, sahnelerin bütün mimarisini bu mimarinin hem saklayıp hem de açığa vurduğu kelimelerin içeriden tayin etmesidir, tıpkı harflerin gözle görülür (beyaz üstüne siyah, siyah üstüne beyaz) işaretler olması gibi, bu tuhaf çizimlerin koynunda saklanan, bir ömür süren kelimelerin bu işaretlerde barınması gibi. Bütün *İzlenimler* negatif (beyazla) yazılmış, ardından okunaklı bir sıradan dilin siyah kelimeleri üstüne aktarılmış harflerden (işaretler ve şifreli metinlerden) ibarettir. *Lettres* kelimesi oyunun bir parçası değildir, çünkü ona düşen oyunun bütününü anlatmaktır. Başlıkta da bu kelimeyi deşifre etmekten kendimi alamıyorum: Gözle görülecek bir yüzeye uygulanınca kendisinin tam ters (dolayısıyla da doğru) imgesini bırakan

1 "Tabetmek, resim veya kitap basmak" anlamına gelen *imprimer* fiilinden türemiş *impression* kelimesinin anlamlarından biri "izlenim," biri de kökenindeki matbaacılık ve fotoğrafçılık kullanımından ileri gelen "basma, tabetme" anlamıdır (aynı kök ve anlam ilişkisi eski Türkçe "tabetme" ile "intiba" arasında da bulunuyor). Foucault, aşağıda kitabın başlığında bu ikinci anlama da (özellikle Türkçede de "basma" dediğimiz kumaş türüne de) gönderme olduğunu "deşifre" edecek: Dolayısıyla başlığın olası çevirilerinden biri de "Afrika Basmaları"—çn.

(ki kumaşlarda bu şekilde "baskı" yapılır) negatif biçime gönderme var burada. Kitabın kapağında gördüğümüz "İzlenimler" kelimesinin altında bu anlamı okuyabileceğimizi düşünüyorum. Okumamın öznel olmadığını, bunun saf bir varsayım olduğunu, fark etmekte doğrusu pek gecikmiyorum: Varsayım, kelimenin özerk oyununda; ama belki de Roussel onu baştan tasarlamamıştır; sonuçta dili mutlak anlamda kullanamadığımızı, yaptığı o tekrarlarda ve uyguladığı ikiye bölmelerde de konuşan özneyi oyuna getirdiğini çok iyi biliyordu. Ama şimdi daha kesin noktalara geçelim.

Kaynak cümlemin iki versiyonu arasında kalan yerde bir harf-değiştirme oyunu yapar: *billard-pillard.* Bu iki kelimeden ilkini düşürüp ikincisini kullanır. Ama doğrudan doğruya veya kendi başına kullanmaz (*pillard* kelimesinin, metnin 455 sayfasında bir kere bile Talou'yu, şu cesur ama hayli kıskanç, kılık değiştirmiş öfkeli adamı anlatmak için kullandığını sanmıyorum); kelimeyi olsa olsa koca bir çağrışımlar bulutu içinde kullanmıştır: Kesik başlar, yırtık pırtık giysiler, birtakım ganimetler, eskiden yamyam olan kimi hanedanların mirasçıları arasında sürüp giden çatışmalar, ceza amaçlı yolculuklar, yığın yığın hazineler, yağmalanmış şehirler. Birinci ilke de buradan türer: Gençlik metninde eşsesli iki cümle daha gözle görülür nitelikteyken ve bilardo masasının iki ucundaki, üzerine şifreli metin yazılmış kenarlar gibi anlatının başında ve sonunda öne çıkarılmışken; bu kitapta cümlelerle başı ve sonu belirtilen bir şey olmak yerine, kalın bir zarf görevi gören metnin içine gömülmüştür. Kısacası, cümlelerin iki metinde yuvalandıkları derinlik aynı değildir: Bu *pillard* [ters-kelime] metinde boy göstermemekle birlikte, gözle görülür bir şekilde işaret edilmiştir; elimizdeki kâğıdı ışığa tuttuğumuzda hemen görülen filigranlar gibi bu kelime de gerçek kelimeleri içten içe kateder. Dolayısıyla gençlik metinlerinde son cümle olan şey, bakış ve sözün o hayal meyal sınırlarında kalır—haklı olarak. Buna karşılık kaynak cümle, her türlü olası beliriş alanının dışına düşer (bilardo masası veya tebeşirin en küçük hayali bile görünmez); gelgelelim kaynak cümle titiz düzenleyici niteliğini korur, çünkü o cümle olmadan ne çapulcu sürüsü, ne Avrupalıların yakalanması, ne zenci topluluğu ne de beyaz Carmichael vb olabilir. Türeyiş metinlerinin yatay düzenlemesinin kendi ekseni etrafında döndüğü, burada artık dikey, adeta başaşağı göründüğü söylenebilir: Başlangıç cümlesine yeniden

ulaşma zorunluluğuyla o cümleden yola çıkılarak oluşturulan bu casus dürbününün ucunda, yani anlatının, dilin ve zamanın ucunda gördüğümüz işte *Impressions d'Afrique*'te görülen bu durumdur. Bütün gençlik metinlerinin son cümleleri adeta kendi ilk cümlelerini ve aralarındaki mesafeyi kapsayacak şekilde uç uca yerleştirilmiş gibidir, biz de hepsini peş peşe okuyormuş gibi oluruz. Bundan da suyun derinliğine benzer çarpıcı bir etki doğar: Anlatıyı kendisini özetleyen basit cümleye (ihtiyar yağmacının çapulcu sürüleri) geri götürdüğümüz zaman, adeta berrak bir suyun dibinde, aralarında küçücük bir farktan başka bir şey olmayan o benzer cümlenin meydana getirdiği beyaz çakıl taşını fark etmiş gibi oluruz. Anlatı çekirdek cümlenin yüzeydeki dalgalanmasından, okunaklı yankısından ibarettir; hiç telaffuz edilmediği için sessiz olan cümle, sessizliğiyle kelimelerin parlak ve ürpertili yüzeyini açığa çıkarır. Çok yakın ve neredeyse özdeş olan çekirdek cümle yine de sonsuz bir mesafede, dilin öbür ucunda kalır; orada hem uyur, hem de bir gözüyle telaffuz edilen ya da—kimsenin varlığını bile bilmediği zulasında—uykuda bekleyen kelimelerin başında nöbet tutar. Çekirdek cümle, dilin özdeşliğinde açılan büyük yarığın işaretidir; bu yarığın ortadan kaldırılmasıdır. Gençlik metinlerinde iki uçtaki özdeş sınırlar arasında bulunan, boydan boya geçtikleri mekânın, bu artık silinmiş ve katedilemeyen mekânın harelenmesidir.

Şayet bu gizli dikeylik tekniği başka bir teknikle, kendisini yatay bir yayılmaya açabilecek bir teknikle dengelenmiş olmasaydı, hiçbir söyleme ulaştırmazdı. Kaynak cümlenin her kelimesi bir akrabalık alanına bağlanır: Bilardo masasından istekaya geçilir; istekanın gümüş işlemeli (veya gümüş ya da sedef) kaplaması da satın alan ve oyunda kullanma hakkı bir tek kendisine ait olan kişinin adının başharflerini taşır; buradan da *chiffre* kelimesine ulaşılır. Bu yeni unsurların hepsi baba-kelimeler olarak değerlendirilecek, özdeş bir biçimle fakat kökten farklı bir anlamda kullanılacaktır. Tebeşir de parmakları tozdan korumak için sarıldığı kâğıdı akla getirir; tebeşire yapıştırılmış [collé] olur bu kâğıt; buradan da liselilerin yüklediği anlamda *yapışkan* [*colle:* ceza olarak verilen ek çalışma] kelimesine geçilir; metinde sadece bu ikinci anlam görülür, ikizi olduğu ilk anlam ise en az mutlak başlangıçta bilardo masası kadar derinlere gömülmüştür metinde. Çağrışım yoluyla olan yanal yayılma sadece birinci düzeyde görülür (bilardo masası, tebeşir,

kâğıt, yapışkan), eşanlamlılık düzeyinde (çapulcu reisin veya cezanın boy gösterdiği düzeyde) olmaz asla. Düzeylerden bir tek kaynak cümle düzeyi zengin, kesintisiz, verimli ve ekilip biçilmeye elverişlidir; metnin altında yatan kanaviçeyi tek başına o örer. Fakat bu derin alanın gayet doğal bir tutarlılığı varsa (ki vardır, çünkü çağrışım tutarlılığı sağlar), ikinci düzey birbirine yabancı unsurlardan oluşur (çünkü metinde alıkonulmalarının tek nedeni ikizleriyle olan biçimsel özdeşlikleridir). Birincilerle eşsesli olan, ama kendi aralarında türdeş olmayan kelimeler. Anlamlı bir iletişim kurmayan ve başlangıçtaki çekirdeğe tek tek bağlanmalarını sağlayan karmaşık bir zikzaktan başka alakaları olmayan gizli kesitler: Alıkonulma (2. alan) beyaz tebeşirdeki (1. alan) yapışkan kâğıda (1) gönderme yapar ki, bu da beyaz Carmichael'e götürür; buradan da masanın kenarlarına (1) çizilmiş işaretleri hatırlatan derin beyazlığa (1) inilir tekrar; masanın kenarları [*bandes*] çapulcu sürülerini [*bandes*, 2] doğurur; sürüden de tekrar bilardo masasının bordürlerine (1) dalınır; vahşi savaşçı (2) da işte bu bilardo masasından doğar; bu böyle devam eder. Bu yıldıza benzeyen yapı, anlatının görevinin ne olacağını da işaret eder: Yıldızın dıştaki bütün uç noktalarından—birincil dilin artık soğuyup ölgünleşmiş karanlık patlamasının çeperlere savurduğu bütün sözel sivri uçlardan—geçebilecek bir eğri bulmak. Kestaneyi yeni bir kabukla kaplamak lazım.

Eşanlamlılarına indirgenmiş, tutarlı her türlü anlamdan kopuk bir cümlenin dağılmasıyla ortaya çıkan mesafeyi katetme oyunudur artık oyun. Bu mesafeyi olabildiğince çabuk, mümkün olduğunca az kelimeyle, gerekli ve yeterli olan tek çizgiyi çizerek kapatmak gerekmektedir: İşte o zaman kendi etrafında, o hareketsiz, karanlık olduğu halde ışıklar saçan merkezin çevresinde dönen bu güneş kursu dile kendisinin düzenli hareketini kazandırıp, onu gözle görülür bir anlatının saçtığı gün ışığına çıkarır. Gözle görülür, ama saydam olmayan... çünkü o anlatıyı ayakta tutan payandalardan hiçbiri artık deşifre edilemez. Başıboş, aylak, dolambaçlı bir hayal gücünün yönettiği ve serbest bir tarzda hayalperest bir hacimle gelişip serpilen bir dil görüntüsünün altında, konuşan aslında köle bir dildir—milimi milimine ölçülmüş, tuttuğu yol konusunda tutumlu, ta derinlerinde susup kalmış basit ve sessiz bir cümleye bağlı olduğu için muazzam bir mesafeyi katetmeye mecbur bir dil.

Yıldızın bir ucundan öbürüne bir üçgen açılır; bu üçgenin tabanını çizmek gerekir. Muğlak bir anlamı olan *à* öncekim edatının[2] adını koyduğu da bu alandır hiç şüphesiz. Beklenen görev, dili bir noktadan öbürüne fırlatmaktır, ama fırlatılan dil öyle bir güzergâh izleyecek ki, bu güzergâh tebeşiri sarılı olduğu *kâğıda*, istekayı sahibinin *baş harflerine*, eski püskü bir kumaş şeridini onaran *yamaya* (*bande à reprises* [yamalı şerit], *queue à chiffre* [şifreli isteka] gibi sözler söylemesine imkân veren yakınlığa) bağlayan doğal aitliği bünyesinde taşıyacak, yani hem onun kendisine yol göstermesine izin verecek hem de kendisi onu gizleyecek. Dolayısıyla *à* dediğimiz öncekim edatının oynadığı iki rol var; daha doğrusu anlatının işi güzergâhın *à*'sını [Türkçedeki yönelme anlamını—çn.] mümkün olduğunca aitlik *à*'sına [Türkçede -lı/li sıfat ekine—çn.] yaklaştırmaktır; *beyaz*'dan yola çıkan dil yavaş yavaş *beyaz* ve *yapışkan*'a, buradan da "yapışkanlı"ya [à colle] ulaşacaktır (bunu da diğer karakterlerden ayırt eden özellik, "talimat" almış olmasıdır). Dil mekanizması işleyişiyle, aralarındaki boşluğun birbirinden ayırdığı iki kelimeyle derin bir töz birliği, her türlü biçim benzerliğinden daha sağlam, daha köklü bir birlik doğurmayı başarır. Kelimelerin içinde açılan oyuktan tuhaf özellikleri olan birtakım varlıklar doğar: Söz konusu özellikler bu varlıkların ezelden beri kaderiymiş gibi, kaderlerine ebediyen yazılmış gibi görünür; gelgelelim bunlar kelimelerdeki kaymanın adeta dümen suyundan başka bir şey değildir. Gençlik metinlerinde, dil tekrarı seyreltilmiş varlığın bünyesinde gerçekleşir (kopyalama işlemi, ama bu kopyanın da içinde bir boşluk, bir eksik dile gelir); dil tekrarın mesafesini hissederse, sırf fantastik bir ontolojinin gizli aygıtını o mesafeye yerleştirmek için hisseder. Kelimelerin saçılması, inanılmaz bir biçimde varlıkların toplanmasına sebebiyet verir. Dilin bünyesinde dolaşımda olan varlıksızlık [le non-être] tuhaf şeylerle yüklüdür: Olmayacak varlıkların hanedanı. Tükürük deltası. Yamalı yelek. Geyik ejderi. Trablus kayışı.

Kelimeler arasındaki boşluklar, o güne dek hiç kullanılmamış bir zenginliğin kaynağı olur. Gelin, bilardo masasının oluşturduğu ilk alanı

---

2 Fransızcada genellikle ismin yönelme halini (ev-e), bazen de bulunma halini (ev-de) ifade eder. Bunun dışında bir de *le thé à la menthe* (nane*li* çay) örneğinde olduğu gibi, bir maddede bir başkasının bulunma durumunu anlatır; biraz ileride Foucault bu ikinci durum için "aitlik" (*appartenance*) diyecek—çn.

terk edip, başka grupların çağrışım meydanına çıkmasına izin verelim. Tekniğin düzeneği rastgele çıkıp gelen bu gruplara da aynı şekilde davranır: Neşterini tam ortalarına vurup, korunaklı biçimin bütünlüğünden birbirine yabancı iki anlamın fışkırmasını sağlar. Bu yeni kaynak-çiftlerin bazen doğal bir görünüşleri olur (sürgülü ev, ışınlı yuvarlak [güneş], kopçalı ceket, kauçuk tekerlek, benekli tül, inatçı öksürük nöbeti); ama çoğunlukla gelişigüzel ikililer oluştururlar. Mühendis Bédu Tez nehrine su değirmeni gibi çalışan bir dokuma tezgâhı kurduysa, nedeni başlangıçtaki bir karşılaşmadır: "*Métier à aubes* [sabah erken başlanan iş/çarklı dokuma tezgâhı]. Sabah erken kalkmanın mecbur olduğu bir meslek düşündüm." Nair şayet Djizmé'ye "çok çeşitli konuları temsil eden küçük nakışlar" işlenmiş bir örme hasır paspas [natte]—kiliselerdeki lamba kaideleri gibi bir şey—hediye ettiyse, nedeni "*Natte* [saç örgüsü/örme hasır] ile *à cul* [arkaya/kıça kadar] arasındaki çağrışımdır: Çok uzun [kıça kadar uzanan] bir saç örgüsü düşünmüştüm." Bir başka örnek: Çok güzel bir rastlantı sonucu iki figür, *crachat* [tükürük/yıldız veya haç şeklinde büyük bir bezeme] ile *delta* [Yunan alfabesindeki şekli üçgene benzeyen harf/bir ırmağın çatallanarak denize veya göle kavuştuğu yerde oluşan üçgen biçimli ova, çatal-ağız] kelimelerinin yazarın hatırına gelmesidir. Peki bizim aklımıza ne gelir önce? Yunanca harfin büyük haline benzer üçgen şeklinde bir bezeme mi? Yoksa Rhône veya Mekong nehirleri gibi çatallanacak kadar büyük bir tükürük savurmuş bir adam mı? Roussel'in ilk düşündüğü bu sonuncusudur.

Daha fazla uzatmayacağım bu oyunu. Sözü geçen "hazineli karşılaşmaların" bana kalırsa bir önemi yok. Aradığımız şey, saf biçimler. Önemli olan, rastlantının dilin çatlaklarında oynadığı hâkim rol ve bu rolün hüküm sürdüğü yerde savuşturulurken gizli bir yenilgiye uğradığı yerde nasıl yüceltildiğidir.

Görünüşe bakılırsa, metnin yüzeyinde, imkânsızlıklarının ta derinlerinden çok doğal bir biçimde fışkıran figürlerde (yani şarkı söyleyen peynir kurdu, kütük-adam, ki aslında tek kişilik orkestradır, kan tükürerek adını yazan horoz, Fogar'ın denizanası, açgözlü şemsiyeler) galip gelen tesadüftür. Fakat herhangi bir türe veya aileye mensup olmayan bu hilkat garibeleri birtakım zoraki karşılaşmalara tekabül eder; eşanlamlılar kuralına ve en

kusursuz tutumluluk ilkesine uyarlar; kaçınılmazdırlar. Bunu bilmiyorsak, sebebi karanlık ve meçhul bir zorunluluğun yanıltıcı dış yüzeyinde boy göstermeleridir. Ama labirentin girişini (paradoksal bir biçimde aslında labirentin merkezinde durduğu için bizlerin görmediği bu girişi) gerçek bir tesadüf tutmuştur. Nereden geldiği bilinmeyen birtakım kelimeler, başını sokacak yeri olmayan kelimeler, birtakım cümle kırıntıları, hazır dilin köhnemiş kolajları, son zamanlarda görülmeye başlanmış birtakım ulamalar—hâsılı, kendi talihine tabi olmak ve kendi kurasıyla çekilmekten başka anlamı olmayan koskoca bir dil, sözünü ettiğimiz tekniğin şatafatlı dekorasyonuna peşkeş çekilir körü körüne. Önce bu kuralar vardır, ne çıkacağı hiçbir aletle, hiçbir hileyle önceden bilinemez; sonra şu büyülü mekanizma o kuraları alıp dönüştürür, eşanlamlılar oyunuyla ihtimal-dışılıklarını iki katma çıkarır, aralarına "doğal" bir yol çizer ve hepsini tutup titiz bir zorunluluğun kapısına getirir. Yöntemli bir şekilde işlenen dilin tesadüflerinden başka hiçbir şeyin bulunmadığı bir yerde, hayal gücünün çıktığı bu aylak gezintileri bir yerden tanıdığını düşünür okur.

Ben bunun otomatik olmak şöyle dursun, dikkatin en çok tetikte olduğu yazma tekniği olduğu düşüncesindeyim. Rastlantının en gözle görülmez, en küçük oyunlarına vâkıf, sinsice sızabileceği bütün çatlakları sıvamış; boşlukları silmiş, sapmaları atmış, konuşmamızla birlikte dolaşıma giren o varlıksızlığı kovmuş; İlkeler'ine itaat ettikleri sürece kelimelerin hiçbir tehditten korkmayacağı, dopdolu, yekpare bir mekân hazırlamış; öngörülmeyeni yanlarına yaklaştırmayan dimdik ve sımsıkı unsurlarla bir sözel dünya kurmuş; rüyayı, uykuyu, gafil avlanmayı ve sürprizi, genel olarak *olay*'ı reddeden, zamana esaslı bir şekilde meydan okuyan bir yazma tekniği olduğu düşüncesindeyim. Ama dil imkânının belirginleştiği o sessiz çizgi üzerinde, tesadüfü blok halinde, konuşan'ın kökenine geri püskürttüğü için taşır bu niteliği. Rastlantının özü, kelimelerle konuşmaz, kelimelerin kıvrımları arasından göstermez kendisini; dilin su baskınıdır, ansızın bastırmasıdır o: Kelimelerin fışkırdığı sarnıçtır—dilin kendi kendisiyle arasındaki mesafedir, dili konuşturan şeydir. Işıkların delik deşik ettiği bir gece, aydınlık bir uyku ya da huzurlu bir uykusuzluk değildir. Uyanmanın yok edilemeyen sınırıdır; kelimelerin konuşma anında var olduğuna, konuşmadan önce hiçbir şeyin olmadığına delalet eder. Uyan-

ma sınırının bu tarafındaki de uyanıklık/uyumamak değildir. Gün doğar doğmaz, gece dağılır gözümüzün önünde, inatçı çakıl taşlarına bölünür; bunlardan kurmamız gerekir gündüzümüzü.

Dilde ciddiye alınacak tek *rastlantı* unsuru, iç karşılaşmalar değil, kökendir. Dilin başlangıçtaki sınırını şekillendirdiği için hem içinde hem dışındadır bu saf olay. Kökeni açığa vuran şey, dilin dil olması değil, dil diye bir şeyin olmasıdır. "İlham"dan, fanteziden, sözlerin kalemden akıp çıkmasından dem vuran bütün o sahte tesadüfleri konu eden söylemi arındırmaktır Roussel'in tekniği; amacı ise bu söylemi dilin ışıl ışıl aydınlık ve vâkıf olunması imkânsız bir gecenin derinlerinden çıkıp bize ulaştığı gerçeğiyle, bu katlanılmaz gerçekle yüzleştirmektir. Çok daha makbul bir tesadüfün, dilin tezahürüyle örtüşen bir tesadüfün düz çizgisi belirsin diye edebi şans, bunun dolambaç ve kestirmeleri silinir. Roussel'in eseri—bu arada, edebiyatın akıntısına ters düşecek şekilde doğmasının nedenlerinden biri de budur—en kaçınılmaz tesadüfü en az rastlantısal söyleme uygun biçimde hazırlama girişimidir.

Sayısızdır bu girişimin zaferleri. En parlak olanından bahsetmek lazım, çünkü alıntılana alıntılana Roussel'in tek klasik pasajı olmuştur. Problem şu: "1. *Baleine* [balina] ile *îlot* [adacık]; 2. *baleine* [balen; ince tabaka] ile *ilote* [Spartalı köle]; 1. *duel* [düello] ile *accolade* [kucaklaşma, burada iki hasmın düellodan sonra barışıp kucaklaşması]; 2. *duel* [tesniye, Yunanca fiillerin ikili çoğul şahıs çekimi] ile *accolade* [hurufattaki kaş işareti]; 1. *mou* [sünepe] ile *raille* [dalga geçme, bu örnekte yeteneksizliğiyle arkadaşlarına alay konusu olan korkak bir ortaokul öğrencisi vardı aklımda]; 2. *mou* [kasaplık hayvanların akciğeri] ile *rail* [ray, demiryolu]." Çözümü de şu: "Heykel siyahtı ve ilk bakışta tek bloktan yapılma gibi görünüyordu; ama göz alıştıkça dört bir yanına çizilmiş ve genelde birbirine paralel gruplar oluşturan bir sürü yarık buluyordu. Aslında modelin ihtiyaçlarına göre kesilip biçilmiş sayısız korse baleninden başka bir şeyden oluşmuyordu bu eser. Başı düzlenmiş ve ucu muhakkak içe doğru kıvrılmış çiviler bu balenler arasındaki incecik tabakaları, büyük bir maharetle en küçük bir boşluk bırakmayacak şekilde yan yana konmuş tabakaları tutturuyordu... Heykelin ayakları çok basit bir arabanın üstünde duruyordu; sözünü ettiğimiz arabanın alçak platformu ve dört tekerleği de yine ustalıkla

birleştirilmiş o siyah balenlerden mamuldü. Kararmış bir ahşap yüzeyin üstünde çiğ, kırmızımsı ve jöleyi andıran bir maddeden, yani dana akciğerinden yapılmış iki daracık ray uzanıyordu; renkleriyle olmasa da şekilleriyle bu raylar bire bir demiryolu görüntüsü veriyordu; hareketsiz duran dört tekerlek de ezmeden, zedelemeden uyum sağlamıştı raylara. Arabanın döşemesi, heykelin aşağıda kalan simsiyah kaidesinin üst kısmını oluşturuyordu; kaidenin ön yüzünde, iki kiriş arasına beyaz harfle şu sözler yazılmıştı: 'Spartalı Köle Saribskis'in Ölümü.' Onun altında da yine beyaz harflerle yazılmış şu yarı Yunanlı, yarı Fransız ifade, yanında da incecik bir kaş işareti görülüyordu: *Duel.*"

Dilin zar atımından başka bir zar atımı olmadan böylesine köklü bir tesadüfü ortadan kaldırmak, ne kadar kolay ve ne kadar zor.

Ilote [Spartalı köle] ile *îlots* [adacıklar] üst üste biner; ya da, basit bir fonetik çarpıtma sayesinde biriktirilen madeni paralarla [*tours en billon*, mangırdan kuleler] mazgalları ve kulesi olan kocaman bir şato kurabiliriz: *Tourbillon*'dan [kasırga, hortum] kalkılarak inşa edilecektir bu şato. "Sonunda rastgele bir cümleyi almaya karar verdim, bu cümleyi parçalarına ayırıp içinden birtakım imgeler çıkaracaktım—adeta cümleden yapboz resimleri yapacakmışım gibi." Örneğin *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* [Tabakamda iyi tütünüm var] cümlesi okunuşları aynı veya çok yakın ama anlamları tamamen farklı olan şu parçalara ayrılacaktı: *jade, tube, onde, aubade en mat (objet mat) à tierce* [zümrüt, fıskiye, dalga, mat cisim, üçüncü]. İtfaiyeci Camember de *invraisemblable* [inanılmaz] yerine *un nain vert sans barbe* [sakalsız bir yeşil cüce] der.

"Teknik zamanla evrim geçirdi," diyor Roussel bu yeni tekniği açıklamak için, sanki kendisinden bağımsız, öngörülmemiş, otomatik, kendiliğinden yaratıcı bir hareket, hani La Billaudière'in metal silahşorunun—mucidiyle birlikte veya o olmadan—yaptığı hareketler söz konusuymuş gibi: "Bir sürü teknik ve çabuk hamle yapan mekanik kol birden Balbet'ye sağdan bir darbe indirmek için uzandı; ama yeteneği bütün dünyaca bilinen Balbet bu kusursuz, hayranlık verici hamleden kaçamadı." Tekniğin hikâyesinde yeni aşama budur: Ne kadar tetikte olursa olsun dürüst hasmın—yani

kâh mekanizmayı harekete geçirmek için arkada bekleyen, kâh boş yere kaçmaya çalıştığı hamleleri, beklenmeyen ve öldürücü darbesini, şaşırtıcı bir tesadüf eseri açığını yakalayıp hedefine dokunan, amansız bir şekilde onu yaralayan darbeyi görmek için ön tarafa geçen okurun, dilin veya Roussel'in kendisinin—kaçamadığı, dipten gelen bir kılıç hamlesi.

Bu doğal görünümlü "evrimde" yeniliğin rolü büyüktür. Bu patlama, biraz önce ele aldığımız şiddeti kısıtlı patlamadan, *le blanc à retenu* [hapsedilen/alıkonan beyaz adam] veya *la quinte à résolution* [inatçı öksürük nöbeti] gibi ifadeleri ilk anlamlarından ayıran o patlamadan, çok daha güçlüdür. Öyleyse söz konusu olan, aynı sözel yüzeyin iki yamacını birbirinden ayırmaktır; artık kelimenin fiziksel kütlesi içinde, kelimeyi maddi olarak yoğunlaştıran şeyin bünyesinde, birtakım özdeşlik unsurları—söz konusu olan, kelimelerin gizli patlamasının kapsadığı hacmi kuşatmak olduğu için boyutları çok daha büyük olan başka bir sözel bloğa daldırılacak küçücük payetler gibi—göstermek gerekmektedir. Milyoner bir baronun çılgın düğünü için marifetli Luxo tarafından Arjantin'e getirilmiş havai fişekler misali, örneğin *J'ai du bon tabac* [İyi tütünüm var] cümlesi de ateş alıp hayranlık veren bir Şark gecesini aydınlatır: "Bu berrak imge bir Şark kentini andırıyordu. Berrak bir gökyüzü altında baştan çıkarıcı çiçeklerle dolu muhteşem bir bahçe görülüyordu. Mermer bir çanağın ortasında, zümrüt bir fıskiyeden çıkan su tatlı tatlı fışkırırken ince, uzun bir eğri çiziyordu... Mermer çanağın yakınındaki bir pencerenin altında kıvırcık saçlı genç bir adam duruyordu... İlhamlı bir şairin yüzü vardı onda; başını kaldırmış, karşısındaki ikiliye hüzünlü bir şiir okuyordu; gümüş kaplamalı mat bir madenden yapılma bir ses borusu kullanıyordu." Zümrüt, fıskiye, dalga, mat cisim...

Rastlantı alanının, bizim bildiğimiz alanla hiçbir ortak ölçüsü kalmamıştır. Biraz önce olası çeşitlemelerin sayısını belirleyen şey, sözlük veya günlük kullanımın aynı kelime için sunduğu anlam sayısıydı: Dolayısıyla çağrışım başlatıcı çiftler bulmak kâğıt üstünde her zaman mümkündü. Roussel'in bu kelimelere yüklediği sır basit bir olgudan ibarettir—ana hatları çıkarılabilecek bir olgudan (örneğin başçavuşun, rakibi olan yakışıklı Zuav gencini birkaç günlüğüne içeri tıkması, hiç şüphesiz kıskançlığın/jaluzinin [jalousie à crans] yarattığı gedikle olmuştur). Ama kaynak cümle

artık geri dönülmez biçimde meçhuldür; kök cümleye yeniden ulaşmak için bir sürü yol ayrımına gelmek, bir sürü kavşakta durup düşünmek gerekmektedir: Kısacası, kök cümle toz haline getirilmiştir. Mutlak anlamda kaybolmuş kelimeler, tozu başka kelimelerin tozlarına karışmış kelimeler ışık hüzmesindeki zerreler gibi dans eder gözümüzün önünde. Victor Hugo'dan bir dizenin (*Eut reçu pour hochet la couronne de Rome* [Roma tacınıçıngırağa saydı] dizesi patlayıp *Ursule, brochet, lac, Huronne, drome* [Ursule, turnabalığı, göl, Huronne, koşuyolu] kelimelerine bölünür), bir kunduracının adresinin (*Hellstern, 5 place Vendôme* [Hellstern, Vendôme Meydanı, no. 5] infilak ettirilip şu kelimelere bölünür; *hélice, tourne, zinc, plat, se rend, dôme* [pervane, döner, çinko, düz, gider, kubbe]); Caran d'Ache'ın bir çiziminin altındaki sözlerin, Barbey d'Aurevilly'nin bir öyküsünün başlığının, Buhtünnasr'ın sarayındaki ateşli mektupların (Fogar'ın *koynunda* sakladığı *anahtar* yardımıyla *fenerini* yakması olayının kaynağı budur) söz konusu olduğunu bilsek yeter. Diğer anahtarların büyük kısmını Roussel'in kendisi de kaybetmiştir; bize sunulan periler âleminin yüzeyinde (ama tam olarak nerede olduğunu bilmiyoruz) fonetik parçaları ışıl ışıl parlayan bu asli dili aramakla bulamayız, meğerki rastgele. *J'ai du bonne tabac* gibi bir cümlenin izin verdiği parçalanıp dağılma biçimleri sonsuzdur; her hecede muhtelif yollar olanaklıdır: *geai, tue, péan, ta bacchante*; veya: *jette, Ubu, honte à bas*; ya da: *j'aide une bonne abaque*... Fakat bütün bu çözümlerin, Roussel'in tercih ettiği çözümün yanında sönük kaldığını görmek zor değil; bildik mehtaptan yola çıkıp Bağdat gecelerine varmak için bir olasılık hesabı yapılması ve, kuşkusuz, olası birçok yıldız arasında bir yolun çizilmiş olması gerektiği de yine açık. Karşılaşılan ve alt edilen riskler *Locus Solus*'un ikinci bölümündeki makineyi akla getiriyor: Minik kaldırım taşları döşemek için tasarlanmış hafif bir makine ağrısız ve hızlı bir şekilde çekilmiş insan dişlerinden bir mozaik oluşturmaktadır; karmaşık bir mekanizma sayesinde makine, rengârenk dişleri desene çevirmekte, gerekli dişi seçip yerine yerleştirmektedir. Mucit her hava akımının gücünü ve yönünü en küçük ayrıntısına varıncaya dek baştan hesaplamanın yolunu bulabilmiştir. Aynı şekilde hayranlık uyandıran bir mekanizma da, Roussel'in insanların ağzından çekip aldığı rengârenk heceleri en belirsiz, en rastgele hareketlerden destek alarak düzene sokar.

Canterel'in makinesi hakkında rüzgârları nasıl hesapladığı dışında her şeyi biliyoruz. Roussel'in tekniğini de bir o kadar tanıyoruz: Peki ama hangi doğrultu, hangi akım veya esinti, neden bu tercih o çözülmüş heceyi bir yere bağlayacak dile ulaştırmaktadır? Roussel bilgece bir edayla şöyle yazar: "Nasıl ki kafiyelerle iyi dizeler gibi kötü dizeler de kurulabilirse, aynı şekilde bu teknikle iyi eserler yazılabileceği gibi kötü eserler de yazılabilir."

Dolayısıyla eserdeki ilk rastlantı buluntuların sonucu değil, verili kelimelerin sayısız şekilde yıkılıp yeniden kurulması olanağı olarak devreye sokulur. Rastlantı pozitif unsurların oyunu değil, sürekli yenilenen sonsuz imha açılımıdır. Aralıksız tahribe dönüştürülen bu katmerli tesadüfte dilin doğumu ve ölümüdür iletişimi sağlayan; ayrıca Ejur sahnesinde veya Martial Canterel'in diriliş localarında boy gösteren hem insan hem de nesne olan, yarı ölü yarı diri, hareketsiz, mükerrer figürleri doğurur.

Kendi kendini yıkma aşamasına—ki doğmasına neden olan rastlantı da budur—getirilen Roussel'in rastlantısal ve zorunlu dili yabancı bir suretin ana hatlarını çizer: Her edebi dil gibi bu da gündelik kalıpların şiddetli bir yıkımıdır, ama bu hiyeratik katletme fiiliyle idame ettirir kendisini; gündelik dil gibi bu da sürekli tekrara başvurur, ama bu tekrarın toparlanıp devam etmek gibi bir niyeti yoktur; tekrarladığı şeyi, yankısı ister istemez işitilmeyecek bir sessizliğin yokoluşunda korur. Roussel'in dili, daha önce söylenmiş olana, en kuralsız rastlantıyla derlediği söylenmiş sözlere açılır en baştan itibaren: Söylenmiş olanı daha iyi söylemek için değil, söylenmişin biçimini patlayıcı bir imhanın ikinci rastlantısına maruz bırakmak için ve böylece patlama sonucu etrafa dağılan, cansız, biçimsiz parçaları bulundukları yerde bırakarak en duyulmadık anlamların doğmasını sağlamak için. Ortaya çıkmaya çalışan bir dil olmak şöyle dursun, telaffuz edilmiş kelimelerin ikinci görünüşleridir bu dil: Yıkım ve ölümün nüfuz ettiği gündelik dildir. Özgün olmayı reddetmek işte bu nedenle söz konusu dil için önemlidir. Bulmaya değil, daha demin katlettiği o dili ölümün ötesinde yeniden, hem de bıraktığı gibi, tek parça bulmaya çalışır. Doğası gereği tekrara dayalıdır. Hiç görülmemiş nesnelerden, kimsenin aklına gelmemiş makinelerden, korkunç bitkilerden, Goya'nın bile hayal edemeyeceği hilkat garibelerinden, çarmıha gerilmiş denizanalarından, kanı tirşe rengi akan yeniyetmelerden söz eden bu dil, aslında daha önce

söylenmişlerden gayrı bir şey söylemediğini özenle saklar. Daha doğrusu, en son anda, ölümden sonra yayınlanmış beyanatında açıklar ve böylece gönüllü ölüm sayesinde dilin içinde bir boyut açar: Dilin kendi kendisi aracılığıyla öldürülmesi ve kadavrasının ihtişamlı küllerinden yeniden doğması. Şiirin kapsamını belirleyen şey de işte ölümün gündelik dilde açtığı bu boşluk ve akabinde doğan yıldızlardır.

"Özü itibariyle şiirsel bir teknik," diyor Roussel. Yine de bütün tavırlarının ritmini belirleyen yerinde bir gönülsüzlükle, "Bu teknik sonuçta kafiyenin kardeşidir. İkisinde de ses kombinezonları dolayısıyla öngörülemeyen bir yaratış söz konusudur," diye bir açıklamada bulunmuş, beyanatını böylece hem gerekçelendirmiş hem de önemsiz göstermeye çalışmıştı. "Kafiye" kelimesini en geniş anlamıyla alırsak, yani bu kelimeyle kastedilenin dildeki her tür tekrar olduğunu düşünürsek, Roussel'in araştırması gerçekten kafiyeler arasındaki boşlukta bulur aradığı hacmi: Gençlik metinlerini tıpkı bir nakarat gibi çerçeveleyen büyük oyunbaz kafiye ile, kimsenin ağzından duyulmamış kelimelerin—paradoksal biçimde—ses bakımından yankısı olan I. Teknik'teki eşlenmiş kelimeler, II. Teknik'teki öldüğü halde konuşan dilin sessiz patlamasıyla son kez parçalanışına işaret eden—ama *kimseyi muhatap almayan*—payet-heceler arasındaki boşlukta. Roussel'in eserleri arasında dört temel metne[3] hükmeden bu kafiye (belli belirsiz, çoğu zaman da yaklaşık bir ses uyumu), çok daha güçlü, çok daha anlam ve imkân yüklü, çok daha şiirli bir tekrarın izini taşır: Dili imha etmeye dönük titiz düzeneğin ötesinde, kendisini yeniden aynı malzemelerden, seslerden, eşdeğerli sözcükler ve cümlelerden yapılmış bulan dilin kendi kendisiyle tekrar edilmesi. Tesadüfen karşılaşılan bir dilin düzyazısından hiç telaffuz edilmemiş bu düzyazıya gelinceye kadar arada derin bir tekrar vardır: Yeniden söylenen şeylerin yanal tekrarı değil; dil-olmayan'ın üstünden aşan, (görünüşte dünyanın en yavan düzyazısı olduğu halde) şiir olmasını işbu aşılan boşluğa borçlu olan radikal tekrar. Yavandır Roussel'in Afrika poetikası ("Afrika'nın Ekvator'a yakın bu bölgesinde güneş batsa da sıcak insanı bunaltmaya devam ediyordu, hiçbir esintinin ferahlık vermediği bu kavurucu havada hepimiz bayılacak

3 *Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'Etoile au front, Poussière de soleils*—çn.

gibiydik"); yavandır Canterel'in hayranlık veren inzivası (Paris'in hayhuyundan yeterince uzak, ama araştırmaları için özel bir kütüphaneye gitmesi gerektiğinde veya olağanüstü popüler bir konferansta bilim âlemine şöyle sansasyonel bir bildiri sunacak olunca başkente on beş dakikada ulaşacak kadar da yakındı"). Ama bu yavan dil, bu dillerin en yıpranmışının cılız mı cılız tekrarı, kendisini parçalayıp yeniden birleştiren çok büyük bir ölüm-diriliş mekanizması üstüne kuruludur. Dünyaya gelmesini sağlayan teknik dolayısıyla, köken ile yok ediliş arasındaki, sabah ile ölüm arasındaki farkın ortadan kalktığı noktaya mim koyan bu devasa düzenek dolayısıyla, kökleri itibariyle, şiirseldir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Çarklar, Maden, Kristal

Benzersizler galasının üçüncü figürü olan dört yaşındaki Bob Boucharessas'nın alnında taklit yıldızı vardır: "Eşi görülmemiş bir vukuf ve çok erken gelişmiş bir yeteneği olan sevimli yumurcak, bir dizi zarif jestle başladı taklitlerine: Sarsıla sarsıla yol alan bir trenin sesi, her türden evcil hayvanın çıkardığı sesler, testerenin taşa sürtününce çıkardığı gıcırtıya benzer ses, şampanya patlaması, dökülen bir sıvının çıkardığı gluk gluk sesi, av borusunun öttürülmesi, keman solosu, çellonun sızlanışı... bunların hepsi bir an için gözlerini kapayacak herkesin gerçek sanacağı kadar iyi bir repertuar oluşturuyordu." Bu taklit (nesnelerin ikiz kopyalarının üretilmesi, kopyalandıkları anda o nesnelerin özdeşine bir jestle dönme) figürü, Benzersizlerin (gerçeklikle karşılaştırılmaları, gerçekliğin kusursuz birer kopyası olmaları sayesinde aldıkları bir nitelik bu elbette) bütün becerilerine ve Issız Yer'in[1] (her köşe başında boy gösteren ikizler dolayısıyla—hiç şüphesiz—benzersiz olan bir yer) tüm sahnelerine hükmeder. Bu hayranlık verici ikiz kopyalar birçok şekle bürünebilir: Kendi varlıklarından soyunup nesnelerle özdeşleşen, onları görünür gerçekliklerinden sıyırıp o kılıklara bürünen insan—veya canlı—(Bob Boucharessas veya Canterel'in sıvı elmas'ı örneğinde su arpı kılığına girmiş dansçı); kendi âlemlerinden çıkıp birtakım gizli yasalar doğrultusunda dönüşerek insan jestlerinden her türlü kurala yabancı olanlara (belki de en karmaşık insan yasalarına uygun olanlara) benzeyen nesneler—veya hayvanlar—(Marius Boucharessas'nın atlet kedileri, kan tükürerek yazı yazan horoz Mopsus,

1 *Locus Solus*, Latincede "ıssız yer" anlamına geliyor—çn.

yenilmez metal silahşor); kopyaları taklit eden, aslı kolay tanınmasın diye bu kopyalar ile taklitleri arasına mesafe koyan figürler: Katmerlendiği için ileri düzeyde bir ikiz kopya söz konusudur, ama bu ikiz kopya birinci dereceden bir gerçekliğe erdirildiği için de basittir (uzun süre ağızdan ağza dolaşmış eski bir efsaneyi insan dişlerine tercüme eden uçan tokmak; eski Gün Doğumu efsanesini resmeden Sauternes şarabının köpüğüne koşulmuş denizatları); gerçekdışının sınırlarına ulaştırmak (Romeo'nun son davranışını rengârenk duman kıvrımlarıyla resmederek kopyalayan kurmaca bir sahne) veya ikizi olan aktörü basit hakikatine erdirmek için (yediği kırbaç darbesiyle fır fır dönerek özüne, eski haline, yani bir topaca döndürülen şişman balerin; yahut, tam tersi bir figür, sırf aktörlüğünün doruğa ulaştığı bir sahne için, Canterel'in icatlarıyla, zahiren hayata döndürülen aktör Lauze), tiyatronun ikiz kopyalarını taklit eden sahneler; nihayet—son, yani beşinci figür—kendi kendini kopyalayan, zamanın üstesinden gelecek tekdüze bir çizgi oluşturan belirsiz taklit (ölüyü sonsuz bir yeni hayatla dolduran *résurrectine* ve *vitalium* gibi ilaçlar bulmuştur Canterel; Fogar'ın ağacından da söz edilebilir bu bapta: Hafif, parlak ve ürperen palmiyelerin molekülleri bu bakımdan çok hassastır, renk ve düzenleri kapladıkları ortamı aynen kopyalar; dolayısıyla bir kitabın resimlerini—uzun zaman tekrarlanmış efsanelerin bizzat tekrarı olan bir tekrar—kaydedip, toprağa yansıtarak sonsuz kez kopyalayabilirler, bu yansımanın yansımasında resim o kadar net ve renkleri o kadar canlıdır ki... insan gözlerine inanamaz).

Bu benzersiz becerilerin hepsi ikincidir, bu kıyas kabul etmeyen becerilerde tekrar her şeydir. Yani her şey daha önceden başlamıştır; işitilmemiş olan daha önce duyulmuştur; kelimeler dilin derinlerinden konuşup bütün hafızaların ötesine geçmiştir. Şaşkınlık veren şey, yeni başlangıcın benzersizden doğması, benzersizi kendisine bire bir benzer olacak şekilde yeniden kurması, bir daha yok edilemeyecek biçimde kopyalamasıdır. Nasıl ki teknik yüzeye çıkarmakla yükümlü olduğu kelimeleri içinde saklıyorsa, makineler ve sahneler de sonuçlarını daha şimdiden içinde barındırıyordur.

Doğrusu, kopyaladıklarını göstermekten ziyade saklayan şaşırtıcı tekrar makineleridir bunlar. *Locus Solus*'un daha ilk sokağında karşımıza çıkan, kaidesine tamı tamına "Solucan Düşürücülü Federal" yazılmış, gizemli

bir şey sunmak için iki kolunu uzatmış şu kara toprak çocuk siluetinin anlamı ne olabilir? "Toprağın yakınında, (...) birkaç meraklıya, bir altın külçesi oturtulmuş üst yüzünde parafi ve tarihiyle hafif biçimde işlenmiş *Ego* [ben] yazısı bulunan damarlı yeşil mermerden bir kütleyi gösteren tek gözü kör adamı"[2] temsil eden, onun yakınındaki kabartma peki ne anlama geliyor? Kâh şurada kâh burada sessizce gösterildiği halde hep sunulduğu anda geri çekilen hazine nedir? Bu sahnelerin hepsi adeta birer gösteridir, çünkü gösterdikleri şeyi değil gösterme işini yaptıklarını gösterirler. Hiçbir şeyin gözle görülür olmadığı göz alıcı bir görünürlük. Canterel'in bahçe meydanının en ucuna yerleştirdiği menevişli su elmas'ı böyledir örneğin; güneşi andıran bir parlaklıkla bütün bakışları üstüne çeker, ama görülmesine izin vermeyecek kadar da kamaştırır gözleri: "Elips biçiminde yuvarlaklaştırılmış, iki metre yüksekliğinde, üç metre genişliğin de dev mücevher, güneşin tepeden inen ışınları altında kendisini her yöne yönelen şimşeklerle donatan, nerdeyse dayanılmaz ateşler fışkırtıyordu."[3]

Mucizelerinin hepsini aynı anda gösterdikten sonra Roussel, bu oyunun temsil ettiği gizli hikâyeye geçer. Bu nedenle nesne, sahne ve makineler etrafında "ikinci bir gezi" düzenler; bu defa mekânın büyülü bir oyunu olarak değil, tek bir figürde toplanmış bir anlatı, değişmez (ya da zamandan pek etkilenmeyen) ve sonsuz kez tekrarlanabilecek bir anlatı olarak görülürler: Gösterileni göstergelere, dondurduğu ardışıklığı eşanlılığa, tekrarladığı biricik olayı yinelemeye çevirmekle yükümlüdür 2. düzey dili. Bu ikinci gezi ya koca kıtanın etrafında bir yolculuk (*Impressions d'Afrique*) ya da her figürün kıyısında bir gezintidir (*Locus Solus*). Bu bulunan zamanda sahnelerin her unsuru kendine ait yerde ve kendi anlamıyla tekrarlanır; örneğin kabartmadaki tek gözlü cücenin saray soytarısı olduğunu, kralın ölüm döşeğinde ona hanedanın geçmişiyle ilgili bir sır verdiğini, hanedanın gücünün aslında sembolik değeri olan bir külçe som altından geldiğini öğreniriz. Böylece anlatı başlama noktasına döner, ilk önce bir şey ifade etmeyen bir armaya benzeyen resmi ele geçirir, anla-

---

2 Raymond Roussel, *Locus Solus*, çev. Tahsin Yücel, 2. Basım, 2012, s. 14. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Küçük bir-iki değişiklikle—çn.

3 Agy., s. 45—çn.

mını açıklar. Figür+anlatı toplamının işleyişi eski türeyiş metinlerindeki gibidir: Makine veya sahneler biçimdeş cümlelerin yerini tutar, cümlelerin oluşturduğu tuhaf imge, dilin doldurduğu bir boşluktur; bu boşluğa dil bazen çok büyük olan bir zaman katmanından geçerek özenle gelir, söz konusu kelimesiz biçimlerin *konuşma zamanını* oluşturur. İşte bu zaman ve bu dil kaynak-ad figürünü tekrarlar, çünkü onu açıklar, ilk olayına götürür, şimdiki haline getirir. Ayrıca şu söylenebilir (ki bu özellik türeyiş metinlerinde yoktur): Makine anlatının içeriğini tekrarlar, kelimeler gibi süreyi de alt eden bir çeviri sistemiyle içeriği ileriye, yani zaman ve dil dışına atar. Demek ki sistem geriye döndürülebilir bir sistemdir: Anlatıyı tekrarlayan makineyi tekrar eder anlatı.

Biçimdeş cümlelerde temel bir değeri olmakla birlikte görünürde kalan anlam kayması makinelerin içine gizlenmiştir artık; bu makinelerin yapısına gizliden gizliye bir dizi kaynak kelime hükmeder, makineler bu kelimeleri Tekniğin yasalarına uygun bir şekilde tekrarlar. Dolayısıyla Roussel'in makineleri bir anlamda çatal ağızlıdır ve iki bakımdan hayranlık uyandırırlar: Suskun, parçalanmış ve yıkılmış bir dili konuşulan, tutarlı bir dille tekrar ederler; keza uzun bir anlatısı olan bir hikâyeyi de kelimesiz ve değişmeyen imgelerle tekrarlarlar: Dik açılı bir tekrarlar sistemi. Makinelerin yerleştirildikleri yer tam tamına dilin eklem yeri, yani hem ölü hem de canlı bir noktadır: Lağvedilen dilden (dolayısıyla da şiirden) doğmuş dildir bu makineler; dilde söylem ve kelimelerden (aynı şekilde şiirden) önce oluşan mecazlardır bunlar. Konuşanın ötesinde ve berisinde, kendi kendiyle kafiye yapan dildirler: Kelimelerde geçmişten kalıp yaşayan şeyi tekrar ederler (makinenin kurduğu eşanlı mecazla o şeyi öldürürler), söylenmiş olandaki sessiz, ölü, gizli olan her şeyi tekrar ederler (gözle görülür bir imge olarak yaşatırlar). Dilin hem öldüğü hem de öldürdüğü, kendi kendisinin hem dirilişi hem de yok edilişi olduğu o muğlak ânın etrafında yankılanan kafiye. O anda dil hayatın içinde sürüp giden bir ölümden beslenerek yaşar, ölümle uzar ömrü. İşte bu noktada dil tekrardır—ölüm ile hayatın birbirine gönderme yaptığı ve birbirini sorgulamaya açtığı yansımadır. Roussel öyle dil makineleri icat etmiştir ki, bu makinelerin her dilin ölümle kurduğu, çözülünce bir daha ördüğü ve sonsuza dek tekrarladığı şu derin ve görünür bağdan başka sırrı yoktur—tabii tekniği de saymazsak.

Locus Solus'un başkahramanı bunu teyit eder—üstelik çok kolay deşifre edilebilecek biçimde. Canterel bir tekniği açıklar; tekniği değilse de bu tekniğin Roussel'in bütün diliyle olan ilişkisini tanımamak elde değil: Tekniğin tekniği. "Usta, zamanında istenen soğuğa konulmuş cesetler üzerinde uzun uzun kendini deneyerek, nice denemelerden sonra, bir yandan *vitalium*'u, öbür yandan *résurrectine*'i, belirli bir ölmüş öznenin kafatasının içine sıvı olarak şırınga edilince, her yandan sarılmış beynin çevresinde kendiliğinden katılaşan eritrit temelli kırmızı maddeyi bulmuştu. O zaman, böylece yaratılan iç kılıfın bir noktasını kısa çubuk biçiminde şırınga deliğinden kolayca sokulabilecek kahverengi bir maden olan *vitalium*'la bağıntıya geçirmek yetiyordu; böylece, birbirinden ayrıyken hiçbir etkisi bulunmayan iki yeni cisim, aynı anda güçlü bir elektrik veriyor, bu da beyne geçerek, cesedin katılığını yeniyor, özneye çarpıcı bir canlılık kazandırıyordu."[4] Bu maddelerin canlandırıcı etkisine ileride döneceğim. Şimdilik yalnızca bir gözlemde bulunacağım: Canterel'in reçetesinde *iki* ürün vardır, biri olmadan öteki etkide bulunamaz. İlki, kan rengi olanı, kadavranın içinde kalır, gevrek eti sert bir kabukla kaplar. Sert olduğu için ölmüş bir şeyin katılığı vardır onda; ilerideki tekrarlar için kopyaladığı bu ölüdeki ölmüş olan şeyi koruyup saklar; kavuşulmuş hayat değil, ölüm olarak saklanan ölümdür. Öteki ise, dışarıdan gelir, gizli kabuğa ânın canlılığını kazandırır: İkincisiyle birlikte hareket başlar, geçmiş geri gelir; ölümün buzlarını zamanla çözer ve zamanı ölümle tekrarlar. Adeta görünmez bir balmumu gibi deri ile beden arasına sızan katı bir boşluk, yani *résurrectine* de yüzey dili ile kaynak kelimeler, tekrarlar, kafiyeler, ses benzeşmeleri, üst-metinler arasında benzer bir iş görür; Roussel'in dilinin görünmez derinliğidir kendi *sürekli imhasıyla* dikey olarak iletişim kuran. Zamanı bünyesinde taşıyan *vitalium*'un yatay kökü, ikinci düzeydeki dil gibi işler: Olayın çizgisel söylemi, geri dönüşün eğri ve yavaş sözüdür tekrarlanan. Adeta ölmeden önce, söz konusu tekniğin kullanıldığı bir eserde, bütün bu yaşayan ölü figürleri sayesinde, daha doğrusu—tıpkı dilin kendi imhası etrafında yankılandığı gibi—zamanın ölümün etrafında yankılandığı bu nötr mekânda süzülen bütün bu cesetler sayesinde, Roussel tekniğini baştan canlandırmıştı.

---

4 Agy. s. 97-8—çn.

Temel işleyiş biçimleri itibariyle Roussel'in makineleri her sözü mutlak yok ediş ânından geçirir, böylece dil öylesine kusursuz bir taklitle kendisine bölünüp çoğalır—yine de kendisine benzer—ki, kendisiyle modeli arasına ölümün incecik, siyah tabakasından başka hiçbir şey giremez. Ejur Meydanı'nda veya Issız Bahçe'de sergilenen bütün o "göz alıcı nesnelerin" özünün taklit (yani, sadece sunumlarının değil yoğunluklarının da teatral) olmasının nedeni budur: Canterel'in soğuk odalarında sunulan sahnelere musallat olan ölümlü çoğalma, küçük Bob Boucharessas'nın virtüozluğuna da musallat olur; ikisinde de hayat kendi sınırının ötesinde bir yerde tekrarlanır. Çocuk ölmüş şeyleri taklit ediyordu; Canterel'in tedavi ettiği ölü de kendi hayatını taklit eder: Bu özne "ilginç bir bellek uyanması sonucu, hemen o anda, şaşmaz bir doğrulukla, yaşamının kimi önemli dakikalarında gerçekleştirdiği en küçük devinimleri yeniden ortaya koyuyordu; sonra, hiç ara vermeden, bir daha değişmemesiye seçilmiş olan aynı değişmez olay ve devini dizisini sürekli yineliyordu. Yaşam yanılsaması tamdı: Bakışın devingenliği, akciğerlerin sürekli soluması, konuşma, değişik edimler, yürüme, hiçbir şey eksik değildi."[5]

Dolayısıyla ikiz kopya etkileri hiç durmadan çoğalır: İki kez (ilkinde makine veya beceri sahnesinde, ikincisinde açıklaması veya tarihsel yorumunda) tekrarlanan kaynak kelimeler; zaman silsilesine göre ikinci söylemde tekrarlanan düzenekler; hayatın bire bir taklidiyle geçmişi (üstelik çoğu zaman da sınırsız bir dizi halinde) katmerlendiren ve şimdiyi bölerek çoğaltan düzenekle kendisi de geri dönülerek tekrarlanan, yeniden güncelleştirilen bu anlatı: Kafiyeleri çoğaltan bir sistem—bu sistemde bir tek heceler değil, kelimeler, bütün dil, şeyler, hafıza, geçmiş, efsaneler, hayat tekrarlanacaktır: Bunların hepsi ölüm denen yarıkla kendilerinden koparılıp kendilerine yaklaştırılmıştır. Roussel'in söylediğine kulak vermeli: "Bu teknik sonuçta kafiyenin kardeşidir. İkisinde de ses kombinezonları dolayısıyla, öngörülmeyen bir yaratış söz konusudur. Özü itibariyle şiirsel bir tekniktir bu." Şiir, yani dilin mutlak olarak bölünmesi, dili kendi kendisine özdeş biçimde ama ölümün öte yakasından yeniden kuran bölünme; zamanın ve şeylerin kafiyeleri. Sadık yankıdan doğar büyünün saf yaratımı.

5 Agy., s. 98—çn.

Ejur ovasında Stéphane Alcott ve altı oğlunun gösterdiği de budur. Hepsi kadidi çıkacak kadar zayıf olan bu altı oğul, hesaplanmış mesafelere, sanal bir ses mimarisinin gereklerine uygun biçimde, yerleşmiş, göğüs ve karınlarını incelterek parantez gibi ortası oyuk bir hal almıştır: "Ellerini megafona koyan baba, vakur ve tumturaklı bir sesle büyük oğluna dönerek kendi adını haykırdı. Hemen ardından da eşit olmayan aralıklarla dört hece söyledi: Stéphane Alcott ismi büyük zikzağın altı noktasında peş peşe tekrarlandı, ama oyuncuların dudakları hiçbir biçimde kıpırdamamıştı. Daha sonra sözden nağmeye geçen Stéphane, güçlü bariton notalar çıkardı; bu notalar çizginin hangi köşesinde istiyorsa orada yankılanıyordu; notaların ardından ağız oyunları, ses titretmeler, kısa kısa havalar ve küçük kesitler halinde söylenen, hoş, sevilen nakaratlar geldi." (Roussel'in tekniğinin, dilinin sunduğu genişlikte yankılamaya soyunduğu hazır söz kesitlerini duyar gibiyiz.) Sözcüklerde saklı şu hayranlık uyandıran tekrar gücü sayesinde de insanların bedeni ses katedrallerine dönüşür.

Şüphesiz en güçlü yankı aynı zamanda en az anladığımızdır. En görünür olan taklit de, gözümüzden en kolay kaçanı.

Roussel'in bütün aygıtları—düzenekler, tiyatro figürleri, tarihsel yeniden inşalar, cambazlıklar, hokkabazlık numaraları, hayvan eğitimleri, hileler—az çok açıktır, hepsinin az çok yoğunluğu vardır, hepsi sadece gizli hecelerin tekrarı, sadece keşfedilmeyi bekleyen bir hikâyenin temsili değil, tekniğin kendisine dair birer imgedir. Görünmez biçimde görünür, algılanabilir ama deşifre edilemez olan, bir şimşek çakışıyla sunulan, olası bir yorumu olmayan imge, göz alıcı bir parlaklıkla arzı endam eder. *Roussel'in makinelerinin teknikle özdeşleştirilebileceği* açık, ancak bu açıklık kendisinden söz etmez; tek başına olunca söz konusu açıklığın bakışa sunabileceği yegâne şey boş sayfanın dilsizliğidir. Tekniğin göstergelerinin bu boşlukta kendilerini göstermeleri için, gözle görülür figürlere bir açıklama getirmeyen, o figürlerde ışıldayan şeyin görülmesini sağlayan, algıyı buyurgan bir tavırla boydan boya kateden ve körleştiren metnin, ölümden sonra ortaya çıkan bu metnin yazılması gerekiyordu. Bu makineler, bu fantastik sahneler doğduğu andan itibaren ölümden sonra çıkan metnin

(yer yer hüsrana uğramış bir beklentinin sonucu, okurun *orada* olanı görememesinden duyulan bir küskünlüğün sonucu gibi görünür) yazılması şart olmuştu, çünkü söz konusu makine ve sahneler bu metin olmadan okunamazdı, çünkü Roussel hiçbir zaman bir şey saklamak istememişti. İfşaatın şu ilk cümlesinin kökeni de budur: "Kitaplarımdan bazılarını nasıl yazdığımı *hep* açıklamak istemişimdir."

Impressions d'Afrique'te, *Locus Solus*'ta, "teknikli" bütün metinlerde, dilin gizli tekniği altında, tıpkı bu teknik gibi hem görünür hem de görünmez olan bir başka sır saklanmaktadır: Tekniğin genel mekanizması için önemli olan bir parça, iğneleri ve çarkları devreye sokması kaçınılmaz olan ağırlık—Roussel'in ölümü. Palermo'da ilk ve son kez yapılan jestin belirsiz tekrarını terennüm eden bütün bu figürlerde, şimdiden-mevcut-gelecek olarak kayıtlıdır bu ölüm. Eserin dehlizlerinde birbirine yankılarla cevap veren bütün bu sağır çarpıntılarda her ânı vaat ve zorunluluğu tekrar eden bir olayın metronomik ilerleyişi bulunabilir. Roussel'in bütün eserinde (yani bir tek son metninde değil) "sır" ile "ölümden sonra çıkan metnin" birleşimi olan bir figürün sürekli karşımıza çıkmasının nedeni budur: Zaten görünür olan, göz önünde olan bir sırrın ölümden sonra açıklanmasına gönderme yapan gelecekteki ölümle kurulan bu bağ aracılığıyla her satır kendi hakikatinden—*saklanmadığı* için apaçık olan hakikatinden—koparılmıştır. Görülmesi gerekeni görmek için bakış adeta ölümün o ikiye bölüp kopyalayan mevcudiyetine muhtaçtır.

Tekniği *Impressions d'Afrique* ve *Locus Solus*'un bütün figürlerinde parlayan bu görünmez görünmezliğinde göstermek—işte bir gün girişilmesi gereken büyük görev bu... ama Roussel'in eseri ve eserin çevresindekiler daha iyi bilinince, parça parça gerçekleştirilecek bir görev. Örnek mi, sadece bir makine (Bedu'nün dokuma tezgâhı) ve genel seremonileriyle Benzersizler galasının o ilk figürleri.

Bu şenlikte tesadüfe bırakılan bir şey olsa (tabii çağrışım başlatan kelimelerin sistemine giriş hariç) şaşardım. *Impressions*'un "açıklanacak" kısmını oluşturan dokuz bölümden—mahkûmların cezasını ve Montalescot'ların çilesini anlatan—ilk ikisini ve sonuncuyu bir yana bırakalım. Üçüncü bölümden sekizinciye kadar, benzersiz kazazedeler sahneye çıkış sırasıyla kendilerini özgürlüğe kavuşturacak becerilerini sergilerler. Peki sitar çalan

kurtçuk neden Talih Hanım'la aynı dizi içinde ortaya çıkmaktadır? Yankı adamları neden havai fişekle birlikte? Peki hastalıklı biri olan Adinolfa, neden kortejde kaval kemiğiyle folklorik havalar çalan adamın peşinden gitmektedir? Niye başka bir sırayla değil de bu sırayla? Figürlerin dizi halinde toplanmasının (kitabın bölümleri dizileri gösterir) şüphesiz bir anlamı vardır.

İlk toplulukta (3. Bölüm) *gem vurulan tesadüfe ilişkin figürler* olduğu söylenebilir, sanırım. Bir ikilikle gem vurulur: Simetrik iki hokkabaz (biri solaktır), birbirlerine gönderdikleri topların meydana getirdiği perdenin iki yanında aynaya akseden suretler gibi durur. Oyunun kuralına (2. Fig.: İki eşit gruba ayrılmış kedi yavruları paralel barda jimnastik öğrenmiştir) göre gem vurulmaktadır. Taklidin ikiye bölünmesiyle gem vurulmaktadır (3. Fig.: En tuhaf nesnelerin ikiz kopyalarını gösteren çocuk). Bu tesadüf aynı zamanda tükenmez bir zenginliktir (4. Fig.: Talih tanrıçası kılığına girmiş genç kız); ama "kullanmayı bilmek lazım yine de," der Roussel: 5. Figür, tüfekle yumurtanın akını sarısından ayıran nişancı (Gras) buradan çıkar. Açıkçası tesadüfü yenmenin tek yolu, gidimli bilgi, rastlantıyı öngörebilecek, aşabilecek ve yenebilecek bir mekanik bilimidir (6. Fig.: En beklenmedik hileleri savuşturan ve karşılık verilmesi mümkün olmayan darbeler indiren metal silahşor). Bu durumda her şeye rağmen tesadüfi olan bir zafer beklenebilir elbette (7. Fig.: Kurban ettiği değerli hayvan ve kendine özgü hilesi sayesinde kartalla kaçan çocuk). Tesadüfe karşı zafer üç araçla temsil edilir: Biri beste yapmak için hava sıcaklığındaki değişmeleri (bundan öngörülmez ne olabilir ki? Bkz. Canterel, uçan tokmak ve rüzgârların düzeni), öbürü değerli taş ve madenleri bulmak için mıknatıslı bir kurşunkalem, üçüncüsü ise su saatiyle ezgiler çalmak üzere donatılmış bir kurtçuğun sıçramalarını kullanır (8., 9., 10. fig.). Tekniğin birinci aşamasıdır bu aynı zamanda: Dilin tesadüfi yanını kafiyeleriyle çerçevelemek üzere, ortadan kaldırmak yerine kabul etmek, öngörmek ve inşa etmek, hazinelerini ve en küçük kusurlarını bulmak, büyüyü ağır ağır kusursuzlaştırmak. Daldırıldığı suda, düşünce, tutarlı bir nota çıkaran kâh öyle kâh böyle bir damlacık bırakan kurtçuğun yol açtığı dalgalar, diğer kelimelerden yalıtılarak ilk anlamının dışına çıkarılan, diğer kelimelerle birlikte çınlamalarıyla büyülü bir makine oluşturan kelimelerin dilin akışı içinde esrarengiz biçimde seçilmesine tekabül etmiyor mu? Aynadaki bir

akis gibi ikizi olan, topların hızla katettikleri o güzergâhla çoksesli bir dilin damla-hecelerini tane tane çıkaran kurtçuğa bağlanan ikiz figür de "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"da açıklanan—"beyaz adamın mektuplarından" tutun Hugo'nun inci gibi saçılan mısralarına uzanan (kurtçuğun [ver] Hugo'nun kafiyeli mısralarına [vers] benzetildiği bu iğrenç teşbihi Roussel ölümünden sonra yayınlanan metninde yapmıştır, "Mon âme" şiirinin temelinde Hugo-Roussel özdeşliğinin bulunduğunu da biliyoruz) —Roussel'in tekniğinin çizdiği eğriye bire bir uymuyor mu?

Bana öyle geliyor ki 4. Bölüm (ikinci topluluk) *ikiz dile,* tarihi (12. Fig.: Portreler önündeki toplantı) veya şeyleri (13. Fig.: Doğa bilimlerinin teşhiri) tekrarlayan dile dairdir (11. Fig.: Talou'nun suflörü Carmichael). Bu dilin konuşan özneyi ikiye bölmek gibi tuhaf bir gücü vardır, özneye aynı anda birden fazla söylev verdirebilmektedir (14. Fig.: Kütük-adam ve orkestra; 15. Fig.: Birden fazla ağzı olan şarkıcı Ludovic). Özne su katılmadık bir otomatizmle boy gösterebilmektedir—konuşmayanı konuşturan (18. Fig.: Geveze beygir; 19. Fig.: Gem vurulan bir tesadüfe göre mekâna yayılıp—nasıl ki kaynak sözcükler bir anlatı oluşturuyorsa aynı şekilde—bir resim oluşturan domino taşları, kartlar ve madeni paralar), insanın konuşmasına o güne dek hiç görülmemiş bir güç ve genişlik (20. Fig.: şu fantastik megafon) ve taklidin taklit ettiği hayatla özdeş olduğu teatral bir ikiye bölerek çoğaltma yeteneği (Ünlü kadın oyuncu Adinolfa "göz pınarından yağmur gibi dökülen berrak gözyaşlarını" ta kulise kadar döker) kazandıran yansımanın (16. Fig.: Konuşan kesik kafa; 17. Fig.: Kaval kemiği-flüt) hem altında hem de üstünde.

Üçüncü dizide (5. Bölüm) tiyatro (22. Fig.) ve tiyatronun başarısızlığı (23. Fig: Topaç gibi dönen dansçı kadın ve kırbaç; 24. Fig.: Hafızasında gedikler olan Carmichael) olduğunu mu düşünmeli? "Dublör" olmayan bu ikizlerin başarısızlığı mı? Emin değilim. Sonuçta bir sonraki kanto, tekniğin zaferini över: Müziğin yaratıcı kafiyesinin zaferini (25. Fig.: Alcott kardeşlerin çoksesli yankısı), bu teknik sayesinde masalsı bir anlatıya dönüşen küçücük hecenin zaferi (28. Fig.: Suya daldırılınca renkli resme dönüşen diskleri), tekniğin gölgesi karşısında fırlatılınca gökyüzünü her biri simetrik ve bir öncekinin tam tersi olacak şekilde açan çiçeklerle aydınlatan havai fişek misali kelimelerin zaferi (Luxo'nun havai fişeği).

Bu başarılı makinelerin ortasında, kör Sirdah iyileşir: Gözlerinin perdesi kalkar, görmeye başlar (26. Fig.).

Bu aydınlatmanın hemen ardından gelen figür üstünde durmak istiyorum şimdi. İfşa edilen sır olduğundan falan değil, *Impressions d'Afrique*'in ve, bence, *Locus Solus*'un bütün makineleri içinde, Teknikle en çarpıcı biçimdeşlik sergileyen bu olduğu için.

Mühendis Bedu, Tez kıyılarına çarklı bir dokuma tezgâhı [métier à aubes] kurmuştur (ölümünden sonra çıkan metinden biliyoruz ki, bu tezgâh sabah çok erken kalkmayı gerektiren bir işe delalet eder gizliden gizliye: Roussel'in sıkı çalışma tutkusu). Geceleyin fenerin yuvarlak gözüyle aydınlattığı metal sapları ışıl ışıl parlar: Karanlıkta "bütün bakışların," en başta da Sirdah'nın açılan gözlerinin, "üstünde buluştuğu bu tuhaf makinenin bütün ayrıntıları" görülür. On sayfa boyunca verilen ayrıntılar, görünüşe bakılırsa, Roussel'in kısalık kuralına istisnadır; yedi ciltlik resimli *Larousse* sözlüğünün *mekik* [Jacquard], *dokuma tezgâhı* [métier], *dokumak* [tisser] maddelerinden hareketle kurulmuş, ama sonuçta son derece bayağı olan bir makinenin çalıştığı on sayfa... Roussel'in tekniğinin geleneksel dokuma makineleri arasına girdiğine işaret eden mekanik bakımdan imkânsız (esrarengiz bir sandıkla kolayca çözülür bu güçlükler) iki veya üç ayrıntı dışında, şaşırtıcı hiçbir şey bulunmayan on sayfa: Suyla çalışan tezgâhın çarklarına dolan su gibi, Teknik de yazının alışılmış yapısına akın etmez mi? Dokuma tezgâhında hareketi besleyen ırmaktır (tıpkı karşılaşmaları, tesadüfleri, hazır cümleleri, kesişmeleriyle dilin akışının tekniğin mekanizmalarını sonsuza dek beslediği gibi); çarkları bazen derin, bazen sığ dalar suya; gözle görülemeyen çok karmaşık bir iplik sistemi sayesinde, paletlerinin hareketiyle sayısız mekiğin masurası çalışmaya başlar; masuralar gökkuşağının bütün renkleriyle boyanmış ipek iplikleri taşır; sicim gibi akan su [le fil de l'eau] rengârenk, ayrı ayrı ve hızlı hareket eden, iç içe geçerek dokumayı şekillendiren başka ipliklerin [fils] harekete geçmesini sağlar; ipliklerin bu oyunu kelimelerin oyununa tekabül eder: Irmak-dilin hazır cümlelerinden eserin resimli ve sımsıkı dokunmuş tuvaline geçmeyi sağlayan ipucu (anlam kayması), işte bu oyunda kendi kendine gönderme yaparak ortaya çıkar. Bu makinenin bir başka yeniliği: Roussel-Bedu, Jacquard'ın kemerlere, saplara, delikli kartonlara yüklediği görevi, mekik-

lerin (Aristoteles'ten bu yana ilk kez "kendi kendine" çalışan mekiklerin) kendiliğindenliğine biçmiştir: Yani mekiklerin işleyişiyle çağrışım başlatan kelimelerin işleyişi aynıdır. Belirlenen mekik, gizli bir "program" uyarınca, zamanı gelince hücresinden çıkıp, alıcı bir kutuya girer ve ardında çapraz bir argaç bırakarak başlangıç noktasına döner. Aynı şekilde, Roussel'in tekniğinde de, önceden belirlenen kelimeler ilk cümlelerinden adeta kendi kendilerine fışkırıp, dili enine katederek öbür tarafta buluşur—buradan da öbür *anlama* döner—ve geride bıraktıkları renkli dümen suyu da anlatının eksenine dolanır. Mekik tercihini çarkların zorunlu kıldığını kaydetmek gerek; ama çarkların hareketini belirleyen de desenin gereklilikleri ve mekiklerin gelecekteki güzergâhıdır: Zaman esrarengiz bir biçimde sarılıp sarmalanır, karmaşık bir işlem sonucunda otomatik olan iradi olan üzerine, tesadüf amaç üzerine sıkıştırılır, *bulunan* ile *aranan* hemhal olur; bu ikisinin düğünü o uzun, siyah, hiç açılmamış ama "bütünü hareket ettirmek için bulunan" ve ırmak ile dokuma, paletler ile mekikler, sicim gibi akan su [fil] ile dokumanın ipliği [fil] arasında asılı duran sandıkta geçer. Dili iplik iplik dokuyacak bir makinenin beyni, tuhaf biçimde tabuta benzemektedir. Ölüm müdür burada söz konusu olan, ırmak ile desen, zaman ile eser arasında tam ortada bir aktarma noktası olarak iş gören? Kim bilir; sonuna kadar kapalı kalacak bu sandıktan başka bu makinedeki her şey görülsün diye yapılmıştır (nasıl ki teknikle elde edilen anlatı arka yüzünü göstermiyorsa, mekikle çizilen resim de *önyüzde* görülür).

Seyircilerin gördüğü dokuma tezgâhı Tufan hikâyesini temsil eder (makinenin tam ters figürü: Gem vurulamayan su, dünyayı istila eden, "lanetli talihsizleri" dağların zirvesine süren su. Galiba dilin olağanüstü tesadüfleri de bu tesadüflere gem vuramayanları aynı şeyle tehdit ediyor). Çarklı dokuma tezgâhı bu alacakaranlık kaderin zıddıdır; Nuh'un gemisinin desenini çizerek kendisinin ne olduğunu gösterir: Uzlaşma gemisi, tekniğin egemenliği, dünyanın bütün varlıklarının benzerleriyle akrabalığını gördüğü yer—"Çok geçmeden dalgaların üstünde sakin ve heybetli duran Nuh'un Gemisi'nin muntazam ve iri cüssesi göründü; kalabalık bir hayvan koleksiyonu arasında dolaşan ufak tefek insanlarla bezeliydi." Makine (tekniğin körü körüne kopyalama edimi) öyle bir imge kopyalayıp üretir ki, aşırı süslü simge tekniğe olan benzerliği dolayısıyla

makineyi temsil eder; belirgin ama sessiz bir imgeyle seyirciye gösterdiği de aslında kendisidir: Suyun üstündeki gemi. Nasıl ki sırası geldiğinde her biri tek tek dilin akıntısına dalıp anlatıların büyüsünü dilin dibinden sessiz sedasız çıkaran mekikler, sabahlar ve kelimelerin oluşturduğu büyük döngü tamsa, bu döngü de tamdır. "Sayıları, ebatlarına göre basamak basamak sıralanmış olmaları, kısa ve uzun dalışların tek tek veya aynı anda olması, en cesur tasarımların gerçekleştirilmesine elverişli olan sınırsız bir kombinezon seçeneği sunuyordu. Ritim ve armonisi sürekli yenilenen kimisi zayıf kimisi inanılmaz geniş akortlar basan veya arpejleyen sessiz bir enstrümanın olduğunu söylemişlerdi... İşleyiş ve yağlama bakımından gayet başarılı olan alet, yüzde yüz mekanik mucizesi izlenimi veren bir sessiz kusursuzluk içinde çalışıyordu." Öyleyse duyulmayacak kadar kusursuz olan bu tuhaf gürültü, bu sessiz armoni, hiçbir kulağın algılayamayacağı söylenen bu üst üste binmiş notalar nedir? Roussel'in dilinin diplerinde, duyamadığımız şeyi çınlatan şüphesiz bu gürültüdür. Bütün bu mucizevi ve imkânsız makinelerin filigranını meydana getiren titiz mekanizmasıyla Roussel'in tekniğinin görünmez görünürlüğü gibi bir şeydir şüphesiz bu.

Dilden üretilen bu makineler bilfiil üretimdir; kendi içinde tekrarlanan doğumlarıdır; içine yerleştirildikleri tekniği de boruları, kolları, dişlileri, metal aksamları, iplik yumakları arasına yerleştirirler. Böylece tekniği dolaysız şekilde mevcut kılarlar. Teknik her tür mekânın dışında sunulur, çünkü kendi kendisinin yeridir teknik; çevresidir onun meskeni; görünürlüğü gözlerden saklar onu. Bu çarpık biçimlerin ve hiçbir şey yapmayan sayısız mekanizmanın bir muammayı, şifreyi ve sırrı akla getirmesi gayet doğaldır. Bu makinelerin çevresinde ve kendilerinde öylesine inatçı bir gece vardır ki, onları gizlediğini sezeriz. Ama bu bahsettiğimiz gece, parlamayan ve kendine ait yeri olmayan bir tür güneştir; ışığı bu biçimlere milimi milimine uyacak şekilde kesilip biçilmiştir—dolayısıyla onların bakışa açık olmalarını değil bizzat varlıklarını oluşturur. İçeri kapatılmış ve yeterli güneş.

İşte bu makinenin okunaklı olabilmesi için, gereken şey şifre değildi; görüş alanını açacak, bu sessiz figürleri ufukta geriye itecek ve mekâna

yerleştirip öyle sunacak geriye doğru bir adımdı. Anlamak için *bir şeyin daha olması* değil, *bir şeyin daha olmaması* gerekiyordu: Mevcudiyetlerinin girip çıkabileceği ve öbür tarafta boy gösterebileceği bir açıklık. Söz konusu figürlerin kendilerinin tıpatıp aynısı ama yine de kendilerinden ayrı olan bir kopyayla birlikte sunulmaları gerekiyordu. Ölümün getireceği kopuş lazımdı. Tek *anahtar*, işte bu *eşik*tir.

Nitekim bu özdeş ve ikiye bölünmüş makinelerin ölümden sonra yayınlanan metinde yeniden boy gösterdiğini görürüz. Tuhaf bir geriye çevrilebilirlik nedeniyle tekniğin analizinin düzeni, makinelerinkiyle aynıdır. "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım" başlıklı metin *Impressions d'Afrique* veya *Locus Solus*'taki figürlerin teşhiriyle aynı şekilde kurulmuştur: Önce, temeli ve evrimi adeta yer ile gök arasında sunulan mekanizma—kendiliğinden çalışan, yazarı da öznesinden ziyade uğrağı olduğu bir mantığa sokan hareketler dizisi ("Teknik zamanla evrim geçirdi, rastgele bir cümle seçmeye başladım..."). Daha sonra ikinci bir irdelemede, teknik anekdotik ve ardışık bir zaman içinde yeniden ele alınır; söz konusu zaman Roussel'in doğumuyla başlar ve bu tekniğe dönüşle tamamlanır; söz konusu teknik bakımından yazarın hayatı hem zarf hem de mazruf gibi görünür. Nitekim Roussel ölümünden sonra gelecek bir şöhretle kendi varoluşunu tekrarlama görevini bu tekniğe verir—tıpkı geçmişi kusursuz bir işlemle zamanın ötesine geçecek biçimde sürekli kopyalama görevinin makinelere düşmesi gibi. "Bu kitabı bitirirken, eserlerimin neredeyse yaygın ve düşmanca bir anlayışsızlıkla karşılaştığını görünce hissettiğim acı hissine döneceğim... Ölümden sonra kitaplarımın çevresinde az da olsa serpilip gelişeceğim umuduna, daha iyisi olmadığı için bu umuda sığınıyorum."

Dolayısıyla Roussel'in son kitabı, son makinesidir—daha önce betimleyip hareket ettirdiği her şeyi kendi mekanizmasıyla anlayıp tekrarlayan makine, bunları doğuran mekanizmayı gözler önüne seren makine. Ama bir itiraz vardır: Tekrarlama konusunda hayranlık uyandıran yatkınlıklarını, makineler ancak algılanamayan kelime ve cümlelerin üstünü örterek gösteriyorsa, ölümünden sonra yayınlanan metinde söylüyor gibi göründüğü şeyden bambaşka bir şey söyleyen—ifşaatı iyice ileri götüren—gizli bir dil yok mudur? Sanırım evet de denebilir, hayır da. "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım" tekniği görünürleştiriyorsa, aslında sırtını başka bir şeye verdiği

içindir—tıpkı siyah, dikdörtgen sandıktan güç aldığı ve onun içinde durduğu için dokuma tezgâhındaki mekanizmanın izleyicinin gözleri önünde işleyebilmesi gibi. Sözünü ettiğimiz bu "başka şey"in, "ölümden sonra yayınlanan gizli" metinde göze hem görünür hem görünmez olan bu "yüzeyin altındaki dil"in sırrı, ölümden sonra ortaya çıkması ve bünyesindeki ölümün çağrışım başlatıcı söz rolünü oynamasıdır. İşte bu nedenle bu makineden sonra başka bir makine olamaz: İfşaattaki gizli dilin ifşa ettiği tek şey, kendisinin ötesinde dil diye bir şey olmadığı ve bünyesinde sessizce konuşanın da zaten sessizlik olduğudur: Bu son dile halı motifi gibi işlenmiş olan ölüm, dokuma tezgâhının tabutunu açınca, kendi mühletinden başka bir şey bulamaz içinde.

Impressions d'Afrique'teki son beceri, Louise Montalescot'nunkidir. Diğerleri özgürlükleri için oynarken, bir tek o ölümle burun burunadır. Muhteşem bir hayat taklidi yapmadığı takdirde ölecektir (*hayatta kalmak* için tek şansı budur). Hayatın bire bir kopyasını sunmak için de manzaraların en alengirlisini, en narinini seçer: Ormana vuran şafak kızıllığı (sonuçta bu da bir "şafak işi"dir [métier à aubes]). "Yerde yosunlar arasına mavi, sarı, kızıl büyük çiçekler kıvılcım misali saçılmıştı. Biraz ileride, ağaçların gövde ve dalları arasında, gökyüzü yeniden aydınlanıyordu; aşağıda kan kırmızısı bir ufuk ağır ağır ağarıyor, biraz yukarıda kendiliğinden aydınlanarak capcanlı bir altın rengini doğuran turuncu bir kuşağa yer açıyordu: Ardından ortasında, hafif sağa doğru, geç kalmış bir yıldızın parladığı soluk, bir parça lekeli bir gök mavisi belirdi." Louise Montalescot'nun şahesserini, işte yeryüzünün sınırını gösteren ufuk çizgisini kızıla boyayan kan rengi şerit ile tek yıldız kalmış aydınlık gökyüzü arasında, işte bu simgesel mesafede tamamlaması gerekiyordu. Elbette tamamlamayı başarır—tıpkı kendisini izlemeye gelmiş olanların hepsini kopyalamayı başardığı gibi (Roussel de çevresindekilerin taklidini yapmaya bayılırmış): "En hararetli tebrikler duygulanmış ve mutlu görünen Louise'e yağıyordu"; kurtulduğu ilan edilirken, "hayretler içinde kalan imparatorun kendisinin koştuğu bütün şartları bu genç kadının kusursuz şekilde yerine getirmesinden duyduğu büyük memnuniyet" de haber verildi ona. Ama Roussel'in tek başına yaşadığı imparatorlukta ne imparator vardır, ne hayret, ne de son anda affedilme imkânı. Kusursuz makine ölümle kendini tekrar edecektir.

Hiç şüphemiz olamaz, Talou'nun küçük esir kolonisini oluşturan bütün mucitlerin, akrobatların, oyuncuların, ilüzyonistlerin, özellikle de *Locus Solus*'un bahçesinde krallar gibi hüküm süren mütebahhir adam Martial'in yakın akrabasıdır Roussel. Şu tekrar makinelerinin hep dikkatli mühendisidir o. Fakat aynı zamanda makinelerin ta kendisidir.

"Mon Âme" şiirini, Roussel'in on yedi yaşında (1894) yazdığı ve *La Doublure*'den hemen sonra, "L'Âme de Victor Hugo" başlığıyla yayınladığı şiiri okumanın zamanı geldi: "Garip bir köktür ruhum, ateşle suların çarpıştığı..."

Gençlik döneminin bu makinesi ile yine benzer bir su ve ateş birleşmesine göre kurulmuş daha geç bir döneme ait olan makineyi karşılaştırmak ilginç olacak. Canterel'in bahçesinde, yüksek bir meydanın bir ucunda, devasa bir kavanoz adeta elmas gibi ışıltılar saçmaktadır içindeki şaşırtıcı karışımla: Kendine özgü bir ışıltıyla her damlası güneşte kalmış mika gibi parlayan bir su: Akıcılık ile parlaklığın, sır ile ışığın gizli birleşmesidir bu karışım, çünkü uzaktan bakınca, karışımı, bakışları hem üstüne çeken hem de bertaraf eden bir ışıltı içinde görürüz, ama yakından bakınca, adeta hiçbir şey saklamayan bir şeffaflığı varmış gibi kolayca nüfuz eder göz ona. Bu kristal ocakta Roussel'in icatlarının mikrokozmosunu buluruz: Faustine'in sesli saç tellerinde enstrümantal bir insanlık, koşmayı öğrenmiş denizatlarında ehlileştirilmiş hayvan doğası, Danton'un geveze başında ölülerin mekanik dirilişi, Japon çiçekleri gibi açılan sahneler, *aqua micans*'da [mika suda] sonsuz yaşamın temel unsuru, son olarak da mekanizmanın kendi kendini simgelemek için başvurduğu figür: Katılaştırılıp güneş haline getirilmiş şarap.

Ruhun fabrikası gökyüzüne bakan tuhaf bir yeraltı mağarasıdır. Kalabalık bir hayran topluluğuyla birlikte Roussel eğilip bu devasa kuyuya, ayaklarının dibinde duran ve alev alev yanan açık kafasının içindeki çukura, beynine bakar:

Sur la profondeur de l'abîme
Mon corps se penche de nouveau
Léché par la flamme sublime
Qui s'élève de mon cerveau.

Eğildi gövdem yeniden
Kuyunun dibine bakmaya
Çıkan yüce alev beynimden
Yalıyordu duvarlarını adeta.

Roussel bu kesilmiş kafadan (Gaizduh ve Danton'unki gibi), gökyüzüne bakan (Canterel'in elmas'ı gibi) ama ayaklarının dibinde duran bu beyinden hem sıvı olan hem de kor kor yanan bir dil kurmak ister; maden ocağının ağzının bulunduğu şu yüksek topraklarda durup dinlenmek bilmeyen işçiler demir döver gibi dövüp şekil verirler bu dile. Maden soğur, emin ellerde şeklini bulur; demir dövüle dövüle mısraya dönüşür; kaynayan maden kafiye olur.

Avec les reflets sur leur face
Du foyer, jaune, rouge et vert
Ils saisissent à la surface
Les vers déjà formés un peu.
Péniblement chacun soulève
Le sien avec sa pince de fer
Et sur le bord du puits l'achève
En tapant dans un bruit d'enfer.

Çalışan her işçinin yüzünde
Sarı, kırmızı, yeşil akisleri ocağın
Tutup alırlar kaynayan sıvının yüzünde
Şekle girmeye başlamış mısraları.
Taşır her biri güç bela
Demir maşası elinde
Döver kuyu başında
Cehennemî bir gürültüyle.

İlham paradoksal şekilde aşağıdan gelir. Şeylerin altından gelen ve katı toprağı sıvıya çeviren bu akımda, dil yetisinden önce bir dil keşfedilir: Emek irtifasına, zincirin iplikleri arasında mekik gibi bir gidip bir gelen

işçilerin irtifasına çıkarılan dil, sağlam ve hatırlanmaya değer bir demire, kutsal bir kumaşın altın ipliğine dönüşmeye hazırdır. Dipte de doğacak imgeler, dünyasız manzaralar yatar:

Un beau soir qui s'apaise
Sur un lac aux reflets grenat
Un jeune couple sous l'ombrage
Rougit au coucher du soleil.

Narçiçeği akislerle bezeli bir göle
Güzel bir akşam çöküyor
Genç bir çift gölgede
Kıpkırmızı kesiliyor günbatımıyla.

Bu arada su dansçısı Faustine elmasın dibinde hayallere dalar: "Ten rengi mayo giymiş zarif ve ince bir genç kadın en altta ayakta duruyordu; bütün vücudu suyun içindeydi, kafasını usul usul sallayarak estetik çekicilik taşıyan türlü türlü pozlarda duruyordu."

Ruhun ocağının beslenmesi gerekir: Kömür, bu siyah ve katı ateş, en uzak ülkelerden gemilerle getirilir. Bundan dolayı gemi direkleri, vagonlar, yelkenler, demirci ocakları, bacalar ve sirenler, yeşil su, kıpkırmızı ve beyaz metal iç içe geçer. Ocak-ruh, obur ağız ve açık karın, üstüne boca edilen her şeyi yutar. Kristal-ruhun hükümran mühendisi Canterel, bu kıvılcımlar saçan taze hazneye deney bebekleri, tüysüz kedileri, Danton'un derisi yüzülmüş beyni, güneş gibi Sauternes şarabını, koşum takılmış denizatlarını ve, pek kolay olmasa da, korkulu Faustine'i ince ince hesaplayarak yerleştirmiştir. Besin olarak öğütülsünler diye değil, çiçek olarak açsınlar diye.

Farklar hemen dikkat çekiyor. *Locus Solus*'un elması, tamamıyla havaidir, adeta havada asılı durur; ışıltısı mükemmeldir—uzun bir ömür vaat eder, yine de endişe verir: Ölümün soğuğu, birazdan morgda karşımıza çıkacak olan bu soğuk bulaşmamış mıdır ona? Giriş katında, ilk Ruh insanın soluğunu keser: Tehditkâr ama yine de üretken ocakta kömür, kıpkırmızı demir, ağır eriyik hep birbirine karışır; bu hammaddelerdeki her şey ağırdır. Kristalde ise her şey hafif ve aydınlıktır; şu hayran olunası

su (hava ve içecek, en temel gıda maddesi) bir bakıma şeffaf, çözülmüş, hatta maddesiz kömürdür: Saf alev, hafif gaz, su gibi esnek elmas, bitmemesi gereken bir hayatın hareketsiz ama tükenmez devindiricisidir. İçine ne atılırsa, su yüzüne çıkar, dans eder veya hiç zorlanmadan inip çıkma hareketini, şu tatlı hareketi gerçekleştirir. Kim içerse çakırkeyif olur. Su hem yüzde yüz yayılma hem de topyekûn geri çekilmedir. Yorulmadan tekrarlanan, sessiz, Ruh'a zamanın durduğunu hissettiren hareketleri yapan figürlerin zorlanmadan, hiç gürültü patırtı yapmadan adeta çiçek açtığı bir mekânın büyüleyiciliğini anlatır.

Oysa demirci ocağı kulakları sağır edecek kadar gürültülüydü: çekiç darbeleri, dövülen demir, fırıncı küreği, "kulakları sağır eden top patlaması." İç ışığının müziği diyebileceğimiz neredeyse duyulmayan bir müzikle, adeta gereksiz yere süslenmiş olmasa Canterel'in kristali mutlak sessizliği temsil ederdi: "Yavaş yavaş, yanına yaklaşıldıkça," sanki suyun kendisi ses çıkaran bir şeymiş gibi "bir dizi garip ses, arpej ya da yükselip alçalan gamdan oluşan, belirsiz bir müzik duyuluyor, çok hoş bir etki yapıyordu."

En başta gömüldüğü topraktan yükselirken maden ocağının ağır düzeneğinin, işleyişinden de mekanizmasının anlamından da bir şeyi değiştirmediği halde ciddi, hafif, şeffaf, müzikal bir şeye dönüştüğü izlenimine kapılıyor insan. Değerler tam tersine çevrilmiştir: Kömür pırıl pırıl suya, kor kristale, kaynama serinliğe, karanlık ışığa, gürültü patırtı ise ahenge dönüşmüştür. Karınca yuvasının curcunası sükûnete kavuşmuştur; artık bütün hareketler, hiç gıcırtı falan etmeden, bizim göremediğimiz bir aksın—şu sessiz ve içsel büyük yasanın—etrafında dönmektedir. Tekrarlar töreninde telaş ve acele ebedi bir uykuya dalmıştır. Toprak etere dönüşmüştür. Roussel'in şu cümleyle anlatmaya çalıştığı da belki bu değişimdir—veya buna benzer bir şey: "Sonunda, otuzuma doğru, söz ettiğim kelime birleşimleriyle kendi yolumu bulduğum izlenimini edinmiştim."

Bir de şu güzel hava makineleri vardır: Kristal, dokuma tezgâhı, uçan tokmak, havadaki su damlası, kartal ile çocuk, hafızaya sahip palmiye, havai fişek, ışıl ışıl ışıldayan üzüm taneleri, buhardan heykeller, metalik yanardöner kuşu, ikiz hokkabazların topları ve benzerleri... Bunların hepsi kendilerine özgü bir döngüye uygun şekilde yere konar. Maden ocağının alevlere boğulan kargaşası değil, Canterel'in ölülerini sakladığı bahçeye

benzer buz tutmuş, akıllı uslu bir bahçe çıkar karşılarına: "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"ın son kez olmak üzere adımladığı bahçe budur. İşte bu noktada, bu yok oluş anında, yükselmek için yeni bir imkân bulurlar; bu yükselişle daha bir ciddiyet kazanırlar: Tam anlamıyla zafer makineleri (çünkü kimse Roussel kadar inançsız olamaz) artık kimsenin sayamayacağı birtakım döngüleri tamamlar. Sonsuza dek tekrarlayan makineyi, —ölümün ötesinde—kanatlı kristale dönüşmüş bu demirci ocağını Roussel, "l'Autre Guitare" şiirine Hugo'nun—şu öbür kendisinin—ölümünden sonra eklediği kıtada zikreder:

Comment, disaient-ils,
Nous sentant des ailes
Quitter nos corps vils?
—Mourez, disaient-elles.

Nasıl, diye sordular,
Kurtulmalı pis bedenlerimizden
Kanatlarımızdan olmadan?
Ölün, dediler.

Dediler—diyenler işte şu hafif, şu buyurgan makinelerdir; hepsinin ortasında da gözleri adeta kör eden kristaliyle, bitmeyen dokumasıyla, derin madeniyle, suyu ve ateşiyle, ölüm ve dili birbirine düğümleyen şu hükümran teknik vardır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Başkalaşım ve Labirent

Roussel'in düzenekleri varlık üretmez; şeyleri varlık içinde tutar. Rolleri *tutmaktır*: İmgeleri saklamak, mirası ve kraliyetleri korumak, ihtişamıyla şan şöhreti muhafaza etmek, hazineleri saklamak, itirafları kayda geçirmek, beyanatları gömmek, kısacası cam küre içinde saklamak (tıpkı François-Jules Cortier'nin kafataslarının veya *L'Etoile au Front*'da valinin karısına ait olan kelebeğin cam küre içinde tutulması gibi). Bir diğer rolleri de—bu tutma işini kendi sınırlarının ötesinde de mümkün kılmak için—*geçirmektir*: Engelleri aşmak, diyar diyar gezmek, hapishaneleri ve sırları altüst etmek, gecenin öteki kıyısında boy göstermek, uyuyan anıları yenmek... tıpkı Jouël'in şu meşhur altın külçesi gibi—anısı nice kapıları, nice sessizlikleri, komploları, kuşakları, şifreleri aşıp geçmiş, bir soytarının çıngıraklar takılı kafasında mesaja veya bir bez bebeğin ciyaklamasına dönüşmüştü. Bütün bu düzenekler koruyucu bir kapanma alanı açar ki, bu alan aynı zamanda şaşırtıcı bir geçittir. Kapanmaya tekabül eden bir geçit. Eşik ve anahtar. *Locus Solus*'taki soğuk odalar bu rolü büyük bir tutumlulukla oynar: Sadece bir "vitalium" ile etkililik bakımından ondan geri kalmayan bir "résurrectine" vererek (hem de, söylemek lazım, çok kolay bir şekilde) ölüye can verme, ölüm ile hayat arasındaki çeperi yıkma rolünü. Ama bütün bunlar, sınırsız sayıda temsil için değişmeden kalma ayrıcalığını haiz bir hayat figürünü korumak içindir. Görülmelerine izin veren camın koruması altında, bu şeffaf ve donuk parantezin himayesinde, hayat ile ölüm sonsuza dek birbiri içinde, birbirine rağmen, oldukları gibi kalmak için iletişimde bulunabilir.

Bu geçmeyen, yine de türlü türlü iletişimlerle derinleşen geçmiş, tek bir açma-kapama sesiyle, sürekli tekrarlanan şu "Bir varmış, bir yokmuş"la

bütün o efsaneleri içine çeken, adeta büyülü bir şekilde hem açık hem kapalı olan geçmiştir hiç şüphesiz: Dilin son derece karmaşık düzeneğiyle üretilen Roussel anlatıları çocuklara anlatılan masalların sadeliği içinde arzı endam eder. İçine girmemizi sağlayan sözel ritüelin aynı zamanda gözlerden sakladığı bu dünyada, varlıkların birbirine bağlanmak, birbiriyle birleşmek, fısıldaşmak, mesafeleri ve başkalaşımları aşmak, hem başkalaşmak hem de aynı kalmak gibi mucizevi bir güçleri vardır. "Bir varmış, bir yokmuş" şeylerin mevcut ve erişilmez kalbini, uzakta yani geçmişin o çok yakın meskeninde durduğu için geçmeyecek olan kalbini keşfeder; hikâyenin, "bir varmış, bir yokmuş"un günleri ve şeylerinin, bunların benzersiz şenliğinin burada olduğu daha en baştan büyük bir ciddiyetle açıklandığı anda, bütün bunların *hep*—dilin kanatlanıp sınırı aştığı, hep aynı olduğu halde başka olan şu öteki yakaya uçtuğu *her defasında*—tekrarlanacağı da alttan alta vaat edilmiş olur. Varlığı varlık içinde tutan bu sessiz işleyişiyle Roussel'in makineleri kendilerinden birtakım masallar yaratırlar: Daima masalın çalı çırpıdan çitleriyle korunan bir tür fantastik. Masallarının iki anlama gelebilecek şekilde okunmasını sağlayan bir belirsizlik içinde (*Impressions d'Afrique*'i tanımayan okurlarına Roussel ikinci bölümü birinci bölümden önce okumalarını tavsiye etmişti), masalları üreten bu makinelerdir ve makinelerde duran da bu masallardır. Michel Leiris çok güzel söyleyecekti: "Roussel'in hayal gücünün ürünleri yeni bir öz kazandırılmış klişelerdir: Esinini halkın ve çocukların hayal gücüyle aynı kaynaklardan aldığından, Roussel okurlar için son derece alışılmadık ve tedirginlik vericiydi... Roussel'in acı bir şekilde gelip tosladığı şu neredeyse kimse tarafından anlaşılmama durumu, şüphesiz, evrensele ulaşamamaktan ziyade, bu çok-basit-olan ile öz'ün tekinsiz bir birleşiminden kaynaklanıyordu." Üretilmiş olandan üretilen teknik ile Nuh nebiden kalma anlatılar, daha önce hiç görülmemiş makineler doğurmuştur. Tekrarlarıyla hermetik bir şekilde içine kapanmış bu kapalı söylem, içeriden dilin en eski çıkışlarına açılır ve oradan birdenbire geçmişi olmayan bir mimari çıkar—belki de bu noktada Jules Verne ile arasındaki yakınlığı yakalıyoruz.

Jules Verne'e karşı nasıl bir hayranlık beslediğini Roussel kendisi şöyle ifade etmişti: "*Arzın Merkezine Seyahat, Balonla Beş Hafta, Denizler Altında Yirmi Bin Fersah, Aya Seyahat, Ayın Etrafında, Esrarengiz Ada*

ve *Hector Servadac*'ın bazı sayfalarında Jules Verne, İnsan Sözü'nün en yüksek doruklarına yükselmiştir. Askerliğimi yaparken Amiens'da, bir kere onun huzuruna çıkma ve bunca ölümsüz eseri kaleme almış olan eli sıkabilme mutluluğuna erişmiştim. Ey benzersiz Üstat, ömrüm boyunca sizi okuduğum, durmadan dönüp dönüp okuduğum o saatler için size şükran borçluyum." Michel Leiris'in babasına ise, 1921'de şöyle yazacaktı: "Benden canımı isteyin, ama size bir Jules Verne kitabını ödünç vermemi lütfen istemeyin. Üstadın kitaplarına öylesine sofuca bir bağlılığım var ki, adeta kıskanıyorum. Kitapları yeniden okuyacak olursanız, lütfen Jules Verne adını benim yanımda telaffuz etmeyin, çünkü dizüstü çökmeden bu adı telaffuz etmek bana tanrıya saygısızlık gibi geliyor. Açık ara gelmiş geçmiş en büyük edebiyat dâhisi odur; devrimizin bütün yazarları unutulup gidince bir tek o 'kalacaktır'." Doğrusunu söylemek gerekirse, hiçbir eser Raymond Roussel'inki kadar hareketsiz, onunki kadar yerine çakılı değildir: Düzeneğin kapalı mekânını baştan sabitleyen iç hareketler dışında, bu eserde kımıldayan hiçbir şey yoktur; kendi içinde titreşen bir sükûnetin mükemmelliğini terennüm eder her şey; bu sükûneti temsil eden her figür kıpırdarsa bile sırf kendi yerine daha iyi işaret etmek ve hemen oraya dönmek için kıpırdar. Roussel'de öngörü de yoktur; hiçbir geleceğe açılmaz icat, bütünüyle içe dönüktür; kendisinden başka hiçbir şeyin soğuk, kabuğu soyulmuş, teknik bir ebediyet içinde tutamayacağı bir figürü zamana ve zamanın aşındırmasına karşı korumaktan başka bir rolü de yoktur icadın. İpuçları, iplikler, manyetik dalgalar, ışınlar, kimyasal serpintiler, nikel revaklar, bunların hiçbiri geleceğe düzen vermek için kullanılmaz; sadece şimdiyi geçmişten ayıran şu incecik alana girmek ve zamanın figürlerini korumak için kullanılır. Bu aletlerin kullanılmasının hiçbir zaman söz konusu olmamasının nedeni de budur: Benzersizlerin gemi enkazı, kurtarılan bütün o hayret verici şeyler, bir şenlik sırasında sergilenmeleri hep bu bir-işe-yaramazlığın, Canterel Bahçesi'nin bir kez daha altını çizdiği bu yararsızlığın simgesidir. Bu meçhul aletlerin tamamının tek geleceği, gösteriyi tekrarlamaları ve özdeş olana dönmeleridir.

Jules Verne ile Roussel'de ortak olan, işte bu dönüş hayaletidir (mekânın döngüselliğinden yararlanarak zamanı ortadan kaldırmaya yönelik ortak çabadır). İkisi de durmadan icat ettikleri bu eşi görülmemiş figürlerde,

yola çıkış, kaybolma ve dönüş gibi eski mitleri, Başka'ya dönüşen Aynı ve aslında Aynı olan Başka ile ilgili mitleri, sonsuza dek uzanan doğru çizgi (ki aslında dairedir) mitini buluyordu.

Roussel'de aletler, dekor, performans ve beceriler iki önemli mitik işlev görür: *birleştirmek* ve *bulmak/kavuşmak*. Hem kozmostaki en uzak varlıkları (solucan ile müziği, horoz ile yazarı, ekmek içi ile mermeri, tarot kartları ile fosforu) birleştirmek; birbirine benzemeyen şeyleri (sicim gibi akan su ile ipliği, rastlantı ile kuralı, sakatlık ile virtuozluğu, duman kıvrımları ile heykelin oylumlarını) birleştirmek; düşünülebilecek her türlü boyutun dışında olan ve birbiriyle hiç ilgisi olmayan büyüklükleri birleştirmek (üzüm tohumları şeklinde tasarlanmış sahneler; tarot kartlarının enine saklanmış müzik mekanizmaları). Hem de yok olmuş bir geçmişi (Romeo'nun kaybolmuş son perdesi), bir hazineyi (Hello'nunki) bulmak; bir doğumun sırrına (Sirdah) ermek; bir suçun failini (Rul, yani Çar Aleksis'in kızıl güneşinin çarptığı asker), yitip gitmiş bir tekniği (Vascody'nin metal dantelleri) bulmak; talihe (Roland de Mendebourg) erişmek veya aklına (Seil-Kor'un birdenbire iyileşmesinde veya Lucius Egroïzard'ın ağır ağır iyileşmesinde olduğu gibi geçmişin dönüşüyle) kavuşmak. Çoğu zaman birleştirmek ile bulmak/kavuşmak, aynı figürün mitik iki yüzünü oluşturur. Canterel'in *résurrectine* ile tedavi edilmiş kadavraları, bire bir geçmişlerini bularak hayat ile ölümü birleştirir. Roussel'in rüyalarının yüzdüğü, kıvılcımlar saçan büyük kristalde, hem birleşen figürler (saç teli-arp, kedi-balık, kuryelik yapan denizatları) vardır hem de kavuşan figürler (Danton'un hâlâ gevezelik yapan kesik başı, siluetleriyle tarih veya efsaneden kesitler saklayan deney bebekleri, yeniden gündoğumunun eski arabasına dönüşen at koşumları) ve ikisinin arasında da şiddetli bir kısa devre: Eski sözlerini tekrarlatmak için Danton'un başına elektrik veren kedi-balık. Taklidin bu oyunlarda ayrıcalıklı bir yeri vardır: Birleştirmek ile kavuşmanın özdeş olduğu en tutumlu biçimdir taklit. Nitekim taklit eden şey, modelin bulunduğu yere gelmek, bu başkanın hakikatini kendisinde bulmak için dünyayı, varlıkların derinliğini, hiyerarşiye sokulmuş türleri kateder. Louise Montalescot'nun makinesi canlı orman ile kendi karman

çorman elektrik tellerini, ressamın dehası ile çarkın otomatik hareketini birleştirir; bunu yaparak arkasında duran şeyi keşfeder. Adeta bu kadar farklılığı birleştirmesinin tek amacı, kopyanın özdeşliğine kavuşmaktır.

Batı masalının çok sık ziyaret ettiği iki büyük mitik mekânın mekanik figürleri bu şekilde hem çakışır hem de birbirlerini inşa ederler: Arayışın, dönüşün ve hazinenin kaskatı, engelli, korunan mekânı (Argonotların veya labirentin mekânıdır bu) ile başkalaşımın, yani göz önünde değişmenin, bir çırpıda aşılan mesafelerin, tuhaf yakınlıkların, simgesel ikamelerin geçitli, çoğul-biçimli, kesintisiz, geri döndürülemez mekânı (insan denen hayvanın mekânıdır bu). Ama Dedalos'un inşa ettiği labirent-sarayda bekleyenin Minotauros olduğunu, yani uzun dehlizi geçince son engelin Minotauros olduğunu; buna karşılık, bu sarayın Minotauros'u hapsettiği gibi aynı zamanda koruduğunu, bizzat onun için yapıldığını ve sarayın dışının bu yarı-insan yarı-boğa yaratığın canavar tabiatını yansıttığını unutmamak gerek. Canterel'in bahçesindeki Ejur Meydanı'na Roussel de küçük labirentler inşa etmişti; bu labirentlerde bekleyenler sirk minotorlarıydı, ama öbüründeki gibi burada da insanların canlarını kurtarmaları ya da ölmeleri söz konusuydu. Yine Michel Leiris, şöyle demişti: "Güvendiği görünüşte yararsız unsurları birleştirerek gerçek mitler yaratırdı."

İlişkili bütün figürleriyle birlikte *Impressions* ve *Locus Solus*'ta başkalaşım apaçık birtakım kurallara göre gerçekleşir.

Bildiğim kadarıyla, büyü sayılabilecek tek bir başkalaşım dizisi vardır: Ursule, görgüsüz ve Ontario gölündeki büyülenmiş suçluların hikâyesi (ödünç alınan figürün sembolik bir ahlaki değerinin olduğu ve cezanın süresinin önceden belirlendiği ama herkesçe bilinmediği büyülü bir ceza sistemi). Bu epizot bir kenara bırakılırsa, ne arabacıya dönüşen fareye rastlanır, ne de arabaya dönüşen balkabağına. Ama hiyerarşik bakımdan birbiriyle uzaktan yakından ilgisi olmayan, bir araya gelmek için birçok basamak atlaması gereken iki tür varlık tek bir biçimle yan yana getirilir. Hayvanlar âleminin üstünden atlayan Fogar'ın palmiyesi insan hafızasıyla donatılmıştır; ama yanardöner kuşu doğrudan doğruya eşyanın metalik katılığına bağlanır: "Olağanüstü biçimde gelişmiş kuyruk aygıtı, sağlam

mı sağlam bir tür kıkırdaksı zırh, önce dikey olarak yükselip üst bölgesinde öne doğru açılıyor, kuşun üzerinde gerçek bir yatay sayvan oluşturuyordu... Zırhın öndeki en uç bölümü, masaya koşut durumda, hafiften yayı andıran, iyice bilenmiş, sağlam bir bıçak oluşturmaktaydı." Genellikle birden çok basamak silinir, başkalaşımların ağır ağır olgunlaşması dikey bir sıçramaya dönüştürülür, metal silahşor gibi en yükseğe sıçranır veya varlığın en kör bölgelerine başdöndürücü bir şekilde düşülür; Fogar damarları açınca, içinden yeşilimsi ve yumuşak bir kristal çıkarır: "Fogar'ın o anda sol elinde tuttuğu üç kan pıhtısı şeffaf ve yapışkan, incecik sihirli değneklere benziyordu. Genç zenci gönüllü olduğu katalepsi işleminden istenen sonuçları elde etmişti; bu işlemin tek amacı da zaten incecik nüanslarla dolu katılaşmış üç parça elde etmek üzere kendi kanını kısmen yoğunlaştırmaktı." Taş kubbeler gibi kemikli olan, katedral gibi yankılanan adamları görmüştük. Mitte başkalaşımın düzensizliğe çekidüzen veren ve bu düzensizliği özsuyu gibi dalga dalga yayan "sıraların sürekliliği" ilkesi, bu eski ilke yerini süreksiz ve dikey bir figüre, çok daha büyük kaygı verici güçler saklayan bir figüre bırakır. O kadar büyüktür ki bu güçler, sözünü ettiğimiz hiyerarşik mesafe tam bir eşanlılıkla hem açığa çıkarılır hem de inkâr edilir. Sıradan başkalaşım sırayı ve düzeni, zamanı takip eder; bir bakıma geçiştir o. Roussel'de varlık âlemlerinin üst üste bindirilmesi hiyeratiktir; hiçbir evrimin çözemeyeceği bu açıklığı figürün genel konturunda sonsuza dek sabit bırakır. Aristotelesçi doğanın sükûneti anlayışıyla birlikte bir gayri-tabiat, varlığı sonsuza dek belirlenmiş bir gayri-tabiat sunulur. Uzağa taşınan ışık halkaları tarot işaretlerini çaprazlama kesen ve Tanrı Evi'nin üstünde parlayan böcek, büyülü bir ormandan, bir büyücünün ellerinden falan çıkmamıştır; bu uğursuz feneri ona veren büyü değildir; yaşlı Talih Hanım söz konusu böceğin bire bir tasvirini ve çizimini komşusu olan kitapçı Bazire'den aldığı bir böcekbilim kitabında bulmuştur. Geleneğin başkalaşımları kaynaşmanın yarı aydınlığında, uzun alacakaranlıkların sonunda olurken, Roussel'deki varlık karşılaşmaları, kendisine hem yakın hem de uzak olan süreksiz bir doğanın gün ortasında olur. Başkalaşımlar teleskopla bakılan bir ontolojinin ilkelerine uyar adeta.

Roussel'in pozitif dünyasında büyücünün gücü yerini hayvan terbiyecisinin sabrına bırakmıştır. Ama bu sonuncu da en az öbürü kadar

hükümrandır: Marius Boucharessas, paralel barda jimnastik yapacak kedi yavrularını ayırmak için Benzersizlerin büyük sıra kordonunu (tükürük deltası) almıştır. Skarioffski bileğine, sulu sitarda operet çalmayı öğrenmiş kocaman bir kurtçuk takar bilezik niyetine. Ama—sadece teatral sonuçları olan—bu temsil dünyasında öğrenmek demek dönüşmek demektir: Şüphesiz çok sabretmek ve sürekli prova yapmak gerekmiştir, ama sonuç o kadar iyi ve hayvanların virtuozluğu o kadar üstün bir seviyeye ulaşmıştır ki bu hayranlık uyandırıcı alışkanlıklar adeta derin bir öz gibi sahnelenir: Neredeyse doğal bir sevkle su ve güneş atları denizatlarının dizginli bedenlerinden kurtulup, kopya veya benzersiz figürlerin çektiği Apollon'un arabasına koşulmuş denizatlarına binerler. Hayvan terbiyecisi, kendisinden koparılmış ve kendisine ancak üst-imge olarak dönmüş bir doğadan yola çıkan uysal ama inatçı bir karşı-doğa üreticisidir bir bakıma. (Nitekim dil de aynı şekilde Roussel'in tekniğiyle enlemesine kesilmemiş midir, benzersiz metniyle kopyalanmamış mıdır? Şeyler arasındaki mesafe ile dilin içindeki mesafe galiba özel bir oyun arz ediyor. Fakat bu nokta *Nouvelles Impressions*'un sorunudur, *Impressions d'Afrique*'in değil.)

Gelgelelim bu uyumlu ve esnek dünya, rahatlık ve huzur dünyası değildir. Bu dünyada hiçbir şeyin zorla ve zulümle olmadığı doğrudur. Gülümseyen Lelgouach kaval kemiğiyle Brötonya havaları çalar. Müzisyen kurtçuğun sitarıyla terennüm ettiği şey hayvan terbiyesinin zorlukları değildir: "Ânın ilhamına uyarak her defasında farklı bir pasajı sunması gereken çok sıradan bir virtüoz izlenimi veriyordu." Horoz Mopsus'ün ve cüce Pizzighini'nin kanları fizyolojik tuhaflıklardan başka bir şey değildir. Peki hangi patlama bu hilkat garibelerini Canterel'in bahçesinden veya Talou'nun krallığından çıkararak tehlikeli kılabilir? Hepsi terfi ettikleri şu teyakkuzda bekleyen dünyayla çevrili bu tuhaf hayvanları hangi apansız şiddet sarsabilir? Ama bu tehlikesizlik ve şiddetsizlik, şeylerin içerisinde sükûnet içinde var olan bir siyahlığa gönderme yapar: Bu çerçevede, hıçkırıklarla sarsılan, kana susamış sürüngen bir süngerin şeffaflığı sayesinde "yarı saydam dokusunun ortasında minyatür boyutta gerçek bir kalp," bir damla suyun yardımıyla değerli taşlar püskürten bir kalp görülür. Korkunç güneş işte burada, insanda, elmasta ve bitki-hayvanda ortak olan bu kalpte bulunur. Tıpkı denizanalarında, müzisyen tarot kartlarında, şu katılaşmış

ama hareket edebilen ölülerde olduğu gibi, hem canlı hem de cansız olan kalp. Bu kalpten ayrılamayacak olan ikilik (donmuş sıvı, yumuşak şiddet, donuk çözülme, gözle görülebilen iç organlar), katmerlenmiş ama yumuşamamış olan varlık güçlerini camın öteki tarafında bulur: Hiçbir şeyin bölemeyeceği veya sona erdiremeyeceği, görülmek için burada duran, gayri-tabiatının iç organlara benzeyen varlığını gün ışığına çıkaran bir gösteri. Hem nüfuz edilebilen hem de elden bir şey gelmeyen inatçı bir hilkat garibeliği. Bu pençesiz şiddetin (elmas parlaklığındaki suda görülen, derisi soyulmuş, çıplak Siyam kedisi ne kadar da pembedir) ışığının vurduğu tek yer kendi merkezidir. Kuşkusuz korkunçluk diyebileceğimiz şey de aşağı yukarı budur: Savunmasız bir bakış için, cansız ve nüfuz edilebilen şeylerin buluşması, açık ağızların haykıramadığı bir varlık sancısı.

Başkalaşım efsanelerindeki eski yapı burada tersyüz olur. Ödül veya tesellilerin tatlılığı, cezaların hakkaniyeti, geleneksel anlatılarda karşımıza çıkan o koca bağış ekonomisi, varlıkların birleşmesi lehine ortadan kalkar—üstelik hiçbir ibret dersi de içermez bu birleşme: Şeylerin çarpışması, hepsi bu. Efsanelerde görülen, boyun eğdiği için iyileşmiş olan sakat tipi, Roussel'in anlatısında adeta piyanonun tuşları üstünde dans eden kocaman bir kesik parmak gibi müzik aletleri üstünde hoplayıp zıplayan bir kütükadama dönüşür. Kuş besleyen çocuk, yeşilimtırak kanını yumuşakçalara veren kataleptik bir ergen olur (Pamuk Prenses de Yeşil Kristal'e dönüşür); kendilerine bakan insan için bir kulübe yapan hayvanlar ise sahibinin yüzüne kolları fır gibi dönen devasa bir şemsiye çizen çarmıha gerilmiş bir denizanasına dönüşür. "Bir varmış bir yokmuş..." döneminin insanları hayvanları konuştururdu; Canterel'in kristalinde ise "safi beyinden, kaslar ve sinirlerden oluşan bir insan başı" durur: Danton'un kafası. Etrafında yüzen, derisi yüzülmüş bir kedi, mask gibi taktığı bir elektrikli külahla bu kafanın havada asılı duran sinirlerini harekete geçirir; kasları oynar, "olmayan gözleri dört bir yana çevirmiş" gibi görünür; ağızdan geriye ne kalmışsa, o açılıp kapanır, bükülür, sessiz öfkesinden suyosunları şeklinde büyük cümleler çıkarır ki, bunları Canterel misafirlerine tercüme eder. Bir ölüyü konuşturan bu kedi-balığınki, geriye maskın iç yüzünden başka bir şey olmamış olan bu kafanınki (oysa ölüleri ebediyete masklar kavuştururdu), suyun sessizliği içinde çözülmüş ve sesi yok edilerek kendisine

döndürülmüş bu dilinki tersyüz olmuş bir başkalaşımdır. Geçmiş başkalaşımların başlıca amacı kendi hileleriyle hayatı *hayatta* tutmaktı; hayatın böyle mekanik bir şekilde canlandırılması o yüzden bir paradokstur.

Roussel'in yaptığı icatların sınırsız harikalarına—bile isteye—çizdiği bir sınıra da işte burada rastlarız. Horoza kan tükürerek yazı yazmayı öğretebilir, bir dilim domuzyağına kademeli ölçüyle şarkı söyletebilir (sanatın kuralı budur, karş. Jean Ferry); posası çıkmış kafataslarına nutuklar attırabilir; ölüleri hareket ettirebiliriz: Ama *résurrectine+vitalium* hiçbirini hayata döndüremez. Hayvanlar âleminin hiyerarşisi bir çırpıda katedilebilir, tarot kartına hapsedilmiş peynir kurtları müzisyen olup İskoçça bir koro şarkısı söyleyebilir, ama ölüm asla hayata dönüşmez. *Résurrectine* (diriltici) denen ilaç diril(t)menin imkânsız olduğunu ilan eder: Sahnelediği o ölüm-ötesinde her şey hayata benzer, bire bir benzeridir; neredeyse görülmeyen incecik bir siyah katmanla ayrılan öbür taraf bu tarafın ikizidir. Hayat ölümle kendini tekrarlar, o mutlak olay aracılığıyla kendi kendisiyle iletişim kurar, ama ikisi asla buluşmaz. Hayatın aynısıdır, ama hayatın kendisi değildir. Aşılmaz bir mesafe *Locus Solus*'un camları arkasında temsil edilen sahneden bu sahnenin kusursuz bir analojiyle temsil ettiği şeye, tekrardan tekrar edilen şeye atmıştır okunu—tıpkı Roussel'in tekniğinde, özdeş olana kavuşan ama özdeş anlamı asla bulamayan dilin hükümran olduğu alanı bir kelimeden o kelimenin tekrarına kadar yayması gibi. Tekrar, dil ve ölüm hep bu oyunu hazırlar—ayrı olduklarını göstermek için bu oyunda buluşurlar. Roussel'i diriliş eşiğini aşmaktan meneden hiçbir inanç ya da pozitif bilim kaygısı değil, kullandığı dilin derin yapısı ve o dil içinde yaptığı son (sonluluk, bitiş, ölüm) ve yeniden başlama (tekrar, özdeşlik, sonsuz döngü) deneyiydi. Roussel'in bütün düzenekleri dirilişin hemen sınırında, anahtarını asla çevirmedikleri şu eşikte çalışır; adeta bu dirilişin dıştan görülen, söylemsel, mekanik ve mutlak kudretsiz imajını oluştururlar. *Locus Solus*'un en büyük keyfi, "tatili," boş kalan bir Paskalya Pazarı'dır. Ölüler arasında burada olanı arayın, der Canterel; sahiden de buradadır, ama canlandırılmamıştır.

Hayatın bu ölümde tekrarının oluşturduğu ayrıcalıklı biçim tam tersi ama simetrik olan bir kerteyi temsil eder—aynanın öbür tarafında da olsa daha yakın olan bir kerteyi: Ölümün hayatın içinde fışkırdığı ânı.

Bu şekilde şunlar yeniden kurulur: Folklorik baleye düşkün on beş haydudun Lucius Egroïzard'ın küçük kızının ölünceye kadar tekmelendiği sahne; hassas yazar Claude Le Calvez'nin son hastalığı; *Romeo ile Juliette*'in (yüzyıllar sonra bulunmuş bir metnine göre) ikinci sonu; tırnakları ayna gibi olan Ethelfleda Exley'yi bir uşak ile bir kırmızı fener arasında yere yıkan büyük bunalım; elmas bir levhaya ve bir kafatasına kazınmış rünik yazılar sayesinde nişanlısı-kızkardeşini öldüren kişinin kendi babası olduğunu öğrenen François-Charles Cordier'nin intiharı. Hayatın ölümde tekrarlanan yüzü ölümün ta kendisidir: Bütün bu makineler, bu aynalar, bu ışık oyunları, bu iplikler, bu bilinmeyen kimyasal maddelerin—görünüşe göre—kurgulanmış bir ölümden hâsıl ettiği tek şey adeta ölümün yakın mevcudiyeti ve çoktan gelmiş krallığıdır. Ölümün hayatı taklit ederek oynadığı sahne, en az hayatın yaşadığı kadar canlı olan ölümü taklit eder. *Résurrectine* denen ilacın ortadan kaldıramadığı sınır hayatı ölümde ve zaten ölüm demek olan hayatta tekrar eder. Sıradan bir sabah François-Charles Cordier de aynı jesti yapar: "Sağ eli, ceplerinden birini karıştırıp avucunda bir tabancayla çıkıyor, öteki eliyse, büyük bir hızla yeleğinin bütün düğmelerini çözüyordu. Namluyu gömleğinin üstüne, yüreğinin bulunduğu yere dayayarak tetiğe bastı, hepimiz, çınlayan silah sesinin etkisine kapılmış durumda, sırtüstü, kaskatı düştüğünü gördük." Bitmeden, hep yeniden başlayarak.

Her zaman için başkalaşımın hedefi, varlıkları kavuşturarak hayatın ölüme galebe çalması veya varlıklara kılık değiştirterek ölümü aldatmak olmuştur, oysa Roussel'de başkalaşım hem kendi kendinin simetriği hem de tam tersi olan şeyi tekrarlar: Hayattan ölüme geçiş.

Labirent başkalaşıma bağlıdır. Anlamı bulanık bir figür doğrultusunda: Tıpkı Dedalos'un sarayı gibi, labirent Minotauros'a, yani hem harika bir şey hem de tuzak olan şu hilkat garibesine götürür. Ama bizatihi varlığıyla Minotauros da ikinci bir labirent açar: İnsan, hayvan ve tanrılar birbirine dolaşır, arzu ve sessiz düşünce düğümlenir. Belki aynısı olmasa da, karma varlık ucu kendisine varan içinden çıkılmaz geometriye gönderme yapmasa da koridorlar yumağı tekrar başlar; labirent Minotauros'un hem hakikati

hem de doğasıdır—onu hem dışarıdan kuşatır hem de içeriden aydınlatır. Kaybederek bulur labirent; sakladığı bu bileşik varlıkların içine gömülür ve bu varlıkların kökeninin şaşaasına giden yolu gösterir. Dolayısıyla Roussel'de bu hiçbir türe mensup olmayan canlıların verdiği dehşet, labirentin hem imkânsız hem de aydınlatıcı yoluyla ikiye bölünür. Bunu temsil eden imgelerden biri Fogar'ın akrobatik hareketlerinde karşımıza çıkar: Fogar, (başka bir sahnede paralel barda bir gösteri sergilemiş) miyavlayan kedi yavrularıyla dolu bir sepet ile biraz önce (yavrularını kendi vantuzlarıyla döndüren) bir ahtapotun kıvrandığı siyah beneklerle kaplı bir halı arasında üç külçe altın peydahlayıp, bunlara doğru bir sabun kalıbı fırlatmaya hazırlanır: "Tehlikeli bir dizi salto icra edecek olan sabun ince bir eğri çizip ilk külçenin üstüne düştü; buradan tekrar sıçrayıp tekerlek gibi dönerek bir çırpıda çiçek misali açtıracağı ikinci altın yığını üstüne düştü; çok yavaş iki taklanın eşliğinde katettiği üçüncü güzergâh ise onu som altından üçüncü silindire ulaştırdı; sabun bu üçüncü silindirin üstünde dengesini bularak kıpırdamadan durdu." Dolayısıyla hayvan âleminden başkalaşım geçirmiş iki figürün arasında, insan hüneri (ki biraz önce o iki figürü iki kat hilkat garibesi diye tanımlanabilecek bir karışım içinde buluşturmuştu) ihtimaldışı ama zorunlu olan bir hat çizerek işaret edilen hazine üstünde mucizevi bir şekilde durur.

Roussel'in labirentlerinde yol çoğunlukla—Hello'nun yeşil mermerden bir mağaranın dibinde bulduğuna benzer—bir som altına çıkar. Ama bu hazine servet anlamına gelmez (külçe halinde gün yüzüne çıkarılan değerli taşlar ve madenin tek rolü çalışmayla elde edilen bolluğa işaret etmektir: Kaynağa ulaştığımızın göstergesi olmaktır); Gloannic krallarının eski tacı eritilmişse, altın külçesi saklanmışsa ve sırrı tek gözlü bir soytarıya açıklanmışsa, sihirli bir demir ızgara varsa ve gökyüzünde işaretler görülüyorsa, Hello'nun doğuştan haklarını hem saklamak hem de ifşa etmek gerektiği içindir. Hazinenin bekçisi olma ve sırrını açıklama rolü, miras olarak aktarılma rolünden çok daha değerlidir. Labirentin merkezinde duran şey, saklanan doğum, bir sırla kendi kendisinden koparılmış ve sonra sırrın keşfedilmesiyle kendi kendisine kavuşmuş kaynak veya kökendir.

Roussel'de iki tür varlık vardır: Başkalaşıma bağlı olanlar, yani şimdilerinin genişliği içerisinde ikiye bölünüp kopyalanmış olan ama şüphesiz

ölümün söz konusu olduğu açıklığın tam ortasında dimdik duranlar; bir de, kökenleri kendilerinin ötesinde olanlar, kökenleri adeta labirentin ne olduğunu öğrenmek için çevirmek zorunda kalacağı siyah bir diskle saklananlar. Birincilerin doğumu sır değildir; ya doğadan büyük bir sükûnet içinde zuhur ederler ya da en az doğanınki kadar sakin bir terbiye süreci sonucunda doğarlar; o parlak varlıklarıyla göz kamaştırırlar. Öbürleriyse sıradan kadınlar veya erkeklerdir (görünüşleri çocuk anlatılarındaki gibidir: basit ve bölünmemiş, bütünlüklü varlıklar, ya hepten iyi ya da hepten kötüdürler, daha anlatının başında önceden belirlenmiş bir kategoriye göre sınıflandırılırlar); kökenleri siyah bir çizgiyle engellenir—çok parlak olduğu için saklanır veya utanç verici olduğu için parlaktır. Labirent işte bu göz kamaştırıcı ışığa doğru ilerler.

Benzersizler sahnesinde pek çok güzel başkalaşıma yer veren *Impressions d'Afrique* anlatının hafif dramatik alet kutusunu oluşturan koca bir anekdotlar labirentiyle o ışığa götürür. Kral Talou'nun karısı olan Rul, iğrenç denecek kadar şaşı bakan, yetmiyormuş gibi alnında da kırmızı bir leke olan çirkin mi çirkin bir kız çocuğu dünyaya getirmiştir (*hasetten gözü dönmüş/doğum lekesi de olan şaşı* budur, ayrıca *L'Etoile au Front* imgesinin de ilk ifadesidir); Rul, bebeği ormana bırakır ve herkesi bebeğin öldüğüne inandırır; insanlar kızı bulur, alnından ve gözlerinden tanırlar. Dünyaya getirdiği piçlerin krallığını güvence altına almak isteyen bu şüpheci anne (ki o da "hasetten gözü dönmüş/doğum lekesi de olan bir şaşıdır"), kızının gözlerini kör eder. Hain bir nâzır, bir sivrisinek avcısı, bir sözde-metres, bir sürü tuzaklar ve ağlar, şifreli mektuplar/harfler, bir muamma, tebeşirle işaretlenmiş bir İsveç/süet eldiven(i), bir melon şapka girer işin içine—sonunda her şey keşfedilir, yani Sirdah doğuştan haklarına ve görme yetisine kavuşur. Roussel'in labirentlerinin karakteristik dolambacına uygun olarak bu hikâye, kendisini sarıp sarmalayan ve belirleyen bir başka hikâye marifetiyle kendi dışına yansıtılır: Sirdah'nın serüveni, hanedanın kurucusunun ikiz zevcelerinin birbirinin tıpatıp aynısı iki oğlan çocuğu dünyaya getirdiği gün başlayan bir taht kavgasının son epizodudur sadece. Böylesine hayret verici bir ikizlik durumu karşısında, tahta çıkma haklarını hükme bağlama noktasında büyük bir mahcubiyet içinde sessiz kalınmıştır: İlk doğan nasıl tanınacaktır? Tam

doğum saati nasıl belirlenecektir? Başkalaşımlar gösteri içerisinde herkesin gözü önünde cereyan ederken, doğum görmeyen veya sorunlu gören gözlerin tanıklığına bağlıdır: Doğuştan gelen haklarını kaybettiren, sonra o haklara kavuşmasına imkân veren Sirdah'nın şaşı gözleri (tıpkı kaderi belirleyecek doğumu iki gören atası gibi o da her şeyi iki görmektedir...), haklarına kavuşunca gözlerini kaybetmesi, kendisine haksızlık edenlerin idam edildiği gün iyileşmesi—bunların hepsi *doğmak* ile *görmek* arasındaki kararma oyununun nişanesidir. *Impressions d'Afrique*'te Sirdah'nın iyileştiği ve köken muammasının görmenin hükümranlığına bağlandığı merkezi önemdeki bölüme kadar bütün o doğum labirenti epizotları, sessiz sakin başkalaşımların mekânı olan Benzersizlerin saf gösterisinin yerine geçer. Bu şenliğin—genel anlamda şenliğin—özü budur belki de: Varlığı bir defalığına tepeden tırnağa görmek... ve onu görerek doğumu tanımak.

Fakat onca hilkat garibesi hiç çekinilmeden gösterilirken, doğum neden karanlıkta bırakılır ve doğumu görmek neden bu kadar zordur? Çünkü genel anlamda doğum, ikiliğin mührünü taşır. İkiz doğumların muamması (Souann'ın iki karısı; bunların oğullarının aynı anda doğması; *L'Etoile au Front*'da insan kurban etmek için ikiz kızkardeşlerin öldürülmesi); gayri meşru doğumların ve paralel soyların gizli utancı (Rul'ün çocukları; valinin karısının reddedilen yeğeni); birbirinin tıpatıp aynı olan ve birbirinin yerine geçen çocuklar (babasının sevgisi anlamında Andrée Aparicio'nun yerine geçen Lydie Cordier); birbirinin yaşıtı olan, birlikte büyütülen, aşkın ya ayırdığı ya da birleştirdiği oğlan ve kız çocukları (Seil-Kor ve Nina; Andrée ve François Cordier); miras kavgasına tutuşmuş iki soyun rekabeti (Talou ve Yaour; özellikle de *Poussière de Soleils*'deki hazine kavgası). Bütün bu ikiliklerde doğum işaretleri birbirine karışır, çünkü "doğal" figür tam tersine çevrilmiştir: Artık bireyin kökeninde olan, onu dünyaya getiren çift değildir, içinde kaybolup gideceği bir ikizleşme sürecini başlatan doğumun kendisidir. İşte bu noktada doğumun hem hapishanesi hem de hâmisi olacak, doğumu hem gözler önüne serecek hem de gözlerden ırak tutacak bir labirent ortaya çıkar.

İki koldan ilerlemek soy bağını gizler, ama biricik bağı bulmaya da imkân verir. Hello'ya doğum haklarını göstermesi gereken hazinenin sırrı ölüm döşeğindeki kral tarafından önce komik ikizine, soytarıya, ondan

sonra da bu ikizin ikizine—yastığa saklanmış bir kuklaya—verilmiştir; ellerinden kurtulamadığı haydutlardan korumak için Gérard Lauwerys, oğlunun yerine alçıdan bir heykelcik koymuştur; hayatını kaybetmiş olan kızına kavuşmak için Lucius Egroïzard, kızının hayatta kalıp büyüse sahip olacağı sesin tıpatıp aynısını yaratmaya çalışmıştır. İkizliği yüzünden ve ikizliği dolayısıyla saklanan doğum, en sonunda, yine aynı özellik sayesinde kendisine kavuşmasına imkân tanıyan bir ikizler labirentine hapsedilir: Her şeyin sonunda mutlak kimliğin/özdeşliğin yüzündeki peçe düşer—Hello'yu hükümdar yapacak olan altın külçenin üstüne yazılmış "Ego"; Guillaume Blache'ın bilgeliğinin sakladığı ve bulduğu biricik hazine.

Ama bu mutlak özdeşlik, bir an için içlerinde kaybolup gittiği bütün ikizleri soğurup yutmaz. Ardında adeta siyah kabuğunu bırakır: Kendi ikizliğine bağlı olan ama artık cezalandırılması gereken bütün suçları. Başkalaşım ve hayvan terbiyesi, tek sorunun varlık sorunu olduğu bileşik bir dünyada olup biterken, doğumlar bölünmüş bir evrende olur: Bu evrende iyilik ve kötülükten, dürüstler ve alçaklardan, ödüller ve cezalardan söz edilir ha bire. Kavuşulan kökenin en parlak günlerine dönmesi için, kötülüğün ortadan kaldırılması şarttır. Roussel'de zalim bir canavar/hilkat garibesi olmadığı gibi, en azından bir yanıyla cezalandırıcı olmayan bir şenliğin, bir kutlamanın olmamasının nedeni budur işte. Söz konusu cezanın gaddarlığı da kötülüğün doğumu saklamak için inşa ettiği labirentin katmerli olmasından ibarettir. Kötü kalpli kraliçe Rul öz kızının gözlerini kör etmiştir: Onun da korsesinin *gözeneğinden* geçirilen bir iğneyle kalbini delerler; sevgilisi Mossem Sirdah'nın sahte ölüm belgesini yazmıştır: Bu belge de kızgın demirlerle ayağının altındaki toprağa mıhlanır; kocaman bir tuzak sistemi kurmuş olan dâhi Naïr bu sistemi sonsuza dek üretmeye ve vaktiyle suç ortaklarına yardım etmek için incecik ipliklerden yaptığı labirentlerin benzerlerini ölünceye kadar kurmaya mahkûm edilir. Böylece doğumun içinde kaybolup gittiği labirent iki kere tekrarlanır: İlkinde, labirenti kurarken anlayıp çözen bakış tarafından, ikincisinde suçluları herkesin gözü önünde cezalandırmak için zalimce tekrarlandığında topluluğun bakışı için. Sonuçta kökeni bütünlüğü içinde kurabilecek tek şey bakışın zaferidir; hakikati maskesinden ayıran, iyilik ile kötülüğü ayırt eden, varlık ile görünüşü ikiye bölen odur (ezcümle Çar Alexis'in güneş gibi

kızgın bakışı Pletchaieff'in katilinin maskesini düşürür—kanlı mercekler, üstüne çevrilmiş ve katil de kurbanıyla aynı acıları çekerek ölmüştür).

Fakat en sonunda ortaya çıkarılan doğum aslında basit bir şey değildir. Doğum olayını öngören bir işaretle zaten ikiye bölünmüştür. *L'Etoile au Front*'un anlamı bu herhalde: Oyunun üç perdesinde az çok bayağı görünümleriyle doğuma dair bir sır saklayan nesneler gösterilir hep: Tréze, yani Bay Joussac tarafından çözülen o hayret verici hikâyelerin labirenti hep dikkat çekici bir kökeni, bir çocuğun doğumuna, yasak veya aykırı aşklara, soylar arasındaki hasımlıklara, meşru ve piç sülaleler arasındaki çatışmalara bağlı bir kökeni gösterir—dolayısıyla o esrarlı nesnelerin hem gizlediği hem de faş ettiği sırrı da. Fakat bu küçük müzenin envanterinden önce, oyunun devamında çabucak ihmal edilen bazı sahneler, sırrın anlamını ve belki de kökenini işaret eder: Hindistan'da doğmuş, gökteki bir işaretin ayinle kurban edileceklerini haber verdiği ikiz kızkardeşler bahis konusudur. Bütün oyunda işte bu parlak ama gizli, gözle görülebilen ama esrarengiz doğum işaretinden söz edilir; şu küçük teatral müzenin her objesinin içinde duran şey revaktaki parlak şeydir: *L'Etoile au Front*. İşte bunun için oyun başladığı ve devam ettiği gibi biter: İşaretten söz edilir—barizliğinden ve şaşırtıcı tesadüfünden: "Pupadan rüzgârla katedilen bir arpa boyu yolun yanında ne muhteşem ters güzergâhlar! Seçtiklerimizden biri burada, kendisini anlamayan ve açlıkla sınayan akranları arasında, hedefine ulaşmak için sefalete kafa tutuyor; öbür tarafta da bir başkası bir eli yağda bir eli balda yaşayabileceği halde dünyaya tuhaf bir çalışkanlık ve yiğitçe bir azim örneği sunuyor." Bu noktada tabii şahsen Roussel'e, ama özellikle de tesadüfle (bakın "yıldızlar sosyal basamakların tepesinden tabanına doğru hep ne garip bir şekilde paylaştırılmıştır alınlar arasında") ve tekrarla buluşup birleşen şu bildiğimiz figüre selam olsun, çünkü işaret verildikten sonra zaman kendi kendini önceler, doğum zaten hep kendi felaket veya başarısının izini taşır, tarih de artık sonsuz kez tekrarlanan şifreden ibaret olacaktır.

Alnında yıldız izi taşıyan doğum, sonunda çözülen labirentin kalbinde, kendisini olduğu gibi sunar: Yani rastlantı ile tekrarın eriyip iç içe geçtiği bir başkalaşım figürü olarak; her şeyin önüne yansıtılan işaretin tesadüfü öyle bir zaman ve mekân yaratır ki bu zaman ve mekânın her figürü te-

sadüfü yankılar, sadakatle tekrarlar ve başlangıç noktasına geri götürür; tesadüfün sayısız macerası içinde hayat kendi yıldızının ikizinden başka bir şey olmaz; daha var olmadan kendisine verilmiş olanı varoluş içinde tutar. Yani doğum muamması, *résurrectine* denen ilacın uzattığı hayatın sahneleriyle aynı anlamı taşır: Saf olayın (doğum ve ölüm) kâh şurasında kâh burasında aynı şeyin tıpatıp tekrarı; kâh burada öldürücü içkinliğin, kâh şurada alın yazısını belirleyen ve hayatın kusursuz şekilde tekrarladığı vaadin tekrarı. En esrarengiz anda, bütün yollar çıkmaza saplanınca, kaybedilen şeye veya mutlak kökene ulaşınca, ötekinin eşiğine varınca, labirent birden Aynı'yı çıkarır karşımıza: Son düğümü, tam kalbinde sakladığı hile, aslında özdeşin karşımıza çıktığı öteki tarafın aynasıdır. Bu ayna, hayatın, tıpkı ölümün donukluğu içinde aynı olacak olması gibi, cana kavuşmadan önce de aynı olduğunu öğretir; labirentten kurtarılan doğumun aksettiği ayna, kendi kendine yansıyan ölümün kendi kendini seyrettiği aynaya yansır... Ve labirent figürü, doruk noktası hayattan ölüme geçiş ve ölüm içerisinde hayatın sürdürülmesi olan şu başkalaşımlara çok yaklaşır. Labirentin sonu, ölüm ve doğumun aynası olan, bütün başkalaşımların derin ve ulaşılmaz mekânı olan bir Minotauros'tur.

Bu labirentte farklılıklar özdeşlikle *buluşur* ve özdeşliğe *kavuşur;* aynanın incecik camının böldüğü ölümün ve kökenin tesadüfü, ikizin sanal ama baş döndürücü alanına yerleştirilir. Bu mekân şüphesiz Tekniğin mekânıdır—ikiye böldüğü sözel tesadüften kocaman bir farklılıklar hazinesi çıkaran, farklılıkları kelimelerin labirenti aracılığıyla birleştirerek bunların özdeşliğine ulaşan tekniğin mekânı. Bütün bu ikiz hilkat garibelerinde, bütün bu gizli doğumlarda Tekniğin egemenliği okunacaktır yine.

Impressions d'Afrique'in ilk karakteri, şu tuzakların adamı, ayaklarını bastığı yere çivilenmiş ve başkalaşımın meyvesi (krizalide benzediği için hayvan-meyve) olan ipliklerle göze görünmez labirentler örmeye ömür boyu mahkûm olan Naïr de belki eserinin eşiğinde duran, eserine bağlanmış, o eseri daha doğmadan (küçücük örümceklerinin ördüğü yıldızla) gün yüzüne çıkaran, eserin sonunu (bitmeyecek bir eziyetle) ikiye bölen, dilinin derinlerinde aslında ne olduğunu—labirent-başkalaşım—gösteren Roussel'i temsil eder.

"Olduğu yere mahkûm olan Naïr, sağlam platforma sımsıkı sabitlenmiş kapanı andıran kalın bir ipe kaptırmıştı sağ ayağını; canlı bir heykele

benziyordu, ezberlediği kelime dizilerini bir solukta mırıldanırken yavaş ve özel jestler yapıyordu. Önünde, kendine has şekli olan bir stant üzerine konmuş, birbirine tutturulmuş üç tane ağaç kabuğundan yapılma narin bir piramide vermişti bütün dikkatini; piramidin ona doğru çevrilmiş ve bir hayli yükseltilmiş tabanını dokuma tezgâhı olarak kullanıyordu; standın ilave kısımlarının birinin üstünde, eliyle uzanabileceği bir yerde, bir miktar meyve kabuğu bulunuyordu; bu meyve kabukları krizalide dönüşmeye hazır larva kozalarını andıran gri renkli bitkisel bir maddeyle kaplıydı. İki parmağıyla bu nazik kabuklardan bir parça alıp, elini yavaşça çeken bu genç adam, tazelenme döneminde Bakire'nin ormanda uzayıp giden iplikleri/örümcek ağı gibi uzadıkça uzayan bir ip üretiyordu; bu görünmeyen ipleri girift ve alengirli bir masal eseri oluşturmak için kullanıyordu, çünkü iki eli benzersiz bir çeviklikle çalışıyor, mest edecek bir şekilde birleşen bu rüya bağdokularını akla gelebilecek her şekilde düğümlüyor, örüyordu."

Impressions d'Afrique'te, birbirine sadece labirentin incecik ağıyla bağlı olan asıl sahnelerin kaynağı başkalaşımdır; *Locus Solus* ise başka bir dengeye ve daha karmaşık örgülere göre düzenlenmiştir: Bahçedeki patikaların meydana getirdiği labirentte imkânsız figürler zuhur eder; ama diriliş hücreleri (yani başkalaşım alanları) içinde zorlu labirentler (olağanüstü doğumlara, kaybedilip bulunan hazinelere ilişkin uzun anlatılar) bulunur. Tiyatro oyunlarında denge yeniden bozulur, ama başka bir doğrultuda: Labirent dengeyi ilelebet kaybeder.

Ama daha da tuhaf bir çakışma vardır: Başkalaşım figürleri bir tür yarı-tiyatroda gönüllü olarak sahneye çıkar: Benzersizler sahnesi, taç giyme şenlikleri, Canterel'in doğal bir ortam gibi hazırlanmış bahçesi, ölülerin kuklaları... Bunu mümkün kılan ise, bütün bu karma karışık varlıkları doğalarının ta derinlerinden veya aldıkları eğitimin ilk gününden *görülmeye* hazırlayan yatkınlıklarıdır; hünerleri ancak gösteriyle anlam kazanır. Gizli bir peyzajdan başka bir yerde kendini göstermeyen labirent ise görülebilecek bir şey sunmaz: Labirent muamma düzeyine aittir, tiyatro düzeyine değil. Roussel tiyatrosunu ayakta tutan yine de bu labirent yapısıdır: Tiyatrosunu adeta teatralleştiren her şeyden arındırmak, gözle görülen

sahnesinde esrarın gölge oyunlarından başka bir şey bırakmamak gerekiyordur. Tiyatro dışı metinlerde ise maskeler, kılık değiştirmeler, sahneler, aktörler, gösteriler hiç bu kadar kullanılmamıştır: Başkalaşımlar sahneyi ikinci veya üçüncü dereceye taşıyan bir söylem labirentine hapsolmuş, hikâye edilen—dolayısıyla da gücü zayıflamış—bir sahneden başka yerde sunulmaz (örneğin kesintisiz bir anlatının içinde hikâye edilen bir sahnede Shakespeare'in taklit edilmesi).

Roussel'in bütün eseri bu ilişki çevresinde dönüyor gibidir—yazarın tekniğinin dışında kalan metinler de dahil. *La Doublure* ve bu metindeki maske defilesi, "La Vue" ve cam bir merceğin içinde büyüyen devasa çiçek, bunların ikisi de başkalaşım, bakış ve tiyatro düzeyine aittir; *Nouvelles Impressions* doğum ve akrabalıkların sözlü ve görünmez labirentini dili yok edecek kadar ileri götürür. Belki de Roussel'in tekniği, labirent (sonsuza uzanan çizgi, öteki, kayıp) ile başkalaşımın (daire, aynıya dönüş, özdeş olanın zaferi) çakıştığı daha geniş bir mekâna hapsolmuş benzersiz bir figürden ibarettir. Belki de bu ezeli mitlerin mekânı her dilin mekânıdır—şeylerin labirentinde sonsuza uzanan, ama özünden kaynaklanan o hayret verici yoksulluğunun kendisine döndürdüğü, başkalaşım gücünü (aynı kelimelerle başka şey söyleme, aynı kelimelere farklı anlam verme gücünü) verdiği dilin mekânı.

ALTINCI BÖLÜM

Şeylerin Yüzeyi

Peki ya Roussel'in şu "bazı kitaplarım" dedikleri arasına girmeyenler? Hani şu "tekniğe mutlak anlamda yabancı olduğu" ha bire vurgulanan metinler? Diğerleriyle benzerlikleri—doğuştan gelen veya özel hazırlığın eseri değil de—rastlantıdan mı ibarettir? Roussel'in dili altında tam anlamıyla egemen olduğunu sezinlediği bir iletişim şebekesinin peşine düşen Victrac, 1928'de, *La Doublure*'ün ilk dizelerindeki kılıcını kınına sokamayan beceriksiz aktör ile *Chiquenaude*'da pantolonundaki yama yüzünden yenilen Mephisto rolünü oynayan dublör arasında bir yakınlık kurar. Fakat Roussel'in buna cevabı kesin olur: "Arada bir bağ aranmamalı, yoktur." Kim ne diyebilir? Güvelerin delik deşik ettiği bilardo masasının çuha kenarları Talou'nun şifreli kraliyet paltosunu doğurmuştu (çünkü iki yerde de malum teknik kullanılmıştı); ama kırmızı astarı kemiren kurtçuklar ve kelebekler ile dublörün bahsettikleri arasında bir ilişki yoktur (çünkü teknik burada kullanılmamıştır). Gayet basit bir ölçüt. Roussel'in son nefesinde çıkışını gösterdiği ve tam sınırlarını çizdiği bu tekniğin kalesini kendi halinde bırakmak gerek.

İlk yapıtlarına pek önem vermiyormuş gibi görünebilir Roussel. Ama çağımızda koca bir edebiyat sayesinde artık biliyoruz ki, *La Doublure* ile "La Vue"nün dili, tıpkı geometricilerin keşfettiği bazı "yararsız" uzamlar gibi, bu dil olmadan kavranamayacak birtakım edebi varlıklarla dolmuştur birdenbire; uzun süre yalnızlığa terk edilmiş olan bu dil, günümüzde, postüla ve aksiyomlarını el yordamıyla tanımlamış olduğu kocaman bir somut dünya taşıyor içinde. Şayet bu dilin, Tekniğin temel geometrisi olduğu kanıtlanabilseydi (birazdan girişeceğim iş bu), söz konusu dilin

çok şaşırtıcı birtakım doğumların—bu arada bizim bilmediğimiz daha nicesinin—gerçekleştiği yer olduğu anlaşılırdı.

La Doublure'ün (1897) başarısızlığı ve ardından gelen sarsıntı bir "maden araştırma dönemini" başlatır; bu dönem 1898-1900, hatta 1902 arasıdır; sözünü ettiğimiz dönemde "türeyiş metinleri" (cümlelerin tekrarlandığı döngüsel hikâyeler) yazılır, ama 1900 yılında yayımlanan *Chiquenaude* dışında hiçbiri yazarını tam olarak memnun etmez. Tekniğin kökeninin burası olduğunu biliyoruz: Döngüsel biçim, yedi yıl sonra *Le Gaulois du Dimanche* adlı pazar gazetesinde yayımlanacak olan "Nanon" ve "Une page du folklore breton"da da kullanılır; çok geçmeden *Impressions d'Afrique* ile birlikte teknik "genelleşir." Ancak *Chiquenaude* dönemi ile *Impressions* dönemi arasında beş metin yayımlanmıştır ki, beşi de söz konusu tekniğe yabancıdır. "L'Inconsolable" ve "Les Têtes de carton" metinleri, *La Doublure*'den kopmuş göktaşlarına benzeyen bu metinler, çok daha önce, *La Doublure* ile aynı dönemde yazılmış olabilir. "La Vue", "La Source" ve "Le Concert" metinleri, hiç şüphesiz, tekrar mekanizmasının işlemeye başladığı dönemde yazılmıştır. Roussel'in kendi sözünden (ki bu konuda son derece ağzı sıkıdır) şüphelenmemize neden olacak bir şey de olmadığına göre, bu üç metin Tekniğin âleminde yuvarlak ve özerk bir alanı belirten bir parantez açar—tıpkı bir yere yerleştirilmiş bir mercek gibi; hani gösterdiği yer küçücüktür ama o merceğin yerleştirildiği yerle kıyaslanamayacak, o yere indirgenemeyecek kadar da büyüktür.

1928'de bitirilen son yapıta, *Nouvelles Impressions*'a gelince, buna 1915'te, *Locus Solus*'un hemen ertesinde başlamıştır. Sadece *Poussière de Soleils* ve *L'Etoile au Front* bu yapıtın yazımını bölüp, *Nouvelles Impressions*'un dışında durduğu teknikle yeniden bağ kurar. Dolayısıyla tekrarlama kelimeler tekniği, kısa bir süre, belki on yıldan daha kısa bir süre hüküm sürer: Roussel bu dönemde şiiri bırakır (çünkü Ejur'ün makinelerinin trik-trakları ile Canterel'in bahçesinin çağıltıları arasında duyulmayan kelimelerin iç yankısı yeterince kafiye oluşturuyor ve şiirsel temelin verimli mekânını tek başına tanımlamaya yetiyordu). Ama Roussel'in dili eserlerinin başından sonuna, hiç istinasız, hep ikili/ikiz olmuştur; kâh tekniksiz, kâh teknikli bir söylem tutturmuştur; fakat ilk yapıtları manzum, ikincilerse mensur olarak kaleme alınmıştır. İfade ettiği şey Roussel'in neredeyse bütün haya-

tını doldurmuş olan bu özlü şiir adeta ya nazımla, vezin ve kafiyeyle (*La Doublure,* "La Vue," *Nouvelles Impressions*) ya da yazarın meşhur tekniğiyle (*Impressions d'Afrique, Locus Solus* ve tiyatro eserleri) katmerlenmiştir; ama zamanla karmaşık birtakım iç içe geçmeler, müdahaleler, çakışmalar, hatta iki(z)lemeler de olmuştur, tıpkı "Une page du folklore breton"da, biraz da *Chiquenaude*'da kafiye ile tekniğin harmanlandığı gibi. Dışarıda bırakılmış tek bir olasılık vardır: Teknik veya kafiyeden, yani iki(z)lemeden arındırılmış bir dil.

Kendi üstüne katlanmış bu ikiz dil *Locus Solus*'ta sürekli görülen kontrpuanı akla getiriyor: Bu kontrpuan ölülerin görünür söylemlerinin üstünde Canterel'in kısık sesini duymamızı sağlar; Canterel camın öteki tarafında hangi şiirsel tekrarın tamamlandığını ve ölüm ile hayat arasında hangi kafiyenin yankılandığını düzyazıyla açıklar. Belki Ludovic'i de düşünmek lazım, hani şu çok büyük gırtlağı ve birden fazla sesi olup Benzersizlerin sahnesinde gırtlağından ahenkli kanonlar söyleyen şarkıcıyı: "Hoş bir tenor tınısıyla Ludovic şu ünlü "Frère Jacques" kanonuna usulca başladı; ama ağzının sol ucu kıpırdayıp malum sözleri tekrarlarken, o kocaman uçurumun kalanı hiç kıpırdamıyordu, kapalıydı. İlk notalarla birlikte 'Uyuyun' kelimesi üçüncü dereceden tiz sesle çınlarken, ağzının ikinci bir bölümü birinci dereceden sesle başlayarak 'Frère Jacques'a katıldı; uzun yıllar çalışmış olması sayesinde Ludovic dudaklarını ve dilini birbirinden bağımsız parçalara ayırmayı ve sözleriyle ezgisi farklı ama iç içe geçen armoni parçalarını aynı anda söylemeyi başarmıştı; o anda ağzının sol yarısı kıpırdıyor, kapalı ve geçilmez görünen sağ tarafını işin içine katmadan dişlerini gösteriyordu." Roussel'in de dilini çatal gibi ikiye bölmeyi, sesine füg havası vermeyi, lisanını üst üste katlamayı, söyleminin yarısını bir süreliğine susturmayı (nitekim "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"da ta ki başka bir ses devreye girinceye kadar karşı-cümleleri sessizlik içinde bırakmakla yaptığı budur) öğrenmiş olduğunu, bu sırada tek ağzı olan yazısının ise mutlak anlamda çizgisel olduğu izlenimini verdiğini gözümüzün önüne getirebiliriz. "Korkunç bir zihinsel çabayla bitkin düşüp alnını silerek sahneden çıkan" Ludovic'inki gibi çok yoğun bir çalışmanın eseridir bu da.

Guillaume Blache'ın *Poussière de Soleils*'in eşiğinde kurduğu iki girişli sistemi de (hikâyenin kanıtladığı üzere, tehlikeli bir numara) hatırlatmı-

yor değil bu: Milyonları saklayan kuyuya—unufak olmuş bir güneşin ilk ışığı—giden yolu gösterecek "sone"li kafatasına elimizi koymak için ikisi de aynı derecede açık (hazinesinin *bulunamamasından* çok korkar yaşlı Guillaume), aynı derecede kapalı olan (çok kolay erişilirse *kaybolacağından* da o kadar korkar) iki kapıyı itebiliriz; bu kapıları geçtikten sonra karşımıza çıkan iki yol birbirinin aynısıdır; rakip gruplar bu yolları katederken tıpatıp aynı aşamalardan geçer. Belki de yapıtın en son hazinesine de—"L'Âme" şiirinin daha en baştan kıpkırmızı ışığını gösterdiği aynı anda hem maden hem de demirci ocağı olan şu kuyuya da—giden birbirinin aynı iki yol, aynı güzergâh için iki eşik, bir tek hareketle açılan şeye nazır iki açıklık vardır: Biri sırsa (faş edildiği için sırlığı kalmaz) diğeri sırdan gayrı her şeydir (ama tam da bu nedenle, her türlü faş etme girişiminden uzak olduğu için, karanlıkta yani paradoksal bir sırrın mührü altında kalır). Birinin diğerini mutlak anlamda dışarıda bırakması, aslında özdeşliklerinin eşiğinden başka bir şey değildir: Buyurun size sır olmayanın sırrı ve sırrın sır olmayan yanı. Kapatan ve her türlü ihlale mani olan anahtar, özdeşliğin eşiğine ikiz kardeşi gibi benzeyen bir eşiği olanca derinliğiyle açar.

Eserin sırrı açıklanmamış kısmının salıncak gibi bir gidip bir geldiği muğlaklık budur (tanımı gereği bu muğlaklıktan kurtulmak mümkün değil); bir de esrarengiz bir tekniğin, sır niteliğini koruyan bir sırrın fazladan yükünü eklemenin âlemi yok. Yapıtın bu kısmını Roussel her zaman tekniğin dışında tutmuştur. Ama bu demek değil ki, söz konusu kısım *herhangi bir* teknik olmadan inşa edilmiştir; sağlam bir mantıkla yaklaşılırsa şerh edilmeyen metinlerde *başka* bir teknik aramanın önünde bir engel yok, yeter ki *aynı* teknik söz konusu olmasın. Jean Ferry, *Nouvelles Impressions* için, bu hipotezi ilânihaye kullanmasa da, Mors alfabesini denemiştir. Neden olmasın?—Doğru mudur değil midir, bilmiyorum fakat bana öyle geliyor ki—böylesine heyecanlı bir yorumcuya duymamız gereken bütün saygıya rağmen belirtmek zorundayım—doğru yöntem bu değil. "Malum tekniğin yokluğu = başka bir tekniğin varlığı" denkliğini kurmadan önce, bu yokluğun her türlü tekniğin yokluğuna da tekabül edebileceğini aklımızda tutmamız gerek; mümkün'e koskoca bir alan bırakmak için gereken tek şey, "diğer" yapıtların tekniğin ifşasının dışında kaldığını hatırdan çıkarmamak. Bu faş edilmemiş olma haline

itibar etmek zorundayız; bu halin içi boş kesinliği dolayısıyla nötr tavrımızı sonuna kadar korumamız gerek; bırakalım önümüze tam anlamıyla nefes nefese bir soruşturma serilsin; bu soruşturma karşısında şaşkınlığımız için tek yol göstericimiz olacak: Bu ifşa etmeme halinin kendisi—ki daha iyi saklanmış (ve eninde sonunda gün ışığına çıkarabileceğimiz) bir sır değil, aslında aşılmaz olan bir kararsızlık olarak yorumluyoruz onu da. Aşılmaz, çünkü "diğer" metinlerin ifşanın dışında görünmesinin tek nedeni "bazı" metinlerin sırrının ifşa edilmiş olmasıdır. "La Vue"nün berraklığını veya, görünen o ki, *Nouvelles Impressions*'un uzun didaktik söylevlerini besleyen şu kılı kırk yaran açıklama ihtiyacını "açıklamasız" bırakan tek şey bu açıklamadır. Onca sessiz sakin metin üstüne kaçınılmaz bir gölge düşüren ve o metinlerden artık bertaraf edilemeyecek olan şu sır olasılığını söküp alan, bu ifşa jestidir. Bir yanda kesin olan bir sırla öbür yanda muhtemel olan bir sırrı aynı kefeye koymamalı, aksine soruşturmayı o kadar ileri götürmeli ki ifşa etme fiili ile gölgesi arasındaki akrabalık gün gibi ortaya çıksın. Sorularımızı yöneltmemiz gereken şey işte bu özde akrabalıktır (sırların farazi simetrisi değil).

Tekniğin dışında kalan metinler, öteki yüzünü, ister istemez karanlık olan yüzünü oluşturdukları tekniğin ifşasıyla sırt sırta dururlar. Tekniğin dışında kalan metinlerdeki görünmezler, *Impressions d'Afrique*'teki, *Locus Solus*'taki, tiyatro oyunlarındaki görünmezin gösterilmesiyle görünmez olmuşlardır (hem de göstere göstere). Bizzat ifşa etme fiiline kök salmış olan bu görünmezlik de ifşa etme jestinin, kayıtsızlığıyla, değer kattığı şu basit ve su katılmadık görünürlükten başka bir şey değildir. Başka bir yerden gelen ve başka bir yere uygulanan çözüm diye tanımlayabileceğimiz temel muammalarını koruyan bu ifşa edilmemiş metinlerde görünür ile görünmez sımsıkı örülmüştür. Bunu söylemekle de pek yol almış sayılmayız, çünkü bu iç içe geçişte çok daha girift bir sır oyunu söz konusu olabilir. Aslında görünür ile görünmezin dokusu tıpatıp aynıdır, etle tırnak gibi birbirinden ayrılamayan bir maddedir. Burada ışıkla gölge aynı güneştir. Görünür olan, görünmezliğini tastamam göz önünde olması sayesinde korur. Mutlak diye nitelenebilecek şeffaflığını da yine bu ifşa edilmemiş olma haline, daha en baştan gölgeye girmesine izin veren o hale borçludur. Gizlenmemiş olanı gizleyen, ifşa etmediğimiz şeyi ifşa eden, hiç şüphesiz Görünür'ün kendisidir.

Görünüre özgü muamma (ki görünürü ta temelinden görünmez bir şey haline getirir) şudur: Görünürün kendisinden hareket ederek söz edemeyiz görünürden, söz edebilmek için görünmez olanı şart koşan veya ona izin veren şu mesafeden yola çıkmak gerekir. Söz konusu teknik hakkında ve o tekniğin sancağı altına yerleştirilmiş koca dil hakkında sahip olduğumuz bilgi, göstergesi olmayanları deşifre etmek için bize bir anahtar vermeye yetmez, ama uzaklığıyla bize şu alanı açar: Parlak, doğuştan, her noktasında eşit, her zerresiyle gün gibi ortada (hani biraz şu Canterel'in kristalindeki *acqua micans* gibi) olan bir görünürlüğün görmemize engel olduğu şeyi görebileceğimiz alanı. Tekniğin ifşasının gölgesi düşmüştür tekniğin dışında kalan bütün yapıtlar üstüne; ama bu ifşa jesti gri boyutu oluşturmuştur; parlaklığıyla gözü kör edecek kadar yakında duran şeyi göz bu gri boyut sayesinde fark eder sonunda.

La Doublure, "La Vue", "Le Concert", "La Source", "Les Têtes de carton", "L'Incsolable"... bu metinlerin hepsi birer gösteridir—saf ve aman vermez birer gösteri. Bu gösterilerde nesneler tiyatroyu tiyatro yapan şeye hem çok yakın hem de çok uzak olan bir bollukla sunulur. Görünür olmayan, varlığını gören göze borçlu olmayan hiçbir şey yoktur. Ama tiyatroda, görünür, bütün varlığıyla yöneldiği dile geçişten başka bir şey oluşturmaz. Roussel'in gösterilerinde ise doğrultu tam tersidir: Dil nesnelere doğru meyleder ve sürekli getirdiği ayrıntılardaki titizlik, dili yavaş yavaş nesnelerin dilsizliği içinde eritip dağıtır. Çenesi düşükse, nesnelerin sessizliğine yönelmek istediği içindir. Adeta komik veya trajik kılacak her şeyden arındırılmış bir tiyatro; acımasız, mutlak kudret sahibi ve çıkar gözetmeyen bir bakış karşısında o yararsız, karman çorman dekorunu yıkan bir tiyatro; gösterinin beyhudeliği içinde geride hiçbir şey bırakmadan devrilecek ve görünürlüğünün dış çizgilerinden başka sunacak hiçbir şeyi olmayan bir tiyatro söz konusudur: Karton hazinelerinin, renkli kâğıtlarının karnavalı, hatıralık bir merceğin etrafına kurulu yuvarlak, komik ve hareketsiz sahne.

Fakat bu cılız görünürlük muzaffer bir edayla hüküm sürer. O tükenmez cömertliğiyle neler sunmaz ki? Hani otel localarında üst tarafları açık, biri zarflara, öbürü kâğıtlara ayrılmış küçük, siyah kutularda bulduğumuz

mektup kâğıtlarının birinin vinyetinde, "Le Concert" şiiri sayesinde görünüşleri, jestleri, meşgaleleri, bazen de kaygıları, genellikle meslekleriyle, keza fizyonomileri yardımıyla deşifre edilen kişilikleriyle de birbirlerinden ayırt edilebilen seksen yedi (yanılıyor da olabilirim) karakter saydım. Orkestradaki müzisyenlerin (bu arada kemanların yaylarını, o bozuk paralelliklerini, yayları farklı farklı yüksekliklere çıkaran şiddetli hareketleri fark etmeden geçemiyoruz) oluşturduğu biraz karışık bir kalabalığı, dinleyicileri, gezintiye çıkmış grupları, hindistancevizi satan adamın etrafında toplanmış müşterileri, "oyun oynayan" çocukları da eklemek lazım. Bu kadarla da kalmıyor: Atlar, göl, bu göl üstünde tekneler, biraz ileride bir omnibüs, çantalar, uşaklar da var. "Çok büyük, dev boyutlarda olduğu için" her şeyi gölgede bırakan "yüksek, heybetli, koskoca" bir oteli unutuyordum az kalsın. Öyle bir otel ki çevresindeki "hiçbir şey kontrast olsun diye orada değildir". Hediyelik kalemdeki mercek gibi, Evian marka su şişesindeki etiket gibi, antetli kâğıttaki küçük vinyet de şaşırtıcı bir labirenttir—ama yukarıdan görülür: Sokakların oluşturduğu labirenti, çalıları, uzun taş duvarları, direkleri, suyu, dört bir yana aynı adımla yürüyen küçücük ama net görünen insanları saklamak yerine gözler önüne serer saf bir tavırla. Sonsuz birikimlerden kusursuz bir görünürlük elde etmek için dilin tek yapması gereken de bütün bu sessiz figürlerin üstüne eğilmektir.

Doğrusu böyle bir şeyi vurgulamaya gerek yoktur: Nesnelerin kendisinde bulunan derin bir açıklığın bahşedilmesi gibi bir şey bu. Sırlarını söyletmek için zorlamak gerekmez: Özerk bir hareket, nesneleri açarak hiç çekinmeden gösterir ne olduklarını. Hatta biraz daha fazlasını: Nesnelerde gördüğümüz şey taşıp geçmişe veya geleceğe akar, bu nesnelere hiyeratizmlerine ters düşmese de yoğunluk katan bir zamansal titreşim kazandırır. Sadece bakışın kestiği şu zaman noktasında değil, bütün o olanaklarıyla birlikte eksiksiz varlıklarının yattığı derin ve tutarlı katmanlarda var olur nesneler. Bir jest, bir siluet, bir ifade en az tabiat—ve varlık ile zamanın birbirini istikrara kavuşturduğu şu biçim—kadar ele verir bir şeyleri. Sözgelimi maden suyunun pembe etiketi üstünde şunlar yazar:

Uzun boylu bir kadın
Hal ve tavırlarında temkinli bir soğukluk,

Kendine güveni tam, ne mutlu ona
Korkmamış hiç hayatında.
Her şeyi bildiğini sanıyor, okumuş hatun,
Muhatap olmaz okumayanlarla.
Edebiyattan bahsedilince son sözü o söyler.
Tek bir yersiz kelime, tek karalama olmaz mektuplarında
Yazar onca müsvetteden sonra.

Bu alıntıda gördüğümüz hiçbir şey bakışa sunulmamıştır, sunulamaz da; kendi kendini tüketen, kimseye kendini sunmayan bir görünürlük, muhtemelen seyircisi olmayan bir gösteri için kendisine tepeden tırnağa ışık tutacak bir varlık içinde şenlik tasarlayan bir görünürlük söz konusudur. Bakışın dışında kalan bir görünürlük. Şayet bir mercek veya vinyet yardımıyla ulaşılabiliyorsa ona, göz ile gördüğü arasında bir aletin bulunduğuna işaret etmek veya gösterinin gerçekdışılığını vurgulamak için değil, —geriye dönük bir etkiyle—bakışı parantez içine almak ve başka bir ölçeğe yerleştirmek içindir. Bu aralık sayesinde göz ile gördüğü şey aynı mekânda yer almaz; göz kendi bakış açısını, alışkanlıklarını, sınırlarını dayatamaz gördüğü şeylere. Gözün araya girmeden o nesnelerin kendi varlıkları sayesinde "görülmelerine" izin vermesi gerekir; görünmez dediğin ancak kendi mekânında olur. "La Source"un sonunda bu sonuç reddedilemeyecek biçimde vurgulanır; etiketteki son figür mektup okuyan bir adamdır; kişiliği hakkında her şeyi, bencilliğini, hastalık korkusunu, hekimlere düşman ama ilaçlara düşkün olduğunu, kendine acımayı ne kadar sevdiğini öğreniriz. Sonra birden "korkutucu, çevik" bir el şişeyi kaldırır; bakış doğal âlemine iade edilmiştir—algılanamaz olan ile dolup taşan uzağın âlemine:

Alabildiğine kaykılmış Amerikalı,
Bir sigara yakıyor; öbür taraftaki heyecanlı çift
Duymadığımız bir şeyler fısıldaşıyor hep.

"Doğru" bakışın mekânı sisli, puslu, kat kat, derindir, uzaklarda karanlığa gömülmüştür. Büyülü dairenin içindeyse nesneler, sanki mekânsal dağılı-

mın en temel kurallarını boşa çıkaran bir ontolojik inatçılıkla donanmış gibi, o dikbaşlı, özerk varoluşlarıyla sunulur. Mevcudiyetleri kaya gibi sağlam, tam ve her tür ilişkiden azade.

Buradan da temel bir orantısızlık doğar: Yatın lombozu ile köprüde çene çalan bir hanımefendinin bileziğini; uçurtmanın kanatları ile gezintiye çıkmış bir adamın rüzgârla (plajın bu kısmında gayet güçlüdür) hafifçe yukarı kalkmış sakallarının iki sivri ucunu aynı şekilde görürüz (Allahtan *Nouvelles Impressions* büyüklükleri bu kadar farklı olan nesneleri birbirine karıştırmamamız gerektiğini öğretir). Karton kafaların Roussel'i niçin bu kadar cezbettiğini anlarız: Orantıları sistematik olarak yok eder, böceğe benzeyen bir gövde üstüne kocaman bir yüz oturtur, zar zor var olan algılanamaz ayrıntının, varlığın canlı rengine baskın çıkmasını sağlarlar. Kişileri anlatmak için cins isimlerin kullanılmasında da aynı sonuç çıkar karşımıza (Volkan Baba, Oya Hanım, Genç Çekmece): İnsanlar ile nesnelerin, küçücük ile koskocamanın, cıvıl cıvıl ile ölü gibi olanın nötr bir varlık, hem orantısız hem de homojen bir varlık içinde eritilmesi.

Adeta başlığının ifade ettiği apaçık bir çelişki sonucu "La Vue" perspektifsiz bir evren açar. Daha doğrusu dikey bakış açısı (her şeyi bir daire gibi kuşatma imkânı verir) ile yatay bakış açısını (gözü düz zemine yerleştirir ve ön plandan başka bir şeyi görmesine imkân vermez) o kadar iyi birleştirir ki, her şey perspektif içinde görülür ama hepsinin tam ortada olduğu öngörülür. Tıpkı bazı ilkel resimlerde olduğu gibi, nesnelerin dikey bir görüntüsünü sunan hem karşıdan hem de yukarıdan bir perspektif. Manzaranın etrafına kurulduğu, ardından da biraz uzaklaşınca yavaş yavaş silinen ayrıcalıklı bir nokta yoktur; yan yana konmuş, aralarında bir orantı olmayan, birbirinin neredeyse aynısı olan koca bir dizi mekânsal hücrecik vardır (*Locus Solus*'taki diriliş locaları aşağı yukarı böyledir). Bu hücreciklerin konumu hiçbir zaman bütüne göre değil, sanki bir zincirin halkalarını takip ediyormuşçasına birinden öbürüne geçmemizi sağlayan bir komşuluk ilişkisine göre tanımlanır: "solda" , "önlerinde, daha solda", "havada, daha yukarıda", "daha uzakta", "daha uzakta, gene sola doğru", "plajın sonunda", "çok yakınlarında", "biraz daha sola doğru, kemerin öteki tarafında." İşte böyle saçılmıştır "La Vue"nün kumları, hepsi aynı şekilde büyütülmüş, eşit oranda aydınlatılmış, aynı öğle güneşinde yan yana dizilmiş kesik kesik

kum taneleri—daha şimdiden "güneşlerin tozu" [Poussière de Soleils]. İster uzak olsunlar ister yakın, sahneler aynı ebattadır, aynı netlikte görülürler, hepsinin adeta eşit derecede görülmeye hakkı vardır ve bu hak ellerinden alınamaz. Bir figürün bir diğerinin önüne yerleştirilip onu maskelediği de olur elbette (denizin köpüğü kayalıkların görüntüsünü bulandırır); ama bunlar derin değil yüzeysel etkilerdir; biçimlerin ortadan kaybolmasının nedeni mekânın temel yasaları değil; başka biçimlerin kendilerini dayattıkları, ama yine de ilk biçimlere, görünürlüğü gizlemesi beklenen engelleri tuhaf bir güçle kuşatarak sözcüklere sirayet eden bir hükmi görünürlük imkânı bıraktıkları bir tür rekabettir. "La Source"ta pek iyi seçemediğimiz bir kadın (tahtırevana yarı yarıya saklanmıştır) tam yirmi dört dizede şu şekilde betimlenir: Saçları Çin usulü toplanmıştır; alelacele giyinmiştir; kuşbeyinlinin tekidir; elleri inceciktir; kendisine kur yapılmasına dünden hazırdır; aklına kolay kolay kulak vermez. Görülmek, hiçbir zaman bakışın sonucu değildir; doğal bir özelliktir ve "Görüldü" önermesinin sınırı yoktur. Mercek veya etiketin mekânsal olmayan mekânına—kâğıt üstüne basılmış muğlak işaretlerden başka bir şeyin var olmadığı bu kurmaca dünyaya, kopyalamanın dünyasına benzeyen bu dünyaya—girildikten sonra, tükenmez bir sükûnet içinde kendini dayatır varlık; onu tepeden tırnağa tarayan aydınlık asla tükenmez. Söz konusu aydınlık, zamandan münezzehtir, ebedi ve yumuşacık bir yayılma, saçılmadır.

Roussel'in betimlemelerinde her şey aydınlıktır. Ama ışığı anlatan hiçbir şey yoktur: Ne saat vardır ne de gölge. Güneş yerinden kıpırdamaz, her şeye adil davranır, ama sonsuza kadar hepsinin üstünde durmaya yazgılıdır. Işık, ne çizgilerle renklerin yıkandığı ortam, ne de bakışı onlarla buluşturan unsurdur. Birbiriyle hiç alışverişi olmayan iki âleme bölünmüştür: Bir tarafta beyaz, kadiri mutlak ışık vardır, bu ışığın derin atılımı nesnelerin varlığını ortaya çıkarır; bir tarafta da ani parlamalar, kaçamak oyunlar, nesnelerin yüzeyine yapışan ışık huzmeleri vardır; bunlar hızlı, geçici, hemencecik sönen, bir köşeye veya kabartıya değip geçen, ama yansıttıkları şeyleri inatla oldukları gibi, yani önceki mevcudiyetleri içinde bırakan, içlerine nüfuz etmeyen bir ışın oluşturur. Bu ikinci ışık ne nesnelerin arasında ne de derinlerindedir; telaşlı bir çiçek açıyormuşçasına doğar her nesnenin üstüne: "Seyrek ve cılız ışıklar vuruyordu suyun üstüne"; bir aynanın

önündeki tuvalet masasının üzerinde duran, ağzı hafifçe ayrılmış makasın üstü "kırık yansımalar ve ışıklarla kaplıdır"; denizin ortasında gemide, adamın biri küpeşteye yaslanır, sol eli bütün köprüyü çevreleyen o beyaz demiri kavramıştır; yüzük parmağının ilk boğumunda "o an durduğu pozisyonda parıl parıl parlayan" bir yüzük vardır. Nesneler bu paramparça ve orantısız mekânda yanıp sönen fenerlere benzerler: Tabii yerlerini değil, o anda var olduklarını belirtmek için. Nesnelerin derinlerinden çıkan, bütün varlıklarını boydan boya geçen ve bu nesneleri gözler önüne seren şu büyük ışık adeta birdenbire kısılır, yüzeylerinde belirli bir noktada fışkırır ve birkaç saniyeliğine de olsa pırıl pırıl parlayan bir tümsek oluşturur. Gözleri kamaştıran karşıt parlaklık, görünürün esas gösterisini tekrar yüzeye çıkarır. Aslında burada aydınlık varlık ile ışığın göz kamaştırıcılığı arasında yapılan ayrım, Canterel'in tekniklerine benzer bir desen meydana getirir; Canterel'in kullandığı teknikler koca geçmişi canlandırıp en derinlerine kadar görünürleştirebiliyordu; ama yüzeye çıkan tek şey anlık bir ışıktı; ve öylesine ayrıcalıklı, çevresinden öylesine kopuk bir ışıktı ki bu, karanlık bir bakışın önüne çıkan bir muamma gibi doğuyordu.

Envanter bir ışıktan öbürüne koşar; doğrusu, hareketi de muğlaktır. Bakış mı hareket ediyordur, yoksa nesneler mi kendi kendilerini sunuyordur, pek bilinmez. Anlamı belirsiz (yarı-teftiş, yarı-teşhir) bir dönme hareketi vardır bu gösteride; her şey sabit görünür, bakış da manzara da, ama ne bir kerteriz noktası, ne tasarım ne de devindirici güç olduğu halde... hepsi birbirine göre hareket halindedir. Bunun sonucunda da hem çizgisel hem de döngüsel olan tuhaf bir figür doğar. Döngüseldir, çünkü her şey göz önündedir, kaçış noktası veya gizleme olanağı, sağda veya solda açık bir çıkış kapısı yoktur—tıpkı kalemin ortasına yerleştirilmiş ve plajın eğrisinin ve denizin dışbükey yüzeyinin kopyalandığı şu küçücük yuvarlak kâğıdı içinde saklayan küçük mercekte olduğu gibi; tıpkı şişenin karnını saran, kenarları neredeyse birbirine değen, görüntünün öbür tarafında sadece incecik bir şeridi şeffaf bırakan şu pembe dikdörtgen etiket gibi. Nesneler işte bu meridyenler boyunca açılıp serpilir, dilin yüzeyinde apaçık varlıklarının iç içe dairelerini—merkezlerine yakın noktada sürekli büyüyen çiçekleri—oluştururlar. Fakat görünürün bu tükenmez hazinesinin bitmeyen bir çizgi boyunca uzanmak gibi (hem bağlaşımlı [corrélatif]

hem de çelişkili) bir özelliği var; bütünüyle görünür olan hiçbir zaman bütünüyle görülmez, uzun uzun bakılmayı isteyen başka bir şey sunar hep; sonuna varamayız asla; belki asıl önemli olan henüz görülmemiştir veya, daha doğrusu, belki de görüp görmediğimizi, bu aralıksız çoğalma içinde henüz karşımıza çıkıp çıkmadığını bilmeyiz: Dolayısıyla mektup kâğıdının antetinde, gezintiye çıkanlar, arabaya koşulmuş atlar, otel, gemiler, koşturan uşaklar, seyyar satıcılar falan arasında biz kulübenin Çin tarzı çatısı altında oturan, enstrümanlarının çevresinde çabuk ama sessiz ve durgun görünen hareketlerde bulunan adamların müziğin negatifiyle birlikte resmin merkezi figürünü oluşturduğunu—en sona gelmeden—nasıl bilebiliriz ki? Çünkü nesneler adeta bir yürüyüş kolu içinde, safları sıklaştırmış birlikler halinde sunarlar kendilerini; söz konusu yürüyüş kolu da neredeyse sonsuz olan ama iki ucu kavuşan bir doğru çizgi meydana getirir; ama öyle bir yürüyüş koludur ki, biz bu figürlere baktığımızda (tıpkı Uccello'nun *La Chasse*'ına baktığımızda olduğu gibi), bir türlü anlayamayız: Aynı figürler mi başka figürler mi, gelenler yeniler mi yoksa baştakiler mi, başlıyorlar mı tekrar mı ediyorlar? Zaman mekânda kaybolur; daha doğrusu, şu imkânsız ve derin figürde, aslında çember olan doğru çizgi figüründe kendisini bulur, kendisine kavuşur hep: Bu figürde sonsuz olanın yeniden başlayanla özdeş olduğu görülür.

Locus Solus'ta ölülerin ve Ejur'ün plajında "bulunan" zamanın bayramı böyleydi işte. Ama orada dönüş söylemsel ve kolayca analiz edilebilir nitelikteydi; bir yanda geçmiş vardı, bir yanda da geçmişin yeniden başlaması; bir yanda sahne vardı, bir yanda da o sahnenin açıklanarak söylemsel olarak tekrarlanması; bir yanda kelimeler vardı, bir yanda da o kelimeleri gizlice yeniden ortaya çıkaran düzenekler. *La Doublure*'de, "La Vue"de tekrar eden şey tekrar edilen şeyle birlikte sunulur: geçmiş şimdisiyle, sır siluetlerle ve temsil de nesnelerin kendileriyle birlikte. "La Vue"nün, "Le Concert"in ve "La Source"un betimlediği resimlerin veya vinyetlerin ayrıcalığı da buradan gelir: Bunlar röprodüksiyondur röprodüksiyon olmasına ama, öylesine anonim, öylesine evrenseldirler ki hiçbir modelle alakaları yoktur; kendilerinden başka hiçbir şeyi temsil etmediklerine

şüphe yoktur (illaki bir şeyin kopyası olması gerekmeyen kopyalardır bunlar); tekrarları kendi içlerindedir. Görülen bütün bu nesnelerde dil de kendiliğinden konuşur, ama sonraki metinlerde görülen ikiye bölünme yoktur burada; yıkılmasıyla makineleri veya sahneleri ayrı ayrı doğuran dil ile bu makineleri veya sahneleri ayrıntılı olarak betimleyen söylem ve, son olarak, onları açıklayan söylem birbirinden kopuktu o metinlerde. Bu metinlerde ise, adeta varlıkların yüreğini açan parlaklık nesneleri adlandırabilmeleri için kelimelere ek bir güç veriyormuşçasına, nesnelerin yüzeyinde daracık bir söylem koşturur, doğuştan bir yetenekle hiç zorlanmadan adapte olur onlara:

Bakışım içinden geçiyor
Cam yuvarlağın ve şeffaf arka plan
netleşiyor...
Bir kumsal görünüyor
Cıvıl cıvıl, aydınlık. Hava güzel.

Buradan itibaren son derece rahat biçimde görülen şeyler hiç zorlanmadan betimlenir; ayrıca her şey görünürlüğün aydınlık çemberi içinde yorulmak bilmeyen bir konuşkanlıkla konuşmaya başlar. Adeta nesneleri betimlemek için yüzeylerine özenle uygulanmış olan dil, bizzat o şeylerin içinden gelen bir boşboğazlıkla yeniden ortaya atılmıştır. Betimlemenin az ama öz sözvarlığı, normalde görünmeyen şeyleri anlatan koca söylemle birlikte şişip kabarır. Yavaş yavaş da bu geveze ama tekinsiz görünürlük, algıya ait yerin tamamını işgal eder ve algının yerine geçecek bir dile açar o yeri; hem görünüre hem de görünürün görünürleşmiş görünmez içeriğine tekabül eden bir dili konuşmaya başlar her şey. Sabit siluetleri kadar, hareketsiz duran parmakları kadar berrak bir cıvıltı yükselir bu tek fırça darbesiyle çizilmiş figürlerden; Bir deniz kabuğunun dalgaların sesini hapsetmesi gibi, "La Vue"nün de kavanoza hapsettiği bu gevezelik biteceğe benzemez pek. Bakın nasıl konuşuyor bu adamın sessiz jestleri:

Gayet hoş iki kadının arasına geçiyor;
Her biri bir koluna giriyor

Adamın...
İddiasını vurgulamak için adam
Çırpınıyor adeta;
Bileklerine ve ellerine bırakılan kısa,
Belirsiz ve karmaşık özgürlüğü kullanıyor...
İnansınlar istiyor anlattıklarına
Abartıyor demesinler
Atıp tuttuğunu düşünmesinler istiyor
Çünkü sımsıkı bağlı hakikate; başarıyor da;
Kulak kesilmiş dinliyorlar; neşelendiriyor
Onları; anlattığı sahneler üzerine
Kahkahalarla sarsılıyor omuzlar.

Bu şekilde algının iki kıyısı (kahkahalarla sarsılan, kol kola üç beden) arasına kocaman bir söz dünyası yayılır; bu söz dünyası algılanamayanı ve kelimeler sayesinde gözümüzün önünde—deyiş yerindeyse—fışkıran şeyi aydınlığa çıkarır... İşte bakın saçılıp dağılıyor, neredeyse kaybolup gidiyor kendisinden çıkan onca şey arasında. Roussel'in meşhur tekniğinin tam tersi bir figür bu: Yerinden sökülen ve ikiye bölünen dilden tuhaf, metalik, cansız çiçeklerle dolu bir mekân yaratıyordu bu teknik; çiçeklerin sessiz sedasız büyümesi de kelimelerin kalp çarpıntısını saklıyordu. "La Vue" ve bununla akraba metinlerdeyse nesneler ortamda açılır ve, adeta dirimle dolup taştıkları için, kendi doluluklarından kocaman bir dil çoğalması getirirler dünyaya; nasıl ki malum teknik hiç görülmemiş ama gizlisiz saklısız düzeneklerini tekrarlanan bir kelimeyi kendi kendisinden ayıran o boşlukta gözler önüne seriyorsa, burada da kelimeler nesnelerin (aynı nesnelerin) bir kıyısından ötekine, çoğunlukla çocuksu olan bir gündelik dünya, bir düşünce, bir duygu, gayet iyi bilinen bir fısıltılar dünyası gösterir.

Yine de bu mutlak dilin dünyası, bir anlamda, derin bir sessizliğe gömülüdür. Her şeyin söylenmiş olduğu sanılır, ama bu dilin derinlerinde aslında susan bir şey vardır. Yüzler, hareketler, jestler, hatta düşünceler, gizli alışkanlıklar, itiraf edilmeyen eğilimler gece fonunda dilsiz göstergeler gibi sunulur.

Kişnediği duyuluyor hareketsiz bir atın, uzaklarda bir yerde.
İtiyor kadını adam hiç uyarmadan,
Hafiften sardığı sağ koluyla usulca
Kendi etrafında bir tur atınca
Sol elinden tutuyor onu hiç konuşmadan
Gözlerini dikmiş bakaraktan.
Adam duruyor bu noktada,
Ama kadın anlamıyor ne istediğini hâlâ;
Adam daha güçlü çeviriyor kadını bu defa
Yine destek veriyor koluyla
Hani bilmeden öbür tarafta olduğunu.
Adam kadına bakıyor hayran hayran
Hep aynı yüz ifadesiyle, hiç konuşmadan.
Deniz sollarında, yürüyorlar yeniden.

Bu son dönme hareketinde (ki Nice Karnavalı'nı bitiren harekettir bu) kelimelerle şeylerin ilk açılışından, beraberce aydınlığa kavuşmalarından ve bu duraklamadan, kendi etrafında dönen bir bedenden, bütün perspektiflerin sıra değiştirmesinden başka bir şey yoktur—aynı şey öteki yöne döner, yani açılan şey kapanır, nihayetinde biraz önce belirmiş olan şey ortadan kaybolur: İşte size görünürün esrarlı görünürlüğü ve dil ile dilin söz ettiği şeyin doğumunun aynı olmasına sebep veren şey. Peki malum tekniği meydana getiren şey, aynı hamleyle konuşmak ve göstermek, bu sağır doğumu mucizevi ve mitik bir makine olarak kurmak değilse nedir? "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"da öyle bir cümle var ki özel bir ağırlık taşıyor: "Rastgele bir cümle alıp parçalarına ayırmaya ve bu parçalardan—sanki *bulmaca* taslakları kurmak gerekiyormuşçasına—birtakım imgeler çıkarmaya karar verdim." Yani dil öyle bir yıkılır ki dağınık parçaları birtakım imge-kelimeler, hem konuştukları hem de sakladıkları dili taşıyan birtakım imgeler oluşturur ve ikinci bir söylem doğar bunlardan. Söz konusu söylem de öyle bir doku oluşturur ki sözün örgüsü ile görünürün zinciri çakışır. Roussel'in tekniğinin *Impressions d'Afrique*'in ve *Locus Solus*'un anlatısı altında sakladığı şey işte her dilin ve her bakışın, içinden çıktığı bu mucizevi ve gizli çakışmadır; "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"da ifşa edilen de işte bu çakışmadır. "La Vue"de, "Le

Concert"de ve "La Source"ta, kimse bakmadan veya konuşmadan, bir parça kâğıt üstünde meçhul bir teknikle sabitlenen de bu Konuşan-Görünür'dür.

Daha doğrusu sonsuz bir manzaraya yuvarlaklık veren şey hediyelik kaleme yerleştirilmiş olan şu mercektir. İçlerinden gelen bir cömertlikle "gösteren" kelimeler yapmak için harika bir alet: Tepesinde biraz silikleşmiş yazılı bir palet ve altında mürekkep lekeli metal bir kılıf olan ince, uzun, silindir şeklindeki bir fildişi parçası içinde hepi topu parlak bir nokta genişliğinde bir mercek, kâğıda—aletin kendisi kadar yuvarlak—raslantısal işaretler çizmek için üretilmiş bu aletin ortasında basit, aydınlık ve sabırlı şeylere alan açar. Tekniğin kullanıldığı eserleri yazacak olan da başkası değil işte "La Vue"deki bu kalemdir; çünkü kalem bizzat tekniktir, daha doğrusu tekniğin *bulmacasıdır*: Şeylerin kopyalandığını gösterecek, dil aletlerinden biri içine yerleştirilmiş bir makine.

Impressions d'Afrique ve *Locus Solus*'ta inatla gizli kalan—adeta hiçbir türe girmeyen mantarlar olan—figürleri doğuran kelimelerle şeylerin ördüğü ağ, görülmesi istenen yerde naif bir şekilde görünür; yanlış anlaşılmasın diye doğrudan doğruya "La Vue" [Görüş] diye adlandırılmış olan metinde ise skandal sayılacak bir katmerlenmeyle gösterilmiştir. Şu kelime aletinde, şu görülecek mercekte, şu susmak bilmeyen manzarada bir şafak çalışması olduğunu fark ediyoruz. Ama ondan daha erkencidir bu; gün ağarır ağarmaz naif ve yabani halde başlayan tekniktir; tekniksiz tekniktir, öyle parlaktır ki görülmez. Ötekiyse öğle'nin tekniğidir, görülebilmesi için çok iyi saklanması gerekir. Örtüsüz, peçesiz olanın üstüne gölgesini düşürecek olan da muhtemelen onun ikiye bölünmesidir.

Dil ile şeylerin sabahında daha gerilere, *La Doublure*'ün başında ışıdığını gördüğümüz ilk ışığa kadar—şeyleri olanca doluluklarıyla sunmadan önce gizlice ikiye bölen, içeriden parçalayan o ışığa kadar—gitmek mümkün. Metnin başında aktörlerden biri hem ağırbaşlı hem de komik bir tavırla kılıcını kınına sokmaya çalışırken parlayan bu ilk ışıktır:

Eldivenli elini havaya
Gösterişli, abartılı bir edayla kaldırdı

İndirdi ışıl ışıl parlayan kılıcını
Kınına sokmaya çalıştı ama
Buluşturamadı titreyen elleri kını kılıçla
Kaçmaya çalışır gibi dönüyordu
Siyah deriden kınla kılıcın ucu

Bu küçük sakarlık, basit bir jestteki bu aksaklık, şeylerin dokusunu boydan boya yırtar: Gösteri kendi kendisinden kopar, seyircilerin dikkati hem katlanır hem de dağılır: Bakışları kendilerine sunulan gösteriden ayrılmaz, ama gösteriyi basit ve saf gösteri yapan o küçük aralığı fark ederler: Kılıçlı kiralık katil sonuçta bir aktördür, silahı da aksesuar; öfkesi yapmacıktır; o ağırbaşlı jesti de belki bin kez tekrar edilmiştir; kendisini önceki jestlerden ayıran şu incecik aralıkla da gösteriyor ki ne olursa olsun sonuçta bir tekrardan ibarettir. Ama bizzat doğası dolayısıyla bir şeyin ikizi olan bu gösteri çok daha derin bir anlamda ikiye bölünmüştür: Şu kötü aktör sonuçta dublörün tekidir ve yerini aldığı büyük aktörün rolünü kapmak istediği halde gösterebildiği tek şey kendisinin dublör vasatlığıdır. Baştaki aksaklığın açtığı işte bu ikizliğin mekânında anlatı kendi boyutunu kazanır.

Sakar jest olayından sonra tiyatronun öteki tarafına, kulislere geçilir; ardından da aktör hayatının öteki yüzüne (berbat bir oda, ne idüğü bilinmez bir metres: Gerçek hayatta üzerinde hiç iyi durmayacak bir haydutluk rolüne soyunan Gaspard'a vurulmuştur kadın; ama daha zengin âşıkları vardır, yani Gaspard bu ilişkide de yine dublördür). Ana epizot Nice'te Karnaval sırasında bir öğleden sonra, maskeli geçit töreninde geçer—Gaspard ve Roberte geçit törenine katılmayıp bu karton ikizleri seyreder, ikizliklerine ikizlik katan bir bakışla bakarlar, ama kendileri de ikizleşmişlerdir çünkü maskeli seyircilerdir onlar da neticede. Akşam, defileden sonra, yalnız kalabilmek için, başka bir yerde devam eden kutlamaya katılmayı reddederek konfeti kaplı sokakları arşınlarlar; Karnaval'ın öteki yüzüdür, o curcunalı günün gece görülen karanlık yüzüdür bu—gölgeyi ikiye bölen havai fişekler birden gökyüzünde patlar, gece yarısını gün gibi aydınlatır ve eşyanın düzenini tam tersine çevirirler. Son sayfalarda Gaspard, Neuilly panayırında gezici bir sahnede aktöre dönüşür: Karnaval ve tiyatroların son karikatürü; izleyecek gösteri arayan seyirciler ile karton

dekorlar arasında, o an için boş bir sahne olan perdesiz, tahtadan yapılma kare üstünde durur—Sahne henüz oynanmamış bir oyuna yönelik görünür. İkiye bölünmüş dublör, artık maskelerin altındaki boş yerde kendini gösteren sessizlikten, bakıştan, yavaşlatılmış jestlerden ibarettir.

Bir-iki adım atıyor sahnede Gaspard
Solda bir sandalye görüyor, merdivenin biraz ilersinde
İki bacağı havada, hasırdan mı ne
Önce bir bacağından yakalıyor
Sonra arkalığından, koyuyor
Neredeyse sahnenin tam kenarına
Arkalığını yaslıyor korkuluğa
Ata biner gibi oturuyor üstüne
Göğsünü dayıyor arkalığa
Çok düz ve sert geliyor ona
Sımsıkı sardığı kollarını kesiyor adeta
Boşluğa dikiyor gözlerini yeniden

Bomboş bir sahnede, her türlü dublörlükten/ikizlikten, ayrıca kendi kendisinden arınmış bir halde—ne tam insan, ne de tam aktör—oturmuş olan Gaspard, kopyalayan ile kopyalananı hem birleştiren hem de ayıran o nötr ânı sahneye koymaktadır; maske ile maskenin gizlediği yüz arasında duran siyah çizgiyi çekmektedir varoluşu.

Geçit töreninin bütün betimlemesi (iki yüz sayfadan fazla tutuyor) işte bu küçücük aralığa sığar. Görünüşe bakılırsa maskelerin renklerinden, en çok göze çarpan biçimlerinden, yanıltma güçlerinden başka bir şey anlatmıyordur. Maskenin kendisini maske olarak ele vermesini sağlayan incecik kırılma hattını (kusur, aksaklık, gerçeğe benzemeyen ayrıntılar, abartılı karikatür, yıpranma, dökülen alçı, kaymış peruk, eriyen tutkal, dominoların sıvanmış kolları) göstermekten de kesinlikle geri kalmaz: Varlığı ikiye bölünmüş ve böylece düpedüz neyse ona döndürülmüş ikizdir maske.

Karton çehreler söylemek istediklerini harika bir şekilde temsil ederler. Yansımaları ve gölgeleriyle birlikte şu koskoca mavi silindir, eczacı şişesi

sanılsın diye vardır (tıpkı mercekte olduğu gibi—ama tam tersi yönde—burada da, orantısızlıklar şeylerin varlığına bağlanır kolayca); kocaman, kıpkırmızı yüzüyle sendeleyen şu şişman adamınsa, ayyaşın teki olduğunu görmemek mümkün mü? Fakat yaklaştıkça daha iyi görülüyor ki "yakasının alabildiğine açık uçları arasında" ve "çıkık Âdemelması"nın altında küçük, siyah bir delik gerçek yüzün yerini ve gözün ışık aldığı pencereyi gösteriyor. Aynı şekilde eczacı şişesinde de şunlar fark edilir çabucak:

Etiketin tam ortasında çok karanlık
Dikdörtgen şeklinde küçük bir yarık
Uzaktan bakınca fark edilmiyor
Ama şişeye kapatılmış adam oradan görebiliyor
Bacaklarının alt kısmının, şişenin aşağısında,
Kalabalığın içindeki hareketinden anlaşıldığı kadarıyla.

Maskenin muğlak doğasını özetleyen işte budur, bu zorunlu açıklık: Maskeyi takana görme olanağı verir (başkaları ve dünya maskelenmiş olmaktan çıkar onun için); böylece maskesinin bıraktığı izlenimi görebilir (maskesi kendi gözleri için dolaylı olarak görünür hale gelir); ama bu açıklık yüzünden başkaları maskenin içinden görülebiliyorsa, yine onun yüzünden bunun hepi topu bir maske olduğu da görülebilir. Maskenin çökmesine neden olan bu küçücük gedik aynı zamanda maskeyi bir bütün olarak bakışa sunan ve onu asıl varlığı içinde kuran şeydir. İkizi ikizleştiren/ikiye bölen ve hemen yeniden o muhteşem birliğine döndüren bir aksaklık.

Gelgelelim maskenin altındaki bu oyun dil tarafından maskenin üstüne yansıtılır ve ikinci dereceye taşınır; maskeliler tuhaf bir katmerlenme sayesinde herkes tarafından görünebildiklerini ilan eden pankartlar taşırlar. Kızarmış burnu seyircide şüpheye yer bırakmayan maskeli, başının üstünde "Soğuk aldım" yazılı bir pankart taşır; beyaz bir annenin kolları arasındaki siyah bebek ilan eder: "Annesinin zina yaptığını ele veren bebek." Adeta dilin rolü, görünür olanın ikizi olup onu göstermek ve böylece dil tarafından tekrarlanmaya muhtaç olduğuna işaret etmektir; görünür olanı şeylere çıpalamaya yeterli olur tek başına kelime. O da karnaval kartonları üstüne resmedilmiş olduğuna göre gücü nereden gelir peki? Kendi ken-

disiyle çoğaltılmış ve bakıştaki yırtık gibi, tuhaf bir yetenekle donanmış bir maskeye benzemez mi? Maskenin basit varlığını gösterme ânında bile maskeyi gösterme, ikizleştirme/ikiye bölme yeteneğiyle? Maskelerin üstünde boşu boşuna taşınmıştır kelime: Bakış için bulunan pencere gibi dil de varlıkla ikizini hem birleştiren hem ayıran şu sözünü ettiğimiz aralıktır; hani şeyleri varlıklarını saklayarak gösteren şu gizli gölge vardı ya, onun akrabasıdır işte. Dil, her zaman için, ama az ama çok bir *bulmacadır.*

Bu bulmaca-dilin pek çok örneğini sunuyor şiir; bu dilde kelimelerle şeyler etle tırnak gibi birbirinden ayrılamayan ama muğlak kalan bir ağ oluşturuyor. Örneğin kocaman bir kafa vardır, ağzını sonuna kadar açıp *Marseillaise* marşını okumaktadır, ama kimse bir şey duymamaktadır (notaların yazılı olduğu bir pano taşıdığı için biliriz okuduğunu: "tek diyez" ve "bir sürü *re*"). "Savaşçı edasıyla" yürür:

Küçücük bir saç bandı vardır başında
O biçim keldir halbuki göstermiyor yaşını da

Kolunun ucunda bir Fransız bayrağı bulunur ve üstünde de şu yazılıdır: *Je suis chauve, hein!* [Ben şovenim!/Kelim işte ya!]

Dil oyunlarına aşina olmayanlar bu "cinas" hakkında kimbilir neler düşünecekler! Roussel'i okuyanlarsa beğenmekten kendilerini alamazlar: Burada *la demoiselle à reître en dents* [dişli kaput giymiş genç kız/kaldırımcı tokmağı] ve *la baleine à ilote*'un [balenden yapılma Spartalı köle (heykeli)/adadaki balina] dış çizgilerini bir bir buluruz. Yine ikiye bölünmüş bir dil söz konusu; sadece şu mesafenin zikredilmesiyle ortaya çıkan görünür sahne gelip bu dilin içine yerleşir. Ama bu örnekte eşsesli iki kelimenin hem mevcut hem de algılanabilir olduğunu, figürün gözle görülür biçimde tevriyeli olduğunu (kellik ve şovenizmin açık biçimde yan yana durduğunu), söz konusu figürün iki anlamlı bir bulmaca oluşturduğunu ve sonuçta varlık ile görünüşün, "görme" ile "görülme"nin, dil ile görünürün buluştuğu bir maske olduğunu düşünecek olursak, bunun Roussel'in malum tekniğinin ilk küçük modeli olduğunu kabul etmemiz gerekir. Alabildiğine görünür bir model bu tabii, teknikse bu yarısı saklanmış figürden başka bir şey değil.

Nouvelles Impressions'a kadar Roussel'in bütün yapıtı bir tek deneyimin etrafında döner: Şeylerin yüzeyi altında, görünür nesnelerin iç yüzlerini görünmez çekirdeklerinin çeperinden ayıran şu namevcut mekân ile dil arasındaki bağın. Roussel'de dile düşen görev işte burada şekillenir—apaçık olanın bünyesindeki gizli ile erişilmez olanın bünyesindeki aydınlık arasında. Breton ve ardından gelen başkalarının neden Roussel'in yapıtında bir gizlilik, görünmezlik, saklanmışlık saplantısı gördüğünü gayet iyi anlayabiliyoruz. Ama Roussel'in dili gizliye saklıya düşkündüyse bile, bir şeyleri saklamak istiyor değildir, katettiği yolun başından sonuna kadar daimi ikametgâhını görünürün katmerli gizlisinde, gizlinin katmerli görünüründe buluyordur sadece.Eriştirilmişlerin sözlerinde olduğu gibi "faş olunmuş" ile "batini olan" arasında esaslı bir ayrım yapmak şöyle dursun, Roussel'in dili görünür ile görünür olmayanın sürekli birbirini tekrarladığını ve aynı'nın ikiye bölünmesinin dile göstergelerini kazandırdığını gösterir: Göstergelerini, yani dili nesneler arasında daha en baştan mümkün kılan ve nesneleri dile bağımlı kılan şeyleri.

Fakat nesneleri görünür ve onlardan söz edebilmeyi mümkün kılan nesnelerin yüzeyi ve maskesi altındaki bu tatlı gölge, tam da—nesnelerin doğumundan itibaren—ölümün, meyvenin kabuğunu soyar gibi dünyayı ikiye ayıran ölümün yakınlığı değil midir?

YEDİNCİ BÖLÜM

Boş Mercek

La Vue ve *La Doublure*'ün henüz bigânesi olduğu şu tekniğin egemenliğine tabi olmayan, Ejur ve Issız Yer'in (*Locus Solus*) ötesinde en az ilki kadar esrarengiz ve tıpkı onun gibi sırrı olmadığı için gizli olan bir plaj, bir alan oluşturan Roussel'in yapıtının öbür ucunda, *Nouvelles Impressions d'Afrique* durur. Roussel bu kitap için *Impressions d'Afrique* ve *Locus Solus*'a ayırdığından, "La Vue" ve *La Doublure*'ün gerektirdiğinden daha çok zaman ayırmıştır: 1915-28 arasında *Nouvelles Impressions d'Afrique*'e çalışmıştır. "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"ın okurunu Roussel şu hesaplamayı yapmaya davet eder: *Nouvlles Impressions*'un yazılması için gereken on üç yıl altı aydan, *L'Etoile au front* ve *Poussière de soleils*'i yazmakla geçen on sekiz ayı çıkarırsanız ve kalan on iki yıldan, yeni bir parantezle, (yapıttan çıkarılmış, şu anda müsvette halinde bekleyen kısım için harcanan) beş çarpı üç yüz altmış beş günü çıkarırsanız, efendime söyleyeyim, "şu anda okura sunduğum haliyle *Nouvelles Impressions d'Afrique*'i yazmak için yedi yıl çalıştığımı" görürsünüz. Hesabın anlamı pek açık değil: Ne kadar emek verdiğini mi göstermeye çalışıyor? Yoksa şans eseri denk düşen çıkarma işlemleri sayesinde *La Doblure* ve "La Vue"nün (1897-1904), ardından da *Impressions d'Afrique*'in ve *Locus Solus*'un (1907-14) yıllık döngülerini mi yakalamaya çalışıyor? Böylece son yapıt olan *Nouvelles Impressions d'Afrique*, önemsiz şeyler aradan çıkarılınca, Roussel'in ömrünün son yedi yıllık dilimini mi oluşturmuş oluyor? Belki de kendisi de parantezli olan bu yapıtın diğer eserleri kapattığı ve onlar tarafından kapatıldığı parantez sistemine bir anlam vermeye çalışıyor: İlk metinlerle bakışımlı olan son yapıt tekniğe tabi eserleri, bunları hem yücelten hem de ayrı bir yere

koyan bir tür paranteze kapatır. Keza uzun ve zahmetli yazılma süreciyle aynı dönemde, son eser bambaşka bir tekniğe uygun biçimde kaleme alınmış olan iki tiyatro oyununu da köşeli paranteze alır. Eseri hazırlayan ve parantezlerini açan beş yıllık çalışmaya gelince, onu silen ve hazırladığı eserin altında sessizliğe terk eden birtakım işaretler/göstergeler arasında bırakılmıştır. Şaşırtıcı olan şu: *Nouvelles Impressions* için gösterge işi gören bu parantezler oyunu sonucunda geriye hep asal sayı olan 7 kalır. Sözü Roussel'e bırakıp meselenin nasıl sunulduğunu görelim:

> *Nouvelles Impressions d'Afrique*'te betimleyici bir bölüm olması gerekiyordu. Köstekli bir cep dürbünü bahis konusuydu; her tüpü iki milimetre genişliğindeydi ve göze yapışacak şekilde yapılmıştı; her cama bir fotoğraf kaplıydı: Birinde Kahire pazarlarının, öbüründe El-Uksur rıhtımlarından birinin fotoğrafı.
>
> Bu iki fotoğrafın manzum betimlemesini yapmıştım. Uzun sözün kısası, "La Vue" başlıklı şiirim bir bakıma yeniden yazılacaktı.
>
> Bu ilk çalışma bitince, mısraları düzeltmek için yapıtı baştan sona elden geçirdim. Fakat bir süre sonra bana öyle geldi ki bu düzeltme işini bitirmeye koca bir ömür yetmez, onun için vazgeçtim bu işten. Metnin bütünü bana beş yıllık bir çalışmaya mal olmuştu.

Esrarlı bir metin bu. "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"da, tekniğin kullanıldığı eserlere ayrılmış sayfalar kısadır, ama aydınlık bir kısalık söz konusudur; her şey söylenmemekle birlikte, hiçbir şey de karanlıkta bırakılmaz: Tam anlamıyla pozitiftir bu sayfalar. *Nouvelles Impressions*'un şu malum tekniğe göre inşa edilmediğini belirten sayfalarsa negatiftir: *Nouvelles Impressions* köstekli bir dürbünün içine yerleştirilmiş bir görüntüyü betimlemiyor, beş senelik çalışmayı bir yana bırakıyor—hem de onca emeğe mal olmuşken... Adeta Roussel bu eserin gölgesinden, gerçek anlamda yazılmış olan dilin parlaklığının yok ettiği kısımdan—o siyah kıyısından—başka bir şeyden söz edemiyordu. Şüphesiz ki *Impressions d'Afrique* ve *Locus Solus*'un yazılmasıyla ilgili sırrın faş edilmesi gölgede kalmış olanı gün ışığına çıkarıyordu, ama bu gölge bizzat dilin içindeydi; dilin karanlık

çekirdeğini oluşturuyordu, dolayısıyla da onu gözler önüne sermek eseri birincil pozitifliğiyle konuşturmak demekti. *Nouvelles Impressions* içinse gün ışığına çıkarma işlemi dışsal bir şeydir—veya öyle görünür: Dışladığı şeyden yola çıkarak betimler eseri, onu tanımlamak için içi boş kalacak bir parantez açar. İfşa metninin bu son sayfasında Roussel'in, şaşırtan ve kaygılandıran bir oyunla, gözümüze mercekleri bulanık bir gözlük taktığını söyleyesi geliyor insanın.

Doğrudur, son eserin mimarisi en az ilk eserlerinki kadar açıktır. Kavraması kolay, açıklaması zordur. Örneğin beş aleksandren'den oluşan bir grup:

Bereketli kıyılar görüyorum Nil nehrinde seyrederken
Çiçekler, ağaçlar, dallar, ışıklar, yemyeşil bitkilerle kaplı
Biri bile yeter bizim salonların yirmisine
Koyu yapraklar, meyveler ve ışınlarla kaplı.

Bu yirmi salondan (hepsi benzersiz bir bitkinin yeşiliyle süslenmiştir) sonra bir parantez açalım (şu an için nedeni önemli değil ve açıklamak, netlik kazandırmak vb istendiğini söylemek için acele etmeyelim):

bizim salonların yirmisine
(Hani arkamızı döner dönmez
Dedikodumuza başladıkları şu hoş salonlar var ya)
Koyu yapraklar, meyveler ve ışınlarla kaplı.

Dizenin ikinci yarısında yerinde bir aktarımla yazarın sevdiği cinsten bir kafiye kurulur.[1] Arkasını dönen kişinin ayak izleri üzerinde ikinci bir parantez açılır:

(Hani arkamızı döner dönmez
((Ne yaparsak yapalım, ne dersek diyelim
Kâh korkaklığımızla, kâh zarif yeteneklerimizle eğlenerek))

1 Fransızca metinde *salons* ile *talons* arasındaki kafiye söz konusu. *Tourner les talons* (topuklarını çevirmek) ifadesi "arkasını dönmek" şeklinde tercüme edildi—çn.

Dedikodumuza başladıkları şu hoş salonlar var ya)
Koyu yapraklar, meyveler ve ışınlarla kaplı.

Sonra metin içinde büyüme devam eder:

(Hani arkamızı döner dönmez
((Kâh korkaklığımızla eğlenerek
(((Onlara ne yaparsak yapalım, ne dersek diyelim
Dikkatsiz bir kullanım için kısas kararı veren özel güçler
Göze aydınlık verir, dişe tebessüm))).

Her aşamada şiir, koyu yapraklar, meyveler ve ışınlarla kapanıyor; bunların (parantezlerin oluşturduğu iç içe geçmiş dairelere benzeyen ormanın da ötesinde) çiçekler, ağaçlar, dallar, ışıklar, yemyeşil bitkilerle birlikte meydana getirdiği gösteri, şiirin gözle görülür sınırını oluşturuyor. Kalınlaştırma işlemi beşinci dereceye kadar götürülebiliyor: İlk cümle sıfır derecesi diye nitelenirse beş parantez içeren bir dil de beşinci parantez diye nitelenir.

Ama yana doğru dallanıp budaklanma hareketleri de var: Dört dallı parantezin içinde beşinci dereceden (birbirinin dışında kalan) iki tomurcuk yan yana durabiliyor. İki veya üç, hatta daha fazla tomurcuk. Aynı şekilde üçüncü derece birden fazla dörtlü sisteme, ikinci derece de birden fazla üçlü sisteme vb ev sahipliği yapabilir. Bir bakıma utangaç birer parantez olan, yatay olarak güç bela çizilmiş, parantezin yerini tutabileceği gibi parantezlerle birlikte de kullanılabilen, zayıf bir bağlantı veya kopmayı ifade eden tireleri de eklemek gerek: Bazen sıralamanın birbirine benzer öğelerini birleştirir, bazen de şöyle bir şeyden söz edebilmek için (yarım derece bir sarma işlemi oluşturan) gizli bir kesme işlemine işaret ederler:

... Bir su—kel bırakacak sinsi bir mikroptan hiçbir şeyin
Kurtaramayacağı bir zehir—
Saç satanları açlıktan öldürür cinsten.

Son olarak da sayfaların altında, adeta metnin kökünde, genellikle epey uzun notlardan oluşan gür mü gür dallar budaklar: *Nouvelles Impressions*'un

dördüncü bölümünde hepi topu doksan beş mısra metin varken, yüz otuz dört not bulunuyor. Aleksandren vezniyle yazılmış bu notlar öyle bir tanzim edilmiştir ki, okur her birini belirtildiği yerde okuduğu takdirde düzenli bir kafiye dizilişiyle karşılaşır (notun ilk dizesi bağlı olduğu metnin dizesiyle kafiyelidir, tabii bu dize bir önceki dizeyle kafiyeli değilse; öte yandan notun son dizesi de metnin devamındaki ilk dizeyle kafiyelidir); notun vezinli dizeyi böldüğü de olur: İlk kelimeleri vezni tamamladığı için, nota geçiş bir nevi sekti melih [césure appuyée] oluşturur. Notun kendisine gelince, o da tıpkı metindeki gibi bir bitki sistemiyle büyür, ama bu sistem o kadar gürbüz değildir çünkü üç parantezi aşmaz.

Bu bapta 209. sayfadaki notu gururla şu mısra başlatır:

Kimse yoktur ki ihtiraslı bir hayal beslemesin

Bu dize dört parantez ve bir tireyle tahkim edilmiş (bu da dört buçuk dereceye tekabül eder) bir pasaj içinde doğar; büyümesi de üç kabuklu ve bir tireli bir sistem oluşturur (bu da dört buçuk dereceye tekabül eder, çünkü not başlı başına bir derecedir). Böylece, mısralar ve kafiyelerin rehberliğinde, bu sözel labirentin dokuz kabuklu olan canevine varmış oluyoruz—en üst derecedir bu, *Nouvelles Impressions*'un başka hiçbir doruğu bu dereceye erişemez. Kendi kuytusunda son derece korumalı, aynı zamanda dil düzeylerinin piramitvari yapılanmasıyla da son derece yüceltilmiş olan kelimelerin bu yüksek yerde, bir madenin dehlizleri gibi derinleşen bu kulenin hem en derininde hem de en üstünde öyle bir ders ifadesini bulur ki bu dersi onca eşikten, onca açık ve kapalı yerden, onca çatlak söylemden geçerek söz ve sessizlik sorununa varan bir yolculuktan sonra anlamak şüphesiz şarttır:

Ne anlamlara gebedir bazen suskunluk.

Merkezine doğru gerileyerek gelişen dilin bu büyümesinde onuncu derece yoksa, bunun nedeni belki de şudur: Susma fırsatı—hazine gibi zengin ve hazine kadar erişilmez olan bu an—yakalanmış ve sımsıkı tutulmuştur.

Biliyorum bana—ve bana karşı—söyleneceği: Aşılması gereken bu dokuz duvar, bu dokuz sınav, bu dokuz yıllık beklenti, önce kilitlenip

sonra açılan bu dokuz kapı, eriştirme sırrına, o vaat edilen ve saklı tutulan aydınlanma ânına değilse nereye çıkıyor? Ama hem yöntemim gereği hem de inadımdan ben yapılara sadık kalıyor, (Roussel'in yakinen bildiği) ahenk kurallarının bir gereği olarak dokuzuncu derece uyumun üstüne çıkılamayacağına işaret etmekle, (Roussel'in başka yapıtlarında da gördüğümüz) bu dokuzlu biçimin yazarın diline bir tema değil konuşmak için bir başlangıç noktası olacak bir sayı ve mekân sunduğunu iddia etmekle yetiniyorum.

Şimdi bir başka bilmeceye hayranlığımızı ifade edelim. Roussel, yaptığı hesaba göre, *Nouvelles Impressions*'un her mısrası için ortalama on beş saat çalışmış. Şiirin gövdesine işlenen her yeni halkanın metnin bütününü baştan ayarlamayı gerektirdiğini, ancak en yeninin aynı zamanda en iç halkayı oluşturduğu bu döngüsel bitki büyümesinin merkezi sabitlendikten sonra sistemin dengesini bulduğunu düşünürsek, Roussel'in iddiasını anlamak zor olmaz. Her atılımıyla bu iç büyümenin o genleştirdiği dil üzerinde yıkıcı etkileri olması kaçınılmazdı. Her dizenin yaratımı, bütünün tahrip edilmesi ve yeniden kurulması zorunluluğu demekti.

Dilin görevinin şeylerin çizgisini sadakatle takip etmek ve peş peşe eklemelerle, şeylerin ayrıntıları konusundaki titizliği artırmak olduğu "La Vue" metni için harcanan emekle karşılaştırırsak, bu sürekli yeniden başlayan çalkantıyı yok etmekten daha zor bir şey yoktur. Sabırla inşa edilmiş bu sadakat aynı ölçüde zorlu olsa da, dilin sürekli kendisi kullanılarak yıkılmasıyla ne tür bir ortaklık gösterir? Şu iki zahmetli çalışmadan hangisi tüketilemez: Bir şeyi betimlemek mi, yoksa doğurduğu her şeyle kendisini yok eden bir söylem kurmak mı? Gelin görün ki Roussel ikincisini seçmiş, ilkinin sonuna varamayacağına, beş yıl çalıştıktan sonra birincisinin bitirilmesinin "koca bir ömrü," hatta daha fazlasını alacağına kâni olmuştur. "La Vue", "Le Concert", "La Source" gibi metinlerin görünüşe göre bir zorlukla karşılaşmadan yaptığı şeyi başarmakta on iki yıl sonra tuhaf bir imkânsızlıkla karşılaşılmıştır. Daha da tuhaf olanı ise, imkânsızlığın betimlemeden ve—bizatihi zorlu olan—kelimeler ile şeyler arasındaki ilişkiden ziyade "mısraların düzeltilmesi"yle ilgili olmasıdır. Ama "La Vue"nün yorulmak bilmeden işlenen vezinli mısraları şunu göstermişti:

Roussel "küçük, önemsiz gemileri", "özel, farklı görünen hareketlerle" yol alan başka gemileri kolaylıkla yüzdürüyordu; "cesaretsizliği tam, kökten" olan ("sipere" yatmalarının nedeni budur) adamların ortalıkta dolaşmasına hiç acımadan izin veriyordu ve, son olarak, "La Vue" başlıklı metin en tutumlu, en kaçınılmaz, aynı zamanda da en "başarılı" dili,

> *Benden çoktan uzaklaşmış, çoktan ölmüş, çarçabuk taşınmış*
> *Bir yazın içimde gizli ve canlı anısı*

üstüne perçinlerle germişti. Öyleyse peki, betimleme ile şiir ve belki de aslında düzyazı ile şiir arasındaki bu ani, bu aşılmaz açılım neden? Adeta içerideki bir yıkılmanın ardından, varoluş zamanının artık dolduramadığı bir zaman boşluğuyla birbirinden ayrılmış olan dilin iki biçimi arasındaki ittifakın bozulması neden? Peki artık uzlaşmaz olan bu iki uç arasında yukarıda betimlemiş olduğumuz parantezler ve mısraların iç içe geçişini seçmiş olmak neden? Hiç görünmese de metni doğurmuş olan betimlemenin metnin derinlerinde sessizlik içinde bırakılması neden?

Bir başka soru: Bu metne neden böyle âlâyı vâlâ ile *Nouvelles Impressions d'Afrique* adı verilmiş? Görünüşe bakılırsa aralarında pek az ilinti olan bir eserin (üstelik onun gibi, yani tekniğe uygun biçimde inşa edilmediği halde) tekrarı gibi görünmüyor mu bu şekilde? Damiette'in, piramitlerin önünde duran Bonaparte'ın, Rosetta Bahçesi'nin, hatta Ebulmâtih tapınağının zarif sütununun kabuk gibi sarıp sarmalayan, yine de kaçamak denebilecek bir üslupla zikredilmesinin, Afrika'dan ziyade Ejur'ün benzersiz yetenekleriyle ilişkili olan bir başlığı yerinde göstermeye yeteceği kanaatinde değilim. Peki *Nouvelles Impressions,* (başlığın gösterişle ama açıklamadan tekrarladığı) eski izlenimler ile (gizli kalmış bir taslak için model görevi görmüş olan ve bu taslak ile yakın bağlantısı bizzat Roussel tarafından açıklanan) "La Vue" arasında kurulan esrarengiz bağ nedir? Bana öyle geliyor ki *Nouvelles Impressions,* hem Talou'nun taç giymesini hem de beyaz sedeften kalem sapının gösterdiği güneşli plajı tekrarlıyor, ama metnin kendisinin de "Nasıl Yazdım"ın da doğrudan doğruya açıklamadığı bir tarzda yapıyor bunu: Söylemiyle son derece geniş bir mesafeyi kaplaması gereken bu tekrarı kavramak nasıl zor olmasın ki: Kelimeleri (üstelik zamanı da yenecek

biçimde) gizlice tekrarlayacak makinelerin yapılması ile mekânın ortadan kalktığı (görünmez biçimde görünür olan) bir dünyanın dikkatli biçimde betimlenmesini birbirinden ayıran mesafeyi?

Nouvelles Impressions'daki dört kantonun dış sınırları birtakım ince görünürlük halkalarıyla çevrelenmiştir. Aziz Louis'nin kapatıldığı evin kapısı "aşınmış katedrallerin", "orijinal kromleğin" ve "altındaki toprak her zaman için kuru olan dolmenin" üstüne kapanan ilk halkayı açar. Sarımsı dilleri olan bir sütun üçüncüsünün eşiğini belirtir. Sonuncusunun hangi kıyılar, hangi dallar, hangi palmiyeler arasında akıp gittiğini biliyoruz. İkincisinin parlak tacı ise adeta bütün kitabı temsil eden bir imgedir: Bonaparte'ın şu küçük, siyah şapkası, tıpkı tutulmuş ve loş bir güneş gibi, parlaklığıyla Mısır'ı, "Mısır akşamlarını, semalarını" gölgede bırakan ışınlar saçar. Daha ilk mısradan itibaren açılan parantezler de gözlüğün mercekleriyle sunulan gösteriyi yine aynı şekilde kendi karanlık kurslarıyla gözlerden saklar, şiirin sadece kenarlarına ışıklı bir saçak bırakır—hızla gelip geçen birtakım kuşları, kararan bir gökyüzünde bir sütunun karaltısını sunmak için bakışı yakalayıp bırakmayan bir saçak. "La Vue" ise tam tersi bir modelle kurulmuştu: Merkezinde her şeyi hiç çekinmeden ve gölgesiz bir şekilde gösteren adil bir ışık vardı; onun etrafında—bu aydınlık sunumun öncesi ve sonrasında—da bir sis halkası toplanmıştı: gösteriye ait olmayan her şeyi gölgeye taşıyan göz merceğe yaklaşıyordu; başlangıçta her şey griydi orada, ama kendi ışığını getiren bir fener gibi bakış cam küreye nüfuz ediyor ve kürenin iç çizgileri belirginleşiyordu; disk şeklindeki plaj bembeyaz bir kum güneşi gibi açılıyordu. O sabırlı el belki de en sonunda titremişti: "Camın içinde ışık azalıyor ve her şey karanlığa gömülüyor." *Nouvelles Impression*'da güneş dışarıda duruyor ve merkezdeki gecenin kıyılarına sıçrıyorken, "La Vue"de karanlık ışığın yuvasından doğabilmesi için perde gibi açılıyordu.

Nasıl ki perspektif eksikliği "La Vue"de türdeş ışık etkisini çoğaltıyor, küçücük hücreleri aynı netlikte çiziyorduysa, *Nouvelles Impressions*'da da güneş tutulması son derece derin ve hızlı perspektifin yol açtığı karşı etkiyle iyice karartılmıştır: Peş peşe parantezlerin açtığı alan erişilmez görünen

bir kaçış noktasına doğru derinleştikçe derinleşir—ilk gösteri budur—, her kopuş, bakışı birdenbire bir sonraki plana, bazen mekâna alabildiğine gömülmüş olan bir plana taşır, ta ki sonunda ulaşılan (ama ulaşıldığından emin olunamaz hiçbir zaman) ufuk-cümle bakışı bire bir özdeş bir dizi dereceden geçirerek—soldaki daracık revakı şöyle bir aydınlatıp geçmiş olan ışığın bir anlığına bulunduğu—tablonun sağ köşesine götürünceye dek bu böyle devam eder. Metnin uzak bir merkeze doğru yaptığı bu kaçış hareketi her noktada cümlelerin sarp eğimiyle vurgulanır. "La Vue"de cümleler yatay ve pürüzsüzdü; gösteriye ve bu gösteriyi tarayan gözün hareketine bire bir paralel olan bir plana uygun şekilde akıp gidiyorlardı; kısaltmasız, eksiltisiz kısalıklarının tek amacı, bütün görünür figürler içinde en az görünür olanlar ile mümkün olan en büyük sözel tutumluluğu birleştirmekti; kelimelerle şeyleri birbirine dikmek, çeviklik ile yavaşlığın, telaş ile görünüşte kalan bir aylaklığın, düz çizgi ile yılankavi çizginin birleştiği bir jestle dikmek söz konusuydu bu cümlelerde—aynı eğriye tabi olan şu cümlelerde betimlenen terzinin hareketi gibi biraz:

Bir yüksük
Terzinin parmağında parlıyor
Başparmağının ucuyla ayırıyor
Kaldırıyor azıcık, daha taze, canlı bir havayla
Bırakıyor sonra
Tuttuğu iğne kayıp geçiyor
Eserin üstüne incecik, hoş gölgesini çiziyor
Hafiften taşmış, kıyıları bulanık
Kısacık iplik, çıktı çıkacak birden, dayanamıyor artık
En küçük bir itiş iğneden çıkmasına yeter
Güzel bir kumaş üstünde eser.

Nouvelles Impressions'un cümleleriyse çok farklı bir yapıda: İçine tıkıldıkları ve sık sık da birbirlerinden koptukları sarıp sarmalama tekniğini sözdizimleriyle seve seve nakşediyorlar: Bütün metnin adeta en küçük modelini oluşturuyorlar. İşte birisi beyaz fildişinden, diğeri bildiğimiz türden iki topu çarptırabileceğini—hani istekayı harekete geçiren şu jest

(Roussel'in "çarptırma tekniği" dediği şey)—öğrenip de şaşırınca akla gelen kaçınılmaz soru:

Neden çarpmaz ki şu mağrur top
Kırmızı kaplı olana.

Bu sarılıp sarmalanmış soru, anlam ile nesnelerin—tıpkı kırmızının topu kuşattığı gibi nesneleri gururla giydirip kuşatan hem eksiltili hem de eğretilemeli—dilde birbirine sarılıp sarmalandığını ne büyük bir özenle gösteriyor. Nesneler ne oldukları gibi ne de oldukları yerde sunulur, aksine onları parmağıyla gösteren ve böylece az çok labirenti andıran bir yolculuk sonunda erişilebilen—ama kendi başlarına asla içinden çıkamadıkları—kasvetli bir parantezin içinde bırakan uzaktan ve anekdotik bir ayrıntıyla, en yüzeysel halleriyle betimlenirler: Sabun kaygan gövdesini (hatırlarsınız, Fogar sabunun temel özelliklerini, şeklinin basitliğini, varlığının hem kaypak hem de uysal olduğunu ne büyük bir hünerle sergilemişti) ancak iki biçimde sunar: Biri düzdeğişmeceli biçimde ("ce qui le decrassage aidant rend le bain flou" [keselemenin de yardımıyla banyoyu flulaştıran]), diğeriyse eğretilemeli biçimde ("ce qu'un chauffé sous-ordre écoute"[yüzü kızarmış bir astın dinlediği şey]). Talou'nun üstü baştan aşağı tüy kaplı olan, eşsiz benzersiz tutsakları etrafında hoplayıp zıplayan siyah öznesi, bir bakmışsınız "üstü başı tüy kaplı halde elinde yayı, insanları şişe geçirmiş çeviriyor." Cennet dediğinizse "kilise korosunu haklı çıkaran kalabalık, çiçekler açmış yukarısı"dır. Bu şekilde şeylerin adlandırılması işlemi çeperlerine doğru yayılır, bir tek doğru kelimeye sahip olan basit varlığın sakladığı karanlık dairenin etrafında dönen parlak ve esrarengiz bir halka boş kalır sadece. Dil döngüselleşir, sarıp sarmalar; uzak çeperleri telaşla kateder etmesine ama hiç belirtilmeyen, hep kaçan bir siyah merkezin—nasıl bütün şiirin perspektifi hem ufka hem de metnin tam ortasına açılıyorsa, aynı şekilde kelimelerin kolları arasında sonsuza dek uzayan bir perspektifin—cazibesinden de kurtulamaz.

"La Vue"den bu yana dilin yapılanması kendi etrafında bir tur atmıştır: O metinde kendisinden dışarı doğru çizgi halinde usul usul akan ve nesneleri uslu bir akıntıyla göz önüne taşıyan bir dil söz konusuydu. Bu metindeyse

dil bir çember gibi kendi içine kıvrılmıştır, görülmesini istediği şeyi gizler, sunmak niyetinde olduğunu gözlerden saklar. Burada dil, nesnelerin erişilmez olduğu ve kendisinin de çılgın gibi onların peşinden koşarken yitip gittiği görünmez bir çukura baş döndürücü bir hızla akar. Bakışın sonsuz uzaklığını, görülmüş olanla ölçer. "La Vue"de dilin hayrı, küçücük, sisli, yanlış yere konmuş olanı, neredeyse algılanamayanı (hatta en gizli düşünceleri) görünür olanla aynı ölçüde berrak bir şekilde göstermesiydi. *Nouvelles Impressions*'un intizamsız, eksiltili, tıpkı girdap gibi her şeyi yutan dilinin hayırsızlığıysa, en göz önündeki şeye bile ulaşamamasından gelir. Üstelik nesnelerin atılımıyla kazandığı inanılmaz hıza rağmen bu böyledir: Güzelliği bu ontolojik hayırsızlığın hiç durmadan artırılan, geçtiği yerlerde bazen kıvılcımlar—en az "ay-altında yol alan cahil ok [la flèche ignaire à bail sublunaire]" kadar göz kamaştırıcı, "gün saklanıp da şafak vakti gecikince ter ter tepinen horoz" gibi kabaran, "parmak kemiğini ısıran" bir işçiye "tutsun diye" verilmiş bir "gül" gibi zarif ve kıvır kıvır, ve çakınca "nicedir şaha kalkmış sağrısı yüksek mağrur atları" görenlerin "başıboş denizatı sürüsü" sandığı çok olağanüstü bir ışık saçan kıvılcımlar—çakan hızından gelir. Ve bütün bu bir anlık ışıklar her kantonun sonuna esrarengiz ve kesik kesik kor parçaları gibi düşer, bir füğün gerilim anındaki sesler gibi birbiri üstüne devrilirler:

De mère sur la plaque elle se change en sœur))
L'avis roulant sur l'art de mouvoir l'ascenseur)
— Racines, troncs, rameaux, branches collatérales—
L'état de ses aïeux, les frustes cathédrales...

Plakanın üstünde anneden kız kardeşe dönüşür))
Asansörü çalıştırma sanatıyla ilgili açıklama
— Kökler, gövdeler, filizler, iki yana doğru uzayan dallar —
Atalarının mülkü, kaba saba katedraller...

Kendi mekânında (kazıp derinleştirdiği ve aynı zamanda baş döndürücü şekilde içine çekildiği mekânda) yapılan bu gezintinin sonunda, dil yüzeye—"La Vue"de olduğu gibi, uzayıp giden sıralamaların (menhirler, kromlekler, Mısır güneşi, akşamları, semaları, opak yapraklar, ışınlar ve

meyveler) oluşturduğu kıyı boyunca yeniden seyrederek katedebileceği şeylerin sağlam toprağına—çıkar. Fakat kavuşulan bu hayırlılığın ömrü hepi topu bir andır: Hayırlılık arzuya göre kapalı veya açık olan öyle bir eşiktir ki sırf şeylerle arasındaki mesafeyi beyhude yere ortadan kaldırmaya çalışmak için konuşmuş olan dil artık o noktadan sonra susar.

"La Vue", "Le Concert" ve "La Source"ta şiirsel temele ait bölge, varlığın dolu, gözle görülür ve sakin olduğu bir alandır. Orada sunulan gösteri ne yaparsa yapsın, olup olabilecek en yanıltıcı gösterilerden biri olarak kalır (gözle görülmeyecek kadar küçük, çerçevelenmiş resim, gerçekte hiçbir örneği olmayan, tamamen hayal ürünü reklam resmi); açtığı şey de görünürdeki çalkantılarının tam orta yerinde heykel gibi donup kalmış bir varlığın hükümranlığıdır; hareketleri zamanın hesabından düşülmüştür; zamandan azat edilmiş ve zamanın seyri içinde dondurulmuştur; köpüğe dönüşmeye başladığı anda dalganın sırtı—hiç patlamadan—yuvarlaklaşır; yukarıda asılı duran bir jestin tepe noktasında bir değnek havada uçar; "iyice şişirilmiş, zıp zıp zıplayan, parlak" bir balon da kendisini havaya atmış ve bir daha hiç yakalayamayacak açık kolların üstünde deriden bir güneş gibi tebessüm eder. Görünüşün kıpır kıpır varlığı taşa hapsolmuştur, ama bu durma hali, bu birdenbire dikilmiş taş öyle bir eşik oluşturur ki dil oradan varlığın [être] sırrına erer. Roussel'in "olmak" [être] fiiline tanıdığı ayrıcalık da buradan gelir—"olmak" fiillerin en tarafsızı, ama dil ile şeylerin ortak köküne de en yakınıdır (hatta belki aralarındaki bağdır; var olmaya ve konuşulmaya başladıkları noktadır; ortak *mekânları*dır): "Her şey boş, metruktur...;[2] sonra, büyük kayalar yığınıdır çıkan; çok tuhaf bu kayalar, şaşırtıcı bir düzensizlik için toplanmışlar; kıyı boyunun bu kısmının tamamı ilkel, bakir, meçhul ve yaban*dır*." "Olmak" fiilinin mucizevi gücü sayesinde de "La Vue"nün dili, baştan başa nitelikler ve sıfatlarla kaplı, kendini onun sayesinde hissedilir kılan bir varlığa da olabildiğince yakın olan betimleyici bir üstderi düzeyinde kalır.

---

2 *Etre* fiilini bu tür cümlelerde "olmak" diye çevirmek mümkün değil; genel olarak Türkçede isimleri cümlenin yüklemi yapan -dır eki olarak düşünebiliriz karşılığını, ama bu ve sonraki örneklerde görüldüğü üzere dilimizde bu eke de sözel anlamda her zaman ihtiyaç olmayabiliyor—çn.

Nouvelles Impressions'un ayırt edici özelliğiyse, fiillerin şaşırtıcı derecede seyrek kullanılmış olmasıdır; yaklaşık yirmi sayfalık bir sıralama bölümü var ki (sıfat olarak kullanılan bağ-fiiller hariç) şahıs çekimli tek fiile rastlanmaz. Adeta nesneler unutulmuş bir sal ile henüz ufukta görünmeyen bir kıyı arasında duran bir boşlukta birbirini takip eder. Varlığın namevcudiyetinde her an yeni yeni kelimeler doğar; ya bir bir, tek kol halinde sırayla, ya karşıtlığa dayalı çiftler halinde ya da münasebetsiz yakınlıklara, yanıltıcı benzerliklere, türdeşlik dizilerine göre gruplandırılmış halde birbirlerine karşı boy gösterirler. "La Vue"de her bir nesneye ontolojik ağırlığını veren varlığın yerine, burada varlığın buharlaştığı, karanlık bulutlara dönüştüğü ve sonunda uçup gittiği birtakım karşıtlık ve analoji sistemlerinden; benzerlik ve benzemezlik sistemlerinden başka bir şey çıkmaz karşımıza artık. Özdeşlik ve farklılık oyunu—ki aynı zamanda tekrar (Roussel'in şiirinde yaptığı sonu gelmez listelerde tekrarlanan tekrar) oyunudur—"La Vue"nün adım adım arşınladığı varlığın aydınlık kafilesini karanlığa gömer. *Nouvelles Impressions*'un dört kantosunda görülmek için var olduğu farz edilen şeyleri maskeleyen, her birinin kıyısından köşesinden incecik bir siyah şeritten başka bir şeyi göstermesine izin vermeyen siyah disk, şüphesiz tekrarı doğuran karanlık bir makine gibidir—yine bu nedenle, varlığı yutan, kelimelerin şeylerin peşi sıra koşturduğu ve dilin de belirsiz bir süre için kendi içine çöküp merkezi bir namevcudiyete dönüştüğü boş bir çukur kazan bir makine.

Belki "La Vue"yü baştan yazmanın artık mümkün olmamasının nedeni de buydu: Varlıktaki hareketsiz meskenlerini kaybetmiş olan şeylerin betimlemesini yatay ve paralel mısralara istifleme olanağı dışarıda bırakılmıştı; dil de içeriden kaçıyordu. İşte bu kaçıştan söz etmek ve bu kaçışa karşı konuşmak, mısraları (şimdi varlıkla birlikte kaybedilmiş olan) şeylere doğru değil, boşluğa fırlatmak gerekiyordu—ama dili yeniden kurmak için, bu çukura set (yani hem kapalı bir eşik hem de yeni bir açıklık) çekmek için, dilin peşinden giderek. Merkezdeki bir oyuğun ha bire içten içe kemirip bu boşluğa yönlendirdiği bir dili aleksandren vezniyle kurulmuş mısralara istiflemek için harcadığı bu muazzam çabanın, ki Roussel'in son çabasıdır, kaynağı budur. Roussel hayatının on iki senesini elli dokuz sayfa ("La Vue"den iki kat daha az, "Le Concert"e eşit)

yazmakla geçirmişse, kendisi gibi yorulmak bilmez bir nâzımın her yeni parantezle kafiyelerini baştan düzenlemesi için bu kadar zaman gerekmiş olduğu için değil, bu boşluktan kendi içine kayıp girmeye çağrılan şiir dilini her an yeniden kurmak gerektiği içindir (Roussel'in kendisinin ifşa ettiği "Yeni Görüş"ün [Nouvelle Vue] başarısızlığıdır bize bu boşluğun mevcudiyetini hatırlatan). Bir gözünü köstekli dürbüne yerleştiren Roussel şeylerin mısralara kendiliğinden dağıldığını görememişse ve şayet mercek buğulu idiyse, *Nouvelles Impressions*'daki tekrarların hem gizleyip hem de yücelttiği ontolojik bir çatlak çıktığı içindir.

Zaten *Nouvelles Impressions*'un eski *Impression*'u tekrarladığı nokta da tam olarak burasıdır.

Talou'nun tutsakları, hem sadık taklitlerle ikiye bölünüp kopyalanmış hem de kopyanın tıpatıp aynı olmasını sağlayabilmek için kullanılan tekniklerle fantastikleştirilmiş bir dünya üretmekte aramışlardı kurtuluşu. Benzersizlerin sahnesindeki her büyük tablo, "aynı'ya dönme"nin, dolayısıyla da Ejur kralının kurbanlarını köle olarak tuttuğu o keyfi ve zalim oyun âleminden kaçmanın şatafatlı bir yoluydu. *Nouvelles Impressions*'da, fırdolayı-cümlelere [phrases-pourtours] hapsedilmiş plajlar, daha doğrusu tek hareketleri bıkıncaya kadar "aynı'dan aynı'ya geçişi" aramak olan plajlar çıkar karşımıza. Nasıl ki Talou'nun beyaz kadın kurbanları özdeş olanın harika bir temsilini sundukları için özgürlük ve hayatlarına kavuşturulmuşlarsa, *Nouvelles Impressions*'da da Aynı'nın uzun teraneleri, gördüğümüz ve yaşayan şeylerin tekilliğine yapılan dönüşün içinde erir gider. Buradaki sıralamalar diğer metinlerdeki düzenekler ve mizansenler gibi, ama başka bir figüre göre işler: En başta elde olan ama her tekrarda geriye gittiği izlenimi veren bir sonuca ulaşabilmek için sürekli biriken, baş döndürücü bir sıralama, sayıp dökme figürüne.

Metnin parantezleri aslında büyük alanlar açar; birey veya nesnelerin meydana getirdiği birbiriyle iler tutar yanı olmayan kafileler resmigeçit yapar bu alanlarda. Her birinin yeri gelince sergilediği belli bir ortak noktası vardır yine de: küçülten şeylerden (veya kişilerden) 45 örnek; cevaplanması zor 54 soru; bir insanın kişiliğini, ırkını, hastalıklarını veya medeni duru-

munu bilmek istediğimizde bizi yanıltmayan 7 gösterge. Metnin büyük kısmını bu analoji alanları (Jean Ferry'nin haklı olarak "diziler" dediği şeyler) oluşturur: İkinci kantonun ancak yirmide biri bunun dışında kalır, o büyük kısma çıkan hızlı basamaklar olmaktan başka bir işleri de yoktur zaten. İlk bakışta, koca bir bohçanın ister istemez döküldüğü bu plajların seçimi aslında gayet şaşırtıcıdır: Saint Louis'nin Damiette'teki eviyle ilgili olarak, cevapsız 54 sorunun yanı sıra, Nice'li birine verilen pardösü kadar yararsız 22 nesneyi, burnundan kıl aldırmayan tiplerin (tıpkı şu Eskimoların sahte kâşifi gibi) fotoğraflarında kuşanmayı pek sevdiği 13 atribüyü sayıp dökmek niye peki? Aslına bakılırsa, parantezlerin kopukluğuna ve meramın sürekli kaçmasına rağmen, (tam da bu parantezlerle ve bu parantezler sayesinde) *Nouvelles Impressions* didaktik bir risalenin—özdeşlik konulu bir risalenin—bariz, tumturaklı tutarlılığıyla inşa edilmiştir.

1. Birinci kanto bir kapı eşiğinde, dün denen perdeyle kendi kendilerinden koparıldıkları anda yeniden şimdileşen maziye ait şeylerin dökümüyle başlar; bu şeylerin özdeşliği zaman içinde hem ikiye katlanır hem de yeniden bulunur: Misal, tarihin büyük isimleri. Kendi kendine yakın olan, ama ancak varlıktan uzaklarda kaybolunca içkin yalınlığını kesinleyen kimliğin/özdeşliğin kantosu.
   a. *İlk plaj* (54 öğe): Emin miyiz en dolaysız şeylerin bile şöyle mi böyle mi, yararlı mı zararlı mı, doğru mu yanlış mı olduğundan? "Tek kaldığında" bilebilir mi "Horace hangi hızla kaçılacağını"? Genç yazar tahmin edebilir mi "yazdıklarını ne zamana dek kendi cebinden ödeyerek bastıracağını"? (Nitekim Roussel bunu hiçbir zaman tahmin edememişti.) Puslu özdeşlik, çelişiklerin eşdeğerliliği, geleceğin de bizzat şimdinin de sırrı. (Bilir mi şu ayyaş "Clicquot şişelerinin havada uçup uçmadığını"?)
   b. *İkinci plaj* (23 öğe, dipnotta): Yaklaşık özdeşlikler içinde bir araya gelen doğası farklı şeyler tersyüz olur; çelişkili göründükleri halde bu yaklaşık özdeşlik içinde birbirlerini tekrarlar ve iptal ederler. "Bigudileriyle karanlıkta uyumaya" ne zaman "hazırlandığı"; "konuşmacının dinleyenlere ne zaman uyuşturucu verdiği" belirtilecek mi? Farklılıklarına rağmen birbirini tekrarlayan şeylerin karşılıklı olumsuzlaması.

c. *Üçüncü plaj* (13 öğe): İnsan kendini temsil ettirecek olduğunda, kimliğini—hiç olmazsa kendi kimliğinin kendisinden kaçmayacağı ümidiyle—aldatıcı olmayan göstergelerle kesinlemeye çalışır: Milyarder kadın fotoğrafçıya *cabochon*'uyla [bir tür şapka/ mücevher], kuru jokeyse (kuru, çünkü koşmamıştır) "koca benekli, incecik, geniş ceketiyle" poz verir. Hepsinin bununla ifşa ettiği de birbirleriyle olan gülünç özdeşliklerinden başka bir şey değildir: Yani içi boş bir yeterlilikten, bir yalandan.

Tarihin hıfzettiği isimler ve ününü koruyan tutumlar konusunda, Bonaparte'a, şapkasına, Mısır piramitlerinin kırk asrına geçelim:

2. İkinci kantonun konusu değişimdir: Biçimlerin değişkenliği ve kalıcılığı, zaman içinde hareketlilik, çelişiklerin çarpışması; ama bunca farklılık içinde, nasıldır bilinmez, "şeyler" varlıklarını korur.
   a. *Birinci plaj* (5 öğe): Kaç farklı nesne, çok değişik anlamlarla, bir haç imgesi üretebilir?
   b. *İkinci plaj* (40 öğe): Kaç şey vardır ki orantısını ve boyutunu değiştirdiği halde özdeş kalabilsin ("bir ısırık alınıp atılmış kuşkonmaz"dan tutun "parmak uçlarında duran, allı pullu balerin"e varıncaya kadar)?
   c. *Üçüncü plaj* (206 öğe): Boyutları farklı nesneler (iğne ile paratoner; sahandaki yumurta ile sarılığa tutulmuş kel bir papazın kafatası) arasında büyülenmiş bakışı yanıltabilecek biçim benzerlikleri bulunur. Genellikle pek anlaşılmaz görünen bu diziye Jean Ferry hayranlık uyandıran bir açıklama getirmiştir.
   d. *Dördüncü plaj* (28 öğe): Belli bir kişinin hayatında veya belli bir şeyin yazgısında ne çok çelişki vardır (Colomb'un "silinmiş" bir yumurtaya verdiği şanı şöhreti bir düşünün).
   e. *Beşinci plaj* (28 öğe): Bazı şeylerin tek tek düşünülmesi kendi içinde çelişkili bir iştir (sözgelimi, "veren-veren yasasını her şeyin önüne geçirmede kimse Onan kadar ileri gidememiştir" fikri).
   f. *Altıncı plaj* (2 öğe): Bazı başarılar vardır ki kendileriyle çelişkili kökenleri dolayısıyla içten içe bozulurlar.

Bu tür çelişkilerden insan davranış ve inançlarında çokça bulunur. Bu da bizi üçüncü kantonun batıl inanç sütununa getirir doğal olarak.

3. "Dili kanatıncaya kadar ince ince dilen, sarılığı atlatmış" üçüncü kanto, başlığından da anlaşıldığı üzere, şeyler arasındaki yakınlık veya akrabalığa hasredilmiştir:
   a. *İlk plaj* (9 öğe): Birbirini dengeleyen şeyler (cambazın üstünde oynadığı gergin ip ile denge sırığı).
   b. *İkinci plaj* (8 öğe): Birbirine yakışan şeyler (İmparatorun yeleğine soktuğu eli ve kafasındaki düşünce).
   c. *Üçüncü plaj* (6 öğe): Birbiri için yaratılmış şeyler, (sürüsü için yaratılmış çoban, bıyık için yapılmış krem).
   d. *Dördüncü plaj* (9 öğe, dipnotta): Bir şey bir şeye delalet eder—tıpkı bar müdaviminin "[idrarını] temiz attırmasından" belli olması gibi.
   e. *Beşinci plaj* (6 öğe): doğru yanlışa bağlıdır (bir yazar "Asnières'den öteye geçmeden" Afrika İzlenimleri'ni yayınlayabilir—gerçi biliyoruz ki Roussel için geçerli değildir bu).
   f. *Altıncı plaj* (6 öğe, notta): Bir de biricik ve benzersiz olan şeyler vardır, misal "bir koç vardı ki tüyleri altın."
   g. *Yedinci plaj* (4 öğe). İlk beşine nispetle kısıtlayıcıdır bu da; zira, nasıl ki bir gözünüz camdan olduğunda güzelavratotunun faydası dokunmazsa, birtakım şeyler de vardır ki birbirleriyle ilişkilendirmek faydasızdır.

Böyle devam ediyor işte bunlar... kâh biricik, kâh ikiz, kâh birbirine bağlı, kimlik ve özlerini kâh kendi içlerinde, kâh dışlarında buluyorlar. Dördüncü kantoda, Rosetta'nın Nil'in iki yakasındaki bahçeleri adeta hem birbirlerinden kopuk, hem birbirlerine benzerdir; ağır ağır yol alan bir kayık simetrik bir bütünlüğe böler onları—açık meyve. Orada şeyler hem biriciktir hem de birbirlerine benzerler, hep farklı görünürler, ama nehrin iki yakasına o kadar yakındırlar ki, suyun tuttuğu aynanın üstünde birbirlerinin yansıması gibi dururlar. Peki bu hareketsiz ve dilsiz figürleri kendi hareketine bağlayan ve özdeş olanın iki kıyısını sessizce birbirinden ayıran bu kayık nedir? Dilden başka bir şey olabilir mi? İlk üç kısım, şeylerin çatışması ve ittifakını terennüm ediyor, dördüncüsüyse kelimelerin tuzağını ve dağılımını, kurmaca oldukları halde aşılmaz olan birimler oluşturarak çizdikleri tuhaf yıldızları. Tam da onun etrafından dolaşan ve bambaşka

bir özdeşlik—ki muhtemelen erişebildiğimiz tek özdeşlik budur—öneren kelimelerle çerçevelersek nasıl bulabiliriz özdeşliği? Dil takımyıldızlarının tespih ettiği de o öteki özdeşliktir işte. (Alın size bir varsayım: Rosetta'nın bu bahçelerinin, üç dilde tekrarlanan bir söylevi taşıyan hiyeroglif taşının vaktiyle bulunduğu bahçeler olduğu fikrini—belki de yanılıyorumdur—bir kenara atmıyorum; Roussel'in kayığının üstünde süzüldüğü nehir işbu yekpare bloğun tam zıddıdır; taşın üstünde üç kelime aynı anlama gelir; dilin nehrinde de bir başlarına birden çok anlam taşıyan kelimeleri ışıl ışıl parlatmak ister Roussel.)

a. *Birinci plaj* (6 öğe), *alışmak*: Kırkılmış koyun soğuğa; tüneğinde duran bir papağan zincirine alışır.
b. *İkinci plaj* (15 öğe), *sönmek*: Vücuttaki ateş, heyecan ve arzular (korkağın sırtındaki ürperti bile) alev gibi söner.
c. *Üçüncü plaj* (3 öğe, dipnotta), *ilerlemek*: Savaş toplarının "beceriksiz mancınıklara," atlara, lokomotiflere karşı kaydettiği ilerleme (serçelerin uyumsuzluğu).
d. *Dördüncü plaj* (8 öğe, dipnotta), *bekletmek*: Çeyizsiz kız için damat adayı, kuyunun dibindeki çakıl taşının sıçrattığı su.
e. *Beşinci plaj* (8 öğe, dipnotta), *bir amacı olmak*: Çizgisel olmayan, iç içe geçen karışık bir dizi. Kesin olan tek şey şu: "Haspa, gözünü saltanat arabasına," genç rahip, mor cübbeye diker (gerçi, doğrusu, istiridye zarif adamın önlüğünü hedef almaz).

İşte "amaçlara" ayrılan bu paragrafta Roussel'in dili en üst sarmalama düzeyine ulaşır; dokuzuncu paragrafında da sessizlikten söz etme fırsatını yakalar: Adeta bütün söylemin amacı budur, rengârenk ve iç içe halkaların ortasında duran bu küçücük siyah noktaya nişan alınır; adeta susmak denen "velut fırsatı" o yumuşacık sessizlik çekirdeğiyle birlikte korumak ve dolayısıyla sunmak için bu kadar sert bir kabuk gerekir.

f. *Altıncı plaj* (20 öğe, dipnotta): İki anlamı olan sözcüklerin listesi, örneğin *pâté* [mürekkep lekesi/ çömlek yemeği] "sürçen kalemin gözyaşı" veya "sağlam midelere göre bir dümbelek," *champignon* [mantar/ dolapta ucu topuzlu askı] "şüpheli gıda maddesi" veya "şık şapkalık" gibi.

Bu listenin önemi ne kadar vurgulansa azdır. Hiç çarpıtmadan, dolambaçlı yollara başvurmadan "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"ın ilk sayfalarına ve Roussel'in tekniğini ifşa etmesine götürür bizi. Bir başka deyişle, açıkça belirtmeden de olsa, ilk *Impressions*'a taşır bizi gizlice. Bu pasajda verilen örneklerden hiçbirinin yazarın ölümünden sonra yayımlanan metinde zikredilmediğini de bu arada belirtmek gerek (tabii iki anlamını Roussel'in birçok kez kullandığı *blanc* —"tebeşir" ve "uygar"— kelimesi hariç); fakat burada bahsedilen kelimeleri hangi metinlerde çift-anlamlı olarak kullandığını anlamak zor değil: İki gençlik metninde *clou* [çivi/zirve] ve *bâton* [baston/ düz çizgi]; *Nanon*'da *repentir* [pişmanlık/ düzeltme]; *éclair* [ışık/şimşek] Djizmé'yi çarpmaya yaramıştır belki; *révolution* [devrim/ tam devir, dönüş] histerik bir denizanasının dokunaçları arasına kısılıp kalmış bir kucak dolusu küçücük kediyi fır fır çevirir [chatons à révolution]; *suite* [sayfa dizisi] Talou'nun defilesini organize etmiştir; *savon* [sabun] ise Fogar'ın hünerlerine yaramıştır; *écho* [yankı] da Stephane Alcott'un kemikli ailesinin tamamını koro halinde öttürmüştür, aynen *chantage* [şantaj/şarkı okuma] kâğıtlarında okuduğumuz *écho*'lar gibi.

Yine de tongaya düşmemek lazım: Roussel'in ölümünden sonra yaptığı ifşa ortaya çıktığında teknik çoktan açıklanmıştı. Bunca özdeşlik ve farklılık arasından geçilerek katedilen uzun bir yol, işte bu (Roussel'e göre) üstün veya yüce biçime varmıştı; bu biçimle birlikte şeylerin özdeşliği dilin muğlaklığı içinde sonsuza dek kaybedilir; ama kelimelerin uyumlu tekrarıyla işlediğimiz zaman bu biçimin bir ayrıcalığı vardır: Bir dünya dolusu hiç görülmemiş, imkânsız, *biricik* şeyi dünyaya getirebilir. *Nouvelles Impressions* eskilerin tekrarlı doğumudur—yani kaçınılmaz olarak o eski eserin yaratılmasına yol açan kelimelerle şeylerin teorik ve didaktik toplamıdır. *Nouvelles Impressions* yeni, çünkü öncekilerden daha genç oldukları için onların doğumunu anlatabiliyorlar.

g. Bundan önceki iki plajın yanında olan son plaja kıyasla, çok faydasız değil mi bu plaj? Meziyetlerinden ötürü kibre kapılmamış yedi hayvandan söz ediliyor burada: Tuluma dönüşmekle övünmez teke. Yani dilin yüzeyi altında kayıp özdeşlik okyanusu açıldığında, hayvanlar biraz önce sözünü ettiğimiz kelimelere de ilk kantoda söz konusu olan mağrur insanlara da benzemez. Aslını ararsanız bu plaj

> için tam anlamıyla aksesuar denemez: Söylem bizi en yüce sıkıntıya ve en yüce kaynağa götürürken, sayfanın altında saf, uykuya dalmış ve hayvansı bilinçlerin şu incecik, şu beklenmedik tesellisi (veya baş dönmesi) vardır; bu bilinçler böyle bir iddiaları olmasa da cennete özgü kimliklerini korurlar; tıpkı bizler geçip gittikten çok sonra, kayığımız ve dilimiz tarafından yarılmış olan özdeş kıyıların, şu opak yapraklanmanın, ışınların ve meyvelerin kendi özdeşliklerini korudukları gibi.

Bu incelemenin serimleme bakımından tutarlılığı şöyle açıklanabilir: Hafızanın bir kapının eşiğinde şimdi'yi hem başka hem de aynı olan bir dizi imgeyle bir gösterip bir sakladığı andan itibaren şeylerde, biçimlerde, hayvanlarda ve insanlarda özdeşliğin peşine düşülür; benzerliklerin altında, ölçü ve ölçüsüzlük aracılığıyla özdeşliğin izi sürülür; mertebeye, hiyerarşiye, tabiata bakılmaksızın bütün varlık düzeylerinde o aranır; birleşik figürlerle o açığa vurulur; basit figürlerde o kaybedilir; her yerden o doğar ve dört bir yöne o kaçar. Tam bir Aynı kozmolojisidir bu. Devasa bir Nuh'un gemisidir (ama daha da konukseveri), türlerin çoğalması için kucak açmaz çiftlere; bir huzur figürü, özdeşliğin o benzersiz, etle tırnak gibi birbirinden ayrılmaz hilkat garibesi doğsun diye dünyanın en tuhaf şeylerini birleştirir. Varlıkların dağılıp saçılmasını geriye doğru takip etmeye çalışan tersine bir Tekvin. Bitmek tükenmek bilmeyen dökümleri adeta yatay, keza mülksüz hanedanlar meydana getirir; en beklenmedik birleşmeler bu hanedanlarda Aynı'nın hükümranlığını kurmaya çalışır, ama neye yarar. Nesnelerin tuhaf bir cilvesi sonucunda, özdeş olanın içi boş biçimini—hiçbir zaman belli bir şeye hamledilemeyen bu boş biçimi—doğuran şey bu dağınık girişimlerin tekrarıdır yalnızca. Adeta, tekrarlama ve tekrar edilme imkânı sayesinde, bir tek dil verebilir varlığın geri çektiği şeyi—ve ancak delice bir arayışla, *birinden öbürüne/bir'den öteki'ye* hiç durmadan gidip gelen delice bir arayışla verebilir onu. "La Vue" başlıklı metnin gördüğü şey (heykel gibi hareketsiz duran şeyler) artık bir göktaşının geçişinden, görünmez ve hiç durmayan bir sıçramadan, iki şeyin arasında olmanın verdiği boşluktan ibarettir. Son kantonun sırrını verdiğini işte bu dil de bir şey söylediğinde tastamam aynı kelimelerle bambaşka bir şey söyleyebilmektedir;

bunun da sonucu—şeylerin son bir cilvesi—şudur: Tekrarın mekânı ve imkânı olan o dil kendi kendini tekrarlamak suretiyle kendisiyle özdeş olmaktan çıkar. Peki bu durumda, hayvanların sessiz tevazusunda veya dilin dokuzuncu derecesinin ötesinde, yani sessizlikte değilse neredедir özdeşlik hazinesi? Meğer ki, mucizevi derecede yeni bir dil kurmak için, aynı kelimelerle iki ayrı şey söyleme imkânı sistematik olarak kullanılmış olsun. *Nouvelles Impressions*'un dilinin, son kantosunda yüzünü çevirdiği üç olasılık bunlar işte.

Nouvelles Impressions şeylerin kafiyesine hasredilmiş bir tür sözlüktür: Bir bakıma, varlıklarının şiiri yazılabilsin diye, ontolojik bir nazmın kurallarına göre bir araya getirilebilecek şeylerin oluşturduğu bir hazine-sözlük. Burada da tıpkı gençlik anlatılarında olduğu gibi, kelimelerin şeylerin üstünden kayıp gittiği bu boş ve hareketli mekânın araştırılması söz konusu. Ama cümlelerin tekrar edildiği o hikâyelerde, "mecaz" boyutu en saf haliyle ve hayal gücünün doğum yeri olarak tebarüz etsin diye kelimelerin muğlaklığı gerildikçe gerilmiş, esnetildikçe esnetilmişti; şimdiyse bu boyutun, birbirini çağıran, birbiriyle çarpışan, üst üste binen, birbirinden kaçan, birbiriyle karışan veya birbirini kovan kelimeler ve şeylerle dolup taştığı anlaşılmaktadır. Şeyler ve dilin gözle görülen güzel düzenini göstermek konusunda içi boş olan mercek, adeta, bu gri, görünmez, kaçak biçimlerle sonsuz bir verimlilik kazanmıştır. Bu biçimlerin içinde kelimeler, anlam ile imge arasında durup dinlenmeksizin oynarlar. Bu bakımdan da *Nouvelles Impressions* klasik gramer ve retorik kitaplarına benzer: *Nouvelles Impressions* dilin mecazi çehresinin çok zengin bir derlemesini meydana getirir: "Doğal ilişkide ödünç anlama olanak veren bir fark varsa, diyebiliriz ki bu ilişki üstüne kurulu anlatım belli bir mecazın işidir." Zamanında Dumarsais'nin mecazlarla ilgili olarak verdiği tanım budur; ama Roussel'in bitmek bilmeyen dizilerinde arzı endam eden bütün mecazların [figure] tanımı da budur.

"Yitik özdeşlik" üstüne yazılmış bu "inceleme" keza olağanüstü dil çarpıtmaları üstüne bir inceleme olarak da okunabilir: Bir şey söyleyip aksini kastetmeler (kanto I, dizi a), tekrir (*pléonasme*, I b), özel ismi cins

isim gibi kullanmalar (I c), alegoriler (II a), yeğinsemeler (II b), mübalağalar (II c), düzdeğişmeceler (III. kantonun tamamı), kelimenin anlamını genişletmeler ve eğretilemeler (IV. kanto) bolluğu. Kanıt olarak bir tek IV. kantonun dipnotuna yer vereceğim. Bütün eserin yaratılması açısından çok önemli olan çift-anlamlı kelimeler sayılıyor:

Eclair *dit: feu du ciel escorté de fracas*
Ou: reflet qu'un canif fait jaillir de sa lame.

Şimşek denir gökte bir gümbürtüyle çakan ışığa
Parladı mı şimşek gibi çakar sustalının bıçağı da.[3]

Fréville'in *Les Vers homonymes*'inde[4] cinaslı kelimelere ayrılan bölümden size birkaç örnek:

Dé *qui sort du cornet m'enrichit ou me ruine*
Dé *pour coudre sied bien au doigt mignon d'Aline*

Zardır adamı barbutta zengin edip parasız bırakan
Zardır yine yumurtayı kabuğundan ayıran

Jalousie *est un vice, hélas, des plus honteux*
Jalousie *au balcon déplaît aux curieux.*

Dolu denir bardağa ağzına kadar koyunca su
Doludur yağmurdan kaçanın tutulduğu.

Œillet *petit trou rond sert pour mettre un lacet*
Œillet *avec la rose arrondit mon bouquet*

3 Bu ve aşağıdaki örnekleri elden geldiğince Türkçeye, Türkçedeki manzum sözlüklerin üslubuna uyarlıyorum—çn.

4 Fréville, *Les Vers homonymes suivis des homographes* (Paris, 1804).

Gözdür dünyayı görmek için açtığın
Gözdür yine masada bir kapayıp bir açtığın

Vers *charmants de Virgile, ils peignent la nature.*
Vers *rongeurs, tout hélas devient votre pâture.*

Dizedir Hayyam'ın rübaileri, her biri dörder *dize*
Söylemiştir kelimeleri aynı inci gibi *dize dize*

"Zar, jaluzi/kıskançlık, göz, dize" kelimeleri vardır Roussel'de; hatta *Locus Solus*'taki *demoiselle* [kaldırımcı tokmağı/genç kız] örneğinin de Fréville'de geçtiğini belirteyim. Ama "demoiselle"in iki anlamına bir de "kızböceği" anlamı eklenir (Martial Canterel'in "çember kanatlı kaldırım tokmağı" fikri de buradan gelmiş olabilir):

Demoiselle *se dit d'un insecte à quatre ailles;*
Demoiselle *élégante a de riches dentelles;*
Demoiselle, *instrument pour paver les ruelles.*

Demoiselle denir dört kanatlı kızböceğine.
Demoiselle'dir nefis danteller içindeki genç kız;
Demoiselle, ayrıca kaldırım döşeme aleti.

Roussel'in elinin altında Fréville'in kitabı veya ona benzer bir kitap var mıydı, pek önemi yok bunun. Önemli olan şu ki *Nouvelles Impressions*'un asıl mahiyeti bu inkâr edilemeyen biçim akrabalığı sayesinde görünürlük kazanmaktadır: Yani, dille varlığın ortak bölgesini bıkıp usanmadan arşınlama, kelimelerle şeylerin birbirlerine nasip oldukları, birbirlerinden mahrum kaldıkları, birbirlerini ele verdikleri ve sakladıkları oyunun dökümünü çıkarma keyfiyeti. Bu anlamda *Nouvelles Impressions* ile Roussel'in geriye kalan eserleri arasında bir iletişim vardır: Her şeyin konumlandığı dil mekânını tanımlar. Ama *Nouvelles Impressions* aynı zamanda Roussel'in diğer metinlerinin hepsine kökten ters düşer: Diğer metinler özdeş bir dilin küçücük aralıklarında şeyleri tekrarlamaya, kendilerini veya ölümü

tekrarlamaya matuf, tam anlamıyla biricik, benzersiz birtakım anlatılar, betimlemeler, hünerler, makineler, mizansenler yaratıyordu; birtakım hayret ve hayranlık verici, ayrıntılı mekanizmalar da en şaşırtıcı karşılaşmaları, buluşmaları doğallaştıracak kadar sarıp sarmalıyordu; yani büyüleyici bir düğün töreni söz konusuydu—hem kelimelerin, hem şeylerin kendi aralarında, ayrıca kelimelerle şeyler arasında da sonsuza dek tekrarlanacağına söz verilen bir nikâhın kıyıldığı bir düğün. İmkânsız özdeşliğin peşine düşmüş olan *Nouvelles Impressions* ise küçücük şiirler yaratır—zıt elektrik yükleriyle yüklü kelimelerin çakışıp ayrıştığı şiirler. Kelimeler bu şiirlerde şeyler arasındaki aşılması imkânsız mesafeleri bir-iki dizede kateder, bir şeyle bir başka şey arasına öyle bir şimşekten köprü kurarlar ki, o şeyleri dünyanın öbür ucuna atarlar. Bunun sonucunda da tuhaf figürlerin/mecazların görüldüğü bir an, bir saniyelik şiirler doğar ve ışıldar; şeylerin mesafesi, aralarındaki boşluk, anlık bir hareketle hem ortadan kalkar hem de yeniden kurulur.

İmkânsız benzerliklerin şiirleri:

Quelque intrus caïman proche un parasol fixe
Pour un lézard contre un cèpe.
Quand sur eux sans bourrasque,
Il s'est mis à neiger, des oeufs rouges massés
Pour des fraises qu'on sucre.
Pour un cil
Courbe évadé d'un oeil doux, une corne noire
De chamois.
Un tuyau d'eau pour une épaule d'immortel
Où rampe un cheveu long

Çakılı bir şemsiyenin yakınında davetsiz bir timsah
Mantarın önündeki bir kertenkeleye benzer.
İncecikten bir kar yağmaya başlayınca
Kırmızı yumurtaların üstüne
Pudra şekerli çileklere benzer.
Dağkeçisinin siyah boynuzu

Ela gözlünün kıvrık kirpiğine benzer.
Uzun saçların döküldüğü ölümsüz omuz
Su borusuna benzer.

Mekânsız karşılaşmaların şiirleri:

La boule aquatique et nue
D'un dentaire effrayant recoin
Une oisive araignée explorant un chalut
L'odalisque à qui fut jeté le tire-jus.
Un cigare réduit à l'état de mégot,
Le disque du soleil dans le ciel de Neptune
Prométhée aux fers dans le Caucase,
Le chat dorloté puis cuit de la mère Michel
Des doigts nus d'écolier,
Une poutre à décor funéraire.

Korkunç bir diş oyuğunun
Çıplak ve sulu küresi
Balık ağını keşfe çıkmış aylak bir örümcek.
Mendil atılan odalık.
İzmarit haline getirilmiş bir puro,
Neptün semalarında güneş kursu
Kafkasya'da zincire vurulmuş Prometheus,
Michel ananın pişirilmiş nazlı kedisi.
Öğrencinin parmakları,
Cenaze dekorlu bir mertek.

Dizgininden boşanmış rastlantıyı taklit eden çok sıkı bir gramatikal tutumluluk görülen şiirler:

Quand naît l'orage à qui dominé le contemple
Et l'oit pour moins que la lumière ailé le son.

Fırtına kopunca, her kim yakalanırsa seyre dalar
Işıktan ziyade kanatlı sese kulak verir.

Ve kelimelerin bu dur durak bilmeyen çarpışmalarında, bazen tuhaf imgeler görülür, kusursuz imgeler, tıpkı şu kader imgesi gibi:

Le mal qui foudroie en plein bonheur les toupies
Topaçlara en mutlu günlerinde isabet eden kötülük

Veya şu boğaz imgesi:

Un cavernaire arceau par le couchant rougi
A stalactite unique.

Günbatımıyla kızıla çalan mağaramsı bir kemercik,
Tek sarkıtlı.

Bu sonsuz küçük öğeler üstüne kurulu şiir anlayışı evvelce Ejur veya Issız Yer'in (*Locus Solus*) makine veya mekanizmalarını kurmak için büyük bir titizlikle kullanılmış olan malzemeyi ham haline döndürür; uzun mekanik söylemlerin mimarisi olmasa da doğrudan doğruya maden ocağından fışkırmış çakıl taşları ve ışık huzmeleri saçılmıştır buraya—her dilin başladığı yer burasıdır işte: Kelimeler ve şeylerin kaosu. Roussel'in eserlerinin derinlerinde yatan maden mucizeleri artık görünürlük kazanmış, yüzeye serilmiş, başlama halindeki dilin hazinesi eski haline döndürülmüştür. Maske ile yüz, görünüş ile gerçeklik arasında—kelimelerin muğlak yoğunluğuna varıncaya dek—bulunan boşluğun, onca fantastik ve kılı kırk yaran figürle/mecazla kaplanması gerekmiş olan bu boşluğun, allı pullu zenginliklerle dolup taştığı ortaya çıkar: Gece fonunda kelimelerle şeylerin rastlantılara gebe "clinamen"inden[5] kısacık bir an için doğan zenginlikler. Dil, mecaz mekânını (yani *dönemeç* [tour] ve *dolambaç* [détour] mekânını), şiir, kaynağını, hayal gücü de *ether*'ini işte burada, bu gözle görülmeyen

5 Epikuros fiziğinde atomlar arasındaki boşluğa Lucretius'un verdiği ad—çn.

bükülmelerde, bu küçücük çarpışmalarda bulur. Roussel'in *Nouvelles Impressions* 'da kullandığı son imgede yıldızlı bir gökte karanlık bir uzay tasavvur edilir.

Son bir çift sözüm var. Ejur'ün şenliği, metnin de bize söylediği gibi, "Benzersizlerin galasıdır" (esirler ve siyah dostları hakikaten benzersizdi, zira şeylerin kusursuz özdeşliğini olduğu gibi, ve bütün yöntemleri kullanarak, eski haline getirme eğilimlerinin eşi benzeri yoktur). Gelgelelim *Nouvelles Impressions* da bir Benzersizler Şenliği, bir şeyden öbürüne sıçrayan, şeyleri yüz yüze çarpan, her yerde uyuşmazlıklarıyla, kısa devreleriyle, çatapatları ve kıvılcımlarıyla ışıl ışıl parlatan bir dilin kıvrak hafifliği değilse nedir? *Nouvelles Impressions*'un semalarını delik deşik eden figürler, onları hem yaklaştıran hem de birbirlerinden ayrı tutan dilin boşluğuna saçılmıştır, sayılmayacak kadar çok, parıltılı ve benzersizdirler.

Nouvelles Impressions'un zorlu yazılma süreciyle aynı dönemde kaleme alınmış iki tiyatro oyunu (*L'Etoile au Front* ve *Poussière de soleils*'deki) adeta bir parantez açar; her ne kadar Roussel'in ifşa ettiği tekniğe uygun şekilde yazılmışlarsa da oyunlarda bu son eserin biçimini bulmak mümkün. *L'Etoile au Front* bir dizi analoji halinde kurulmuştur: Mütevazi nesneler sayılıp dökülür, ama bu nesnelerin şanlı doğumları onları III. kantodaki bir dipnotta zikredilen lekeli parıltılarla karşı karşıya getirir: Bahsettiğimiz kısa dipnota karşılık oyun sonsuz biçimde geliştirilmiş bir plaj gibidir. *Poussière de soleils* ise hazinenin bulunduğu kuyuya inen merdiven basamaklarını andırır, parantezler birbiri içine geçirilmiştir (yanlış saymadıysam üç çarpı dokuz). *Poussière de soleils*'deki zincirin, şiirin sondan bir önceki plajında ifşa edilen sırla, yani Teknik'le özdeş bir sırra götürdüğü söylenebilir mi? Evet, belki; ama küpü alınmış üçlü parantezlerle kuşattığı şey, her halükârda yasak bir bilginin göz kamaştırıcı harikası değil, kendi dilinin gözle görülür biçimidir.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

İçeri Kapatılmış Güneş

— Zavallı bir hasta, demişti Janet.

— Bir psikologdan pek basiretsiz bir cümle.

— Roussel'in kendisi benzer bir söz etmiş olmasa, doğrusu, silinip giderdi bu cümle.

— Ama dolambaçlı bir yoldan söylemiştir bunu Roussel, hikâyeyle hiç oralı olmadan, sırf hastalığını ve Janet'nin tedavisini hatırlatmak için; *De l'Angoisse à l'Extase* başlıklı metinden uzak ve anekdotik bir belge olarak bahseder. Öldükten sonra ortaya çıkarılan ifşanın birinci tekil şahıslı anlatısı da kitap projesinden ve belki aynı zamanda dilin sarp yamacından sarkan bu üçüncü tekil şahıs kadar soğuktur en az...

— Doğrudur, telaffuz ettiği cümlelerde orantısız bir uzaklaşma, "Bazı Kitaplarımı Nasıl Yazdım"daki "Ben"i en az üçüncü tekil şahıs kadar uzak bir yere konumlandırır. Daha da uzak belki: "Ben" ile "o"nun birbirine karıştığı, kendini ifşa etme eyleminin ezelden beri konuşmuş ama hep aynı kalmış üçüncü şahsı gün yüzüne çıkardığı bir yere.

— Ölümün hükümranlığının devreye soktuğu da budur. Ölmeye karar vermiş olan Roussel varoluşunu başkalarına gösterecek içi boş kabuğu kurar. Janet, krizler, hastalık... —bunlar başarıdan, başarısızlıktan, curcunalı temsillerden, satranççıların saygısından, aile skandalından daha önemli değildir. Yüzeye ilişkin, makinenin dışına ilişkin düzeltmelerdir bunlar, saatin çalışmasını sağlayan gizli mekanizma değil.

— Bense söylemini taşa çeviren bu üçüncü şahısla, Roussel'in kendi kendisini gözler önüne serdiğine inanıyorum. Bir koridor çizer ölümüne doğru giden, Canterel'in hayata döndürmek için kadavrada açtığına benzer

bir koridor. Aşılabilir camın öbür tarafında olacak bu *başkasına*, bu *aynıya* doğru ilerler kendi adımlarıyla. Tıpkı *résurrectine* denen ilaç gibi, dilin soğuğu da sonsuza dek yeniden doğacak, en önemli şeyin vuku bulduğu hayatla ölüm arasındaki geçidi dile getirir ve figürleri saptar. Doğumunu büyük bir ağırbaşlılıkla naklettiği eserin, kendisinin meşruiyet işareti olması gereken (*L'Etoile au Front*'da geçen anekdotlarda da çok sık olduğu üzere) delilik ve ızdırapla akrabalığına işaret eder.

— Tam da "ölümden sonra biraz serpilip gelişme" sağlamaya çalıştığı anda eserini bu yıkıcı yakınlaş(tır)maya nasıl açabildi peki Roussel? Onca zaman korunmuş bir dil neden tehlikeye atılmaktadır; maruz kaldığı ölümün sonsuza dek saklamak istediği şey nedir? Tam tezahür anında neden böyle ani bir dönüş olur bu doğru sözlü hezeyana? Bu son söylemde delilik ile ölüm arasında bir bağ varsa, hiç şüphesiz şunu imlemek içindir: Tıpkı Roussel'in Palermo'daki jestiyle yaptığı gibi her halükârda eseri, onu yazan kişiden azat etmek gerekir.

— Ama ifşa ekonomisinde merkezi bir yer ayrılmıştır deliliğe. Metnin nasıl geliştiğine bir bakın: Önce teknik gün ışığına çıkarılıyor, ardından da otobiyografik anlatı geliyor. Bu ikisinin arasına Roussel üç parantez koymuş: Birincisi hastalığa açılıyor, ikincisi Jules Verne'in büyüklüğüne, üçüncüyse hayal gücünün eserdeki hâkim rolüne işaret ediyor. Ve Roussel'de parantezlerin açılıp kapatılan şeyler olma özellikleriyle bile eşikle özde bir akrabalıkları vardır. Parantezlerde söylenenler de ekleme niteliğinde değil, belirleyici sözlerdir.

— Bu üçlü eşik, burada dilin katı özerkliğinden başka neyin işaretidir ki? Dış dünyayla bağlantısızlık ("yolculuklarımdan kitaplarıma hiçbir şey almadım"), kelimeler ve bunlardan yapılma makinelerin baş döndürücü bir hızla katettikleri boş alan (Verne, "insan sözünün en yüksek doruklarına yükselmiştir"), bu büyük ve aydınlık boşluğun üstüne geçirilmiş delilik maskesi.

— Roussel hiçbir zaman kendi krizi için "başkalarının gözünde bir delilik" demez. O krizden kendini sıyırmaya çalışmaz asla. Aksine en azından bir süre için orada kendisine bir mesken bulduğunu gösterir: "Birkaç ay boyunca olağanüstü şiddette bir aydınlık hissettim." Merkezi olduğu, merkezinde olduğu bir güneşin içeriden tecrübe edilmesidir bu.

Başkalarının anlayışsızlığını bulmaz Roussel krizinin odağında; çarnaçar kopmuş olduğu ışıl ışıl aydınlık bir yuva diye bahseder ondan. Verne'in eserlerinde gördüğü, bütün gerçek güneşleri gülünç düşüren küre budur. Ölümden sonraki ifşanın üstüne onu asmıştır.

— Yirmi yaşındayken yaşadığı bu güneş deneyimi, delilik gibi içeriden hissedilen bir şey değildi. Bu bakımdan da hemen ardından gelen, *La Doublure* metninin başarısızlığa uğramasıyla başlayan evreyle taban tabana zıt bir durumdu; bu ikinci evre "korkunç şiddette bir şoktu", "dehşetli bir sinir hastalığı" getirmişti peşi sıra. *Hastalık* kelimesini sadece bu konuda kullanır. Bu arada bir olguya da işaret etmek istiyorum: Martial konusunda, Janet "kırk beş yaş" dolaylarında (*Nouvelles Impressions*'un yazıldığı dönem) bir olaya değiniyor. Gelgelelim Roussel bu dönemdeki olaydan hiç söz etmez; Janet'den, en son olan olaylara (muhtemelen Roussel'in bile gözünde patolojik olaylardı bunlar) değil Martial'in aydınlık haline gönderme yapan sayfaları zikreder yalnızca. Esere dahil olan, işte olanca saflığıyla bu ilk güneştir.

— Bu ayrımları kabul etmem zor. Burada nesneler söküksüz dikişsiz bir kumaş meydana getiriyor. İlk kitabını yazdığı dönemde Roussel evrensel bir aydınlık hissetmişti. Azdıkça azan şöhret arzusu değil, fiziksel saptamalar söz konusu: "O sıralar yazdığım şey ışıklarla çevriliydi. Her satır binlerce kez tekrarlanıyordu, ben de ışıklar çakan binlerce dolmakalemle yazıyordum." Kitap çıkınca bu katmerli güneşlerin hepsi söner; geveze ışıklar siyah mürekkebin içinde kaybolur; Roussel'in dört bir yanında en küçük hecelerden büyülü bir su gibi sızıp ışıklar saçan bu dil de bakışsız bir dünyada eriyip gider: "Genç adam büyük bir heyecanla sokağa çıkıp da geçerken kimsenin dönüp kendisine bakmadığını fark edince, içindeki aydınlık ve ışıma hissi sönüverdi." Melankolinin gecesidir artık; yine de o ışık, bütün eserlerinin mesken tuttuğu anlam bulanıklığı içinde, (mesafeleri adeta hem ortadan kaldıran hem de aşılmaz kılan bir karanlığın ortasında) uzaktan ve yakından, hem göz kamaştırarak hem hiç görülmeden parlamaya devam edecektir; hem gecenin kalbi hem de ışığın yuvası olan o harika noktaya bir sıçramayla ulaşmak için ölme kararı da yine burada doğacaktır. Roussel'in dili, parıltıyı uzaklarda sunan, onu gösteren ama tuhaf bir biçimde kendi üstüne kapanmış olduğu

için kendi gözenekli maddesi içinde uyuyan, parıltının keza kendisinin katetmediği bir gecenin uzaklarında çakmasına izin veren bu beyhude ve inatçı mekânı mesken tutmuştur: "Bu psikolojik güneş hissini bir daha yaşayamadım, o günden beri arayıp duruyorum, hep arayacağım da... Venusberg'ini arayan Tannhäuser'im ben." Bu harekette hiçbir şeyi bir kenara koymanın imkânı yok.

— Bu hareketin (veya hareketle çizilen eğrilerden birinin) bir hastalıkla çakışması ve Roussel'in dilinin kendisini baştaki güneşten ayıran mesafeyi ortadan kaldırmaya çalışması ayrı ayrı şeylerdir.

— Başkalarının bıkıp usanmadan sorduğu bir soruyu tekrar sormak istemiyorum, ama acaba gizli bir deneyim olabilir mi, hani Güneş ile Dilin...

— Ancak erişilebilir olduğu takdirde böyle bir deneyim olabilir; peki Roussel'in hastalığıyla eserinin bir tutulduğu şu kaypak zeminden başka nerede böyle bir şeyden söz edebilir? Kâh hastalığın belirtileriyle kâh yazarın üslubuyla, kâh çektiği acılar kâh kullandığı dille örtüştürülen istikrarsız nitelikler ve temalarla doldurulmuş "karma" bir sözvarlığıyla konuşulursa, hem eseri hem nevrozu için geçerli sayılabilecek belli bir figüre çok zorlanmadan ulaşılabilir tabii. Sözgelimi, açılma-kapanma, temas ve temassızlık, sır, ölümden korkma, ölümü çağırma, ölüyü saklama, benzerlik ve ayırt edilemeyen farklılık, özdeş olana dönüş, tekrarlanan kelimeler ve saplantıların sözvarlığına ait başka temalar... bunlar eserde adeta patolojik bir damar resmeder. Roussel'in hayatının her günü yaşadığı törensellikte de aynı kalıbı görmek çok zor değil; yakalığını yalnız bir sabah, kravatlarını üç kere, pantolon askılarını on beş gün takarmış; yemekle huzuru bozulmasın diye oruç tutarmış; kelimeler kötülük getirir korkusuyla yanında ölümden veya korkunç şeylerden söz edilmesini istemezmiş... Janet'nin dediğine göre, hayatı da kitapları gibi yapılandırılmıştır. Fakat bas bas bağıran bunca benzerlik varsa, nedeni şudur: Ne büsbütün dil düzeyine ne de hepten davranış düzeyine ait oldukları için, birinden öbürüne gidip gelebilen bu karma biçimler (ayinler, temalar, imgeler, saplantılar) görülebilsinler diye ayrı bir yere konmuşlardır. Böyle olunca da hastalığı ile eserlerinin iç içe geçtiğini, biri olmadan öbürünün anlaşılamayacağını göstermek zor bir iş olmaktan çıkıyor. Bu görüşü savunanlardan en ince düşünebilenleri diyor ki eseri "hastalık meselesini açar," ya da "hastalığı bir

mesele olarak ortaya çıkarır." En başta yapılmıştır bu hamle: Çok şüpheli bir analojiler sistemi hazırlanmıştır.

— Neredeyse gözle görülür bir barizlik içinde sunulan birtakım özdeş biçimler var ama. Canterel'in ıssız bahçesinin tam merkezine yaptığı kadavra hücreleri ile Roussel'in annesinin tabutuna açtırdığı küçük pencerede; hani şu imkânsız *résurrectine* misali bir ilaç zerk etme umudu olmaksızın, zamanın öbür kıyısından o soğuk hayatı izleyebilmek için açtırdığı bu pencerede, aynı figürü bulmayı neden reddedelim ki? Eserinde maskelere, kılık değiştirmelere, dublörlere ve ikizliklere duyulan saplantılı tutku ile Roussel'in çok genç yaşta sergilediği, kendisinin biraz ironik bir önem atfettiği taklit yeteneği arasında bir bağ kuramaz mıyız? "Başarı duygusu ancak piyano eşliğinde şarkı söylerken, özellikle de birtakım aktör ve karakterlerin bol bol taklidini yaparken hissettiğim bir şeydi. Ama en azından bu konuda başarım çok büyüktü ve herkes tarafından kabul ediliyordu." Maske ile yüz arasındaki küçücük alanda, güneş yerli yerinde dururken *La Doublure*'ün dilinin doğduğu bu küçücük alanda, adeta biricik güneşe—evvelce dille bir bütün olan güneşe—kavuşulacak tek yer, benliğin bölünmesi, ötekinin tekrarıdır. Talou'nun esirlerinin sunduğu bütün o hayranlık uyandıran taklitler belki de Roussel'in hırsına cevap veriyordu: "Her taklidine yedi yıl çalışıyor, yalnızken hep bunlara hazırlanıyor, tonlamayı tutturmak için cümleleri avazı çıktığı kadar bağırarak tekrarlıyor, tam bir benzerlik elde edinceye kadar jestleri taklit ediyordu." Bu çileli "başkasına dönüşme"de yeniden karşımıza çıkan, *Locus Solus*'ta hücrelerinde duran ölümün aralıksız gidiş gelişleri değil midir? Başkalarında yaşayan bu başka hayatı taklit etmek için kendisini öldürüyordu Roussel şüphesiz; keza başkalarını kendisinin yerine geçirerek, kadavranın katılığını dayatıyordu onlara: Taklit denen intihar ve cinayet jesti, ölümün, dilin katmerleri ve tekrarlarıyla eserde ne kadar çok mevcut olduğunu hatırlatır.

— Ama bütün bunlarda, bu metinler ile bu davranışlar arasında, benzerlikten başka ne var ki? Nereden geliyor bu biçimler? Hangi topraktan çıkıyorlar? Biz ki yanılmadığımızdan eminiz, onları (üstelik başka bir şeyi değil sırf onları) görebilmek için durduğumuz yer neresi? Eser—tanımı gereği—gündelik söylemle aynı anlama sahip değilse, edebi bir dile, bir jeste gömülmüş bir iz'in nasıl bir anlamı olabilir?

— Aslında hiçbir anlamı olamaz. Varoluşla dilin ortak bir sistemi yoktur; nedeni de çok basit: Varoluşun sistemini şekillendiren dildir, bir tek odur. Biçimlerin mekânını kuran da çizdiği boş alanla birlikte odur. Alın size bir örnek: Biliyorsunuz, ölümü camlı bir parantez içinde sunan Roussel doğumun sırrını labirentin tam ortasına saklamıştı. Bakın ne demişti Janet'ye: "Yasak olduğunu bile bile özel odalarda birtakım yasak fiilleri işliyorsak, cezalara, hiç değilse saygın adamların küçümseyen bakışlarına maruz kalıyorsak, ne güzel! Ama cezalandırılma tehlikesi olmadan, annebabalarımızın rızasıyla, ayrıca iffetimizi koruduğumuz iddiasıyla, herkese açık bir gösteriyi seyredip çıplak insanlara bakıyor, cinsel zevklere tanık oluyorsak, bence kabul edilecek şey değildir bu. Aşkla ilgisi olan her şey yasak kalmalı, bu tür şeylere kolay erişilememeli." Bu sözler ile *L'Etoile au Front*'un gizli ama parlak doğuşu arasında bir akrabalık var gibi. İlk bakışta göründüğü şekilde anlamamak gerektiğinde hemfikirim. Fakat eserin derinlerinde, daha doğrusu Roussel'in yaptığı dil deneyinin derinlerinde, bir alan açılır: Doğum eksiltilidir, biricik ve meşru yırtıktır, keza hep kendisini anlatan bir tekrardır; ölüm karşısında ayna konumundadır; hayattan önce tekrar etmek için bir mühlet verir, ama uzun süre gizli kalacaktır; kendi üstüne katlanmış zamanın labirentidir doğum, gözle görülmeyen ışığı da bu karanlık yürekte kimse için parlamaz. İşte bu nedenle doğum dilin hem dışında hem de sonundadır. Kelimeler ağır ağır çıkarlar ona doğru; peki ama kelimeler erişebilir mi doğuma? O kelimeler ki tekrar, hep tekrardır, doğum da hep başlangıç. Peki eriştiklerini sandıklarında, bu boş plaja, kendisini tekrara sunandan, ölümde tekrarlanan hayattan başka ne getirebilirler ki? Dilin temel olanaklılığından dışlanmış olan doğum, gündelik göstergelerden de dışlanmış olmalıdır.

— O halde eserinde bu kadar sık görülen doğum labirentlerinin kaynağında yatan bir ritüele özenle kapatılmış bir cinsellik teması söz konusu değil, öyle mi?

— Yok, aslında katmerlendiren ve ikiye bölünmüş bir dil ile en temiz kaynağından çıkan sabah arasındaki ilişkidir söz konusu olan. Doğum erişilmez bir mekândır, çünkü dilin tekrarı doğuma giden bir dönüş yolu arar durur hep. Kökenin, kaynağın böyle "labirente alınması" ne hastalığın görünür etkilerinden biridir (cinselliğe karşı bir savunma mekanizması),

ne de batini bir bilginin üstü örtülü anlatımı (bedenlerin birbirinden nasıl doğduğunu gizleme çabası); dilin, kaynağındaki güneşle çağdaş olmadığını ilan eden radikal bir tecrübedir.

— Tecrübeyle kastınız nedir? Roussel'in patolojik duyguları anlamında "deneyim" mi, eserinin çekirdeği anlamında "deney" mi? Yoksa çift-anlamlı bir kullanımla ikisi birden mi?

— Hayır, bir üçüncüsü şüphesiz. Delilik ile eser, boş mekân ile dolu mekân, görünmez mekân ile kaçınılmaz mekân arasında değil midir dil, bunların birbirini dışlamasından doğmaz mı? Roussel'in ilk dönem eserlerinde dil bir güneş gibi sunulur: Şeyleri bakışa takdim eder ve adeta el altında tutar, ama öyle parlak bir görünürlükle yapar ki bunu, göstermesi gerekeni saklar; incecik bir gece, bir karanlık katmanıyla ayırır görünüş ile hakikati, maske ile yüzü; güneşe benzeyen dilse kartonun yüzeyini kesen, ayıran bu ışıktır ve söylediği şeyin de bu ikiz, bu saf ve yalın ikiz olduğunu ilan eder... Aydınlanmış bir dünyanın kusursuz küresi olmak yerine geceyi getirmek için şeyleri çatlatıp yaran bu güneş-dil ne kadar gaddardır! *La Doublure* mekânını işte bu dilde bulur. Fakat o dönemde patolojik hisler bir iç âlemin hisleridir: Olağanüstü aydınlıktırlar, dünyaya yayılmaya çalışırlar; ışınları Çin'in içlerinde kaybolup gidecek korkusuyla bu dil güneşini orijinal hacminde tutmak gerekir: Perdelerini sımsıkı kapalı tuttuğu bir odaya kapatırdı kendini Roussel. İki zıt figür arasına bir ayrım çizgisi çeker dil: Kapalı tutulan güneş dışarıdaki gecede kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır, serbest olan güneşse her yüzeyin altında kıvrak ve kaygı verici bir küçük göle hayat verir. Bu iki karşıt profil aynı zorunluluk dolayısıyla şu figürün doğmasına vesile olur: İçeri kapatılmış güneş. Kaybolmasın diye kapatılmış; şeyleri ikiye bölüp kopyalamasın, sadece kendi aydınlık fonu önünde sunsun diye kapatılmış bir güneş: "La Vue"nün merceği içinde duran, yani kişiler, kelimeler, şeyler, yüzler, diyaloglar, düşünceler, jestler... hiç çekinilmeden gizlisiz saklısız sunulan bütün bunların meydana getirdiği döngüsel akvaryumda tutulan işte bu güneş-dildir; biricik ama ikiye bölünüp kopyalanmış bir cümlenin içinde açılan yarıkta bulunan döngüsel hikâyelerin sakin mikrokozmosu da odur yine. Ama eserindeki, "kutuya konmuş," istendiğinde açılan ve hâkim bir bakışın, kalbinin derinliklerini dahi görebildiği bu evcilleştirilmiş

güneş dönemi, Roussel'in hastalığı açısından, melankoli dönemi, güneşin kaybedildiği bir dönem, çile dönemidir. *Impressions d'Afrique*'le birlikte dilin güneşi gizliliğe gömülür, ama içinde tutulduğu gecede olağanüstü bir doğurganlığa kavuşur, şenlik yapılan bahçenin güneşinde, kendisinin üstünde birtakım otomat makine ve kadavraların, duyulmadık icatların ve özenli taklitlerin doğmasına vesile olur; bu sırada hayat az ötede, ha doğdu ha doğacak diye vaat eder onu. Ezcümle eser ile hastalık bu ikisini birbirine bağlayan kan uyuşmazlığı etrafında dönüp durur.

— Siz tabii bu dışlamada bir telafi mekanizması görüyorsunuz (yazarın eseri hastalığıyla yüklü, dolayısıyla hastalığının ortaya çıkardığı sorunları hayal gücünde çözmekle yükümlüdür), biz de böylece dönüp dolaşıp Janet'ye—daha sonra da o kadar önemli olmayan birtakım figürlere—geliyoruz.

— Meğer ki burada öze ilişkin bir kan uyuşmazlığı, hiçbir şeyin asla kapatamayacağı bir oyuk görülsün. Artaud da eserinde bu boşluğa yaklaşmak istiyor ama sürekli uzaklaşıyordu: Hem eseriyle kendisinden hem de kendiyle eserinden; dilini hep bu ilik kalıntısına doğru fırlatıyor, esersizlik demek olan bir eser kazıyordu. Roussel'e göre, paradoksa bakın ki, bu boşluk güneştir; burada olan ama yanına varılamayan bir güneş; göz kamaştıran ama bakışın delip geçebileceği bir güneş; parlayan ama ışınları kendi küresi içinde toplanan bir güneş; işte bu güneşin derinlerinden kelimeler çıkar, ama bu kelimeler o güneşi kaplar, saklar; güneş hem benzersizdir hem de ikiz, kendi kendisinin hem aynası hem de karanlık içyüzü olduğu için iki kat kopyadır.

— İyi de deliliğini eseriyle inkâr etmesinden başka ne olabilir ki bu güneş-oyuk? Eserini de deliliğiyle inkâr etmesinden? Yani, ikisinin birbirini dışlamasından, üstelik benzersiz bir deneyim içinde olduğunu kabul ettiğiniz oyundan çok daha köklü bir şekilde dışlamasından?

— Bu güneş-oyuk ne eserin psikolojik koşuludur (anlamsız bir fikir bu), ne de hastalığıyla eserinde ortak bir tema. Roussel'in dilinin mekânıdır, içinden konuştuğu boşluktur, eseriyle deliliğinin hem birbiriyle iletişim kurmasını hem de birbirini dışlamasını sağlayan namevcudiyettir. Boşluk derken de kesinlikle metaforik bir şeyi kastetmiyorum: Delalet ettikleri "şeyler"den çok daha az olan ve bu "kastetme" ekonomisine bir şeyler

borçlu olan kelimelerin eksikliğinden söz ediyorum. Dil varlık kadar zengin olsaydı, şeylerin yararsız ve suskun ikizinden, kopyasından başka bir şey olmazdı; hatta hiç var olmazdı. Gelgelelim adlarını koyacak kelimeler olmasaydı şeyler de karanlıkta kalırdı. Roussel dilin bu ışıklar saçan boşluğunu iliğine kadar hissetmiş, bunalmış, hatta (hoşunuza gidecekse şöyle diyelim) saplantı haline getirmişti. Şu çıplak dil olgusunu gün ışığına çıkarmak için sonuçta çok özel ("sapkın," yani saptırıcı) deneyler yapmak gerekiyordu: Dil ancak kendi özünden kaynaklanan bir eksikten yola çıkarak konuşur. Biz bu eksiği, aynı kelimenin iki ayrı şeyi ifade edebilmesi, tekrarlanan bir cümlenin iki ayrı anlamı olabilmesi (hem sınır hem ilkedir bu) gibi bir *jeu* [yani hem oyun hem oynaklık] sayesinde hissediyoruz. Dilin çoğaldıkça çoğalan boşluğu, şeyleri (her şeyi) ifade edebilme, onları o aydınlık varlıklarına taşıyabilme, dilsiz hakikatlerini güneşte üretme, "maskelerini indirme" imkânı işte buradan doğar; ama hiç söylenmemiş, duyulmamış, görülmemiş şeyleri sırf kendi kendisini tekrarlayarak dünyaya getirme imkânı da buradan doğar. Gösteren'in sefaleti ve şenliği, göstergelerin fazlalığı ve yetersizliği karşısında daralma. Roussel'in hep hem burada hem "eksik" olan, dışarıda tükenme tehlikesiyle karşı karşıya olan, ama aynı zamanda ufukta parlayan güneşi, dilin kurucu eksiğidir, ışığın sonsuza dek içinden çıkacağı, parlayacağı yoksulluktur, yok edilemez mesafedir; işte bu öze dair aralıkta, dilin sonsuza dek kendini tekrarlamaya, şeylerinse anlamsız bir şekilde çakışmaya çağrıldığı bu noktada, ölüm şu tuhaf vaadi duyurur: Dil şimdi kendini değil, artık-olmayan'ı tekrarlayacaktır ilanihaye.

— Bakın siz de yazarın bütün eserini dil karşısında hissedilen "daralmanın" [angoisse] sağladığı bir birliğe irca ediyorsunuz, yani belli belirsiz psikolojik bir figüre...

— Ben bizzat dile dair bir "kaygıya" [inquiétude] demeyi tercih ederim. Roussel'in "akla aykırılığı," o gülünç söz oyunları, saplantılı uygulamaları, anlamsız veya saçma icatları, dünyamızın aklıyla iletişim halindedir şüphesiz. Önemli bir şeyin bir gün farkına varacağız herhalde: Absürd edebiyatın, kısa bir süre önce nihayet kurtulmuş olduğumuz bu edebiyatın içinde bulunduğumuz koşulların bir bilincine varma olduğunu, hem ayık hem de mitolojik bir fiil olduğunu sandık yanlışlıkla; oysa günümüzde filizlenmeye başlayan, bize eksik olanın "anlam" değil ancak bu eksik sayesinde bir

anlam ifade edebilen gösterge olduğunu öğreten bir tarihin kör ve negatif yüzünden başka bir şey değildi. Varoluş ile deneyimin puslu oyununda farkına vardığımız şey, akla yatkın tarihimizin içinde sürüp gittiği Göstergeler Oyunu'nun genel yasasıdır sadece. "Şeyleri" görüyorsak, kelimeler eksik olduğu içindir; şeylerin varlıklarının saçtığı ışık, dilin yıkılıp içine çöktüğü alev alev kraterdir. Şeyler, kelimeler, bakış ve ölüm, güneş ve dil benzersiz, sımsıkı yapışmış, tutarlı bir figür, hatta adına "biz" dediğimiz figürü oluşturur. Roussel bunun bir bakıma geometrisini tanımlamıştır. Edebiyat diline tuhaf bir alan açmıştır—baş aşağı çevrilmiş sureti olmasa, hayalperest, büyülü ve mitik kullanımı olmasa, dilsel diyebileceğimiz bir alan. Roussel'in eserini bu alandan (ki bizim alanımızdır) koparırsak, absürdün tesadüf eseri harikalarından, "başka bir şey" söylemek isteyen batıni bir dilin barok bezemelerinden başka bir şey göremeyiz. O alana yerleştirince, Roussel tam olarak kendini nasıl tanımlamışsa öyle görünür gözümüze: Kendinden başka bir şeyi söylemeyen bir dilin, katmerlenmiş veya kopyalanmış varlığıyla son derece basit olan bir dilin, dile dair bir dilin, kendi güneşini kendi hâkim ve merkezi noksanına kapatmış bir dilin mucidi olarak. Bu icadı hiç gözden kaybetmememizi Michel Leiris'e borçluyuz, çünkü kendisi bu sırrı iki yerde nakleder: Birincisi Roussel hakkındaki anılarında, ikincisiyse *Impressions d'Afrique* ve *Locus Solus*'la çok bir yakın akrabalığı olan *Régle du Jeu* başlıklı metninde. Ama tabii bir de kültürümüzde her türlü dilden önce, Göstergelerin şu hayranlık uyandıran kifayetsizliğinden hem endişe hem sevinç duyan hem boğulan hem de hayat bulan bir deneyim olması gerekiyordu. Roussel'in ızdırabını, dilimizde bize daha yakın duran şeyi tek başına gün ışığına çıkarma çabasına dönüştüren şey, Gösteren'in verdiği daralma hissidir. Keza bu adamın hastalığını bizim meselemiz haline getiren de. Hakeza dilinden hareketle şahsından söz etmemize olanak tanıyan da.

— Ve sayfalar boyunca şahsından söz etmiş olmanızı da ancak bu şekilde haklı gösterebileceğinize inanıyorsunuz...

Bu kitap, dünya edebiyatında tam anlamıyla ayrıksı bir yere sahip olan, edebiyatı dilin dille gerçekleştirdiği bir deney(im) olarak kurgulayan Raymond Roussel'in yapıtını çözümlemeye yönelik ilk girişim. Michel Foucault bu kitabında, felsefe ve sosyal bilimlerde çığır açan temel meselelerinden birini, dilin doğası ile dış dünya arasındaki, yani "kelimeler" ile "şeyler" arasındaki ilişkiyi ele alıyor. Ama bu sefer diğer yapıtlarındaki gibi cinsellik, delilik, bilgi dolayımıyla değil, dilin varlığının kaçınılmaz olarak ortaya çıkardığı boşluktan seslenen bir edebiyatın içinden bakıyor.

Roussel'in yapıtı üzerinde bir meta-dil kuran, dilin doğasına, varlığına dair bir düşünceyi adeta bir ağ gibi ören Foucault, *Raymond Roussel*'de edebiyatı bir estetik dışavurum biçiminden ziyade, bir deneyim alanı olarak; dilin varlığının soruşturulduğu bir düşünce deneyi olarak tasavvur ediyor. Geleneksel edebiyat eleştirisi doğrultusunda bir yorum çalışması ya da şerh değil, çok farklı nitelikte bir edebiyat çözümlemesi yöntemi ortaya koyuyor. Gerçekleştirdiği edebiyat deneyi(mi) aracılığıyla, dilin bizler için bir labirent inşa ettiğini, bu labirentten çıkmanın ancak ölümle mümkün olduğunu, hem yapıtları hem de kendi hayatı ve intiharıyla göstermiş olan Roussel'den hareketle Foucault, okuru "dil" denen çıkışsız labirente sokuyor.

Locus Solus, az yazan, az bilinen, anlaşılmayan Roussel'in Türkçeye çevrilmiş tek kitabı. *Raymond Roussel* ise pek çok eseri Türkçeye çevrilen Foucault'nun nadir kitabı: Gerçek ile kurmaca, hayat ile edebiyat arasındaki ayrımı ortadan kaldıran, dil ile ölüm arasında bir köprü kuran bir edebiyat deneyi(mi)ni okura da yaşatmaya girişen tekinsiz bir kitap.

ISBN 978-605-5250-04-1





18 TL

KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI