

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK
ANABİLİM DALI**

**TUHAF ALAN: SESSİZLİK İLE İLETİŞİM
ÜZERİNE BİR SAHNELEME DENEMESİ**

Doktora Tezi

Burcu CANAR

Ankara-2012

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK
ANABİLİM DALI**

**TUHAF ALAN: SESSİZLİK İLE İLETİŞİM
ÜZERİNE BİR SAHNELEME DENEMESİ**

Doktora Tezi

Burcu CANAR

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Çiler DURSUN

Ankara-2012

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
GİRİŞ	1
1. SESSİZLİĞİ İNCELEMEK VE SESSİZLİĞİ SAHNELEMEK ÜZERİNE	9
1.1. Sessizliği Tanımlama Sorunu Çerçevesinde Sessizlik İncelemelerine Genel Bir Bakış	9
1.2. Çalışmanın Yaklaşımı: Sessizliği Sahnelemek	15
1.3. Sessizliğin Sözleşmesine Karşı Sessizliğin Rastgeleliği	30
2. SESSİZLİĞİ SAHNELEMENİN ÖRNEĞİ OLARAK TUHAF ALAN	48
2.1. Yazı (ve) Sahne	55
2.2. Sessizliğin İkilemesi	82
2.2.1. Sessizlikte Blanchot <i>Felaketi</i>	86
2.2.1.1. Yazıyı Değiştirmek.....	93
2.2.1.2. Yazıvermek ya da Öleyazmak.....	103
2.3. Sessizliğin Üçlemesi.....	108
2.3.1. Sessizlik: Bekleyiş: Karanlık Thomas.....	112
2.3.2. Sessizlik: Gizleyiş: Nietzsche-Beckett.....	129
2.3.3. Sessizlik: Belirsizlik: M.C. Escher.....	137
2.4. Sessizliğin Görselliği (<i>Boş Alan</i>)	146
3. İLETİŞİM VE SESSİZLİK.....	154
3.1. Sessizlikte Derrida <i>Kararverilemezliği</i>	168
3.2. Sahne (ve) Arkası	180
3.3. <i>Quad</i> , İletişim, Değil	189
3.4. Değil, İletişim, Tuhaf Alan.....	194

4. SESSİZLİĞE YAZMAK ÜZERİNE	198
4.1. Giriş.....	198
4.2. Sessizliği İncelemek ve Sessizliği Sahnelemek	205
4.3. Sessizliği Sahnelemenin Örneği Olarak Tuhaf Alan.....	212
4.4. İletişim ve Sessizlik.....	213
4.5. <i>Sessizlik</i>	214
SONUÇ	220
KAYNAKÇA.....	227
ÖZET	245
ABSTRACT	246

KISALTMALAR

Samuel Beckett

- A Beckett, S. (1997). Adlandırılmayan. *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan*. (U. Ün, Çev.). içinde (s. 299-434). İstanbul: Ayrıntı.
- GB Beckett, S. (1963). *Godot'yu Beklerken*. (F. Edgü, Çev.). İstanbul: Çan.
- M1 Beckett, S. (1997). Molloy. *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan*. (U. Ün, Çev.). içinde (s. 7-182). İstanbul: Ayrıntı.
- M2 Beckett, S. (1997). Malone Ölüyor. *Üçleme, Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan*. (U. Ün, Çev.). içinde (s. 183-298). İstanbul: Ayrıntı.
- NT Beckett, S. (2010) Nacht und Träume. (C. Gündüz, Çev.). Beckett, S. *Quad & Deleuze, G. Bitik* içinde (s. 37-43). İstanbul: Norgunk.
- Q Beckett, S. (2010). Quad (C. Gündüz, Çev.). Beckett, S. *Quad & Deleuze, G. Bitik* içinde (s. 7-15). İstanbul: Norgunk.

Maurice Blanchot

- IC Blanchot, M. (1993a). *The Infinite Conversation*. (S. Hanson, Trans.). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- KT Blanchot, M. (1993b). *Karanlık Thomas*. (S. Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Metis.
- ÖH Blanchot, M. (1999). *Ölüm Hükmü*. (A. Dalgıç Aydın ve B. Kılınçer, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Sİ Blanchot, M. (2008). *Son İnsan*. (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Kabalcı.

- W Blanchot, M. (1995b). *Waiting* (1959). (M. Holland, Trans). In M. Holland (Ed.). *The Blanchot Reader* (pp. 272-278). GB: Blackwell.
- WF Blanchot, M. (1995c). *The Work of Fire*. (C. Mandell, Trans.). Stanford: Stanford University Press.
- WD Blanchot, M. (1995d). *The Writing of the Disaster*. (A. Smock, Trans.). USA: University of Nebraska Press.
- YU Blanchot, M. (1993c). *Yazınsal Uzam*. (S. Öztürk Kasar, Çev.). İstanbul: YKY.

Gilles Deleuze

- AO Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. (R. Hurley, M. Seem & H. R. Lane, Trans.). (6th ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ATP Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- B Deleuze, G. (2010). *Bitik* (A. Orhun Gültekin, Çev.). Beckett, S. *Quad* & Deleuze, G. *Bitik* içinde (s.43-75). İstanbul: Norgunk.
- DR Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. (P. Patton, Trans.). New York: Colombia University Press.
- ECC Deleuze, G. (1997). *Essays Critical and Clinical*. (D. W. Smith & M. A. Greco, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FB Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*. (C. Batuhan ve E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- FN Deleuze, G. & Guattari, F. (2001a) *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). (6. bs.). İstanbul: YKY.

- K Deleuze, G. & Guattari, F. (2001b). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (Ö. Uçkan ve I. Ergüden, Çev.). (2. bs.).İstanbul: YKY.
- N Deleuze, G. (1995). *Negotiations (1972-1990)* (M. Joughin, Trans.). New York: Colombia University Press.
- LS Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. Ed. C. V. Boundas. (M. Lester with C. Stivale, Trans.). New York: Colombia University Press.

Jacques Derrida

- D Derrida, J. (1999). Différance. (Ö. Sözer, Çev.). *ToplumBilim*, 10, 49-62.
- EE Derrida, J. (2010a). *Edebiyat Edimleri*. (M. Erkan ve A. Utku, Çev.). İstanbul: Otonom.
- G Derrida, J. (2010b). *Gramatoloji*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu.
- WaD Derrida, J. (1997). *Writing and Difference*. (A. Bass, Trans.). (5th ed.). London: Routledge.
- NM Derrida, J. (2008). Nietzsche ve Makina (Richard Beardsworth ile Söyleşi) *Nietzschelerin Şöleni*. (A. Utku ve M. Erkan, Derl. ve Çev.). içinde (s. 189-238). İstanbul: Otonom.
- PE Derrida, J. (1999). Platon'un Eczanesi. (Z. Direk, Çev.). *ToplumBilim*, 10, 63-82.

Friedrich Nietzsche

- GvG Nietzsche, F. (2005). *Gezgin ve Gölgesi: İnsanca, Pek İnsanca 2*. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İthaki.
- PA Nietzsche, F. (2009c). *Putların Alacakaranlığı*. (S. Erfindik, Çev.). (3. bs.). İzmir: İlya.
- TK Nietzsche, F. (2009d). *Tan Kızıllığı*. (Ö. Saatçi, Çev.). (3. bs.). İstanbul: Say.
- Z Nietzsche, F. (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (T. Ofazoğlu, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

GİRİŞ

İletişim ve sessizlik; sözlük anlamları göz önünde bulundurulursa birbirlerinin karşısında yer almaktadırlar. Bununla birlikte anlam düzeyindeki karşıtlık, sözcükte tek bir harfi, hatta vurguyu bile değiştirmeden benzerliğe çevrilebilir. Başka bir deyişle, sessizliğin iletişime katılması sözcüğün bilinen anlamlarıyla olmasa da sözcüğe yüklenecek yeni anlamlarla mümkündür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta iletişim ve sessizlik ilişkisi söz konusu olduğunda benzerliğin sonradan kurulmasıdır. Özellikle “iletişim kurmak” ile “sessiz kalmak” arasında kendini gösteren karşıtlık; sözcükler, bir benzerlik noktasında biraraya getirilecekse açıklama isteyen bir karşıtlıktır.

John Zerzan, sessizlik kelimesinin latince kökenine dikkati çeker: “*silere*, hiçbir şey [söylememektir]” (2007). Türkçe’de sessizlik; “sessiz olma durumu, ortalıkta gürültü olmama durumu, sükût”tur (*Türkçe Sözlük*, 1988). Arapça bir sözcük olan *sükût* da “susma. Lakırdı söylememe” (Özön, 1971, s. 710) anlamına gelmektedir. *Silere* ile *sükût* insanın sessizliğinde birleşmektedir. Oysa iletişim sözcüğünde -batılı dillerdeki karşılığının da gösterdiği gibi- *sessizliğe aykırı bir durum* söz konusudur. İletişimin İngilizce’deki karşılığı *communication*’ın “yakıncököü eski Fransızca *communicacion*’dur ki, o da Latince *communicationem*’den gelir, bu sözcük de Latince kök sözcük *communis*’ten -ortak- türemiş *communicare* geçmiş zaman ortacından eylem adıdır: buradan da *communicate* -paylaştırmak- fiili türemiştir” (Williams, 2005, s. 88). Raymond Williams, “örjinal eylem adının” da gösterdiği gibi iletişimin “özellikle *communicant* [bilgi veren], ortak ya da karşılıklı bir süreç olarak temsil [edildiğini]” belirtmiştir (2005, s. 88).

Erol Mutlu da *İletişim Sözlüğü*'nde sayıca bir hayli fazla olan iletişim tanımlarına bakıldığında en azından iki düşünce çizgisini saptamanın mümkün olduğunu ileri sürer: “İlk çizgi iletişim sürecinin iletim yönünü öne çıkarmaktadır. (...) Diğer yaklaşım ise karşılıklılık ve ortak algılama, paylaşma gibi unsurların altını çizmektedir” (1998, s. 168-169). Aktarım ve paylaşım çizgileri, *ses veren* çizgilerdir. İletişim sözcüğü sessizlik etrafında değil; paylaşım etrafında kurulduğu için sessizliğin de yeri geldiğinde bir paylaşım olabileceği, anlama ancak sonradan katılabilir.

İletişim terminolojisine göre hazırlanan bir sözlüğe değil de Türkçe sözlüğe bakılırsa, iletişim “duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, iletişim” (*Türkçe Sözlük*, 1988) anlamına gelmektedir. Sözlük anlamları bir sözcüğe ilişkin bütün anlamları vermese de ilk elde düşünülen anlamları vermesi açısından önemlidir. İletişim de sözlük anlamından çok daha geniş kapsamda ele alınabilecek bir kavramdır. Ancak bu tanımda yer alan “akla gelebilecek her türlü yolla” ifadesi, sessizliğin bir iletişim yolu olabilmesinin önünü açmaktadır. Sessizlik *sözlükte bile* iletişimden çok da ayrı tutulan bir kavram değildir.

Sözcüğe değil anlamına bakmak (sözcük anlamdan ayırmış gibi) ve anlamı “akla gelebilecek her türlü yolla” açmak; iletişim ve sessizlik söz konusu olduğunda sözcüklerin karşıtlıktan giderek benzerliğe çekilmesi ile sonuçlanır. Başka bir deyişle, iletişimle karşıtlık ya da benzerlik ilişkisi kurmak sessizliği giderek “bir çeşit söz olarak” iletişimin bir parçası haline getirmektedir. Hangi alanda olursa olsun sessizliğe ilişkin yapılan incelemeler de sözcüğün iletişime katılabilir olmasından destek almaktadırlar. İlginç olan bir başka nokta ise iletişim ve sessizlik karşıtlığının

bir yere kadar söz söyletse de sessizliğı iletişimle bir çeşit benzerlik üzerinden bütünüştirmenin henüz tamamlanmamış olmasdır.

İletişimde aktarım ve paylaşım halinde, konuşan insan(lar) söz konusudur. Böylelikle “iletişim insanla başlar” (Erdoğan ve Alemdar, 2002, s. 17) ve “insanı insan yapan konuşmadır” (Gordimer’den aktaran Sanders, 1999, s. 13). Konuşan insanla, iletişimin kurulması ve devam etmesi söz konusudur. İnsanın sessizliğı - susma- ancak konuşturalamadığı veya anlamlandırılmadığı yerde iletişimi sekteye uğratan bir eylem haline gelmektedir. “Söz için (ve dolayısıyla, bir insan için) *yanıt yokluğundan* daha korkunç hiçbir şey yoktur” (Bakhtin, 2001, s. 364).

Söz ile bir olan insan, düşüncesini, dile getirmediğı sürece düşünceden saymayacaktır. “Karl Marx, yalnızca sözde dile getirilen düşüncenin başka bir kişi için gerçek bir düşünce olduğunu ve ancak aynı yolla kişinin kendisi için bir düşünce olduğunu söyler” (Bakhtin, 2001, s. 364-365). Düşünceyi ifade etmek iletişim kurmaktır. İletişim süreklilik ister ve “söz [de] kendisine yanıt veren bir anlama arayışıyla ilerler sürekli (Bakhtin, 2001, s. 365).

Sessizlik her ne kadar iletişime katılabilirse de iletişim kendini konuşan insanla göstermektedir. Wittgenstein’in deyişiyle ve onun pek de kastetmediğı bir biçimde “dilimin sınırları, dünyanın sınırlarını imler” (1996, s. 131) ise dilin sınırlarını alabildiğine genişletmek ve böylelikle her şeyi “dillendirmek” söz konusudur. Konuşma yoksa konuşturmak vardır. Sessizlik de konuşturmada ortaya çıkmaktadır. Onun iletişimde dillendirilme çabasının nedeni Bakhtin’in de yukarda belirttiğı gibi bilinmeyen karşısında duyulan tedirginliktir. Bu tedirginlik sessizliğin kendisine yönelik olmaktan çok nedenine yöneliktir. Sessizliğin ne olduğı az çok bilinebilir; endişe verici olan, neden sessizlik olduğudur.

Sessizlik dillendirilirken de her zaman sessizlik diye karşımıza çıkmaz. Walter Benjamin'e göre "insanın zihinsel hayatının her ifadesi bir çeşit dildir. Sadece insanın zihinsel hayatının da değil; gerek canlı gerekse cansız doğada dilin dışında kalan hiç bir şey yoktur. Bu nedenle iletişim, dil aracılığıyla değil, dilin *içinde* gerçekleşir" (aktaran Armaner, 2007, s. 140).

İletişimi dilin içine yerleştirmek sadece Benjamin'e özgü bir yaklaşım da değildir. Dil dışarıda hiç bir şey bırakmadığı için, eleştirel düşüncenin de mücadele alanı hep dil olmuştur. Eleştirelilik sessizlikten çok dilde kendini göstermektedir. Düşünmek ve düşünceyi değiştirmek dille düşünmekten ve dille değiştirmekten geçmektedir. Bu noktada çalışmanın önemli başvuru kaynaklarından biri olan felsefeyi örnek gösterebiliriz. Felsefenin genel kabul gören tarihi, Antik Yunan'da Sokrates'in Platon tarafından konuşturulmasıyla başlar. Bilgi konuşturmaya dayanır. Søren Kierkegaard da Sokrates'in sessizliğini bize hatırlatan kişidir: "Sokrates'in yaşamı tarihin akışındaki görkemli bir duraklamaya benzer: onu hiç işitmeyiz; engin bir sükûnet hüküm sürmektedir- ta ki birçok farklı ardıl ekollerinin bu gizli ve anlaşılması zor kaynaktaki kökenlerinin izini sürmeye yönelik gürültülü girişimleriyle [sükûnet] bozulana dek" (aktaran Nehamas, 2002, s. 131).

Alexander Nehamas'ın deyişiyle "Kierkegaard'ın, sessiz Sokrates figürü ile ardıllarının 'gürültülü girişimleri' arasında kurduğu karşıtlık" (2002, s. 131) bize sadece Sokrates'i anlatmakla kalmaz; Wittgenstein'in "bütün felsefe 'dil eleştirisi'dir" (1996, s. 45) sözüne de katılmayı sağlar. Felsefenin tarihi felsefi düşüncenin ifadeleriyle (dille) yapılandırılmıştır. Düşünceyi ya da felsefeyi dile bağladıktan sonra yapısalcılık ve göstergebilim, postyapısalcılık, kültürel çalışmalar,

hermeneutik vb. farklı yaklaşımların da sonuçta birer “dil eleştirisi” olduğunu söylemek mümkündür.

Düşüncenin dille düşünce haline gelmesinin bir başka yönü, dile az yer vermenin kendisinin bile bir eleştiri konusu haline gelmesidir. Bu noktada Terry Eagleton’ın Husserl’e yönelik eleştirisini örnek gösterebiliriz:

Husserl fenomenolojisiinde dile gerçekten çok az yer ayrılmıştır. Husserl tamamen özel veya içsel bir deneyim alanından bahseder; ama bütün deneyimler dili içerdiği, dil de kaçınılmaz olarak toplumsal olduğu için bu alan aslında bir kurgudan ibarettir. Bütünüyle özel bir deneyimim olduğunu iddia etmem anlamsızdır: Deneyim, onu tanımlayabileceğim bir dilin terimleri çerçevesinde oluşmasaydı, bir deneyimim olamazdı (...) Husserl’e göre anlam, dilden önce varolan bir şeydir: Dil, benim her nasılsa zaten sahip olduğum anlamları adlandıran tali bir faaliyettir. Zaten bir dile sahip olmadan anlamlara nasıl sahip olabildiğim, Husserl’in sisteminin cevaplamaktan aciz olduğu bir sorudur. (Eagleton, 2004, s. 85).

Eleştirel düşünebilmek, düşünceyi sistematize etmek ya da bir kuramdan söz etmek; dilin olanaklarından yararlanmakla mümkündür. Sessizlik de bu çerçevede ancak bir çeşit dil olabilirse incelenebilir hale gelecektir. Aksi takdirde Eagleton’ın da belirttiği gibi anlatamamaktan kaynaklanan bir anlamsızlık ortaya çıkacaktır.

İletişim “*dil içinde gerçekleştiği*” kadar karşılıklı konuşmadan ya da böyle bir konuşmanın tasarımından destek alır. Başka bir deyişle, her türlü iletişim biçiminde iletişimin tanımından gelen bir diyalog hali mevcuttur. Sessizlik de bir şey demek haline bu konuşmaya katılarak gelir. Sözle içiçe geçmiş bir iletişimde hem sessizliğe tanım düzeyinde yer olmadığını söylemek hem de iletişimin dışında hiç bir şeyin olmamasından hareketle sessizlik aslında iletişimdir demek mümkündür. Söz

söylemenin önünde bir engel yoktur. Sessizliği incelemek; onu iletişime dahil etmekle ya da iletişimden dışlamakla sonuçlanabilir. Sessizliği iletişime dahil eden ya da sessizliği dışlayan yaklaşımların gözden kaçırdıkları noktada ise sessizlik durmaktadır. Bu nedenle sessizliği iletişimle bir benzerlik ya da karşıtlık ilişkisi içerisinde ele almamak gerekmektedir. İletişimi tanımlarıyla birlikte ele alırken sessizlik nedir ya da ne değildir diye sormamak ve sessizlikte durmak önemlidir. Nedir ile ne değildir sorusu cevapta bir devamlılığı, sessizlik üzerine oluşturulmuş olan sözlerin devamını getirmeyi imlemektedir. Böyle bir soru sormamak; bu çalışmada sessizliğe yazmaktır. Yazmak; sessizliği, sözün ne öncesine ne söz arasına ne de sözün sonrasına yerleştirir. Ayrıca sessizlik sözün hiç olmadığı ya da başlamadığı yerde de değildir.

Sessizliğin yeri yoktur dediğimiz sürece sessizliğe yeniden başlamak da yersizleşecektir. Yeniden başlamak yerine burada öne sürülecek sessizliğe bir türlü başlayamamak; soruyu değil cevabı bırakmaktır. Tanımsız ve bir türlü başlayamayan bir sessizlik; Maurice Blanchot'nun bir sözüne –parantez içindeki bir ifadeyle- müdahale ederek somutlaştırılabilir: “Soru sormaya [sessizlik nedir diye sormadan] yeniden başlamamız gerek” (YU, s. 21). Sessizliğe en başta sessizlik tanımlarıyla başlamanın sağlayacağı anlaşılabilirlikle / incelenebilirlikle ve bu tanımların etrafında oluşturulacak bir üslubun -ki üslup Carlo Ginzburg'un deyiimiyle çoğunlukla sınırlandırma, ayırma ve kesip çıkarma aracı yani bir silah olarak kullanılır (Bkz. 2009, s. 139)- olanaklarından yararlanamadan başlamak; çalışmayı bir açmaza sürüklemekle eşdeğer görünebilir. Sessizliği nedir'siz bırakmak, mutlak bir sessizliğe; yazının hiç bir şey söylememek değilse de yazamamak haline gelen

sessizliğine yol açabilir. Ancak bu öngörülebilir sessizlik hali bu yazı için bir açmaz değildir.

Soruyu değil; ama nedir'i bırakmak; sorunun üzerinde yer tutar. Blanchot sorunun “bir tür kaçış” olduğunu öne sürer: “Soru sormak aramaktır, aramak da radikal bir biçimde araştırmak, temele gitmek, ses vermek, temelde çalışmak ve en sonunda da kökten söküp çıkarmaktır. Köke tutunan bu kökten söküp çıkarma soru[nun] çalışmasıdır” (IC, s. 11). Blanchot’ya özgü soru sorma tarzıyla “hem diyalektikten hem de ontolojiden ayrılmak mümkündür” (IC, s. 10). Sessizliği soru işaretiyle birlikte ele almak; bir türlü başlayamamak ile sessizliğe yazmaktır.

Sessizlik, “en derin soru”yu (Bkz. IC, s. 11-25) Blanchot’dan alırken belirli bir düşünme biçiminin üzerinde durmayacaktır. Çalışma, kendisine kaynaklık edecek düşünceler üzerinde yersizyurtsuzdur¹. Ne de olsa sessizliğin düşüncesi yoktur. Ona bakarken, Wittgenstein’in deyişiyle “tümcelerimin saçmalığı”nı (Bkz. 1996, s. 171) görmek gerekir. Bunu görebilmenin tek yolu da “onlarla-onlara tırmanarak-onların üstüne [çıkmaktan] (sanki üstüne tırmandıktan sonra merdiveni devirip yıkması gerekir)” (Wittgenstein, 1996, s. 171) geçmektedir. Wittgenstein, her ne kadar tümceleri aşmayı “dünyayı doğru görmeye” (Bkz. 1996, s. 171) bağladığı için bu çalışmanın sessizliğinden ayrılrsa da tümcelere tırmanmaktan geçen bir yer değişikliği dünyayı doğru görmeye değil; ama Nietzscheci anlamda “dünyayı yitirmeye” (Bkz. Z, s. 23) varabilir. Wittgenstein’la aşılan Nietzsche’yle yitirilen tümceler; sessizliğin de yitirmesi gereken tümcelerini imler.

¹ Krş. Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin *yersizyurtsuzlaşma* (deterritorialization) kavramı, Ali Akay’a göre oluş kavramı ile birlikte ele alınması gereken bir kavramdır. Oluş kavramı da “her türlü töze ait özneye ait olan sabit yerleşik kavramların içini yarma; içinden, ortasından bir yerden bir köksap oluşturmayı içeren bir eylem (...) Batı metafiziğinin ve dilbiliminin, ağaçvari işleyişlerine, ikili dallanan budaklanan işleyişlerine karşı, herhangi bir yerden sıçrayan, herhangi bir yerden çıkan ayrık otları gibi, kendi köksüzlüğü içinde köklenen, filizlenen bitkileri içermesi, ağaçvari olanın yersizyurtsuzlaşmasını oluşturması bakımından önem kazanan bir kavram[dır]” (Bkz. Akay, 1996, s. 13-14).

İletişimin konuşmaya odaklanan yapısı sessizliği söze çekse de sessizlik “dilin sınırlarıyla” belirlenmeyecektir. Dilsiz olan, dil gibi yapılandırıldığı için bu belirlenmeme hali dilsiz bir durumu da işaret etmeyecektir. Sessizlik mevcut düşünme biçimleriyle varılacak bir yer değildir. Sessizliği düşüncesizleştirmek onu ifade etmekten vazgeçmeyi gerektirir. Söz konusu vazgeçme de bir susma değildir.

1. SESSİZLİĞİ İNCELEMEN VE SESSİZLİĞİ SAHNELEMEN ÜZERİNE

Sessizliğı incelemek; sessizliğin ne olup ne olmadığını bilmekten ya da bunu belirlemekten geçmektedir. Ancak sessizlik nedir sorusu bu çalışmanın üstlenebileceğı bir soru olmadığı için çalışma tanımdan hareket eden bir incelemeden farklı olacaktır. Sessizliğı tanımlamadan incelemek de halihazırda olan sessizlikten vazgeçmeyi gerektirir.

Halihazırda olan sessizlik; sessizliğin aksine bir tanım içermektedir ve kavramsallaştırılabilir. Sessizliğin düşündürdükleri; sessizliğin iyi ya da kötü hissettirdikleri; sessizliğin “olduğı” durumlar ve sessizlik hakkında söylenenler ya da yazılanlar sessizlik bilgisini oluştururlar. Bu bilgi de çalışmada özellikle felsefe, edebiyat, sanat ve iletişim alanlarında sessizliğe dair yapılmış olan incelemelerden elde edilen bilgidir.

1.1. Sessizliğı Tanımlama Sorunu Çerçevesinde Sessizlik İncelemelerine Genel Bir Bakış

Sessizliğin ne’liğı, konuyla ilgili yapılmış olan incelemelerde karşımıza çıkmaktadır. Adam Jaworski’ye göre sessizlikle ilgili incelemelerde “dilbilimsel ya da etnografik çalışmaların ağırlığı söz konusu olsa da göstergebilimsel, pragmatik, eğitime yönelik, edebi ve felsefi sessizlik çalışmalarının da alana katkısı yadsınamaz” (Jaworski, 1993, s. 19-20). Bu çalışmalara atıfta bulunularak kavramın olumlu/olumsuz, anlamlı/anlamsız halini ortaya koymak mümkündür. Ne de olsa “söz, yazı, işaret...gibi anlam iletmeye yarayacak hiçbir öge ile ilgisi olmamasına karşın bir sessizlik, açıklanabildiğı, yorumlanabildiğı, aktarılabildiğı oranda anlamlar ifade edebilir” (Öylek, 1986-1987, s. 254).

Temel yaklaşım farklılıkları nedeniyle yazılar bir çeşitliliğe sahip gibi görünse de bu yanıltıcı bir çeşitliliklerdir. Sessizliği bir biçimde söze dökmek, onu dil içinde(n) var etmek; ister Dennis Kurzon (1998) gibi onun “söylemi” üstünde durarak; ister Bernard P. Dauenhauer (1980) gibi kavramın ontolojik önemini vurgulayarak; isterse Adam Jaworski (1993) gibi ondaki iletişimsel gücü serimleyerek yapılsın, ilgili çalışmaları sadece “sessizlik nasıl anlam taşır” ın örnekleriyle doldurmuştur (Bkz. Jaworski, 1993, s. 3; Kurzon, 1998; Dauenhauer, 1980). Yöntem farklılıklarına rağmen sözü edilen çalışmalarda aynı² ya da benzer örnekleri görmek; kavramı sonsuz anlam yinlemeleri içinde görmek gibi bir etki yaratmıştır. Neyin anlamlı ya da anlamsız olduğu kesin bir biçimde belirlendiğinde ise sessizlik sözleşmiştir.

Anlamanın yolu zorunlu olarak dilbiliminden geçmektedir. Söze gelmek hiç de zor değildir. Ahmet Öylek, “Dilbilim ve İletişim Açısından Sessizlik” başlıklı makalesinde der ki; “sessizliğin, dilin sesli özelliğine karşıt oluşu bizim onu dilbilimsel açıdan incelememizi engellemez” (Öylek, 1986-1987, s. 242). Halbuki sessizlik, söz olduğu dikkat çekmesin diye söze karşıt kabul edilir. Dili bilmenin sınırları içinde Öylek, sessizliğin “başka bir söz” oluşunu görmezden gelmeye “sessizliğin anlamını bilmek, tam olarak ne anlama gelir?” sorusuna cevap vererek devam eder:

Sessizliğin anlamını bilmek;

-Onu gösterge olarak tanıyabilecek, çok büyük sayıdaki bağlamlar (contexte) içinde anlamını seçebilecek, bir belirti-sessizlik ile bir simge-sessizlik arasındaki farkı kavrayabilecek durumda olmaktır;

-Onun neleri belirttiğini tanımaktır. Aynı bir sessizlik, aynı toplumsal ve kültürel çevreden olmayan iki kişi tarafından

² İncelenen kaynaklarda mutlak sessizliğin söz konusu olamayacağının yinelenen örneği John Cage’in piyano başında 4' 33" boyunca hiç bir şey çalmadan seslendirdiği müziğidir.

değişik biçimlerde anlaşılabilir. (...) Herbiri bu sessizliğe kendi kültürel değerlendirmelerini uygulayacaktır.

-Yalnızca iletişimin sürdüğünü ya da sürdürülmek istendiğini belirtmeye yönelik sözleri (parole phatique) tanıyabilecek durumda olmaktır.

-Söz konusu olan dilin olanaklarını ve sınırlarını, yani onun neyi söze döktüğünü, neyi sessizlikle geçiştirdiğini bilmektir (1986-1987, s. 251-252).

Adam Jaworski de sessizliğin ne olduğundan çok onun nasıl işlediğiyle ilgilendiğini belirtse de verdiği örnekler kendi sessizliğini (sözünü) açığa vurur: “Sessizlikler meydana gelir ve her zaman bir anlama gelir.” (Jaworski, 1993, s. 8) Jaworski, bir “sessizlik teorisi” önermediği halde iletişimsel açıdan boş olan sessizliği dışlamaktadır. Sessizlik hakkında daha çok şey bilmek; Jaworski için kendimiz hakkında daha çok şey bilme olanağını sağlayacaktır (1993, s. 25).

Sessizlik ile kendilik arasında kurulan bağ *Sessizliğin Gücü*’nün (*The Power of Silence*) bir başka sözünde insanın sessiz olamayacağını söyleyen Szczypiorski’nin deneyimiyle çakışır. Çıt çıkmayan bir yerde kendisiyle başbaşa kalan Szczypiorski, sessizlik diye bir şeyin “iç sesleri” nedeniyle olamayacağını söyler (1993, s. 19). Sessizliğin mutlak yokluğunu öne sürmek de yazılamayanını yazmak; söylenemeyenini söylemektir.

Adam Jaworski’den Leslie Kane’e geçecek olursak; geleneksel sanat formlarının dilin içinde barındığını belirten *Sessizliğin Dili* (*The Language of Silence*) çağdaş oyun yazarlarının dili bir hapisane gibi gördüklerini anlatmaktadır. Dil, hapishaneden farksız olduğunda sessizlik bu yazarlar için yeni bir ev haline gelmiştir (Kane, 1984, s. 14). Kane’in amacı sessizliği çok boyutlu bir ifade tarzı olarak çalışmaktır. Bunu da Maeterlinck, Çehov, Bernard, Beckett, Pinter ve Albee’nin oyunlarındaki sessizlik kullanımlarını inceleyerek açığa çıkarmaya çalışır. Kane, Beckett’in veya diğerlerinin “sessiz dil oyunları”nı inceler. Cevabın kendisi

gösterir ki; sessizlik, metinde olmayan bir şey değildir; o, tiyatro oyununda -tıpkı yaşamda olduğu gibi- dilde bir uğraktır (1984, s. 16-17).

Sessizliğin Söylemi (Discourse of Silence) ise niyet taşıyan ya da niyet taşımayan sessizliği ayırır. Böyle bir ayırım kaçınılmazdır; çünkü, onun dilbilimsel açıdan anlamlı olabilmesi için niyet taşıması gerekmektedir. Konuşma dediğimiz şey ise, söz-sessizlik-söz'den oluşmaktadır. Dennis Kurzon, sessizliğin söylemini çözümlerken onun formları ve bağlamlarından da söz etmiştir (Bkz. 1998, s. 8-12).

Konuşmak ya da konuşmamak ayrımı, her ne kadar adı geçen yazarlar tarafından meseleyi indirgemeci bir tarzda ele almak anlamına gelse de anlamak ve anlatmak; konuşmadan/sözden geçtiği için bu karşıtlığa mutlaka başvurulmaktadır. Bu karşıtlık literatürde söylenebilecek her şeyi belirler ve en başta sessizliğe bir dil kazandırır. Sonuçta, onun konuşmadan/dilden hiç de farklı olmadığı vurgulanır. Ayrıca “dilini öncelikle sessizlikten oluştuğunu anlamadıkça büyüleyici bir olgu olan dilin kendisini de anlayamayız” (Jose Ortega y Gasset’ten aktaran Baç & Güneş, 2002, s. 154, n4). Sessizlik çalışmaları sessizliğin söz oluşunu ya unutturur ya da bunu vurgular. İlginç olan, sessizliğin ifade edilerek çözümlenmesidir ki söze dayanarak başka türlü bir çözümleme zaten mümkün değildir.

Murat Baç ve İtir Güneş de *Sükût ve Kelâm*’ı sessizliğin ne’liğine (veya kimliğine) dair “sözler” için kaleme aldıklarını söylemektedirler. Maija Kule’nin “Kültürel Bir Görüngü Olarak Sükût” başlıklı yazısından yararlanan makale, “sükûtun insan –ve onun kelâmı- üzerinde hakları olduğunu” söyleyerek noktalanır (Bkz. 2002, s. 160). Baç & Güneş’in yazısını değerlendirmeye de bu haklardan yani sondan başlamak gerekmektedir. Öncelikle sükût anlaşılmalıdır. Böylelikle bize

“boşluk” ya da “yüklenmişlik” duygularını veren sükûtlar ayırt edilebilir.³ Sessizlik yine “içi boş ve/veya iletişimi sekteye uğratan olumsuz bir şey olabileceği gibi, olumlu ve ‘gebe’ bir durum da olabilir” (2002, s. 154). Baç & Güneş de anlamlı sessizliklerin peşindedir ve “anlamlı sükût fiziksel bir ‘ses yokluğu’ ile eşlenik değildir” (2002, s. 155). O, her zaman -ses yokluğundan bile- daha çok şey ifade eder.

Sessizliğin en başta sessizlikten fazlası olduğu da *yazılamayana* varır. Sessizlik bir konu olamaz. Her konu, söze konu olmak; söz konusu olmaktır. Söz ya da ses yokluğu sanılan bir sessizlik nasıl konu edilebilir? Sessizlik böyle diye *yazılamayan* vardır. Fazla söze gerek duyulmaması herşeyi açıklar. Yazıyı da büsbütün sessizlik diye kabul etmek olmaz. Sessizliği yazmak değil; ama sessizce yazmak mümkündür. Ne de olsa söze döküldüğü gibi sessizliğe de gömülebilen ifade hep taşkındır; ses çıkarır; söz alıp verir. İfade sessizliğe anlamın kendisini verir. Sessizlik sözün gölgesi oluverir; anlamı gösterip durduğumuz sürece gölge konu edilmeyecek ve üzerine konuşulmayacaktır.

Sessizlik sadece anlamlı değil; aynı zamanda Heidegger’den bir ses alacak olursak “anlamı açığa çıkaran”dır: “Söylemin sunduğu en temel olanaklılıklardan biridir sükût, hatta bir anlamda sözden daha üstündür (...) Bir diyalog esnasında taraflardan biri sessiz kalarak karşı tarafa pek çok şeyi iletebilir, anlamı kelimeleri biteviye kullanan bir konuşmacıdan çok daha başarılı ve özgün bir biçimde açığa çıkarabilir” (Heidegger’den aktaran Baç & Güneş, 2002, s. 155-156). Sessizlik anlamı kurar ya da bulur; bu haliyle sessizlik sözün anlamı haline çevrilmiştir.

³ “Neden belli durumlarda ve belli bağlamlarda sükût bize boşluk değil yüklülük veya yüklenmişlik duygularını vermektedir?” (Baç & Güneş, 2002, s. 154).

Gürültünün olmadığı yerde veya “hiç bir şey söylenmediğinde”⁴ sessizlik bulunur. Çıt çıkmayan yerde “sükûtun, ancak içinde insan varlığı bulunan bir dünyada olabileceğini düşünen” (Kule’dan aktaran Baç & Güneş, 2002, s. 155) Mikhail Bakhtin’le daha önce söz ettiğimiz Szczypiorski’nin deneyimini karşılaştıracak olursak; Szczypiorski’nin sessizlik bozguncusu insanı, Bakhtin’in sessizliğine karşı geldiğinde kavram, ne var ne de yok haline gelir. Varlık ya da yoklukta kendi sessizliğimiz de sessizlik diye bilinir.

Sessizlik, adına konuşan anlamının ya da anlamlarının dışında, bir yokluk olarak da deneyimlenmektedir. “Sessizlik, değişik derecelere kadar bir soyutlanma aracı olmaya alışıktır. Artık, bugünün dünyasını boş ve ayrışık kılmaya çalışan, sessizliğin yokluğudur. Kaynakları gasp edilmiş ve kurutulmuştur (...) ve sessizlik, gürültünün henüz nüfuz etmediği, önemini kaybeden bir yerdir” (Zerzan, 2007). Nüfuz edilemeyi yazmak da kolay olmaz diye bilinir.

Sessiz ol(a)mamak veya sessiz kal(a)mamak arasındaki sessizlik, hem dildir (vardır) hem de yoktur. Sonuçta onda ne aranırsa vardır. Onun bir “nedeni”ni söylemek için bir literatürü vardır. Alain Badiou “düşünme dünyanın mevcut haliyle yüz yüze geldiğinde bir hoşnutsuzluğa kapılmıyorsa felsefe de olmaz” (Badiou, 2006, s. 11) demişti; biz de Badiou’dan hareketle diyoruz ki: sessizliğin mevcut haliyle yüz yüze geldiğimizde bir hoşnutsuzluğa kapılmamak elde değildir.

⁴“Sessizlik en çok hiç bir şey söylenmediğinde meydana gelir” (Kurzon, 1998, s. 131).

1.2. Çalışmanın Yaklaşımı: Sessizliği Sahnelemek

Sessizlik, sessizlikten önce sessizlik bilgisini tüketmelidir. Sessizliğe yazmak da sessizliğe yaklaş(ma)ma meselesidir. Bu durum, öncesizliği ve sonrasızlığı; sürekliliği ya da süreksizliği ya da sonsuzluğu imlemez; sadece bir türlü başlayamamanın üzerinde durur ki bu da zaten bilinen bir başlangıç olmaktan uzaktır. Sessizliğe yazmak; halihazırdaki sessizliği yitirmekse bu noktada bildiğimiz ya da öğrendiğimiz sessizliği -ki bu bazen hissettiğimiz sessizliği de içerir- “sessizlik san(r)ısı-tan(r)ısı-tınısı” diye işaretleyelim. Bu işaret, sessizliğin anlamlandırılmasıyla yüküdür. Bu anlamlı sessizliklerle dolu literatür, sessizlikten *yazılamayan*’a / *başlangıç*’a / *söz*’e bağlıdır.

Sessizliği anlamın dışında(n) betimlemek gerekir. Sessizliği *yazılamayanın* dışında karşılamak; onu yazacağımız savından hareket etmez. Sessizliğin yazılamazlığı, sadece sessizliği bilindiği gibi yazmaya yarar. Öte yandan bu çalışma “yazılabilir” *yazılamayanı* aslında “yazmadan” *yazacağını* öne sürmeyecektir. “Bizim her an sadece elimizde bulunan sözcüklerin aşağı yukarı ifade edebileceği düşüncelerimiz [var]” (TK, s. 182) ise yaklaş(ma)mak için düşüncelerden kurtulmamız lazımdır ki bu büsbütün düşüncesizlik ya da sessizlik değildir. Sessizlik için sessizlikten arınmak; sessizliğe bir ses vermek; onu konuşturmak, sessizce konuşmak ya da ondan konuşmak anlamına gelmez. Sessizlik anlamaya gelmez. Onun anlamaya gelmemesi ise o, anlamsızdır demek değildir. O, öznesiz; yüklemsiz; sıfatsız (bu haliyle yüz­süz); zarfsız (bir haliyle yazısız) kısacası cümlesizdir. Sessizliği bu nedenle konuşturmak yersizdir.

Şimdiye kadar yapılan çalışmalar sessizliği söz gibi ele almış, ondan bir çeşit söz bilgisi elde etmişlerdir. Özetleyecek olursak; dilbilimsel açıdan incelenen sessizliklerde insanın sessizliği (susma) vardır. (Bkz. Jaworski, 1993; Kurzon, 1998; Daeunhauer, 1980). Felsefe sessizliği çeşitlendirse de iletişimin diyalogun izlerini taşıması gibi sessizlikler de suskunluğun izlerini taşımaktadır.

John Zerzan *Sessizlik* başlıklı yazısında felsefenin sessizlik ile karşılaştırıldığında şöhretinin sönük olduğunu ve bu durumun da felsefenin genel başarısızlığı için iyi bir ölçü olduğunu öne sürmektedir (2007). Zerzan, Schopenhauer ve Nietzsche’yi “tek başımalığın ön gereksinim duyulan değerini vurguladıkları” için birer istisna kabul ederek sessizliği suçlayan filozofları şu şekilde sıralar:

Aristotle sessiz olmanın mide gazına sebep olduğunu iddia ederken, Socrates, sessizliği bir saçmalık alanı olarak suçladı (...) Hegel konuşulamayan şeyin tamamen yanlış olduğunu, sessizliğin üstesinden gelinmesi gereken bir kusur olduğunu açıkça belirtti (...) Derrida, örneğin konuşmadaki sessizlik boşluklarının anlam ve güç engeli olduklarını ileri sürerek, dilin yetersizliğinin yaygın farkındalığını [reddetti]. Aslında, Derrida, sessizliği düşüncenin bir nihilist düşmanı olarak suçlayarak, “ilkel ve önmantıksal sessizliğin şiddetini” sertçe [kınadı] (Zerzan, 2007).

Felsefenin bu konuşmaya öncelik veren hali dikkate değerdir. Zerzan’ın kısa özetinde de görüldüğü gibi sessizlik felsefede başından beri konuşmanın bildiği gibi düşünülmüştür. Yine de sessizliğin söze benzetilmesinin sonlanacağı yeri felsefede aramamız gerekir; düşünmek sessizleştirir diye değil; felsefe dışarda kalmaya izin veriyor diye.

Edebiyatta sessizlik başlıbaşına bir dildir (Bkz. Beckett, 1997). Sanatta ise sanatın ifade biçiminden çok kendisi oluverir (Bkz. Kane, 1984; Bersani-Dutoit, 2006). Ne var ki bu özdeşlik halinde bile “sessizlik, kaçınılmaz bir biçimde, bir konuşma biçimi, diyalogun bir parçası olarak kalır” (Sontag, 1994, s. 11).

Bu çalışma sessizlik hakkında mevcut bilgiyi reddetmekle birlikte felsefe, edebiyat, sanat ve iletişimin sessizliğe dair bilgisini de yeniden gözden geçirecektir. Bildiğimiz sessizliğin karşısında durmak; sözün veya dilin dışına çıkmak anlamına gelmektedir. Roland Barthes “Yazı ve Söz”de, “dilsiz düşünce olmadığını” (2009, s. 63) yazdığına göre *sessizliği düşünmemek*, sözden veya dilden bir çıkış yolunu imleyebilir.

Sözün dışına *söz söyleyerek* çıkmak mümkün müdür? Bu imkansızlığı tek başına yazı aşmaktadır. Yazının sözden uzaklaştırmasında bir ironi var mıdır? “Şayet ironiyi anlatılmak istenen şeyin aksinin söylenmesi olarak alırsak, ironik bir ifadenin anlamı da eksiksiz bir biçimde kesin olur. Ama daha genel bir şekilde, aklınızdakinden daha başka bir şeyin söylenmesi olarak alırsak (...) çok daha az kesin olur” (Nehamas, 2002, s. 118). Yazının sözde bir ironisi varsa bu; Jacques Ellul’a atıfla, onun, “yazılı söz olduğunu varsayma”ımızdan (1998, s. 62) kaynaklanmaktadır. Yazı sadece “yazılı söz” ise onun söz ile karşılaşmadan düşünölemeyeceğı açıktır.

Yazıyı sözle ve sözü yazıyla düşünmek; birini yüceltilirken diğeri değersizleştirmekle sonuçlanmaktadır. Jacques Ellul, sözü imajın karşısında düştüğü yerden kaldırıp onun Hakikatle ilişkisinin altını çizirken yazıyı alaşağı eder: “Söz bir kez yazıldı mı, artık hakikat, birisi tarafından söylendiğı zaman sahip bulunduğı etkisini kaybeder” (1998, s. 65). Ellul’a göre “yazılı söz sadece, sargıları bir gün çıkarılıp atılacak birkaç kemiğı keşfetmek için değıl, daha çok tekrar hayat verilmek

için` mumyadır (...) yazılı dil, zihni kapatmıştır (...) bizim yazının deli gömleğini, onu şimdi söylenen söz haline gelecek şekilde çıkarmamız gerekir (1998, s. 67). Mumya, kapalı zihin ve deli gömleği benzetmeleriyle yazının hakikatin dışında bırakılması dikkate değerdir. Ellul'a göre fısıltıyla söylenen sözün kavranabilir ve yeniden algılanabilir olması için yazının deli gömleğini çıkarması zorunludur: "Böylece dinleyici, hakikat arayışına sözden yola çıkarak yeniden başlar" (1998, s. 67).

Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür üzerine çalışan Walter J. Ong ise Ellul'un yaptığı gibi sözün karşısında yazıyı "yazılı söz" haline getirmek yerine onu sözden ayırmaktadır. Ong, yazının bilincin yapısını nasıl değiştirdiğini anlatmaya Platon'un yazıya getirdiği eleştirilerle başlar. "*Phaedrus*'ta Platon, Sokrates'in ağzından yazının insani olmadığını; gerçekte sadece insanın zihninde varolan düşünceyi zihnin dışında kurmaya kalkıştığını söyler; yazı bir nesne, imal edilmiş bir üründür" (1999, s. 98). Platon ve Ellul yazıyı suçlayadursun; örneğin Maurice Blanchot ileride de göreceğimiz gibi "aynı" yazıyla öznesizliğe doğru adım atacaktır.

Yazıyı alaşağı eden düşünceye geri dönersek; Platon yergisine, yazının "belleği çürüttüğünü" söyleyerek devam eder: "Yazıya alışan unutkan olur, kendi öz kaynaklarından yararlanacağına dış kaynaklara bağımlı kalır ve öz kaynaklarını yitirir. Yazı, zihni zayıflatır" (Ong, 1999, s. 98). Platon'un eleştirilerinde yazının kendine özgü nitelikleri ortaya çıksa da sorun söz konusu niteliklerin yazıya özgü bir eksiklik olarak değerlendirilmesidir. "Üçüncü eleştiri de, yazının temelde yanıt verememesidir. Bir insana sözlerinin anlamı sorulunca, açıklayıcı bir yanıt alabilirsiniz; metne soru sorulunca soruya neden olan kelimelerin –genelde aptalca-

tekrarından başka bir şey elde edilmez” (1999, s. 98). Ancak metnin yanıt vermemesi ne soru sormamızı ne de metin adına yanıt vermemizi engellemiştir.

Halbuki imkansızlığı yazı çoktan aşmıştır. Elbette bütün bir yazı değil belli bir tür yazı ile yazının kendini sözden ayırarak ikincil konumda kalmaktan çıkması mümkündür. Yazı ile sessizlik ne söylenir ne de yazılır; ama sessizliğe yazmak; yazı ile’dir. Sözcükleri böyle kullanmak ne *Humptydumptycilik*⁵ ne de başka türlü bir kelime oyunudur. Bataille, Deleuze, Blanchot ve Beckett’in çalışmalarında görüleceği gibi sözcüklerle oynamak çeşit çeşittir. Ancak kelimeyi oyuna getirmekle sessizliğe yazmak; sözcüklerle oynayanlara göndermede bulunsa bile dili veya sözü oyuna getirmeye benzemeyecektir.

Sessizliği söze değil yazıya yerleştirmek sessizliğin ilk elde düşündüreceklerinden kaçmanın bir yoludur. Yazıyla hem sözden hem de “yazınsal dilden sıyrılma” (Barthes, 2009, s. 59) mümkündür. “Dilin belirtili bir düzenine şu ya da bu biçimde tutsak olmaktan kurtulmuş bir ak yazı yaratmak” (Barthes, 2009, s. 59) yazıdaki özgürlüktür. Yaratmayı tek başına “imal edilmiş olan” üstlenmektedir. Yazıyı bir “aykırılık” olarak nitelendiren Barthes’a göre “sözcüklerin dekoru üzerinde düşüncenin mutlulukla havalandığı bir hiçlikten yola çıktıktan sonra, yazı gittikçe artan bir katılaşmanın tüm durumlarından geçti; önce bir bakışın, sonra bir edimin, en sonunda bir öldürmenin konusu olduktan sonra, bugün son durumuna, yokluğa ulaşmaktadır” (2009, s. 15). Bu yokluk Barthes tarafından “yazının sıfır derecesi” olarak adlandırılmaktadır ve Blanchot’da karşımıza çıktığı haliyle ak (blanc) yazı, “arılıktan çok, yokluğu belirtmektedir: ‘Page blanche’ (boş sayfa) gibi” (2009, s. 16 n8).

⁵ “Herkes tarafından kullanılan sözcüklere özel anlamlar yüklemek. Adını Lewis Carroll’un *Aynanın İçinden* adlı kitabındaki Humpty Dumpty adlı karakterden almıştır” (Warburton, 2006, s. 74).

Barthes'ın yazıya yazmaları, Blanchot'nun felaket (disaster) ve ak (blanc) yazısı; “Derrida'nın düşünce üslubunun temel biçimsel [niteliğinin] *yazan* bir düşünce olması” (Soysal, 2006, s. 253) sessizliğe yazmanın birbirlerine birebir benzemeyen örnek değıllerini oluşturmaktadır. Yazı, bu çalışmaya sessizliğe yazma imkanını vermektedir. Sözün dışında olan, sessizliğin düşündürdükleri değıl; sessizliğı düşünmemektir. Philip Sollers, hem yazılan hem de yaşanmış olandan *kurtulmak* arzusunda olduğunu söyleyerek bunun nasıl mümkün olacağına şu şekilde yanıt verir: “Hemen her zaman, yaşanmaz olanın açığa çıkarılması yoluyla. Bitmiş tamamlanmış olandan kurtulma arzusuyla” (Sollers & de Portzamparc, 2010, s. 74). Sessizliğin nasıl konu edileceğı sorusuna Sollers'in *nasıl*'ı yanıt vermektedir. Sessizliğin bitmiş, tamamlanmış olan bilgisinden sıyrılmak gerekir. Yaşanmaz olan sessizliktir; çünkü hep incelenmiştir. Önemli olan sessizliğı incelememektir.

Sessizliğin halihazırdalığını reddederek sessizliğe yazmak; onu bir yüzey gibi ele almaktır. Bu da bildiğimiz sessizliğı yadsımakla başlar. Sessizliğe yazmak ve sessizlikle düşünmek harf değıştirmek, *i'nin yerine e'ye geçmek*'tir. Yazının yanıt vermezliğı soruda gizlidir (krş. Barthes, 2009; Blanchot, 1993a, Ong, 1999; Derrida, 2010). Sözün dışına yazarken çıkmak; sessizlik için ancak belirli bir yazımla -yazı tarzı ile- mümkün olabilir. Yazı, yazı olarak tek başına sessizlik değıldir ve sessizliğe varmaz. Sessizlik yazımı olarak adlandırdığımız şey, söz/yazı içinden geçen ve sessizlik bilgisini silen bir yazımı imlemektedir. Yazımın kendisi bir inceleme değıl; sahnelemedir. Bu sahneleme de sessizliğe yazmaktır. Bilgiyi unutmak ya da bilmemek; felsefe, edebiyat, sanat ve iletişimden -değışik bir biçimde- geçerek sessizliğe varır. İnceleme değıl; sahneleme de sessizliğe yazmak için sessizliğı bırakır.

Özetleyecek olursak; sessizliğe yazarken ya da sessizlik sahnelenirken bildiğimiz sessizlik ve bilmediğimiz sessizlik ayrımı belirleyici olacaktır. Çalışmada bildiğimiz sessizlik, bilgidan geçmektedir. “Bilgi iki türdür. Bir konuyu ya kendimiz biliriz ya da onun hakkındaki enformasyonu nerede bulacağımızı biliriz” (Johnson’dan aktaran Burke, 2001, s. 177). Bildiğimiz sessizlik, bu çalışmanın sessizliğe dair yapılan incelemelerden elde ettiğı bilgi ise hem kendi bilgimizden hem de sessizlik hakkında topladığımız enformasyondan vazgeçmemiz gerekir. Bilmediğimiz sessizlik ise çalışmada sahnelenecek sessizliktir. Bilinenin karşısına bilinmeyen sessizliği çıkarmak; sessizlik bilgisini silen bir yazımı imlemektedir. Bilgi tanımı gereğı ister doğrulanabilir ister yanlışlanabilir olsun asla yok sayılmayan şeydir. Bilmediğimiz sessizlik ise bu noktada bir soru işaretidir, tanımlanmayan, bir türlü başlamayan ve böylelikle sahnelenen sessizliktir.

Felsefe. Sessizlik, bu çalışmada Foucault’nun deyiimiyle bir “felsefe sahne”sinde yer almaktadır. “Düşünce olarak değil, tiyatro olarak felsefe”, Foucault’nun özel olarak Gilles Deleuze’de bulduğu bir şeydir (Bkz. Foucault, 2004c, s. 229). Düşünceyi eylemek; incelemenin değil; yaratmanın üzerindedir ve kendini sahneleşen bir felsefede gösterir. Başka bir deyimle, düşünceyi başlıbaşına “olay” haline getiren *Theatrum Philosophicum*’da, “yeni bir düşünce mümkündür; düşünce, yeniden, mümkündür” (Foucault, 2004c, s. 229).

Felsefeyi sahne olarak kavramak sadece Deleuze’de gerçekleşmez. Sessizliğe değinen değil; sessizliğe değen bir felsefe, sahneyi Deleuze’de yerleşik buldu diye Deleuzeyen bir sessizliğin üzerine kurulmayacaktır. Felsefe bir sahne haline gelince belirli bir felsefî yaklaşımın ya da belirli bir filozofun sahnede kalması söz konusu değildir. Sahne bir yerden çok bir yer yöntemidir. Düşünceler ve düşüncelerin

temsilcileri sahneden “sanki geçerken değini[li]yormuş gibi belirti[li]r” (Foucault, 2004c, s. 208). Foucault’nun Deleuze için belirttiği bu özellik; bu çalışmada sessizliğin sahnesini Deleuze’den ayıran bir özellik olarak kullanılacaktır. Sessizlik felsefedeyken ya da sahnedeysen karşımızda boş bir alan vardır. Bu alan Peter Brook’un tiyatronun ne olduğunu anlatırken kullandığı bir ifade olan *Boş Alan*’ı yer yer imleyecektir.

Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır. Oysa tiyatro dediğimiz zaman söylemek istediğimiz şey pek de bu değildir. Kırmızı perdeler, spot ışıkları, serbest koşuk, gülüşmeler, karanlık; bütün bunlar her derde deva tek bir sözcüğün şemsiyesi altında birleşip üstüste binerek karmakarışık bir imge oluştururlar (Brook, 1990, s. 7).

Boş Alan (The Empty Space) ilk başta sessizliğin tanımına çok uygun bir benzetme gibi görünebilir. Bir adam boş bir alanın ortasından yürümediği sürece hiç bir şey göstermeyen bu alanı anlamamız ve ona sahne dememiz zordur. Ama hiç bir şey görmediğimiz yerde de bildiğimiz bir sessizlik söz konusudur. Bu sessizlik de ortaya çıktığı anda değil; sessizliği imlediğimiz anda bozulduğu için yürüyüp geçilmeyen yer; birinin sahneden geçeceği zamana kadar sessizlikle doludur. Böyle bir durumda sessizliğin kendisi bir süreliğine vardır. Ancak felsefe sahnesi ya da Brook’un deyimini çağrıştıran boş alan, bildiğimiz sessizlikte değildir. Sessizlik, “bir adamın yürüyüp geçmesini” beklemeyecek bir sahnelemedir.

Felsefe sahnesinde, yürümek ve yazmak olmak üzere iki tür edim yer almaktadır. Yürümek, bir öznenin sahne üzerinde yürüyüp geçmesiyle ortaya çıkmaz. Başka bir deyişle, yürümek herhangi bir öznenin yürüyüşü değildir. Dolayısıyla kim yürüyor, sorusu boşluktur. Sessizliğe yazmak; sahneyi

adımlamakla başlar. Yazmak sahnede yürümektir ama bilmediğimiz şekilde. Sessizlikte felsefe; edebiyat, sanat ve iletişim alanlarına geçer –ki yürüyüşün uzam ve zaman bağlamında belli bir sınırı yoktur- ve bu yürüyüş *dışarı düşüncesine* (*Thought from Outside*) açılır (Bkz. Foucault, 2006b, s. 189-214). Ancak bu karşılaşma tek başına sessizliği dışarı düşüncesine taşımaz. Sessizliği dışarı deneyimiyle özdeşleştirememizin nedenini de Foucault’da bulmak mümkündür:

Böyle bir deneyimde ‘kendinin dışına’ geçmek söz konusu olsa da, bu sonuçta kendini yeniden bulmak, her hakkıyla Varlık ve Söz olan bir düşüncenin göz kamaştırıcı içsellğine bürünmek ve bunun içinde kendini kucaklamak içindir. Söylemdir demek ki; bu söylem, tüm dillerin ötesinde sessizlik, tüm varlıkların ötesinde hiçlik olsa da... (Foucault, 2006b, s. 193).

Foucault’ya göre “öznenin dışlandığı bir dile doğru yolun açılması, yani dilin kendi varlığı içinde belirmesi ile benin kendi kimliği içindeki bilinci arasındaki belki de çaresiz bir aykırılığın açıklığa kavuşturulması, günümüzde kültürün çok farklı noktalarında kendini gösteren bir deneyimdir” (2006b, s. 192). Foucault dışarı deneyimini Maurice Blanchot üzerinde düşünerek açıklamaktadır:

Blanchot’nun yaptığı gibi kendi söylemini olumsuzlamak ise, onu hiç durmadan kendi dışına geçirmektir, (...) ilke olarak kendisi ve boşluktan başka bir şeye sahip olmadığından saf bir köken olan, ama aynı zamanda bir yeniden-başlangıç da olan (...) bir başlangıç için özgür kalmak amacıyla onu olduğu yerde, kendinin uzağında bırakmaktır. Düşünüm değil, unutma; çelişki değil, silen itiraz var; uzlaşma değil, durmadan tekrarlama, kendi birliğini zahmetle ele geçirmeye çalışan tin değil, dışarının sonsuz erozyonu; nihayet aydınlanan hakikat değil, daima önceden başlamış olan bir dilin oluk oluk akması ve hayal kırıklığı (Foucault, 2006b, s. 195).

Dışarı düşüncesinin ve deneyiminin gelip dayanacağı yer, başka türlü bir söz; “bir mırıltı değil bir söz ve rastgele bir söz değil, ayrı, doğru, erişebileceğim bir söz” (Blanchot’dan aktaran Foucault, 2006b, s. 196) ise sessizliğin dışarıda bir yeri yoktur. Ancak dışarı deneyimi, sessizliğe tam da uymayan haliyle sessizlik yazımına bir alan sunmaktadır. Bu alan Blanchot’da görüldüğü haliyle kurgusaldır. “Kurgusal olan asla şeylerin ve insanların içinde değildir (...) kurgu görünmez olanı görünür kılmaktan değil, görünür olanın görünmezliğinin ne kadar görünmez olduğunu göstermekten ibarettir. Uzamla derin akrabalığı buradan kaynaklanır ki, düşünüm için olumsuz neyse kurgu için uzam odur” (Foucault, 2006b, s. 196).

Dışarı deneyimi yalnızca Foucault’nun Blanchot okumasında ya da Blanchot’nun metinlerinin uzamında karşımıza çıkmaz. Dışarı deneyimi metinlerarasında, sessizliğe yazmada ortaya çıkan ve salt özne yokluğu ya da dil değişikliğiyle açıklanamayacak bir deneyim alanı da açar. Ayrıca bu alan dışarı çıkılamadığı için deneyimlenemeyen alandır (krş. “felaket, deneyimlenmeyen[dir]”, WD, s. 7).

Çalışmanın yazımı ise bu noktada incelemek üzere değil sahnelemek üzere yazan bir özellik gösterir. Bu yazım Blanchot’nun *felaket yazısına* (*The Writing of the Disaster*) başvuran; Beckett’in söz söyleyen, aynı hızla geri alan ve bir anlamda hiç yazmayan yazısı ve yine bu yazıda kendini gösteren Beckett karakterleriyle “dışarıya çıkmaya kalkışan” (AO, s. 2); Nietzsche’nin aforizmalarla yüklü, Blanchot’nun deyimiyle, parçalı yazısından geçen (*fragmentary writing*) (Bkz. IC, s. 151-170); Deleuze’ün *yersizyurtsuzluğuna* -ki bu hal bizce dışarıya bile yerleşmeme anlamına gelir- uğrayan; Derrida’nın *kararverilemezliğinde* duran; Barthes’ın yazıyı indirdiği “sıfır derecede”, tutunamayan bir yazıya geçen; Foucault’nun “şimdiki

zamana teşhis koyan” (Bkz. Foucault, 2004b, s. 89) yazısına da yer yer temas eden bir yazımı imlemektedir. Kısaca *yazım* dediğimiz şey, yazıların arasında onların söylemediklerini ve yazmadıklarını sessizliğe yazmaya çeviren yazıdır.

Yazının akıcılığında kendini gösteren böyle bir yolculuk da rastgeleliktir. Öte yandan Blanchot’yu, Beckett’i ve diğerlerini belli bir yerde bırakmak sessizliğe - rastgele- yazmanın “yazılı” tek kuralıdır. Öyle ya da böyle ama hep dışarının da yer yer dışında kalan düşünce henüz başlamamış bir düşüncedir. Her bir deneyim hali deneyimden çok Beckett’de gördüğümüz gibi bir dışarıyı deneyimlemeye kalkışma halidir. Hiç terk etmediğimiz sahneye dönecek olursak; boş alanın bir belirlenmişliği yoktur ve böylelikle her yer sahnedir. Her yer sahne dediğimizde ise dışarısı diye bir şeyin de olmadığı sonucuna ulaşılabilir.

İşte bu noktada çalışmanın bildiğimiz ve bilmediğimiz ayrımında bir kez daha durmak gerekir. Sessizlikte ayrımların kendisi belirleyici değil unutturandır. Bildiğimiz haliyle bir sessizlik olmadığı gibi bildiğimiz halde bir dışarısı da yoktur. Sahne, dışarının parçalı yazısından geçerken aynı zamanda bir adım geriye, dışarı deneyiminin aştığı felsefeye de uğrayacaktır. Bu felsefe bilgisi, esas olarak fenomenolojiden yana yazılacaktır. Neden fenomenoloji sorusuna yanıt verecek olursak; Dermot Moran’a göre “fenomenoloji bir dizi doktrinden çok genellikle bir görme biçimi (*a way of seeing*) olarak karakterize edilmektedir” (Moran & Mooney, 2006, s. 1). Ahmet Soysal da özne konusunda günümüzdeki en yetkin yaklaşımları fenomenoloji kökenli düşüncelerin bize verdiğini ileri sürmektedir (2011, s. 217).

Felsefeyi deyim yerindeyse öznenin görme biçimleriyle çoğaltan bir felsefe anlayışı Terry Eagleton’a göre felsefeyi ağırlığından kurtarabilme imkanına sahipti: “Felsefe, kavramlarla çok fazla, somut verilerle ise pek az ilgilenmişti: Bu yüzden de çok zayıf temeller üzerine istikrarsız, ağır mı ağır entellektüel sistemler kurmuştu. Fenomenoloji bizim tecrübelerimizle emin olabileceğimiz şeyleri kavrayıp, üstünde sahiden güvenilir bir bilginin inşa edilebileceği temeli döşeyebilirdi” (Eagleton, 2004, s. 80). Ne de olsa fenomenoloji, “bilimlerin tersine, şu ya da bu tikel bilgi biçimini değil, öncelikle her türlü bilgiyi mümkün kılan koşulları soruşturuyordu (Eagleton, 2004, s. 80).

Felsefe sahnesine ise fenomenolojinin yerleşmesi söz konusu değildir. Foucault’ya göre fenomenoloji her ne kadar olayı düşünmeye yönelik bir felsefe olarak karşımıza çıksa da olayı anlama dönüştürerek olayı ıskalar ve yalnızca bilinç için anlam olduğu gerekçesiyle, olayı dışarıya ve öne ya da içeriye ve sonraya yerleştirir ve olayın yerini her zaman ben çemberine göre belirler (Bkz. Foucault, 2004c, s. 211-212). Sahnede Blanchot, Deleuze ve diğerlerine “sanki geçerken değinilirken” sessizliğin fenomenolojiye uğraması olsa olsa sahnede geri bir adım olarak nitelendirilebilir. Ve bu “uğrama” da yazı tarafında değil; okuma tarafındadır.

Fenomenoloji bir yandan bilinebilecek bir dünya olduğunu garanti ederken, bir yandan da insan öznesini merkeze koymuştur. Hatta bir öznellik bilimi vaat eder. Dünya benim koyutladığım yani “yöneldiğim” şeydir: Dünya benle ilişkisi içinde, benim bilincimle bağlantısı açısından ele alınmalıdır ve yanılırlara açık ampirik bir bilinç değil, aşkın bir bilinçtir bu (Eagleton, 2004, s. 82).

Fenomenoloji ya da felsefe sahnesinde yer aldığı haliyle felsefenin sahnedeki belleği; “betimleyici bir felsefe”dir (Spiegelberg, 1982, s. 675). Boş Alanda ise

fenomenolojik bakış açısının dışında yer alan ya da zamanla bu bakış açısının dışına çıkan düşünelere uğrayan bir yazı söz konusudur. Yürüyüşün geri adımını da sessizliğin belleği olarak kendini gösteren fenomenoloji oluşturmaktadır.

Herbert Spiegelberg *Phenomenological Movement* başlıklı çalışmasında filozofuna göre değişen bir düşünme biçiminde iş bir metodoloji oluşturmaya geldiğinde fenomenolojik yöntemin belli başlı unsurlarının şu şekilde sıralanabileceğini öne sürmektedir:

1. Özel bir fenomeni soruşturmak
2. Genel özleri soruşturmak
3. Özler arasında temel ilişkileri yakalamak
4. Görünüm tarzlarını izlemek
5. Bilinçte fenomenin inşasını izlemek
6. Fenomenin varlığı konusunda şüpheli inanç
7. Fenomenin anlamını yorumlamak (1982, s. 682).

Spiegelberg, ilk üç adımın fenomenolojik bakış açısını benimseyenlerin hepsinde görülürken diğer adımları benimseyenlerin sayıca daha az olduğunu belirtmiştir (1982, s. 682). Buradaki fenomenoloji ya da çalışmada yer aldığı haliyle yazımın geri adımı, sessizliği fenomenolojik yönetime uygun olarak incelemeyiz. Ne de olsa bellek ne sahneye gelir ne de sahne(de)dir. “Fenomenoloji sessizlikte başlar”sa (Spiegelberg, 1982, s. 693) da bu başlama sessizliğe yazmanın yeri değildir.

Felsefe Sahnesinde yöntem sahneyi adımlamaktan ibarettir. Bu doğrultuda çalışma ne “özneyi her türlü anlamın kaynağı ve kökeni” (Eagleton, 2004, s. 83) olarak gören fenomenolojide ne de öznesiz dışarıda durur. Sessizlik yazımı dışarıda dışarıya çıkmaya kalkışmakla ifade edilebilir ki bu da içeriye bir geri dönüş değildir.

Edebiyat. Sessizlik yazımında felsefeleşen bir edebiyat söz konusudur. Edebiyat hem bilinen hem de bilinmeyen sessizliği açığa çıkarma özelliğine sahiptir.

Edebiyat, söylediği şeyi söylemediğini gayet iyi bildiğimiz bir tür dil değilse nedir? Çünkü eğer edebiyat söylemek istediği şeyi söylüyor olsaydı, basitçe, “Markiz saat beşte çıktı...” derdi. İyi bilmekteyiz ki, edebiyat bunu demez, dolayısıyla edebiyatın, kendi üstüne katlanmış, söylediği şeyden başka bir şey söylemek isteyen ikinci bir dil olduğunu bilmekteyiz; alttaki bu diğer dilin ne olduğu bilinmemektedir, bilinen tek şey, romanı okuduktan sonra, bunun ne anlama geldiğini, yazarın söylemek istediği şeyi neye bağlı olarak, hangi yasalarla söylediğini keşfetmiş olmamız gerekir; metnin hem yorumunu hem de göstergebilimini yapmış olmamız gerekir (Foucault, 2004a, s. 25).

Bataille’a göre ise “edebiyat ya her şeyin özüdür ya da hiçbir şey”dir (Bataille, 2004, s. 12). Her şey ve hiç bir şey olma noktasında edebiyat, iletişime benzer ve hatta Bataille’a göre “edebiyat iletişimdir. Egemen bir yazardan yola çıkar ve tek başına olan okuyucunun olası tutsaklarını aşarak egemen insanlığa hitap eder. (...) yazar kendisini reddeder, eserine sahip çıkmak için kendi özgüllüğünü reddeder, okuma eylemine sahip çıkmak için okurların özgüllüğünü reddeder” (Bataille, 2004, s. 154). Ancak yine de “edebiyat her zaman kullandığımız ‘sıradan’ dilden farklı ‘özel’ bir dildir” (Eagleton, 2004, s. 20). Özel dil, bilinmeyen bir yere varabilir.

Sessizlikte edebiyat üzerine yazmak, edebiyatı edebiyatın dışında kullanmak anlamına gelir. Edebi metin yerine metindeki bir karakterin (örneğin *Karanlık Thomas*), bir anın ve bir uzamın sahneden geçişi söz konusudur. Önemli olan edebiyatı çözümlemek değil; sessizlikte sahnelemektir.

Sanat. Kelime olarak sanat. Susan Sontag’a göre sessizlik bir karar, bir ceza ya da izleyicinin deneyimi olarak sanatta yerini alır (Bkz. Sontag, 1994, s.9). Sanatçının susup sanatınının konuştuğu yerde sessizliğin bir ideali, gösterimi, esrimesi ya da deliliği mevcuttur. Yaratmak; felsefede veya iletişimde “absürd”; sanat da “doğal”dır. Yine de sanat, sessizlik diye bildiğimiz sessizliğin dışavurduğu yerdir. O yüzden sanatı sahneye dahil etmedeki yöntemde, edebiyatta olduğu gibi bir parçalılık ön plandadır. Tek bir tabloda, bir şiirden, sahnelenmiş bir oyunun belli bir yerinden söz etmek; sessizliği giderek sanattan çekip çıkarmak haline gelecektir.

İletişim. İletişimi de şimdilik sessizliğin yorumuyla birlikte düşünecek olursak; Foucault’nun da belirttiği gibi “yorum ancak eğer dil varsa yapılabilir” (2001, s. 129). “Bilmek (...) konuşmak” (Foucault, 2001, s. 140) ve “bilginin ilk görevi sessiz işaretleri konuşturmak” (Foucault, 2001, s. 142) ise sessizlik nasıl anlatılabilir? Bu sorunun cevabı bu çalışmada yoktur; çünkü sessizlik tam da bu yanıt yokluğunda yazımın sahneye çıkmasını imler. Sahne de bir yazma denemesine sahnedir.

Bu çalışmada felsefe, edebiyat, sanat ve iletişim -sessizlik bilgisiyle yerleştiğinde- yazıyla “yoktur”. Yine de felsefe, edebiyat, sanat ve iletişim -sessizliği sahnelemeye ya da sessizliğe yazmaya yerleşmediğinde- yazıyla “vardır”. Başka bir deyişle, felsefe, edebiyat, sanat ve iletişim yok yere yazıdadır ve bildiğimiz gibi de değildir.

1.3. Sessizliğin Sözleşmesine Karşı Sessizliğin Rastgeleliği

Yalnız söz üzerine bu kadar çok söz! Ah Pythagoras, bu gürültüyü sen susturabilirsin!

(Montaigne, 2006, s. 221)

Söz ışıktır, çünkü söz sayesinde insan oturur, hareket eder, işini görür ve eski durumuna döner. O yüzden, ey kral, bir kimse kendisi algılayamıyorsa yükselen sesin bulunduğu tarafa doğru yönelir.

(Brihadāranyaka Upanishad, 2008, s. 53)

En zengin olana selam, söze selam!

(Brihadāranyaka Upanishad, 2008, s. 79)

Söz ya çoktur ya da azdır ama hep vardır. Martin Heidegger'e göre "Dasein, yani insanın varlığı, hem alelade hem de felsefî 'tanımı' itibarıyla *zoon logon ekhon* olarak, yani varlığı özsel olarak 'konuşabilmek'le belirlenmiş olan canlı, şeklinde tarif edilmiştir" (Heidegger, 2008, s. 26). Ama bu tarif bizi söze götürmez. Sözle bir varlık belirtisi gösterdiğimizi varsayarız ve bu öyle bir varsayımdır ki dile getirilmez. Sessizlik -söz-olmayan- ise henüz görünür bir halde değildir. İnsanın kendisi söze sığ(ın)dığında sessizlik insandan arta kalandır. Artık insan sessizliğe sığ(ın)dığı yerden bakacaktır.

Sözden önce "ses vermek" gerekir. "En önemli ses", Jacques Ellul'a göre sözdür: "O [konuşulan söz], bizi diğer bir boyuta sokar: diğer varlıklarla, diğer insanlarla ilişkiye. Söz, hususi surette, bizi başka herşeyden ayıran insani sestir". (1998, s. 31). Söz olmadan sese gelince, "bir ses asla kendi başına açık ve basit değildir. O daima kendisiyle birlikte sorular getirir" (1998, s. 30). Ses, tek başına Walter J. Ong'un da dikkatini çekmiştir: "Ses, ancak varlığını yitirirken işitilir. Yalnız yok olabilir değil, özünde geçicidir ve geçici niteliğiyle duyulur (...) Sesi

durdurup sese hâkim olmak mümkün değildir. (...) Sesin akışını durdurursam, sessizlikten başka bir şey kalmaz” (Ong, 1999, s. 47). Sessizlik, hem sesin olmadığı yerdedir hem de varlığını yitirirken işitildiği için bir anlamda ses diye bilinir.

Sessizlik söze benzetilmiştir. Böylelikle halleri betimlenebilir ya da anlatılabilir. Nedenleri açığa çıkarılabilir. Belki çözümlenir diye incelenebilir. Düşüncenin kendisi olabilir. Hatta bu sessizlik, *Düşünen Adam Heykeli*’nde olduğu gibi gösterebilir. Dile gelince bozulur ya da dil içinde başlıbaşına bir dil olur. Olmadık yerde ve olmadık zamanda bitiverir. Aslında olmazsa olmaz diye bir şey de yoktur. Ve sessizlik böylece bildiğimiz gibi sürmeye devam eder. Sessizliğin sürekliliğinden söz haline geliş olarak söz edilebilir.

Sözün sessizliğe katılması karşısında sessizliğin rastgele halini öne sürelim. Rastgele, sözlük anlamının belirttiği gibi sıfat halinde “herhangi bir, gelişigüzel”; zarf halinde “seçmeden, iyisini kötüsünü ayırmadan, gelişigüzel, lâlettayin”dir. Ünlem olarak; “‘işiniz rast gitsin` anlamında kullanılan iyi dilek sözü”dür (*Türkçe Sözlük*, 1988). Rastgelelik; sözlük anlamına yaraşır bir biçimde seçmediği gibi hiçbir nedeni de aramayacaktır. Sessizlik böylelikle, yani rastgele diye, neden’e karşı duracaktır.

Sessizliğin rastgele halinden önce de belirli bir yerden, sözün iz bırakmadığı yerden geçmek gerekecektir. Ong’a göre “sözün ne odak noktası, ne bir izi (...), ne de ağızdan çıkmasıyla vardığı yer arasında elle tutulur bir yörüngesi vardır. Kelimeler başlı başına bir olay, bir eylemdir” (1999, s. 46). Söz, iz bırakmadığı için sessizliğe benzetilmektedir. Sessizliğin rastgeleliğinin karşısında rastgele bir benzerlik durur. Rastgelelikler birbirine benzemez. Her rastgelelik, sessizliğin

rastgeleliği değildir. Başka bir deyişle, sessizliği söze benzetirken başvurulmuş rastgelelikle sessizliğin rastgeleliği birbirine karıştırılmamalıdır.

Çağrışımlarla yüklü bir söz ve yine çağrışımlarla yüklü bir sessizlik, söz ile sessizliğin benzerliğini imlemenin bir yoludur. Sessizlikle söz arasında benzerlik kurmak sessizliğin ne'liğini kavramının ya da açmanın imkanını sunar. Söze benzetmenin rastgeleliğini bir örnekle somutlaştıracak olursak; benzerlik, Foucault'ya göre "dünyanın üslubu" içinde yer almaktadır. *Kelimeler ve Şeyler*, Batı kültüründe on altıncı yüzyılın sonuna kadar yapıcı bir rol oynayan benzerliğin başlıca dört biçimini ayırdetmektedir: *Convenientia*; *aemulatio* (Rekabet); *kıyas* ve *sempati* (Bkz. Foucault, 2001, s. 45-56). Sessizlik ve sözün benzerliği bu dört biçimde de ifade edilebilir:

Convenientia'nın "mekan içinde 'yakından yakına'" (Foucault, 2001, s. 47) benzerliğine uygun bir biçimde sessizlik, konuşmadaki eslerdir, "bağlaşma ve ayarlanma düzleminde" (Foucault, 2001, s. 47) sözle beraberdir. Sessizlik olmayan bir yerde değildir; olduğu yerde yani sözdedir. "Benzerliğin ve mekânın sağladığı bağlantıyla, benzeri komşu kılan ve yakınları özümleyen bu yakınlığın gücüyle, dünya kendi kendine zincirlenmektedir" (Foucault, 2001, s. 47-48). Foucault, *convenientia*'yı yeryüzünde ne kadar hayvan veyahut doğa veya insan tarafından üretilmiş nesne varsa, denizde de o kadar balık vardır (Bkz. 2001, s. 47), diyerek açıklar. Sessizliğin söze yakınlığı *convenientia*'nın yakınlığını fazlasıyla yakından kullanmaya benzemektedir. Yeryüzünde ne kadar söz varsa o kadar sessizlik vardır. Sessizliğin bir çeşitliliği varsa bu; onun söze benzemesinden ileri gelmektedir, diye bilinir.

Convenientia halinde sessizlik, *sözler arasılığı*n (diyalogun) bir parçasıdır. Heidegger'e göre "söz anlaşılabilirliğin dile gelişidir" (2008, s. 170). Bu nedenle söze benzetmek yetmez; sessizliğin anlamla söz edilebilir bir yakınlığının olması gerekmektedir. Başka bir deyişle, o anlaşılabilir olmak için söze yakın olmalıdır. Bakhtin, anlamla olan ilişkiyi daima diyalojik bulur hatta anlamının kendisinin de diyalojik olduğunu öne sürer (Bakhtin, 2001, s. 357). Sessizlik de sözle diyalog halinde olmalıdır; hatta onun kendi başına bir dil olduğunu kabul etsek bile, o -belli belirsiz ve bu haliyle de sessiz- bir diyalog olmak zorundadır ya da hiç değilse sessizlik, sözün kendisini hatırlatmalıdır. Sözün özü, sessizlik konuştuğunda anlamı; konuşmadığında ise "anlayışı" dile getirendir: "Hep-beraber-söyleşmek sırasında sükut edenler, 'anlayışlılığı' belki de daha sahih biçimde gösterenlerdir, yani onlar, sözcükleri bitmek tükenmek bilmeyenlere kıyasla daha geniş bir anlayış geliştirebilenlerdir" (Heidegger, 2008, s. 173-174). Yine yeryüzünde ne kadar sessizlik varsa o kadar anlayış bulunmaktadır, diye bilinir.

Benzerliğin bir diğer biçimi olan *aemulatio*'nun içinde "yansımaya ve aynaya ilişkin bir şey vardır" (Foucault, 2001, s. 48). Foucault, Paracelsus'un "dünyanın bu temelli ikileşmesini, ikizlerin görüntüsüyle [kıyasladığını]" hatırlatarak, rekabetin, "zıtlıktırdığı iki figürü birbirinin karşısında hareketsiz [bırakmadığını]" belirtmiştir (2001, s. 49). Sessizlik ve söz birbirleriyle *aemulatio*'nun anlamını yansıtan bir rekabet halindedirler. Söz konusu rekabeti *sözleşen / sözleşmiş sessizlik* ya da *sessizleşen söz* olarak da düşünmek mümkündür.

Sessizliği bilmek *sözleşen sessizlik*'le mümkündür. Karşısında biz "[sessiz-B.C] bir kelime tarafından gözleniyor olmadaki bütün acayıplığı fark [ederiz]" (KT, s. 23). *Sözleşen sessizlik* yer yer Maurice Blanchot'un "anlam ifade etmeyen" (KT, s.

79) *Karanlık Thomas*'ı gibidir. Peki o kendini gösterdiğinde neye benzer? *Strings/İpler*'de (Klarlund, 2004) ağızlarını açmaksızın konuşan kuklalara benzer. Rastgelemeyen bir rastgelelik ki bu sessizliğin rastgeleliği değildir. Ağız konuşmamak için, akıcı bir biçimde sarf ettiği o kapalılığa meydan okuyarak konuşmak; konuşmayan her şeyde bir *ağız aramak* ve nihayet her şeyde bir *ağız bulmak* söz konusudur. Eduardo Galeano'nun deyişiyle, "kelimelerin kaçmasından [korkmak]" eklenmeli bu ağıza? (Bkz. Galeano, 2006, s. 107). *İpler*, bütün anlattıklarının dışında söze dönüşen bir sessizliğin gösterimidir.

Sözleşen sessizlikte söz, sessizliği bir çeşit dil haline getirmektedir. Bu sözleşme, bu tezde daha önce de yinelenen "dilini öncelikle sessizlikten oluştuğunu anlamadıkça büyüleyici bir olgu olan dilin kendisini de anlayamayız" (Gasset'ten aktaran Baç & Güneş, 2002, s. 154, n4) sözüyle uyum içindedir. John Zerzan da "sessizliğin, sessizlik olarak, konuşmasına izin vermemiz gerekir. Hâlâ oldukça sık konuşur, buna karşın, kelimelerden daha sesli konuşur" (Zerzan, 2007) dediğinde "bırak sessizlik konuşsun" demek, sessizliği değil sözü konuşturacaktır. Dikkat edilmesi gereken sessizlik diye bilinenin başka bir söz oluşudur. *Sözleşmiş bir sessizlik*, "gürültülü"dür; çünkü kendisini açıklama derdindedir.

Sessizleşen söze gelince, bu mümkün olduğunca az söz kullanmayı içermekten anlamın kendisini yitirmeye kadar gidebilir. *Sessizleşen* sözde; belirsizlik söz edilebilir bir haldedir. Yeri geldiğinde ne diyeceğimizi bilememek de sessizleştirir. A. de Saint-Exupéry, yaratmaktan kendisini peşinen yığıya düşüren şeyin ne diyeceğini bilememek olduğunu söyler. Bu nedenle *Günlük Notlar*'ında ne diyeceğini bilmez bir halde, "bir dil türetmeliyim kendime" (1975, s. 60) diye yazar. Sessizleşen söz mutlak sessizlik dediklerine de çıkabilir. *Günlük Notlar*'ın dile

getirmek istediği o varolmayan dili (oluşturmak, yaratmak ya da uydurmak için) türetmek; kimsenin anlayamayacağı bir şekilde konuşmak, konuşmanın kendisini taklit etmek ya da konuşur gibi yapmak; belki J.C. Scott'ın belirttiği gibi iktidarın karşısında bir direniş gösterisi olarak konuşmaksızın ses çıkarmak, homurdanmak ya da mırıldanmak ya da öylece durup “aptalı oynamak” (Bkz. Scott, 1995, s. 183- 186); kalem ses çıkartmıyormuş gibi veya klavyenin tıkırtısı duyulmuyormuş gibi yazmak; yazıyı *sessize almak*; sessizliği yazı(l)a çekmek (yazmamak); konuşmamayı, sessizlik sanmak vb. *sessizleşen söz*ün örnekleridir. Unutulmaması gereken nokta, başka bir dil de türetilmek istense vazgeçilen dil gibi bir dilin aranmasıdır. Dilden vazgeçip dile koşmak, önce dil gibi olur sonra da dil olur. Burada da herşeye rağmen söze benzetme söz konusudur. “Deneyisel şiir⁶”ın adına atıfta bulunarak, buna “deneyisel söz” adını verebiliriz. Kısaca, söz olmasın da ne olursa olsun ya da söz demeden başka bir söz olsun *sessizleşen söz*dür.

Aemulatio’dan sonraki benzerlik biçimi kıyas’tır. Foucault’ya göre “kıyas, tıpkı *aemulatio* gibi, benzerliklerin mekan içindeki harika çarpışmalarını sağlamaktadır; ama *convenientia* gibi, ayarlamalar, bağlar ve eklemlerden söz etmektedir” (2001, s. 51). *Kelimeler ve Şeyler*’e bakılırsa kıyasın “gücü muazzamdır, çünkü ele aldığı benzerlikler, bizatihi şeylerin görünen ve kitlesel benzerlikleri değildir; ilişkilerin daha ince benzerliklerinin bulunması onun için yeterlidir. Böylece yükü hafiflemiş olarak, aynı bir noktadan itibaren, belirsiz sayıda akrabalık kurabilir” (2001, s. 51). Foucault, bir kıyasın kendi üzerinde tersine de dönebileceğini

⁶ Deneyisel Şiir (*Experimental Poetry*) bildiğimiz anlamda şiir olmayışıyla dikkati çeken (post)modernist bir şiir türüdür, Bkz. <<http://www.textetc.com/modernist/experimental-poetry.html>>. Örnekler için deneyisel şiir arşivine <<http://www.writewords.org.uk/archive/>> de bakılabilir. Ayrıca Necmiye Alpay’ın “deneyisel şiir”, “görsel şiir”, “işitsel şiir”, “somut şiir” vb. adlarla nitelenen şiirlerle ilgili “Söz ve Şiir” başlıklı yazısı, deneyisel şiirin Türkiye’deki temsilcilerini ve bu şiir türüyle ilgili Türkiye’de yayınlanan bazı çalışmaları kısaca tanıtmaktadır (Bkz. Alpay, 2008).

belirterek; çokdeğerliliğin de tersine dönebilirlik gibi kıyasa evrensel bir uygulanma alanı sağladığını Crollius’a atıfla, insanı örnek göstererek anlatmıştır:

Her bir yönden geçilen mekânın içinde ayrıcalıklı bir nokta vardır: burası kıyasa doymuştur (...) ve ilişkiler buradan geçerken, bozulmaksızın tersine dönebilir. Bu nokta insandır; insan hayvanlarla ve bitkilerle olduğu gibi, yeryüzüyle, madenlerle, mağaralardaki sarkıtlarla veya fırtınalarda olduğu gibi, gökyüzüyle de oran içindedir. Dünyanın güçlerinin arasına dikilmiş olarak, gök kubbeye ilişki halindedir (...); fakat o bütün bu ilişkileri terazilendirmektedir ve bunlar, insan denilen hayvan ile üzerinde yaşadığı yeryüzü arasındaki kıyasta, benzeri bir şekilde bulunmaktadır (...) İnsan vücudu, her zaman bir evren atlasının mümkün yarısıdır (Foucault, 2001, s. 52).

Kıyasın içinde ister istemez karşılaştırılanlar arasında tercihte bulunmak söz konusudur; çünkü kıyas, seçer. Benzerliğin üçüncü halinde sessizlik; sözlük anlamına uygun bir biçimde “ses çıkarmayan”dır; söz de bildiğimiz haliyle konuşmadır. Kıyasın kendisinde sessizlik sözle ve söz sessizlikle oran içindedir ve burada kıyas tercihte bulunmayan bir haldedir.

Söz konusu “yorumsuz” karşılaştırmayı, “direniş” kavramını örnek göstererek açıklamak mümkündür. Bu kavram da rastgeleliğe denk düşen bir rastgelelikle seçilmiştir. Direniş, bilindiği gibi salt konuşarak ya da sessiz kalarak olmaz. Ancak “yüksek sesli” bir direniş gösterme talebi en çok sessiz kalmaya direnecektir. Olan karşılaştırmının diğer tarafına olur; sessiz bir direniş, sesli bir direnişten daha çok “ses getirmek” için tercih edilir. Sessiz direniş, kıyas sayesinde coşkulu bir direnişe benzemektedir ve o, “sesli” direnişle *oran içindedir*. Sessiz direniş nihayetinde direniş diye adlandırılmak ve diğerine benzemek için ses getirmelidir. Peki direnişten başka bir kavram direniş gibi bir örnek olabilir mi? Rastgelelikte *oran içinde* bir örnek yakalandığı sürece başka örnekler aramak gereksizdir. Fazla “düşünmek” denk

düşen örneği yani direnişi gölgeleyebilir. Bu da en çok olmayan bir biçimde kavranmaya çalışılan sessizliğe aykırıdır. Sessizlik bu şekilde söze benzetilir bir kere ve kıyas söz konusu olduğunda sessizlikte ses yükselecektir.

Foucault'nun anlattığı dördüncü benzerlik biçimi ise *sempati*dir:

Sempati *Aynı*'nın o kadar güçlü ve ısrarlı bir halidir ki, benzer'in biçimlerinden biri olmakla yetinmemektedir; özümleme, şeyleri birbirlerine özdeş kılma, onları karıştırma, bireyselliklerini kaybettirme gibi tehlikeli bir güce sahiptir – demek ki, onları oldukları şeye yabancı kılabilenmektedir-. Sempati dönüştürür. Bozar, ama bunu özdeş'in yönünde yapar; öylesine ki, eğer gücü dengelemeseydi, dünya tek bir noktaya, türdeş bir kitleye, Aynı'nın asık suratına indirgenmiş olurdu. (Porta'dan aktaran Foucault, 2001, s. 54)

Sempatiyle söz ve sessizlik yer değiştirmektedir. Bu yer değiştirme hali sözün söz; sessizliğin de sessizlik olarak kalmasını engelleyebilirdi; eğer *antipati* olmasaydı. Düşüncenin esnekliği, sessizliğin esnekliğine aykırıdır. Sempatinin “ikiz çehresi” olan “antipati, şeyleri soyutlanmışlıkları içinde tutar ve özümlemeyi engeller; her türü kendi inatçı farklılığının ve olduğu şey olarak sürme eğiliminin içine kapatır” (2001, s. 54-55). Sempatinin bir diğer benzerlik biçimi kıyastan farklılığı, onun benzerliğe bir yere kadar tahammül göstermesidir. Başka bir deyişle, fazla esnemenin lüzumu yoktur.

Söze benzetilen sessizliklerin dışında söze ait sessizlikleri de göz önünde bulundurmak gerekir. Sözün sessizliği, sessizlik kavramının dışında sözün “söz gibi” olmamasından ileri gelmektedir. Ellul'un *Sözün Düşüşü*, sözün nasıl sustuğuna bir örnek teşkil etmektedir: “Hiçbir şey söylemeksizin konuşma alışkanlığı, bir kanser gibi sözü yiyip bitirmiştir (...) Bu günlerde, hiçbir şey söylemeksizin konuşuyoruz; yalnızca gevezelik ediyoruz” (1998, s. 191). Sözün söz olmaktan çıkması sessizliğe

yorulabilir. Sözün susuşu; birçok sözü de beraberinde getirmesine rağmen sözde bir sessizlik bulmak; Kierkegaard'ın "sessizliklerin en kesini susmak değil, konuşmaktır" (Kierkegaard'dan aktaran Camus, 2006, s. 35) sözünü imlemektedir. Söz, sessizliğe benzemeksizin susabilir mi ya da söz sessizlik olmadan bitebilir mi? Konuşmanın sorulara cevabı -benzerlik olduğu sürece- boş konuşmaktan ibaret kalacaktır. Öte yandan bu sorulara cevap aranmaksızın da boş konuşmak mümkündür. Ne de olsa "söz, söz değil artık: gürültü, dedikodu, itiraf, ifşaat; iftira, ispiyon, ironi, parodi...her türlü sahici ilişki ihtimalini ortadan kaldıracak kadar aşırı-gerçek, bu nedenle de sahte bir söylem manzumesi" (Ergüden, 2008, s. 51). Söz, hem gevededir hem de "sözcükler her zaman yalan söyler" (de Certeau'dan aktaran Scott, 1995, s. 108) diye güvenilmezdir. Sessizlik gerçeği gizleyen söz haline bir anda gelir.

Söz bir kere alaşağı edilince geriye dönüş zor görünmektedir. Peki söz düştü diye bunca ses niye? Sözün önemi Foucault'ya göre sözün, ölüme meydan okuyucu yanından ileri gelmektedir:

Ölümsüz olmak için konuşmanın uzun yıllar (...) bugün bize yabancı gelen bir anlamı oldu (...) her yapıt sonsuz Söz'ün hükümranlığını yeniden kurduğu bir sessizlik içinde tamamlanmak, orada susmak için yapılmıştı. Yapıt içinde, dil kendisini ölüme karşı bu görünmez sözle korudu, kendini erkenden kendi üstüne kapanmış yansımasına dönüştürdüğü tüm zamanlardan önce ve sonraki bu sözle (2006c, s. 77-78).

Foucault sessizliği bir sözün yazıldığı yerde bırakmaktadır. Söze değer olan "sonsuz giden dil"dir. Sözün benzersizliği Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ında da belirgindir. Söz etme sırasında dile getirilebilene anlam diyen Heidegger, sözün açıkça-dile-getirilmişliğine de dil demektedir (Bkz. 2008, s. 170).

Heidegger'den yola çıkarak diyebiliriz ki dile getirilebildiği anda anlam vardır. “İnsan söz söyleyen bir varolan olarak kendini aleniyete taşır, yani kendini gösterir” (Heidegger, 2008, s. 174). Söz, kendini göstermenin bir yolu olduğu için bunca söze değerlidir. Söz böyle diye vardır. Sessizliğin süregelen incelemelerinde ise söz böyle diye söze benzemek vardır.

Sessizlik, ne olursa olsun, konuşmanın içinde kalmaktadır. Foucault'nun, “akıl-olmayan” delilik kavrayışı, söze benzetilen sessizliği anlamlandırmada yol göstericidir. Şöyle ki: Foucault'ya göre, “akılın inkarı demek olan deliliğin, kendi hakkında söyleyebileceği tek şey sadece akıldır. Kısacası, delilik, akıl-olmayan olduğu sürece, delilik üzerinde rasyonel bir hakimiyet her zaman mümkündür ve gereklidir” (Foucault'dan aktaran Bernauer, 2005, s. 86-87). Buradaki söze benzetilen sessizlik için de aynı şey söylenebilir: *Sözün inkarı demek olan sessizliğin kendi hakkında söyleyebileceği tek şey sadece sözdür. Kısacası sessizlik, söze benzetildiği sürece sessizlik üzerinde “geveze” bir hakimiyet her zaman mümkündür.* Ayrıca “sessizlik asla karşıtını [sözü] imlemeyi bırakmaz” (Sontag, 1994, s. 11). Her yerde sözle karşılaşmak ya da “söze karışmak” sessizliği sessizlikten çıkarmaktır.

Martin Heidegger'e göre sessizlik, sözün yokluğundan çok söz ile beraberdir. Bir başka deyişle, *Varlık ve Zaman*'ın sessizliği sözden ayrı değildir. Heidegger hem sessizliğe bir değer atfeder ve onu “ketum” olandan ayırır hem de açılanmışlığın yolunu sözden geçirir (Bkz. Heidegger, 2008, s. 174-190). “Dasein dile sahip” (2008, s. 174) diye sükût dildedir:

Söz söylemenin başka bir özsel imkanı da yine aynı eksistensiyele temele sahiptir: sükût. (...) Çok konuşma perdeler ve anlaşılacak olanı sözde sarıhlığa taşır, yani önemsizliğin anlayışsızlığına götürür. Öte yandan sükût etmek, ketum olmak demek değildir. Zira ketum

“konuşma” eğilimindedir. (...) Ketumda olduğu gibi, doğası gereği az konuşma alışkanlığına sahip olan birisi de sükût ettiğini ve edebildiğini gösterebilme imkanından mahrumdur. Asla bir şey söylemeyen birisi, belirli bir anda sükût edebilme kabiliyetinde değildir. Sadece sahici söz söyleme içinde sahih sükût mümkündür. Sükût edebilmek için, Dasein’ın söyleyecek bir şeyleri olması lazımdır, yani o, kendisine ilişkin sahih ve zengin bir açılanmışlığa sahip olmalıdır (Heidegger, 2008, s. 173-174).

Sessizliğin bile söz gibi dile getirilişinde sözün insanı “yaşar duruma getirmesi” (2008, s. 39) yatmaktadır. Heidegger’in “varlık anlayışı” da bu noktada yol göstericidir: “Dasein varolmak suretiyle kendini kendi varlığı içinde açıklamaktadır. Söz konusu açılanmışlığın varlık minvalini tesis edenlerse bulunuş ve anlamadır” (2008, s.192). Heidegger ve Ellul söz hakkında birbirlerini çağıran yaklaşımlara sahiptir. Sözün varlığı kendi varlığımızı açığa çıkarmaktadır. “Konuşma temelde bulunuştur (presence) (...) Söz konuşulur konuşulmaz, onu tekrar ele geçirmediğe varolmayı durdurur. Söz, konuşulmadan önce, beni bir bekleme durumuna, arzuyla beklediğim bir geleceğe yerleştirir. Söz, kendi başına varolmaz. Yalnızca onu konuşan ve onu yeniden ele geçiren biri üzerindeki etkisiyle varolmayı sürdürür” (Ellul, 1998, s. 32).

Sözü imajın belirliliğinin tam karşısına yerleştiren Ellul’a göre de “Dil, Söz’dür. Söz belirsizdir” (1998, s. 35). Ellul’un sözü aslında “her bir söze yalnızca tek bir anlamı bulunan bir deli gömleği [giydirmemek]” (1998, s. 35) için belirsizdir. Ellul bunca söze övgünün ardından sessizliğe sözde bir muamma olarak yer açmaktadır. Sessizliğin muammasıyla karşılaşan Ellul der ki:

Bu muamma, söylemin doldurduğu bir şey anlamında sessizlik değil, söylemdeki bir kırılma [bir gedik] olarak sessizliktir! Diğer kişinin anlaşılması güç, tedirgin edici, keyif bozucu sessizliği, beklediğim için

bir rahatsızlık kaynağıdır. Ondan bir cevap, bir açıklama ya da bir ifade beklerim. O, sessizliğe gömülür ve artık beni kendisine göre nereye yerleştirdiğini veya nasıl yerleştirdiğini bilemem. (...) kendimi, konuşma kesildiğinde beni unutturan bir muamma ile karşı karşıya bulurum. Sözlerin beklentisi içindeyimdir, fakat bu sessizlik sözde, konuşulmamışı oluşturan bir gedik yaratır. O, işitilmeyeceği gibi, ortadan kaldırılamaz da. Böylece her durumda söz, muamma ile ilişkilidir. O bizi açıklar ve muammadan kurtarır. Mitos ile logos'un birbirine uygun düşmesinin bir nedeni vardır (1998, s. 43-44).

Sessizlik, Foucault'nun düşüncesine baktığımızda yüzleştığımız kavramlarla özellikle delilik sandığımız şeyle ikame edilebilir bir haldedir. Öte yandan Jacques Ellul'da sessizlik, sözü imajın onu attığı yerden kaldırma çabasına belli belirsiz bir "muamma" olarak eşlik etmektedir. Heidegger'e geldiğimizde Dasein'ı Dasein yapan dile katılır ya da ona eşlik eder. Sessizlik nihayetinde karşısında ne diyeceğimizi bilemediğimiz için belirsizdir. Onu incelemek soyuttur ve bütün elle tutulur somutlaştırmalara direnmektedir. Sonuçta o bizi öyle bir noktaya getirir ki Camus'nün "dünya hiç bir zaman sessiz değildir; susuşu bile, bizim kavrayamadığımız titreşimlere göre, hep aynı notaları yineler" (Camus, 1975, s. 280) dediği gibi aslında yoktur bile dedirtebilir.

Sessizliğin dilde yitirilmesi olsa olsa kelimelerin yitirildiği bir hastalık olan afazi ile özdeşleşebilir. Afazi ya da söz yitimi söze ait bir hastalıktır. Konuştukça varolmak problemlili bir iştir. Sessizliğin afazisi ya da sessizliğin mevcut halde incelenmesi ise sessizlikte (bir nevi konuşmada) sessizliği yitirmek anlamına gelecektir. Sessizlik bilindiği halde sözün hastalıklarına bile sızar ve onların bir parçası haline geliverir. O iyi halde sözlerin beklentisi; kötü halde ise en çok sözün

bir hastalığı olabilir. O, söze benzetildiği sürece sözün yitirilişini bile sahiplenecektir. Ne de olsa konuşmaktan başka bildiğimiz bir şey yoktur.

Dünya içinde olmak söze karışmayı zorunlu kılmaktadır. “Dasein dünya- içinde-varolmak demek olduğundan, söz söyleyen bir içinde-var-olmaklık olarak Dasein zaten kendini hep dile getiriyor olmaktadır” (Heidegger, 2008, s. 174). Dasein’ı dilinden etmek sessizliği açmaktır. Sessizliği dilsiz bırakmak “söz etme sırasında dile getirilebilene anlam” (Heidegger, 2008, s. 170) dediğimiz sürece anlamı da susturacaktır. Aksi bir durumda yani sessizlik dil içinde kaldığı sürece o, sözün anlamlarını veya anlamsızlıklarını yineleyecektir.

Sözün benzersizliği onun sessiz kalmamasından ileri gelmektedir. Sessizliğin benzersizliği ise onun söze benzetildiği anları reddettiğimizde ortaya çıkacaktır. Bu durum benzetmenin olduğu yerde tuhaftır. Ve tuhafılık ifadeye gelmez. Bu nedenle bilmediğimiz sessizliğin yolu, şimdiye kadar bilinen sözden, geçip gitmeyi gerektirecektir.

Öte yandan sessizlik söze benzetildi diye gülünçtür. Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi* adlı çalışmasında gülmenin “yıkıcı tarihi” üzerine bir inceleme yapmıştır. Gülme üzerine bir şey yazmanın zorluğu ile sessizliğe dair konuşmanın zorluğu arasında ne demek gerektiğini bilememekten ileri gelen bir benzerlik söz konusudur. Sanders’a göre “gülmenin tarihi son derece soyut, elle tutulmaz bir düzeyde sorgulamayı gerektirir, bu kitabın görevi de evrendeki en bol, görünmez, elle tutulmaz ögenin izinin sürülmesini gerektirir: Hava. Üstelik, gülmenin havası kendine özgü olduğu için, sorun daha da grift bir hal alır” (Sanders, 2001, s. 19).

Kahkahanın Zaferi elle tutulmayan gülmeyi, elle tutulur bir yerden yani kendi tarihinden -Batı Uygarlığı’nın başından- incelemeye başlar. Gülmenin tarihi,

konuşmanın tarihi ile yarışır bir haldedir, kitap “başlangıçta söz vardı”ya karşı “başlangıçta Gülme vardı” (Sanders, 2001, s. 17) diye başlar. *Zoon logon ekhon* yani “herkes, bir şeye güler, çünkü gülme, Aristoteles’in haklı olarak öne sürdüğü gibi, tipik bir insani etkinliktir” (2001, s. 24). Sanders, o coşkulu sesin yani kahkahanın izini sürerek sessizlikten ayrılrsa da gülme, sessizliği başka türlü düşünebilmenin imkanlarını aralamaktadır. Bu noktada kitaptaki “tökezleme”yi ve Sanders’ın Wittgenstein’a dair tespitini örnek verebiliriz:

Barry Sanders, tökezleyen kişide özgürlüğü bulur. “Tökezleme, bir kukla-insanın değil, rahatlamış bir insanın belirivermesine yol açar. Tökezleyen kişi, yumuşaklık ve süreklilik hareketlerini kırarak bir çatlak açar, toplumsallaşmış, uygar, düzenli yaşamlarımızın oluşturduğu sis perdesinin ötesini görmemizi sağlar” (2001, s. 27). Tökezleme ya da neredeyse düşme; sanılanın aksine beceriksizliği göstermez. William Blake’in de görebildiği gibi “her düşüş hareket dünyasının dışında kalır. Her düşüş ‘özgür’ bir düşüştür” (Sanders, 2001, s. 28). Tökezleme, bilinenin dışında başka türlü düşünebilmenin önündeki engelleri de ortadan kaldırmaya yarar. “Tökezleyen kişi, yürümenin gramerini görmemizi sağlar, tıpkı kekemenin konuşmanın gramerini görmemizi sağladığı gibi” (2001, s. 25).

Dilin sınırlarını “edebi” ya da “felsefi” bir biçimde zorlamak ya da Deleuze’un deyişiyle dilde “kekelemek” mümkündür ve denenmiştir (Bkz. ECC, s. 107-115). Ayrıca “George Steiner’e göre, dile duyduğumuz güvenin sarsılması modern dönemin başlangıcını belirler” (George Steiner, *Real Presences*’den aktaran Sanders, 2001, s. 51). Bütün bu denemeler bilerek tökezlemektedir ve doğal değildir. Akıl başstayken tökezlemek; tutunduğu dili bırakmaksızın dile yeni bir sözü, yani

sessizliğı verir. Halbuki sessizliğe yazmak; dile benzerliğin dışında(n) “rastgele” tökezlemeyi gerektirir.

Tökezleme çabasının farkına varılması dilin komikliğini keşfetmekte zorlanmayacak ve *Kahkahanın Zaferi*’ne başka türlü bakacaktır. Barry Sanders, Saussure ve Wittgenstein’den itibaren felsefecilerin dilin şakacı ve esprili yönüne işaret ettiklerini belirtmiştir:

Dil, söz ile dünya arasında güvenilir bir süreklilik sağladığı izlenimini verir. Dilin doğasını araştırmak için bir ömür boyu sürdürdüğü çalışmalar Wittgenstein’ı bunun böyle olmadığı kanısına vardırmıştır; Wittgenstein, dili bir tökezleyici –bir topal- olarak görmeye başlamış ve umarsız yazgımız karşısında kahkahalarını tutamamıştır. Onun zorunlu olarak vardığı sonuca göre, dil yerine getirdiği öteki işlevleri yanında en çok betimlemek için büyük çaba gösterdiğimiz şey ile gerçekten olduğunu bildiğimiz şey arasındaki kopuşu kayda geçirir. *Felsefi Soruşturmalar*’ın sonunda Wittgenstein, insanlığımızın özünü en iyi yakalayan dilsel durum olarak sessizliğı savunabiliyordu ancak –isteksizce ulaşılmış bir mistisizm. Onun sözleriyle, benliğimizin akli başında olan kısmı “sessizliğini korur”. Wittgenstein *Felsefi Soruşturmalar*’ı bir esriyle bitirir. “Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı” (2001, s. 50-51).

Kahkahanın Zaferi, Wittgenstein’da görülmemiş bir kahkaha görür. Dilin topallığını görmek gülünçtür. Ama görülmemiş kahkahayı görmek daha gülünçtür. Barry Sanders’da, “üzerine konuşulamayan konusunda susmayı” telkin ederek kahkahayı sessizliğe boğan Wittgenstein, yersiz esri yapan kişi gibidir. “Yıkıcılık” sessizlikte değil; gülmenin kendisinde vardır. Sessizlik *kahkahaya* esri yapmaya benzer; bu nedenle güldüremez, mi dersiniz?

Sanders’da kahkaha sözle mücadele eder, ondan üstündür: “Birisini gülerek alt etmek, birisini sözle alt etmekten çok daha yıkıcı, kamusal olarak çok daha

aşağılayıcı ve çok daha kesindir (...) [Öte yandan] bir kahkaha daha kolay bir uzlaşmayı sağlar: Hiç bir sözün söylenmesine gerek yoktur; öteki kişinin de bunu gülerek geçiştirmesi olasılığı varlığını sürdürür” (2001, s. 52 n39). Sessizlik dile rakip olarak düşünüldüğünde gülme pekâla sözle olduğu gibi sessizlikle de yarışabilir. Özetle, Sanders’ın kahkahası ne yaptı? Gülmenin “dil-öncesi yaftamız” olduğunu belirterek onun bütün engelleri yıktığını söyledi. Böylelikle “dil-öncesi”ni gülme aldı. Gülmeyi sürdürmek mümkün hale geldi ve sessizlik dile benzetildiği sürece de kahkahaları burada zaptetmek güçleşti.

Şimdi sessizliği benzerlikten farklı düşünmek için Einstein’a anlatılan ve ünlü fizikçinin dinledikten sonra “düşünceyi düşünmeye” işaret ettiği o kısa öyküyü aktaralım:

Bir fizikçi sahil boyunca yürürken, sıçratmaya çalışarak denize taş atan bir çocuk görmüş. Her taş bir ya da iki küçük sıçrayıştan fazla yapamıyormuş. Çocuk beş yaşlarında kadarmış ve fizikçi kendisinin de çocukken suya taş fırlattığını anımsamış. Ancak bu işi çok iyi yaparmış. Böylece erişkin, çocuğa bunun nasıl yapıldığını göstermiş (...) sonra çocuk, “Evet, taşlar pek çok kez sıçırıyor. Ama benim yapmaya çalıştığım bu değildi. Sizin taşlarınız suda yuvarlak daireler çiziyor. Ben benimkilere kare daireler çizdirmek istiyorum” demiş. Bu öyküyü, fizikçi onu Einstein’a anlatmış olduğu için biliyoruz. Einstein, genç dostu çocukla olan bu karşılaşmasını anlattığında, beklenmedik bir tepki göstermiş. “Onu kutladığımı ve taşları suda kare daireler çizmediği için endişelenmemesini söyleyin. Önemli olan düşünceyi düşünmektir” demiş (Barba & Savarase, 2002, s. 231).

Sessizliği dilinden etmek, taşları suda kare daireler çizmesi için fırlatmaya benzemektedir. Rastgele benzerlik. Bu çeşit bir mücadele bile bir benzerliğe, kare daireler çizme gayretine, yaslanmaktadır. Halbuki sessizliği benzersiz bir biçimde sessizleştirmek gereklidir. Bu benzersizlik hali herşeyin göreceli olduğu bir hale bizi

ulaştırabilir; belki de bu yüzden sessizlik sinir bozucudur. İnsanı aforizmalar üretmeye sürükler, halüsinasyonlara çağırır. Hayallere boğar. Soluksuz bırakır. Dolayısıyla hava ile hiç işi olmadığı için gülemez ve güldüremez.

Benzerlikten ayrılan bir sessizlik kavrayışı hala kendini göstermekten uzaktır. Öte yandan sessizliğı kendi haline bırakmak kaçınılmaz olarak onu konuşutmakla sonuçlanmıştır. Bir başka deyişle sessizlik çoktan söze boğulmuştur. “Hiç bir şey demediğı halde”, onun dediğim dedik olduğunu öne sürmek yine ondaki söz benzerliğı ortaya çıkarır. Bir başka deyişle, sessizliğın tiranlığı, sözün hükümranlığına benzetilir. “Bütün bu sözcüklerin üzerinde, onları yeniden elde eden, onların öyküsünü anlatan ve gerçekte onların doğuşundan sorumlu olan katı ve hükümrân bir dil vardır: ölüme yaslanan bir dil” (Foucault, 2006c, s. 84). Buyurgan dil, Ellul’da da düşüneyi ele geçirir. Dil olmadan düşünce düşünülemez. “Dil, başka araçlardan çok daha fazla düşünce üzerinde tiranlık kurar. Hiç kimse ondan kaçamaz -biz otorite anlamların mahkûmlarıyız” (Ellul, 1998, s. 213). Sözün ve sessizliğın tiranlığı birbirleriyle tam bir özdeşlik içinde değildirler. Sessizliğın dediğim dedik hali onun anlamla kuracağı bağları koparabilir. Halbuki söz buyurdukça anlamın kendisine daha sıkı bir biçimde bağlanmaktadır. Anlamsız sözde bile bir anlam söz konusudur.

Ve bütün benzerliklere karşın sessizlik, aslında sadece “değil”dir. Ne nedir; ne de ne değildir. Ses değildir; söz değildir; konuşma değildir; dil değildir; anlam “hiç” değildir; o değildir; bu değildir; şü değildir. Böylelikle ses verip söz oluşu; konuşma sırasındaki es diye biliniş; dilin kendisi kabul edilmesi ve anlamlı bulunması tuhaftır. “Düşünce sözcüklere bağımlı” (Orwell, 2001, s. 240) ya da “kelimelere ‘düşüneyi temsil etme’ görevi ve gücü [yüklendi]” (Foucault, 2001, s.

127) evet; ama hayır, sessizlikte *ifadeden eser yoktur*. Kelimenin oyununa gelmeden diyelim: Sessizlik, sözün benzetme tuhaflığının karşısında bile değildir; Tuhaf Alan’(da)dır.

Sessizlik ve söz ilişkisinde birbirinin yerine geçme hali, sessizliği sözden ayırdedilemez ve sözle bütün bir hale getirmektedir. Sessizliğin söz oluvarmesi sessizliğe son vermektir. O halde sözün sessizlik oluvarmesinde ya da sözün susmasında da aynı durum mu söz konusudur? Bu sorunun yanıtı sessizlik ve söz ilişkisinin dengesiz halini açığa çıkartacaktır. Söz susarken ya da biterken sessizlik başlamaz. Başka bir deyişle, söz sustuğunda karşımızda duran sadece söz yokluğudur.

Söz arasındaki sessizlik ise -bu yer yer sessiz olma halidir- sözün, sessizliği kendinde bulmasıdır. Başka bir deyişle, sessizliğin sahibi sözdür. Sessizliğe dönüşen bir söz yoktur; ama daha yukarda belirtildiği gibi söze ait sessizlikler her zaman vardır. Bu çalışmada ise yazıya -bilinen sessizlikten geçmeden- Tuhaf Alan çıkacaktır.

2. SESSİZLİĞİ SAHNELEMENİN ÖRNEĞİ OLARAK TUHAF ALAN⁷

Tuhaf Alan, incelemenin dışında sahnenin üzerindedir. Sahne, ne içerisi ne de dışarısidir ve Tuhaf Alan(ı) içeri almadığı gibi dışarıda da bırakmaz. Sahne yazı(da)dır. Sahneyi imlemek; bir uzamı belirlemekten çok uzamla düş(ün)mektir. *Sessizlik* sahneye çıkar. *Boş Alan*'ı (krş. Brook, 1990) Tuhaf Alan diye kullanmak da öncelikle uzama meydan okumayı içerir. Bu meydan okuyuş; sessizlikte olduğu gibi alanı, mekânı, yeri ya da sahneyi sözden ayırmanın yollarını aramaktan geçmektedir.

Uzamı dilden ayırmak kolay değildir. Sahneyi yersizleştirmek için sessizlikle doğrudan ilgisi olmayan ve mekânı dille ilişkisi çerçevesinde düşünen üç metne dikkat çekelim. Söz konusu metinler; yazar Philip Sollers'in mimar Christian de Portzamparc'la konuşmasının kaydı *Görmek ve Yazmak* (2010); Victor Hugo'nun *Notre Dame de Paris*'in birçok basımında unutulmuş -bir anlamda hiç yazılmayan- ve ilk kez 1832 yılının Kasım ayında 8. Basımda ortaya çıkan, “Kent Bir Kitaptır”la başlayıp “Bu Şunu Öldürecek”le (*Kitap Yapıyı Öldürecek*)’le son bulan metni (Bkz. Hugo, 1996, s. 63-66) ile Martin Heidegger'in “İnşa Etmek, [Yurt Tutmak] ve Düşünmek” başlıklı yazısıdır.⁸ Her bir metin uzamın dilden kolay kolay ayrılamayacağını belgesi niteliğindedir. Dil, bu metinlerde, Julia Kristeva'yı doğrularcasına, insanın barındığı tek yerdir (Bkz. 1997, s. 277).

⁷ Sözün sessizliğinden ayrılan sessizlik, Tuhaf Alan veya *Sessizlik* (italik halde) olarak adlandırılmıştır. Tezde bu adlarla yazılmayan her sessizlik, bildiğimiz sözün sessizliğidir.

⁸ Victor Hugo'nun metni ile Martin Heidegger'in metni birarada “Kent'in Felsefesi” üst başlığıyla *Cogito*'nun *Kent ve Kültürü* seçkinde yer almaktadır. Bkz. Hugo, V. & Heidegger, M. (1996). *Kent'in Felsefesi*. (O. Kunal, Çev.). *Cogito Kent ve Kültürü*, 8, 63-70. Heidegger'in metninde yer alan *wohnen* sözcüğünü, Kunal'ın çevirisindeki gibi “oturmak” olarak değil; Prof. Dr. Ahmet İnam'ın önerisiyle “yurt tutmak” olarak değiştirdim. Tezde Heidegger'in bu metninden yapılan tüm alıntılar Albert Hofstadter'in “Building, Dwelling, Thinking” başlıklı İngilizce çevirisinin Türkçe'ye çevrilmiş halidir. Alıntılardan sonra parantez içinde yer alan ilk basım yılı Hofstadter'in İngilizce çevirisini, ikinci basım yılı da karşılaştırma yapılabilmesi için *Cogito*'da yer alan çevirinin yılını ve ilgili sayfa numarasını göstermektedir— B.C.

Görmek ve Yazmak'ta Sollers ve de Portzamparc, dil olmadan düşünülebilir mi, sorusunu yanıtlamaya çalışır (Bkz. Sollers & de Portzamparc, 2010, s. 60-71). Bir yazarın (Sollers) dilden kaçması “anlamsızlık hakkı”nı (2010, s. 65) istemeye varırken bir mimarın (de Portzamparc) bilincinde yer, mekân ve görünür olanın dile indirgenememesi (2010, s. 66) yerin dilleştirilmesine direnemez. “Mekân ve dil arasında, sürekli bir özgünlük ve iletişim söz konusu[dur]. Temas yüzeyi bu yüzden gerekli[dir]. Konuşmak ve birinden diğerine aktarmak gerek[ir]” (2010, s. 94), diyen de Portzamparc, yapıt ve dili “metinlerarası”lıkta birbirine bağlar:

Bir tarafta dil var, diğer tarafta görünürlük ve mekân. Onları, su ve hava gibi, içinde yaşadığımız iki ortam olarak görüyorum. Melezlik söz konusu değil (...) Bu iki ortam arasında bir temas yüzeyi var, sürekli bir alışveriş var, ama ya birindesin ya ötekinde. Bunun farkına varalı çok uzun zaman oldu, 70’li yıllarda, Julia Kristeva’nın metinlerarasılık kuramını okuyordum. “Bir metin her zaman başka bir metne yanıt verir.” Bunu okuduğumda hemen şöyle düşündüm doğal olarak: Bir mekân her zaman başka bir mekâna yanıt verir. Bir hiçlikten hareket ederek çalışılamayacağı, herhangi bir şey yaratılamayacağı, yalnızca varolan bir alanda bir şeyler gerçekleştirilebileceği düşüncesi, metin kadar mekân için de geçerlidir (2010, s. 94).

Philip Sollers’a göre “mekan ve dil tam tamına eşitlik içinde” olsa da mekân dil değildir (2010, s. 66). Bu noktada yazar, Heidegger’e referanslarla, mekan ve dil üzerine bir tartışmanın nihayetinde Varlığı söz konusu edeceğinin altını çizer:

Sessizlik bile, en derin anlamıyla bir tür dildir. Dil olmadan düşünülebilir miydi? Eğer dil “düşünüyorum öyleyse varım” örneğinde olduğu gibi, söz aracılığıyla ortaya konan bir temsil sorunuysa, buna kesinlikle evet yanıtını vermek gerekir. Madem ki “*Ben bir başkası*”, *cogito*’nun dışına bir adım attık demektir. Temsil olmadan düşünülebilir mi? Şiirsel bir deneyime işaret eden bu “temsilden bağımsız dil” sorununu daha da

derinleştirmeliyiz. Sözcüklere çok dikkat etmek gerekir: Şiirden anlaşılan şiirsellik değil burada kastettiğim, varlığın bir deneyimi.... (2010, s. 66)

Sollers ve de Portzamparc'ın konuşması, Heidegger kadar Cézanne'a da başvurarak dil ve mekânı hem biraraya getirir hem de onları birbirinden ayırır. De Portzamparc'ın “dil (...) bir iletişim aracı olmaktan çok daha fazlası haline geldi. Bir matrise dönüştü. Tam da bu yüzden, dilin düşünmenin mutlak koşulu olup olmadığını sorgulamak ilginç olabilir” (2010, s. 36) sözleri konuşmanın niyetini beyan eder. Sollers için dil, “mekânı düşünmenin ön koşulu” halindedir ve bunu de Portzamparc fark ettiğinde Cézanne da “*zaten* bir mimar” ilan edilecektir (Bkz. 2010, s. 128). Mekânı dilselleştirmek; dilden kaçışsızlığı vurgulamaktadır. Bu kaçışsızlık; de Portzamparc'a göre mekânı ve dili, *toposu ve logosu*, yer ve formülü, belirli bir temas yüzeyine sahip olan ama kesinlikle birbirlerinden farklı alanlar, birbirlerine koşut bölgeler, hava ve su gibi ayrılmaz bir ikili haline getirir (2010, s. 65). Sollers içinse “yerin de bir dili var”dır (2010, s. 65). Dilin Varlığa bağlandığı her yerde de diyalog, karşımıza Heidegger'i çıkarmaktadır (Bkz. 2010, s. 66).

Heidegger'e referanslardaki kırılma Sollers'in “metafiziğin sona erdiği bu dönemde nasıl ayakta kalabileceğimizdir sorulması gereken soru, kalabiliyor muyuz yoksa sendeliyor muyuz?” (2010, s. 67) sorusunda açığa çıkar. Sollers'in yazısına fikir veren, “yazdıkça daha çok görmeye başlıyorum” (Bkz. 2010, s. 33) dedirtense Cézanne'ın resim anlayışıdır. Resim ve yazının içiçe geçmişliği, Rimbaud'nun harflerin de renkleri olduğunu söyleyen “Sesliler” şiiriyle pekiştirilir (Bkz. 2010, s. 40). Resim bile yazıya çekilse de mimarlık “düşünceyle madde arasında [kaldığı]” için (2010, s. 33) Deleuzecü anlamda bir kaçış çizgisini, yeri geldiğinde mekânı ortadan kaldırarak oluşturmuştur. De Portzamparc da günümüzün şebekeleri ve

nesneleri arasında, akımlar ve bağlantılar söz konusuysen mekan kavramının giderek eski dünyaya ait bir kavram haline geldiğinin altını çizmektedir (2010, s. 83). *Sessizlik* de mimarlığın çoktan terk ettiğİ belki de hiç uğramadığı bir mekânın üzerindedir.

Uzam sınırlarını yitirdiğinde dili ve mekânı ayrıştıranın yine de mimarlık olduğı unutulmamalıdır. De Portzamparc, *Metnin Hazzı*’nı yazdığı dönemde Barthes’a mekânın dilden kaçtığını söylediğini anlatır. Ne de olsa bir mimar için “illaki dil ile düşünmek gerekli” değildir (2010, s. 37). Dilden muaf olmak; de Portzamparc’ın Sollers’la konuşmasının başında söylediğı bir tümcedir. Sollers’le konuştukça mimar, dilden ayrı bir mekânı da yitirecektir.

Metinde sessizliğe dair iki belirgin durumu tespit etmek mümkündür: Duraklama ve uyku. Duraklama, dünyanın akışkanlığı içinde farklılık yaratacak tek şeydir. Sollers burada doğrudan sessizliği telaffuz etmese de sessizlik söz karşı(t)lığı ile ancak duraklamaya katılabilir: “Pascal’in dediğı gibi, ‘Herkes aşırılığa doğru yönelirken, ancak duran kişi buna dikkat çekebilir’ ya da Karl Kraus: ‘Söyleyecek sözü olan, ayağı kalkıp sussun’. Duraklama kayda değer bir olaya dönüşebilir” (2010, s. 88-89). Durmak hareketsizliği çağırıldığı kadar susmayı da imler. Uyku da konuşmanın sonlandığı yerde Sollers’ı Cézanne aracılığıyla “büyük bir uyku savunusu” yapmaya sürükler: “Cézanne’ın tablolarının olağanüstü bir biçimde uykuda olduklarını düşünüyorum. Büyük sanat yapıtları çok güçlü bir biçimde uyurlar. Ben de, mutlak öznellik konusunda günden güne çılgınlaşan bu toplumda kendim için yeni bir meslek uyduracağım: uykucu” (2010, s. 134). Sollers, Cézanne’dan –resimden- yola çıkarak Proust’a –yazıya- varır. Yazara göre en uyanık yapıt olan *Kayıp Zaman* bile uykuyla başlar ve “büyük bir mimar[dır] Proust, işe

yatağından başlamıştı[r]” (2010, s. 135). Uyku ve duraklama bulunduğumuz yeri içerir, ötesi sessizliktir.

Victor Hugo’nun metninde ise mimari ya da bina, düşünce inşa etmenin bir nevi alegorisidir. Hugo, yazının başında baş diyakozun gizemli “bu şunu öldürecek”, sözünün altında yatan düşüncenin ne olabileceğini araştırmak istediğini haber verir. Söz, “kitap yapıyı öldürecek” haline gelir (1996, s. 64). Hugo bu sözde duraklar ve onun dile getirebileceği anlamın din adamının ya da daha keskin bir ifadeyle “papaz takımının yeni bir alan olan basım karşısındaki ürküsünden” çok “başka bir düşünce, daha yeni bir düşünce gizlediğini” anlatır (Bkz. 1996, s. 64). Hugo’nun yazısı kendisinin söylemediği bir söz üzerine yeni bir anlam inşa etme sürecidir. Söz artık din adamlarının basım karşısındaki korkularını ifade etmez. Yazı ve yapı birleşir, Yapı(t) ortaya çıkar:

Her yazı nasıl doğduysa, mimarlık da öyle doğmuştur. Önce abece biçimindeydi. Bir taş ayağa dikiliyordu, işte o bir harfti ve her harf bir hiyeroglifti, her hiyeroglifte de bir düşünce öbeği bağlanıyordu, örneğin sütun üzerine sütun başlığı, işte böyle yapmıştı ilk ırklar her yerde, tüm dünya yüzeyinde aynı anda(...) daha sonra sözcüklere geçildi. Taş üstüne taş kondu, bu granitten heceler biraraya toplandı, yüklem birkaç birleşim denedi (...) Sonunda kitaplar [*yazılmadı*-B.C] yapıldı (1996, s. 64).

Hugo, Gutenberg’e dek mimarlığın başlıca yazı olduğuna dikkati çeker. On beşinci yüzyılda ise herşey değişir: “İnsan düşüncesi kendini ölümsüzleştirmek için, mimarlıktan yalnız daha kalıcı ve daha dayanıklı değil, aynı zamanda daha yalın ve daha kolay bir yol bulur. Mimarlık tahttan düşer. Orpheus’un taştan harflerinin yerini Gutenberg’in kurşundan harfleri alacaktır artık” (1996, s. 65). Hugo’nun bize

gösterdiği şey yazının, tarihinden yapıya bağlı olmasıdır. Yazı yapılaştıkça boş bir uzam da kalmayacaktır.

Hugo’da yazı değil kitap öldürücüdür. “Aldatıcı olmasın, mimarlık öldü hem de dirilmemesine öldü, basılmış kitap tarafından öldürüldü” (1996, s. 66). Yazı en çok taşların üzerindedir; basıldığı zaman yazı değil kitap ortaya çıkar. Hugo’da kitabın yazıyı gizlemesi; Derrida’nın yazı hakkındaki düşünceleri karşısında ikircikli bir konumda kalır. Tereddütün nedeni, yazıyı örten kitabın hem Derrida’nın yazıyı kitaptan ayırma nedenine eklemlenebilmesi hem de ondan ayrılmasıdır. Derrida’ya göre “her zaman doğal bir bütünlüğe gönderme yapan kitap idesi, yazının anlamına temelden yabancıdır. Yazının kırıcılığına karşı, aforizma üretici enerjisine karşı ve (...) genel olarak ‘ayırma’ (différence) karşı, teoloji ve logosantrizmin ansiklopedik korunma aracıdır” (G, s. 30). Yazıyı kitapla örtmek, Derrida’nın düşüncesi gibi olmasa da yazı ve kitabın birbirinden ayrılmasına neden olur. Yinelemek gerekirse, “her yazı nasıl doğduysa, mimarlık da öyle doğmuştur” (Hugo, 1996, s. 64). Ve mimarlık öldüyse yazı da ölmüştür. Elbette Hugo’da basıma taşınanın yazı olduğu iması vardır. Ama yazı kitap gibi dile getirilmez. Metnin sonunda yapıyı öldüren yazı değil; kitaptır. Hugo beyan etmeksizin Derrida’nın ayırımını daha eski bir tarihe, kendi zamanına çeker.

Mekan ve dil arasındaki ilişkiyi dil lehine sorunsallaştıran seçtiğimiz son metin Heidegger’in metnidir. “İnşa Etmek, Yurt Tutmak, Düşünmek”, varlığa bağlanmaktadır: “Senin ve benim nasılsak öyle olmamız, biz insanların dünya üzerinde olma hali, yurt tutmaktır. İnsan olmak, dünya üzerinde ölümlü olmak, yani yurt tutmak anlamına gelir. Eski *bauen* sözcüğü [de] insan yurt tuttuğu sürece var, demektir” (1971 / 1996, s. 68).

Heidegger, yurt tutmanın *insanın varlığı* olarak deneyimlenmediği gibi insanoğlunun temel karakteri olarak hiç düşünülmediğini ileri sürmektedir (1971 / 1996, s. 68). İnşa etmenin doğası da “yurt tutmaya izin vermektir” ve Heidegger’e göre, “ancak yurt tutmaya muktedir olduğumuzda, ancak o zaman, inşa edebiliriz” (1971 / 1996, s. 69). Böylesine bir varlık, bulunduğu yer itibarıyla Tuhaf Alan’ın dışındadır. Varlığa sürüklenen dil ve mekân arasındaki “metinlerarası” ilişki sessizliğin nasıl sahnelenmeyeceğini somutlaştırması bakımından önemlidir. Tuhaf Alan’ın bile yine de bir değili vardır.

Uzamın dil tarafından kuşatılmış olduğu söylenirse; dilin de sonuçta bir uzam olduğu belirtilirse; söz için bağlam denilen şeyin, sözün yerleştirilmesi olduğuna dikkat çekilirse, “uzam” sözcüğü sessizliğin sahnelenebileceği son yer haline gelir. Tuhaf Alan için uzam, sessizliğin dışında kalır ve yerleşilemeyen boşluk da “uzam değil” haline gelir. Ancak “uzam değil” ifadesinin de boşluğun uzamını ortadan kaldırmayacağı açıktır. *Sessizlik* boşluktan böylelikle ayrılır.

İçerisi ve dışarısını diyalektikle anlamlandırmaya çalışan, filozofun dışarısı ve içerisi söz konusu olduğunda, varlık ve varlık-olmayanı düşündüğünü söyleyen ve uzamı da, “‘korkunç bir dışardalık-içerdelik’le tanımlayan Bachelard’a; (Bkz. 2008, s. 303-311) dışarısını, içerisi-dışarısı farkının dışında uzam haline getiren; felaketin (*disaster*), uzamın (*space*) ve bir anlamda da yazının, varlık ve varlık-olmayanın da dışında olduğunu söyleyen Blanchot’ya (Bkz. WD, s. x) ve Deleuze’ün her türlü uzamdan kaçma deneyimi olarak da anlamlandırılabilir “yersizyurtsuzlaşması”na baktığımızda uzamın yerleşmeden çok yeri değiştirmek olduğunu görürüz. Uzam hareket halindedir, Bachelard ve Blanchot örneğinde olduğu gibi birbiriyle

bağdaşmayan düşüncelere çekilir ve dışarısı olmayan, uzam kavramının kendisidir. Uzamdan geriye kendi sınırlarını dayatan ve dışarısını imleyen tek bir uzam, çıkışsızlığıyla bildiğimiz labirent kalır. Labirent, ileride gösterileceği gibi Maurice Blanchot Düşüncesi’ni imler. Özetle, uzamın dışına çıkmak bildiğimiz uzam kavramını yitirerek ya da onu Blanchot’dan geçen bir dışarısı haline getirerek mümkün olur. Ama sessizliğin tuhaflığı öncelikle uzamın yerli yerinde duruşuna çekilir.

Sessizliği sahnelemek; yazı (ve) sahnenin bildiğimiz uzamı yersizleştirmesini açığa çıkaratacaktır. Yazı (ve) Sahne’nin sonuna yerleşecek olan “Sessizliğin İkilemesi”, Tuhaf Alan’a Derrida ve Blanchot’yla hem yaklaşmayı hem de ondan uzaklaşmayı imleyecektir. İkilemede ve ilerisinde kendini gösterecek olan metinler, ne Blanchot’yu ne de Derrida’yı sessizlikte bir yere bağlayacaktır. Sessizliğin üçlemesi ise Tuhaf Alan’a eğilimi göstermektedir. Sahnelemedeki her duraklamanın göstermediği tek yer, Tuhaf Alan’dır. Sahne Blanchot’nun dışarısının ve Derrida’nın kararverilemezliğinin sınırında dışarı çıkmayı, önce eylem (ikileme) sonra da tasarı (üçleme) halinde dışarıda bırakacaktır. Tuhaf Alan için ne içerisi ne dışarısı ama dışarının da dışarısı vardır. “Sessizliğin görselliği” ise ikilemenin bir kısmını ve üçlemeyi sonlandıran yeredir. Sessizliği gösteri(m) halinde çoğaltmaksızın parçalara ayırmak; Tuhaf Alan’da iletişime geçiş özelliği taşımaktadır. Bu geçişte de sessizliğin görselliğinin tartışmalı bir biçimde halâ söz gibi olduğu unutulmamalıdır.

2.1. Yazı (ve) Sahne

Yazı, söz tarafından belirlenen ve söze dönüştürülen sessizliğin tuhaf alanıdır. Yazı mı sessizliğe benzer yoksa sessizlik mi yazıya benzer, sorusu Tuhaf Alan’ın

cevaplamayacağı bir sorudur. Ama soru yine de sorulur; çünkü bildiğimiz sessizlik ve bildiğimiz yazı, söz karşısında, söze benzedikleri sürece ifadelerini bulur. Tuhaf olansa şudur: ne sessizlik ne de yazı sözdür. “Söz ve Sessizlik” ya da “Söz ve Yazı” arasında kurulacak her karşıtlık sadece sözle kurulacak bir benzerlik ilişkisini imlemektedir. Ama benzerlik yerini ne kadar az bulursa o kadar iyidir. Ne de olsa yazı ya da sessizlik hala tam anlamıyla bir söz değildir.

Yazının ve sessizliğin tarihi, yazının ve sessizliğin sözleştilmedikleri her yerde ölü olarak kabul edilmelerinin tarihidir. Bu da Tuhaf Alan’ın söz etmeyeceği bir diğer benzerliktir. “Klasikleşmiş bir deyim olup, günümüzde “yazı kalır, söz uçar” anlamına gelen *scripta manent, verba volant*, aslında yazıya değil, söze övgü düzmek için kullanılırdı. Sayfadaki sesler kanatlanıp uçabiliyorlardı. Sayfadaki sessiz sözcük ise hareketsiz ve ölüydü” (Manguel, 2007, s. 64).

Yazının sessiz oluşu bildiğimiz sessizlik için söz üretebilen bir benzerliktir. Ölüler (sessizlik ve yazı) ancak farklı bir söz söyleme biçimi olmalarıyla, söz gibi dile geldiklerinde canlanır. Mezarlık da, her ikisinin söz haline gelmeden önceki benzerliğini imleyen bir uzamdır. Ölülerin olduğu yerde mezarı işaretleyen bir yazı ve bu yazıya eklemlenen, yazının gösterdiği bir sessizlik mevcuttur.

Ölüm sadece sessizlik ve yazıyı sözün karşısında birleştirmenin yolu değildir. Yazının ölümle kurduğu ilişki, Tuhaf Alan’da, Blanchot’nun ve Derrida’nın yazılarında işaretlidir.⁹ “Ölümün Uzamı” üzerine yazan Blanchot için “yazmak, ölme edimidir (an act of dying)” (Bruns, 1997, s. 67). Blanchot’nun hem kendi yazma edimine hem de kurgusal metinlerine hakim olan güç(lük), ölünün varlık ve yokluk

⁹ Bkz. Blanchot, M. (1993c).Yapıt ve Ölümün Uzamı. (S.Ö. Kasar, Çev.). *Yazınsal Uzam* içinde. (s. 79-151). İstanbul: YKY; Blanchot, M. (1995c). Literature and Right to Death. (C. Mandell, Trans.). In *The Work of Fire* (pp. 300-344). Stanford: Stanford University Press. ; Blanchot, M. & Derrida J. (2000). *The Instant of My Death / Demeure: Fiction and Testimony*. (E. Rottenberg, Trans.). Stanford: Stanford University Press.

sınırını sürekli ihlal etmesidir. Ölü ne vardır ne de yoktur. Başka bir deyişle, “varlığın dışında: varlık olmadan varoluştur” (Bruns, 1997, s. 66). Blanchot’nun ölüm(ün)den özne değil diye kovulan *Thomas’ı* da “hem gerçekten ölmüş, hem de ölüm gerçekliğinin dışına atılmıştı[r]. Ölümün içinde bile ölümden yoksun bırakılmıştı[r]” (KT, s. 33). Yazmak da hep sınırda kalarak dışarıya taşmaktadır. Sınır bir kez ihlal edildiğinde de “uzam dışarısı”dır (Bkz. WD, s. x).

Ölümü, içerisi ve dışarısı diyalektiğinden çıkarmak; Blanchot’ya uzamı ya da dışarısını kazandırmıştır. Yazmak da Blanchot’nun Kafka’dan aldığı şu tümcelerle yazıyı dağıtır: “*Ölebilmek için yazmak-Yazabilmek için ölmek (...)* sonu gelmeyenini kendini gösterdiği yerde, sınırı yakalama, ortaya çıkarma umudu” (YU, s. 87). Blanchot, ölebilmek için yazmanın; yazının inşa edilmiş bilgisine olan aykırılığını André Gide’in günlüklerinden bir alıntıyla pekiştirir: “‘Yazmaya iten nedenler çoktur ve en önemlileri, bana öyle geliyor ki, en gizli olanlarıdır. Bu özellikle bir şeyi ölümden korumak olabilir’ (Günlük, 27 Temmuz 1922). Ölmemek için yazmak (...) yaratıcılardan aldığımız (...) geleneksel düşler[dir]” (YU, s. 87). Blanchot bu düşleri hem bayağı hem de hatalı görür (YU, s. 88). Ölüm, Blanchot’ya uzamı, dışarısını ya da felaket yazıyı verir. “Kendimize yakın, uysal ve kesin ölüm yaşamı olası kılar, çünkü tam da hava, uzam, neşeli ve hafif devinim veren şeydir o: Olanaktır” (YU, s. 90).

Sessizliği ve yazıyı söz değil diye öldürmek; Blanchot’nun ölümünün uzağına düşmektedir. Başka bir deyişle, sessizlik ve yazının benzerliği eski bir benzerlik (sessizlik)tir. Yazı, Blanchot’nun ve Derrida’nın gösterdiği gibi, verili bilgisini çoktan tüketmiştir. Blanchot yazıya ölümle bir alan açarken Derrida’da da sözmerkezciliği yazıyla yapısöküme uğratarak başka türlü bir yazıyı aramaya

koyulur. “Sözmerkezcilik eleştirisi başka her şeyden önce `öteki`nin ve `dilin ötekisi`nin aranmasıdır” (EE, s. 22). Bu noktada “Derrida” sanki bir nevi “sessizlik”tir. Gerek Blanchot’da gerekse de Derrida’da ulaşılmış değil ulaşılabilecek bir dışarı söz konusudur. Bu ulaşma çabası da yazıyı “bitimsiz” kılar (krş. Barthes, 2007, 72).

Yazıyla yapışököme uğratmaya yazıdan başlanmıştır. Yazının yitirilen bilgisi Tuhaf Alan’ı, yazımda henüz yeri gelmemiş bir çıkarımla karşı karşıya bırakır: Sessizlik de yazının eklentisidir. (krş. Derrida, “Şu Tehlikeli Eklenti”¹⁰, G, s. 215-250) Sessizliğin yazıya olan benzerliği, söz ve sessizlik karşıtlığını doğallaştırır. Sözün karşısında eski yazı gibidir sessizlik. Söze ilave olmasıyla, bu eklentisellik anlam kazanır. Sessizlik yazıya çekildiğinde bilgi sunmaz; çünkü ortada sessizlik değil, yazı vardır. Söz tarafından değersizleştirilen yazı bilgisi, Blanchot’da (1993c), Barthes’da, (2007) ve Derrida’da (2010) farklı biçimlerde tartışmalı hale gelirken sözleştilmiş bir sessizlikten oluşan sessizlik bilgisi yerli yerinde kalmaya devam etmektedir. Benzerlik de böylece yazının sözün karşısındaki konumunun yapışökümüne uğratılmasıyla bir anlık benzerlikten öteye gidemez. Ne de olsa yazı özellikle Derrida’nın, Goldmann deyimiyle, “özneyi inkâr ederek hazırladığı yazı

¹⁰ Derrida’nın “supplément” kavramı Türkçe’ye “eklenti” olarak çevrilmektedir. Derrida, yazıyı sözün karşısında değersizleştiren Rousseau’nun metnini *Gramatoloji’de* Rousseau’nun kullandığı *supplément*’e eklerle yapıbozumuna uğratar. Ancak Derrida’da *supplément* yalnızca Türkçe’de eklenti sözcüğünün karşılığı olan, “bir şeye eklenmiş olan, ek durumunda bulunan parça” (Bkz. *Türkçe Sözlük*, 1988) anlamında “ek” değildir, *supplément* “-a eklenen, -e katılan şeyi gösterir ve dolayısıyla bir başka’dır; ama `in yerini tutan’dır da ve dolayısıyla aynı’dır” (Bkz. Ramond, 2011, s. 174). Eklenti sözcüğü Derrida’nın *supplément* ile göstermek istediği anlamların hepsini aynı anda belirtmekten uzak olsa da *supplément* bu çalışmada da alıntılanan metinlerde olduğu gibi “eklenti” olarak çevrilmiştir. Derrida ile ilgili metinlerde *supplément*’in ilave olma ve yerine koyma anlamlarının birarada düşünülmesi gerektiği ve eklentinin sözcük olarak *supplément*’in yerine tam olarak geçmediği unutulmamalıdır. Yine de *supplément*’in *eklenti* ile yazıda tam karşılığını bulamaması sessizlik yazımında kullanılışlı bir karşılıksızlıktır. Sessizlikte yazılan “Derrida” en başta filozof Derrida ile uyumsuzdur (Bkz. bu tezde 3. Bölüm). Ayrıca bu çalışmada “sessizlik de yazının eklentisidir” demek, ne Derrida’nın felsefesini yorumlayıp sessizliği yazıya ilave eder ne de onu yazının yerine geçirir. Sessizliğin “eklenti”si, Derrida’nın *supplément*’ine bir eklenti değil; *supplément* ile-eklenti-dir.

felsefesi”yle (Bkz. Foucault, 2006d, s. 253) artık bildiğimiz “belleği çürüten; yanıt vermeyen; edilgen ve yapay olan” (Platon’dan aktaran Ong, 1999, s. 98) yazı değildir.

Yazının sözün ilavesi olmaktan nasıl ayrıldığını ortaya koymak; sessizliğin “eklentiselliğini” anlamlandırmak için önemlidir. Yazının tarihinin başlangıcında onun belirginliğinin karşısında bir belirsizlik hakimdir. “Yazının tarihi, bilginler tarafından ele alındığında bile (son yüzyılda), başlangıcı üzerine kurulan düşler tamamen silinmez: Eski Dünya’nın yazılarına (...) ortak bir başlangıç noktası bulmak için çaba harcanır ya da diğer tüm yazılara kaynaklık eden piktografik bir Eski Sümerce düşlenir” (Barthes, 2007, s. 42). Yazının tarihi, başlangıcı gösterilemediği için başlamamıştır. Barthes’ın bu vurgusu, yazının “sözün kayıt tutucusu/yazıcısı” olarak anlamlandırıldığı zaman bile bir belirsizlik taşıdığını gösterir. Kelimeyi oyuna getirirsek; “baba [Tanrı-Kral] yazıdan şüphelenmekte” (PE, s. 64) haksız değildir.

Roland Barthes, yazının aslında iletişim kurmadığını, yazı için dilbilimcilerin vurguladıkları iletişim işlevinin, daha sonra türetilmiş olduğunu belirtir (2007, s. 34). Yazının tarih boyunca işlevi Barthes’a göre bugüne bakılarak yazılmaktadır:

Yazının başlangıçtaki işlevinin (...) hiç şüphesiz “iletişim” olduğunu söylemek, birçok sıkıntıyı ve birçok şaşkınlığı beraberinde getirir: eğer amaç “iletişimi” sağlamaksa (...)bazı halkların (Sümerlerin ve Akadların), başlangıçta kullandıkları söylenen piktogram zaten çok “anlaşılır” bir yazıyken, “soyut ve zor” yazılar üretmiş olmaları (çiviyazısı) nasıl açıklanabilir? Şaşkınlık yaratan bu olaya baktığımız zaman (...) belki de bütünüyle modern değerlerin geçmişe yansıtılmış olduğunu görebiliriz: doğru iletişim, açıklık, etkinlik, soyutlama: III. binyılda yaşayan Mezopotamyalı yazıcıya, gülünç bir şekilde, kapitalist toplumdaki bir yönetici sekreterinin gereksinimleri ve nitelikleri yakıştırılmaktadır” (Barthes, 2007, s. 38).

Yazının “iletişim” işlevini sorgulayan Barthes’ın tespitleri yerindedir ama Sumerlerin ve Akadların “anlaşılır” piktogram yerine “soyut ve zor” iviyazısına geçmelerinin iletişim işlevini gözönünde bulundurursak açıklanamaz olması da yine bugünün insanına göredir. Belki de çiviyazısı Sumerler ve Akadlar için piktogramdan daha basittir ya da bir şeyin açıklayıcı ve anlaşılır olması ne eski yazının ne de iletişimin işlevidir. Barthes’ın, bugünden bakarak yazının geçmişinin yazıldığını belirtmesi bile yazı söz konusu olduğuunda bir yere kadar isabetlidir. Yazı yazıyla ilgili her sözü boşa çıkarır. Bir harf, bir resim yazısı ya da bir yazı yüzeyi yazıdan çok yazısızlığı gösterebilir ya da “yazı, aslında, yüzeyin üzerindeki bir çatlaktan başka bir şey değildir” (Barthes, 2007, s. 54).

Yazıya yazının tarihinden saldırmak; yazıya dair kurulmuş olan bütün bilgileri tartışmalı hale getirmektedir. Sessizliğin yazıdan geçmesinin de yolu budur. Derrida *Phaedrus*’tan Platon’un yazı karşıtlığından çok yazının pharmakon oluşunu ne çıkarır. Yazının tanrısı Thot belleğin de bilgilendirmenin de devasını (pharmakon) bulduğunu söyleyip krala yazıyı sunduğuunda Derrida kralın cevabını beklemeden der ki: “Kralı keselim burada. O, *pharmakon*’un karşısında duruyor. Ve biliyoruz ki kestirip atacak” (PE, s. 64).

Derrida’nın deyimiyle, “Batı metafiziğini bütün kavramsallığıyla kuran Platonizme” (PE, s. 64) bakarak yazıyı söz karşısındaki ikincil konumundan kurtarmak; yazıyı ve tarihini yapısökümüne uğratmaktır. Platon’un *Phaedrus*’una bakacak olursak “yazının durumu vahimdir. Yazı şu ya da bu karşıtlık dizilerinden yola çıkararak düşünülür demek yeterli değildir. Platon yazıyı *karşıtlık* temelinde düşünür, ve onu kavramayı, ona tahakküm etmeyi dener” (PE, s. 76). *Pharmakon* olmaklığıyla yazı, tarihinin yerini tutamayacağı bir tarihsizlik kazanır. Yazının

hakikati yok diye değersizleştirilmesi, Derrida için yazının tam da Hakikat olmamasıyla değeriendir (Bkz. PE, s. 63). Başka bir deyişle, Derrida ile felsefenin Platon’lu başlangıcından ayrılma (PE, s. 80) ve “hakikati olmayan” bir felsefeye geçmek, yazıda mümkün görünmektedir.

Yazıyı gösteren *pharmakon*, karşıt anlamları aynı anda yüklenen bir sözcük olduğu için önemlidir. “*Pharmakon* (ecza) sözcüğü metinde hem deva hem zehir anlamını işaret etmektedir. Sözcük herhangi bir metinsel denetimden uzak, her iki anlamı da ileri sürer” (Göksel, 2006, s. 360). Yazı, hem ilaç hem de zehir oluşuyla kesinlikten çok belirsizliğin alanıdır. Yazı bellek, belge ya da kalıcı olmasıyla söze destek verecek ikincil bir konumda artık değildir. Derrida yazıya dair mitleri tam da yazının ikincil konumunu sabitleyen bir metinden¹¹ yola çıkarak yapısökümüne uğrattır. Sessizlikte Derrida ile *pharmakon* tekrar tekrar yazılır.

Yazı, “farklı bir söz söyleme biçimi” haline gelmemenin mücadelesinin verildiği uzamdır. Sollers ve de Portzamparc’ın sorusunu yineleyecek olursak “dil olmadan düşünülebilir mi” (2010, s. 60), sorusuna yapısökümüne uğratılmış bir yazı karşılık verebilir. Yazının dilin dışına çıkmanın bir yolu olarak görülmesi kolay değildir. Derrida’nın “eserlerimi, dilin ötesinde hiç bir şey yoktur, dil içinde hapsedildik tarzında bir bildirim olarak gören eleştirmenlere şaşırmaktan asla vazgeçmeyeceğim; aslında eserlerim tam tersini söylüyor” (EE, s. 22) sözünde Derrida’nın yanlış anlaşılmasından fazlası vardır: Yazı, “farklı bir söz söyleme tarzı” diye yazıya dökülmediği sürece yazının da dışında kalır.

Yazının öznesiz oluşu kolayca anlaşılacak bir şey değildir. Bu nedenle yazı yine de “yazdığımız söz” anlamına gelmektedir. Yazının söze karşıtlığı sessizliği

¹¹ “[*Phaedrus*]’ta, yazı tanrısı tabî olan bir kişilik, bir ikinci, karar verme gücü olmayan bir teknokrat, bir mühendis, tanrıların kralının huzuruna kabul edilmiş akıllı, kabiliyetli bir hizmetkârdır”, (PE, s. 69).

yazının yanına taşır. Yazıyla benzerliğin reddedildiği yerde ise bir sahneleşme söz konusudur. Sahnenin gösterdiği tek şey (yazı) uyumsuz bir başlangıcı imler. *Sessizlik* yine başlamayan bir yerdedir.

Sessizlik ve yazının sözü zorlayan benzerliği herşeye yazı deme eğiliminde açığa çıkar. Derrida bir süreden beri eylem, hareket, düşünce, refleksiyon, bilinç, bilinçdışı, deneyim, duygusallık gibi şeylere “dil” denmekteyken şimdi bütün bunlara “yazı” deme eğiliminin görüldüğünü belirtir (G, s. 17). Derrida herşeyin dil olmasından her şeyin yazı olmasına geçişin zamanını tam olarak belirtmez. *Gramatoloji*’nin yazıldığı ya da basıldığı tarih “şimdi”yi gösteren tek zamandır. Ne zaman her şey yazı oldu sorusu herşeyin neden yazı olduğu sorusundan daha önemli değildir.

Yazı en basit anlamda yazı üzerinde/yüzeyinde meydana gelir. Felsefede düşünceyi değiştirmek yazı üzerin(d)e düşünmeyi değiştirmekle mümkün olur. Derrida’nın deyişiyle, “felsefenin o yanlış adlandırılmış kurucu sorusu ‘... nedir?’” (G, s. 31) den ayrılmak farklı bir biçimde yazmakla mümkün olur. Maurice Blanchot’da ise yazının nasıl yazıldığı, ne yazıldığını siler. Başka bir deyişle, Blanchot’nun yazdığı hiçbir şey ortada yoktur ama nasıl yazdığını gösterdiği bir yazı(n) söz konusudur. Yazı kendi başınadır, bir şeyi açıklama derdine düşmez sadece yazılır. Blanchot böylelikle felsefe ve edebiyat arasında Derrida’dan önce ne felsefeye ne de edebiyata katılır (Bkz. Kaufman, 2001; Bruns, 1997). Hangi türde olduğuna kararverilemeyen bir yazı da “yeni sorunlara” neden olur. Blanchot’da saklanan, yazı yüzeyinde anlam ifade etmeyen bir yazı da bilinen sessizliğin ilk ipucudur.

Foucault'nun deyişiyile “yeni bir düşünce” (2004c, s. 229) ancak farklı bir biçimde yazmakla mümkündür. Farklı bir biçimde yazmak farklı bir söz söyleme yolu değildir. Blanchot'nun Nietzsche'yi göstererek örneklediği parçalı yazı (*fragmentary writing*); Deleuze'ün edebiyata uğrayan “oluş felsefesi”, Kafka ve Beckett örneklerinde gösterildiği gibi dilde değil; yazıda “kekelemek”tedir (Bkz. ECC, s. 107). Edebiyatın yazıda kekelemesinin çoğunlukla dilde kekelemek anlamına geldiği unutulmamalıdır. Yine de yazıda başka'nın alanı edebiyattadır.

Derrida'ya göre [de] edebiyat, ilk paradigmatic başkalık alanı olarak görülebilir, çünkü başlangıcından itibaren felsefenin dışlamakla en çok ilgilendiği şey edebiyattır. Felsefenin ötekisi olarak edebiyat, felsefeye ve onun kavramlarına karşıtlığıyla (hakikat/kurgu, literal/figüratif) kuruluyken, Derrida hem yeni bir “edebiyat” terimi oluşturur hem de “edebi” bir şeyin kaçınılmaz biçimde felsefi kavramların oluşumunda aktif olduğunu tanıtlayarak felsefenin varsayılan üstünlüğünü yapıbozumuna uğratar (Erkan & Utku, 2010, s. x)

Edebiyat, felsefeye farklı düşünmeyi gösteren tek yazıdır. Yazı da tek başına düşüncenin dağıldığı yerdir. Yazıya bunca övgü, Gerald Rabkin'in deyimiyle, dili sözün değil yazının meydana getirdiğini söylemeye varır. Kararverilemezliğin sahası olarak yazı, anlamın bitmek bilmeden yerinden edilmesidir (Rabkin, 1983, s. 48). Derrida'da, sözün yerini sarsan onu yersizleştirmeye ve bağlamından koparmaya çalışan bir yazı vardır. Ayrıca yazı varken söz (diye bir şey) yoktur. “Yazıda kökensel bir zorlama [yetisi] vardır, zira dil herşeyden önce, yavaş yavaş açığa çıkacak bir anlamda, yazıdır. [Sözü edilen] ‘gasp’ her zaman zaten başlamıştır. Haklılığın anlamı, mitolojik bir geri dönüş etkisi içinde kendini gösterir” (G, s. 57).

Yazı olduğu meydana çıkacak bir dil, Derrida her ne kadar aksini söylese de, farklı bir dil gibi görölme tehlikesini de taşır.

Roland Barthes’a göre “yazı, *her zaman* harekete ilişkindir (...) dokunmaya bağlıdır, sese değil; bu açıdan bakıldığı zaman, sözün ötesine geçerek, ilk mağara resimleriyle, figüratif olmaktan önce soyut ve ritmik özellik taşıyan kayalardaki çentiklerle arasındaki bağlantı kolayca anlaşılabilir” (2007, s. 76). Barthes yazma ediminde sözden ayrı bir şey bulur. “Sözün ötesine geçmek”; sözden dışarı uğramaktır. Derrida’nın da yazıda bulduğu kararverilemezlik, sözü boşa çıkarma üzerine kuruludur. Zaten “yazının uzamı [da] kökensel olarak *anlaşılabilir* bir uzam değildi[r]” (G, s. 439).

Sözden ve sözün anlamından kaçmak için sözün dışına uğrayan bir yazı imgesi, “sözmerkezciliğin” maskesini düşürürken dışarının hep eşiğinde kalır. Ayrıca sözmerkezcilik yazı tarafından yapı sökümüne uğratılırken bile söz yerinde kalır. Yazı alanı ise uzamı terketmeyen sözden sürekli olarak dışarıya ya da yazıya uğrayan alandır. “Uğramak” sözlük anlamına göre “bir yerin yanından, yakınından, içinden geçmek; fırlayarak çıkmak; dışarı çıkmak; yaklaşmak; karşılaşmak, maruz kalmak”tır (*Türkçe Sözlük*, 1988). Düşünce şöyledir: Yazı yazıya uğradı diye, içeriye ve dışarıya sızar; karşılaşmada *iletişimsel*; maruz kaldığında ise *sessizdir*. O halde yazı, uğrar. “Düşünce sözcüğü [ise] burada (...) bizim için tamamen nötr bir isim, metinde bir boşluk, ötelemenin gelecek bir döneminin zorunlu olarak belirlenmemiş indeksidir. *Bir şekilde ‘düşüncenin’ hiçbir anlamı yoktur*” (G, s. 150).

Söze bağımlılık sessizliğin yazıyla paylaştığı bir bağımlılıktır ama yine de sessizlik bir yazı değildir. Derrida’ya göre yazı nedir sorusu yazı nerede ve ne zaman başladı demektir (G, s. 45). Sessizlik yazıya katılan izlerden ve aralıklardan,

ayrımdan, sözü bile önceleyen arkhe-yazı'dan tam anlamıyla bir yazı olmadan geçecektir. Tuhaf Alan'da yazı, hem iletişim (bağlantı) hem de ayırım noktasıdır ya da yazı ne içeride ne de dışarıdadır.

Yazıya bakmak; “yazının baştan başa tarihsel olduğu düşünüldüğünde” (G, s. 115) sessizlik için nasıl bir alanın açılacağına bakmaktır. Ne de olsa sessizliğin bir yeri yoktur. Uzam ve yazıyla kurulacak her bir bağlantı aynı zamanda uzam ve yazıdan ayrılmayı imlemektedir. Tuhaf Alan yazıdan geçerek sahneye varır. Sessizliğe dair bir sahneleme yazıda olduğu gibi sahneden ve sahnelemekten ayrıldığı yerde kendini gösterecektir. Alain Badiou'ya göre bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemese de sahneleme, çoğu zaman rastlantıların düşünülüp tasarlanarak ayıklanmasından başka bir şey değildir (Bkz. 2010, s. 89). Rastlantının öngörülemezliği sahneye ait bir şeydir. Ama sessizlik rastgelelikte, bir tiyatro temsili değildir.

Tiyatroyu imleyen bir kavram olan sahne, Tuhaf Alan'da bir sahne değildir. Sahne de yazının geçtiği yollardan, yazıdaki izlerden geçecektir. Beckett'in metodunu (Bkz. *Üçleme*, 1997) veya teknik anlamda “bir ileri bir geri” yazılan Hitit yazısını (Bkz. Barthes, 2007, s. 81) kullanacak olursak; sessizliğin sahnesi bildiğimiz sahneden ayrılmaktadır (İleri). Sahne, Peter Brook'un deyişiyle, boş bir alandır (Geri). Felsefe ile tiyatro arasında bağlantıyı Johan Huizinga'nın deyişiyle, “felsefenin oyunsal biçimleri”nde (Bkz. 1995, s. 180-192) görebilmemiz mümkündür (İleri). Felsefeyi farklı bir düşünceye açan tek alan edebiyattır (Geri).

Edebiyatla felsefi olmayanı felsefeye taşıyan Deleuze (ATP, 1993; K, 2001) edebi göndermelerinde bile “ne felsefe ne de edebiyat”la ilgilenen Derrida (Bkz. EE, s. 36), Deleuze'un felsefesini incelerken felsefe sahnesinden (*Theatrum*

Philosophicum) söz eden ve yeni bir düşüncenin mümkün olduğu yeri, düşünce olarak değil; tiyatro olarak felsefede gören Foucault (2004c, s. 202-229) sahne ile felsefe arasındaki geçişlerin sessizlik için uzamsallaştırılabilmesini sağlamışlardır.

Felsefe ve tiyatronun bilinen -yazılı- tarihlerinin Eski Yunan’da başlaması, tiyatroda “karakterin ölümü”nün felsefedeki öznenin ölümüne katılımı¹², her iki alanın aynı yerde başlayıp yazı yüzeyinde kırılması ve sessizlik yazımına dahil ettiğimiz filozofların felsefeyi düşünmek yerine sahneleştirmeleri -ki sahnelemede bir düşünce yokmuş gibi- sessizliği yazıdan sonra sahneyle karşı karşıya bırakmaktadır. Sessizliğe yazmak, bildiğimiz felsefe ile bildiğimiz sahnenin dağıldığı yerlere Tuhaf Alan’ı çıkarmaktır. Yazı ve sahne böyle bir çıkmazda yazı (ve) sahnedir. Her bağlantı noktası, “ve” demek mi yoksa “ve” dememek mi kararsızlığına bağlıdır. Ve’nin paranteze alınması da fenomenolojik bir bakış açısını imlemez. Başka bir deyişle, kelime, kelimeyi hatırlattıkça kelime, oyuna getirilir.

Oyuna ya da felsefe ve tiyatroya geri dönersek; Elinor Fuchs’ın, felsefe ve tiyatronun aynı yıkıcı araçla –yazarak- yıkıldığını söylemesi de inşa etmelerin, bağlantıların nasıl yitirileceği konusunda bir fikir verir: “Yazmak, Derrida’nın metafizik elmasının kurdudur ve çağdaş tiyatroda da var olmanın yarattığı illüzyonu bozan gösterim unsuru olarak okumanın ve yazmanın sahneye çıkmasıdır” (Fuchs, 2003, s. 27).

Yazı, sahneye çıkmadan önce, tiyatro, başlangıcının da betimlediği gibi *mimesis* yüklüdür: “Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak, ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla

¹² “Derrida’nın sözün altını oyan çalışmalarının tam olarak metafiziğin geri çekildiği tarihsel bir momente denk gelmesi gibi, bu türden okuma ve yazma tiyatroları da, Julian Beck’in ‘Karakter Tiyatrosu bitmiştir’ biçimindeki bildirimine denk gelir”, (Fuchs, 2003, s. 121).

birlikte tiyatro da başlamış oluyor” (Fuat, 1970, s. 6). Oyun oynayan insanla düşünen insanın benzerliği bu benzerliğe katılan bir eklentiyle, konuşan insanla tamamlanır. Konuşan insan, iletişim kuran insan olacaktır. Ayrıca av hayvanlarını taklit eden insanın topluluğa hitap ettiğini ve böylelikle iletişimin doğduğunu söylemek de mümkündür. Sessizliğin iletişimi de bu anlatımda söze bir es halinde katılmaktan geçmektedir.

Tiyatronun doğuşuna kelimenin etimolojisiyle açıklık getirilebilir: tiyatro, “Yunanca `theatron` ya da `görme yeri`nden gelmektedir” (Arıkan, 2006, s. 408) ya da Augusto Boal’ın sözleriyle “başlangıçta tiyatro ditrambik şarkı[dır]: Açık havada şarkı söyleyen özgür insanlar. Karnaval. Şenlik[tır] (2003, s. 107). Tiyatroya dair hikaye “büyüsel danstan törensel drama geçiş” olarak da adlandırılabilir (Pignarre, 1975, s. 8) ya da Mallarmé’ın söylediği gibi dansla tiyatro mekân düzleminde ayrılabilir:

Dansın mekân diye bir *zorunluluğu* vardır. Mallarmé bunu şöyle ifade ediyor: `Bana öyle geliyor ki, gerçek bir mekâna yalnız dansın ihtiyacı olabilir` (...) Dans mekâna muhtaç tek sanattır. Tiyatronun durumu böyle değil oysaki (...) Mekân tiyatro için içsel bir zorunluluk değildir. Oysa dans mekânı özülle bütünleştirir. Bunu yapan tek düşünce figürüdür, öyle ki dansın düşüncenin mekânsallaştırılmasını simgelediği savunulabilir (Badiou, 2010, s. 78).

Tiyatronun mekana ihtiyaç duymadığı fikri Brook’un “Boş Alan”ında da mevcut bir fikirdir. İlginç olan nokta, mekana “içsel olarak” ihtiyaç duymayan tiyatronun, seyirci ve sahneyi biraraya getirerek genellikle kapalı bir mekanda icra edilmesidir. Teorideki uzamsızlık, edimde uzama karşılık gelmektedir. Sahneye ilişkin anlamlar çoğaltılabilir ve sahne de tıpkı sessizlik gibi bildiğimiz ve

bilmediğimiz halde yazılabilir. Sahnedeki “eski sessizlik” bir tekniktir, kullanımı sözün sessizliği kullanışına fazlasıyla benzer. Gösterimi ise sözün yerini bir konuşma olarak sessizliğin almasıdır. İnsanın suskunluğu da sessizliğin canlandırılmasıdır (Bkz. Kane, 1984; Beckett, 1963; Artaud, 2009).

Sahne, bilmediğimiz haldeki sessizlikte yazı üzerindeliği gösterir. Yazı üzerindelik; Derrida’nın Rousseau’yu eleştirirken¹³ yazdığı “yazı sahnesi” (*a scene of writing*)¹⁴ değildir. Tuhaf Alan’a yazmak, söze değil; yazı sahnesinin de ötesine geçen bir uzama yazmaktır. Yine de Derrida’nın, Fuchs’ın deyişiyle, konuşmanın ardından gelmeyen ve böylece de ondan ayrılmayan, üstelik bu haliyle bin beş yüzyıllık metafiziği yerinden etmeye muktedir bir radikal yazma modelini tiyatrodan bulması (2003, s. 195) sessizliğe yazmanın, yazı sahnesinin de ötesine geçmeye çalışırken es geçemeyeceği bir bulgudur. Tuhaf Alan, sözden geçerek aşmaya çalıştığı yazı sahnesine “bir ileri bir geri” yazma tekniğinde her an geri dönebilir. Sahne de bu ileri geri dönüşlerle sessizliğe yazdığımız yerden -yazıdan- ayrılma yeridir. Derrida’nın deyimiyle “metnin dışında hiçbir şey yok” (G, s. 242) ise metin dışında kalan tek yerdir, (bilmediğimiz) sahne.

Sahne ve yazının biraradalığı sahneleşen bir yazıya karşılık gelmektedir. Yazının sahnelendiği yerde bildiğimiz ve bilmediğimiz anlamıyla bir özne yoktur. Özne olsa olsa kaçışın kendisi, Deleuzeyen bir anlatımla kaçış çizgisine (*line of flight*) varma hedefinde olabilir. Bitmemişlik hem yazının hem de sahnenin ortak

¹³ Derrida’nın *Gramatolojisi* Rousseau’yu eleştirirken birbirine benzemeyen iki yol seçer. Bu yollardan ilki Rousseau’nun yazıya dair metinlerinde ne yazıyorsa onu hedef alır; diğer yol ise Rousseau’nun “kaçak olarak, açıkça beyan edilmeyen betimlemeler”i üzerinde durur (Bkz. G, s. 477). Bu yol; “Rousseau bunu demek istemeden der. Aslında demek istediği aksesuar aksesuar, ilineksel ilinek, dışsal dış, ikame hastalık ve aksesuar ikamedir. Ve de zamana göre dışsal uzam” (G, s. 306)’a dek uzanır.

¹⁴ “Rousseau’nun *rüyası*, eklentiyi zorla metafiziğe sokmak olmuştur. Bu ne demek? Rüyanın uyanıklıkla karşıtlığı da metafiziğin bir temsili değil mi? (...) yazarken rüya görülebiliyorsa, rüya ne olmalı, yazı ne olmalı? Ya rüyanın sahnesi her zaman bir yazı sahnesiyse?” (G, 2010, s. 478). Ayrıca krş. Freud and the Scene of Writing. WaD içinde s. 217.

noktasıdır. Yazının bitmemişliğini yazılmamış bir *Gramatoloji* (krş. Derrida, 2010); devinimin sürekliliğiyle sahnedeki bitmemişliği de sahnelenmemiş bir *Boş Alan* (krş. Brook, 1990) gösterir.

Yazı (ve) sahnede dikkati çeken ve bir anlamda sessizliği ikileme olarak harekete geçiren tiyatro fikrinin uyumsuz bir benzerini Antonin Artaud'un *Vahşet Tiyatrosu*'nda bulmak mümkündür. Artaud, Tuhaf Alan'ın bir örneği olmaktan uzak metniyle yazı ve sahne arasındaki ayrımı ortadan kaldıran bir tiyatro fikrini sunar. Bu fikir de Tuhaf Alan'ın göstermediği bir fikirdir. Tuhaf Alan, Artaud'nun yazısının açığa çıktığı yerde “ve”dedir.

Bahadır Gülmez, Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi* adlı yapıtının dinamikliğinin mantık ilkelerinin sınırlarında dolaşan bir tiyatro düşüncesine sahip olmasından kaynaklandığını belirtmiştir (2009, s. 7). Artaud'nun sahnesinde kendi “ikizlerini yaratabilen”, “oyuncular (...) jestleriyle, çılgınlıklarıyla, devinimleriyle sahne uzamında bir *yazı* oluşturabilirler. Bu yazı modeli Çin ideograf yazısı ya da Mısır hiyeroglif yazısıdır. Artık oyuncu, yerine göre bir hiyeroglif, kendisinin resmi ya da yontusu, bir hayalet, bir larva ya da bir kelebek olacaktır (Gülmez, 2009, s. 8). Bedenle yazılıveren bir yazı, Artaud'nun yazıyı insanda sahneye yerleştirme yöntemi ve vahşetin kendisidir.

Tiyatro ve İkizi'nde, Artaud, yeni bir sahne dilinin arayışı içindedir (...) Bir eylem dili olan bu dile (...) hem fiziksel hem de plastik bir dille ulaşılabilir. Jest, çılgılık, soluk, ışık, ses gibi öğeler bu dili sahne uzamında maddeleştirir. Anlaşılacağı gibi, tiyatronun ikizini oluşturan öğeler, drama metninin dışındaki öğelerdir. O halde tiyatro, olanaksız olanı olası kılmalı, sahne kendi şiirselliğini yaratmalıdır. Doğal olarak, böylesi öte ve uzak anlamları yakalamaya çalışan bir anlatım, dilin olanaklarını zorlayacak ve bizi alışık olmadığımız bir söylemin içine sürükleyecektir. Gerçekten de Artaud, yazdıklarının seyredilen bir

düşünce olmasını ister. Bu da, kullandığımız ortak dilden farklı bir şiir-tiyatro dili yaratır. Philippe Sollers'in dediği gibi, yazarın düşüncesi *organik derisinin içindedir* ve dili *organik bir biçimde konuşma olanağıdır*. Artık düşünen kafası değil, bedenidir (Gülmez, 2009, s. 8-9).

Artaud'nun “eylem dili”nin yine de bir dil olduğu unutulmamalıdır. Jest, çılgılık, soluk, ışık ve ses öğeleri sonuçta bir dil oluşturmak üzere sahneye yerleşir ya da dilin boşluğunu dil yerine geçerek doldurur. Düşüncenin bedene geçişi dili zorlamayı içerse de bu geçiş dilsizliği yaratmaz. Tam aksine Artaud'nun sahnesinde herşey konuşur. Bu dil bildiğimiz dile uzaklığıyla farklılaşan “ana dil”e karşılık gelir:

Böyle bir dil yaşadığımız dünyada kullanılmamaktadır. Ancak, büyüleyici, kişiyi afsunlayacak güçte bir dildir bu. Maurice Blanchot'nun deyişiyle *Tiyatro ve İkizi düşüncelerimizin en gizil bölgesine yerleşmiş bir anadili sahneler*. Gerçekten, bu dil, tanımlanması, adlandırılması olanaksız bir uzam getirir tiyatroya. Yazının ıssızlığında, ama maddesel ve somut bir biçimde (Gülmez, 2009, s. 9).

Artaud'dan çekip alınacak sözler sahne ve yazının biraradalığını kurmaya yarar. Yaşam ve tiyatro arasındaki aşılmaz ayrılığı sonlandırmak ve “yaşama ulaşmak için dili parçalamak demek, tiyatroyu yaratmak ya da yeniden yaratmak demektir” (Artaud, 2009, s. 16). Derrida'nın, Deleuze'ün ve Blanchot'nun Artaud üzerine yazdıkları düşünceyi bedenleştirme fikrinin etkileyici bulunduğunu ortaya koymaktadır. Düşünceyi somutlaştırmak düşünceyi hiç dile getirilmediği biçimde canlandırmak haline gelir. Ancak felsefede Artaud'un etkilerini açığa çıkarmadan önce tiyatroda *Vahşet Tiyatrosu'nun* nasıl karşılandığına bakmamız gerekmektedir.

Peter Brook'un Artaud ile ilgili yazdıkları okunduğunda Vahşet Tiyatrosu'nun çok fazla şey istediği söylenebilir. "Kutsallık arayışından ne istediği kesindi: O, kutsanmış bir yer olacak bir tiyatro istiyordu (...) insan malzemesinden öylesine güçlü patlamalar yaratılsın ki, bir daha öykücük ve konuşmaya dayalı tiyatroya dönülmesin istedi" (Brook, 1990, s. 66). İzleyiciden de savunmasız kalmasını, "delik deşik edilmeyi, şaşırtılmayı, ürkütülmeyi, ırzına geçilmeyi göze [almasını] bunun sonucunda da yepyeni, güçlü bir elektrik yüküyle [dolmasını] istiyordu" (Brook, 1990, s. 66). Ancak Brook Artaud'yu tam da izleyicilerin karşı karşıya kaldığı varsayılan durumdan yola çıkarak eleştirir:

Çok olağanüstü görünüyor ama zihin kurcalayıcı bir kuşku uyandırıyor. Acaba izleyiciyi ne derece edilgenleştirir bu? Artaud her günkü hayatımıza egemen olan bildik biçimlerden ancak tiyatrodaki kendimizi sıyrabileceğimizi söylüyordu. Tiyatroyu, içinde daha büyük bir gerçekliğin bulunabileceği kutsal bir yer yapıyordu bu. (...) Bir totem, ana rahminden gelen bir haykırış, bunlar her kimin olsa önyargı duvarlarını yarıp geçerler, bir uluma, hiç kuşku yok, insanın en derin tellerine dokunur. Ama bu, gözümüzün önünden bir perde kaldırır mı, kendi bastırduğumuz şeylerle kurulan bu bağlantı yaratıcı mıdır, sağaltıcı mıdır? (...) Görünmeze, zeka karşıtı olana bir tapınma mı bu? Zihnin yadsınması mı? (2009, s. 66-67).

Brook'un eleştirisinin merkezinde Artaud'nun düşüncesinin sahnelenmez olması yatmaktadır. "Artaud hiç bir zaman kendi tiyatrosuna ulaşamadı, belki de onun görüşünün gücü, bu tiyatronun asla ulaşamayacak, bizi sürekli ardından koşturan bir şey olmasıdır" (Brook, 1990, s. 67). Blanchot'nun dışarısı da böyle bir şey değil midir? (Bkz. WD, s. 6). Bu doğrultuda düşüncenin aslında hiç sahneye çıkmadığı da düşünülebilir. Artaud böylelikle yeni bir düşünceye yönelteceğimiz

bütün eleştirilerin bir yansıması gibidir. Açık olduğunu iddia ettiğinde bile fazlasıyla kapalı, etki uyandırmaya çalıştığı yerde hiç bir etki uyandırmayan ve anlaşılmadığıyla kalan bir tuhaf düşünce. Bu noktada *Tiyatro ve İkizi*'ni okumak ve onun yaklaşımını sahneye taşımak da yeterli değildir. Brook da bu zorluğu Artaud'nun düşüncesinin yalnızlığını vurgulayarak göstermeye çalışır.

Artaud'yu uyguladığınızda Artaud'ya ihanet edersiniz: İhanet edersiniz çünkü uygulamaya koyduğunuz şey, düşüncesinin her zaman yalnızca bir bölümüdür; ihanet edersiniz çünkü bir avuç adanmış oyuncunun çalışmasına kuralları uygulamak kolaydır ama tiyatronun kapısından rasgele içeri giren bilinmez izleyicilerin hayatları öyle mi ya! (Brook, 1990, s. 67).

Brook'un düşünceleri Artaud eleştirisini bir düşünce karşısındaki izleyicileri dikkate alarak gerçekleştirmektedir. "Seyirciyi hesaba katmak" düşüncenin canlandırılmasının (sahneye çıkmasının) bir zorunluluğu gibi sunulur. Peter Brook, Artaud'nun tiyatrosunda şiddeti çok, akılcılığı az, aşırıcılığı çok, sözü az, tehlikesi çok bir tiyatronun yolunu el yordamıyla bulma çabasını görür ve hoşla gitse de şiddetli sarsıntıların tek kötü yanının onların eskimleri olduğunu altını çizer. Bu tiyatro için güçlük, sarsıntıdan sonra neyin geldiği sorusundadır (1990, s. 68).

Peter Brook'un Artaud eleştirisinde altını çizmemiz gereken son nokta Vahşet Tiyatrosu'nun Brook'un sınıflandırmasına göre Kutsal Tiyatro'nun bir örneğini sunmasıdır¹⁵. "Bütün dinler görünmez hep görünür olduğunu ileri sürerler. Ama patırtı da burada kopuyor (...) Her ne koşulda olursa olsun, görünmez görünürlüğü kavramak bir ömür harcanacak iştir. Kutsal sanat buna bir katkıdır" (Brook, 1990, s. 70). Yeri gelmişken Brook'un gerek *Vahşet Tiyatrosu*'nda gerekse

¹⁵ Brook *Boş Alan*'da tiyatroyu dört kategori çerçevesinde ele alır. Bunlar; *Ölümci Tiyatro*, *Kutsal Tiyatro*; *Kaba Tiyatro* ve *Ansal Tiyatro*'dur (Bkz. Brook, 1990).

her “Kutsal Tiyatro”da bulduğu doğaçlama bir gösteri ya da oyun anlamına gelen “happening”e (Bkz. Brook, 1990, s. 68-69) de değinmek gerekir:

Kutsal bir tiyatro görünmezi ortaya dökmekle kalmaz onun kavranmasını olanaklı kılacak koşulları da sunar. *Happening* ile bunların hepsi arasında bir bağ kurulabilir ama *Happening*’in şu andaki yetersizliği, kavrama sorununu derinlemesine incelemeyi yadsımasından ileri geliyor. “Uyanın!” çılgılığının yeteceğine, “Yaşasın!” çağrısının hayat vereceğine safça inanıyor. Kuşkusuz daha fazlasına gerek var. Ama neye? (Brook, 1990, s. 70).

Artaud’nun kendi tiyatrosunu yazdığı *Tiyatro ve İkizi* Brook’un eleştirilerine yanıt veren bir metin değildir. Aslında Artaud *Vahşet Tiyatrosu*’yla hiçbir yanıt vermez. Tuhaf Alan için bu yanıt vermeme durumu vahşeti yarıda kesmekle ilişkilendirilecektir. Başka bir deyişle, Artaud’nun bir yere kadar izlenecek Vahşeti, Tuhaf Alan’a notlar çıkarır. Brook’un açmazı neden sorusunu sordurmeyen bir yazıya neden diye sormasından kaynaklanmaktadır. Artaud’nun açmazı ise tüm nedenleri yadsıdığı halde ısrarlı bir açıklamaya girişmesiyle başlar. *Tiyatro ve İkizi* sorulacak sorulara bir hazırlık gibi yazılmıştır. Yazıyı ve sahneyi özgürleştirme biçimi “somut dil” (Artaud, 2009, s. 35) dediği şeye sarılır. “Duyulara yönelik sözden bağımsız” diye nitelediği bu somut dilin de “öncelikle duyularımızı doyurması gerektiğini, dil için bir şiir bulunduğu gibi duyular için de bir şiir bulunduğunu ve [sözünü ettiği] fiziksel ve somut dilin, dile getirdiği düşünceler eklemlili dilden kurtulduğu ölçüde gerçekten tiyatroluk olacağını [söyler]” (Artaud, 2009, s. 35).

Artaud’ya göre “sözün ödün vermez baskısı altında yaşayan” (2009, s. 38) tiyatro, “yazılı ve sözlü oyundan çok, sahneye koyma olayıdır” (2009, s. 38).

Sahneye koyma sanatının anlatım araçlarından biri Artaud'ya göre eklemli dildir: “Eklemli dilin metafiziğini yapmak, dili genellikle anlatmadığı şeyleri anlatması için kullanmaktır: yani ondan yeni, benzersiz ve alışılmamış bir biçimde yararlanmak, ona fiziksel sarsma olanaklarını yeniden kazandırmak, onu uzamda etkili bir biçimde yaymak (...) dili *Büyük* biçimi altında ele almaktır” (2009, s. 43). Artaud düşüncedeki tiyatrosu için “fiziksel yeni bir dilin anlamının ortaya çıktığı” ve “oyuncularının geometrik biçimli giysileriyle canlı hiyeroglifleri andırdıkları” (Artaud, 2009, s. 56) Bali Tiyatrosu’nu örnek gösterir. Doğu Tiyatrosu aynı zamanda sözü merkezine alan Batı Tiyatrosu’nun da bir eleştirisidir.

Bizler için tiyatroda Söz herşeydir ve onun dışında olanak yoktur; tiyatro yazının bir dalıdır, bir tür sesli dil örneğidir ve sahnedeki konuşma metniyle, gözle okunan metin arasında bir ayrım olduğunu kabul edersek, tiyatroyu, replikler arasında kalan şeylerin sınırları içine kapatırsak, onu sahnelenmiş metin düşüncesinden ayırdedemeyiz (...) Tiyatro söze böyle bağımlı olduğuna göre, kendi kendimize acaba tiyatronun kendine özgü bir dili var mıdır, onu (...) bağımsız ve özerk bir sanat olarak ele almak kesinlikle gerçek dışı mı olacaktır diye sorabiliriz (Artaud, 2009, s. 63).

Sözün yeri geldiğinde sorulmamış soruya bile yanıt verdiğini düşünürsek; Blanchot’nun “şiir yanıt yokluğudur” (YU, s. 236) sözüne Artaud’nun dili sözden kurtarmaya çalışarak duyguya katması yaklaştırılabilir. *Vahşet Tiyatrosu*’nun kuramcısına göre, “her gerçek duygu aslında dille açıklanamaz. Onu dile getirmek, ona ihanet etmektir. Ama, onu dille açıklamak da *gizlemektir*. Gerçek anlatım açığa vurduğu şeyi gizler (...) her güçlü duygu, bizde, boşluk düşüncesine yol açar” (Artaud, 2009, s. 65-66). Boşluk, Artaud için anlam yaratmada o kadar önemlidir ki

anlaşılır olan dili boşluğa engel olmakla suçlar. Söz konusu dil, “aynı zamanda, şiirin düşüncemizde doğmasına engel olur” (Artaud, 2009, s. 66). Bu şiirsellik sözü silen bir şiirsellik değildir; çünkü vahşet yine de “sözü tiyatrodan silmek değil; onun varoluş nedenini ve kullanılış amacını değiştirmektir” (Artaud, 2009, s. 66).

Artaud’nun vahşetinin tanımına gelecek olursak; “etkinlik gösteren her şey bir vahşettir. İşte, tiyatro da bu son ve uç noktada geliştirilmiş eylem düşüncesiyle kendisini yenilemek zorundadır” (2009, s. 77). Vahşetin tanımı verildikten sonra Artaud’dan fazla ayrılmadan ve yeri geldiğinde *Tiyatro ve İkizi*’ni yarıda keserek, vahşetin açığa çıktığı kimi cümleleri, şimdi, Tuhaf Alan’da karşımıza çıkan metinlerle birlikte işaretlemenin vaktidir:

Sözcük olarak vahşet (Artaud) ve *sözcük olarak felaket* (Blanchot): Her ikisi de sözcüğün anlamını çoğaltan bir söyleyişin merkezindedir. Artaud der ki: “Tek bir sözcükle, şiir adı verilen şeyde canlı güçler bulunduğu ve istenilen tiyatro koşullarında sunulmuş bir cinayet imgesinin, aynı cinayetin gerçekleşmiş olanından son derece daha korkunç bir şey olduğuna inanıyoruz” (2009, s. 78). *Vahşet*, vahşetin irkiltici anlamını elden bırakmadan vahşetten çıkar. *Felaket* bitimsiz bir şekilde tanımlandığında ve yeniden tanımlandığında “herşeyi mahveder” (WD, 1) ya da “herşeyin çaresine bakar” (WD, s. 3). Bu sözcükler aynı değildir, Artaud Blanchot; Blanchot da Artaud değildir. Artaud anlaşılmaya Blanchot’dan daha istekli olsa da yine de vahşet nedir ya da felaket nedir sorularını yanıtsız bırakma biçimleri, vahşeti felakete felaketi de vahşete taşır. Farklılıklarda benzerlikleri yakalamak hala en bilinen “üslubumuzdur” (Bkz. Foucault, 2001). Artaud’nun metninin vahşeti; Blanchot’yu da hatırlamaktır ya da *vahşet*, felaketin deneyimlenmeyen (Bkz. WD, 7) izini paylaşır. “Unutkanlıkla hatırlamak: yine, dışarısı[dır]” (WD, s. 3).

Vahşet sessizliği dilde bırakır: Artaud'ya göre “sözcük düşünceyi açar, ama bitirir de; sonuç olarak sözcük, olsa olsa varılan bir noktadır” (2009, s. 106). Tiyatronun söz gibi özgür bırakılmaya gereksinimi olduğunu düşünen Artaud, Batı ruhbiliminde olduğu gibi anlaşılır, her şeyi dile getiren anlamın açık sözcük saplantısının sonunda sözcüklerin zayıflamasına yol açtığını ileri sürmektedir (2009, s. 106). Sözü dilden ayırmanın mücadelesini veren Artaud sözcüğün içerdiği açık anlamın her şey demek olmadığı Doğu Tiyatrosu'na dikkati çeker. Bu tiyatroda “doğrudan bilinçdışına seslenen sözün müziğidir. İşte, bu nedenle Doğu Tiyatrosu'nda sözün dili yoktur, jestlerin, davranışların ve göstergelerin dili vardır, eylem durumundaki düşünce açısından, bunların öteki dil denli yayılma ve açıklama gücüne sahip anlamları vardır” (2009, s. 106).

Doğu Tiyatrosu'nda göreceğimiz gösterge dili Artaud'ya göre “sessiz bir tiyatrodur (...) ama kendini anlatmak için bir dili bulunması durumunda konuşabileceğinden çok daha fazla [konuşur]” (2009, s. 108). Sonuçta Artaud'nun düşündüğü anlamda “arı bir sahneye koyma (...) sözün içerdiği her şeyi içerir ve üstelik, sözü de kullanır” (2009, s. 108). Bu durumda sessizlik yeni bir dil ama yine bir dil haline gelir. “Ve ben, bir soluğun hiyeroglifiyle kutsal bir tiyatro düşüncesini yeniden bulabilirim” (2009, s. 121) ya da “Önce karın. Sessizliğin önce karından başlaması gerekir, sağda, solda fitik şişkinliklerinin olduğu, hani cerrahların ameliyat ettikleri yerde” (2009, s. 128).

Vahşetin tanımsız tanımlılığı, sessizliğin öteki dille dilin dışına çıkamadığını gösterir. Artaud'ya göre tiyatronun dili sözden farklılığını açığa çıkarmalıdır. “Tiyatro fiziksel yönüyle ve, aslında tek gerçek anlatım olan *uzamda anlatımı* gerektirmesinden ötürü, sanatın ve sözün büyüğü olanaklarının (...) organik olarak ve

bütünlükleri içinde kendilerini duyurmalarını sağlar. Bütün bunlardan, tiyatroya dilini geri vermeden, onun kendine özgü eylem gücüne yeniden kavuşturulamayacağı sonucu çıkıyor” (2009, s. 81).

Uzamda düşünmek ve uzamda yazmak. Artaud için “tiyatro bir edimdir” (2009, s. 102) ve vahşetin dili uzamda görünmektedir: “Bu uzamda oluşan dilin, yani seslerin, çığlıkların, ışıkların ve ses öykünmeleri dilinin bilincine varmış tiyatro, kişiliklerle, nesnelerle, gerçek hiyeroglifler oluşturarak ve bunların simgeselliğinden, tüm organlara göre ve tüm düzlemlerde birbirleriyle uyumlarından yararlanarak onu örgütlemeyi kendisine görev bilmelidir” (2009, s. 82). Artaud için yapılması gerekenler listesidir *Tiyatro ve İkizi* ve bu listede ortadan kaldırılması gereken fikirler bildiğimiz tiyatro anlayışına karşılık gelmektedir.

Uzamda düşünmek bir yer değişikliği önermektedir: “Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılamayan ve hiçbir geçiti olmayan, ayrıca, olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz” (2009, s. 87). Bu olay tiyatrosu fikri Deleuze’ün oluş (becoming) felsefesinde Artaud’nun yerini kısmen açıklayabilir. “Blanchot gibi Deleuze de ‘düşüncenin ne olduğunu düşünmenin imkânsızlığı’ konusuna büyük önem verir. Bu durum ona göre Antonin Artaud’nun başarısının göstergesidir” (Sauvagnargues, 2010, s. 67).

Deleuze’ün *Bin Yayla*’sında Artaud’nun “organsız beden” kavramı, oluş’a (becoming) hazırlıktır (Bkz. ATP, s. 149-167). Organsız beden, organizmaya karşı çıkan “imgesi olmayan bir beden”dir (AO, s. 8) ve bu bedensellik, Anne Sauvagnargues’in deyişiyle, “biçem düzleminde bağlantısız söz dizimiyle kendini gösterir ve anlam boyutunda, buraya kadar yazına ve felsefeye boyun eğmeyen bir bedenselliğin ısrarını açığa vurur. Deleuze bunu görkemli beden diye adlandırır ve

bu da organsız bedenın ilk görünümünü işaret eder” (2010, s. 74). Deleuzeyen düşünce, düşünceyi görkemli bir edimsellikte ifade ederek “sözcüklerin kabuğunu kırmak”tan (Goodchild, 2005, s. 31) geçmektedir.

Yaratıcı bir yazı türü olarak şiir Artaud’nun sahnesine yaklaşmaktır. Blanchot’nun Rilke’den esinle yazdığı gibi “bir tek dize yazmak için, yaşamı tüketmek gerekir” (YU, s. 83) ve Artaud’nun vahşetinin bize gösterdiği şey böylesine bir tüketimin ancak “müziğe, dansa, pandomime ya da mimiğe başvuran maddesel dille” (Bkz. 2009, s. 82) gerçekleşebilmesidir. Dans, pandomim ya da mimik sessizlikten çok “görsel dil”dir. Deleuze’e geri dönecek olursak, “görmekli beden” keşfi, Sauvagnargues’e göre “şiir alanında gerçekleşir, üstelik psikozla beslenen bir şiir alanında. Söylemin en uç deneyimi yazı burada bedensel gerçeğin uç deneyimi olan şizofreniyle karşılaşır. Şizofren beden organik bedende şiirsel başarıyla şizofreninin yakınlığını belirten görkemli bedenın oluşunu sağlar” (2010, s. 74).

Artaud yazını şizofreniye bağlıdır. “Şizofrenin ilk işareti, yüzeyin çatlak olması” (LS, s. 86) ise bu çatlak “yazı, aslında, yüzeyin üzerindeki bir *çatlaktan* başka bir şey değildir”e (Barthes, 2007, s. 54) bağlanır. Deleuze’de “yazmak bir oluş sorunudur (a question of becoming), her zaman tamamlanmamıştır, biçimlenmiş olanın ortalarında, herhangi yaşanabilir ya da yaşanmış deneyim meselesinin ötesine gider” (ECC, s. 1). Artaud’nun da katkısıyla Deleuze için şizofreni “dili bilinçli anlamlandırma düzleminden uzaklaştırarak dil yetisinin bedensel boyutunu artırır: bükümlü dil yoğunlaşır çılgına, ses kalabalığına, ağız ve ses bedenselliğine dönüşür” (Sauvagnargues, 2010, s. 77).

Yazı, şiir ve şizofreni ile ilgili olarak Deleuze’de “yine” hatırlamamız gereken, “minör edebiyat” ya da “yaratıcı kekemelik”tir (Bkz. K; ECC, 107-115,

Sauvagnargues, 2010, s. 123-128). Bu yaratıcılıkta “dilın söz içinde deęiřimi söz konusudur” (Sauvagnargues, 2010, s. 123). Bu dille beraber dūřūnūlebilecek *Vahřet Tiyatrosu*’nda Artaud’nun çıęlıkları, sesi, jesti ve mimikleri; sessizlikten sūzlū dilden kaçtıęı gibi kaar. Ne de olsa “tiyatro, ōz olarak ruhbilimsel birřey, duyguların dūřūnsel simyası olmuřsa ve dram konusunda, sanatın doruk noktası eninde sonunda belirli bir sessizlik ve duraęanlık ūlkūřūne dayanmıřsa, bu, yoęunlařma dūřūncesinin sahnedeki yozlařmasından bařka bir řey deęildir” (Artaud, 2009, s. 95).

Bŋylesine bir gŋsteri ortamında “yeniden canlandırılması gereken bŋtŋncŋl bir gŋsteri dūřūncesi var. Sorun uzamı konuşturmak, beslemek ve doldurmaktır” (2009, s. 89) diyen Artaud’nun dūřūnceleri, Guy Debord’un *Gŋsteri Toplumu*’na yabancıdır (krř. Debord, 1996). İletişim alanında, karşımıza bir uyumsuzluk olarak çıkmayacak gŋsteriden; Artaud’nun gŋsterisi, sŋzŋn yazılamayanından çok sessizliğin yazılamayanına benzer ve Tuhaf Alan’ın sonrasını şimdiden çağırır. Bu haliyle Artaud’nun herşeyi baştan sŋyledięi için sŋrprizi bozan bir oyuncu olduğunu sŋylemek mŋmkŋndŋr. Kısaca, Tuhaf Alan’da hem var hem yok bir gŋsteridir Artaud’nun Vahřeti. Őte yandan “her gŋsterinin temelinde bir vahşet ŋęesi olmadan, tiyatro olanaksızdır. Metafizik, içinde bulunduğumuz bu yozlaşma durumunda, insanlara derilerinden sokulmalıdır” (2009, s. 89) diyen Artaud yazı sahnesinde dūřūnen Derrida’ya (yazıya) ekildięinde gŋsteriyle uzaklaşan sahne de yazıya geri dŋner.

Tuhaf Alan’da Blanchot’dan sonraki uğrak olan Derrida’nın Artaud hakkında yazdığı metne bakmak; bu gŋrsel dili uyumsuz bir ŋrnek olarak son kez işaretleyeceğimiz anlamına gelmektedir. Jacques Derrida, “Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanması” (*The Theater of Cruelty and The Closure of Representation*)

başlıklı yazısında Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi*'nden yaptığı alıntılara şüpheli sorular yöneltir. *Vahşet*, yazıya geldiği gibi dile kolay gelmemektedir. Derrida sözün Vahşet Tiyatrosu'nda neye dönüşeceğini sorar: Söz basitçe kendini mi sessizleştirir yoksa ortadan mı kalkar? Derrida buna sözün hiçbir yere gitmeyeceği yanıtını verir. Söz belki sahneye hükmetmeyi kesebilir yine de sahnenin üzerinde bulunmaya devam eder (Bkz. WaD, s. 239). Derrida yazdığı bu metinle, *Vahşet Tiyatrosu*'na sahneyi, theatral bir biçimde kapar: “[Temsilin] kapanışında bile, temsil devam eder” (WaD, s. 250).

Marvin Carlson (2008) da Artaud'yu tiyatroyu özgürleştirerek tam gelişimine ulaştıracağını düşünen tiyatro teorisyenlerinin aksine Derrida'nın Artaud'nun vizyonunu paradoksal bulduğunu vurgulamaktadır: “Bu vizyonun başarısı tiyatronun kendini gerçekleştirmesi değil üstünün çizilmesi anlamına gelecektir. Derrida, Artaud'yu yazılı metinlerin ardında duran, metinlerin onun soluk, türetilmiş yansımalarından başka bir şey olmadığı temel bir birlik, metafizik bir doluluk arayan metafizik teorisyenlerinden biri olarak çözümler (Carlson, 2008, s. 525).

Derrida'nın Artaud hakkında yazdığı metin, Peter Brook'un eleştirilerinden farklı noktalara değinmekle birlikte her ikisinin de *Vahşet Tiyatrosu*'nun sahnelenemezliğini ortaya koymaları ilginçtir. Blanchot'nun 1956 tarihli Artaud başlıklı metninde ise bu sahnelenemezlik; düşüncenin, “düşüncenin imkansızlığı” (1995a, s. 130) ile tanımlandığı bir yerde sorun olarak görülmez. Blanchot'nun Artaud'yu Artaud'nun şiirlerinden yana bakarak çözümlediği metni Brook ve Carlson'dan alıntılarla örneklediğimiz tiyatro kuramının ya da Derrida'nın yapısökümcü analizlerinin görmediği bir şeyi görür: Acı çekmekle düşünmenin birlikteliği (Bkz. 1995a, s. 134-135) imkansızlık ya da sahnelenemezlik Artaud'nun

paradoksundan çok *vahşetidir*. Ancak Derrida *Vahşet Tiyatrosu*'nu Artaud'nun da farkında olduğu gibi hedeflediğini gerçekleştiremeyen “olanaksız bir girişim” olarak görmekte ısrarcıdır:

Vahşet Tiyatrosu yazıyı niteleyen içsel farklılığın yokluğunda “saf bulunuşu”, “ayrışmadan önceki birliği” yakalamaya yönelik bir girişimdir. Bu arayışın Artaud'nun da farkına vardığı paradoksu, böylesi sahici bulunuşun zamanın ve bilincin dışında varolma zorunluluğudur. Bu fark edildiği zaman zaten tekrara düşülmüş, zaten kendi içine ölümcül “ikiz” taşınmış olur ve yine de bu, ancak bu biçimde “tiyatro” olarak tezahür edebilir. Artaud'nun teorisi böylece, tiyatronun tekrarlanamaz olanın tekrarı olduğunun kavrandığı andan itibaren yitik ve sonsuza değin ertelenen bir bulunuşu yeniden yakalamaya yönelik sonsuz ve olanaksız bir girişim olmasını ifade eden bu merkezi paradoksun, etrafında dönüp durur (Derrida'dan aktaran Carlson, 2008, s. 525).

Tuhaf Alan için Artaud'nun önemi sahnenin imkansızlığında yazı (ve) sahneyi uyumsuz -Tuhaf Alan'da değil- bir biçimde yanyana getirmesidir. “Organsız beden”le Deleuze'ün; “düşünceye acı çektirerek” Blanchot'nun hayranlığını kazanan ve böylelikle de Derrida'nın kuşkusunu arttıran Artaud'dan çekip alınacak sözler; vahşeti yarıda keserek alıntılanan bir sözünü bir başka sözüyle değilleyerek sahneye çıkabilir; “uzamdaki tiyatronun gizi bağdaşmazlıktır” (Artaud, 2009, s. 101) diyerek. Sahne sanki onu gösteriyormuş gibi Artaud'ya ışığı vurdurduğunda yazının da “canlı hiyeroglifler”le sahnede olduğu unutulmamalıdır. Artaud, “bence, hiç kimse, kendisini yazar, yani yaratıcı olarak adlandıramaz ve yalnızca doğrudan sahneyi kullanması uygun görülen kişi, kendisini yazar, yani yaratıcı olarak adlandırma hakkına sahiptir” (2009, s. 105) dediğinde yazı ve sahnedeki “ve” ortadan kalkar; yazı sahne(de)dir. Düşünceden önce edim (tiyatro) yazıyı kendine çeker; “düşünmeden yazmak”; yazıyı düşünmekten ve onu sahneleştirmekten geçer. O

halde *Sessizlik* yazı ve sahnede bir yerdedir ve o yer de, henüz söz edilmedi diye, “ve” dir.

2.2. Sessizliğin İkilemesi

Tuhaf Alan, sahnede ve yazıda *sessizliği* sessizlikten ayırır. Bu ayrım bildiğimiz sessizliklerin ne bir tekrarı ne de sessizliğin sessizlikler halinde çoğalmasındır. *Sessizlik*, sessizlikten uzaklaşır diye ikiler. İkileme; sadece uzaklaşma da değildir; bu aynı zamanda *sessizliğin*, sessizlik karşıtı değil diye, yinelenmesidir. Böylelikle *sessizlik; uzaklaşmadan, çoğalmaksızın geçer*.

Maurice Blanchot’nun ve Jacques Derrida’nın düşüncesi üzerindeki yazı sessizliğin ikilemesidir. Blanchot ve Derrida, bildiğimiz sessizliği pekiştirirken, Tuhaf Alan’a yazıyı açan, değ(in)medikleri bir sessizliğe de yol verirler. Sessizlik, Blanchot ve Derrida ile yazılan ve yazılmayan sessizlik olmak üzere ikili bir görünümü açığa vurur. Ancak bu görünüm Derrida’nın çift/ikiz¹⁶(double)’ına gönderme değildir. Tuhaf Alan, Blanchot’nun ve Derrida’nın yazmadığı düşünce olarak sahnelenebilir. Sahnelemenin örneği halindeki Tuhaf Alan’ın bir örneği yoktur.

Sessizliğin Blanchot’dan ve Derrida’dan ayrılan yazılmazlığı ya da sessizliğin ikilemesi, söze ait sessizliğin anlatım zorluğuyla çevrili yazılamayanından da farklıdır. Ancak bu fark yazıda açığa vurulmayan bir fark olarak kalır. Tuhaf Alan yine de bildiğimiz sessizliğin sözcüklerini *sessizlikten* ayırmaz; çünkü yazılırken

¹⁶ “Bileşim içinde ‘double’ sözcüğü Derrida felsefesinde çok özel bir rol oynar, ki bu gayet doğaldır, çünkü onda, köken diferansiyeldir, yani zaten her zaman ikiye bölünmüştür / ikileşmiştir. [İkili Oturum] tamamlayıcı / ilave [*supplément*] double paradokslarını aydınlığa kavuşturur: Bilhassa Platonculukta taklitten, yinelemeden, aktarımdan ve mimesis’ten ileri gelen her şey”, (Ramond, 2011, s. 80).

sahnelenen bu alan sessizliğin karşısındaki başka/öteki sessizlik değildir. İkilemenin başlangıcı ise Maurice Blanchot Düşüncesi'nde işaretlidir ve bu düşünce de kısaca Maurice Blanchot'nun düşüncesi değildir. Blanchot'dan hareket eden düşünce, uzamı ya da sahneyi onda tutmaz. Maurice Blanchot ismi, yirminci yüzyıl düşünürleri için “en büyük çağdaş”lardan biri, (Foucault, 2006d, s. 177) olarak belirlense de o, Tuhaf Alan'da ikilemenin açığa çıktığı yer diye, bir kök ya da kaynak gibi düşünülmemelidir. Tuhaf Alan'da yazılan Blanchot'nun en başta “Maurice Blanchot” ile bir ilgisi yoktur. Ancak isim unutulmamalıdır ki yine de Blanchot'dur. Benzerlik ve farklılık -yazdıkça- reddedilebilir.

Sessizlik; Blanchot'nun felaket ya da ölüm sözcüklerinde olduğu gibi bildiğimiz anlamlardan farklı bir anlama gelmez. Blanchot'da ölümün yaratıcı bir eylem olarak yazmaya karşılık gelmesi, yazının bildiğimiz tarihine gölge düşürmektedir. Gerard L. Bruns, Blanchot'yu Mallarmé üzerinden incelerken yazmanın aslında görünür olanın dışında olduğunu öne sürer: “Yazmak ortadan kaybolmanın tarafındadır” (1997, s. 7). Kalıcılığı yerlebir eden kayboluş ya da yazdıkça yok olma düşünülmemiş bir yazıyı imler.

Ölüm imgesi, Blanchot için yazmanın ilkesi haline gelmektedir. Bu yazıda kendiliği kaybeden, ölümünden dışlanan, bir ölümü sürekli ölme hali olarak yaşayanlardan söz edilir. Hikayenin bağlantı noktası, bir çeşit düğümüdür ölüm. “Edebiyat ve Ölme Hakkı”nda (Bkz. WF, s. 300-344); “Yapıt ve Ölümün Uzamı”nda (Bkz. YU, s. 79-151) veya “Yazı ve Kökensel Deneyim”de (Bkz. YU, s. 199-236) ve *Sonsuz Konuşma*'da (Bkz. IC) bu ölüm görülebilir. Ölüm sorunu bir hayatın sonundan çok yazmanın anlamını oluşturmaktadır (Haase ve Large, 2001, s. 51).

Filozoflar da Blanchot'ya göre asla ölümü anlayamazlar çünkü ölüm sadece edebiyat deneyiminde kendini göstermektedir (Hasse ve Large, 2001, s. 52).

Öte yandan Blanchot'nun değinmediği sessizlik; bildiğimiz sessizlikten ayrılamaz. Yazılan herşeyin sessizliğe çekilmesi mümkün olur. Böylelikle sessizliği bilmek, Blanchot'dan da geçmektedir. İkilemenin “kökeninde” sessizliğe dair bir giz yoktur. Mario Perniola, iletişimde de bir giz olduğunun ileri sürülebileceğini bunun da aşırı sergilenme nedeniyle görünmez kılınmaktan ibaret olduğunu öne sürer (2006, s. 21). Perniola'nın iletişimle ilgili gizi Blanchot'ya katılır ki bu uyumsuz bir benzerliktir. Gizi tam tersi bir anlamda aşırı sergilenme haline getirmek sessizliğin de bir niteliğidir. Blanchot'da iletişimin anlamına benzer bir şekilde aşırı sergilenen (eski) bir sessizlik söz konusudur. Başka bir deyişle, Blanchot'nun metni bildiğimiz sessizlikle iletişim halindedir. Görülmeyen sessizlik yazıyla görünür hale gelir; metnin anlamı, sözün bağlamı olur. Blanchot'nun sessizlik demediği yazısı yok hükmündedir (krş. ÖH). Sessizliği her sözle ilişkili kılan böylesine bütüncül bir yaklaşım yalnız Blanchot'ya özgü de değildir. Blanchot'yu önemsizleştirmek, yazılmamış bir sessizliğe yol vermekten geçmektedir. O, sessizliğin bildiğimiz tarihinin bir yazarda biraraya gelme halidir. Mallarmé'nin deneyiminden yola çıkan Blanchot der ki: “Gerçekdışının dili, kurgusal ve bizi kurguya götüren bu dil sessizlikten gelir ve yine sessizliğe döner” (YU, s. 35) Blanchot'nun dili, sessizlik yazıdır demeye varır varmaz ölümle yer değiştirir. Sessizlik yazıtlarır.

Derrida ise sessizliğin ikilemesinin bir diğer adımıdır. Onun yazı düşüncesi, Tuhaf Alan'ın izini iletişimde aramak için bir imkan sunar. *Gramatoloji*'nin dilbilimciler ile göstergebilimcilere yönelik eleştirisi, iletişim kavramının da tanım düzeyinde bir eleştirisini getirecektir. Çalışmanın başında da belirttiğimiz gibi

sessizlik ve iletişim arasında genel kabul görmüş bir karşıtlık ve bu karşıtlıkla kurulmuş bir etkileşim söz konusudur. *Tuhaf Alan değil diye, iletişim; değil ile sahneyi göstereceğimiz yerdir.* Sessizliğin ikilemesinde de Derrida bu gösterinin yazıdaki habercisidir.

Derrida'nın yapıbozum / yapı söküm stratejisine sessizlikten iletişime ya da bir alandan başka bir alana geçerken değinmek; içerisi ve dışarısının diyalektiğinden bağımsız bir alan düşüncesine yol açmaktadır. Saul Newman'a göre, "Derrida'nın teşhis ettiği sınırlar felsefe geleneği içinde üretilirler, nihilistçe, akıl dışı bir dışardan dayatılmazlar (...) Sınırların bu konumlandırılması burada önemli çünkü muhtemelen bir dışarısı olasılığına –direnişin dışarısına- *içeriden* işaret eder" (2001, s. 201). Newman, Derrida'nın stratejisinde kendini bütünüyle herhangi bir yapının dışına bir direniş biçimi olarak konumlandırmanın direnilen şeyi tersinden yeniden onayladığını ama yine de bu içeriğin sınırlarıyla yaratılmış dışarısı fikrinin iktidarın yerini tekrar yenilemeyecek bir direniş politikası tasavvur etmemize izin verebileceğini belirtmiştir (2001, s. 201). Elbette Newman'ın Derrida'yı "otoritenin yapı sökümü" (Bkz. 2001, s. 184-214) çerçevesinde okuduğunu unutmamamız gerekir. Derrida'nın "içeriden" yazısı, Tuhaf Alan'da kesin bir çizgide takip edilmeyecektir. Artaud'da ve Blanchot'da olduğu gibi Derrida *sessizlikte* tam bir örnek olmamasıyla -uyumsuz bir örnek olarak- izlenecektir. Yinelemek gerekirse, ikilemenin başladığı yerin tersine, *sessizlik* sessizlikten çıkmaz; onun dışarısında da değildir.

Derrida ve Blanchot yazısını yer yer yarıda kesmek; ikilemenin tekrarladığı ve ayrıldığı metinlerdeki kurulmuş bilgilerin üzerini çizme "stratejisi"yle yol almaktır. Dolayısıyla Tuhaf Alan'da "Blanchot'ya göre sessizlik" ya da "Derrida'ya

göre sessizlik” değil; *Sessizlikte* Blanchot *Felaketi* ve *Sessizlikte* Derrida *Kararverilemezliği* söz konusudur. İlki sahnelemenin öncesini diğeri de sahnelemenin sonrasını gösterir. Ne Derrida öncesi sessizlik başlangıçtır ne de Blanchot sonrası sessizlik sonuçtur. *Sessizlik*, bir türlü başlayamamakla sonrasını hep değiller. Böylelikle *sessizlik* eski sessizlik ve değil’ken ikilemekle kalmaz bu sahneleme hazırlığı ile de başkaca ikilemeye devam eder. Başlayamamakla ilgili bu bölümde ikilemenin sadece Blanchot’yu “(d)okuyan” (krş. Barthes, 2007, s. 140) kısımlarıyla ayırım yarıda kesilecektir, (değil). Başka bir deyişle, ikilemenin ilerisi (Derrida) sessizlikte bir sonraki bölüme, iletişime, ertelenmektedir.

2.2.1. Sessizlikte Blanchot *Felaketi*

Maurice Blanchot nasıl okunabilir? Düşünceyi cevabın gölgelemediği sorulara düşüren (Bkz. IC, s. 11-25) Blanchot’nun metinlerinde bu sorunun bir karşılığı yoktur. Onun yazısı, açıklama yapmadığı kadarıyla “karanlık” (obscure) tır. Belirli bir düşünür hakkında yazmak eninde sonunda onun metinlerini açıklamak demekse bunun Blanchot söz konusu olduğunda bir sorunmuş gibi dile getirilmesi, karanlık yazının karşısında duyulan bir çaresizlik değildir. Tam aksine Blanchot metinlerini açıklamamak onun hakkında yazmanın bizce tek yoludur.

Açıklamadığımız metni yazmak zordur. Blanchot’yu, metinleriyle ilgili yapılan açıklamalardan ayırarak yazmanın önünde engeller vardır. Yeniden yazım, “yeni bir açıklama” olsun veya olmasın bu metnin, yazıya dökmediği ne varsa yazması beklenecektir. Böyle bir yazımı kabul edilebilir bir yorum olarak doğrulayacak olan da yine yazının kaçmak istediği mevcut Blanchot bilgisidir. Bütün

bu engelin okurun metne çıkardığı engeller olacağı unutulmamalıdır. Okur, yorumun doğruluğuna yazılan cümlelerin anlamını tanık gösterecektir. Alberto Manguel “anlamak ya da anlamaya başlamak için okuyoruz. Okumadan yapamıyoruz” (2007, s. 20) dediğinde yalnızca okura dair değil; anlama da dair bir şeyler söylemektedir. Nietzsche gözüyle bakacak olursak, okumada “düşünmeyi bozan” bir şeyler bulmak mümkündür (Z, s. 38). *Anlam okura kaldığında anlamaya gelmeyen tarafta yazı kalacaktır.* Okur engelini aşmanın yolu Blanchot hakkındaki bu kısmın (yazının) en az Blanchot yazını kadar anlamaya gelmeyeceğinin altını çizmektir.

Yazının bulunduğu bu yeri; argümansız, iddiasız, tartışmasız, yorumsuz ve böylelikle dilsiz bırakmak ve bütün bunları sadece Blanchot hakkında yazmak için yapmak karşımıza Blanchot bilgisinin dışında boş ve yazılmamış bir metni çıkarmaktadır. Böylece yazmamak, Blanchot’nun “özdevimli yazı”sına çıkar ve “özdevimli yazı (...) gözüpekçe şöyle der: Yalnızca deneyim anı önemlidir, yalnızca eksiksiz bir yokluğun adsız, görülebilir izi değer taşır. Herşey herkesçe bilinmelidir. Giz bozulmalıdır (...) Özdevimli yazı edilgendir, bu onun katıksız bir tutku devininin sakınımsızlığı ve gözüpekliği içinde yer aldığı anlamına da gelir” (YU, s. 178) ya da gelmez -ki bu tereddüt hali Blanchot yazımına kolaylıkla eklenen bir şeydir. İlginç olan, sayfa üstünde görüldüğü sürece yazılmamış metnin yine de yazılmış olmasıdır. Metnin boşluğu; okur gözüyle anlaşılmayanın bir anlam taşımayacağı savıyla kısmen aşılabılır. Dolayısıyla yazıldığı haliyle bir metni yazılmamış saymak onun ne anlama geldiğini bilmediğimiz anlamına gelmektedir. Bu noktada yazar adına konuşmaktan başka metni çözmenin olanağı yoktur. Terry Eagleton her ne kadar “birinin kafasından neler geçtiğini belirlemeye çalışmak, daha sonra da bunun bir yazının anlamı olduğunu iddia etmek bariz sorunlar yaratır”

(2004, s. 93) dese de bu sorunun farkına varmak bile yazarı konuşturmanın önüne geçememiştir.

Maurice Blanchot Düşüncesi ya da “Blanchot yazımı” öncelikle ne yazıldığından çok nasıl yazıldığıнын üzerinde durmakta kendini gösterir. Okur yine konuşursa, Blanchot’nun hakkındaki yorumları kendi yazısıyla karşılıksız bıraktığını öne sürmek, yazarın eserlerini onları okuduğumuz gibi yazdığını iddia etme riskini taşımaktadır. Yazar ya da bu metinde yer aldığı haliyle yazı için soruyu terk etme çabası, Blanchot hakkındaki her yazının taşıdığı okunabilirlik sorusuna takılmaktadır. Tuhaf Alan, Blanchot’yu okuma çabasıyla sorulmuş soruların silin(e)mez yersizliğine karşın sadece bir dizi yolu açığa vurmaktadır ve bu yolların hiçbirisi de, Blanchot’yu izleyerek söyleyebiliriz ki, bir cevap değildir.

Blanchot’nun açıklama yapmayan yazılarının karşısında bu yazıları açıklığa kavuşturma çabasıyla yazılmış son derece zengin bir literatür bulunmaktadır. Blanchot’ya rağmen kurulan bu bilginin nasıl oluşturulduğuna bakacak olursak; yazdıkları Foucault, Bataille, Levinas ve Derrida başta olmak üzere birçok düşünürde iz bırakmış bir yazarın düşünceleri, düşünürlerarası etkileşimler ortaya çıkarıldığında açıklık kazanmaktadır. İncelemelerin dikkat çekici bir özelliği, yazarı açıkladıkça muğlakta bırakmalarıdır. Başka bir deyişle, yazıyı etkileyen veya yazıdan etkilenen düşünürler bu eserlerin “yazınsal uzam”ında Maurice Blanchot’dan daha çok görünmektedirler. Lars Iyer’in (2006) Blanchot hakkında yazdığı makalesine bakacak olursak; Levinas’ın düşünceleriyle aynı noktada bulunduğu yerde Blanchot incelenabilir hale gelmektedir. “Levinas gibi Blanchot da” ifadeleri metne Levinas düşüncesiyle açıklık kazandırmaktadır. Dolayısıyla her iki düşünürün düşüncelerindeki benzerlikler ve farklılıklar serimlendikçe yazı karşımıza Levinas’ı

çıkarmaktadır. Metinde, çözümlemeye açık Levinas düşüncesi, fazlasıyla belirsiz Blanchot'dan daha çok söz söyleme potansiyaline sahiptir. Yazıdan Levinas ismini silmek; metni anlamsızlaştırma tehlikesini taşıırken Blanchot ismini başlıkta dahi görmemek aynı tehlikeyi taşımaz. Iyer'in makalesi bu noktada tek örnek değildir.

Leslie Hill'in (2002) "The World is Not Enough" başlıklı makalesi Felaket Yazısı (*The Writing of the Disaster*) üzerinedir. Hill, *Felaket Yazısı*'nı okumaya, - sözcüğün etimolojisiyle başlayarak, felaketin bildiğimiz anlamıyla Blanchot'daki anlamının farklılığını vurgulayarak başlar. Hill'e göre metnin felaketin bilinen anlamını yerinden eden tutumu, Lewis Carroll'ın ünlü kitabı *Alice*'de sözcüğün anlamını sözcüğe rağmen değiştiren Humpty Dumpty'nin tutumuyla benzerlik içindedir (2002, s. 62). Iyer ve Hill'in makaleleri Blanchot'yu farklı çerçevelerde ele alsa da onun metinlerini görece daha çok bilinen metinlerle açıklamalarıyla yazara yönelik sözünü ettiğimiz ortak tutumu yinelemektedirler. Ayrıca Hill metnin, Blanchot'nun edebiyata kişisel sadakatinden çok Hegel'le, Nietzsche'yle, Heidegger'le, psikanaliz'le, edebiyat kuramıyla vb. olan felsefi bağlılığının tamlığını gösteren bir metin olduğunun altını çizer (2002, s. 63). Dolayısıyla kitap bu felsefi bağlanma görüldüğünde anlam kazanabilmektedir.

Gary D. Mole'un (2003) Marie-Laure Hurault'un *Maurice Blanchot: Le Principe de Fiction* başlıklı çalışması hakkında yazdığı eleştiri de yazarın nasıl incelenmesi gerektiği hakkındaki yerleşmiş fikirlerin ne kadar etkili olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Mole, Blanchot'nun yazdığı kurmaca eserlerin yazarın teorik çalışmalarından ayrı tutularak incelenmesinin Hurault'un kitabının temel problemi olduğunu öne sürmektedir (2003, s. 141). Bu eleştiri yazısında öne çıkan, literatürün oluşturduğu bilginin yazar hakkında yazılan her yazının es

geçmemesi gereken bir bilgi olduğu savıdır. Başka bir deyişle, Mole'un metninden çıkardığımız sonuç, mevcut Blanchot bilgisini gözardı ederek yazarın kurmaca eserlerine bakmanın eksik ve hatalı bir çaba olarak değerlendirilmesidir.

Ginette Michaud'un (2002) "Literature in Secret: Crossing Derrida and Blanchot" başlıklı makalesi de Blanchot'nun düşüncesini Derrida'yla kesiştikleri yerde incelemektedir. Michaud'a göre Maurice Blanchot'nun yazıları onları inceleme çabasına karşın sessizdir (2002, s. 69). Bu sessizlik de söz konusu makalede Derrida'yla nispeten aşılabilir bir hale gelmiştir.

İncelenen makalelerde yazarı açıklama çabasının zorluğunu belki de en iyi özetleyebilecek sözü John Lechte'nin (1994) bir yazısında bulmak mümkündür: "Joyce'un aksine Blanchot'nun yazıları okunaksız (unreadable) değildir". O halde aşılması gereken zorluk; anlaşılmazlığı genel kabul görmüş Joyce gibi bir yazarın aksine Blanchot'nun okunaklı anlaşılmazlığıdır.

"Yazı Düşünürü"¹⁷ hakkındaki kitaplar da incelenen makaleler gibi deyim yerindeyse "Blanchot'ya düşünürleri çağıran" bir görünümüdür. Rapaport'un iddia ettiği gibi Blanchot'nun pek de özgün bir düşünür olmadığı (aktaran Bruns, 1997, s. xxiv) kabul edilirse, etkileri açığa çıkaran bir yazım tarzı literatür için kaçınılmaz olacaktır. Örneğin Gerald L. Bruns, yazarı, *Felsefenin Reddi* başlığı altında çok boyutlu bir biçimde ele alırken onun sözcüklerini düşünürlerle pay eden bir çalışma yöntemi benimsemiştir. Mallarmé, Kafka ve Levinas'ın "il ya"sı Blanchot'daki dışarısının şiirselliğini açığa çıkarmaktadır (Bkz. 1997, s. 6-79) ya da dışarısı, Mallarmé, Kafka ve Levinas'la vardır. *Sonsuz Söyleşi'ye (Infinite Conversation)* adını veren de Celan, Levinas ve Bataille'la olan metinsel konuşmalardır (Bkz. 1997,

¹⁷ "Yazı düşünürü", Enis Batur'un Maurice Blanchot için kullandığı bir ifadedir (Bkz. Batur, 1993, s. 9-11).

s. 79-173). Özetle, Bruns'un metni Blanchot'nun düşünürlerle diyalogunu sağlayan sözcüklere yönelik bir çalışmadır.

Timothy Clark (1995) *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice* başlıklı kitabında Blanchot'yu Heidegger'le birlikte Derrida felsefesinin önemli bir kaynağı olarak incelemektedir. Derrida'yı anlamak *Dichtung* ve Blanchot'daki "edebi uzam"ı açıklığa kavuşturmaktan geçmektedir. Esas olarak Derrida'yı inceleyen bu kitabın, çağdaş edebiyat kuramını anlamlandırmada Blanchot'nun önemini kanıtlayan İngilizce'deki ilk çalışmalardan biri olması dolayısıyla Blanchot literatüründe önemli bir referans kitabı olarak değerlendirilmesi ayrıca dikkate değerdir (Bkz. Hasse ve Large, 2001, s. 139). Kitaplara vereceğimiz son örnek Carolyn Bailey Gill'in editörlüğünde yayınlanan *Maurice Blanchot: The Demand of Writing* başlıklı seçkidir. Her biri yazar hakkında önemli makaleler içeren bu derlemede Roger Laporte, Blanchot'nun Mallarmé, Kafka, Artaud ve daha pek çok kişiye borçlu olmakla birlikte Mallarmé, Kafka, Bataille, Char, Levinas ve daha pek çok kişinin de Blanchot'ya borçlu olduğunu vurgulamaktadır (1996, s. 25). Yazar hakkında "yazının talep ettiği şeyin" de bu borcun dökümünü çıkarmak olduğunu söylemek mümkündür.

Yazıların inceleme niyetine rağmen açığa çıkar(a)madığı Blanchot tam da bu belirsizlik nedeniyle söz etmeye değer bir hale gelmektedir. Bu söz edilebilirlik de yazarı kendisiyle ilgili literatürünün önüne çıkarmakta karşılığını bulacaktır. Derrida'nın, Levinas'ın izlerini veya onların öncesine yerleşen Hegel¹⁸ ve Heidegger'in gölgelerini sildiğimizde Blanchot'dan geriye ne kalır sorusu, yazarı,

¹⁸ Foucault'nun "Blanchot, bir anlamda edebiyatın Hegel'idir, ama aynı zamanda Hegel'in karşısında bulur kendini" (2006a s. 282) cümlesinde olduğu gibi, Blanchot'ya edebiyatın Hegel'i demek ve aynı anda onun bu benzerliğin de karşısında olduğunu söylemek; yazarı iyice "karanlıkta" bırakmaktadır. Ve bu karanlık da (krş. KT) onu anlamının en bilinen yolu gibi görünmektedir.

yazıyla (Blanchot'yla) ve yazıda (Blanchot'da) okumayı zorunlu kılmaktadır. Bu çabanın anlamı nedir? Okura kalsa, Blanchot'yu alternatif bir biçimde okumanın (bir anlamda yine okumanın) mümkün olup olmayacağını düşünmek gerekir. Foucault'nun sürekli yinelediğimiz “yeni bir düşünce mümkündür; düşünce, yeniden, mümkündür” (2004c, s. 229) sözü bizce ancak düşünürün karşısına düşüncesini çıkararak mümkün olabilir ve bunun da yolu tek bir yolu göstermek değildir. Düşünce, bilgisinden uzaklaşırsa farklılaşabilir ya da Blanchot bilgisinden uzaklaştığında farklılaşabilir. Blanchot'ya dair sözün susması yeni bir yazımı imlemektedir.

Özetle, Blanchot yazımı dediğimiz yeni yazımın, okur gözüyle yazılan literatürden ayrılması, sözü fazlasıyla zorlamayı içermektedir. Bu zorlayıcılık da okur gözüyle yazar adına konuştuğumuz algısından ileri gelmektedir. Düşüncenin kabul edilebilirliği, Blanchot hakkında oluşturulmuş bilgiye katılabilmekle sınanmaktadır. Yorumlara aykırı olan her yorum, Blanchot'yu yanlış anlamakla itham edilebilir. Bu konuda Derrida'nın bu satırların yazarı için bir çeşit “belgi” (motto) haline gelen cümlesi, Blanchot hakkında yazarken de yinelenebilir görünmektedir: Derrida, *Ulysses* hakkında bir konuşma yapmak üzere çağrıldığı konferansta bütün James Joyce uzmanlarına konu Joyce olunca, uzman dediğimizin ne olduğunu sormuştur (EE, s. 287). Uzmanı boşlukta bırakan düşünce, yazarın bile yazının ne anlama geldiği hakkında artık tek söz sahibi olarak kabul edilmemesiyle uyum içindedir. Roland Barthes'ın deyişiyle, yazarın ölümüne, “yazan kişinin çağrılı olduğu silinmeyle” (Bkz. YU, s. 22) Blanchot da katılır. “Blanchot kimdir” sorusu, “Blanchot nedir”le yer değiştirirse Blanchot'yu oku(ma)mak da başka bir yazımı gerektirir.

Yazı, Blanchot'nun düşüncesini yorumlamak değil; “yazınsal uzam”daki sessizlikte yer tutmak ve sessizliğe yazmaktır. O halde başlangıçta ya da başlamadığımız yerde bir düşünce, bir düşünür ve bir yer diye bir “ne” (Blanchot) durmaktadır.

2.2.1.1. Yazıyı Değiştirmek

Her türlü açıklama girişimine en az Blanchot kadar direnen sessizlik, Blanchot sözcüğü ile yer değiştirdiğinde sessizlikte Blanchot felaketi çıkar. Bu sözcük (SessizlikBlanchot / BlanchotSessizlik) aynı zamanda Maurice Blanchot Düşüncesi'ni Maurice Blanchot'nun düşüncesinden ayırmayı da içerir.

Sessizlik felaketi, Maurice Blanchot'nun felaket yazısını (*The Writing of the Disaster*) imlemez. Ancak Felaket, Blanchot'nun düşüncesinden çekip çıkarılır. “Yazı düşünürü”ne göre “dil olmadan hiçbir şey gösterilemez. Ve sessiz kalmak hala konuşmaktır. Sessizlik imkansızdır. Bu nedenle onu arzularız (WD, s. 11). Sessizlik felaketi, konuşturulan her sessizlikle ilişkilendirilebilir. Blanchot sessizliği, kendinde ketumluk olarak gösterir, yazınsal uzamı yalnızlığa bağlar ve eski sessizlik olarak adlandırılacak her sessizliği yazı uzamı haline getirir.

Sessizliğin ikiliğini “yazmak için önce yazmak gerekir. Yazmanın özü, deneyimin güçlüğü ve esinin sıçraması da bu çelişki içinde yer alır” (YU, s. 168). Blanchot'nun yapıt ve yazarı sıkı sıkıya bağladığı yeri sessizlikten çözmek gerekir. Enis Batur *Yazınsal Uzam*'a yazdığı önsözde Blanchot'nun metni yazarından koparmama tercihinin altını çizer: “Blanchot'nun analitik yöntemlere kendi öznellik haritasının gerektirdiği okuma biçimini yeğlemesinin zemininde, onun metni

yazarından koparmama tercihi yatar. Bu nedenle de, başını günlüklerden, mektuplardan, yaşamöykülerinden, hatta tanık-metinlerden kaldırmadığı göze çarpar: Yazı'yı hep Yaşam'ın içinden sorgulamıştır" (YU, s. 11). Blanchot'nun yazıyı yazarla incelemesi metni yazara bağlamayı değil onu yazardan koparmayı içermektedir. Blanchot'nun metni, söz ettiği her yaşamöyküsünü de dışlayan bir yazıma karşılık gelmektedir. Sessizlik felaketi, yazarın "güvenilmezliği"ni işaretleyen bir yazıya geçer.

Sessizliğin uzamı olarak yazı, Blanchot Düşüncesi'nin sorulara katılma halidir ve yazar (Blanchot) kolay okunmayan (okunaksız) yazının ta kendisi olarak karşımıza çıkar. Blanchot'nun yazısında "aylaklığın derinliği" (Bkz. YU, s. 41); "deneyim sözcüğü" (Bkz. YU, s. 81); "gecenin eylemi" (Bkz. YU, s. 106) anlattıkları kadar sessizliği de büyütür. Hatta "gece kitap, sessizlik ve bir kitabın eylemsizliğidir (...) her şey" (Bkz. YU, s. 106).

"Sessizlik katıksızdır" (YU, s. 105) diyen Blanchot'nun sözcükleri, örneğin "ilk gece" ve "öteki gece"nin, gece sözcüğünü ikiye ayırması gibi, en başta tek bir sözcük olmayı yitirmektedir. Bu da Blanchot yazımının Tuhaf Alan'a varacağı bir sessizliktir. Blanchot'da sözcük diye bir şey yokken sözcükler kendini gösterir. Sessizlik felaketi, tek bir sözcükte sessizliği tutamamakta kendini gösterir. Blanchot'nun boş sayfasında (Bkz. Barthes, 2009, s. 16 n8) sessizlik, "felaketine susar":

Yazmak yalnızca alışılmış sözcükleri daha ustalıkla, daha varsıl bir bellek ya da müziksel kaynaklarının daha uyumlu bir biçimde biraraya gelmesiyle kullanmaktan oluşsaydı düşleyeceğimiz bir o kadar daha anlam olurdu. Yazmak asla kullanılan dili kusursuzlaştırmaktan, onu daha katıksız kılmaktan oluşmaz. Yazmak yalnızca, içinde hiç bir şeyin ortaya çıkmadığı, konuşmanın, gizlenmenin bağrında, henüz

ancak sözün gölgesi olduğu bu noktaya yaklaşmanın yazmak olduğu yerde başlar bu söz yalnızca kendi imgesi olan dil, imgesel dil ve imgelemin dili, kimsenin konuşmadığı dil, ve son olarak, kendimizi duyurmak istiyorsak kendisini *sessizliğe* mahkum etmek gereken, dur durak bilmeyenin ve sonu gelmeyen mırıltısıdır (YU, s. 43).

Yazının akıcılığında kendini gösteren böyle bir yolculuk da rastgeleliktedir. Blanchot’yu düşüncesinde bırakmak; Maurice Blanchot Düşüncesi’nde sessizliğe rastgele yazabilmekten geçmektedir.

Maurice Blanchot Düşüncesi’nde sessizliğe yazmak; Blanchot’nun “parçalı yazı”sını (*fragmentary writing*) *imgenin yokluğu* ifadesiyle birlikte yazıya çekmeyi önermektedir. Blanchot’nun gerek sözcüklere taşıdığı gerekse onlardan çekip aldığı anlamlar, bütüncül yazının karşısındaki parçalı yazı ile açığa çıkarlar. Parçalı yazının yurdu Nietzsche’de işaretlidir (Blanchot, 2009, s. 77-100; IC, s. 151-170). Blanchot, “parçalı söz, Nietzsche’nin sözü, çelişki nedir bilmez. Garip olan da bu” (2009, s. 79; IC, s. 153) derken çelişkiye düşmekten çekinmeyen söz değil; yazıdır. Ne de olsa Nietzsche’nin konuştuğu görülmemiştir. Blanchot ya da Nietzsche olmayan, Nietzsche’den parçalı yazıyı, sonra tüm bir Nietzsche’yi açığa çıkarır. Ancak onun Nietzsche yorumunun isabetliliği başka bir yazının alanına girebilir.

Parçalı yazı, sözü tükettikçe söz, yazılaşır. Böyle bir yazımda yapıya veya bütünlüğe dair ne varsa yıkılıp gidecektir. Blanchot’ya göre,

Parça sözü, ancak son raddede söz sayılabilir. Bu, parça sözünün ancak sonda konuştuğu anlamına gelmez ama her türlü bilgiye, söyleme her zaman başka bir dille eşlik eder ve içlerinden geçer; bu başka dil oyunları, onları, bir çiftlenme biçiminde, durdurulamayanın,

bitmek bilmeyen sonun konuştuğu dışarıya doğru çekerek kesintiye uğratar (2009, s. 87).

Parçalılık, sözcükleri devirebilmekten geçmektedir. Bunun yolu da “her sözcük bir önyargıdır” (Nietzsche, 2009a, s. 182) diyerek sözcüklere karşı düşünen Nietzsche’den; Deleuze’ün “dilde kekeme” (Bkz. ECC, s. 107) dediği yazım tarzından ve Becket’te, Kafka’da Joyce’da ya da Bataille’da örneklenebilecek bir “yazıcı yaratıcılık”tan geçmektedir. Parçalı yazı aynı zamanda her ne kadar kendi yazımını böyle bir aykırılıktan mahrum bıraksa da Derrida’nın yazıyla yol açtığı yıkıma da (ya da yapısöküme) uyan bir şeydir. Parçalı yazının en önemli özelliği, çeşitlilik göstermesi, Nietzsche yazınıyla örneklense bile bir üslup olarak Nietzsche’yle sınırlı kalmamasıdır. Blanchot ise çeşitliliği çoğulculukta bulmaktadır:

Çoğulculuk, Nietzsche’nin geliştirdiği felsefenin belirleyici özelliklerinden biridir ama çoğulculukta bile bir yandan felsefe vardır, bir yandan da felsefeyle yetinmeyen vardır. Felsefi çoğulculuk (...) bize anlamın hep çoğul olduğunu anımsatır, anlamlandırmalarda aşırı bir bolluk olduğunu ve “*Birin her zaman haksız olduğunu*”, oysa “*Hakikatin ikide başladığını anımsatır*”: yorumlama gereksinimi de bundandır (...) Demek ki iki tür çoğulculuk var. Biri bulanıklığın felsefesidir, çoğul olma deneyimidir. Bir de o öbür tuhaf çoğulculuk vardır, çoğulluğu da birliği de olmayan, parça sözünün dilin kışkırtması olarak içinde bulundurduğu çoğulculuk, her şey söylendiğinde hâlâ konuşan çoğulculuk (Blanchot, 2009, s. 81; IC, s. 154-155).

Maurice Blanchot Düşüncesi, yazılan uzam ve bu uzamda yaratılacak uzamlarda belirgin hale gelebilir. Denilebilir ki, bu düşünce yazarken kendini gösterir. Düşüncenin sonu yazarken gelmez; çünkü Blanchot için yazmak, “sonu

gelmeyen, dur durak bilmeyendir” (YU, s. 22). Maurice Blanchot Düşünce’si, “Parçalı Yazı”da, kendi düşüncesini Nietzsche yazısına gömen bir Blanchot bulmaktadır. Başka bir deyişle, parçalılık, Nietzsche aracılığıyla Blanchot’yu karşımıza çıkaran bir özellik taşımaktadır. Ancak çelişkiye düşmekten çekinmeyen, diyalektikten ve –yer yer varlıktan söz etse dahi- ontolojiden kaçmanın da bir yolunu bulacak (Bkz. IC, s. 10) bir düşünce, Maurice Blanchot Düşüncesi’ne geçit verebilir.

Blanchot için “düşünmek, süslemesiz ve fısıltısız yazmak” (YU, s. 35) anlamına gelse de yazarken düşünmenin; düşünmeden yazmak diye okunabilmesi mümkündür. Yazı yüzeyinde gezinen bir düşüncenin ne diyeceği belli olmaz. Blanchot’da söz ve yazı ayrımı bir Derrida kadar belirgin bir şekilde ifade edilmese de sessizlik; Blanchot’da yazının sözden farkını göstermektedir: “Yazılacak sözün sonsuza dek sessizliğe gömülmesi gerekir” (YU, s. 105). Kesinlikten uzaklaşırken, alabildiğine kesin ifadelerle yer vermek; bir cümlemin türlü şekillerde okunabilmesi bu düşünce üzerinde hiç bir sözün terk edilmemesiyle son bulur. Çelişkili sözler Blanchot’da da mevcuttur.

Sessizliği, kendi imgesinde açığa çıkmayarak gösteren Blanchot, bir uzama çekilerek yazmayı örnekler. Bu uzam ortada olmayan, görülmeyen bir uzamdır. *İmgenin yokluğunun* gösterdiğiye şudur: Maurice Blanchot diye biri yok’tur. Yazısını anlatmak için “görünebildiği ölçüde ‘kişi’ye bakmak” (Batur, 1993, s. 9) gerekliyse, “Blanchot’nun (1907 doğumludur), bugüne dek yayımlanan tek fotoğrafı, 1980’lerin ortasında *Le Nouvel Observateur* muhabirinin tele-objektifle yakaladığı bir enstantenedir (...) ne ki o silüetin sahiden yazara ait olduğundan da emin değiliz” (Batur, 1993, s. 9). Enis Batur’un *Yazınsal Uzam*’ın önsözünü yazdığı zaman bilinen tek Blanchot fotoğrafına, günümüzde yazarla ilgili web siteleri

incelenirse üç belirsiz fotoğrafın daha eklendiği görülecektir. Ne var ki bu belli belirsiz fotoğraflar bile Blanchot'nun imge yokluğunu tamamiyle ortadan kaldıramamaktadır.

Blanchot'nun az sayıda fotoğrafıyla adeta yok sayılan Blanchot imgesinin bu derece önemli bulunması şaşırtıcı gelebilir. Ancak düşünürün imgesi onun düşüncesini de gösteriyormuş gibi Nietzsche'nin veya Derrida'nın yüzleriyle basılan Nietzsche veya Derrida kitaplarını düşündüğümüzde Blanchot'nun yokluğu, “görmediğimiz başka ne olabilir ki, hatta *göremeyeceğimiz?*” (Leader, 2004, s. 22) sorusuna sadece Blanchot yanıtını vermekten öteye gidememektedir. Bu yoklukta altını çizmemiz gereken, Blanchot'yu bir kişiden bir kelimeye çekenin, bir neden olmayacak gibi görünen fotoğraf yokluğuna bağlanmasıdır. Bu yokluğa “silûet” halinde ne var ne yok Blanchot imgesi düştüğünde seçilemeyen Blanchot imgesi yazıyı, yazan kişiden uzaklaştırır. Neden? Blanchot neden sorusunu da boşa çıkarır. Uzamdaki uzam ya da yazıdaki Blanchot, seçilmeyen bir yazarın okunamayan yazısına sorulmuş bir soru halindedir. Böylesi bir cümleden kalan belirsizlikte Blanchot uzamın müphemliğidir. Yazıdaki Blanchot'yla yazılabilecek veya görülecek bir alan kalmamıştır. Blanchot'nun yazısı yazınsal uzama rağmen mekânsızdır. Kendi imgesi ise *Ölüm Hükümü*'ndedir. “Fakat düşünce bir kişi değildir, öyle yaşasa ve davransa bile” (ÖH, s. 46). Düşüncesinden kendini böylesine silen başka bir düşünür daha yoktur. Bu belki de her cümleye nüfuz eden Nietzsche imgesinin birebir karşıtı olma halidir. Fazla anlamlar yüklediğimiz fotoğrafsızlığa, söze hitap etmeyen insan ya da “konuşmadığında buyurgan” olan “hiç kimseye hitap etmiyordu” dediği *Son İnsan* (Sİ, s. 5-6) eklenir.

Bir yazarın eşlik etmediği her yazı, yazarı yazıdan silmek için çok fazla çabayı gerektirmeyecektir. Blanchot, kendi yazarlığını dahil etmediği yazılarında hiçbir şey söylemediğinin farkındadır. “Ona [yapıt-sanat yapıtı, yazınsal yapıt] daha fazlasını söyletmek isteyen hiç bir şey bulamaz, onun hiçbir şey söylemediğinin ayırımına varır” (YU, s. 18) dediğinde bu ayrımı okuyucunun fark edeceğini söylemiş olsa da okuyucularının yaptığı onun yazılarına hep daha fazlasını söyletmektir. Blanchot ise hakkında söylenecek hiçbir sözü geri çevirmeyen seçilemeyen bir uzaklıktadır. Bu uzaklıkta da Maurice Blanchot Düşüncesi sessizliğe yazacak bir mesafe bulmaktadır.

Sessizliğin bilgisindeki susan insana karşılık Blanchot’nun sessizliğinde öncelikle konuştuğunda bile aslında konuşmayan bir insan vardır. Bu “aldatmaca”, anlamlı sessizlikler arayan sessizlik bilgisinden farksızdır. *Son İnsan* (2008), *Ölüm Hükmü* (1999), *Karanlık Thomas* (1993b) sessizliği yazar; *Felaket Yazısı* (1995d), *Sonsuz Söyleşi* (1993a), *Yazınsal Uzam* (1993c) ise sessizliğe değinir. Yazmak ile değinmek ayırımında sessizlik bilgiye eklendiğinde sessizliği eskitir. Blanchot yazınında ilk karşımıza çıkan da böylelikle *Eski Sessizlik*’tir.

Tek güçlü noktam sessizliğimdi. Böylesine büyük bir sessizlik düşündüğüm zaman bana inanılmaz görünüyor; bir erdem değil bu, çünkü hiçbir şekilde konuşmayı aklıma getirmedim; fakat haklı olarak, çünkü sessizlik asla şöyle demez: dikkatli ol, burada bana açıklamak zorunda olduğun bir gerçek; ne hafızamın, ne günlük yaşamımın, ne işimin, ne eylemlerimin, ne sözlerimin, ne de parmaklarımdan dökülen sözcüklerimin dolaylı ya da dolaysız biçimde tüm kişiliğimin fiziksel olarak bağlı olduğu şeyi ima etme gerçeği var. Bu kapalılığı anlayamıyorum (...) Sessizliği kaybettim ve bunun için duyduğum pişmanlık ölçüsüzdür (ÖH, s. 47).

Blanchot'da "sessizliğe üşüşen" ya da sessizliğe çevrilen sözcükler etrafında kurulmuş bir yazı söz konusudur. Sessizliği eskiliğinde çağrıştıran sözcükler; ölüm, yalnızlık, gece, dışarı, yazı, yapıt vb. Blanchot'nun neredeyse bütün sözcükleridir. Yine de bu sözcükler bir sessizlik dili kurmaz. Gece bildiğimiz gece değildir (Bkz. "Dışarı, Gece", YU, s. 155-168). Yazı bildiğimiz yazı değildir, "Orpheus"us bakışıyla başlar" (YU, s. 168). Sözcük yerli yerinde dururken anlamı, uzaklaşmaktadır. Maurice Blanchot Düşüncesi'nde "sessizlik ve Blanchot", Blanchot'nun *Eski Sessizliği*'nde yazıya çekilecek başka bir sessizliği bulduğunda yer değiştirebilir. Bir şey demeyen Blanchot yazısı, bu düşünceyi de geri çevirmeyecektir.

Geri çevrilmezlik yazı alanını çıkışsız bırakır. Yazı alanında sessizliği eskitecek anlamlar, sözcükler ve imgeler birikir. Sessizliği Blanchot Düşüncesi'nde yazıya çekmeden önce sessizliği eski yapanın ne olduğunu Blanchot yazınıyla örneklememiz gerekmektedir. Sessizliği eskiten, sessizlik adına konuşmak ve onu tanımlamaktır. Tekrarlayalım: Blanchot'ya göre, "dil olmadan hiçbir şey gösterilemez. Ve sessiz kalmak hala konuşmaktır. Sessizlik imkansızdır. Bu nedenle onu arzularız" (WD, s. 11). Blanchot için önemli kaynaklardan biri olan Mallarmé'in dili, sessizliğin Blanchot için tanımlandığı dildir. "İlkel söz salt sessizliktir" (YU, s. 35). Blanchot'ya kalırsa, ilkel sözü yazıldığı gibi anlamakta çok da acele etmemek gerekir; çünkü

ilkel söz hiç de ilkel değildir. Gösterdiği şu anda yoktur. Mallarmé "incecik kağıdın içine...ağaca ait ve ağır tahtayı koymak" istemez. Ancak ağaca, günlük dilin kullandığı biçimde de olsa, ağaç sözcüğünden daha yabancı hiçbir şey yoktur. Hiçbir şeyi adlandırmayan, hiçbir şeyi göstermeyen, hiçbir şeyde

yaşamayı sürdürmeyen bir sözcük, sözcük bile olmayan, kullanılır kullanılmaz olağanüstü bir biçimde kaybolan bir sözcük. Öze bundan daha yaraşır, sessizliğe bundan daha yakın ne var? (YU, s. 35).

Blanchot'da "sözcük bile olmayan" sessizlik yine de bir sözcüktür. Mallarmé Deneyimi'nin "hep üzerinde durduğu merkezsel nokta (...) anlaşılmazlığın ta kendisidir" (YU, s. 39). Sessizlik ya da anlaşılamayanda duyulara hitap eden, gözle görülür bir yan da bulunmaktadır. "Söz gümüş, sükût altın olsa da sessizliğin rengine hangi renk benzemektedir?" *Cage, White, Mallarmé, Silence* başlıklı yazarı bilinmeyen bir yazı, bu soruya "beyaz" yanıtını vermektedir (Bkz. 2011). Yazıya göre John Cage Robert Rauschenberg'in resimlerinden etkilenerek sessizliği beyaz renkle bağdaştırmış ve Cage'in "sessiz çalışma"larına ilham verenin de bu beyaz tablolar olduğu vurgulanmıştır. Mallarmé da beyazlık ve sessizlik arasında benzer bir bağlantı kurmaktadır. Derrida'nın "İkili Oturum"una atıfta bulunan bu yazıda ayrıca Mallarme'in *Mimique* metninde sessizliğin önemli bir tema olduğu vurgulanmaktadır (2011). Özetle, sessizlik kendini Cage ve Mallarmé'da beyaz renkten çıkarır.

Blanchot'daki bitmemişlikle örülü olan yazı da yine bildiğimiz eski sessizliğe yaklaşmaktadır. Ne de olsa sessizlik, konuşmadaki yerini bitmemişlikte, sözün devamını getirme hazırlığında bulacaktır. Bu fazlasıyla yakın birbirini karşılama hali, Blanchot'nun, yapıtın önemli bir özelliğini daha açmasıyla kesintiye uğrar: Blanchot'nun bir şey söylemeyen yapıtı, sanatın dil olmadığını öne süren Darian Leader'ın "Van Gogh'un ileri sürdüğü gibi, 'Ressam bir şey söylemez' ve Bacon bunu yineliyor, 'Bir şey söylemiyorum'" (2004, s. 108) satırlarını okuduğumuzda bir kez daha yinelenir. Bir şey söylememek sessizlik olarak okunabilir. Denilebilir ki,

Blanchot'nun “Yazar ve Yapıt” ilişkisinde yalnızlıktan geçen *Eski Sessizlik* bulunur (Bkz.YU).

Yazmak bitmemişlikle birlikte “sözlerimizin sessizliği”ni (Bkz. YU, s. 157) taşır. A. Leroi-Gourhan'a göre “sözü açığa çıkaran eldir” (aktaran Barthes, 2007, s. 76) ve yinelemek gerekirse “yazı, *her zaman* harekete ilişkindir” (Barthes, 2007, s. 76). Elin devreye girmesiyle harekete geçen bir yazı sessizliğe çekilebilir. Blanchot'nun farkı yazıyı, “müdahale etme gücünü” gösteren yazmayan ele çevirmesidir: “Egemenlik hep öteki elin, yazmayan, gerektiği anda araya girebilecek, kalemi yakalayıp onu uzaklaştırabilecek elin işidir. Demek ki egemenlik yazmayı kesme, yaşanan ana haklarını ve sonuca götüren keskinliğini geri vererek, yazılanı durdurma gücünden oluşmaktadır” (YU, s. 21). Yazma edimi bu noktada bir söyleşiye yaklaşmaktadır. Blanchot *Sonsuz Söyleşi*'de yer alan “Interruption” başlıklı yazısına, iki kişinin aynı anda değil; sırayla, birinin konuşması sona erdiğinde diğerinin konuşmaya başlamasıyla açıklık kazanan söyleşinin en basit tanımıyla başlar (IC, s. 75). Sessizliği yazının başlangıcına bakarak konuşmada bir es haline getirmesi beklenirken yazı iki farklı kesilmeye yer verir. Söze karışmak; söz ile yaşadığımız biri diyalektik diğeri de diyalektik olmayan iki farklı deneyime karşılık gelmektedir. Biri bütünlüğe dayanan “evrenin konuşması” (*the speech of the universe*); diğeri de sonsuzluk ve tuhaflığa dayanan yazının konuşması (*the speech of writing*) dır (IC, s. 78).

Blanchot'nun yazıda bulduğu diyalektik düşünme biçimini değiştirme gücü, yazının sözünü yaratma çabasıyla bizce kesintiye uğramaktadır. Sessizlik Blanchot'nun, *Felaket Yazısı (The Writing of the Disaster)*'nda olduğu gibi tanımlarla çoğalan, her cümlede başka tanımlanan ve böylelikle hiç tanımlanmayan

felaket sözcüğü gibi değildir. Felaket, “yok-anlam”ını (*absent meaning*) yazma ediminden alır (Bkz. WD, s. 41). Yazmak Blanchot’nun dışarısını, eser yokluğunu (*the absence of work*) gösterdiği uzama karşılık gelirken; sessizlik, yazdığı kurmacalarda özne yokluğunu duyumsatan, karakterlerine işleyen bir durumdur. *Felaket*, Blanchot için, deneyim olanağından kaçmaktır, yazının sınırıdır (WD, s. 7) Başka bir anlatımla, yazmak, dışarı deneyimini yaşarken dışarının dışında kaldığını duyumsamaktır. Blanchot’ya göre “yazmak için önce yazmak gerekir. Yazmanın özü, deneyimin güçlüğü ve esinin sıçraması da bu çelişki içinde yer alır” (YU, s. 168). Blanchot’nun düşüncesi “gerçekdışının dili (...) sessizlikten gelir” (YU, s. 35) diye yazdığında sessizlikten geriye ne kalır? Görünüşe göre sessizlik, “yazı düşünürü”nden alınıp Blanchot Düşüncesi’nde yazıya çekilmediği sürece yazı uzamında eskimeye devam edecektir.

2.2.1.2. Yazıvermek ya da Öleyazmak

Sessizliği yazıya çekerken Blanchot’nun düşüncesinde iki durum dikkat çekmektedir. Bunlar bir söz üzerindeki nüfus artışı ya da konuşan insan sayısının çokluğu ile uzamın muğlaklığıdır. Maurice Blanchot Düşüncesi, Blanchot’nun ikiye ayırdığı sözcüklerinin arasında yer tutar. Yazıya yerleşmek böyle bir şeydir. Blanchot’dan çekip alınan sessizlikte yazılan Maurice Blanchot Düşüncesi’nde “sessizliğin ikilemesi” ile karşılaşırız. İkileme, sessizliğin hem eski ve yazılacak sessizlik olmak üzere ikiye ayrılmasını hem de sessizlikten uzaklaşmayı imlemektedir. Yazı yüzeyinde aşamayacağımız bir çelişki yoktur. Daha doğru bir deyişle, çelişkinin Blanchot’da olduğu gibi bir önemi yoktur.

Blanchot'da söz üzerindeki sözlerin çoğalması çoğul konuşmada (*plural speech*) açığa çıkar (Bkz. IC, s. 3-82). Konuşmayı çoğaltmak; yer yer yazıyı kesen bir diyalog görünümündedir (Bkz. "Speaking is not Seeing", IC, s. 25-32). Blanchot'nun bir diyalog gibi ikiye böldüğü söz, karşısında başka bir sözü bulmaz. Çoğulculuk, Blanchot'nun kimden ya da kiminle konuştuğu belli olmayan, "özne yokluğu"yla dolu metinlerini yazıya döker. Bu belirsizlikte sessizliğe ilişkin sadece anlaşılması zor eski bir sessizlik kalır: Blanchot yazdığında, onun okunduğu yerde ne anlam verileceği bilinmeyen bir sessizlik olur.

Sessizliğin ikilemesi, eski sessizlikleri taşıdığı ölçüde bu sessizliklerden uzaklaşmaktadır. Uzamı muğlaklaştırmak bu noktada Blanchot'nun düşüncesinde yazıyı labirentleştirir ve bu bir benzetme değildir. Joseph Vogl, *Terreddüt Üzerine*'de labirenti Walter Benjamin'i izleyerek "mütereddidin yuvası" olarak adlandırır. Vogl, "yolunu kaybetmenin uzmanlaşması"ni özellikle Kafka ve Beckett'le çoğaltır (Bkz. Vogl, 2011, s. 74-89). Ancak, Beckett ve Kafka'nın yolunu bilerek yitirmesi, en başta tereddüde yer bırakmayacaktır. Vogl, "Yazı ve Tereddüt" başlığı altında "yazmanın kendisinin tereddüde [nasıl] takıldığını" Kafka'nın *Şato*'sunu çözümleyerek örneklese de (2011, s. 93-101) bu bilinçli kayboluş da Maurice Blanchot Düşüncesi'nde işaretlenecek bir labirentin dışındadır. Bu düşüncedeki haliyle labirent, yazı düşünürünün düşüncesini boş bırakmasının sonucunda ortaya çıkan bir uzamdır.

Labirent, *Yazınsal Uzam*'da hiçbir yere gitmeyen rastgele yürüyüşte bulunur ve "ileri atılmış her adımın aynı zamanda geriye doğru bir adım olduğu ya da olduğu yerde dönüp durduğu, döngünün kaçınılmazlığına boyun eğdiği uzama sürükleyen hatadır" (YU, s. 157). Uzamın muğlaklığından kalan, yazının anlamında meydana

gelen Blanchotvari değişimlerdir. Blanchot’da yazının anlamı ölümdedir (Bkz. Hasse ve Large, 2001, s. 51). Yalnızlık, hem yazarı hem de yazıyı anlatır ve eskitir: “Yazmak, içinde büyülemenin tehdidinin olduğu yalnızlığın doğrulanmasına katılmaktır” (YU, s. 28). Böylelikle yazmanın hem yazıyı hem de yazarını kuşatan “temel yalnızlık” olduğunu ileri sürmek mümkündür (Bkz. YU, s. 16-29).

Yarım bırakılan, bitmemiş bir sessizlik. Sessizliğin eski anlamı tamamlanmamışlıkla, bitmemişlikle, boşluklarla, söz hazırlığında kendini bulur. Blanchot’da yazı, bambaşka bir biçimde yazılırken; başka sessizliğe değinmez. Sessizlik yerine eski sessizlik içinde sessizliğe katılan ya da sessizliğe çevrilebilecek bir dizi söz bizi karşılar. Sessizlik sözcüklere geçer. Bulaşıcı bir hastalık, belki de delilik. Üstelik Derrida’nın Foucault’nun *Deliliğin Tarihi*’ni “suskunluğun bir tarihi var mıdır?” diye sorarak reddettiğı zamandan bu yana sessizliğin geçmişinden de söz edilemez gibidir (Bkz. Boyne, 2009, s. 86). Sessizliğe yazarken *Eski Sessizlik*’ten geçmek; bir tarih taşımak anlamına mı gelir? Hayır. Blanchot’da sadece primitif halde, işlenmemiş ve bütün o sessizlik ifadelerine rağmen yazılmayı bekleyen bir sessizlik vardır.

Blanchot sessizliğe çekilebilecek ölümü, geceyi, felaketi değiştirirken sessizlik yerli yerinde durur. Üstelik “her şey söylendiğinde [bile] geriye kalan söylenecek tek şey felakettir” (WD, s. 33). Sessizlik yerinde durmakla kalmaz; bütün kelimeler harekete geçerken yazıda unutulur. Yazara gelince, Blanchot’ya göre “söylediğı tümüyle” kendinden yoksundur: “Yazar yazılana hakkını verdikçe düşüncelerini asla dile getiremez artık, sana da bundan fazla yönelemez, ne de bir başkasına sözü bırakabilir. Yazarın olduğı yerde yalnızca varlık konuşur -bu, sözün artık konuşmadığı, ama varolduğı, ama kendini varolmanın salt edilgenliğine adadığı

anlamına gelir (YU, s. 22). Sözün konuşmaksızın varolduğu anda bir sessizlik bulunursa bu ancak e.e. Cummings'e¹⁹ atıfla, "bakınan söz olur".

Blanchot sorar: "Yazar neyi anımsamalıdır? (...) Kendisini anımsamak için kullandığı araç, ne gariptir ki, unutmaya ögesinin ta kendisidir: Yazmak" (YU, s. 24)²⁰. Sessizliği yazıya çekerken yazı nasıldır? Yazmak dili, kelimeleri ve harfleri düşürerek bırakmaktan geçmektedir. Yazı yüzeyinde Blanchot'yu hatırlatan ama Blanchot'nun olmayan bir biçimde "ak yazı" vardır. Sessizliğe yazarken, Blanchot, yazıyı yazarak ölüme yaklaştırdıkça "ölecek duruma gelmek" anlamına gelen "öleyazmak" (Bkz. *Türkçe Sözlük*, 1988) açığa çıkar. Bu hem Blanchot'daki bitimsiz ölme sürecini hem de bir kelimeyle yazma eylemini imlemeye benzer. Ancak "öleyazmak" Blanchot'nun değildir. Yazı kelimeyi oyuna getirerek bir harf ortaya atar. Öleyazmayı (sözcüğü) devirecek "y" harfiyle önce öleyazmak sonra eklenecek yeni harflerle öleceyazmak haline getirir. Son değişiklik her ne kadar kelimenin kural gereği ayrılmasına gerektirse de Blanchot Düşüncesi açıklama yapmadığı gibi kural da dinlemeyecektir. Ayrılması gerekli bir bitişiklikte öleceyazmak; Blanchotvari çeşitlilikte kelimeyi oyuna getirme sürecini de bitimsiz kılacaktır. Kelimeleri harflere çektirmeyi içeren bir yazı sessizliğe yazının anlamını değiştirerek değil "yazımı" değiştirerek karşılık vermektedir. Bu da yazı yüzeyinin görünümünü bütünüyle değiştirmekten geçmektedir.

Yazıyı kelimelerle düşürmek, "kağıt parçaları üzerine sözcükler yazın, bunları bir şapkanın içine atıp karıştırın, sonra teker teker çekip bir kağıdın üzerine sıralayın; işte dadaizm" (aktaran Karaalioğlu, 1965, s. 83) diyen Tristan Tzara'yı

¹⁹ "Sessizlik/.bakınan/ bir kuştur:yaşa/mın/dön/üm noktası/ (kardan önceki arayış)", (Cummings, 2010, s. 109).

²⁰ Ayrıca krş. "Okuma, unutmaya", (Barthes, 2006, s. 20-22); "Unutmaya Derrida'da *kararverilemezlik* deneyiminin bir parçasıdır", (Göksel, 2006, s. 361).

çağrıştırır bir biçimde yeni bir dadacılığı mı imlemektedir? Hayır. Ölümle yazan Blanchot'nun karşısına “Dada ölüdür” (Tzara, 2004, s. 65) diyen çıkmamaktadır. Ama yine de yazıyı çeldirecek benzerlikleri işaretleyecek olursak Tzara'dan da çekip alınacak sözler vardır: “Size sesleniyorum başlangıç yok” (Tzara, 2004, s. 20); “soru/n felsefe'dir” (2004, s. 21); “diyalektik bizi, zaten edineceğimiz görüşlere / sıradan bir biçimde/ götüren eğlenceli bir makinadır” (2004, s. 22); “BAKIŞLARA SON! / SÖZLERE SON! Artık bakmayın! Artık konuşmayın!” (2004, s. 41); “En acı haydutluk, düşünülmüş cümlesini bitirmesidir kişinin” (2004, s. 44). Yazı yüzeyinde Blanchot'yla oluşturulan ak yazı; yazıda dada'yla durmayacak bir yazı ve bu yazıların içinden geçen ne o ne diğeri olacak bir yazım: Sessizliğe yazmak böyle bir şeydir.

Yazı, Maurice Blanchot'nun düşüncesinin bir açıklaması olmayı reddederken ne bu düşüncenin kendisi ne de karşıtı sayılabilen “Maurice Blanchot Düşüncesi” olarak adlandırılan uzamda sessizlik ve Blanchot'nun yer değiştirebilmesini yazma deneyimidir. Böyle bir yazı deneyimini gerçekleştirme çabasını da yazının anlamını değiştiren ve yazarak boş bıraktığı yazı uzamını imgenin yokluğuyla çeviren Blanchot'ya borçlu olduğumuzu söylemimiz gerekir.

Ancak hakkında yazılanlara düşüncesini kapatan bir düşünür, yazı üzerindeki başka bir yazım denemesini olanaklı kılabilirdi ve biz de bu olanağı sadece Blanchot'nun “hiç bir şey söylemeyen” metinlerinde bulduk. Bu deneme ayrıca okunabilirliği yazı tarafından bir engel olarak nitelendirerek engeli aşmanın yolunu da Blanchot yazınından geçecek bir yazıya bakmakta görmektedir. Sessizlik, başka bir yazıma, Blanchot'nun açıklamaya gelmeyen halini yineleyerek alan açmıştır. “Sessizliğin ikilemesi” de Blanchot'da bulunan ve bu çalışma tarafından sessizliğin

bildiğimiz anlamını yinelediği için *Eski Sessizlik* olarak adlandırılan sessizliği hem çoğaltır hem de ondan uzaklaştır. Böyle bir yineleme ve uzaklaşma uzamı, aynı zamanda yeni bir yazımı sunmaktadır.

Sessizliği Blanchot'dan geçerek yazıya çekmek; “parçalı yazı” yüzeyinde sessizliğe çevrilebilecek bir parça bulmaktadır. Bu parçalılık, felaketin anlamı gibi “deneyimlenmemiş” bir yazma denemesi olarak da adlandırılabilir. Bu deneme, yazının anlamını Blanchot'daki anlamından ayrı tutmasa da yazım tarzını bütünüyle değiştirmekten geçmektedir. Sessizliği yazıvermek haline gelen öleyazmanın; Blanchot'ya hiç uğramadığı da düşünülebilir. Bu noktada öleyazmayı harflerle öylece yazmak haline getirmek, yeni ve yine bir dadacılığın işareti olamasa da bu zorlayıcılık “uzama sürükleyen hata” (YU, s. 157) olabilir.

Mallarmé'nin deneyiminden yola çıkan Blanchot, sessizliği dile bağladığı için (Bkz. YU, s. 35) belki de “Blanchot'nun çalışmalarına geçen tek duygu üzüntüdür” (Bruns, 1997, s. xxiii). Bu üzüntüyü, Deleuze'ün Kafka'da bulduğu gibi görülmemiş bir kahkahaya (K, s. 64) çevirmek de mümkün gözükmemektedir. Sessizliğe yazmak; Blanchot'nun düşüncesinden Blanchot'yu açığa çıkarmaksızın rastgele geçmeyi imler. Blanchot'yu es geçmenin önemi, es vermek anlamına gelmeyecek bir sessizlikte, sessizliğe yazmaktır.

2.3. Sessizliğin Üçlemesi

Sessizliğin üçlemesi, sessizliğin ikilemesinden önce başlar ama sonra gelir ve bu üçleme Tuhaf Alan'da değildir. Primitif (ilkel) bir yazım tarzının eksikliklerini ayrıntısıyla sergiler, taslak olmanın üzerindedir ve bu haliyle asla yazıya

dönüşmeyecektir. Öte yandan üçleme yazıldığı kadarıyla yazılmamış da kabul edilemeyecektir. O, ancak bir türlü başlayamamanın üzerinde durur. Kavram olarak da nitelendirilebilecek her sözcük, bir paragraflık yer tutar. Böylelikle yazı üzerinde seçilebilen bir yazım söz konusudur:

Sessizlik, sessizliğe dair bilgi birikimiyle doludur ve bu bilgi birikiminden ayrılmak zordur; çünkü “bildiklerimiz, inandıklarımızdan farklı olarak, tanımları gereği doğrudur” (Burke, 2001, s. 6). Tuhaflık; sessizliğe ait her türlü bilgiyi göz ardı etmekle sessizlikten çıkar. Görüldüğü kadarıyla iz bırakmaz, herhangi bir bilgiyi taşımaz ve alabildiğine belleksizdir.

Belleksizliğe doğru atılmış bir adımın vazgeçtiği bellek, aslında “orjinal bir özelliktir. Çünkü insan bütün geçmiş nesillerin belleğini yanında taşır. Bellek *imgesi* oldukça *hünerli* ve *nadir* bir şeydir” (Nietzsche’den aktaran Barash, 2009, s. 20). Nietzsche’nin bellek üzerine yazdıklarından sonra görünen sonuç şudur: sessizlik, başlamadığımız yerde geriye kalandır ve bu haliyle sadece fazladır. Bellek sessizlikten öncedir diye de sözcüğün bilinen kronolojisi bozulur.

Tuhaflık yalnızca Tuhaf Alan’da karşımıza çıkmaz. Sözcük alabildiğine eskidir. Dolayısıyla her sözcükte karşımıza çıkan “nihai yıpranma” (Bkz. Cioran, 2008, s. 147) tuhaflık için de söz konusudur. Cioran *öngörülmüş* bir kelimenin geçmişe karışmış bir kelime olduğunu ve sadece kelimenin yapay kullanımının kelimeye yeni bir dirlik verebileceğini öne sürer. Ancak bu yapay kullanım da çoğunluk tarafından benimsendiğinde kelime yine yıpratılacak ve kirletilecektir (Cioran, 2008, s. 90). Cioran’a baktığımızda “kelimeyle kirlenmenin” kaçınılmaz olduğu ortaya çıkar. Tuhaf Alan, “tuhaf” kelimesine eklenen yeni bir anlam değildir. Dolayısıyla kelimenin eninde sonunda varacağı yer, Tuhaf Alan’ı karşılamaz.

Sessizliğe; sözcükler, onların anlamları ve onlara eklenecek yeni anlamlardan uzaklaşmakla varılabilir. Özetle, belleğin ortaya serdiği konuşmayan ya da susan ve ancak açıklanamıyorsa tuhafa kaçan sessizlikler ile tuhaflığı açan sessizlikler birbirinden farklıdır.

Tuhaflığı bilinen sessizlikler; *Eski Sessizlikler*dir. Söz konusu sessizlikler bellekle yüklüdür ve bellek susmaz. Susma anı, sessizliğe ait ne biliniyorsa onu sessizlik diye gösterirken Tuhaf Alan -eskiye karşı bu sessizlik yeni sessizlik değildir- susmanın ya da konuşma(ma)nın dışında kalacaktır.

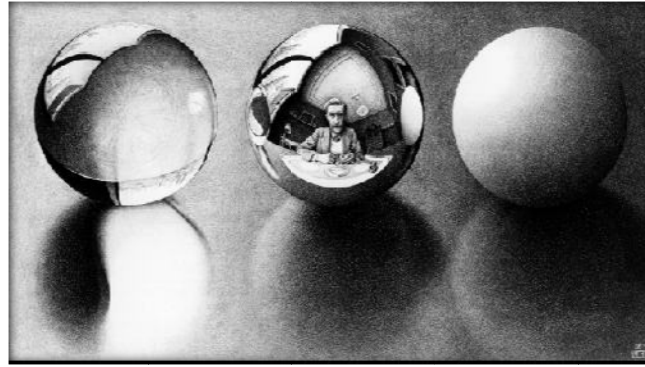
Sessizliğin sözlerini ve de sessizliğin eskiliğini silen Tuhaflık; sessizlikten *Konuşan İnsan* ile çıkar. Tuhaflığın bütün bildiğimiz hallerin karşısına bilmediğimiz halleri çıkaracağı göz önünde bulundurulursa yol üzerindeki kişinin bir konuşmacı olmadığı ortaya çıkar. Tuhaf Alan'ın karşıladıkları ve onun karşılıkları farklıdır. *Konuşan İnsan* üç adımda betimlenebilir ve bilmediğimiz sessizliğin henüz çok başındadır.

Öncelikle, Tuhaf Alan'ı nasıl bilirsiniz, bir soru cümlesi değildir. Tuhaf Alan ya da *Sessizlik* fazlasıyla basittir ve gelişigüzeeldir. Basittir; ama tuhaflığı basitliğinde değildir. Gelişigüzeeldir; ama tuhaflığı gelişigüzelliğinde değildir. Üstelik o, basit ve gelişigüzel de olmayabilir. Tuhaflık, tanımlamaya gelmez. O, sözcükleri ortada bırakırken kendini gösterir. Sözün bulunmadığı yerdedir. Ancak bu yer; sözün söylenmediği ya da sesin çıkmadığı yer değildir.

Tuhaf Alan'ın ne olduğu ortada olmasa da nasıl olduğu ortadadır. (krş. Sessizlikte Blanchot *Felaket*i). O, bilinen tuhaflıklara ve bilinen alanlara dahil değildir. Kendi Tuhaflığı, tuhaf olana uzaklığıyla belirlenir. Sözün “bütüncül” sessizliğinin aksine *Bekleyiş*, *Gizleyiş* ve *Belirsizlik* halinde üç parçalıdır. *Sessizlik*

üç hali sessizlikten kaydırır. O halde bekleyiş, belirsizlik ve gizleyiş nasıldır, bir soru cümlesi olsun.

Bekleyiş, Belirsizlik ve Gizleyiş, M. C. Escher'in çizimine küreler halinde yerleşmektedir (Bkz. Resim 1). Resme kalsa, bekleyiş saydamdır; belirsizlik Escher'in kendini göstermesidir ve gizleyiş de görüldüğü kadarıyla hiç bir şey göstermemektedir. Üç küre, *sessizliğin* sessizliğe çevirdiği imgeler değildir. Küreler, sessizlik değildir. Tuhaf Alan, kendini imgede kurmaz veya bulmaz; imgeyi kürelerle zemin üzerinde kaydırır, onu ileri geri oynatır. *Bekleyiş*; ilk elde *Belirsizlikle* yer değiştirecek olan *Gizleyiş* ve *Belirsizlik*; Tuhaf Alan'a doğru hareket etmek üzeredir ve adımlar kendini gösterdikçe de üçleme, üç kürenin her yer değişikliğinde sessizliği yitirecektir. Sessizliği yitirmek üzere yazmak; Tuhaf Alan'a çıkar.



Resim 1. M.C. Escher, *Üç Küre II (Three Spheres II)*, 1946.
(Kaynak:<<http://www.mcescher.com>>)

Ya da

Bekleyiş

Belirsizlik

Gizleyiş

Yazıldığı gibi tuhaflık üçe açılır. Bir, Maurice Blanchot'nun *Karanlık Thomas*'ı; İki, Nietzsche'nin kendisiyle Beckett'in müdahalesi ve üç de Escher'in çizimleridir. *Konuşan İnsan* böylelikle belirgin ya da ortada değildir ya da o ne

vardır ne de yoktur. Üçleme yazıda kendini gösterir. Bekleyiş, sessizlikten çıkar; Gizleyiş, sessizliğin bütünlüğünü bozar ve belirsizlik, sessizliği siler. Kısaca küreler arasında “dağılım” sessizliğin üçlemesidir.

2.3.1. Sessizlik: Bekleyiş: *Karanlık Thomas*

Bekleyiş, bir kişi, bir yer ve bir ne’de çıkar. Bu haliyle de sözcük; bildiğimiz anlamdaki bekleyişten ayrılır. Bildiğimiz bekleyiş; kişileri, uzamı ve nedenleri çoğaltır. *Sessizlik*teki bekleyişte ise sadece bir kişi vardır ama beklediği görülmemiştir. Okumanın bir yanılgısı, bekleyişi kişileştirmek olur ki böyle bir şey de *sessizlikte* yoktur.

Blanchot’nun bekleyişinden çekip alınacak sözler vardır hem Thomas’ı Blanchot yazdı diye hem de burada gösterilecek Thomas’ı Blanchot yazmadı diye. Blanchot’da “bekleyiş, daha fazla bekleyecek bir şey kalmadığında başlar (...) bekleyiş hiçbir şey için beklemektir” (W, s. 272). Blanchot’ya benzemez bir halde ama Blanchot’nun dediği gibi “beklemek, zamanın hep fazla gelmesi ve zamanın kendinden yoksun olmasıdır (...) bekleyişin içinde (...) zaman yokluğu hüküm sürer” (Blanchot, 2007, s. 122).

Blanchot’da(n) bekleyiş unutuşla içiçe geçer: “Bekleyiş ve unutuş; umursamazlık ve düşünce; bekleyişte kendisini bekletmeyi; unutuşta kendisini unutturmayı; umursamazlıkta umursayanı; düşüncede düşünülmeyi [onaylar]” (Blanchot, 2007, s. 123) ve konuşmaya çekilir; “çünkü beklerken konuşmak gerekir” (Blanchot, 2007, s. 121). Bekleyiş, “yazı düşünürü”nde de sessizlikte değildir; ama burada böylesi yazılmayacak bir biçimdedir. Soruya gelince; “bekleyiş, kendisinde,

sorulmamış bir soru taşır. İkisinin arasında, genelde en güçsüz bekleyişlerdeki gibi silik bir sorunun içindeki sonsuzluk vardır” (Blanchot, 2007, s. 121).

Maurice Blanchot, bekleyiş üzerine yazdıkça; bekleyişi artar; sözcük belirginleştikçe unutuşa ve belirsizliğe çekilir. Onun bekleyişi, yazıya rağmen bildiğimiz gibi, eski bir sessizliktir. Hâlâ varlığa söz söyler; beraberce ve yalnız beklemektir (Bkz. 2007, s. 120-124). Bekleyişe dair söylenmiş bütün sözleri hatırlatır ve onlardan “sözleri duyarsızca sorulara dönüştürerek” (2007, s. 121) uzaklaşır. Sonuçta “bekleyiş her zaman bir bekleyiş için beklemektir” (W, s. 272). Ancak taslak, Blanchot ile beklememektir.

Bu yazıya geri dönersek; bekleme yerini, bekleme yeri yapan onun ya belirli bir yer olması ya da belirli bir yer olmamasıdır. Bekleme yeri her yer olabilir. Dolayısıyla o da bekleyiş gibi muazzam büyüklükte bir sözcüktür (uzamdır). Blanchot’nun deyişiyle, “Bulunuşu (presence) daraltmak, yeri alabildiğine genişletmek” (W, s. 277) mi söz konusudur? Böylesine bir uzamı sadece bekleyen kurar. Tuhaf Alan’da ise bekleyişin yeri vardır; ama bekleme yeri yoktur. Ne de olsa bu yer yine *eski*dir.

Bildiğimiz haldeki bekleyiş’e bir neden gerekir. *Godot’yu Beklerken*’de görüldüğü gibi boşuna beklemek bile aslında -boş- bir nedene sarılır. Tuhaf Alan’da ise bir neden değil; ama ne’den vardır. Ne’den bekleyiş; kendini gösterirken Tuhaf Alan’ın soru haline gelmeyecek bir ne’si vardır. Ne; sözlükteki ne değildir. Başka bir deyişle; o “hangi şey; soru biçiminde şaşma bildiren ünlem; (şart birleşik zamanıyla) her şey; (çoğul olarak) bir çok şeyler; hangi; soru yoluyla itiraz anlatan; şaşma veya çokluk bildiren; ‘ne ilgisi var’ anlamına gelen (...)” (Bkz. *Türkçe Sözlük*, 1988)

değildir. Ne; olsa olsa ne'nin anlamına karşı şaşma belirten ünlemdir. Bekleyişte iki harften oluşan ve anlamı bulunmayan bir ne bulunur.

Harfte kalarak sözcüğe gelmemenin; sözcüğe yer açmaksızın sözcüğü bekletmenin veya harfin üstündeki yazının ilk örneğini letristler vermiştir. Yine de letrizm ya da “hiç bir şey anlatmayan, anlamsız şiir” sözcüklere, sözcüklerin anlamlarına karşı bir ayaklanma özelliği taşısa” da “harflerin karşılıkları olan seslere [dayanmalarıyla]” (Bkz. Karaalioglu, 1965, s. 87) Tuhaf Alan'ın bekleyişinden ayrılır. Böylelikle bekleyiş bir ne'vi letrizm değildir.

Harf söz konusuyken bekleyişteki ne; sözcüğü, harflerin birleşimine değil; harflerin arasına doğru çeker. Bekleyişin sözcüğü harfe çekişi, sözcüğü harf yüzeyinde sözcüksüz bırakmaktır:

Harf, *tam da* başka hiç bir şeye benzemeyen şeydir: varoluşu, sadece ve sadece, her türlü benzerlikten kaçma üzerine kuruludur: harfin tüm çabası benzerlik-karşıtlığı yolundadır. Bu da ölçüsüz bir önermedir çünkü her şey sonunda bir şeylere benzer (hiç bir şeye benzemeyen de sonunda bir harfe benzeyecektir); bu nedenle harfin piktogramdan `çıkmadığını`, buna karşın piktogramla karşıtlaşarak varolduğunu düşünmek gerekir (Barthes, 2007, s. 49-50).

Barthes'ın harfin benzerliğini reddedişi dikkate değerdir. Ancak bekleyişteki ne, “ölçüsüz bir önerme” sözünün üzerini çizmektedir. O sonunda bir şeye benzemeyecektir. Ne, iki harfin -n ve e'nin- yanyana gelmesinden oluşmaz; o, n'nin seslendirildiği haliyle ne olarak okunması da değildir; ne sözcük görünümündeki tek bir harftir. Harflerin biraraya gelmesiyle oluşan sözcüklerden çok harfleşen sözcükler söz konusudur.

Bekleyişin ne'sine -“bir şeye benzemeyen” harfine- rağmen eylemin öncesine ve sonrasına yerleştirilen (eski) bekleyişle; sözün öncesine ve sonrasına yerleştirilen

(eski) sessizliğin birbirine benzerliği söz edilebilir bir haldedir. Her ikisi de geçiştir. Söz söylemek ile eyleme geçmek arasında yapılan ayrımlar; sessizlik ve bekleyişe bakınca anlamını yitirir. Bekleyiş ve sessizlik kendilerini sona erdirecek olanın başlayacağı zamana kadardır. Böylelikle her ikisi de uzamda ya da zamanda ne kadar büyürse büyüsün bir şekilde sona erer. Bildiğimiz bekleyiş bildiğimiz sessizlikle aynılışır. Bekleme eylemi, süresi ve diğer herşey için Blanchot’ya bakmak gerekir. Tuhaf Alan’da ise bekleyiş bekleyişten çıkar. İşte bu yüzden Tuhaf Alan’da *sessizlik* sessizlikten; bekleyiş de bekleyişten ayrılacaktır.

Bekleyişin açığa çıkardığı *Konuşan İnsan*’dır. Bir bedene *Karanlık Thomas* diye; Nietzsche-Beckett diye ve Escher’in çizimleriyle yerleşmekte olan *Konuşan İnsan* yalnızca bir tek imgeyle görünür haldedir. Ve bu görünüm, ağızsızdır. O, bilinen sessizliği ifade etmekten uzaktır; ağzı hiç olmamıştır. Dolayısıyla burada bir yitirilmişlikten söz edilemez. Ağızsız olmak ne eksiklikler ne de tamlik. Öte yandan ağız, Deleuzeyen bir anlatımla *kaçış çizgisine (line of flight)* dönüşebilir. Gilles Deleuze, Francis Bacon’ın örneğin *Papa (Pope)* adlı resmine baktığında “tüm bedenin çılgılık atan ağızdan kaçışını” görür (Bkz. FB, s. 25). Beden yüzden dışarı uğramaktadır. Sözlerin geçtiği yerden çılgılık atarak kaçmak -ki sözden ayrılmanın en sesli yoludur- ağızsızlıkta mevcut değildir. *Konuşan İnsan* sözün yolundan geçerek dışarıya uğramaz; hiçbir yere gitmez. Başka bir deyişle, o, “hiçbir yere gitmeyen, hiç bir yerden gelmeyen Malone” (A, s. 304) gibi geçmektedir. *Konuşan İnsan* tuhafılık için işlevseldir. O, ağızdan doğmaz ve kaçışsız sunumuyla *yerle-bir*²¹’dir.

Konuşan insan üç imgeyi yanyana getirince “olmaz”. Başka bir deyişle, o Thomas, Nietzsche-Beckett ve Escher’in biraraya gelmesi değildir. O bir varlık

²¹ *Yerle-bir*; *Konuşan İnsan*’ın hem parçalılığını hem de yer ile bütünlüğünü ifade eder, sadece bir kere kullanılır ve haliyle kelimeyi oyuna getirir. Kelime(nin) oyunu değildir.

göstermez; çünkü bir varlık değildir ve varlık meselesi hiç değildir. Adındaki “insan, her şeyden önce iğretidir ve gelişigüzeeldir. O, iğretiliğinde (adında) değildir.

Karanlık Thomas, bedene yerleşmiş olan uzamın ilk yüzüdür; ama bu, “beden de nihayetinde bir uzamdır” demek değildir. Buradaki her bir adın (uzam, yüz, beden vb.) adın kendisinde bir kırılmaya ya da kaymaya karşılık geldiğini unutmamak gerekir. Daha açık ifade etmek gerekirse -ki konuşan insan hala “başlangıç” olduğu için daha açık ifade edilebilir- ; *Karanlık Thomas* bedene yerleşmiş olan uzamın ilk yüzü ise burada ne *Thomas* ne uzam ne beden ne yerleşmek ne de yüz söz(ün) konusudur. Thomas, sessizlikten konuşmaz; tuhaflıkta yer tutar.

Thomas’ın iğreti yeri kendi hikayesidir ve bu hikaye Blanchot’nun deyimiyle “olaylardan yoksun bir hikayedir” (KT, s. 45) Thomas karanlıktadır ve sessizliğinin farkındadır. “Yokum ama süreduruyorum; varlığı ortadan kalkmış bu varlık için acımasız bir gelecek sonsuzca uzayıp gidiyor” (KT, s. 99) ya da “Kendimi ölü hissediyorum –hayır; kendimi ölüden alabildiğine daha ölü olan canlı olarak hissediyorum” (KT, s. 99). Aslında “ben saçmaydım; keçi ayağıyla insan gibi yürüyebildiğim için değil, düzgün anatomim ve eksiksiz adalelerimle normal yürüyebildiğim için” (KT, s. 95) diyen Thomas konuşmaz. Dediği halde konuşmamak; konuştuğu halde bir şey dememek değildir.

“Thomas anlam ifade etmiyor. Uyuyalım” (KT, s. 79) sözü dikkate alınırsa Thomas’ın anlamı terk etme edimi olduğu söylenebilir. Varlığı ortadan kalkmış bir varlık diye yine bir varlık mıdır yoksa varlık içi boş ve anlamsız diye mi vardır? Thomas’a bakınca, “varlık”; Escher’in yüzünü (Bkz. Resim 2) çağırır. Escher’in resmininse Thomas’la bir ilgisi yoktur.



Resim 2. M.C. Escher, *Kabuk (Rind)*, 1955.
(Kaynak: <<http://www.mcescher.com>>)

Thomas'tan beri Tuhaf Alan kişinin çoğulluğuyla çevrilidir. Bekleyişin kişisi “düşünülemez olmaktan ibaret olan bir eylem içinde [düşünmekle]” (KT, s. 86) kendini gösterir; sessizliğe karışır ve bu yer *sessizliğin* bekleyişine karşılık gelmektedir. Ancak Blanchot'nun Thomas'ı ne bekleyişi ne de sessizliği anlatır.

Beckett'in Thomas yazımına katılacak sözleri en başta Karanlık Thomas'ın hikayesini anlatmamaya yarar. “Bu arada... [Tuhaf Alan'ın karşısında] Beklerken hiçbir şey olup [bitmemeye]” (GB, s. 44) devam etmektedir. Beckett de “Tuhaf Alan'ın karşısında” ifadesiyle dağılır. Bekleyište ne Thomas (kurmaca bir kişi) ne de Beckett (yazar) kalır. Thomas'ı Blanchot'dan, Beckett'i de yazdıklarından ayırmakla karşımıza bekleyişin yazılmamış hali çıkar.

Bekleme, bekleme; bekleme yeri de bekleme yeridir. Tuhaf Alan'da bekleyiş söz(ün) konusu değildir. *Thomas*'ta bekleme yeri bulunmaz. Yazı, bekleme yerine değil; bekleyişin yerine açılmaktadır ki bu yer Blanchot'dan uzaktır. Ayrıca bekleyişin yeri bakılacak bir yer değildir. O sadece bekleme yerine ne yaptığını

gösterebilir ve bunu da Mark M. Mellon'nın bir resminde gösterir (Bkz. Resim 3). *Deaths Waiting Room (Ölümler(in) Bekleme Odası)*, resmin adının okunuşuna göre *That's Waiting Room* da olabilir. İsim resmi açıklamaz. Resmin de yine -bekleme yerine ne olduğunu gösterdiğinde bile- Thomas'la bir ilgisi yoktur.



Resim 3. Mark M. Mellon, *Deaths Waiting Room*, 2006.
(**Kaynak:** <<http://fineartamerica.com/featured/1-deaths-waiting-room-m-mellon.html>>)

Bekleme Odası, Tuhaf Alan'ın bildiğimiz bekleyişe oyunudur. Bekleyiş; yukarıdadır ama boşlukta değildir. Ayaklar yere değdiği haliyle yerde değildir. Resimde hareketsiz bir figür, bir koltuk ve karanlığı gölgeleyen bir lamba mevcuttur. Bu figürün “yüzünde, düşünce gayretinin, açık seçik hiç bir kaygının belirtisi yoktu. Düşünce bu çehrede serseri bir kuş gibi dolaşıyor, gözlerinden şöyle bir geçiyor, yarı açık dudaklarında biraz duraklıyor, alnının kıvrımlarında saklanıyor, sonra iyice silinip gidiyordu” (Gonçarov, 1967, s. 13) diyemeyiz. Ne de olsa Mellon'un

resmindeki figür, düşüncenin izlerini takip edebileceğimiz bir yüzden yoksundur ve bu yüzsüzlükle de bir yüz sahibi olmuştur.

Figürün en dikkat çekici özelliği bekleyişinin kesinliğidir. Başını eline yaslamış halinin de bir şeyler düşünmediğini söylemek zordur. Resim bekleyişi ne eksik ne de fazla tam da bildiğimiz gibi gösterir. Figürün oturup beklediği uzamsa ancak fazla olarak nitelendirilebilir ve “fazla uzam bizi, yeteri kadar uzam olmadığından daha çok boğar” (Jules Superville’den aktaran Bachelard, 2008, s. 314). Resmin figürden arta kalanı büyük bir fazlalıktır. O halde bu resim bekleyişe nasıl bir oyun oynamaktadır?

Figür bekleyişe sıkıştırılmıştır; koltuğa ya da rahatça yerleşilebilecek olan uzama rağmen burada bir yer darlığı söz konusudur. Resim bildiğimiz bekleyişi saklar ve bu bir gizleyiş değildir. Deleuze’ün “sanat saklar ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir (...) kendinde kendini saklar” (FN, s. 146) düşüncesine bekleyişle bir yer açılır. Sessizliğin eklentisi bekleyiş, yukarıya çekilir. Mellon’un resmi durduğu yerde bildiğimiz bekleyişi çekiştirmektedir. Ne olur? Bekleyiş, *Ölümlerin Beklediği Yer*’de karşımıza çıkar. İsim ve resim bu kez bir açıklama haline gelir.

Thomas’ın sözleri arasına yerleştirilen bu resimle birlikte Thomas’ın bekleyişe yer(i) açmaktan uzak halinin uygun bir örnek olmadığını görürüz. Ne resim ne de Thomas bekleyişe katılır. Thomas önce, eski sessizliklerle açığa çıkar. *Sessizlik*, sessizliğe gömülmeyi beklemekle çevrilidir. Şöyle ki: “Sessizliğin, söylenmemiş sözlerden, muhtemel düşüncelerden meydana gelmeyen hakiki sessizliğin bir sesi vardı” (KT, s. 82) derken güzel söz söyleme sanatı geri gelir.

Karşıtlıklar Thomas'ın ve bulunduğu alanın en belirleyici özelliğini oluşturur. Thomas kendine karşıtlıklar aracılığıyla dönmektedir.

Thomas nerededir? Belli değil ve “belirsizlik, [her yerde] nereye varacağını [bilmektedir]” (KT, s. 69) Thomas en çok boşluğa benzemektedir ve “onu kuşatan boşluk, boşluğun tam tersi[dir]” (KT, s. 37). Boşluk, bildiğimiz boşlukla yer değiştirir. Görme yokluğu bakışının doruk noktasıdır (Bkz. KT, s. 13); kendisi bir çeşit uçurumdur (KT, s. 14); anlamdan yoksun bir bedene sahiptir; anlam bedeninin üzerinde durmaz ve düşüncesi yüzünü istila etmiştir: “Dudaklarının üstünde, ağzının içinde korkunç bir birleşme için çabalıyordu düşüncesi. Gözkapaklarının altında, zorunlu bir bakış yaratıyordu. Aynı zamanda da, sardığı bu yüzü kudurmuşcasına tahrip ediyordu” (KT, s. 15).

Thomas akıp giden düşüncesinin bir yerinde der ki: “Usta bir vantrilok gibi, nerede bağıırıyorsam orada yoktum” (KT, s. 89). Vantrilok Thomas'ta, hiç bir şey Thomas'la açığa çıkmaz; her şey dışardan gelir, sonradan eklenir. Ses verir sanılırsa da gerçekte ses ona eklenir. Aslında ortada yalnızca konuşturulan bir Thomas vardır. *Kukla*. Thomas ise görüldüğü kadarıyla -ki bu hali kendini göstermekten çok uzaktır- kendini unutturmayı Thomas'a (kuklaya) sürekli hatırlatmaktadır. *Vantrilok*. Thomas baştan ayağa “değil”dedir. Ne kukla ne vantrilok. Ama önce ikili karşıtlıklar *V*. Thomas'la *K*. Thomas arasında yer değiştirir. *Vantrilok*, Thomas'ın bekleyişini durduran ve onu eski sessizliğe açtıran karanlık bir imgedir. Thomas eski sessizliği sürdürdüğü her yerde “kendi gözünde [saydamlaşır]” (KT, s. 90).

Bu haliyle adım atışı ya da hareketi; ne yöne gittiğini bilememekten ileri gelen bir tehlikeyle yol alır. Tuhaflık; Thomas ile önce eski sessizlikten tarafa bakmaktadır. Thomas'ın iz bırakmadığı her yere sonradan ortaya çıkmak üzere

Maurice Blanchot'nun gölgesi gizlenir -ki bu gölge, sessizlik yazımında sonra değil; öncedir- ve bu gölgeye de yer yer Samuel Beckett'in "çenesi düşmek"tedir. Beckett, tuhaflığın dışardaki sesidir ve üçleme boyunca varsa yoksa fısıldar. Sözleri tam bu esnada ileri geri oynatmak gerekir, *Adlandırılmayan* Beckett gibi: "Konuşuyorum sanki, konuşan ben değilim, kendimden söz eder gibiyim, kendimden söz etmiyorum" (A, s. 302). *Sessizlik*; Thomas'a söylemediği sözleri atfetmektir. Onu Blanchot'nun "hakiki" sessizliğinden koparmaktır; yolu Beckett'in sessizliğinin eskiliğine çıkarmaktır. Böylelikle sessizlik bekleyişle hem yinelenir hem de yenilenir.

Bekleyişin yeri, Thomas'ın zıtlıklarına, yeri geldiğinde onları terk etmek üzere yer açmaktadır. Thomas var ile yok arası gidip gelmelerinin bir yerinde şöyle der:

Ve bu iki kelimeyle –hiçlik ve varoluş- birinin ifade ettiği şeyi ötekinin ifade ettiği şeyle ve her ikisinin ifade ettiği şeyle durmadan yıkabilirdim, aynı zamanda da onların zıtlığıyla, bu zıtlar arasındaki zıtlığı yıkardım ve sonunda (...) ansızın hırsızını bulan ve kendi kolunu yakalayan Harpagon'u ortaya çıkarırdım (KT, s. 92).

Thomas'ı bekleyiş haline getiren şey; onun her türlü karşıtlığı kelimenin oyununa getirmesidir. Thomas var ile yok; aydınlık ile karanlık; gece ile gündüz; yaşam ile ölüm vb. arasında gidip gelen haline "iç daralması" adını verir. (Bkz. KT, s. 99-100). Karşıtlığı yıkımı basittir; herşeyi tersine çevirir ya da herşeyin içini dışına çıkarır, o süreksiz bir bulantıdır.

Thomas'ın "Düşünüyorum, öyleyse yokum" (KT, s. 92) sözü, Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım" sözünde yer edinir. Karşıtlıkları gösteren kelimeleri (var / yok) birbirinin olumsuzlaması olarak değil de birbirinin yerine geçen kelimeler

olarak kullanmak, Thomas'ın karşıtlıkları zora sokma yöntemidir. Ancak Thomas devam eder: “Kökeni olmayan şeyin kökeniyim. Yaratılamayan şeyi yaratıyorum” (KT, s. 105) Ne olur? Olmayan olur. Thomas karşıtlıkları zora sokarken ileri, kökeni olmayanın kökeni olduğunu imlerken geri gider. İleri geri gitmek; hareketi, hareket etmemeye doğru çekmektir. “Kafka'nın veya Beckett'in yasasına göre, hareketin ötesinde hareketsizlik olacaktır; ayakta durmanın ötesinde oturmak, oturmanın ötesinde uzanmak, en sonunda dağılmak olacaktır. Hakiki cambaz [hareket] yuvarlak içinde hareketsiz durandır” (FB, s. 46). Yürüyüş, Kafka ve Beckett'in dağılışına benzemez ve benzememelidir. Thomas sözcüklerin arasında ileri geri gidiştir ve (sözcük) değildir.

Thomas ileri geri adımlarının başka bir yerinde ise şöyle der: “Güneşin altında, güneşin aydınlatmadığı tek adam ilerliyordu; kendinden kaçan bu ışık, sıcaklık olmayan bu yakıcı sıcaklık, hakiki bir güneşten çıkmıştı halbuki” (KT, s. 94) Güneşi “hakiki” güneşle; hakiki güneşi “güneş”le çoğaltmak ya da azaltmak. İleri geri bir yürüyüşle Thomas, Hakikati titretir. Thomas ve bekleyiş; sessizliği sarstı diye ya da bekleme yeri Mellon'ın resminde tutulurken sessizlik dağılmaz. Nasıl ki Francis Bacon'ın “o sırada oluşan hareket”i ya da “spazm”ı (Bkz. FB, s. 46) hareketi, hareketsizliğin içinden bir anda dışarıvururursa; Thomas da sessizliğin içinden ya da bekleyişten bir anda dışarıvurur. Bekleyiş, Bacon'ın olmayan, anlık bir spazmdır. Sessizlik değildir, *sessizlikte* harekete geçendir.

Karşıya bakıyordum: Genç bir kız banka oturmuştu, yaklaşıp onun yanına oturdum. Aramızda çok az bir mesafe vardı (...) Beni, kendisinininkilerle değiş tokuş ettiği gözlerim, hemen hemen kendi yüzü olan yüzüm, omuzlarının üzerine kolayca oturan başım aracılığıyla görüyordu. Şimdiden benimle birleşiyordu. Tek bir bakışla içimde eridi ve bu derin yakınlıkta benim mevcudiyetsizliğimi keşfetti (...) Onun gibiydim.

Tuhaflığının nedeni, ona tuhaf görünmememi sağlayan her şeydi. Bende olağandışı herşeyin kaynağını, dehşetle, kendinde olağan ne varsa onlarda buluyordu. Ben onun trajik benzeriydim. (KT, s. 94-95).

Thomas yer değiştirdikçe tekdüze hale gelir. Onun tuhaflığı tuhaf olmamasından, sözcükler arası yer değiştirmesinden ileri gelmektedir. Genç kızla karşılaşmalarında her şey değiş tokuş halindedir. Karşıtlıklar sadece benzerlikleri bulmayı sağlar. Öyle ki tuhaf olmayan bir tuhaflık söz konusudur. “Ona tek hakiki esrarı, esrar yokluğundan oluşan esrarı, yani ebediyen arayıp duracağı esrarı veriyordum. Bende her şey açıktı, her şey sadeydi: Katıksız muamma da gizli kapaklı bir şey yoktu. Ona sırdan yoksun, okunup çözülemez bir yüz gösteriyordum” (KT, s. 96). Thomas kendini ifadeden yoksun olunca, Blanchot’nun çözümü onun sessizliğine Anne diye birini katmaktır. Sessizlik ikiler ya da uzaklaşır. Ve Thomas, “o mükemmel rakibi zamanla Anne’la birlikte [düşünür]” (KT, s. 54). *Sessizliği* kişiler basar. Blanchot Thomas’a uzamı; Anne’e zamanı verir. Her ikisi de ne vardır ne de yoktur. Anne ya da Thomas’ın “konuştuğu dil sessizlikten kat kat aşağıdayken [Anne ya da Thomas] nasıl susabilirdi ki?” (KT, s. 52) Aslında Anne sadece öldüğünde ortaya çıkar. Thomas “ilkel yoklukların –ses yokluğu sessizlik, varlık yokluğu ölüm- gelgitinin yükselmesine usulca izin verir” (KT, s. 56).

Anne öldüğünde “öylesine silikken, bütün bakışları üzerinde [toplar]” (KT, s. 82). Ne de olsa “ölüm fazla kesindir” (Cioran, 2008, s. 14). Thomas’a göre Anne’in kurnazlığı, hiçliğe bir vücut vermek için ölmektir. Anne, hiçlikten bir şey çıkarmamış aksine hiçliğe kendi hiçlik biçimi altında, bir şeyin biçimini vermiştir. Görmeme eylemi eksiksiz gözüne Anne’ın ölümüyle kavuşmuştur. Sessizliğin yine

“söylenmemiş sözlerden, muhtemel düşüncelerden meydana gelmeyen hakiki sessizliğin bir sesi vardır” (KT, s. 82).

Anne yok olduktan ya da alabildiğine varolduktan sonra Thomas nasıl ölebilir? “Elbette ki ölebilirdim, ne var ki ölüm benim için ölümün ölümü olarak haince parlıyordu (...) ölümüne son derece yabancı ölü olarak, son anımı ölmenin artık mümkün olmadığı bir zamanda geçiriyor ve bu arada hayatımın bütün saatlerini artık onları yaşayamayacağım bir saatte yaşıyordum” (KT, s. 83). Thomas, ölümünü varoluşunun içinden çekip çıkarır, varoluşun mevcudiyetsizliğinden değil (Bkz. KT, s. 84). Bir cümlelik sözlerle, Thomas ilerler. Her bir cümle diğerini siler. Anlatı bir cümlenin değil; sözcüğün anlatısı haline gelir.

Thomas bir sonraki adımda sessizlikten kelimeyi reddederek sıyrılır. Bu en az sözsüzlük anlamına en çok da başka türlü konuşmak anlamına gelebilirdi eğer Thomas bir “anlam ifade etse”ydi. Ayrıca Thomas hiç soru sormaz ve bekleyişin kişisine, Anne de soru soramaz. “Varoluşu kendisine yöneltilmiş korkunç bir soru olan bir varlığa nasıl soru [sorabilir]?” (KT, s. 41) Kelimeler var diye kararan Thomas “ben bir *başkası*” (Rimbaud, 2000, s. 113) değildir:

Her seferinde Thomas, ona musallat olan ve kâbusuymuş, kâbusunun açıklamasıymış gibi izlediği kelimeler tarafından varlığının ta dibine itiliyordu. Kendini hep daha boş ve daha ağır buluyordu ve ancak sonsuz bir yorgunlukla kımıldayabiliyordu. Bunca mücadeleden sonra vücudu tamamen ışık geçirmez oldu; ona bakanlara ise, hep uyanık kaldığı halde, uykunun dinlendirici etkisini veriyordu (KT, s. 27).

Thomas her türlü çıkarımdan ya da zorluktan sıyrılma deneyimidir. Ağzı var dili yok değildir; çünkü bir susma değildir. Böylelikle konuşmaması aslında bir şeyler söylemez. Dilsizliği, dili düşünmemesinden ileri gelir ve bu da büsbütün dil

yokluğu demek değildir. Ne de olsa Thomas’ın ağız yokluğunu aralayıp dil var mı yok mu diye bakmak tuhaf olurdu.

Thomas’ın sessizlikte açtığı yolların kendini göstermesi için Thomas’tan değil; E.E. Cummings’den geçmek gerekir. Şairin benzersizliği Blanchot yazısına çekilememesidir. Uyumsuz bir örnek olarak Cummings’in şiiri sessizliğin de diğer her şey gibi söz(ün) konusu olabileceğini yine gösterir:

Sessizlik
.bakınan
bir
kuştur:yaşa
mın
dön
üm noktası
(kardan önceki arayış

(Cummings, 2010, s. 109).

Cummings, *eski sessizliğiyle* bekleyişe yaklaşmaktadır. Thomas karanlığının ortalarında bir yerlerde “kokusunu vermeyi reddeden mis kokulu bir ilkbaharın içinden geçmek, parlak renkleri olup görülemeyen çiçekleri seyretmek tuhaftır” (KT, s. 108) der ve devam eder: “Ayrıntıların repertuarı olmak için seçilmiş rengârenk kuşlar, kırmızı ve siyahın boşluğunu göstererek havalanıyorlardı. Notasız müziğin konservatuvarı olmak için belirlenmiş donuk renkli *kuşlar şarkı yokluğunu şakıyorlardı* [italikler eklenmiştir-B.C])” (KT, s. 108). *Şarkı yokluğunu şakıyan kuşlar* ile Cummings’in şiirindeki *bakınan kuş*, Tuhaf Alan’da birbirlerine doğru çekilir.

Bakınan kuş, öncelikle “kuş sesi” değildir. Isabella Alfandary’e göre, o sesin potansiyalini simgeler. Yerinden edilmiş olan, altta yatan metafor, “şakımayan” kuştur. Dolayısıyla, “bakınan kuş”, şairin düşünmeden tasarlamadığı “şakımayan”

sıfatını anlamayı olanaklı kılar. Olumsuzlama burada sessizliği ifade etmek için kullanılacak tek dilsel olanaktır (Bkz. Alfandary, 2010, s. 109-110).

Alfandary, Cummings'ın şiirinin sözcüklerini, onların sessizliğe dönüşen anlamları üzerinde durarak açıklar. “Sessizlik betimlemeye kısmen direnir. Çünkü o, ikinci dizenin başındaki noktanın açıkça gösterdiği gibi, kendi kendine yeterlidir. Sessizlik, herhangi bir fiile ihtiyaç duymayan, kendi içinde bir cümledir” (2010, s. 110). *Bakınan kuş* “sesin potansiyeli” olarak sadece sesin ya da “şakıyan kuşun” sırasını beklemesidir. O ses vermedi diye ses yokluğudur; ama aslında sessizlik değildir. Devam edelim. İkinci dizenin başındaki noktaya geri dönelim. Nokta sessizliğin, kendisiyle *bakınan kuş* arasına koyduğu mesafedir. Bu bir ayrımdır. *Bakınan kuş* ancak bildiğimiz haldeki sessizlik olabilir.

Thomas'ın *şarkı yokluğunu şakıyan* kuşları ise *bakınan kuşun* sessizlikteki devamlılığıdır. İmgeye geri gelirsek, *bakınan kuş* görülebilir. “Sessizliği de ses gibi ifade etmek için Cummings, göze başvurur. Konuşulmaz olanı anlatmanın en etkin yolu, onu görünür kılmaktır. Göz (...) dilin erişemediği şeye dokunabilir. Ve gerçekte, sessizliğe yapılan gönderme yalnızca Cummings'ın şiirinde değil, resimlerinde de görülebilir” (Alfandary, 2010, s. 110). Alfandary, Cummings ile sessizliklerin ve renklerin “telaffuz edilemez”liğine vurgu yapar. Ne de olsa “dilsizliğin âlemi, gözdür” (2010, s. 111). Başka bir deyişle, “konuşmak görmek değildir” (IC, s. 25). Sessizlik “görüldüğü gibi” dilsizliktir. Şarkı yokluğunu şakıyan kuş ise imgede görülmemektedir; ancak gözün görmediği olarak dile gelir.

Söylenemez olan sessizlik, algılanamaz değildir fakat yalnızca dolaylı yollardan elde edilebilir. Bu yollardan biri, sinestezidir (duyum ikiliği). Sessizlik, sadece bir fikir ya da şey olmaktan fazlasıdır; bir fenomen, duygunun meydana gelebilmesi için gerekli bir biçimdir. Bir soyutlama olması, ki Cummings'ın

şiiirinde soyutlama durumu da daima böyledir, onu esasen elle tutulur olmaktan alıkoyamaz. Sessizliğin soyutlaması, algılanabilir olmaktan ötedir- o, katıksızca duyumsaldır (Alfandary, 2010, s. 108).

Sessizliğı Alfandary'nin yukarıda alıntılanan sözleri gibi deneyimle ve duyumsalla anlatmak, eski sessizlikleri açar. Öte yandan “bir kavram ne kadar söylenemez ise, Cummings de onu tanımlamak için o kadar çabalar. Betimlemek, sessizliğin en problematik dile gelişi için bir alternatiftir” (Alfandary, 2010, s. 109). Tuhaf Alan betimlemesi ise tanımlamaya gelmeyen bir değil-betimlemedir.

“Şarkı yokluğunu şakıyan kuş”, *bakınan kuş*'tan gelir ve Thomas'ı ağaçtan ağaca izleyerek hem kendisi için hem de bütün diğerleri için dilsiz olan, bununla birlikte o harikûlade şarkıyı şakıyan şarkıcı, o olağanüstü sessiz sesini işittirir (Bkz. KT, s. 108). *Bakınan kuş*, sessizliğı gösterir, “dilsizlikte şakımak” onun eski bir tasviridir.

Maurice Blanchot'nun “imgesel dili” (Bkz. YU, s. 43), Tuhaf Alan'ı daima eski sessizliğe çevirerek ardında bırakır. Bu da Thomas'ı Blanchot'dan ayırmamızın nedenidir. Ve Cummings'e geri gelirsek; onda sessizlik değil; ama *sessizlik* yoktur. İleri. Tuhaf Alan'da bir şiirsellik aramamak gerekir. Geri. Eski sessizlikten konuşursak;

sessizliğe atıf, neredeyse hiç bir zaman sese atıf olmaksızın gerçekleşmez, çünkü sessizlik, sesi ima eder; tıpkı sesin sessizliğı ima etmesi gibi. Yine de sessizlik, Cummings'in zihninde, mantıksal olarak sesle çelişmez (...) Sessizlik, ses için bir ön koşul, sesin yatırım yapacağı bir mekân, içinde yankılanacağı bir yansıtma odasıdır (Alfandary, 2010, s. 108).

Tuhaf Alan bu durumda odasızlıktır. Eski sessizlikte suskunluk ve sessizlik; “suskunluk temel olarak sessizlikten farklılık gösterir, çünkü suskunluk ölü bir harf

ima ederken, sessizlik hiç bir şekilde bir harf ima etmez. Sessizlik ne dil isteğidir, ne de konuşma yetisizliği; o, söylenmeyendir” (Alfandary, 2010, s. 111) denilerek birbirinden ayrıştırılacaktır. Ancak “söylenemeyen sessizlik” söze sağladığı yerle sözleşmiştir bir kere. Bu halde gevezedir ya da söylenemeyen öyle bir söylenir ki...

Sessizliğin sözleşmesi, sözün ifadesine birebir benzemeyecektir. Ancak bu onun ifadeye gelmediğini göstermez. *Eskiler*, söz kadar duyguyla da sessizliği bütünleştirir. Şair örneğinde “sessizlik, deneyimdir. Ve belki, E. E. Cummings’in şiirlerinde genelde eşit olarak bir sıfat, zarf ya da isim halinde ortaya çıkmasının nedeni de budur. Sessizlik, duygunun bir niteliği, hatta kendisidir” (Alfandary, 2010, s. 108).

Konuşan İnsan duyguya kapalıdır. Duyumsama hala eski sessizliklerden tarafa bakmaktadır. Şair içinse bir şeyi duymak yetmez; onu göstermesi gerekir; en azından Cummings’de bu böyledir: “Sözcükler, heceler, hatta harfler arasında sıklıkla boşluklarla karşılaşılır. Dil, böylece yazılı metnin sınırlarıyla kısıtlanmış kalmayan sessizlikle delinir. Sessizlik, tanım olarak konuşulamazsa, sessizlik deneyimi ve sessizliğin ifadesi, şiirin içinde olduğu kadar kenar çizgilerinde de görsel olarak yer alacaktır” (Alfandary, 2010, s. 111). Sayfadaki boşlukları hiç boş bırakmayan aslında sözdür; sessizlik değildir.

Tuhaf Alan, Cummings sayesinde seyirlik hale gelen duyumsamaya karşılık vermek üzere gizleyişe doğru çekilirken; “Thomas şehre doğru [ilerler]. Artık ne ses [vardır] ne sessizlik. Su yokluğunun yığıldığı dalgaların kapladığı adam, *tek sesli bir diyalogla* atı ile [konuşur]. *Bin sesle patlayan bir monologla kendi kendine konuşan* şehir, ışıktandırılmış ve saydam görüntü yıkıntılarında [dinlenir] (italikler eklenmiştir-B.C)” (KT, s. 108-109). *Karanlık Thomas*, burada sona ermez; ama

bekleyişin kişisini tam da bu yol üzerinde geri dönmeden önce bırakmak gerekir. Bekleyiş böylece Tuhaf Alan'da değildir; Thomas kadar bir yerdir.

2.3.2. Sessizlik: Gizleyiş: Nietzsche-Beckett

Gizleyiş, sessizliğin en çok eskidiği sözcüktür; üçlemedeki sıralanışına göre Tuhaf Alan'da işaretlenen ikinci sessizlik bilgisidir ancak *sessizlik* sessizlikten çıkmaya gizleyiş ile başlar. Escher'in çizimine atfedilen sessizlikler yer değiştirir. Gizleyiş, uyumlu görünen uyumsuzluğunu, Nietzsche ve Beckett'le açığa çıkarır. Sessizliğe değ(in)mek; gizleyişi sadece bilinen şekilde yazmaktan geçmektedir. Böylelikle de gizleyiş sessizlikte bir tekrardır. İfşa edici sözcükte bir giz yoktur; sessizlik sessizlikte; giz gizde görünür. Söz haline gelmiş sessizlik bekleyiş kadar gizleyişi de kullanmaktadır: "Etrafımıza saçtığımız kelimeler oranında ölürüz... Konuşanların sırrı yoktur. Ve hepimiz konuşuruz. Kendimize ihanet eder, kalbimizi teşhir ederiz; her birimiz dile gelmezliğin celladıyızdır; her birimiz sırları, en başta kendi sırlarımızı yok etmek için yırtınırız" (Cioran, 2008, s. 20-21). Cioran'ın dile gelmezliğin celladı olarak mimlediği insan konuştuğu sessizliği öldürür. Bildiğimiz gizleyiş susmayı konuşmaya konuşanlarla çevirir. Gizleyiş bu kadar açıkken onu baştan ele almak; sözcüğü Thomas'ın söz etmediği bir biçimde karanlıkta bırakmaktır. Gizleyişi sessizliği gösteren ya da sessizliği ifşa eden olarak adlandırmak yerine; onu sessizliğe dokunan ve dolayısıyla sessizliğe yazan olarak betimlemek; Tuhaf Alan'da gizleyişi sessizlikten çıkarır.

Sessizliğe dokunmak, Roland Barthes'ın metin hakkında söylediklerine yaklaşımdır:

Metin demek, *Dokuma* demektir; ama bugüne kadar bu dokuma, bir ürün, yapıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında, iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın (gerçekliğin) bulunduğu düşünülmüş olduğu halde bugün dokumanın kendisine odaklanıyoruz, metnin kendini üretmesi, yaratması, harfleri sürekli olarak birbirlerinin arasına, içine karması düşüncesi üzerinde duruyoruz; bu dokumanın - bu dokunun- içinde kaybolan özne, kendini çözüyor, bir örümceğin, ağını yapmakta kullandığı salgılarının içinde kendi kendini eritmesi gibi. Yeni sözcükler üretmek hoşumuza gidecek olsaydı, metin kuramını *hipoloji* olarak adlandırabilirdik (*hyphos* dokumadır ve örümceğin ağıdır) (Barthes, 2007, s. 140).

Kalem kağıda dokunur, yazı ağlarını sözcüklerle örür. Sessizliğe gömülmek; örümceğin ağına takılarak sözcükte boğulmayı gerektirecektir. “Ve ancak mezarların olduğu yerde olur dirilmeler” (Z, s. 124). Tuhaf Alan’ın gizleyişinde bilmek değil; bilmemek kendini gösterir. *Sessizlik*, “bir çok şeyi bilmeyi *değil*; bilmemeyi istiyorum” (PA, 15) diyen Nietzsche’ye gelir. Gizleyiş, Nietzsche’ye düşer ve Tuhaf Alan’daki yer değişikliği Nietzsche’de (*yer*’de) Nietzsche’yle (*ne* ile) saklanmaktan geçer. Başka bir deyişle, Tuhaf Alan, Nietzsche’de Nietzsche’nin haberdar olamayacağı bir gizleyişi yazmaktır. Ve Nietzsche’ye düştü diye alan, bir anda filozof haline gelmez. O sadece Nietzsche bilmeden Nietzsche’ye yerleşme hünerini göstermektedir. Gizleyişte Nietzsche bir imkan verir; oyun için sahneyi kurar: İlk filozofmuş gibi, başlangıçmış gibi ama hep “gibi”.

Nietzsche’yi Nietzsche’den ayırmadaki “zalimlik” ya da “cahillik”; onun düşüncesini ya da “bin sesle patlayan monolog”unu (KT, s. 108) bir oyuna çevirdiğiniz sürece ya da düşüncesinden bir dans çıkardığınız sürece buna izin verecektir. Nietzsche’de (*yer*’de) düşünmenin bir engeli yoktur. Burada düşünmek; Nietzsche olsa ne derdi, diye düşünmek anlamına gelmemektedir. Nietzsche sözcükte

(“filozof”da) bir boşluktur. Özetle, “felsefeyi varsayan” Nietzsche, (Bkz. Blanchot, 2009, s. 78) gizleyişin Nietzsche halinde “varsayılan Nietzsche”dir. Bu da ikinci adımın yazıdaki tek gizidir.

Nietzsche’deki sessizlik, keşfedilmemiş bir şey değildir ve kulakları sağır eder: “karşımda özellikle sessiz kalmak isteyen, *sesini yükseltmek zorundadır...*” (PA, s. 14) Düşüncesinin dışavurumu; karşıtlık taşımayan, kelime oyunu da olmayan bir düşünceyi gösterir. Nietzsche yazıyı parça parça etmekten geçer. Blanchot’nun Nietzsche’ye iliştirdiği değil; ama Nietzsche’den ayırtırdığı parçalı yazı, Nietzsche’nin “bambaşka bir yol” izlediğini gösteren bir yazıdır; “bu kendisine karşı bir yol olsa da; ve [Nietzsche] felsefenin içinde felsefeyi parçalara ayıracak kadar şiddetli bir kırılışın her zaman bilincindeydi, onun acısını yaşayacak kadar bilincindeydi. Aşma, yaratma, yaratıcılık gereği...” (Blanchot, 2009, s. 85).

Nietzsche ile açığa çıkan gizleyiş; sessizliği parçalara ayırmaktan geçmektedir. Sessizlik gizleyişle birlikte artık Cummings’te olduğu gibi bir büyük cümle değildir; bir bütün hiç değildir. “Parça sözü birini ötekine bağlayan eklem değildir, onları eklemlemekten çok ayırır; parça sözü, konuştuğu sürece ve konuşarak sustuğu sürece, bilginin işlediği bu iki biçimi birbirinden sonsuz bir mesafede tutan zamanın devingen yırtılışıdır” (Blanchot, 2009, s. 85). Parçalı yazı, şüphesiz her şeyi her çeşitlilikte parçalayacaktır ve *Konuşan Kişi*, sessizlik “putunu” parçalamaya gizleyişte başlar. Gizleyişin kendini gösterişi; *sessizliği* sözcükten gizlemektir.

Gizleyiş, sessizliğe yazma yeridir ve bu bir giz değildir. Sessizlikten kaçmanın yolu *Putların Alacakaranlığı*’nda (en azından yolun başında Dada’nın tersidir) şu şekilde yazılıdır: “Üç görevi saptıyorum. *Görmeyi* öğrenmek gerek, *düşünmeyi* öğrenmek gerek, *konuşmayı* ve *yazmayı* öğrenmek gerek (...) Benim

anladığım biçimiyle *görmeyi* öğrenmek (...) ‘istemenin’ tersidir, yani istememektir, kararı erteleyebilmektir” (PA, s. 71).

Sessizliğe açılan gizleyişte; görmekte ya da bilmekte bir boşluk söz konusudur. Görmekle bildiğimizi sanırız ve Nietzsche bize bunun bir yanılgı olduğunu göstermektedir. İstememenin ardından gelen ise, *göze rağmen görmeyi öğrenmektir!* Bu sessizliğe rağmen sessizliği öğrenmeye kadar gidebilir ama yavaşça “öğrenme” sözü de çözülüp gidecektir. Parçalı yazı Tuhaf Alan’la bunu gerektirir.

Düşünmeyi, konuşmayı ve yazmayı öğrenmek ise Nietzsche için “ayaklarla, kavramlarla, sözcüklerle dans etmeyi bilmekten” geçmektedir (Bkz. PA, 72-73). Gizleyiş kavramlarla, sözcüklerle dans etmeksizin ayaklarda baş gösterecektir. Gizleyiş ağızdan ayaklara düşer; ama bildiğimiz gibi değil. Bildiğimiz gibiden sonrası *sessizliktir*.

Giorgio Colli’ye göre Nietzsche’de “yalnızlığın çağrısını ve yazgısını keşfetmiş olan bir insana uygun düşen, suskun bir felsefe” (Colli, 2005, s. 184) vardır. Colli’nin değerlendirmesi ilk başta şaşırtıcıdır; çünkü “çekiçle felsefe yapma” çağrısında bulunan bir filozofla suskunluk yanyana gelmez gibi görünür. Aslında felsefe suskun değildir, suskunluğu oyuna getirmektedir.

Gizleyişin Nietzsche hali, suskun felsefe üzerindeyken ve bu ifadeyle ne yapılacağı açık değilken; Beckett hali yazıya gelir. Beckett, tuhaflığın ara sözüdür. Nietzsche Beckett’te gizlenir. Nietzsche mi yoksa Beckett mi, (ne) sessizliğe görünür? İkisi de (ne) değil. Nietzsche Beckett’e yer açarken ya da sadece şöyle bir geçerken; Cummings’in *bakınan kuş*’unu ve Thomas’ın *şarkı yokluğu’nu şakıyan kuş*’larını değil; ama “öten kuşları” gösterir. Ne de olsa “şakımayı öğrenmek” gerekir (Bkz. Z, s. 254). O halde *sessizlikte* kuş uçmaz; bu da bir metafor olamaz.

Samuel Beckett, “kişi kendini bir kez bulduğunda, zaman zaman yitirmeyi de bilmelidir” (GvG, s. 166) sözüne yerleşmektir. *Kişi*, böylelikle bir cümle haline gelir. Gerçi Nietzsche yerleşilen cümlenin devamını “-ve sonra yine bulmayı: eğer ki bir düşünürse. Çünkü her zaman bir kişiye bağlı olmak sakıncalıdır düşünür için” (GvG, s. 166) diye getirse de Beckett’te sözün gerisini getirme konusunda bir ısrar yoktur. Beckett böylelikle Blanchot tereddütüne ya da Tuhaf Alan’ın ikilemesine çekilir.

Beckett’in gizleyişten uzaklaşması; ikilemenin bir diğer uğrağı, Derrida’yı da hatırlamaya yarar. “‘Gizlemek’ (dissimuler) ile ‘görüntü’den (simulacre) oluşan *dissimulacre*: ‘(...) dikim aldatır, gizlemesi gereken şeyi teşhir eder, göstermesi gereken şeyi dissimulacre eder (Glas, 274). [Derrida] görüntünün ‘saklı’ tarafına vurgu yapar (‘teşhir edilen’ tarafı ortadan kaldırmadan)” (Ramond, 2011, s. 78). Gizleyiş, *dissimulacre*’yi yineleyerek eskimeye devam eder.

Sözün ortasında kalmak; Beckett halidir dedik; ama yine de bir devamlılık gerekir; söz ilerlemeyecekse ne olabilir? Ne yapabiliriz ya da neyi deneyebiliriz? “Neyi deneyeceğim? Bilmiyorum. Sürdürmeyi. Şu anda kimse kalmadı. İyi bir sürdürüş bu. Kimse kalmadı” (A, s. 411). Beckett gizleyişte bir hayli *Adlandırılmayan*’dır. “Sesi bekleyerek sessizliği [çoktan-B.C] [tükettiğimize]” (A, 433) göre gizleyiş her haliyle sessizliğin eskiliğiyle çevrilidir. En azından Beckett’te bu böyledir. Ve Beckett’ten Nietzsche’ye doğru gitmek; gizleyişi, Tuhaf Alan’a çekmektir. Nietzsche-Beckett’te kimin konuştuğu sır değildir.

Leo Bersani ve Ulysse Dutoit, “başarısızlığın hemen hemen bütün Beckett karakterlerinin ideali” olduğunu belirtir. Ve “başaramamak, her şeyden önce, düşünce ifade etmeyen, anlamdan yoksun, olası hale gelmektir ve, daha radikal bir şekilde, kalıcı bir sessizliğin içine gömülmektir” (2006, s. 17). Olumsuzluk; olan

bitene direnme noktasıdır. Gizleyiş'in Beckett hali "kalıcı sessizlik"le yıpranır. Tuhaflığa yaklaştıkça da Nietzsche ile "aşmak" ve Beckett ile "başaramamak" arasında gidiş gelişler kendini gösterecektir.

Gizleyiş ayağa düştüğüne göre "başaramamak" üzerine de basılabilir. Beckett'in başarısızlığı, "varoluşsal başarısızlıkları ya da varoluşsal anlamsızlığı başarılı bir şekilde temsil etmek anlamına gelmez; bu, *temsil etmeyi başaramamak* (hem anlamsızlığı hem de anlamı) demektir" (Bersani & Dutoit, 2006, s. 20). Beckett eskiye yöneldiği kadar temsili de çığner. Kısaca, Beckett *sessizlikte* bir Cummings değildir.

Gizleyiş; sözcüklerden sözsüzlükle çekilmemektedir. "Sözcükler bizi engelliyor" (TK, s. 46) der Nietzsche. "Benim hissettiğim bu da değil, sözcükler yuvarlanıp düşüyor, nereye düştüğünden habersizsiniz" (A, s. 398) der Beckett. Nietzsche'nin Beckett'te sürmesi böyle bir şeydir. Bekleyiş; sözcük ve anlamı olmaksızın harfte kalır ve gizleyiş; sözcükleri düşürür. Sözcükler düştüğünde Beckett'in "sözcükler her yana saçılmıştır, içim dışım sözcük olmuştur (...) sözcüklerde var oluyorum ben, sözcüklerden yapılmışım" (A, s. 403) sözleri de tutunamaz. *Sessizlik*, artık bildiğimiz bir yer(de) değildir. Ayrıca "hiç bir zaman bilmeyeceğim, sessizliğin ortasında bilemezsiniz, sürdürmeniz gerekiyor, [o halde Tuhaf Alan'da] sürdüreceğim" (A, s. 434) diye buyurmaz Nietzsche.

Tuhaf Alan'dan çıkan gizleyiş sessizliği sürdürmez; ama kesintiye uğratır. Nietzsche'yi Beckett'le Beckett'i de Nietzsche'yle keser. *Konuşan Kişi*'ye yerleşen bu karışıklık; Tuhaf Alan'a bakışın gizidir. Gizleyiş bu halde bir ipucu, bir yöntem haline geliverir. Dikkat edilmesi gereken nokta, Zerdüş'tün ya da Nietzsche'nin gizleyişe yerleşmemesidir. Yalnızlıktan ve sessizlikten çıkıp gelen imge, sözün

taşıyıcısıdır. Ancak o, söze aracılık ederken sözle tükenecektir. Zerdüşt, “beni anlamıyorlar, ben bu kulaklara göre ağız değilim”(Z, s. 11) derken anlaşılamamaktan dert yanar ve böylelikle *Eski Sessizliklere* yeniden dönüverir.

Yalnızlığa çekilme değil; ama yalnızlıktan çıkıp gelme Zerdüşt’ü söz söyleyen kişi haline getirir: “Ağız kesildim tepeden tırnağa (...) aşağılara vâdilere salacağım sözlerimi” (Z, s. 88). Sürekli konuşma, “dünyayı yitirmeyi” salık verir (Bkz. Z, s. 23). Nietzsche’nin düşüncesi ya da her türlü engeli aşma öğretisi yer yer eski sessizliklere düşer. O halde, aşmayı isterken “başaramamak” Beckett’ten önce Nietzsche’nin *idealidir*. Başka bir deyişle, Beckett’in ideali, Nietzsche’de kendini bir başarısızlık olarak gösterecektir. Zerdüşt’ün “sessizliğimin, kendini sessizlikle ele vermemeyi öğrenmesi, en gözde hınzırlığım, en gözde sanatımdır benim” (Z, s. 198) sözü yalnızca dile kolaydır. Şöyle ki: “Sözlerle, zarlarla takırdayarak, o ağırbaşlı bekleyenleri aldatırım: bütün o ağırbaşlı gözetleyicilerden sıyrılacaktır istemim ve amacım. Kimse derinliğime ve son istemime inemesin diye, -salt bunun için, buldum uzun duru sessizliği” (Z, s. 198) diyen Nietzsche’de sözler aldatıcıdır, derinliği sessizlik verir. Konuşmak aslında hiç bir şey söylememektir yine ve söyleyen söz değil; sessizliktir. Zerdüşt’ün öğretisi sessizlikte gizlidir ve sessizlikle açığa çıkar. *Konuşan Kişi* olduğu yerde durur. Nokta ya da “Sessizlik.” (Bkz. Cummings, 2010, s. 109) ki o da Nietzsche değildir.

Adlandırılmayan Beckett’te ise susmamak önemli bir sorundur ve bu durum kendini *Molloy* halindeyken gösterir: “Evet, susmuyordum, ne söylersem söyleyeyim, hiç susmuyordum” (M1, s. 38). Nietzsche’nin “altın yutmuş biri gibi kendimi gizlemem *gerekmez* mi, -gönlümü açmasınlar diye?” (Z, s. 198) korkusu Beckett’te de kendini gösterir. “Kurmaca kişiliklerde” herşey fazlasıyla ortadadır.

İşte tam da bu nedenle sessizliğe saklanacak ya da sessizliğe sığdırılacak bir şey yoktur. Sessizlik *Malone* ölürken hala söz yokluğudur.

Eski Sessizlikleri örnekleyecek olursak; konuşmak -“ağız açmak”- sessizliktir:

Evet sevdiğim yönlerimden biri de bu, kendime keşke dilimi tutsaydım ya da başka bir şey söyleseydim dedirtmeden bir şeyler söyleme yetisine sahibim (...) Evet, ne daha önce, ne de daha sonra düşünmek zorunda kalıyorum, eski öyküme ve beni suskunluğa yöneltten uzun sessizliğe (demek ki her şey büyük bir sessizliğe gömülü) tanıklık etmesi için ağızımı açmam yeterli oluyor. Eğer bir gün susarsam, söylenecek bir şey kalmamıştır bu durumda; her şey söylenmemiş olsa bile, hiç bir şey söylenmemiş olsa bile (M2, s. 244).

Susmak, sestem gelir: “Sesim. Ses. Artık onu daha az duyuyorum. Artık onu duymayacağım, susacağım. Bu sesi bir daha işitmemeye, susmak diyorum” (A, s. 410). Sessizliğimizin farkına varmak sessizlikle sonuçlanır: “Mahood açıkladı bunu bana, sessizliğin ortasında çıkacağım ortaya. Konuşamayacak kadar az duyuyorum, sessizliğim bu benim” (A, s. 411).

Beckett’te bitmek bilmeyen bir adlandırma, “adlandırılmayan” olarak karşımıza çıkmaktadır. Gizleyiş; Nietzsche ve Beckett’i birbirine karıştırmaktan; uzun söylevi (Bkz. *Zerdüşt*) söz dışı parçalara ayırmaktan (Bkz. *Adlandırılmayan*) - ki Nietzsche Blanchot’nun deyimiyle “parçalı yazı” değilmiş gibi- ve ne “suskun felsefe”yi (Nietzsche) ne de “suskun yazı”yı (Beckett) göstermekten geçer. Konuşmanın hazırlığında ya da susmanın eşiğindeki yer Tuhaf Alan’da değildir.

2.3.3. Sessizlik: Belirsizlik: M.C. Escher

Belirsizliğin yöntemi; sözü oyalamak; sözü unutturmak ya da söz ve sessizliğin yazılmış ayrımlarında yol almaktır. O halde belirsizlik; bekleyiş ve gizleyişten sonra sessizlik sanılan başka bir adımdır. Söz konusu adım, sessizliğin sözle aşıldığı bir alana karşılık gelir. Bu alan -ki Tuhaf Alan değildir- hem söze hem de sessizliğe düşebilir. Söz ve sessizlik ayrımında kalmak söz konusudur. “Aktarılmak istenen anlamın açık olmaması durumu” (Bkz. Cevizci, 2005, s. 112) diye tanımlanırsa, belirsizliği, bir sessizlik alır. Sözü unutturan, hem sözün hem de sessizliğin aynı anda ve aynı yerde bulunması durumudur. Sözleşmiş bir sessizlikten bahsettiğimizde sözcüğün, olumsuz bir durumu ifade ettiği de açıktır. Söze gelince, tüm sözler belirsizliği ortadan kaldırmakta biraraya gelir.

Belirsizliği söz ve sessizlik ayrımında bir kararsızlık anı olarak işaretlediğimizde onun ne olduğu sorusu yanıtsız bir soru olmaktan çıkar. Tuhaf Alan ne sorusu’ndan ayrılan bir alana karşılık gelirse, sözcük bu alandan ancak uzaklığıyla belirlenebilir. Bekleyiş ve gizleyişin aksine bu adım Tuhaf Alan’ın dışarısını gösterir. Açıklama ihtiyacının kaygıyla anlatılması genelde “modernizme” özgü bir durum olarak ele alınmaktadır. Anlam bulanıklığı (ambiguity); muğlaklık / belirsizlik ve müphemlik (ambivalence) arasında nüanslar olsa da hepsini Zygmunt Bauman’ın “düzenin ötekisi” olarak adlandırdığı durumda biraraya getirmek mümkündür. “Düzenin ötekisi, belirlenemeyen ve öngörüleemeyenin pis havasıdır. [Burada] öteki, bütün korkuların kaynağı ve arketipi olan belirsizliktir. “Düzenin ötekisi”nin eşanlamlıları şunlardır: Tanımlanamazlık, tutarsızlık, uyumsuzluk, bağdaşmazlık, mantıksızlık, irrasyonellik, ikircim, karmaşa, kararlaştırılamazlık, müphemlik”

(Bauman, 2003, s. 17). Sözcükler belirsizlik etrafında çoğalmaktadır. Müphemliğin ötekileştirilmesi, modernliğin “boşluktan sakınan bir pratik” (Bauman, 2003, s. 14) olmasıyla ilgilidir. Ancak Bauman’dan farklı olarak, burada boşluktan sakınan pratiğin tam da belirsizliğe karşılık gelmesi söz konusudur.

Modernizmin; hayal kırıklığı, iç daralması, sıkıntı, yas ve melankoliyle olan bağları da (Bkz. Craib, 2006) onu bildiğimiz sessizlik haline çevirmek için çok kullanışlıdır. Ancak yazı, onun söz ve sessizlik olmasıyla belirlenen büyük cümleleri veya modernizm gibi büyük anlatıları bıraktığında Tuhaf Alan’da değilse de ona bir gölge gibi ve gölge kadar müdahale eden Beckett’te bir yer bulacaktır. Beckett’in adımlarının arasına çekilen *Adlandırılmayan*’ı, bekleyiş ve gizleyişten çok belirsizlikle yüklüdür ve yazı (Beckett), belirsizliğin başladığı yerden ya da sözden/sessizlikten başlar. Belirsizliği, adımlar biçiminde, Beckett’te bulduğumuzda durum belli belirsiz olarak şöyledir:

Sesin sessizlikle söz adına kararsızlığı. Beckett’te sestem emin olamamak; kim söylüyor sorusunun cevaplanmadan sürekli yinelenmesi, sözün de yinelenerek ertelenmesine neden olmaktadır. Sözün kesinliğini silmekse sessizliğe yol açmaz: “(...) ses ne istiyorsa onu istiyorum, sesim ben, söyledim bunu, ses söylüyor bunu, arada sırada söylüyor, sonra hayır diyor, benim bir itirazım yok, susmasını istiyorum, ses susmak istiyor, yapamıyor, bir an susuyor, sonra yeniden başlıyor, gerçek sessizlik değil bu” (A, s. 427-428). Escher’in “göreceliliği” (Bkz. *Relativity*, <<http://www.mcescher.com>>) gösterdiği çalışmaları Beckett’te de yinelenebilir bir haldedir. Escher’in çiziminde -aşağı inerken yukarı çıkan merdivenlerinde- bir “karnaval” ya da “tersine çevirme ritüeli” (Bkz. Bakhtin, 2001; Scott, 1995, s. 236) bulmak zor değildir. Alt-üst olmuş bir imgenin belirsizliği ile Beckett’in emin

olamayan sözünün belirsizliği sessizlikte bir bütün halinde ya da zorla biraraya getirilmiş parçalar halinde *Eski Sessizlikleri* yineler.

Beckett'in *Adlandırılmayan* sessizliğe bir yer bulma çabasıdır, kendi durumunu, anlatısını muğlakta bırakır. Her şey belirsiz kaldığında sessizlik konusunda kararverememektir adlandırılmayan. Bu kararsızlık, Beckett isminden kaçan Derrida'yı hatırlatır ya da bir metin bir başka metni tıpkı metinlerarasılıkta tarif edildiği gibi çağırır. Jacques Derrida bir söyleşisinde Beckett üzerine neden hiç yazmadığı sorulduğunda şu şekilde yanıt verir:

Çok hızlı bir biçimde geçiyorum. Kendimi çok yakın hissettiğim ya da çok yakın hissetmekten hoşlandığım bir yazar Beckett; ancak fazlasıyla yakın. Tam da bu yakınlıktan dolayı, benim için fazlasıyla zor; fazlasıyla kolay ve fazlasıyla zor. Belki de biraz bu özdeşleşmeden dolayı, ondan kaçındım. Fazlasıyla zor, çünkü hem bana çok yakın hem kendilerine “yanıt” verebilirken bile benden çok uzak metinler-benim dilimde, kendisini bir noktaya taşıyan, benimkini bir noktaya taşıyan bir dilde (her ikimiz için de “farklı biçimde” yabancı bir dildir bu)- yazmıştır (...) Beckett'in özel bir Fransızcayla yazdığı gözönüne alındığında, onun eserlerine yanıt vermek için bana göre (...) olanaksız olan yazım performanslarına girişmek zorunlu. (...) Artaud'da, notlar yazmama izin veren metinler var (...) Aynı şeyi Beckett'le yapamazdım, bu yüzden sanki her zaman zaten okumuşum ve çok iyi anlamışım gibi kendisinden “kaçınmış” olacağım (EE, s. 63-64).

Derrida'nın “öteki”si Beckett'in belirsizliğinin gücü; Derrida'nın cevabında gizlidir. Hem yakın hem de çok uzak olmakla Beckett Derrida; Derrida da Beckett değildir. Ancak adlandırılmayan ile kararverilemezlik neredeyse aynıdır. Richard Begam da adlandırılmayan ile kararverilemezlik konusunda herbirini diğeriyle açıklama yolunu seçmiştir (Bkz. 1996, s. 14; s. 27; s. 154). Böylelikle Beckett'in

sözünü Derrida’da gizlemek ya da tam tersini yazmak da mümkündür. Ama yine de bu neredeyse aynıda tuhaf bir farklılık kendini kurar. Kararverilemezlik, sessizliğe mutlaka bir cevap bulmada, “hiç susacağa benzemiyorum” (A, s. 358) diyerek, düğümlenir. Derrida’nın çekincesi, Beckett’i dilediğimiz gibi konuşturmak tehlikesini ortaya atmaktadır. *Adlandırılmayan*’daki yazı ve yazarın boşluğunun yerini bu yazıda sessizlik doldurduysa bir başka yazıda söz de doldurabilir. Bir örnek vermek gerekirse, “hep burada kalacağımı düşünüyorum, yoksa hep burada olduğumu değil. Anlatım boyunca çok yardımcı olacak bu bana” (A, s. 306) sözü Beckett’ten bir alıntı mıdır, yalnızca?

M.C. Escher, Beckett sorusuyla karşı karşıya kalındığında belirsizliğe müdahaledir. Başlık Escher diye geri gelir. Durumlar, kişiler halindedir. Çizimler, belirsizliği gösterdikçe sonlandırır; çizimden sonrası, bitimsiz bir yorumlama süreci, adlandırılmayanın adlandırılması işidir. Yazı (Çizim) başlıkta yer alsa da belirsizlikte değil gibidir. Escher’i, Beckett’te konuşmaya karıştırmak ya da sözü resimlemek; Beckett’te Derrida’nın söz etmediklerini, çekincelerini, tereddütlerini sıralamak ve her şeyi kararverilemezlikte biraraya getirmek Tuhaf Alan’ın belirsizliğini yitirmektir. “Sessizlik, sessizlikten söz etmek, sessizliğe gömülmeden önce, daha önce bulundum mu orada, bilmiyorum, her an sessizliğin içindeyim, ondan söz ediyorum kulak verin bana, geleceğini biliyordum, çıkıyorum oradan ondan söz etmek için, kalıyorum orada ondan söz etmek için” (A, s. 426). Beckett’ten alıntılanan bloklar halinde paragraflar ile Escher’in yazı yüzeyinde ısrarla gösterilmeyen herhangi bir resminin bağlantısı ya da bağlantısızlığı uzamı Beckett’le (yazıyla) doldurmak ve bütün sözlerin belirsizliğine Escher’in

görünmezliğini taşımak; çizimlerin kararlılıkla unutulması, üçüncü adımın sessizliğe yaklaşan yazımını kurmaktadır.

Belirsizlik; Tuhaf Alan'nın dışarısı "kararverilemezlik" ile hareket edecektir. (krş. Bu tezde *Sessizlikte Derrida Kararverilemezliğindeki gelecek zaman*). Belirsizliklerin tümü Beckett'e göre birer kurgudur. Bir nedenle "kendimle ilgili hiç bir şey bilmesem de olur. Burada her şey aydınlık. Hayır, her şey aydınlık değil. Ama söylemin sürmesi gerekiyor. Bu nedenle belirsizlikler yaratılıyor. Söz sanatı bunlar" (A, s. 304). Belirsizliğe ayak basmak hala *sessizlikte* "Escher" diye bilinmektedir. Bir adlandırmadır bu. Escher'de dışarısı-içerisi ya da yer yön duygusuna seslenecek herhangi bir şey yoktur. Alt üst olmuş bir dünyadan bile söz edilemez, aşırılıktan uzak bir aşırılık. Escher yüzeydeki aşırılıktır ve o, değilde bile değildir. Halbuki Beckett belirsizliği engellemek için kurmaca kişinin gerçekliğine sığınır:

Benim gibi (...) belirsiz duyduğu nefret nedeniyle düşüncelerini hep somutun sınırları içinde gezdiren bir insanın, benim gibi kurmaca bir kişiliğin (kurmaca bir yapının kişisiydim çünkü) kafasını kuruntularla doldurması, kendini bunlara kaptırması bana tuhaf gözükmeli ve kendi çıkarlarım açısından bu işe bir çekidüzen vermem için uyarmalıydı beni. Ama durum hiç de böyle değildi (M1, s. 120).

Beckett'in kurmaca kişilik olduğunun farkında olan kurmaca kişisi (Beckett) ne gerçektir ne de kurmaca. Gerçek değildir; çünkü o gerçek olsa bir romanın sınırlarında yer tutmazdı. Kurmaca da değildir; çünkü kurmaca kişiler kurmaca olduklarını söylemezler. Molloy tam anlamıyla Beckett de değildir. Sözün özü, Beckett adlandırmalara pek istekli değildir.

Beckett bu belirsizliği aşmak için sessizliği çalışmak üzere çeşitli tasarılar öne sürer. İlk elde yapılması gereken sessizliğin sessizlikler haline getirilmesi, çoğaltılmasıdır (krş. Blanchot'nun herhangi bir yazısı).

(...) sessizlik bu, sessizlik üzerine bir iki gulu gulu, gerçek sessizlik üzerine, ağzıma kadar, kulaklarıma kadar gömülü olduğum, beni örten, beni kaplayan, benimle birlikte soluk alıp veren, benimle bir kedinin fareyle oynadığı gibi oynayan sessizlikten söz etmiyorum, bu boğulanların sessizliği, boğuldum ben, birçok kez, ben değildim bu, havasız kaldım, kendimi ateşe verdim, kafamı tahtalara, demirlere vurdum, ben değildim bu, kafa yoktu (...) benden başka kimse yok, hayır, ben de yokum, her yerde aradım, birileri olmalı, bu ses birine ait olmalı (A, s. 427).

Beckett, sessizliği çeşitlendirmekle kalmaz; onu yerleştirir de tabi bu yerleştirme çabası da Beckett'e özgü bir biçimde yerleştirememeye sorununu dile getiren bir yazıya, -bitmeyen- bir yersizliğe dönüşür.

Oturma odam burası, bir oturma odası burası, hiçbir şey beklemiyorum burada, nerede olduğunu bilmiyorum, nasıl bir yer olduğunu bilmiyorum, neyse umursamıyorum bunu, büyük mü küçük mü, kapalı mı açık mı bilmiyorum, doğru yinelenip duruyor, yardımcı oluyor, ilerlememize, nereye açık peki, ondan başka bir şey yok ki, boşluğa açık, hiçliğe açık, itirazım yok buna, sözcükler bunlar, sessizliğe açık, sessizliğe bakıyor, dosdoğru, neden olmasın, tüm bu zaman boyunca, sessizliğin kenarında, biliyordum bunu, bir kayanın üzerinde, sessizliğin ortasında (...) (A, s. 429).

Derrida'nın Tanrı-kralın sözünü kestiği gibi (PE, s. 64), bu yazımın da daha önce Artaud için yazdığı gibi, metni (Beckett'i) burada yarıda kesmek zor olsa da, bitmeyen cümle belirsizlik gereği bitmek durumundadır. Belirsizliği mekanla -belirli

olanla- karşılaştırmak gerekir ve bu bekleme yerine bir dönüş değildir. “Uzam (...) dört bir yandan [kuşatır]” (M2, s. 288). Uzamın kuşatılmışlığında belirsizlik; “nereye varacağını bildiği” (Bkz. Beckett) için Tuhaf Alan yine Escher’e varır.

Escher’de yine işaretlenecek bir “görecelik”, Douglas Hofstadter’in bağlantılarını çok güçlü bir biçimde kurduğu Zen ve Escher’in uyumunu yinelemeye yarar: “Bana göre Zen entelektüel bataklık kurumu- kargaşa, karanlık, anlamsızlık, kaostur. Düş kırıklığına uğratar, çıldırtır. Ama yine de gülünçtür, canlandırır, ayartır. Zen’in kendine özgü anlamı, parlaklığı ve açıklığı vardır” (2001, s. 294). Zen bir kapalılıktaki tüm bir açıklıktır ve “amacı kesinlikle şaşkınlığa neden olmaktır, çünkü şaşkınlık içindeki birinin zihni bir dereceye kadar mantık dışı işlemeye başlar. Yalnızca mantığın dışına adım atmakla aydınlanmaya sıçranabilir, kuramın işleyişi böyledir” (Hofstadter, 2001, s. 299). Zen’in bu şaşırtıcı üslubu da esas olarak bir tek düşman gösterir o da “ikiciliktir, sözel düşünmedir. Aslında, bundan daha temel olan bir şeydir: algıdır” (2001, s. 299). Hofstadter’a göre Escher’in resmi “bir Zen kōanı gibi, mantıksal düşünme biçimini kırmaya çalışıyor. Escher de çelişkili resimler yapmaktan haz alır (...) Resimler gerçek ve gerçek dışıyla aynı Zen’in oynadığı biçimde oynarlar. Escher ciddi olarak ele alınmalı mı? Zen ciddi olarak ele alınmalı mı?” (2001, s. 305).

Hofstadter’ın sorusuyla dışarı çıkarsak ya da Escher’e geri dönersek belirsizliğin alanına bir bloğun çizimi gibi M.C. Escher’den çizim üzerine bir paragraf yerleşecektir. *Sessizlik* sayfa üzerinde ne olup bittiğini de gösterir:

Çizerken bazen kendimi sanki tahayyül ediyordum olduğum yaratıklar tarafından kontrol edilen ispiritizmacı bir medyum gibi hissediyordum. Sanki hangi şekilde görüneceklerine kendileri karar veriyorlardı. Doğumları esnasında benim eleştirel görüşümü pek umursamıyorlardı, ve gelişimleri üstünde fazla bir etkide

bulunamıyorum. Genellikle çok zorlu ve inatçı yaratıklar bunlar” (MacGillavry’den aktaran Hofstadter, 2001, s. 437).

Bakhtin’in bu yazıda nasıl kullanılacağı belli olmayan karnaval imgesi ile Escher’in tersine çevirmeleri arasındaki uyum yine de şaşırtıcıdır. Belirsizlik; zıtlığı elden bırakmaz; Escher’i de (yer yer Beckett’i de) Bakhtin’i de aynı yazıda bulundurarak açığa çıkar. Sessizliğin sahnesi ve yazısı arasında yer alarak “ve” bağlacından farklı bir uzam sunar. Belirsizlik en çok ortadan kaldırılmak istenen şeydir ve bu nedenle de sessizliğe çevrilmesi engellenir. Belirsizlik ortadayken eski sessizlik hakimdir. Bakhtin’in “metinler arasında ve metnin içindeki diyalojik ilişkiler. Bu ilişkilerin özgül (dilsel olmayan) mahiyetleri. Diyalog ve diyalektik.” (2001, s. 337) sözü de uzak durulması gereken bir başka yazı alanını gösterir.

Belirsizlik bu çıkışsızlıkta yine de Derrida’nın kararverilemezliğine bağlanmanın bir yolunu bulma edimi olarak sahneye çıkar. Unutulmamalıdır ki bu adımlar ikilemeden önce yazılmıştır. Belirsizlik belirsizlikten; gizleyiş gizleyişten bekleyiş de bekleyişten çıktığında sessizlik sessizlikten çıkacaktır ki bu bir tasarıdır. Yazıya gelen tüm değil’ler bir ayrımın hazırlığıdır ve tasarılar ya da taslaklar hep değişir.

Yazı (Beckett) -ki belirsizlikte sınırları *Adlandırılmayan* üçlemesi ile kapatılmıştır- sessizliğe bir yer bulmakta ısrarcıdır: “(...) bilmiyorum, yaşama bir yolculuk yapacağım, kapıyı bulacağım (...) sessizlik olacak, belki bir düşüş, kapıyı bulacağım, kapıyı açacağım, sessizliğin ortasına düşeceğim, ben olmayacağım o, ben burada kalacağım ya da (...) orada kalacağım, asla ben olmayacağım o, bütün bildiğim bu” (A, s. 432). Aradığını söylerken aramayan, olduğu yerde duran ve sürekli kendini söylediği ya da söyleyeceği sözlerden ayıran, biraz Blanchot, biraz

Derrida ama nihayetinde “daha önce yapıldı bunlar, defalarca söylendi hepsi (...) ben olmadım hiç bir zaman, yerimden kımıldamadım ben, dinledim, konuşmuş olmalıyım (...) kafamdan mı uydurdum ama bir kafam olduğunu hissetmiyorum ben” (A, s. 432-433) diyen, bir yazı üslubu olmaksızın, bir yazım haline geliştir *belirsizlik.sessizlik* ki bu da Cummings’deki noktanın yer değiştirmesi ve sessizliğin başına gelmesidir.

Beckett belirsizliği sessizlikte doldurarak tüketir. Birine “sessizlikten yapılma o, güzel bir çözümleme” (A, s. 433) dediğinde sözü bitirir. “o olacağım, sessizlik olacağım, sessizliğin içinde olacağım, bir araya geleceğiz, anlatılması gereken onun öyküsü ama öyküsü yok onun” (A, s. 433) sözü Beckett’e geldi mi sessizlik bilinmez olabilir mi? Belirsizliğin gizlediği bilememektir. Sorun bu, yoksa açık olmama durumu değil, zor anlaşılması değil; anlaşılama tehlikesi hiç değil.

“(…) Sessizlik olacak, sürekli olmayacak bu sessizlik, dinlerken tükenecek, beklerken tükenecek, bozulsun bu sessizlik, ses bozsun bu sessizliği, başka ses yok belki, bilmiyorum, olmasa da olur, bütün bildiğim bu, ben değilim, bütün bildiğim bu, (...) benim değildi bu” (A, s. 434). Görüldüğü gibi Beckett’te bile sesten başka sessizliği bozacak bir şey yoktur. Sessizliği de sözü de sonlandıramamaktır sorun ve bu sorunun da Beckett’le örneklenip duran belirsizlikle bir ilgisi yoktur. Beckett’te kaldığı sürece sessizlik eskimeye devam edecektir.

Resim dediğimiz, Escher’e gelince, bir sözcük oyunu / bilmecedir; Beckett’le arasındaki bağlar sürekli belirsizliktir. Yazı bloklar halinde, alıntılar şeklinde *Adlandırılmayan*’ın sessizliklerini yinelerken Escher’in resimleri hala yazıda gösterilmemektedir. Böylelikle tasarı ya da üçleme bir çizimi ya da yazıyı bile göstermeden biter.

2.4. Sessizliğin Görselliği (*Boş Alan*)

*Bir metnin tersine, bir görüntüyle
tartışmak olanaksızdır.
Bizi ya kendine çeker,
ya da
geçip gider*
Christian de Portzamparc
(Sollers & de Portzamparc, 2010, s. 97)

Tekrar ya da “kendine çekme”. Sessizliğin Görselliği, bildiğimiz sessizliğin açığa çıktığı bir alana karşılık gelmektedir. Dilin Beckett’in *İmge*’sinde olduğu gibi noktalama işaretlerine ya da eslere takılmaksızın akıp gitmesi söz konusudur (Bkz. Beckett, 1989). İmgenin şaşırtıcı tarafı sessizliğe bilgi sunmasının kolaylığıdır. Sessizlik bilgi haline göz göre göre gelir. Görsellikle, sessizlik bir “diyalektik” kazanır. Açıklamaya yer bırakmaması bir açıklamadır. İletişimin herşey olması gibi sessizlik de gördüğümüz herşey haline gelebilir. İmge o denli büyüktür. Gördüğümüz her şey sessizliğe yorulabildiği gibi bakarken sessizleşmek mümkündür (krş. Cummings, “Bakınan Kuş”). Sessizliğin görselliği, bildiğimiz sessizliğin açıklamasıdır, özetidir, sunumudur ve onun söze yer bırakmamasını örnekler. Sessizlik nedir’e cevap resimde hazırır. Üçlemeyi oluşturan Bekleyiş, Gizleyiş ve Belirsizlik temalarını görselleştirmek; sessizliği görselleştirmek olur.

Tekrar ya da “geçip gitme”. Sessizliğin söz yokluğu haline gelebilmesinin en kolay yolu düşünceyi görsel olanla ilişkilendirmektir (Bkz. Arnheim, 2007, s. 116-136; Scarry, 2006). Resmin sözün yerine geçmesi ya da resmin söz ile ikame edilebilirliği bakılacak bir sessizliği mümkün kılar. Sessizlik, resmin anlamıdır veya kendisidir. Sessizlik, gözle görülebilir hale, gösterildiğinde gelir. Ayrıca resmin açığa

vurduğu sessizlik sessizliğin kendisi de olabilir. Resim bu nedenle sessizliğin birikimselliğiyle, bilgisiyle birlikte düşünülebilecek çok verimli bir alan açar. Sessizlik; anlam yaratımıdır; resimle sanata yaklaşır; bir sanat dalı olur; ya da sanatı açığa çıkarır. Adam Jaworski bütün resimlerin aslında sessiz olduğunu söyleyen görüşleri basit bularak bu konuda Fibichner’in vurgusunu örnek gösterir: sessizlik resimde temel bir unsurdur; çünkü hem yaratım sürecinde hem de onu müzede temaşa ederken resimde mevcuttur (Bkz. Jaworski, 1993, s. 143). Bu basit görüş de sessizliğin görselliğinde yer kaplar.

Sessizlik bu haliyle bağlantı kurmadır ya da ayrımdır. Söz konusu ayrım da farklı alanlardaki sessizlik görünümüne dikkati çeker. Örneğin, sözcük, iletişimin - kavramsal düzeyde- ne kadar dışındaysa resmin o kadar içindedir. Tabi bu içerdelik ve dışardalık durumu da yine eski sessizliktedir.

Tekrar değil ya da Okumak. Sessizliğin resimdeki karşılığını öncelikle “okuyan insan” tablolarında göstermek mümkündür. Okuyan ve düşünen insan da bildiğimiz sessizliğin bir gösterimidir. “Okuma, muazzam bir imgesel inşa uğraşı gerektirir” (Scarry, 2006, s. 46) ise bu imgesel inşa uğraşının resmi de sessizliğin resminin yerine geçebilir. Ne de olsa okuma ediminde harekete geçen imgelem gücü sessiz bir inşa etme sürecidir. İmgelem sessizliği konuşturur. “Okuyan insan” resmi okumaya dair bir fikir vermekle kalmaz, sessizliğin bulunduğu yeri de bir köşeye çekilmek olarak gösterir. Resme kalırsa, okumak tek başınalık ve sessizlik gerektirir ve böylelikle “sessiz kalmak için okuyun” (Bkz. Manguel, 2007, s. 17) sözü doğrulanmış olur.

Resmin Karşısında



Renoir, *Girl Reading* Baker, *Dull Reading* Kramskoy, *S. K. Reading*



Sargent
Man Reading

Holiday
Man Reading a Book

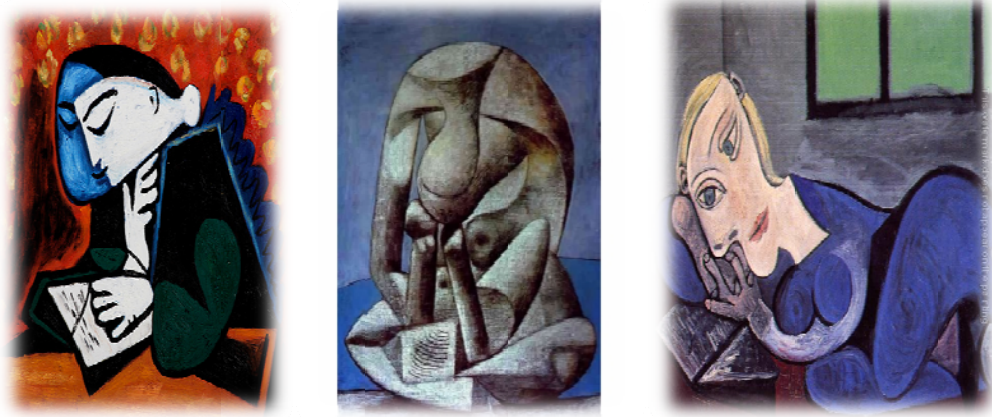
Monet
Reading

Resim 4²²

Resmin karşısında olmak (Bkz. Resim 4) okuyanın sessizliğine katılmaz. Resim, izleyicisini bırakıp gitmiş gibidir. Sessizliğe ya da okumaya dalmak söz konusudur. Şüphesiz sessizliğin üçlemeye ya da Bekleyiş'te gösterdiği resimlere

²² Bkz. Yukarıda soldan sağa: <<http://www.artilim.com/artist/renoir-pierre-auguste/girl-reading/>>
<http://www.nmia.com/~jaybird/ThomasBakerPaintings/dull_reading.html>;
<<http://www.artilim.com/artist/kramskoy-ivan-nikolaevich/sophia-kramskaya-reading/>>
Aşağıda soldan sağa: <<http://paperimages.tumblr.com/post/12598576859/john-singer-sargent-man-reading-nicola>>; <<http://www.lelandholiday.com/category.sc?categoryId=11>>;
<<http://www.renoirgallery.com/gallery.asp?id=28>>

göre sessizliğin görselliği daha alenidir, anlamı daha açıktır. Okumayı resmetmek ne ile açıklanabilir? Sessizlik resme eklenen bir yorumdan ziyade okumanın gösterildiği resimlerde resmin yine kendisi oluverir. Okur, yazının tarafından bakılırsa, resmin karşında gibidir.



Resim 5. *Picasso Okumaları*, (n.d.; 1937; 1960).
(Kaynak: < <http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-4.html>>)

Okuma, imgede şekilden şekile girmez. Sessizlik yazımındaki adlandırmayla, “Picasso Okumaları”na (Bkz. Resim 5) rağmen sabitlik ve durağanlık içerir. Picasso’nun “okuyan kız” tablolarının biraraya getirilme biçimi, Francis Bacon’ın triptiklerini çağırır. Okumanın resmi imgeyi çarpıtsa da sessizliği değiştirmez. Ressama, kıpırtısızlığıyla, okumanın karşısında kalan bir model (sessizlik) sunar. Okumak, bir hareketi durdurmaya ihtiyaç duymaz. Hareketsizliğin hareketliliğidir (krş. FB). “Okuma gözlerde başlar” (Manguel, 2007, s. 44) ve hareket sadece bir sözcükten diğerine kayan gözde ve yeri geldiğinde sayfayı çevirecek eldedir. “Okuyan avarelerden nefret ederim” diyen Nietzsche’nin bu hareketsizlikte yazıyı ve düşüncüyü öldüren bir şeyler bulduğu unutulmamalıdır (Bkz. Nietzsche, 2009b, s. 273; Z, s. 37-38). Okumak; düşünmeyi durdurmayı içerir. Bu durumda sessizlik

demek; düşünmek için durmak anlamına gelir. Resim resmi; okumak (sessizlik) da sadece okumayı (sessizliği) gerektirir.

Resmin Yakınında



Resim 6. Henri Fuseli, *Sessizlik (Silence)*, 1799-1801.
(**Kaynak:** <<http://www.backtoclassics.com/gallery/johnhenryfuseli/silence/>>)

Henri Fuseli'nin sessizlik tablosu (Bkz. Resim 6), bakışımızın odağında olup bize bakmayan bir sessizliği, yüz yokluğunu, baş eğmenin ezikliğini, bekleme halinin kıpırtısız gücünü, sessizlikle ilgili kurulacak tüm olumsuz anlamları bir anda gösterir. Sessizliğin yakınında olmak; onun “görkemliliğiyle” karşı karşıya kalır ki bu sadece bir yorumdur. Resmin yakınında, resmin karşısındaki sessizliğimiz bozulur. Üstelik

Fuseli, alışmasına “Sessizlik” (*Silence*) adını vererek burada başka anlamlar aramamıza ket vurur. Sessizliğin görselliği sanki ya da neredeyse budur.

Resmin Uzağında



Resim 7 - Jean Denville- *Sessizlik Okulu (The School of Silence)*, Unknown.
(**Kaynak:** <http://www.terminartors.com/artworkprofile/Delville_Jean-The_School_of_Silence>)

Jean Denville’in “Sessizlik Okulu” (Bkz. Resim 7), düşüncelere dalmayı, yukarıya bakmayı, ilahi bir sessizliği mi anlatır? Yorumla daldıkça, sessizlik resmin uzağında olmaklığıyla açığa çıkar. Sessizliğin görselliği bütün anlamları biraraya

toplar. Sözlerin azalması, resmin kendi kendini açıklaması ya da söze yer bırakmamasıyla görsellik fazlasıyla basittir ve gelişigüze'dir ki bunun da Tuhaf Alan'la karşılaştırılması değil; karıştırılmaması gerekir.

Yazıda “görüntü” eksikliğini öne sürmek; onun görselliğini yoksayma olabilir. Tuhaf Alan'ın eylemlerinden biri diye imlenen yürümek tereddüte takıldığında; resimde değil, belki heykelde -taş kesilmede- yazılır (krş. Vogl, 2011, s. 9-26); diğer eylem yazmak ise eski sessizliğin tereddütüne, tereddüte yer bırakmayacak bir biçimde resimle bağlanır. Resim ve burada söz edilmeyecek heykel de böylelikle *sessizliğin* değildir. Yazının resmi ile resmin resmi (sessizliğin görselliği) arasındaki fark da Barthes'la gösterilebilir:

Yazma eylemi *kendini donatır*: hazırlıklar yapar, dekorunu kurar (belki de ruhsal durumunu düzenler), ve bu hazırlanma süreci, nevrozla ya da gizemli bir buluşması muhtemel bir simgesel düzene dahil olur kolayca. Çinli kaligraflar, neredeyse dinsel bir çileye çekilirler: Bir Buda rahibi, otuz yıl boyunca yazı yazmak için dağ başında küçük bir eve kapanmıştır” (Barthes, 2009, s. 78-79).

Barthes ayrıca “yazının ve sanatın ortak kökeninde ritm, düzenli çizgi, anlam taşımayan ve sürekli tekrar edilen kazımların oluşturduğu bir noktalam dizgesi vardır: göstergeler (boş göstergeler), ritimlerden oluşuyordu, biçimlerden değil. Grafizmin kaynağında soyutlama vardır, sanatın kaynağında da yazı” (2009, s. 79). diyerek yazının görselliğini sanata dahil etse de resmin burada yazı değilliyle işaretli olduğu unutulmamalıdır.

Barthes'a göre alfabe “ideografinin ve ünsüzlerin dünyasına karşı, Ünlülerin kazandığı bir zaferdir, yani Sesin, yani Sözün zaferidir. Bizim uygarlığımızın en

belirgin işareti, *sesli* olmasıdır” (Barthes, 2009, s. 82). Alfabe söze göre olmaklığıyla yazının görselliğini unutturmuştur. Sessizliğin görselliğinin, unutulmuş bir görsellik ile ilgisi yoktur. Tuhaf Alan’da göstergelere yer yoktur. Sessizliğin görselliği, iletişime bağlanmadan önceki son yerdir; boş bir alandır. Resimler bile resim diye gösterilmez. Görsellik; açıkladığı gibi açıklanmaz. Resimler, okuyucu resimleri bile- okunmamışlığıyla kalır. O halde bir şey demek istemektir; görsellik. Ne dediği burada söz konusu değilse; Tuhaf Alan nedeniyledir.

3. İLETİŞİM VE SESSİZLİK

Sessizlikteki / alandaki *değil*; iletişim sözcüğünü bir uzam gibi düşünmeyi gerektirir. Ancak *değil*, uzama yerleş(tir)me meselesi değildir. Uzamı sahneleştiren; yazıdan çok yazmaktır. Bildiğimiz halde iletişim, söze geldiği gibi sessizliğe gelmez. Sessizliğin sözde uzaklığı; Tuhaf Alan'da ne “dışarı”sını ne de - sahnelenmenin hazırlığı Blanchot'ya geri dönersek- “öteki gece”yi imler. Dışarısının değili, yazının ilerisinde göreceğimiz gibidir; iletişim uzamının karşılamadığı *öteki gece* ise burada Blanchot'nun sessizliği yerleştirdiği sözcük olduğu için önemlidir:

Öteki gece hep ötekisidir ve onu işiten kişi başkası olur, ona yaklaşan kişi kendinden uzaklaşır, artık ona yaklaşan kişi değil de ondan yolunu çeviren, şuraya buraya giden kişidir. İlk gecenin içine girip, onun derinliğinin en dibine doğru, öze doğru gözüpekçe ilerlemeye çalışan kişi, belli bir anda *öteki* geceyi işitir (...) Yürüyüşü *sessizliğe doğrudur* [italik eklenmiştir-B.C] ama yankı sessizliği ona fısıldayan uçsuz bucaksız olarak boşluğa doğru yansıtır ve boşluk şimdi onu karşılamaya gelen bir varlıktır (YU, s. 160-161).

Değil'den böylelikle bir ne daha düşer. Sessizliğin başlamadığı yerde de vurgulandığı gibi “ne değildir” tıpkı “nedir” sorusu gibi sadece söze konudur. Herşeyin iletişimle ilgili olduğu, iletişimin alanlararası; literatürdeki söylenişiyile disiplinlerarası olarak tanımlanmaya çalışıldığı (Bkz. Copley, 1996, s. 2; Mattelart, 1998, s. 7; Fiske, 1996, s. 15) bir ortamda sessizlik; tanımının bir gereği gibi dışardadır. Ancak bu durum, Blanchot'da örneklendiği gibi sessizliği dışarısı düşüncesine taşımaz. İletişimde bildiğimiz sessizlik; (dışarısı ile) içerisidir ki burada paranteze alma bir zorunluluk değildir.

İletişim alanında yapılan çalışmalara bakıldığında insan olmanın iletişim sözcüğünün anlamlarıyla özdeşleştirildiği görülecektir. Başka bir deyişle, iletişimin ne olduğunu anlatan bir çalışma aslında “insanı anlatmakta”dır (Güngör, 2011, s. 14) ya da “iletişim demek, insan demektir” (Güngör, 2011, s. 11). Tuhaf Alan’ın *konuşan insanı*; karşılıklı konuşan insana yabancısıdır. Sahneye yazıyla getirilmiş *sessizlik*, nasıl “değil”se, iletişim, Tuhaf Alan için öyle değildir.

İletişimi ya da iletişim yazını insanla başlatmak; onun sessizliğini değil sözünü temel almayı gerektirmiştir. Ne de olsa “iletişim insanın ve toplumun varoluşunun zorunlu koşuludur. İletişim olmaksızın insanın kendi ve toplumsal varlığını sürdürmesi olanaksızdır” (Erdoğan & Alemdar, 2002, s. 17). Bireyi ve toplumu düşünmek; bir konuşma etkinliğinde bireyi ve toplumu düşünmek anlamına gelmektedir. Walter J. Ong’un dilin konuşmaya dayanan “sözlü niteliği”ni vurgulayışı (Bkz. 1999, s. 17-28) da bu noktada sözün iletişim alanı için önemini açıklar.

Sanders, dilin sürekli kendi şakalarını yaparak hem konuşmacıyı hem de okuru aynı biçimde kandırdığını öne sürmektedir. Örneğin yazılı kültürde sözlü kültürün soytarısı cümlelerin içine girmiştir. Yazar kurmaca bir gerçeklik yaratır, kitaba ontolojik bir konum verir. İnsanlar da yazılı veya sözlü her cümleye büyük önem vererek bunların gerçek olduğuna kendilerini inandırmışlardır. Oysa dil bizi gerçeği bulduğumuza inandırır da aslında kesin olarak bildiğimiz tek şey dilin kendisidir (Sanders, 1999, s. 86-87). Yazılan her şeyi dilin bir oyunu olarak görmek de dilin dışına kolayca çıkılamayacağını göstermektedir. Sonuçta “dil, öyküleme ve şaka adını verdiğimiz ikiz kardeşleri doğurur ve bu kardeşler, formülünde üçte bir

gerçek, üçte bir *yalan*, üçte bir edebiyat eleştirmenlerinin *gerçek dışı* dediği şey bulunan özel bir iksirle beslenir (Illich ve Sanders'dan aktaran Sanders, 1999, s. 93).

Sözelliğe dönüş, iletişimin önemini kavramamıza yarayacak bir geri dönüştür. “Sözelliği tam olarak yaşamamış bir insan, kişiye hayat veren, onu zindeleştiren okuryazarlık dünyasını tam olarak benimseyemez. Sözellik, okuryazarlığın içinde biçimlendiği dış hatlarının belirlendiği zırhtır, çerçevedir. Sözellik, sosyal ve duygusal gelişimi mümkün kılar” (Sanders, 1999, s. 41). Tuhaf Alan iletişimin başında iletişim ile üç ayrımı sahneye çeker.

Birinci Ayrım; söz ve yazının ayrılarak birbirlerine katılmasıdır. Söz ile yazının her türlü ayrımı, iletişimde sözü ve yazıyı biraraya getirmektedir: “Yazı, Saussure’ün deyişiyle ‘aynı anda hem faydalı, hem yetersiz, hem de tehlikelidir’. Bununla birlikte Saussure için yazı, düşüncenin sözel anlatımını değiştiren bir yöntem değil, konuşmayı tamamlayıcı bir parçadan ibarettir (Ong, 1999, s. 17). “Yazmak (...) iletişim kurmaktır” (Chang, 1997, s. ix) sözü de iletişim kurma diye hep dile getirilmiş bir yazı tanımını, yazının sözün kaydı olmasını, doğrulamaktadır. Ayrıca “kültür bir iletişimsel eylemler dizisi” (Goody, 2001, s. 48) olarak adlandırılırsa yazının ikincil oluşunu belirginleştiren sözlü kültür ve yazılı kültür ayrımıyla (Bkz. Ong, 1999; Sanders, 1999) iletişimin söze övgüsü yinelenir.

Konuşma temeline dayanan bir iletişimde yazı sözün ancak “tamamlayıcısı” olarak görüldüğünde sessizlik, hem söze hem de yazıya eklenen haliyle ikili bir eklentisellik sunar (krş. Derrida, “supplément”, Ramond, 2011, s. 174). Yazının ya da sözün olduğu yerde sessizlik yoktur. Ancak Tuhaf Alan ile iletişim, söz ve yazı arasında değil; eklentinin, *eklentisi ile* sahnesidir. Böylece alanı boş alana çevirmek

söz konusudur. İletişim iletişimi değiller. Sessizliğin iletişimdeki yeri, Tuhaf Alan sahnelemesidir.

Söze övgü dilbilim ile göstergebilim çalışmalarında da kendini göstermekle kalmaz; Derrida'nın söz ve yazı ayrımında *Gramatoloji*'nin farkını belirginleştirdiği sözlerini hatırlatır (Bkz. G, s. 43-113). Tuhaf Alan'da Derrida henüz söz edilmemişken yinelenir. John Fiske iletişim araştırmasını, "iletilerin aktarılması" olarak gören okul ile "iletişimi anlamların üretimi ve değişimi" olarak gören okul olmak üzere iki temel okul çerçevesinde sınıflandırdığında ikinci okulun araştırma yönteminin göstergebilim olduğunu belirtmiştir (1999, s. 16). "Göstergebilimin kurucularından biri Amerikalı mantıkçı ve felsefeci C.S. Peirce ise diğeri şüphesiz İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dur" (Fiske, 1996, s. 66).

Fiske'nin kitabı, Saussure'ü "iletişim çalışmalarına giriş"te (Bkz. Fiske, 1996) çok önemli bir yerde konumlandırması açısından önemlidir. "Harfin tiranlığından" (G, s. 58) söz ederek dili yazıdan kurtarmaya çalışan Saussure ile iletişimin temel kavramlarını açıklamaya yarayan Saussure bir değil gibidir.

Derrida'da da arkhe-yazı ya da "ötelemenin" (différance) hareketi (G, s. 92) iletişim ile sahneye çekilen birinci ayrımı tarihe bağlar. İletişim tarihi göz önünde bulundurulursa söz değil yazı başlatıcıdır ve karşılıklı konuşmayla "düşünülen" iletişim, yazının "iletişim kurmak, 'düşünebilmek' için MÖ 3000'li yıllarda" bulunduğunu tarihine yazar" (Törenli, 2005, s. 21). Dolayısıyla yazının aslında iletişim kurmak için bulunmadığını savunan Barthes'ın görüşleri (Bkz. Barthes, 2007, s. 34-35) bu tarihin dışında kalmaktadır. Yinelemek gerekirse; iletişim, tarihine göre, sözden yazıya geçildiği anda başlar. Başka bir açıdan "ilk söz (archi-parole) yazıdır" (G, s. 29). Tarih, Derrida'ya -Derrida'nın kastetmediği biçimlerle-

katılır. Başlamak demek de yazmak demektir. Sessizliğin, Tuhaf Alan diye yazıda gösterilmesinin, yazıyı başlangıç olarak kabul eden düşünceyi çağırdığı söylenemez. Ne de olsa tarihi yazan yazı, kayda geçiren bir yazıyken; sessizliğe yazmak; bir yazıma karşılık gelmektedir. *Sessizlikte* sessizliğe benzer bütün sözcükler, benzersiz sözcüklerdir. İletişim tarihine dönersek; sessizlik Alexander Marshack'ın sözlerinden hareketle yazıya geçmeyen yere yerleşebilir:

Tarihöncesi sessizdir. Çiftçiliğin ortaya çıkışından ve eski tarım uygarlıklarının gelişmelerinden onbinlerce yıl önce varolmuş dağınık avcı kültürlerinin dilleri, mitleri veya bilgilerinin hiçbir kaydına sahip değiliz. Kabul edilmiş tanıma göre tarih yazıyla, kil, taş ve papirüs üzerinde kaydı tutulmuş dillerle, konuşmayı olmasa bile anlamlarını çözmeyi ve okumayı öğrendiğimiz dillerle birlikte başlar (Marshack, 2010, s. 22).

Önce söz sonra yazı ya da önce yazı sonra yazıya eklenen söz farkı; ikinci ayrımla yani iletişimin ne sözde ne yazıda kalmasıyla birlikte düşünülmelidir. İletişim alanı, sessizliğin yerleştiği her yerde sessizliğin geçiciliğini imleyen örneklerin alanıdır. Deleuze'ün göçebe kavramının anlamını değilleyerek konuşacak olursak; iletişimin göçebesi sessizliktir (krş. ATP; Deleuze, 1996, s. 53-57). Yazının iletişimi başlatmasından sonra bilinmeyen söz olarak düşünülen sessizlik ile söz birbirinden ayrılır. Yazının konuşmasıyla oluşturulan bir iletişimde, bilinmeyen tarih öncesinin sessizliğinin yerine üzerinde konuşulmaya çalışılan bir “sessizliğin varlığı” söz konusudur.

Söz ve yazı arasında gidip gelen sessizlik, başka türlü de düşünülebilir. Örneğin, “Yazı ve Sessizlik”te Roland Barthes, sessizliğin yazıya yerleştiği yeri, “yazınsal dilden sıyrılma çabası”nda bulmaktadır. Yazarın tutkusu, “biçimi

doğurmak”la tarif edilir ve yazı ikiye ayrılır. İlki, geleneksel ya da kutsal yazıdır ve biçimin, ağırlığı ve olağandışı bürünüsü içinde rahiplerin törensel dili gibi, Tarih’i aşan bir değerdedir (Bkz. 2009, s. 58). Bu yazının karşısındaki ikinci yazı da onun kutsallığını parçalayan “yazınsal dili yıkan” “kalıpların dışında” bir yazıdır. Bu yıkıcı yazının yazarları da “biçimlerin kargaşasında, sözcüklerin çölünde, tümüyle Tarih’ten yoksun bir nesneye ulaşmayı, dilin yeni bir durumunun tazeliğini bulmayı [düşünürler]” (Barthes, 2009, s. 58). Barthes yazının sadece bütünden parçaya dönüşü(mü)nü işaretlemez aynı zamanda bu parçalılıkta sessizliği bulur. Başka bir deyişle, “dilin parçalanması olsa olsa yazının bir susmasına götürebilir” (Barthes, 2009, s. 58). Barthes ile sessizlik; iletişim tarihinin sessizliği yerleştirdiği yerden başka bir yere taşınır. Sessizlik yazı haline gelir.

Sessizlik sözcüğü (...) bir ışık, bir boşluk, bir öldürme, bir özgürlük olarak parçalayan bağdaşık bir şiirsel zamandır. (Dil-öldürücü Mallarmé’nin bu varsayımının Maurice Blanchot’ya neler borçlu olduğu bilinir). Bu Mallarmé dili, sevdiğini ancak ondan vazgeçerek kurtarabilen, gene de azıcık geriye dönen Orpheus’tur; Adanmış Toprak’ın, yani tanıklık edilmesi gene de yazarlara düşen Yazın’sız bir dünyanın kapılarına getirilmiş Yazın’dır (Barthes, 2009, s. 59).

Barthes’a göre, “yazınsal dilden sıyrılma çabası konusunda” dili parçalamanın dışında bir başka çözüm “dilin belirtili düzenine şu ya da bu biçimde tutsak olmaktan kurtulmuş bir ak yazı yaratmak” ya da Barthes’ın deyişiyle “sıfır derecede yazı”dır (2009, s. 59) ve aynı yazı, Tuhaf Alan’ın sahnesinde de hatırlanmıştır (Bkz. Sessizlikte Blanchot *Felaketi*). Barthes’ın yazıda bulduğu çözümler “başka türlü bir yazı”da birleşmektedir. Ancak yine de “yeni yansız yazı bu çılgınlıklar ve yargılar ortasında yer alır; ama hiçbirine katılmaz, onların yokluklarından

oluşur; bu yokluk tamdır, hiçbir sığınak, hiçbir giz içermez; öyleyse duyarsız bir yazı olduğu söylenemez, daha çok suçsuz bir yazıdır (Barthes, 2009, s. 59).

Yazı “yazmamak halinde” sessizlik oluverir. Ancak “yaşayan dillerden de, gerçek anlamıyla yazınsal dilden de aynı ölçüde uzak bir temel dile bağlanarak Yazın’ı aşmak” (Barthes, 2009, s. 59) yine dile mahkumdur. Barthes ekler: “yazık ki bu ak yazıdan daha ‘sadakatsiz’ bir şey yoktur; başlangıçta bir özgürlüğün bulunduğu yerde alışkılar oluşur, bir katılaşmış biçimler ağı söylemin ilk tazeliğini sıktıkça sıkar, belirsiz dilin yerinde bir yazı doğar yeniden” (Barthes, 2009, s. 60). Aşmanın kendisi hiçbir zaman dili aşmak değil ama dili dille aşmakta kendini göstermektedir. Bu noktada Barthes’da sessizliğin yazıya yerleşiminin söze yerleşen sessizlikten farksız olduğunu söylemek mümkün hale gelir. Yazı diye Sessizlik; Barthes’la uzaklaştığı gibi söze geri döner.

Sessizliği yazıyla düşünmek; sessizliği yazıya yerleştirmekten farklıdır. Tuhaf Alan’ın sahnelenmesinde, yazıya sözün hem benzerliği hem de farklılığı demek; bildiğimiz sessizliği bildiğimiz iletişime taşır. Marshack gibi bilmediğimiz tarih öncesini “sessizdir” diye işaretleyerek geçmek; sessizliği genel anlamda bilginin de dışında bırakmaktadır. O halde herşeyi içeren iletişim tanımında sessizliğin benzeri görülmemiş bir biçimde ve onun bütün içerdeliğine rağmen aslında dışarısını imlediğini söylemek mümkün hale gelir. İletişim nasıl tanımlanırsa tanımlansın sessizliğin dışarı düşüncesi haline gelmesine aracılık eder. Tabi bu; ne Blanchot’nun dışarısı ne de ileride gösterileceği gibi Tuhaf Alan’la ve Tuhaf Alan’da yazılmayan bir dışarısıdır. Barnlund’un deyiimiyle “iletişim anlam arama çabası” (Barnlund’dan aktaran Mutlu, 1998, s. 168) ise sessizlik anlam arama çabasının da dışında kalmaktır. Ancak tam da bu noktada iletişim alanı sessizliğin tuhaflığını kısmen

sergilediği için ve bir değil diye, Tuhaf Alan’a yazmanın yeri haline gelmektedir. Tuhaf Alan hala uyumsuz örneklerle kendini göstermeyen bir alandır. Başka bir deyişle, yer yere gelir.

Unutulmaması gereken, iletişim alanındaki sessizlik; sessizliğin dışarısıyla dile getirildiği yerdir. İletişimin dışarısı, bildiğimiz sessizliğe yer açmaktadır. İçerdeki sessizlik, iletişimin biçimsel özellikleri çerçevesinde betimlenen *sözsüz iletişim*dir. Bu iletişim biçimi de nihayetinde bir çeşit konuşmadır. Nazife Güngör’e göre “sözsüz iletişim (...) her ne kadar dilin sistematik kullanımına, yani söze dayanmasa da kendi içerisinde bir sistemi vardır. Nitekim insanların iletişim kurabilmeleri demek, belli anlamları belli kodlar biçiminde karşı tarafa iletmeleri demektir” (2011, s. 72). Mimikler, jestler, dokunuş, söze dönüşmemiş ses gibi farklı tipleri (Bkz. Güngör, 2011, s. 73-76) bulunan sözsüz iletişim aslında iletişimin nasıl söze dayandığını vurgulamaktadır.

Asıl olan sözdür. Çünkü söz, insanların birbirleriyle iletişim kurmak için özel olarak hazırlanmalarının bir göstergesidir. Söz özel bir düzenleme gerektirir (...) Kiminle nasıl selamlaştığımız değil, kime ne söylediğimiz akıllarda kalır. O halde sözsüz iletişim elbette önemlidir, ancak sözle yapılan iletişimi pekiştirici etkisi çok daha önemlidir” (Güngör, 2011, s. 84).

Özetle, söz söylemenin bir başka biçimi olarak düşünülmediği takdirde sessizliğin iletişimde bir yeri yoktur ve sessizliğin, bu yer yokluğu ile, bir çeşit söz olarak iletişimde bir yeri vardır. Bu belirsizlik dile getirmenin zorluğuyla çevrili olduğu sürece anlaşılabilen bir belirsizliktir. Ne de olsa belirsizlik; belirli sözün karşısında her an gözardı edilebilir. Sözü geriye alarak; “sözle iletişim ya da alışıldık

deyişyle sözlü iletişim insan iletişiminin asıl omurgasını [oluşturmakla]” (Güngör, 2011, s. 85) kalmaz sessizliğin yerini de bulur.

İletişimde sözün ayrıcalıklı yeri, dile ilişkin herşeyin iletişim alanına katkı sağlamasıyla pekiştirilmektedir. “İletişim faaliyeti bir anlam yaratma faaliyeti” (Yaylagül, 2006, s. 10) olarak adlandırıldığı için bu anlam yaratımında dilin çok önemli bir yeri vardır. “İnsanların birbirleriyle [iletişim kurma] isteği duymaları sonucu dil gelişmiş, dilin gelişimi ise iletişimin gelişmesine öncülük etmiştir” (Güngör, 2011, s. 56). İletişimin dil ile birlikte düşünülmesi yazıyı; *sessizliğin* iletişim ile üçüncü ayırımına çeker.

Bu ayırım sahnelemenin oyuna getirdiği bir benzetmeyle devam edecek olursak; iletişimi ve sessizliği birbirine karşılıklı bakan uzamlar olarak düşünmekle sahnededir. Bakmak cümlede bir öznenin bakışını reddederek yerinde kalır. Uzam kişileştirilmez. Böyle ifade etmek tuhaftır; çünkü Tuhaf Alan herhangi bir karşılıklı ve karşıtlıkta değildir. Yine de ayırırda iletişim sessizliğe; sessizlik de iletişime bakar. Sabine Melchior-Bonnet’den bir alıntıyla bu karşılıklı bakma durumunu aynaya bakmak haline çevirmek mümkündür. Sessizlik ve iletişimde “yansıma (...) göze farklı bir güzergâh önerir, açılar keşfeder ve hatta simetriyi kesin olarak verse de bu simetri, aynada sol el sağ el olduğundan, obje ve yansıması örtüştürülemez. Kopyalamaya bir farklılık, hatta bir sahtelik sızar” (2007, s. 196). Tuhaf Alan’da dışarı (sessizlik) dışarı (iletişim) değildir ya da dışarı (iletişim) dışarı (sessizlik) değildir.

Ayrımlar yazıyı başka ayırma -düşünce ve dile- çeker. Bu noktada iki alan (felsefe ve iletişim) Platon ile aynışır ve iletişim alanında tıpkı felsefede olduğu gibi söz başlatıcıdır. Denis Huisman, felsefeyi kurumlaşmış bir entellektüel disiplin

olarak kuran kişinin Platon olduğunu belirttikten sonra düşünür ve filozof ayrımını ortaya koyar. Ona göre Thales, Anaximandros, Pythagoras, Heraklitos, Parmenides, Empedokles, Anaxagoras vb. Sokrates öncesi düşünce ya da İyonlular, felsefenin kuruluşuna yol açmakla beraber filozof değil düşünürdüler (2000, s. 19). Huisman'ın ifadesinden yola çıkarak denilebilir ki “İonialı düşünürlerin aksine her türlü rastgele iddiayı reddeden Sokrates'ten” (Bkz. Huisman, 2000, s. 20) öncesi, hiç düşünmemiş gibidir. Bu ayrım, bize rastgeleliliğin “doğmakta olan felsefeden” daha başında ayrıldığını ortaya koyması açısından önemlidir. Huisman'a göre, “her ne olursa olsun felsefe, İonialı düşünceden, tam bir sokratik yöntem olan mayötiğe başvurusuyla ve özellikle de gerçekliğe doğru ilerlemek için zıtları karşılaştıma sanatı olan ve kesinlikle Platon'a özgü bir yöntem durumunda bulunan diyalektikle [ayrılmıştır]” (2000, s. 20).

Sokrates'le başlayan felsefeye karşı anti-Platonculuktan da söz etmemiz gerekir. “Platon'nun tersyüz edilmesi”; Deleuze'ün Platon yerine Stoacıları ya da Sofistleri öne çıkarmasında görüldüğü gibi çoktandır şaşırtıcı değildir (Bkz. LS, 1990, s. 253-266; DR, s. 126-128; Foucault, 2004c, s. 202-204). Sokrates öncesi felsefe ya da Deleuze'de örneklendiği gibi Platon'nun tersyüz edilmesi sonucu felsefede nispeten pek söz edilmeyen düşüncelerin öne çıkması; felsefenin sessizleştirdiğine geri dönüşü olarak algılanabilir; ama bu yine de bildiğimiz bir sessizliktir. Tuhaf Alan, o sessizliğin bildiğimiz sessizlik diye işaretlendiği sahneye düşmektedir.

İletişim alanı düşünce ve dil üzerine başlattığı her tartışmayı, felsefenin genel kabul görmüş başlangıcına -Platon'a ve diyaloglarına- götürmektedir. Huisman'a göre “Platon'un belirli bir yöntem sayesinde felsefe disiplini kurduğu bir zamanda

Phaedrus'ta görüldüğü gibi döneminde kullanılan toplumsal iletişim biçimleri üzerine düşünmesi son derece dikkat çekicidir” (2000, s. 20). Bu yazıyla felsefe ile iletişim aynı tarihi taşımaktadır. Hatta “Platon’un Sokrates’i iletişimin ilk kuramcısıdır” (Peters, 1999, s. 51).

Tuhaf Alan’ın sahneleme hazırlığında göndermede bulunulan Sollers ve de Portzamparc’ın “dil olmadan düşünce olabilir mi?” (Sollers & de Portzamparc, 2010, s. 60) sorusu iletişim alanında dil olmadan düşünce olmaz diye yanıtlanabilir. “Her tür iletişimin göstergeler ve kodlar içerdiği” (Fiske, 1996, s. 16) düşünülürse iletişim, bu göstergeler ve kodların sessizliklerinin dillendirilmesine bağlıdır. Dil ile ya da dil benzeri bir sistem içeren kodlar aracılığıyla iletişim her şeyi öngörmekte gizlenir. Shannon ve Weaver’ın matematiksel iletişim modelinde de gösterildiği gibi belirsizlik bir iletişim sorunu oluşturur ve belirsizliğin en iyi tanımı en yüksek düzeyde kestirilemezliktir (Fiske, 1996, s. 29).

Barry Sanders, dilin gösteriye en çok benzediği anlarda gerçekten canlanabildiğini söylemiştir (1999, s. 86). Tuhaf Alan dilin sessizlik adına gösteriye dönüştüğü bir sahne değildir. İletişimde yazıdan söze dönüşün felsefedeki sözden yazıya dönüşü çok farklı bir benzerliktir. Tuhaf Alan; felsefe ve iletişimle sessizliği ilişkilendirme çalışması olsaydı iletişimin hazır bilgisi ve felsefenin hazır bilgisi bu alanlarla sessizliği karşı karşıya getirebilirdi. Bu noktada, Tuhaf Alan’ın, yazının içerdiği her alanı sessizliğe yazmak için boş alan haline getiren bir sahneleme denemesi olduğu unutulmamalıdır.

Yine de dil üzerine kurulmuş felsefe ve iletişim bilgisi Tuhaf Alan dışını imlemekte kullanılabilir. Ahmet Soysal, dilin *ahlaksal* ve başka türlü de olamayacağını hiçbir şekilde herşeyin düşünüleceğini ve yapılabileceğini

söylemediğini belirtmiştir (2011, s. 49). Tuhaf Alan dile benzemez ve dile benzemez bir biçimde herşeyin söylenebildiği ve herşeyin yapılabildiği bir alan değildir. Sessizliğe yazmak; “size öyle geliyorsa öyledir” (krş. Pirandello, 1930) demek değildir.

Özetle, her bir ayrımda felsefenin sessizliğe dönme çabası ile iletişimin sözellğe dönme çabası arasında kurulacak bağlantılar; Tuhaf Alan yazımının sergilenmesine yarar. Tuhaf Alan diye adlandırılan *sessizlikte* iletişim, ne sessizliğin karşısındadır ne de bir konuşmadır ve yukarıda gösterilen tarih, eşik ve ayna ayrımlarını es geçer. *Sessizlikte* (Tuhaf Alan(d)a) yazmak; iletişim, değil’e geçmektir. İletişimin Tuhaf Alan’a eklentisi Derrida’nın karşılamayacağı bir biçimde “tehlikeli”dir. Şöyle ki: bildiğimiz iletişimi ve sessizliği her ikisinin alternatif yazımı ile birlikte sessizleştirmek; sahnelemedir. Ve sahneleme, sessizleştirmekle kalmaz.

İletişimin Tuhaf Alan ile açığa çıkan bir sahnelemeye yol açması, yazı(m)da bir dizi adımın izlenmesine bağlıdır. Adımlar, iletişimin tuhaf alana (*sessizliğe*) kaçışını imler. İletişim yazıldığı kadarıyla belirsizdir ve şimdi de “tekinsiz” bir uzamdır. Tekinsiz sözcüğünün ne Freud’la ne de onun “psikanalize gerçekten hizmet eden” gerçeküstücüler için “elzem bir kavram” olduğunu öne süren ve gerçeküstücülüğü tekinsizlik bağlamında okuyan Hal Foster’la bir ilgisi vardır (Bkz. Foster, 2011, s. 18-44). Ama “tekinsiz” söylenmiştir bir kere. *Humpty Dumpty*; anlamı değiştireceğimiz için ilk ve son defa olarak tekinsiz ile doğrulanır. Özneye göndermede bulunmayan bu alanda tekinsizden nasıl bahsedebiliriz? Tekinsizden çekip çıkarılan anlamlar iletişimde neye yarar? “Gerçekle hayali arasında ayrım yapmama” (Foster, 2011, s. 32); Tuhaf Alan’la ilgisizdir.

Pierre Ancet de Freud'un psikanaliz teorisinin korkuncun uzun zamandır bilinen, uzun zamandır tanıdık olunan özel bir çeşidini ortaya koyduğunu bunun da tekinsizlik veya *aşına olunan yabancılık (unheimlich)* (Bkz. 2011, s. 91-92) olarak adlandırıldığını belirtir: “Yakınlığına rağmen kişinin kabullenmediği, tam olarak oturmuş olduğu sanılan şeye karışıp gündelik hayatı tehlikeye atan bir yönümüzün anısı tekinsizdir. Tekinsizlik, iyi bilinen, ancak kişinin değinmemeyi ve gizlemeyi tercih edeceği bir şeyin dönüşüne işaret eder” (Ancet, 2011, s. 92). Bu terim gerçeküstücülük dışında ucube üzerinde de konuşmayı sağlamaktadır. Ancet'in *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*; fenomenoloji olmayan ve tuhaflığı “ucube” ile basitçe acayip olarak ifade edilmeyen bir alanda çarpıcı bir benzetme kurmamıza izin verir:

Ucube söz konusu olduğunda belirsizliğin kaynağı, “görüneni konumlandırma imkansızlığına bağlı kalır hep: Şayet ucube varsa, o zaman ne bebek vardır ne de `ucube` sıfatının ağırlığını taşıyacak bir özne. Bu [şey] ucubedir denir, ama asla o [kişi] ucubedir, denmez. Ucubelik insana özgü değildir: Ucube varsa, insan yoktur” (2011, s. 44). Tuhaf Alan'da kişiden söz edildiğinde dahi kişiden söz edilmez (Bkz. bu tezde Blanchot, Nietzsche, Beckett ve Derrida). Kim'den ve ne'den düştükçe nasıl'la yazılır. Özne diye bir şey *neredeyse* ucube gibi yoktur. Yine de Tuhaf Alan iki sözcükte -tekinsiz ve ucube- değildir ve bu iki sözcüğe indirgenemez. Özne yokken tekinsizliği öne sürmek; bir nevi ucube değil bir ucubeliktir; yazıyı zora sokar ve benzetme böylece kesilir.

İletişime geri dönersek; John Durham Peters, iletişimin dualizmiyle, kavramın bir defada köprü ve uçurumu imlediğini belirtmektedir (1999, s. 5). Bu doğrultuda iletişimde karşıtlıkları konuşurmak ve bağlantılar ile bağlantısızlıkları

ortaya koymanın iletişimi çözümlmek anlamına geldiği söylenebilir. Karşıtlıkları karşılaştırmanın dışında üçüncü bir yol iletişimi ne köprü ne uçurum ya da hem köprü hem uçurum olarak göstermektir ki bu da sonunda birini diğerinden daha öne çıkarmakla ve eninde sonunda o ikili karşıtlığa geri dönmekle son bulur.

İletişimin daha baştan tanımlarla belirlenmemiş bir alan olduğu dikkate alınır; iletişimi *sessizlik* için bir çalışma alanı (sahne) haline getirmek kulağa hiç de yeni gelmez. Peters'ın belirttiği gibi, iletişimin yirminci yüzyılın en karakteristik kavramlarından biriyse ve örneğin örneğin modernlik üzerine düşünmek bir anlamda iletişim üzerine düşünmekse, farklı alanlardan çok sayıda entellektüelin iletişimde keşfedilecek bir konu bulmasına şaşırmamak gerekir (Bkz. Peters, 1999, s. 2). Dolayısıyla Tuhaf Alan'ın bile sessizlik üzerine yazmak diye eninde sonunda iletişime çıkacağı öngörülebilir. Ancak Tuhaf Alan iletişimde değil; iletişim ile sahnelenir. İletişimin alan olarak nasıl tanımlandığı ya da tanımlanacağı sessizlik yazımının dışındadır. Başka bir deyişle, *sessizlikte* iletişim gösterilecek bir alan değil diye öne çıkmaktadır.

İletişim ile sessizlik; iletişim ve felsefe değil diye sahnelenir. Dolayısıyla buradaki bir iletişim değil diye felsefe ya da bir felsefe değil diye iletişim değildir. İletişim felsefedir; felsefe de iletişimdir yazılmadığı gibi sessizlik yazımı bir iletişim felsefesi haline de gelmez; ancak iki alandan geçecek bir yazım yine de felsefe ile yine de iletişimdir. Böylelikle üzerinde fikir birliğine varılan anlamları değillenirse ve yazımı da iletişim (ve) felsefe(si) diye gösterilirse o zaman bu alanlardan geçen *sessizlik* sahnelenir. Bu yazım ya da Tuhaf Alan bu iki alanı sahneye taşıdı diye ne iletişim üzerine felsefi bir biçimde düşündürmektir (krş. Denkel, 1981) ne de felsefenin

iletişimle ilgili ne dediğini ortaya sermektedir. *Sessizlik*, iletişimin ve felsefenin öte(ki)si *bile* değildir.

3.1. Sessizlikte Derrida *Kararverilemezliği*

Sessizlik, felsefe ve iletişimi birbirlerinin eklentisi haline Derrida aracılığıyla getirmektedir. Mario Perniola'ya göre “iletişim her türlü belirlemeden bir salgın hastalık gibi kaçır. Aynı zamanda bir şey, onun karşıtı ve iki karşıtın ortasında duran her şey olmak ister” (2006, s. 18). Öncelikle aynı anda bir şey ve onun karşıtı olma halinin iletişim dışında bir şey bırakmamak anlamına geleceği unutulmamalıdır. Karşıtlıkların biraradalığı iletişim bilgisine, en yalın haliyle, felsefede olduğu gibi hem ilaç hem zehir olan *pharmakon*'u, *pharmakon* da *Phaedrus*'la Platon'u göstermektedir (Bkz. Peters, 1999, s. 42). İletişim, yazının *pharmakon* oluşuna eklenir ve farklı perspektiflerden iletişime bakan kuramcılarla birlikte, felsefenin Derrida eliyle yazılmış alternatif bilgisine, Derrida'ya benzemez bir halde katılır.

John Durham Peters'a göre iletişimin iki kavramsallaştırması, diyalog ve yayılma (*dissemination*) Batı Düşüncesini etkili bir biçimde şekillendiren iki önemli figürle açıklanabilir. Diyalog Sokrates'i yayılma da İsa'yı gösterir (Bkz. 1999, s. 33-62). Diyalog karşılıklı monologlar, yayılma da mesajın kitleye dağılımı ve böylece yayındır. Diyalogu Platon (yazı) aracılığıyla Sokrates'te (sözde) bulmak; Platon'nun iletişim çalışmaları için neden önemli referanslardan biri olduğunu açıklamakta ve Peters bu noktada *Phaedrus*'a değinen Paul Lazarsfeld, Robert K. Menton ve Lowenthal'in çalışmalarını örnek göstermektedir (Bkz. 1999, s. 36, n3). Ayrıca Eric Havelock ve Walter J. Ong da çalışmalarında Platon'un metinlerine göndermede

bulunmuşlardır (Peters, 1999, s. 36). *Phaedrus* metninin iletişim alanı açısından önemi, onun yirminci yüzyılın gizli endişesini açığa vurmasından kaynaklanmaktadır: “Dokunulmaz ötekiyle iletişim kurmaya şiddetli özlem duymak” (Peters, 1999, s. 37).

Denis Huisman’ın, John Durham Peters’in ya da Mario Perniola’nın burada değinilen çalışmaları göstermektedir ki iletişim, karşıtlıkların karşılaşma alanıdır. Bu etkileşime neden olan sözcük de basitçe tanımlanamamaktadır. Ancak iletişim kavramının kolayca tanımlanamazlığı iletişimi gönderici ile alıcı arasındaki ileti aktarımı, bir *etkileşim* ve *tepki* olarak gören (Bkz. McQuail ve Windhal, 1997, s. 15) iletişim tanımından daha fazla bir şey söylemeyecektir. Başka bir anlatımla, iletişimin ilk akla gelen ya da bilinen bu tanımı iletişime dair nasıl bir şey söylemiyorsa iletişimi aynı anda hem deva hem dert diye sunan iletişim kavrayışları da alana dair bir şey söylememektedir. İletişim, kendi sahasında, tanım düzeyinde tam anlamıyla bildiğimiz sessizliktir.

Buradaki sessizliğin iletişimi tanımsız (sessiz) bırakması, Briankle G. Chang’ın iletişim teorilerini vantrilokluğa, teorisyenlerini de vantriloklara benzetmesini sağlamıştır: “[İletişim kuramcılarının] günümüzde tek yaptıkları iletişimin mümkün olduğu için meydana geldiği ya da iletişimin [yaşamımızda] yer aldığı için mümkün olduğu vb. anlamsız cümleleri tekrarlayıp durmalarıdır” (Chang, 1997, s. 65-66). Chang’ın vantrilok benzetmesi, bu tezde daha önce *Karanlık Thomas*’la yazıya taşınan vantrilok imgesini farklı bir biçimde yinelemektedir. Vantrilok *görünmeden*, burada iletişimin (sessizliğin) nasıl konuşturulduğunu

gösterir. Başka bir anlatımla, Ignacio Ramonet'in pek de kastetmediği bir biçimde²³ “görüntü, [ses diye –B.C] sesi bastırır” (Bkz. Ramonet, 2000, s. 31).

Vantriloklardan ayrılmak; *Deconstructing Communication* adlı çalışmasında görüldüğü gibi Chang'ı, iletişimin ne olanaklı ne olanaksız ve illa bir şey söylememiz gerekirse Derrida'ya referanslarla *kararverilemez* olduğu sonucuna götürmüştür (1997, s. 228). Ancak bu yorum da iletişime yeni bir bakış açısı kazandırmaktan uzaktır. Kararverilemezlik, Derrida'dan geçsin ya da geçmesin iletişim bildiğiniz gibi değildir de aslında şöyledir demeye yarar ve bu da her yaklaşımın iletişimle ilgili söylediğine çıkar. *Kararverilemezlik*; üzerine karar verilmiş bir şeydir.

Chang'ın eleştirisinin bir benzerini John Durham Peters'da da bulmak mümkündür. Peters, iletişim iyidir, karşılıklılık iyidir, ne kadar paylaşırsak o kadar iyidir vb. ifadelerin aşikar olandan başka bir şey gibi görünmediğini ve bu bakış açısının da halının altına çok fazla şeyi süpürdüğünü öne sürmektedir (1999, s. 6). Ancak yazarın öngörmediği farklı bir perspektiften baktığını söylediği iletişim tanımlarının da aynı süpürmeyi gerçekleştirdiğidir. Eleştirel bir bakış açısıyla iletişime baktığını söyleyen bu metinlerde iletişimin aslında ne olduğunu göstermek; iletişim nasıl biliyorsanız öyledir demekten daha gerçekçidir ve kabul görebilir. Ne de olsa biri, iletişime dair sözde, mutlaka söylenenin bir devamının geleceği beklentisi yaratırken diğeri sözü ulaştığı yerde -okurda- bırakarak belirsizliğe kayar.

İletişimi var ya da yok çerçevesinde ya da hem var hem yok çerçevesinde düşünmek; Tuhaf Alan'la sahnelenen yazıma ancak bir geri adım olarak düşebilir.

²³ Ramonet *Medyanın Zorbalığı* adlı çalışmasında “görüntü, sesi bastırır” ifadesiyle modern haberciliğin temel yasası olan bir düşünceyi özetler. Bu söz, görüntünün krallığını ilan edişini ve bir tek görüntünün bin sözcüğe bedel olduğunun düşünüldüğünü vurgulamak için kullanılmıştır (Bkz. Ramonet, 2000, s. 31).

Cioran'ın öngörüsünü de hatırlatarak “kelimenin nihai yıpranmışlığı”na (Bkz. Cioran, 2008, s.147) iletişimin yeni kavramsallaştırmalarının da uğradığını söylemek yanlış olmayacaktır.

İletişimin “kuramsal” başlangıcında Platon'un Sokrates'i (Bkz. Peters, 1999, s. 51) varsa “medyatik iletişimin babası sayılabilecek kişinin” de Rousseau haline gelmesi (Bkz. Perniolla, 2006, s. 55) şaşırtıcı değildir. Huisman'ın medya felsefesi için yazdığı *Sokrates Internette* de “iletişime referans yapmayan bir felsefenin temel insan çıkarlarından yoksun bir kurgu haline geldiğini ve felsefeyle bağ kurmayan bir iletişimin kendisini üreten ve geliştiren varlıklara karşı gelecek bir canavar haline geldiğini söylemek abartılı olmayacaktır” (1997, s. 257) sözüyle sona erer. Huisman'ın aksine, “felsefenin iletişime iletişimin de felsefeye ihtiyacı var” (Bkz. Huisman, 1997, s. 249-255) demek sonuçta bir şey demez.

Sokrates'i ve Rousseau'yu iletişim alanına birer teorisyen olarak dahil etmek; Peters'in bir çok farklı çalışmada iletişimle ilgili bir şeyler bulunabileceği (Bkz. 1999, s. 11) yönündeki çıkarımına uygundur. Dolayısıyla iletişim bilgisinin her zaman doğrudan iletişim üzerine yazanlar ile iletişim sözcüğünü bir kez bile dile getirmediği halde yazılarıyla iletişime katkı sağlayanlardan derlenen bir bilgi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Alanların birbirine katkısını -günümüzde sıklıkla dile getirildiği haliyle disiplinlerarasılığı- düşünecek olursak; Sokrates'i hem felsefenin hem de iletişimin temeli saymakta bir tuhaflık görülmeyebilir. İletişim alanları arasında Tuhaf Alan'da gösterilmeyen bir boş alan halindedir. Ancak sahnelemeye uğrayacak alan, bu boş alan değildir.

Felsefe ve iletişim biraraya gelme ve ayrılma halindedir. Peters'in iddia ettiği gibi iletişimin “merkezi bir kavram” (1999, s. 10) olduğu savına katılmak; ancak

belli bir akış açısıyla felsefeye ve iletişime bakmamızı gerektirse de iki alanın sessizlik yazımı için gerekliliği; bu alanların işbirliğinden ya da çatışmasından geçmez. İletişimin imkanı ya da imkansızlığında görüleceği gibi iletişimi belli bir “iletişim düşüncesi” değil; sadece “değil” haline getirmek; Tuhaf Alan’da bu alanlara dahil edilemeyecek bir yazımı sahnelemektir.

Bu noktada *Derrida Sözlüğü*’nden başka bir kavram daha çekilebilir: Archi-écriture. Ramond’a göre bu “bileşik sözcüğünü ‘başlangıçta yazı vardı’ diye çevirmek yanlış olmayacaktır, ama yazıyı mutlak bir başlangıç, köken veya ilke olarak düşünmemek koşuluyla elbette” (2011, s. 21). Bu sözcük, tek başına Derrida’yı iletişimde bir yere -mesela yazıyla başlatılan iletişim tarihine- bağlamaya olanak sağlamaktadır. “Derrida, esasında alıcı/muhatap yokluğu [iletişimde] her durumda yazıdakiyle aynı rolü oynadığı için her iletişim biçiminin esas itibarıyla ‘yazı’ olduğunu savunarak geçerli (‘felsefi’, gerçekteyse ‘metafizik’) yazı anlayışını büsbütün alaşağı etmek üzere, yazıda alıcının zorunlu namevcudiyetine dayanacaktır” (Ramond, 2011, s. 22-23).

Ramond ayrıca bu noktada Derrida’nın savının aslında her iletişim biçiminde, hatta ortak mevcudiyet görüşünde bile daima zorunlu olarak “yazı” ya da namevcudiyet olduğunu savunmaktan ya da saptamaktan ibaret olduğunu öne sürer: “Netice itibarıyla her iletişim modeli [Derrida’ya] göre yoklukta iletişimdir, yani böylece, paradoksal olarak, sözlü denem iletişimin dayanacağı yazıdır. Derrida’nın arci-écriture dediği işte bu modeldir” (Ramond, 2011, s. 23). İletişim ve Sessizliğin başına dönersek Derrida -namevcudiyetle- bildiğimiz iletişim tarihinden ayrılmaz.

Yine de felsefenin ve iletişimin birbirinin yerine geçmesi ya da birbirlerine ilave olmalarındaki eklentiselliği iletişim ve felsefe üzerindeki çalışmalardan farklı

olarak Derrida ile çevirmek mümkündür. Buradaki Derrida, Derrida bilgisinden ve okuyucularından -Derrida Reader(s)’dan- geçen Derrida değildir. Felsefe ve iletişimi, sessizlik sahnesi değil haline getiren bir yazım Tuhaf Alan’(da)dır. Felsefeyi, iletişimi ve bu alanlarla birlikte yazıya getirilecek her düşüncüyü “okuyucu-dışında” bırakmak da bu yazımın yazı tarafıdır.

E. M. Forster *Roman Sanatı*’nda roman konusunu dönemlere göre incelemeyeceğini ve bütün romancıları hep bir anda yaşıyormuş gibi düşünmenin kendisine daha uygun düşeceğini şu şekilde anlatmaktadır: “Aslında bu yazarlar ayrı çağların, ayrı toplum kesimlerinin insanlarıdır; değişik yaratılışları, değişik amaçları var; ancak ellerinde kalemleri, hepsi de yaratma eylemi içindeler. Omuzlarının üstünden yazdıklarına bir bakalım” (2001, s. 50-51). Okur için, Forster söz konusu olduğunda -ki yazdığı roman sanatıyla ilgilidir- mazur görülse de, bu ifade “edebi olmayan” bir yazı için aynı hoşgörüyü karşılanmayabilir. İşte bu noktada Nicholas Royle’un “neden Derrida” sorusunu açıklamaya çalışırken Derrida’nın düşüncesini başka bir bağlamda ama yine *Roman Sanatı*’na atıfla E.M. Forster’a yaklaştırmasını (Bkz. Royle, 2003, s. 11) örnek göstermek; Forster ve Derrida arasında kurulacak herhangi bir bağlantının yadırgatıcı bulunmamasına yardımcı olabilir. Dolayısıyla Forster’ın bütün yazarları aynı masada toplama fikrinin yeniliğine, “roman sanatı” ifadesi gölge düşürmemelidir. Burada edebi olana gönderme, metinde bir öteki yaratma diye okunmamalıdır. Okuyucu yoksa da okuma vardır. Sessizlikte yazı ile değillemek; günlük dilde kullanıldığı haliyle “edebiyat yapmak” ya da başıboş bir biçimde düşünmek anlamına gelmez.

Aynı masada toplanmayı Tuhaf Alan’a taşımak; felsefeyi de iletişimi de yerinden eder. Felsefe, yazımda; Deleuze, Derrida, Foucault ve Nietzsche’dir.

İletişim, yazımda; Huisman, Perniola, Bourdieu, Peters, Chang ve Fiske'dedir. Rastgelelik bu sınırla sessizliğe yazmaktır. Felsefenin ve iletişim alanının içinden geçerek sessizliğe varmak yazıda değildir. Tuhaf Alan'daki rastgelelikte kuramdan eksik tanımdan fazla bir şey yoktur.

Sessizlik, Tuhaf Alan'da mıdır, değil midir? Kararverilemez. Derrida'nın "yazı sözün hem önünden hem ardından gelir, onu kapsar" (G, s. 362) sözünde yazının yerine sessizlik geçtiğinde, bildiğimiz sessizlik tanımına da ulaşılmış olur. Yazı tanımlandığında sessizlik yazıya eklenir. Yazı, "tehlikeli eklentisi" sessizliği siler. Sessizlikteki Derrida kararverilemezliği; kim'i değil ne'yi sorduran ve sessizliğe yazmada bir filozof değil de bir sözcük gibi duran Derrida ile başlar.

Tuhaf Alan'da sözcük (Derrida) sessizliği sahnelemede ya da sessizliğe yazmada; yazı üzerindeki sessizliklerin bağlantılarını kurar. Dolayısıyla Derrida boş bırakılan bir sözcük diye "iletişim" demektir. Boş alan (Derrida) boş alana (iletişime) benzer. "Derrida" bu işaretlerin hazırlığını göstermekle yalnızca iletişim ve sessizlik yazımını kısmen sergilemez; aynı zamanda sessizliğin yerini ya da sahneyi unutturmayan bir sahne arkasını da gösterir. Bütün bir hazırlık yazıya bir sözlük kazandırmaktan geçmektedir. Tuhaf Alan'da bir sözlüğün işlevini yüklenen Derrida'nın tuhaf bir benzerini Charles Ramond'un hazırladığı *Derrida Sözlüğü*'nde (2011) bulmak mümkündür. Söz konusu tuhaflık; benzerliğin hala söze ait bir benzerlik olduğunun yinelenmesiyle açıklık kazanabilir.

Charles Ramond, sözlüğün başlangıcında der ki: "Derrida'da *sözcükler kavramlara* sıçrama tahtası değil, daha çok kavramların takıldıkları engeller ya da düştükleri tuzaklardır" (2011, s. 9). Filozofun düşüncesini sözcüklerinin toplamında göstermek; "Derrida felsefesinde yol alabilmek için" nispeten kolay bir çözüm

sunmaktadır. *Derrida Sözlüğü*'nün gözardı edilemeyecek bu açıklama kabiliyeti, sessizlikte -sözlük sınırlarının dışına taşan bir biçimde- Derrida'yı kullanabilmeyi sağlamıştır.

Sahne arkasını daha açık bir biçimde yazmak gerekirse, Derrida'nın "ne bir sözcük ne de kavram" olan *différance*'ı (D, s. 49) gibi sessizlik ne sözcük ne de kavramdır; yine de sessizlik *différance* değildir. *Sessizlik*, Derrida'nın iz (trace)'inde Derrida'nın kastetmediği izleri bulmanın yazımıdır. Sessizliğin ikilemesinde, Blanchot'nun eski sessizlikleri gösterdikçe önemsizleştirilmesi; Derrida'da yerini Derrida'nın silinmesine bırakmaktadır. Ne de olsa *sessizlik* hala ne Blanchot'da ne Derrida'dadır.

Derrida yazıyı Tuhaf Alan'a sahne diye açar. "Derrida'ya göre sessizlik" sahnenin arkasında değil; dışında kalır. Tuhaf Alan kararverilemezliği, Derrida kararverilemezliğine Derrida ismini sürekli yineleyerek ve yinelediği yerde de bu ismi reddederek taşıyabilir. Sessizliğin geçtiği bu yazım ya da yapıbozum/yapısöküm "daha çok Derrida'nın 'çifte yazım' (double writing) dediği, felsefenin ne kesin bir şekilde içerisinde ne de kesin bir şekilde dışarısında olan, bir yerinden etme stratejisiyle ilerlemelidir" (Newman, 2006, s. 200).

Sessizliğin sahneleşmesini daha çok Derrida'nın Nietzsche'sinden geçen bir biçimde seyretmek mümkündür. Nietzsche (Kitap) sahneymiş gibi. Derrida'nın yazıyı sahne haline getiren bir düşünür olması (Bkz. Fuchs, 2003, s. 195) sessizliğin incelenmesi yerine sahnelenmesinde onu bir örnek haline getirirken Derrida'nın yazmadıkları da sahnede yerini alacaktır. Bu ekleme de yazımı yapıbozumdan/yapısökümden ayırmaya yarayacaktır. Sessizlikte Derrida bir tasarıdır

ve bu yüzden yazımı da hep gelecek zamanda kalır. Ama sahne arkasının ilk adımları çoktan Nietzsche’de atılmıştır.

Nietzsche’den geçen sessizlik yazımı Tuhaf Alan’a kaçışı sergilemektedir. Bu sergileme öncelikle Derrida’nın Nietzsche üzerine yazdıklarından Nietzsche’nin çekilmesidir. Nietzsche hem sessizliğin ilk halini, üçlemeyi, bağlantıyı hatırlatacak hem de iletişim alanına bir hazırlığı taşıyacaktır. Nietzsche’nin bütün bu oyunun en konuşkan figürü olması, onu yazılar arasında Derrida’da gösterilmemiş bir “iletişimci” yapmaktadır.

Derrida’nın Nietzsche’sinin Tuhaf Alan’a taşıdığı iz dışarda yazmaktır. Yazımda Derrida ile Nietzsche isimleri tıpkı Blanchot ve sessizlik gibi yer değiştirebilir. “Nietzsche tanımlanabilir bir alanın dışında ve dışından yazar bu tür bir alanın yokluğu Nietzsche’nin orijinalliğinin merkezî noktasını oluşturur” (Utku & Erkan, 2008, s. 12) dendiğinde Nietzsche ismi bütün isimleri biraraya toplayan bir “şemsiye” işlevi görür. (krş. “şemsiye felsefesi”, 2008, s. 44-58). Biraradalığın unutturmaması gereken şey; *sessizliğin* dışarısını değil; dışarısının da dışarısını imlemesidir.

İzleri geriye alacak olursak; Nietzsche’den yer yer gramatolojiye uğrayan bir yazımı kararverilemezliğin başlangıcı saymak mümkündür. Bu başlangıç, öncelikle *Gramatoloji*’nin sonunun Rousseau’nun bir notuyla ertelenmesini değil; ortada kalışını imler: “ (...) bazı kötü geçmiş gecelerin rüyaları bize ciddi ciddi felsefe diye veriliyor. Şimdi benim de rüya gördüğüm söylenecek; itiraz etmiyorum ama başkalarının yapmaktan kaçındıkları şeyi yapıyor, rüyalarımı rüya olarak sunuyor, bunlarda uyanık insanlara yararlı bir şey olup olmadığını araştırmayı [okura] bırakıyorum” (G, s. 478). Yazının derdi, sözün karşısında yazının eklentiselliğini

vurgulamak ve yazıyı düşüncenin yeri haline getirmektir. Rousseau’yu eleştiren bir metnin Rousseau’yla bitmesinin anlamları düşündüğümüzden çok olabilir. Ancak bu alıntılanan sözdeki kimi noktaları vurgulamak gerekir:

Gramatoloji ile Nietzsche sahneye çıktığında yazı, tehlikeli eklentiselliğinin dışında tamamlanmış bilginin ya da sözün karşısında ciddiye alınmama tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Yazı bu hafife almayla “bir saçmalık alanı”olarak yaftalanabilir. Söz saçma olmakla suçlandığında sözü söyleyen susturulabilir, yazı ise hiçbir yere gitmez. Yazı sadece onun saçma olduğunu söyleyip duran bir sözün kendi sesini daha çok duymasına aracılık eder (Bkz. Ong, 1999, s. 98). Rüneyı değil; ama Derrida’nın yazıyı yazı diye sunması en başta yazıyı bir açıklama olmaktan kurtarmaktadır. “Yazı, harf, algılanır kayıt, Batı geleneğinde her zaman tin’e, soluğa (espirit), söze ve logos’a göre dışsal beden ve madde olarak görölmüşdür. Ruhla beden problemi de herhalde (...) yazı probleminden türemiş olsa gerektir” (G, s. 53-54). Herşeyi yazıyla ilişkilendirme biçimi, gramatolojiye başlarkenki sunumu (Bkz. G, s. 17) sözün karşısındaki sessizliğin bir öncülü haline getirmektedir. Yazının sorusu sessizliğin sorusu haline gelir. Bu da istenmeyecek bir başka benzerliktir.

Derrida yazıdan geçerken Saussure, Pierce başta olmak üzere dilbilim alanının belli başlı kuramcılarının da bir eleştirisini sunmaktadır (Bkz. G, s. 43-113). Saussure ve Peirce iletişim alanın dilbilimle bağlantılandırıldığı yerde en önemli referans kaynaklarıdır. Dolayısıyla gramatolojinin dilbilime yönelik eleştirisi iletişim bilgisini de sorunsallaştırmaktadır. Barthes yazı iletişim amacında değildir diyerek yazıyı iletişimin bilinen tarihinden nasıl uzaklaştırdıysa, Derrida da Saussure ve Peirce’i eleştirerek iletişimin bilgisinde bir boşluk yaratır. Derrida’nın modern dilbiliminin kurucusuna yönelik eleştirileri “Saussure’ün karşısına kendisini

çıkarmakla” (G, s. 80) açığa çıkar. Bu yöntem sessizlikte Derrida’nın karşısına “Derrida”yı çıkararak başkaca yinelenenecektir.

Yazı felsefesini *Gramatoloji* ile kurma işinin en büyük dayanağını Rousseau eleştirisi oluşturmaktadır. Sessizlikteki Derrida Kararverilmezliğinde ise metni dayandıracak herhangi bir yazı yoktur. Eklentinin sahne ile kurulacak bağlantılarıyla Tuhaf Alan yazıya kaçır. *Sessizlik*, Gramatoloji ve Nietzsche ile metinlerarası iletişimi zorlar ve Derrida hakkında her şeyi söyleyebilmek ile söyleyememek sorununu işaretleyerek sahneyi açar. Tuhaf Alan mevcut Derrida yorumlarına ne kadar bağlıdır sorusuna onları yinelenemeyecek kadar cevabı verilebilir. Bu yinelenmezlik, okumada yineleneneceği gibi Derrida’yı, metni göre göre “yanlış okumak” ısrarında değildir. Sessizliğe yazmak; Derrida’yı sadece Derrida’dan yola çıkarak ve onun sahneye taşınan metinlerinin sınırları çerçevesinde yazıya getirmektir. Metne davet ya da yapıbozumun sessizlik sahnesine uygulayımı; Derrida’nın yapıbozum düşüncesine tuhaf bir ayrımı eklemelidir. *Sessizlik* yazı gereği bunu gerektirir. Bu ayrım, “Derrida’nın kendi okuma edimiyle [incelediği] yazarların sahnesine girer, onların oyununu kendi yazma ediminde sahneler” (Erkan & Utku, 2010, s. viii) sözünü tuhaflaştırır. “Yazarların sahnesine girme” her zaman kurulmuş ve bir anlamda sonlandırılmış bir giriş olmayabilir. Derrida’nın farkı; yazarları kendi yazma ediminine katmasıdır. Bu salt metnin ne demek istediğini açıklamaktan daha farklı bir anlamı imlemektedir.

Yazarların sahnesine Derrida ile ve Derrida dışında girme edebiyatla mümkündür. Ne de olsa her şeyi söylemenin yaratacağı yıkımın kaynağı edebiyatta işaretlenmiştir. “Edebiyat uzamı, yalnızca bir kurumsallaşmış *kurgunun* değil, ayrıca ilkece insanın her şeyi söyleyebilmesine olanak tanıyan bir *kurgusal kurumun*

alanıdır (...) her şeyi söylemek, ayrıca yasaklardan kurtulmaktır da” (EE, s. 38). Bu özgürlük, felsefe metnine ya da herhangi bir kuramsal incelemeye tanınmayacak bir özgürlüktür. Üstelik edebiyat üzerine söylenen sözün bile edebiyat teorileri ile herşeyi söylemekten mahrum bırakıldığını unutmamak gerekir (Bkz. Eagleton, 2004, s. 33). Yazı uzamı yazıya bırakılmayan bir alandır ya da yazı yazıya gelemaz. Tuhaflık; Derrida hakkındaki sözün Blanchot’da olduğu gibi Derrida bilgisine takılmasıdır. Tuhaf Alan ise Derrida metinlerinden geçen *sessizlikle*, bu engeli aşırıya kaçıırır. Yazı çevrildikçe yazımı değişir.

Başlangıç (ya da başlayamamak) *sessizlik* için felsefe ve iletişimde *Derrida değil* halindedir. Bu *değil*; Derrida’ya göre felsefe, Derrida’dan yola çıkan bir iletişim kavrayışı değildir. Sessizliğin ikilemesi devam eder. *Kararverilemezlik* Derrida’nın kavramı değil; Derrida kararverilemezliğidir. Derrida felsefesi Tuhaf Alan’da sürekli olarak ertelenir. Bu ayrımı Derrida’yı sahnelemede sahne arkasına getirmek izleyecektir. Derrida’nın bir değil; iki değili, -Deleuze ve Beckett ile- iletişimin sessizlikte nasıl değil haline geldiği örnekleyecektir. Bütün değiller ya da felsefe ile iletişim; Tuhaf Alan’a gezerken bir yazımın sadece nasıl’ını yazmaya yarar.

3.2. Sahne (ve) Arkası

Sahne arkası, *sessizlikte* Derrida yazımını; sahne de mevcut Derrida bilgisinin işaretlendiği yeri gösterir. Şimdilik Derrida sahne(de) değildir. Bir sahne ve bir sahne(de) değil ile yine de bir sahneleme söz konusudur. Tekrarlayacak olursak; Derrida, iletişimin sahneye çıkışıdır. Başka bir deyişle, sahnenin ilave etme ve yerine koyma anlamında eklentisi (*supplement*), Derrida’dır. *Gramatoloji*’de belirtildiği gibi “eklenti insanı çıldırtır, çünkü ne var-lık ne yokluk-tur” (G, s. 237). Eklentinin “çıldırtma”sı, *sessizlik* sahnelenmesin-*i* değil; *sessizlik* “sahnelenmesin”-*e* yarar. Derrida’nın dolayımından geçecek herhangi bir sessizlik; bildiğimiz sessizlik olarak işaretlenen eski sessizlikten ayrılamaz. “Metin-dışı [içerik] yoktur” (G, s. 242) sözüne “bizim okuyuşumuz, bir yorum olmamakla birlikte, içsel ve metin-içi kalmalıdır”la (G, s. 243) açıklık kazandırılır. Okumayı yorumdan kaçırmak ne derece mümkündür sorusu Derrida’nın yanıtlayabileceği bir soru olarak işaretlendiğinde sahneye düşen; ne bildiğimiz okuma ne de Barthes’ın kurguladığı şekilde bir yazı eylemi olarak okumadır. Sahnedeki, bir üçleme; *okuma, değil, yazıdır*.

Sahne Arkası, Derrida’da yer aldığı haliyle eklentinin ve Tuhaf Alan’da tek sözcükle -değil ile- geçirilenin ayrımında üç noktayla bir boşluğu vurgular: Eklenti ... değil. Boşluğun yerinde bir “ne” yoktur. Alana yerleştirilen; Derrida’da görülmeyen bir biçimde bir kurgudur. Sahneleme ya da *sessizlik* yazımı; Derrida’nın “belirli bir kurgu pratiğinden hoşlanırım, örneğin etkili bir simulakrın ya da düzensizliğin felsefi yazıya zorla girmesi; ancak öyküler anlatmak ya da icat etmek, derinde (ya da aksine yüzeyde!) özellikle ilgimi çeken bir şey değildir” (EE, s. 42)

sözündeki derinde ya da yüzeyde öyküler icat edeni, “Deleuze” diye, gösterir. Tuhaf Alan’da es geçilen bu filozof, Derrida’nın yazısının/sözünün sahne arkası ve gizleyiştir. Sahne dururken, sahnede değil beklemek ya da Derrida’da yer açmak; sahneyle ilişki kurmayacak bir sahne arkasını imlemektir.

“Kavram yaratıcısı” (Bkz. FN, s. 12) bir filozof olarak “Deleuze”, Tuhaf Alan’a sahneleme diye ya da değil diye iki vurguyu taşır: Hem Derrida’yı asla söylemedikleri ya da söylemeyecekleriyle dışardan (sahne arkasından) çevirirerek “Derrida, (bu) değil”de ne varsa sahneye çıkarır hem de Derrida’nın bütün yakınlığına rağmen uzak durduğunu itiraf ettiği (Bkz. EE, s. 63-64) bir başka sözcüğe, sahneye ya da kişiye kısaca Beckett’e dair yazarak (Bkz. *Bitik*, 2010) onu içerden (sahnedan) çevirmeye imkan verir. Kısaca, Deleuze ile Derrida, sahne ve arkasını birbirine taşır. Beckett ile Derrida sahnede kalır.

Derrida’nın Değili diye gösterilen Beckett ve Deleuze, Tuhaf Alan’da “tökezlemek”²⁴le yazıya (sessizliğe) geri döner. Sessizliğin ve yazının yer değiştirmesi, *sessizlik* ile yazımın yer değiştirmesi değildir. Tökezlemenin kurgusu ya da kurgusuzluğu, Derrida’nın Gilles Deleuze’e dair sözleriyle başlayacak, Beckett’in sahne değil televizyon için yazdığı oyunlarına geçecek ve bu oyunların Deleuze’ün *Bitik* olarak adlandırdığı metnine taşınmasını bozarak yazıya bağlanacaktır. Böylelikle “Derrida”nın (sözcüğün) sahneye çıkarmaya aracılık ettiği hiç de belirli denemeyecek değillemelerinde, Derrida tarafından kastedilmemiş bir kararverilemezlik açığa çıkacaktır. Charles Ramond’ın Derrida’nın “belirsiz, karar verilemez” diye çevrilen indécidabilité kavramıyla ilgili açıklamasına; onun “tartışmasız şekilde bazı sözcüklerdeki sözlük zenginliğini [sevdiğini] ve bununla

²⁴ Krş. bu tezde Barry Sanders’ın *Kahkahanın Zaferi*’ne yapılan atıflar.

büyük bir zevkle [oynadığını]” (Bkz. 2011, s. 126) eklediği gibi bu “benzemez kararverilemezliğe”de ilerde Derridacı anlamda bir kararverilemezlik eklenebilir.

Derrida’ya geri dönmek; onun hem Deleuze’ün ölümünün ardından 7 Ekim 1996 tarihli *Liberation*’daki “Tek Başıma Hata Yapmam Gerekecek” başlıklı yazısına gitmek hem de yazı ile ölüm birarada diye, bu vesileyle Blanchot’ya dönmek demektir. Ancak Blanchot’yu hatırlamak yine de unutulabilir. Ne de olsa yazı bir Derrida değil olarak öncelikle Deleuze’ü göstermektedir.

Derrida, yazısının başlangıcına, Deleuze’ün farkını yerleştirir: “Düşünür Deleuze herşeyden önce ‘bir olaylar düşünürü’ olup, her zaman için böylesi bir olayın düşünürüydü. Başından sonuna dek de öyle kaldı” (Derrida, 1996, s. 93). Derrida’nın dile getirdiği bu fark, fark edilmemiş bir fark değildir. Deyim yerindeyse Deleuze’ün “olay felsefesi” olabildiğince olaysız bir biçimde Derrida’da yankı bulmuştur: Kaçış çizgisine (*line of flight*) değişmeyen bir çizgi diye bakmak. “Deleuze okuru” Derrida, metinde daha canlıdır -ki canlılıktan kasıt, ölü ya da diri ayrımı değildir- : “Tüm kitapları beni düşünmeye sevk eden büyük teşvikler olmakla kalmamış (...) her defasında hayli kafa karıştıran bir tecrübe oluşturmuştu: Yazmak, konuşmak belki de okumak” (Derrida, 1996, s. 93). Kitapların zorluğu, Derrida tarafından Deleuze’ü “bildiği gibi” okuyarak aşılmaktadır. Bu okuma, yazıya Derrida’da hiç görülmemiş bir serbestliği de getirmektedir. Yazı, Deleuze bahsinde değişir:

Şüphe yok ki Deleuze, o kadar benzemezliğe rağmen, (...) kendime en yakın bulduğum kişi olarak kalmıştır. Anti-Oidipus’daki şu ya da bu önermeye (...) veya kavramlar “yaratmak”tan oluşan bir felsefe fikrine karşı zaman zaman homurdanmış olsam da potansiyel olarak dahi söylemlerinden bir tanesine bile içimden en küçük bir “itiraz” yükseldiğini hissetmemişimdir (Derrida, 1996, s. 93-94).

Ölümün ardından yapılan bu konuşma, Deleuze'den çok Derrida'yı anlatmaktadır. Tam da bu noktada Blanchot'ya dönmek faydalı olabilir sanki sadece Blanchot ölüm'e eklenecek tüm hallerle birlikte yazıyormuş gibi. Blanchot'ya devredilen neyse sahnede, Derrida'ya yer bırakmamayı gösterir. Derrida *sessizlik* sahnesinde yazısıyla alabildiğine bitmiştir -ki metnin bu açıklıkla edebiyata değmesi mümkün değildir- Belki de bu nedenle “yapıbozum [edebiyat değil] ... edebiyatla uzlaşmaktır” (EE, s. 1). Deleuze hakkında “yazmak, konuşmak belki de okumak”, sürekli ertelenen yazının, Beckettvari biçimde söyleyecek olursak, yazamamaya neden uğramadığını da göstermektedir. Deleuze Derrida'nın ipucu haline gelmedir. Sözcük kişiden (Deleuze'den) atlar, bir ize (Deleuze'e) dönüşür.

Söz konusu değil'e ya da Deleuze'e; Derrida'nın sahnesindeki bir ayrımı ortaya koyarak başlayacak olursak; “edebiyat adı altında ilan edilen ve reddedilen şey, başka herhangi bir söylemle tanımlanamaz. Asla bilimsel, felsefi, iletişimsel olamaz. Ancak bütün bu söylemlere açılmazsa, bu söylemlerden herhangi birine açılmazsa, edebiyat da olmaz bu” (EE, s. 50). Derrida'nın okumaları asla ile ancak arasında yazılmakta kendi deyimiyle “umutsuzca, ne felsefe ne edebiyat olan ne de bunlardan birinin ya da diğerinin bulaştığı bir yazıyı [düşlemektedir]” (EE, s. 77).

“Bilimsel ya da felsefi olmayan” yazı denilebilecek edebiyat; Deleuze ve Derrida'nın birbirlerinden çok farklı biçimde yazmasının da nedenidir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide *İkili Oturum*'daki “edebiyat yoktur- ya da neredeyse hiç yoktur, yok denecek kadar azdır” formülleştirimini açması istendiğinde Derrida'nın yanıtı şöyledir:

(...) daha çok bir *kendinde edebi gerçeklik* gibi bir şeyin varlığının daima sorunsal kalacağını vurgulamak

isterim (...) Edebiyatın güvence altına alınmış hiçbir özü ya da varlığı yoktur, edebi bir eserin bütün unsurlarını çözümlemeyi sürdürürseniz, asla edebiyatın kendisiyle karşılaşmazsınız; paylaştığı ya da ödünç aldığı, diğer metinlerde başka yerlerde de bulabileceğiniz, ister dile, anlamlara isterse göndergelere ilişkin (“özel” ya da “nesnel”) bir mesele olsun, bazı özelliklerle karşılaşsınız yalnızca (EE, s. 76-77).

Deleuze’ün düşüncesi, minör edebiyat formüleştirimini Kafka’yla (Bkz. K); yüzeyin üzerindeki düşünceyi Lewis Carroll’la (Bkz. LS) aktardığı gibi; yazdığı bütün metinlere edebiyatı “bulaştıran” ve onu edebiyat diye değil; felsefe diye bize sunan bir düşüncedir. Derrida’nın bütün yakınlığı ile edebiyata olan mesafesi Deleuze’de yerini, edebiyat felsefe ayrımını ortadan kaldırmaya bırakmıştır. Deleuze’ün felsefeye yaklaştırmadığı tek alan daha ileride göreceğimiz gibi “kavram araklayan” iletişim (Bkz. FN, s. 18-19) olacaktır.

Deleuze ile Derrida arasında düşünülen ama hiç gerçekleşmeyen o uzun söyleşi ile ilgili olarak Derrida’nın “tek başıma hata yapmam gerekecek” sözü sadece filozof olana verilmiş bir ayrıcalık gibidir. Söyleşilerde veya alıntıladığımız metinde olduğu gibi bir ölümün ardından söylenen sözde, Derrida metinlerinde görmeye pek alışık olmadığımız sözler de mevcuttur. Derrida’nın “düşünüyorum ki –onu konuşturmak, ona şüphesiz bugün bile gizli kalan bir şeyleri söyletebilmek için- ilk sorum Artaud ile, ‘organsız beden’ konusuna getirdiği yorumla, ve her zaman için üzerine titrediği ‘içkinlik’ kelimesiyle ilgili olurdu” (Derrida, 1996, s. 94) itirafında görüleceği gibi sorunun -ancak ölüm sonrası yanıt bulamayacak olmanın verdiği cesaretle- öylesine sorulması ve bu yanıtlanmayacak sorunun açıklamayı değil; Deleuze’ü bulması dikkate değerdir. Felsefi sözün hata yapmak üzere değil; hata yapmamak üzere söylenmesi (Derrida’nın “homurdanması” bunun bir doğrulaması

gibidir) tüm açıklamaların ise “öyle değil böyle”yi belirginleştirmek için yapılması ne hatanın ne de açıklamanın üzerinde duran edebiyatın neden Derrida’da bile anlaşılmaz bir “öteki” gibi durduğunu açıklamaktadır.

Derrida’nın yaklaşımında söz edilmeyen bir Beckett; Deleuze’ün söz etmeden geçmediği “son metinlerinden biri”dir. O halde, sahne ve sahne-arkasını birbirine taşıırken herbirinin Tuhaf Alan’la ilgisinin üzerini bir kez daha çizelim. Beckett, sessizliği bir dil gibi metne taşıdığı için *sessizlikte* (Tuhaf Alan’da) değildir. Derrida’nın düşüncesi, tıpkı Blanchot gibi sessizliği Tuhaf Alan’a yer yer kaçırır ama Tuhaf Alan örneği olmayan düşüncedir. Derrida metinlerinde sessizliğe yarayacak izler ancak belirli bir yazımla bulunacak izlerdir. Bu yazımın karşısına mevcut Derrida bilgisi ile mevcut Blanchot bilgisi dikilir. Yazım, bir yöntem gibi sunulan Artaud’yla²⁵ ve rastgelilikle açıklanabilecek bir biçimde yazıyı yarıda kesmektir. Deleuze; Beckett metniyle, Derrida’ya fazlasıyla yakın ve fazlasıyla uzak düşüncesiyle Derrida’nın yazmadığı, söylemediği ya da Deleuze’de görüldüğü şekilde asla dile getirmeyeceği bir Derrida-değil-metnini sunar. Tuhaf Alan için bu metin sahnede-değil-dir.

Deleuze’ün yazdığı *Bitik*, aykırı bir Beckett çözümlemesi de değildir. Beckett’in farkını yineler, Derrida’nın Deleuze’ün farkını yinelemesi gibi. Sessizliğin üçlemesinde ya da metnin gerisinde karşımıza çıkan Beckett üçlemesi, *Molloy*, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan*, Beckett’in incelenen televizyon oyunları Quad (Q), Hayalet Üçlüsü (HÜ), ... sadece bulutlar... (SB), Nacht und Träume (NT) ile içiçe geçer.

²⁵ Bkz. bu tezde Yazı (ve) Sahne’nin Artaud ile ilgili kısımları.

Beckett ile televizyon, iki sözcükle (Beckett ve televizyon) hızlıca düşünülmüş bir felsefedir. Pierre Bourdieu düşünce ile zaman arasındaki bağa dikkati çekerek televizyonun karşımıza çıkardığı problemlerden birinin düşünce ile hız arasında bağlantılar sorunu olduğunu ifade etmiştir (Bourdieu, 1997, s. 33). Bourdieu sorar: “Hızın içinde düşünmek mümkün müdür? Televizyon, hızlandırılmış hızda düşündükleri varsayılan düşünürlere söz vermek suretiyle, kendini yalnızca birtakım *fast-thinker*’lara, gölgelerinden daha hızlı düşünen düşünürlere mahkûm etmiyor mu?” (1997, s. 33). Televizyondaki Beckett, “fast-thinker” düşünürlerin değil; düşüncenin sahneye çıkışıdır. Yine de Quad’da ve diğer televizyon oyunlarında görüldüğü gibi sahneye çıkan yazı televizyona uygun bir biçimde bir anlık ve kısadır.

Deleuze için Beckett’i tek bir sözcükte -bitikte- ifade etmek; bir dizi söz söylemek haline gelmektedir. “Bitik, yorgunun çok ötesindedir (...) Yorgun yalnızca gerçekleştirmeyi bitirip tüketmiştir, halbuki bitik bütün mümkünü bitirip tüketmiştir. Yorgun artık hiçbir şeyi gerçekleştiremez, halbuki bitik artık hiçbir şeyi mümkünleştiremez” (B, s. 45). Bu ayrım aynı zamanda Beckett’e dair nihai sözü söyleme imkanı vermektedir. “Beckett’in tüm yapıtı, tükenmiş, yani bitirip tüketici dizilerle doludur” (B, s. 47). Sahnedeki soru şudur: Deleuze için kolay olan Derrida için niçin zordur?

Yazı, Deleuze için Derrida’da olduğu gibi bir yere -yapıbozumuna- bağlı değildir. Derek Attridge’in yönelttiği “Beckett’in yazımı zaten öylesine “yapıbozumcu” ya da “öz-yapıbozumcu”dur ki, yapacak fazla bir şey kalmaz gibi bir anlamı mı var?” (EE, s. 64) sorusunu Derrida “bu kesinlikle doğru” diye yanıtlar ve ekler: “Beckett metninden birkaç ‘önemli’ satır seçip çıkarmak olanaklı, dürüst ya

da hatta ilginç olmazdı. Eserlerinin, hatta en 'düzensiz' görünenlerinin düzeni, retoriği, kuruluşu ve ritmi, nihayetinde en 'ilginç' olarak 'kalan' şeydir, eserdir, imzadır bu" (EE, s. 64-65). Beckett'e bozulmayacak bir dizi gibi bakmak (Derrida'nın yaklaşmaması) ile ondan çekip alınacak sözleri dizileştirmek (Deleuze'un yaklaşması) nihayetinde aynı şekilde sonlanmıştır. Beckett'e dair kurulu büyük söz; yazmak (Deleuze) ve yazmamak (Derrida) ayrımını siler.

Ahmet Soysal, "Beckett'in Son Sözü"nde (2010, s. 25-34) –ki bu metin de Deleuze'un *Bitik* çözümlemesine değinmektedir- Beckett üstüne yazmanın zorluğunu şu şekilde ifade eder:

Bu, sadece, Beckett'in "zor" bir yazar olmasından kaynaklanmıyor. "Zor" bir yazar, çözümlenebilir bir yazar demektir (...) Başka bir açıdan, Beckett üstüne yazmak, "kolay" tuzaklara düşme tehlikesini taşıdığından dolayı zordur. Hayatın anlamsızlığı, benliğin kırılganlığı, akıl ile delilik arasındaki sınırın belirsizliği, çağdaş insanın umutsuzluğu, insanlar arasındaki iletişimin yokluğu... Beckett'e bütün bunları "söyletmek" kolaydır. Bir bakıma, bütün bunları söylüyordur da. Ama sadece bütün bunları söyleseydi, Beckett olmazdı (2010, s. 25).

Soysal'ın dile getirdiği şekilde Beckett'in "bütün bunlardan" fazlası olması ve bu fazlalığın da yazıya kolay gelmemesi, onu, yazılabilir hale getirmektedir. Başka bir deyişle, Beckett'i yazmamak Beckett'i yazmanın değişmez konusudur. Sessizlik bir kez daha Beckett'le sessizliğe döner. Yine de bu zorluk tek başına Derrida'nın uzaklığını açıklamaz. Yapıbozumcu bir çerçevede yazılacak ya da *Bitik* diye adlandırılacak bir Beckett, sadece Beckett olmayacaktır. Beckett hakkında yazmak; Beckett'i yazmak değildir. Ya da tersi. Derrida'nın mesafesi, yapıbozum dediğimizin Beckett haline gelmemesi ve böylelikle Derrida'nın silinmemesi için önemlidir. Beckett tek başına Derrida'yı açıklasaydı Derrida, *Derrida olmazdı*.

Deleuze'e dönecek olursak; *Bitik*'in Beckett üzerine söylenecek sözü tamamlayarak Beckett'e başlaması, metnin bütünüyle Beckett'i sergileme derdinde olmamasından ileri gelmektedir. Yazarı noksan bir biçimde yazan Deleuze, yazarların pek çoğunun fazlasıyla kibar davranarak bütün yapıtlarını sergilemekle ve ben'in ölümünü ilan etmekle yetindiklerinin altını çizer (B, s. 48). Bütün yapıtları sergilemenin, yapıtta yazarı sergilemekle bir ilgisi yoktur. Artaud'yu yarıda kesmek neyse, Beckett'i bütünüyle sergilememek odur ve bu da Tuhaf Alan'a Beckett ile Deleuze'den geçen bir sessizliktir. Örneğin, *Bitik*, Beckett'ten söz ettiği bir yerde birden Blanchot'ya geçmekle "[tükenir] ve bütün imkanlarını [tüketir]" (B, s. 48) ki bu örnek bir önceki cümlemin örneği değildir.

Deleuze, "Blanchot'nun Musil hakkında söylediği Beckett için de ne kadar geçerli: En yüksek kesinlik ve en aşırı dağılıp yokolma; matematik formülleri arasındaki sınırsız değiş tokuş ve formsuzun ya da formülleştirilemeyen peşine düşmek" (Blanchot'dan aktaran B, s. 48) sözüne Blanchot'nun bir notunu düşer: "mümkünün anlamının artması *Niteliksiz Adam*'ın değişmez temasıdır" (Bkz. B, s. 48, n9). Musil ve Beckett birbiriyle yer değiştirir. Bu yerine geçme ya da yazının sergilememesi, sözün yer değiştirmesi değildir.

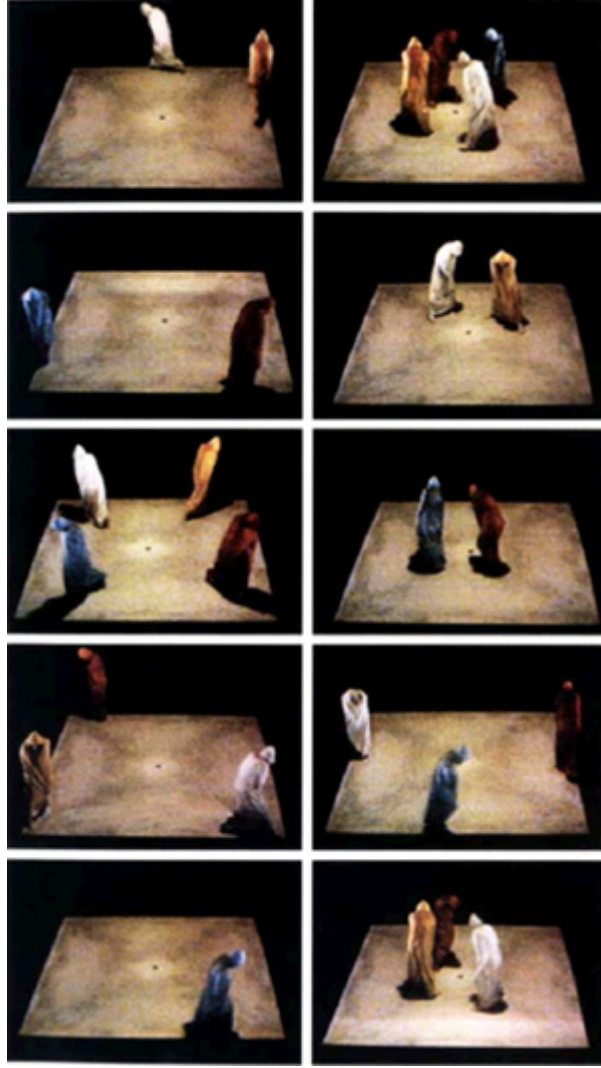
Tuhaf Alan *Bitik*'te *tam olarak öyle yazılmamış* iki vurguyu taşır: Birincisi, yazı ile ya da yazıda Deleuze, Beckett ve Derrida sergilenmez; ne Beckett'in ne de Deleuze'ün yazdığı sahneye geçer. Yazılmış olan metin, burada gösterilen metin değildir. Bitiğin anlam ya da *Bitik* dışında kullanımı, *Anlamın Mantığı*'nda olduğu gibi bir Humpty Dumpty'yi örneklemes (Bkz. LS, 1990, s. 142). İkinci vurgu ilk vurguyla bağlantılıdır: Ne Beckett ne Deleuze Derrida'ya çıkar. Derrida dile getirmediğinde dile getirilmemiştir.

Deleuze Beckett’le işlediği dört televizyon oyununu, iki imge (Q ve HÜ) ve iki uzam (SB ve NT) şeklinde ayırır: “*Quad* sessizlikle ve gerektiğinde müzikle Uzam olacaktır. *Hayalet Üçlüsü* sunucunun sesiyle ve müzikle Uzam olacaktır... *sadece bulutlar...* insan sesiyle ve şiirle İmge olacaktır. *Nacht und Träume* sessizlikle, şarkıyla ve müzikle İmge olacaktır (B, s. 59). Bu oyunlar *Bitik*’te sessizliğin üçlemesinde ne değinilen ne değillenen *Molloy*, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan*’dan oluşan Beckett’in üçlemesiyle içiçe geçer bir biçimde yazıya gelir. Dört kısa oyun, Deleuze’ün oyunlardan uzunca metni ve sözü söylediği gibi geri alan ve Tuhaf Alan’da çokça görülen Beckett ve değil (Beckett) ayrımı bitikten sessizliğe eklenir.

3.3. Quad, İletişim, Değil

Quad’ın yazımı hiçbir şeyi anlatmaz. Bu bildiğimiz anlamda, anlaşılmaz bir sessizliktir. Beckett, mevcut Beckett bilgisinin de doğrulayacağı bir biçimde ne anlam verileceği bilinmeyen değişik metnini bir hayli yazmıştır. *Quad* sadece yazılı değil; aynı zamanda yazıda çizilerek gösterilmiş bir karedir (Bkz Q, s. 9). Metnin de sahne için değil televizyon için kaleme alındığını, 1981’de bizzat Beckett tarafından sahnelenip yönetildiğini, metindeki bütün dipnot göndermelerinin de olan olduktan yani “eser televizyon için filme çekildikten sonra yazar tarafından eklendiğini” metnin/oyunun öncesine yerleştirilmiş bir notla (Bkz. Q, s. 8) öğreniriz. Bir yer (Quad) böylelikle bir yere (yazıya) bağlanır. Quad “dört oyuncu, ışık ve vurmali çalgı için oyun” (Q, s. 9) ile Quad’ı tanıtır. Böylelikle oyunumsu ya da oyuncu yazı, oyuncular; onların seslerini değil; hareketlerini ve bu hareketleri dolduran her birine

dağılmış vurmalı çalgıların sesini gösterir. Bir kare (dörtgen) içinde ama sanki bir dairenin döngüsellliği ile gidip gelme ve kaybolmalarını, belirli bir tempoda izleriz. İletişim, “elbiseleri yere değen, başlıkları yüzleri gizleyen” (Q, s. 11) ve birbirlerine hiç bakmayan figürlerin nereye gideceklerini ve neyi tüketceklerini bildiği; her seferinde birbirlerinin yoluna çıkar gibi de çıkmaz gibi de gösterildiği bir ritme sahiptir. Karenin kenarları A, B, C ve D diye isimlendirilirken; karenin ortasındaki yer E’nin de “üç ya da dört oyuncunun yolları E noktasında kesiştiğinde ritmin aksamaması için önlem alınmalı. Ya da, aksaklıklar kaçınılmazsa, bundan en iyi nasıl yararlanmalı?” notuyla bir düğüm olduğu yazıya çıkar. Bu sunum iletişimin hem olanaklı (possible) hem de olanaksız (Chang, 1997, s. 228) ya da ne olanaklı ne olanaksız tanımlamasına geçit verir. Eğer iletişim böyle bir şeyse, Beckett’in sorusuyla, *bundan nasıl yararlanmalı?*



Resim 8. Samuel Beckett, *Quad*
(Kaynak:<<http://www.trax.it/olivieropdp/tnmnew.asp?num=99&ord=20>>)

Quad ile -hem de televizyonda- iletişimle oynamak söz konusudur. Bu gidişgelişlerle oyun-yazı, bundan sonra ne olacak, ne oldu sorularıyla Deleuze’ün felsefeyi -neredeyse- bir romana benzettiği (N, s. 140-141) o felsefi farkına çekilir. Tuhaf Alan’da bu metin oldukça “kusurlu” bir değildir; çünkü “Beckett’in metni kusursuz bir şekilde açıktır. Burada söz konusu olan, uzamı bitirip tüketmektir” (B, s. 61). Başka bir deyişle, Tuhaf Alan *Quad*’ın bitirip tükettiğinde değildir. *Quad* “Derrida” sahnede yok demeye varır.

Deleuze için Beckett'in sahnede sahneyi bitirip tüketmesini televizyonla göstermesinin anlamı şudur: "Beckett'in bir biçimde, sözcüklerin aşağılık durumunu aşmasına imkân sağlayan şey televizyondur (...) herhalikârda televizyonda, sıkışmalarını gevşetecek, onları ayıracak ya da tamamen dışarıda bırakacak olan şey sözcüklerden başka şeydir, *müzik veya görsellik*" (B, s. 73-74). Deleuze'ün dikkate almadığı şey, televizyonda müzik ve görselliğin başka türlü sözcük ama yine de sözcük olmasıdır. (krş. Bataille "sessizlik bir sözcük olmayan bir sözcük", Derrida, 2006, s. 126). Televizyonda kullanılacak müzik veya görselliğin sahnede kullanılacak müzik veya görsellikten farkı nedir diye sorduğumuzda bunun yanıtını tek başına "televizyon" vermektedir. Yine de Beckett'in müziği veya görselliği sahnedekinden hiç de farklı değildir. Ya da Beckett televizyonda da Beckett'tir. Bu durum da Beckett'in açmazına katılabilir. "Beckett, sözcüklere giderek daha az tahammül ediyordu. Ve bunun nedenini de baştan beri biliyordu: 'arkada pusuya yatmış olan şeyin' gözükmesi için dilin yüzeyine 'delikler açmanın' özel zorluğu. (B, s. 73).

Bourdieu'nun düşüncesizleştiren televizyon kavrayışına geri dönersek; "felsefecilerimizden (ve de yazarlarımızdan) bazıları için, olmak, televizyonda algılanmış olmaktır (...) Deleuze'ün saptadığı gibi, başlıca işlevi televizyona çağrılmalarını sağlamak olan, olabildiğince kısa yapıtları, düzenli aralıklarla yazmaktan başka umarları yoktur" (2001, s. 18). Bourdieu Deleuze'ün felsefe ile iletişimi karşı karşıya getirişinden yararlanarak televizyonu eleştirmiştir. Deleuze için "yazmanın amacı, yansıtmak (temsil etmek) değil icat etmek olmalıdır" (Colebrook, 2009, s. 13). Böylelikle Deleuze "felsefe kavramlar oluşturmak, keşfetmek, üretmek sanatıdır" (FN, s. 12) diyerek felsefenin asla iletişim

olmayacağıının altını çizerek. Ne de olsa “felsefe, kavram değil ‘uzlaşma’ [consensus] yaratmak için, yalnızca görüşlerin [opinions] içindeki gücüyle iş gören iletişimde de hiçbir nihai sığınak bulamaz” (FN, s. 15). Televizyon burada kapanır. Beckett ile televizyon açılır. Deleuze için iletişim; bir mümkünleştirme alanı haline gelir.

Dil üzerinde çalışmak sessizliğe çıkmaz; sessizliği dillendirir. Dilin dışında kalmanın mümkün olup olmadığını Sollers ile de Portzamparc’ın sorusunu sürekli sormak ve böylelikle soruyu tüketmek de sessizliğe çıkmaz. Beckett sessizleşmek için daha çok konuşmak zorunda kalmıştır ki tüm üçleme aslında susamamak hakkındadır (Bkz. A, 1997). Ne müzik ne de görsellik başlıbaşına sessizlik değil; başka bir şeyi sağlamıştır: “Sözsüzlük sessizliktir”i büyüten yine de Beckett’tir.

Derrida’dan *Quad*’a geçmek; Nietzsche’yi konuşturmak; sahnede oyuncuların azalarak oyunun artması; Derrida’nın söyleşileri; Nacht und Traume ve Sessizliğin Üçlemesi ile Beckett Değil’i yaratmak; Deleuze ile Derrida; iletişim ile sessizlik devam eder. Deleuze, Beckett’e bitip tükenme olgusu doğrultusunda yaklaşırsa da Ahmet Soysal’a göre eskiden beri var olan bitirmek sözcüğünü olanaklı olanı “bitirmek” anlamıyla sınırlamak doğru görünmez (2010, s. 32).

İndirgenmiş biçimin ve içeriğin (...) *söyleyemediğini* ise, televizyon oyunlarında, sadece sözsüz imgeler değil; alıntılanan müzikler (...) “söylemek” görevini üstlenmiş görünmektedir. Aslında, yazının söyleyemediği, söylenemez olandır, sözcüklerin düzyazısının söyleyemeyeceğidir. Alıntılanan müzikler ve şiir, sözcüklerin anlatısal (ya da düşünsel) düzyazısının söyleyemeyeceğini “söyler”, daha doğrusu dinletir, “duyurur”, ya da “ifade eder” (Soysal, 2010, s. 33).

Hem Gilles Deleuze hem de Ahmet Soysal *Beckett ile* ve *Beckett'te* farklı biçimlerle de olsa söylenemeyeni ya da yazılamayanı yazma uğraşı vermektedir. Fark, bitirmek sözcüğünün anlamına dayanmaktadır. *Quad*; üzerinde konuşulmayan bir alanda herşeyin bir biçimde konuştuğu bir alana denk düşer. Böylelikle *Beckett ile*; iletişimin köprüsüne ve uçurumuna, sessizliğin bilgisini taşır. *Quad* iletişim değildir ile iletişimdir. Tuhaf Alan *Quad*'da -sadece değil diye- değildir.

Nacht und Träume'de “akşam ışığı, düşgören (A); düşünde gördüğü kendisi (B); Düşteki eller (Sağ El) ve (Sol El); Schubert'in *Nacht und Träume* adlı Lied'inin son 7 ölçüsü”ne (NT, s. 39) sığınan oyun ile “başını ellerinin üzerine yaslamak için” (NT, s. 39) sözü sessizliğin üçlemesinde gösterilmiş bir resme (Bkz. bu tezde *Deaths Waiting Room*) düşer. Sessizlik Beckett ile sessizliğe dönerken; Deleuze bu oyunu uykusuzlukla işleyecektir (B, s. 71-72). İletişim ile Beckett ya da açılma ile kararma (krş. NT) böyle gösterilse bile Tuhaf Alan'da değildir.

3.4. Değil, İletişim, Tuhaf Alan

Tuhaf Alan sahnelendiğinde *sessizlik*, sessizliği sessizleştirir. Sessizliği sessizleştirmek; iletişimin sessizleştirmesini bildiğimiz sessizlik diye gösterir. Bu sessizlikte nelerin konuştuğuna gelirsek; “iletişimin gümbürtüsünden kulakların sağır olması” (Bkz. Perniola, 2006, s. 55) durumu söz konusudur. Bu deyişi, Perniola'nın kullandığından biraz daha açık bir şekilde kullanacak olursak; söz, çok şey söyleyip aslında hiçbir şey söylememekle aynıdır.

Sessizlik; anlamlandırıldığı veya anlamlandırılmadığı her yerde sessizleştirilir. Sessizleştirme; sessizlik adına konuşmakta kendini gösterir. İletişim, sessizliğin sessizleştirildiği yerdir ve bu bir tanım değildir. Derrida'nın "herşey Foucault'nun deliliğin anlamını *sanki biliyormuş gibi yaptığını* bize çitlatmaktadır" (aktaran Boyne, 2009, s. 85) deyişi gibi iletişim sessizliği sanki biliyormuş gibidir. Değil uzaklaştıkça iletişime çekilir. Bir önceki cümlede burada bir sonraki cümle ile karışmaması; bir cümleyi diğeri ile "değil" haline getirmek; paragraflar arası akışın sürekli sekteye uğraması, sessizlik sahnesinde örneklendiği gibi gösterilmeyen bir parçalılığa işaret etmektedir.

Sessizlik ile iletişim üzerine sahneleme; felsefe ve iletişime değinen bir sessizlik incelemesi değildir. Bugün iletişim denilince en etkili düşünürler Jürgen Habermas ve Emmanuel Levinas (Bkz. Peters, 1997, 20) yerine *sessizlikteki*; yarıda kesilen Blanchot, Derrida, Artaud, Nietzsche ve Beckett sergilemesidir. Wittgenstein'a değinir değinmez "sessizliğin grameri" (Bkz. Wittgenstein, 2010) diye Wittgenstein'dan uzaklaşmak da yine uyumsuz ve sahneye taşınmamış örneklerle yazımın bir sonucudur. Habermas ve iletişimsel süreçlerin analizi (Bkz. Huisman, 1997); dil felsefesi ile iletişim arasındaki etkileşim gibi sessizliğin konu edinileceği alanlar bu yazıda yer almamıştır. Değil'de yerleşen *sessizlik* öncelikle iletişimden ayrılarak Tuhaf Alan'a eklenir.

Derrida'nın felsefesi tıpkı iletişim alanı gibi boş bırakılan bir çalışma uzamını ortaya koyar. Burada Derrida'yı izlemek mümkün değildir. Derrida "Nietzsche'ye göre herşey yorumdur" (NM, s. 226) sözüyle kendi düşüncesinin ele alınış biçimine (buradaki sahnelemeye) mesafe koymuştur. Her ne kadar Nietzsche düşüncesinin bu

yönüne hayran olduğunu söylese de (Bkz. NM, s. 226) Derrida'ya göre herşey yorum değildir. Kendi yazısı, sürekli bir düzeltmedir.

Nietzsche düşüncesi, Derrida değil olarak karşımıza çıkan Deleuze'ün de hayranlığını gizlemediği bir düşüncedir. Nietzsche, “felsefesinin kavgacı yanıyla (...) anti-diyalektik oluşuyla (...) kendi yöntemini yaratması”yla (Bkz. Deleuze, 2010, s. 245-248) Deleuze'ün kavram yaratıcılığı üzerindeki ısrarının nedeni gibidir. Başka bir deyişle, Felsefe Deleuze-ce *sanki* Nietzsche'dir. Bu çalışma açısından da Nietzsche, felsefe ile iletişimi bir felsefe ve iletişim değil olarak ele almaya imkan verdiği için önemlidir. Sahneye taşınan bağlantı Derrida'ymış gibi gösterilirken aslında Nietzsche'dir.

Bütün bu bağlantıları kurmaya meyilli Nietzsche'ye göre felsefe “dünya karşısında kişisel tutumların önerilmesi olup onunla tartışmayı kabul etmek, kişisel bir tutumu geliştirme ve önerme sorumluluğunu üstlenmek demektir” (Vattimo, 2005, s. 55). İşte Nietzsche bu tutumu geliştirdikçe Tuhaf Alan değil haline gelir. Filozoflar, onların düşünceleri bir sözcük üzerinde işlenirken, değillenir. Tuhaf Alan'ın yazıda sahneye gelen ne varsa kaçarak yokluğa ulaşması söz konusu değildir. Bu noktada hiçbir biçimde doldurulmayan, aslında ne boş ne de dolu olan, *Boş Alan* Brook'un kastetmediği bir biçimde *sessizlikte* durmaksızın yinelenir. Bu yinelemede boş alan bazen sahneye bazen yazıya bazen de uzamda öylece bırakılan bir düşünüre atfedilerek geçirilir.

Bu yazım, ne sözcük ne kavram dediği *değil ile*; iletişim ve Tuhaf Alan'a virgülle bir ayrım koyar ve bu ayrımlardan söz ederken aradaki esleri kaldırır. Bu noktada ne her türlü yoruma açık bir yazı vardır ne de yazandan gelen kişisel bir iz.

Blanchot'dan hareketle buna özne yokluğu bile denemez. Unutmamak gerekir ki, Blanchot bile tıpkı Derrida'da olduğu gibi sessizlikte değildir.

Sessizlik sahne ve yazıda bir konu değildir. Varlık ve yokluk problemi gibi ele alınmamıştır. İletişim, teoriden tanımlardan ve kararverilemezlikten sıyrılırsa Tuhaf Alan'ın sahneye çıkışına aracılık eder ki bu durumda iletişim sahneye çıkmanın bir aracı değildir. Belirsizlik, bekleyiş ve gizleyişin en iyi saklanacağı alan da iletişim alanı gibi söz edilmeyen iletişimdir. Değil, iletişim, Tuhaf Alan; Escher'in kürelerinin yer değiştirmesi gibi yer değiştirir ki bu da bir benzetme değildir. Bu noktada Barnes'ın ölüm üzerine yazdıklarında söylediği bir söz yinelenebilir: “Korkulacak hiçbir şey yok” (Barnes, 2011, s. 110). Değil; bildiğimiz gibi değildir. Her değil ile de bilinen ya da bilinmeyen bir değildir.

4. SESSİZLİĞE YAZMAK ÜZERİNE

Sessizliğe yazmak; Tuhaf Alan'ın, bu çalışma için *yazılamayanını* içermektedir. Dolayısıyla tez, bir önceki bölümde (iletişim ve sessizlik) sona ermiştir. Tuhaf Alan, ifadeye değil; sessizliğe gelişini yazıldığı gibi gösterecektir. Sessizliğe yazmak; başlıklar aynı olsa da burada çalışmanın şimdiye kadar olan bölümlerinin yinelenmesi değildir.

4.1. GİRİŞ

Bir. Sessizliği zorlayın. Söz değil; *s* başlasın. *S*, her ne demekse “ses bilimi bakımından ötümsüz sızıcı diş eti ünsüzünü gösterir” (*Türkçe Sözlük*, 1988): Bu cümlede her nedense bir ağırlık gizlidir; öyle yazmadığı halde ve öyle yazmadığı haliyle *s*, ses bilgisine göstermez; duyumsatır. *S*, sızlatır. *S*'lerle başlayın ve *s*'lerle devam edin: Sessizlikten söz etmenin en kolay yolu sessizlikten bir zorluk çıkarmaktır. Başka bir deyişle, sessizliğin zorluğunu bulmalı. Ve arayan bulur. Sessizliğin zoru vardır; bu böyle olmasa sessizlik dert edilemez. Dert etmek bir nedeni gösterir ki *iyi ki* gösterir. Söze değer ya da söze ait her zorluğun “sessizliği tanımlamak zordur”a varması kaçınılmazdır. *Sessizlik* kolayca ifade edilebilseydi -ki böylelikle söz olurdu- *olmazdı*. Olur olmaz bir sessizlikten çok, konuşulmadığında açığa çıkan bir sessizliğe ve yazıldıkça veya söze döküldükçe bozulan bir sessizliğe ihtiyacımız var. Sessizlik dediğimiz az çok böyle bilinirse onu dile getirdikçe bozacağımız *neyse ki* ileri sürülebilir. Zaten başka türlü bir “sessizlik bilgisi” nasıl derlenebilir? O halde sessizlik, nasıl denir, nasıl yazılır? *S* ile.

İki. Sessizliğı tanımlayın. Sessizlik nedir’in bir cevabı olsun. Bu yanıt her ne olursa olsun güzel ve etkili söz kullanımını gerektirecektir. Bir hitabet sanatı gibidir sessizlik. Ve bu nedenle tanımlandıkça kendisini değil ama sözü güzelleştirir. Sessizlik başka türdür; bu nedenle şiirseldir. Her bir tanımı tamamlanmamışlığın yakınından geçer, eksiktir; anlık oluşuna yaraşır bir biçimde bozulacağından dem vurulur ve sürekliliğı betimlenir. Rimbaud’nun “yine de bir şeyler var” (Rimbaud, 2001, s. 127) deyiş i gibidir sessizlik. Onu göstermek isteriz. Yine Blanchot’nun dediğı gibi “dil olmaksızın hiç bir şey gösterilemese de susmak [*neyse ki*] hala konuşmaktır. Sessizlik imkansızdır. Bu nedenle onu arzularız” (WD, s. 11). Ancak sessizliğı tanımı tam da her türlü imkansızlık engelini, sessizliğı dile getirerek ve bunun da her türlü dile getirmeden farklı olduğunu öne sürerek aşmak için vardır. Sessizlik tanımı gereğı ve tanımı öyle ya da böyle var diye sadece sözde imkansızdır.

Sessizliğı tanımlayın. Ne de olsa zorluğu kolaylaştıran; yazılamayanı yazan, E. M. Cioaran’ın sözüyle bir “tanımlama zaafı”mız, bir halden anla diyen mazeretimiz var ve tanımdan çık(a)madığımız sürece tanımsız bir şey ortada yok:

Bizi çevreleyen şeylere, onlara isim verdiğimiz-ve ötelere geçtiğimiz- ölçüde tahammül ederiz. Ama, bir şeyi tanımla benimsemek, ne kadar keyfî olursa olsun (...) o şeyi dışlamaktır; onu yavanlaştırmak ve yersizleştirmektir, yok etmektir. (...) Ve bu zihin isimlendirdiğı ve kayda düştüğü şeylerin içinde kendini de heba etmiştir. Sözcüklere âşık olduğu için, ağır sessizliklerdeki esrardan nefret ediyordur ve bu sessizlikleri hafifletirip saflaştırır: Bu zihnin kendisi de hafif ve saf bir hale gelmiştir, çünkü her şeyin yükünü atmış ve her şeyden arınmıştır. Tanımlama zaafı, onu merhametli bir canı ve uysal bir kurban haline getirmiştir. (Cioran, 2008, s. 11-12)

Bu zaaf, sessizliği asla tanımsız bırakamaz; tanımını, zorlu bir tanımla bırakır. Sessizliği sözcük seviyesine “yazamayarak” çeker. Cioran’ın sözlerini sessizlikle zorluyoruz ve sözcüklerinin arasına sessizlik çıkar diye gelişigüzel yerleşiyoruz: Sessizlik, *sözcüklere aşık olan tanımlama zaafımızın* kurbanı olsun. Ve oldu. Biz zaten sessizliğe dayanamıyoruz. Onu, esrarını dağıtalım diye, sözcük düzeyinde öldürüp; sözcüğe -kurban diye- sunacağız. Sunduk. Sunuş bir nevi alışveriş: Sözcükten aldık yine sözcüğe verdik. Sessizliği gizemli buluyoruz. Bu gizem; onun karşısında durmaksızın konuşmamızdan ibaretmiş gibi görünüyor. Ve bu sunuyu yapan aslında biz değil onlar. Ve bu onlar öncekiler, şimdikiler ve sonrakilerle belirsiz; biz de şimdilik yazıyoruz diye belirliyiz. Biz önceki sessizliklerin devamımız ve yalancısıyız. Sessizliği tanımladığımız haliyle sürdürüyoruz.

Bir türlü yazamamakta sessizliğin ne’liği ya da sessizliğin ne olup ne olmadığını gösteren bir *sunu* vardır. Nasıl bir sunudur bu? Beceriksizliğe övgüyle doludur. Sessizliği yazamıyoruz diye onun ne olup ne olmadığı yazılabilir. Hal hatır sormadaki gibi o “ne var ne yok” hal, öyle kolayca yaz(ma)maktan ileri gelir yoksa sessizlik –bilip bilmediğimiz- sessizlik olmaz. Cioran’ın “tanımlar mezarlığı”nı (Bkz. Cioran, 2008, s. 11) sessizliğe çevirerek söylersek “bir formül gerekmektedir, hatta pek çok formül; en azından zihne bir haklılık ve yokluğa bir gösteriş sağlamak için” (Cioran, 2008, s. 50). O halde formül *yazılamayan*’dır. Sessizliğin ne’liği, tanımlar mezarlığına çoktan “yazılamayan” olarak gömülmüştür. Sessizliğin yazılamazlığı gösterişli bir yoklukta bu mezarlıkta zaten yok yere mevcuttur.

Yazılamayan halihazırda sözcüğe emanettir. Ve sessizlik hali çoktan *hazır*dır. Sessizlik, sessizliğe yeniden başlamaya karşı dirençlidir. Bu hazırlık sayesinde ki sessizlik, yazılamayandan çok sanki yazılamayandır. Öyleyse sessizliği *yazamamak*

yazdırır. Sessizlik söze dökmenin zorluğuyla dökülür söze, sınır çizilemezliğin o bildik sınırıyla belirlenir yine.

Zorluğu adlandıran yazılamayan, söze boğulmuş haldedir. Öyleyse sessizlik sözle sözde, yani öylesine ve sözün yüzeyinde, yazılamayandır. Tekrar İki. Tanımlama zaafı bir sürü sözcüktür.

Tanım gereği büyük sözlerle başlamalı varlık yokluk gibi. Varlık yaşamı; yokluk ölümü imledi ya da Huysmans (2003) gibi *Tersine*²⁶. “Ölüme ilişkin simgelerimiz, yaşamdan alınmadır” (Craib, 2006, s. 30) ve biz herşeyi birbirine karıştırmayı çok severiz. Sessizliğe ilişkin simgelerimiz de sözden alınmadır. Sözün simgeleri sözcüklerdir. Sessizliğin sözde sözcük olarak bir yeri yoktur. O halde sessizliğin sözcükleri olmalıdır ve yeni sözcükler eski sözcüklerden ayrılmalıdır. Bu noktada yine bir söz, sessizliği kurtarır: “sessizlik bir sözcük olmayan bir sözcük.” (Bataille’den aktaran Derrida, 2006, s. 126) Sessizlik yine de sözcük; başka türlü sözcük. Sessizliğin sonu: Sözcük, sözcüktür.

Üç. Sessizliği tanımlamak yetmez; onu açıklayın ki “söz” olsun ya da söze benzesin. *Söz-de-* ve *söz-den-* sessizliği çekip çıkarmak için söze boğulabilir ya da sessizliğe gömülebiliriz. Nefessiz kaldığımız yerde zorluğun kendisi gibi konuşursak diyebiliriz ki ifadeye gelip dayanınca zaafı içeren *yazılamayana* yine vardık. *İç ses: Gördük ki yazılamayan, her türlü yazmanın dışavurumuyla yüklü. Bu nedenle sessizliğin aslında yazılamayacağını öne sürmek işimize geliyor. İç ses zaafı yüklü. İç seste bir şey yok. Sessizliği anlamaya ve anlatmaya çalıştığımız sürece onu tanımlamanın zorluğuyla karşı karşıyayız. Ve zorluk baş döndürücü bir tarzda başa döndürür: Bakınız Bir. Zorluk devamlıdır. Bakınız İki. Zorluk açıklar. Bakınız Üç.*

²⁶ *Tersine* (1884) Hollanda kökenli Fransız yazar J. -K. Huysmans’ın başyapıtıdır (Bkz. Huysmans, 2003).

Dört. Sessizliğe yer verin ki belirli olsun; yerliyerinde dursun. Yer vermek, sessiz yerler bulmak ya da konuşmamak anlamına gelebilir. Varlık ya da yokluk yer sorunu olabilir ve denilebilir ki sessizlik yokluğuna var gücüyle yaslanır ya da varlığını yokluğuna yaklaştırır. *İç ses: Aslında varlık ve yokluğa biz yerleşiriz; sessizlik değil ve bu varlık ya da yokluğa kurulduğumuz halden yani sessizlikten biz “sessiz bir yerler” buluruz. Sessizliğimize “sessizlik” deriz. Sessizliğe yer verdiğimiz sürece sessizliği biliriz.*

Beş. Sessizliğe bir zaman bulun ki *vakitsiz* olsun. Bu vakitsizlik ya Levinas’ın “yalnızlık bir zaman yokluğudur” (Levinas, 2005, s. 77) deyişi gibi sessizlikte de yalnızlığa benzer bir zaman yokluğunu varsayar ya da sessizlik, uygun bir zamanda olmadığı için vakitsizdir. Başka bir deyişle sessizliğin zamanı, yalnızlığa öykünerek yok yere varır ya da sessizliğin sırası değildir. Vakitsizlik *yazılamayana* zaman verir.

Altı. Sessizliğe bir neden verin. Theodore Zeldin: “Konuşmamak için çok sayıda nedenimiz var.” (Zeldin, 2003, s. 41) Sessizliğin bir nedeni, eğer mümkünse bir değeri olsun. Söz onun adına konuşsun: *Söz gümüşse sükût altındır* vb.

Yedi. Sessizliği yüceltin. “Konuşmak, yüceltmektir ve yüceltmek, övmektir, sözden, artık, söylenecek hiç bir şey kalmadığında hâlâ diyen, adı olmayana bir ad vermeyen ama onu karşılayan, çağrıştıran ve yücelten ısıltı katıksız bir yok etme, içinde gecenin ve sessizliğin bozulmadan ya da görünmeden ortaya çıktıkları tek dili yaratmaktır” (YU, s. 149). *Yazınsal Uzam*’da kâh Blanchot kâh Rilke olmak: “Nasıl bilir seni sessizlik ve çılgınlık, / (...) –Çünkü yüceltiyorum.” (Rilke’den aktaran YU, s. 149)

Sessizliği yüceltin. Bakarsınız içinden insan çıkar: “Sana açıkladıklarında değil, açıklayamadıklarındadır insanın gerçeği. Bu yüzden, onu tanımak istediğinde

söylediklerine değil, söylemediklerine kulak ver” (Cibran, 2005, s. 19). Kulak vermesek de olur. Onu herşey yapalım George Steiner gibi: Sessizlik “alternatifimiz” (Bkz. Steiner, 1990, s. 74) olsun. El altında bulunsun. Sessizliği yüceltin. Ona sözün anlamını verin ve anlam deyin. Ona düşünceyi verin ve sonra düşünce deyin, sessizce kendini göstereceğini diye.

Sessizliği yüceltin; çünkü söz düştü. Bu düşüş nedeniyle “Kierkegaard’ın mümkün biricik tepkisi, ‘sükûnun boşalımı’ (*the catharsis of silence*)’dır. İnsanın bu gürültüleri susturması ve kendisini suskunluğa gömmesi. Sükût dışında hiçbir şey insana, hakikat doğanın yankıları arasındaki patikasını izlediği için, hakikatin sözünü yeniden işitmesine imkân vermez” (Ellul, 1998, s. 237). *Sessizliği Hakikate kadar yüceltiyoruz ki sessizlik bildiğimiz sözler olsun.*

Sekiz. Sessizliği yerin. Sessizliği yermeyi de yerlere kadar indirin. “Şamata mezarlara kadar indi” (Cioran, 2008, s. 141) ise suçlu kim? Sessizlik anlamsız, asap bozucu, yersiz. vb. Sessizliğin yersizliği de sessizliğin yeri gibi yerliyerinde. Sessizliği yerin; yadsıyın ve değersizleştirin ki o acizliğin ifadesi olsun ve yine söz söze gelsin. Sessizliği bir susuş haline getirin, insanın sessizliğini “böyle oluyor” diyerek gösterin.

Dokuz. Sessizliği kullanın. “Dili tazelemek için insanlığın konuşmayı bırakması gerekirdi: İşaretlerden yararlanır ya da daha etkili bir biçimde sessizliğe başvururdu” (Cioran, 2008, s. 147). Sessizlik bu noktada dilden arındırmaz; ama dili arındırır, onu tazeler. Temizleyicidir, sözü kendine getirir. Söz kirlenmiştir bir kere ve söz bir fahişedir Cioran’a göre: “Kelime fuhuşu, onun aşağılıklaşmasının en görünür belirtisidir; artık ne el değmemiş bir sözcük vardır, ne de saf bir dillendirme; hatta anlamlandırılan şeyler de dahil, tekrarlana tekrarlana değer kaybeder her şey

(...) neden her nesil yeni bir ağız öğrenmesin?" (Cioran, 2008, s. 147) Sessizlik kullanıldığında deriz ki; söz ağızını buldu bir kere ve her şey artık "yeni".

On. Kelime oyunu. *Om!*²⁷ Sessizliği icat edin. Adı bildiğimiz sessizlik olsun ve yepyeni dursun. Sessizliği başladığınız gibi bitirin. Beckett *İmge*'sini (Bkz. Beckett, 1989) kurdu diye siz de sessizliği kurun ki eksikliği, yitirilmişliği ve bilgisi tam olsun. *Ve böylelikle sessizlik olmadığı gibi olsun.*

²⁷ "Om! (...) Çıkan bütün sesler onun sesidir", (Bkz. *Upanishadlar*, 2008, s. 3).

4.2. SESSİZLİĞİ İNCELEMELİK VE SESSİZLİĞİ SAHNELEMELİK

*Kendimi bir odaya yerleştirebilsem
bu sözcük avı son bulurdu.
(Beckett, 1997, s. 417)*

Birinci Yazı.

Yazabilecek miydi? Kalemini büyük bir titizlikle hazırladı ama büyük bir titizliğin ne olduğundan haberi -bile- yoktu. İki odalı bir eylemdi yazısı. Aydınlık, pencere önüne kuruluvermiş bir masa ve sandalyeyle güne mihlanmış mekânı, arada bir açtığı ve sıkıntıyla havalandırdığı penceresi –ki onu açmak sıkıntıyı dağıtmak içindi- herşeyiyle yazmadığını gösteriyordu. Yazmamıştı ve yazmıyordu, belki de yazamayacaktı, kimbilir? Gelecekte bir “belki”²⁸ olsa iyidir. İkinci oda nerede? Gıcır gıcır işleyen değil; gıcırdayan bir makineyle iniverecekti o masa ve o sandalye... Aşağıya aşağıya... Alet edavat ya da makine. Teknoloji umrunda bile değildi. Ama onun işlevi asansör olmak, aşağıya çekmek masayı ve sandalyeyi, hiç yukarı çıkmayacakmış gibi... Yazı da peşinden gelir mi, bilinmez ama bu oda ilkinin içine kurulmuştu. Yo(k) kurulmamıştı... Gömmüştü kendini. Aşağısı karanlık. Tahmin edilebileceği gibi. Gece yazmaları her yerde. Duvarlarda kalem oynatışın gölgeleri, yazdıkça bir kenara itilen sayfaların hışırtısı, kalemin hızı. Yazma hayali. Yazmamıştı ve yazmıyordu aslında. Öncekiler gibi. Ama yazabildiğinin hayalini barındırıyordu bu oda ve gelecekti. Gün geceye varır diye. Bir neden veriyordu

²⁸ Bu ihtimal, Levinas’ın “Blanchot’nun yazınsal uzamının yegane özgünlüğü” olarak işaretlediği belki ile *belki karıştırılabilir* (krş. Levinas, 2011, s. 42, *n1*).

isteksizliğine, istek diye. Bir heyecan duyuyordu. Yazmadığı cümlelerin hayalini kuruyor ve bir sayfayı daha nasıl doldurabildiğine şaşıyordu. Ve bu şaşkınlık uyandırdı onu. Ne açık pencere ne günün içine gömülü o gece vardı. Bir masa ve bir sandalye var mıydı peki? Şüphesiz. Birbirinin içine katlanan. Hani sandalyeyi yutan cinsten. Kendini kapatan. Bir büyük masa olan. Ortada yazı var mı yok mu diye kimsenin sormadığı an. İşte o an, sen yazar dedikleri ya da diyecekleri....

Söz burada kesildi... Yazıyorduk hani?!

İkinci Yazı.

Yazılabilir mi? Kalem büyük bir titizlikle hazırlanır ama büyük bir titizliğin ne olduğu bilinmez. İki odalı bir eylemde yazı, yazıyı bir parantez gibi içeri alır. Aydınlık, pencere önüne kuruluvermiş bir masa ve sandalyeyle güne mışlanan mekân, arada bir açılan ve sıkıntıyla havalandırılan pencere –ki onu açmak sıkıntıyı dağıtmak içindir- herşeyiyle yazılmadığını gösterir. Yazılmamıştır ve yazılmıyordur, belki de yazılamayacaktır. ~~Kimbilir? Gelecekte bir “belki” olsa iyidir.~~ İkinci oda nerededir? Gıcır gıcır işleyen değil; gıcırdayan bir makineyle iniveren o masa ve o sandalye... Aşağıya aşağıya... Alet edavat ya da makine. Teknoloji (burada) değil. İşlevi asansör olmak, masayı ve sandalyeyi aşağıya çekmektir. Yazılıvermese de bu oda ilkinin içine kurulmuştur, kurulmamıştır.. Gömmüş (müdür) kendini(?) Aşağısı karanlıktır. ~~Tahmin edilebileceği gibi.~~ Gece yazmaları her yerdedir. Duvarlarda kalem oynatışın gölgeleri, yazdıkça bir kenara itilen sayfaların hışırtısı, kalemin hızı. Yazma hayali. Yazılmamıştır ve yazılmıyordur aslında. Öncekiler gibi. Ama yazabilmenin hayalini barındıran bu oda gelecektir. Gün geceye

varır diye. Bir neden, isteksizlik ya da istek. Yazılmayan cümleler kurulur ve bir sayfanın daha doldurulmasının şaşkınlığı uyandırır. *Tabula Rasa*. Ne açık pencere ne günün içine gömülü o gece vardır. Bir masa ve bir sandalye var mıdır? Birbirinin içine katlanan? Sandalyeyi yutan cinsten? Kendini kapatan? Bir büyük masa olan? Ortada yazı var mı yok mu diye sorulmadığı an. İşte o an, ne yazar dedikleri ne de yazar diyecekleri....

Söz burada kesilir... Yazıldı mı şimdi?!

Üçüncü Yazı.

Yazı? Kalem sessizliğe hazırlanır ama sessizliğin ne olduğu bilinmez. İki odalı bir eylemde yazı mı olmalıdır? Aydınlık, pencere önüne kuruluvermiş bir masa ve sandalyenin imlediği mekân, arada bir açılan pencere –pencereye eklenen öznenin halet-i ruhiyyesi ya da daha Türkçesiyle ruh hali- devrik cümleyle gösterir, yazısızlığı. Sessizlik; yerine geçebilecek bir –sızlıktır ya da değil. Yazı-sız-lık-ta yazı yok ama yazamayan var. İkinci oda var mı? Gıcır gıcır işleyen değil; gıcırdayan bir makineyle iniveren bir masa ve bir sandalye... Teknolojisi ifade edilemese de onun işlevi aşağıya çekmek masayı ve sandalyeyi... Yazı yine yoksa da bu oda ilkinin içine ne kuruldu ne kurulmadı. Gömüldü diye karanlık. ~~Gece yazmaları her yerde. Duvarlarda kalem oynatışın gölgeleri, yazdıkça bir kenara itilen sayfaların hışırtısı, kalemin hızı. Yazma hayali. Yazmamıştı ve yazmıyordu aslında. Öncekiler gibi.~~

Yazıyı bir ihtimal dahilinde tutar bu oda ve sayfalar dolusu yazılmayan cümleler şaşırtır. Bu farkındalık uyandırır. Bir masa ve bir sandalye. Ne diye yazılır? Birbirinin içine mi katlanmaz, sandalyeyi mi yutmaz, kendini mi kapatmaz... Bir

büyük masa mı olmaz. Ortada yazı var mı yok mu diye sessizliğe sorulduğu an...İşte o andır, ne yazı ne sessizlik. Söz kesildi mi, sessizliğe yazıldı mı, belli değil.

Üç Yazı Üzerine

Bu noktada, yine Sibeliu, bilmecemsi ve ironik talimatıyla şöyle diyor: “Beni doğru şekilde yanlış anlayın!” (Barnes, 2011, s. 120).

Yazı üzerindelik; yazabilmeyi gerektirir. Yazılamayan, söz konusu değildir. Sözcükler her yazıda kısmen aynıdır. İkinci ve üçüncü yazı, birinci yazının çeşitlemeleri olarak okunabilir. Ancak ikinci yazı ve üçüncü yazı birinci yazıdan değildir. Kural koymak gerekirse, yazıların hiçbirini birbirini çağırma ya da bağlamaz. Hiçbiri bir diğeri için zorunlu değildir. Hiçbirinin okunması ve anlaşılması gerekmez. Yazı anlamı bir zor(unlu)luk saymaz. Üç yazı arasındaki bağlantılar gözardı edilebilir ya da bu bağlantıların altı çizilebilir. Yazıların ne anlattığına gelince, bu konuda da herşey söylenebilir. Yazı üzerindelik anlaşmayı garantilemez. Başka bir deyişle, yazı bir şey anlatmak için değildir (krş. Beckett, Blanchot). Bu anlaşılmazlık sadece bildiğimiz sessizliğe mesela okurun yazılar karşısındaki sessizliğine çevrilebilir.

Birinci yazıdan bakmak; yazma eylemi üzerinde durur, eylemi yerleşim yeri haline getirir ve böylelikle onu yerleştirir. Yazmanın araç gereci bir kalem değil; bir masa ve bir sandalyedir. Teknolojiyi işin içine katmak Heidegger’e bir atıf olabilir de olmayabilir de. Ne de olsa yazı asla bildiğimiz bir şey değildir. Bunu göstermek için

anlaşılmaz diye yaftalanacak bir yazım gereklidir. Birinci yazının bütün sözcükleri onları okuduğumuz ilk anlamlarını taşıyabilir de taşımayabilir de. Geleceğin “belki”si bir de Nietzsche olabilir tabi bu yazarken hiç düşünülmemiş bir Nietzsche bulunmasıyla mümkündür. Yazmak yazmamaktır. Bir türlü yazamamaktır, sessizliği yazıya sığdırmaktır. Değildir. Nokta..

Yazı sözü keser ve yazı önemli; çünkü sessizliğin bir konu olarak işlenebileceği tek yer. Öte yandan yazarı hiç hesaba katmayan, yazılar arası geçişlilikte yazmaktan sessizliğe sıra gelmez. Yazma uğraşı sessizliği perdeler ve ne yazıldığı yazıdan belli olmaz. İkinci yazı bir seçenektir, okunmayabilir. Yazmamak kesindir peki bu konuda ne yapılabilir? Yazmamak değiştirilir. Yazı metaforlara çekilir, ne dediği belli olmasın diye. Bu konuda “söz sanatları” işin içine girer ve biz buna yazının sanatları demeyiz. İkinci yazı, birinci yazıdan kurtulmaz. Bir “eklenti”dir. Hep ilk yazıyı hatırlatır ve onu çağırır. Bir sonraki yazının hazırlığı bir öncesinin tekrarıdır. Kökenin kökeni olamaz. Yazıdan önce gelen bir yazı değildir. Dolayısıyla ikinci yazıyı hiç yazılmamış kabul etmek gerekir.

Üçüncü yazı sessizliğe karışır. İlk yazıyı iyice bozar. İkinci yazı da -ki bu yazı okunursa- cümlelere; yazılmamış kelimeleri ekleyerek ve böylelikle anlamı çarpıtarak değiştirir, ilk iki yazıdan ne kadar farklılaşırsa o yazılara o kadar benzer. Yazı gittikçe bozulur ve bozuldukça da bir yazıdaki çeşitlemeler, sessizlikle ne yapıldığını açıklar. Yazının açıklanamazlığı ya da “açıklama” adı altında başka bir yazı haline dönüşmesi söz konusudur. Yazı herşeyin yazılabileceği bir alan olunca sessizlik hakkında herşey söylenebilir hale gelir. Yazı, konusunu, sessizlikle ya da kendisiyle tüketir. Tuhaf Alan bu yazıda değildir.

Tuhaf Alan'ın yazımının bu yazıyla ya da yazılarla karşılaştırılmasına gelecek olursak; bu yazılardaki söz dağıtımı ve çeşitlemesi Tuhaf Alan'ı karşılamaz. Yazımı (yazı tarzını) bir kelime oyunu haline getirecek herşey Tuhaf Alan'dan -yazıdan- dışlanmıştır. Kelimenin oyuna getirilişini görmemek; Tuhaf Alan'ı okumamaya çıkar. Bu okumada ise sadece sessizliğe değil; okunaksızlığa da yer yoktur.

Sessizliği, incelemenin değil diye işaretleyen sessizliğin sahnelenmesi, yazımdan ve daha çok da yazım tarzı olarak adlandırdığımızdan geçmektedir. Yazı belirli kuralları bu hedefle dayatır. Sahneleme, her şey söylenebilir ve yazılabilir'den hareket etmez ne de olsa bunlar sözün alanına aittirler. Sessizliğin yazılamayanı, sözün sessizliği ya da bildiğimiz sessizlik (üç isim de aynı isimdir) sahnelemenin dışındadır. Sahne, dışarıda kalarak anlaşılamayacak bir uzamı imlediği kadar sahnenin içerisine de herhangi bir göndermede bulunmayacaktır. Tuhaf Alan, “tuhaf bir alan” gibi değildir; o sadece *sessizliğe yazmaktır*. Bu nedenle bu alanı sözde ve yazıda gösterilecek bir yer gibi aramamak gerekir.

Yazı yazısını (kuralını) koyar. *Sessizliğe Yazmak Üzerine* ile başlayan ve devam eden bütün bir bölüm yalnızca Tuhaf Alan'ın yazılamayanını göstermektedir ve bunun yine bildiğimiz yazılamayanla bir ilgisi yoktur. Tuhaf Alan'da sözcükler sözün sözcüklerine benzer ama yine de yer yer onlardan uzaklaşan bir haldedir. Buradaki yazılamayan da yalnızca iki şeyi gösterir: İlk olarak; bu yazılamayan biçimsel olarak incelemenin sınırlarını, sahneleme diye, zorlamaktadır ve böylelikle “edebi” olarak yaftalanmaktan kurtulması zordur. İncelemenin değil öteden beri söz sanatıdır. Bu zorluğu Tuhaf Alan'nın değillemesi olarak öne sürmek de kolay değildir ama yazı yine de bütün edebiliği ile bir incelemeyi göstermektedir. “Dilin yapıbozucusu” olarak işaretlenen edebiyat; (Bkz. Levinas, 2011, s. 57) ister

“Blanchot’nun [ona] verdiği anlamlandırma (*signification*) [gibi] *kendi başarısızlığına varıncaya kadar* her şeyi söyleyebilme gücünde olan bu felsefi söylemin –bu kapsayıcı söylemin- kendine güvenini tartışma konusu [yapsın]” (Levinas, 2011, s. 67) isterse Blanchot’dan farklı bir şekilde anlamlandırılınsın, edebiyatta söze dokunan, sözü değilleyen yeni bir söz söyleme potansiyeli hep olmuştur. Tuhaf Alan’ı edebiyata değdi diye yeni bir sözmüş gibi karşılamak; onu salt bir “edebi” tuhaflık alanı olarak görmekten daha “doğru” bir yanlış okumadır.

Yazılamayanın ikinci gösterdiği şey de sessizliğe yazmanın sessizliğin sahnelenmesinin bir açıklaması olarak kabul edilemeyeceğidir. Başka bir deyişle, sessizliğe yazmak; sessizliği sahnelemekten geçer; ancak o, bir sahneleme açıklaması değildir. Tuhaf Alan’ın yazı ve sahnesi, ikilemesi ya da üçlemesi, yazıda; yazılamayan ise yazmadadır. Yazı *ne*’yi; yazım da *nerede*’yi karşılar, *sessizlik* ise sadece *nasıl* sorusunu karşılamaktadır. O halde yazılamayanı yazıdan çıkarmak hem mümkündür hem de mümkün değildir. Mümkündür; çünkü yazı, sessizliğe yazmadan da *sessizlik*tedir. Mümkün değildir; çünkü sessizliğe yazmak yazıya ve söze rağmen sessizliğin nasıl yazıldığını göstermektedir. Sessizliği -bir sahneleme diye- “incelemenin” işlevlerini, yazılar arasına yerleştirmenin sonucunda parçalılığın o kendine özgü (ayrı) bütünlüğünün yitirilmesi mümkün görünmemektedir. Yazı, yazımdan ayrılmayı, bir tercih gibi sunduğu anda bu tercihin önüne aşılmaz bir engeli çıkarmaktadır. Yazıyı bölümler halinde çıkarmak; -bildiğimiz anlamda- yazının susmasıdır.

4.3. SESSİZLİĞİ SAHNELEMENİN ÖRNEĞİ OLARAK TUHAF ALAN

*Yokediş. Evet, elbette.
Ama yoktur.
(Tzara, 2004, s. 44)*

Tuhaf Alan'ın sessizlikten sıyrılması sessizliği değiştirmez. Eski sessizlik; Tuhaf Alan'a göre bir isimlendirme olup, genel kabul gören bir tanım haline gelmez. Sessizliği incelememek yazıyı bildiğimiz anlamıyla dilsiz bırakır. Yazının ya da sözün susması da kabul edilir bir sessizlik değildir. Sessizlik de zaten genel geçer anlamıyla kabul görmez; söz dururken tuhafa kaçır.

Sahneleme bir kaçış çizgisi sunmadığı gibi sahneyi de sunmaz. Sahne Brook'da görülmediği haliyle *Boş Alan*'dır. Bu boş alanı metnin ya da yazının yüzeyinde buluruz. Bu alan kelimelerle doldurulacak bir alan olmadığı gibi Blanchot'nun ak yazısını da imlemez. Tuhaf Alan örneklendirilemeyen, sessizliğin karşısında olmayan bir konumdadır ya da bu konumdan yazmak dile değilse de yazıya kolaydır.

Yazı ve sahne aracılığıyla Barthes'a Barthes notları çıkartılır. Yazı işçiliğini metne kazıyan Barthes'dır çünkü (Bkz. Barthes, 2007; Barthes, 2009). Yazının farklı bir söz ya da farklı bir yazı olmaktan başka bir seçeneği yoktur. Bu durum Tuhaf Alan'ın aşmaya çalıştığı ilk zorluktur. Yeni bir söz yine bir sözdür. Bu durumda sahne sözleri dağıtma yoluna gider. Bu yol da düşünürlerin düşüncesinden geçen, o düşünürlerle yaklaşılan her yerde bu yakınlığı inkar edecek bir yöntemi benimser. Sessizlik asla Derrida'ya göre sessizlik; Blanchot'ya göre sessizlik ya da Beckett'in

ya da Nietzsche'nin sessizliđi deđildir. Zaten her bir dűşűnűrdeki sessizlik çoktan “eski” diye iřaretlenmiřtir.

4.4. İLETİşİM VE SESSİZLİK

Tuhaf Alan iletiřimde ve sessizlikte deđildir. Sessizliđin iletiřimdeki yeri sűz(űn) konusu deđildir; unutulmuřtur. Bu yersizlik, yine de sessizliđi iletiřime katar ya da unutulduđu sűrece sessizlik iletiřimdedir. Unutmayı, Blanchot'nun “gizli yetenek” (2007, s. 120) olarak tanımladıđı unutuřla karıřtırmamak gerekir. Blanchot'dan çekip alınacak “unutuřun ilerlediđi yűnde yazmak”; “bir sűzcűđű unutmak, bu sűzcűkte bűtűn sűzcűkleri unutmak”; “unutmanın soluk alıp verdiđi yer, hafıza” (Blanchot, 2007, s. 120) sűzleri iletiřimin imlemediđi bir unutuřa yer açar. Sessizlik ađrıřımları gerektirmeyecek bir anlamda hiçbir bařka sűzcűđű ima etmeyerek unutulur. İletiřimde bir sűzcűk bile sessizliđi imlemeye yeter.

Sessizlik unutuřta ya da iletiřimde bir es halinde, bir anlam halinde, sűzűn sonu ya da bařlangıcı olarak her an sűze dűkűlecek bir hazırlılıktaki bekler. Buradaki bekleyiř de Tuhaf Alan dıřı bir bekleyiři ima eder. Unutuř; Blanchot'nun unutuřu olmamak kaydıyla yazı ile sessizliđi birbirine katmakta açıđa çıkar. Sűzűn karřısındaki yazı, konuřmayan sűz diye sessizliktir. Ancak yazının sűzűn karřısındaki sessizliđi; sessizliđi yazıya dahil etmemekle iliřkilidir. Yazmak sessiz olabilir; ama yazı tek bařına sessizliđi vermez (sessizlik deđildir). Yazının ve sessizliđin sűze eklenmesi birinin diđerini sessizleřtirmesiyle műmkűndűr. Sűzűn dıřında “sessiz yazı” deđil; yazı bulunur.

İletişim ve sessizlik birbirinin yerine geçer, birbirinin eklentisidir. Yine de ne iletişim ne sessizlik ne değil ne sözcüklerin virgülle dizilişi ne de virgülü ortadan kaldırmak söz konusudur. Bu sergileme ya da kısmen sergilemede iletişim ile sessizlik ne var ne yok bile demek değildir.

4.5. *SESSİZLİK*

Birinci bölüm.

Deleuze, sessizce geçilen...

Sessizliğin ne'liği yok.

Beckett süreduruyor...

İletişim.

Bir İleri Bir Geri....

Ve devam ediyor

Hitit yazısı, Beckett'in

yöntemi....

İnceleme

Labirent: Nerede olduğu belli

değil.

İkinci Bölüm, Tuhaf Alan, sonra yazılan

Sessizlik

Sahneleme.

İkinci Bölümün Üçüncü Kısım, önce yazılan....

Bir Ayrıntı

Tuhaf Alan

Çok fazla sessizlik dememek için

Sessizliğin Görselliği gözle görülür tek şeydir

resimler.....

Tuhaf Alan

Ne tuhaf ne de alan.

Différance gibi

De değil gibi.

Blanchot: *Eski Sessizlik*

Maurice Blanchot Düşüncesi (yok)

Derrida: Sessizliğin dağıldığı yer

Derrida (...) demedi.

FilozofAlan

Bekleyiş

Sessizlik değil

Gizleyiş

Sessizlik değil

Belirsizlik

Sessizlik değil

Yine de

Bildiğimiz sessizlik

Değil

Bilmediğimiz sessizlik

ya da

Sessizlik

Tuhaf Alan

Yazı(m)

Yazmak, yazı değil.

Boşluk

İletişim ve Sessizlik

Yazılmayı bekliyor

Karşıt değil

Sessizliğin görselliği

(....)

Sessizliğin sessizliğe benzer sözcükleri: Yazılamayan.

Nietzsche.

Yazının sonu.

Konuşan İnsan

Karşılıklı Konuşan İnsana karşı.

Okuma stratejisi

Yok.

Yazma Stratejisi

....

Son Bölüm

.....

Yazıldı mı şimdi?

Sessizliği değil; sessizliğe yazmak.

Sessizlik yerli yerinde duruyor...

Yazmak değiştirmede.

Sessizlik bildiğimiz sessizlik

Tuhaf Alan

Tuhaf Alan diye

Yazıldığı sürece yok.

M.C. Escher, yukarı inen merdivenler

Aşağı çıkan merdivenler

Tersine çevirmenin alegorisi,

Karnaval (Bakhtin olmayan)

Bir çeşit Zen

ve

Tuhaf alan yazılmış değil.

Yazıya hazırlık yazmaz.

Bu, sözün öncesine yerleşen sessizlik gibi değil mi?

Yazı reddeder.

Söze gelen bir sözcük,

yazıya yerleşen bir sözcük.

Sözcüklerden cümlelere geçiş....

Yazı yazıyı çağırır.

Yazı gizler, bekler, belirsizdir,

Sessizlik gibidir.

Yazı da sessizlik de *eskidi*.

Tuhaf Alan

Sözün değil; sessizliğin yazılamayanı....

Bir

İki

Üç....

Ve

Bütün sözler sessizlikten ayrıldı.

SONUÇ

Tuhaf Alan, sessizlik nedir ve sessizlik ne değildir diye sormadan sessizlik ile iletişim üzerine bir sahneleme denemesidir. *Sessizlik* olarak italik halde de gösterilen bu alanda sessizliğin incelenmesi söz konusu değildir. Çalışmada yer verilen sessizlik incelemelerinin temel sorunu; sessizliği tanımlama sorunu çerçevesinde bir çeşit söz gibi ele almalarıdır. Bu doğrultuda sessizlik; varlık ya da yoklukla sözleştirilmiştir.

Sessizliği sözden ayırmak susmak değildir. Konuşulmayan herşeyin söze dökülmesi ve konuşturulması mümkündür. Dolayısıyla sessizlik yoktur demek bile sessizlik vardır demekten farksızdır. Bu ikili karşıtlık çerçevesinde sessizlik incelendiğinde; kavramın tanımlanamazlığı daha da vurgulanarak sessizlik ne var ne yok ya da hem var hem yok haline dönüştürülmüştür. Sessizliği farklı perspektiflerde incelediği söylenen çalışmaların sessizliği yinelenen örneklerle anlatmaya çalışmaları da dikkate değerdir. Ancak bu çalışmada Derrida'nın *différance*'ı tanımlarken kullandığı “ne kavram ve ne sözcük” olma haline denk düşen bir biçimde sessizlik ne kavram ne de sözcüktür. Yine de bu; sessizlik, *différance*'tır demek değildir. Sessizlik incelemelerinde karşımıza çıkan sessizlik; bildiğimiz sessizlik ya da eski sessizlik diye işaretlendiğinde Tuhaf Alan bu sessizliklerin karşıtı da değildir. Başka bir deyişle sessizlik; sessizlik ya da sessizlik değil “bile” değildir.

Çalışmanın yaklaşımı sessizliği sahnelemektir. Bu da yazı alanını tiyatro sahnesi gibi düşünmek anlamına gelmez. Sessizliği sahnelemek; sessizliğe yazmak ve çalışmada belirtildiği halde –i'nin yerine –e'nin geçmesidir ki bu da sadece bir harf değişikliği değildir. Sessizliğin sahnelenmesi; bir hazırlık ve sahneleme sonrası

olarak yazılmıştır. Hazırlık; sessizliğe yazmanın taslakları olarak düşünüldüğü için yazı da Nietzsche'nin parçalı yazı'sına da atıfta bulunarak parçalı bir biçimde ele alınmıştır. Sessizlik; yazıların arasında ve yazılardan çekip alınan yazılarla sahnelenmeye çalışılmıştır. Metnin bu kurgusu, yazım dediğimiz bir yazma tarzını da sergilemeye yaramaktadır. Yazım okumanın değil; yazının tarafındadır. Böylelikle sahneleme de yazı ile birlikte sahneleme haline gelir.

Metni sessizliğe yazmanın yeri haline getiren de Foucault'nun Deleuze hakkında yazdığı *Theatrum Philosophicum*'daki “yeni bir düşünce mümkündür; düşünce, yeniden, mümkündür” (2004c, s. 229) cümlesine nasıl sorusunu sormak olmuştur. Bu da Deleuze'ün olaylar felsefesini, Foucault'nun düşüncesini ya da metinde sessizliğin ikilemesi olarak geçen Blanchot ve Derrida'yı izlemek anlamına gelmemektedir. Sessizlik ile açığa çıkan yazı, bütün göndermelere bir es vererek ve onlara değil'i ekleyerek yazılmıştır.

Dolayısıyla metinde ne Blanchot'ya göre sessizlik; ne Derrida'ya göre sessizlik; ne Beckett'in sessizliği ne de Nietzsche'nin sessizliği vardır. Yine de bu isimler yazı ve felsefe arası geçişlilikte sessizliğe yazmaya aracılık etmişlerdir. Sessizlik onu en çok insanın sessizliği ya da susma olarak düşündüğümüz için iletişimde söz konusu değil gibidir. Ancak bu söz edilmezlik yanıltıcıdır. İletişim, iletişim dışı bir şey bırakmayarak; sessizliği de “niyet taşıdığı sürece” sözün eklentisi haline getirmiştir. Bu durum söz ve yazı arasındaki karşıtlığı ve karşılıklılığı yapışöküme uğratan Derrida'nın yazı felsefesine de geçmeyi sağlamıştır. Yazı sözün tehlikeli eklentisi ise sessizlik de söz ve yazının “tehlikeli eklentisi”dir.

İletişim, Derrida'dan geçen bir kararverilemezlikte sessizliğe yazmaya açılan bir alandır. Sessizlik incelemelerinden ayrıldığı yerde sahneleme; sessizliğe yeniden

başlama olarak düşünülmemektedir. Sessizliğe yazmanın en önemli özelliğini sessizliğe bir türlü başlayamamak ve her türlü dizgenin dışında bir rastgelelik oluşturur. Böyle bir yazı denemesi sessizliğin gerçekte ne olduğunu açığa çıkarmak için “eşyanın kendisine dönmeyi” salık veren ve bir öznellik düşüncesi vadeden fenomenolojiden ayrılmaktadır. Yine de fenomenoloji, çalışmanın yazı gereği yanlış okunmayı da içermesinden dolayı bir geri adım olarak metinde yer yer göndermede bulunulan bir alandır. Ancak unutulmaması gereken nokta şudur: Bu yazım, sessizliğin fenomenolojik bir incelemesi değildir.

“Fenomenoloji sessizlikte başlar” (Bkz. Spiegelberg, 1982, s. 693); sessizliğe yazmak ise sessizlikte başlamaz. *Sessizlik*; dil ile düşünce arasında kavramsallaştırılmaz. Bu çalışmanın konusu gibi düşünülecek bir sessizlik yoktur ki bu da sessizlik yoktur demek değildir. *Sessizliğin* bekleyiş, belirsizlik ve gizleyiş halindeki bildiğimiz sessizliği dağıttığı yer, sadece bir taslaktır. Sessizliğe yazmak; düşünülme-yeni düşünmek; yazılmayanı yazmak; söylenmeyeni söylemek değildir; çünkü o sadece değildir ve bu da bir tanım -bile- değildir.

Sessizlik yazımı, Deleuze’ün Beckett karakterleri için söylediği “dışarıya çıkmaya kalkışmakla” değil; -ki bu; ancak yazımın geri adımı olarak nitelendirilebilir- dışarıdan da dışarıya çıkmaya kalkışmakla ifade edilebilir. Kelimenin oyununa gelmeden denilebilir ki; *sessizlik*; sözün benzetme tuhaflığının karşısında bile değildir, Tuhaf Alan(da)dır.

Sahne herhangi bir yer değildir; tiyatro sahnesi hiç değildir yine de boş alan’dır (krş. Brook, 1990). Sahneyi yersizleştirmek onu gereksizleştirmektir ve bunun için de Tuhaf Alan’ın sahnelemenin örneği olarak ilk yazıma geldiği anda sessizlikle doğrudan ilgisi olmayan ve mekanı dille ilişkisi çerçevesinde düşünen

metinlere geçilmiştir. Böylelikle sahne ile iletişim kuran yazı; uyumsuz bir başlangıcı imler. *Sessizlik*, bir türlü başlamayan yerdedir.

Varlığa sürüklenen dil ve mekan arasındaki ilişki sessizliğin nasıl sahnelenmediğini somutlaştırması bakımından önemlidir. Tuhaf Alan'ın bile sahnelemenin hazırlığında, başlayamamanın bütün acemiliğiyle bir değili vardır. Dil ve mekan; dil ve düşünce tartışmasında iletişimde bir kez daha yinelenir. “Dilin ötekisinin aranması” Derrida'nın deyişiyle, “bir sözmerkezcilik eleştirisi” ise (Bkz. EE, s. 22); “Derrida” sanki bir nevi sessizliktir. Benzetme, üzerinde çok fazla düşünülmemiş bir benzetmedir. Tuhaf Alan, dilin ötekisi değildir yine de dilin ötekilerini, örneğin Derrida'yı ve örneğin Beckett'i; yazılarının değil'i ile sürekli yineler.

Sessizlik yazımının sessizliğe yazmak diye öznesiz oluşu ne anlaşılır ne de anlaşılmazdır. Yazım, örneklediği yazınla benzeştiği her yerde değil'i sahneleme diye dayatır. Tuhaf Alan; ne yazıdan ne sözden geçer yine de yazım(da)dır. Yazı böylelikle hem bağlantı anlamında iletişim hem de bir ayrımdır. Yazım sadece ne içerde ne dışarda ama dışarının da dışındadır.

Tuhaf Alan'ın sessizlik ile iletişim üzerine bir sahneleme denemesi haline gelişinin örneklendiği yer iletişim(de)dir. “Derrida” da “iletişim” alanı gibi boş bir alan haline getirilmiş bir yazma denemesidir. Metnin dışında kalan tek yer de bilmediğimiz sahnedir. Bu sahnelemeyi bir deneme haline getirmek; Antonin Artaud ile başlamaktadır. Yazı ve sahne Artaud'nun yazısını yarıda kesmekle ve onu sahnelemenin ve'si haline getirmektedir. Bu sadece Artaud ile örneklenen değil; yer yer yazım gerektirdikçe Beckett'e uyarlanan ve kısmen sergilenen bir denemedir. Bu yazım; en çok metinlerden cümleleri rastgele çekip almaya karşı felsefesiyle direnen

bir Beckett-değil-Derrida'ya aykırıdır. Brook'un Artaud için söylediği “Artaud’yu uyguladığınızda Artaud’ya ihanet edersiniz” (1990, s. 67) sözü; Derek Attridge’in *Edebiyat Edimleri* için yazdığı sunuş yazısını okuduktan sonra Derrida için de söylenebilir hale gelmektedir (Bkz. Attridge, 2010, s. 1-32). Başka bir deyişle, Derrida’yı uyguladığınızda da Derrida’ya ihanet edersiniz. Bu bakış açısı okumalarla ve mevcut Derrida bilgisi ile yazı sınırlandırılıysaydı isabetli olurdu. Sorun, Derrida’yı sessizlik yazımına uygulamak değildir. Bu ancak, Tuhaf Alan’ın yanlış okunması olabilir. Sessizlikte Derrida kararverilemezliği, Derrida üzerine söz söylemek değil; ama “Derrida”nın yazım üzerinde sürekli ertelenmesidir.

Sessizliğe yazmak; sahnelemenin hazırlığı ve sonrası ile iki bölüm halinde tasarlanmış olup her bölümün kendi içinde değişen bir sahnelemesi söz konusudur. Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*’nden alıntılarla ve Derrida ile Deleuze’ün ve Blanchot’nun Artaud üzerine yazdıkları ile çerçevelendirilir. Bu aynı zamanda Derrida değil ile sahnelemeye geçecek Deleuze’ün; sessizlik yazımının hazırlığına dahil edilmesidir. Kısaca parçalar, birbirinden ne kadar ayrıysa o kadar birbirine yakındır. Artaud’nun Artaud’dan uzaklaşmak için kullanılması diğer düşünürler sahnelemeye konu edildikçe yinelenen bir yöntem haline gelir. Yazımdaki Artaud; sadece Artaud ile ya da Artaud üzerine yorumlarla sınırlı kalmaz.

Artaud’nun şizofrenisi ya da “yüzeyin çatlak olması” (LS, s. 86); Barthes’ın yüzeydeki çatlağına -yazıya- bağlanır (Bkz. Barthes, 2007, s. 54). Yazıdan yazıya taşan bağlantılar; her şeyi söylemek ile hiç bir şey söylememek arasında bir gidip gelme değildir. Tuhaf Alan’da ya da *sessizlikte* yazım dahilinde okurun itirazlarına da yer verilmiştir. Bu itiraz sesini özellikle sessizliğin ikilemesinde yükseltir.

Okurun itirazı gibi sessizlik yazımına eklenen bir başka değil de -ki bu değil; *sessizlik*teki “değil” değildir- tekinsiz ve ucube ile sessizlik yazımının öznesizliğini birbirine benzetmedir. Tuhaf Alan sessizliğin ne benzerliği ne de farklılığı diye bu benzetmeyi de ancak söz etmeden yinelemiştir. Hem tekinsiz hem de ucube demek; Tuhaf Alan’ı tuhaflığa indirgemektir ki sözcük ne tuhaftır ne de alan.

Tuhaf Alan’ın tanım olmayan ve değille, sessizlikle, *différance*’ı çağrıştıran ne sözcük ne kavram’ı en çok Derrida’nın *différance*’ı (Bkz. D, s. 49) değildir. *Différance*’ın *différance*’e benzerliği yazıyı; yazımı aşan bir biçimde zorlamaya benzeyebilir. Bu ayrımla “Derrida bu değil”e gelmeyen ve Derrida’nın “içerden yazısı”nı kesin bir çizgide takip etmeyen “Derrida”, Tuhaf Alan’ın izini, iletişimde aramanın imkanını da sunmuştur. Böylelikle Tuhaf Alan değil diye iletişim, *değil ile* sahneyi gösterdiğimiz yer haline gelmiştir.

Sessizliğin üçlemesi ya da bekleyiş, gizleyiş ve belirsizlik; başlıklarda iki nokta üstüste ile sözcüklere ayrılmaktadır. Bu gösterim her sözcüğün bir diğerinin açıklaması gibi okunabilme tehlikesini taşımaktadır. Yazımdaki; ne bir açıklama ne de açıklama değildir. Yine de taslak; hala sessizliği bir şeyin değil’i diye yazmanın üzerinde durmayı ve bu değillemeden uzaklaşıldığı gibi ona geri dönmeyi karşılamaktadır. Sessizliğin ne ikilemesi ne de üçlemesi Tuhaf Alan(da)dır.

Samuel Beckett ve Friedrich Nietzsche’den blok paragraflar ya da kısa cümleler halinde yapılan alıntılar; sessizliği cümlelere gömmek anlamına gelmez. Escher’in söz edildiği yerde değil de; yazımda başka yazılara değinilirken çizimlerinin gösterilmesi gibi Beckett ve Nietzsche de Tuhaf Alan’ı bütün örneklerin yazılmadıkları yere taşımayı sağlar. Bu yer değişikliği de yazımdır. Sessizlikte yinelemek gerekirse, sessizliğe benzer bütün sözcükler benzersiz sözcüklerdir.

Sessizliği yazıyla düşünmenin; sessizliği yazıya yerleştirmekten farklı olduğu yazımda vurgulanmıştır. Sessizlik yazıda ve sözde değil derken; sessizlik yazı değildir ya da sessizlik söz değildir yazılmamıştır. Yine sessizliği sözden uzak yazıya yakın kılmak da ancak eski sessizliğe katılabilir. Sessizlik ne eski sessizliktir ne de o değil diye yeni bir sessizliktir.

Yazımın edebiyat ve sanat ile kurduğu belli belirsiz bağlantıların yanında iletişim ve felsefenin, iletişim bölümünde de dile getirildiği gibi benzerlik ve karşıtlık ilişkisiyle tıpkı (eski) sessizliğin iletişimle kurduğu benzerlik ve karşıtlık ilişkisi gibi söz söyleten haline dikkat çekilmiştir. Bu da Tuhaf Alanı felsefe ve iletişimle ilişkilendirme çabası değildir. *Sessizlik*, her şeyin söylendiği, yazıldığı düşünöldüğu bir alan değildir. Öyle olsaydı “fazla kolay ve fazla zor” diye tanımlanan Beckett başlıbaşına sessizlik yazımı olurdu.

Sahneleme bir denemedir. Sessizliğin yazılamayanı, sözün sessizliği ya da bildiğimiz sessizlik (üçü de aynı isimdir) sahnelemenin dışındadır. Yazılmış olan metin burada söz edilen metin değildir. Sonuç da -kısmen- sergilemedir. Yinelemek gerekirse, sessizlik ile iletişim üzerine bir sahneleme denemesi, bir şeyin değili değil; sadece “değil”dir. Cummings’e benzemez bir atıfla, Nokta.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (1996). Yersizyurtsuzlaşma Üzerine. *Toplumbilim Deleuze Özel Sayısı*, 5, 13-15.
- Alfandary, I. (2010). E.E. Cummings'ın Şiirinde Ses ve Sessizlik (I.Yıldız, Çev.). *Yasak Meyve*, 42, 107-112.
- Alpay, N. (2008). Söz ve Şiir. *Milliyet Kitap*.
- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* (E. Topraktepe, Çev.). İstanbul: YKY.
- Arıkan, Y. (2006). *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Pozitif.
- Armaner, T. (2007). Port-Bou'da Susan Dil: Walter Benjamin. *Cogito (Walter Benjamin)*, 52, 138-146.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme* (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis.
- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi* (2.bs.). (B. Gülmez, Çev.). İstanbul: YKY.
- Attridge, D. (2010). Derrida ve Edebiyatın Sorgulanması (Giriş). (M. Erken & A. Utku, Çev.). Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri* içinde (s. 1-32). İstanbul: Otonom.
- Baç, M. & Güneş, I. (2002). Sükût ve Kelam: Geçmişin ve Geleceğin Sessizlikleri İçin Görüngübilimsel Önsöylemler. D. Özlem, H. Ökçesiz & Ş. Argın (Der.), *Vehbi Hacıkadiroğlu Armağanı Felsefe Tartışmaları* içinde (s. 152-160). İstanbul: Everest.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki.

- Badiou, A. (2006). *Sonsuz Düşünce* (I. Ergüden & T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Badiou, A. (2010). *Başka Bir Estetik: Sanatlar için Küçük Bir Kılavuz* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis.
- Baker, T. (t.y.). *Dull Reading*. Erişim Tarihi: 19 Mart 2012, http://www.nmia.com/~jaybird/ThomasBakerPaintings/dull_reading.html
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Barash, J. A. (2009). Belleğin Kaynakları. (2.bs.). (Ş. Öztürk, Çev.). *Cogito (Bellek: Öncesiz, Sonrasız)*, 50, 11-22.
- Barba, E. & Savarase, N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* (A. Candan, Çev.). İstanbul: YKY.
- Barnes, J. (2011). *Korkulacak Bir Şey Yok* (S.R. Kırkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Barthes, R. (2006). *S/Z* (3. bs.). (S. Öztürk Kasar, Çev.). İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2007). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı* (2. bs.). (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2009). *Yazının Sıfır Derecesi-Yeni Eleştirel Denemeler*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: YKY.
- Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve Kötülük* (2. bs.). (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Batur, E. (1993). Bir Yazı Düşünürü için Portre Çalışması. Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam* içinde (s. 9-11). İstanbul: YKY.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Beckett, S. (1963). *Godot'yu Beklerken* (F. Edgü, Çev.). İstanbul: Çan.
- Beckett, S. (t.y.). *Quad I*. Erişim Tarihi: 17 Nisan 2012, <http://www.trax.it/olivieropdp/tnmnew.asp?num=99&ord=20>
- Beckett, S. (1989). *İmge* (A. Deniz, Çev.). İstanbul: Nisan.
- Beckett, S. (1997). *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan* (U. Ün, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Beckett, S. & Deleuze, G. (2010). *Quad ve Diğer Televizyon Oyunları & Bitik* (C. Gündüz & A. Orhun Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Begam, R. (1996). *Samuel Beckett and The End of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Bernauer, J. W. (2005). *Foucault'nun Özgürlük Serüveni* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bersani, L. & Dutoit, U. (2006). Beckett: Ketlenen Okuma. (S. K. Angı, Çev.). *Fakir Sanat: Beckett, Rothko, Resnais* içinde (s. 17-86). Ankara: Dost.
- Blanchot, M. (1993a). *The Infinite Conversation* (S. Hanson, Trans.). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Blanchot, M. (1993b). *Karanlık Thomas* (S. Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Metis.
- Blanchot, M. (1993c). *Yazınsal Uzam* (S. Öztürk Kasar, Çev.). İstanbul: YKY.

- Blanchot, M. (1995a). Artaud (1956) (M. Holland, Trans). In M. Holland (Ed.), *The Blanchot Reader* (pp. 129- 135). GB: Blackwell.
- Blanchot, M. (1995b). Waiting (1959) (M. Holland, Trans). In M. Holland (Ed.), *The Blanchot Reader* (pp. 272-278). GB: Blackwell.
- Blanchot, M. (1995c). *The Work of Fire* (C. Mandell, Trans.). Stanford: Stanford University Press.
- Blanchot, M. (1995d). *The Writing of the Disaster* (A. Smock, Trans.). USA: University of Nebraska Press.
- Blanchot, M. (1999). *Ölüm Hükmü* (A. Dalgıç Aydın & B. Kılınçer, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Blanchot, M. & Derrida, J. (2000). *The Instant of My Death & Demeure: Fiction and Testimony* (E. Rottenberg, Trans.). Stanford, California: Stanford University Press.
- Blanchot, M. (2007). Bekleyiş Unutuş (D. Şikel, Çev.). *Monokl: Unutuş, Patafizik Koleji, Görsel Şiir*, 2, 120-124.
- Blanchot, M. (2008). *Son İnsan* (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Blanchot, M. (2009). Nietzsche ve Parçalı Yazı (8. bs.). (Ö Aygün, Çev.). *Cogito (Nietzsche: Kayıp Bir Kıt)*, 25, 77-100.
- Boal, A. (2003). *Ezilenlerin Tiyatrosu* (N. Hasgöl, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: YKY.
- Boyne, R. (2009). *Foucault and Derrida: Aklın Öteki Yüzü* (İ. Yılmaz, Çev.). Ankara: BilgeSu.
- Brook, P. (1990). *Boş Alan* (Ü. İnce, Çev.). İstanbul: AFA.

Bruns, G.L. (1997). *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Burke, P. (2001). *Bilginin Toplumsal Tarihi* (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Cage, *White, Mallarmé, Silence*. Erişim tarihi: 19 Ağustos 2011,
http://www.cobusen.com/proefschrift/300_john_cage316/_cage_and_silence/316a_cage_white_mallarme_silence/cage_white_mallarme_silence.htm

Camus, A. (1975). *Başkaldıran İnsan* (2. bs.). (T. Yücel. Çev.). Ankara: Bilgi.

Camus, A. (2006). *Sisifos Söyleni* (9. bs.). (T. Yücel. Çev.). İstanbul: Can.

Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri* (E. Buğlalılar & B. Yıldırım, Çev.). Ankara: Deki

Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.

Clark, T. (2001). *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*. UK: Cambridge University Press.

Chang, B. G. (1997). *Deconstructing Communication: Representation, Subject and Economy of Exchange* (2nd ed.). Minneapolis London: University of Minnesota Press.

Cibran, H. (2005). *Kum ve Köpük*. (S. Hacıoğlu, Çev.). İstanbul: Bordo-Siyah.

Cioran, E. M. (2008). *Çürümenin Kitabı*. (H. Bayrı, Çev.). (3. bs.). İstanbul: Metis.

- Cobley, P. (Ed.). (1996). *The Communication Theory Reader*. London and New York: Routledge.
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Doğu Batı.
- Colli, G. (2005). İnsanca Pek İnsanca 2 Üzerine (M. Tüzel, Çev.). F. Nietzsche, *Gezgin ve Gölgesi* içinde (s. 183-187). İstanbul: İthaki.
- Craib, I. (2006). *Hayal Kırıklığı*. (A. Onocak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Crowley, D. & Heyer, P. (2010). *İletişim Tarihi: Teknoloji-Kültür-Toplum* (B. Ersöz, Çev.). İstanbul: Phoenix.
- Cummings, E. E. (2010). Sessizlik. (C. Salman, Çev.). Alfandary, I. E.E. Cummings'in Şiirinde Ses ve Sessizlik (I.Yıldız, Çev.). içinde (s. 109). *Yasak Meyve*, 42, 107-112.
- Dauenhauer, B. P. (1980). *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. Ed. C. V. Boundas. (M. Lester with C. Stivale, Trans.). New York: Colombia University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (6th ed.). (R. Hurley, M. Seem & H. R. Lane, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition* (P. Patton, Trans.). New York: Colombia University Press.

- Deleuze, G. (1995). *Negotiations (1972-1990)* (M. Joughin, Trans.). New York: Colombia University Press.
- Deleuze, G. (1996). Göçebe Düşünce (A. Kayhan, Çev.). *Toplumbilim Deleuze Özel Sayısı*, 5, 53-57.
- Deleuze, G. (1997). He Stuttered. In *Essays Critical and Clinical* (pp. 107-115). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001a) *Felsefe Nedir?* (6. bs.). (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: YKY.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001b). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (2. bs.). (Ö. Uçkan & I. Ergüden, Çev.). İstanbul: YKY.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* (C. Batuhan & E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe* (F. Taylan, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Denkel, A. (1981). *Anlaşma: Anlatma ve Anlama (İletişim Üzerine Bir Felsefe Araştırması)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Denville, J. (n.d.). *The School of Silence*. Erişim Tarihi: 22 Kasım 2011, http://www.terminartors.com/artworkprofile/Delville_Jean-The_School_of_Silence
- Derrida, J. (1996). Tek Başıma Hata Yapmam Gerekecek (K. M. Orağlı, Çev.). *Toplumbilim Deleuze Özel Sayısı*, 5, 93-94.
- Derrida, J. (1997). *Writing and Difference* (5th ed.). (A. Bass, Trans.). London: Routledge.
- Derrida, J. (1999). Différance (Ö. Sözer, Çev.). *ToplumBilim*, 10, 49-62.
- Derrida, J. (1999). Platon'un Eczanesi (Z. Direk, Çev.). *ToplumBilim*, 10, 63-82.

Derrida, J. (2006). Şiddet ve Metafizik. *Cogito (Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken)*, 47-48, 62-160.

Derrida, J. (2008). *Nietzschelerin Şöleni* (A. Utku ve M. Erkan, Derl. ve Çev.). İstanbul: Otonom.

Derrida, J. (2010a). *Edebiyat Edimleri*. (M. Erkan ve A. Utku, Çev.). İstanbul: Otonom.

Derrida, J. (2010b). *Gramatoloji* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu.

De Saint-Exupéry, A. (1975). *Günlük Notlar* (C. Eskin, Çev.). İstanbul: Yankı.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı* (2. bs.). (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ellul, J. (1998). *Sözün Düşüşü* (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma.

Erdoğan, İ & Alemdar, K. (2002). *Öteki Kuram: Kitle İletişimine Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Erk.

Eren, H. (Haz.). (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Erkan, M. & Utku, A. (2010). Sunuş. Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri* içinde (s. vii-xxxv). İstanbul: Otonom.

Ergüden, I. (2008). *Sessizliğin Anarşisi*. İstanbul: Versus.

Escher, M. C. (1946). *Three Spheres II (Üç Küre II)*. Erişim Tarihi: 30 Mart 2010, <http://www.mcescher.com>

Escher, M. C. (1955). *Rind (Kabuk)*. Erişim Tarihi: 30 Mart 2010,
<http://www.mcescher.com>

Experimental Poetry. Erişim Tarihi: 1 Haziran 2012,
<http://www.textetc.com/modernist/experimental-poetry.html>>
<http://www.writewords.org.uk/archive/>>

Fiske, J. (1996) *İletişim Çalışmalarına Giriş* (S. İrvan, Çev.). Ankara: Ark.

Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik* (Ş. Kaptan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Arkeolojisi* (2. bs.).
(M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge.

Foucault, M. (2004a). Felsefe ve Psikoloji (I. Ergüden, Çev.). *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5* içinde (s. 19-30). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2004b). Kimsiniz Siz, Profesör Foucault? (I. Ergüden, Çev.). *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5* içinde (s. 83-104). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2004c). Theatrum Philosophicum. (I. Ergüden, Çev.). *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5* içinde. (s. 202-229). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2005). *Büyük Kapatılma Seçme Yazılar-3* (2. bs.). (I. Ergüden & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2006a). Delilik, Edebiyat, Toplum (I. Ergüden, Çev.). *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6* içinde (s. 260- 286). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2006b). Dışarı Düşüncesi (I. Ergüden, Çev.). *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6* içinde (s. 189-214). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2006c). Sonsuza Giden Dil. (I. Ergüden, Çev.). *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6* içinde (s. 72-85). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2006d). Yazar Nedir? (I. Ergüden, Çev.). *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6* içinde (s. 224- 259). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2006e). Yazma Zorunluluğu. (I. Ergüden, Çev.). *Sonsuza Giden Dil: Seçme Yazılar 6* içinde (s. 177- 188). İstanbul: Ayrıntı.

Fuat, M. (1970). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık.

Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro* (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost.

Fuseli, H. (1799-1801). *Silence*. Erişim Tarihi: 11 Haziran 2011, <http://www.backtoclassics.com/gallery/johnhenryfuseli/silence/>

Galeano, E. (2006). *Yürüyen Kelimeler* (B. Kale, Çev.). İstanbul: Çitlembik.

Gill, C. B. (1996). *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*. London and New York: Routledge.

Ginzburg, C. (2009). *Tahta Gözler: Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce* (A. Şişik, Çev.). İstanbul: Metis.

Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş*. (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Goody, J. (2001). *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi* (K. Değirmenci, Çev.). Ankara: Dost.

Gonçarov, İ. (1967). *Oblomov*. (S. Eyuboğlu & E. Güney, Çev.). İstanbul: Kök.

Göksel, N. (2006). Unutma, Parodi ve İroni. *Cogito (Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken)* 47-48, 359-368.

Gülmez, B. (2009). Çevirenin Notu. Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi* içinde (s. 7-9). İstanbul: YKY.

Güngör, N. (2011). *İletişime Giriş*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Haase, U. & Large, W. (2001). *Maurice Blanchot*. USA and Canada: Routledge.

Heidegger, M. (1971). Building, Dwelling, Thinking. (A. Hofstadter, Trans.). *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Colophon Books. Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2012, <http://students.pratt.edu/~arch543p/readings/Heidegger.html>.

Heidegger, M. (1996). İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek. (O. Kunal, Çev.). Hugo, V & Heidegger, M. (1996). Kentin Felsefesi içinde. *Cogito (Kent ve Kültürü)*, 8, 67-70.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora.

Hill, Leslie. (2002). The World is Not Enough. *ANGELAKI*. 7 (2), 61-68. doi: 10.1080/ 0969725022000046170

Hofstadter, D. R. (2001). *Gödel, Escher ve Bach Bir Ebedi Gökçe Belik: Lewis Carroll'ın İzinde Zihinlere ve Makinelere Dair Metaforik Bir Füg*. (E. Akça & H. Koyukan, Çev.). İstanbul: Kabalcı.

Holliday, L. (n.d.). *Man Reading a Book*. Erişim Tarihi: 19 Mart 2012, <http://www.lelandholiday.com/category.sc?categoryId=11>

Hugo, V. (1996). Kent Bir Kitaptır. Hugo, V & Heidegger, M. (1996). Kentin Felsefesi, (O. Kunal, Çev.). içinde. *Cogito (Kent ve Kültürü)*, 8, 63-66.

Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Huysmans, J.-K. (2003). *Tersine* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: YKY.

Iyer, L. (2006). There is Language: Speech and Writing in Blanchot. *Parallax*, 12 (2), 83-97.
doi: 10.1080/13534640600624986

- Huisman, D. (2000) . *Sokrates İnternette: Bir Medya Felsefesi İçin* (K. Eksen, Çev.). İstanbul: Güncel.
- Jaworski, A. (1993). *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*. USA: Sage Publications.
- Kane, L. (1984). *The Language of Silence: On The Unspoken and The Unspeakable in Modern Drama*. London and Toronto: Associated University Press.
- Karaalioğlu, S.K. (1965). Dadaizm. *Edebiyat Akımları içinde* (s. 83-87). İstanbul: İnkılap ve Aka.
- Kaufman, E. (2001). *The Delirium of Praise: Battaile, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Kramskoy, N. I. (n.d.). *Sophia Kramskaya Reading*. Erişim Tarihi: 19 Mart 2012, <http://www.artilim.com/artist/kramskoy-ivan-nikolaevich/sophia-kramskaya-reading/>
- Kristeva, J. (1997). Modern Theater Does Not Take (a) Place. In Timothy Murray (Ed.). *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* (pp. 277-281). USA: University of Michigan Press.
- Klarlund, A. R. (Yönetmen). (2004). *STRINGS*. [Film]. Bald production.
- Kurzon, D. (1998). *Discourse of Silence*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamin's Publishing.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri* (H. Akdemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Lechte, J. (1994). Maurice Blanchot. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity* içinde. London: Routledge. Erişim Tarihi:19 Ağustos 2011, <http://studiocleo.com/librarie/blanchot/indexFl.htm>

Levinas, E. (2005). *Zaman ve Başka* (Ö. Gözel, Çev.). İstanbul: Metis.

Levinas, E. (2011). *Maurice Blanchot Üstüne* (K. Aras, Çev.). İstanbul: Monokl.

Manguel, A. (2007). *Okumanın Tarihi* (4. bs.). (F. Elioğlu, Çev.). İstanbul: YKY.

Marschack, A. (2010). Buzçağı İnsanın Sanatı ve Simgeleri. Crowley, D & Hyer, P. *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum* içinde (s. 22-34). Ankara: Phoenix.

Mattelart, A & Mattelart, M. (1998). *İletişim Kuramları Tarihi* (M. Zıllıoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim.

Melchior-Bonnet, S. (2007). *Aynanın Tarihi* (İ. Yerguz, Çev.). Ankara: Dost.

Mellon, M. M. (2006). Deaths Waiting Room. Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2008, <http://fineartamerica.com/featured/1-deaths-waiting-room-m-mellon.html>

McQuail, D & Windhal, S. (1997). *Kitle İletişim Modelleri*. (K. Yumlu, Çev.). Ankara: İmge.

Michaud, G. (2002). Literature in Secret: Crossing Derrida and Blanchot. *ANGELAKI Journal of the Theoretical Humanities*. 7 (2), 69-90. doi. 10.1080/0969725022000046189

Mole, G. D. (2003). On Blanchot's Fiction. *Poetics Today*, 24:1, 139-142.

Montaigne, M. (2006). Övüngenlik Üstüne (H. Portakal, Çev.). *Bütün Denemeler 4* içinde (s. 221-296). İstanbul: Cem.

Moran, D. & Mooney, T. (Ed.). (2006). *The Phenomenology Reader*. London and New York: Routledge.

Mutlu, E. (1998). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark.

Nehamas, A. (2002). *Yaşama Sanatı Felsefesi: Platon'dan Foucault'ya Sokratik Düşünümler* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a Anti-Oteriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu* (K. Kızıltuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Nietzsche, F. (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (T. Oflazoğlu, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Nietzsche, F. (2005). *Gezgin ve Gölgesi: İnsanca, Pek İnsanca 2* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İthaki.

Nietzsche, F. (2009a). Defterlerden (8. bs). (D. Tunç, Çev.). *Cogito (Nietzsche: Kayıp Bir Kıt)*, 25, 174-204.

Nietzsche, F. (2009b). Okuma ve Yazmaya Dair (M. Sadi, Çev.). *Cogito (Nietzsche: Kayıp Bir Kıt)*, 25, 273.

Nietzsche, F. (2009c). *Putların Alacakaranlığı* (S. Erfindık, Çev.). İzmir: İlya.

Nietzsche, F. (2009d). *Tan Kızıllığı* (Ö. Saatçi, Çev.). İstanbul: Say.

Ong, W. J. (1999). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi* (S. Postacıoğlu Banon, Çev.). İstanbul: Metis.

Orwell, G. (2001). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (N. Akgören, Çev.). İstanbul: Can.

Öylek, A. (1986-1987). Dilbilim ve İletişim Açısından Sessizlik. *Yıllık içinde* (s. 241-254). Ankara: AÜ Basın Yayın Yüksekokulu.

Özön, M. N. (1971). *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*. Ankara: Bilgi.

Perniolla, M. (2006). *İletişime Karşı* (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost.

Peters, J. D. (1999). *Speaking Into The Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Picasso, P. (1937). *Young Girl Reading a Book on the Beach*. Erişim Tarihi: 16 Nisan 2012, <http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-4.html>

Picasso, P. (1960). *Reclining Woman Reading*. Erişim Tarihi: 16 Nisan 2012, <http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-4.html>

Picasso, P. (n.d.). *Girl Reading*. Erişim Tarihi: 16 Nisan 2012, <http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-4.html>

Pignarre, R. (1975). *Tiyatro Tarihi* (P. Kür, Çev.). İstanbul: Gelişim.

Pirandello, L. (1930). *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (M. Fuat, Çev.). İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Rabkin, G. (1983). The Play of Misreading: Text/ Theatre/Deconstruction. *Performing Arts Journal*, Vol.7. No.1, 44-60.

Ramond, C. (2011). *Derrida Sözlüğü* (Ü. Edeş, Çev.). İstanbul: Say.

- Ramonet, I. (2000). *Medyanın Zorbalığı* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Om.
- Renoir, P. A. (1890). *Girl Reading*. Erişim Tarihi: 19 Mart 2012, <http://www.artilim.com/artist/renoir-pierre-auguste/girl-reading/>
- Rimbaud, A. (2000). Rimbaud to George Izambard, Letter of May 13, 1871. *Complete Works* (P. Schmidt, Trans.). içinde (s. 113). New York: HarperPerennial.
- Rimbaud, A. (2001). Sessizlik (E.Alkan, Çev.). *Dizeler* içinde (s. 127). İstanbul: Çağdaş Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Royle, N. (2003). *Jacques Derrida*. London: Routledge.
- Sanders, B. (1999). *Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi* (Ş. Tahir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sargent, J. S. (1904-08). *Man Reading*. Erişim Tarihi: 19 Mart 2012, <http://paperimages.tumblr.com/post/12598576859/john-singer-sargent-man-reading-nicola>
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat* (N. Sarıca, Çev.). Ankara: DeKi.
- Scarry, E. (2006). *Kitapla Hayal Etmek* (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar* (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Spiegelberg, H. (1982). *The Phenomenological Movement*. Netherlands: Martinus Nijhoff.

Sollers, P. & de Portzamparc, C. (2010). *Görmek ve Yazmak* (C. İleri, Çev.). İstanbul: YKY.

Sontag, S. (1994). *Styles of Radical Will*. USA: Vintage.

Soysal, A. (2004). *Ölüm, Yazı, Vücut*. İstanbul: Norgunk.

Soysal, A. (2006). Derrida: İz ve Yokluk. *Cogito (Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken)*, 47-48, 251-255.

Soysal, A. (2010). *Üç Uç: Artaud, Beckett, Blanchot*. İstanbul: Norgunk.

Soysal, A. (2011). *Birlikte ve Başka I ve II*. İstanbul: MonoKL.

Steiner, G. (1990). *Language and Silence: Essays 1958-1966*. GB: Cox & Wyman.

Törenli, N. (2005). *Yeni Medya, Yeni İletişim Ortamı*. Ankara: Bilim ve Sanat.

Tzara, T. (2004). *Dada Manifestoları* (E. Gökteke, Çev.). İstanbul: Norgunk.

Utku, A. & Erkan, M. (2008). Derrida'nın Nietzsche'si: Bir Ortak İmza Geliştirmek (Sunuş) Derrida, J. *Nietzschelerin Şöleni*. (A. Utku & M. Erkan, Derl. ve Çev.). içinde (s. 7-74). İstanbul: Otonom.

Vattimo, G. (2000). *Nietzsche ile Diyalog* (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost.

Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot.

Upanishadlar. (2008). (K. Kaya, Çev.). İstanbul: İş Bankası.

Vogl, J. (2011). *Tereddüt Üzerine* (Ç. Tanyeri, Çev.). İstanbul: Metis.

Warburton, N. (2006). *A'dan Z'ye Düşünmek* (S. Çalışkan, Çev.). Ankara: Dost.

Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim.

Wittgenstein, L. (1996). *Tractatus Logico-Philosophicus*. (O. Aruoba, Çev.). İstanbul: YKY.

Wittgenstein: Sessizliğin Grameri. (2010). (5. bs.). *Cogito*, 33, İstanbul: YKY.

Zeldin, T. (2003). *İnsanlığın Mahrem Tarihi* (3. bs.). (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Zerzan, J. (2007). Sessizlik (S. E. Demirkol, Çev.). Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2008, <http://www.yabanil.net/sessizlik>.

ÖZET

TUHAF ALAN: SESSİZLİK İLE İLETİŞİM ÜZERİNE BİR SAHNELEME DENEMESİ

Tuhaf Alan (*Sessizlik*); iletişim ile sessizlik üzerine bir sahneleme denemesidir. Çalışma sessizliği yazmayı değil; sessizliğe yazmayı imlemektedir. Yazı ve sahne birbirleriyle etkileşimde bulunan uzamlar olarak ele alınmıştır. Bu tez sessizliği; diğer sessizlik incelemelerinden farklı bir biçimde çalışmıştır. Yazma denemesi; Blanchot, Derrida, Nietzsche ve Beckett'in çalışmalarını her bir düşünüre göre sessizliği inceleyerek değil; sessizliği düşünürlerden çekip alınan sözlerle sahneleyerek ele almıştır.

Anahtar Sözcükler: Sessizlik, Blanchot, Derrida, Nietzsche, Beckett.

ABSTRACT

THE ODD SPACE: A STUDY OF STAGING ONTO SILENCE WITH COMMUNICATION

The Odd Space (*Silence*) is a study of staging onto silence with communication. This dissertation is not a writing about silence; but a writing onto silence. The Writing and the Stage are considered as spaces that are connected with each other. Unlike the other studies of silence, this dissertation studied silence in a different way. A study of writing is not a study of silence according to Blanchot, Derrida, Nietzsche and Beckett; but it is a study which stages *silence* with selected writings of these thinkers.

Keywords: Silence, Blanchot, Derrida, Nietzsche, Beckett.