GILLES DELEUZE

Kritik ve Klinik



Norgunk

© Norgunk Yayıncılık 2002
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-36-0

Deleuze & Guattari Kitaplığı

Critique et Clinique
© 1993 by Les Éditions de Minuit

Birinci Baskı
Mayıs 2007

İkinci Baskı
Eylül 2013

Çeviri
İnci Uysal

Redaksiyon
Ece Erbay

Kapaktaki Eser
Tiraje

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3 Kağıthane 34408 İstanbul
T. 0212 294 10 00 / F. 0212 294 90 80
Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul
T. 0212 351 48 38 / F. 0212 351 83 24
info@norgunk.com / www.norgunk.com

GILLES DELEUZE

Kritik ve Klinik

Norgunk

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

I. Bölüm: Edebiyat ve Yaşam 9

II. Bölüm: Louis Wolfson, ya da Yöntem 16

III. Bölüm: Lewis Carroll 32

IV. Bölüm: En Büyük İrlanda Filmi (Beckett'in "Film"i) 34

V. Bölüm: Kantçı Felsefeyi Özetleyebilecek Dört Şiirsel Formül Üzerine 38

VI. Bölüm: Nietzsche ve Aziz Pavlus, Lawrence ve Patmoslu Yuhanna 48

VII. Bölüm: Masoch'un Yeniden Takdimi 69

VIII. Bölüm: Whitman 73

IX. Bölüm: Çocukların Söyledikleri 79

X. Bölüm: Bartleby, ya da Formül 87

XI. Bölüm: Heidegger'in Bilinmeyen Bir Habercisi, Alfred Jarry 113

XII. Bölüm: Nietzsche'ye Göre Ariadne'nin Gizemi 124

XIII. Bölüm: Kekeledi... 133

XIV. Bölüm: Utanç ve Kıvanç: T.E. Lawrence 142

XV. Bölüm: Yargının İşini Bitirmek İçin 156

XVI. Bölüm: Platon, Yunanlar 168

XVII. Bölüm: Spinoza ve Üç "Etika" 170

Güzel kitaplar bir tür yabancı dilde yazılmıştır.
Proust, *Contre Sainte-Beuve*

ÖNSÖZ

Kimi hiç yayımlanmamış, kimiyse daha önce yayımlanmış metinlerden oluşan bu bütün, belirli problemler etrafında dönmektedir. *Yazma* problemi: Proust'un söylediği gibi, yazar dil[1] içinde yeni bir dil, adeta bir yabancı dil icat eder. Yeni dilbilgisel ya da sözdizimsel güçleri gün ışığına çıkarır. Dili alışıldık yollarından saptırır, onu *sabuklatır*. Ama yine de yazma problemi, bir *görme* ve *duyma* probleminden ayrı düşünülemez: Aslında, dilin içinde bir başka dil yaratıldığında, "sözdizim-dışı", "dilbilgisi-dışı" bir sınıra uzanan ya da kendi dışına açılan, topyekûn *dildir*.

Sınır, *dilin* dışında değildir, onun dışıdır: *Dile* ait olmayan, ama yalnızca onun mümkün kıldığı görü ve duyuşlardan oluşur. İşte bu yüzden, yazıya özgü bir resim ve bir müzik vardır, tıpkı sözcüklerden yükselen renk ve ses etkileri gibi. Sözcüklerin içinden, sözcüklerin arasından görür ve duyarız. Beckett, "ardında gizleneni" görmek ya da duymak için *dile* "delikler açmaktan" söz ediyordu. Her yazar için aslında şu söylenmelidir: O, bir görendir, bir duyandır, *"mal vu mal dit"*,[2] o bir renk ustasıdır, bir müzisyendir.

---

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

2 *"Mal vu mal dit"* (iyi görülmemiş olan iyi dile getirilmemiştir) Samuel Beckett'in 1979-81 yılları arasında Fransızca kaleme aldığı ve kendisinin *"Ill seen Ill said"* adıyla İngilizceye çevirdiği, insan bilincini ve algılama edimini konu alan yapıtıdır. *(ç.n.)*

Bu görü ve duyuşlar kişisel bir mesele olmaktan çok, hep yeniden icat edilen bir Tarihin ve bir coğrafyanın yapıtaşlarını oluştururlar. Onları icat eden, sözcükleri evrenin bir ucundan diğer ucuna sürükleyen, bir *süreç* olarak sabuklamadır. Bunlar *dilin* sınırındaki olaylardır. Ama sabuklama *klinik hale* düştüğünde, sözcükler artık hiçbir yere açılmaz; tarihini, renklerini, şarkılarını yitirmiş bir geceyi saymazsak, onların içinden ne bir şey duyulur ne de bir şey görülür. Edebiyat bir sağlıktır.

Bu problemler birtakım yollar açar. Burada sunulan metinler ve söz konusu yazarlar, işte bu gibi yollardır. Kimi kısa, kimiyse uzundur, ama kesişirler, aynı yerlerden geçerler, birbirlerine yakınlaşır ya da birbirlerinden ayrılırlar, her biri diğerlerine açılır. Bazıları hastalıkla tıkanmış çıkmazlardır. Her yapıt bir yolculuktur, bir yoldur; ama şu ya da bu dış yolu ancak onu ortaya çıkaran, onun manzarasını ve dinletisini oluşturan içsel yollar ve güzergâhlar sayesinde kateder.

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE YAŞAM

Yazmak, yaşanmış maddeye bir biçim (ifade biçimi) dayatmak değildir kuşkusuz. Edebiyat, Gombrowicz'in söylediği ve yaptığı gibi, daha ziyade biçimsizden ya da tamamlanmamışlıktan yanadır. Yazmak, asla tamamlanmayan, her zaman oluş halinde olan ve her yaşanabilir ya da yaşanmış maddeyi aşan bir oluş meselesidir. Bir süreçtir, diğer bir deyişle, yaşanabilir ile yaşanmışı boydan boya kateden bir Yaşam geçididir. Yazı oluştan ayrılamaz: Yazarken, kadın-olunur, hayvan ya da bitki-olunur, algılanamaz-olana dek molekül-olunur. Bu oluşlar, Le Clézio'nun bir romanındaki gibi, özel bir zincire göre birbirlerine bağlanırlar ya da Lovecraft'ın güçlü yapıtındaki gibi, bütün evreni oluşturan kapılar, eşikler ya da bölgelere uygun olarak, her düzeyde birarada varolurlar. Oluş aksi yönde gitmez, ve Erkek olunmaz, erkek kendini, bütün maddeye dayatılması kaçınılmaz olan egemen bir ifade biçimi olarak ortaya koyduğu sürece böyledir bu, oysaki kadın, hayvan ya da molekül, kendi biçimselleşmelerinden kurtulan bir kaçış bileşenine her zaman sahiptir. Bir erkek olmanın utancından daha iyi bir yazma sebebi olabilir mi? Oluş halinde olan bir kadın da olsa, kadın-oluş durumundadır ve bu oluşun, kendine kadın olarak bir paye çıkarabileceği bir halle ilgisi yoktur. Oluş bir biçime ulaşmak değildir (özdeşleşme, taklit, Mimesis), oluş, *bir* kadından, *bir* hayvandan veya *bir* molekülden ayırt edilemeyecek şekilde, yakınlık, ayırt edilemezlik ya da farklılaşmama bölgesini bulmaktır: Ne genel ne de belirsiz, öngörülmemiş, önceden varolmayan, bir

topluluk içinde tekilleştiği ölçüde daha az biçim dayatılmış bir halde. Herhangi bir şeyle bir yakınlık bölgesi kurulabilir, yeter ki André Dhôtel'in yıldız çiçeğiyle yaptığı gibi, bunun edebi yolları yaratılsın. Cinsiyetler, türler ve âlemler arasında bir şeyler olup biter.[1] Oluş her zaman "arasında" ya da "içinde"dir: Kadınlar arasında kadın veya hayvanlar içinde hayvan. Ama belgisiz tanımlık, gücünü ancak, oluş haline soktuğu terim, *le, la*[2] dedirten ("işte bu hayvan"...) biçimsel özelliklerden kendiliğinden vazgeçtiğinde gösterir. Le Clézio Kızılderili-olduğunda, bu hep tamamlanmamış bir Kızılderilidir, "ne mısır yetiştirmesini ne de kayık oymasını" bilir: Biçimsel özellikler edinmekten çok bir yakınlık bölgesine girer.[3] Bu tıpkı, Kafka'daki yüzmeyi bilmeyen yüzme şampiyonu gibidir. Her yazı bir atletizm içerir, ama edebiyatı sporla uzlaştırmaktan ya da yazıyı bir olimpiyat oyunu haline getirmekten uzak olan bu atletizm, kendini organik kaçış ve kopuşta gösterir: Yataktaki bir sportmen, diyordu Michaux. Hayvanın ölmesi ölçüsünde daha fazla hayvan olunur; ve tinselci bir önyargının aksine, ölmeyi bilen ve bu hisse veya önseziye sahip olan, hayvandır. Edebiyat, Lawrence'a göre, kirpinin ölümüyle ya da Kafka'ya göre, köstebeğin ölümüyle başlar: "Sevecenlik dolu bir merhamet jestiyle uzatılmış zavallı, küçük, kırmızı patilerimiz." Ölen danalar için yazıyoruz, diyordu Moritz.[4] Dil dişil, hayvansı, moleküler büklümlere erişmeyi görev edinmelidir ve her büklüm ölümcül bir oluştur. Ne şeylerin ne de *dilin* içinde düz çizgi vardır. Sözdizim, şeylerin içindeki yaşamı açığa vurmak için her defasında yaratılan kaçınılmaz büklümler bütünüdür.

---

1 Bkz. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires (bir yıldız çiçeği-oluş üzerine, *La Chronique fabuleuse* içinde, s. 225).

2 *'Le'*, *'la'* Fransızcada erkek ve dişil sözcükler için kullanılan belgili tanımlıktır. (ç.n.)

3 Le Clézio, *Haï*, Flammarion, s. 5. Le Clézio ilk romanı *Le Procès-verbal*'de (Folio-Gallimard), önce bir kadın-oluşa, sonra bir fare-oluşa, daha sonra da silinerek bir algılanamaz-oluşa yakalanan bir kişiliği, neredeyse örnek teşkil edecek bir şekilde sunuyordu.

4 Bkz. J.-C. Bailly, *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, 10-18, s. 38.

Yazmak, anılarını, yolculuklarını, aşklarını ve yaslarını, düşlerini ve fantasmalarını anlatmak değildir. Gerçeğin aşırılığından veya imgelemin aşırılığından yanılgıya düşmek aynı şeydir: Her iki durumda da, yani gerçek dahilinde dışa yansıtılan ya da imgesel dahilinde içe atılan ebedi anne-baba, Oedipusçu yapıdır. Edebiyatın bu çocuksu kavranışı içinde, rüyanın ortasında olduğu gibi, yolculuğun sonunda da aranacak olan babadır. Kişi anne-babası için yazar. Marthe Robert, romancıya Piçten ya da Bulunmuş Çocuktan başka seçenek bırakmayarak, edebiyatın bu çocuksulaştırılmasını, bu psikanalizleştirilmesini sonuna kadar götürmüştür.[5] Hayvan-oluş bile, "kedim, köpeğim" türünde Oedipusçu bir indirgemeden kurtulamaz. Lawrence'ın söylediği gibi, "ben bir zürafaysam ve benim hakkımda yazan sıradan İngilizler de iyi yetiştirilmiş, iyi huylu köpeklerse, her şey apaçık ortada, hayvanlar farklı farklıdır... İçgüdüsel olarak, olduğum hayvandan nefret edersiniz".[6] Genel kural olarak, fantasmalar, belgisizi ancak bir şahıs ya da bir iyeliğin maskesi olarak görürler: "*Bir* çocuk dayak yedi" hemen "babam beni dövdü"ye dönüşür. Ama edebiyat, ters yolu izler ve varlığını görünüşteki kişilerin altında, kesinlikle bir genellik olmayan, tekilliğin en son noktası olan bir kişisizin gücünü keşfederek gösterir yalnızca: bir erkek, bir kadın, bir hayvan, bir gövde, bir çocuk... Edebi sözcelemenin koşulu görevini üstlenen, birinci ve ikinci şahıslar değildir; edebiyat ancak içimizde Ben [*Je*] deme kudretimizi elimizden alan bir üçüncü şahıs belirdiğinde başlar (Blanchot'nun "nötrü").[7] Kuşkusuz, edebi kişiler tamamen bireyleştirilmişlerdir, ne belirsiz ne de geneldirler; ama tüm bireysel özellikleri onları, kendileri için fazla güçlü bir oluş gibi bir belgisize taşıyan bir görüye yükseltir: Ahab ve Moby Dick görüsü. Cimri, hiçbir şekilde bir tip değildir, tersine, bireysel özellikleri (genç bir kadını

5 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset.

6 Lawrence, *Lettres choisies*, Plon, II, s. 237.

7 Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, s. 29-30, ve *L'entretien infini*, s. 563-564: "(Kişilerin) başına öyle bir şey gelir ki, onu ancak Ben deme erklerinden vazgeçerek yeniden yakalayabilirler." Edebiyat burada, dile getirmenin koşulunun kendisini eylem başlatıcılarda ve özellikle de birinci ve ikinci şahıslarda bulan dilbilimsel görüşü yalanlıyor gibi görünmektedir.

sevmek vs.) onu bir görüye vardırır, altını öyle bir şekilde *görür* ki, belgisizin gücünü kazandığı bir cadı çizgisi üzerinden kaçmaya koyulur – *bir* cimri..., altın, daha çok altın... Masallamasız edebiyat yoktur, ama Bergson'un gördüğü gibi, masallama [*fabulation*], masallama işlevi, bir ben'i hayal etmekten ya da tasarlamaktan ibaret değildir. O daha ziyade bu görülere erişir, bu oluşlara ya da güçlere kadar yükselir.

Kişi kendi nevrozlarıyla yazmaz. Nevroz, psikoz; bunlar, yaşam geçitleri değil, süreç kesintiye uğradığında, engellendiğinde, tıkandığında içine düşülen durumlardır. Hastalık bir süreç değil, "Nietzsche örneği"nde olduğu gibi, sürecin durmasıdır. Bu haliyle yazar da hasta değil, daha ziyade hekimdir, kendisinin ve dünyanın doktorudur. Dünya, hastalığın insanla karıştığı semptomlar bütünüdür. Bu durumda, edebiyat bir sağlık girişimi olarak ortaya çıkar: Yazarın illa ki büyük bir sağlığı olması gerekmez (atletizmdeki ikircilliğin aynısı burada da karşımıza çıkacaktır), onun karşı konulmaz küçük bir sağlığı vardır; kendisi için fazlasıyla büyük, fazlasıyla kuvvetli şeyler görüp duymasından kaynaklanan bir küçük sağlık, tüm bunlar onu nefessiz bırakır, geçişleri yazarı tüketir, ama bir yandan da baskın, koca bir sağlığın imkânsız kılacağı oluşlar sağlar ona bu küçük sağlık.[8] Yazar görüp duyduklarından, gözleri kızarmış, kulakzarı delinmiş bir halde döner. Hangi sağlık, insan tarafından ve insanın içinde, organizmalar ve türler tarafından ve onların içinde hapsedildiği her yerde yaşamı özgürleştirmeye yetebilir? Sürdüğü kadarıyla Spinoza'nın, geçişe açılan, yeni bir görünün baştan sona belirtisi olan küçük sağlığı.

Edebiyat olarak, yazı olarak sağlık, eksik olan bir halk icat etmekten ibarettir. Bir halk icat etmek masallamanın işlevidir. Anıları, henüz ihanetlerinin ve inkârlarının altında gömülü olan gelecekteki bir halkın ortak kökeni ya da amacı haline getirmedikçe anılarla yazılmaz. Amerikan edebiyatı, kendi anılarını, tüm ülkelerin göçmenlerinden oluşan evrensel bir halkın anılarını anlatırmış gibi anlatabilen yazarlar

8 Sağlık meselesi olarak edebiyat hakkında, ama özellikle sağlıksız olanlar ya da yalnızca kırılgan bir sağlığı olanlar için, bkz. Michaux, "Mes propriétés"nin sonsözü, *La nuit remue* içinde, Gallimard. Ve Le Clézio, *Haï*, s. 7: "Belki bir gün sanat diye bir şeyin olmadığı, yalnızca tıbbın olduğu anlaşılacaktır."

yetiştirme konusunda bu istisnai kudrete sahiptir. Thomas Wolfe, "tek bir insanın deneyiminde bulunabileceği kadarıyla bütün Amerika'yı yazar".[9] Bu ille de dünyaya egemen olması beklenen bir halk değildir. Bu, devrimci-oluşa kapılmış, minör, sonsuza dek minör bir halktır. Melez, aşağı, buyruk altında tutulan, hep oluş halinde, asla tamamlanmayan halk, belki de yalnızca yazarın atomlarında varolur. Melezlik, artık ailesel bir durumu değil, ırkların sürecini ya da yoldan çıkmasını belirtir. Ben oldum olası bir hayvanım, aşağı ırktan bir zenciyim. Bu, yazarın *oluş*udur. Orta Avrupa'da Kafka, Amerika'da Melville, edebiyatı, ifadesini ancak bir yazarla ve yazarda bulan minör bir halkın ya da tüm minör halkların ortak dile gelişi olarak sunar.[10] Edebiyat, her zaman tekil faillere başvursa da, sözcelemenin kolektif düzeneğidir. Edebiyat sabuklamadır, ama sabuklama anne-baba meselesi değildir: Halklardan, ırklardan ve boylardan geçmeyen ve evrensel tarihi ilgilendirmeyen sabuklama yoktur. Her sabuklama dünyasal-tarihseldir, "ırkların ve kıtaların yer değiştirmesi"dir. Edebiyat sabuklamadır ve bu sıfatla, sabuklamanın iki kutbu arasında kaderini yaşar. Sabuklama bir hastalıktır, katıksız ve egemen olduğu öne sürülen bir ırkı her kuruşunda hastalıkların en büyüğüdür. Ama egemenlikler altında ayaklanmayı, ezen ve hapseden her şeye karşı direnmeyi ve bir seyir olarak edebiyatın içine oyulmuş halde ortaya çıkmayı sürdüren o mazlum melez ırka başvurduğunda, sabuklama sağlığın ölçüsüdür. Hastalıklı bir durum, burada da her zaman süreci ya da oluşu kesintiye uğratabilir; o zaman sağlık ve atletizmdeki ikircilliğin aynısıyla yine karşılaşılır, bir egemenlik sabuklamasının melez bir sabuklamayla karışması ve edebiyatı gizli bir faşizme, onu kendi içinde teşhis edip kendine karşı savaş verse bile, karşısında savaştığı hastalığa sürüklemesinin daimi tehlikesiyle. Edebiyatın nihai amacı, sabuklamanın içinden bu sağlık yaratımını ya da bir halkın keşfini, yani bir yaşam olasılığını çıkarmaktır. Eksik olan bir halk için yazmak... ("için", "adına"dan çok "yararına" anlamı taşımaktadır).

---

9 André Bay, Thomas Wolfe'un *De la mort au matin*'ine önsöz, Stock.

10 Bkz. Kafka'nın minör denilen edebiyatlar hakkındaki düşünceleri, *Journal*, Livre de poche, s. 179-182; ve Melville'in Amerikan edebiyatı hakkındaki düşünceleri, *D'où viens-tu, Hawthorne?*, Gallimard, s. 237-240.

Edebiyatın dil içinde yaptığı şey şimdi daha iyi ortaya çıkıyor: Proust'un söylediği gibi, edebiyat tam da bir tür yabancı dil oluşturur; dilin içinde bir başka dil ya da yakalanan bir şive değil, ama dilin bir öteki-oluşu, bu majör dilin bir minörleşmesi, onu alıp götüren bir sabuklama, egemen sistemden kaçan bir cadı çizgisi. Kafka yüzme şampiyonuna şunu söyletir: Sizinle aynı dili konuşuyorum ve yine de söylediklerinizin bir kelimesini bile anlamıyorum. Sözdizimsel yaratım, üslup, dilin oluşu işte budur: Sözcük yaratımı yoktur, içinde geliştikleri sözdizim etkilerinin dışında değeri olan yeni sözcükler yoktur. Öyle ki, sözdizim yaratarak, anadilinin bir ayrışımını ya da yıkımını olduğu kadar, dilin içinde yeni bir dilin icadını gerçekleştirmesi ölçüsünde, edebiyat şimdiden iki yön sunar. "Dili savunmanın tek yolu, ona saldırmaktır... Her yazar kendi dilini edinmek zorundadır..."[11] Dil adeta, onu tam da kendi yollarının dışına çıkaran bir sabuklamaya tutulmuştur. Üçüncü yön ise, bir yabancı dilin, dilin kendisine bile, bütün *dil* dengesini yitirip devrilmeden, bir sınıra, artık hiçbir dile ait olmayan Görü ve Duyuşlardan ibaret olan bir dışarıya ya da bir ters yüze taşınmadan kazınamayacak olmasından ileri gelir. Bu görüler, fantasmalar değil, yazarın, *dilin* aralıkları içinde, *dilin* mesafeleri içinde görüp duyduğu gerçek Fikirlerdir. Bunlar süreçteki kesintiler değil, sonsuzluğun ancak oluş içinde açığa vurulması, bir manzaranın ancak hareket içinde ortaya çıkması gibi, sürece ait olan duraklamalardır. *Dilin* dışında değildirler, *dilin* dışıdırlar. Gören ve duyan olarak yazar, işte edebiyatın amacı: Bu, yaşamın, Fikirleri oluşturan *dilin* içine geçişidir.

Bunlar, Artaud'da sürekli hareket halinde olan üç yöndür: Anadilinin ayrışımı içinde harflerin düşüşü (R, T...); bu harflerin yeni bir sözdizim içinde ya da sözdizimin seviyesine göre bir dilin yaratıcıları olan yeni sözcükler içinde yeniden ele alınmaları ("eTReTé"); son olarak nefes-sözcükler [*les mots-souffles*], bütün *dilin* yöneldiği sözdizim-dışı sınır. Ve Céline, çok üstünkörü hissetsek de şunu söylemeden edemeyiz: *Yolculuk* ya da anadilinin ayrıştırılması;

---

11 Marcel Proust, *Correspondance avec Madame Straus*, Mektup 47, Livre de Poche, Paris, 1974 [1936], s. 110-115 ("kesinlik yoktur, dilbilgisi söz konusu olduğunda bile...").

Taksitli Ölüm ve dilin içindeki bir dil gibi yeni sözdizim; *Guignol's Band* ve *dilin* sınırı gibi asılı ünlemler, patlayıcı görüler ve ses titreşimleri. Yazmak için, belki de anadilinin katlanılmaz olması gerekir, ama öyle ki sözdizimsel bir yaratımın orada bir tür yabancı dil oluşturacağı ve topyekûn *dilin* her sözdizimin ötesinde kendi dışını açığa vuracağı şekilde katlanılmaz. Bir yazarı kutladığımız olur, ama o bilir ki, kendisi için belirlediği ve kendisinden gizlenmeyi sürdüren sınıra ulaşmaktan uzaktır, oluşunu tamamlamaktan uzaktır. Yazmak, aynı zamanda yazardan başka bir şey olmaktır. Virginia Woolf, yazının neden ibaret olduğunu kendisine soranlara şöyle cevap veriyordu: Size yazmaktan söz eden kim? Yazar bundan söz etmez, onun derdi başka bir şeyledir.

Bu ölçütler düşünüldüğünde, edebi amaç güderek kitap yazanlar arasından, deliler içinde bile, pek azının kendisine yazar diyebildiği görülür.

→ Tezim bunu savunmak

yazar ancak "görü" halinde yazarsa "ya

Italo calvino üzerinden yazarın kaybolus

ya da seksek

81

İKİNCİ BÖLÜM

LOUIS WOLFSON, YA DA YÖNTEM

Şizofren ve Diller kitabının yazarı Louis Wolfson, kendini şöyle adlandırır: "şizofreni dili öğrencisi", "akıl hastası öğrenci", "saçma deyimler öğrencisi", ya da yeniden şekillendirilmiş yazılışına göre, "le jeune öme sqizofrène".[1] Bu şizofrenik kişisizin birçok anlamı vardır ve yazar için yalnızca kendi bedeninin boşluğunu belirtmez: Kahramanın kendini ancak "genç asker"inkine benzer anonim bir tür altında az çok kavrayabileceği bir kavga söz konusudur. Öğrencinin, fonetik ya da moleküler bir kombinasyonunkinden başka özdeşliğe sahip olmadığı bilimsel bir girişim de söz konusudur. Son olarak, yazar için, hissettiğini ve düşündüğünü anlatmaktan çok, tam olarak ne yaptığını söylemek söz konusudur. Ve bu kitabın tek özgünlüğü, bir deneyim ya da etkinlik protokolü olması değildir. Wolfson'un ikinci kitabı, *Müzisyen Annem Öldü...*, tam da kanserli annenin hastalık protokolleriyle kesintilere uğradığı için, iki kişi tarafından yazılmış bir kitap gibi görünecektir.[2]

Yazar Amerikalıdır, ama hemen açığa çıkacak sebeplerle, kitaplar Fransızca yazılmıştır. Zira öğrencinin yaptığı, kimi kurallara göre çeviri yapmaktır. Yöntemi şudur: Anadilinde verilmiş bir sözcükten yola çıkarak, yabancı dilde (tercihen, yazarın incelediği başlıca dört

1 Fransızcadaki *le jeune homme schizophrène*'in [şizofren genç adam] Wolfson tarafından değiştirilmiş yazılışı. *(ç.n.)*

2 *Le schizo et les langues*, Gallimard, 1970; *Ma mère musicienne est morte*, Ed. Navarin.

dil olan Fransızca, Almanca, Rusça ya da İbranicede) benzer anlama gelen, ama ortak seslere ya da sesbirimlere sahip bir sözcük bulmak. Örneğin, *Where?* sözcüğü, *Wo? Hier? Où? Ici?* ya da daha iyisi *Woher* olarak çevrilecektir. Ağaç anlamına gelen *Tree, Tere*'yi verebilecektir ki, o da fonetik olarak *Dere* halini alacak ve sonunda Rusçadaki *Derevo*'ya varacaktır. Anadilindeki herhangi bir tümce, aynı anda bir ya da birçok yabancı dilde, ses ve anlam açısından benzerlik gösteren bir tümceye dönüşmek için, öğeleri ve fonetik hareketleri açısından çözümlenmiş olacaktır. Durumun ivediliği dikkate alındığında, işlem mümkün olduğunca kısa sürede gerçekleştirilmelidir, ama her sözcüğe özgü direnişler, dönüşümün her evresinde ortaya çıkan anlam hataları ve özellikle de, her örnekten, başka dönüşümlere uygulanabilir fonetik kurallar çıkarma zorunluluğu dikkate alındığında, çok zaman gerektirmektedir (örneğin, *believe*'in maceraları kırk sayfa kadar tutacaktır). Bu adeta biri mümkün olduğunca az zaman, diğeri mümkün olduğunca çok dilbilimsel yer tutan iki dönüştürme devresinin birarada bulunması ve birbirine girmesidir.

Genel yöntem şudur: *Don't trip over the wire*, Ne trébuche pas sur le fil[3] tümcesi, *Tu'nicht tre*bucher *uber eth he Zwirn* halini alır. Çıkış tümcesi İngilizcedir, ama varış tümcesi çeşitli dillerden, Almancadan, Fransızcadan, İbraniceden sözcükler ödünç alarak uydurulan bir tümcedir: "Babil kulesi". *D*'nin *t*'ye, *p*'nin *b*'ye, *v*'nin *b*'ye dönüşme kurallarını olduğu kadar, devriklik kurallarını da işin içine sokar (Almancadaki *Zwirn* İngilizcedeki *Wire*'ı yeterince karşılamadığı için, *wir*'i *riv*'e ya da daha ziyade *rov*'a dönüştüren Rusçadaki *prolovoka*'ya başvurulacaktır).

Bu tür direnişleri ve güçlükleri yenmek için, genel yöntem iki yönde yetkinleşmeye götürülmüştür. Bir yandan, "sözcükleri birbirleriyle daha serbestçe birleştirme dahiyane fikri" üzerine kurulu genişletilmiş bir yöntem yönünde: İngilizce bir sözcüğün, örneğin *early*'nin (erken) dönüşümü, "tôt" ile bağdaşan ve R ya da L ünsüzlerini içeren Fransızca sözcükler ve deyimlerde aranabilecektir (sur R-Le-champ, de bonne heuRe, matinaLement, diLigemment, dévoRer L'espace); ya da *tired* [yorgun] hem Fransızcaya faTigué, exTénué,

3 Tele takılma! *(ç.n.)*

CouRbaTure, RenDu olarak, hem de Almancaya maTT, KapuTT, eRschöpfT, eRmüdeT vs. olarak çevrilebilecektir. Diğer yandan, gelişmiş bir yöntem yönünde yetkinleşir: Bu kez söz konusu olan, İngilizce sözcüğün kimi fonetik öğelerini çözümlemektir, ama bu onları soyutlamak değil, onları birçok bağımsız tarzda bileştirmektir. Bu şekilde, yiyecek kutularının etiketlerinde sıklıkla karşılaşılan terimlerden *vegetable oil* büyük problem yaratmasa da, *vegetable shortening* eldeki yönteme indirgenememektedir: Güçlük çıkaran, SH, R, T ve N'dir. Birinci SH'nin yerine N'yi (İbranice *chemenn*), ikinci SH'nin yerine T'nin bir eşdeğerini (Almanca *Schmalz*), üçüncü SH'nin yerine R'yi (Rusça *jir*) koymak için, sözcüğü korkunç ve grotesk kılmak, üç kez yankılatmak, ilk sesi üçlemek (*shshshortening*) gerekecektir.

Psikoz, değişken bir dilbilimsel yöntemden ayrılamaz. Yöntem, psikozun sürecinin ta kendisidir. Dil öğrencisinin yönteminin tümü, şair Raymond Roussel'in, kendisi şizofrenik olan ünlü "yöntemiyle" çarpıcı benzerlikler taşımaktadır. Roussel, anadili olan Fransızca içinde çalışıyordu; bunu yaparken asıl tümceyi, benzer ses ve sesbirimlere, ama tamamen farklı bir anlama sahip bir başka tümceye çeviriyordu ("les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard" ve "les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard").[4] İlk yön, ilk dizide biraraya getirilen sözcüklerin, ikinci diziyle bağdaştırılabilir başka bir anlamda alındığı genişletilmiş yöntemi veriyordu (*queue de billard* ve *robe à traine du pillard*).[5] İkinci bir yön, asıl tümcenin kendisinin özerk bileşikler içinde ele alındığı gelişmiş yönteme götürüyordu ("j'ai du bon tabac..." = "jade tube onde aubade").[6] Tanınmış bir

---

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

5 Bilardo istekası ve işinin ehli yağmacının kuyruklu giysisi. *(ç.n.)*

6 "İyi tütünüm var" anlamına gelen *"J'ai du bon tabac"* tümcesi, *"Jade tube onde aubade"* ile okunuş benzerliği taşımaktadır, fakat bu ikinci söz öbeğinde anlam tamamen değişmiştir: "yeşim, tüp, dalga, serenat." *(ç.n.)*

başka örnek, Jean-Pierre Brisset'ninkidir: Yöntemi, bir sesin ya da hecenin anlamını, içinde yer aldığı bir ya da birçok dildeki sözcükleri karşılaştırarak saptıyordu; sonra yöntemi genişleyip gelişiyor ve çeşitli hece bileşimlerine göre anlamın evriminin kendisini veriyordu (böylelikle önce, les prisonniers trempaient dans l'eau sale, "la sale eau pris" haldeydiler, bu durumda onlar "salauds pris" idiler, sonra "la salle aux prix"de satılıyorlardı).[7-8]

Üç durumda da, seslerin ya da sesbirimlerin her zaman benzer kalması koşuluyla, anadilinden bir tür yabancı dil çıkarılmaktadır. Ama Roussel'de tartışma konusu edilen, sözcüklerin göndermesidir ve anlam aynı kalmaz: Bu nedenle, diğer dil bir yabancı dil gibi iş görse de, yalnızca eşsesli ve Fransızcadır. Önermelerin anlamını tartışma konusu yapan Brisset'de diğer dillere de başvurulmuştur, ama bunun amacı anlamlarındaki birliği ve seslerinin özdeşliğini göstermektir (*diavolo* ve *dieu-aïeul*, ya da *di-a vau l'au*). Problemi dillerin çevrilmesi olan Wolfson'a gelince, tüm diller düzensizlik içinde biraraya gelerek aynı anlamı ve aynı sesleri korurlar, ama bunu yaparken anlamı ve sesleri aldıkları anadili olan İngilizceyi sistemli bir şekilde yıkmış olurlar. Bu kategorilerin anlamını biraz değiştirerek de olsa, Roussel'in Fransızcayla eşsesli bir dil, Brisset'nin eşanlamlı bir dil, Wolfson'un İngilizcenin okşarı [*paronyme*] bir dil inşa ettiği söylenebilir. Wolfson'un bir sezgisine göre, bu belki de dilbilimin gizli amacıdır: Anadilini öldürmek. 18. yüzyıldaki gramerciler hâlâ bir anadiline inanıyorlardı; 19. yüzyıldaki dilbilimciler şüphelerini dile getiriyor ve kimi zaman yalnızca kardeş olan dillere başvurarak, analık kurallarını soy zinciri kuralları olarak değiştiriyorlardı. Sonuna kadar gitmek için belki de bir cehennem üçlüsü gerekmektedir. Roussel'de Fransızca artık bir anadili değildir, çünkü sözcüklerinde ve harflerinde

---

7 Foucault'nun yalnızca *Raymond Roussel*'i (Gallimard) değil, bununla birlikte Roussel'in, Brisset'nin ve Wolfson'un üç yöntemini, üç organın, ağzın, gözün ve kulağın dağılımına göre karşılaştırdığı, Brisset'nin yeniden basımına önsözü (Tchou).

8 Tutsaklar pis suya batırılıyorlardı, "pis suya düşmüş" haldeydiler, bu durumda onlar "tutsak edilmiş pisliklerdi", sonra "satış salonunda" satılıyorlardı: Bu örnekte, tırnak içine alınmış söz öbeklerinin Fransızca okunuşları aynı olmakla birlikte, anlamları farklıdır. *(ç.n.)*

(Fransa'nın sömürgeci misyonuna uygun olarak) "Afrika izlenimleri" uyandıran egzotizmler gizler; Brisset'de hiç anadili yoktur, tüm diller kardeştir ve (demokratik bir yönelim uyarınca) Latince bir dil değildir; ve Wolfson'da Amerikan dilinin anası artık İngilizce bile değildir, Amerikan dili (Amerika'nın bütün dünyanın göçmenlerini toplama rüyasına uygun olarak) "çeşitli idiyomların potpurisi" ya da egzotik karışımı halini alır.

Bununla birlikte, Wolfson'un kitabı edebi yapıtlar türünde değildir, ve şiir olduğunu ileri sürmez. Roussel'in yöntemini bir sanat yapıtı yapan, asıl tümceyle çevirisi arasındaki mesafenin, çıkış noktasını her zaman daha uzağa iterek sonunda bütünüyle gizleyen, bölünüp çoğalan olağanüstü hikâyelerle dolu olmasıdır. Örneğin, hidrolik "çarklı tezgâh" ile örülen olay, "sabah çok erken kalkmayı gerektiren mesleği" içinde barındırır.[9] Bunlar görkemli görülerdir. Bir müziğin çalındığı koşullardan ve çalınışından fazlası olması gibi, *dilin* içinde oynanan ve beliriş koşullarını olduğu kadar, gerçekleştirilme şartlarını da aşan saf olaylardır. Brisset'de de aynı şey söz konusudur: Olayın bilinmeyen yüzünü ya da kendisinin de dediği gibi, dilin diğer yüzünü ortaya çıkarmak. Aslında, dilbilimsel bir kombinasyonun bir diğerine olan mesafeleri, boynun belirmesi, dişlerin çıkması, cinsiyetin oluşması gibi, bu mesafeleri dolduran büyük olaylar üretir. Ama Wolfson'da olanlar bunlara benzemez: Çevrilecek sözcükle çeviri sözcükleri arasında ve bizzat çevirilerin içinde, patojen ya da patolojikmişçesine yaşanmış bir mesafe, bir boşluk varlığını sürdürür. *The* tanımlığını iki İbranice terim olan *eth* ve *he*'ye çevirirken açıklamasını yapar: Anadilindeki sözcük, dil öğrencisinin "çatlak kafası tarafından çatlatılmıştır". Dönüşümler, asla bir olayın büyüklüğüne ulaşmaz, rastlantısal koşullarına ve ampirik gerçekleştirilişlerine dayalı kalırlar. Yani yöntem bir protokol olarak kalır. Dilbilimsel yöntem boşa döner ve bir görü üretmeye muktedir dirimsel bir sürece erişmez. Bu nedenledir ki, *believe*'in dönüşümü, sözcüğü telaffuz edenlerin gidiş gelişlerinin, gerçekleştirilen farklı kombinasyonlar (*Pieve-Peave, like-gleichen, leave-Verlaub...*) arasındaki mesafelerin yer

9 Özgün metinde geçen *"métier à aubes"* sözcüklerinin içindeki *"métier"* hem tezgâh hem meslek, *"aube"* ise hem çark hem de tan anlamına gelmektedir. *(ç.n.)*

aldığı bunca sayfa tutar. Boşluklar her yerde varlıklarını sürdürüp çoğalırlar, öyle ki kara yüzünü göstererek dikilen tek olay, öğrencinin silahların azaltılmasıyla geciktirileceğinden korktuğu, dünyanın sonu ya da gezegenin atomik patlamasıdır. Wolfson'da yöntem kendi kendinin olayıdır, bir dış koşul ile doğaçlama bir gerçekleştirme arasında varsayımsal bir yer kurmaya özgü şart kipinden ve tercihen şart kipinin geçmiş zamanından başka ifadesi yoktur: "Akıl hastası dilbilim öğrencisi, T sesinden sonra bir ünlü geldiğinde T'nin D olduğunu düşünmemiş olsaydı, İngilizcedeki *tree*'nin bir E'sini alıp kafasında onu T ile R arasına sokacaktı"... "Bu sırada akıl hastası öğrencinin annesi onu izlemiş olacak ve yanına varınca da kimi zaman son derece gereksiz şeyler söylediği olacaktı."[10] O halde, Wolfson'un üslubu, önerdiği şema, şizofrenik kişisize, mesafeleri kapatabilecek ya da tersine, her şeyi yutan devasa bir boşluğun içinde mesafeler açabilecek bir olayın sonsuz beklentisini ifade eden şart kipinde bir fiil ekler. Saçma dillerin öğrencisi yapacaktı ya da yapmış olacaktı...

Wolfson'un kitabı, gerçekleştirilen fonetik dönüşümlerdeki gerçek bilimsel niyete rağmen, bilimsel bir yapıt da değildir. Bilimsel bir yöntem, biçimsel olarak meşru olan bütünlüklerin belirlenmesini, hatta oluşturulmasını gerektirir. Oysa, şu açıktır ki, dil öğrencisinin gönderme bütünlüğü gayrimeşrudur; bunun tek nedeni, İngilizce olmayan her şeyi içeren belirsiz küme tarafından, Wolfson'un söylediği gibi, gerçek "Babil Kulesi" tarafından oluşturulmuş olması değildir, bir diğer neden de, hiçbir sözdizimsel kuralın, anlamları seslerle karşılayıp, sözdizime sahip ve İngilizce olarak tanımlanmış olan başlangıçtaki bütünün dönüşümlerini düzenleyerek bu bütünü tanımlayamamasıdır. O halde, şizofren öğrenci bir "simgecilikten" iki şekilde yoksundur: Bir yandan, hiçbir şeyin kapayamadığı patojen mesafelerin kalıcılığıyla; diğer yandan, hiçbir şeyin tanımlayamadığı yanlış bir bütünlüğün belirmesiyle. Bu nedenledir ki, kendi düşüncesini, ironik olarak, şiirsel-sanatsal bir sistemin ve mantıksal-bilimsel bir yöntemin çifte simülakrı gibi yaşar. Bir kez daha, simülakrın ya da ironinin bu gücü Wolfson'un kitabını, hastalığın derinliklerinden bu

10 Alain Rey, şart kipinin hem kendi içinde hem de Wolfson'un kullandığı şekliyle çözümlemesini yapar: "Le schizolexe", *Critique*, Eylül 1970, s. 681-682.

çok özel direnişin filizlendiğinin hissedildiği, simülasyonlara özgü bambaşka bir sevinç ve güneşle ışıldayan olağanüstü bir kitap haline getirir. Öğrencinin dediği gibi, "aptalca olmasa da, şu delice haliyle bile, dil öğrenimi görmek ne kadar güzeldi!" Zira "hayattaki şeylerin de böyle gittiği hiç de nadir değildir: hiç olmazsa en azından ironik bir şekilde".

Anadilini öldürmek, öncelikle annenin "çok yüksek ve tiz, belki bir o kadar da görkemli" sesine karşı her an sürdürülen bir kavgadır. Duyduklarının bir kısmını ancak çoğunu şimdiden önleyip elemişse dönüştürebilecektir. Annesi yaklaşır yaklaşmaz, yabancı bir dilde herhangi bir tümceyi belleğine yerleştirir; ama gözünün önünde de yabancı dilde bir kitap vardır; ve dahası homurdanır ve dişlerini gıcırdatır; iki parmağıyla kulaklarını tıkamaya hazırdır; ya da daha karmaşık bir aygıtı, kulaklığını bir kulağına taktığı bir kısa dalga radyosu vardır, bir parmağıyla da diğer kulağını tıkadığında serbest kalan eliyle yabancı dildeki kitabı tutup sayfalarını çevirebilir. Bu, olası tüm ayrıklıklardan oluşan bir kombinasyonlar bütünü, bir yığındır, ama bu ayrıklıkların özel karakteri, sınırlandırıcı ve dışlayan değil, içerilen ve sonsuz kollara ayrılmış olmaktır. Bu dahili ayrıklıklar şizofreniye aittir ve kişisizle şart kipinin üslupsal şemasını oluşturan biçimler bütününü tamamlar: Öğrenci kâh her iki kulağına da parmaklarını, kâh bir kulağına (sağ ya da sol) parmağını koymuş olacak, diğer kulağını ise kâh kulaklık kâh başka bir nesne meşgul edecekti ve serbest kalan el ya bir kitabı tutacaktı ya da masanın üzerinde tıkırtı yapacaktı... Beckett'in kişilerini, ve özellikle Wolfson'u, saymakla bitmeyen bu ayrıklıklardan tanırız.[11] Wolfson, tüm bu savunmalara sahip olmalı, sürekli olarak pusuda beklemelidir, çünkü anne de kendi yönünden dil mücadelesi vermektedir: Ya kendi kendini adlandırdığı şekliyle, rezil ve tuhaf oğlunu iyileştirmek için, ya "sevgili oğlunun kulak zarını kendi ses telleriyle titreştirme" zevki için, ya saldırganlığı ve otoritesinden dolayı, ya da daha da anlaşılmaz başka bir sebeple,

---

11 François Martel, Beckett'in *Watt*'ındaki ayrıklıkların ayrıntılı bir incelemesini yapmıştır: "Jeux formels dans Watt", *Poétique*, 1972, Sayı: 10. Bkz. aynı zamanda *Têtes-mortes* içinde "Assez". Beckett'in yapıtının büyük bir kısmı, *Malone Ölüyor*'daki büyük formüle göre kavranabilir: "Her şey kendi içinde bölünür."

kâh yan odada ses çıkararak hareket eder, Amerikan malı radyosunu çalar ya da hastanın ne anahtarı ne de kilidi olan odasına gürültüyle dalar, kâh parmaklarının ucunda yürüyüp kapıyı sessizce açar ve çarçabuk İngilizce bir tümce haykırır. Durum o kadar karmaşıktır ki, öğrencinin tüm ayrıklaşma silahları, İngilizce konuşulduğunu kesinlikle duyacağı ve hatta her an ona seslenilme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu sokakta ve halka açık yerlerde vazgeçilmez kalır. Bu yüzden ikinci kitabında, bir yere giderken kullanabileceği daha yetkin bir aygıt tertibatı betimler: Bu, kulaklarına takacağı, taşınabilir bir teybe bağlı olan bir stetoskoptur, çıkarıp takabilir, sesini açıp kısabilir ya da onun yerine yabancı dilde bir dergi okuyabilir. Bu stetoskop kullanımı, onu özellikle gittiği hastanelerde memnun eder, çünkü tıbbın, dillerin ve yaşamın içinde hayal edebileceği bütün uydurma bilimlerden çok daha uydurma bir bilim olduğu kanısındadır. Bu tertibatı, "walkman"in ortaya çıkışından çok önce, 1976'da kurduğu doğruysa, kendisinin de söylediği gibi, "walkman"in asıl mucidi olduğu ve Tarihte ilk kez, şizofrenik bir üstünkörü tertibatın bütün dünyaya yayılacak bir aygıtın kaynağını oluşturduğu ve o aygıtın da halkları ve nesilleri şizofrenleştireceği düşünülebilir.

Anne, bir başka şekilde daha onu sınar ya da ona saldırır. Gerek iyi niyetle, gerek onu derslerinden alıkoymak amacıyla, gerekse onu şaşırtabilmek için, kâh mutfaktaki yiyecek kutularını gürültüyle yerleştirir, kâh gelip onları burnuna sokar ve ardından, bir zaman sonra aniden tekrar girmek üzere, çekip gider. O zaman, onun yokluğunda öğrencinin, kutuları yırtarak, ayakları altında çiğneyerek, içindekileri ne olduğuna bakmadan silip süpürerek kendini besinsel bir sefahate kaptırdığı olur. Tehlike birden fazladır, çünkü bu kutuların üzerinde (*vegetable oil* gibi çevrilmesi kolay yazıları bulmak için şöyle bir göz atmanın dışında) okumaktan kaçındığı İngilizce etiketler bulunmaktadır, çünkü bu durumda kutuların kendisine uygun bir yiyecek içerip içermediğini bilemez, çünkü ya yemek onu ağırlaştırıp dil öğreniminden caydırır ya da, kutular ideal sterilizasyon koşullarında olsa da, yiyecek parçaları hava kirliliği ve "trişin, tenya, yersolucanı, sivrikuyruk, kancalı kurt, kelebek hastalığı, sirkekurdu" ile daha da zararlı hale gelen larvalar, kurtçuklar ve yumurtalar taşımaya başlar. Yemek yediğinde hissettiği suçluluk,

annesinin İngilizce konuştuğunu duyduğunda hissettiğinden daha az değildir. Bu yeni tehlike biçiminin önüne geçmek için, önceden öğrendiği yabancı dilde bir tümceyi güçlükle "beller"; daha da iyisi, belli bir kalori sayısını ya da arzulanan, entelektüelleştirilmiş ve saflaştırılmış bir yiyeceği, örneğin bitkisel yağlardaki "doymamış karbon atomlarının oluşturduğu uzun zincirler"i karşılayan kimyasal formülleri zihnine kazır, kendini bütün kuvvetiyle buna verir. Gerek bir kalori alımını karşılayacak bir sözcük yinelemesiyle ("ikinci sayı çiftine yüzlük olarak eşit ya da ilk sayı çiftine binlik olarak eşit bir kalori tutarını oburca yutarken, aynı dört veya beş sözcüğü yirmi ya da otuz kez yineleyecektir"), gerekse yabancı sözcüklerde geçen fonetik öğeleri kimyasal dönüşüm formülleriyle özdeşleştirerek (örneğin, Almancadaki ünlü-sesbirim çiftleri ve daha genel olarak, "değişken bir kimyasal bileşik ya da dönüşüm süresi son derece kısa bir radyoelement gibi" otomatik olarak değişen *dil* öğeleri) kimyasal yapıların kuvvetini yabancı sözcüklerin kuvvetiyle birleştirir.

O halde, bir yandan katlanılmaz anadilindeki sözcüklerle zehirli ya da pis yiyecekler arasında, diğer yandan yabancı dönüşüm sözcükleriyle değişken atom formülleri ya da bağlantıları arasında derin bir eşdeğerlilik vardır. Bu eşdeğerliliklerin temeli konumundaki en genel problem kitabın sonunda açıklanmıştır: Yaşam ve Bilgi. Yiyecekler ve anadilindeki sözcükler yaşam, yabancı diller ve atom formülleri bilgidir. Istırap ve çığlık olan yaşam nasıl doğrulanır? Kendi ıstırabı ve kendi çığlıklarıyla beslenen, "hasta, kötücül madde" olan yaşam nasıl doğrulanır? Yaşamın tek doğrulaması, tek başına Güzel ve Doğru olan Bilgidir. Tüm yabancı dilleri, yaşamın çığlığı olan anadiline karşı, dilin bilgisi ya da filoloji gibi, eksiksiz ve sürekli bir idiyomda toplamak gerekir. Yaşamın ıstırabı olan yaşamış bedene, larvalarına ve yumurtalarına karşı, atom kombinasyonlarını bedenin bilgisi ya da moleküler biyoloji gibi tam bir formülde ve periyodik tabloda toplamak gerekir. Yalnızca "entelektüel bir başarı" güzel ve doğrudur ve yaşamı doğrulayabilir. Ama tüm yabancı dillerden ve tüm değişken formüllerden oluşan bilgi, kendisinde Güzeli tehdit eden bir mesafe varlığını hep sürdürürken ve kendisinden ancak Doğruyu ters yüz eden grotesk bir bütünsellik su yüzüne çıkarken, bu sürekliliğe ve bu doğrulayıcı bütünlüğe nasıl sahip olabilir? "Yeterince karmaşık olan

bütün bir biyokimyasal bileşiğin çeşitli atomlarının göreli konumlarını sürekli olarak gözünde canlandırmak... ve elementlerin periyodik tablosunun doğruluğunun mantığını, kanıtlarını bir kerede, anında ve bir yandan da aralıksız olarak göstermek" hiç mümkün müdür?

O halde, Roussel'in söylemiş olacağı gibi, işte gerçekten de büyük bir denklem:

$$\frac{\text{Anadilindeki sözcükler}}{\text{yabancı diller}} = \frac{\text{yiyecekler}}{\text{moleküler yapılar}} = \frac{\text{yaşam}}{\text{bilgi}}$$

Kesirlerdeki payları dikkate aldığımızda, ortak yanlarının "kısmi nesneler" olmak olduğunu görürüz. Ama bu kavram o kadar belirsiz kalır ki, hiçbir yitik bütünlüğe göndermede bulunmaz. Gerçekte, kısmi nesne olarak görünen, tehdit edici, patlayıcı, gürültülü, toksinli ya da zehirli olandır. Ya da böyle bir nesneyi içerendir. Ya da nesnenin içinde patladığı parçalardır. Kısacası, kısmi nesne bir kutunun içindedir ve kutu açıldığında patlayıp parçalanır, ama "kısmi" adı verilen, aralarında farklar, tam tamına her zaman boşluklar ya da mesafeler olmasına rağmen, kutu kadar kutunun içeriği ve küçük parçalardır. Öyleyse yiyecekler kutulara konmuştur, ama yine de larva ve kurtlar içerirler, özellikle de Wolfson kutuları dişleriyle yırttığında. Anadili, hep yaralayıcı sözcükler içeren bir kutudur, ama bu sözcüklerden durmadan harfler düşer, özellikle de, bilhassa zehirli ve sert dikenler ve parçalar kadar kaçınılması ve önlenmesi gereken ünsüzler. Bedenin kendisi de, kısımlar olarak organları kapsayan bir kutu değil midir? Ama bu kısımlar, bütün organizmayı bozmak için birinden diğerine atlayarak birbirlerini aniden ortaya çıkaran tüm mikroplar, virüsler ve özellikle de kanserler tarafından kemirilmektedir. Organizma, besin ve sözcük kadar annedendir: Hatta öyle görünüyor ki, gelişiminin başında olan bir erkeklik organının dişi bedenin organik uzantıları gibi göründüğü çiftbiçimlilik örneklerinde olduğu gibi, penis her şeyden önce dişil bir organdır ("gerçek kadın cinsel organı, vajinadan çok, bir kadının eli tarafından, bağırsağın, bağırsağının son parçasına sokulmaya hazır yağlı bir kauçuk tüp gibi görünecektir ona", bu nedenle hemşireler ona her şeyden önce profesyonel sodomitler gibi

gelir). O halde sokur ve kanserli hale gelmiş güzeller güzeli anne için patlayıcı kutulardan oluşan bir kısmi nesneler topluluğu denebilir, ama bu patlayıcı kutular her türde ve her düzeydedir ve boşluğun içinde her türde ve her düzeyde birbirinden ayrılmayı ve bir sözcüğün harfleri, bir bedenin organları ya da yiyecek lokmaları arasında bir mesafe açmayı sürdürürler (Wolfson'un yemeklerinde olduğu gibi, lokmaları yöneten aralık). Bu, şizofren öğrencinin klinik tablosudur: söz yitimi, hipokondriya, anoreksiya.

O halde, büyük denklemin paydaları bize bir ilk türemiş denklem verir:

$$\frac{\text{annenin sözcükleri}}{\text{yaralayıcı harfler}} = \frac{\text{besinler}}{\text{zararlı larvalar}} = \frac{\text{organizma}}{\text{kanserli organlar}} = \text{adil olmayan hastalıklı ve acı dolu bir yaşam}$$

Diğer denklem, paydaların denklemi nasıl oluşturulabilir? Bu, Artaud ile, Artaud'nun kavgasıyla ilgisiz değildir. Artaud'da, peyotl ayini *harflere* ve *organlara* meydan okur, ama onları diğer taraftan, eklemlenmemiş nefeslere, ayrışmaz bir organsız bedene geçirmek için. Anadilinden koparıp aldığı, artık hiçbir dile ait olmayan nefes-sözcükler, organizmadan koparıp aldığı ise, hiç üremesi olmayan organsız bir bedendir. Akıcı nefes ya da saf beden, berbat-yazı ve berbat edilmiş organizmalarla, organ-harfler, mikroplar ve parazitlerle karşıtlaşır, ama karşıtlık, katledilen bu bedeni, ağza tıkanan bu nefesleri bize geri veren bir geçiş olmalıdır.[12] Wolfson aynı "düzeyde" değildir, çünkü harfler hâlâ anadilindeki sözcüklere aittir ve nefesler hâlâ yabancı sözcüklerde aranmalıdır, öyle ki o, ses ve anlam benzerliği koşuluna kapılıp kalmıştır: Onda eksik olan, yaratıcı bir sözdizimdir. Bu yine de, aynı ıstıraplara sahip olan ve bizi yaralayıcı harflerden canlı nefeslere, hastalıklı organlardan kozmik ve organsız bedene geçirmesi gereken aynı türde bir kavgadır. Wolfson, anadilindeki sözcükleri

12 Artaud'da, ünlü nefes-sözcükler, anadiliyle ve parçalanmış harflerle karşıtlaşır ve organsız beden organizmayla, organlar ve larvalarla karşıtlaşır. Ama nefes-sözcükler şiirsel bir sözdizimle, organsız beden ise, Wolfson'un denkleminin sınırlarını her yandan aşan dirimsel bir kozmolojiyle desteklenir.

ve sert harfleri, yeni bir fonetik yazı içine girip kaynaşması, akıcı bir bütünsellik ya da sesleri yineleyen bir süreklilik oluşturması gereken, bir ya da birçok başka dildeki sözcüklerden gelen eylemle karşıtlaştırır. Wolfson zehirli yiyecekleri, parçalara ayrılmaktan çok yitip gitmesi, hasta bir bedeni sürdürmekten çok saf bir bedeni yeniden oluşturması gereken, bir atom zincirinin sürekliliği ve bir periyodik tablonun bütünlüğüyle karşıtlaştırır. Parçaların ve mesafelerin sonsuz sürecinin önüne geçen bu yeni boyutun kazanımının, kendi hesabına, biri hızlı, diğeri yavaş iki yolla iş gördüğü farkedilecektir. Sözcükler konusunda bunu görmüştük, çünkü bir yandan, anadilindeki sözcükler mümkün olduğunca çabuk ve sürekli olarak çevrilmelidir, ama diğer yandan, yabancı sözcükler sadece artık anadiline uğramayan dillerarası sözlükler sayesinde alanlarını genişletip bir bütün oluşturabilirler. Bir kimyasal dönüşüm süresinin hızıyla elementlerin periyodik tablosunun genişlik derecesi aynı şekildedir. At yarışları bile, ona, bir minimum ve bir maksimum olarak bahislerini yönlendiren iki etmen esinler: Atın daha önceki "performanslarının" en düşük derecesi ve aynı zamanda, atın adıyla, sahibiyle, jokeyle vs. aralarında bir ilgi bulunabilecek tarihsel yıldönümlerinin evrensel çizelgesi (örneğin, "Yahudi atları" ve büyük Yahudi bayramları).

Büyük denklemin paydaları, bu durumda bize ikinci bir türemiş denklem verecektir:

$$\frac{\text{Yabancı sözcükler}}{\text{Babil Kulesi, tüm diller}} = \frac{\text{atom zincirleri}}{\text{periyodik tablo}} = \text{Bilgi, saf bir bedenin ve nefeslerinin yeniden oluşturulması}$$

Yaşamın kısmi nesneleri anneye göndermede bulunuyorsa, bilginin dönüşümleri ve bütünleşmeleri neden babaya göndermede bulunmasın? Çünkü baba çifttir ve kendini iki yolla gösterir: "45 gün süreli radyoaktif bir element" gibi yapmacıklığını sürekli değiştiren aşçı üvey baba için kısa süreli bir yol ve genç adamın halka açık yerlerde uzak mesafeden karşılaştığı göçebe baba için çok geniş bir yol. Wolfson'un çifte "başarısızlığını", yani patojen mesafelerin sürerliğini ve gayrimeşru bütünlüklerin oluşumunu, bin penisli bu Medusa-anneye ve babanın bu bölünüşüne mal etmek

gerekmez mi?[13] Psikanalizin tek haksız tarafı, psikozun maceralarını, kâh psikolojik kişilikler tarafından temsil edilen, kâh simgesel işlevlere terfi ettirilen sonsuz anne-baba nakaratına indirgemesidir. Ama şizofren, ailesel kategoriler içinde değildir, küresel, kozmik kategoriler içinde gezinir, bu nedenle her zaman bir şeyler öğrenir. *De natura rerum*'u tekrar tekrar yazmayı sürdürür. Şeyler ve sözcükler içinde evrime uğrar. Ve anne adını verdiği şey, kulaklarının ve ağzının içine koyulmuş bir sözcükler organizasyonudur, bedeninin içine koyulmuş bir şeyler organizasyonudur. Anadili olan benim dilim değildir, annedir bir dil olan; ve anneden gelen benim organizmam değildir, annedir bir organlar bütünü olan, benim kendi organlarımın bütünü. Anne denilen şey, Yaşamdır. Baba denilen şey ise, yabancılıktır, bilmediğim ve benimkilerin içinden geçen tüm bu sözcükler, bedenime girip çıkmayı sürdüren tüm bu atomlardır. Yabancı dilleri konuşan ve atomları tanıyan, baba değildir, yabancı diller ve atom kombinasyonlarıdır babam. Baba, atom yığınlarım ve tüm glossolialiarımdır – kısaca, Bilgidir.

Ve bilgi ile yaşamın kavgası, bedenlerin atomların bombardımanına uğraması, ve bedenin verdiği karşılık olan kanserdir. Bilgi yaşamı nasıl iyileştirebilecek ve bir şekilde onu nasıl doğrulayacaktır? Dünyanın tüm hekimleri, babalar gibi iki yoldan giden "yeşilli reziller", kanserli anneyi atom bombardımanına tutarak iyileştirmeyecektir. Ama mesele, baba ve anne meselesi değildir. Genç adam, anne-babasını oldukları gibi kabul edebilir, "ebeveynleri hakkındaki kötüleyici yargılarının en azından bazılarını değiştirebilir", hatta dilbilim öğreniminin sonunda anadiline dönebilirdi. İlk kitabının sonu, belli bir ümitle, böyleydi. Bununla birlikte problem başkaydı, çünkü söz konusu olan, Yeryüzünü oluşturan tüm metastazlarla birlikte, içinde yaşadığı beden ve durmadan konuşan tüm dillerle, durmadan bombardımana tutan tüm atomlarla birlikte, içinde evrime uğradığı bilgidir. İşte burada, dünyada, gerçekliğin içinde, patojen mesafeler açılır ve gayrimeşru bütünlükler oluşup bozulur. Varoluş

13 Bkz. Piera Castoriadis-Aulagnier'nin, psikanalitik Wolfson yorumu, "Le sens perdu", *Topique*, Sayı: 7-8. Bu incelemenin sonu, daha geniş bir perspektif açıyor gibi görünmektedir.

problemi, kendi varoluşumla ilgili problem burada ortaya çıkar. Öğrencinin dünyası rahatsızdır, anne-babası değil. Gerçeği rahatsızdır, simgeleri değil. Yaşamın tek "doğrulaması", atomların ilk ve son olarak kanser-Yeryüzünü bombardımana tutup onu büyük boşluğa yeniden kavuşturması olacaktır: Tüm denklemlerin çözümü, atom patlaması. Öyle ki öğrenci, ona kanserin nasıl ilerlediğini öğreten kanser hakkındaki okumalarını, ona bütün kanserlerin sonunu getirecek radyoaktif bir Kıyamet olasılığını bildiren kısa dalga radyo dinlemelerini gitgide birleştirir: "Çünkü bir bütün olarak Dünya gezegeninin mümkün olan en korkunç kansere yakalandığı kolayca ileri sürülebilir, kendi tözünün bir kısmı bozulmuş ve bunun etkisiyle, sonu gelmez yalanlar, adaletsizlikler, ıstıraplarla dolu, yürek parçalayıcı şu fani dünya fenomeniyle çoğalıp metastaz yapmaya koyulmuştur..., yine de hastalık, son derece kuvvetli ve dayanıklı 'yapay radyoaktivite dozlarıyla' şu anda tedavi edilebilir ve iyileştirilebilir...!"

Öyle ki, baştaki büyük denklem gizlediği şeyi artık gösterecektir:

$$\frac{\text{kanserin metastazları}}{\text{atomik kıyamet}} = \frac{\text{kanser-Yeryüzü}}{\text{bomba-Tanrı}} = \frac{\text{yaşam}}{\text{bilgi}}$$

Zira "Tanrı bombadır, yani açıkça, son derece kanserli olan gezegenimizin kendisini radyoaktiviteyle sterilize etmek için gerekli olan nükleer bombalar bütünüdür..., *Elohim hon petsita*, kelimesi kelimesine Tanrı bombalar"...

Tabii ki "muhtemel" bir başka yol bulunamazsa; o da birinci kitaba "eklenmiş bölüm"ün, ateşli sayfaların gösterdiği yoldur. Wolfson adeta, önce anne-baba meselesini, sonra bomba ve tümör meselesini aşmış olan ve "yargı" evreninin işini bitirip yeni bir kıta keşfetmek isteyen Artaud'nun izini sürmektedir. Bir yandan, bilgi yaşamın karşıtı değildir, çünkü cansız maddenin en ölü kimyasal formülünü konu edindiğinde bile, bu formülün atomları, yine de yaşamın bileşimine giren şeylerin atomlarıdır ve yaşam, onların macerası değilse, nedir? Ve diğer yandan, yaşam bilginin karşıtı değildir, zira en büyük acılar bile, bu acıları yaşayanlara tuhaf bir bilgi verir, ve bilgi, büyük insanların (zaten kıvrılmış bir su hortumuna

benzeyen) beynindeki acılı yaşamın macerası değilse, nedir? Yaşamın katlanılabilir ve hatta doğrulanabilir olduğuna kendimizi inandırmak için küçük acılar ediniriz. Ama bir gün, mazohist tutumlara (sigara yanıkları, gönüllü soluksuz kalmalar) aşina dil öğrencisi "açınlamayla" karşılaşır, onunla tam olarak, maruz kaldığı çok küçük bir acı vesilesiyle karşılaşır: Yaşam mutlak olarak doğrulanabilir değildir ve bunun nedeni doğrulanmasının gerekmemesidir... Öğrenci, içine daha çok giremeden, "hakikatlerin hakikatini" görür gibi olur. Bu görünen bir olaydır: Yaşamla bilgi artık karşıtlaşmaz, hatta biri doğmuş organizmalarını, diğeri edinilmiş bilgilerini bir kenara bıraktığında, artık birbirlerinden ayırt bile edilemezler, her ikisi de, Varlığın açınlamaları – belki Roussel'in ya da Brisset'nin açınlamaları ve hatta Artaud'nun açınlaması, insanın "yaratılıştan" gelen nefesinin ve bedeninin büyük hikâyesi – olan olağanüstü yeni figürler doğurur.

Burada bir yöntem, dilbilimsel bir yöntem gerekir. Tüm sözcükler bir aşk hikâyesi, bir yaşam ve bilgi hikâyesi anlatır, ama bu hikâye ne sözcüklerle belirtilmiş ya da anlamlanmış ne de bir sözcükten başka bir sözcüğe çevrilmiştir. Bu hikâye daha ziyade, *dil* içinde "imkânsız" olan ne varsa odur ve tamamen ona aittir: Onun *dışarısıdır*. Bunu tek bir yöntem mümkün kılar, deliliğin gösterdiği yöntem. Bu nedenle psikoz, psikanalizin başka yönlerdeki bilinen kategorilerinden hiçbiriyle karışmayan bir dilbilimsel yöntemden ayrılmaz.[14] Yöntem, *dili* bir sınıra iter, sınırı yine de aşmaz. Adlandırmaları, anlamları, çevirileri yıkıp geçer, ama bunu *dilin*, şonunda, sınırın öte tarafında, bilinmeyen bir yaşamın ve ezoterik bir bilginin figürleriyle karşı karşıya kalması için yapar. Yöntem, ne kadar kaçınılmaz olursa olsun, koşuldan başka bir şey değildir. Sınırı geçmeyi bilen, yeni figürlere ulaşır. Wolfson belki de, ancak hayal meyal gördüğü figürleri yönteminden çekip çıkaramadan, deliliğin tutsağı, deliliğin neredeyse aklı başında tutsağı olarak, sınırda kalır. Zira problem, aklın sınırlarını aşmak değil, akıl kaybının sınırını galip olarak geçmektir: O zaman,

14 *Dilin* içindeki "imkânsız" ve onu mümkün kılma yolları hakkında, bkz. Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Seuil (özellikle anadili ve dillerin çeşitliliği hakkındaki düşünceler). Yazarın, *dil* ile arzunun düğümlendiği Lacancı *lalangue* kavramını referans gösterdiği doğrudur, ama bu kavram dilbilimden çok psikanalize indirgenebilirmiş gibi görünmemektedir.

her şey kötü de bitse, "akıl sağlığı"ndan söz edilebilir. Ama yaşamın ve bilginin yeni figürleri yine de Wolfson'un psikotik yöntemi içinde tutsak kalır. Yöntemi, kesin bir şekilde verimsiz kalacaktır. Bununla birlikte, bu alanda yapılmış en büyük deneylerden biridir. Bu nedenledir ki, Wolfson, "paradoksal olarak", kimi zaman durmanın, çöküp kalmanın, daha uzağa gitmek için davranmaktan çok daha güç olduğunu söylemek ister...

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LEWIS CARROLL

Lewis Carroll'da her şey korkunç bir kavgayla başlar. Bu, derinliklerin kavgasıdır: Şeyler patlar ya da bizi patlatır, kutular içeriklerine göre fazla küçüktür, yiyecekler toksinli ya da zehirlidir, bağırsaklar ortalığa serilir, canavarlar bizi kapıverir. Küçük bir oğlan, erkek kardeşini yem olarak kullanır. Bedenler birbirine karışır, her şey besinle dışkıyı biraraya getiren bir tür yamyamlık içinde birbirine girer. Sözcükler bile birbirini yer. Bu, bedenlerin eylem ve tutku alanıdır: Şeyler ve sözcükler her yöne dağılır ya da tam tersine, ayrışmaz bloklar halinde kaynaşır. Derinde her şey korkunçtur, her şey anlamsızdır. *Alice Harikalar Diyarında*'nın adı, aslında *Alice'in Yeraltı Maceraları* olmalıydı.

Peki neden Carroll bu adı koymaz? Çünkü Alice yavaş yavaş yüzeyleri fetheder. Tekrar tekrar yüzeye çıkar. Yüzeyler yaratır. Batma ve gömülme hareketleri, yerini hafifçe yana kayma hareketlerine bırakır; derinliklerdeki hayvanlar, kalınlığı olmayan oyun kartı şekillerine dönüşürler. *Aynanın İçinden* bir aynanın yüzeyini ele geçirip, burayı bir satranç tahtasının yüzeyi haline getirir. Saf olaylardan şey halleri sızar. Burada derine batılmaz, diğer tarafa, solak gibi davranıp yeri tersine çevirmek suretiyle, kaya kaya geçilir. Carroll'ın betimlediği, Fortunatus'un para kesesi, aynı doğrunun iki tarafı da katettiği Moebius şerididir. Matematik iyidir çünkü yüzeyler kurar ve derinlemesine karışımların korkunç olacağı bir dünyayı yatıştırır: Matematikçi Carroll ya da fotoğrafçı Carroll. Ama

derinlikler dünyası, yüzeyin altında gürlemeye devam eder ve onu çatlatmakla tehdit eder: Ortaya serilseler de, katları açılsa da canavarlar yakamızı bırakmaz.

Carroll'ın üçüncü büyük romanı, *Sylvie ve Bruno*, bir adım daha ileri gider. Eski derinlik adeta kendi kendine düzleşmiş, diğer yüzeyin yanında bir yüzey halini almıştır. O halde, biri majör halde, diğeri minör halde iki bitişik hikâyenin yazıldığı iki yüzey birarada bulunur. Bir hikâye diğerinin içinde değil, biri diğerinin yanındadır. *Sylvie ve Bruno*, kuşkusuz aynı anda iki hikâye anlatan ilk kitaptır, biri diğerinin içinde değil, söz konusu olan sık sık birinden diğerine geçişler yapılan iki birleşik hikâyedir, bu geçişlerin yapılmasında gerek iki hikâyede ortak olan bir cümle parçasından, gerekse bir hikâyeyi belirleyen, hikâyenin kendine özgü olaylarını bölüm bölüm sıralayan harika bir şarkının nakaratlarından yararlanılır: Deli bahçıvanın şarkısı. Carroll sorar: Şarkı mı olayları belirler, yoksa olaylar mı şarkıyı? Carroll, *Sylvie ve Bruno* ile, Japonların rulo-resimleri tarzında bir rulo-kitap yazar. (Ayzenştayn rulo-resmi sinematografik kurgunun gerçek habercisi olarak görüyordu ve onu şöyle betimliyordu: "Rulonun yeridi bir dikdörtgen oluşturarak dürülür! Artık rulonun malzemesi değildir kendi üzerine sarılan; rulonun üzerindeki tasvir kendi yüzeyine sarılır.") *Sylvie ve Bruno*'daki eşzamanlı iki hikâye, Carroll'ın üçlemesinin, diğerleri gibi bir başyapıt olan son kitabını oluşturur.

Yüzey de derinlik kadar anlamsızlık taşır. Ama bu aynı anlamsızlık değildir. Yüzeyin anlamsızlığı, ne varmakla ne de geri çekilmekle biten kendiliklerin, saf olayların "Parıltısı" gibidir. Saf ve katışıksız olaylar, karışık bedenlerin üstünde, onların karmakarışık eylemlerinin ve tutkularının üstünde parlar. Topraktan yükselen buhar gibi, yüzeye bir cisimsiz, derinliklerin saf bir "ifade"sini yayarlar: Kılıç değil, kılıcın ışıltısı, kedisiz gülümseme gibi, kılıçsız ışıltı. Hiçbir şeyi anlamdan geçirmeden, her şeyi anlamsızın içinde oynatmak Carroll'ın işidir, çünkü anlamsızın çeşitliliği, bütün evrenin, görkemlerinin olduğu kadar dehşetlerinin de farkına varılması için yeterlidir: derinlik, yüzey, hacim ya da sarılı yüzey.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EN BÜYÜK İRLANDA FİLMİ

(Beckett'in "Film"i)

Problem

İrlandalı piskopos Berkeley'nin söylediği gibi, olmak gerçekten algılanmış olmaksa (*esse est percipi*), algıdan kaçmak mümkün müdür? Nasıl algılanmaz olunur?

Problemin hikâyesi

Bütün hikâyenin, algılanmaktan (ve algılamaktan) usanmış Berkeley'nin hikâyesi olduğu sanılabilirdi. Piskopos Berkeley rolü, ancak Buster Keaton'ın oynayabileceği bir rol olacaktır. Ya da bu daha ziyade, bir İrlandalıdan diğerine, algılayan ve algılanan Berkeley'den, "*percipere*'nin ve *percipi*'nin tüm mutluluklarını" tüketmiş olan Beckett'e geçiştir. O halde bizzat Beckett'inkinden biraz farklı bir çekim senaryosu (ya da bir durumun ayırt edilmesini) önermeliyiz.

Problemin koşulu

Algılanmış olma durumunda, bir şeyin katlanılmaz olması gerekir. Bu, üçüncü kişiler tarafından algılanmış olmak mıdır? Hayır, çünkü algılayan olası üçüncü kişilerin her biri, kendilerinin de algılanmış olduğunun ve bunun yalnızca birbirleri tarafından da olmadığının farkına varır varmaz çöküp kalır. O halde, algılanmış olmanın kendisinde tüyler ürpertici bir şey vardır, ama ne?

Problemin verisi

Algı (kamera), kişinin arkasında olduğu sürece, tehlikeli değildir, çünkü bilinçsiz kalır. Kişiyi ancak, ona eğik olarak erişecek bir açı oluşturduğunda yakalar ve ona algılanmış olduğunun bilincini verir. Uzlaşılmış olarak, kamera kişinin arkasında, bir yandan ya da diğer yandan 45 derecelik bir açıyı geçtiğinde, kişinin algılanmış olduğu bilincine sahip olduğu, "*percipi*'ye girdiği" kabul edilir.

Birinci durum: duvar ve merdiven, Eylem

Kişi, bir duvar boyunca, hızlı yürüyerek tehlikeyi sınırlayabilir. Gerçekten de, artık tehdit eden tek bir taraf vardır. Bir kişiyi bir duvar boyunca yürütmek, ilk sinematografik edimdir (tüm büyük sinemacılar bunu denemiştir). Eylem, bir merdivende olduğu gibi, dikey ve hatta sarmal bir hal aldığında, elbette ki daha karmaşıktır, çünkü yan, eksene göre sırasıyla değişir. Her şekilde, 45 derecelik açı her aşıldığında, kişi durur, eylemi durdurur, olduğu yerde kalır ve yüzünün sergilenen kısmını eliyle ya da şapkasından sarkabilecek bir mendil veya gazete kağıdıyla gizler. İlk durum budur, eylemin durmasıyla yansızlaştırılabilen, eylemin algısı.

İkinci durum: oda, Algı

İçerisi, iç mekân, duvarların arasında olan biten, ikinci sinematografik edimdir. Kişi daha önce, algılayan olarak düşünülmezdi: Eylemi için yeterli olan "kör" bir algıyı ona sağlayan kameraydı. Ama artık kamera kişiyi odanın içinde algılar ve kişi de odayı algılar: Her algı ikili bir hal alır. Önceleri, üçüncü kişiler muhtemelen kişiyi algılayabilirlerdi, ama kamera tarafından yansızlaştırılmışlardı. Şimdi, kişi kendi hesabına algılar, algıları da onu algılayan şeyler halini alır: Yalnızca hayvanlar, aynalar, yüce Tanrı'nın renkli bir taşbaskısı, fotoğraflar değil, gereçler bile (Ayzenştayn'ın Dickens'ın ardından söylediği gibi: Çaydanlık bana bakıyor...). Bu bakımdan, şeyler insanlardan daha tehlikelidir: Onlar beni algılamadan ben onları algılayamam, bu haliyle her algı, algının algısıdır. Bu ikinci durumun çözümü, hayvanları kovmaktan, aynanın, mobilyaların üstünü örtmekten, renkli taşbaskıyı söküp almaktan, fotoğrafları yırtmaktan ibarettir: Bu, ikili algının yok oluşudur. Kişi, az önce sokakta, hâlâ

bir zaman-mekâna, dahası bir geçmişin parçalarına sahipti (getirdiği fotoğraflar). Odada, algısının ona gönderdiği imgeleri oluşturmaya yetecek kuvvetlere hâlâ sahipti. Ama artık yalnızca, bütün zaman ve mekân fikrinin, her Tanrı, insan, hayvan ya da şey imgesinin içinde yok olduğu sıkı sıkıya kapalı bir oda şeklindeki şimdiye sahiptir. Odanın ortasında bir tek Sallanan Koltuk vardır, çünkü bütün yataklardan daha iyi bir şekilde bizi hiçliğin ortasında askıda bırakan (gel-git), insandan önceki ve insandan sonraki tek mobilyadır.

Üçüncü durum: sallanan koltuk, Duygulanım

Algılar tükendiği ölçüde, kişi gelip sallanan koltuğa oturabildi ve orada uyuklayabildi. Ama algı, eşzamanlı olarak iki taraftan sahip olduğu sallanan koltuğun ardında hâlâ pusudadır. Ve daha önce, dalgınlıkla aşmış olduğu açıyı yeniden daraltmakta acele ederek ve kişiyi olası üçüncü kişilere karşı koruyarak gösterdiği iyi niyeti yitirmiş gibidir. Şimdi bunu kasten yapmakta ve uyuklayanı şaşırtmaya çalışmaktadır. Kişi kendini gitgide daha zayıf bir biçimde savunmakta ve olduğu yerde büzülmektedir. Algı-kamera bundan yararlanır, açıyı kesin olarak aşar, döner, uykuya dalmış kişinin karşısına geçer ve yaklaşır. O zaman ne olduğunu açığa vurur, duygulanım algısı, yani kendinin kendi tarafından algısı, saf Duygu. Sallanan koltuktaki çırpınan insanın düşüncedeki çiftidir. Tek gözlü kişiye bakan tek gözlü kimse. Saatini beklemekteydi. O halde tüyler ürpertici olan şuydu: Kendi algısının kendisi tarafından algılanması, ki bu anlamda "ortadan kaldırılamaz" olan. Bu, üçüncü sinematografik edimdir, yakın çekim, duygu ya da duygulanım algısı, kendinin algısı. Bu da yitip gidecektir, ama sallanan koltuğun hareketinin durduğu ve kişi öldüğü anda. Piskopos Berkeley'nin ortaya koyduğu koşullara göre, algılanmaz olmak için olmayı bırakmak, gerekli olan bu değil midir?

Genel çözüm

Beckett'in filmi, sinemanın en temel üç büyük imge türünün içinden geçmiştir, eylem, algı, duygulanım imgeleri. Ama Beckett'te hiçbir şey son bulmaz, hiçbir şey ölmez. Sallanan koltuk hareketsizleştiğinde, bu Platoncu Sallanan Koltuk fikridir, zihnin harekete geçen sallanan koltuğu. Murphy'nin söylediği gibi, kişi öldüğünde,

olmadan zihinde devinmeye başlıyor demektir. Kuduran bir okyanusun yüzeyindeki bir şişe kapağı kadar iyi durumdadır. Hiç hareket etmez, ama hareket eden bir öğenin içindedir. Şimdiki zaman bile, hiç karanlık içermeyen bir boşluğun içinde, kavranabilir hiçbir değişim içermeyen bir oluşun içinde yok olmuştur. Oda duvarlarını yitirmiştir ve aydınlık boşluğun içine diğerlerinden ayrılacak ya da diğerleriyle karışacak bir Kendi olmayan, kişisiz ama yine de tekil olan bir atom bırakır. Algılanmaz hale gelmek Yaşamdır, "durmaksızın ve koşulsuz olarak", kozmik ve tinsel çalkantıya erişmek.

BEŞİNCİ BÖLÜM

KANTÇI FELSEFEYİ ÖZETLEYEBİLECEK DÖRT ŞİİRSEL FORMÜL ÜZERİNE

"Zaman zıvanadan çıkmış..." [1]
Shakespeare, *Hamlet*, I, 5.

Zıvanalar, kapının etrafında döndüğü eksendir. Zıvana, *Cardo*, zamanın, ölçtüğü periyodik hareketlerin geçtiği dört ana yöne olan bağımlılığını gösterir. Zaman, zıvanaları içinde kaldığı sürece, uzama yayılan harekete bağımlıdır: Onun ölçüsü, aralığı ya da sayısıdır. Antik felsefenin bu özelliğinin altı sık sık çizilmiştir: Zamanın, Döner Kapı gibi, dünyanın dairesel hareketine bağımlılığı. Bu, ebedi kökene açılan labirent, döner kapıdır. Hareketlerin, Ebedi olana yakınlıklarına göre, zorunluluklarına, eksiksizliklerine, tekbiçimliliklerine, dönüşlerine, bileşik sarmallarına, özel eksen ve kapılarına göre, Zamanın onları karşılayan sayılarıyla birlikte tam bir hiyerarşisi olacaktır. Zamanın, ölçtüğü hareketin kendisi gitgide *sapkın*, *türemiş*, meteorolojik ve yerküresel maddi olumsallıklarla belirlenir hale geldiğinde, kuşkusuz bir özgürleşme eğilimi olur; ama bu hâlâ hareketin maceralarına bağlı

1 *The time is out of joint:* Çestov, "L'apothéose du déracinement" (*Pages choisies*, Gallimard) ve "Celui qui édifie et détruit des mondes" (*L'homme pris au piège*, 10-18) içinde, Shakespeare'in formülünü sıklıkla kendi düşüncesinin trajik mottosu haline getirmiştir.

olan, aşağı yönlü bir eğilimdir.[2] O halde zaman, kendisinde kökensel ve türemiş olarak bulunanın içinde harekete bağımlı kalır.

Out of joint zaman, zıvanalarından çıkmış kapı, ilk büyük Kantçı tersine dönüşü belirtir: Kendini zamana bağımlı kılan harekettir. Zaman artık ölçtüğü harekete uygun gelmez, hareket onu koşullandıran zamana uyar. Bu nedenle hareket artık bir nesnenin belirlemesi değil, bir mekânın, edimin koşulu olarak zamanı keşfetmemiz için soyutlamamız gereken mekânın betimlemesidir. Bu durumda zaman, kesinlikle türemiş bir hareketi ölçmesi anlamında değil, olası her harekete belirlemelerinin ardışıklığını dayatması ölçüsünde, kendinde ve kendiliğinden tekçizgisel ve doğrusal hale gelir. Bu, zamanın bir doğrulaşmasıdır. Zaman, onu harekete bağlı kılan bir Tanrı yüzünden kamburlaşmayı bırakır. Temel olmayı bırakıp sıra gösterici olur, boş zamanın sırasını. Artık zamanda, harekete bağlı olan köken ya da türemiş hiçbir şey yoktur. Labirent gidişatını değiştirmiştir: Artık bir daire ya da sarmal değil, bir tel, saf bir düz çizgidir, basit, bükülmez, ürkütücü olduğu ölçüde gizemlidir "tek bir düz çizgiden oluşan ve bölünmez, sürekli olan labirent".[3] Hölderlin, Oedipus'un, "kafiye düzmeyi" bırakan bir zamanın düzenine göre, ağır ölümün bu darboğazına girdiğini çok önceden görüyordu.[4] Ve Nietzsche, yakın bir anlamda, Oedipus'u, Yunan trajedilerinin en Sâmisi olarak görüyordu. Yine de Oedipus'un bir sapma hareketi şeklindeki başıbozukluğu sebebiyle üstünde daha fazla durulmuştur. Zamanın özgürleşmesini tamamlayan daha ziyade Hamlet'tir: Tersine dönüşü tam anlamıyla gerçekleştirir çünkü kendi hareketi artık belirlemenin ardışıklığından başka bir şeyin sonucu değildir. Hamlet, harekete geçmek için zamana gerçekten ihtiyacı olan ilk kahramandır, oysa önceki kahraman zamana, ilksel bir hareketin (Aiskhylos) ya da uygunsuz bir eylemin (Sophokles) sonucu olarak

---

2 Eric Alliez, antik düşünce içinde yer alan, hareketin dairesel olmayı bıraktığı an zamanın özgürleşmesi eğilimini çözümlemiştir: Örneğin, Aristoteles'teki "krematistik" ve parasal hareketin zamanı (*Les temps capitaux*, Cerf).

3 Borges, *Fictions*, "La mort et la boussole", Gallimard, s. 187-188.

4 Hölderlin, *Remarques sur Œdipe* (ve Jean Beaufret'nin, Kant ile bağıntısını çözümleyen yorumu), 10-18.

maruz kalır. *Saf Aklın Eleştirisi*, Kuzeyin Prensi Hamlet'in kitabıdır. Kant, tersine dönüşün bütün önemini kavramasına imkân veren tarihsel konumdadır: Zaman artık ne ilk göksel hareketin kozmik zamanı, ne de türemiş meteorolojik hareketin kırsal zamanıdır. Kentin zamanından başka bir şey değildir; zamanın saf düzeni.

Zamanı tanımlayan ardışıklık değildir, ama zaman, hareketin kısımlarını, kendisinde belirlenmiş oldukları şekliyle, ardışık olarak tanımlar. Zamanın kendisi ardışıklık olsaydı, sonsuza kadar, başka bir zamandan sonra gelmesi gerekirdi. Şeyler, çeşitli zamanlar içinde birbirlerini izler, ama zaten, aynı zamanda eşzamanlıdırlar ve herhangi bir zaman içinde dururlar. Artık ne zamanı ardışıklıkla, ne mekânı eşzamanlılıkla, ne de sürekliliği ebedilikle tanımlamak söz konusudur. Süreklilik, ardışıklık ve eşzamanlılık, zaman kipleri ya da bağıntılarıdır (*süre, dizi, bütün*). Bunlar, zamanın parçalarıdır. Öyleyse, zaman ardışıklık olarak tanımlanamayacağı gibi, mekân da birlikte varoluş ya da eşzamanlılık olarak tanımlanamaz. Her birinin, mekânın ve zamanın, yepyeni belirlemeler bulması gerekecektir. Devinen ve değişen her şey zamanın içindedir, ama zamanın kendisi, ebedi olmadığı kadar, değişmez ve devinmez de. Zaman, değişen ve devinen her şeyin biçimidir, ama değişmez ve değişmeyen bir biçimdir. Ebedi bir biçim değil, tam olarak ebedi olmayanın biçimi, değişimin ve hareketin değişmez biçimidir. Böyle bir özerk biçim, derin bir gizemi işaret ediyor gibidir: Zamanın (ve mekânın) yeni bir tanımını gerektirmektedir.

> "Ben bir başkasıdır..."
> Rimbaud, Izambart'a mektup, Mayıs 1871,
> Demeny'ye mektup, 15 Mayıs 1871.

Antik Çağ'da, düşüncenin kipi ya da ruhun yeğinleştirilmiş devinimi şeklinde bambaşka bir zaman kavrayışı vardı: Tinsel ve keşişlere özgü bir tür zaman. Descartes'ın cogito'su, bunun sekülerleşmesini, laikleşmesini gerçekleştirir: *Düşünüyorum*, belirlenmemiş bir varoluş içeren (*varım*), ve bu varoluşu, düşünen bir tözün varoluşu olarak belirleyen (ben *düşünen bir şey*'im) anlık bir belirleme edimidir. Ama belirlenmemişin hangi şekilde "belirlenebilir" olduğu

söylenmezse, belirleme nasıl belirlenmemişe dayanabilir? O halde, Kant'ın bu yakınışı, şundan başka çıkış yolu bırakmaz: Belirlenmemiş varoluş, yalnızca zamanın içinde, zaman biçiminde belirlenebilirdir. Öyle ki, "düşünüyorum" zamanı etkiler ve ancak, zaman içinde değişip her an bir bilinç derecesi sergileyen bir ben'in varoluşunu belirler. O halde, belirlenebilirliğin biçimi olarak zaman, ruhun yeğinleştirilmiş devinimine bağlı değildir, tersine, anın içindeki bir bilinç derecesinin yeğinleştirilmiş üretimi zamana bağlıdır. Kant, zamanın ikinci bir özgürleşmesini gerçekleştirir ve laikleşmesini tamamlar.

Ben, zamanın içindedir ve durmadan değişir: Bu, zaman içinde değişimler yaşayan edilgin ya da daha ziyade alıcı bir ben'dir. *Birinci tekil şahıs* [*Je*], varoluşumu (varım) etkin olarak belirleyen bir edimdir (düşünüyorum), ama onu yalnızca *kendi* düşüncesinin etkinliğini kendinde gösteren, edilgin, alıcı ve değişen bir *ben*'in varoluşu olarak, ancak zamanın içinde belirleyebilir. O halde, Birinci tekil şahıs ile Ben [*Moi*], temel bir ayrım koşuluyla onları birbirine bağlayan zaman çizgisiyle ayrılmıştır. Varoluşum, asla etkin ve kendiliğinden bir varlığın varoluşu olarak değil, Birinci tekil şahsı, yani belirlemenin kendiliğindenliğini, onun üzerinde bir etki yaratan bir Başkası olarak ("iç duyu paradoksu") kendinde ortaya çıkaran edilgin bir ben'in varoluşu olarak belirlenebilir. Nietzsche'ye göre Oedipus, salt edilgin olan, ama ölümünden sonra süren bir etkinliğin bağlandığı bir tutumla tanımlanır.[5] Üstelik Hamlet, oyuncunun ya da uyuyanın yaptığı gibi, düşüncesinin etkinliğini saf akla meydan okuyan tehlikeli bir kudreti kendisine vermeye muktedir bir Başkası olarak alımlayan edilgin bir varoluş gibi ortaya çıkmakla son derece Kantçı özelliğini ilan eder. Bu, Beckett'teki Murphy'nin "irade yitimi"dir.[6] Hamlet, kuşkuculuk ya da kuşku insanı değil, Kritik insanıdır. Zamanın biçimiyle kendimden ayrılmış olmakla birlikte ben tekimdir, çünkü Birinci tekil şahıs, yalnızca ardışık bir kısımdan diğerine değil, her an, sentezini gerçekleştirerek kaçınılmaz olarak bu biçimin üzerinde etki

---

5 Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, § 9 [*Tragedya'nın Doğuşu*, Mustafa Tüzel (çev.), İthaki Yayınları, 2005].

6 Beckett, *Murphy*, Minuit, VI. bölüm, s. 85 [*Murphy*, Uğur Ün (çev.), Ayrıntı Yayınları, 1994].

eder ve Ben, bu biçimin içindeki şey olarak, bundan kaçınılmaz olarak etkilenir. Belirlenebilirin biçimi, belirlenmiş Ben'in, belirlemeyi bir Başkası olarak kendinde göstermesini sağlar. Kısaca, öznenin deliliği, zıvanasından çıkmış zamana tekabül eder. Bu, Birinci tekil şahıs ile Ben'in, onları birbirine bağlayan, birbirine diken zamanın içinde çifte yön değiştirmesi gibidir. Zamanın ipidir.

Kant bir açıdan Rimbaud'dan daha ileri gider. Zira Rimbaud'nun büyük formülü bütün kuvvetini ancak okul anıları arasından geçerek kazanır. Rimbaud, formülünün Aristotelesçi bir yorumunu verir: "Kendini keman olarak bulan oduna yazık!... Bakır borazan olarak uyanırsa, bu hiç de onun hatası değildir..." Bu bir kavram-nesne bağıntısı gibidir, tıpkı kavramın edim halinde bir biçim, nesnenin de yalnızca güç halinde bir madde olması gibi. Bir kalıptır, bir kalıp almadır. Tersine, Kant'a göre, Birinci tekil şahıs [*Je*] bir kavram değil, her kavrama eşlik eden temsildir; ve Ben [*Moi*] bir nesne değil, tüm nesnelerin, kendi ardışık durumlarının sürekli değişimiyle ve an içindeki derecelerinin sonsuz modülasyonuyla kurduğu bağıntı türünde bağlandığı şeydir. Kavram-nesne bağıntısı Kant'ta varlığını sürdürür, ama *bir kalıp değil de bir modülasyon* oluşturan Birinci tekil şahıs-Ben bağıntısıyla ikili hale gelmiş bulunur. Bu anlamda, biçimlerin kavramlar olarak (borazan-keman) ya da maddelerin nesneler olarak (bakır-odun) bölümler halinde ayrılması, yerini yeni biçimsel ilişkilerin kurulmasını (zaman) ve yeni bir malzemenin düzenlenmesini (fenomen) gerektiren dönüşsüz bir doğrusal gelişimin sürekliliğine bırakır: Adeta Kant'ta şimdiden Beethoven ve daha sonra da Wagner'in sürekli varyasyonu duyulur.

Birinci tekil şahıs, varoluşumuzu zaman içinde değişen ve edilgin bir ben'in varoluşu olarak belirliyorsa, zaman zihnin onu izleyerek kendi kendini etkilediği bu biçimsel ilişki ya da bizim kendi kendimizden içsel olarak etkilenme şeklimizdir. O halde zaman, kendinin kendinden edindiği Duygu ya da en azından kendinden etkilenmiş olmanın biçimsel olanağı olarak tanımlanabilecektir. Artık basit bir ardışıklıkla tanımlanamayan, değişmez biçim olarak zaman, işte bu anlamda, *içsellik biçimi* (iç duyu) olarak ortaya çıkar, oysa artık birlikte varoluş ya da eşzamanlılıkla tanımlanamayan mekân, kendi yönünden dışsallığın biçimi, dış nesne olarak başka şeyden etkilenmiş

olmanın biçimsel olanağı olarak ortaya çıkar. İçsellik biçimi, basitçe zamanın zihnin içinde bulunduğu anlamına gelmez, çünkü mekân da bir o kadar zihnin içindedir. Dışsallık biçimi de mekânın "başka şey" gerektirdiği anlamına gelmez, çünkü tersine, başka ya da dış nesneler olarak nesnelerin bütün temsilini mümkün kılan mekândır. Ama bu şu demektir ki, içsellik ne kadar aşkınlık içeriyorsa (çünkü zihnim zamana göre benden başkası olarak temsil edilmiş bulunur), dışsallık da o kadar içkinlik içerir (çünkü mekân zihnimin içinde kalır). Bizim içimizde olan zaman değildir, ya da en azından özel olarak bizim içimizde değildir, asıl biz zamanın içindeyiz ve bu sıfatla, onun tarafından, onu etkileyerek bizi belirleyenden her zaman ayrılırız. Birliğimiz varlığını koruduğu halde, içsellik kendi kendimizi oymamızı, kendi kendimizi bölmemizi, kendi kendimizi ikiye ayırmamızı sürdürür. Sonuna kadar gitmeyen bir ikiye ayırma, çünkü zamanın sonu yoktur, ama sınırsız mekânı oluşturan bir kayma, bir dalgalanma gibi, *zamanı oluşturan bir baş dönmesi, bir salınım* vardır.

> "Bilinmeyen yasalarla yönetilmek ne azaptır!... Zira böylelikle, yasaların karakteri, içerikleri hakkındaki gizliliği gerektirir..."
> Kafka, *Çin Seddi*.

Bilinmeyen yasalar birbirlerinden hiç ayırt edilmediklerinden, sanki *tek* yasa vardır. Antik bilinç yasalardan söz eder, çünkü onlar bize İyiyi ya da bazı koşullarda en iyiyi öğretirler: Yasalar, kaynaklandıkları İyinin ne olduğunu söyler. Yasalar, tanrıların terkettiği bir dünyada İyinin bir temsilcisi, bir "ikinci kaynaktır". Gerçek Siyasi orada yokken de, insanların doğru davranmaları için bilmeleri gereken genel talimatlar bırakır. O halde yasalar, bilgi açısından, şu ve bu durumda İyinin taklidi gibidir.

Aksine Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde yasayla İyinin bağıntısının tersine dönüşünü gerçekleştirir ve böylelikle yasayı saf ve boş tekliğe yükseltir: Yasanın söylediği iyidir, iyi yasaya bağlıdır, yasa iyiye değil. İlk ilke olarak yasanın ne içi ne de içeriği vardır, çünkü her içerik onu taklidi olacağı bir İyiye geri götürecektir. Saf biçimdir; duyulur, hatta zihinle kavranabilir nesnesi yoktur. Bize ne yapılması gerektiğini değil, eylemimiz ne olursa olsun, hangi öznel kurala uyulması

gerektiğini söyler. Temel kuralı çelişkisiz bir biçimde evrensel olarak *düşünülebilecek* ve kaynak nedeninin bu temel kuraldan başka nesneye sahip olmayacağı her eylem ahlaksal olacaktır (örneğin yalan evrensel bir biçimde düşünülemez, çünkü en azından ona inanan insanlar ve ona inandığı hakkında yalan söylemeyen insanlar içerir). O halde yasa, evrenselliğin saf biçimi olarak tanımlanır. Bize istencin, iyi olmak için hangi nesnenin peşine düşmesi gerektiğini değil, ahlaksal olmak için hangi biçimi alması gerektiğini söyler. Bize ne gerektiğini söylemez, bize yalnızca şunu söyler: Gerekiyor! Nasıl olsa bundan çıkarılacak olan da iyi, yani bu saf emir kipinin nesneleridir. Yasa bilinmez, çünkü onda bilinecek bir şey yoktur: Teorik ya da spekülatif değil, salt *pratik* bir belirlemenin nesnesidir.

Yasa, yargısından ayrılmaz ve yargı da uygulamadan, infazdan ayrılmaz. Birinci olarak yasa geliyorsa, "suçlamayı", "savunmayı" ve "kararı" birbirinden ayırt etmesinin hiçbir yolu yoktur.[7] Yüreğimizde ve etimizde bıraktığı izle karışır. Ama bu şekilde bize hatalarımızla ilgili nihai bir bilgi bile vermez. Zira iğnesinin üzerimize yazdığı şudur: *Ödev gereği davran* (yalnızca ödeve uygun olarak değil)... Başka hiçbir şey yazmaz. Freud göstermiştir ki, ödev bu anlamda çıkar ve eğilimlerden vazgeçmeyi gerektiriyorsa, yasa da, bizim vazgeçişimiz ne kadar derin olursa o kadar kuvvetli ve sert bir şekilde uygulanacaktır. O halde yasaya ne kadar titizlikle uyarsak, yasa da o kadar sertleşir. En erdemli kişilere bile hoşgörülü davranmaz.[8] *Bizi asla muaf tutmaz*, kusurlarımız ya da hatalarımız kadar, erdemlerimiz sonucunda da: Beraati de her an yalnızca görünüştedir ve ahlaksal bilinç, yatışmaktan çok tüm vazgeçişlerimizle birlikte pekişir ve daha sert darbeler indirir. Bu Hamlet değil, Brütüs'tür. Yasa, beslendiği vazgeçişi imkânsız kılmadan, kendi üzerindeki gizi nasıl kaldıracaktır? "Spekülatif aklın güçsüzlüğüne çare bulan" bir beraat ancak umut edilebilir, o da belirli bir anda değil, yasayla hep daha titiz bir upuygunluk içinde sürekli

---

7 Kafka, *Protecteurs* (*La muraille de Chine* içinde, Gallimard).

8 Freud, *Malaise dans la civilisation*, Denoël, s. 63 [*Uygarlığın Huzursuzluğu*, Haluk Barışcan (çev.), Metis Yayınları, 1999]: "Her itkisel vazgeçiş, bilinç için bir enerji kaynağı haline gelir, sonra her yeni vazgeçiş sırasıyla onun sertliğini ve hoşgörüsüzlüğünü yoğunlaştırır" (ve Hamlet'in yakarışı, s. 68).

yol alan bir ilerleme açısından (ahlaksal gelişme içindeki direnmenin bilinci olarak günahtan kurtulma). Yaşamımızın sınırlarını aşan ve ruhun ölümsüzlüğünü gerektiren bu yol, bükülmez ve kesintisiz zamanın, üstünde yasayla sabit bir temas içinde kaldığımız düz çizgisini izler. Ama bu belirsiz uzatma, bizi cennete götürmekten çok, şimdiden şu fani dünya cehennemine yerleştirir. Ölümsüzlüğün habercisi olmaktan çok bize "ağır bir ölüm" saçar ve *yasanın yargısını ertelemeyi* sürdürür. Zaman zıvanasından çıktığında, ağır ölümün, ertelenmiş yargının ya da sonsuz borcun bitimsiz yolunu izlemek üzere, antik hatalar ve bedeller döngüsünden çıkmalıyız. Zaman bize, Kafka'nın *Dava*'daki seçeneğinden başka hukuksal seçenek bırakmaz: Ya "görünüşte beraat" ya da "sınırsız erteleme".

> "Tüm duyuların düzeninin bozulmasıyla bilinmeyene varmak,
> ... Tüm duyuların uzun, sınırsız ve usavurulmuş düzensizliği"
> Rimbaud, *a.g.e.*

Ya da daha ziyade tüm yetilerin düzensiz bir uygulaması. Son derece romantik bir Kant'ın, *Yargının Eleştirisi*'ndeki dördüncü formülü bu olacaktır. Öyle ki diğer iki Eleştiri'de, çeşitli öznel yetiler birbirleriyle bağıntı kuruyorlardı, ama bu bağıntılar, kendi kuralını diğerlerine dayatan egemen ya da belirleyici, temel bir yetinin her zaman olması ölçüsünde titizlikle düzenlenmişti. Çok sayıda yeti vardı: dış duyu, iç duyu, imgelem, kavrama gücü, akıl, her biri iyi tanımlanmıştı. Ama *Saf Aklın Eleştirisi*'nde, egemen olan anlama yetisiydi, çünkü iç duyuyu, imgelemin bir sentezi aracılığıyla belirliyordu ve akıl bile, anlama yetisinin ona tahsis ettiği role boyun eğiyordu. *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde, temel yeti akıldı, çünkü yasanın saf tümellik biçimini oluşturan oydu, diğer yetiler ne yapabiliyorlarsa onu yerine getiriyorlardı (anlama yetisi yasayı uyguluyordu, imgelem hükmü alımlıyordu, iç duyu sonuçları ya da yaptırımı duyumsuyordu). Ama, büyük yazarların kendilerini nadiren yeniledikleri bir yaşa gelmiş olan Kant, onu sıradışı bir girişime sürükleyecek bir problemle karşılaşır: Yetiler böyle değişken, ama sırasıyla içlerinden birinin ayarladığı bağıntılar kurabiliyorlarsa, hep birlikte, özgür ve kuralsız, her birinin kendisinin sonuna kadar gittiği ve bununla birlikte

diğerleriyle *herhangi* bir ahenk imkânını bu yolla gösterdiği bağıntılara pekâlâ muktedir olmaları gerekir. Bu, romantizmin temeli olarak, *Yargının Eleştirisi* olacaktır.

Bu artık *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki, duyulur olanı mekân ve zaman içindeki bir nesneye atfedilebilecek bir nitelik olarak ele alan estetik değildir; bu bir duyulur olan mantığı, hatta zamanı oluşturacak yeni bir logos değildir. Zamanı fışkırışının içinde, akışının ve sarhoşluğunun kökenine kadar kavrayacak olan, duyulur olanın kendi için değerli olduğu ve her mantığın ötesinde bir pathos içinde açıldığı, Güzelin ve Yücenin bir estetiğidir. Ben'i, zamanın düzenine göre ayarlanmış bir bağıntı içinde Birinci tekil şahsa bağlayan artık *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki Duygu değil, zamanın kaynakları gibi tuhaf kombinasyonlar, "mümkün sezgilerin keyfi biçimlerini" oluşturmaları için onları serbestçe gelişmeye bırakan bir Pathos'tur. Bilgiyi oluşturmak için artık Birinci tekil şahsın belirlemesinin Ben'in belirlenebilirliğine katılması gerekli değildir, bizi bilinmezin içine sokan, artık, tüm yetilerin (Ruh) belirlenmemiş birliğidir.

Aslında *Yargının Eleştirisi*'nde söz konusu olan, Güzeli tanımlayacak kimi fenomenlerin nasıl olup da zamanın iç duyusuna ek bir özerk boyut; imgeleme serbest bir düşünüm kudreti; kavrama gücüne de sonsuz kavramsal bir güç verdiğidir. Çeşitli yetiler, artık hiçbiri tarafından belirlenmeyen, hiç kuralı olmadığı için ve Ben ile Birinci tekil şahsın güzel bir Doğanın koşulları altında kendiliğinden bir uyumunu da ortaya koyduğu için daha da derin bir uyum içine girerler. Yüce bu anlamda daha da ileri gider: Çeşitli yetileri öyle bir oynatır ki, yetiler savaşçılar gibi birbirleriyle karşı karşıya gelir, biri diğerini azamisine ya da sınırına kadar iter, ama diğeri buna, onu tek başına sahip olamayacağı bir esine iterek tepki verir. Biri diğerini sınıra iter, ama her biri, birinin diğerinin sınırını aşmasını sağlar. Yetiler, kendilerinin en derininde ve kendilerindeki en yabancı olanın içinde bağıntı kurarlar. Kendi mesafelerinin en uzağında kucaklaşırlar. Bu, imgelem ile akıl, ama aynı zamanda imgelem ile anlama yetisi, iç duyu arasındaki korkunç bir kavgadır, epizotları önce Yücenin, sonra Dehanın iki biçimi olacak bir kavgadır. Öznede açılmış bir girdabın içindeki fırtına. Diğer iki Eleştiri'de, egemen ya da asıl yeti, diğer yetilerin ona en yakın uyumluları sağlayacağı biçimdeydi.

Ama şimdi, çeşitli yetiler, sınırlardaki bir uygulama içinde, karşılıklı olarak birbirlerine en uzak uyumluları verirler, öyle ki esasen bağdaşmayan uyumlar oluştururlar. Bağdaşmazlığın özgürleşmesi, uyumsuz uyum, *Yargının Eleştirisi*'nin büyük keşfi, son Kantçı tersine çevirmedir. Biraraya getiren ayrım, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki izleğiydi. Ama sonunda, uyum veren uyumsuzluğu keşfeder. Nasıl ki Rimbaud'ya göre tüm duyuların düzensizliği geleceğin şiirini tanımlamalıdır, tüm yetilerin düzensiz bir uygulaması da geleceğin felsefesini tanımlayacaktır. Uyumsuzluk olarak yeni bir müzik ve uyumsuz uyum olarak zamanın kaynağı.

Kant'a göre açıkça keyfi olan, ama Kant'ın şimdiki zaman ve gelecek zaman için bize bıraktığına göre keyfi olmayan dört formül önermesinin nedeni budur. Quincey'nin hayranlık uyandıran metni *Immanuel Kant'ın Son Günleri* her şeyi söylüyordu, ama yalnızca, gelişimini Kantçılığın dört şiirsel formülünde bulan şeylerin ters yüzünü göstererek söylüyordu bunu. Bu, Kant'ın Shakespeare'vari yanıdır, Hamlet gibi başlar ve Kral Lear olarak biter, post-Kantçılar da bunların kızları olacaktır.

ALTINCI BÖLÜM

NIETZSCHE VE AZİZ PAVLUS, LAWRENCE VE PATMOSLU YUHANNA

Aynı değil, aynı olamaz... İncillerden birinin yazarı ile Vahiy'in yazarının aynı Yuhanna olup olmadığını sorgulayan bilginlerin tartışmasına Lawrence da müdahil olur.[1] Bir değerlendirme yöntemi bir tipoloji içerdiği ölçüde kuvvet kazanan, tutku dolu argümanlarla müdahale eder Lawrence: İncil'i ve Vahiy'i yazmış olanlar aynı tipte insanlar değildir. Bu iki metnin her birinin kendi başına karmaşık ya da karma olması ve onca farklı şeyi biraraya getirmesi önemli değildir. Mesele iki birey, iki yazar meselesi değil, iki insan tipi ya da ruhun iki bölgesi, tamamıyla farklı iki bütün meselesidir. İncil; aristokratik, bireysel, yumuşak, sevgi dolu, simgeci ve yeterince kültürlüdür. Vahiy; kolektif, avam, kültürsüz, kin dolu ve vahşidir. Yanlış anlamaların önüne geçmek için bu sözcüklerin her birini açıklamak gerekirdi. Ama İncil'in yazarı ile Vahiy'in yazarı zaten aynı olamaz. Patmoslu Yuhanna ne İncil yazarı maskesine ne de İsa maskesine bürünür, tercihimize bağlı olarak ya İsa'nın maskesini düşüren ya da İsa'nın maskesine eklenen bir başka maske icat eder, bir

1 Vahiy metni ve yorumları için, bkz. Charles Brütsch, *La clarté de l'Apocalypse*, Cenevre (ve yazar ya da yazarlar meselesi hakkında, bkz. s. 397-405). İki yazarı bir tutmanın bilgiye dayanan sebepleri çok zayıf gibi görünmektedir. – Bundan sonraki notlarda, 12. not hariç, "Apocalypse" Lawrence'ın yorumuna göndermektedir (Balland).

başka maske imal eder. Patmoslu Yuhanna kozmik terör ve ölümün içinde çalışır, oysa İncil ve İsa insani, tinsel sevgiyi işler. İsa, bir sevgi dini (bir inanç değil, bir pratik, bir yaşam şekli) icat ediyordu, Vahiy bir İktidar dini getirir – bir inanç, korkunç bir *yargılama* şekli. İsa'nın armağanı yerine, sonsuz borç.

Pek doğaldır ki, Lawrence'ın metnini, Vahiy metninden sonra, ya da Vahiy metninin ikinci bir okumasından sonra okumak yerinde olur. Vahiy'in ve onu ifşa eden Lawrence'ın güncelliği o zaman anlaşılır. Bu güncellik, Neron = Hitler = Deccal tipinin tarihsel tekrarından ibaret değildir. Atomik, ekonomik, ekolojik ve bilim-kurgusal panikleriyle, dünyanın ve binyılların sonuna ilişkin tarihüstü hüsten de ibaret değildir. Vahiy'in içinde yüzüyorsak, bu daha çok her birimize yaşama, hayatta kalma ve yargılama tarzları esinlediği içindir. Bu, hayatta kaldığını düşünen her kimse, onun kitabıdır. Zombilerin kitabıdır.

Lawrence, Nietzsche'ye çok yakındır. Lawrence'ın, Nietzsche'nin *Deccal*'i olmadan metnini yazamayacağı ileri sürülebilir. Nietzsche'nin kendisi de ilk değildi. Hatta Spinoza bile ilk değildi. Belli bir sayıdaki "görü sahipleri", sevgi dolu kişi olarak İsa ile bir cenaze girişimi olarak Hristiyanlığı karşıtlaştırmıştır. İsa'ya abartılı bir sevgi duymazlar ama, onu Hristiyanlıkla karıştırmama ihtiyacı hissederler. Nietzsche'de, İsa ile Aziz Pavlus'un büyük karşıtlığı vardır: İsa, düşkünlerin en uysal, en sevgi dolu olanı, bizi rahiplerin egemenliğinden ve bütün hata, ceza, ödül, yargı, ölüm ve ölüm sonrası fikrinden kurtaran bir tür Buda'dır – bu müjde[2] adamı, kendisini haçın üzerinde tutan, onu durmadan oraya taşıyan, onu tekrar tekrar dirilten, bütün ağırlık merkezini ebedi yaşama kaydıran, öncekilerden çok daha korkunç yeni bir rahip tipi icat eden kara Aziz Pavlus'un ihanetine uğramıştır, "onun rahip hıranlığı tekniği, sürüleştirme tekniği: ölümsüzlüğe olan inanç, *yani yargı öğretisi*". Lawrence karşıtlığı yeniden ele alır, ama bu kez İsa'nın, Vahiy'in yazarı, Patmoslu kızıl Yuhanna ile olan karşıtlığını. *Deccal*'in, Nietzsche'nin çöküşünden hemen önce yazılması gibi, Lawrence'ın ölümcül kitabı da, onun kan tükürdüğü kızıl ölümünün hemen

2 Özgün metinde geçen *"la bonne nouvelle"*, hem müjde, iyi haber anlamına, hem de İncil anlamına gelmektedir. *(ç.n.)*

öncesine rastlar. Ölmeden önceki son bir "sevinçli ileti", son b müjde. Nietzsche'yi taklit etmiş olabilecek bir Lawrence değildir s konusu olan. O, daha ziyade bir oku, Nietzsche'nin okunu yerde alır ve başka yere, başka türlü gerilmiş bir şekilde, başka bir kuyruk yıldıza, başka bir kitleye yollar: "Doğa, filozofu insanlığa bir ok gi yollar; nişan almasa da okun bir yerde saplanıp kalacağını umar." Lawrence, Nietzsche'nin girişimini, Aziz Pavlus'u değil de Patmos Yuhanna'yı hedef alarak yeniden ele alır. Bir girişimden diğerine çe şey değişir ya da tamamlanır ve ikisinde ortak olan şey bile, kuvv olarak, yenilik olarak birbirine eklenir.

İsa'nın girişimi bireyseldir. Birey, kendiliğinden kolektifliği o kadar da karşıtı değildir; ruhun iki farklı kısmı gibi her birimizi içinde karşıtlaşan, bireysel ve kolektif olandır. Oysa İsa, bizi içimizde bulunan kolektif olana çok az seslenir. Onun proble "daha ziyade Eski Ahit ruhbanının, Yahudi ruhbanının ve iktidarın kolektif sistemini bozmaktır, ama yalnızca bu kılıftan bireysel ruh çıkarmak için. Sezar'a gelince, İsa kendi payını ona bırakacaktı Bundan dolayı aristokrattır. Bir bireysel ruh kültürünün, kolekt ruhun içine saklanmış olan canavarları püskürtmeye yeteceğin düşünüyordu. Siyasi hata. Kendi dışımızdaki ya da içimizde kolektif ruhla, Sezar'la, içimizde ya da dışımızda, İktidarla başetme bize bırakıyordu. Bu bakımdan, havarilerini ve yandaşlarını he hayal kırıklığına uğratmıştır. Bunu kasten yaptığı bile düşünülebili Ne bir efendi olmak, ne de yandaşlarına yardım etmek istiyord (istediğinin yalnızca onları sevmek olduğunu söylüyordu, peki am bunun ardında gizlenen neydi?)". "Hiçbir zaman onların arasın gerçekten karışmamıştır, hatta ne onlarla çalışmış ne de onlar birlikte hareket etmiştir. Her zaman yalnız olmuştur. Onları so derece ne yapacaklarını bilmez duruma sokmuş ve içlerinde bazılarına göre onları boşvermiştir. Onların fiziksel olarak güçl lideri olmayı reddetmiştir: Yahuda gibi bir insanın içindeki minne duyma ihtiyacı, ihanete uğradığını hissetmiş, sonra o da ona ihane

3 Nietzsche, *Schopenhauer éducateur*, § 7 [*Eğitimci Olarak Schopenhauer*, Cemal Ati (çev.), Say Yayınları, 2006].

ettiştir."[4] Havariler ve yandaşlar, bunu İsa'ya ödetmiştir: inkâr, ihanet, çarpıtma, Yeni Ahit'teki utanmaz hilekârlık. Lawrence, Hıristiyanlığın başkişisinin Yahuda olduğunu söyler.[5] Sonra Patmoslu Yuhanna, daha sonra da Aziz Pavlus gelir. Yücelttikleri şey, İsa'nın ihmal ettiği kısmın, kolektif ruhun itirazıdır. Vahiy'in yücelttiği, "yoksulların" ya da "zayıfların" hak talebidir, zira bunlar sanıldıkları şey değildir, onlar alçakgönüllüler ya da mutsuzlar değildir, kolektif olandan başka ruhları olmayan gayet çekinilecek insanlardır. Lawrence'ın en güzel sayfaları arasında, Kuzu üzerine olanlar dikkat çeker: Patmoslu Yuhanna, Yuda aslanının geldiğini haber verir, ama gelen bir kuzudur, bir aslan gibi kükreyen, pek sinsileşmiş, kendini Tanrı'ya kurban veren rahip ya da cellat gibi değil de, ölüme gönderilen kurban gibi tanıttığı ölçüde zalim ve ürkünç, boynuzlu bir kuzu. Diğerlerinden beter bir cellat. "Yuhanna, orada kurban edilmiş gibi duran bir kuzuda ısrarcıdır, ama onun kurban edildiği hiç görülmez, daha ziyade, onun milyonlarla ölçülebilecek insanlığı kurban ettiği görülür; sonunda kanlar içindeki bir kaftan içinde muzaffer olarak çıkageldiğinde bile, kan onun kanı değildir..."[6] Hıristiyanlık gerçekten Deccal olacaktır; arkadan bıçaklar, İsa'ya zorla kolektif bir ruh verir, buna karşılık kolektif ruha da yüzeysel bir birey figürü yükler ki, o da kuzucuktur. Hristiyanlık ve her şeyden önce Patmoslu Yuhanna, yeni bir insan tipi ve bugün hâlâ varolan yeni bir düşünür tipi oluşturmuştur, bu yeni düşünür tipi yeni bir âlemi tanır: etobur kuzu – ısıran ve "yetişin, ben size ne yaptım? Yaptığım her şey, sizin iyiliğiniz ve ortak davamız içindi", diye bağıran kuzu. Ne ilginç bir figürdür şu modern düşünür. Aslan kürklü ve kocaman dişli bu kuzular, artık rahibin giysisine veya Lawrence'ın söylediği gibi, Selamet Ordusu'na bile ihtiyaç duymazlar: Birçok ifade yolu, halka dayanan epey kuvvet elde etmişlerdir.

---

4 *Apocalypse*, III. bölüm, s. 60 [*Kıyamet*, Figen Dereli (çev.), Dost Yay., 2000].

5 Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard: "Gerçekte hayran olduğunuzun Yahuda'nın ilkesi olduğunu görmüyor musunuz? Gerçek kahraman Yahuda'dır, Yahuda olmadan bütün dram eksik kalacaktı... İsa derken, insanlar Yahuda demek istiyorlar. Onda hoş bir tat buluyorlar ve onun vaftiz babası İsa'dır..." (s. 94).

6 *Apocalypse*, IX. bölüm, s. 116.

Kolektif ruhun istediği, İktidardır. Lawrence basit şeyler söyle mez, hemen anladığımızı sanmakla hata ederiz. Kolektif ruh, sadec iktidarı ele geçirmek ya da despotun yerini almak istemez. Bir yandan iktidarı yıkmak ister, iktidardan ve güçten nefret eder, Patmosl Yuhanna tüm kalbiyle Sezar'dan ya da Roma İmparatorluğu'nda nefret eder. Ama diğer yandan, iktidarın tüm gözeneklerine sızmak şubelerini açmak, bütün evren üzerinde sayılarını çoğaltmak iste Kozmopolit bir iktidar ister, ama İmparatorluğunki gibi güpegündü değil, daha ziyade her köşe bucakta, her karanlık köşede, kolekti ruhun her kıvrımında.[7] Son olarak ve özellikle, tanrılara başvurmayan kesin bir Tanrı'ya ait olan ve tüm diğer iktidarları yargılayan, niha bir iktidar ister. Hristiyanlık, Roma İmparatorluğu ile uzlaşmaz, onu dönüştürür. Hristiyanlığın Vahiy'le birlikte icat edeceği *yepyeni bi iktidar imgesidir:* Yargı sistemi. Ressam Gustave Courbet (Lawrenc ile Courbet arasında pek çok benzerlik vardır), geceleri "yargılamak istiyorum, yargılamam gerek!" diye çığlıklar atarak uyanan insanlardan söz ediyordu. Yerle bir etme istenci, her köşeye girme istenci sonsuza kadar son söz olma istenci: Aslında hepsi bir olan, üç inatçı istenç, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh. İktidarın doğası, yayılımı, dağılımı yeğinliği, araçları ve ereği büyük ölçüde değişir. Aynı zamanda köşe bucakların ve son insanların iktidarı olan bir karşı-iktidar İktidar, artık ancak kolektif ruhun narsisizminin uzun süreli intikam politikası, uzun süreli girişimi olarak varolur. Zayıfların öcü ve kendi kendini yüceltmesi, der Lawrence-Nietzsche: Yunan çirişotu bile Hristiyan nergisi[8] haline gelecektir.[9] İntikamlar ve kıvançlar listesinde ne ayrıntılar vardır... Zayıflara tek bir konuda kınama getirilemez: yeterince sert, kıvançları ve inançlarıyla yeterince dolu olmadıkları konusunda.

---

7 Nietzsche, *L'Antéchrist*, § 17 [*Deccal*, Oruç Aruoba (çev.), İthaki Yayınları 2003]: Tanrı, "kendini her yerde evinde hissetti, büyük kozmopolit... Ama Yahudi kaldı, köşe bucakların, tüm karanlık köşelerin tanrısı olarak kaldı... Önceden olduğu gibi, sonra da, şu dünyadaki hükümranlığı, yeraltındaki bir hükümranlık, bir düşkünler yurdu, ne idüğü belirsiz bir hükümranlıktır..."

8 Nergis sözcüğü Yunan mitolojisindeki, bir nergise dönüşen Narcissos'tan türemiştir. *(ç.n.)*

9 Lawrence, *Promenades étrusques*, Gallimard, s. 23-24.

Kolektif ruhun bu girişimi için yeni bir rahip ırkı, onu Yahudi rahibin aleyhine döndürmek pahasına da olsa, yeni bir tip icat etmek gerekecektir. Yahudi rahip henüz ne evrenselliğe ne de sonluğa sahipti, bağlamıyla yerleldi ve hâlâ bir şey bekliyordu. Hristiyan rahibin Yahudi rahibin nöbetini devralması gerekecektir, her ikisinin de İsa aleyhine dönmesi pahasına da olsa. İsa'ya dayatılacak olan, takma organların en korkuncudur: Kolektif ruhun kahramanı haline getirilecektir, kolektif ruha hiçbir zaman vermek istemediği şeyi vermeye zorlanacaktır. Ya da daha ziyade, Hristiyanlık ona, hep nefret etmiş olduğu şeyi, kolektif bir Ben'i, kolektif bir ruhu verecektir. Vahiy, İsa'ya aşılanan canavarsı bir ben'dir. Patmoslu Yuhanna bu konuda elinden geleni yapar: "Hep iktidar unvanları, hiçbir zaman sevgi unvanları değil. İsa her zaman fatih, kadir-i mutlak, parlak kılıçlı yıkıcı, kan atların gemine varıncaya kadar insanları kılıçtan geçirendir. Asla kurtarıcı İsa değildir, asla. Vahiy insanının oğlu, yeryüzüne yeni ve korkunç bir iktidarı, herhangi bir Pompeius, İskender ya da Cyrus'un iktidarından çok daha büyük bir iktidarı getirmek için gelir. İktidar, vuruculuğun korkutucu iktidarı... Karşısında şaşırıp kalınır..."[10] İsa, bunun için dirilmeye zorlanacaktır, ona iğneler yapılacaktır. Yargılamayan ve yargılamak istemeyen İsa, Yargı sistemi içindeki temel bir çark haline getirilecektir. Zira zayıfların intikamı ya da yeni iktidar, iğrenç yeti olan yargı, ruhun esas yetisi haline geldiğinde en açık durumundadır. (Bir Hristiyan felsefesine dair minör bir soruyla ilgili olarak: Evet, bir Hristiyan felsefesi vardır, çok da inanca bağlı bir felsefe değildir, ama yargı, özerk bir yeti olarak düşünüldüğünde, sistem bu sıfata ve Tanrı'nın güvencesine ihtiyaç duyar.) Vahiy kazandı, yargı sisteminden asla çıkmadık. "Ve tahtlar gördüm, ve bunlara çıkanlara yargılama kudreti verildi."

Bu bakımdan, Vahiy'in yöntemi büyüleyicidir. Yahudiler, zamanın düzeni içinde çok önemli bir şey icat etmişlerdi, o da *ertelenmiş yazgıydı*. İmparatorluk ihtirasının içinde, seçilmiş halk başarısızlığa uğramıştı, beklemeye koyulmuştu, bekliyordu, "ertelenmiş yazgının halkı" olmuştu.[11] Bu durum, bütün Yahudi peygamberliğinde temel

10 *Apocalypse*, VI. bölüm, s. 83.

11 *Apocalypse*, VI. bölüm, s. 80.

olarak kalır ve peygamberlerdeki kimi apokaliptik öğelerin varlığı zaten açıklar. Ama Vahiy'de yeni olan, bekleyişin orada, önce olmayan takıntılı bir programlamanın konusu haline gelmesidir. Vahiy kuşkusuz ilk büyük seyirlik program-kitaptır. Küçük ve büyük ölüm, yedi mühür, yedi borazan, yedi tas, ilk diriliş, binyıl, ikinci diriliş, son yargı, işte bekleyiş sürecini dolduracak ve oyalayacak şeyler. Göksel kent ve cehennem gibi kükürt gölüyle bir tür Folies Bergère. Gölün içinde, düşmanlara ayrılmış kahırların, felaketlerin, afetlerin, ve kentin içinde, seçilmişlerin kıvancının bütün ayrıntısı, bunların kendi kendilerine övünmelerini başkalarının mutsuzluğuyla ölçme ihtiyaçları, tüm bunlar zayıfların bu uzun öcünün süresini belirleyecektir. Programı beklenti içine sokan intikam ruhudur ("intikam... bir yemektir"). Bekleyenleri oyalamak gerekir. Bekleyiş başından sonuna kadar düzenlenmiş olmalıdır: Gösteri başlamadan önce, şehitlerin yeterli sayıda olmasını beklemek zorunda olan şehit edilmiş ruhlar.[12] Ve yedinci mührün açılışındaki yarım saatlik küçük bekleyiş, binyıl boyunca süren büyük bekleyiş... Özellikle Son'un programlanmış olması gerekir. "Başlangıç kadar sonu bilmeye ihtiyaçları vardı, insanlar daha önce hiçbir zaman yaratılış sonunu bilmeyi istememişlerdi... Yanıp tutuşan bir kin ve dünyanın sonuna dair rezil arzu"...[13] Burada, olduğu gibi Eski Ahit'e değil, kolektif Hristiyan ruhuna ait olan ve apokaliptik görüyle peygamber kelâmını, apokaliptik program ile peygamber tasarısını karşıtlaştıran bir öğe vardır. Zira peygamber, daha şimdiden hınçla dolmuş olarak bekliyorsa, zaman içinde, yaşam içinde de daha az hınç dolu değildir ve bir gelişi bekler. Bu gelişi, Tanrı'nın planının içinde yalnız varlığını ya da hazırlığını bildiği, öngörülemez ve yeni bir şey olarak bekler. Oysa Hristiyanlık ancak bir dönüşü ve en ufak ayrıntısı kadar programlanmış bir şeyin dönüşünü bekleyebilir. Gerçi İsa öldüyse, ağırlık merkezi yer değiştirmiştir, artık yaşamın için

12 *Apocalypse'in VI. bölümü:* "Efendimiz! Yeryüzünde yaşayanları yargılayıp onlardan kanımızın öcünü almak için daha ne kadar bekleyeceksin?... Ve kendileri gibi öldürülecek olan öbür Tanrı kullarının ve kardeşlerinin sayısı tamamlanana dek süre daha beklemeleri istendi."

13 *Apocalypse*, VI. bölüm, s. 81-82.

değildir, yaşamın ardına, bir yaşam-sonrasına geçmiştir. Ertelenmiş yazgı Hristiyanlıkla birlikte yön değiştirmiştir, çünkü yalnızca ertelenmiş değil, sonralanmış, ölümden *sonraya*, İsa'nın ölümünün ve her birimizin ölümünün sonrasına atılmıştır.[14] O halde, Ölümle Son, Ölümle Ebediyet arasındaki devasa, upuzun bir zamanı doldurma görevi yle karşılaşılır. Zaman ancak görülerle doldurulabilir: "Baktım ve işte...", "ve gördüm...". Apokaliptik *görü* peygamber *kelâmının* yerini alır, programlama tasarının ve eylemin yerini alır, bütün bir fantasmalar tiyatrosu İsa'nın çilesinin olduğu kadar peygamberlerin eyleminin yerine geçer. Fantasmalar, fantasmalar, intikam tasarısının ifadesi, zayıfların intikam silahı. Vahiy, peygamberliği bırakır, ama özellikle de, kendisine göre ebediyetin öncelikle hayatta duyumsandığı, ancak hayatta duyumsanabildiği ("kendini ölkyüzünde hissetmek") İsa'nın sade içkinliğini bırakır.

Bununla birlikte, Vahiy'in Yahudi temelini her daim göstermek de güç değildir: Yalnızca ertelenmiş yazgı değil, bütün ödül-ceza, günah-kurtuluş sistemi, düşmanın yalnızca etinde değil, tininde de uzun süre acı çekmesine duyulan ihtiyaç, kısaca ahlakın doğuşu ve ahlakın ifadesi olarak, ahlaklaştırmanın aracı olarak alegori... Ama Vahiy'de daha ilginç olan, dolaylı bir pagan temelin varlığı ve yeniden etkinleştirilmesidir. Vahiy'in karma bir kitap olmasında olağanüstü bir şey yoktur, o devirde zaten karma olmayan bir kitaba rastlamak gerekir. Lawrence, yine de iki tür karma kitap ya da daha ziyade iki kutup ayırt eder: Genişlemesine, kitap farklı yazarlara, farklı yerlere, geleneklere vs. ait birçok başka kitabı yeniden ele aldığında; ya da derinlemesine, kitabın kendisi birçok katmanın özelliklerini kendinde birleştirdiğinde, en yeni katmanın içinde bir alt katman yüzeye çıkararak onları katettiğinde, yeri geldiğinde karıştırdığında, artık bir birleştirme kitabı değil, bir sondaj-kitap olduğunda. Bir pagan, bir Yahudi ve bir Hristiyan katman, pagan bir tortu gelip Hristiyan katmandaki bir kırığın içine kaysa, Hristiyan bir boşluğu

14 Nietzsche, *L'Antéchrist*, § 42: "Aziz Pavlus, bütün bu varoluşun ağırlık noktasını bu varoluşun ardına kaydırmakla yetindi – dirilen İsa yalanına. Aslında kurtarıcının yaşamı onun hiçbir işine yaramazdı, ona çarmıhtaki ölüm ve fazladan bir şey gerekliydi..."

doldursa da, Vahiy'in büyük kısımlarını gösteren şey budur (Lawrence Vahiy'in ünlü XII. bölümünü çözümler; bu bölümde tanrısal bir doğuşun pagan miti, göksel anne ve büyük kırmızı ejderhayla İsa'nın doğuşundaki boşluğu doldurur).[15] Paganizmin bu şekilde yeniden etkinleştirilmesine İncil'de sık rastlanmaz. Peygamberlerin, İncillerin yazanların, bizzat Aziz Pavlus'un, gökcisimleri, yıldızlar ve pagan kültleri hakkında uzun uzadıya bilgi sahibi olduğu düşünülebilir, ama bunu azami düzeyde ortadan kaldırmayı, bu katmanın üstünü örtmeyi yeğlemişlerdir. Yahudilerin kesinlikle yeniden dönmek istedikleri tek bir durum vardır, o da söz konusu olanın *görmek* olduğu, görmek ihtiyacı duydukları, Görünün Kelâma göre belli bir özerkliği yeniden kazandığı durumdur. "Davut'tan sonraki dönemin Yahudileri, kendi gözlerine sahip değillerdi, kör oluncaya dek Yehovalarını dikkatle süzüyor, sonra dünyaya komşularının gözleriyle bakıyorlardı; peygamberlerin görülere sahip olması gerektiğinde bunlar Keldanilerinki ya da Asurlularınki oluyordu. Kendi görünmez tanrılarını görmek için başka tanrıları ödünç alıyorlardı."[16] Yeni Kelâmın insanlarının eski pagan göze ihtiyacı vardır. Peygamberlerde ortaya çıkan apokaliptik öğelerde bu zaten geçerlidir. Hezekiel'in Anaksimandros'un delinmiş tekerleklerine ihtiyacı vardır ("Hezekiel'de Anaksimandros'un tekerlekleriyle karşılaşmak büyük bir tesellidir..."). Ama pagan temeli yeniden etkinleştirmeye en çok ihtiyaç duyan ve bunu en iyi yapacak durumda olan, Görüler kitabının, Vahiy'in yazarı, Patmoslu Yuhanna'dır. Yuhanna İsa'yı, İncilleri pek az tanıyor, yanlış biliyordu, "ama öyle görünüyor ki, Yahudi ya da Hristiyan değerden ayrıldığı ölçüde, simgelerin pagan değeri konusunda uzun uzadıya bilgisi vardı".[17]

Ve işte, Vahiy'in karşısında düştüğü bütün dehşetle Lawrence, bu dehşetin içinden, bu kitaba anlaşılmaz bir sempati, hatta bir tür hayranlık duyar: Tam da tortul ve katmanlı olduğu için. Nietzsche'nin de, dehşetengiz ve iğrenç bulduğu şey karşısında bu özel büyülenmeyi duyumsadığı olurdu: "Ne kadar da ilginç", derdi. Hiç kuşku yok ki

15 *Apocalypse*, XV. bölüm, s. 155.

16 *Apocalypse*, VI. bölüm, s. 85.

17 *Apocalypse*, VI. bölüm, s. 88.

Lawrence, Patmoslu Yuhanna'ya bir sempati duyar, onu ilginç bulur, belki de insanların en ilginci olarak görür, onda çekicilikten pek de uzak olmayan bir aşırılık ve bir küstahlık bulur. Öyle ki, bu "zayıflar", intikamlarını bekleyen bu hınç insanları, kendi yararlarına, kendi kıvançlarına dönüştürdükleri, ama onlara başka yerden gelen bir sertliğe kavuşurlar. Derin kültürsüzlükleri, onlar için TEK bir kitap – KİTAP, Kutsal Kitap ve özellikle Vahiy – şeklini alan bir kitabın tekelde olması, onları, diğerlerinin hiç tanımak istemediği çok eski bir katmanın, gizli bir tortunun itimine açık olmaya hazır kılar. Örneğin, Aziz Pavlus yine de bir aristokrattır: Kesinlikle İsa tarzında değil, programını açığa vuracak tortuları tanıyıp ortadan kaldırabilecek ya da geri itebilecek kadar kültürlü, başka tipte bir aristokrattır. Bu yüzden Aziz Pavlus, pagan temeli ve kısmen Yahudi temeli öyle bir sansür işlemine maruz bırakır ki! Gözden geçirilip düzeltilmiş, dönüştürülmüş bir Yahudi temele ihtiyacı vardır, ama pagan temelin gömülü olarak kalmasına da ihtiyaç duyar. Ve bunu yapmak için yeterli kültüre sahiptir. Oysa Patmoslu Yuhanna halktan biridir. Kültürsüz, Galli bir madencidir. Lawrence, Vahiy hakkındaki yorumuna, iyi tanıdığı ve büyülendiği bu İngiliz madencilerin portresiyle başlar: Sert, pek sert, "ilkel ve vahşi iktidarın özel bir duygusuyla" donatılmış, Vahiy'i tehdit aracı olarak kullanıp, ilkel metodist kiliselerin karanlık Salı akşamını düzenleyerek, intikam ve kendi kendini yüceltme içinde, en üstün derecede dindar insanlar.[18] Doğal liderleri ne havari Yuhanna ne de Aziz Pavlus'tur, Patmoslu Yuhanna'dır. Onlar, Hristiyanlığın kolektif ve halk ruhudur, oysa Aziz Pavlus (ve de Lenin, diyecektir Lawrence) halka giden bir aristokrattır hâlâ. Madenciler katmanlar konusunda ustadırlar. Okumuş olmalarına gerek yoktur, zira pagan temel onlarda homurdanır. Tam olarak, pagan bir katmana açılırlar, onu ortaya çıkarırlar, onu kendilerine kadar getirirler ve yalnızca şunu söylerler: Kömür bu, İsa bu. Mekanik ve teknik Hristiyan dünyaya hizmet etmesi için, bir katmanın en akıl almaz yön değişimini gerçekleştirirler. Vahiy, büyük bir makineler bütünü, *şimdiden bir sanayi örgütlenmesi*, Metropolis'tir. Lawrence, yaşadığı deneyimler gereği, Patmoslu Yuhanna'yı İngiliz

18 *Apocalypse*, II. bölüm, s. 49.

bir madenci, Vahiy'i madencinin evinde asılı bir dizi gravür, halktan sert, acımasız ve dindar bir simanın aynası olarak görür. Bu, Azi Pavlus'un nedeninin aynısıdır, aynı girişimdir, ama kesinlikle ayn insan tipi değildir, ne yöntem aynıdır, ne de işlev, Aziz Pavlus niha yönetici ve Patmoslu Yuhanna işçidir, son saatin korkunç işçisidir Girişimin lideri yasaklamalı, sansürlemeli, ayıklamalıdır, oysa işç bir maddeyi çekiçle dövebilir, uzatabilir, sıkıştırabilir, düzeltebilir. Bu nedenledir ki, Nietzsche-Lawrence birlikteliğinde, biri için Aziz Pavlus, diğeri için Patmoslu Yuhanna olan hedeflerin farkını anekdot niteliğinde ve ikincil olduğu düşünülmemelidir. Bu, iki kitap arasındaki kökten bir farkı belirler. Lawrence, Nietzsche'nin yol ladığı oku pekâlâ yakalar, ama o da tamamen farklı bir şekilde fırlatır Aziz Pavlus ve Patmoslu Yuhanna bütün cenneti kaplamışken, iki o aynı cehennemde, delilik ve kan tükürmede karşılaşacak olsalar da.

Ama Lawrence, Patmoslu Yuhanna için duyduğu bütün horgör ve dehşete yeniden kavuşur. Zira pagan dünyanın, Vahiy'in birinc kısmındaki kimi zaman heyecan verici ve görkemli bile olan bi yeniden etkinleşmesi neye yarar, ikinci kısımda neye hizmet eder Yuhanna'nın paganlıktan nefret ettiği söylenemez: "Onu, neredeyse kendi İbrani kültürü kadar doğallıkla ve kendisine yabancı olan yer Hristiyan ruhundan çok daha doğal bir şekilde kabullenir." Düşman paganlar değil, Roma İmparatorluğu'dur. Kaldı ki, paganlar kesinlikle Romalı değildir, daha çok Etrüsklülerdir; Yunan bile değil, Eg halkı, Ege uygarlığıdırlar. Ama Roma İmparatorluğu'nun çöküşün gözle görünür hale getirmek için, bütün Kozmosu biraraya toplamak toplanmaya çağırmak, canlandırmak gerekir, Roma İmparatorluğu'nu süpürüp yıkıntılarının altında bırakması için Kozmosun kendisin yıkmak gerekir. İşte bu tuhaf yön değiştirme, bu tuhaf dolambaçl düşmana doğrudan saldırılmaz; nihai iktidarını ve göksel kentin temellendirmek için, Vahiy'in, dünyanın yıkımına ihtiyacı vardır v bir tek paganizm ona bir dünya, bir kozmos sağlar. O halde dünyay bir son hazırlamak, onun sanrısal yıkılışını gerçekleştirmek için paga kozmosu geri çağıracaktır. Lawrence, kozmosu çok basit bir şekild tanımlar: *Büyük dirimsel simgelerin ve yaşayan bağlantıların yeridir*, kişisel ötesi-yaşamdır. Yahudiler, kozmik bağlantıların yerine, Tanrı'nı seçilmiş halkla olan birlikteliğini koyacaktır; Hristiyanlar, kişisel üst

ya da ötesi – yaşamın yerine, ruhun İsa ile olan küçük kişisel bağını koyacaktır; Yahudiler ile Hristiyanlar, simgelerin yerine alegoriyi koyacaktır. Ve Vahiy, her şeye rağmen canlı kalmış olan, bizim içimizde etkili bir şekilde yaşamayı sürdüren bu pagan dünyayı teşvik eder, ona başvurur, onu yüzeye çıkarır, ama onun hakkından gelmek için, onun gerçekten canına okumak için, doğrudan bir kinle bile değil, ona, bir araç olarak ihtiyaç duyduğu için. Kozmos zaten birçok darbeye maruz kalmıştı, ama asıl ölümü Vahiy'in elinden olur.

Paganlar dünyadan söz ettiklerinde, onları ilgilendiren her zaman başlangıçlar ve bir döngüden diğerine sıçrayışlar olmuştur; ama artık uzun bir düz çizginin bitimindeki bir sondan başka bir son yoktur ve biz ölüseviciler, bir tek bu sonla ilgileniriz, yeter ki kesin olsun. Paganlar, Sokrates öncesindekiler, yıkımdan söz ettiklerinde, bu yıkımda her zaman, bir öğenin bir diğeri üzerindeki aşırılığından kaynaklanan bir adaletsizlik görüyorlardı ve adaletsiz olan, her şeyden önce yıkıcı olandı. Ama şimdi, *adil diye adlandırılan şey yıkımdır*, Adalet ve Kutsallık adını alan, yıkma istencidir. Bu, Vahiy'in getirisidir: Romalılara yıkıcı olduklarından dolayı sitem bile edilmez, her şeye rağmen iyi sayılabilecek bu sebepten ötürü onlara kızılmaz, Babil-Roma'ya, bir asi, bir isyancı olduğu, küçük ya da büyük insanlar olsun, yoksul ya da zengin olsun, isyancılar barındırdığı için sitem edilir! Yıkmak, başkasının yerini alabilen anonim bir düşmanı, *herhangi* bir düşmanı yıkmak, yeni adaletin en temel edimi haline gelmiştir. Herhangi bir düşmanı, Tanrı'nın düzenine uygun olmayan olarak göstermek. Ne ilginçtir ki, Vahiy'de herkes damgalanmalıdır, alnında ya da elinde bir damga taşıyacaktır, Hayvanın ya da İsa'nın damgası; ve Kuzu 144.000 kişiyi damgalayacaktır, ve Hayvan... Ne zaman ışık saçan bir kent programlansa, iyi biliyoruz ki, bu, dünyayı yıkmanın, onu "yaşanmaz" kılmanın ve herhangi bir düşman için av mevsimi açmanın bir yoludur.[19] Hitler ile Deccal arasında belki de çok benzerlik yoktur, ama buna karşılık, Yeni Kudüs ile bize vaat edilen

19 Bugün kimi düşünürler tam anlamıyla "apokaliptik" bir tablo ortaya koymaktadır, bu tablodan üç özellik çıkar: 1) mutlak bir dünya devletinin tohumları; 2) "yaşanabilir" dünyanın, steril ve ölümlü bir ortam, bir çevre yararına yıkılması; 3) "herhangi" bir düşmanın avlanması: Paul Virilio da bu düşünürlerdendir, *L'insécurité du territoire*, Stock.

gelecek arasında, yalnızca bilim-kurguda değil, daha ziyade mutl
dünya devletinin askeri-endüstriyel planlamasında birçok benzerl
vardır. Vahiy, toplama kampı değildir (Deccal), yeni devlet
(göksel Kudüs) militer, polise dayalı ve sivil, öncelikli güvenliğidi
Vahiy'in modernliği bildirilen felaketlerde değil, Yeni Kudüs'ü
programlanmış kendi kendini yüceltmesinde, görkemli yapısın
hukuksal ve ahlaksal, nihai bir iktidarın çılgın yerleşimindedi
Surlarıyla, camdan anayoluyla yeni Kudüs'ün mimari dehşeti, "
kentin, aydınlanmak için ne güneşe ne de aya ihtiyacı vardır.
ve oraya murdar hiçbir şey girmeyecek, yalnızca adları Kuzu'nu
yaşam kitabında yazılı olanlar girecek". Vahiy, elinde olmadan bi
en azından, en kötüsünün Deccal değil, gökten inmiş bu yeni ken
"güveyi için süslenmiş bir gelin gibi hazır" bu kutsal şehir olduğu
inandırır. Biraz sağlıklı olan her Vahiy okuyucusu kendini hem
kükürt gölünün içinde hisseder.

Pagan dünyanın yeniden etkinleştirilmesiyle ilgili olanla
Lawrence'ın en güzel sayfaları arasındadır, ama bu yeniden etkin
leştirme dirimsel simgelerin tam bir gerileme durumunda olması
tüm canlı bağlantılarının kesilmesi koşulları altında gerçekleşir. "B
büyük edebi tahrifat", diyordu Nietzsche. Lawrence'ın Vahiy'deki b
gerilemenin, bu tahrifatın belirgin izleklerini çözümlemekteki güç
(bazı noktaları belirtmekle yetiniyoruz):

1) Cehennemin dönüşümü. Aslında paganlarda cehennem ay
tutulmamıştır, bir döngünün içindeki öğelerin dönüşümüne bağlıdı
Ateş, tatlı sular için fazla kuvvetli olduğunda, onları yakar ve s
onu bozan ve acılaştıran adaletsizliğin çocuğu olarak tuzu üreti
Cehennem, yeraltı suyunun kötü yanıdır. Adaletsiz olanları için
topluyorsa bunun sebebi kendisinin de ilksel bir haksızlığın, öğeleri
geçirdiği bir dönüşümün sonucu olmasıdır. Ama cehennemi
kendisinin ayrılmış olması, kendi için varolması ve nihai adaletin il
ifadesinden biri olması fikri, işte bu fikirler için Hristiyanlığı bekleme
gerekecekti: "Eski Yahudi cehennemleri Sheol ve Gehenne bil
nispeten hoş yerlerdi, rahatsız birer Hades'tiler, ama yeni Kudüs'
birlikte yok olup gittiler",[20] bunların yerine, içinde ruhların sonsu

20 *Apocalypse*, XIII. bölüm, s. 141-142.

dek yandığı "*doğası gereği* kaynayıp duran bir kükürt gölü" geldi. Daha emin olmak için, deniz bile kükürt gölüne boşalacaktır: Böylece artık orada hiç bağlantı kalmayacaktır.

2) Atlıların dönüşümü. Gerçekten pagan olan bir atın ne olduğunu, onun renkler, mizaçlar, göksel doğalar, ruhun atlılar gibi kısımları arasında ne gibi bağlantılar kurduğunu bulmaya çalışmak: Görmeyle yetinmeyip yaşanmış at-adam ortakyaşarlık haline bakmak gerekir. Örneğin beyaz, aynı zamanda, saf beyaz ışık gibi hareket eden kandır, oysa kırmızı yalnızca, safra tarafından sağlanan kanın giysisidir. Çizgilerin, düzlemlerin ve bağıntıların geniş çaprazlaşması.[21] Ama Hıristiyanlıkla birlikte, at, "gel!" denen bir taşıyıcıdan başka bir şey değildir ve soyutlamalar taşır.

3) Renklerin ve ejderhanın dönüşümü. Lawrence, renklerin çok güzel bir oluşunu geliştirir. Zira en eski ejderha kırmızı, altın kırmızısıdır, sarmal şekilde kozmosa yayılmıştır ya da insanoğlunun belkemiğine çöreklenmiştir. Ama muğlaklaştığı an geldiğinde (iyi midir? kötü müdür?) insan için hâlâ kırmızı olarak kalır, oysa iyi kozmik ejderha, bir ilkbahar esintisi gibi, yıldızların ortasında yarı saydam bir yeşile dönüşmüştür. Kırmızı, insanoğlu için tehlikeli bir hal almıştır (unutulmamalıdır ki, Lawrence kendi kan tükürmelerinin ortasında yazmaktadır). Ama ejderha sonunda beyaza döner, renksiz bir beyaz, logosumuzun kirli beyazı, bir tür büyük gri solucan. Altın ne zaman madeni paraya dönüşür? Tam olarak, ilk ejderhanın altın kırmızısı rengi olmayı bıraktığında, ejderha soluk Avrupa'nın bu mum rengini aldığında.[22]

4) Kadının dönüşümü. Vahiy, güneşle sarmalanmış ve ayaklarının altında ay olan büyük kozmik Ana'ya hâlâ kaçak olarak saygılarını sunar. Ama o, her bağlantının dışında, orada dikilip durur. Ve çocuğu ondan koparılıp alınmış, "Tanrı'ya doğru kaçırılmıştır"; anne hiç yıkamayacağı çöle gönderilmiştir. Yalnızca tersine döndürülmüş bir biçimde, Babil fahişesi şeklinde geri gelir: Yıkıma adanmış olarak, kırmızı ejderhasının üstünde otururken hâlâ göz kamaştırıcıdır.

---

21 *Apocalypse*, X. bölüm, s. 121. (Yaşayan kuvvet ve yaşanmış simge olarak at, Lawrence'ın *La femme et la bête* [*St. Maur*] romanında görülür, Ed. du Siècle.)

22 *Apocalypse*, XVI. bölüm, s. 169-173.

Kadının adeta şundan başka seçeneği yoktur: Ya ejderhan üzerindeki fahişe olmak ya da kendini "modern ceza ve utancın tü küçük gri yılanlarına" yem olarak sunmak (Lawrence'ın söyledi gibi, günümüz kadını, yaşamını "değecek bir şey" haline getirmey çıkacak şeyin daha da beter olduğunu düşünmeden en beterden i iyiyi çıkarmaya çağrılmıştır, kadın bu nedenle son derece polisçe b biçim, modern "polis-kadın" biçimini alır).[23] Ama meleksi güçle tek tek polislere dönüştürmüş olan zaten Vahiy'dir.

5) İkizlerin dönüşümü. Ve pagan dünya yalnızca canlı bitişiklil lerden oluşmuyordu, iki şeyin arasından bir şey geçmesi, ya i bir tözün, tehlikeli karışımları önleyerek bir durumdan başka b duruma geçmesi ya da bir başka tözle almaşması için sınırlar, eşikl ve kapılar, ayrıklıklar içeriyordu. İkizler tam olarak bu ayrıklaştırı rolünü oynarlar: Rüzgârların ve yağmurun efendileri, çünkü onl göğün kapılarını açar; yıldırımın oğulları, çünkü onlar bulutları yar cinselliğin bekçileri, çünkü onlar doğuşun içine işlediği aralığı kor ve her şeyin ölçüsüzce birbirine karışacağı ölümcül noktadan sıyrılar suyla kanı almaştırırlar. O halde ikizler, akışların, onların geçişlerini almaşıklıklarının ve ayrıklıklarının efendileridir.[24] Vahiy, bu neden onları ortadan kaldırıp göğe yükseltme ihtiyacı duyar, pagan dün kendi dönemsel ölçüsüzlüğünü öğrensin diye değil, ölçü ona başl yerden bir ölüm kararı gibi gelsin diye.

6) Simgelerin eğretilemelere ve alegorilere dönüşümü. Simge, som kozmik güçtür. Vahiy'de bile, halk bilinci ham İktidara tapar belli bir simge duygusunu korur. Ve kozmik güçle nihai bir iktid fikri arasında yine de ne farklar vardır... Lawrence simgenin kir özelliklerini sırasıyla belirtir. Duyulara yönelik bilincin genişleme derinleşmesi, yayılması için dinamik bir yöntemdir, ahlaksal bili cin alegorik sabit fikrin üstüne kapanmasının aksine, gitgide ı yaptığını bilen bir oluştur. Yeğin bir duygu yöntemi, bir duygunı yalnızca ilk adımını, bir bilinç halinin uyanışını gösteren, birbiri eklenen bir yeğinliktir: Simge hiçbir şey demek değildir, alegorin entelektüel bilincinin aksine, ne açıklanacak ne de yorumlanac

23 *Apocalypse*, XV. ve XVI. bölüm, s. 155 ve 161.

24 *Apocalypse*, XIV. bölüm, s. 151.

bir şeydir. Alegorinin doğrusal zincirinin tersine, bir grup imgenin gizemli bir noktanın etrafında gitgide daha hızlı bir şekilde döndüğü *dönüş halindeki bir düşüncedir.* Sfenks'in sorusunu düşünelim: "Önce dört, sonra iki, sonunda da üç ayak üstünde yürüyen nedir?" Burada, nihai cevabın İnsan olacağı birbirine bağlı üç kısım görülecek olursa, bu soru biraz aptalca olacaktır. Tam tersine, en gizemli nokta olan insanın etrafında dönüp durmakta olan üç grup imge sezildiğinde soru hayat kazanır, hayvan-çocuğun imgeleri, sonra iki ayaklı yaratığın, maymun, kuş ya da kurbağa imgeleri ve son olarak da, denizlerin ve çöllerin ötesinden, bilinmeyen üç ayaklı hayvanın imgeleri. Ve dönüş halindeki simge tam da budur: Ne başı ne sonu vardır, bizi hiçbir yere götürmez, kendi hiçbir yere varmaz, özellikle de ne son noktası, hatta ne de evreleri vardır. Her zaman ortada, şeylerin ortasında, şeylerin arasındadır. Tek bir ortası vardır, gitgide derinleşen ortalar. Simge bir maelströmdür,[25] çözüm ve kararın ortaya çıkıverdiği bu yeğin durumu üretinceye kadar bizi döndürüp durur. Simge, bir *eylem ve karar sürecidir;* işte bu anlamda, girdap oluşturan imgeler üreten tanrısal esine bağlıdır. Zira gerçek bir kararı böyle alırız: "Bir merkez oluşup da biz ne yapacağımızı bilene kadar" gitgide daha hızlı bir şekilde kendimize, kendi üzerimize dönerek. Bu, bizim alegorik düşüncemizin tersidir: Alegorik düşünce etkin bir düşünce değil, durmadan yeniden ortaya konan ya da farklılaşan bir düşüncedir. *Karar gücünün yerine yargı yetisini koymuştur.* Bu nedenle, son bir yargı olarak bir son nokta ister. Ve her tümcenin, her evrenin, her parçanın arasına, varışı hazırlayan bir yol üzerindeki safhalar gibi, geçici noktalar koyar. Bize bu noktalar, parçalılaştırılmış çizgiler, başlangıçlar, sonlar ve safhalar zevkini vermiş olan hiç kuşkusuz görme, kitap ve okumadır. Göz bizi ayıran duyudur, alegori görseldir, oysa simge tüm diğer duyuları çağırarak onları biraraya getirir. Kitap belki de, hâlâ bir ruloyken, bir simge gücünü korur. Ama o zaman, yedi mühür kitabının bir rulo olduğunun kabul edilmesi ve bununla birlikte, mühürlerin birbiri ardına, safhalar halinde parçalanması, Vahiy'in her yere parçalar yerleştirmeye o

---

25 1) Girdap, şiddetli burgaç; 2) Olayların denetimden çıkar gibi olduğu ve mahvolmaya yol açabilecek durum. *(ç.n.)*

denli ihtiyaç duyması tuhaflığı nasıl açıklanır? Simge ise fiziks bağlantılardan ve ayrıklıklardan oluşmuştur, ve bir ayrıklık karşısın bulunduğumuzda bile bu, aralığın içinden bir şey, töz ya da ak geçecek şekilde olur. Zira simge, alegorik düşüncenin zihinsel doğrusal sürecinin aksine, akışlar düşüncesidir: "Modern düşünm biçimi, kısımları, parçacıkları ve parçaları kavrayıp her tümced sonra bir nokta koyar, oysa duyulara yönelik bilinç, bir bütünü s ya da akış olarak kavrar." Vahiy, kendi amacını açığa çıkarır: dün ve kendimizle olan bağlantımızı koparmak.[26]

Pagan dünya devreden *çıkar*. Vahiy, onu sonsuza dek yok etm için son bir kereliğine yeniden sahneye çıkarmıştır. Diğer eksen dönmeliyiz: Vahiy ile pagan dünyanın karşıtlığına değil, bambaşka b karşıtlığa, Vahiy'in bir kişilik olarak İsa ile olan karşıtlığına. İsa, b sevgi dini, yani ruhun bireysel kısmına dair aristokratik bir kültür ic etmişti; Vahiy ise bir İktidar dini, yani ruhun kolektif kısmının hall dayalı korkunç bir kültürünü icat eder. Vahiy, İsa'ya kolektif bir be yükler, ona kolektif bir ruh verir ve her şey değişir. Sevgi atılımını intikam girişimine, İncil İsa'sının Vahiy İsa'sına (dişleri arasında kıl taşıyan adama) dönüşümü. Lawrence'ın uyarısı bu nedenle önemlidi İncillerden birini yazanla Vahiy'i yazan aynı Yuhanna değildir. V bununla birlikte, *aynı olsalardı belki bu kadar birleşmiş olmazlardı*. Ve il İsa da aynı olsaydı, bu kadar birleşmiş olmazdı: "Aynı madalyonun il yüzü."[27]

Bu bütünleyiciliği açıklamak için, İsa'nın kolektif ruhu "kişis olarak" hesaba katmadığını ve meydanı ona bıraktığını söyleme yeterli midir? Yoksa daha derin, daha ürkütücü bir sebep mi vard Lawrence karmaşık bir işe kalkışır: Ona öyle gelmektedir ki, a değişimin, biçimsizleşmenin sebebi basit bir ihmale bağlı değild daha önce İsa'nın sevgisinde, onun sevme şeklinde aranmış olmalıd Ve dehşet uyandıran da zaten budur, İsa'nın sevme şeklidir. E İktidar dininin sevgi dininin yerini almasına imkân verecek ol

---

26 Lawrence, Vahiy yorumu içinde, simgesel düşüncenin bu farklı yönler çözümlemiştir. Düzlemler, merkez ya da odaklar, ortalar, ruhun kısımlarıyla il daha genel bir açıklama için *Fantaisie de l'inconscient*'a (Stock) başvurulabilir.

27 *Apocalypse*, XXII. bölüm, s. 202.

budur. İsa'nın sevgisinde bir tür soyut özdeşleşme, ya da daha da kötüsü, *hiçbir şey almadan vermek için büyük bir istek* vardı. İsa, havarilerinin beklentisini karşılamak istemiyordu ve bununla birlikte hiçbir şeyi, kendi dokunulmaz payını bile korumak istemiyordu. Hayırsızlığa mahkûm bir tarafı vardı. Lawrence, Vahiy üstüne olan metninden hemen önce *Ölen Adam* adında bir roman yazar: İsa'yı dirilmiş ("çivilerimi çok çabuk söktüler"), ama aynı zamanda ölümsüz olarak, "bir daha asla", derken hayal eder. Ona her şeyi vermek isteyen Magdalena tarafından bulunduğunda, kadının gözünde, içinde kendini gördüğü küçük bir zafer ışıltısı, sesinde ise bir zafer vurgusu farkeder. Oysa bu, *vermeden alanlarda* bulunan ışığın, vurgunun aynısıdır. İsa'nın duyduğu büyük arzuda ve Hristiyan tamahkârlığında, sevgi dininde ve iktidar dininde, aynı yazgı vardır: "Aldığımdan daha fazlasını verdim ve *bu da* sefalet ve geçiciliktir. Bu da başka bir ölümden farklı bir şey değildir... Bedenin, tamahkâr olmadan, verip almak, alıp vermek için dirildiğini artık biliyordu." Lawrence bütün yapıtında bu amaca yönelmiştir: Bu küçük kötü iyiliğin, bulunduğu her yerde, vermeden alanlarda *ya da* almadan verenlerde – Patmoslu Yuhanna ve İsa – izini sürüp onu teşhis etmek.[28] İsa, Aziz Pavlus ve Patmoslu Yuhanna arasındaki halka yeniden kapanır: Aristokrat, bireysel ruhun sanatçısı olan ve bu ruhu vermek isteyen İsa; işçi, madenci, kolektif ruhu üstlenen ve her şeyi almak isteyen Patmoslu Yuhanna; ve bağı oluşturmak için, halka doğru giden bir tür aristokrat, kolektif ruha bir organizasyon getirecek olan bir tür Lenin, Aziz Pavlus, "bir şehitler oligarşisi" oluşturacaktır, İsa'ya amaçlar ve Vahiy'e araçlar verir. Yargı sistemini oluşturmak için tüm bunlar gerekmiyor muydu? Her iki yanın kendini yüceltmesiyle birlikte, bireysel intihar ve kitlesel intihar. Ölüm, ölüm, tek yargı budur.

---

28 Lawrence, *L'homme qui était mort*, Gallimard, s. 72-80 [*Ölen Adam*, Bilge Karasu (çev.), Adam Yayınları, 1962]: İsa'nın Magdalena ile olan büyük sahnesi ("Ve yüreğinin derinliklerinde, asla gidip Magdalena'yla oturmayacağını biliyordu. Zira gözlerinde bir zafer ışıltısı parlamıştı, verme arzusu... Yaşadığı bütün hayatın dehşeti yeniden onun üstündeydi"). *La verge d'Aaron*, Gallimard, XII. bölümdeki benzer bir sahnede, Harun karısını bulur, ama gözlerindeki ışıltıdan şaşkına dönüp yeniden kaçar.

O halde, bireysel ruhu ve aynı zamanda kolektif ruhu kurtarma ama nasıl? Nietzsche, *Deccal*'i, ünlü Hristiyanlığa karşı Yasa'sıy bitiriyordu. Lawrence da Vahiy yorumunu bir tür manifestoy bitirir – buna başka bir yerde "nasihatler duası" adını verecektir: Sevmeyi bırakmak. Sevgi yargısının karşısına "sevginin as yenemeyeceği bir *kararı*" koymak. Artık hiçbir şey veremeyece dahası alamayacak, artık hiçbir şey "verilmeyeceğinin" bilindi noktaya, Harun ya da *Ölen Adam* noktasına gelmek, zira proble başka yere, bir akışın akabileceği, ayrılabileceği ya da bitişebilece kıyılar inşa etmeye kaymıştır.[30] Artık sevmemek, artık kendi vermemek, artık almamak. Bu şekilde kendinin bireysel payı kurtarmak. Zira sevgi bireysel pay değildir, bireysel ruh değildi Daha ziyade bireysel ruhtan bir *Ben* yapandır. Oysa bir ben, verilece ya da alınacak, sevmek ya da sevilmek isteyen bir şeydir, bir alegor bir imge, bir Öznedir, gerçek bir ilişki değildir. Ben, bir ilişki değ bir yansımadır, bir özneyi meydana getiren küçük ışıltı, gözdek zafer ışıltısıdır ("küçük kirli sır", der kimi zaman Lawrence). Güneş hayran Lawrence, bir ilişki yaratmaya yeten şeyin, güneşin otu üstündeki hüzmesi olmadığını söyler yine de. Bundan bir resi ve müzik anlayışı çıkarır. Bireysel olan, ben değil, ilişkidir, ruhtu Ben, dünyayla özdeşleşme eğilimindedir, ama bu şimdiden ölümdü oysa ruh, canlı "sempati" ve "antipati"lerinin arasına bir ip gerer. Kendini, kendi dışında ve kendinde, başka akışlarla ilişkili olara bir akış, bir akışlar bütünü gibi yaşamak için, kendini bir ben olara düşünmeyi bırakmak. Ve seyreklik bile bir akıştır, tükenme bil ölüm bile akış haline gelebilir. *Cinsel* ile *simgesel* aslında aynıdır, as

---

29 *Fantaisie de l'inconscient*, Stock, s. 178-182.

30 Lawrence'daki sürekli izlek olan yalnız olma zorunluluğu ve vermeyi redde meye erişmek konusunda, bkz. *La verge d'Aaron*, s. 189-201 ("Asli ve merkezi inziva bizzat varlığının merkeziydi, bu merkezi yalnızlığı bozarsa, her şey bozulmuş olacak Pes etmek, büyük bir yoldan çıkıştı ve son günah buydu...") ve s. 154 ("Önce ta anlamıyla yalnız olmak gerekiyordu, nihai ve dirimsel bir ahenge giden tek yol buyd tam, mutlak bir yalnızlıkla yalnız olmak...").

31 Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine*, Seuil, s. 216-218 [*Klas Amerikan Edebiyatı Üstüne İncelemeler*, Nebile Direkçigil (çev.), YKY, 1996].

başka anlama gelmemişlerdir: Kuvvetlerin ya da akışların yaşamı.[32] Ben'in içinde, Bu'da bir iniş ve Budizmde bir varış yeri bulan bir yok olma eğilimi vardır: Lawrence'ın (ya da Nietzsche'nin) Doğu karşısındaki kuşkusu bundan kaynaklanmaktadır. Akışların yaşamı olarak ruh, yaşama-isteği, mücadele ve kavgadır. Mücadele ve kavga olan, akışların yalnızca ayrıklığı değil, aynı zamanda bitişikliğidir, bir kenetlenmedir. Her uyum kakışımlıdır. Savaşın karşıtı: Savaş, ben'in katılımını gerektiren genel yok oluştur, ama kavga savaşı reddeder, o ruhun fethedilmezdir. Ruh, savaş isteyenleri reddeder, çünkü onlar, savaşı mücadeleden ayırt edemez, ama mücadeleyi yadsıyanları da reddeder, çünkü bunlar da mücadeleyi savaştan ayırt edemez: Militan Hıristiyanlık ve barışçı İsa. Ruhun başkasına devredilemeyen payı, bir ben olmayı bıraktığımızda ortaya çıkar: Bu son derece akışkan, ortak, mücadeleci payı ele geçirmek gerekir.

O halde kolektif problem, azami sayıda bağlantıyı kurmak, bulmak ya da yeniden kurmaktır. Zira bağlantılar (ve ayrıklıklar) ona da ilişkiler mantığı, kozmostur. Ayrıklık bile fizikseldir, akışların geçişine ya da durmasıklıklarına imkân vermek için, ancak iki kıyı olarak oradadır. Ama biz, olsa olsa bir ilişkiler "mantığı" içinde yaşarız (Lawrence ile Russell birbirlerini hiç sevmezlerdi). Ayrıklıktan bir "ya, ya da" meydana getiririz. Bağlantıdan, bir neden-sonuç ya da ilke-vargı bağıntısı meydana getiririz. Akışların fiziksel dünyasından, öznelerden, nesnelerden, yüklemlerden, mantıksal bağıntılardan oluşan bir yansıma, soluk bir kopya soyutlarız. Böylelikle yargı sistemini elde ederiz. Problem toplumla doğayı, yapayla doğalı karşıtlaştırmak değildir. Yapmacıklıkların önemi yoktur. Ama fiziksel bir ilişkinin mantıksal orantılara, simgenin imgelere, akışın parçalara çevrileceği, alınıp verilen birinin ötekine göre öznelere ve nesnelere ayrılacağı her durumda, dünyanın öldüğünü ve kolektif ruhun da sırası gelince, hiçbir şey olabilecek, despotun da olabilecek, bir ben'in içine kapatıldığını söylemek gerekecektir. Bunlar, Lawrence'ın Physis ile karşıtlaştırdığı "yanlış bağlantılardır". Lawrence'ın bununla ilgili

---

32) Akışlar ve onları doğuran cinsellik görüşü hakkında, bkz. Lawrence'ın son yapıtlarından biri, "Nous avons besoin les uns des autres" (1930), *Eros et les chiens* içinde, Ed. Bourgois.

yürüttüğü eleştiriye göre, sevgide olduğu gibi, parada da eleştirilme gereken şey, bunun bir akış olması değil, özneleri ve nesneleri para çeviren yanlış bir bağlantı olmasıdır: Altın para haline geldiğinde... Doğaya dönüş yoktur, kolektif ruhun tek bir siyasal problemi vard bir toplumun muktedir olduğu bağlantılar, desteklediği, icat etti geçirdiği ya da geçmesine izin ya da imkân verdiği akışlar. Saf basitçe cinsellik, bundan cinsiyetsiz bir mantığın aksine, ilişkiler bireysel ve toplumsal fiziği anlaşılıyorsa, evet öyle. Deha sahi olanlar gibi, Lawrence da şeritlerini[34] özenle katlayarak, onları özen yerleştirerek (İsa'nın da böyle yaptığını varsayıyordu) ve bu fikr etrafında, bu fikrin içinde dönerek ölür...

33 *Apocalypse*, XXIII. bölüm, s. 210. Lawrence'ın siyasal düşüncesini hareke lendiren, bu yanlış ve doğru bağlantılar problemidir, özellikle *Eros et les chiens*'de *Corps social*'de, Ed. Bourgois.

34 Pagan rahiplerin alınlarına sardıkları, kurbanları süslerken de kullandıkl küçük şeritler. *(ç.n.)*

YEDİNCİ BÖLÜM

MASOCH'UN YENİDEN TAKDİMİ

Masoch ne psikiyatri ya da psikanaliz için bir bahane, ne de mazohizmin özellikle göze çarpan bir figürüdür. Öyle ki yapıtı her dış yorumu kendinden uzakta tutar. Bir hastadan çok bir hekime yakın olan yazar bir teşhis koyar, ama bu, dünyanın teşhisidir; hastalığı adım adım izler, ama bu, insan cinsine özgü bir hastalıktır; bir sağlığın ihtimallerini hesaplar, ama bu, yeni bir insanın olası doğuşudur: Bütünsel yapıt olarak "Kabil'in mirası", "Kabil'in Göstergesi". Mazohizmin kişilerinin, durumlarının ve nesnelerinin bu adı almalarının nedeni, Masoch'un romansı yapıtı içinde, bilinçler kadar bilinçdışını da aşan, ölçüsüz, bilinmeyen bir boyut kazanmalarıdır. Roman kahramanı, ortamını olduğu kadar ruhunu da aşan güçlerle doludur. Masoch'ta dikkate alınması gereken, onun roman sanatına kattıklarıdır.

Ve Masoch, öncelikle ıstıraplar meselesini başka yöne kaydırır. Ne kadar canlı olurlarsa olsunlar, mazohist kahramanın kendini maruz bıraktığı ıstıraplar bir sözleşmeye bağlıdır. Bu, temel teşkil eden kadınla yapılan itaat sözleşmesidir. Sözleşmenin mazohizme nasıl yerleştiği bir sır olarak kalmıştır. Söz konusu olan adeta, arzunun hazla olan bağını koparmaktır: Haz arzuyu kesintiye uğratır, bu nedenle süreç olarak arzunun oluşumu, hazzı savıp sonsuza dek ötelemelidir. Cellat-kadın, mazohistin üzerine gecikmiş bir acı dalgası yollar, mazohist bunu elbette ki ondan haz duymak için değil, seyri uzatıp kesintisiz bir arzu süreci oluşturmak için kullanır.

Esas olan, fiziksel ve tinsel yeğinlik olarak, doluluk olarak, bekler
ya da kesinsizlik halini alır. Askıya alma ayinleri mükemmel roma
sahnelerine dönüşürler: Hem hareketini askıya alan cellat-kadı
yönünden, hem de asılı bedeniyle darbeyi bekleyen kurban-kahrama
yönünden. Masoch kesinsizlikten, saf halde, neredeyse dayanılma
bir roman güdüsü ortaya çıkaran bir yazardır. Masoch'ta sözleşme
sonsuz askıya alma bütünleyiciliği, Kafka'da mahkeme ile "sınırs
erteleme"nin oynadığına benzer bir rol oynar: ertelenmiş bir yazgı, b
hukuka bağlılık, hukuka aşırı bağlılık, yasayla birbirine hiç karışmaya
bir Adalet.

İkinci olarak, hem kürklü kadın yönünden, hem de kurba
(binek ya da koşum hayvanı, at ya da öküz) yönünden hayvanın rol
gelir. İnsanla hayvanın bağıntısı, kuşkusuz psikanalizin sürekli olara
ihmal ettiği şeydir, çünkü bu bağıntıda fazlasıyla insani Oedipusç
figürler görür. Yaşlı beylerin sert bir kadın efendinin önünde köpe
gibi durduğu, mazohist olduğu söylenen kartpostallar da bizi yanıltı
Mazohist kişiler hayvanı taklit etmezler, kadınla hayvanın, hayvan
erkeğin ayırt edilemez hale geldiği belirsizlik, yakınlık bölgelerin
erişirler. Bütün roman, formasyon romanının son hali olan b
terbiye etme romanı haline gelmiştir. Bu bir kuvvetler döngüsüdü
Masoch'un kahramanı, kendisini terbiye etmesi gereken kadın
terbiye eder. Erkeğin, edinilmiş kuvvetlerini hayvanın yaratılıştan
gelen kuvvetlerine aktarması yerine, kadın, edinilmiş hayvan
kuvvetleri erkeğin yaratılıştan gelen kuvvetlerine aktarır. Burada d
askıya almanın dünyası dalgalar tarafından katedilir.

Sabuklamalı oluşumlar, sanatın çekirdekleri gibidir. Am
sabuklamalı bir oluşum, ailevi veya kişisel değildir, küresel-tarihseldi
Rimbaud'nun formülüne göre, "ben bir hayvanım, bir zenciyim..."
O halde, önemli olan Tarihin ve Evrenin hangi bölgelerinin şu ya d
bu oluşumla kuşatılmış olduğunu bilmektir. Her olayda bir harit
çıkarmak: Renan'ın yeni bir estetiğin doğuşunu gördüğü Hristiya
şehitler. Hatta yeni insanı doğurmak için İsa'yı çarmıha geren se
annenin ve insanları cehennem azabına sürükleyen Hristiyan kadını
Bakire Meryem olduğunu hayal etmek. Ama aynı zamanda saray
aşkı, ölçütleri ve süreci. Ve dahası, stepteki tarım komünlerini, dins
mezhepleri, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndaki azınlıkları

kadınların bu komünlerle azınlıklar ve Panslavizm içindeki rolünü. *Her sabuklamalı oluşum, kendi usulünce birbirine bağladığı çok çeşitli anımlara ve anlara sahip çıkar.* Bir azınlıklar edebiyatından ayrılmaz olan Masoch'un yapıtı, Evrenin buzul bölgelerini ve Tarihin dişil bölgelerini sıklıkla ziyaret eder. Büyük bir dalga, yazgısı sonsuza dek askıda bırakılan aylak Kabil'in dalgası, zamanları ve yerleri karıştırır. Sert bir kadının eli dalgayı aşıp aylağa uzanır. Roman, Thomas Hardy'ye göre İsmail'e ilişkin olduğu gibi (step ve fundalık), Masoch'a göre de Kabil'e ilişkindir. Bu, Kabil'in kırık çizgisidir.

Bir azınlık edebiyatı, kendisine özgü olarak yerel bir dille değil, majör dili maruz bıraktığı muameleyle tanımlanır. Kafka'da ve Masoch'ta problem benzerdir.[1] Masoch'un dili çok saf bir Almancadır, ama Wanda'nın söylediği gibi, bir sarsıntıdan da etkilenmemiş değildir. Bu sarsıntının kişiler düzeyinde gerçekleştirilmesi gerekmez; hatta onu taklit etmekten kaçınmak gerekir, durmadan onu işaret etmek yeterlidir, çünkü artık yalnızca bir konuşma özelliği değildir, beslendiği efsanelere, durumlara ve içeriklere bağlı olarak dilin üstün bir özelliğidir. Psikolojik değil, dilbilimsel bir sarsıntı. Öyleyse, dilbilimin en derininde, dilin kendisini kekeletmek, büyük yapıtları kateden yaratıcı bir yöntemdir. Dil adeta hayvanileşir. Pascal Quignard, Masoch'un dili nasıl "kem küm ettirdiğini" gösteriyordu: Kekelemekten çok bir askıya alma, bir yeniden başlama, hızlı bir yoğalma, bir çatallanma, bir sapma olan kem küm etmek.[2] Ama asıl olan bu farklılık değildir. Yazarın, dili bir üslup haline getirmek üzere dilin içinden sunabileceği birçok işaret ya da çeşitli yöntemler vardır. Ve bir dilin bu gibi yaratıcı muamelelere tabi tutulduğu her defasında,

---

1 Bernard Michel, Sacher-Masoch biyografisinde (Laffont, s. 303), *Métamorphose*'un kahramanının adının, Gregor Samsa'nın bile, büyük bir olasılıkla Masoch'a bir saygı sunumu olduğunu gösterir: Grégoire, *Vénus*'ün kahramanının aldığı takma addır ve Samsa pekâlâ Sacher-Masoch'un bir kısaltması ya da kısmi bir anagramı gibi görünmektedir. Kafka'da yalnızca "mazohist" izleklere sık rastlanmakla kalınmaz, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndaki azınlıklar problemi de her iki yapıta canlılık verir. Kafka'daki mahkemenin hukuka bağlılığı ile Masoch'taki sözleşmenin hukuka bağlılığı arasında da büyük farklılıklar yoktur.

2 Pascal Quignard, *L'être du balbutiement, essai sur S-M*, Mercure de France, s. 21-22, 147-164.

dil bütünüyle sınırına, müzik ya da sessizliğe taşınır. Quignard'ın gösterdiği budur: Masoch dili kem küm ettirir ve böylece *dili* askıda kalma noktasına kadar iter, şarkı, çığlık ya da sessizlik, ormanlar şarkısı, şehrin çığlığı, stepin sessizliği. Bedenlerin askıya alınması ve dilin kem küm etmesi, beden-dilini ve de Masoch'un yapıtını oluşturur.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

WHITMAN

Whitman, büyük bir güven ve sakinlikle, yazının parçalı olduğunu ve *Amerikalı* yazarın parçalar halinde yazmayı görev edindiğini söyler. Bizi rahatsız eden tam da budur, sanki Avrupa bu yolda hiç ilerlememiş gibi, bunun Amerika'ya mal edilmesidir. Fakat belki de, Hölderlin'in, Yunanlar ile Avrupalılar arasında keşfettiği ayrımı hatırlamak gerekir: Yunanlarda doğuştan ya da yaratılıştan olan şeyi, Avrupalılar sonradan edinmek ya da kazanmak zorundadırlar, ve bunun tersi de geçerlidir.[1] Bir başka şekilde, Avrupalılar ile Amerikalılar için de aynı şey geçerlidir: Avrupalılarda, doğuştan bir organik bütünsellik ya da kompozisyon hissi vardır, ama parça hissini edinmelidirler ve bunu ancak trajik bir düşünce ya da bir felaket deneyimi yoluyla yapabilirler. Tersine, Amerikalılar: Doğal olarak bir parça hissine sahiptirler ve edinmeleri gereken, bütünsellik, güzel kompozisyon hissidir. Parça, çaba gerektirmeden, üstüne düşünülmemiş bir biçimde oradadır: Planlar yaparız, ama harekete geçme saati geldiğinde, "işi altüst edip, acelenin ve biçimsel kabalığın hikâyeyi hazırlanmış bir çalışmadan daha iyi anlatmasına izin veririz".[2] O halde, Amerika'ya özgü olan parçalılık değil, parçalılığın kendiliğindenliğidir: "Kendiliğinden ve parçalı", der Whitman.[3] Yazı

---

1 Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, 10-18 (ve Jean Beaufret'nin yorumları, s. 8-11).

2 Whitman, *Specimen days*, "Au fond des bois": Fransızca çevirisi Mercure de France'tan çıkacaktır; alıntılarımızı J. Deleuze'ün bu çevirisinden yapıyoruz.

3 *SD*.

Amerika'da doğası gereği *çırpınmalıdır:* "Bu çağın gerçek çılgınlığını ateşinin, sarhoşluğunun ve tahrikinin parçalarından başka bir şe değildir." Ama Whitman'ın da belirttiği gibi, "çırpınmalılık" yazı kad dönemi ve ülkeyi de belirler.[4] Parça Amerika'da doğuştan gelen b şeyse, bunun nedeni, bizzat Amerika'nın eyaletlerden ve çeşitli göçme halklardan (azınlıklar) oluşmasıdır: Her yerde, Bağımsızlık, yani savı tehdidinin peşini bırakmadığı parçalar koleksiyonu. Amerikalı yazarı deneyimi, Amerika'dan söz etmediğinde bile, Amerikan deneyiminde ayrılmaz.

Parçalı yapıta doğrudan bir kolektif dile getirme değeri kata budur. Kafka, minör bir edebiyatta, yani azınlık edebiyatında doğrudan doğruya kamusal, siyasal, halka dair olmayan, özel hikây bulunmadığını söylüyordu: Bütün edebiyat, ayrık bireylerin değ "halkın işi" haline gelir.[5] Amerika'nın, "ulus kaynayan Ulus" olara çok çeşitli azınlıkları federal bir çatı altında topladığı savında olma ölçüsünde, Amerikan edebiyatı her şeyden önce minör değil midi Amerika seçmeler toplar, tüm çağlardan, tüm topraklardan ve tüm uluslardan örnekler sunar.[6] En basit aşk hikâyesi, devletleri, halkları v kabileleri işin içine dahil eder; Wolfe'da ya da Miller'da pekâlâ görü düğü gibi, en kişisel özyaşamöyküsü kaçınılmaz olarak kolektifti Amerika'nın kuruluşu gibi edebiyatı da "büyük bireyler" tarafında değil, "ortalama insan" tarafından, halk tarafından oluşturulmuş b halk edebiyatıdır.[7] Ve bu açıdan, Anglosaksonların hep parçalanmı parçalı, göreli olan ben'i, Avrupalıların tözel, bütünsel ve tekben Birinci tekil şahsıyla karşıtlaşır.

Heterojen kısımlar bütünü olarak dünya: Sonsuz patchwor ya da kuru taşlardan oluşan sınırsız yığma duvar (çimentolanmış b duvar ya da bir yapbozun parçaları bir bütünsellik oluşturacaktır *Örnekleme* olarak dünya: Örneklikler ("numune") tam olarak, bir di

4 *SD*, "convulsivité" [çırpınmalılık].

5 Kafka, *Journal*, Livre de poche, s. 181-182.

6 *Feuilles d'herbe*'teki sürekli izlek, Mercure de France [*Çimen Yaprakları*, Mem Fuat (çev.), Adam Yayınları, 2003]. Bkz. aynı zamanda Melville, *Redburn*, 33. bölür Gallimard.

7 *SD*, "Echo d'un interviewer" [Bir mülakatçının yankısı].

oradanlıktan çıkan tekillikler, dikkat çeken ve bütünselleştirilemeyen kısımlardır. Örneklik günler, *specimen days*, der Whitman. Durum örneklikleri, sahne ya da görünüm örneklikleri (*scenes, shows* ya da *sights*). Gerçekten de örneklikler, mekânsal aralıklarla ayrılmış kısımların birlikte varoluşuna göre kâh vakalar (hastanelerdeki yaralılar), zaman aralıklarıyla ayrılmış bir hareketin evrelerinin ardışıklığına göre kâh görmelerdir (belirsiz bir muharebenin anları). Her iki durumda da yasa, parçalara ayırma yasasıdır. Parçalar tanelerdir, "tanelenmelerdir". Tekil vakaları ve minör sahneleri seçmek, her bütünlük düşüncesinden daha önemlidir. Göksel ya da şeytani, gizli arka-plan parçalarda ortaya çıkar. Parça, kanlı ya da dingin bir gerçekliğin "ücra yansımasıdır".[8] İster vaka ister görmeler olsun, parçaların, dikkat çekici kısımların, tam olarak yazıya dayanan özel bir edimle elde edilmeleri gerekir. Whitman'daki parçalı yazı, aforizma ya da ayrılmayla değil, aralığı ayarlayan özel bir tümce tipiyle tanımlanır. Tümceyi oluşturan ve onu kendi üstüne dönmeye muktedir bir bütünsellik haline getiren sözdizim, sanki uzayan ya da zaman-mekânsal aralıklar olarak ayırma çizgileri çeken, *sözdizimsiz*, bitimsiz bir tümceyi serbest bırakarak ortadan kaybolma eğilimindedir. Ve bu kâh rastlantısal bir sıra tümcesi, bir kataloğa doğru giden durum sıralaması (bir hastanedeki yaralılar, bir yerdeki ağaçlar), kâh bir evreler ya da anlar protokolü şeklinde, kuyruk olmuş bir şekilde ilerleyen bir tümcedir (bir muharebe, sürü refakatçileri, peş peşe yaban arısı sürüleri). Yön değiştirmeleriyle, çatallanmalarıyla, kopuklukları ve sıçramalarıyla, uzayışlarıyla, filizlenmeleriyle, parantezleriyle birlikte neredeyse delirmiş bir tümcedir. Melville, Amerikalıların İngilizler gibi yazmak zorunda olmadığını farkeder.[9] İngiliz dilini bozup onun bir kaçış çizgisi üzerinden akıp gitmesini sağlamaları gerekir: Dili çırpınmalı kılmak.

---

8 *SD*, "Une bataille nocturne" [Gece yapılan bir çarpışma]. Ve "la véritable guerre n'entrera jamais dans les livres" [Gerçek savaş asla kitaplara girmeyecektir].

9 Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne?*, s. 239-240. Whitman da aynı şekilde, "Avrupa'nın, onun toprağının, anılarının, tekniklerinin ve ruhunun izine ya da havasına sahip olmayan" bir Amerikan edebiyatının zorunluluğunu ileri sürer: *SD*, "Les prairies et les grandes plaines dans la poésie" [Şiirdeki çayırlar ve büyük ovalar].

Parça yasası, Tarih için olduğu gibi Doğa için de, Savaş için olduğu gibi Dünya için de, kötü için olduğu gibi iyi için de geçerlidir. Savaş ile Doğa arasında pekâlâ ortak bir neden vardır: Doğa kolordular gibi, alaylar, müfrezeler halinde ilerler.[10] Kargaların, yaban arılarının "alayı". Ama parçanın, en kendiliğinden şekilde, her yerde verili olduğu doğruysa, gördük ki, bir bütün ya da bir bütün benzeri de bir o kadar elde edilmeli ve hatta icat edilmelidir. Bununla birlikte, Whitman'ın, bizi kaynaşmaya davet eden bir kozmosa başvurarak, Bütün fikrini *öne* sürdüğü de olur; özellikle "çırpınmalı" bir düşünme içinde, kendini Hegelci olarak adlandırır, bir tek Amerika'nın Hegel'i "gerçekleştirdiğini" ileri sürer ve organik bir bütünselliğin ilk haklarını ortaya koyar.[11] O zaman, panteizmde kendi ben'ini şişirmek için bir sebep bulan bir Avrupalı gibi konuşur. Ama Whitman, kendi tarzında ve kendi üslubunda konuştuğunda, ancak parçalardan *sonra* gelip onları el değmemiş bıraktığı, onları bütünselleştirmeye niyet etmediği ölçüde paradoksal olan bir bütün türünün inşa edilmesinin zorunlu olduğu ortaya çıkar.[12]

Bu karmaşık fikir, İngiliz felsefesi için önemli olan ve Amerikalıların yeni bir anlam ve yeni gelişimler kazandıracağı bir ilkeye bağlıdır: *İlişkiler öğelerinin dışındadır...* Öyleyse ilişkiler, kurulması, icat edilmesi mümkün olan ve kurulması, icat edilmesi gereken şeyler olarak ortaya konacaktır. Kısımlar, bütünselleştirilemeyen parçalarsa, en azından, aralarında, Tarihteki bir ilerlemenin olduğu kadar Doğadaki bir evrimin belirtisi olan, önceden varolmayan ilişkiler icat edilebilir. Whitman'ın şiiri, çeşitli muhataplarla, kitlelerle, okuyucuyla, devletlerle, Okyanusla ilişkilendiği ölçüde anlam sunar...[13] Amerikan edebiyatının konusu, Birleşik Devletler, Mississippi, Kayalıklar ve Çayırlar'ın ve onların tarihi, mücadeleleri, sevgisi, evriminin çeşitli

---

10 *SD*, "Les bourdons" [Yaban arıları].

11 *SD*, "Carlyle du point de vue américain" [Amerikan bakış açısına göre Carlyle].

12 Lawrence, (*Études sur la littérature classique américaine*, Seuil) Whitman'ı panteizmi ve Bütün-Ben [*Moi-Tout*] görüşü nedeniyle acımasızca eleştirir; ama onu en büyük şair olarak selamlar çünkü daha derinlemesine, Whitman, "sempatileri", yani dışarıda, "Büyük-Yol üzerinde" kurulan ilişkileri dile getirir (s. 211-212).

13 Bkz. Jamati, *Walt Whitman*, Seghers, s. 77: Çokseslilik olarak şiir.

yönlerinin ilişkilendirilmesidir.[14] Gitgide nicelik ve nitelik kazanan ilişkiler Doğanın ve Tarihin motoru gibidir. Aksine, Savaş: Savaşın yıkım edimleri her ilişkinin üstündedir ve sonuçları Hastane, genelleştirilmiş Hastane, yani kardeşin kardeşi tanımadığı ve can çekişen kısımların, sakat insanların parçalarının tamamen yalnız ve birbirleriyle bağıntısız bir şekilde birlikte varolduğu yerdir.[15]

Verili değil de her zaman yeni olan kontrastlar ve bütünleyicilikler, renklerin ilişkisini oluşturur ve Whitman, kuşkusuz varolabilecek en renkçi edebiyatlardan birini gerçekleştirmiştir. Sürekli olarak yenilenen, icat edilen kontrpuanlar ve karşılıklı ilahiler, Whitman'ın hayranlık uyandıracak şekilde betimlediği, seslerin ilişkisini ya da kuşların şarkısını oluşturur. Doğa biçim değil, ilişkilenme sürecidir: Bir çokseslilik icat eder, bir bütünsellik değil, toplanmadır, "kardinaller meclisi", "eksiksiz meclis"tir. Doğa, önceden varolan veriler olmayan, ama heterojen canlılar arasında, bir kısmın melodisini motif olarak bir başka kısmın melodisine karıştıran bir sürü oynak ilişki yaratacak şekilde olagelen tüm birlikte yiyip içme, birlikte yaşama süreçlerinden ayrılmaz (arı ve çiçek). İlişkiler, bir Bütünün içinde değillerdir, filan andaki dış ilişkilerden çıkan ve onlarla birlikte değişen, daha ziyade bütündür. Kontrpuan bağıntıları her yerde icat edilmekte ve evrimi koşullandırmaktadır.

İnsanın Doğayla kurduğu bağıntılar için de aynı şey geçerlidir. Whitman, genç meşelerle bedeni çalıştırmaya yönelik bir bağıntı kurar, bir göğüs göğüselik: Onlarla ne kaynaşır ne de onlara karışır, ama onların arasından, insan bedeniyle ağaç arasından, her iki yönde de bir şeyin geçmesini sağlar, beden "birazcık berrak özsu ve elastik lif" alırken, ağaç da kendi yönünden birazcık bilinç alır ("belki de bir değiş tokuş yapıyoruz").[16] Son olarak insanın insanla kurduğu bağıntılarda da aynı şey söz konusudur. Burada da, insan, diğeriyle olan ilişkisini icat etmelidir: "Arkadaşlık", bir durumun tamamı gereğince değil, özel niteliklere, duygusal koşullara ve ilgili parçaların "içselliğine" göre, Whitman'ın en yüksek insani ilişkiyi

14 *SD*, "Littérature de la vallée du Mississippi" [Mississippi Vadisi'nin edebiyatı].

15 *SD*, "La véritable guerre..." [Gerçek savaş].

16 *SD*, "Les chênes et moi" [Meşeler ve ben].

adlandırmak için kullandığı önemli sözcüğüdür (örneğin hastanede ölmekte olan her kimsesiz insanla bir arkadaşlık ilişkisi kurmak...).[17] Bir bütünle karışmayan, insanın şu ya da bu durumda elde etmeye muktedir olacağı tek bütünü üreten bir değişken ilişkiler topluluğu böyle kurulur. Arkadaşlık, Dışarıyla bir karşılaşmayı, ruhların açık havada, "büyük-yol"da yol almasını gerektiren bu çeşitlenebilirliktir. Arkadaşlık ilişkisinin, siyasal ve ulusal bir karakter de kazanarak, azami boyutta yayılmasının ve yoğunlaşmasının, erkekçe ve halka dair sevgilere erişmesinin Amerika'yla birlikte gerçekleştiği kabul edilir: Bir totalizm ya da totalitarizm değil, Whitman'ın dediği gibi, bir "Birlikçilik".[18] Demokrasi bile, Sanat bile, ancak Doğa ile kurduğu bağıntılar dahilinde bir bütün oluşturur (açık hava, ışık, renkler, sesler, gece...); aksi halde sanat hastalıklı bir duruma, demokrasi de aldatmaca içine düşer.[19]

Arkadaşlar toplumu, Whitman'ın da büyük ölçüde katkıda bulunduğu, Amerikalı devrimcinin düşüdür. Sovyet toplumu-nunkinden çok daha önce hayal kırıklığına ve ihanete uğramış düş. Ama bu aynı zamanda şu iki yönden Amerikan edebiyatının gerçekliğidir: Kendiliğindenlik ya da parçalılığın doğuştan gelen hissi; her defasında kazanılan ve yaratılan, yaşayan ilişkiler üzerine düşünme. Kendiliğinden parçalar, arasından ya da aralıklarından Doğanın ve Tarihin düşünülmüş büyük görü ve duyuşlarına ulaşılan öğeyi oluşturan budur.

---

17 *SD*, "La véritable guerre..." Arkadaşlık hakkında, bkz. *FH*, "Calamus".

18 *SD*, "Mort du président Lincoln" [Başkan Lincoln'ün ölümü].

19 *SD*, "Nature et démocratie" [Doğa ve demokrasi].

DOKUZUNCU BÖLÜM

ÇOCUKLARIN SÖYLEDİKLERİ

Çocuk durmadan ne yaptığını ya da ne yapmaya çalıştığını ler: Dinamik yollarla ortamları dikkatle incelemek ve bundan bir ita çıkarmak. Yol haritaları psişik etkinlik için temel teşkil eder. ğüik Hans'ın tutturduğu, geceyi komşuda geçirmek üzere ailesinin nden çıkıp sabahına geri dönmektir: ortam olarak bina. Ya da: ğüik zengin kızla buluşmak için at ahırından geçerek restorana mek üzere binadan çıkmak – ortam olarak sokak. Freud bile, bir itayı işin içine sokmanın kaçınılmaz olduğunu düşünür.[1]

Bununla birlikte, Freud, alışkanlığı gereği, her şeyin sonunu anneaya vardırır: Binayı inceleme isteği, tuhaf bir şekilde, ona anneyle ma arzusu gibi gelir. Ebeveynler, ortamlardan bağımsız olarak, incil yerlere ya da işlevlere sahipmiş gibi. Ama bir ortam nitelikden, tözlerden, güçlerden ve olaylardan oluşur: Örneğin sokak kaldırımlar gibi maddeleri, satıcıların bağırışları gibi gürültüleri, ğlanmış atlar gibi hayvanları, dramları (bir at kayar, bir at düşer, at dövülür...). Yol, yalnızca bir ortamı katedenlerin öznelliğiyle ğil, onu katedenlerde yansıyarak ortamın kendisinin öznelliğiyle ğır. Harita, güzergâhla katedilen yolun özdeşliğini ifade eder. menin kendisi hareket olduğunda, harita nesnesiyle karışır. Hiçbir otist çocukların yolları kadar öğretici değildir, öyle ki Deligny, yolların haritalarını çıkarır ve onları, alışıldık çizgileri, yürüyüş

---

[1] Freud, *Cinq psychanalyses*, PUF.

çizgileri, dolambaçları, pişmanlıkları ve yarı yoldan dönüşleriyle, tüm tekillikleriyle üst üste koyar.[2] Oysa bizzat ebeveynler, çocuğun katettiği, onların niteliklerini ve güçlerini gözden geçirip haritasını çıkardığı bir ortamdır. Ebeveynler, bir ortamın başka bir ortamdaki temsilcileri olmanın dışında, kişisel ve ebeveynsi bir biçim almazlar. Ama çocuk önce ebeveynleriyle sınırlıymış ve ortamlara ancak *sonrasında* ve büyümeyle, yoldan sapmayla erişiyormuş gibi davranmak yanlıştır. Baba ve anne, bilinçdışının kuşattığı her şeyin adresi değildir. Çocuğun, katettiği güncel bir ortamın içine zaten dalmamış olduğu bir an yoktur, kişiler olarak ebeveynler de, sırf kapı açıcı ya da kapayıcı, eşik bekçisi, bölgeler arası bağlantı ya da kopukluk oluşturma rolünü oynamazlar her an. Ebeveynler her zaman, kendilerinden kaynaklanmayan bir dünyada konumlanmışlardır. Süt çocuğunda bile bir yatak-kıta vardır, ve ebeveynler bu yatak-kıtaya göre çocuğun güzergâhları üzerindeki etkenler olarak tanımlanır. Lewin'in *hodolojik*[3] mekânları, güzergâhlarıyla, dolambaçlarıyla, bariyerleriyle, etkenleriyle birlikte dinamik bir haritacılık oluşturur.[4]

Küçük Richard, savaş sırasında Melanie Klein tarafından incelenmiştir. Dünyayı haritalar şeklinde yaşar ve düşünür. Haritaları renklendirir, ters çevirir, üst üste koyar, liderleriyle birlikte nüfuslandırır, İngiltere ve Churchill, Almanya ve Hitler. Tarihle coğrafyanın peşini bırakmamak, dünyaların oluşumlarını ve evrenin takımyıldızlarını organize etmek, kıtaları ayırıp onları ırklarla, kabilelerle ve uluslarla nüfuslandırmak libidoya özgüdür. Hangi sevgili varlık, az çok bilinen, az çok hayali manzaralar, kıtalar ve nüfuslar gizlemez? Ama bilinçdışının ortamlarını belirlemek için, tözler ya da nitelikler olduğu kadar, olaylar bakımından da her şeyi yapmış olan Melanie Klein, küçük Richard'ın haritacılık etkinliğinin değerini bilmiyor

2 Fernand Deligny, "Voix et voir", *Cahiers de l'immuable*, I.

3 Kurt Lewin'in geliştirdiği Alan Kuramı'na bağlı olarak 'hodolojik mekân' (Yunancada yol, izlenen güzergâh, patika anlamlarına gelen hodos kökünden gelir) mümkün olan hareketin mekânı biçiminde tanımlanır ve kimi görüşlere göre hodolojik mekân; geçit, sekanslar, ikili karşıtlıklar ve perspektif-kesit olmak üzere dört öğeden oluşmaktadır. *(ç.n.)*

4 Kaufmann, *Kurt Lewin*, Vrin, s. 170-173: yol kavramı.

gibidir. Bunu yalnızca bir *sonrası*, ebeveyn olan kişilerin basit uzantısı olarak görür, iyi baba, kötü anne... Çocuklar, psikanalizin zorlamasına ve zehirlemesine, yetişkinlerden daha çok karşı koyarlar; Hans ya da Richard, bütün mizahlarını ortaya koyarlar. Ama çok uzun süre direnemezler. Altında anne-babanın sararmış fotoğraflarından başka bir şey olmayan haritalarını düzenlemek zorundadırlar. "Bayan K. yorumladı, *yorumladı*, YORUMLADI..."[5]

Libidonun başkalaşımları değil, küresel-tarihsel yörüngeleri vardır. Bu açıdan, gerçek ile imgesel, belirgin bir ayrım oluşturuyormuş gibi görünmemektedir. Gerçek bir yolculuk, imgeleme yansıma kuvvetinden kendiliğinden yoksundur; ve imgesel yolculuğun kendisinde, Proust'un söylediği gibi, gerçek dahilinde doğrulanma kuvveti yoktur. Bu nedenledir ki, imgesel ile gerçek, daha ziyade aynı yörüngenin yan yana ya da üst üste konulabilir iki kısmı, durmadan değiş tokuş halinde olan iki yüz, hareketli ayna gibi olmalıdır. Böylelikle, Avustralya Aborjinleri, göçebe güzergâhlarla düşsel yolculukları birleştirir ve bu ikisi birlikte, "mekânın ve zamanın bir harita gibi okunması gereken çok büyük bir kesiti içinde", "bir güzergâhlar örgüsü" oluşturur.[6] İmgesel olanın en son hali, bir bilinçdışı kristali oluşturmak için virtüel bir imgenin gerçek nesneye dolaşması ve gerçek nesnenin de virtüel imgeye dolaşmasıdır. Gerçek nesnenin, gerçek manzaranın, benzer ya da yakın imgeler çağrıştırması yeterli değildir; *kendi* virtüel imgesini açığa çıkarması gerekir, virtüel imge de aynı zamanda, imgesel manzara olarak, iki öğeden her birinin diğerini izlediği, diğeriyle değiş tokuş yaptığı bir yolu izleyerek gerçeğe bağlanır. "Görü", bu ikilemeden ya da ikiye bölünmeden, bu kaynaşmadan oluşur. Libidonun yörüngeleri, bilinçdışının kristalleri içinde görülür.

Bir haritacılık görüşü, psikanalize ilişkin arkeolojik bir görüşten çok ayrıdır. Arkeolojik görüş, bilinçdışını derinlemesine belleğe bağlar: Bu, kişilere ve nesnelere dayanan, ortamların yalnızca bunları muhafaza edebilecek, kimliğini saptayabilecek, gerçekliğini onaylayabilecek alanlar olduğu, belleksel, anmaya ilişkin ya da anıtsal

5 Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, Ed. Tchou.

6 Bkz. Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, PUF, I. bölüm.

bir görüştür. Böyle bir bakış açısından, yukarıdan aşağıya doğru giden bir ok, kaçınılmaz olarak üst üste gelen katmanlardan geçer ve söz konusu olan her zaman derinlere dalmaktır. Tersine, haritalar öyle bir şekilde üst üste gelir ki, her biri, öncekilerde bir köken bulmak yerine, sonrakinde yön değişikliği bulur: Bir haritadan diğerine, söz konusu olan bir köken arayışı değil, *yer değiştirmelerin* bir değerlendirmesidir. Her harita, çıkmazların ve geçitlerin, eşiklerin ve kapanışların, kaçınılmaz olarak aşağıdan yukarıya doğru giden bir yeniden dağılımıdır. Bu yalnızca yöndeki bir tersine dönüş değil, bir doğa farkıdır: Bilinçdışının işi artık kişilerle ya da nesnelerle değil, yollarla ve oluşlarladır; bu artık anmaya ilişkin bir bilinçdışı değil, nesnelerin toprağın altında gömülü kalmaktansa *uçuştuğu*, harekete geçmeye ilişkin bir bilinçdışıdır. Félix Guattari, bu bakımdan psikanalizle karşıtlaşan bir şizo-analizi çok iyi tanımlamıştır: "Dil sürçmeleri, yapılmayan edimler, semptomlar, gagasını pencereye vuran kuşlar gibidir. Söz konusu olan onları yorumlamak değildir. Söz konusu olan daha ziyade, bir durumu tersine çevirmeye yeten güvenilirliği sağlayabilecek yeni referans çevrelerinin göstergelerini kullanabilip kullanamadıklarını görmek için, yörüngelerini saptamaktır."[7] Piramidin en dibindeki kıpırtısız merkez odasıyla birlikte firavunun mezarı, yerini daha dinamik modellere bırakır: Kıtaların ayrılmasından halkların göçmesine kadar, bilinçdışının onun dolayımıyla evreni haritalandırdığı her şey. *Kızılderili modeli Mısırlı modelinin yerini alır:* Dünyanın bütün belleği malzemenin içinde kalırken, estetik biçimin, artık bir çıkışın ya da bir varışın birlikte anılmasındansa, belleksiz yolların yaratılmasıyla karıştığı, Kızılderililerin kayalıkların kalınlığının içinden geçişi.[8]

Haritalar, yollardan oluşan bir mekâna göre, yalnızca uzamsal olarak anlaşılmamalıdır. Mekânı dolduran, yolun altında yatanı oluşturanla ilgili yeğinlik, yoğunluk haritaları da vardır. Küçük Hans,

---

7 Guattari, *Les années d'hiver*, Barrault; *Cartographies schizo-analytiques*, Galilée.

8 Elie Faure, *L'art médiéval*, Livre de poche, s. 38: "Orada, denizin kıyısında, bir dağın eşiğinde, granitten bir setle karşılaşıyorlardı. O zaman hepsi granitin içine giriyordu... Arkalarında, oyuk bir kaya, her yönde oyulmuş galeriler, yontulmuş, işlenmiş duvarlar, doğal ya da yapay sütunlar bırakıyorlardı..."

etkin ve edilgin duyguların bir listesini çıkararak bir atı tanımlar: Büyük bir pipisi olması, ağır yükler çekmesi, at gözlükleri olması, ürkmesi, düşmesi, kırbaçlanması, yürürken çok ses çıkarması. Bir yeğinlik haritası oluşturan, (pipinin dönüştürücü, çevirici rolü oynadığı) bu duygular dağılımıdır. Bu, her zaman duygusal bir kümedir. Burada da, Freud gibi, basit bir anne-baba sapması görmek yanlış olacaktır: O dönemde sık rastlanan sokak "görüsü" – bir at düşer, kırbaçlanır, çırpınır – libidoyu doğrudan etkileyemezmiş ve ebeveynler arasındaki bir aşk sahnesini hatırlatmak zorundaymış gibi... Atın babayla özdeşleştirilmesi neredeyse gülünçtür ve bilinçdışının hayvansal kuvvetlerle arasındaki bağıntıları yanlış anlamaya yol açar. Hareketler ve yollar haritası zaten anne-babanın bir sapması ya da uzantısı olmadığı gibi, kuvvetler ya da yeğinlikler haritası da bedenin bir sapması, önceki imgenin bir uzantısı, bir ek ya da bir sonradan gelen değildir. Polack ve Sivadon, bilinçdışının haritacılık etkinliğinin derin bir çözümlemesini yapar; tek muğlaklıkları belki de onu beden imgesinin bir uzantısı olarak görmek olacaktır.[9] Tersine, bağlantısının, birleşme değerinin her defasında beden imgesini, onu belirleyen duygusal kümeler ölçüsünde her zaman değiştirilebilir ya da dönüştürülebilir olan imgeyi oluşturduğu duyguları dağıtan, yeğinlik haritasıdır.

Bir duygular listesi ya da kümesi, yeğin bir harita, bir oluştur: Küçük Hans, atla babanın bilinçdışı bir temsilini oluşturmaz, ebeveynlerin karşı çıktığı bir at-oluşa sürüklenir. Aynı şekilde, küçük Arpad ve bütün bir horoz-oluş: Psikanaliz her defasında bilinçdışının kuvvetlerle olan bağıntısını atlar.[10] İmge yalnızca yol değil, oluştur. Yeğin kuvvetlerin devindirici kuvvetlerin altında yatması gibi, oluş da, yolun altında yatan şeydir. Hans'ın at-oluşu, evden ahıra kadar olan bir yola göndermede bulunur. Ahır boyunca geçiş ya da kümesi ziyaret alışıldık yollardır, ama masum gezintiler değildir. Gerçekle imgeselin neden birbirlerinin önüne geçmeye, hatta birbirlerinin yerini almaya

9 Jean-Claude Polack ve Danielle Sivadon, *L'intime utopie*, PUF (yazarlar, "coğrafi" yöntemi, Gisela Pankow'unki gibi "jeolojik" bir yöntemle karşıtlaştırırlar, s. 28).

10 Bkz. Ferenczi, *Psychanalyse*, II, Payot, "Un petit homme-coq", s. 72-79.

itildiği pekâlâ görülüyor: Bir yolculuğun gerçek olmadığı kadar, bir oluş da imgesel değildir. En kısa yolu, hatta yerinde durmayı bir yolculuk haline getiren, oluştur; ve imgeseli bir oluş haline getiren, yoldur. İki harita, yollar haritası ve duygular haritası birbirlerine gönderirler.

Libidoyla ilgili olarak, libidonun kuşattığı şey, bir belgisiz tanımlıkla kendini gösterir, ya da daha ziyade belgisiz tanımlıkla gösterilir: Bir oluşun nitelenmesi ya da bir yolun belirlenmesi olarak *bir* hayvan (*bir* at, *bir* tavuk...); etkileme ve etkilenme kudreti olarak bir beden ya da bir organ (bir karın, gözler...); ve hatta bir yolu engelleyen ve duyguları dizginleyen ya da tersine onları destekleyen kişiler (*bir* baba, *insanlar*...). Çocuklar kendilerini böyle ifade ederler, bir baba, bir beden, bir at. Bu belgisizler, çoğu zaman bilincin savunmalarına bağlı bir belirleme eksikliğinden ileri geliyor gibi görünmektedir. Psikanaliz için söz konusu olan her zaman benim babam, ben, benim bedenimdir. Bu bir iyelik ve şahıs çılgınlığıdır ve yorumlama yine şahıslar ve iyelikler bulmaktan ibarettir. "Bir çocuk dayak yedi", "babam beni dövüyor", anlamına gelmelidir, bu dönüşüm soyut planda kalsa da; ve "bir at düşüyor ve bacaklarını oynatıyor", babamın annemle seviştiği anlamına gelir. Bununla birlikte, belgisiz hiçbir şeyden yoksun değildir, özellikle de belirlemeden. O, oluşun belirlemesi; kendi gücü; bir genellik değil, en yüksek derecede bir tekillik olan bir kişisizin gücüdür: Örneğin, *at* rolü oynanmaz, *herhangi bir* at da taklit edilmez, ama oluştuğumuz şeyden artık ayırt edilemeyeceğimiz bir yakınlık bölgesine erişerek, *bir* at olunur.

Sanat da, ne kişisel ne de rasyonel bir şeyi muhafaza eden bu göksel duruma erişir. Sanat da kendi tarzında, çocukların söylediklerini söyler. Yollardan ve oluşlardan oluşur, o nedenle uzamsal ve yeğin haritalar oluşturur. Sanat yapıtında her zaman bir yörünge vardır; örneğin Stevenson, *Define Adası*'nın kavranmasında bir renkli haritanın belirleyici önemini gösterir.[11] Bu, bir ortamın, kişilerin varoluşunu kaçınılmaz olarak belirlediği anlamına değil, daha ziyade kişilerin kendilerini gerçekte ya da zihinde yaptıkları ve onlar olmadan oluşlarını gerçekleştiremeyecekleri yollarla tanımladıkları

11 Stevenson, *Œuvres*, coll. Bouquins, Laffont, s. 1079-1085.

anlamına gelir. Resimde, tablonun İtalyan tarzında dünyaya açılan bir pencereden çok, bir yüzey üstünde biraraya geliş olması ölçüsünde, renkli bir harita mevcut olabilir.[12] Örneğin Vermeer'de, en içsel, en hareketsiz oluşlar (bir asker tarafından baştan çıkarılan kız, mektup alan kadın, resim yapmakta olan ressam...), yine de bir haritanın gösterdiği geniş güzergâhlara göndermede bulunur. Haritayı inceledim, diyordu Fromentin, "coğrafyacı olarak değil, ressam olarak".[13] Ve oluşların İngesel olmadığı kadar, yollar da gerçek olmadığı için, onların birleşmelerinde sadece sanata ait olan benzersiz bir şey vardır. O zaman sanat, yapıtın, aynı yazara bağlı olan ya da olmayan farklı yolcuların ve (geri dönenlerden çok) oluşmakta olanların getirdiği taşlarla, adeta bir *höyük* gibi oluştuğu kişisiz bir süreç olarak tanımlanır.

Sanatı, belleğin kişisel yönteminden ve anmanın kolektif idealinden kurtarabilecek olan yalnızca böyle bir görüştür. Çok eskide kalana ulaşmak için binyıllara gömülen arkeoloji-sanatının karşısına, "unutulmuş şeylere ve geçiş yerlerine" dayanan bir haritacılık-sanatı çıkar. Hodolojik olmak üzere anıtsal olmayı bıraktığında, heykel de öyledir; manzara olduğunu ve bir yeri, bir yurdu düzenlediğini söylemek yeterli değildir. Düzenlediği şey yollardır, kendisi bir yolculuktur. Bir heykel, ona bir dışarıyı veren yolları izler, organik bedeni bölüp geçen, kapalı olmayan eğrilerle iş görür, malzemeninkinden başka belleği yoktur (doğrudan yontma yöntemi ve yaygın ahşap kullanımı bundan kaynaklanır). Carmen Perrin, sapkın blokları, onları orman altı bitki örtüsüyle bütünleştiren yeşillikten arındırır, bu blokları onları buraya kadar getirmiş olan buzulun belleğine iade eder, kökenini saptamak için değil, bu blokların *yer değiştirmelerini* görünür hale getirmek için.[14]

---

12 Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, "l'appel de la cartographie dans l'art hollandais", Gallimard, s. 212.

13 Fromentin, *Un été dans le Sahara, Œuvres*, Pléiade, Gallimard, s. 18.

14 Anıtsal ve anmaya ilişkin bir sanatla karşıtlaşan bir yollar sanatı hakkında, *Voie suisse: l'itinéraire genevois* (Carmen Perrin'in çözümlemeleri). Bkz. ayrıca *Bertholin* (Vassivière), Patrick Le Nouëne'in metniyle birlikte, "Choses d'oubli et lieux de passage". Vassivière'in ya da Crestet'nin yeri, ilkeleri Henry Moore'un büyük görüşlerine göndermede bulunan bu yeni heykel sanatının merkezidir.

Yollar sanatı şeklindeki turistik bir turun, anıtsal ve anmaya dair sanat olan müzeden daha tatmin edici olmadığı ileri sürülecektir. Ama haritacılık-sanatını bir turistik turdan özü bakımından ayıran bir şey vardır: O da, dış yollarda konum almanın pekâlâ yeni heykel sanatına ait olmasıdır, ama bu konum öncelikle yapıtın kendi içindeki yollara bağlıdır; dış yol, yapıttan önce varolmayan bir yaratımdır ve iç bağıntılara bağlıdır. Heykelin etrafında bir tur atılır, ve ona ait olan görüş eksenleri, cismi, gerek bütün uzunluğu dahilinde, gerek şaşırtıcı bir kestirmeden, gerekse birbirinden ayrılan iki ya da daha çok yöne göre kavramamızı sağlar: Çevreleyen mekânın içindeki konumu bu iç yollara sıkı sıkıya bağlıdır. Virtüel yollar adeta, onlardan yeni hatlar, yeni yörüngeler alan gerçek yola dolaşır. Sanatın çizdiği bir virtüellikler haritası, güzergâhlarını dönüştürdüğü gerçek haritayla üst üste gelir. Bu iç yolları ya da yol almaları içeren yalnızca heykel değil, bütün sanat yapıtlarıdır, müzik yapıtı da böyledir: Şu ya da bu yolun seçimi, her defasında, yapıtın mekân içindeki değişken bir konumunu belirleyebilir. Her yapıt, ancak bir harita üzerinde okunur olan ve birlikte varolan bir yol çokluğu içerir ve tutulmuş olan yollara göre yön değiştirir.[15] Bu içselleştirilmiş yollar, oluşlardan ayrılamaz. *Yollar ve oluşlar*, sanat onları birbirinin içinde var kılar; karşılıklı varlıklarını duyulur kılar ve kendini böyle, geçiş yerleriyle unutulmuş şeylerin tanrısı olan Dionysos'a başvurarak tanımlar.

15 Bkz. Boulez'in "Troisième sonate", "Éclat" ya da "Domaines" gibi yapıtlarında, güzergâhların çokluğu ve "bir şehir planıyla" karşılaştırma: *Par volonté et par hasard*, Seuil, XII. bölüm ("yapıtın birden fazla yörüngesi olmalıdır...").

ONUNCU BÖLÜM

BARTLEBY, YA DA FORMÜL

Bartleby, ne bir yazar eğretilemesi, ne de herhangi bir şeyin simgesidir. Son derece güldürücü bir metindir ve güldürücü olan her zaman her kelimesiyle güldürücüdür. Kleist'ın, Dostoyevski'nin, Kafka'nın ya da Beckett'in bir hikâyesi gibidir, ki bu yazarlarla saygın bir yeraltı soyu oluşturmuştur. Kelimesi kelimesine, söylediğinden başka hiçbir şey söylemek istemez. Ve tekrar tekrar söylediği, YAPMAMAYI TERCİH EDERDİM'dir, *I would prefer not to.*[1] Bu, onun şöhretinin formülüdür ve her tutkun okuyucu sırası gelince bunu tekrar eder. Zayıf, beti benzi atmış bir adam, herkesi çılgına çeviren bu formülü dile getirmiştir. Ama formülün kelimesi kelimesine söylediği şey neyi içerir?

Öncelikle belli bir yapmacıklık, belli bir tumturak farkedilir: *Prefer*, nadiren bu anlamda kullanılır ve genelde ne Bartleby'nin patronu olan dava vekili, ne de memurlar bu formülü kullanırlar ("ne acayip sözcük, bana kalsa, ben bu sözcüğü asla kullanmam..."). Olağan formül daha ziyade *I had rather not* olacaktır. Ama özellikle de formülün tuhaflığı, sözcüğün kendisini aşar: Kuşkusuz dilbilgisi açısından doğrudur, sözdizim açısından doğrudur, ama reddettiği şeyi

1 Bu söz, Fransızcaya birçok şekilde çevrilmiştir ve her birinin kendine göre bir nedeni vardır: Bkz. Michèle Causse'un Flammarion basımındaki açıklamaları, s. 20. Biz, Maurice Blanchot'nun önerisine uyuyoruz, *L'écriture du désastre* içinde, Gallimard, s. 33.

belirsiz bırakan bir dobralıkta olan sonu, NOT TO, ona radikal bir karakter, bir tür sınır-işlevi verir. Yinelenmesi ve üstelenmesi onu bütünüyle daha da alışılmadık kılar. Yumuşak, sabırlı, vurgusuz bir sesle mırıldanılan formül, tane tane söylenmeyen bir blok, tek bir nefes oluşturarak bağışlanamazlığa erişir. Bu açılardan, *dilbilgisine aykırı* bir formülle aynı kuvvete, aynı role sahiptir.

Dilbilimciler, "dilbilgisine aykırılık" adı verilen şeyi sıkı sıkıya çözümlemişlerdir. Amerikalı şair Cummings'te bunun çok yeğin, sayısız örneği bulunmaktadır: Örneğin, *He danced his did*, "dans etmeye koyuldu", yerine, "koyulmasını dans etti", dermiş gibi. Nicolas Ruwet, dilbilgisine aykırı formülün sınır gibi olacağı, bir dizi olağan dilbilgisel değişken varsayılabileceğini açıklar: *He danced his did* ifadesi, *he did his dance, he danced his dance, he danced what he did...* gibi normal ifadelerin bir sınırı olacaktır.[2] Bu, Lewis Carroll'da bulunduğu gibi bir valiz-sözcük değil, bir "valiz-yapı", bir nefes-yapı, bir sınır ya da bir gerilim yaratan olacaktır. Belki de pratik bir durumun Fransızca bir örneğini vermemiz daha elverişli olur: Bir şeyi duvara asmak için elinde belli sayıda çivi tutan biri bağırır: ELİMDE YETERLİ DEĞİL, BİR TANE VAR. Bu, bir dizi doğru ifadenin sınırı değerinde olan dilbilgisine aykırı bir formüldür: "Fazladan bir tane gerek, yeterince yok. Bir tane eksik..." Bartleby'nin formülü de, bu tipte bir formül değil midir: Hem bizzat Bartleby'nin aynı formülü yineleyip durması, hem de Melville'in son derece şiirsel ifadesi, "bunu tercih ederdim, bunu yapmamayı tercih ederdim, tercih ettiğim bu değil..." gibi bir dizinin sınırı değil midir? Normal yapısına rağmen, bir anormallik gibi çınlamaktadır.

YAPMAMAYI TERCİH EDERDİM. Formülün değişkenleri vardır. Kâh şart kipini bir kenara bırakıp kurulaşır: YAPMAMAYI TERCİH EDERİM, *I prefer not to*. Kâh son ortaya çıktığı durumlarda, onu tamamlayan ve *to*'ya bağlanan şu ya da bu mastarı bularak gizemini kaybediyor gibi görünür: "Susmayı tercih ederim", "biraz makul olmamayı tercih ederdim", "işçi olarak çalışmamayı tercih ederdim", "başka bir şey yapmayı tercih ederdim"... Ama bu örneklerde bile,

2 Nicolas Ruwet, "Parallélismes et déviations en poésie", *Langue, discours, société* içinde, Seuil, s. 334-344 ("constructions-valises" [valiz-yapılar] hakkında).

Bartleby'nin üslubunun peşini bırakmayan o alışılmadık biçimin gizli varlığı hissedilir. Ona önerilebilecek diğer her şeyin, sırası gelince yine, kesin olarak ve her defasında varlığını sürdüren büyük belirsiz formül YAPMAMAYI TERCİH EDERİM'in etkisi altına girecek bir özellik olacağını belirtmek için, bizzat ekler: "Ama değilim özel bir durum ben", "özel hiçbir yanım yok", *I am not particular.*

Formülün geçtiği başlıca on durum vardır ve her birinde, yinelenerek ya da çeşitlendirilerek birçok kez ortaya çıkabilir. Bartleby, dava vekilinin bürosunda kâtiptir: "Sessizce, beti benzi atmış bir halde, makine gibi" durmadan metinleri kopyalar. Formül ilk kez, dava vekili ona diğer iki memurun kopyasını karşılaştırmasını, yeniden okumasını söylediğinde karşımıza çıkar: YAPMAMAYI TERCİH EDERDİM. İkinci kez, dava vekili ona gelip kendi kopyalarını yeniden okumasını söylediğinde. Üçüncü kez, dava vekili onunla birlikte, baş başa yeniden okumak üzere onu çağırdığında. Dördüncü kez, dava vekili onu bir şey almaya göndermek istediğinde. Beşinci kez, ondan yan odaya gitmesini istediğinde. Altıncı kez, dava vekili bir pazar sabahı bürosuna girmek isteyip de Bartleby'nin orada yattığını farkettiğinde. Yedinci kez, dava vekili yalnızca sorular sormakla yetindiğinde. Sekizinci kez, Bartleby kopyalamayı bırakıp her türlü kopyalama işini reddettiğinde ve dava vekili onu kovduğunda. Dokuzuncu kez, dava vekili onu kovmak için ikinci bir girişimde bulunduğunda. Onuncu kez, Bartleby bürodan kapı dışarı edilip sahanlığın korkuluğuna oturduğunda ve çılgına dönmüş dava vekili ona beklenmedik başka uğraşlar önerdiğinde (bir bakkal dükkânının hesaplarını tutmak, barmen olmak, fatura tahsil etmek, bir iyi aile gencinin yoldaşı olmak...). Formül tomurcuklanır ve hızla çoğalır. Formül her geçtiğinde, sanki 'Dile getirilemez' ya da 'Önlenemez' olan duyulmuş gibi, Bartleby'yi bir şaşkınlık sarar. Ve bu, Bartleby'nin sessizliğidir, adeta her şeyi söylemiş ve sonunda *dili* tüketmiştir. Formül her geçtiğinde, çılgınlığın arttığı izlenimi doğar: "Özellikle" Bartleby'ninki olmasa da, onun etrafında olan ve özellikle de tuhaf önerilere ve daha da tuhaf tutumlara kalkışan dava vekilinin çılgınlığı.

Hiç kuşku yok ki, formül kırıp geçiren, yıkıcı bir formüldür ve ardında varlığını sürdürecek hiçbir şey bırakmaz. Öncelikle bulaşıcı karakteri farkedilir: Bartleby, diğerlerinin de "dilini bozar".

Alışılmadık sözcükler, *I would prefer*, memurların ve bizzat dava vekilinin *diline* yerleşir ("Siz de bu sözü kaptınız!"). Ama esas olan bu bulaşma değildir, esas olan Bartleby üzerindeki uygulamasıdır: (Karşılaştırmayı) YAPMAMAYI TERCİH EDERİM dediği andan itibaren, artık *kopyalayamaz* da. Bununla birlikte, (kopyalama) yapmamayı tercih etmediğini asla söylemeyecektir: Sadece, bu aşamayı geçmiştir (*give up*). Ve kuşkusuz bunun hemen farkına varmaz, çünkü formülün altıncı kez geçmesinin hemen sonrasına kadar kopyalamayı sürdürür. Ama farkına vardığında, adeta bir apaçıklığın, formülün ilk sözcesinde zaten bulunan ertelenmiş bir sonucun farkına varmıştır: "Sebebini kendiniz görmüyor musunuz?", der dava vekiline. Blok-formülün etkisi, yalnızca Bartleby'nin yapmamayı tercih ettiği şeyi reddetmesi değil, aynı zamanda yapmakta olduğu, hâlâ yapmayı tercih ediyor sayıldığı şeyi imkânsız kılmasıdır.

I prefer not to formülünün, ne bir olumlama ne de bir olumsuzlama olduğu ayırt edilmiştir. Bartleby "reddetmemektedir, ama kabul de etmemektedir, ilerleyip bu ilerleme içinde geri çekilmektedir, sözün hafifçe geri çekildiği yerde kendini biraz ortaya koymaktadır."[3] Bartleby istemeseydi, dava vekili rahatlayacaktı, ama Bartleby reddetmez, sadece bir tercih edilmeyeni geri çevirir (yeniden okuma, alışveriş...). Ama Bartleby kabul de etmez, kopyalamayı sürdürmekten ibaret bir tercih edileni de olumlamaz, yalnızca bunun imkânsızlığını ortaya koyar. Kısacası, birbiri ardına diğer tüm edimleri reddeden formül, artık reddetmeye bile ihtiyaç duymadığı kopyalama edimini zaten yutmuştur. Formül yıkıcıdır çünkü herhangi bir tercih edilmeyen kadar, tercih edileni de aynı acımasızlıkla eler. Yöneldiği ve reddettiği öğeyi ortadan kaldırdığı gibi, koruyor gibi göründüğü ve imkânsız hale gelen diğer öğeyi de ortadan kaldırır. Gerçekte, onları ayırt edilmez kılar: Tercih edilmeyen etkinliklerle tercih edilen bir etkinlik arasında durmadan büyüyen bir ayırt edilemezlik, belirlenemezlik bölgesi açar. Her özellik, her referans ortadan kalkmıştır. Formül, bir şeyin tercih edilebileceği ya da edilemeyeceği tek referans olan "kopyalamayı" yok eder. *Bir şeyden ziyade hiçbir şeyi tercih ederdim:* Bir yokluk istenci değil, ama büyüyen bir istenç yokluğu. Bartleby, hayatta kalma hakkını, yani

3 Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Presses de l'École normale, s. 19.

kör bir duvar karşısında ayakta ve hareketsiz kalma hakkını kazanmıştır. Blanchot'nun söyleyeceği gibi, sabır dolu saf edilginlik. Varlık olarak olmak, fazlası değil. Evet ya da hayır demesi için sıkıştırılır. Ama (karşılaştırmaya, alışveriş yapmaya...) hayır da deseydi, (kopyalamaya) evet de deseydi, hemen yenilmiş olacaktı, işe yaramaz bulunacaktı, hayatta kalmayacaktı. O ancak herkesi belli bir mesafede tutan bir kesinsizlik içinde dönüp durarak hayatta kalabilir. Hayatta kalma yolu, karşılaştırma *yapmamayı* tercih etmektir, yine aynı yolla kopyalamayı tercih *etmemektir*. Birini imkânsız kılması için diğerini reddetmesi gerekmektedir. Formül iki zamanlıdır ve aynı durumlardan tekrar tekrar geçerek kendini durmadan yeniden doldurur. Bu nedenledir ki, dava vekili her defasında, her şeyin sıfırdan başladığına dair baş döndürücü bir izlenime kapılır.

Öncelikle, formül adeta bir yabancı dilin kötü bir çevirisi gibidir. Ama daha iyi anlaşıldığında, ihtişamı bu varsayımla bağdaşmaz. Belki de dilin içine bir tür yabancı dil kazan odur. Cummings'in dilbilgisine aykırılıkları konusunda, bunların standart İngilizcenin farklı bir lehçesinin sonuçları olarak düşünülmesi ve bunlardan yaratıcı kuralların çıkarılabileceği önerilmişti. Bartleby için de aynı şey geçerlidir, kural, bu olumsuz tercih mantığı içinde geçerli olacaktır: Her olumsuzlamanın ötesinde olumsuzculuk. Ama edebiyatın başyapıtlarının, yazılmış oldukları dil içinde her zaman bir tür yabancı dil oluşturdukları doğruysa, hangi delilik rüzgârı, hangi psikotik esinti *dilin* içine böylesine geçer? Olağan dili, standart dili, belki de Tanrı'nın dilinin bir yansıması olacak ve bütün *dili* alıp götürecek, bilinmeyen, özgün bir dili "sunmasını" sağlayacak şekilde işlemekten ibaret olan bir *yöntem* ortaya koymak psikoza düşer. Bu türden yöntemlere, Fransa'da Roussel ve Brisset'de, Amerika'da Wolfson'da rastlanır. İngiliz dilinin, bu şekilde, (standart sözdizimin [*syntaxe*] tersine) sapmalar, yoldan ayrılmalar, sözbozum [*détaxe*] ya da sözdizimdeki aşırılıklar [*surtaxe*] sayesinde akıp gitmesini sağlamak özellikle Amerikan edebiyatının şizofreni eğilimi değil midir? İngiliz nevrozuna biraz psikoz katmak? Yeni bir evrensellik icat etmek? İngilizcenin, bu tanrısal fırtına ve şimşek dilinin yankısını daha iyi vermesini sağlamak için, gerektiğinde İngilizce içindeki diğer diller de çağrılacaktır. Melville, İngilizcenin altında akan ve onu da alıp götüren bir yabancı

dil icat eder: Bu OUTLANDISH ya da Yersizyurtsuzlaştırılmış olandır, Balinanın dilidir. İnsan doğasına aykırı ya da insanüstü ilk dilin, en azından bir iskeletini çıkarmak için, *Moby Dick*'le ilgili, Sayılara, Harflere ve onların şifreli anlamlarına dayanan incelemelerin önemi bundan kaynaklanmaktadır.[4] Adeta üç işlem sıralanır: Dilin belli bir işleme tabi tutulması; bu işlemin dilin içinde bir ilk dil oluşturmaktan ibaret sonucu; ve bütün *dili* alıp götürmekten, onu kaçırmaktan, ondan hareketle Dışarıyı, sessizlik ya da müziği keşfetmek için *dili* sınırına itmekten ibaret etkisi. Öyle ki, büyük bir kitap her zaman, ancak ruhun içinde, sessizlik ya da kanla yazılan bir başka kitabın arka yüzüdür. Bu yalnızca *Moby Dick* değildir, Isabelle'in, bütün *dili* gitarının akorlarına ve seslerine taşıyan sürekli bir bas gibi, dili anlaşılmaz bir mırıldanma haline getirdiği, *Pierre*'dir. Ve meleksi ya da Âdemsi doğa *Billy Budd*, dilin doğasını bozan, ama aynı zamanda bütün *dilin* müzikal ve göksel Ötesini yükselten bir kekemelikten muzdariptir. Bu, Kafka'daki gibi, sözcüklerin tınlayışını bozan "acı dolu bir cırlamadır", oysa kız kardeşi Gregor'a karşılık veren kemanı çoktan hazırlamıştır.

Bartleby de meleksi, Âdemsi bir doğaya sahiptir, ama onun durumu farklıymış gibi görünür, çünkü dili işlemek için, kekemelik bile olsa, genel bir Yönteme sahip değildir. Görünüşte doğru olan kısa bir Formülle, hepi topu kimi durumlarda baş gösteren lokal bir tikle yetinir. Bununla birlikte, sonucu, etkisi aynıdır: Dilin içine bir tür yabancı dil kazmak ve bütün *dili* sessizlikle karşı karşıya getirmek, onu sessizliğe dönüştürmek. *Bartleby*, Melville'in gömülüp de *Billy Budd*'a kadar bir daha içinden çıkamayacağı ve yalnızca şiirlerin müziğiyle kesintiye uğrayan uzun sessizliğin habercisidir.[5] Bartleby'nin kendisinin de, hapishanedeki son sessizliğine kadar, formülü her telaffuz edişinden sonra susup paravanının arkasına çekilmekten başka çıkış yolu yoktur. Formülden sonra, artık söyleyecek bir şey yoktur: Formül bir yöntem değeri taşır, özellikli görünüşünün üzerine çıkar.

---

4 Bkz. Viola Sachs, *La contre-Bible de Melville*, Mouton.

5 Bartleby, ve Melville'in sessizliği hakkında, bkz. Armand Farrachi, *La part du silence*, Barrault, s. 40-45.

Dava vekilinin kendisi, Bartleby'nin formülünün *dili* yıkma sebeplerinin kuramını oluşturur. Her *dilin* göndermeleri ya da önvarsayımları (*assumptions*) olduğunu akla getirir. Bu tam olarak *dilin* belirttiği şey değil, *dilin* belirtmesine imkân veren şeydir. Bir sözcük, her zaman onun yerini alabilecek, onu tamamlayabilecek ya da onunla birlikte seçenekler oluşturabilecek başka sözcükler varsayar: Bu koşulla, *dil* bir nesnel ve sarih anlaşmalar bütününe göre, şeyleri, durumları ve eylemleri belirtecek şekilde dağılır. Belki örtük ve öznel başka anlaşmalar, başka tipte göndermeler ve önvarsayımlar da vardır. Konuşurken, yalnızca şeyleri ve eylemleri belirtmem, karşılıklı konumlarımıza göre, muhatapla bir ilgi kuran edimlerde de bulunurum: Buyururum, sorgularım, söz veririm, rica ederim, "söz edimlerinde" (*speech-act*) bulunurum. Söz edimleri kendine-göndergeseldir ("size emrediyorum..." derken gerçekten buyururum), oysa saptayıcı önermeler başka şeylere ve başka sözcüklere göndermede bulunur. Bartleby'nin yıktığı işte bu çifte göndermeler sistemidir.

I PREFER NOT TO formülü, başka her seçeneği dışarıda bırakır ve başka her şeyi uzaklaştırdığı kadar, koruduğunu ileri sürdüğü şeyi de yutar; Bartleby'nin kopyalamayı, yani sözcükleri çoğaltmayı bırakmasını gerektirir; sözcüklerin artık ayırt edilemeyeceği bir belirsizlik bölgesi oyar, *dilin* içinde boşluklar üretir. Ama aynı zamanda, bir patronun buyururken, iyi niyetli bir arkadaşın sorular sorarken, sözünün eri bir insanın söz verirken başvurabileceği söz edimlerini durdurur. Bartleby reddetseydi, hâlâ asi ya da isyancı olarak tanınabilirdi ve hâlâ bu sıfatlara göre bir toplumsal rolü olabilirdi. Ama formül, her söz edimini durdurur, aynı zamanda Bartleby'yi, artık hiçbir toplumsal konumun ona atfedilemeyeceği katışıksız bir dışlanmış haline getirir. Dava vekilinin dehşetle farkına vardığı şey budur: Bartleby'nin aklını başına getirmeye dair tüm umutları yıkılır, çünkü bu umutlar, bir patronun itaat edilmeyi ya da iyi niyetli bir arkadaşın sözünün dinlenmesini "beklediği" bir *önvarsayımlar mantığına* dayanır, oysa Bartleby, yeni bir mantık, *dilin* önvarsayımlarını çökertmeye yeten bir *tercih mantığı* icat etmiştir. Mathieu Lindon'un da farkettiği gibi, formül, sözcüklerle şeylerin, sözcüklerle eylemlerin, ve aynı şekilde edimlerle sözcüklerin arasındaki "bağlantıyı koparır": Bartleby'nin mutlak isteği olan, kendisine ya da başka bir şeye

göndermesi olmadan, ortaya çıkıverip kaybolan *referanssız bir insan olmaya* uygun olarak, *dili* her göndermeden koparır.[6] Bu nedenledir ki formül, doğru görünmesine rağmen, gerçek bir dilbilgisine aykırılık olarak işler.

Bartleby Kafka'nın, "ancak iki ayağına gereken kadar toprağı ve ancak iki elinin kavrayabileceği kadar dayanma noktasına sahip olduğunu" söylediği Bekârdır – bir çocuk gibi, soğuktan ölmek için kışın karda yatan, gezintilerinden başka yapacak bir şeyi olmayan, bunları da herhangi bir yerde, kımıldamadan yapabilen.[7] Bartleby, referanssız, iyeliksiz, özgülüksüz, niteliksiz, özelliksiz insandır: Ona herhangi bir özellik iliştirilemeyecek kadar düzdür. Geçmişsiz, geleceksiz, anlıktır. I PREFER NOT TO, Bartleby'nin kimyasal ya da simyasal formülüdür, ama tersten de okunabilir, kaçınılmaz tümleyeni olan, I AM NOT PARTICULAR, özel değilim şeklinde. İsimsiz adamın, kral katili ya da ana-baba katilinin, modern zamanların *Ulysses*'inin bu aranışı ("Ben hiç kimseyim") bütün 19. yüzyıl boyunca sürecektir: Büyük metropoller tarafından ezilmiş ve mekanikleşmiş, ama kendisinden, belki de geleceğin ya da yeni bir dünyanın İnsanının çıkması beklenen insan. Ve gerek Proleter, gerekse Amerikalı tarafından, aynı Mesihçilik içinde ayırt edilir. Musil'in romanı da bu arayışı sürdürecek ve *Niteliksiz Adam*'ın hem düşünürü hem de ürünü olduğu yeni mantığı icat edecektir.[8] Ve Musil'de Melville'den türeyen aşikâr bir şey varmış gibi görünse de, bu türemeyi *Bartleby* tarafında değil, daha ziyade *Pierre ya da Belirsizlikler* tarafında aramak gerekir. Ulrich-Agathe ensest çifti, Pierre-Isabelle çiftinin yinelenmesi gibidir ve her iki durumda da, söz konusu olan, tanınmayan ya da unutulmuş sessiz kız kardeşin annenin yerini

---

6 Mathieu Lindon, "Bartleby", *Delta 6*, Mayıs 1978, s. 22.

7 Kafka'nın büyük metni (*Journal*, Grasset, s. 8-14) *Bartleby*'nin başka bir versiyonu gibidir.

8 Blanchot, Musil'in kişisinin yalnızca niteliksiz değil, "özelliksiz" de olduğunu gösteriyordu, çünkü niteliklerden çok töze de sahip değildir (*Le livre à venir*, Gallimard, s. 203). Bu Niteliksiz Adam, Asri Zamanların Ulysses'i izleğinin daha erken bir tarihte, 19. yüzyılda ortaya çıkışına, Fransa'da, Chateaubriand'ın dostu Ballanche'ın oldukça tuhaf kitabında rastlıyoruz, *Essai de palingénésie sociale*, özellikle "La ville des expiations" (1827).

olması değil, tersine, özellik olarak cinsiyet farklılığının, Pierre kadar Ulrich'in de kadın olduğu ya da kadın haline geldiği çift cinsiyetli bir bağıntı yararına ortadan kalkmasıdır. Bartleby örneğinde, dava vekiliyle arasındaki bağıntının bu kadar gizemli olması ve onun da bir oluşun, yeni bir insanın olasılığını belirtmesi mümkün müdür? Bartleby, gezinti yerlerini fethedebilecek midir?

Bartleby belki de deli, bunak, psikotiktir (ruhun "doğuştan gelen ve tedavisi olmayan bir bozukluğu"). Ama çok tuhaf davranmayı sürdüren dava vekilinin anormallikleri dikkate alınmadığı takdirde bu nasıl bilinebilir? Dava vekili işyerinde önemli bir terfi almıştır. Hatırlanacağı üzere, Başkan Schreber[9] de kendi sabuklamasını ancak bir terfi sonrasında açığa vurur, bu terfi adeta ona bir şeyleri tehlikeye atma cesareti verir. Ama dava vekili neyi tehlikeye atacaktır? Biraz Kafka'nın memurlarını andıran, zıt benzerler gibi olan iki kâtibi vardır, biri sabah normalken öğleden sonra esrikleşir, diğeri sabahları sürekli bir bıkkınlık içindeyken öğleden sonraları neredeyse normalleşir. Bu yüzden bir kâtibe daha ihtiyaç duyarak, kısa bir mülakattan sonra, *hiçbir referansı olmayan* Bartleby'yi işe alır, çünkü soluk benzi, diğer ikisinin aykırılığını telafi edebilecek bir sebatın belirtisi gibi görünür. Ama ilk günden itibaren, Bartleby'yi tuhaf bir düzenek (*yerleşim düzeni*) içine sokar: Bartleby, dava vekilinin kendi bürosunda, odayı memurların odasından ayıran dipteki kapıların yanında, yandaki binanın duvarına bakan bir pencereyle çayır yeşili bir paravan arasında konumlanacaktır, önemli olan adeta Bartleby'nin duyabilmesi, ama görülmemesidir. Bunun dava vekilinin fikri mi olduğu, yoksa kısa mülakatın sonucundaki bir anlaşma mı olduğu asla bilinemeyecektir. Ama gerçek şu ki, bu düzenek içindeki görünmez Bartleby hatırı sayılır bir "mekanik" çalışma ortaya koyar. Dava vekili, onun paravanını terketmesini istediğinde ise, Bartleby formülünü dile getirir. Ve formülün bu ilk belirişinde, diğerlerinde de olacağı gibi, dava vekili kendini zavallı, ne yapacağını bilmez, şaşırmış, sersemlemiş

9 1842 Leipzig doğumlu ve bir hekimin oğlu olan Daniel Paul Schreber, İstinaf Mahkemesi Daire Başkanlığına terfi ettiğinde sanrılı sabuklaması ortaya çıkar (bedeninin kadın bedenine dönüşeceğini ve tecavüze uğrayacağını söylemektedir) ve sonrasında yazdığı *Bir Nevropatın Anıları* adlı kitabıyla psikiyatri tarihinin en ünlü hastası olur. *(ç.n.)*

durumda bulur, ne bir cevabı ne de bir savunması vardır. Bartleby, kopyalamayı bırakır ve orada korkusuzca dikilir. Dava vekilinin Bartleby'den kurtulmak için ne gibi güç durumlara düştüğünü biliyoruz: Evine gitmek, sonra çareyi işyerini değiştirmekte bulmak, işyerinin yeni kiracısının şikâyetlerinden kurtulmak için günlerce kaçıp saklanmak. Yersizyurtsuz dava vekili atlı arabasının içinde ne tuhaf bir kaçış yaşar... İlk düzenekten bu önüne geçilmez, Kabil'i andıran kaçışa kadar, her şey tuhaftır ve dava vekili bir deli gibi davranır. Bartleby'yi öldürme arzularıyla ona ilan-ı aşk etme arzuları ruhunda gidip gelir. Neler olmuştur? Bu, ikili bir delilik durumu, yine bir çift bağıntısı, neredeyse tartışma götürmez bir eşcinsel bağıntı mıdır ("evet, Bartleby... Ancak senin orada olduğunu bildiğimde kendimi bu kadar kendim gibi hissediyorum... Alnıma yazılmış olana kavuşuyorum...")?

Bartleby'nin işe alınmasının bir tür sözleşme olduğu varsayılabilir, adeta dava vekili, terfisinin ardından, nesnel referansı olmayan bu kişiyi, her şeyi kendisine borçlu olacak bir *güvenilir adam* haline getirmeye karar vermiştir. Onu *kendi* adamı yapmak ister. Sözleşme şundan ibarettir: Bartleby, sesini duyacağı patronunun yakınında kopyalama işini sürdürecek, ama bakılmaya tahammülü olmayan bir gece kuşu gibi, görülmeyecektir. O zaman hiç kuşkusuz, dava vekili, (kasten yapmasa bile) diğerleriyle birlikte kopyaları düzeltmesi için Bartleby'yi paravanından çıkarmak istediğinde, anlaşmayı bozar. Bu nedenle, Bartleby düzeltme yapmayı "tercih etmediği" anda, zaten artık kopyalamaz. Bartleby, kendisinden istenmediği kadar, büronun içinde dikilip duracak ve bakışlara maruz kalacak, ama artık hiç kopyalamayacaktır. Dava vekili kötü bir hisse kapılır, çünkü Bartleby'nin kopyalamayı bırakma sebebinin, görme sorunları olduğunu varsayar. Ve gerçekte, bakışlara maruz kalan Bartleby, kendi hesabına artık hiç görmez ve hiç bakmaz. Onda bir şekilde doğuştan varolan şeyi, onu bir yerli, bir yerde doğup orada kalan biri haline getiren efsanevi kusurluluğu, hem kel hem fodulluğu edinmiştir, oysa dava vekili, çabucak bitmeye mahkûm hain işlevini kaçınılmaz olarak yerine getirir. Dava vekili ne zaman insanseverliği, yardımseverliği, dostluğu yardıma çağırsa, itirazlarının altında anlaşılması güç bir suçluluk yatar. Gerçekte, dava vekili kendi oluşturmuş olduğu düzeneği dağıtmıştır; ve işte Bartleby, kalıntılardan bir *ifade niteliği*

çıkarır, YAPMAMAYI TERCİH EDİYORUM, bu ifade niteliği kendi üzerinde hızla çoğalacak, diğerlerine bulaşacak, dava vekilini kaçıracaktır, ama aynı zamanda *dili* de kaçıracak, sözcüklerin ve kaçan dava vekili ile hareketsiz, taşlaşmış Bartleby kişilerinin de artık ayırt edilemeyeceği şekilde bir belirsizlik ya da ayırt edilemezlik bölgesi geliştirecektir. Bartleby sakin kalırken, dava vekili serseri gibi dolanıp durmaya başlar, ama bu, kendisinin ancak Bartleby serseri muamelesi gördüğünde sakin kalarak hareket etmemesindendir.

Dava vekiliyle Bartleby arasında bir özdeşlik bağıntısı mı vardır? Ama bu ne gibi bir bağıntıdır ve hangi yönde gitmektedir? Bir özdeşlik çoğu zaman, yine de birbiriyle değiş tokuş edebilecek, birbiriyle yer değiştirebilecek üç öğeyi işin içine sokar gibidir: Bir biçim, imge ya da temsil, portre, model; en azından virtüel bir özne; ve öznenin biçim alma, imgeyi kendine mal etme, ona uyma ve onu kendine uydurma çabaları. Bu, tüm benzeşme maceralarından geçen ve her zaman nevroza kapılma ya da narsisizme dönüşme tehlikesi içeren karmaşık bir işlemdir. "Mimetik rekabet" de denilebilir. Genelde bir baba işlevini harekete geçirir: Belirlemeler değiş tokuş edilse de, imge her şeyden önce bir baba imgesidir ve özne bir oğuldur. Buna formasyon romanı [*Bildungsroman*], referans romanı da denilebilirdi, bunun sayısız örneğini verir.

Şu kesindir ki, Melville'in birçok romanı imgeler ya da portrelerle başlar ve bir baba işlevi altında bir oluşumun hikâyesini anlatıyormuş gibi görünür: *Redburn*'de olduğu gibi. *Pierre ya da Belirsizlikler*, heykel ve resim olarak babanın imgesiyle başlar. *Moby Dick* bile, balinaya bir biçim vermek ve ondan bir imge oluşturmak için, handaki karanlık tabloya kadar, öncelikle bilgi toplar. *Bartleby* de kurala uyar, iki memur ters simetrik belge imgeleri gibidir ve dava vekili öyle bir baba işlevi görür ki, New York'ta olduğunuza inanmakta güçlük çekersiniz. Her şey, Londra'da geçen Dickens'a ait bir İngiliz romanında olduğu gibi başlar. Ama her defasında öyle tuhaf bir şey olur ki, imge bulanıklaşır, üstüne temel bir belirsizlik çöker, biçim "alması" engellenir, ama aynı zamanda özne bozulur, yolundan sapar ve bütün baba işlevi ortadan kalkar. İşler ancak bu noktada ilginçleşmeye başlar. Babanın heykeli, yerini önce çok daha belirsiz olan portresine, sonra da herhangi birinin ya da hiç kimsenin olan bir başka portreye bırakır. Göndermeler

yitirilir ve insanın oluşumu yerini bilinmeyen yeni bir öğeye, biçimsiz, insani olmayan bir yaşamın, bir *Squid*'in[10] gizemine bırakır. Her şey İngiliz usulü başlıyordu, ama karşı koyulmaz bir kaçış çizgisine göre Amerikan usulü devam edilir. Ahab, haklı olarak her yerden kaçtığını söyleyebilir. Baba işlevi, daha karanlık belirsiz kuvvetlere dönüşecek şekilde kaybolur. Özne, olabildiğince çoğalan bir patchwork halini alacak şekilde dokusunu yitirir: Amerikan patchwork'ü, ne yüzünde ne tersinde bir merkeze sahip olan Melvilleci yapıtın yasası haline gelir. İfade nitelikleri adeta biçimden kaçar, bilinmeyen bir yazının soyut çizgileri gibi, Ahab'ın alnından balinanın alnına kıvrılan kırışıklıklar gibi, sabit halatların arasından geçen ve her zaman bir denizciyi denize, bir özneyi ölüme sürükleme tehlikesi arz eden, "korkunç kasılmaları" olan hareketli kayışlar gibi.[11] *Pierre ya da Belirsizlikler*'de, tanınmayan genç adamın, babasınınkine son derece benzeyen tablodaki kaygı verici gülümsemesi, özgürleşen bir ifade niteliği gibi işler ve hem bütün benzerliği bozmaya hem de özneyi bocalatmaya yeter. I PREFER NOT TO, aynı zamanda, dilbilimsel biçimden kaçıp kurtularak, babadan örnek niteliğindeki sözünü, oğuldan da çoğaltma ya da kopyalama olanağını alarak her şeye bulaşan bir ifade niteliğidir.

Bu yine bir özdeşleşme sürecidir, ama nevrozun maceralarını izlemek yerine, psikotik bir hal almıştır. Bir parça şizofreni, eski dünyanın nevrozundan kaçıp kurtulur. Üç ayırıcı karakteri gruplayabiliriz. İlk olarak, biçimlere bağlı olmayan *ifade niteliği*, imgeyle ya da ifade edilmiş biçimle karşıtlaşır. İkinci olarak, başarıya ulaşarak ya da ulaşmayarak, imgeye erişebilen bir özne yoktur. Daha ziyade, iki öğe arasında, karşılıklı farklılaşmalarından hemen önceki noktaya erişmişler gibi, adeta bir *ayrımsızlık, ayırt edilemezlik, belirsizlik bölgesi* kurulur: Bu nokta, bir benzeşme değil, bir kayma, en uç noktada bir yakınlık, mutlak bir bitişiklik; doğal bir soy zincirlenmesi değil, doğaya karşı bir birleşmedir. Bu bir "uzak Kuzey", "Kuzey" bölgesidir. Bu, artık bir

---

10 İngilizcede kalamar. *(ç.n.)*

11 Régis Durand, biçimlendirilmiş halatların tersine, balina gemisinin üzerindeki zincirinden boşanmış çizgilerin bu rolünü göstermiştir: *Melville, signes et métaphores*, L'Age d'homme, s. 103-107. Durand'ın kitabı (1980) ile Jaworski'nin kitabı (1986), son zamanlarda çıkan en derin Melville çözümlemelerindendir.

Mimesis meselesi değil, oluş meselesidir: Ahab, balinayı taklit etmez, Moby Dick olur, artık Moby Dick'ten ayırt edilemeyeceği yakınlık bölgesine geçer ve ona vururken kendisine vurur. Moby Dick, onunla birbirine karıştığı "çok yakındaki bordadır". Redburn, gizemli erkek kardeşin belirsiz niteliklerine bürünmek için baba imgesine sırtını döner. Pierre, babasını taklit etmez, ama artık üvey kız kardeşi Isabelle'den ayırt edilemeyeceği yakınlık bölgesine varır ve kadın olur. Nevroz, babayla daha iyi özdeşleşmek için anneyle yaşanan bir ensestin ağlarında çırpınırken, psikoz kız kardeşle yaşanan bir ensesti, bir oluşu, erkekle kadının serbestçe özdeşleşmesini açığa çıkarır: Aynı şekilde Kleist, kız kardeşiyle yaptığı tutkulu konuşmasına konu olan, tipik olmayan, neredeyse hayvansal ifade nitelikleri, kekelemeler, gıcırdamalar, sırıtmalar ortaya koyar. Üçüncü olarak, psikoz düşünü sürdürür, kadını bir kız kardeş, diğer erkeği bir erkek kardeş yapan, İsmail ile Queequeg'i evliler gibi birleştiren korkunç "maymun ipi"[12] gibi özerk bir birleşme ya da yakınlık çizgisine göre, artık babadan geçmeyen, baba işlevinin yıkıntıları üzerine inşa olan, bütün baba imgesinin dağılmasını gerektiren bir *evrensel kardeşlik işlevi* oturtmak. Bunlar, Amerikan düşünün, yeni özdeşleşmeyi, yeni dünyayı oluşturan üç karakteridir: Nitelik, Bölge ve İşlev.

Ahab ve Bartleby kadar farklı iki karakteri biraraya getirmekteyiz. Her şey yine de onları karşı karşıya getirmiyor mu? Melvilleci psikiyatri sürekli olarak iki kutba başvurur: *Monomanyaklar* ve *hipokondriyaklar*, şeytanlar ve melekler, cellatlar ve kurbanlar, Hızlılar ve Yavaşlar, Yıldırım Saçanlar ve Taşlaşanlar, (her cezanın ötesinde) Cezalandırılamayanlar ve (her sorumluluğun berisinde) Sorumsuzlar. Ateş ve delilik özelliklerini saçarken Ahab'ın edimi nedir? Bir sözleşmeyi bozan odur. Balina avcılarının, karşılaştıkları her sağlıklı balinayı seçim yapmaksızın avlamaktan ibaret olan yasasını çiğner. O ise, kavranamayan oluşunun içine fırlatılmış bir şekilde, tayfasını ölüm tehlikesine atarak Moby Dick'le özdeşleşmesini sürdürürken

---

12 *Moby Dick*'in bir bölümünün adı (*The Monkey Rope*). Melville, sokakta gördüğü org çalan İtalyan çocukların, uzun bir ipin ucunda dans eden bir maymun gezdirmesinden esinlenerek, biri gemide biri denizde olan İsmail ile Queequeg'i birbirine bağlayan halata bu adı vermiştir. *(ç.n.)*

seçim yapar. Ve bu hain kaptanı öldürmeyi bile aklından geçirmiş olan Teğmen Starbuck'ın, acı bir şekilde yüzüne vurduğu, işte bu korkunç tercihtir. En yüksek Prometheusçu günah budur, seçim yapmak.[13] Kleist'ın Penthesilea'sının durumu da buydu, Amazonların düşmanı seçmeyi yasaklayan yasasını hiçe sayarak, ayırt edilemez kopyası olarak Akhilleus'u, düşmanını seçen kadın-Ahab. Rahibe ve Amazonlar bunu, deliliğin yamyamca bir özdeşleşme içinde onayladığı bir ihanet olarak görürler. Bizzat Melville, son romanı *Billy Budd*'da, bir başka monomanyak şeytanı, eskrim öğretmeni Claggart'ı sahneye çıkarır. Claggart'ın ast işlevi yanıltmamalıdır: Kaptan Ahab'tan daha büyük bir psikolojik kötülük örneği değil, herkes için eşit bir disiplin uygulamayı ona buyuran gemi kanununu sürdürmek yerine, avını seçmekten, bir çeşit aşkla seçtiği bir kurbanı tercih etmekten ibaret olan metafiziksel bir sapkınlık örneğidir. Anlatıcının, Sade'da önceden sunulmuş olan, antik ve gizemli bir kuramı hatırlatarak salık verdiği budur: Yasa, yasalar duyulara ilişkin ikincil bir doğaya buyururlar, oysa *doğuştan sapık* varlıklar, duyuların üzerinde ve birincil olan, özgün, okyanusa ilişkin, bunlar arasından kendi akıldışı amacının ardından giden, Hiçlik, Hiçlik, ve yasa tanımayan korkunç bir Doğayla benzer niteliktedirler.[14] Ahab, ardında hiçbir şey olmasa da duvarı delecek ve hiçliği istencinin nesnesi haline getirecektir: "Benim için, bu beyaz balina hemen yanımdaki bu bordadır. Kimi zaman ardında hiçbir şey olmadığını düşünüyorum, ama maalesef..." Dipsiz kuyulardaki balıklara benzeyen bu gibi karanlık varlıklar hakkında Melville, onları sezmeyi, tanıyabilmeyi, delice girişimlerinin önüne geçemese de, psikoloğun değil, sadece *kâhin*in gözünün becerebildiğini söyler, "kötülüğün gizemi"...[15]

---

13 Georges Dumézil (Charachidzé, *Prométhée ou le Caucase*'a önsöz, Flammarion): "Yunan Prometheus miti, çağlar boyunca bir düşünce ve referans konusu olarak kalmıştır. Kardeşlerinin, kuzenleri Zeus'a karşı verdikleri hanedanlık savaşına katılmayan, ama aynı Zeus'a, *kişisel olarak* meydan okuyan ve onu gülünç duruma düşüren tanrı..., bu *anarşist* bizdeki karanlık ve duyarlı bölgelere dokunup onları rahatsız eder."

14 Sade'daki bu iki Doğa görüşü hakkında (*Nouvelle Justine*'deki papanın kuramı), bkz. Klossowski, *Sade mon prochain*, Seuil, s. 137 ve devamı.

15 *Yeni Ahit*, Pavlus'tan Selaniklilere 2. Mektup, 2: 7-8. *(ç.n.)*

O halde, Melville'in önemli kişilerini sınıflandırabilecek durumdayız. Bir kutupta, hiçlik istenciyle yönetilen, akıl almaz bir tercih yapan bu monomanyaklar ya da bu şeytanlar: Ahab, Claggart, Babo... Ama diğer kutupta, yapıcı bir zayıflığa olduğu kadar, tuhaf bir güzelliğe tutulmuş, doğası gereği taşlaşmış ve tercihi... kesinlikle istenç değil, bir hiçlik istencinden çok bir istenç hiçliği (hipokondriyak "olumsuzculuk") olan, neredeyse aptal, masumiyetin ve saflığın yaratıkları, bu melekler ya da bu aziz hipokondriyaklar vardır. Ancak taş olarak, istenci yadsıyarak hayatta kalabilirler ve bu erteleme içinde azizleşirler.[16] Bu, Cereno, Billy Budd ve hepsinin üstünde Bartleby'dir. Ve iki tip her bakımdan karşıt olsa da, birileri doğuştan hain, diğerleri özü gereği ihanete uğramış, birileri çocuklarını yutan canavar babalar, diğerleri terkedilmiş babasız oğullar, aynı dünyada bulunurlar ve tıpkı Melville'in ve de Kleist'ın yazısında olduğu gibi, almaşıklıklar oluştururlar, duraklayan ve dondurulmuş süreçlerle yüksek hızdaki yöntemleri almaştırırlar: Donukluklarının ve aceleciliklerinin ardışıklığıyla *üslup*... Öyle ki, birileri ve diğerleri, iki kişi tipi, *Ahab ve Bartleby, bu birinci Doğaya aittirler*, orada yaşarlar ve onu oluştururlar. Her şey onları karşı karşıya getirir, bununla birlikte, ortaya çıkan, belki ilk, özgün, inatçı, iki taraftan kavranmış, yalnızca bir "fazla" göstergeden ya da bir "eksik" göstergeden etkilenmiş aynı yaratıktır: Ahab ve Bartleby, Kleist için korkunç Penthesilea ve tatlı küçük Catherine, bilincin ötesi ve berisi, seçen ve seçmeyen, kurt gibi uluyan ve konuşmamayı tercih eden.[17]

Melville'de, son olarak üçüncü bir kişi tipi vardır, yasanın tarafında olan, ikinci doğanın tanrısal ve insani yasalarının bekçisi: Bu, kâhindir.

---

16 Bkz. Schopenhauer'e göre, her özelliğin ortadan kaldırılması içinde İstencin yadsındığı edim olarak, azizlik görüşü. Pierre Leyris, *Billy Budd*'a yazdığı ikinci önsözde (Gallimard), Melville'in Schopenhauer'e olan derin ilgisini hatırlatır. Nietzsche, *Parsifal*'de Schopenhauerci aziz tipini, bir tür Bartleby olarak görüyordu. Ama Nietzsche'ye göre, insan hâlâ bir aziz olmaktansa bir şeytan olmayı tercih eder: "İnsan hâlâ, hiç istememektense, hiçlik istencine sahip olmayı tercih eder..." (*Généalogie de la morale*, III, § 28) [*Ahlakın Soykütüğü Üzerine*, Ahmet İnam (çev.), Say Yayınları, 2004].

17 Bkz. Kleist, H. J. von Collin'e mektup, Aralık 1808 (*Correspondance*, Gallimard, s. 363). *Catherine de Heilbronn*'un, Bartleby'ninkine çok yakın, kendi Formülü vardır: "Bilmiyorum", ya da daha kısa bir şekilde: "Bilmem."

Kaptan Delano tuhaf bir şekilde kâhinin gözünden yoksundur, ama *Moby Dick*'te İsmail, *Billy Budd*'da Kaptan Vere, *Bartleby*'nin dava vekili, bu "Görme" gücüne sahiptir: Birinci Doğadan varlıkları, büyük monomanyak şeytanları ya da masum azizleri ve kimi zaman her ikisini birden, olabildiğince kavrayıp anlayabilirler. Bununla birlikte, onların da belirsizlikleri eksik değildir. Onları büyüleyen birinci Doğayı sezinleyebiliyorken, ikinci doğanın ve yasalarının daha az temsilcisi değildirler. Baba imgesini taşırlar: İyi babalar, iyi niyetli babalar (ya da en azından, Queequeg karşısındaki İsmail gibi koruyucu ağabeyler) gibi görünürler. Ama şeytanları engelleyemezler, çünkü şeytanlar yasa için fazla hızlı, fazla şaşırtıcıdırlar. Ve masumu, sorumlu olmayanı kurtarmazlar: Onu kanun namına feda ederler, İbrahim'in kurbanı yaparlar. Baba maskesinin altında, neredeyse çifte bir özdeşlikleri vardır: Gerçek bir sevgi besledikleri masumla, ama aynı zamanda şeytanla da, çünkü sevdikleri masumla olan sözleşmeyi kendi tarzlarında bozarlar. O halde ihanet ederler, ama Ahab'tan ya da Claggart'tan farklı bir şekilde: Bunlar yasaya karşı geliyorlardı, oysa Vere ya da dava vekili, örtük ve neredeyse itiraf edilemez bir anlaşmayı kanun namına bozar (İsmail bile, vahşi kardeşi Queequeg'e sırt çevirmişe benzer). Mahkûm ettikleri masumu yürekten sevmeyi sürdürürler: Kaptan Vere, Billy Budd'ın adını sayıklayarak ölecektir ve dava vekilinin hikâyesini bitirdiğindeki son sözleri "Vah Bartleby! Vah insanlık!" olacaktır, bu şekilde bir bağlantıya değil, tam tersine, Bartleby karşısında, fazlasıyla insani yasayı seçmek zorunda kaldığı başka bir seçeneğe işaret eder. İki Doğa arasındaki çelişkilerinin içinde yüreği parçalanan bu gibi kişiler çok önemlidirler, ama diğer ikisinin önemine sahip değildirler. Bunlar daha çok, Tanıklar, anlatıcılar, yorumculardır. Bu üçüncü tipteki kişilerin gözünden kaçan bir problem, diğer ikisi arasında paylaşılan daha büyük bir problem vardır.

Büyük Dolandırıcı'da (*The Confidence-man*, biraz Medicine-man dermiş gibi, Güven-adamı, Güvenilir adam) yer yer Melville'in roman üzerine düşünceleri görülür. Bu düşüncelerin ilki, üstün bir akıldışılığın haklarını referans göstermekten ibarettir (14. bölüm). Yaşam kendi hesabına hiçbir zaman hiçbir şeyi açıklamayıp, canlıların içinde, her türlü aydınlatmaya meydan okuyan o denli karanlık, kavraması zor, belirsiz bölge bırakırken, neden romancı kendini

kişilerinin davranışını açıklamak ve onlara sebepler göstermek zorunda hissedecekmiş? Doğrulayan yaşamdır, onun doğrulanmaya ihtiyacı yoktur. İngiliz romanı ve dahası Fransız romanı, son sayfalarda da olsa rasyonelleştirme ihtiyacı duyar ve psikoloji, kuşkusuz rasyonalizmin son biçimidir: Batılı okuyucu son sözü bekler. Psikanaliz, bu bakımdan aklın iddialarına yeni bir hız vermiştir. Ama, büyük romanları pek bir kenara koymadıysa da, zamanının hiçbir büyük romancısı psikanaliz için fazla bir önem teşkil etmeyi başaramamıştır. Amerikan romanının, Rus romanınınkiyle aynı olan kurucu edimi, romanı nedenler yolundan uzağa götürmek ve hiçlikte duran, ancak boşlukta hayatta kalan, sonuna kadar gizemlerini koruyup mantığa ve psikolojiye meydan okuyan bu kişileri ortaya çıkarmak olmuştur. Ruhları bile, der Melville, "kocaman ve korkutucu bir boşluktur", ve Ahab'ın bedeni "boş bir kabuktur". Bir formülleri varsa da, kesinlikle açıklayıcı değildir ve YAPMAMAYI TERCİH EDERİM, büyülü bir formül olarak kalır, tıpkı iki kere ikinin dört etmesini engelleyemese de, buna BOYUN EĞMEYEN (*iki kere ikinin dört etmemesini tercih eder*) yeraltındaki İnsanın formülü gibi. Büyük bir romancı için, Melville, Dostoyevski, Kafka ya da Musil için önemli olan, şeylerin esrarengiz kalması ve yine de keyfi olmamasıdır: Kısacası, yeni bir mantık, bütünüyle bir mantık, ama bizi yeniden akla götürmeyen ve yaşamla ölümün çok yakın olduğunu kavrayan bir mantık. Romancı, psikoloğun bakışına değil, kâhinin gözüne sahiptir. Melville'e göre, kişilerin üç büyük kategorisinin bu yeni mantığa ait olduğu gibi, bu mantık da onlara aittir. Roman, ılıman bölgelerden uzaktaki, o uzak kuzey bölgesine, aranılan bölgeye vardığına göre, yaşam kadar olmasa da, onun da doğrulanması gerekmez artık.[18] Ve doğruyu söylemek gerekirse, akıl yoktur, ancak parçalar halinde vardır. Melville, *Billy Budd*'da, monomanyakları aklın Efendileri olarak tanımlar, bu nedenle şaşırtılmaları o denli güçtür; ama böyle tanımlamasının nedeni sabuklamalarının eylemsel olması ve aklı kullanmaları, onu gerçekte pek makul olmayan, egemen amaçlarının

18 Musil'den Melville'e kadar olan karşılaştırma şu dört noktaya dayanacaktır: aklın eleştirisi ("Yetersiz akıl ilkesi"); psikolojinin ihbar edilmesi ("ruh adı verilen bu büyük delik"); yeni mantık ("diğer durum"); uzak kuzey bölgesi ("Mümkün").

hizmetine sokmalarıdır. Ve hipokondriyaklar aklın Dışladıklarıdır, aklın onlara veremediğini, onlarla karışabilecekleri ayırt edilemezi, adlandırılamazı elde etmek için, hipokondriyakların kendi kendilerini akıldan dışlayıp dışlamadıkları bilinemez. Nihayetinde kâhinler bile aklın Kazazedeleridir: Vere, İsmail ya da dava vekilinin, bütünlüğünü yeniden oluşturmaya boşuna çalıştıkları aklın kalıntılarına bu kadar sıkıca tutunmalarının nedeni, çok şey *görmüş* olmaları ve gördüklerinin onları hep şaşırtmış olmasıdır.

Ama Melville'in ikinci bir açıklaması (44. bölüm), roman kişilerinin arasına temel bir ayrım getirir. Melville özellikle, gerçek Özgünlerle [*les originaux*], sadece dikkat çekici ya da ayrıksı özellerin [*les particuliers*] karıştırılmaması gerektiğini söyler. Öyle ki, bir romanda çok sayıda bulunabilen özel kişilerin, biçimlerini belirleyen karakterleri, imgelerini oluşturan özellikleri vardır; ortamlarından ve birbirlerinden etkilenirler, öyle ki eylemleri ve tepkileri, her defasında özel bir değeri de koruyarak, genel kurallara uyar. Aynı şekilde, kurdukları cümleler onlara özgüdür, ama genel dil kurallarına da bir o kadar uyar. Özgünün ise, tersine, ilk Tanrı bir yana, kesin olarak varolup varolmadığı bile bilinmez ve bir tanesine rastlamak bile başlı başına güzeldir. Bir romanın bunlardan birçoğunu nasıl içerebileceğini anlamıyorum, diye bildirir Melville. Her özgün, açıklanabilir tüm biçimleri aşan güçlü bir yalnız Figürdür: İmgesiz bir düşüncenin, cevapsız bir sorunun, aşırı ve ussallığı olmayan bir mantığın inatçılığının belirtisi olan ışıl ışıl ifade nitelikleri saçar. Yaşam ve bilgi figürleri olarak açıklanamaz bir şeyi bilirler, akıl sır ermez bir şeyi yaşarlar. Genel hiçbir şeyleri yoktur ve özel de değildirler: Bildik olandan kaçıp kurtulurlar, psikolojiye meydan okurlar. Telaffuz ettikleri sözcükler bile genel dil kurallarını ("önvarsayımlar") olduğu kadar, basit söz özelliklerini de aşar çünkü onlar benzersiz bir ilk, özgün dilin kalıntıları ya da yansımaları gibidirler ve bütün *dili* sessizliğin ve müziğin sınırına taşırlar. Bartleby'de ne özel ne de genel bir şey vardır, o bir Özgündür.

Özgünler, birinci Doğanın varlıklarıdır, ama dünyadan ya da ikinci doğadan ayrılmazlar ve onun üzerinde etkili olurlar: Onun boşluğunu, yasaların kusurluluğunu, tek tek canlıların vasatlığını, dünyanın maskaralığını ortaya koyarlar (bu, Musil'in kendi hesabına,

"paralel eylem" adını vereceği şeydir). Kâhinlerin rolü, ki onlar özgün değildir, tam olarak, onların dünyadaki izini ve dünyayı etkilemelerinin dile getirilemez rahatsızlığını tek bilenler olmaktır. Özgün, der Melville, ortamının etkisine maruz kalmaz, tam tersine, etrafına, "Tekvin'de şeylerin başlangıcına eşlik edene" benzer, soluk bir beyaz ışık saçar. Özgünler, bu ışığın kâh gemi direğinin tepesindeki gabyacı, tan ışığına "yükselen" sıkıca bağlanıp asılmış Billy Budd, dava vekilinin bürosunda ayakta dikilen Bartleby gibi hareketsiz kaynağı, kâh yıldırım hızıyla geçtiği mesafesi, sıradan gözün izleyemeyeceği kadar hızlı hareketi, Ahab'ın ya da Claggart'ın yıldırımıdır. Bunlar, Melville'in bütün yapıtlarında bulunan iki büyük özgün Figürdür, Çevrinme [*Panoramique*] ve Kaydırma [*Travelling*], duraklamalı süreç ve sonsuz hız. Bunlar ritmin iki öğesi olsa da, duraklamalar harekete ritim verse ve hareketsizden şimşekler fışkırsa da, özgünleri, onların iki tipini ayıran yine de bu çelişki değil midir? Jean-Luc Godard, sinema adına, bir kaydırma ile bir çevrinme arasında "ahlaksal bir problem" olduğunu ileri sürerken ne demek ister? Büyük bir romanın, öyle görünüyor ki, ancak tek bir özgün içerebilmesine neden olan belki de bu farklılıktır. Vasat romanlar hiçbir zaman tek bir özgün kişi bile yaratamamışken, en büyük roman aynı anda birden fazlasını nasıl yaratabilir? Ahab *ya da* Bartleby... Bu tıpkı ressam Bacon'ın büyük figürleri gibidir, Bacon bunlardan ikisini aynı tabloda biraraya getirmenin yolunu hâlâ bulamadığını itiraf eder.[19] Buna rağmen, Melville bunun yolunu bulacaktır. Sonunda *Billy Budd*'ı yazmak için sessizliğini bozmasının nedeni, bu son romanın, Kaptan Vere'nin keskin gözünde iki özgünü, şeytani olanla taşlaşmışı biraraya getirmesidir: Mesele, onları bir entrikayla birbirine bağlamak değil, ki bu birinin diğerinin kurbanı olmasının yeterli olduğu kolay ve sonuçsuz bir şeydir, onları tabloda *birarada tutmaktır* (*Benito Cereno* bunu daha önce denediyse de bu, Delano'nun miyop ve bulanık bakışıyla, ancak kusurlu bir şekilde olmuştur).

---

19 Bkz. Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira, I, s. 123. Ve Melville diyordu ki: "Belirli filan yörünge içinde ancak bir gezegen bulunmasıyla neredeyse aynı sebepten, bir imgelem yapıtı için tek bir özgün kişi bulunabilir; iki kişi kaosa kadar giden bir çelişki içine girer."

O halde, Melville'in yapıtının peşini bırakmayan en büyük problem nedir? Önceden sezilen özdeşliği bulmak mı? Kuşkusuz iki özgünü uzlaştırmak, *ama bunun için de özgünle ikinci insanlığı uzlaştırmak*, insani olanla insani olmayanı. Oysa iyi baba yoktur, Kaptan Vere'nin ya da dava vekilinin kanıtladığı budur. Yalnızca canavarsı ve yutan babalar ve babasız, taşlaşmış oğullar vardır. İnsanlık kurtarılabilecek ve özgünler uzlaştırılabilecekse bu, yalnızca baba işlevinin çözülmesiyle, dağılmasıyla olur. Bu nedenle, Ahab'ın, Aziz Elmos ateşine yakarırken, babanın kendisinin de kayıp bir çocuk, bir yetim olduğunu, oysa oğulun, hiçbir şeyin oğlu olmadığını ya da herkesin oğlu, bir erkek kardeş olduğunu keşfetmesi önemli bir andır.[20] Joyce'un söyleyeceği gibi, babalık yoktur, bu bir boşluk, bir hiçliktir ya da daha ziyade kardeşlerin, erkek kardeşin ve kız kardeşin sık sık ziyaret ettiği bir belirsizlik bölgesidir. Birinci Doğanın yatışması ve Ahab ile Bartleby'nin, Claggart ile Billy Budd'ın, birilerinin şiddetin ve diğerlerinin donukluğun içinde gebe oldukları meyveyi, kayıtsız şartsız kardeşlik bağını serbest bırakarak tanışmaları için merhametli babanın maskesinin düşmesi gerekmektedir. Melville, kardeşlik ile Hristiyan "merhameti" ya da baba "insanseverliği" arasındaki kökten karşıtlığı geliştirmekten vazgeçmeyecektir. Erkeği baba işlevinden kurtarmak, yeni erkeği ya da özelliksiz erkeği yaratmak, yeni bir evrensellik şeklinde bir kardeşler toplumu kurarak özgünle insanlığı birleştirmek. Öyle ki, kardeşler toplumunda, birleşme soyun, kan kardeşliği de kan bağının yerini alır. Erkek, gerçekten de insanın erkek kan kardeşi, kadın da kız kan kardeşidir: Melville'e göre bu, üyelerini sınırsız bir oluşa sürükleyen *bekârlar topluluğudur. Bir* erkek kardeş, *bir* kız kardeş, belirli birinin erkek kardeşi, belirli birinin kız kardeşi olmadığı ölçüde gerçektir, tüm "iyelikler" ortadan kalkmıştır. Aşktan daha derin, yakıcı bir tutkudur çünkü artık ne tözü ne de nitelikleri vardır, ama içinde tüm yeğinlikleri her yönde katettiği, erkek kardeşler arasındaki eşcinsel bağa kadar uzandığı ve erkek kardeşle kız

---

20 Bkz. R. Durand, s. 153. Jean-Jacques Mayoux şöyle diyordu: "Kişisel düzlemde, baba meselesi çözüme kavuşturulmuş değilse de, şimdilik ertelenmiştir... Ama bu bir tek onu ilgilendirmez. Hepimiz yetimiz. Ve şu an, kardeşlik zamanıdır" (*Melville par lui-même*, Seuil, s. 109).

kardeş arasındaki ensest bağdan geçtiği bir ayırt edilemezlik bölgesi çizer. Pierre ile Isabelle'i ele geçiren, *Uğultulu Tepeler*'de "Roc" ile Catherine'i sürükleyen, bu en gizemli bağdır, her biri sırasıyla Ahab ve Moby Dick'tir: "Ruhlarımız neden yapılmış olursa olsun, onunkiyle benimki aynıdır... Ona olan sevgim, yeraltındaki sonu gelmez kayalara benzer, görünür pek az sevincin kaynağıdır, ama kaçınılmazdır... Ben Heathcliff'im! O her zaman zihnimdedir: Bir zevk olarak değil, kendim için her zaman bir zevk olduğumdan daha fazla değil, kendi varlığım olarak..."

Bu topluluk nasıl gerçekleşebilecektir? En büyük problem nasıl çözülebilecektir? Ama tam da kişisel olmadığı için, tarihsel, coğrafi, siyasal olduğu için zaten kendiliğinden çözülmüş değil midir? Bu, bireysel ya da tekil değil, kolektif bir iştir, bir halkın ya da daha ziyade tüm halkların işidir. Bu Oedipusçu bir fantasma değil, siyasal bir programdır. Melville'in bekârı Bartleby, Kafka'nın bekârı gibi, "gezinti yerini", Amerika'yı bulmak zorundadır. Amerikalı, İngiliz baba lâneti'nden kurtulmuş olandır, parçalanmış bir babanın, tüm ulusların oğludur. Bağımsızlığın öncesinden beri Amerikalılar, eğilimleriyle bağdaşacak bir devlet biçimini, bir devletler birleşimini düşünürler; ama eğilimleri "eski bir devlet sırrını", bir ulusu, bir aileyi, bir mirası, bir babayı yeniden oluşturmak değildir, her şeyden önce bir evren, bir kardeşler toplumu, bir insanlar ve mallar federasyonu, Jefferson'dan, Thoreau'dan, Melville'den esinlenmiş bir anarşist bireyler topluluğu kurmaktır. *Moby Dick*'in bildirisi şudur (26. bölüm): İnsan insanın kardeşiyse, "güvene" layıksa, bu ne bir ulusa ait olmasıyla ne de mal sahibi ya da hissedar olmasıyla olur, yalnızca İnsan olmasıyla olur, "şiddetini", "aptallığını", "alçaklığını" oluşturan karakterlerini kaybettiğinde, tüm özellikleri, sıkıntıya ya da acımaya yol açan alçaklık izleri olarak gören "demokratik bir özsaygı" niteliğinde olanın dışında bir kendi bilinci olmadığında olur. Amerika, özelliksiz İnsan potansiyelidir, özgün İnsandır. Daha önce, *Redburn*'de şöyle der (33. bölüm): "Bütün dünyanın kanını dökmeden tek bir damla Amerikan kanı dökülemez. İngiliz, Fransız, Alman, Danimarkalı veya İskoç, bir Amerikalıyı önemsemeyen Avrupalı kendi kardeşine Raca der ve Yargı günü için ruhunu tehlikeye atar. Doğrudan bir soyu ve baba tarafından hısım olan evlilikleri sürdürerek çok saf bir kana sahip

olma isteğiyle kanı bozulan sıkı bir ırk, milliyetçi ve Yahudi yobazı bir kabile değiliz. Bir ulustan çok bir dünyayız, zira Melchisedech gibi, bütün dünyaya babamız demedikçe, anasız babasızız... Tüm zamanların tüm yüzyıllarının mirasçılarıyız ve mirasımızı tüm uluslarla paylaşıyoruz..." .

Proleterin 19. yüzyıldaki tablosu şöyle görünür: Komünist insanın çıkışı ya da yoldaşlar toplumu, gelecek olarak Sovyet; çünkü mülkiyetsiz, ailesiz ve ulussuz olunca, insan olmanın dışında belirleme kalmaz, *Homo tantum*. Ama bu aynı zamanda, başka yollarla, Amerikalının tablosudur ve ikisinin nitelikleri çoğu zaman birbirine karışır ya da birbiriyle örtüşür. Amerika, gücünü evrensel göçün, tüm ülkelerden göçmenlerin oluşturacağı bir devrim yapmayı düşünüyordu, Bolşevik Rusya da, gücünü, evrensel proleterleşmenin, "tüm ülkelerin Proleterlerinin" oluşturacağı bir devrim yapmayı düşünecektir...: Sınıf kavgasının iki biçimi. Öyle ki, 19. yüzyıl Mesihçiliği iki başlıdır ve ifadesini Amerikan *pragmatizminde* olduğu kadar, nihayetinde Rus olan sosyalizmde de bulur.

Pragmatizm, Amerikalıların ürettiği üstünkörü bir felsefe kuramı olarak görüldüğünde anlaşılmaz. Buna karşılık, pragmatizmin içinde, dünyayı değiştirme ve *oluşturmakta* oldukları gibi yeni bir dünya, yeni bir insan düşünme girişimlerinden biri görüldüğünde, Amerikan düşüncesinin yeniliği anlaşılır. Batı felsefesi akıldı ya da bütünlük olarak dünyada, ve mal sahibi olarak bilen öznede kendini gerçekleştiren babalık Tiniydi. Melville'in "metafiziksel sefahat" hakareti Batı felsefesine mi yöneliktir? Amerikan aşkıncılığının (Emerson, Thoreau) çağdaşı olan Melville, bunun devamı olacak pragmatizmin ana hatlarını önceden çizer. Bu öncelikle, *süreç* halinde, *takımada* halinde bir dünyanın olumlanmasıdır. Parçalarının birbirine uymasıyla bir bütün oluşturacak bir yapboz bile değil, daha ziyade, her öğenin kendi için ve yine de diğerlerine göre değerli olduğu, çimentoyla tutturulmamış, serbest taşlardan oluşan bir duvar gibi: Yalıtılmışlıklar ve oynak ilişkiler, adalar ve ada araları, hareketli noktalar ve yılankavi çizgiler, zira Hakikat her zaman "tırtıklı kenarlara" sahiptir. Bir baş değil, bir omurlar dizisi, bir omurilik; bir üniforma değil, bir Arlequin pelerini, hatta beyazın üzerine beyaz olan Redburn'ün, White Jacket'ın ya da Büyük Kozmopolit'in

yeketi gibi, sonsuz devamlılıkta, sayısız eklentili bir patchwork: En iyi bir Amerikan icadı, zira İsviçrelilerin guguklu saati icat ettiğinin söylenmesi anlamında, Amerikalılar da patchwork'ü icat etmiştir. Ama bunun için aynı zamanda, bilen öznenin, yegâne sahibin, yerini, bilginin yerine inancı ya da daha ziyade "güveni" geçiren bir kayıtlar topluluğuna, tam olarak takımadaların kardeşlerine bırakması gerekir: Başka bir dünyaya olan inanç değil, bu dünyaya ve Tanrı'ya olduğu kadar, insana güven ("Ofo'ya tırmanmaya *imanla değil, umutla* kalkışacağım... Yolumdan gideceğim...").

Pragmatizm, takımadalar ve umudun bu çifte ilkesidir.[21] Hakikatin mümkün olabilmesi için insan topluluğu ne olmalıdır? *Truth* ve *trust*. Pragmatizm, Melville'in zaten yaptığı gibi, iki cephede savaşmayı sürdürecektir: İnsanı insanla karşı karşıya getiren ve çaresi olmayan bir güvensizliği besleyen özelliklere karşı; ama aynı zamanda, Evrensele ya da Bütüne, büyük sevgi ya da merhamet adına ruhların kaynaşmasına karşı. Bununla birlikte, özelliklere tutunmadıklarında ruhlara kalan nedir, o zaman, bir bütün halinde erimelerini engelleyen nedir? Onlara kalan tam olarak "özgünlükleridir", yani her birinin, *dilin* sınırındaki bir nakarat gibi *çıkardığı* bir ses, ama yalnızca, bedeniyle yola (ya da denize) çıktığında, yaşamını kurtuluşunu aramadan sürdürdüğünde, somutlaşmış yolculuğuna özel bir amacı olmadan başlayıp sesinden tanıdığı diğer yolcuya rastladığında çıkardığı ses. Lawrence, yeni Mesihçiliğin ya da Amerikan edebiyatının *demokratik* getirisinin bu olduğunu söylüyordu: Avrupalı kurtuluş ve merhamet

---

21 Jaworski, takımada halindeki bu dünyayı ya da patchwork halindeki bu deneyimi özellikle çözümlemiştir. Bu izlekler, bütün pragmatizmde ve özellikle de William James'in en güzel sayfalarında bulunacaktır: "Bir tabancanın namlusunun dayandığı" dünya. Bu, yeni bir insan topluluğu arayışından ayrılmaz. *Pierre ya da Belirsizlikler*'de [Necla Aytür ve Ünal Aytür (çev.), YKY], Plotinus Plinlimmon'un gizemli yapıtçığı, şimdiden mutlak bir pragmatizmin belirtisi gibi görünebilir. Felsefi ya da siyasi, genel pragmatizm tarihi hakkında, Gérard Deledalle, *La philosophie américaine*'e (L'Age d'homme) başvurulacaktır: Royce, "mutlak pragmatizmiyle", bireyleri biraraya getiren "büyük Yorumlama topluluğuyla" özel bir önem taşır. Burada çok sayıda Melvilleci yankı vardır. Ve Royce'un tuhaf üçlüsü, Dalavereci, Yararcı ve Sigortacı, kimi bakımlardan Melville'in Monomanyak, Hipokondriyak ve Peygamber üçlüsünden türüyor, hatta onun komik versiyonunun habercisi olacak, *L'Homme à la confiance*'ın kişilerine göndermede bulunuyor gibi görünmektedir.

ahlakının karşısında bir yaşam ahlakı, ruhun ancak, başka bir amacı olmadan, tüm temaslara açık bir şekilde, sadece yola çıkarak, diğer ruhları kurtarmaya hiç çalışmadan, fazla otoriter veya fazla acıklı sesler çıkaranlara sırtını dönüp, eşitleriyle geçici ve sağlam temele oturmayan anlaşmalar bile yapmayı göze alarak, özgürlükten başka gerçekleştirecek bir şeyi olmadan, kendini gerçekleştirmek için özgür olmaya her zaman hazır olarak gerçekleştirdiği bir ahlak.[22] Melville'e ya da Lawrence'a göre kardeşlik, özgün ruhların işidir: Belki ancak babanın ya da Tanrı'nın ölümüyle başlar, ama ondan türemez, bu bambaşka bir iştir – "en acı nefretten en tutkulu sevgiye kadar, sayısız ruhun tüm keskin duygudaşlıkları".

Bunun için yeni bir perspektif, *Encantadas*'ta olduğu gibi, çevrinme ile kaydırmayı birleştiren, takımadalar halinde bir perspektivizm gerekmektedir. *Benito Cereno*'nun gösterdiği gibi, iyi bir algılama, kulak ve göz gerekir ve bu da "algıdır", yani kavramın yerini alması gereken oluş halinde bir algı. Üyelerinin "güvene" muktedir olduğu; yani kendilerine, dünyaya ve oluşa yönelik bir inanca muktedir olduğu yeni bir topluluk gerekir. Bekâr Bartleby, yolculuğuna başlamalı ve zencefilli kurabiyeyi, yeni mayasız ekmeği birlikte yiyeceği kız kardeşini bulmalıdır. Bartleby çalışma yerine kapanıp hiç çıkmadan yaşar, ona yeni uğraşılar öneren dava vekiline "çok kapalı..." yanıtını verirken şaka yapmıyordur. Yolculuğunu yapması engellenirse, o zaman yeri ancak, orada "sivil itaatsizlikten" öleceği hapishanedir, Thoreau'nun dediği gibi, "özgür bir insanın şerefiyle kalabileceği tek yer". William ile Henry James pekâlâ kardeştirler ve *Daisy Miller*, yeni Amerikalı genç kız, sadece biraz güven istemektedir ve istediği bu azıcık şeyi elde edemediği için kendini ölüme terkeder. Ve Bartleby, kendisine merhametle, insanseverlikle, baba işlevinin tüm maskeleriyle karşılık veren dava vekilinden biraz güven dışında ne ister? Dava vekilinin tek özrü, Bartleby'nin, yalnız varoluşuyla onu da sürükleyebileceği oluş karşısında geri adım atmasıdır: *Söylentiler*

---

22 Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine*, Seuil, "Whitman". Kitap, Melville hakkında iki ünlü inceleme de içerir. Lawrence, Whitman'a olduğu gibi Melville'e de, ifşa ettikleri şeyin içine düşmüş olmalarından dolayı sitem eder; yine de, der, onlara rağmen yolu açan Amerikan edebiyatıdır.

yoktan başlamıştır... Pragmatizmin kahramanı, başarılı olmuş iş adamı değil, Bartleby'dir, Daisy Miller'dır, Pierre ile Isabelle, erkek kardeş ile kız kardeştir.

"Babasız toplumun" tehlikeleri sık sık ilan edilmiştir, ama babanın dönüşünden başka tehlike yoktur.[23] Bu bakımdan, iki devrimin, Amerikan Devrimi ile Sovyet Devrimi'nin, pragmatik devrimle diyalektik devrimin başarısızlığı ayrı tutulamaz. Evrensel güç, evrensel proleterleşmeden daha başarılı olmaz. Sovyetlerin dağılmasının da yapacağı gibi, Amerikan İç Savaşı, sonun geldiğini önceden bildirir. Bir ulusun doğuşu, ulus-devletin yeniden canlandırılışı; ve babasız oğullar yeniden ölmeye başlarken, canavar bebeler dörtnala geri gelir. Belge imgeleri, Proleterin olduğu gibi, Amerikalının da yazgısıdır. Ama nasıl ki birçok Bolşevik, 1917'den itibaren kapıyı çalan şeytani güçleri duymaktaydı, pragmatistler ve daha önceden Melville de, kardeşler toplumunu alıp götürecek maskaralığın geldiğini görüyorlardı. Melville ve Thoreau, Amerikan kötülüğünü, duvarı yeniden ören yeni çimentoyu, baba otoritesini ve iğrenç merhameti, Lawrence'tan çok önce teşhis ediyorlardı. Böylece Bartleby kendini hapishanede ölüme terkeder. Amerikan manyetik hapishanesini başından beri tesis eden, ikiyüzlü *Yıldırımsavar Taciri*, Benjamin Franklin'dir. Şehir-gemi, en baskıcı yasayı yeniden oluşturur ve kardeşlik, ancak direklerin tepesinde hareketsiz durduklarında gabyacılarda varlığını sürdürür (*White Jacket*). Büyük bekârlar topluluğu, iki uzlaşmaz figür olan canavar baba ve yetim kızlar figürlerini yeniden oluşturarak, zengin bekârın, yoksul, beti benzi atmış işçi kızları sömürmesini kuşkusuz engellemeyen bir ehlikeyifler şirketinden başka bir şey değildir (*Bekârlar Cenneti* ve *Genç Kızların Tatarı*). Melville'de birçok yerde Amerikalı dolandırıcı ortaya çıkar. Hangi kötü güç, tröstü, *Encantadas*'taki Köpekli Adam tarafından kurulan iğrenç "evrensel ulus" kadar acımasız bir şirket haline getirmiştir? Melvilleci hayırseverlik ve insanseverlik eleştirisinin doruk noktasına ulaştığı *Confidence-Man*, patchwork giysili "Büyük

---

23 Bkz. Tarihteki hareketlere kayıtsız kalan ve babaya dayanan İngiliz Anayasasının yararlarını yeniden öne süren psikanalitik bakış açısından, Alexander Mitscherlich'in kitabı, *Vers la société sans pères* (Gallimard).

Kozmopolit"ten türüyor gibi görünen bir dizi gizli kapaklı kişiyi sahneye koyar, bunların insanlardan tek istediği... her fırsatta türlü türlü dolandırıcılık yapmak için biraz itimattır.

Bunlar, şeytani bir babanın *fazlasıyla çabuk kanan* Amerikalılar üzerindeki iktidarını yeniden kurmak için gönderdiği sahte kardeşler midir? Ama roman o kadar karmaşıktır ki, aksi de söylenebilir: Bu uzun dolandırıcılar kuramı, *fazlasıyla güvensiz* Amerikalıların onları gördüğü, ya da daha ziyade şimdiden göremez hale geldiği şekliyle, öz kardeşlerin komik versiyonudur. Sondaki gizemli çocuğa kadar bu kişiler topluluğu, belki şeytani projelerini gizleyen İnsanseverler toplumu, ama belki de İnsansevmezlerin artık ayaküstü tanıyamadığı kardeşler topluluğudur. Zira Amerikan Devrimi, başarısızlığının tam ortasında, parçalarını fırlatmaya, hep ufuk çizgisi üzerinden bir şeyler kaçırmaya, hatta Ay'a gitmeye, duvarı delmeye çalışmaya, deneyi tekrarlamaya, bu girişimde bir kardeşlik, bu oluşta bir kız kardeş, kekeleyen dilde bir müzik, bütün *dilde* temiz bir ses ve bilinmeyen akorlar bulmaya devam eder. Kafka'nın "küçük uluslar" konusunda söyleyeceği şey, Melville'in daha önce büyük Amerikan ulusu hakkında, bunun tam olarak tüm küçük ulusların patchwork'ü olması gerektiğini söylemesiyle aynıdır. Kafka'nın minör edebiyatlar konusunda söyleyeceği şey, Melville'in, daha önce, zamanının Amerikan edebiyatı hakkında söylediği şeydir: Amerika'da az yazar bulunduğu ve halk buna karşı kayıtsız olduğu için, yazar tanınmış usta olarak başarılı olmak durumunda değildir, ama başarısızlıkta bile, edebiyat tarihinden bir daha çıkmayacak kolektif bir sözcelemenin taşıyıcısı olarak kalır ve gelecekteki bir halkın ya da insani bir oluşun haklarını korur.[24] Şizofrenik eğilim: Hatta donakalma ve iştahsızlık eğilimi, Bartleby hasta değil, hasta bir Amerika'nın hekimi, *Medicine-Man*, yeni İsa ya da hepimizin kardeşidir.

---

24 Bkz. Melville'in, *D'où viens-tu, Hawthorne?* içinde bulunan Amerikan edebiyatı hakkındaki metni "Hawthorne et ses mousses" (s. 237-240) Kafka'nın metniyle karşılaştırılmalıdır (*Journal*, s. 179-182).

ON BİRİNCİ BÖLÜM

HEIDEGGER'İN BİLİNMEYEN BİR HABERCİSİ, ALFRED JARRY

Patafiziğin (*epi meta ta phusika*) nesnesi tam ve açık olarak şudur: Büyük Dönemeç, metafiziğin aşılması, ötesine ya da berisine yükseliş, "metafiziğin gerek içinde, gerekse dışında, metafiziğin fiziğin ötesine uzandığı kadar, metafiziğin ötesine uzanarak ona eklenen şeyin bilimidir".[1] Öyle ki, Heidegger'in yapıtı, Ermeni Sophrotates'in ve baş öğrencisi Alfred Jarry'nin ilkelerine uygun olarak, patafiziğin bir geliştirilmesi olarak görülebilir. Bellekte tutulan ya da tarihsel büyük benzerlikler, *fenomenin varlığı*, *küresel teknik* ve *dilin*[2] *işlenişiyle* ilgilidir.

I. Öncelikle, metafiziğin aşılması olarak patafizik, bir fenomenolojiden, yani fenomenin yeni bir anlamından ve anlayışından ayrılmaz. Bu, iki yazar arasındaki şaşırtıcı bir benzerliktir. Fenomen artık bir görünüş [*apparence*] olarak tanımlanamaz; ama Husserl'in fenomenolojisi tarzında, bir beliriş [*apparition*] olarak da tanımlanmayacaktır. Beliriş, belirdiği bir bilince gönderir ve gösterdiğinin dışında bir biçim altında da varolabilir. Fenomen, tersine, kendini kendinde gösterendir.[3] Bir saat, saate her bakıldığında

1 Jarry, *Faustroll*, II, 8, Pléiade, s. 668.

2 Metinde italik [*langue*]. *(ç.n.)*

3 Heidegger, *Être et temps*, § 7 ("Ontoloji, ancak fenomenoloji olarak mümkündür", ama Heidegger, Husserl'den çok Yunanları referans gösterir).

yuvarlak *görünür* (eşyalık); ya da yararlılıktan bağımsız olarak, yalnızca bilincin gereklikleri uyarınca (günlük sıradanlık), bir evin cephesi, indirgeme sabitlerine göre kare görünür. Ama fenomen, sonsuz elipsler dizisi olarak saat ya da sonsuz yamuklar dizisi olarak cephedir: Dikkat çekici ya da kendini gösteren tekilliklerden (oysa belirişler yalnızca, bilince olağan bir şekilde görünen, olağana indirgenmiş tekilliklerdir) oluşan dünya.[4] Bu sıfatla fenomen, bir bilince değil, bir varlığa, fenomenin tam olarak kendini göstermek'e dayanan varlığına gönderir. Fenomenin bu varlığı, patafiziğin nesnesi olan yarar-sız ve bilinç-siz *"epifenomen"*dir. Epifenomen fenomenin varlığıdır, oysa fenomen yalnızca, olan ya da yaşamdır. Algı, algılamak ya da algılanmak olan, varlık değil, fenomendir, oysa Olmak, düşünmektir.[5] Varlık ya da epifenomen, kuşkusuz fenomenden başka bir şey değildir, ama ondan mutlak olarak ayrılır: Bu, fenomenin kendini göstermek'idir.

Metafizik, epifenomene bir başka fenomen, bir başka varolan [*étant*], bir başka yaşam muamelesi edilmesinden ibaret bir hatadır. Gerçekte, varlığı, algılanmış başka varolanların değişmezliğini kuracak üstün bir varolan olarak düşünmekten çok, saydamlığının arasında tekil değişimlerin oynaştığı bir Boşluk ya da bir Varolmayan, "düşün(ül)en yanardöner zihinsel kaleydoskop" olarak düşünmeliyiz.[6] Varolan, varlığın bir düşkünlüğü ve yaşam da, düşüncenin düşkünlüğü gibi bile görünebilir, ama dahası, varolanın varlığı tıkadığı, onu ölüme terkettiği ve yok ettiği ya da yaşamın düşünceyi öldürdüğü söylenecektir: İşte bundan dolayıdır ki düşünmeye başlamadık henüz. "Bilincimle barış içinde Yaşamak'ı yüceltmek için, Varlığın, tersine dönüşerek gözden kaybolmasını istiyorum." Bununla birlikte, bu kayboluş, bu dağılış dışarıdan gelmez. Varlık, varolanın kendini göstermek'i olsa da, kendisini göstermez ve kendine geri çekilmiş olarak, durmadan çekilir. Dahası: Geri çekilmek, vazgeçmek varlık olarak kendini gösterdiği tek tarzdır, çünkü o yalnızca, fenomenin ya da varolanın kendini göstermek'idir.

---

4 Jarry, *Faustroll*, a.g.e.

5 Jarry, *Être et vivre* (Pléiade, I, s. 342): "Varlık, Berkeley'nin semerinden kurtulmuş..."

6 Jarry, *Faustroll* ve *Être et vivre* ("Yaşamak, Varlığın karnavalıdır...").

II. Metafizik bütünüyle varlığın geri çekilişinde ya da unutuluşta durur, çünkü varlıkla varolanı birbirine karıştırır. Varolanın gerçekleşen egemenliği olarak teknik, metafiziğin mirasçısıdır: Onu tamamlar, onu gerçekleştirir. Eylem ve yaşam "düşünceyi öldürmüştür, o halde Yaşayalım, böylelikle Egemen olacağız". Bu anlamda, büyük olanı, metafiziğin küresel teknik ve bütünüyle mekanikleşmiş bilimi şeklindeki sonucunu, uğursuz taşkınlığı içinde makinelerin bilimini temsil eden Übü'dür. Anarşi bombadır, ya da tekniğin kavranmasıdır. Jarry tuhaf bir anarşizm görüşü önerir: "Anarşi Vardır", ama Varlığı, bilimin ve tekniğin varolanının içine düşürür (bizzat Übü, kendisine daha çok itaat edilmesi için anarşist olacaktır).[7] Daha genel olarak, Jarry'nin sürekli bilime ve tekniğe başvuran bütün yapıtı makinelerle dolup taşar ve *Bisiklet*'in göstergesi altına yerleşir: Bisiklet, gerçekte basit bir makine değil, zamana uygun bir Makinenin basit modelidir.[8] Ve Tanrı'nın ölümünün Hristiyan metafiziği biçimindeki hali olan Çileyi son derece teknik bir aşamalı yarışa dönüştüren Bisiklettir.[9] Bisiklet, zinciri ve vitesleriyle tekniğin özüdür: Kuşatır ve geliştirir, yeryüzünün büyük Dönemecini gerçekleştirir. Bisiklet, Heidegger'in "quadriparti"si[10] gibi, kadrodur?[11]

Ama böyle olduğunda, problemin karmaşık olmasının nedeni, Heidegger'de olduğu gibi Jarry'de de, teknik ve teknikleştirilmiş

---

7 Jarry'ye göre anarşi hakkında, yalnızca *Être et vivre* değil, ama özellikle *Visions actuelles et futures*.

8 Bilime başvuru (fizik ve matematik) özellikle *Faustroll*'da ve *le Surmâle*'de ortaya çıkar; makineler kuramı özellikle *Faustroll*'un ek bir metninde geliştirilmiştir, *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps* (Pléiade I, s. 734-743).

9 "La Passion considérée comme course de côte", *La chandelle verte* (Pléiade II, s. 420-422).

10 Quadriparti, Heidegger'de temel ontolojik yapı; varlığın dört katlı görüşü: "yer, gök, ölümlüler, tanrısallıklar" olarak belirlenmiştir. *(ç.n.)*

11 Özgün metinde kullanılan "cadre" sözcüğü bisikletin kadrosu (şasisi) anlamına gelmekle beraber, bu sözcüğün çerçeve, kare, kuşatma gibi anlamları da vardır, sözcüğün quadro köküyle olan ilişkisi açısından da "dörtlük" ile ilgisi bulunur. *(ç.n.)*

bilim, varlığın geri çekilişine ya da unutuluşuna yol açmakla yetinmez: Varlık, teknikten geri çekildiği için, ondan geri çekildiği ölçüde yine teknik içinde kendini gösterir. Ama *bu* metafiziksel olarak değil, ancak patafiziksel (ontolojik) olarak anlaşılabilir. Bu nedenledir ki, Übü, küresel tekniği gerçekleştirirken, aynı zamanda patafiziği icat eder: Tekniğin özünü anlar – Heidegger'in ihtiyatsızlıkla Nasyonal-Sosyalizmin hesabına yatırdığı anlayış. Heidegger'in Nazizmde bulduğu şeyi (popülist eğilim), Jarry anarşizmde bulur (sağcı eğilim). Teknik, adeta iki yazarda da, kâh varlığın unutuluş, geri çekiliş içinde kaybolduğu, kâh tersine, bunlarda kendini gösterdiği ya da üstündeki örtüyü kaldırdığı bir kavga yeridir. Gerçekte varlık ile unutuluşunu, varlık ile geri çekilişini karşıtlaştırmak yeterli değildir, çünkü varlığın kayboluşunu tanımlayan şey, daha çok unutuluşun unutuluşu, geri çekilişin geri çekilmesidir, oysaki geri çekilme ve unutuluş varlığın kendini gösterme ya da göster*ebilme* şeklidir. Tekniğin özü teknik değildir ve "içinde, kurtaranın ufkumuzda doğma imkânını saklar".[12] O halde metafiziğin aşılmasını, yani patafiziği mümkün kılan, metafiziğin tekniğin içinde tamamlanışıdır. Patafiziğin ayrılmaz parçası olarak, bilim kuramının ve makinelerin denenmesinin önemi bundan kaynaklanır: Küresel teknik yalnızca varlığın yitirilişi değil, onun kurtuluş olasılığıdır.

Varlık kendini iki kez gösterir: İlk olarak metafiziğe göre, *çok eski bir geçmiş* içinde, çünkü tarihin bütün geçmişine doğru çekilmiş haldedir – Yunanların hep Önceden-Düşünülmüş'ü. İkinci olarak da tekniğe göre, *saptanamayan bir gelecek* içinde, hep gelecek olan bir düşüncenin saf eli kulağındalığı ya da olabilirliği.[13] Ereignis ile birlikte, Heidegger'de ortaya çıkan budur, Ereignis, Olayın bir olasılığı, bir olma İmkânı, bir *Possest*, şimdinin bütün mevcudiyetini olduğu kadar belleğin bütün eskiliğini aşan bir Gel-ecek [*A-venir*] gibidir. Ve Heidegger, son yazılarında, artık ne metafizikten ne de metafiziğin aşılmasından söz etmektedir, çünkü varlık da, artık yalnızca teknikle

12 Heidegger, *Essais et conférences*, "La question de la technique", Gallimard, s. 44-45.

13 Marlène Zarader, Heidegger'deki biri geriye, diğeri ileriye doğru olan bu ikili dönemeci özellikle belirtir: *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, s. 260-273.

bağıntılı olan bir Ola-bilme [*Pouvoir-être*] için aşılmak zorundadır.[14] Aynı şekilde Jarry, geleceğin romanı olarak *le Surmâle*'de, varlığın ötesinde olan Mümkünü keşfetmesi ölçüsünde patafizikten söz etmeyi bırakıp son yazısı *la Dragonne*'da, Mümkünün yeni bir başlangıç yapmak için şimdiyi ve geçmişi nasıl aştığını gösterecektir.[15] Oysa Jarry'de de, mümkünün bu açılımı teknikleştirilmiş bilime gereksinim duyar: Bu zaten patafiziğin kendi dar bakış açısından da görülmekteydi. Ve Heidegger, tekniği, olmanın bir olasılığı için nesneyi silen bir "temel" kurmayla tanımlıyorsa – *tüm kısımlarıyla* uçma imkânı olarak uçak –, Jarry de kendi hesabına, bilimi ve tekniği bir "eter"in yükselişi ya da *nesnenin tüm kısımlarının* moleküler virtüelliklerine veya eylemde ortaya çıkmayan mevcudiyetlerine tekabül eden çizimlerin örtüsünün kaldırılışı olarak görür: Bisiklet, bisikletin kadrosu, "birbirine eklenmiş sert çubuklardan ve hızlı bir rotasyon hareketiyle kıpırdayan tekerlerden" oluşmuş haliyle tam olarak eşsiz bir atomik modeldir.[16] "Fiziğin dayanağı" virtüel, dairesel, düz, çapraz çizgilerinin bütününü betimleyen en üstün teknik olandır. Patafizik işte bu anlamda, *le Surmâle*'le doruk noktasına ulaşacak bir eğilim uyarınca, önemli bir makineler kuramını zaten içerir ve varolanın virtüelliklerini varlığın imkânına doğru zaten aşar (Übü teknik buluşlarını, şefin Bay Mümkün olduğu bir büroya gönderir).

O halde, küresel teknik rastlantısal altüst oluşların, evrilmelerin ya da dönemeçlerin yeridir. Bilim gerçekte zamanı bağımsız değişken olarak ele alır; bu nedenle makineler esas olarak zaman makineleridir, lokomobilden çok "tempomobil". Bilim, bu teknik karakteriyle öncelikle zamanın patafiziksel bir altüst oluşunu mümkün kılar: Üç

---

14 Heidegger, *Questions IV*, "Temps et être", Gallimard: "Metafiziğe aldırmadan", hatta "onu aşmaya niyetlenmeden".

15 H. Bordillon, Önsöz, Pléiade II: Jarry, Übü'ye ilişkin metinler dışında, "1900 ile ölümü arasında patafizik sözcüğünü neredeyse hiç kullanmaz". (*Être et vivre*'den beri, Jarry şöyle diyordu: "Varlık, İdea'nın alt-yücesi, zira Mümkünden daha az kapsamlıdır...", Pléiade, I, s. 342).

16 Bkz. patafiziğin tanımı, *Faustroll:* "Virtüellikleriyle betimlenmiş nesnelerin özelliklerini simgesel olarak taslaklara atfeden" bilim. Ve *La construction pratique:* kadro hakkında, Pléiade I, s. 739-740.

birikmenin [*stase*[17]], geçmiş, şimdi ve geleceğin ardışıklığı yerini, üç esrimenin [*extase*], geçmişin varlığı, şimdinin varlığı ve geleceğin varlığının *birlikte-mevcudiyetine ya da eşzamanlılığına* bırakır. Mevcudiyet, şimdinin varlığıdır, ama aynı zamanda geçmişin ve geleceğin varlığıdır. *Ethernité*, ebediyi değil, zamanın bağışlanmasını veya boşaltılmasını, bu üç boyut içinde (Zeit-Raum) eşzamanlı olarak yapıldığı haliyle, zamanın zamansallaştırılmasını belirtir. Bu nedenle makine, zamanın varlığının bütünüyle Ola-bilmeye, Gelecek olarak olma imkânına evrildiği zamanki, "geri dönüş halindeki" nihai dönüşüme ulaşmadan önce, ardışıklığı eşzamanlılığa dönüştürmekle başlar işe. Jarry, önce zamansal ardışıklık içindeki bir hareketsizlik (geçmişin korunması), sonra geleceğin açınsanması ya da geleceğin bir açılımı olarak tanımladığı Süre izleğini yeniden ele alarak belki de öğretmeni Bergson'u anımsamaktadır: "Süre, bir ardışıklığın geri dönüşe dönüşmesidir – yani: bir anının olduğundan başka bir hale gelmesi." Bu, Makine ile Süre arasındaki derin bir uzlaşımdır.[18] Ve bu geri dönüş aynı zamanda insanla makine arasındaki bağıntının altüst oluşudur: *Le Surmâle*'deki büyük yarışta olduğu gibi bisiklet trenden daha hızlı hale geldiğinde, yalnızca virtüel hız imleri sonsuzca tersine dönmez; insanın makineye olan uygunluğu da yerini makinenin *insanın varlığına* (*Dasein* ya da *Surmâle*) olan uygunluğuna bırakır, öyle ki insanın varlığı makineden daha güçlüdür ve onu "doldurmayı" başarır. *Surmâle*, artık erkekle kadın arasında ayrım tanımayan insanın bu varlığıdır, kadın bütünüyle makinenin içine geçmiştir, makine tarafından emilmiştir, erkekse bekâr güç ya da ola-bilme olarak tek başına, ikiye bölünerek üreme amblemi olur, "dünyadaki cinsiyetlerden uzak" ve "geleceğin birincisi"dir.[19]

---

17 Hekimlikte birikme, damarlarda kan dolaşımının güçleşmesi. *(ç.n.)*

18 Jarry'nin zaman kuramının bütününü ortaya koyan *La construction pratique*, Heidegger'le olduğu kadar Bergson'la da bağıntılandırılması gereken, pek bilinmeyen ve çok güzel bir metindir.

19 Carrouges'un *Les machines célibataires*'indeki (Ed. Arcanes), Jarry'nin makinelerinin betimlemesine başvurulabilir. Ayrıca Derrida'nın yorumuna da başvurulabilir: Heidegger'e göre *Dasein*'ın bir cinsellik içerdiğini, ama hayvani ya da insani varolanda ortaya çıkan ikiliğe indirgenemeyeceğini varsayar. ("Différence sexuelle, différence ontologique", *Heidegger* içinde, L'Herne.)

III. *Varlık kendini gösterir*, ama geri çekilmeyi bırakmadığı ölçüde (geçmiş); *varlıktan Fazlası ve Azı* olur, ama gerilemeyi, kendini mümkünleştirmeyi bırakmadığı ölçüde (gelecek).[20] Bu şu demektir ki, varlık kendini yalnızca varolanın içinde değil, onun kaçınılmaz geri çekilişini gösteren bir şeyin içinde; ve varlıktan fazlası ve azı, kendini onun tükenmez olabilirliğini gösteren bir şeyin içinde gösterir. Bu bir şey ya da Şey, *Göstergedir*. Zira bilimin ya da tekniğin, bir kurtuluş imkânını zaten içerdiği doğru olsa da, onu açıp yayabilecek durumda değillerdir ve yerlerini kâh Yunanlarda olduğu gibi, tekniği taçlandırarak sürdüren, kâh onu başkalaştıran, eviren Güzele ve Sanata bırakmalıdır. Heidegger'e göre, teknik olan (makine) zaten bir nesneden fazlasıydı, çünkü esası kuruyordu; ama şiirsel olan (Şey, Gösterge) daha da fazlasıdır, çünkü o, bir dünyayı temel olmaksızın oldurur.[21] Heidegger, bilimden sanata bu geçişte, bilimin sanata bu geri dönüşünde, belki de, 19. yüzyılın sonuna yabancı olmayan ve Heidegger'in bir başka Brötanyalı habercisi Renan'da, yeni-izlenimcilikte, bizzat Jarry'de farklı bir şekilde karşılaşılan bir problemi yeniden yakalar. Bu aynı zamanda, Jarry'nin, anarşi konusundaki tuhaf savını geliştirirken izlediği yoldur: Anarşi, yok-edişin içinde ancak teknik olarak, makinelerle iş görebilir, oysa Jarry, cinayetin estetik düzeyini tercih eder ve Quincey'yi Vaillant'dan daha üst bir yere koyar.[22] Daha genel olarak Jarry'ye göre, teknik makine, varolanın atomik bileşenlerini biraraya getiren virtüel çizgileri ortaya çıkarır, oysa şiirsel gösterge, özgün birlikleri içinde biraraya gelerek

---

20 Heidegger'e göre, geri çekilme yalnızca varlıkla ilgili değildir, başka bir anlamda *Ereignis* ile de ilgilidir ("*Ereignis* yalnızca yönelme olarak değil, *Ereignis* olarak da geri çekilmedir", *Temps et être*, s. 56). Fazlası ve Azı hakkında, "Daha Azı" ve "Daha Fazlası" hakkında, bkz. Jarry, *César-Antéchrist*, Pléiade I, s. 290.

21 Teknikten, tekniğin özüne alabildiğince farklı bir şekilde benzeyen sanata geçişler hakkında; bkz. "La question de la technique", Heidegger, *Essais et conférences*, s. 45-47.

22 Bkz. Jarry, *Visions actuelles et futures*, ve *Être et vie:* Jarry'nin anarşiye olan ilgisi, Laurent Tailhade ve Fénéon ile olan ilişkileriyle güçlenmiştir; ama "sanatın yerine bilimi" koyduğu ve "Güzel Jesti" patlayıcı makineye bıraktığı için anarşiyi eleştirir (Pléiade I, özellikle s. 338). Heidegger'in Nasyonal-Sosyalist makinede sanata bir geçiş gördüğü de söylenebilir mi?

"şeyi" oluşturan tüm varlık imkânlarını veya güçlerini sergiler. Biliyoruz ki Heidegger, göstergenin bu yüce doğasını *Quadriparti* ile özdeşleştirecektir, dünyanın aynası, halkanın dört köşeli bir cisme çevrilmesi, Haç, Kadran ya da Kadro.[23] Ama Jarry zaten, teknikten Şiirsele geçişi sağlayan, dört öncünün armacılığa ilişkin büyük Perdesini sergiliyordu. Bunu, ayna gibi arma resimlemeleri ve dünyanın düzenlenmesi, *Perhinderion*, İsa'nın Haçı ya da ilk bisikletin kadrosuyla yapıyordu – ve Heidegger'in kaçırdığı şey, bu Perdeyi dünya oyunu ve onun dört yolu üstünde keşfetmektir.[24] "Fiziğin dayanağının" durumu da buydu: "Her bir devriminin her çeyreğinde" kendiyle haç oluşturduğunda, makine veya aygıttan, sanatsal göstergenin taşıyıcısı olan şey haline gelir.

Jarry'nin düşüncesi her şeyden önce Gösterge kuramıdır: Gösterge ne adlandırır ne de belirtir, o gösterir... Şeyle aynıdır, ama onunla özdeş değildir, onu gösterir. Bütün mesele, anlaşıldığı şu şekliyle göstergenin nasıl ve neden kaçınılmaz olarak dilbilimsel olduğu ya da daha ziyade hangi koşullarda *dil* olduğudur.[25] İlk koşul, *dilin* teknik ya da bilimsel değil, şiirsel bir kavranışının edinilmesidir. Bilim, bir çeşitlilik fikrini, virtüel ilişkilerinin kavranmasıyla bir düzen verilmesi gereken *dillerin*[26] *Babil Kulesi*'ni varsayar. Ama tersine, kuramsal olarak yalnızca iki dil, dünyada bir tek onlar varmışçasına, biri canlı, diğeri ölü, ikincinin birincinin içinde işlediği iki dil göz önünde bulundurulacaktır – ikincisinin içindeki bitişkenlikler, birincisinin içinde ortaya çıkmalara ya da

---

23 Heidegger, *Essais et conférences*, "La chose", s. 214-217 (Fédier, *Das Geviert*'i "kadro" ile, Marlène Zarader ise "kadran" ile karşılar).

24 *César-Antéchrist* oyununda, dünyanın mizanseni armalarla ve dekor da kalkanlarla yapılmıştır: *Quadriparti* izleği net bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Pléiade I, s. 286-288). Jarry'nin bütün yapıtında, dörtlü Haç büyük gösterge olarak ortaya çıkar. Bisikletin değeri, Jarry'nin, "dikey olarak birbirine lehimlenmiş iki borunun" oluşturduğu bir haçın kadrosu olduğu, unutulmuş bir ilk bisiklete başvurmasından kaynaklanır (*La Passion considérée comme course de côte*, Pléiade II, s. 420-422).

25 Michel Arrivé, Jarry'deki gösterge kuramının üstünde özellikle durmuştur (Giriş, Pléiade I).

26 Metinde italik [*langue*]. *(ç.n.)*

yeniden ortaya çıkmalara yol açar. Ölü olan, canlı olan içinde adeta evirmeceler yapar. Heidegger, oldukça katı bir şekilde Almanca ve Yunanca ile (ya da yüksek-Almanca ile) yetinir: Güncel Almanca içinde eski bir Yunanca ya da eski bir Almanca işletir, ama yeni bir Almanca elde etmek için... Eski dil, bu koşulda yine gelecek bir dili üretecek olan güncel dili *etkiler:* Üç esrime. Nasıl ki Almanca "sagen-söylemek", "Sagan-toplayarak göstermeyi" yeniden yaratıyorsa, Eski Yunanca da, "legô-diyorum" ve "legô-topluyorum, derliyorum" tipinde bitişkenliklere dahil olur. Ya da "lehté-unutuş" ve "alethès-doğru" bitişkenliği, Almancada, kafaya takılan "örtünme-örtüyü kaldırma" çiftini verecektir: en ünlü örnek. Veya neredeyse Brötonca olan "chraô-cheir". Ya da eski Sakson dilindeki "wuon" (yaşamak), "freien" (kurtarmak, korumak) ile bitişkenlik halindeyken "bauen"in günlük anlamına dayanarak "bauen"i (barış içinde yaşamak) verecektir. Öyle görünüyor ki, Jarry başka türlü davranamıyordu; ama o, Patafiziğin de gösterdiği gibi çoğu zaman Yunancaya başvurduğu halde, Mallarmé'ye ve Villiers'ye yakın bir sembolizmin içinde, Heidegger'in Hölderlin'de bulacağına benzer bir şey bulacak olan, gelecek bir Fransızcayı gün ışığına çıkarmak için, Latincenin Fransızcasını, ya da eski Fransızca veya atalardan kalma bir argo ya da belki Brötonca kullanıyordu.[27] Ve Fransızcaya sokulan "*si vis pacem...*", "sivil"i ve "industria", "1, 2, 3"ü verecektir: *Babil Kulesi'ne karşı*, geleceğin dilini üretmek için biri diğerinin içinde işleyen ya da kullanılan yalnızca iki dil, Dr. Faustroll'un adalarının betimlemesinde, özellikle müzik-sözcükleri ve sesli armonileriyle patlak veren en üstün Şiir.[28]

---

27 Bkz. Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, PUF ("Kelt kültürü" hakkında özellikle I. bölüm). Übü, Jarry'nin üslubuna dair ancak sınırlı bir fikir verir: *César-Antéchrist*'in başından itibaren, Üç İsa'da ve Dört Altın Kuş'ta kavrandığı kadarıyla görkemli bir üslup.

28 *La chandelle verte*'teki bir makaleye başvurulabilir, "Ceux pour qui il n'y eut point de Babel" (Pléiade II, s. 441-443). Jarry, temel kuralını çıkardığı, Victor Fournié'ye ait bir kitap hakkında açıklamalar yapar: "Aynı ses ya da aynı hece tüm dillerde her zaman aynı anlama gelir." Ama Jarry kendi hesabına bu ilkeyi tam olarak benimsemez: Heidegger gibi, daha çok iki dille çalışır, gerçekten ayrı olmayan, ama bir o kadar da farklı olan bir ölü dil ve bir canlı dil, varlığın dili ve varolanın dili.

Heidegger'in hiçbir etimolojisinin, Lehté ile Alethès'in bile doğru olmadığı haberi bize ulaştı.[29] Ama problem iyi bir şekilde ortaya konmuş mudur? Etimolojinin her bilimsel ölçütünden, koşulsuz bir Şiir için önceden vazgeçilmemiş miydi? Burada kelime oyunlarından başka bir şey olmadığını söylemenin yerinde olacağını sanıyoruz. Bilimsel ve teknik olanı şiirsel olana doğru aşmayı açıkça tasarlayan bir projenin herhangi bir dilbilimsel düzeltisini beklemek çelişkili olmayacak mıdır? Açıkçası söz konusu olan etimoloji değil, o-dilde ortaya çıkışlar elde etmek için diğer-dilde bitişkenlikler gerçekleştirmektir. Heidegger'inki ya da Jarry'ninki gibi girişimleri dilbilimle değil, Roussel'in, Brisset'nin ya da Wolfson'un benzer girişimleriyle karşılaştırmak gerekir. Fark şundan ibarettir: Wolfson Babil Kulesi'ni korur ve *biri* hariç tüm dillerden, bu birinin yer almaması gereken geleceğin dilini oluşturmak için yararlanır; Roussel, tersine, yalnızca bir dili kullanır, ama o dilin içine, benzer seslerle bambaşka şeyler söyleyecek başka bir dilin eşdeğeri olarak eşsesli diziler oyar; ve Brisset, bir dilden, başka dillerde muhtemelen bulunan, ama aynı şeyi söyleyen ve Kökenin ya da Geleceğin gizli dilini oluşturacak hece veya ses öğelerini çıkarmak için yararlanır. Jarry ile Heidegger'in bambaşka bir yöntemi vardır, çünkü kuramsal olarak, canlı olanı dönüştürecek, başkalaştıracak şekilde, canlı olanın içinde ölü bir dili kullanarak iki dilde çalışırlar. Çok değişken değerler alabilecek bir soyutluğa *öğe* adı veriliyorsa, bir A dilbilimsel öğesinin B öğesini, onun kendisine bir C öğesini vermesini sağlayacak şekilde etkilediği söylenecektir. Duygu (A), günlük dilde (B), durmadan yeni bir şey (C) yaratacak bir tür yineleme gibi olan bir tür yerinde sayma, kekeleme, kafaya takılan yaygara üretir. Dilimiz, duygunun itkisiyle girdap oluşturmaya koyulur ve girdap şeklinde dönerek geleceğin bir dilini tasarlar: Adeta bir yabancı dil, başı sonu olmayan bir şekilde yinelenip duran, ama hoplayıp zıplayan. Dönüp duran sorunun içinde yerinde sayılır, ama bu dönüp durma yeni dilin ilerleyişidir. *"Kral Übü, bu Yunancadan mı yoksa bozuk bir Fransızcadan mı?"*[30] Bir öğeden diğerine, eski dille ondan etkilenmiş olan güncel dil arasında,

29 Bkz. Meschonnic'in çözümlemeleri, *Le langage Heidegger*, PUF.

30 Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu*, Pléiade I, s. 604.

güncel dille oluşmakta olan yenisi arasında, yenisiyle eskisi arasında, mesafeler, boşluklar, ama uçsuz bucaksız görülerle, abes sahneler ve manzaralarla dolu, Heidegger'in dünyasının açılımı, Dr. Faustroll'un adalarının defilesi ya da "l'Ymagier"nin gravür dizileri.

Yanıt şudur: Dil göstergelere sahip değildir, ama onları yaratırken edinir, bir dil', bir dilin" içinde, orada bir dil'", neredeyse yabancı, duyulmamış bir dil üretmek üzere etkili olur. Birincisi zerk eder, ikincisi kekeler, üçüncüsü sıçrar. O zaman dil Gösterge, şiir haline gelmiştir ve artık dil, söz veya sözcük ayırt edilemez. Ve dil, bütün *dil* sırası gelince bir sınıra taşınmadan, kendi içinde yeni bir dil üretecek duruma getirilemez. *Dilin* sınırı, dilsizliği içinde Şeydir – görü. Gösterge şeyin dili olduğu gibi, şey de *dilin* sınırıdır. Dil, dönüp durarak dilin içine oyulduğunda, dil sonunda görevini yerine getirmiş olur, Gösterge Şeyi gösterir ve *dilin* bilmem kaçıncı gücünü gerçekleştirir, zira...

"sözün yanıldığı yerde hiçbir şey olmaz."[31]

31 *Acheminement de la parole*'de sık rastlanan alıntı, Gallimard.

ON İKİNCİ BÖLÜM

NIETZSCHE'YE GÖRE ARIADNE'NİN GİZEMİ

Dionysos şarkı söyler:

"Makul ol Ariadne,
Küçük kulakların var, benim kulaklarıma sahipsin
Kulağına küpe olsun
Birbirini sevmek gerektiğinde
önce nefret etmekle başlamak gerekmez mi?
Ben senin labirentinim."

İki erkek arasında kalmış diğer kadınlar gibi, Ariadne de, Theseus ile Dionysos arasında kalmıştır. Theseus'tan Dionysos'a geçer. Önceleri Boğa-Dionysos'tan nefret etmiştir. Ama Ariadne, Theseus'a labirentte yol göstermesine rağmen onun tarafından terkedildikten sonra, Dionysos tarafından alıp götürülmesiyle başka bir labirent keşfeder. "Benim dışımda kim, Ariadne'nin kim olduğunu bilir?"[1] Bu şu mu demektir: Theseus-Wagner, Ariadne-Cosima, Dionysos-Nietzsche? *Kim?* sorusunun yanıtı kişiler değil, kuvvetler ve istençlerdir.

Theseus, *Zerdüşt*'ün ikinci kitabındaki bir metnin, "Yüce Kişiler"in modeli gibi görünmektedir. Söz konusu olan, bilmeceleri

1 *Ecce Homo* ("Ainsi parla Zarathoustra", 8) [*Ecce Homo*, Can Alkor (çev.), İthaki Yayınları, 2003].

çözmekte, labirente girip çıkmakta ve boğayı yenmekte usta olan *kahramandır*. Bu yüce insan, IV. kitaptaki üstün insan kuramının habercisidir: "Ruh tövbelisi" adını almıştır, bu ad daha sonra üstün insanın kısımlarından birinin adı olacaktır (Büyücü). Ve yüce insanın nitelikleri genel olarak üstün insanın özniteliklerine uymaktadır: Ciddi havası, ağırlığı, yük taşımaktan aldığı zevk, yeryüzünü horgörmesi, gülmekteki ve oynamaktaki yetersizliği, intikam girişimi.

Biliyoruz ki, Nietzsche'de, üstün insan kuramı, hümanizmin en derin ve en tehlikeli gizeme bürünmesini ifşa etme niyetindeki bir eleştiridir. Üstün insan, insanlığı mükemmelliğe, hayata geçmişliğe taşıma iddiasındadır. İnsanın tüm özelliklerini topladığını, yabancılaşmaları aştığını, bütünüyle insanı gerçekleştirdiğini, Tanrı'nın yerine insanı koyduğunu, insanı, olumlayan ve olumlanan bir güç haline getirdiğini iddia eder. Ama gerçekte insan, üstün de olsa, olumlamanın ne anlama geldiğini kesinlikle bilmez. Olumlamanın gülünç bir karikatürünü, kılık değiştirmiş halini sergiler. Olumlamanın bir yükümü taşımak, üstlenmek, yüklenmek, bir yükü üstüne almak olduğunu sanır. Olumluluğu, taşımakta olduğu şeyin ağırlığıyla değerlendirir; olumlamayı, gerilmiş kaslarının gösterdiği çabayla karıştırır.[2] Gerçektir ağırlığı olan her şey, olumlayıcı ve etkindir taşıyan her şey! Bu nedenle, üstün insanın hayvanları boğa değil, eşekle devedir, Yeryüzünün ıssız kısmında yaşayan ve taşımayı bilen çöl hayvanları. Boğa, yüce ya da üstün insan Theseus'a yenilmiştir. Ama Theseus boğadan çok daha aşağıdır, yalnızca onun gibi ensesi kalındır: "Boğa gibi yapmalıydı ve mutluluğu, yeryüzü horgörüsü değil, yeryüzü kokmalıydı. Onu, tıpkı sabanın önünde burnundan soluyup böğüren beyaz boğa gibi görmek isterdim; ve böğürtüsü yeryüzüne ait olan her şeye övgüler düzmeliydi... Gevşemiş kaslar ve koşumu çözülmüş istençle kalmak, siz yücelere en zor gelen

2 *Zarathoustra* III, "De l'esprit de lourdeur" [Ağırlığın ruhu üzerine] [*Böyle Söyledi Zerdüşt*, Mustafa Tüzel (çev.), İthaki Yayınları, 2006]. Ve *Par-delà le bien et le mal*, 213 [*İyinin ve Kötünün Ötesinde*, Ahmet İnam (çev.), Say Yayınları, 2004]: "Bir şeyi düşünüp ciddiye almak, ağırlığını üstlenmek, onlar için aynı şeydir, bundan başka deneyleri yoktur."

şey budur."[3] Yüce ya da üstün insan canavarları yener, bilmeceler sorar, ama bilmecenin ve canavarın kendisi olduğunu bilmez. Olumlamanın, olanı taşımak, üstlenmek, olana koşulmak değil, tersine yaşayanın koşumunu çözmek, onun yükünü boşaltmak, onu serbest bırakmak olduğunu bilmez. Yaşama üstün, hatta kahramanca ağırlıklar yüklemek değil, yaşama ait olan, yaşamı hafif ve olumlayıcı hale getiren yeni değerler yaratmak. "Kahramanlık istencini unutması gerekmektedir, yalnızca yükseğe çıkmış olmasını değil, yüksekte kendini rahat hissetmesini istiyorum." Theseus, boğanın (ya da gergedanın) tek gerçek üstünlüğe sahip olduğunu anlamaz: Labirentin sonundaki devasa, hafif hayvan, ama aynı zamanda yüksekte kendini rahat hisseden, koşumlarını çözen ve yaşamı olumlayan hayvan.

Nietzsche'ye göre güç istencinin iki ekseni vardır: Olumlama ve olumsuzlama; kuvvetlerin iki niteliği vardır: Etki ve tepki. Üstün insanın olumlama olarak sunduğu, hiç kuşkusuz insanın en derin varlığıdır, ama bu yalnızca, olumsuzlamanın tepkiyle, olumsuz istencin tepkisel kuvvetle, hiççiliğin kötü niyet ve hınçla olan en uç birleşimidir. Kendini taşıtan, hiççiliğin ürünleridir; taşıyan, tepkisel kuvvetlerdir. Sahte bir olumlama yanılsaması bundan kaynaklanır. Üstün insan bilgiyi referans gösterir: Labirent ya da bilgi ormanını açınsadığını iddia eder. Ama bilgi, yalnızca ahlaklılığın kılık değiştirmesidir, labirentteki ip, ahlak ipidir. Ahlak da bir labirenttir: Çileci ve dinsel ülkünün kılık değiştirmesidir. Çileci ülküden ahlaksal ülküye, ahlaksal ülküden bilgi ülküsüne: Süregiden hep aynı girişimdir, boğayı öldürme, yani yaşamı yadsıma, onu bir ağırlık altında ezme, onu tepkisel kuvvetlere indirgeme girişimi. Yüce insanın, insanı koşacak bir Tanrı'ya bile ihtiyacı yoktur. İnsan, sonunda Tanrı'nın yerine hümanizmi, çileci ülkünün yerine ahlaksal ülküyü ve bilginin ülküsünü koyar. İnsan, kahramanca değerler adına, insanın değerleri adına, kendini yüklenir, tek başına kendini koşar.

Birçok üstün insan vardır: Kâhin, iki kral, sülüklü insan, büyücü, son papa, en gudubet insan, gönüllü dilenci ve gölge. Bunlar bir kuram, bir dizi, bir halay oluştururlar. Bunun nedeni, iplik boyunca işgal ettikleri yere göre, ülkünün biçimine göre, tepkisel özgül ağırlıklarına

3 *Zarathoustra* II, "Les Sublimes" [Yüce kişiler].

ve olumsuzluk eksenlerine göre ayrılmalarıdır. Ama aynı yere varırlar: Bunlar, sanki sahte kaçınılmaz olarak sahteye götürecekmiş gibi, sahtenin güçleridir, bir sahteciler geçididir. Özü sözü bir insan bile bir sahtecidir, çünkü hakikati isteme güdülerini, yaşamı mahkûm etmeye ilişkin karanlık tutkusunu gizler. Belki bir tek Melville, inanılmaz bir kalpazanlar zinciri, "büyük Kozmopolit"ten çıkan üstün insanlar yaratmış olmakla Nietzsche ile karşılaştırılabilir, yarattıkları bu insanların her biri, diğerinin dolandırıcılığını doğrular, dahası ifşa eder, ama her zaman sahtenin gücüne yeniden hız kazandıracak şekilde.[4] Sahte, simülasyonlarda olduğu kadar, modelde, özü sözü bir insanda zaten mevcut değil midir?

Ariadne, Theseus'u sevdiği ölçüde, bu yaşamı yadsıma girişimine katılır. Olumlamanın sahte görünüşlerinin altında, Theseus – model – yadsıma gücüdür, olumsuzlama Ruhudur, büyük dolandırıcıdır. Ariadne, Anima'dır, Ruhtur, ama tepkisel ruh ya da hınç kuvvetidir. Görkemli şarkısı bir yakınış olarak kalır ve Zerdüşt'te ilk ortaya çıktığı yerde, Büyücünün ağzındadır: En üstün sahteci, bir genç kız maskesi takan aşağılık ihtiyar. Ariadne kız kardeştir, ama erkek kardeşi olan boğaya hınç duyan kız kardeş. Nietzsche'nin bütün yapıtında dokunaklı bir çağrı dolaşır: Kız kardeşlerden sakının. Ariadne'dir labirentteki ipi, ahlaklılığın ipini tutan. Ariadne Örümcektir, tarantuladır. Nietzsche burada da bir çağrıda bulunur: "Bu ipe asın kendinizi!"[5] Bu kehaneti Ariadne'nin kendisinin gerçekleştirmesi gerekecektir (kimi geleneklerde, Theseus tarafından terkedilen Ariadne, kendini ipe asmaktan geri durmaz).[6]

Ama Theseus tarafından terkedilen Ariadne ne anlama gelir? Olumsuz istençle tepki kuvvetinin, olumsuzlama ruhuyla tepkisel ruhun birleşiminin, hiççiliğin son sözü olmadığı anlamına gelir. An gelir, olumsuzlama istenci tepki kuvvetleriyle olan bağını koparır, onları terkeder ve hatta onların aleyhine döner. Ariadne kendini asar, Ariadne ölmek ister. Oysa, çifte bir dönüşümü haber veren bu

---

4 Melville, *The Confidence Man* (*Le grand escroc*, Minuit).

5 *La volonté de puissance*, Ed. Gallimard (çev. Bianquis), II, kitap 3, § 408 [*Güç İstenci*, Sedat Umran (çev.), Birey Yayıncılık, 2002].

6 Jeanmaire, *Dionysos*, Payot, s. 223.

temel andır ("gece yarısı"), sanki tamamlanmış hiççilik yerini tersine bırakır gibidir: Yadsınmış olan tepkisel kuvvetler etkin hale gelir; olumsuzlama dönüşüp katışıksız bir olumlamanın gök gürültüsü, olumlayan bir istencin kavgacı ve oyuncu tarzı haline gelir ve yaşamın artan bir kısmının hizmetine geçer. "Kendisi tarafından yenilmiş" hiççilik. Amacımız, hiççiliğin bu dönüşümünü, bu çifte yön değiştirişini çözümlemek değil, yalnızca Ariadne mitinin bunu nasıl ifade ettiğini bulmaktır. Theseus'un terkettiği Ariadne, Dionysos'un yaklaştığını hisseder. Boğa-Dionysos saf ve çoklu olumlama, gerçek olumlama, olumlayıcı istençtir; hiçbir şey taşımaz, hiçbir şey yüklenmez, ama yaşayan her şeyin yükünü hafifletir. Üstün insanın bilmediği şeyi yapmasını bilir: Gülmek, oynamak, dans etmek, yani olumlamak. O Hafif olandır, kendini insanda, özellikle de üstün insanda ya da yüce kahramanda değil, yalnızca üst-insanda, üst-kahramanda, insandan başka bir şeyde bulandır. Ariadne'nin Theseus tarafından terkedilmesi gerekiyordu: "Bu, Ruhun sırrıdır: Kahraman onu terkettiği zaman, ancak o zaman, düşünde üst-kahramanın ona yaklaştığını görür."[7] Dionysos'un okşamasıyla, ruh etkin hale gelir. Theseus ile o kadar ağırken Dionysos ile hafifler, yükünü atmıştır, incelmiştir, göğe kadar yükselmiştir. Daha dün bir etkinlik sandığı şeyin intikam, güvensizlik ve gözetleme (ip) girişiminden, kötü niyet ve hıncın tepkisinden başka bir şey olmadığını öğrenir; ve daha derinlerde, bir olumlama olduğunu sandığı şeyin, bir kılık değiştirmeden, ağırlığın bir açığa vurumundan, taşıdığı ve yüklendiği için kendini kuvvetli sanmanın bir şeklinden başka bir şey olmadığını. Ariadne uğradığı hayal kırıklığını kavrar: Theseus gerçek bir Yunan bile değildi, daha ziyade, bir Yunanla karşı karşıya olunduğu sanılırken, o kesin halini almamış bir tür Almandı.[8] Ama Ariadne, buna artık hiç aldırmadığı bir anda hayal kırıklığının farkına varır: Gerçek bir Yunan olan Dionysos yaklaşır; Ruh etkin hale gelirken, Tin olumlamanın gerçek doğasını açığa vurur. Ariadne'nin

---

7 *Zarathoustra* II, "Les Sublimes".

8 *Humain trop humain* için yazılan bir önsözden parça, 10 [*İnsanca, Pek İnsanca* 1-2, Mustafa Tüzel (çev.), İthaki Yayınları, 2003-2004]. Bkz. aynı zamanda Ariadne'nin müdahalesi, *La volonté de puissance* içinde, I, kitap 2, § 226.

şarkısı o zaman bütün anlamını kazanır: Dionysos'un yaklaşmasıyla Ariadne'nin dönüşümü, Anima olan Ariadne'nin şimdi, evet diyen Tine tekabül etmesi. Dionysos, Ariadne'nin şarkısına, ditiramp haline gelen son bir kıta ekler. Nietzsche'nin genel yöntemine uygun olarak, şarkı, onu söyleyene göre nitelik ve anlam değiştirir, Ariadne maskesi altındayken büyücü, Dionysos'un kulağına gelen Ariadne'nin kendisi.

Dionysos neden Ariadne'ye ya da sevilmeye gereksinim duymaktadır? Bir yalnızlık şarkısı söyler, bir nişanlı ister.[9] Bunun nedeni, Dionysos'un olumlamanın tanrısı olmasıdır; oysa olumlamanın kendisinin de olumlanması için ikinci bir olumlama gerekir. Tekrar edebilmesi için ikiye bölünmesi gerekecektir. Nietzsche, şunu söylerken iki olumlamayı pekâlâ ayırt eder: "Varlığın ebedi olumlaması, ben ebediyen senin olumlamanım."[10] Dionysos Varlığın olumlamasıdır, ama Ariadne, olumlamanın olumlaması, ikinci olumlama ya da etkin-oluştur. Bu açıdan, Ariadne'nin tüm simgeleri, Theseus tarafından saptırılmak yerine Dionysos'a uyduklarında, anlam değiştirir. Yalnızca Ariadne'nin şarkısı, etkin bir arayış, şimdiden olumlayan bir soru ("Kimsin sen... Ben, istediğin ben miyim? Bütünüyle ben mi?") olarak hıncın ifadesi olmayı bırakmakla kalmaz; labirent de artık bilgi ve ahlak labirenti değildir, labirent boğayı öldürecek olanın, bir ipi izleyerek girdiği yol değildir artık. Labirent, artık beyaz boğanın kendisi olmuştur, boğa-Dionysos: "Ben senin labirentinim." Daha kesin olarak, labirent artık Dionysos'un kulağıdır, iç kulaktır.[11] Dionysosçu olumlamayı duymak için Ariadne'nin, Dionysos'unkiler gibi kulaklara sahip olması, ama aynı zamanda olumlamaya bizzat Dionysos'un kulağının içinde yanıt vermesi gerekir. Dionysos, Ariadne'ye şöyle der: "Küçük kulakların var, benim kulaklarıma sahipsin, kulağına küpe olsun", evet. Dionysos'un şakayla karışık Ariadne'ye şöyle dediği de olur:

---

9 *Zarathoustra* II, "Le chant de la nuit" [Gece şarkısı].

10 *Dithyrambes dionysiaques*, "Gloire et éternité" [Kıvanç ve Ebediyet] [*Dionysos Dithyrambosları*, Oruç Aruoba (çev.), Kabalcı Yayınevi, 1993].

11 İç kulağa aynı zamanda labirent adı verilir. *(ç.n.)*

"Neden kulakların daha büyük değil?"[12] Dionysos böylelikle ona, Theseus'u severken yaptığı hataları hatırlatır: Olumlamanın, eşek gibi davranmak, bir ağırlık taşımak olduğunu sanıyordu. Ama gerçekte Ariadne, Dionysos'la birlikte, küçük kulaklara sahip oldu: Sonsuz dönüşe elverişli, yuvarlak kulak.

Labirent artık mimari değildir, sesli ve müzikal bir hal almıştır. Mimarlığı, birbirlerine karışmaya eğilimli olsalar da, iki kuvvete, taşıma ve taşınma kuvvetine, desteğe ve yüke bağlı olarak tanımlayan Schopenhauer'dir. Ama Nietzsche, yaşlı sahteci, büyücü Wagner'den gitgide koptuğunda, müzik zıt tarafta ortaya çıkar: Hafif olandır, saf yerçekimsiz ortamdır.[13] Ariadne'nin bütün o üçlü hikâyesi, Wagner'den çok, Offenbach'a ve Strauss'a yakın, Wagner-karşıtı bir hafiflik göstermez mi? Müzisyen Dionysos'a esasen ait olan, çatıları oynatıp kirişleri sallamaktır.[14] Kuşkusuz Apollon yönünden ve Theseus yönünden de müzik vardır; ama bu, yerlere, ortamlara, etkinliklere, ethos'lara göre dağılım gösteren bir müziktir: Bir iş şarkısı, bir marş, bir dans şarkısı, bir dinlenme şarkısı, bir içki içme şarkısı, bir ninni..., her biri kendi ağırlığına sahip olan, neredeyse küçük "nakaratlar".[15] Müziğin serbest kalması için, diğer taraftan, yerlerin sarsıldığı ya da mimari yapıların yıkıldığı, ethos'ların birbirine karıştığı, Yeryüzünden güçlü bir şarkının, götürdüğü ve getirdiği tüm havaları dönüştüren büyük nakaratın yükseldiği yere geçmek gerekecektir.[16] *Dionysos, artık güzergâhların ve yollarınkinden başka mimarlık tanımaz.* Yeryüzünün çağrısı ya da rüzgârıyla yerinden yurdundan çıkmak değil miydi zaten lied'in kendine özgülüğü. Üstün insanların her biri, kendi yerini yurdunu terkedip Zerdüşt'ün

---

12 *Crépuscule des Idoles*, "Ce que les Allemands sont en train de perdre", 19 [Almanların kaybetmekte oldukları] [*Putların Batışı*, Mustafa Tüzel (çev.), İthaki Yayınları, 2005].

13 *Le cas Wagner* [*Wagner Olayı*, Osman Toklu (çev.), Say Yayınları, 2002].

14 Bkz. Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, s. 80-81 (ve Euripides'in *Bakkhalar*'ı).

15 Zerdüşt hayvanlarına bile şunu söyler: Ebedi dönüş, "onu şimdiden bir nakarat haline getirdiniz" (III, "Le convalescent", § 2).

16 Bkz. "Yedi Mühür"ün çeşitli kıtaları, *Zarathoustra* III.

inine doğru yol alır. Ama bir tek, ditiramp Yeryüzüne yayılır ve onu bütünüyle sarar. Dionysos'un yeri yurdu kalmamıştır çünkü Yeryüzünün her yerindedir.[17] Sesli labirent Yeryüzünün şarkısıdır, Nakarattır, ebedi dönüşün kişileşmiş halidir.

Ama iki tarafı gerçek ve sahte olarak karşı karşıya getirmek neden? İki taraftaki de sahtenin aynı gücü değil midir ve Dionysos büyük bir sahteci, "aslında" en büyüğü, Kozmopolit değil midir? Sanat, sahtenin en yüksek gücü değil midir? Yüksekle alçak arasında, bir taraftan diğer tarafa, dikkate değer bir fark, olumlanması gereken bir mesafe vardır. Öyle ki, örümcek ağını hep yeniden örer ve akrep durmadan sokar; her üstün insan, bir sirk numarası gibi yinelediği kendi marifetinde sabitlenmiştir (ve *Zerdüşt*'ün IV. kitabı da pekâlâ böyle düzenlenmiştir, Raymond Roussel'deki Mukayese Edilmeyen'in bir galası ya da bir kukla gösterisi, bir operet tarzında). Öyle ki, bu pandomimlerin her birinin, taklitleri kadar "sahte" de olsa, her zaman gerçek denilebilecek değişmez bir modeli, sabit bir biçimi vardır. Resimdeki sahtecilik gibi: Asıl ressamdan kopyaladığı, kopyalar kadar sahte olduğu saptanabilir bir biçimdir; gözden kaçırdığı, özgünün başkalaşımı ya da dönüşümü, ona herhangi bir biçim, kısaca yaratım tahsis edebilmenin imkânsızlığıdır. Bu nedenledir ki, üstün insanlar güç istencinin *en alt derecelerinden* başka bir şey değildir: "Sizden daha iyileri diğer tarafa geçebilsin! Sizler dereceleri temsil ediyorsunuz."[18] Güç istenci, onlarla birlikte yalnızca bir aldatma-isteğini, bir alma-isteğini, bir egemen olma-isteğini, karşısındakini tehdit etmek için takma bacağını silah gibi çeken, tükenmiş, hasta bir yaşamı temsil eder. Rolleri bile, ayakta durmaya yarayan protezlerdir. Bir tek Dionysos, yaratıcı sanatçı, fışkıran bir yaşamın belirtisi olarak, onu eviren dönüşümlerin gücüne erişir; *sahtenin gücünü, biçimin içinde değil, dönüşümün içinde gerçekleşen bir dereceye taşır* – "veren erdem", ya da yaşam olasılıklarının yaratılması: başkalaşım. Güç istenci enerji gibidir, dönüşmeye muktedir olana asil denir. Kılık değiştirmekten,

17 "Tapınak", yani Tanrı'nın evi meselesi hakkında, bkz. Jeanmaire, *Dionysos*, s. 193 ("Ona her yerde rastlanır ve yine de hiçbir yerde kendi evinde değildir... Kendini dayatmaktan çok nüfuz etmiştir...").

18 *Zarathoustra* IV, "La salutation" [Selamlama].

başka kılığa girmekten, yani bir biçim almaktan ve hep aynı biçimde diretmekten başka bir şey bilmeyenler, aşağılık ya da alçaktır.

Theseus'tan Dionysos'a geçmek, Ariadne için klinik, sağlık ve iyileşme meselesidir. Dionysos için de. Dionysos'un Ariadne'ye ihtiyacı vardır. Dionysos saf olumlamadır; Ariadne Anima'dır, ikili olumlama, "evet"e yanıt veren "evet"tir. Ama ikili hale gelmiş olumlama Dionysos'a tekrar eden bir olumlama gibi geri döner. Ebedi dönüş işte bu anlamda Dionysos ile Ariadne'nin birleşmesinin ürünüdür. Dionysos yalnız olduğu sürece, Ebedi dönüş düşüncesinden hâlâ korkar, çünkü bunun tepkisel kuvvetleri, yaşamı yadsıma girişimini, (üstün ya da yüce olsun) küçük insanı getirmesinden kaygılanır; ama Dionysosçu olumlama Ariadne ile tam gelişimini bulduğunda, Dionysos da yeni bir şey öğrenir: Ebedi dönüş düşüncesi avundurucudur, aynı zamanda Ebedi dönüşün kendisi seçmelidir. Ebedi dönüş bir başkalaşımsız olamaz. Evrilmenin varlığı, Ebedi dönüş, olumlananı geri döndüren ve ancak etkin olanı eviren, ikili bir olumlamanın ürünüdür. Ne tepkisel kuvvetler ne de yadsıma istenci geri gelecektir: Onlar, başkalaşım tarafından, seçim yapan Ebedi dönüş tarafından elenmişlerdir. Ariadne, Theseus'u unutmuştur, o artık kötü bir anı bile değildir. Theseus asla geri gelmeyecektir. Ebedi dönüş etkin ve olumlayıcıdır; Dionysos ile Ariadne'nin birleşmesidir. Bu nedenle, Nietzsche onu yalnızca yuvarlak kulakla değil, evlilik yüzüğüyle de bir tutar. Ve işte labirent, yüzüktür, kulaktır, etkin ya da olumlayıcı olan için ileri sürülen Ebedi dönüşün kendisidir. Labirent artık içinde kaybolunan yol değil, geri getiren yoldur. Labirent, bilginin ve ahlakın labirenti değil, yaşamın ve yaşayan olarak Varlığın labirentidir. Dionysos ile Ariadne'nin birleşmesinin ürününe gelince, üstün insanın tersi, üst-insan ya da üst-kahramandır. Üst-insan, mağaralarda ve doruklarda yaşayan, kulakla yapılan tek çocuk, Ariadne ile Boğa'nın oğludur.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KEKELEDİ...

Kötü romancıların, "dedi"nin yerine, "mırıldandı", "geveledi", "hıçkırdı", "sırıttı", "bağırdı", "kekeledi"... gibi titremlemeler bildiren ifadeler koyarak, diyaloglarındaki bildirme kiplerini çeşitlendirme ihtiyacı duydukları söylenir. Ve doğruyu söylemek gerekirse, öyle görünüyor ki, yazarın bu titremlemelere göre ancak iki olasılığı vardır: Ya *onu yapmak* (böylece Balzac gerçekten Grandet Baba'yı, bir iş görüşürken kekeletir ya da Nucingen'i bozuk bir şiveyle konuşturur ve her defasında Balzac'ın tadına varılır). Ya da *onu yapmadan söylemek*, gerçekleştirilme zahmetini okuyucuya bırakarak basit bir bildirimle yetinmek: Bu şekilde, Masoch'un kahramanları durmadan mırıldanır ve sesleri, zar zor duyulan bir mırıltı olmak *zorundadır;* Melville'in Isabelle'inin mırıltıyı aşmaması gereken bir sesi vardır ve melek ruhlu Billy Budd, "kekelemesi ya da daha kötüsü" ona iade edilmeden heyecanlanmaz; Kafka'nın Gregor'u, konuşmaktan çok cırlar, ama bu üçüncü kişilerin tanıklığına göre böyledir.

Bununla birlikte, öyle görünüyor ki, üçüncü bir olasılık vardır: *Söylemek, yapmak* olduğunda... Bu, kekeleme önceden varolan sözcüklere dayanmayıp etkilediği sözcüklerin kendilerini işin içine soktuğunda olan şeydir; bu sözcükler de artık, onları seçen ve kendi aracılığıyla birbirine bağlayan kekelemeden bağımsız varolmazlar. Artık sözlerin kekemesi olan roman kişisi değildir, *dilin*[1] *kekemesi*

1 Metinde italik [*langue*]. *(ç.n.)*

haline gelen yazardır: Yazar, dili olduğu haliyle kekeletir. Artık, konuşanın bir duygulanımı değil, duygusal, yeğin bir *dildir*. Böyle bir şiirsel işlem önceki örneklere çok uzak görünmektedir; ama ikinci örneğe belki de sanıldığından daha yakındır. Zira yazar, *ifade biçimine* dokunmayan bir dış bildirimle ("kekeledi...") yetindiğinde, şayet ona tekabül eden bir *içerik biçimi*, çevresel bir nitelik, söz ileten bir ortam, kendi hesabına titreneni, mırıldanılanı, kekeleneni, titrekliği, vibratoyu toplamıyor ve belirtilen duyguyu sözcüklere yansıtmıyorsa, etkisi iyi anlaşılmayacaktır. Bu en azından, ormanların ve mağaraların uğultusunun, evin sessizliğinin, gitarın varlığının, Isabelle'in mırıltısıyla yumuşak "yabancı titremlemelerini" anlattığı Melville gibi büyük yazarlarda olan bitendir; ya da Gregor'un cırlamasını, bacaklarının titremesi ve bedenindeki titreşimlerle destekleyen Kafka'da; hatta, kişilerinin gevelemesini, bir giyinme odasının ağır askıları, kentin uğultuları ya da stepin titreşimleriyle iki katına çıkaran Masoch'ta. Dilin duyguları burada, dolaylı bir gerçekleştirmenin nesnesi olur ama sözcüklerin kendisinden başka bir şey kalmadığında, dolaysız olarak olup bitene yakınlaşırlar. "Ailem ne demek istiyordu? Bilmiyorum. Doğuştan kekemeydi ve yine de söyleyecek bir şeyi vardı. Doğuştan kekemelik, benim ve çağdaşlarımdan birçoğunun üzerinde ağırlığını hissettirirdi. Konuşmayı değil, gevelemeyi öğrendik ve ancak kulağımızı yüzyılın artan gürültüsüne vererek ve dalgasındaki köpükle bir kez yıkandıktan sonra bir dil edindik."[2]

Dili kekeletmek: Onu sözle karıştırmadan bu mümkün müdür? Her şey daha çok, dili düşünme tarzımıza bağlıdır: Dili, değişmez öğeler ve bağıntılarla tanımlanmış, dengeli ya da dengeli olmaya yakın homojen bir sistem olarak özetlersek, şu açıkça ortaya çıkar ki, dengesizlikler ya da değişimler sözlerden başka bir şeyi etkilemeyecektir (titremleme tipinde, anlam değeri olmayan değişimler...). Ama sistem, her biri kesintisiz bir değişim bölgesini kateden öğelerle, sürekli dengesizlik, çatallanma halinde ortaya çıkarsa, o zaman dilin kendisi titreşmeye, kekelemeye koyulur ve yine de başka sözlerle kuşatılmış bir değişken konumdan başkasını asla üstlenmeyen ya da bir yönden başka yöne gitmeyen sözle karışmaz. Dil sözle karışırsa, bu yalnızca

2 Mandelstam, *Le bruit du temps*, L'Age d'homme, s. 77.

çok özel bir sözle, dile özgü bütün çatallanma ve değişkenlik, benzersiz öğelerden oluşma ve perde çeşitlemesi gücünü ortaya koyan şiirsel sözle olur. Örneğin, dilbilimci Guillaume, dilin her öğesini, diğerleriyle bağıntı halindeki bir değişmez olarak değil, tahsis edilebilir bir dinamizmde edinilmiş bakış açıları ya da ayrımsal konumlar dizisi olarak düşünür: *"Un"*[3] belgisiz tanımlığı, bir özelleştirme hareketine dahil olan bütün değişim bölgesini ve *"le"* belgili tanımlığı, bir genelleştirme hareketine dahil olan bütün bölgeyi katedecektir.[4] *"Un"*ün ya da *"le"*nün bir titreşim oluşturan her konumu, bir kekelemedir. Dil, tüm öğeleriyle titrer. Burada, dilin kendisinin şiirsel bir anlayışı ilkesi vardır: Dil adeta sonsuz çeşitlilikte soyut bir çizgi uzatır. Saf bilime bağlı olarak bile problem aynı şekilde ortaya konur: *Dengeden uzak bölgelere* girilmediği takdirde ilerlenebilir mi? Fizik bunu gösterir. Keynes, siyasal ekonomiyi ilerletir, ama onu bir denge konumuna değil, bir "boom" konumuna tabi tuttuğu için. Bu, arzuyu, uygun düşen alana sokmanın tek yoludur. O halde, dili, *krash*'e yakın *boom* durumuna sokmak mı? Dante'ye "kekemeleri dinlemiş", tüm "söyleyiş hatalarını" incelemiş olduğu için hayranlık duyulur, bunu, yalnızca söz etkileri çıkarmak için değil, geniş bir sesbilgisel, sözlüksel ve hatta sözdizimsel yaratıma girişmek için yapmıştır.[5]

Bu bir ikidillilik ya da çokdillilik durumu değildir. İki dilin, sürekli olarak birinden diğerine geçişlerle birbirine karışması anlaşılabilir: Her biri, diğeri kadar, denge halinde homojen bir sistemdir ve karışım sözlerle gerçekleşir. Ama Kafka Almanca yazan bir Çek, Beckett (çoğu zaman) Fransızca yazan bir İrlandalı vs. olmasına rağmen, büyük yazarlar böyle hareket etmezler. İki dili karıştırmazlar, içlerinden çoğu, yeteneklerinin göstergesi şeklinde azınlıklara bağlı olsa da, minör bir dille majör bir dili bile karıştırmazlar. Yaptıkları daha

---

3 Fransızcada, *"un"*, bir kavramı herhangi bir varlık ya da nesneye bağlamadan en genel görünüşü içinde sunmaya yarayan eril belgisiz tanımlıktır, "bir" anlamına gelir; *"le"* ise, belli bir varlığı ya da nesneyi belirten eril belgili tanımlıktır. *(ç.n.)*

4 Bkz. Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, Québec. Değişkenlik bölgeleri olarak dinamizmlere sahip olan ne yalnızca genel olarak tanımlıklar ne de genel olarak fiillerdir, ama kendi hesabına, özel olarak her fiil, her addır.

5 Mandelstam, *Entretien sur Dante*, La Dogana, § 8.

ziyade kendilerini bütünüyle ifade ettikleri majör dil içinde bir *minör kullanım* icat etmektir: Müzikte, minör modun sürekli dengesizlik halindeki dinamik birleşimleri göstermesi gibi, bu dili *minörleştirirler.* Minörleştirdikleri ölçüde büyüktürler: Dili kaçırtırlar, bir cadı çizgisi[6] boyunca koştururlar ve sürekli bir perde çeşitlemesine göre, onu dengesizleştirmeyi, onu çatallandırmayı ve her bir öğesinin içinde onu çeşitlendirmeyi bırakmazlar. Bu, dilin ve hatta *dilin* kudretine erişmek üzere sözün imkânlarını aşar. Büyük bir yazar, kendini ifade ettiği dilin içinde, bu anadili bile olsa, adeta her zaman bir yabancıdır. En uç durumda, kuvvetlerini, yalnızca kendisine ait olan, bilinmeyen, dilsiz bir azınlıktan alır. Kendi dilinde bir yabancıdır: Başka bir dili kendi diliyle karıştırmaz, kendi dilinin *içine* önceden varolmayan, bir yabancı dil yontar. Dili kendi kendisinin içinde bağırtmak, kekeletmek, geveletmek, mırıldandırmak. Bir eleştirmenin, *Bilgeliğin Yedi Sütunu* için, bu İngilizce değil, diyerek ettiğinden daha güzel bir iltifat var mıdır? Lawrence İngilizceyi, ondan Arabistan müzikleri ve görüleri çıkarmak için sendeletiyordu. Ve Kleist, majör dilin en büyük temsilcisi Goethe'de dehşet uyandırmak pahasına ve aslında tuhaf amaçlara, taşlaşmış görülere, baş döndürücü müziklere ulaşmak için, sırıtmalar, sürçmeler, gıcırdamalar, eklemli olmayan sesler, uzatılmış ulamalar, kaba acelecilikler ve yavaşlıklar yoluyla, Almancanın dibinde hangi dili uyandırıyordu?[7]

Dil bir çifte sürece tabi tutulmuştur, yapılması gereken seçimler süreci ve düzenlenmesi gereken sıralar süreci: benzerlerin ayrılması ya da seçilmesi, birleştirilebileceklerin bağlanması ya da zincirlenmesi. Dil, dengede bir sistem olarak düşünüldüğü sürece, ayrıklıklar kaçınılmaz olarak dışlayıcı (aynı anda hem *"passion"* [tutku] hem *"ration"* [tayın] hem de *"nation"* [ulus] denmez, seçmek gerekir),

---

6 Deleuze burada, bildik cadı figürünün süpürgesiyle katettiği hayali güzergâha gönderme yapıyor; *"ligne de sorcière"* terimi Deleuze felsefesinde hem tehlikeli bir güzergâh izleme, yorucu bir teknik edinme hem de genel sistemin metodundan kaçıp kurtularak, olduğundan başka hale gelme gibi anlamlar içerir. *(ç.n.)*

7 Pierre Blanchaud, Kleist'ın, üslup problemini ortaya koyabilmiş nadir çevirmenlerinden biridir: Bkz. *Le duel*, Presse-Pocket. Bu problem, büyük bir yazardan yapılan her çeviride söz konusudur: Şu açıktır ki, çeviri, standart çeviri dilinin denge normlarını model aldığında, bir ihanettir.

ve bağlantılar derece derece artacak şekilde olmalıdır (bir sözcük kendi öğeleriyle, bir tür yerindelik ya da öndelik-arkadalık içinde birleştirilmez). Ama işte, dengeden uzaktayken, artık sözün akışıyla değil, dilin süreciyle ilgili olan iki yana da eğilen bir gidişata göre, *ayrıklıklar içsel, içselleştiren, ve bağlantılar da dönüşlü hale gelir.* Her sözcük bölünür, ama kendi içinde *(pas-rats, passions-rations)*, ve her sözcük birleşir, ama kendiyle *(pas-passe-passion)*. Bütün dil adeta sağa sola yuvarlanmaya ve öne arkaya sallanmaya koyulur: *iki kekeleme.* Gherasim Luca'nın sözlerinin bu kadar şiirsel olmasının nedeni, kekelemeyi sözün bir duygulanımı değil, dilin bir duygusu haline getirmesidir. Örülen ve çeşitlenen bütün bir dildir, bunu yapmasının sebebi, son bir ses bloku, çığlığın eşiğinde tek bir nefes yaymaktır, SENİ TUTKUYLA SEVİYORUM.

"Passionné nez passionnem je
Je t'ai je t'aime je
Je je jet je t'ai jetez
Je t'aime passionnem t'aime."[8]

Rumen Luca, İrlandalı Beckett. Beckett, her olasılık bütününü küçük bölgelere ayırıp katederek, birini diğeriyle sınırlamadan ve diğerini birinin dışında bırakmadan, artık ayıklama yapmayan, ayrılmış öğeleri mesafeleri arasından olumlayan içsel ayrıklıklar sanatını en yükseğe taşımıştır. *Watt*'ta, Bay Knott'un ayakkabılarını giyme, odasının içinde hareket etme ya da mobilyasını değiştirme şekli böyledir.[9] Bu olumlayıcı ayrıklıkların Beckett'te çoğu zaman kişilerinin seyri ya da gidişatıyla ilgili olduğu doğrudur: Bütünüyle yalpalayıp sallanarak, sözle anlatılamayacak yürüme şekli. Ama aktarım, ifade biçiminden bir içerik biçimine doğru yapılmıştır. Yürüdükleri ya da sendeledikleri gibi konuştuklarını varsayarak, geçişi aksi yönde de o kadar iyi verebiliriz: Hareket etme bakımından biri diğerinden daha aşağı kalmaz ve biri diğeri kadar, sözü dile doğru,

8 Bu açıklamalar Luca'nın ünlü şiirine gönderme yapmaktadır, "Passionnément" (*Le chant de la carpe*). Luca'nın yapıtı Corti tarafından yeniden yayımlanmıştır.

9 Bkz. François Martel, "Jeux formels dans Watt", *Poétique,* 1972, Sayı: 10.

organizmayı organsız bir bedene doğru aşar. Bunun onaylanmasını, Beckett'in, bu kez dilin bağlantılarıyla ilgili olan ve kekelemeyi en üstün şiirsel ya da dilbilimsel güç yapan bir şiirinde buluruz.[10] Beckett'in, Luca'nınkilerden farklı olarak yöntemi şudur: Tümcenin ortasına yerleşir, cümleyi ortadan, edata edat ekleyerek geliştirir *(que de ce, ce ceci-ci, loin là là-bas à peine quoi...)*, bunu bir nefeste çıkacak bir bloka yön vermek için yapar *(voulais croire entrevoir quoi...)*. Yaratıcı kekemelik, otun bitmesi gibi, dili ortasından canlandırandır, dili bir ağaç yerine bir köksap haline getirendir, dili sürekli dengesizlik durumuna sokandır: *Mal vu mal dit* (içerik ve ifade). O kadar iyi anlatmak hiçbir zaman büyük yazarların işi olmamıştır, bu onlara özgü bir şey değildir.

Ortadan bitmenin ya da kekelemenin birçok yolu vardır. Péguy, ille de anlamsız edatlarla değil, son derece anlamlı öğelerle, her biri, bir başka bölgeyi belirleyen başka bir adın alanına kadar bir değişim bölgesi belirleyecek olan adlarla hareket eder (*Mater* purissima, castissima, inviolata, *Virgo* potens, clemens, fidelis). Péguy'nin yinelemeleri, sözcüklere, onların "yeniden başlanamaza" sürekli olarak yeniden başlamalarını sağlayan dikey bir kalınlık verir. Péguy'de, kekeleme dile öyle iyi uyar ki, sözcükleri dokunulmamış, tam ve normal bırakır, ama onlardan, sanki insanüstü bir kekelemenin dağılmış ve ayrışmış öğeleri onlarmışçasına yararlanır. Engellenmiş bir kekeme gibidir. Roussel'deki bambaşka bir yöntemdir, zira kekeleme edatlara ya da tam öğelere değil, çoğalan bir ayraçlar sistemine göre, her biri bir önceki tümcenin ortasına gelecek şekilde, sürekli olarak tümcenin ortasına sokulan önermelere dayanır: Birbirlerinin içindeki beş ayraca kadar, "bu iç büyüme, bu canlandırışların her birinde, genişlettiği *dil* için mutlak olarak altüst edici olmaktan geri kalamazdı; her dizenin bulunuşu, bütünün yıkılışı ve yeniden inşa edilmesinin zamanaşımıydı".[11]

O halde bu, dilin dal budak salmış değişimidir. Değişkenin her durumu, çatallanarak diğerlerinde uzayıp giden bir dalga

10 Beckett, "Comment dire", *Poèmes*, Minuit.

11 *Nouvelles impressions d'Afrique*'teki bu yöntem hakkında, bkz. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, s. 164.

çizgisi üzerindeki bir konumdur. Bu sözdizimsel bir çizgidir; sözdizim ise, hem ayrıklıklar hem de bağlantıların çifte bakış açısının konumlarından geçen, bu dinamik çizginin eğriliklerinden, halkalarından, sarmallarından, sapmalarından oluşur. Bu artık, dilin dengelerini düzenleyen biçimsel ya da yüzeysel sözdizim değil, oluş halinde bir sözdizim, dilin içindeki yabancı dili doğuran bir sözdizim yaratımı, bir dengesizlik dilbilgisidir. Ama bu anlamda, bir sondan ayrılamaz, biçimsel olarak hâlâ öyle göründüğü halde kendisi de sözdizimsel ya da dilbilgisel olmayan bir sınıra doğru uzanır: Luca'nın, uzun kekeleme dizilerinin sonunda bir çığlık gibi patlayan "seni tutkuyla seviyorum" formülü gibi (ya da *Bartleby*'nin, önceki tüm değişimleri bile yutmuş olan "yapmamayı tercih ederim"i veya Cummings'teki, yalnızca virtüel olduğu varsayılan değişimlerden çıkan *"he danced his did"*i). Bu gibi ifadeler, eklemli olmayan sözcükler, tek bir nefesteki bloklar olarak ele alınmıştır. Ve bu son sınırın, tam olarak Artaud'nun nefes-sözcüklerinde olduğu gibi, ham haliyle birden ortaya çıkmak için bütün dilbilgisel görünüşü bir kenara bıraktığı da olur: Artaud'nun sapmış sözdizimi, Fransız dilini zorlamak istediği ölçüde, *dilin* bir sınırını belirten bu nefesler ya da bu saf yeğinlikler içinde kendi geriliminin yolunu bulur. Bunların aynı kitapta yer almadığı da olur: Céline'de, *Yolculuk* anadilini dengesizliğe sokar, *Taksitle Ölüm* duygusal değişkenlikler halinde yeni sözdizimi geliştirir, oysa *Guignol's Band* nihai hedefi bulur, sözcüklerin saf bir dansı için bütün sözdizimi bir kenara bırakan ünlem tümceleri ve üç noktalar. Şu iki yön daha az bağlantılı değildir: Germe ve sınır, dildeki gerilim ve *dilin* sınırı.

Bu iki yön, pek çok eksene göre, ama hep birlikte gerçekleşir: bütün dili geren *dilin* bir sınırı, dili bu sınıra taşıyan gergin bir değişim ya da perde çeşitlemesi çizgisi. Ve yeni dil nasıl dilin dışında değilse, sözdizime aykırı sınır da *dilin* dışında değildir: onun *dışıdır*, dışında değildir. Bu bir resim ya da bir müziktir, ama bir sözcükler müziği, sözcüklerle yapılmış bir resim, sözcüklerin içindeki bir sessizliktir, sözcükler adeta içeriklerini kusarlar artık, ulu görü ya da yüce duyuş. Büyük yazarların (Hugo, Michaux...) çizimlerinde ve resimlerinde özgül olan, bu yapıtların edebi olması değildir, zira hiç de öyle değildirler; saf ama, *dilden* nihai bir hedef, bir dış, bir ters, bir alt,

mürekkep lekesi ya da okunmaz yazıyı oluşturmaları ölçüsünde hâlâ *dille* ilgili olan görülere erişirler. Sözcükler, resim yapıp şarkı söyler, ama bölünerek ve karışıp oluşarak çizdikleri yolun sınırında. Sözcükler sessizlik oluştururlar. Kız kardeşin kemanı, Gregor'un cırlamasının yerini alır ve gitar, Isabelle'in mırıltısını yansıtır; ölmekte olan bir ötücü kuşun ezgisi, uysal "barbar" Billy Budd'ın kekelemesini bastırır. *Dil* kekelemeye veya mırıldamaya, gevelemeye... koyulacak kadar *gerildiğinde, bütün dil* dışarıyı belirleyen ve sessizlikle karşılaştırılan *sınıra ulaşır*. Dil bu denli gerildiğinde, *dil*, kendisini sessizliğe teslim eden bir baskıya maruz kalır. Üslup – dilin içindeki yabancı dil – bu iki işlemle oluşur, yoksa Proust gibi, üslupsuzluktan, "varolmayan, gelecek bir üslubun öğeleri"nden mi söz edilmelidir? Üslup, dilin iktisadıdır.[12] Yüz yüze ya da arkasından, dili kekeletmek ve aynı zamanda *dili* sınırına, dışına, sessizliğine taşımak. *Boom* ve *krach* gibi olacaktır.

Herkes kendi dilinde anılarını anlatabilir, hikâyeler uydurabilir, fikirler beyan edebilir; hatta bazen, kendisine en uygun yolları sunan ve onu beğenilen bir yazar yapan güzel bir üslup elde eder. Ama hikâyeleri eşeleyip, fikirleri yarıp, belleksiz bölgelere ulaşmak söz konusu olduğunda, ben'i yok etmek gerektiğinde "büyük" bir yazar olmak kuşkusuz yeterli olmaz ve *dilin* sınırlarına erişilmesi ve yazardan başka bir şey, bir şairin sözcüklerinden, bir ressamın renklerinden veya bir müzisyenin seslerinden geçen parçalı görülerin fatihi olunması için, imkânlar ebediyen eksik kalmalıdır, üslup üslupsuzluk haline gelir, dil bilinmeyen bir yabancı dilin kaçıp kurtulmasına izin verir. "Okuyucu, *yetersiz imkânların* akıp gitmesinden başka bir şey görmeyecektir: Parçalar, anıştırmalar, çabalar, araştırmalar, bunlarda çok özen gösterilmiş bir tümce ya da tamamıyla tutarlı bir imge bulmaya çalışmayın, sayfalarda yayımlanacak olan, kararsız bir söz, bir kekeleme olacaktır..."[13] Biely'nin, ben değil, kozmos, dünyanın

12 Üslup problemi, dille bağıntısı ve iki yönü hakkında, bkz. Giorgio Passerone, *La linga astratta*, Guerini.

13 Andrei Biely, *Carnets d'un toqué*, Ed. L'Age d'homme, s. 50. Ve Kotik Letaiev. Bu iki kitapla ilgili, Georges Nivat'nın yorumları dikkate alınacaktır (özellikle dil ve "sözdizimsel bir kök üzerinde değişkenlik" yöntemi hakkında, bkz. *Kotik Letaiev*, s. 284).

patlaması olan bir çocuk-oluşa atılmış, kekeleyen yapıtı, *Kotik Letaiev:* Bana ait olmayan, bir anı olmayan, bir blok, sonsuz bir anonim parça, her zaman çağdaş bir evrilme olan bir çocukluk.[14] Biely, Mandelstam, Khlebnikov, üç kere kekeme ve üç kere çarmıha gerilmiş Rus üçlemesi.

14 Lyotard, dili alıp götüren ve *dilin* hep ötelenmiş bir sınırını çizen bu harekete tam olarak "çocukluk" adını verir: "Infantia, konuşulmayandır. Yaşamın bir dönemi olmayan ve geçmeyen bir çocukluk. Söylemin peşini bırakmaz... Yazıda kendini yazdırmayan, belki de okumayı hiç ya da henüz bilmeyen bir okuyucuyu çağırır" (*Lectures d'enfance*, Ed. Galilée, s. 9).

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UTANÇ VE KIVANÇ: T.E. LAWRENCE

Çöl ve onun algısı ya da Arapların çöldeki algısı, Goetheci etaplardan geçiyor gibi görünmektedir. Önce ışık vardır, ama henüz algılanmamıştır. Daha ziyade saf saydamdır, görünmez, renksiz, biçimsiz, dokunulmazdır. Arapların İdeası, Tanrı'sıdır. Ama İdeanın ya da soyutun aşkınlığı yoktur. İdea mekânın ötesinde yayılır, Açık olan gibidir: "Ötede, saydam hava dışında hiçbir şey yoktu."[1] Işık, mekânı kuran açılımdır. İdealar, mekân içinde, hareket yönlerine göre kendini gösteren kuvvetlerdir: Saydamlıklar değil, kendilikler, hipostazlar. Başkaldırı, isyan ışıktır, çünkü mekândır (mekânda yayılmak, mümkün olduğunca çok mekân açmak söz konusudur) ve çünkü İdeadır (asıl olan vaazdır). İsyanın insanları, peygamber ile gezgin şövalyedir, Faysal ile Auda, İdeayı yayan ile mekânı kateden.[2] "Hareket": Başkaldırı böyle adlandırılır.

Mekânı dolduracak olan pus, güneşin pusudur. İsyan bile bir gaz, bir buhardır. Pus, doğan algının ilk halidir ve şeylerin bir iteneğin etkisindeymiş gibi inip çıktığı ve bir ipe asılı olan insanların kendi kendilerine havaya yükseldiği bir serabı oluşturur. Puslu görmek,

---

1 IV, 54. Arapların her şeyi kucaklayan, Renksiz, Biçimsiz, Dokunulmaz Tanrı'sı hakkında, bkz. *Giriş*, 3. *Sept piliers de la sagesse* metninin Folio-Gallimard basımından alıntı yapıyoruz, Julien Deleuze (çev.) [*Bilgeliğin Yedi Sütunu*, 1-2-3, Bilal Çölgeçen (çev.), Çiviyazıları, 2001-2005].

2 III, 38.

bulanık görmek: Sanrılı algının bir başlangıcı, kozmik bir gri.[3] İkiye bölünüp, gölge kazandığında ya da ışık yok olduğunda siyahı, ama aynı zamanda ışıklı olanın kendisi saydamsız hale geldiğinde beyazı veren gri midir? Goethe, beyazı, "saf saydamın beklenmedik bir biçimde saydamsız parlaklığı" olarak tanımlıyordu; beyaz, çölün hep yinelenen rastlantısıdır ve Arap dünyası siyah-beyazdır.[4] Ama bunlar daha, bütünüyle gerçekleştirilmesi renkler ortaya çıktığında, yani beyaz sarıya doğru karardığında ve siyah maviye doğru açıldığında söz konusu olan algı koşullarından başka bir şey değildir. Kum ve gök, yeğinleşmeleri dünyayı kavuran ve gözdeki görüşün yerini ıstıraba bıraktığı kör edici kırmızıyı verene kadar. Görüş, ıstırap, iki kendilik...: "Gece uyandığında, gözlerinde görme duyusunu değil, yalnızca ıstırabı bulmuştu."[5] Griden kırmızıya kadar, çöldeki dünyanın ortaya çıkışı ve yok oluşu, görünenin ve onun algısının tüm maceraları vardır. Mekân içindeki İdea, saf, görünmez saydamdan, her görüşün kavrulduğu kırmızı ateşe kadar, görüdür.

"Loş falezlerin, pembe toprağın ve soluk yeşil çalıların birlikteliği, aylar boyunca güneşe ve is karası gölgeye doymuş gözler için güzeldi; akşam olduğunda, batmakta olan güneş, vadinin bir tarafını mor bir karanlık içinde bırakırken, diğer tarafına kıpkırmızı bir parıltı yolluyordu."[6] Lawrence, edebiyattaki en büyük peyzajcılardan biridir. Yüce Rumm Vadisi, mutlak görü, zihnin manzarası.[7] Ve renk harekettir, çizgi olduğu kadar, sapma, yer değiştirme, kayma, eğilmedir. İkisi, renk ve çizgi, birlikte doğar ve kaynaşırlar. Kumtaşı veya bazalt manzaraları, renklerle çizgileri birleştirir, ama renklerle çizgiler hep hareket halindedir, katmanlar halinde renkli büyük çizgiler, genel hatlarıyla çizilmiş renkler. Renklerin, saf saydamdan umutsuz griye kadar adlandırılması sırasında, diken ve kabarcık

---

3 Pus ya da "serap" hakkında, I, 8. Güzel bir betimlemesi için IX, 104. Gaz, buhar olarak başkaldırı hakkında, bkz. III, 33.

4 Bkz. *Giriş*, 2.

5 V, 62.

6 IV, 40.

7 V, 62 ve 67.

biçimleri birbirini izler. Yüzler, Lawrence'ı en büyük portrecilerden biri yapan bu kısa tablolarda bir ortaya çıkıp bir yok olarak manzaralara karşılık gelirler: "Genelde neşeliydi, ama onda halihazırda bir ıstırap damarı vardı..."; "dalgalı saçları ve yorgun trajedi oyuncusunun yıkıntı halindeki yüzü..."; "bir kır manzarası gibi olan ruhu, dört köşeli bir perspektife sahipti, özenli, sevecen, sınırlı, oturmuş..."; "tepedeki güneşten yansıyan kırmızı bir ışık göz kapaklarının arasından girip göz çukurlarında, onları insanın ağır ağır yanıp tutuştuğu çukurlara çevirerek ışıldarken, göz kapakları yorgun kıvrımlar halinde sert kirpiklerinin üzerine çöküyordu."[8]

En iyi yazarlar, bundan gözleri kızarmış olarak dönmek pahasına, estetik algıları hakiki görüler gibi çekip almalarına ya da işlemelerine imkân tanıyan tekil algı koşullarına sahiptirler. Okyanus, Melville'in algılarını derinden etkiler, o derece ki, gemi, bomboş denizle kontrast halindeyken gerçekdışı gibi gelir ve görüşüne "derinliklerden gelen bir serap" gibi girer.[9] Ama şeyleri büken ve algıyı titreştiren veya ışıldatan bir ortamın nesnelliğine başvurmak yeterli midir? Kuşkusuz, şu ya da bu elverişli nesnel ortamı çağıran, onda açılıp saçılan, onunla örtüşebilen, ama yine de karşı konulmayan, baskı uygulanmayan bir farklılığı koruyan, daha çok *öznel koşullar* değil midir? Proust, öznel bir eğilim gereği, algılarını, kapının altından geçen bir hava akımının içinde bulur ve ona işaret edilen güzellikler karşısında soğuk kalır.[10] Melville'de, denizcilerin önceden sezseler de bilmedikleri, içsel bir okyanus vardır: Moby Dick orada yüzer ve dışarının okyanusuna yansıyan da odur, ama algıyı başkalaştırıp ondan bir Görü "çıkarmak" için. Lawrence'da, onu Arabistan çöllerine, Arapların içine iten ve birçok noktada onların algılayış ve kavrayışlarıyla örtüşen, ama bunları bambaşka bir gizli Figür içine sokan, boyun eğmeyen bir farklılığı koruyan içsel bir çöl vardır. Lawrence Arapça konuşur, bir Arap gibi giyinir ve yaşar, işkence görürken bile Arapça çığlık atar, ama Arapları taklit etmez, zaten bir ihanet gibi hissettiği

8 IV, 39; IV, 41; V, 57; IX, 99.

9 Melville, *Benito Cerano*, Gallimard, s. 201.

10 Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade II, s. 994 [*Sodom ve Gomorra*, Roza Hakmen ve Ahmet Güntan (çev.), YKY, 2005].

farklılığından asla vazgeçmez.[11] Damatlığı – lekesiz, şüpheli ipek – içindeyken bile, Karısına ihanet etmeyi bırakmaz. Ve Lawrence'ın bu farklılığı, yalnızca İngiltere'nin hizmetinde, İngiliz kalmasından kaynaklanmaz; zira bir defada her şeye ihanet etme kâbus-düşü içinde Arabistan'a olduğu kadar İngiltere'ye de ihanet eder. Ama bu, onun kişisel farklılığı da değildir, o kadar ki, Lawrence'ın girişimi, soğuk ben'in tasarlanmış, sonuna kadar götürülmüş bir yıkımıdır. Koyduğu her mayın aynı zamanda kendisinde de patlar, patlattığı bomba onun kendisidir. Bu, ulusal ya da kişisel bir karakterle karışmayan ve onu, yıkılmış ben'inin kalıntıları altında, ülkesinden uzağa sürükleyen, son derece gizli bir *öznel eğilimdir.*

Lawrence'ı alıp götüren ve onu "varlığın zincirlerinden" koparan bu eğilimden daha önemli bir problem yoktur. Bir psikanalist bile, bu öznel eğilimin, Lawrence'ın ithaf ettiği o muhteşem şiirinde eyleminin görünmez dayanağı olarak gösterdiği eşcinsellik, ya da tam tamına gizli aşk olduğunu söylemeye tereddüt edecektir, ki eşcinsellik şüphesiz bu eğilimin içinde yer almaktadır. İhanet, bir ihtimal bundan kaynaklansa da, bunun ihanet etme eğilimi olduğuna inanılmayacaktır. Söz konusu olan daha ziyade, derin bir arzu, şeylere, gerçekliğe, geleceğe ve göğe kadar, kendinin ve diğerlerinin, *kendi hayatını yaşayabilecek* kadar yeğin bir imgesini yansıtma eğilimidir: Hep yinelenen, yamalanan, ve yolda, masalsı bir hale gelene kadar durmadan büyüyen imge.[12] Bergson'un masallama işlevi adını verdiği şey, bir devler üretme makinesidir.

Lawrence, bir pusun içinden gördüğünü, ne biçimleri ne de renkleri doğrudan algıladığını ve şeyleri ancak doğrudan temasla tanıdığını; kesinlikle eylem adamı olmadığını, amaçlardan ve onların araçlarından ziyade İdealarla ilgilendiğini; hiç hayal gücü olmadığını

---

11 İngilizin, Araplara göre iki olası tutumu hakkında, V, 61. Ve *Giriş*, 1.

12 Bkz. Jean Genet bu eğilimi nasıl betimliyor?: *Un captif amoureux*, Gallimard, s. 353-355 [*Sevdalı Tutsak*, Yaşar Avunç (çev.), Ayrıntı Yayınları, 2005]. Genet, Lawrence ile sayısız benzerlik gösterir ve Genet'nin, başka bir Başkaldırı için, Filistinliler arasında çölde bulunurken referans gösterdiği yine öznel bir eğilimdir. Bkz. Félix Guattari'nin yorumu, "Genet retrouvé" (*Cartographies schizoanalytiques*, Galilée, s. 272-275).

ve düşleri sevmediğini söyler... Ve bu olumsuz özelliklerde, şimdiden onu Araplarla eşleştiren birçok sebep vardır. Ama onu esinleyip sürükleyen, ne gerçeğe ya da eyleme göre, ne hayali olana ya da düşlere göre, yalnızca kendisinden ve Arap arkadaşlarından kopardığı imgeleri gerçeğe yansıttığı kuvvetle, bir "gündüz düşçüsü", gerçekte tehlikeli bir insan olmaktır.[13] Peki imge, onların olduğu şeye tekabül eder mi? Lawrence'a, asla sahip olmadığı bir önemi kendisine verdiği için sitem edenler, yalnızca kişisel küçüklüklerini, bir metni anlamaktaki yeteneksizliklerini olduğu kadar yerme yeteneklerini sergilerler. Zira Lawrence, kendine biçtiği rolün ne kadar yerel olduğunu, hassas bir ağın içine alınmış olduğunu gizlemez; patlamayan mayınlar yerleştirdiğinde ve mayınları koyduğu yeri hatırlamadığında, birçok girişiminin anlamsızlığının altını çizer. Haklı olarak övündüğü son başarıya gelince bu, müttefik birlikler gelmeden önce, Arap partizanları Şam'a götürmüş olmaktır ki, bunun çok benzer koşullarla İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda tekerrür ettiğini gördük; direnişçiler kurtarılmış bir şehrin resmi binalarını zapt etmişlerdi ve temsilcileri bir son dakika uzlaşmasıyla tarafsızlaştırmaya zamanları bile olmuştu.[14] Kısacası Lawrence'ı, çoğu zaman alçakgönüllü olan girişimlerin ötesinde, yazgısına görkemli imgeler yansıtmaya iten, zavallı ve kişisel bir yalan söyleme hastalığı değildir. Projeksiyon aleti, Başkaldırı hareketinin kendisinden ayrılamaz: Kendi de özneldir ve devrimci grubun öznelliğine gönderme yapar. Lawrence'ın yazısının, üslubunun da kendi hesabına bunu yinelemesi ya da bunun yerine geçmesi gerekir: Öznel eğilim, yani imgeler yansıtma gücü, ayrılmaz bir şekilde siyasal, erotik, sanatsaldır. Lawrence, yazma tasarısının Arap hareketiyle birbirine nasıl bağlandığını bizzat gösterir: Edebi tekniği olmadığından, yazar olmak için başkaldırı ve vaaz mekanizmasına ihtiyacı vardır.[15]

---

13 *Giriş bölümü:* "les rêveurs diurnes, hommes dangereux..." Algısının öznel karakterleri hakkında, I, 15; II, 21; IV, 48.

14 Bkz. X. 119, 120, 121 (Abdülkadir'in yeğeninin sözde hükümetinin devrilmesi).

15 IX, 99: "Sonunda, tesadüf, sapkın bir mizah anlayışıyla, bana bir eylem adamı rolü oynatarak Arap Başkaldırısı içinde bir yer vermişti, doğrudan bir göz ve bir el için hazır bir epik tema, bana böylece edebiyata doğru bir çıkış yolu göstermişti..."

Lawrence'ın gerçeğe yansıttığı imgeler, sahte bir gelişimle yanılgıya düşüren şişirilmiş imgeler değildir, yazarın olaya nasıl katacağını bildiği dramatik ya da komik, saf yeğinlikle değer kazanır. Ve kendisinden çekip aldığı imge, yalancı bir imge değildir, çünkü bu imge önceden varolan bir gerçekliği karşılamak ya da karşılamamak zorunda değildir. Söz konusu olan, gerçeği karşılamak değil, üretmektir. Genet'nin bu tür yansıtmayla ilgili olarak söylediği gibi, imgenin ardında hiçbir şey yoktur, bir "varlık yokluğu", erimiş bir ben'in belirtisi olan bir boşluk. Kanlı ve yürek parçalayıcı bile olsalar, imgelerin ardında, *tuhaf bir soğuklukla onlara bakan zihnin dışında* hiçbir şey yoktur.[16] Öyle ki, *Bilgeliğin Yedi Sütunu*'nda iki kitap vardır, birbirinin içine işlemiş iki kitap: Biri, gerçeğe yansıtılan ve kendi hayatlarını yaşayan imgelerle, diğeri, kendi soyutlamalarına bırakılmış, onları temaşa eden zihinle ilgilidir.

Öyle ki, temaşa eden zihnin kendisi boş değildir ve soyutlamalar zihnin gözleridir. Zihnin sükûneti, onu tırmalayan düşünceler tarafından engellenir. Zihin, ayırt ettiği hayvan bedenlerinin üzerine atlamaya her an hazır, çok gözlü bir Hayvandır. Lawrence, Araplarla paylaştığı, soyuta olan tutkusunda ısrarcıdır: Her ikisi de, Lawrence da Arap da, karşılaştıkları bir İdeanın peşinden gitmek üzere seve seve eylemi yarıda bırakırlar. Ben soyutun uşağıyım.[17] Soyut fikirler ölü şeyler değildir, güçlü mekânsal dinamizmler esinleyen ve çölde yansıtılan imgelerle, şeyler, bedenler ya da varlıklarla sıkıca karışan kendiliklerdir. Bu nedenle, *Yedi Sütun*, ikili bir okumanın, ikili bir teatralliğin nesnesidir. Lawrence'ın özel eğilimi budur, çöldeki kendilikleri, insanların ve şeylerin yanında, develerin adımlarının kesik kesik ritminde tutkuyla yaşatma yeteneğidir. Belki de bu yetenek, Lawrence'ın diline eşsiz bir şey, bir yabancı dil gibi çınlayan, İngilizceyi yeni güçlerle donatarak üslubuna dahil olan, Arapçadan daha çok, belli belirsiz bir Almanca gibi çınlayan bir şey katar (akıcı olmayan bir İngilizce, diyordu Forster, pütürlü, kopuk kopuk, sürekli rejim değiştiren, soyutlamalarla, duraklamalı

16 VI, 80 ve 81. Ve *Giriş*, 1.

17 IX, 99.

süreçlerle ve durdurulmuş görülerle dolu).[18] Her halükârda Araplar Lawrence'ın soyutlama güçlerinden memnundu. Ateşlendiği bir akşam, yanıp tutuşan zihni, ona, *Mutlak Kudreti* ve *Sonsuzu* ilan eden, bu kendiliklere, kendi yıkımlarının silahlarını içimize karıştırmak için bize daha da kuvvetli vurmaları için yalvaran, yenilmiş olmanın önemini, tek zaferimiz olarak Yapmamayı ve en büyük özgürlüğümüz olarak Başarısızlığı yücelten, yarı çılgın bir söylev esinler: "Sağgörülü için başarısızlık tek hedefti..."[19] En tuhafı, sonunda dinleyicilerin, Başkaldırıya katılmaya karar verecek kadar coşmuş olmalarıdır.

İmgelerden *kendiliklere* gidilir. O halde, son kertede, Lawrence'ın öznel eğilimi budur: Çölün içinden geçen, *imgelerin yerine geçen* bu kendilikler dünyası, imgelere karışıp onlara görüye ilişkin bir boyut kazandırır. Lawrence, bu kendilikleri yakından tanıdığını söyler, ama onun gözünden kaçan, onların *character*'larıdır. Karakteri bir ben'le karıştırmamak gerekir. Öznelliğin en derininde, ben değil, tekil bir oluşum, özel bir tepki, bu kendiliklerin alıkonulmuş, istenmiş, bir tek bu birleşiminin çıkarılmış olmasının tek şansı olan gizli bir şifre vardır: Bir diğeri değil, bu birleşim. Adı Lawrence olan odur. Bir zar atımı, zarları atan bir İstem. *Character*, Hayvandır: zihin, istem, arzu, ayrı cinsten kendilikleri biraraya getiren çöl-arzu.[20] Öyle ki, problem şuna dönüşmüştür: Bu öznel kendilikler nelerdir ve nasıl birleşirler? Lawrence, koskoca 103. bölümü buna ayırır. Kendilikler arasında hiçbiri, Utanç ve Kıvanç, Utanç ve Gurur kadar ısrarla ortaya çıkmaz. Belki de aralarındaki bağıntı, *character*'ın sırrını çözmeye imkân verir. Utanç, asla bu derece ve bu kadar küstah ve kibirli bir şekilde dile getirilmemiştir.

---

18 Bkz. E. M. Forster, Şubat ortası 1924 tarihli mektup (*Letters to T. E. Lawrence*, Londra, Jonathan Cape). Forster, hareketin hiçbir zaman bu kadar az hareketlilikle, bir hareketsiz konumlar ardışıklığıyla verilmediğine dikkat çeker.

19 VI, 74.

20 IX, 103: "Bende bulunan güçlerin ve kendiliklerin tamamen bilincindeydim; saklı kalan onların özel birleşimleriydi (*character*)." Aynı zamanda, tinsel Hayvan, istem ya da arzu hakkında. Orson Welles, *character* sözcüğünün İngilizcedeki özel kullanımı konusunda ısrarcıydı (bkz. Bazin, *Orson Welles*, Cerf, s. 178-180): Nietzscheci bir anlamda, çeşitli kuvvetleri biraraya getiren bir güç istenci.

Her kendilik çokludur, aynı zamanda birçok başka kendilikle bağıntı içindedir. Utanç, öncelikle Araplara ihanet etmenin utancıdır, çünkü Lawrence, Arapların nezdinde, İngilizlerin, tutulmayacağını çok iyi bildiği sözlerine durmadan kefil olur. Lawrence, dürüst bile olsa, başka bir ulusun insanlarına ulusal özgürlüğü salık verdiği için hep utanç duyacaktır: Dayanılmaz bir durum. Lawrence sürekli bir dolandırıcı gibi yaşar, "Ve düzenbaz kimliğime tekrar büründüm".[21] Ama kendi ırkına ve hükümetine de biraz ihanet ederek, telafi edici bir tür övünç duyar, çünkü İngilizleri sözlerini tutmaya zorlayabilecek partizanlar yetiştirdiğini ummaktadır (Şam'a girişin önemi bundan kaynaklanır). Arapların (onlar da biraz ihanet etse de) ne kadar asil, ne kadar güzel, ne kadar hoş, her açıdan İngiliz askerlerine ne kadar zıt olduklarını görmek onun utançla karışık gururudur.[22] Zira gerilla mücadelesi gereklerine göre, yetiştirdikleri asker değil, savaşçılardır. Araplar, Başkaldırıya katıldıkları ölçüde, onları bireyselleştiren ve birer dev haline getiren yansıtılmış imgelere gitgide daha iyi uyarlar. "Dolandırıcılığımız onları yüceltiyordu. Kendimizi ne kadar kınayıp horgörürsek, onlarla, yaratıklarımızla arsızca o kadar gurur duyuyorduk. İstencimiz onları saman tutamları gibi savuruyordu ve onlar saman değil, en yürekli, en sade, en neşeli insanlardı." Gerilla mücadelesinin ilk büyük kuramcısı olması ölçüsünde, Lawrence'a göre, egemen olan karşıtlık, akınla mücadelenin, partizanlarla orduların karşıtlığıdır. Gerilla problemi çöl problemiyle karışır: Bu, bir grup öznelliği bile olsa, işin içinde özgürlüğün yazgısının olduğu bir bireysellik ya da öznellik problemidir, oysa savaşların ve orduların problemi, insanı bir "tip" haline getirme niyetindeki öznel kurallara tabi olan anonim bir kitlenin örgütlenmesidir.[23] Çölü lekeleyen muharebelerin ve Lawrence'ın yılgınlıkla Türklere bıraktığı tek muharebenin alçak ve gereksiz bir katliam olduğunun görülmesinin utancı. Üyeleri mahkûmlardan beter, fahişelerden başka kimsenin

21 VII, 91 (ve kitabın pek çok yerinde).

22 IX, 99. (Ve bkz. V, 57, Auda, "merhamet duygusuyla" Türklerle gizlice görüştüğü ölçüde daha hoş görünür).

23 V, 59. Ve X, 118: "Çölün özü, bireydir..."

yanına yaklaşmayacağı orduların utancı.[24] Partizan grupların, kesin bir zafer istiyorlarsa, bir ordu oluşturmak ya da en azından bir orduya katılmak zorunda olduğu bir anın geldiği doğrudur; ama o zaman özgür ve asi insanlar olarak ortadan kaybolurlar. *Yedi Sütun*'un neredeyse yarısında, partizanlık döneminin uzun ortadan kalkma sürecine, develerin yerini makineli tüfek araçlarının ve Rolls Royce'ların, gerilla liderlerinin yerini uzmanlarla siyasilerin aldığına tanık oluruz. Huzur ve başarı bile utanç verir. Utancın birçok çelişkili sebebi vardır. Sonunda, Lawrence, iki deli gülüşüyle, kendi yalnızlığına boğulmuş bir şekilde silinip giderken, Kafka gibi şunu söyleyebilir: "Utanç adeta kendisinden sonra da yaşamaya devam etmeliydi." Utanç insanı büyütür.

Bir utanç birçok utancı kapsayabilir, ama başka utançlar da vardır. Utanmadan hükmetmek nasıl mümkün olabilir? Hükmetmek, ruhları çalıp ıstıraba havale etmektir. Lider, ıstırabı üstlenip kendini feda etmezse, ona inanan kalabalık, "miyop yığınların biraraya gelmiş coşkulu umutları" tarafından haklı görülmez. Ama utanç, bu kurtarma fedakârlığında bile varlığını sürdürür; zira bu, diğerlerinin yerini almaktır. Kurtarıcı, fedakârlığının içinde sevinç duyar, ama "yiğitlikleri içinde kardeşlerini rencide eder": Bizzat diğerlerinin kurtarıcı rolünü üstlenmelerinin önüne geçen ben'ini yeterince feda etmemiştir. Bu nedenle, "yiğit yandaşları utanır" ve bu, İsa'nın, hırsızları, onlara intikal edebilecek kıvançtan yoksun bırakması gibidir. Kurtarıcı utanç duyar çünkü "kurtarılanı küçük duruma düşürür".[25] Lawrence'ın beynini paralayan ve *Yedi Sütun*'u neredeyse delirmiş bir kitap yapan, bu tür pençeli düşüncelerdir.

O zaman kölelik mi seçilmelidir? Ama astlara tabi olmaktan daha utanç verici bir şey var mıdır? İnsan, yalnızca biyolojik işlevlerinde değil, en insani tasarılarında da hayvanlara bağlı olduğunda utanç ikiye katlanır. Lawrence, zorunlu olmadığı zamanlarda ata binmekten kaçınır ve yalnızca dayanıklılık kazanmak için değil, bir Tanrı'nın gözünde ne olduğumuzu bize hatırlatmak için bizimle olan benzerliği yeten, daha aşağı bir varoluş biçimine bağlı olmaktan

24 X, 118.

25 IX, 100.

utanç duyduğu için keskin mercan üzerinde çıplak ayakla yürümeyi tercih eder.[26] Sayısız deveye ilişkin çizdiği hayranlık dolu ya da güleç portreye rağmen, yüksek ateşi onu bu hayvanların kötü kokularına ve iğrençliklerine teslim ettiğinde kini patlar.[27] Ve ordularda, bizim için hayvanlardan daha az aşağı olmayan insanlara bizi bağımlı kılan kölelikler vardır. Zoraki ve utanç verici bir kölelik, orduların problemi budur. Ve *Yedi Sütun*'un, "özgür öznellik olarak, çölde nasıl yaşanır ve hayatta kalınır?" sorusunu sorduğu doğruysa, Lawrence'ın diğer kitabı, *The Mint* de şunu sorar: "Benzerlerime bağlanarak nasıl yeniden diğerleri gibi bir insan olabilirim?" Nesnel olarak en ufak ayrıntısına kadar belirlenmiş anonim "tip" olarak, bir ordu içinde nasıl yaşanabilir ve buna nasıl göğüs gerilir? Lawrence'ın iki kitabı, Parmenides'in şiirinde olduğu gibi, biraz da bu iki yolun açınsamasıdır. Lawrence, anonimliğe dalıp basit bir asker olarak orduya katıldığında, bir yoldan diğerine atlar. *Yedi Sütun*'un kıvancın destanı olması gibi, *The Mint* de bu anlamda utancın destanıdır. Ama kıvancın zaten utançla dolu olması gibi, utancın da şanlı bir bitim noktası vardır. Kıvanç, utancın içinde öylesine bastırılmıştır ki, kölelik şanlı hale gelir, yeter ki isteyerek yapılsın. Utançtan çıkarılması gereken bir kıvanç, "insanlığın çilesinin bir yüceltilmesi" her zaman vardır. Lawrence'ın kendi için istediği, ant içtiği bir tür gururlu, mazohist sözleşme içinde, gönüllü bir köleliktir: Bir kulluk değil, bir bağımlılık.[28] Çöldeki bir özne-grubunu, örneğin bizzat Lawrence'ın muhafız birliğini tanımlayan, gönüllü köleliktir.[29] Ama orduya alçak bir biçimde bağlılığı muhteşem ve özgür bir köleliğe dönüştüren de odur: *The Mint*'ten çıkarılacak ders budur, Lawrence,

---

26 III, 29.

27 III, 32.

28 Bkz. IX, 103: Lawrence, Allenby dahil, kendini bağımlı kılacak bir efendi bulamamaktan şikâyetçidir.

29 VII, 83: "Bu oğlanlar, zihinsel eşitlik içinde özgürlüklerini daha belirgin kılmak amacıyla, bağımlılıktan, bedeni değersizleştirecek şeyden zevk alıyorlardı... Alçalmadan bir sevinç duyuyorlar, kanlarını ve canlarını sonuna kadar efendilerine feda etmekte bir özgürlük buluyorlardı, çünkü tinleri efendilerininkine eşitti ve sözleşme gönüllüydü..." Zorunlu kölelik ise, tersine, tinin bayağılaşmasıdır.

Gözaltının utancından çırak-subay okulunun kıvancına geçiş yapar. Lawrence'ın iki yolu, bu denli farklı iki problem, gönüllü kölelikte buluşur.

Utancın üçüncü ve kuşkusuz başlıca yönü, beden utancıdır. Lawrence Araplara hayranlık duyar çünkü onlar bedeni *horgörürler* ve tarihleri boyunca, "etin kıyılarına karşı art arda dalgalar halinde atılırlar".[30] Ama utanç, horgörüden fazla bir şeydir: Lawrence, Araplardan farklı olduğunu ileri sürer. Utanca sahiptir çünkü ne kadar ayrı olursa olsun zihnin, çaresiz olarak dikili olduğu bedenden ayrılmaz olduğunu düşünür.[31] Ve beden bu anlamda zihnin bir aracı ya da vasıtası bile değildir, daha ziyade zihinsel eyleme yapışan "moleküler bir çirkeftir". Harekete geçtiğimizde, beden kendini unutuluşa bırakır. Tersine, çirkef durumuna indirgendiğinde, sonunda kendini gösterdiğine ve nihai hedefine ulaştığına dair tuhaf bir hisse kapılırız.[32] *The Mint*, alçaklık izleriyle birlikte bedenin bu utancına açılır. Lawrence, bilinen iki epizotta, dehşetin sonuna kadar gider: Bey'in askerleri tarafından işkenceye ve tecavüze uğrayan kendi bedeni, hâlâ yaşadıklarını belirtmek için belli belirsiz kaldırdıkları elleriyle, can çekişen Türklerin bedeni.[33] Dehşetin yine de bir sonu olduğu fikri, moleküler çirkefin, bedenin son hali olmasından ve zihnin burada, aşılamayacak son bir düzeyin güvenliğini bulması nedeniyle, onu belli bir arzuyla temaşa etmesinden kaynaklanır.[34] Zihin, bedenin üzerine eğilir: Utanç, bu eğilim, iğrenç olana duyulan bu çekim, zihnin bu gözetlemeciliği olmadan bir hiç olacaktır. Bu şu anlama gelir, zihin çok özel bir şekilde beden*den* utanç duyar: Gerçekte, beden *için* utanç duyar. Bedene adeta şöyle der: Beni utandırıyorsun. Utanç

30 *Giriş*, 3.

31 VII, 83: "Arap ben'imden vazgeçişi oluşturan karşısavdaki zihin ve madde görüşü, bana hiç yardımcı olmuyordu. Vazgeçişe tam karşıt yoldan ulaşıyordum..."

32 VII, 83.

33 VI, 80; X, 121.

34 IX, 103: "Zevk ve maceralarımı aşağılarda arıyordum. Bana öyle geliyordu ki, alçalmada bir eminlik, kesin bir güvenlik vardı. İnsan, yükselebildiği kadar yükselir, ama altına düşemeyeceği hayvani bir düzey vardır."

duymalısın... "Utanç geçene kadar, hayvani ben'imi uzaklara doğru yerlerde süründürüp toprağın altına saklayan fiziksel bir zayıflık."[35]

Beden için utanç duymak, çok özel bir beden görüşü gerektirir. Bu görüşe göre, bedenin özerk dış tepkileri vardır. Beden bir hayvandır. Beden ne yaparsa, tek başına yapar. Lawrence, Spinoza'nın formülünü benimser: Bir bedenin ne yapabileceği bilinmez! İşkencelerin ortasında, bir ereksiyon; çirkef durumunda bile, bedende irkilmeler olur, ölü kurbağada hâlâ görülen refleksler gibi ya da aynı teatral jesti tekrarlıyorlarmışçasına, can çekişen Türkleri hep birlikte titreten ve Lawrence'ı çılgınca güldüren, ölmek üzere olanların bu selamı, bu el kaldırma girişimi gibi. Beden, normal durumundayken, *zihin heyecanlanmadan önce de* etki ve tepki göstermeyi haydi haydi sürdürür. William James'in, çoğu zaman saçma çürütmelere maruz kalan heyecanlar kuramını belki de hatırlarsınız.[36] James, paradoksal bir sıra öne sürer: 1) Bir aslan görürüm, 2) Bedenim titrer, 3) Korkarım; 1) Bir durumun algısı, 2) Bedendeki değişimler, güçlenme ya da zayıflama, 3) Bilincin ya da zihnin heyecanı. Belki de James, bu sırayı bir nedensellikle karıştırmakta ve zihnin heyecanının bedendeki değişimlerin bir sonucu ya da etkisi olduğunu sanmakta haksızdır. Ama sıra doğrudur: Tüketici bir durumdayım; bedenim "yerlerde sürünür ve toprağın altına saklanır"; zihnim utanır. Zihin önce serinkanlılık ve merakla bedenin ne yaptığına bakar, öncelikle bir tanıktır, sonra heyecanlanır, artık coşkulu tanıktır, yani sadece bedenin etkileri değil, bedenin üstüne sarkan ve onu yargılayan gerçek *eleştirel kendilikler* olan duyguları kendi hesabına hisseder.[37]

Tinsel kendilikler, soyut fikirler, sanılan şeyler değildirler: Bunlar heyecanlar, duygulardır. Sayılamazlar, ve utanç en önemlilerinden biri olmasına rağmen, bunlar yalnızca utançtan ibaret değildirler. Bed*enin* zihni utandırdığı durumlar vardır, ama bedenin *onu* güldürdüğü

---

35 III, 33.

36 Bkz. James, *Précis de psychologie*, Rivière, s. 499.

37 O halde, Lawrence'ın da söylediği gibi, en az üç "kısım" vardır, VI, 81: Biri bedenle ya da etle birlikte ilerler; bir başkası, "yukarıdan ve sağdan eğilip merakla bakar..."; ve "çalçene bir üçüncü kısım, konuşup sorular sorar, bedenin benimsediği çabayı eleştirir..."

ya da *onu* hayran bıraktığı durumlar da vardır, ("onları Rus dansçılara benzeten, kıvrılmış uzun boynuzlar şeklinde şakaklarına yapışmış zülüfleriyle") genç ve güzel Arapların durumunda olduğu gibi.[38] Utanan, başarısız olan ya da zevk veya kıvanç duyan hep zihindir, oysa beden "inatla iş görmeyi sürdürür". Duygulara ilişkin, eleştirel kendilikler, birbirlerini geçersiz kılmayıp birarada varolabilirler ve bir ben değil, bu kukla tiyatrosunun görünmez iplerine göre birinden diğerine yer değiştiren bir ağırlık merkezi oluşturup zihnin *character*'ını meydana getirerek birbirlerine karışırlar. Kıvanç belki de budur, kendilikleri iletişime sokan ve uygun anda onları çeken bu gizli istem.

Kendilikler, zihin bedeni temaşa ederken zihnin içinde dikilip ayaklanırlar. Bunlar öznellik edimleridir. Zihnin yalnızca gözleri değil, Güçleri ve Sözleridirler. Lawrence'ın üslubunda duyulan, kendiliklerin çarpışmasıdır. Ama bedenden başka nesneleri olmadığı için, *Yedi Sütun*'un girişinde olduğu gibi, *dilin* sınırında, canlı ya da cansız bedenleri, hem aşağılayıp hem de yüceltmek için eşeleyen büyük görsel ve sesli İmgelerin belirmesine yol açarlar: "Ve geceleyin, çiyle ıslanmış ve yıldızların sayılmaz sessizliği tarafından, küçüklüğümüzün utancına teslim edilmiştik."[39] Kendilikler adeta, dış çöle uyarlanan içsel bir çölü doldurup bedenlerin arasından oraya masalsı imgeler yansıtırlar, insanlar, hayvanlar ve taşlar. Kendilikler ve İmgeler, Soyutlamalar ve Görüler, Lawrence'ı bir başka William Blake yapmak üzere birleşirler.

Lawrence yalan söylemez ve zevk içindeyken bile, Araplar karşısında tüm utançları yaşar: Kılık değiştirmenin, sefaletlerini paylaşmanın, onlara hükmetmenin, onları aldatmanın utancı... Araplar karşısında, Araplar için, Araplardan utanır. Bununla birlikte, Lawrence utancı, Karakterin derin bir bileşeni olarak, doğuştan, her zaman içinde taşır. Ve işte Araplar, bu derin utanca göre, gönüllü bir kefaretin, bir arınmanın şanlı rolünü oynamaya koyulurlar; Lawrence, zavallı girişimlerini direniş ve kurtuluş savaşına çevirmelerine bizzat yardım eder, bu savaş, ihanetin etkisiyle başarısızlığa uğramaya

38 VI, 78.

39 *Giriş*, 1.

mecbur olsa da (başarısızlık da kendi payına görkemi ya da saflığı arttırır). İngilizler, Türkler, bütün dünya onları horgörür; ama bu eşsiz ve güleç Araplar, adeta *utancın dışına sıçrar* ve Görünün, Güzelliğin yansımasını yakalarlar. Dünyaya, kıvançla utancın neredeyse tinsel bir göğüs göğse mücadeleye girdiği tuhaf bir özgürlük getirirler. Bu noktada, Jean Genet'de Lawrence'la ortak birçok özellik bulunur: Arap (Filistin) davasına karışmanın imkânsızlığı, bunu yapamamanın utancı ve varlıkla eştözlü, başka yerden gelen daha derin utanç ve Genet'nin söylediği gibi, "utanç dışındaki patlamanın ne kadar kolay olduğunu" en azından bir an için gösteren eşsiz bir güzelliğin ifşası...[40]

40 Bkz. Alain Milianti, "Le fils de la honte: sur l'engagement politique de Genet", *Revue d'études palestiniennes*, Sayı: 42, 1992; bu metinde, Genet için geçerli olan sözcüklerin her biri Lawrence'a da uyacaktır.

ON BEŞİNCİ BÖLÜM

YARGININ İŞİNİ BİTİRMEK İÇİN

Yunan trajedisinden modern felsefeye kadar, hazırlanıp gelişen, bütün bir yargı öğretisidir. Trajik olan, eylemden çok yargıdır ve Yunan trajedisi öncelikle bir mahkeme kurar. Kant, gerçek bir yargı eleştirisi icat etmez, çünkü bu kitap, tersine, öznel bir düşsel mahkeme kurar. Yahudi-Hristiyan gelenekten koparak eleştiriyi sürdüren Spinoza'dır; ve bu eleştiriyi yeniden ele alıp ona bir ivme kazandıracak dört önemli öğrencisi olmuştur, Nietzsche, Lawrence, Kafka, Artaud. Dördü de, tuhaf bir biçimde, kişisel olarak yargıdan çekmişlerdir. Suçlamanın, tartışmanın, kararın olabildiğince birbirine karıştığı bu noktaya gelmişlerdir. Nietzsche, büyük bir meydan okumayla karşı koyduğu tüm dayalı döşeli pansiyonları sanık olarak dolaşır; Lawrence, en küçük suluboya resmine bile bulaşan ahlaksızlık ve pornografi suçlamasına maruz kalarak yaşar; Kafka, bitmeyen nişanlılıklarından dolayı yargılandığı "otel mahkemesinden" kurtulmak için "bütün masumiyetiyle şeytansı" görünür.[1] Ve yargıdan, en sert biçimi olan korkunç psikiyatrik bilirkişi raporuyla Van Gogh-Artaud'dan daha çok çekmiş olan var mıdır?

Nietzsche'nin ortaya koymayı başardığı şey, yargının koşuludur: "Tanrısallığa karşı bir borcu olduğunun bilinci", kendisi *sonsuz*,

1 Bkz. Elias Canetti, *L'autre procès*, Gallimard [*Öbür Dava*, Kâmuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, 1994].

öyleyse ödenemez haline gelmesi ölçüsünde borcun macerası.[2] İnsan, ancak varoluşu bitimsiz bir borca tabi kılındığı ölçüde işi yargıya havale eder, yargılanabilir ve yargılar: Borcun sonsuzluğu ve varoluşun ölümsüzlüğü, "yargı öğretisini" oluşturmak üzere birbirlerine göndermede bulunurlar.[3] Borcu sonsuzsa, borçlunun hayatta kalması gerekir. Ya da Lawrence'ın söylediği gibi, Hristiyanlık iktidardan vazgeçmemiştir, daha ziyade, yargılama İktidarı şeklinde yeni bir iktidar biçimi icat etmiştir: İnsanın yazgısının "ertelenmesiyle" yargının son bir merci halini alması eşzamanlıdır.[4] Yargı öğretisi, *Amerikan* tiyatrosunda olduğu gibi, Vahiy'de ya da son yargıda da ortaya çıkar. Kafka, kendi hesabına, sonsuz borcu "görünüşte beraat" içinde, ertelenmiş yazgıyı da "sınırsız oyalama" içinde ortaya koyar ki, bunlar, yargıçları, deneyimimizin ve kavrayışımızın ötesinde tutarlar.[5] Artaud, Tanrı yargısının işini bitirme işlemini sonsuzluğun karşısına koymayı hiç bırakmayacaktır. Dördünde de, yargının mantığı, en karanlık organizasyonun mucidi olan rahibin psikolojisiyle karışır: Yargılamak istiyorum, yargılamam gerek... Yargının kendisi ertelenmiş, yarına bırakılmış, sonsuzluğa itilmiş gibi davranılmayacaktır. Tersine, yargıyı mümkün kılan, erteleme, sonsuzluğa taşıma edimidir: Yargı, koşulunu, zamanın *düzeni* içinde varoluş ile sonsuzluk arasında varsayılan bir bağıntıdan alır. Yargılama ve yargılanma iktidarı, bu bağıntı içinde ayakta kalana verilir. Bilgi yargısı bile, fenomenlerin varoluşunu zaman ve mekânın içinde ("... ne zaman ki orada...") tanımlayan bir mekân, zaman ve deneyim sonsuzluğu kuşatır. Ama bilgi yargısı, bu anlamda, varoluşun, zamanın bir düzenine göre sonsuzlukla bağıntılandığı ahlaksal ve teolojik bir ilk biçim içerir: Tanrı'ya bir borcu olan olarak varolan.

Ama o zaman yargıdan ayrılan nedir? Hem zemin hem de ufuk olacak bir "önyargılayıcıya" [*préjudicatif*] başvurmak yeterli midir?

---

2 Nietzsche, *Généalogie de la morale*, II.

3 Nietzsche, *L'Antéchrist*, § 42.

4 Lawrence, *Apocalypse*, 6. bölüm, Balland, s. 80.

5 Kafka, *Le procès* (Titorelli'nin açıklamaları) [*Dava*, Ahmet Cemal (çev.), Can Yayınları, 1999].

Ve bu, Deccal [*Antéchrist*] olarak anlaşılan yargılayıcı karşıtıyla [*anté-judicatif*] aynı şey midir: Bir zeminden çok bir çökme, bir toprak kayması, bir ufuk kaybı? Varolanlar, zamanın *seyrinden* başka bir şeyi oluşturmayan *sonlu* bağıntılara göre çarpışır ve tamir olurlar. Nietzsche'nin büyüklüğü, *alacaklı-verecekli ilişkisinin tüm değiş tokuşlara göre ilk olduğunu* hiç tereddütsüz göstermiş olmaktır.[6] İşe söz vermekle başlanır ve borç bir Tanrı'ya değil, taraflar arasından geçen, bir hal değişikliğine yol açan ve taraflarda bir şey, duygu yaratan kuvvetlere göre, bir partnere yapılır. Her şey taraflar arasında olup biter ve azap, bir Tanrı yargısı değildir, çünkü ne Tanrı ne de yargı vardır.[7] Önce Mauss'un, sonra Lévi-Strauss'un hâlâ tereddüt ettiği yerde, Nietzsche tereddüt etmiyordu; bir bölgede dolaşan *sonlu bloklara* uygun olarak, bedenlerin birbirini işaretlediği, borcun doğrudan doğruya bedene yazıldığı, her yargıya karşı koyan bir adalet vardır. Hukuk, ebedi şeylerin hareketsizliğine sahip değildir, kan dökmesi ya da kanının dökülmesi gereken ailelerin arasında durmadan yer değiştirip durur. Bedenleri çizen ve renklendiren korkunç işaretlerdir, çizgiler ve pigmentler, herkesin ne borcu olduğunu ve kendisine ne kadar borçlu olunduğunu çıplak etin üzerinde gösterir: Yankısını Anaksimandros'un felsefesinde ve Aiskhylos'un trajedisinde bulduğumuz bütün bir *zulüm sistemi*.[8] Yargı öğretisinde, tersine, borçlar biz farkına bile varmadan özerk bir deftere yazılır, öyle ki sonsuz bir hesabı hiç kapatamayız. Kitabın, ebedi olanı referans gösteren bir Mülkiyetin ölü göstergelerini çoktan toplamış olması ölçüsünde, kendi yerimiz yurdumuzdan yoksun bırakılır, kovuluruz. Yargının kitabi öğretisi, ancak görünüşte hafiftir, çünkü bizi sonu olmayan bir köleliğe mahkûm eder ve her kurtulma sürecini geçersiz kılar. Artaud, zulüm sistemine yüce gelişmeler verecektir, adaletin yargıya karşıt olması gibi, göstergenin hakiki bir

6 Nietzsche, *Généalogie*, II. Son derece önemli olan bu metin, ancak sonraki etnografik metinlere göre değerlendirilebilir, özellikle de *potlatch* üzerine olana.

7 Bkz. Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Maspero, s. 215-217; 241-242 (Yemin "yalnızca taraflar arasında işler... Yargının yerini tuttuğunu söylemek anakronik olacaktır: Özgün doğasında, yargı kavramıyla bağdaşmaz") ve s. 269-270.

8 Bkz. Ismaël Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Fayard, 4. bölüm.

tersine dönüşüne götüren, kitabi yazıya karşıt kan ve yaşam yazısı.[9] *Dava*'daki büyük kitabın karşısına *Ceza Kolonisi*'ndeki makineyi koyduğunda, Kafka'daki durum da aynı değil midir: taahhüt, suçlama, savunma ve kararın birbirine karıştığı bir adaletin belirtisiymişçesine eski bir düzenin belirtisi olan, bedenlerdeki yazı. Zulüm sistemi, varolan bedenin onu etkileyen kuvvetlerle olan sonlu bağıntılarını dile getirir, oysa sonsuz borç öğretisi, ölümsüz ruhun yargılarla olan bağıntılarını belirler. Her yerde, yargı öğretisinin karşısında zulüm sistemi vardır.

Yargı, çok farklı olsa bile gelişimini kolaylaştırmış olabilecek bir zeminde ortaya çıkmamıştır; kopma, çatallanma gerekmiştir. Borcun tanrılara yapılması gerekmiştir. Borcun artık, elimizde bulundurduğumuz kuvvetlere bağlı olarak değil, bu kuvvetleri bize verdiği varsayılan tanrılara bağlı olarak yapılması gerekmiştir. Çok sayıda dolambaçlı yol gerekmiştir, zira tanrılar önceleri, yargılayamayan edilgin tanıklar ya da dertli davacılardı (Aiskhylos'un *Eumenides*'inde olduğu gibi). Sofokles'in tiyatrosunda da görüldüğü gibi, iyi ya da kötü şeyler için, tanrılar ve insanların birlikte yargılama etkinliğine erişmeleri yavaş yavaş olmuştur. Bir yargı öğretisinin öğeleri, tanrıların insanlara *kısmetler* verdiğini ve insanların kısmetlerine göre şu ya da bu *biçim* için, şu ya da bu organik *erek* için iyi olduklarını varsayar. Kısmetim beni hangi biçime vermiştir, aynı zamanda kısmetim, benim o olduğumu iddia ettiğim biçime denk midir? İşte yargının temeli: Kısmetlere ayrılmış varoluş, kısmetler halinde dağıtılmış duygular, üstün biçimlere mal edilmiştir (üstün değerler adına yaşamı "yargılama" iddiasını kınamak, Nietzsche'nin ya da Lawrence'ın değişmez izleğidir). İnsanlar, kendi kısmetlerine değer biçtikleri ölçüde yargılarlar ve bir biçimin onların iddialarını onayladığı ya da azlettiği ölçüde yargılanırlar. Aynı zamanda hem yargılanır hem de yargılarlar ve yargılamakla yargılanmak aynı zevktir. Yargı, insan kendi kısmeti konusunda yanıldığında, hezeyana, deliliğe kadar giden yanlış

9 Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Œuvres complètes*, XIII, Gallimard [*Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*, Ahmet Soysal (çev.), Nisan Yayınları, 1999]: "l'abolition de la croix". Artaud ve Nietzsche'de zulüm sisteminin karşılaştırılması hakkında, bkz. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, PUF.

yargı biçiminde ve biçim bir başka kısmet dayattığında, Tanrı yargısı biçiminde dünyaya akın eder. *Ajax* iyi bir örnek olacaktır. Yargı öğretisi, başlarda, Tanrı'nın biçimsel yargısına olduğu kadar insanın yanlış yargısına da ihtiyaç duyar. Son bir çatallanma Hristiyanlıkla birlikte meydana gelir: Artık kısmet yoktur, zira yegâne kısmetimizi oluşturan yargılarımızdır ve artık biçim yoktur, zira sonsuz biçimi oluşturan Tanrı'nın yargısıdır. En aşırı uçta, kendini kısmetlendirmek ve kendini cezalandırmak, yeni yargının ya da modern trajiğin özellikleri haline gelir. Artık yargıdan başka bir şey yoktur ve her yargı bir yargıya dayanır. *Oedipus*, belki de bu yeni durumun Yunan dünyasındaki habercisidir. Ve *Don Juan* gibi bir izlekte modern olan bir şey varsa, o da, komik olan eylemden çok, yeni biçimiyle yine yargıdır. Yargı öğretisinin ikinci hareketi, bütün genelliği içinde şöyle ifade edilebilir: Artık biçimler ya da ereklerle tanrıların borçluları değiliz, bütün varlığımız içinde tek bir Tanrı'nın sonsuz borçlusuyuz. Yargı öğretisi, duygular sistemini devirip onun yerini almıştır. Ve bu özelliklere, bilgi ya da deneyim yargısında bile rastlanır.

Yargı dünyası bir düşteymişçesine kendini konumlandırır. Çarkıfeleği, Hezekiel'in tekerleğini döndüren ve biçimleri gözler önüne seren düştür. Yargılar, düşte, kendilerini bilgi ve deneyimin gerekliklerine tabi tutacak bir ortamın direnişiyle karşılaşmadan, boşluğa atılır gibi atılırlar; bu nedenle, yargı meselesi, öncelikle insanın düş görüp görmediğini bilmesi meselesidir. Bu nedenle Apollon, hem yargı tanrısı, hem de düş tanrısıdır: Yargılayan, sınırlar koyan ve bizi organik biçim içine hapseden Apollon'dur, yaşamı, adına yargılandığı bu biçimlere hapseden düştür. Düş duvarları yükseltir, ölümle beslenir ve gölgeler yaratır, her şeyin ve dünyanın gölgeleri, kendi gölgelerimiz. Ama yargının kıyılarından ayrıldığımızda, daha yüksek bir dalgalanmakiymişçesine, bir "sarhoşluk" uğruna vazgeçtiğimiz de düştür.[10] Sarhoşluk, içki, uyuşturucu, esrime durumlarında, hem düşün hem yargının panzehirini ararız. Yargıdan adalete doğru her saptığımızda, düşsüz bir uykuya dalarız. Ve dört yazar, düşün içinde hâlâ fazlasıyla hareketsiz ve fazlasıyla yönlendirilmiş, fazlasıyla yönetilmiş bir durumu ele verir. Psikanaliz, gerçeküstücülük ya da düşle o kadar

10 Nietzsche, *Origine de la tragédie*, § 1 ve 2.

çok ilgilenen gruplar, gerçeklik içinde de yargılayan ve cezalandıran mahkemeler kurmakta hızlıdır: Düş görenlerde sık rastlanan can sıkıcı mani. Artaud, gerçeküstücülük konusundaki çekinceleri hakkında, düşüncenin bir düş çekirdeğine çarpmadığını, daha ziyade düşlerin, onlardan kaçan bir düşünce çekirdeğine sıçradıklarını ileri sürer.[11] Artaud'ya göre peyotl ritüelleri, Lawrence'a göre Meksika ormanının şarkıları, düş değil, sarhoşluk ya da uyku durumlarıdır. Bu düşsüz uyku, uyuduğumuz uykulardan değildir, geceyi kateder ve gündüz değil, Şimşek olan ürkütücü bir aydınlıkla gecede yaşar: "Gece düşünde, gelip düşü yutmak için sürünen gri köpekler görüyorum."[12] Uyumadığımız bu düşsüz uyku, Uykusuzluktur, zira bir tek uykusuzluk geceye tam tamına uygundur ve onu işgal edip doldurabilir.[13] Öyle ki düşü, bir uyku düşü ya da uyanık bir düş olarak değil, uykusuzluk düşü olarak yakalarız. *Yeni düş uykusuzluğun bekçisi haline gelmiştir.* Kafka'da olduğu gibi, bu artık uykuda gerçekleşen bir düş değil, uykusuzluğun *yanında* gerçekleşen bir düştür: "Giyinmiş bedenimi (kıra) yolluyorum... Ben, bu sırada, kahverengi bir örtü altında yatağımda yatıyorum..."[14] Uykusuzluk çeken kişi hareketsiz kalabilir, oysa düş, gerçek hareketi üstüne almıştır. Aslında uyumadığımız bu düşsüz uyku, yine de düşü kendi gittiği yere kadar götüren bu uykusuzluk, Dionysosçu sarhoşluk hali, uyuyamayanın yargıdan kurtulma yolu işte budur.

Zulmün fiziksel sistemi, üçüncü bir yönden, bedenler düzeyinde de yargının teolojik öğretisine karşıttır. Öyle ki yargı, ona göre hareket ettiği gerçek bir bedenler organizasyonu içerir: Organlar, yargıçlarla

---

11 Bkz. Artaud, III (sinema ve düşüncenin işleyişi açısından düş eleştirisi).

12 Lawrence, *Le serpent à plumes*, 22. bölüm.

13 Geceye uykunun değil, bir tek uykusuzluğun uygun olduğunu salık veren, Blanchot'dur (*L'espace littéraire*, Gallimard, s. 281) [*Yazınsal Uzam*, Sündüz Öztürk Kasar (çev.), YKY, 1993]. René Char'ın, düşün ötesinde uyku haklarını ileri sürmesi çelişkili değildir, çünkü uyunmayan ve şimşek üreten bir uyku söz konusudur: Bkz. Paul Veyne, "René Char et l'expérience de l'extase", *Nouvelle Revue française*, Kasım 1985.

14 Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, Gallimard, s. 12 [*Taşrada Düğün Hazırlıkları*, Kâmuran Şipal (çev.), Cem Yayınları, 2000]. (*Journal*, Livre de poche, s. 280: "Uyuyamıyorum, uykum yok, yalnızca düşlerim var") [*Günlükler*, Kâmuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, 2003].

yargılananlardır ve Tanrı yargısı, tam olarak, sonsuza dek *organize etme* iktidarıdır. Yargının duyu organlarıyla olan bağı bundan kaynaklanır. Kalan her şey fiziksel sistemin bedenidir; bir "organizma" olmaması ve onunla yargıladığımız ve yargılandığımız bu organlar organizasyonundan yoksun olması ölçüsünde, yargıdan gizlenir. Dirimsel ve canlı bir bedenimizin olduğu yerde, Tanrı bize bir organizma yaratmıştır, kadın bize bir organizma yaratmıştır. Artaud Tanrı'nın, yerine o olmadan yargısının uygulanamayacağı organize edilmiş bedeni geçirmek için bizden çaldığı bu "organsız bedeni" sunar.[15] Organsız beden, yalnızca kutuplar, bölgeler, eşikler ve gradyanlar içeren, duygusal, yeğin, anarşist bir bedendir. Bu bedenin içinden geçen, organik olmayan, güçlü bir dirimselliktir. Lawrence, güneş ve ay kutuplarıyla, düzlemleri, kesitleri ve damar örgüleriyle böyle bir beden tablosu yapar.[16] Üstelik Lawrence, kişilerine bir çifte belirleme tahsis ettiğinde, belirlemelerden birinin organik bir kişisel his, diğerinin, bu dirimsel bedenden geçen başka türlü güçlü, inorganik bir duygu olduğu düşünülebilir: "Müzik kulağa ne kadar hoş geliyorsa, onu, tam bir mutluluk içinde, o kadar mükemmel icra ediyordu; ve aynı zamanda içindeki çılgın tahrik o kadar artıyordu."[17] Lawrence, emekliye ayrılan şişman toreador ya da yağlı derili, sıska Meksikalı general gibi, organik olarak kusurlu veya pek çekici olmayan, ama organlara meydan okuyup organizasyonu bozan yeğin dirimselliğin de bir o kadar içlerinden geçtiği bedenleri sergilemeyi sürdürecektir. Organik olmayan dirimsellik, ayın bir kadının bedenini ele geçirmesi gibi, bedenin, eline geçtiği ya da ele geçirdiği algılanmaz kuvvetler ya da güçlerle arasındaki bağdır: Anarşist Heliogabalos, Artaud'nun yapıtında, kuvvetler ve güçlerin; mineral, bitkisel, hayvansal oluşlar olarak bu çatışmasının lehinde tanıklık etmeyi sürdürecektir. Organsız bir beden edinmek, organsız bedenini bulmak, yargıdan kurtulma yoludur. Nietzsche'nin tasarısı da zaten buydu: Oluş halindeki, yeğinlik halindeki bedeni, etkileme ve etkilenme kudreti, yani *Güç İstenci* olarak tanımlamak. Ve Kafka, ilk anda bu akıma katılmıyor gibi görünse de, yapıtında iki dünya ya da

15 Artaud, *Pour en finir...*

16 Lawrence, *Fantaisie de l'inconscient*, Stock.

17 Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard, s. 16.

iki beden birlikte varolur, biri diğerini etkiler ya da biri diğerinin içine geçer: Organizasyonuyla, parçalarıyla (şubelerin bitişikliği), ayrımlarıyla (mübaşirler, avukatlar, yargıçlar...), hiyerarşileriyle (yargıçlar, memurlar sınıfı...) bir yargı bedeni; ama aynı zamanda, kendine iade edilmiş bu anarşist beden üzerinde belirsiz bölgeler oluşturan, onları son hızla katedip orada güçlere meydan okuyan yeğinliklerden başka bir şeyi muhafaza etmeden, parçaların savuşturulduğu, ayrımların yitirildiği ve hiyerarşilerin karıştırıldığı bir adalet bedeni ("*adalet* senden bir şey istemez, geldiğinde seni alır ve gittiğinde seni bırakır...").

Bundan, zulüm sistemi için dördüncü bir karakter doğar: Kavga, her yerde kavga, yargının yerini alan kavgadır. Ve kavga kuşkusuz yargıya *karşı*, onun mahkeme ve kişilerine karşı ortaya çıkar. Ama daha derine inildiğinde, kavga olan, kavga edenin kendisidir, kendi kısımları *arasında*, boyunduruğu altına alan ya da boyunduruk altına alınan kuvvetler arasında, bu kuvvet bağıntılarını ifade eden güçler arasında, kavga verendir. Böylelikle, Kafka'nın bütün yapıtları, "Bir Kavganın Tasviri" başlığını alabilirdi: Şatoya karşı, yargıya karşı, babaya karşı, nişanlılara karşı verilen kavga. Tüm davranışlar, geldiği her zaman görülmeyen bir darbenin ya da kimliği her zaman saptanamayan bir düşmanın savunmaları, hatta saldırıları, sıyrılmaları, savuşturmaları, öncelemeleridir: Bedenin duruşlarının önemi bundan kaynaklanır. Ama bu dış kavgalar, bu *karşı-kavgalar*, doğrulanmalarını, kavga verenin içindeki kuvvetlerin oluşumunu belirleyen *arasında-kavgalarda* bulur. Diğerine karşı verdiği kavgayı, Kendi içindeki kavgadan ayırmak gerekir. Karşı-kavga bir kuvveti yıkmaya ya da püskürtmeye çalışır ("geleceğin şeytansı güçlerine" karşı mücadele etmek), ama arasında-kavga, tersine, bir kuvveti, kendine ait kılmak üzere ele geçirmeye çalışır. Arasında-kavga, bir kuvvetin başka kuvvetleri ele geçirerek ve yeni bir bütünün içinde, bir oluş içinde onlara katılarak zenginleştiği süreçtir. Denilebilir ki, aşk mektupları, nişanlıya karşı verilen, kaygı verici etobur kuvvetleri püskürtmenin söz konusu olduğu bir kavgadır, ama aynı zamanda, nişanlının kuvvetleriyle, avı olmaktan ödü patladığı nişanlısını daha iyi atlatmak için yardım aldığı hayvansal kuvvetlerin ve kadın onu yiyip yutmadan önce onun kadının kanını emmek için kullanacağı vampirsi kuvvetlerin de *arasındaki* kavga, ancak bir kavgayla elde edilebilecek olan oluşları, bir hayvan-oluşu,

bir vampir-oluşu, hatta belki bir kadın-oluşu meydana getiren tüm bu kuvvet ortaklıklarıdır.[18]

Artaud'da kavga Tanrı'ya, hırsıza, sahteciye karşıdır, ama girişim ancak, kavga veren, taşın içinde, hayvanın içinde, kadının içinde gerçekleşen ilkeler ya da güçler kavgasını da verdiği için mümkündür, öyle ki kavga veren ancak oluş halindeyken (taş, hayvan ya da kadın haline gelmek) diğer kavganın ona sağladığı tüm müttefiklerle birlikte düşmanına "karşı" atılabilir.[19] Benzer bir izlek, Lawrence'da sürekli ortaya çıkar: Erkek ile kadın çoğu zaman birbirine iki düşmanmış gibi davranır, ama karı-koca kavgası için iyi olan bu yön, onların kavgalarının en vasat yönüdür; daha derinlemesine, erkek ile kadın, mücadele etmesi gereken, sırasıyla biri diğerini ele geçirebilen ya da kendilerini, kendi de bir kuvvet, bir akış olan dürüstlüğe vererek ayrılabilen iki akıştır.[20] Lawrence, yoğun bir şekilde Nietzsche'yle buluşur: İyi olan her şey bir kavgadan doğar ve ortak efendileri, kavganın düşünürü Herakleitos'tur.[21] Ne Artaud, ne Lawrence, ne de Nietzsche, Doğuya ve onun kavga etmeme ülküsüne katlanabilir; daha önemli yerleri, Yunanistan, Etrüsk ülkesi, Meksika'dır, kuvvetlerini bileştiren kavga sırasında şeylerin ortaya çıktığı ve oluş yaşadığı her yerdir. Ama bizim kavgadan vazgeçmemizin istendiği her yerde, bize önerilen bir "istenç hiçliği", rüyanın tanrısallaşması, bir ölüm kültüdür, en yumuşak şekliyle, kişi olarak Buda'nın ölümü ya da (Aziz Pavlus'un onu getirdiği halden bağımsız olarak) İsa'nın ölümü bile olsa.

Ama kavga bir "hiçlik istenci" de değildir. Kavga kesinlikle savaş değildir. Savaş yalnızca karşı-kavgadır, bir yok etme istenci, yok

---

18 Bkz. Kafka'nın *Lettres à Milena* içindeki anıştırmaları, Ed. Gallimard, s. 260 [*Milena'ya Mektuplar*, Kâmuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, 2005].

19 İlkeler kavgası, İstenç, eril ve dişil hakkında, Artaud, *Les Tarahumaras*, "le rite du peyotl"; ve *Héliogabale*, "la guerre des principes", "l'anarchie" ("BİR kalarak bölünen BİRİNİN" kavgası üzerine. "Kadın olan ve ömür boyu erkek kalan erkeğin" kavgası üzerine) [*Heliogabalos. Taçlı Anarşist*, İsmet Birkan (çev.), Dost Yayınları, 2000].

20 Lawrence, kitabın pek çok yerinde ve özellikle *Eros et les chiens*'de ("Nous avons besoin les uns des autres", Ed. Bourgois).

21 Bkz. Artaud, *Le Mexique et la civilisation* (VIII): Herakleitos'a başvuru ve Lawrence'ı anıştırma.

etmeyi "doğru" bir şey haline getiren Tanrı yargısıdır. Tanrı yargısı savaştan yanadır, kesinlikle kavgadan yana değildir. Başka kuvvetler ele geçirdiğinde bile, savaşın kuvveti işe onları bozup en alçak duruma indirgemekle başlar. Savaşta, güç istenci yalnızca, istencin, gücü azami bir iktidar ya da egemenlik olarak istediği anlamına gelir. Nietzsche ile Lawrence, bunu güç istencinin en alt derecesi, onun hastalığı olarak göreceklerdir. Artaud, önce Amerika ile SSCB'nin savaş ilişkisini anımsatır; Lawrence, eski Romalılardan modern faşistlere kadar, ölümün emperyalizmini betimler.[22] Bunun amacı, kavganın buradan *geçmediğini* daha iyi göstermektir. Kavga, tersine, kuvveti kuvvetle tamamlayan ve ele geçirdiği kuvveti zenginleştiren bu organik olmayan, güçlü dirimselliktir. Bebek bu dirimselliği temsil eder, her organik yaşamdan farklı olarak dik kafalı, inatçı, boyun eğmez yaşama-istenci: Küçük çocuklarla organik ve kişisel bir ilişki kurarsınız, fakat o minik bedenlerinde kaldırım taşlarını bile parçalayacak enerjiyi yoğunlaştırılmış olarak barındıran bebeklerle böyle bir ilişki kuramazsınız (Lawrence'ın bebek-kaplumbağası).[23] Bebeklerle sadece kişisel olmayan, duygusal, atletik, dirimsel bir bağ kurarsınız. Açıktır ki güç istenci bir bebekte bir savaşçıda olduğundan sonsuz kere daha net bir biçimde görülür. Zira bebek kavgadır, ve *küçüklük* kuvvetlerin indirgenemez yeri, kuvvetleri en çok açığa vuran deneyimdir. Dört yazar da, bu "minyatürleşme", "minörleşme" süreçlerine kapılmıştır: Oyunu ya da oyuncu-çocuğu düşünen Nietzsche; Lawrence ya da "küçük Pan"; Momo Artaud, "çocuktan bir ben, bir küçük çocuk bilinci"; Kafka, "kendini küçücükleştiren utanç içindeki büyük".[24]

---

22 Bkz. Artaud, *Pour en finir...*'in başlangıcı; ve Lawrence, *Promenades étrusques*'ün başlangıcı, Gallimard.

23 Lawrence, *Poèmes*, çok güzel şiiri "Baby tortoise" (Aubier, s. 297-301).

24 Canetti'nin Kafka alıntısı, s. 119: "İki olasılık, sonsuzca küçülmek ya da küçük olmak. İkincisi olmuş bitmiştir, yani eylemsizliktir; ilki başlangıçtır, yani eylemdir." Minyatürleşmeyi edebi bir yöntem yapan Dickens'tır (sakat genç kız); Kafka yöntemi yeniden ele alır, *Dava*'da, iki polis memuru giysi dolabının içinde küçük çocuklar gibi kavga ederler, *Şato*'da, yetişkinler leğende yıkanıp çocuklara su sıçratırlar [*Şato*, Kâmuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, 1995].

Bir güç, kuvvetlerin bir özel tepkisidir, öyle ki egemen olan egemen olunanlardan ve egemen olunanlar da egemen olandan geçerek dönüşür: Başkalaşım merkezi. Bu, Lawrence'ın *simge* adını verdiği şeydir, titreşip yayılan, hiçbir anlama gelmeyen, ama her biri diğerleriyle bağıntılar kurarak yeni anlamlar kazanan, olabildiğince çok kuvveti tüm yönlerde yakalayıncaya kadar bizi fir döndüren yeğin bir bileşik. Karar ne bir yargı, ne de bir yargının organik sonucudur: Bizi kavgaya sürükleyen bir kuvvetler girdabından dirimsel olarak fışkırır.[25] Kavgayı, ortadan kaldırmadan ve bitirmeden çözüme kavuşturur. Simgenin gecesine tam tamına uygun düşen şimşektir. Sözünü ettiğimiz dört yazara simgeciler denebilir. *Zerdüşt*, her şeyden önce simgeler kitabı, kavga veren kitaptır. Ve Nietzsche'nin aforizmasında, Kafka'nın meselinde ortaya çıkan, kuvvetleri çoğaltıp zenginleştirmeye, bundan, her birinin diğerlerini etkilediği bir azamilik elde etmeye benzer bir eğilimdir. Artaud, tiyatro ile veba arasında, iki kuvvetten her birinin diğerini arttırdığı ve ona yeni bir ivme kazandırdığı bir simge yaratır. Atı, apokaliptik hayvanı örnek alalım: Lawrence'ta gülen at, Kafka'da kafasını pencereden uzatıp bana bakan at, Artaud'da "güneş olan" at ya da Nietzsche'de *Ai* diyen eşek, işte kuvvetleri toplayıp güç bileşikleri meydana getirerek onca simgeyi oluşturan figürler.

Kavga, bir Tanrı yargısı değil, Tanrı'nın ve yargının işini bitirme yoludur. Hiç kimse yargıyla gelişmez, insanlar hiçbir yargı içermeyen kavgayla gelişir. Beş karakter, bize varoluşla yargıyı karşıtlaştırıyormuş gibi göründü: *sonsuz azap karşısında zulüm, düş karşısında uyku veya sarhoşluk, organizasyon karşısında dirimsellik, bir egemen olma-istemi karşısında güç istenci, savaş karşısında kavga*. Bizi rahatsız eden, yargıyı yadsıyarak, o andan itibaren her şey eşdeğermişçesine, varolanlar arasında, varoluş kipleri arasında tüm farklılık yaratma yollarından kendimizi yoksun bırakıyormuş izlenimine kapılmamızdı. Ama ne bir varolanda neyin yeni olduğunu kavrayabilecek ne de bir varoluş kipinin yaratımını sezebilecek şekilde, önceden varolan ölçütler (üstün değerler) ve her daim (sonsuz zaman boyunca) önceden varolan ölçütler varsayan daha ziyade yargı değil midir? Böyle bir kip,

25 Lawrence, *Apocalypse*.

kendisine karşı belli bir zalimlik göstererek, kavga yoluyla, uykunun uykusuzluğu içinde dirimsel olarak yaratılır: Bunların hiçbiri yargının sonucu değildir. Yargı, her yeni varoluş kipinin gelişini engeller. Zira varoluş kipi, kendi kuvvetleriyle, yani yakalamayı başardığı kuvvetlerle yaratılır ve yeni birleşimi varoldurduğu ölçüde kendi de değer kazanır. İşin sırrı belki de budur: Yargılamak değil, varoldurmak. Yargılamak bu kadar nahoşsa, bunun nedeni her şeyin eşdeğer olması değil, tam tersine, değerli olan her şeyin, ancak yargıya meydan okuyarak değerli olabilmesi ve ayırt edilebilmesidir. Sanatta, hangi uzman yargısı, gelecek yapıtı konu alabilir? Yapmamız gereken, diğer varolanları yargılamak değil, bize uyup uymadıklarını, yani bize kuvvetler mi taşıdıklarını yoksa bizi savaşın sefaletlerine, düşün yoksulluklarına, organizasyonun kesinliklerine mi gönderdiklerini sezmektir. Spinoza'nın söylemiş olduğu gibi, bu bir yargı problemi değil, sevgi .ve nefret problemidir; "ruhum ve bedenim tek bir şeydir... Ruhumun sevdiğini, ben de severim, ruhumun nefret ettiğinden, ben de nefret ederim... En acı nefretten en tutkulu sevgiye kadar, sayılamayacak kadar çok ruhun tüm yüce duygudaşlıkları."[26] Bu, öznelcilik değildir, çünkü problemi başka türlü değil de, kuvvet açısından ortaya koymak, her öznelliği zaten aşar.

26 Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine*, s. 217.

ON ALTINCI BÖLÜM

PLATON, YUNANLAR

Platonculuk, seçmeli öğreti, taliplerin, rakiplerin seçilmesi olarak ortaya çıkar. Her şey ya da her varlık, belli nitelikler talep eder. Söz konusu olan, bu taleplerin kabul edilebilirliğini ya da meşruluğunu yargılamaktır. İdea, Platon tarafından, (zorunlu ve evrensel olarak) bir niteliğe ilk sahip olan olarak ortaya konmuştur; İdea, sınamalar yoluyla, katılımın doğasına göre, niteliğe ikinci olarak, üçüncü olarak sahip olanı belirlemeye imkân vermelidir. Yargı öğretisi budur. Meşru talip, katılımcıdır, ikinci olarak sahip olandır, talebi İdea tarafından geçerli kılınandır. Platonculuk, yeni Platonculukta devam eden felsefi Odysseia'dır. Oysa sofistik olana, düşmanı olduğu kadar, sınırı ve çifti olarak da meydan okur: Her şeyi ya da herhangi bir şeyi talep ettiği için, sofist pekâlâ seçimini karıştırıp yargısını bozabilir.

Bu problemin kaynağı site'dedir. Her türlü barbar, buyrukçu aşkınlığı reddetmelerinden dolayı, Yunan toplumları, siteler (tiranlık durumunda bile) içkinlik alanları oluştururlar. Bunlar, arkadaş toplumlarıyla, yani talepleri her defasında eşitlik güden bir *agôn* [mücadele] içine giren ve sevgi, atletizm, siyaset, kamu yönetimi gibi çok çeşitli alanlarda kendini gösteren serbest rakiplerle dolmuş ve kalabalıklaşmıştır. Böyle bir rejim, hiç kuşkusuz kanıya belirleyici bir önem yükler. Bunun örneği, özellikle Atina'da ve onun demokrasisinde görülür: *Autochtonie* [yerlilik], *philia* [dostluk], *doxa* [kanı], üç temel özellik ve felsefenin doğup geliştiği koşullardır. Felsefe, düşüncede bu özellikleri eleştirebilir, aşabilir, düzeltebilir,

onlara endeksli kalır. Vernant'ın gösterdiği gibi, Yunan felsefesi, kozmosa içkin bir düzeni referans alır. Bilgeliğin dostu olarak ortaya çıkar (doğulu tarzdaki bir bilge olarak değil). İnsanların kanısını "düzeltmek", sağlamlaştırmak isteğindedir. Yeni bir anlam kazansalar da, Batı toplumlarında ayakta kalan ve felsefenin, demokratik dünyamızın iktisadı içindeki sürekliliğini açıklayan bu özelliklerdir: "Sermayenin" içkinlik alanı, her devrimin referans gösterdiği kardeşler ya da yoldaşlar toplumu (ve kardeşler arasındaki serbest rekabet), kanının hükümranlığı.

Ama Platon'un Atina demokrasisinde eleştirdiği şey, orada herkesin önüne gelen şeyi talep etmesidir. Rakipler arasında seçim yapma ölçütlerini yeniden oluşturma girişiminin nedeni budur. (Platon'un, özel bir işlev vererek mitten yararlanmasına rağmen) buyrukçu ya da mitsel aşkınlıktan farklı, yeni bir aşkınlık tipi oluşturması gerekecektir. İçkinlik alanının kendisinin *içinde* bulunan ve uygulanan bir aşkınlık icat etmesi gerekecektir: İdealar kuramının anlamı budur. Ve modern felsefe, bu açıdan Platon'u izlemeyi sürdürecektir: Olduğu haliyle içkin olanın içinde bir aşkınlıkla karşılaşmak. Platonculuğun zehirli armağanı, aşkınlığı felsefenin içine sokmuş olmak, aşkınlığa makul bir felsefi anlam vermiş olmaktır (Tanrı yargısının zaferi). Bu girişim, tam olarak *doxa*'nın statüsü (*Theaitetos*), dostluğun ve sevginin doğası (*Şölen*), Yeryüzünün bir içkinliğinin indirgenemezliği (*Timaios*) ile ilgili birçok paradoks ve çıkmazla karşılaşır.

Platonculuğa karşı her tepki, içkinliğin, yayılımı ve bir aşkının geri dönüşünü yasaklayan katışıksızlığı dahilinde yeniden kurulmasıdır. Mesele, böyle bir tepkinin, rakiplerin seçimi tasarısını terk mi ettiğini, yoksa tersine, Spinoza ile Nietzsche'nin inandığı gibi, tamamen farklı seçme yöntemleri mi hazırladığını bilmektir: Bu yöntemler artık aşkınlık edimleri şeklindeki taleplere değil, varolanın içkinlikle dolma şekline dayanır (bir şeyin ya da birinin sonsuza dek geri dönme kapasitesi olarak Ebedi dönüş). Seçim artık talebe değil, güce dayanır. Güç, talebin aksine alçakgönüllüdür. Aslında, Platonculuktan kurtulabilen yalnızca saf içkinlik felsefeleridir: Stoacılardan Spinoza'ya ya da Nietzsche'ye.

ON YEDİNCİ BÖLÜM

SPINOZA VE ÜÇ "ETİKA"

"Ben o figürleri beceremem. Spinoza değilim ben."
Çehov, *La noce*, Pléiade I, s. 618.[1]

İlk okuyuşta, öyle olur ki *Etika*, tanımlardan, aksiyomlardan, postülalardan, önermelerden, kanıtlamalardan, önerme sonuçlarından ve notlardan tekrar tekrar geçip bütünü görkemli seyrine sürükleyerek, benzersiz bir güç ve dinginlikle, neredeyse dosdoğru giden sürekli bir uzun hareket gibi görünür. Kâh yayılan kâh bin kola ayrılan bir ırmak gibidir; kâh hızlanır, kâh yavaşlar, ama kökten birliğini hep sürdürür. Ve öyle görünüyor ki, Spinoza'nın, görünüşte okulda öğrenilmiş olan Latincesi yaşı belli olmayan ve ebedi ırmağı takip eden bir gemi gibidir. Ama okuyucuyu heyecan kapladığı ölçüde ya da ikinci bir okuma sonucunda, bu iki izlenimin yanlış olduğu ortaya çıkar. Dünyanın en büyük kitaplarından biri olan bu kitap, ilk başta sanıldığı gibi değildir: Homojen, düz, sürekli, dingin, seyir için elverişli, saf ve üslupsuz bir *dil* değildir.

Etika, yalnızca içerik değil, ifade biçimleri de olan üç öğe sunar: Göstergeler ya da duygular; Mefhumlar ya da kavramlar; Özler ya da algılar. Bunlar aynı zamanda varoluş ve ifade kipleri de olan üç bilgi türüne tekabül eder.

---

1 "Düğün", *Tek Perdelik Dokuz Oyun*, Bilgi Yayınevi, Yılmaz Gruda (çev.), s. 151.

Spinoza'ya göre, bir gösterge birçok anlama sahip olabilir. Ama her zaman bir *etkidir*. Bir etki öncelikle, bir bedenin bir başkası üzerindeki izi, bir başka bedenin eylemine maruz kalması bakımından bir bedenin halidir: Bu bir *affectio*'dur, örneğin güneşin bedenimiz üstündeki etkisinin, etkilenen bedenin doğasını "imlemesi" ve yalnızca etkileyen bedenin doğasını "kuşatması" gibi. Etkilenişlerimizi [*affections*] sahip olduğumuz fikirlerle, duyumlar veya algılarla, ısı, renk duyumlarıyla, biçim ve mesafe algısıyla biliriz (güneş yukarıdadır, altın bir disktir, iki yüz adım mesafededir...). Bunlara rahatlıkla *basamaklı* göstergeler adını verebiliriz, çünkü zamanın bir anındaki halimizi ifade ederler ve böylelikle başka tipteki göstergelerden ayrılırlar: Öyle ki, edimsel hal her zaman süremizin bir kesitidir ve bu sıfatla, ne kadar yakın olursa olsun bir önceki halimize göre, süre içindeki varoluşumuzda bir artışı ya da azalışı, bir yayılmayı ya da sınırlanmayı belirler. İki halimizi düşünümsel bir işlemle kıyaslamayız, ama her etkileniş hali bir "artıya" ya da "eksiye" geçişi belirler: Güneşin ısısı beni doldurur ya da tersine yakışı beni iter. O halde etkileniş yalnızca bir cismin benim bedenim üzerindeki anlık etkisi değildir, kendi sürem üzerinde de bir etkisi vardır, zevk veya acı, sevinç veya keder. Bunlar bir halden bir başkasına intikal eden geçişler, oluşlar, yükselişler ve düşüşler, gücün sürekli değişimleridir: Bunlar daha doğru bir deyişle artık etkilenişler değil, *duygular* [*affects*] olarak adlandırılacaktır. Bunlar büyüme ve küçülme göstergeleridir, etkilenişler, duyumlar ya da algılar gibi basamaklı değil, (sevinç-keder tipinde) *vektörel* göstergelerdir.

Aslında, çok sayıda gösterge tipi vardır. Basamaklı göstergelerin başlıca dört tipi vardır: İlk olarak, nedenlerinin doğasını kuşatmaktan başka bir şey yapmayan duyumsal ya da algısal olan fiziksel etkiler esas olarak *imleyicidir* ve başka bir şeyden çok kendi doğamızı imlerler. İkinci olarak, bizim doğamız, sonlu olan, onu etkileyen şeyden sadece şu ya da bu seçilmiş özelliği alıkoyar (iki ayağı üzerinde duran ya da akıl yürüten ya da gülen hayvan olarak insan). Bunlar *soyutlayıcı* göstergelerdir. Üçüncü olarak, gösterge her zaman etki olduğundan, etkiyi bir erek, ya da etki fikrini neden sanırız (güneş ısıttığına göre, bizi ısıtmak "için" varolduğunu sanırız; meyvenin acı bir tadı olduğuna göre, Âdem yenmemesi "gerektiğini" sanır). Bu kez, bunlar ahlaksal etkiler ya da *buyurucu* göstergelerdir: Bu meyveden yeme! Güneşe

çık! Son olarak, basamaklı göstergeler imgesel etkilerdir: Duyum ve algılarımız, bize onların nihai nedeni olacak duyulur ötesi varlıkları düşündürürler ve biz de karşılığında bu varlıkları bizi etkileyenin ölçüsüzce büyütülmüş imgesinde düşünürüz (sonsuz güneş olarak ya da Hükümdar veya Yasa Koyucu olarak Tanrı). Bunlar *hermenötik ya da yorumlayıcı* göstergelerdir. En büyük gösterge uzmanları olan peygamberler soyutlayıcı, buyurucu ve yorumlayıcı göstergeleri pek güzel birleştirirler. *Teolojik-Politik İnceleme*'nin ünlü bir bölümü, bu bakımdan komiğin gücüyle çözümlemenin derinliğini birleştirir. O halde etkilenişin basamaklı dört tane göstergesi vardır ki bunlar şöyle adlandırılabilir: duyulur imler [*indice*], mantıksal ikonlar, ahlaksal simgeler, metafiziksel idoller.

Vektörün artma ya da azalma, yükselme ya da alçalma vektörü, sevinç ya da keder olmasına göre, duygunun iki tür vektörel göstergesi daha vardır. Bu iki gösterge türü arttırıcı güçler ve azaltıcı kölelikler adını alacaktır. Bir etkileniş bizim gücümüzü hem arttırıp hem azalttığında ya da bize hem sevinç hem keder hissettirdiğinde bunlara üçüncü bir tür, muğlak veya oynak göstergeler de eklenebilir. O halde durmadan birleşen altı ya da yedi gösterge vardır. Özellikle basamaklı olanlar zorunlu olarak vektörel olanlarla birleşirler. Duygular her zaman kaynaklanacakları etkilenişler gerektirirler, ama onlara indirgenmezler.

Tüm bu göstergelerin ortak özellikleri, biraradalık, değişkenlik, ve çok-anlamlılık ya da analojidir. Etkilenişler, bedenler arasındaki biraraya gelme zincirlerine göre değişir (güneş kili sertleştirir ve balmumunu eritir, at savaşçı ve köylü için aynı şey değildir). Ahlaksal etkiler de halklara göre değişir; ve her peygamberin, imgelemlerde karşılık bulan kişisel göstergeleri vardır. Yorumlara gelince, bunlar bir veriyle verili olmayan bir şey arasındaki değişken çağrışıma göre tamamıyla çok-anlamlıdırlar. Bu, Tanrı'ya, bizim anlama yetisi ve istencimizin büyütülmüş imgesi doğrultusunda sonsuz bir anlama yetisi ve istenç yükleyen çok-anlamlı bir *dil* ya da analoji dilidir: Bu çok-anlamlılığın benzeri havlayan hayvan köpekle gökteki Köpek takımyıldızı arasında da bulunur. Sözcükler gibi göstergelerin de uzlaşımsal nedeni tam olarak, doğal göstergeler üzerinde etkili olmaları ve bunların yalnızca değişebilirliklerini ve çok-anlamlılıklarını

sınıflamalarıdır: Uzlaşımsal göstergeler değişken çağrışım zincirleri için göreli bir değişmez tespit eden Soyutlardır. O halde, uzlaşımsal-doğal ayrımı, göstergeler için, "sosyal devlet-doğal devlet" durumundan daha belirleyici değildir; vektörel göstergeler bile, ödüller (artma) ve cezalar (azalma) gibi uzlaşmalara bağlı olabilir. Genel olarak vektörel göstergeler, yani duygular, etkilenişler kadar çeşitli çağrışımlar içine girer: Bedenin bir kısmı için çoğalma olan, başka bir kısmı için azalma olabilir, birinin köleliği diğerinin gücüdür ve bir yükselişin ardından bir düşüş ya da bir düşüşün ardından bir yükseliş gelebilir.

Göstergelerin *doğrudan göndergeleri nesneler değildir.* Birbirlerine gönderenler bedenin halleri (etkilenişler) ve güç değişimleridir (duygular). Göstergeler göstergelere gönderir. Gönderge olarak, Tesadüfün ya da bedenler arasındaki rastlantısal karşılaşmanın düzenine göre, belirsiz beden karışımları ve kapalı güç değişimleri vardır. Göstergeler etkilerdir: Mekân içinde bir bedenin bir başkası üstündeki etkisi, ya da etkileniş; bir etkilenişin süre üstündeki etkisi, ya da duygu. Stoacıların ardından Spinoza da nedenselliği apayrı iki zincire böler: Kendi aralarındaki nedenleri de kavramak koşuluyla, kendi aralarındaki etkiler. Göstergelerin göstergelere göndermesi gibi, etkiler de etkilere gönderir: Öncüllerinden ayrı vargılar. Bu nedenledir ki, "etkiyi" yalnızca nedensel olarak değil, optik olarak da anlamak gerekir. Etkiler ya da göstergeler, cisimlerin yüzeyinde, her zaman iki cisim arasında oynayan *gölgelerdir.* Gölge her zaman kenardadır. Bir cisme gölge eden her zaman bir başka cisimdir. Bu nedenle, cisimleri üstümüzdeki gölgeleriyle tanırız ve kendimizle bedenimizi de kendi gölgemizden tanırız. Göstergeler, tesadüfen çarpışan şeylerle dolu bir mekândaki *ışık etkileridir.* Spinoza özü itibariyle Leibniz'den ayrılıyorsa, bunun nedeni, barok bir düşünceye yakın olan Leibniz'in, Karanlıkta ("fuscum subnigrum") ışık-gölgenin, renklerin ve hatta ışığın çıkacağı bir matris, bir öncül görmesidir. Spinoza'da, tersine, her şey ışıktır ve Karanlık yalnızca gölgedendir, basit bir ışık etkisi, ışığın onu yansıtan (etkileniş) ya da emen (duygu) bedenler üstündeki bir sınırıdır: Bu, Baroktan çok Bizans'a yakındır. Kırmızının birikimiyle gölge derecelerinden çıkan bir ışık yerine, mavi gölgenin derecelerini yaratan bir ışık vardır. Işık-gölge, gölgenin kendisinin bir aydınlatma ya da karartma etkisidir:

Işık-gölgenin derecelerini oluşturan, güç değişimleri ya da vektörel göstergelerdir, gücün artması bir aydınlanma, gücün azalmasıysa bir kararmadır.

Etika'nın ikinci öğesi göz önüne alındığında, göstergeler konusunda belirleyici bir karşıtlığın ortaya çıktığı görülür: *Ortak mefhumlar nesne kavramlarıdır* ve nesneler nedenlerdir. Işık, gölge oluşturan cisimler tarafından yansıtılmış ya da emilmiş değildir, içsel "yapıyı" (*fabrica*) ifşa ederek cisimleri saydamlaştırır. Bu, ışığın ikinci yönüdür; ve anlama yetisi, cisim yapılarının doğru anlaşılmasıdır, oysa imgelem yalnızca bir cismin bir başkası üstündeki gölgesinin yakalanmasıdır. Burada da optik vardır, ama bu, optik bir geometridir. Yapı gerçekte geometriktir, ve somut, ama neden gibi hareket eden, biçim kazanan ve kaybeden çizgilerden ibarettir. Yapıyı oluşturan, saydam bir cismin olabildiğince küçük parçacıkları arasında kurulan, devinim ile dinginlik, hız ile yavaşlığın bileşik bağıntısıdır. Parçacıklar her zaman daha büyük ya da daha küçük sonsuzluklar halinde işlediğinden, her bedende bileşen ve çözülüp dağılan bir bağıntılar sonsuzluğu vardır, öyle ki beden de, yeni bir bileşik bağıntı altında, daha geniş bir bedenin içine girer ya da tersine, bileşen bağıntıları altında daha küçük bedenleri ortaya çıkarır. Kipler, ışığın içinde değişken hızlarla dönüşen ve biçimsizleşen geometrik, ama akıcı yapılardır. Yapı ritimdir, yani bağıntılarını bileştiren ve çözüp dağıtan şekillerin zincirlenmesidir. Bağıntılar çözülüp dağıldığında bedenler arasındaki uyuşmazlıkların, bağıntılar yeni bir bağıntıda bileştiklerinde de uyuşumların nedenidir. Ama bu eşzamanlı bir çifte yöndür. Kilüs ile lenf, bir zehir kanı çözüp dağıtmadığı takdirde, bileşik bir bağıntı altında kanı oluşturan iki bağıntı içindeki iki bedendir. Şayet yüzmeyi ya da dans etmeyi öğreniyorsam, devinimlerimle dinginliklerimin, hızlarımla yavaşlamalarımın, kısa ya da uzun süren bir uyum sağlamayla, denizin ya da partnerinkilerle ortak bir ritim tutturması gerekir. Yapı her zaman ortak birçok bedeni barındırır ve bir nesne kavramına, yani ortak bir mefhuma gönderir. *Yapı ya da nesne en az iki bedenden oluşmuştur*, bu bedenlerin her biri de iki ya da daha çok bedenden oluşarak sonsuza doğru gider ve diğer yönde, gitgide genişleyerek ve daha bileşik bedenler halinde birleşirler, ta ki bütün Doğanın biricik nesnesine, sonsuzca dönüştürülebilir ve

biçimsizleştirilebilir yapıya, evrensel ritme, *Facies totius Naturae*'ye, sonsuz kipe varıncaya kadar. Ortak mefhumlar evrenseldir, ama en az iki bedenin ya da mümkün olan tüm bedenlerin kavramını oluşturmalarına göre "az ya da çok" evrenseldir (mekân içindeki varlık, devinim ve dinginlik halindeki varlık...).

Böyle anlaşıldığında, kipler izdüşümlerdir. Ya da daha ziyade bir nesnenin değişimleri, onların sabitleri olarak (evrim oluşturanın tersine gelişme), bir devinim ve dinginlik bağıntısını *kuşatan* izdüşümlerdir. Ve her bağıntı, her defasında değişen bir düzen içinde tüm diğerleriyle sonsuzca tamamlandığından, bu düzen bütün Doğanın yüzünü ya da tüm bağıntıların bağıntısını her defasında kuşatan profil ya da izdüşümdür.[2]

Işığın izdüşümü olarak kipler, aynı zamanda renkler, *renklendirici nedenlerdir*. Renkler, bütünleyicilik ve kontrast bağıntıları oluştururlar, öyle ki her biri, en uç noktada, bütünü yeniden oluşturur ve tüm renkler bir bileşim düzenine göre beyaz (sonsuz kip) içinde toplanır ya da ayrışma düzeni içinde beyazdan çıkarlar. Goethe'nin beyazla ilgili olarak söylediğini her renk için söylemek gerekir: Saf saydama özgü saydamsızlık.[3] Somut ve düz bir çizgide ilerleyen yapı zorunlu olarak renklidir, çünkü bu, ışık cismi saydamlaştırdığında ortaya çıkan saydamsızlıktır. Böylece, *renk ile gölge, renklendirici neden ile gölge etkisi arasındaki* bir doğa farkı doğrulanmış olur, biri ışığı upuygun şekilde "sonlandırır", diğeri onu upuygun olmayan içinde ortadan kaldırır. Vermeer hakkında, onun açık-koyu dağılımı yerine renklerin bütünleyiciliğini ve kontrastını koyduğu söylenebilir. Gölge ortadan kalkmaz, ama nedeninin yalıtılabilir bir etkisi, ayrı bir sonuç, renklerden ve onların bağıntılarından ayrı, harici bir gösterge olarak

---

2 Yvonne Toros (*Spinoza et l'espace projectif*, tez Paris-VIII) Spinoza'ya ilham veren geometrinin Descartes'ın, hatta Hobbes'un geometrisi değil, Desargues tarzında izdüşümsel bir optik geometri olduğunu göstermek için çeşitli argümanlar ileri sürer. Bu argümanlar kesin gibi görünmekte ve göreceğimiz gibi Spinozacılığa yeni bir anlayış kazandırmaktadır. Önceki bir çalışmasında (*Espace et transformation: Spinoza*, Paris-I), Y. Toros Spinoza ile Vermeer'i karşılaştırıyor ve *Traité de l'arc-en-ciel*'e bağlı olarak izdüşümsel bir renk kuramı geliştiriyordu.

3 Goethe, *Traité des couleurs*, Ed. Triades, § 494. Ve her rengin bütünü yeniden oluşturma eğilimi hakkında, bkz. § 803-815.

kalır.[4] Vermeer'de gölgenin, kaynaklandığı ışıklı fonu çerçevelemek ya da ona kenar çekmek için resmin geri kalanından ayrıldığı ve öne taşındığı görülür ("sütçü", "inci kolye", "aşk mektubu"). Vermeer bu yolla açık-koyu dağılımı geleneğinin karşısında durur; ve Spinoza tüm bu bakımlardan Rembrant'tan çok Vermeer'e yakın düşer.

O halde göstergelerle kavramlar arasındaki ayrım Aiskhylos'ta olduğu kadar indirgenemez, ortadan kaldırılamaz olarak kalır: "Artık kendisini dilsiz bir *dille* ya da bir dorukta yanan bir ateşin dumanıyla değil, açık terimlerle ifade edecektir..."[5] Göstergeler ya da duygular, upuygun olmayan fikirler ve tutkulardır; ortak mefhumlar ya da kavramlar, gerçek eylemlerin kaynaklandığı upuygun fikirlerdir. Nedenselliğin bölümlenmesiyle ilgili olarak, fiziksel cisimlerin basit tesadüfi karşılaşması şeklinde bir düzene bağlı olan *bir çağrışım zincirine* göre, etkilerin etkilere göndermesi gibi göstergeler de göstergelere gönderir. Ama kavramların kavramlara ya da nedenlerin nedenlere göndermesi, bağıntıların ya da oranların zorunlu düzeniyle, onların dönüşüm ve biçimsizleşmelerinin belirli ardışıklığıyla belirlenmiş, *otomatik olduğu söylenen zincirlenmeye* göre olur. O halde öyle görünüyor ki, sandığımızın aksine, göstergeler ya da duygular, *Etika*'nın olumlu bir öğesi, dahası bir ifade biçimi değildir ve olamaz. Oluşturdukları bilgi türü bir bilgi olmaktan çok cisimler arası karışımların bulanık fikirlerinin, filan karışımdan kaçınıp bir başkasının aranmasıyla ilgili hani emir kiplerinin ve bu durumların az ya da çok sabuklamalı yorumlarının rastgele bulunduğu bir deneyimdir. Bir ifade biçiminden çok duygusal, maddi *dildir* ve kavramın söyleminden çok çığlıklara benzer. O halde gösterge-duygular *Etika*'da, yalnızca acımasız eleştirilere, kınamalara maruz kalmak, ışığın üzerinde belirdiği ya da içinde sönüp gittiği karanlıklara yollanmak amacıyla rol oynuyor gibi görünüyor.

Ne var ki, böyle olamaz. *Etika*'nın II. bölümü, ortak mefhumları "en evrensellerinden" (tüm bedenlere uyanlarından) başlayarak

---

4 Bkz. Ungaretti (*Vermeer*, Ed. de l'Echoppe): "Kendinde bir renk olarak, ışık olarak gördüğü renk ve görüldüğü zaman gölgesini de gördüğü, yalıttığı renk..." Aynı zamanda Gilles Aillaud'nun tiyatro oyununa başvurulabilir, *Vermeer et Spinoza*, Ed. Bourgois.

5 Aiskhylos, *Agamemnon*, 495-500 [Ahmet Cevat Emre (çev.), M.E.B., 1945].

sergiler: Kavramların zaten verili olduğunu varsayar, göstergelere hiçbir şey borçlu olmadıkları izlenimi bundan kaynaklanır. Ama bir kavramı oluşturmayı *nasıl* başardığımız ya da etkilerden nedenlere nasıl çıktığımız sorulduğunda, en azından bazı göstergelerin bizim için sıçrama tahtası görevi görmesi ve bazı duyguların bize gerekli atılımı sağlaması gerekir (V. bölüm). Bizim bedenimizle uyumlu olan ve bize sevinç veren, yani gücümüzü arttıran kimi bedenlerin fikrini, bedenler arasındaki tesadüfi karşılaşma içinden seçebiliriz. Ve ancak gücümüz, kuşkusuz herkese göre değişen, belli bir noktaya kadar, yeterince arttığındandır ki, bu güce sahip oluruz ve en az evrensel olan kavramdan başlayarak (bedenimizin *bir* başkasıyla uyuşması), bağıntıların bileşim düzenine göre, sonra gitgide genişleyen kavramlara erişmek üzere, bir kavram oluşturmaya muktedir hale geliriz. O halde tutkusal duyguların ve onların bağlı oldukları fikirlerin bir *seçimi* vardır, bu seçim güç artışının vektörel göstergeleri olan sevinçleri açığa çıkarırken, azalma göstergeleri olan kederleri püskürtmelidir: Duyguların bu seçimi, birinci bilgi türünden çıkıp yeterli bir güç edinerek kavrama ulaşmanın koşulunun kendisidir. Artış göstergeleri tutkular olarak kalırken, varsaydıkları fikirler de eksik kalır: Aynı zamanda mefhumların habercileri, karanlık öncüleridirler. Üstelik ortak mefhumlara erişildiğinde ve bunlardan yeni bir tipte etkin duygular olarak eylemler doğduğunda, upuygun olmayan fikirler ve tutkusal duygular, yani göstergeler, hatta kaçınılmaz kederler bile yine de ortadan kalkmayacaktır. Varlıklarını sürdürecekler, mefhumlarla birlikte varolacaklar, ama mefhumlar ve eylemler yararına dışlayıcı ve baskıcı karakterlerini yitireceklerdir. O halde, göstergelerde kavramları hem hazırlayan hem de eşleyen bir şey vardır. Işık ışınları, gölgedeyken işlemeyi sürdüren bu süreçler tarafından hem hazırlanmış, hem de eşlik edilmiştir. Spinoza'da *açık-koyu dağılım değerleri yeniden işin içine girer*, çünkü tutku olarak sevinç bizi mefhumların ışığına götüren bir aydınlanma göstergesidir. Ve *Etika*, göstergeler yoluyla, yokluğunda birinci türe mahkûm kalacağımız kaçınılmaz seçimi gerçekleştirmeye bir tek kendisinin muktedir olduğu tutkusal bir ifade biçiminden vazgeçemez.

Bu seçim çok zor, çok güçtür. Öyle ki sevinçler ve kederler, artışlar ve azalışlar, aydınlanmalar ve kararmalar çoğu zaman belirsiz, kısmi, değişken, birbirine karışmış durumdadır. Ve özellikle de,

İktidarlarını ancak keder ve acı, diğerlerindeki güç azalışı, dünyanın kararması üstüne kuran birçok insan vardır: Keder sanki bir sevinç vaadiymiş, hatta bizzat bir sevinçmiş gibi davranırlar. Keder, kölelik ya da güçsüzlük, ölüm kültünü yaratırlar. Hasta ettikleri ruhları idealler ve sevinçler olarak sundukları keder göstergelerini yaymayı ve dayatmayı bırakmazlar. Korkunç ikili, Despot ile Rahip, yaşamın korkunç "yargıçları" böyledir. Kavramın doğuşunun ilk şartı olarak göstergelerin ya da duyguların seçimi, o halde yalnızca kişinin kendi üstünde göstermesi gereken şahsi çaba (Akıl) anlamına değil, sonunda ölmek pahasına da olsa, bizi gölgeden çıkarıp tür değiştirmemizi sağlayacak olan azıcık sevincin kurtulması için göstergelerin göstergelere meydan okuduğu ve duyguların duygularla çarpıştığı tutkusal bir mücadele, sürüp giden duygusal bir kavga anlamına da gelir. Göstergeler dilinin çığlıkları tutkuların, sevinçlerle kederlerin, güç artışlarıyla azalışlarının bu mücadelesini belirtir.

Etika, en azından neredeyse bütün *Etika*, en genellerinden başlayıp durmadan vargılarını geliştirme yoluyla ortak mefhumlarla yazılmıştır. Ortak mefhumların edinilmiş ya da verili olduğunu varsayar. *Etika*, kavram söylemidir. Gidimli ve tümdengelimli bir sistemdir. Sakin ve güçlü, uzun bir ırmak görünümü bundan kaynaklanır. Tanımlar, aksiyomlar, postülalar, önermeler, kanıtlamalar ve önerme sonuçları görkemli bir seyir oluşturur. Bu öğelerden biri ya da diğerinin upuygun olmayan fikirleri ya da tutkuları işlemesi, onların yetersizliğini ifşa etmek, kıyılardaki onca birikinti gibi, bunları mümkün olduğunca geri itmek içindir. Ama başka bir öğe vardır ki, bu öncekilerle ancak görünüşte aynı doğadadır. Bunlar, kanıtlama zincirinin içine yine de giren, ama okuyucunun bambaşka bir tona sahip olduğunu hemen farkettiği "notlardır". Bu başka bir üslup, neredeyse başka bir dildir. Gölgede iş görürler, ortak mefhumlara erişmemizi engelleyen ve tersine buna imkân veren, gücümüzü azaltan ve arttıran şeyi, köleliğimizin kederli göstergelerini ve özgürleşmelerimizin sevinçli göstergelerini ayırmaya çalışırlar. Güç azalışlarımızın arkasında olan kişileri, niyeti kederi sürdürüp çoğaltmak olanları, despotla rahibi ifşa ederler. Kavramlar oluşturmak ve duyguları eylemlere doğru evirmek için gücünü yeterince arttırmış olanın, yeni insanın göstergesini ya da koşulunu haber verirler.

Notlar açık ve polemiktir. Notların notlara gönderdiği doğruysa, çoğu zaman, kendi başlarına, kanıtlamalı ve gidimli öğelerden ayrı, kendilerine özgü bir zincir oluşturdukları görülür. Buna karşılık, kanıtlamalar notlara değil, başka kanıtlamalara, tanımlara, aksiyomlara ve postülalara gönderir. Notların kanıtlama zincirinin içinde yer almasının nedeni, o zincire mensup olmalarından çok kendi doğaları gereğince onu tekrar tekrar kesmeleridir. Bu, düzensiz aralıklarla kanıtlama öğelerinin zincirini kırmaya gelen, ırmağa benzeyen sürekli büyük zinciri kesintiye uğratan, kopuk, süreksiz, volkanik bir yeraltı zinciri gibidir. Her not, kanıtlamaların akışının içinden ve uzağından diğerleriyle sinyalleşen bir far gibidir. Suların *dilinden* ayrılan bir ateş dili gibidir. Kuşkusuz görünüşte aynı Latincedir, ama notlardaki Latincenin İbraniceden çevrildiği zannedilebilir. Notlar, Spinoza'nın Kutsal Kitap naziresiymişçesine, tek başlarına bir Öfke ve Gülme kitabı oluştururlar. *Etika*'nın en görünür hali olan Kavram kitabına sürekli eşlik eden ve kendi hesabına yalnızca patlama noktalarında ortaya çıkan Göstergeler kitabıdır. Aynı ölçüde son derece olumlu bir öğe ve çifte *Etika*'nın kompozisyonu içinde özerk bir ifade biçimidir. İki kitap, iki *Etika* birlikte varolur, biri saydamlıkların ışığında kazanılan serbest mefhumları gözler önüne sererken, diğeri bedenlerin bulanık karışımının en derininde, köleliklerle özgürleşmeler arasındaki mücadeleyi sürdürür. Anlamı tek ve aynı olan, ama aynı dil olmayan en azından iki *Etika*, Tanrı'nın *dilinin* iki versiyonu gibi.

Robert Sasso, notlar zinciriyle kanıtlama zinciri arasındaki bir doğa farkı ilkesini kabul eder. Ama kanıtlama zincirinin kendisini, türbülans ve kazalardan korunarak oluşacak homojen, sürekli ve düz çizgide ilerleyen bir seyir olarak düşünmek için haklı bir neden olmadığını farkeder. Bunun tek nedeni, notların, kanıtlamalar dizisine akın ederek, seyrini şurada burada kesintiye uğratması değildir. Bizatihi, der Sasso, kavram çok değişken duraklardan geçer: az ya da çok yavaş veya hızlı tanımlar, aksiyomlar, postülalar, kanıtlamalar.[6] Ve Sasso kesinlikle haklıdır. *Duraklar, kollar, dirsekler, kıvrımlar*, ivedilikler ve yavaşlamalar vs. ayırt edilebilir. Büyük kısımların başını ve

6 Bkz. Robert Sasso, "Discours et non-discours de l'Ethique", *Revue de synthèse*, Sayı: 89, Ocak 1978.

sonunu belirten önsözler ve ekler, ırmaktaki geminin yeni yolcuları bindirip eskilerini indirdiği duraklar gibidir; kanıtlamalarla notlar oralarda çoğu zaman birleşir. Kollar, aynı önerme birçok şekilde kanıtlanabileceği zaman ortaya çıkar. Ve dirsekler, ırmakta bir yön değişikliği olduğunda: Tek bir töz ancak bir dirsek yardımıyla tüm sıfatlarıyla ortaya konur, oysa yukarılarda her sıfat yalnızca tek bir töze sahip olabilirdi. Aynı şekilde, bir dirsek bedenler fiziğini de işin içine sokar. Kendi hesabına önerme sonuçları, kanıtlanmış önermenin üstüne gelip kıvrılan sapmalar oluşturur. Son olarak kanıtlama dizileri, ırmağın akışını genişletmesine ya da daraltmasına göre, göreli hız ve yavaşlıkların belirtisidir: Örneğin, Spinoza her zaman, Tanrı'dan, Tanrı fikrinden yola çıkılamayacağı, ama oraya *olabildiğince çabuk* varmak gerektiği kanısındadır. Ayırt edilmesi gereken daha birçok kanıtlama şekli olacaktır. Bununla birlikte, bu çeşitler ne olursa olsun, söz konusu olan, her koşulda akıp giden ve kavramın ya da ikinci bilgi türünün *Etika*'sını oluşturan aynı ırmaktır. Bu nedenle, notların diğer öğelerden farkının daha önemli olduğunu düşünürüz, çünkü son kertede kanıtlama öğeleri arasındaki farkları açıklayan odur. Notların yeraltı faaliyeti olmadan ırmak bunca macera yaşamayacaktı. Kanıtlamaları duraklara ayıran, dönemeçleri sağlayan notlardır. Çeşitliliği içinde bütün kavram *Etika*'sının, kendine özgülükleri içinde bir göstergeler *Etika*'sına ihtiyacı vardır. Kanıtlamaların seyrinin çeşitliliği, notların sarsıntılarını ve itişlerini tek tek karşılamaz ama yine de onları varsayar, onları kuşatır.

Ama belki de, V. bölümün temsil ettiği, V. bölümde ya da en azından V. bölümün büyük bir kısmında somutlaşan bir başka *Etika* daha vardır. Yani bütün seyir boyunca birlikte varolan diğer ikisi gibi değildir; belirli bir yeri, sonuncuyu kaplar. Başından beri de öyledir, odak gibidir, ortaya çıkmadan önce zaten etkili olan odak noktası gibidir. V. bölümü diğer tüm bölümlerle birlikte yayılan bir biçimde kavramak gerekir; oraya varılıyormuş gibi görünür, ama o sürekli, her zaman oradadır. Bu, Spinoza'nın mantığının üçüncü öğesidir: Göstergeler ya da duygular ve kavramlar değil, Özler ya da Tekillikler, Algılar. Bu, ışığın üçüncü halidir. Gölge göstergeleri ve renk olarak ışık değil, kendisi olarak ve kendisi için ışık. Ortak mefhumlar

(kavramlar) bedenlerden geçip onları saydamlaştıran ışık tarafından ifşa edilirler; o halde, canlı oldukları ölçüde Desargues tarzında bir izdüşümsel geometrinin gereklerine tabi, izdüşümsel bir mekân içinde dönüştürülebilir ve biçimsizleştirilebilir olmaları ölçüsünde daha canlı olan geometrik şekillere ya da yapılara (*fabrica*) gönderirler. Ama özlerin doğası bambaşkadır: Tözü itibariyle Işık saçanın ürettiği *saf ışık şekilleri* (ışığın ifşa ettiği geometrik şekiller değil).[7] Platoncu ve hatta Descartesçı fikirlerin "dokunsal-optik" kaldığı çoğu zaman farkedilmiştir: Saf bir optik dünyaya yükselmek Platon'dan ziyade Plotinus'un, Descartes'tan ziyade Spinoza'nın işidir. İzdüşüm bağıntılarıyla ilgili oldukları ölçüde ortak mefhumlar (hâlâ asgari düzeyde dokunsal göndermeyi korumalarına rağmen) şimdiden optik şekillerdir. Ama özler ışığın saf şekilleridir: Kendilerinde "temaşa"dırlar, yani Tanrı'nın, öznenin ya da nesnenin (*algılar*) bir birliği içinde temaşa edildiği kadar temaşa ederler. Ortak mefhumlar göreli hızları oluşturan devinim ve dinginlik bağıntılarına gönderirler; özlerse tersine, mekânı izdüşümlerle oluşturmayıp onu bir kerede, tek hamleyle dolduran mutlak hızlardır.[8] Jules Lagneau'nun en dikkate değer katkılarından biri, Spinoza'nın kavradığı şekliyle düşüncedeki hızların önemini göstermiş olmaktır, buna karşın Lagneau mutlak hızı göreli bir hıza indirger.[9] Bunlar yine de özlerin iki karakteridir: *Artık göreli değil mutlak olan hız, artık ışığın ifşa ettiği geometrik şekiller değil ışık şekilleri.* Göreli hız, etkilenişlerle duyguların hızıdır: Mekân içindeki bir bedenin bir başkası üstündeki eyleminin hızı, sürenin içinde bir halden bir başka hale geçiş hızı.

---

7 Bilim bu geometrik şekiller ve ışık şekilleri problemiyle karşılaşmaktadır (böylece *Durée et simultanéité*, V. bölüm içinde, Bergson, Görelilik Kuramı'nın ışık şekillerinin, geleneksel olarak katı geometrik şekillerin altında yer almasını altüst ettiğini söyleyebilir). Sanatta, ressam Delaunay ışık şekillerini, kübizmin olduğu kadar soyut sanatın geometrik şekilleriyle karşıtlaştırır.

8 Yvonne Toros (VI. böl.) Desargues geometrisinin tam olarak iki yönünü ya da iki ilkesini belirtir: Biri, izdüşümlerle ilgili olan homoloji ilkesi; diğeri, çizginin noktayı, noktanın düzlemi karşılamasıyla ilgili, "ikilik" ilkesi olarak adlandırılacak ilkedir. Paralelizm, işte burada yeni bir anlayış kazanır, çünkü düşüncedeki bir noktayla (Tanrı fikri) uzamdaki sonsuz bir gelişim arasında kurulur.

9 Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, PUF, s. 67-68 (eşdeğeri ancak müzikte bulunan ve mutlaktan çok göreliye dayanan "düşüncenin hızlılığı").

Mefhumların yakaladığı şey, göreli hızlar arasındaki bağıntılardır. Ama mutlak hız, bir özün ebediyet içinde duygularının ve etkilenişlerinin üstünden geçme şeklidir (güç hızı).

V. bölümün tek başına üçüncü bir *Etika* oluşturması için, kendine özgü bir nesnesinin olması yeterli değildir, diğer ikisinden farklı bir yöntem izlemesi gerekir. Yalnızca kanıtlayıcı öğeler ve notlar sunduğuna göre farklı bir yöntem izlemesi söz konusu değil gibi gözüküyor. Bununla birlikte, okuyucu geometrik yöntemin burada, onu V. bölümün yalnızca eğreti bir versiyon, bir müsvedde olduğuna neredeyse inandıracak, vahşi ve alışılmamış bir havaya büründüğü izlenimini edinir: Önermeler ve kanıtlamaların içinden öyle şiddetli boşluklar geçer, o kadar çok eksilti ve büzüşme içerirler ki, tasımların yerini basit "örtük tasımlar" [*enthymèmes*] almış gibi görünür.[10] Ve V. bölümü okudukça, bu özelliklerin, yöntemin uygulanışındaki eksiklikler veya kestirme gidişler olmadıkları, her gidimlilik ve tümdengelim düzenini aştıkları ölçüde özlere tamamen uygun oldukları kararına varılır. Bunlar sadece fiilen olan işlemler değil, bütünüyle olması gereken bir usuldür. Öyle ki, kavramlar düzeyindeki geometrik yöntem tamlık ve doygunluk gerektiren bir sergileme yöntemidir: Bu nedenledir ki, ortak mefhumlar, bir aksiyom sistemindeki gibi, *bir* ortak mefhuma fiili olarak nasıl varıldığını sorgulamamıza gerek kalmadan, en evrensellerinden yola çıkarak, kendileri için göz önüne serilmişlerdir. Ama V. bölümün geometrik yöntemi, sergileyen akıl sahibi bir insandan çok aranan bir köpek tarzında, aralıklar ve atlamalarla, boşluklar ve büzüşmelerle işleyecek bir icat yöntemidir. "Karar verilemez" içinde hareket ettiği ölçüde belki de her kanıtlamayı aşmaktadır.

Matematikçiler kendilerini bir aksiyom sisteminin kurulmasına adamadıklarında, icat tarzları tuhaf kabiliyetler gösterir ve tümdengelim zincirleri ya geniş kesikliklerle kopmuştur ya da tersine,

---

10 Bkz. Aristoteles, *Premiers analytiques*, II, 27 [*Birinci Çözümlemeler*, Ali Houshiary (çev.), Dost Yayıncılık, 1998]: Örtük tasım, öncüllerinden birinin örtülü, gizli, çıkarılmış, silinmiş olduğu bir tasımdır. Leibniz meseleyi yeniden ele alır (*Nouveaux essais*, I, bölüm, 1, § 4 ve 19) ve kesilmenin yalnızca sunumda değil, bizzat düşüncemizde de olduğunu ve "sonucun kuvvetinin kısmen çıkarılan şeyden ibaret olduğunu" gösterir.

şiddetli bir şekilde büzüşmüştür. Kimse Desargues'ın dehasını inkâr etmiyordu, ama Huygens ya da Descartes gibi matematikçiler onu anlamakta güçlük çekiyorlardı. Her düzlemin bir noktada "kutupsal" ve her noktanın bir düzlemin "kutbu" olduğunun kanıtlaması o kadar hızlıdır ki, kanıtın üstünden atlayıp geçtiği her şeyi yerine koymak gerekir. Hiç kimse, çift sayıları bir o kadar anlayışsızlıkla karşılanan Évariste Galois'dan daha iyi, matematikte tekil özler yakalayan bu sarsıcı, yerinde duramayan, çarpıcı düşünceyi betimlememiştir: Analistler, "tümden gelmiyorlar, birleştiriyorlar, bileştiriyorlar; hakikate vardıklarında, onu sağa sola çarparak buluyorlar".[11] Ve bir kez daha, bu özellikler, "daha hızlı" gitmek adına serimlemede yapılmış basit kusurlar olarak değil, mutlak bir hız kazanan yeni bir düşünce düzeninin güçleri olarak ortaya çıkarlar. Bize öyle geliyor ki, V. bölüm, ilk dört bölüm boyunca ortak mefhumlar yoluyla gelişen düşünceye indirgenemeyecek olan, bu düşüncenin belirtisidir. Blanchot'nun söylediği gibi, kitapların bağlılaşığı olan şey "kitabın yokluğu" ise (ya da kanlı canlı daha gizli bir kitapsa), V. bölüm, içinde göstergelerle kavramların yok olduğu ve şeylerin mekân aralıklarını aşarak kendileri olarak ve kendileri için yazılmaya koyulduğu bu yokluk ya da bu giz olabilir.

Örneğin 10. önerme: "Doğamıza aykırı duygular bizi rahatsız etmediği sürece, anlama yetisinin göreli bir düzenine göre bedenin etkilenişlerini düzene sokma ve birbirine zincirleme kudretimiz olur." Bu, yan önermeyle temel önerme arasında ortaya çıkan devasa bir fay, bir aralıktır; zira doğamıza aykırı olan duygular her şeyden önce ortak mefhumlar oluşturmamızı engeller, çünkü bizimkine uymayan bedene bağlıdırlar; tersine, bir bedenin bizimkine uyduğu ve gücümüzü arttırdığı (sevinç) her defasında, etkilenişlerin etkin bir

11 Bkz. Galois'nın metinleri André Dalmas, *Évariste Galois* içinde, Fasquelle, s. 121. Ve s. 122 ("Sürekli olarak hesaplamaların ilerleyişini göstermek ve onları hiçbir zaman gerçekleştiremeden sonuçlarını öngörmek zorundayız"), s. 132 ("bu nedenle, bu iki anıda ve özellikle de ikincisinde, bilmiyorum sözüyle sık karşılaşılır..."). O halde, olduğu haliyle düşüncede boşluk, silinme ve büzüşme kipleriyle tanımlanacak bir üslup matematikte bile olacaktır. Bu konu hakkında G.G. Granger'nin *Essai d'une philosophie du style*'i (Odile Jacob) içinde değerli bilgiler bulunur, buna karşın yazar matematikteki üsluba dair bambaşka bir görüş edinir (s. 20-21).

düzeninin ve zincirlenişinin doğacağı, iki bedene ortak bir mefhum oluşturulabilir. İsteyerek oyulan bu fayın içinde, iki beden arasındaki uyum ve az sayıda ortak mefhum fikirlerinin ancak örtük bir mevcudiyeti vardır ve her ikisi de ancak eksik bir zincir eski biçimine göre yeniden kurulduğunda ortaya çıkar: Çifte aralık. Bu yeniden kurma gerçekleştirilmediği, bu boşluk doldurulmadığı takdirde, yalnızca kanıtlama sonuca ulaşmamakla kalmaz, biz de temel soru konusunda sonsuza dek kararsız kalırız: Herhangi bir ortak mefhum oluşturmayı nasıl başarırız? Ve neden en az evrensel (bizimkiyle *bir* başka bedende ortak olan) bir mefhum söz konusudur? Aralığın, boşluğun işlevi, oldukları haliyle aralıklı öğeleri azami düzeyde birbirine yaklaştırmak ve böylelikle mutlak bir üstünden geçiş hızı sağlamaktır. Hızlar mutlak olabilir, yine de az ya da çok yüksektirler. Mutlak bir hızın yüksekliği tam olarak bir kerede aştığı mesafeyle, yani kuşattığı, üstünden geçtiği ya da ima ettiği aracıların sayısıyla (burada en az iki) ölçülür. Üçüncü türün olumlu özellikleri olarak her zaman sıçramalar, boşluklar ve kesintiler vardır.

Bir başka örnek, bu kez büzüşmeyle, en evrensel ortak mefhum olarak Tanrı fikrinden en tekil öz olarak Tanrı fikrine geçildiği 14. ve 22. önermelerle verilecektir. Adeta (en yüksek) göreli hızdan mutlak hıza atlanır. Son olarak, az sayıda örnekle yetinmek için, 30. kanıtlama, tepeleri ışık şekilleri (ben, Dünya ve Tanrı) olan ve mesafeler şeklindeki kenarları, en yüksek hız olduğu ortaya çıkacak mutlak bir hızla katedilmiş olan bir tür yüce üçgen çizer, ama noktaların yardımıyla. V. bölümün ayırıcı özellikleri ve önceki bölümlerin yöntemini aşma şekli her zaman şuna gönderir: ışık şekillerinin mutlak hızı.

Tanımların, aksiyomların ve postülaların, kanıtlamaların ve önerme sonuçlarının *Etika*'sı, kendi seyrini geliştiren bir ırmak-kitaptır. Ama notların *Etika*'sı bir ateş kitabı, bir yeraltı kitabıdır. V. bölümün *Etika*'sı şimşeklerle hareket eden bir hava, bir ışık kitabıdır. Bir gösterge mantığı, bir kavram mantığı, bir öz mantığı: Gölge, Renk, Işık. Üç *Etika*'nın her biri, doğa farklılıklarına rağmen, diğerleriyle birlikte varolur ve diğerlerinde sürer. Tek ve aynı dünyadır. Her biri onları ayıran boşluğu aşmak için köprüler uzatır.

KAYNAKÇA [1]

II. Bölüm	Önsöz, Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Ed. Gallimard, 1970.
IV. Bölüm	*Beckett* içinde, *Revue d'esthétique*, 1986.
V. Bölüm	*Philosophie*, Sayı: 9, Kış 1986.
VI. Bölüm	Fanny ve Gilles Deleuze, Önsöz, D. H. Lawrence, *Apocalypse*, Ed. Balland, 1978.
VII. Bölüm	*Libération*, Mayıs 1989.
X. Bölüm	Sonsöz, Melville, *Bartleby*, Ed. Flammarion, 1989.
XII. Bölüm	*Philosophie*, Sayı: 17, Kış 1987.
XVI. Bölüm	*Nos Grecs et leurs modernes* içinde, Ed. du Seuil, 1992.

1 Bu metinlerin birçoğu geliştirilmiş ya da genişletilmiştir.

Kişi kendi nevrozlarıyla yazmaz. Nevroz, psikoz; bunlar, yaşam geçitleri değil, süreç kesintiye uğradığında, engellendiğinde, tıkandığında içine düşülen durumlardır. Hastalık bir süreç değil, "Nietzsche örneği"nde olduğu gibi, sürecin durmasıdır. Bu haliyle yazar da hasta değil, daha ziyade hekimdir, kendisinin ve dünyanın doktorudur. Dünya, hastalığın insanla karıştığı semptomlar bütünüdür. Bu durumda, edebiyat bir sağlık girişimi olarak ortaya çıkar.

G. D.



ISBN 978-975-8686-36-0

