

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SONSUZA GİDEN DİL

Michel Foucault

Blanchot'nun dediği gibi, ölmek için yazmak, hatta belki de ölmek için konuşmak kuşkusuz sözün kendisi kadar eski bir görevdir. Bir öykünün akışı içinde, en hayati kararlar bile kaçınılmaz olarak askıya alınır. Söylemin bir ok uçuşunu, zaman aralığı içinde, kendisine uygun bir uzamda durdurma gücüne sahip olduğunu biliyoruz. Homeros'un söylediği gibi, muhtemelen tanrılar insanların başına felaketler getirirler ki, insanlar felaketlerden söz edebilsin; işte konuşma sonsuz verimini belki de bu olanakta bulur. Gene muhtemelen, ölümün yaklaşması —onun mutlak jesti, insan belleğindeki önemi— şimdiki zaman ve varoluş içinde, kendisine ve kendisinden konuştuğumuz boşluğu oyar. Ama, ölümdaki bu dil yetisini olumlayan *Odysseia*, Odysseus'un yurda dönüş öyküsünü geriye dönüşlerle anlatır: Ölüm Odysseus'u her tehdit ettiğinde, ölümü bertaraf etmek için, konuşmaya başladığı anda tehditkâr bir jest ya da yeni bir tehlike biçiminde geri gelen bu gözdağını ayakta tutmayı tam olarak nasıl (hangi dolap ve entrikalarla) başardığını tekrar tekrar anlatır. Phaiaklar arasında bir yabancı olarak, kendi tarihinin artık bin yaşına girmiş öyküsünü başkasının sesinden işittiği zaman Odysseus kendi ölümüne kulak veriyor gibidir: Yüzünü kapatır ve bir çarpışmadan sonra önüne bir kahramanın cesedi getirilen kadın gibi ağlar. Onun ölümünü ilan eden, yeni *Odysseia* içinde eski bir zamandan geliyormuşçasına derinlerden doğan bu konuşmaya karşı Odysseus kendi kimliğinin şarkısını söylemeli, bir dilin dil önünde kendisine sunduğu yazgıdan kaçmak için kendi talihsizliklerinden söz etmelidir. Odysseus bu kurmaca konuşmayı, onun gücünü aynı zamanda hem olumlayıp hem dağıtarak, ölümün sınırında duran, ama aynı zamanda onu dengeleyen bu uzama taşır, ki öykü doğal arazisini orada bulur. Tanrılar ölümlülerin başına felaket getirirler, ki ölümlüler felaketlerden söz edebilsin; ama insanlar onlardan, talihsizlikler hiçbir zaman gerçekleşmesin, bu gerçekleşme sözcüklerin mesafesiyle engellensin, doğasının olumsuzlanmasıyla yattığı yerde önlensin diye söz ederler. Sınırsız talihsizlik, tanrıların bu çın çın öten becerisi, dilin başladığı noktaya işaret eder; ama

İlk kez *Tel Quel* (1963, sayı 15, s. 44-53) dergisinde yayımlanan bu yazı buraya *Language, Counter Memory, Practice* (Cornell University Press, 1977, s. 53-67) içindeki İngilizce çevirisinden aktarıldı.

ölümün sınırı, dilin önünde ya da daha doğrusu dilin içerisinde sonsuz bir uzamın kapılarını açar. Ölüm tehdidi karşısında dil ileri atılır, ama aynı zamanda yeniden başlar, kendinden söz eder, öykünün öyküsünü ve bu karşılıklı nüfuz edişin asla bitmeyebileceğini keşfeder. Ölüme doğru yol alırken kendi üzerine kapanır; aynaya benzeyen bir şeyle karşılaşır; kendini durduracak olan bu ölümlü durdurmak için yalnızca tek bir güce sahiptir; sınırsız bir yansıtma oyununda kendi imgesini doğurmak. Başladığı noktaya (ölümce) geri dönmek ama sonunda ölümden kurtulmak üzere yola çıktığı aynanın derinliklerinden bir başka dil işitilebilir: Gerçek dilin imgesidir bu, ama onun minüskül, içsel, adı konmamış ama gerçek bir modeli; Odyssea'dan önce, Odysseus'un kendisinden de önce (Odysseus şarkıyı işitir) onun öyküsünü anlatan ozanın şarkısıdır, ama ozan Odysseus'un ölümünden sonra da sonsuza kadar onun şarkısını söyleyecektir (çünkü ozan için Odysseus zaten ölmüştür); yaşayan Odysseus bu şarkıyı, bir kadın öldürülen kocasını nasıl karşılarsa öyle karşılar.

Belki de konuşmada; ölüm, sonsuz gayret ve dilin kendi kendini temsil etmesi arasında asli bir yakınlık vardır. Ölümün kara duvarına karşı dikilmiş sonsuza uzanan ayna figürü, kendi geçişinin bir izini bırakmaya karar verdiği andan başlayarak belki de her dil için asli önem taşır. Dilin sonsuzluk iddiası yalnızca yazının bulunmasıyla başlamamıştır, ama dilin bir gün gelip görülebilir ve kalıcı işaretlerle kendine bir beden almaya karar vermesi de ölümden duyduğu korkudan değildir. Daha çok, yazının bulunmasından bir süre önce, yazının akıp gidebileceği ve kendisini kurabileceği uzamı açacak bir değişiklik olması gerekmiştir, bizim için en özgün biçimiyle Homeros'un simgelediği, dilin en belirleyici ontolojik özelliklerinden birini biçimlendiren bir değişiklik: Dilin ölüm aynasında yansması ve bu yansmadan, konuşmanın kendi imgesinin sınırsız verimini keşfedip, kendisini sonsuza kadar kendi ötesinde zaten varmış, kendi ötesinde zaten etkinmiş gibi sunabildiği fiili bir uzam inşa etmesidir bu. Bir dil yapıtını mümkün kılan ilk katlanma, bu ikizlenmedir. Bu anlamda ölüm kuşkusuz, dilin arazlarının en asli olanıdır (onun sınırı ve merkezidir). İnsanın ölümü kavrayıp hapsedmek için ölüme doğru ve ölüme karşı konuşmaya başladığı gün bir şey doğdu: Kendisini sonsuza kadar yineleyen, yeniden kaydeden, yeniden tektir eden bir mırıldanma... Bugün dilimizin içine yerleştiği ve gizlendiği yer, tekinsizce güçlenip yongunlaşan bu mırıldanmadır.

(Pek zorunlu olmayan bir varsayım: alfabetik yazı kendi içinde zaten bir ikizlenme biçimidir, çünkü gösterileni değil, onu gösteren fonetik öğeleri temsil eder. Öte yandan ideogram, bir başka temsil biçimi olan bir fonetik sistemden bağımsız olarak, doğrudan gösterileni temsil eder. Batı kültüründe yazı otomatik olarak, kendi kendini temsil etme ve tekrarı oluşturduğu fiili uzama

yerleşmemizi buyurur; yazı bir şeye değil de konuşmaya gönderme yaptığından bir dil yapıtı aynanın elle tutulmaz yoğunluğuna daha derinden dalabilir ancak, zaten ikiye katlanmış bu yazının ikizini çağırır, böylece mümkün ya da imkânsız bir sonsuzluğu keşfeder, durmaksızın konuşmanın peşinde koşar, onu ancak kendini mahkûm eden ölümün ötesinde koruyabilir ve bir mırıltı dalgasını özgürleştirir. Yinelenen konuşmanın yazı içindeki bu sunumu, yadsınamaz bir şekilde, dil yapıtı dediğimiz şeye bir ontolojik statü sağlar; yazma ediminin zamana inatla direnen asıl ve görülebilir bedeniyle şeyin kendisini gösterdiği kültürlerin tanımadığı bir statü.

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

Dildeki bu kendi kendini temsil olgusundan başlayan bir yazın antolojisi hazırlamak, ya da en azından uzaktan taslağını çizmek mümkün mü acaba? Görünüşte kurnazlık ya da eğlence düzeyinde olan böylesi figürler, dilin ölümle —dilin kendisine seslendiği ve onu dengelediği bu sınırla— kurduğu ilişkiyi gizlemekte, yani ona ihanet etmektedir. Batı yazınında görülen, dilin katlanma biçimlerinin tümünün genel bir çözümlemesiyle işe başlamak gerekecektir. Kuşkusuz bu biçimler sınırlı sayıdadır ve tümünün listesini çıkarmak mümkün olmalıdır. Çoğu kez aşırıya kaçan ihtiyatları, bazen gizlenmiş olmaları, talih ya da dikkatsizlik gibi görünen şeylerle su yüzüne çıkmaları bizi yanıltmamalı; daha doğrusu onlarda tam da yanılsama gücünün kendisini, dilin (tek telli bir enstrüman) bir yapıt olarak ayakta durma olanağını görmeliyiz. Gizlenmiş de olsa dilin katlanması; dili bir yapıt olarak var eden budur; buradan ortaya çıkabilecek işaretler de ontolojik göstergeler olarak okunmalıdır.

* "Gizli Mucize", Çeviren Fatih Özgüven, *Yolları Çatallanan Bahçe*, Can Yayınları, 1985. (ç.n.)

Bu işaretler çoğu kez algılanamazlar, abesliğin sınırındadırlar. Kendilerini birer kusur, bir yapıtın yüzeyindeki önemsiz birer noksan olarak sunmayı becerirler; içinden çıkıp bize ulaştıkları bitmez tükenmez derinliklere gayri iradi bir kapı açtıkları da söylenebilir. *Rahibe*'deki* bir epizodu anımsıyorum; orada, Suzanne'ın annesi Suzanne'a bir mektubun tarihini (nasıl yazıldığını, gizlendiği yeri, çalınma girişimini, ve nihayet bir dost tarafından muhafaza edilip yerine ulaştırılmasını) açıklar; tam da, o sırada yazdığı, bunları anlattığı mektubun tarihini. Kuşkusuz bu, Diderot'nun dikkatinin dağıldığının kanıtıdır; ama daha da önemlisi, dilin kendisinden söz ettiğinin, mektubun mektup değil, aslında aynı gerçeklik sistemi içerisinde onu ikiye katlayan dil olduğunun bir işaretidir (çünkü aynı zamanda konuşurlar, aynı sözcükleri kullanırlar ve tıpa tıpa aynı bedeni paylaşırlar; dil bu mektubun kanı canıdır). Gene de, aslında dil de ortada yoktur; ama bu, bir yazara atfettiğimiz egemenlikten kaynaklanmaz; dil, kendi kendisinin bir imgesine dönüştüğü, bir aynadaki katlanmasıyla ölüm sınırını aştığı fiili uzamı aşarak kendisini yok kılar. Diderot'nun "falso"su onun müdahale etmeye hevesli olmasından kaynaklanmaz, dilin kendi kendini temsil sistemine açılmasından ileri gelir: *Rahibe*'deki mektup yalnızca bir mektubun benzeridir; onun noksan bir biçimde yeri değiştirilmiş eşi olması dışında (bu yer değiştirme ancak dilin dokusundaki bir yırtık nedeniyle görülebilir) her ayrıntıda ona benzemektedir. Bu sürçmede, (ki sözcüğün tam anlamıyla bir sürçmedir bu) *Binbir Gece Masalları*'nda rastlanana çok benzer, ama onun tam tersi bir figüre rastlarız; burada Şehrazat'ın aktardığı bir öykü onun neden geceye mahkûm olduğunu anlatır vb. Bu bağlamda, yansıtılan yapı belirtik bir biçimde verilmiştir: Merkezinde, kendisinin minyatürü ve kendisinden önce gelen bir şey gibi ortaya çıktığında yapıt bir ayna ("*psyche*"; kurmaca bir uzam, gerçek bir ruh) tutar; çünkü kendi öyküsünü geçmişin birçok mucizesinden biri, birçok başka geceden biri gibi anlatır. Ve başka gecelere benzeyen bu özel gecede, yalnızca önemsiz bir sapma oluşturur, aynı gökyüzündeki aynı yıldızları gösterir gibi görünen bir uzam açılır. Fazladan bir gece bulunduğunu, bin tanesinin yeteceğini söyleyebilirdik; tersinden *Rahibe*'de bir mektubun (kendi macerasını anlatmasına gerek kalmayacak şekilde mektubun tarihini anlatacak bir mektubun) eksik olduğunu söyleyebilirdik. Her durumda da aynı boyut içinde — birinde eksik bir günün, öbüründe fazladan bir gecenin olduğu açıkça görülüyor: Dilin kendisinden söz ettiği hayati uzamdır bu.

Her yapıtta, dilin gizli bir dikeysellik içinde kendi üstüne kapandığından söz edilebilir; orada ikiz, aradaki ufak uzamla —Şehrazat figürünün kendisini sisle kuşattığı, zamanın kökenlerine geri gittiği, parlak, derin, adı konmamış ama

* Denis Diderot, *La Religieuse*, Türkçe çevirisi *Rahibe*, çeviren Adnan Cemgil, Engin Yayıncılık, 2. bas., Eylül 1990. (ç.n.)

gerçek bir diskin merkezinde sonsuza kadar azaldığı o rastlantısal ve kasten yanıltıcı anlar dışında hiçbir algı uyandıramayan o ince, kara çizgiyle—tıpatıp aynıdır. Bir dil yapıtı, ikizlerin aksettirdiği bu sonsuz uzamı açmak için ölümle aşılan dilin bedenidir. Ve herhangi bir yapıtın inşası bakımından elzem olan bu kendi üstüne kapanmanın biçimleri hiç kuşkusuz yalnızca burada, bir ikiye bölünmenin kendini gösterdiği bu yakın, kırılğan ve hafif ürkütücü figürlerde deşifre edilebilir; bunların tam bir listesinin çıkarılması ve sınıflandırılması, işlevlerini ya da dönüşümlerini yöneltten yasaların saptanması pekâlâ biçimsel bir yazın ontolojisi çıkarabilirdi ortaya.

Bana öyle geliyor ki, 18. yüzyılın sonunda —dil yapıtlarının şimdi bizim için ne iseler o duruma geldikleri, yani yazın oldukları anla hemen hemen aynı zamanda— dilin kendi belirsiz tekrarıyla ilişkisinde bir değişim ortaya çıktı. Bu, Hölderlin'in körlüğe varacak şekilde, kendisinin ancak tanrıların kaybolmasıyla ortaya çıkan bir uzamda konuşabileceğinin ve dilin ölümü uzakta tutmak için yalnızca kendi gücüne güvenebileceğinin farkına vardığı zamandır (ya da hemen hemen o zamandır). Böylece, konuşmamızın kendisine doğru kesintisiz ilerlediği ufukta bir açıklık belirmiş olur.

Ölümsüz olmak için konuşmanın uzun yıllar —Homeros'un tanrılarının ortaya çıkışından *Empedocles* fragmanında ilahi olanın uzaklaşmasına değin— bugün bize yabancı gelen bir anlamı vardı. Kahramanlardan konuşmak ya da bir kahraman olarak konuşmak, bir yapıta benzer bir şeyler kurmak istemek, başkaları sonsuza kadar ondan söz etsin diye konuşmak ya da "şan" olsun diye konuşmak gerçekte dilin içinde barındırdığı bu ölüme doğru ya da ona karşı hareket etmekte; insanları ölüme karşı uyaran kutsal bir hatip olarak konuşmak, onları her türlü şanın ötesindeki bu sonla tehdit etmek aynı zamanda ölümü silahsızlandırmak ve ölümsüzlük vaat etmektir. Başka deyişle, her yapıtın tamamlanması, kendisini sonsuz Söz'ün üstünlüğünü yeniden kurduğu bir sessizlik içinde yatıştırması amaçlanmıştı. Bir yapıt içinde, dil kendisini ölüme karşı bu görünmez konuşmayla korudu, kendini kendi üstüne kapamış yansımasına dönüştürdüğü herhangi bir zamandan önce ve sonraki bu konuşmayla. Kendini bir kez ölümün karşısına dikey olarak diktiğinde her dilin ortaya çıkardığı sonsuza giden bu ayna, bir sakınma olmadan gösterilemezdi: Yapıt sonsuzu —içinde fiili ve döngüsel bir aynaya dönüştüğü, güzelece kapanmış bir biçim içinde tamamlandığı, gerçek ve görkemli bu sonsuzu— kendi dışına yerleştirdi.

Yazı bugün kaynağına çok fazla yakınlaşmıştır; kulak verdiğimizde, kendisine karşı sığınak aradığımız ve kendisine seslendiğimiz kaynağı ilan eden bu rahatsız edici sese. Kafka'nın canavarı gibi, dil de şimdi kendi ininin dibinden bu kaçınılmaz ve yükselen gürültüyü dinlemektedir. Kendini savunmak için onun hareketlerini izlemeli, onun sadık düşmanı olmalı, saydam ve kırılmaz

bir bölmenin çelişkili inceliği dışında aralarına hiçbir şeyin girmesine izin vermemelidir. Bu belirsiz ve sağır edici gürültü kadar uzun ve o kadar yüksek sesle, seslerimizi onunla karıştırsak onu susturmayı ve ona hâkim olmayı olmasa bile, yazın dediğimiz sonsuz mırıldanma içinde onun boşunalığını hafifletmeyi başarabiliriz diye, daha uzun, daha yüksek sesle aralıksız konuşmalıyız. Bu andan başlayarak, biricik anlamı, kendi şanınin kendi üstüne kapamış ifadesi olmasında yatan bir yapıt mümkün değildir artık.

Bu dönüşümün tarihi, 18. yüzyıl sonunda aynı anda ortaya çıkan Sade'in yapıtlarında ve dehşet öykülerinde kabaca görülür. Burada bizi ilgilendiren, bu yapıtların vahşete olan yatkınlıkları değildir; yazın ile kötülük arasındaki bağlantının keşfi de değildir; ilk bakışta daha puslu, daha paradoksal bir şeydir: Ezici olan, söze dökülemez olan, heyecanlar, şaşkınlık, esrime, dilsizlik, katıksız şiddet ve sözsüz jestlerle sürekli olarak kendilerinin dışına çıkarılan, sonuç vermeleri için büyük bir ekonomi ve kesinlikle hesaplanan bu diller (böylece kendilerini, telaşa koştukları bu dil sınırında olabildiğince saydam kılarlar; söylemek istedikleri ve sözcüklerin dışında yatan şeyin eşsiz egemenliği uğruna kendilerini yazı içinde silikleştirirler) —çok tuhaf bir şekilde kendilerini yavaş, titiz ve sonsuza kadar uzatılmış bir törende temsil ederler. Adlandıran ve görmek için ad veren bu basit diller tuhaf bir biçimde ikizdir.

Kuşkusuz, bugün bizler için var olduğu şekliyle Sade'in dilini anlamak hâlâ uzun zaman alacaktır: (bir ölçüde, hiç kimseye seslenmeyen bir yinleme diliyle öleceği saniyeyi sınırsızca uzatan Borges karakterinde olduğu gibi hiç durmadan) okunulamayacak kitapları yazan bu mahpusun amacının olası anlamını değil, bu sözcüklerin bugünkü doğasını ve yaşamlarını günümüze dek uzatukları var oluşu kastediyorum. Bu dilin her şeyi anlatma iddiası yalnızca yasakları kırmak değil, mümkün olanın sınırlarını araştırmaktır; büyük, parıldayan, hareketli ve sonsuza kadar uzatılabilen suretler ortaya çıkarmak amacıyla insan kristalinden çıkarsanan tüm kollarını, eklemelerin ve çakışmaların sistematik bir biçimde dönüştürülmüş bir ağ içindeki tasarımı; doğanın yeraltısından ruhun ikiz parıltısına (ilki alaycı ve dramatik —Justine'i kavurur— ikincisi görünmez ve kesinlikle yavaş —ölülerin konduğu mahzenin yokluğunda Juliette'in ölüme yaklaşan ama onunla hiçbir zaman kesişmeyen sonsuzlukta yitip gitmesine neden olur) giden uzunca geçit —bu öğeler her olası dili, gelecekteki her dili, belki de hiç kimsenin işitemeyeceği bu eşsiz Söylem'in gerçek egemenliğine tabi kılma projesine işaret eder. Bu Saturnyen dil, gerçek varoluşları içinde tamamlanan pek çok beden aracılığıyla muhtemel tüm sözcükleri, henüz doğmamış tüm sözcükleri yutar. Ve eğer onun görünen yüzündeki her bir sahne onu yineleyen ve ona evrensel bir öge değerini veren bir gösterimle ikizleştirilmişse, bunun nedeni bu ikinci

söylemde ve başka bir tarzda tüketilen şeyin gelecekteki tüm diller değil, ama etkili bir biçimde telaffuz edilmiş her dil olmasıdır. Sade'dan önce ve onun zamanında, insan, Tanrı, ruh, beden, cinsellik, doğa, papazlar ya da kadınlar karşısında düşünülebilmemiş, söylenilebilmiş, uygulanabilmiş, arzu edilebilmiş, saygı duyulabilmiş, küçümsenebilmiş ya da mahkûm edilebilmiş, kendisini inceden inceye yinelenmiş bulan (Sade'in mantığını desteklemeyen, ama onun mantığının iş gördüğü uzamı resmeden sonsuz sayıda tarihsel ya da etnografik katalog buradan doğar) — böylece, diyalektik bir ödüle doğru değil, bir tükenişe doğru yinelenmiş, birleşmiş, ayrılmış, tersinmiş ve bir kez daha tersinmiş olan herşey. Saint-Fond'un müthiş negatif kozmolojisi, onu sessizliğe indirgeyen cezalandırma, bir volkana atılan Clairville, Juliette'in söze başvurulmadan tanrılaştırılması, her dilin kireçlenmesini kaydeden anlardır. Sade'in olanaksız kitabı, her kitabın —başlangıçtan zamanın sonuna kadar olanaksız kıldığı tüm bu kitapların— yerinde durmaktadır. 18. yüzyılın tüm felsefe ve öykülerinin bu apaçık pastışı altında, *Don Quijote*'yle analogiler içeren bu muazzam ikizin gerisinde, dilin bütünselliği kendisini iki ayırmaz figürün tek ve özdeş hareketiyle kısırlaştırılmış bulur: Çoktan söylenilmiş olanın kesin, tersyüz edilmiş yinelenmesi ve söyleyebileceğimizin sınırında duran şeyin basit bir şekilde adlandırılması.

"Sadizm" in asıl nesnesi ne başkası, ne başkasının bedeni, ne de onun egemenliğidir: Asıl nesnesi, söylenilebilecek olan her şeydir. Üstelik ve bir ölçüde daha da uzakta, dilin kendisini mevzilendirdiği dilsiz döngüdür: Tutsak Sade, tutsak bir okurlar dünyasını okumanın olanaklılığından mahrum bırakır. Bu o kadar etkili bir biçimde yapılır ki, Sade'in yapıtlarının bir zamanlar kime seslendiğini (ve bugün kime seslendiğini) sorduğumuz'a, bunun tek bir cevabı vardır: Hiç kimseye. Sade'in yapıtları tuhaf bir sınırdır dururlar, ama yine de bunu aşmakta ısrarlıdırlar —daha doğrusu sırf konuştukları için bunu aşarlar: Kendi dillerinin uzamını kendileri yadsırlar— ama bunu, yinelenen bir sahiplenme jesti içinde bu uzama el koyarak yaparlar ve yalnız kendi anlamlarından (her defasında kurulan bir anlam) değil, aynı zamanda kendi olası varlıklarından da kaçınmazlar; içlerindeki deşifre edilemez belirsizlik oyunu, onları (yinelenirken ateşe tuttukları) her dilin ve (sürekli dile getirdikleri) kendi yokluklarının ikizi olmaya zorlayan bu çatışmanın ciddi işaretinden başka bir şey değildir. Bu yapıtlar, benzeri bir çatışmanınkinden başka ontolojik statüye sahip olmayan bir mırıldanma içinde, sözün tam anlamıyla, kesintisiz sürüp gidebilirlerdi ve gitmeliydiler.

Görünürlere karşın, dehşet romanlarının basitliği de aşağı yukarı aynı sonuca ulaşır. Okunmaları ve etkili olmaları kastedilmiştir: *Coelina ya da Esrar Çocuğu*, 1798'deki yayımından Restorasyon'a değin 1.2 milyon adet satmıştır. Bu ise, okuma bilen ve yaşamında en azından bir kitap okumuş olan her

kişinin *Coelina*'yı okuduğu anlamına gelir. Kitap'tır o —okur kitlesi, olası okurların tüm alanına tam olarak denk düşen mutlak metin. Neredeyse kendiliğinden ve tek bir hareketle kendi ereğine ulaşabildiği için, sağır kulaklara seslenen kenar süsleri olmayan, geleceği olmayan bir kitap. Bu yeni olguyu beslemek için belli tarihsel koşullar gerekiyordu (bildiğim kadarıyla bu bir daha yinelenmedi). Kitabın kesin bir işlevsel etkililiğe sahip olması, bunun herhangi bir perdeleme ya da değiştirme olmaksızın, kendisini ikiye bölmeksizin, yalnızca okumak olan amacıyla uyuşması özellikle gerekiyordu. Ama bu tür romanların yazıldıkları düzeyde ya da dillerinin özgül boyutları içinde okunması kastedilmemişti; anlattıkları şeyler için, sözcüklerin iletmekle yükümlü olduğu, ama ancak kendi katışıksız ve yalın saydamlıklarıyla iletmeleri beklenen coşku, korku, dehşet ya da acıma nedeniyle okunmayı istiyorlardı. Dil, öykünün zayıflığını ve mutlak ciddiliğini elde etmeliydi; kendisini olabildiğince grileştirirken, uysallaşmış ve ürkmüş okuyucusuna, tarafsız bir dokunaklılık öğesinden başka bir şey olmayan bir olayı aktarması gerekiyordu. Yani, kendisini asla kendi başına, kendi öz imgesinin sınırsız uzamını açabilecek, söyleminin yoğunluğuna gömülü hiçbir ayna olmaksızın sunamazdı. Tersine, kendisini sözünü ettiği şeyler ile, seslendiği kişi arasında silikleştirmesi, mutlak bir ciddiyet ve katı bir ekonomi ilkesine göre yatay dil olması, iletime rolünü kabul etmesi gerekiyordu.

Gene de bu dehşet romanlarına, onları ikizleştiren ve bölen, tarihsel yankıların ya da can sıkıntısının sonucu olmayan ironik bir hareket eşlik ediyordu. Yazın dili tarihinde ender rastlanan bir olguyla bu kertede hiciv, hicvettiği durumla tam zamandadır.¹ Sanki, birbirini tamamlayan iki ikiz dil, aynı merkezi kaynaktan, aynı anda doğmuş gibidir; Biri naiflik, öbürü parodi içinde varolur; biri yalnızca okuyucunun gözleri için varolur, öbürü okuyucunun basit hayranlığından yazarın ucuz hilelerine kayar. Ama gerçekte bu iki dil zamandaşlıktan da öte, birbirinin içinde varolur, aynı evi paylaşır, sürekli iç içe geçer, tek bir sözel ağ örür ve adeta kendi içinden kendisine karşı gelen, kendi bedeni içinde kendisini yok eden, tam da bu yoğunluğu içinde zehirli olan çatallaşmış bir dil oluşturur.

Öykünün naif zayıflığı belki de sıkı sıkıya gizli bir imhaya; gelişiminin, çoğalmasının ve tüketilemez florasının yasası olan bir iç savaşıma bağlıdır. Bu "çok-fazlalık" kısmen Sade'daki aşırılık gibi işlev görür, ama bu sonuncusu basit bir adlandırma edimine ve tüm dilin iyileştirilmesine varırken, birincisi iki farklı figüre dayanır. Bunlardan ilki, tüm niteliklerinin belirttik, eş-

1. Bellin de Labordiere'in *Une nuit Anglaise*'i (Bir İngiliz Gecesi) gibi bir metnin, dehşet öyküleriyle, *Don Quixote*'nin şövalye romanslarıyla sahip olduğu türden bir ilişki içinde olması kastedilmmişti, ama dehşet öykülerinin tam zamandaydı bu metin (Foucault).

zamanlı ve çelişkili belirtisi olmadan hiçbir şeyin gösterilmediği bir süs bolluğudur: O, kendisini bir sözcük kılığında gösteren ve onu yarıp geçen bir silah değil, zararsız ve eksiksiz bir zırhtır (bu figüre, sık sık yinelenen bir epizoddan yola çıkarak "kanlı iskelet" efekti adını verelim: ölüm kendini, takırdayan kemiklerin beyazlığında ve lekesez iskelet üzerindeki karanlık ve çelişkili kan izlerinde gösterir). İkincisi ise "sonsuza giden dalgayı andırır bir ardışıklık" figürüdür: herbir epizod basit ama mutlak anlamda temel olan çoğalım yasına uygun olarak bir öncekini izlemelidir. Dilin, güçsüz sözcüklerinden her biri aracılığıyla korku doğurarak mutlak gücünü ortaya koyacağı âna hep daha çok yaklaşmak gerekir; ama bu, dilin kaçınılmaz bir şekilde iktidarını yitirdiği, soluğunun kesildiği, konuşmayı kestiğini bile söylemeden kendini yatıştırması gerektiği andır. Dil, içinde barındırdığı ve aynı anda hem hükümdarlığını hem de bunun sınırını gösteren bu sınırı sonsuza doğru itmelidir. Böylece her romanda sonsuz bir episodlar dizisi ve bunun ötesinde sınırsız bir romanlar dizisi ortaya çıkar. Dehşetin dili, yalnızca tek bir etki uyandırmaya çalışsa bile sonsuz bir bedele adanmıştır: Hiçbir yerde durup dinlenmemek zorundadır.

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

* * *

Belki de bizim katı bir biçimde "yazın" diye tanımlamamız gereken şey tam da 18. yüzyılın sonunda, tüm öbür dilleri kendi ışığında sahiplenen ve tüketen; ölümün, aynanın ve ikizin, sözcüklerin sonsuza giden dalgalı ardışıklığının kendi rollerini oynadıkları belirsiz, ama hâkim bir figürü var eden bir dil ortaya çıktığı anda doğdu.

"Babil Kütüphanesi"nde, söylenebilecek her şey çoktan söylenmiştir: Düşünülmüş ve tahayyül edilmiş, hatta düşünülebilecek ve tahayyül edilebilecek tüm dilleri içerir; her şey, hatta anlamsız şeyler bile çoktan telaffuz edilmiştir, bu yüzden en küçük biçimsel tutarlılığı bile keşfetme olasılığı, bu istisnai durumun asla bahsedilmediği insanların ısrarlı arayışının tanık olduğu gibi, son derece düşüktür. Gene de bütün bu sözcüklerin üzerinde, onları yeniden elde eden, onların öyküsünü anlatan ve gerçekte onların doğuşundan sorumlu olan zorlu ve egemen bir dil vardır: Ölüme karşı duran bir dil; Altügen'in kuyusuna düşmek üzere olduğu için kütüphanecilerin en akıllısı (dolayısıyla da sonuncusu), dilin sonsuzluğunun bile kendisini, Aynı'nın bölünmüş figürlerinde sonsuza kadar yineleyerek, sonsuza kadar çoğalttığını gösterir.

Bu görünüş, klasik Retorik'te rastlananın kesinkes tersidir. Retorik, bir dilin yasalarını ya da biçimlerini anlatmıyordu; konuşmanın iki biçimi arasındaki ilişkiyi saptıyordu. Bunlardan birincisi dilsiz, deşifre edilemez, tümüyle kendisine dönük ve mutlak; öbürü ise geveze, ancak bu birinci konuşmaya, bu ilk ve işitilmez metne mesafe koymasını sağlayan biçimler, fiiller ve bağlaçlarla seslendiren bir dildi. Sonlu yaratıklar ve ölümlü insanlar için Retorik, sonu asla gelmeyecek olan sonsuzun konuşmasını kesintisiz yineliyordu. Retoriğin her figürü, onun kendi uzamı içindeki bir mesafeye ihanet ediyordu, ama birinci konuşmaya işaret ettiği için de ikincisine bir vahinin geçici yoğunluğunu veriyordu: Çünkü gösteriyordu. Bugün dilin uzamını Retorik değil, Kitaplık tanımlıyor: Parçalı dillerin sonsuza uzanması, Retoriğin ikiz zinciri yerine, kendi imkânlarına bırakılan dilin yalın, sürekli ve monoton çizgisini geçiriyor, bu artık sonsuza uzanan konuşma içinde kendine destek bulamayan, sonsuz olmaya yazgılı bir dil. Ama bu dil kendi içinde kendi bölünmesinin, kendi yinelenmesinin olanağını; dikey bir aynalar, öz imgeler, ve analogiler sistemini yaratma gücünü bulur. Başka hiçbir konuşmayı, başka hiçbir Vaad'i yinelenmeyen, her zaman kendisinin analogisi olduğu bir uzamı bıkıp usanmadan açarak, ölümü sonsuza kadar erteleyen bir dil.

Kitaplıklar, iki büyük zorluğun büyüleyici alanıdır. Matematikçiler ve tiranlar tarafından (ama herhalde birlikte değil) tasarlanmışlardır. Burada bir ikilem vardır: Ya bütün bu kitaplar Söz'ün içerisinde zaten içerilmişlerdir ve yakılmalıdır; ya da çelişkilidirler ve yine yakılmaları gerekir. Retorik, kitaplıkların yakılmasını bir an için erteleme aracıdır (ama bu vaadi yakın gelecek için, yani zamanın sonu için saklar). İşte paradoks: Eğer tüm önceki kitapları anlatan bir kitap yaparsak, bu bir kitap olur mu, olmaz mı? Başka kitaplar içinde bir kitapmış gibi kendi öyküsünü mü anlatmalıdır? Eğer kendi öyküsünü anlatmazsa, amacı bir kitap olmak olduğuna göre başka ne yapabilir? Her kitaptan söz etmesi gereğine göre, kendi öyküsünü neden dışarıda bırakması gereksin? İşte yazın, bu paradoks bu ikilemin yerine konulduğu za-

man başlar; kitap artık konuşmanın bir biçim (üslup biçimleri, retorik biçimleri, dil biçimleri) edindiği uzam değil de, kitapların yeniden ele geçirildiği ve tüketildiği yer olduğu zaman: Bu yer, geçmişin tüm kitaplarını bu imkânsız "cilt" içinde topladığından, aslında hiçbir yerde olan bir yerdir. O cildin mırıltısı, kitaplıkta birçok diğerinin arasına —bütün diğerlerinden sonra, bütün diğerlerinden önce— yerleştirilecektir.

Çeviren: Celal Kanat

BİLİM TARİHİ

"Bilimsel ve teknolojik gelişmenin günümüzdeki hızlı temposu, bilim tarihi çalışmalarının hem önemini hem de aciliğini artırıyor. Çünkü insanlar, toplumlar ve devletler bir yandan bilim ve teknolojinin baş döndürücü gelişiminden daha fazla yararlanmak, bir yandan da yarattığı sorunlardan, çevresel kirlilik ve yıkımlardan korunmak, bu amaçla da onu belirli ölçülerde denetim altına almak ya da alternatif gelişmeler yaratmak istiyor. Her iki eğilim de bilim tarihine yönelmeyi zorunlu kılıyor. Tarih tekerrür değil ama tarih sayfalarını karıştırmak, geleceğin olanaklarını araştırmanın en etkili yollarından biri."

Bilim Tarihi, Kasım 1991, Sayı 1'den.

Ocak 1992 Sayı 3

İçindekiler

Dalacakta Kırmızı Yalı
Prof. Dr. Aykut Kazancıgil

İslamda ve Osmanlılarda Saat
Prof. Dr. Muammer Dizer

Kimya ve Arkeoloji:
Eski Yunan Vazo Süslemeciliğinin
Kimyası ve Tekniği
Prof. Dr. Zeki Tez

Bilim Tarihçilerimiz: Adnan Adıvar
Eray Canberk

1991'de Bilim Tarihi Kitapları
Osman Bahadır

Matematikçi Eimmart Rasathanesi

Bilim Tarihi

Dergisinin fiyatı
7000 TL, yıllık abone
bedeli ise 50.000
TL'dir. Abone olmak
isteyenler, İş
Bankası Çağaloğlu
Şubesi 374772 No'lu
hesaba bu bedeli
yatırdıktan sonra
banka dekontunu
dergi adresine
göndermelidir.