Yorum ve Aşırı Yorum

Umberto Eco



İngilizceden Çeviren: Kemal Atakay

AYRINTI

3. BASIM

UMBERTO ECO

1932'de İtalya'da Milano'ya bağlı Alessandria kasabasında doğdu. 1950'lerde İtalyan radyo-televizyonu RAI'nin kültür programlarını yönetti. 1959-1975 arasında İtalya'nın ünlü yayınevi Bompiani'nin edebiyat dışı yayınlar editörlüğünü üstlendi; *La Stampa, Corriere della Sera, La Repubblica, L'Espresso* gibi gazetelere makaleler yazdı. 1970'lerden ölene kadar (2016) Bologna Üniversitesi'nde göstergebilim dersleri veren yazarın göstergebilim, modern kültür, edebiyat, tarih üzerine birçok kitabı Türkçeye çevrilmiştir.

Romanları:
Il nome della rosa (1980; *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yay., 1986); *Il pendolo di Foucault* (1988; *Foucault Sarkacı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yay., 1992); *L'isola del giorno prima* (1994; *Önceki Günün Adası*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., 1995); *Baudolino* (2000; *Baudolino*, Çev. Şemsa Gezgin, Doğan Yay., 2003); *La misteriosa fiamma della regina Loana (2004; Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*, Doğan Yay., Çev. Şemsa Gezgin, 2005); *Il cimitero di Praga* (2010; *Prag Mezarlığı*, Çev. Eren Yücesan Cendey, Doğan Yay., 2011);*Numero zero* (2015; *Sıfır Sayı*, Çev. Eren Yücesan Cendey, Doğan Yay., 2015).

İnceleme ve Deneme Kitapları: *Opera aperta* (1962; *Açık Yapıt*, Çev. Nilüfer Uğur Dalay, Can Yay., 2000); *Diario Minimo* (1963; *Yanlış Okumalar*, Çev. Mehmet H. Doğan, Can Yay.,1997); *Trattato di semiotica generale* (1975; *Alımlama Göstergebilimi*, Çev. Sema Rifat, Düzlem Yay.,1991); *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (1987; *Ortaçağ Estetiğinde Sanat* ve *Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., 1998); *Interpretation and Overinterpretation* (1992; ***Yorum ve Aşırı Yorum***, Çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yay., 2016) *La Ricerca Delle Lingua Perfetta* (1993; *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı, Çev.* Kemal Atakay, Literatür Yay., 2009); Il Secondo diario minimo (1994; Somon *Balığıyla Yolculuk*, Çev. İlknur Özdemir, Can Yay., 1997); *Sei passeggiate nei boschi marrativi* (1994; *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Doğan Yay., 1995); *In cosa crede chi non crede?* (1996; İnanç *ya da İnançsızlık* -Kardinal Martini ile birlikte-, Çev. Onur Şen, 1001 Yay., 2005);*Cinque seritti morali* (1997; *Beş Ahlak Yazısı*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., 1998); *Storia della bellezza* (2004; *Güzelliğin Tarihi*, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Yay., 2006);*A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico* (2006; *Yengeç Adımlarıyla Sıcak Savaşlar ve Medyatik Popülizm*, Çev. Şemsa Gezgin, Doğan Yay., 2012); *Storia della bruttezza* (2007; Çirkinliğin *Tarihi*, Çev. A. U. Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E. N. Akbaş. M. Barsbey, K. K. Akbulut, D. Arslan, B. Yılmazcan, Doğan Yay., 2009); *This Is Not the End of the Book* (2009; *Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın* -J.-C. Carrière ile birlikte-, Çev. Sosi Dolanoğlu, Can Yay., 2010); *Costruire il nemico e altri scritti occasionali* (2011; *Düşman Yaratmak*, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, Doğan Yay., 2014); *Confessions of a Young Novelist* (2011; *Genç Bir Romancının İtirafları*, Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yay., 2014); *Il Medioevo* (2011; *Ortaçağ*, 4 cilt: *1- Barbarlar-Hıristiyanlar-Müslümanlar, 2- Şatolar-Tüccarlar-Şairler, 3- Keşifler-Ticaret-Ütopyalar, 4- Katedraller-Şövalyeler-Şehirler;* Çev. Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Yay., 2015); *Storia delle terre e dei looghi leggendari* (2013; *Efsanevi Yerlerin Tarihi*, Çev. Kemal Atakay, Doğan Yay., 2015).

Çeşitli Yazılarından Derlenen Kitapları: *Günlük Yaşam'dan Sanata*, (Çev. Kemal Atakay, Can Yay., 2012); *Ortaçağ'ı Düşlemek* (Çev. Şadan Karadeniz, Can Yay., 1996).

Yazılarıyla Katkıda Bulunduğu Kitaplar: *Entretiens sur la fin des temps* (2000; *Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler*, Çev. Necmettin Kamil Sevil, Yapı Kredi Yay., 2001); *Faşizm Yazıları* (Çev. Sibel Özbudun, Üyopya Yay., 2001); *Faşizm Irkçılık Ayrımcılık Yazıları* (Çev. Sibel Üzbudun, Temel Demirer, Ütopya Yay., 2016).

Çocuk Kitabı: *Gli gnomi di Gnu* (1992, *Cecü'nün Yer Cüceleri*, Çev. Eren Cendey, Yapı Kredi Yay., 2006).

KEMAL ATAKAY

1962'de Ankara'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdikten sonra ABD'de Illinois Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde lisansüstü öğrenimi gördü. Çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Cesare Pavese, Primo Levi, Italo Calvino, Umberto Eco, Octavio Paz gibi şair ve yazarların yapıtlarını dilimize kazandırdı.

Ayrıntı: 1013
İnceleme Dizisi: 278

Yorum ve Aşırı Yorum
Umberto Eco

Katkıda Bulunanlar
Richard Rorty
Jonathan Culler
Christine Brooke-Rose

Kitabın Özgün Adı
Interpretation and Overinterpretation

İngilizceden Çeviren
Kemal Atakay

Editör
Stefan Collini

Son Okuma
Ahmet Batmaz

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

© Cambridge University Press, 1992

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Kalem Ajans aracılığıyla alınmıştır.

Kapak Fotoğrafı
AFP / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Arslan Kahraman

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 33160

Birinci Basım- Yedinci Basım: *Can Yayınları, 1996-2013*
Ayrıntı Yayınları'nda Birinci Basım: *Eylül 2016*
İkinci Basım: *Ekim 2017*
Üçüncü Basım: *Ekim 2019*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-120-4
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Umberto Eco

Yorum ve Aşırı Yorum



İçindekiler

Katılımcılar Hakkında 6
Çevirmenin Notu 7
Giriş: Sonlu ve Sonsuz Yorum 9
1. Yorum ve Tarih 31
2. Metinleri Aşırı Yorumlama 53
3. Yazar ile Metin Arasında 75
4. Pragmatistin Yolculuğu 98
5. Aşırı Yorumun Savunusu 120
6. Palimpsest Tarih 135
7. Yanıt 150
Dizin 163

Katılımcılar Hakkında

UMBERTO ECO, Bologna Üniversitesi'nde Göstergebilim Profesörü.

RICHARD RORTY, Virginia Üniversitesi'nde İnsan Bilimleri Profesörü.

JONATHAN CULLER, Cornell Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü ve İnsan Bilimleri Bölümü Başkanı.

CHRISTINE BROOKE-ROSE, Paris VIII Üniversitesi'nde Edebiyat Profesörlüğü yapmıştır.

STEFAN COLLINI, Cambridge Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı Öğretim Görevlisi.

Çevirmenin Notu

Yorum ve Aşırı Yorum çevirisinin sonuna, başvuruyu kolaylaştırmak amacıyla, özgün metinde bulunmayan bir dizin eklenmiştir.

Bu çeviri çalışmasını, okurun da izniyle, değerli hocam Akşit Göktürk'ün aziz anısına adamak istiyorum.

Giriş:
Sonlu ve Sonsuz Yorum

I

"Tek çekincem, bu konunun yeterince 'insani değerler' hakkında olup olmayacağıdır." Akademik komitelerin çalışmalarını bilenler, bu yaklaşım tarzını tanıyacaklardır. Bu kez masanın çevresinde, Clare Hall (Cambridge) Tanner Konferansları Komitesi oturuyordu. Tanner Konferansları Amerikalı hayırsever ve Utah Üniversitesi eski felsefe profesörü Obert C. Tanner tarafından kurulmuş olup, 1 Temmuz 1978'de Clare Hall'da resmen başlatılmıştır (Tanner Konferansları, her yıl Harvard, Michigan, Princeton, Stanford, Utah, Brasenose College,

Oxford ve zaman zaman başka üniversitelerde de verilmektedir). Bu konferansların amacı, "insani değerler ve değerlendirmelere ilişkin akademik ve bilimsel öğrenimi geliştirmek ve bu öğrenim üzerinde düşünmek" olarak belirlenmiştir. Söz konusu toplantıda 1990 Tanner Konferansları'nı sunmak üzere Umberto Eco davet edilmiş; Eco öneriyi kabul ederken, ele alacağı konu olarak "Yorum ve Aşırı Yorum"u önermişti. Olası herhangi bir güçlüğü önceden belirleme kaygısıyla, yukarıda sözlerini aktardığımız komite üyesini, tek çekincesini dile getirmeye yönelten bu konu oldu; ancak komite bu çekincenin konferansları çok uzun süre geciktirmesine izin vermedi.

Belli ki, konferansları izlemek üzere Cambridge'in en geniş amfilerinden birini dolduran yaklaşık beş yüz kişinin paylaştığı bir çekince değildi bu. Belki bazıları daha çok, zamanımızın en ünlü yazarlarından birisini görüp meraklarını gidermek üzere gelmiş, belki bazıları da yalnızca gösterişli bir kültürel ve toplumsal fırsatı kaçırmamak arzusuyla hareket etmişlerdi; ancak bu dev dinleyici kitlesinin ikinci ve üçüncü konferansları da izlemeye gelmiş olması, konferansçının çekici nitelikleri kadar başka ilgi kaynaklarının da var olduğunu kanıtlamaktadır. Ertesi sabah, erken saatlerden itibaren, konferansların ardı sıra yapılan semineri dinleyebilmek ve bu seminere katılabilmek için kuyruk oluşturan coşkulu kalabalık ise çok daha az çekince sergiliyordu; bu kez onları harekete geçiren şey, Frank Kermode'un yönetiminde bütün gün sürecek oturumda Eco'yu Richard Rorty, Jonathan Culler ve Christine Brooke-Rose ile tartışırken görebilmekti. Alfabetik olarak sıralamak gerekirse, Isobel Armstrong, Gillian Beer, Patrick Boyde ve Marilyn Butler'ın oluşturduğu seçkin öğretim üyeleri ve eleştirmenler topluluğunun katkılarıyla zenginleşen ve toplantıda hazır bulunan Malcolm Bradbury, John Harvey ve David Lodge gibi öteki romancı eleştirmenlerin özellikle konuyla ilgili görüşleriyle çeşni kazanan tartışma kesinlikle çok canlı geçti.

Bu oturumların ana katılımcısı Umberto Eco, öyle çok alanda kendini göstermiş birisi ki, kolay bir sınıflandırma kapsamında

değerlendirilmesi olanaksız. İtalya'nın Piedmonte bölgesinde doğan Eco, Torino Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi görmüş ve Aquinolu Tommaso estetiği üzerine bir tez yazmıştır. Devlet televizyonu RAI'nin kültür programlarında çalışmış, daha sonra Torino, Milano ve Floransa üniversitelerinde görev almıştır; bu arada, Bompiani Yayınevi'ndeki yayın yönetmenliği görevini de sürdürmüştür. 1975'ten [öldüğü yıl olan 2016'ya] kadar, Bologna Üniversitesi'nde Göstergebilim Kürsüsü'nün başkanlığını yapmaktadır (bu kürsü, türünün herhangi bir üniversitede kurulmuş ilk örneğidir). Onun üzerinde dikkate değer kitap yayımlamış, estetik, göstergebilim ve kültür eleştirisi alanlarına önemli katkılarda bulunmuştur. Bu kitapların birçoğu İngilizceye ve öteki dillere çevrilmiştir; buna karşın, Profesör Eco'nun son çalışmalarından bazılarının, özgün metinler İngilizce olarak yazıldığı için, *İtalyancaya* çevrilmesinin gerekmesi, onun bir dilbilimci olarak olağanüstü yeteneklerinin bir göstergesidir. Aynı zamanda Eco, İtalya'nın önde gelen bazı gazeteleriyle dergilerine düzenli olarak ve çoğu zaman çok eğlenceli yazılar yazan çok üretken bir gazetecidir; ancak en azından İngilizce konuşan dünyada, çok daha geniş bir kitle onu 1980'de yayımladığı ve uluslararası bir çoksatar haline gelen *Gülün Adı** romanının yazarı olarak tanımaktadır. 1988'de ikinci romanı *Foucault Sarkacı*'nı** yazmış, bir yıl sonra İngilizce çevirisi çıkan roman büyük bir eleştirel ilgiyle karşılanmıştır.

Elinizdeki kitap, Eco'nun 1990 Tanner Konferansları'nın gözden geçirilmiş metinlerini, seminere katılan üç öğretim üyesinin sundukları tebliğleri ve Eco'nun yanıtını içermektedir. Katılımcıların tartıştıkları konular, alandan olmayan okur için zaman zaman oldukça çapraşık ya da teknik görünebileceğinden, katılımcıların birbirlerinden ayrıldıkları temel noktaları önceden ana çizgileriyle ortaya koymak ve yirminci yüzyılın

* Umberto Eco, *The Name of the Rose*, Çev. William Weaver (New York, Harcourt Brace, 1983) [*Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yay., 1986]. (y.h.n.)

** Umberto Eco, *Foucault's Pendulum*, Çev. William Weaver (London, 1989) [*Foucault Sarkacı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yay., 1988]. (y.h.n.)

son dönemindeki birçok kültürel anlama biçiminin merkezinde yer alan bir araştırmanın daha geniş imalarına işaret etmek yararlı olacaktır.

II

Elbette, yorum yirminci yüzyıl edebiyat kuramcılarının icat ettiği bir etkinlik değildir. Aslına bakılırsa, bu etkinliği nasıl nitelendirmek gerektiği konusundaki muamma ve tartışmaların Batı düşüncesinde uzun bir geçmişi vardır; bu tartışmaları her şeyden önce Tanrı Kelamı'nın anlamını belirlemek gibi son derece önemli bir uğraş harekete geçirmiştir. Bu tarihin modern aşaması temel olarak, on dokuzuncu yüzyılın başında Schleiermacher'le bağlantılandırılan Kutsal Kitap yorumbilgisinin gündeme getirdiği metinsel anlam sorunu hakkındaki yüksek düzeyli özbilince uzanmaktadır; Dilthey, insan ruhunun bütün yaratılarını anlamada yorumun merkezi rolünü, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında *Geisteswissenschaften* kapsamındaki bütün alanları içeren bir programın temeli yapmıştır.

Son yirmi otuz yılda bu tartışmanın girdiği belirleyici evreyi iki geniş ölçekli gelişme bağlamında anlamak gerekmektedir. Bu gelişmelerden ilki şudur: 1945'ten bu yana Batı dünyasında yükseköğrenimin olağanüstü ölçüde yaygınlaşması, bu tür kurumların genel kültürel rolünü etkileyen konulara ve özellikle kurumsal olarak tanımlanan "disiplinlerin kimliği ve statüsü hakkındaki sorulara yeni bir anlam vermiştir. İngilizce konuşulan dünyada, bir disiplin olarak "İngilizce" bu süreç içinde kendine özgü bir merkeziliği ve duyarlığı olan bir konum edinmiştir; çünkü İngilizce bölümü, üniversite dışındaki disiplin dışı okurlarla yazarların varoluşsal sorunlarından en az yalıtılmış disiplindi; bu ise, başka şeylerin yanı sıra, meslek içindeki tartışmaların belli aralıklarla kamu dikkatinin nesnesi olmayı sürdürdüğü anlamına gelmekteydi. Bu konunun taşıdığı önceliğin basit ancak çarpıcı bir göstergesi, 1970 yılında İngilizcenin Amerikan

üniversite ve kolejlerinin üçte ikisinde en geniş lisans bölümü olduğu gerçeğidir.[1]

Bununla birlikte, son on beş, yirmi yıldır, gerek geleneksel olarak İngilizce disiplininin konusunu oluşturduğu kabul edilen yazılar "kanon"u, gerek bu inceleme alanına uygun olduğu düşünülen yöntemler daha keskin bir irdelemeye tabi tutulmuştur çünkü bunların dayandığı toplumsal ve etnik varsayımlar artık çevrelerindeki dünyada kolay bir egemenlikten yararlanamamaktadır. Buna ek olarak, Amerikan toplumunun kültürel çeşitliliği ve Amerikan akademik yaşamında bireysel başarıyı yönlendiren pazar ilkeleri, şimdi "kuram" olarak bilinen ikinci düzey düşünceyi, ünlerin kazanıldığı ve iktidar ile mevki savaşlarının yapıldığı merkezi entelektüel arena haline getirmiştir. Bu kurumsal ortam üzerinde odaklanmak, bu tartışmalarda alınan konumların gerçek içeriğini açıklama yönünde büyük bir yol katetmemizi sağlamayabilir; ancak tutku ile elde edilen sonuç arasında görünürdeki oransızlığı ya da toplumun böyle önemli konulardaki tartışmaya gösterdiği dikkatin derecesini anlamak istiyorsak elzemdir.

Bu, yorum hakkındaki tartışmalara bir anlam yükü yükleyen büyük ölçekli gelişmelerin ikincisine yöneltiyor bizi: Yani, kökü Kıta Avrupası felsefesinin belirgin kaygılarıyla yöntem tarzlarında bulunan bir yazı bütününün, edebiyat yapıtlarının eleştirel açımlaması ve değerlendirmesi şeklindeki geniş ölçüde Anglosakson gelenekle çatışmasına (daha büyük bir karşılıklı anlama ya da iyi niyet çağrıştıran herhangi bir fiil, bu karşılaşmanın doğasını haksız yere yanlış yansıtırdı). Bu gelişmeyi de daha uzun bir tarihsel perspektif içinde görmek gerekir. Yirminci yüzyıl boyunca İngiltere ve Amerika'da edebiyat incelemelerinin hedeflediği profesyonelleşmeye doğru uzanan

1. Richard Ohmann, *English in America: A Radical View of* the *Profession* (New York, 1976), s. 214-215. Ohmann, bu genişlemenin çok büyük ölçüde, "birinci sınıf kompozisyon" dersinin müfredattaki kilit rolüne bağlı olduğunu vurgular. Daha uzun bir tarihsel perspektif için bkz. Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago, 1987).

istikrarsız yolda belirleyici bir geçiş, on dokuzuncu yüzyılın başat "bilimsel yöntem" kavrayışına uyum sağlama girişiminin mirası olan edebiyat *üzerine* tarihsel araştırmacılıktaki yoğunlaşmaya meydan okunduğunda ve onun yerine önemli ölçüde, "büyük edebiyat"ın kanon yapıtlarının sözel ayrıntıları üzerinde ödünsüz bir dikkatle duran bir eleştiri pratiği getirildiğinde meydana gelmiştir. Bu pratik İngiltere'de I.A. Richards'ın *Practical Criticism* adındaki yapıtıyla (daha karmaşık ve daha uzak yollardan, T.S. Eliot, F.R. Leavis ve William Empson'un eleştirel çalışmalarıyla) bağlantılandırılır, Amerika'da ise "Yeni Eleştirmenlerin, öncelikle John Crowe Ransom, R.P. Blackmur, Robert Penn Warren, Allen Tate, Cleanth Brooks ve W.K. Wimsatt'in çalışmalarıyla. Bu pratik zamanla, özellikle Amerika'da, kendi haklılık öğretilerini üretmiştir; bu öğretilerin temelinde, estetik bir nesne olarak edebiyat yapıtı kavrayışı bulunmaktaydı; kendi başına varolan, amacı kendi içinde olan bir estetik nesne; eleştirmenin görevi bu estetik nesnenin kendine yeterli anlamını açımlamaktı. Bu ilk dogmadan doğan ikincil bir öğreti, *intentionalist fallacy* adı verilen tutumun, yani edebiyat yapıtı olan "sözel ikon"un (Wimsatt'in deyişiyle) "anlam"ını belirlemede yazarın metin öncesi niyetlerini bilmenin önemli olabileceğine inanma yanlışının yadsınmasıydı. (İlke olarak, bu öğretilerin bütün edebiyat türlerine uygulanabileceği varsayılmıştı; ancak bu öğretilerin geniş ölçüde, önde gelen Yeni Eleştirmenlerin belirlemede özellikle güçlü oldukları "gerilimler" ve "belirsizlikler" açısından zengin, kısa lirik şiirin eleştirisinden geliştiği ya da en çok bu edebiyat türüne uygun olduğu açıklık kazanalı çok olmuştur.)

Bu akımın teşvik ettiği ve 1950'lerle 1960'larda İngiliz-Amerikan edebiyat bölümlerinde tekelci bir konumda olmasa da ağırlıklı bir konumu bulunan edebiyat ve edebiyat eleştirisi tutumlarının, önceden kestirilebileceği üzere, anlam hakkında Kıta Avrupası felsefi gelenekleri kapsamında gelişen ve kaynağını özellikle yorumbilgisi, fenomenoloji ve yapısal dilbilimden alan heterodoks fikirleri dışladığı ortaya çıkmıştır. Özellikle

Saussure'ün dil kuramlarından kaynaklanan temel fikirlerinden bazılarının yaygınlık kazanması ve bunların Levi-Strauss'un antropoloji kuramlarıyla kısmen bağdaşması, 1950'lerden başlayarak birçok araştırma sahasında insan etkinliğinin her alanında altta yatan derin yapılar ve yinelenen örüntüler arayışının yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu, bir etkinliğin olanaklılığının koşullarının aşkınsal irdelemesi şeklindeki Kant sonrası mirasla birleştiğinde, anlam, iletişim ve benzeri konuların doğası üzerine çok genel kuramların geliştirilmesi sonucunu getirmiştir. (Eco'nun yakından bağlantılı olduğu göstergebilim ya da göstergelerin bilimi bu daha geniş eğilimin bir parçasını oluşturuyordu; felsefe ve toplum bilimleri alanında eğitim görmüş kişiler kadar, ana uğraşı alanları öncelikle edebiyat incelemesi olanlar da göstergebilimi çalışma alanı olarak seçmiştir.) Böyle bir kuramsallaştırmanın bir sonraki aşamasının "yapısalcılık sonrası" olarak betimlenmesi, kısmen gazeteciliğin etiketlere olan gereksiniminden kaynaklanmaktadır; ancak Saussure'ün gösterenin nedensizliği üzerindeki ısrarının, yazıdaki her tür anlamın belirsizliği hakkında –özellikle Jacques Derrida'nın şaşırtıcı bir ustalıkla öne sürdüğü– daha yakınlardaki iddiaların çıkış noktasını nasıl oluşturduğunu da göstermektedir.

İngiliz ve Amerikan üniversitelerinde edebiyat öğretmekle görevli kimseler arasında, her zaman çok iyi anlaşıldığı söylenemeyecek bu felsefi gelenekler kümesinden kaynaklanan fikirlere yönelik coşkunun yaygınlık kazanmasının sonucu, edebiyat araştırmalarının doğası ve amacı üzerine hararetli, karışık ve artık gereğinden çok uzayan karşıtlık oldu. Bu tartışma sürecinde, bir edebiyat metninin "anlamı"nı belirlemenin, eleştirel irdelemenin meşru bir amacı olabileceği fikri oldukça ağır eleştirilere uğradı. Anlamı sağlayan, doğrudan ilintili (*relevant*) bağlamların kapsamını sınırlama ya da yazının sonsuzcasına sergilediği istikrarsızlıklarını durdurma girişimi, "yetkeci" olarak nitelendirildi; suçlamanın kendisi, karmaşık kuramsal sorunlarla daha geniş siyasal tutumlar arasında bağlantı kurmanın nasıl

kolayca gerçekleştiğinin bir örneğini oluşturmaktadır. Bunun aksine, farklı soyutlama düzeyleri arasında fazlaca kolay hareket etme olarak gördükleri şeyden sakınanlar, Derrida'nın epistemik "kesinlik"i yadsımasının Descartes sonrası felsefe geleneğine bağlı olduğunu ve bu tutumun yazılı her tür metnin uzlaşımsal olarak kabul edilmiş anlamlarını belirleme olasılığına kuşku düşürmesine izin verilmemesi gerektiğini öne sürmekte, kendi bakış açılarını, yapısalcılık sonrası eleştirmeni şununla suçlayarak desteklemektedirler: "(Yapısalcılık sonrası eleştirmen), ikili bir oyun oynamakta, başkasının metnini okurken kendi yorum stratejisini işin içine katmakta ancak kendi yorumlarının yöntemlerini ve sonuçlarını kendi okurlarına iletirken sessizce cemaat normlarına dayanmaktadır.[2]

Bu nedenle, Eco bu konuyu konferanslarının konusu olarak seçerken, anlamın doğası ve yorumun olanaklarıyla sınırları hakkında hızla ilerleyen uluslararası bir tartışmada ya da birbiriyle bağlantılı tartışmalar grubunda belirli bir konum almayı üstleniyordu. 1960'lı ve 1970'li yıllarda, anlam "üretme" sürecinde okurun rolüne dikkati çeken en etkili kişilerden biri olarak Eco son çalışmalarında, çağdaş eleştirel düşüncenin önde gelen çizgilerinden bazılarının –özellikle Derrida'dan esinlenmiş olup, kendini "Yapıçözüm" olarak adlandıran ve öncelikle Paul de Man ile J. Hillis Miller'in yapıtlarıyla bağlantılandırılan Amerikan eleştirisi üslubunun– okura sınırsız, denetlenmesi olanaksız bir "okumalar" sağanağı yetkisi vermesi olarak gördüğü tarzından duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir.[3] Eco'nun bu kitaptaki konferansları, "sınırsız *semiosis*" fikrinin yanlış temellük edilişi olarak gördüğü anlayışa karşı bu protestoyu geliştirerek, kabul edilebilir yorumlar yelpazesini sınırlamanın, dolayısıyla bazı okumaları "aşırı yorum" olarak belirlemenin yollarını araştırmaktadır.

2. M.H. Abrams, "How to do things with texts", *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (New York, 1989), s. 295.

3. Özellikle şu yapıtta bir araya getirilen yazılara bakınız: Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione* (Bompiani, Milano. 1995).

Bu amaçla, ilk konferans, sırlara vâkıf birkaç kişinin dışında herkesin dikkatinden kaçacak biçimde kodlanmış "gizli" anlamlara ilişkin fikirlerin Batı düşüncesindeki uzun tarihini anlatır. Bu tarihçenin ana amacı, çağdaş kuramın, çok eskiden beri bilinen hamlelerin yeniden oynanması olarak, neredeyse hermetizm ile gnostizmin dolambaçlı tarihinde yeni bir evre olarak görünmesini sağlamaktır; hermetizm ile gnostizmde, bir bilgi biçiminin ne kadar Batıni olduğu gösterilebilirse, o bilgi biçimi o kadar değerli bulunur ve açılan her katmanın ya da kodu çözülen her gizin olsa olsa daha ustalıkla gizlenmiş hakikatin bir dış odası olduğu ortaya çıkar. Bu yorum geleneklerinin ortak bir psikolojik öğesi, belirgin anlama, bu anlamın erişilebilirliğine ve onun statüsünü Giz Yandaşları'nın gözünde kaçınılmaz olarak mahkûm eden sağduyuyla görünüşteki uyuşumuna kuşku ya da küçümsemeyle bakma tutumunda yatar.

Eco ikinci konferansında, tek bir yorumun doğru yorum olduğunu kanıtlamamız, hatta doğru *tek* bir okuma olduğu yolundaki herhangi bir inanca bağlanmamız ille de gerekmeksizin, bir metnin aşırı yorumunu ayırt edebileceğimizi ve ettiğimizi ısrarla belirterek, yukarıda sözü edilen eğilimin modern biçiminden daha da uzaklaşır. Eco'nun buradaki argümanı, temel olarak, eğlendirici örneklerden yararlanarak gerçekleştirilir, özellikle görece az bilinen on dokuzuncu yüzyıl İngiliz-İtalyan şairi Gabriele Rossetti'nin saplantılı Gül-Haç Dante okumalarından örneklerle. Eco'nun, aynı yaklaşımla, Amerikalı eleştirmen Geoffrey Hartman'ın bir Wordsworth şiiri yorumunu tartışmasının amacı, makul yorumun sınırlarını aşmanın bir başka biçimini göstermektir ancak olasılıkla birçok okur Hartman'ın okumasını aşırı olmaktan çok, aydınlatıcı bulacaktır. Bu argümanda, metin öncesi *intentio auctoris*'e (yazarın niyeti) indirgenemese bile, *intentio lectoris*'in (okurun niyeti) özgür oyununa sınırlama getiren bir anlam kaynağı olarak kışkırtıcı *intentio operis* (yapıtın niyeti) kavramı önemli bir rol oynar. Göründüğü kadarıyla, bu *intentio operis*'in doğasının, statüsünün ve nasıl belirlendiğinin daha ayrıntılı

olarak geliştirilmesi gerektirmektedir. Ancak Eco daha önceki yapıtlarında ortaya koyduğu Ampirik Okur, Örtük Okur ve Örnek Okur ayrımlarına dayanarak, bu kavramı büyük bir ustalıkla, metnin amacının Örnek Okur'u üretmek olduğunu ima edecek şekilde yorumlar; Örnek Okur, metni, bir bakıma okunması tasarlanan –bu tasarı, çoğul yorumlara elverecek şekilde okunma olasılığını içerebilir– biçimde okuyan okurdur.

Eco üçüncü konferansında, yukarıda sözü edilen konuyla bağlantılı bir sorunu ele alır: Ampirik Yazar "kendi" metninin (bu "kendi" sözü, bütün yorum kuramcılarının itirazsız kabul etmeyecekleri bir iyelik zamiridir) yorumcusu olarak ayrıcalıklı bir konuma sahip midir? Eco, 1950'lerde Yeni Eleştirmenlerin yücelttikleri bir öğretiyi benimser; bu öğretiye göre, yazarın metin öncesi niyeti –belli bir yapıtı yazma girişimine neden olmuş olabilecek amaçlar– yorumun mihenk taşını sağlayamaz hatta bir metnin anlamına ya da anlamlarına götüren kılavuzlar olarak konudışı veya yanıltıcı olabilir. Bununla birlikte Eco, Ampirik Yazar'ın geçmişe bakarak belli yorumların olanaksız olduğunu belirtme hakkına sahip olduğunu öne sürer. Ancak bu yorumların, yazarın ne söylemek istediğine yönelik yorumlar olarak mı yoksa metnin, anlaşılabilir veya ikna edici herhangi bir okumada, makul bir biçimde anlamlandırılmasına yönelik yorumlar olarak mı olanaksız olduğu pek açık değildir. Eco, *Gülün Adı*'nın Ampirik Yazarı olarak –en azından bu durumda, Örnek Okur olma iddiası olan bir Ampirik Yazar– bazı ilginç açıklamalar getirerek, argümana tipik bir kişisel ivme kazandırır.

Seminere katılan üç konuşmacının tebliğlerinden her biri, Eco'nun iddialarına, başka entelektüel gelenekleri ve sonuçta, belli noktalarda çakışmakla birlikte, farklı kaygılar üzerinde temellenen yanıtları temsil etmektedir.

Son yirmi yıldır Richard Rorty (Amerikalı eleştirmen Harold Bloom'un görüşüne göre, "günümüzde dünyadaki en ilginç filozof"), Batı epistemoloji geleneğinin merkezindeki temelci (*foundationalist*) yönelimi terk etmemiz konusunda bizi ikna et-

mek üzere güçlü ve etkileyici bir kampanya yürütmüştür.[4] Rorty, felsefeyi artık Şeylerin Gerçekte Nasıl Oldukları'nın irdelenmesi olarak, doğayı "yansıtma" yönünde bir girişim olarak, dolayısıyla öteki bütün disiplinlerin temeli olarak değil; daha çok, çeşitli sözcük dağarlarının, yeğlenen çeşitli betimlemelerin amaçlarımızla uyuştukları ölçüde ilginç oldukları sürekli bir kültür söyleşisine farklı katkılardan yalnızca biri olarak düşünmemiz gerektiğini belirtir. Böylece Rorty, William James ve John Dewey gibi daha önceki Amerikan filozoflarıyla bağlantılandırılan pragmatizmle ilgili kendi versiyonunu geliştirir; pragmatizmde kavramlarımızı, Dünyanın Gerçekte Nasıl Olduğu'nu temsil eden bir yapboz bulmacasının parçalarından çok, belli amaçlar için kullandığımız aletler olarak düşünmemiz istenir.

Bu görüşlerine uygun olarak, Eco ile ilgili yorumunda Rorty, bir metnin "yorumu" ile "kullanımı" arasındaki ayrıma karşı çıkar. Eco'yu metnin bir "doğası" olduğu ve makul yorumun bir biçimde bu doğayı aydınlatma girişimini içerdiği kavramına bağlı görür; oysa Rorty bizi, Metnin Gerçekte Nasıl Olduğu'nu keşfetme fikrini unutmaya ve bunun yerine, çeşitli amaçlarımız açısından metne getirmeyi yararlı bulduğumuz çeşitli betimlemeleri düşünmeye teşvik eder. Rorty'nin felsefi kampanyasının kayda değer bir özelliği, birçok geleneksel kuramsal konuyu kendi "yeğlediği nihai sözcük dağarı" adını verdiği şey içinde yeniden betimleme tarzı olmuştu; bununla Rorty, entelektüel değişimin, önceki görüşlerin aşama aşama çürütülmesi aracılığıyla değil, insanların yeni bir sözcük dağarını kullanmayı daha yararlı, daha kazanımlı ya da ilginç bulmasıyla gerçekleştiği inancını somut olarak göstermişti (her halükârda, yeni görüşün *eski* görüşün çürütülmesi olarak etkin bir işlev görebilmesi için varolan sözcük dağarında kabul edilen ölçütlere başvurması gerekecektir). Bu, Rorty'i sık sık, bazılarının heyecan verici

4. Bu kampanyanın nirengi noktalarından bazıları şunlardır: "The world well lost", *Journol of Philosophy,* 69 (1972); *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979); *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)* (Minneapolis, 1982); *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge, 1989).

bazılarının ise öfkelendirici buldukları, iyi düşünülmüş bir acelecilikle, dünden bugüne değer verilmiş birçok sorunun artık ilginç sorular olmadığını ilan etmeye götürür. Bu seminerdeki konuşması kapsamında Rorty, "metinlerin nasıl işlediği"yle ilgili irdelemelerin biz neşeli pragmatistlerin artık terk etmesi gereken yanlış ya da karşılıksız alıştırmalar arasında olduğunu dile getirerek iddiasını güçlendirir (ve görüleceği gibi, tartışmanın hararetini de artırır). Yapacağımız tek şey, metinleri kendi amaçlarımız için kullanmakla yetinmektir (Rorty'nin görüşüne göre, metinlerle yapabileceğimiz tek şey zaten budur).

Aynı zamanda, Rorty bütün amaçların ve bütün metinlerin eşit olduğunu kabul etmeye tamamıyla istekli görünmemektedir çünkü "amaçlarınızı ve böylece yaşamınızı değiştirmeye yardımcı olacak" metinlere değer verir. Rorty yazısının sonuna doğru, tüm okuduklarını önceden saptanmış, ödün vermez, kavramsal şablonuyla ele almaktan çok, "eleştirmenin kim olduğu, neye yaradığı, kendisiyle ne yapmak istediği konusundaki kavrayışında değişiklik yaratan bir yazar, karakter, olay örgüsü, kıta, dize ya da arkaik heykel gövdesi ile karşılaşmanın –eleştirmenin önceliklerini ve amaçlarını yeniden düzenleyen bir karşılaşmanın– sonucu" olan bir eleştiri biçiminin çekici resmini çizer. Bu görüşün ardında "büyük edebiyat"ın rolünün canlı bir savunusu gizliden gizliye varlık gösteriyor gibidir; ancak Rorty, kendilerine ait bir "doğası" olmayan, yalnızca bizim amaçlarımıza uyacak şekillerde betimlenen şeylerin, yeri geldiğinde, bu amaçlara nasıl direnç gösterdiği, üstelik okurun önceliklerini ve amaçlarını yeniden düzenlemesini sağlayacak bir direnç gösterdiği sorusunu yanıtsız bırakmış olur.

Jonathan Culler'ın yazısı gerek Eco'nun gerek Rorty'nin görüşlerine karşı çıkar. Son yıllarda Kuzey Amerika'da akademik edebiyat incelemelerinde bunca dikkat çekmiş olan üstyazınsal tartışmalarda, Culler toplu olarak ve her zaman açıklayıcı olmayan bir tarzda "kuram" olarak etiketlenen yeni yaklaşımlardan bazılarının önde gelen bir açımlayıcısı ve bir ölçüde savunucusu

olmuştur.[5] Bu yaklaşım çerçevesinde Culler'ın yazısı, Eco'nun "aşırı yorum" olarak saldırdığı şeyi savunur (Culler bu arada şu zeki gözlemde bulunur: Eco'nun çok geniş bir alanı kapsayan gerek eleştirel gerek kurmaca yazıları, kesin olarak, konferanslarında eleştirdiği hermetik, saplantılı gizli kodlar arayışının nasıl yinelenen bir çekim alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır). Culler'a göre, Eco'nun aşırı yorum adı altında değerlendirdiklerinin bazılarını *eksik* yorum olarak görmek daha doğru olur. Ancak daha genel olarak, Culler metnin bizim ona sorduğumuz sorular yelpazesini belirlemesinden yana değildir: Metnin *söylemediği* şeyler hakkında her zaman ilginç sorular sorulabilir ve neyi ilginç bulacağımızın kapsamı önceden sınırlanamaz. Eco'nun, yapıçözümün "sınırsız *semiosis*" kavramını kötüye kullandığı (dolayısıyla, "keyfi" yorumlara yetke tanıdığı) şeklindeki saldırısına karşı Culler şu argümanı getirir: Yapıçözüm, anlamın bağlama bağlı olduğunu (dolayısıyla, verili bir bağlamda, sınırsız olmadığını) ancak verimli bir bağlam olarak görülebilecek şeyin önceden belirlenemeyeceğini –bağlamın kendisinin, ilke olarak, sınırsız olduğunu– kabul etmektedir.

Bunun yanı sıra, Culler genelde metinlerin nasıl işlev gördüğü –sözgelimi, anlatıların etkilerini nasıl başardıkları ya da türün beklentileri nasıl belirlediği– ile ilgili kuramsal düşünmenin, yeni soruların çok verimli kaynaklarından biri olabileceğini ileri sürer. Öncelikle bu nedenden ötürü, Culler, Rorty'nin bir metni "kullanmakla" yetinmemiz ve metnin anlamı nasıl yarattığını gösteren düzenek üzerinde fazlaca kaygılanmamamız uyarısını kabul etmeye istekli değildir. Gerçekten de, Culler şu argümanı getirir: "Bir disiplin olarak edebiyat incelemesi tam da edebiyatın göstergesel mekanizmalarını sistematik olarak anlama girişimidir" Bu, Rorty'nin pragmatik eleştirmeninin yeterince önemsemez göründüğü bir sorgulama biçimine dikkati çeker; ancak bunun "bir disiplin olarak edebiyat incelemesi"ni

5. Özellikle bkz. *Structuralist Poetics* (Ithaca, NY, 1975); *On Deconstruction; Theory and Criticism After Structuralism* (Ithaca, NY, 1982) ve *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Norman, OK, 1988).

oluşturduğu kesinlemesinin, söz konusu disiplinle uğraştıklarını düşünen herkesin onayını alması güçtür ve mesleki olarak bu tür iddiaların neden böylesine sert tartışmalara yol açan, ihtilaflı iddialar olduğunun bir göstergesidir. Culler, Rorty ya da Stanley Fish gibi pragmatistlerin, belli tür soruları sormaktan vazgeçmemiz şeklindeki önerilerinin, mesleki başarıya tırmandıkları merdiveni bir yana itip, o merdivenin bir sonraki kuşak tarafından kullanılmasını engellemek anlamına geldiğini öne sürdüğünde, koridorda ya da seminer odasında yükselen seslere yol açabilecek bir başka konuya değinmiş olur. Culler, bu tür kuramsal soruların akademik edebiyat incelemesi açısından daha az değil, daha çok merkezi hale geldiğini görmek istemektedir ve bu amaçla bizi "metinlerle yorum oyununa ilgi duymaya" teşvik eder. Bu tür sorgulamaların nihai haklılığı, onların metinlerle ilgili yeni "keşifler"i teşvik etme konusundaki olası verimlilikleriymiş gibi görünmektedir; Culler'ın kabul etmek istemediği şey, bazı okumaları "aşırı yorum" olarak niteleyerek en baştan bu tür potansiyel keşiflerin kapsamını sınırlayacak olan herhangi bir *intentio operis* kavramıdır.

Christine Brooke-Rose, bu kuramsal soruları değinmekten çok, aralarında Eco'nun kurmaca yapıtlarının da yer aldığı ve Brooke-Rose'un "palimpsest* tarih" adını verdiği türün doğası ve hizmet ettiği amaçlarla ilgili soruları ele almaktadır. Bir roman yazarı ve bir eleştirmen olarak Brooke-Rose'un kendisi, modernist ve postmodernist olanakların kapsamını keşfedip genişletmiş, norm ya da standart olarak doğrusal (*unilinear*) gerçekçiliğe dönme yönündeki her eğilime meydan okumuştur.[6] Buradaki yazısına, modern kurmacanın, kolektif ve bazı durum-

* Üstünde yazılı metnin bütünüyle ya da kısmen silinmesinden sonra yeni bir metnin yazıldığı rulo ya da kitap sayfası biçiminde parşömen. (ç.n.)

6. Bkz. *The Christine Brooke-Rose Omnibus; Four* Novels (Manchester, 1986), *Amalgamemnon* (Manchester, 1984) ve *Xoronder* (Manchester, 1986); Brooke Rose'un bugüne kadarki önemli eleştirel denemeleri, şu kitapta bir araya getirilmiştir *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic* (Cambridge, 1981).

larda bilinçli olarak ulusal bir geçmiş yaratmak üzere zaman ve yer özelliklerini değiştirerek, tarihi kullanmaya ya da yeniden işlemeye çalıştığı yollardan bazılarını sınıflandırarak başlar. Brooke-Rose'un tartışması Salman Rushdie'nin yapıtı üzerinde odaklanır ancak oradan daha kapsamlı bir değerlendirmeye geçerek şunu ileri sürer: Çoğunlukla "büyülü gerçekçilik" olarak adlandırılan ve "palimpsest tarih" olarak yeniden sınıflandırmak istediği kurmacanın üslubu, sinema ve televizyon çağında özellikle "yalnızca romanın yapabileceği şeyleri yapmaya" ve böylece "entelektüel, ruhsal ve imgelemsel ufuklarımızı, en uç noktasına dek genişletmeye" uygundur.

Bu kitapta yer alan yazıların orijinal biçimlerinin sunumunu izleyen canlı tartışmaya, Rorty'nin güçlü pragmatizm savunusuna direnç egemen oldu. Kısmen bu, Rorty'nin değer verilen çeşitli entelektüel tasarıları tarihin çöp kutusuna atma konusunda takındığı kışkırtıcı ve görünüşte gelişigüzel tavra bir tepkiydi. Sözgelimi, Eco'nun *intentio operis* kavramına, okurların sunduğu sınırsız yorumların çeşitliliği üzerinde bir denetim olarak karşı çıkarken, Rorty kendi görüşüne göre "bir metnin, yorumbilgisi çarkının son dönüşü sırasında her nasılsa edindiği tutarlılık her ne ise ona sahip" olduğunu söylemektedir; Rorty'nin rahat üslubu, daha kasvetli ve azametli sözcük dağarlarını bir yana bırakmak amacını taşımaktadır ancak kasten pervasız "her nasılsa" sözü, tam da Rorty'nin görüşünü paylaşmayanları ilgilendiren soruların yanıtsız bırakıldığı izlenimini uyandırmaktadır. Çeşitli konuşmacılar yorum ile kullanım arasındaki ayrımı yeniden koymak ya da tutarlı pragmatist açısından, metnin nasıl olup da daha önceden varolan bir kullanıma direnç gösterebileceğini, dolayısıyla, neden edebiyatın, Rorty'nin de ister göründüğü gibi, herhangi bir özel anlamı olabileceğini sorgulamak istediler. Bazıları ise neyin "ilginç" olup neyin olmadığı kavramını, yararlı herhangi bir ölçüt olarak işlev göremeyecek denli sorunsal buldular. Tartışmada hazır bulunan Malcolm Bradbury ve David Lodge gibi romancı eleştirmenler belirgin olarak, Eco'nun kabul

edilebilir yorum kapsamını sınırlama arzusuna yakınlık gösterdiler ve yazarın çalışma pratiğinin açık olarak bu tür bazı sınırların, eserin şu biçimde değil de bu biçimde yazılmasına yönelik bazı nedenler öngördüğünü belirttiler. Ancak bu da, bazı okurların tartışmasız bir biçimde ötekilerden daha "ehil" olduğu, dolayısıyla özellikle geniş halk kitlelerince okunan başarılı kurmaca yapıtlar söz konusu olduğunda tek bir "okurlar cemaati"nden söz edip edemeyeceğimiz gerçeğinin gündeme getirdiği çetin soruların tartışılmasına yol açtı. Nasıl bazıları yorumun sınırlanmasının güç olmasını diliyorlarsa, tartışmanın sınırlandırılması da güç gibi görünüyordu ancak zaman bir kez daha yazıdan daha az yönlendirilebilir bir araç olduğunu ortaya koydu.

Tartışmaya bu kitapta yer alan yanıtında Eco, Rorty ile Culler'ın karşı argümanlarına karşı, bir kez daha metnin özelliklerinin makul yorumun kapsamına sınırlar getirdiğini belirtmektedir. Eco, bu sınırları kuramsal olarak belirleyebilecek biçimsel ölçütler olduğunu savunuyor görünmemektedir ancak bunun yerine bir tür kültürel Darwinciliği gündeme getirmektedir: Bazı okumaların, ilgili cemaatin tatmini açısından zaman içinde öteki okumalardan daha iyi olduğu ortaya çıkar. Eco, açık kuramsal bağlanımları ne olursa olsun, bütün tartışmacıların uygulamada, tek bir yazarın yazdığı çeşitli metinlerin arkasında bir tür inanç ve duyarlılık birliği aradıklarına da işaret etmekte ve buna uygun olarak, o da *Gülün Adı* ve *Foucault Sarkacı* olarak bilinen yazıların, bunun yanı sıra, bundan sonra *Yorum ve Aşırı Yorum* olarak bilinecek olan Tanner Konferansları'nın anlamı üzerinde belli bir yetkeyle konuşma hakkını kendinde görmektedir.

III

Otuz yıl önce, modern edebiyat hocası olarak kendi pratiği üzerinde düşünerek, Lionel Trilling şu gözlemde bulunmuştu:

> Benim kendi ilgilerim, beni edebi durumları kültürel durumlar, kültürel durumları ise ahlaki konular hakkında büyük gelişkin kavgalar

ve ahlaki konuları kişisel varoluşun gelişigüzel seçilmiş imgeleriyle ilgili, kişisel varoluş imgelerini de edebi üslupla ilgili bir şey olarak görmeye götürdüğünden, işe benim için öncelikli ilgi alanı olan şeyle, yazarın niyeti, eğilimi ile, onun istencinin amaçlarıyla, onun istediği ya da olmasını istediği şeylerle başlamada kendimi özgür hissettim.[7]

Bu yazı yazıldıktan bu yana son otuz yıldır edebiyat incelemelerinde hâkim olan tartışmalar, Trilling'in varsayımlarının hemen hepsinden kuşku duyulması konusunda elbirliği etmektedir ve ilk bakışta, yukarıdaki alıntı yaşını aynı yılın arabaları ve elbiseleri kadar açık olarak ortaya koyuyor görünebilir (Trilling'in ahlaki konularla ilgili "kişisel varoluşun gelişigüzel seçilmiş imgeleriyle ilgili bir şey" şeklindeki neredeyse varoluşçu görüşü, çağdaşlarının birçoğunca paylaşılmamış olsa bile, artık yadsınmaz bir biçimde "döneme özgü" görünmektedir). Gene de, deyiş ve göndergedeki farklılıklar bir yana bırakılırsa, yorumla ilgili son yıllardaki tartışmalar (bu kitapta bir araya getirilen yazılar bu tartışmanın bir parçasını oluşturmaktadır), "kültürel durumlar", "ahlaki konular", "kişisel varoluş imgeleri" ve "edebi üslup" gibi bağlantıların en kararlı kuramsal konumlara şekil vermede bile hâlâ iş gördüğünü göstermektedir. Bu nokta, başlangıçta bu tür bir şeyi en az destekler görünen katkılardan yola çıkarak bile kısaca sergilenebilir.

Richard Rorty'nin "Pragmatistin Yolculuğu" yazısında, son zamanlardaki yapıtlarında genel olarak olduğu gibi, kendi üslubu, önerdiği daha geniş entelektüel ve ahlaki tutumları büyük bir beceriyle somutlaştırmaktadır. Rorty'nin teklifsiz, hoş, Amerikan deyişleriyle yüklü, bilinçli olarak geliştirdiği pragmatist dil kullanımı, daha azametli sözcük dağarlarını kırmak ve insani amaçları ilgi odağına çekmek amacını taşımaktadır Kasıtlı olarak istenççi (*voluntarist*) formülasyonları, çeşitli nihai sözcük dağarları arasında seçim yaptığımız görüşünü örnekle-

7. Lionel Trilling, "On the teaching of modern literature", *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning* (New York, 1965), s. 13.

mektedir: Böylece, "x, bunun bir örneğini oluşturmaktadır" ya da "de Man'ın y'yi yapması hatalıydı" gibi bazı daha geleneksel iddialar yerine, sık sık şöyle yazar: "x'ı söylemeyi yeğliyorum" ya da "biz pragmatistler, de Man'ın y'yi yapmamış olmasını yeğlerdik"; tıpkı görüşünü temelciliğin izlerini taşıyan terimlerle dile getirmek yerine "kendi gözde dil felsefesi"ne gönderme yaptığı gibi. Rorty, birinci çoğul şahsı neredeyse büyü etkisi yaratacak sıklıkta kullanır: "Bizim ilgilendiğimiz şey", "biz pragmatistler", "biz Davidsoncular ya da biz Fishciler".. Bununla birlikte, burada söz konusu görüşlerin sahibi kişilerin öne çıkarılması, neredeyse danışıklı bir samimiyet izlenimi uyandırmaktadır. Ve daha önce belirttiğim gibi, herhangi bir etkinliğin ya da sorgulamanın ana noktasının ya da değerinin yalnızca "bizim ilgilendiğimiz şey"e bağlı olduğu şeklinde sürekli olarak gündeme getirilen iddiayla karşı karşıya kaldığımızda, biz (belki de, Rorty'nin görüşünü paylaşmayan okurlar cemaati) bu "ilgi" kavramını şekillendiren şey üzerine ya da ilgimiz konusunda birbiriyle çelişen iddialar arasında yargıda bulunmamızı sağlayacak temeller üzerine daha fazla şey bilmek istediğimizi düşünebiliriz.

Rorty'nin dile getirdiği görüşteki Örtük Pragmatist, hoş bir dille konuşabilir ancak onun büyük özyaratım tutkuları da vardır. Bu tutkuya Rorty'nin "bir şeyden ya da bir kimseden ne elde etmek istediğinizi önceden bilmek" ile "bu kişi, şey ya da metnin amaçlarınızı ve böylece yaşamınızı değiştirmeye yardımcı olmasını ummak" arasındaki ayrım tartışmasında değinilmektedir. Burada belli bir "kişisel varoluş imgesi" örtük olarak vardır, tıpkı Rorty'nin okurun "kendinden geçtiği ya da sarsıldığı" bir metinle karşılaşmaya öncelikli yer vermesinde olduğu gibi. Bir başka yazısında Rorty, "göreneklerimizi temellendirmek ve alışkanlıklarımızı güvence altına almaktan çok, yaşamlarımızı değiştirebilecek"[8] bir felsefe fikrinden olumlu olarak söz etmişti; burada söz konusu olan da, aynı

8. Richard Rorty, "Philosophy and post-modernism", *The Cambridge Review*, 110 (1989), s. 52.

yenileme, sürekli olarak kendini yeniden yaratma dürtüsüdür; Nietzsche'ye geri giderek daha şık (Rorty'nin kendine özgü üslubuyla söyleyeceği gibi) bir entelektüel soykütük verilebilecek olan ancak daha belirgin olarak, ister kolektif ister kişisel olarak olsun, tarihin kısıtlamalarından kaçma olanağına inanç şeklindeki daha gündelik Amerikan inancıyla bağlantılı bir dürtü. Rorty'nin yazısına eşlik eden özgüvenli canlılık, entelektüel geleneğin olduğu kadar, toplumsal yapının da çözümü güç sorunlarından duyulan sabırsızlığı dile getiriyor olabilir. Felsefe karşıtı polemiklerine ve kültür eleştirisindeki düşünceyi kışkırtıcı kapsama karşın, Rorty'nin özcülük karşıtlığında bir tür anlıkçılık karşıtlığını (*anti-intellectualism*) teşvik eder görünen bir yön vardır. "Biz pragmatistlerin" hakkında soru sorulmasının yararsız olduğunu söylediğimiz sorunların kapsamı, anlıksal (*intellectual*) irdelemenin ufkunu daraltma tehdidinde bulunmaktadır. Gerek Eco'nun gerek Culler'ın belirttiği gibi, "dilin nasıl işlediği" ya da "metinlerin nasıl işlediği" üzerine son derece meşru bir ilgi söz konusu olabilir; böyle dile getirildiğinde olasılıkla Rorty'nin yadsımayacağı bir ilgidir bu; ancak Rorty hemen böyle irdelemelerin "size metinlerin doğası ya da okumanın doğası hakkında bir şey" söylemediğini, "çünkü bu ikisinin de bir doğası" olmadığını vurgulamaya geçtiğinde, söz konusu ilgi fazlaca baştan savma bir biçimde ele alınıyor görünebilir.

Culler'ın yazısı da, tüm kesinliğine ve bilgiye dayalı ustalığına karşın, bir dizi yeğlenen tutumu üstü kapalı olarak ortaya koymaktadır. Yeniliği kucaklama yönünde bir istek, hatta belki de bir zorunluluk; kurumsallaşmış olanın yeğlediği ya da tartışmasız kabul ettiği her şeye meydan okuma bağlanımı; gerek akademik meslekte gerek daha genel olarak toplumda iktidar ve yetke oyununa karşı tetiktelik; bunlar önemsiz insani değerler değildir. Bu değerler, insanın entelektüel ve siyasal güvenilirliğine ilişkin, "bir konum alma"sına ilişkin bilincin baskın olduğu bir kimlik duygusunu da dile getirmektedir. Sözgelimi, Culler "Birçok entelektüel etkinlik gibi, yorum ancak en uç noktasına

vardırıldığında ilginç olur" dediğinde, bu ifadenin kışkırtıcı tarzdaki genel biçimi, akademik dünyanın gözle görülür sofuluklarına yönelik Nietzscheci bir saygısızlığı dile getirme arzusuyla yetisinin onaylanmasını istemektedir (bu arada belki de, pek iyi gizlenememiş çocuksu bir "ilginçlik" kavramını akla getirme riskini taşımaktadır).

Buna uygun olarak, Rorty'nin kendi çıktığı merdiveni ortadan kaldırması hakkındaki yakınmasında "meslek" konusunu gündeme getiren de Culler'dır; çünkü Culler'ın "aşırı yorum" savunusu ile "gençlerin ya da marjinallerin, halen edebiyat incelemelerinde yetke konumlarını işgal edenlerin görüşlerine" nasıl karşı çıkabilecekleri kaygısı arasında bağlantı kurması, hiç kuşkusuz edebiyatın profesyonel incelenmesinde kariyer yapanların –özellikle Amerikan akademik yaşamının rekabetçi ve modalara önem veren pazarında– karşılaştıkları ikileme değinmektedir. Kısa ve özlü olarak dile getirmek gerekirse, bu ikilem artık geleneksel olarak "başyapıt" kabul edilen edebiyat yapıtlarının çok ayrıntılı olarak incelenmiş olmasıdır. Başarılı ve dikkat çekici bir profesyonel kariyer ortaya koymanın elzem koşullarından biri, çarpıcı bir yeniliğin tanıtımıdır; yalnızca önemli yapıtların varolan yorumlarından daha ikna edici olanlarını savunmak yeterli değildir. Birçok kanon dışı malzeme araştırmacıyı kendine çağırmakta, yeni yorumlardan oluşan iyi bir mahsulün yetiştirilmesi için neredeyse bakir topraklar vaat etmektedir, tıpkı çeşitli tarihsel araştırmalarla eleştirel basım uğraşlarının yeni kuşağın çabasını gerektiren görevler olarak belirmeleri gibi. Ancak parıltılı bir ünün hızla oluşmasına gözlerini dikmiş genç akademisyen açısından risk, bunların görece önemsiz ve marjinal başarılar olarak nitelendirilmesidir: Kişi, tartışmasız bir biçimde önemli yapıtların yeni yorumlarını sunarak, dikkati çekip, herkesin kabul ettiği önemde bir çalışma sergilemiş olur. Bu yüzden, yöntemin yeniliğine ya da en azından görünürdeki yeniliğine ve formüle ediş biçiminin kışkırtıcılığına büyük bir değer verilir (anlayışın kapsamını genişletmeye yönelik bütün öteki entelektüel güdülerden farklı olarak). Culler'ın kendisi,

gerek buradaki yazısında gerek son zamanlardaki eleştirel eğilimleriyle ilgili açımlamalarında, yeni okumalar davasının ve bu okumaları kışkırtabilecek çeşitli entelektüel stratejilerin ilkeli bir savunusunu ortaya koymaktadır; ancak aynı zamanda halihazırdaki "kültürel durum"u (bir kez daha Trilling'in terimlerini kullanmak gerekirse) nitelerken kullandığı sözler, kaçınılmaz olarak bir başka "kişisel varoluş imgesi"ni gizlemektedir.

Elbette, "ahlaki konular" ve "kişisel varoluş imgeleri"yle ilgili konuşmaların hepsini, ıslah edilmesi olanaksız derecede "hümanist" kaygılar olarak, dil öncesi bilen öznenin verililiği hakkında artık geçerliliği kalmamış bir dizi varsayımın mirası olarak reddedenler olacaktır. Bununla birlikte, bu betimlemenin kendisinin hâlâ bir tartışma konusu olması bir yana, inandırıcı bir "hümanizm sonrası" sözcük dağarı kullanma yönündeki bütün girişimler kaçınılmaz olarak ancak "etik" olarak adlandırılabilecek bir insani deneyime yönelik tutumları dile getirmektedirler. "Yetkeci yoruma" oranla "anlamın açıklığı"nı yeğleme, dahası "konformist özcülük"e karşı "sonsuz kendini biçimlendirme" şeklindeki bununla bağlantılı öğüt bile, ne denli örtük olsa da belli bir değerler silsilesine başvurmaktadır. Ancak bunu göstermek, bir tartışmayı bitirme girişimi değil, bu tartışmayı sürdürmenin yollarından birini göstermek demektir. Aynı zamanda, komite üyemizin endişelenmesine gerek olmadığını gösterir: Bu kitaba yapılan katkıların çarpıcı canlılığı ve çeşitliliğinin kapsamlı olarak gösterdiği gibi, yorum ve aşırı yorum konusu her aşamasında "insani değerler"le ilgili konulara değinmektedir.

Stefan Collini

1
Yorum ve Tarih

1957'de J.M. Castillet *La hora del lector* (Okurun Saati) adlı bir kitap yazdı.[1] Castillet gerçekten de yeni bir bakış açısının öncüsü oldu. 1962'de ben *Opera aperta*'yı (*Açık Yapıt*) yazdım.[2] *Açık Yapıt*'ta, estetik değeri olan metinlerin okunmasında yorumcunun etkin rolünü savunuyordum. Kitabı yazdığımda, okurlarım temel olarak işin yalnızca açıklık yönü üzerinde yoğunlaşıp, benim önerdiğim açık uçlu okumanın, yapıtın meydana çıkardığı (ve onu yorumlamaya yönelik) bir etkinlik

1. J.M. Castillet, *La hora del lector* (Barselona, 1957).
2. Umberto Eco, *Opera operta* (Milano, 1962) [*Açık Yapıt*, Çev. Nilüfer Uğur Dalay, Can Yay., 2000].

olduğu gerçeğine gereken önemi vermediler. Bir başka deyişle, ben metinlerin hakları ile yorumcularının hakları arasındaki diyalektiği inceliyordum. Son yirmi otuz yıldır yorumcuların haklarının aşırı öne çıkarıldığı kanısındayım.

Daha yakın zamanlarda yayımlanan çalışmalarımda (*A Theory of Semiotics, The Role of the Reader* ve *Semiotics and the Philosophy of Language*),[3] Peirce'ın sınırsız *semiosis* kavramını geliştirmeye çalıştım. Eylül 1989'da Harvard Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Uluslararası Peirce Konferansı'nda sunduğum çalışmada, sınırsız *semiosis* kavramının, yorumun ölçütleri olmadığı sonucunu getirmediğini göstermeye çalıştım. Yorumun (göstergenin temel özelliği olarak), potansiyel olarak sınırsız olması, yorumun bir amacının bulunmadığı ve kendi başına buyruk "akıp gittiği" anlamına gelmez.[4] Bir metnin potansiyel olarak sonunun olmadığını söylemek, her yorum ediminin mutlu sonla biteceği anlamına gelmez.

Bazı çağdaş eleştiri kuramları, bir metnin güvenilir yegâne okumasının yanlış okuma olduğunu, bir metnin yegâne varoluşunun, ortaya çıkardığı tepkiler zincirince belirlendiğini ve (Lichtenberg'in Böhme'yle ilgili aforizmasını alıntılayarak) Todorov'un hınzırca önerdiği gibi, bir metnin, yazarın sözcükleri, okurların ise anlamı getirdikleri bir piknikten ibaret olduğunu kesinliyorlar.[5]

Bu doğru olsa bile, yazarın getirdiği sözcükler, okurun sessizce ya da gürültüyle görmezlikten gelemeyeceği, oldukça şaşırtıcı bir maddi kanıtlar kümesi oluşturur. Belleğim beni yanıltmıyorsa, yıllar önce, burada, İngiltere'de, birisi sözcüklerle nesneleri yapmanın olanaklı olduğunu belirtmişti.* Bir metni yorumlamak, sözcükleri yorumlayarak, o sözcüklerin neden

3. Bu yapıtların hepsi Indiana University Press tarafından basılmıştır (sırasıyla 1976, 1979 ve 1984'te).

4. Bkz. Umberto Eco. *I limiti dell'interpretazione* (Milano, 1995) ve *The Limits of Interpretation* (Indiana University Press, 1995).

5. T. Todorov, "Viaggio nella critica americana", *Lettera*, 4 (1987), s. 12.

* J.L. Austin'in *How to do Things with Words*'üne (Oxford, 1962) gönderme. (ç.n.)

bu şeyleri değil de şu şeyleri yaptığını açıklamak demektir; ama eğer Karındeşen Jack bize, yaptıklarını Luka'ya göre *İncil*'in yorumuna dayanarak yaptığını söylese, kuşkum odur ki, birçok okur yönelimli eleştirmen Jack'in, Aziz Luka'yı oldukça saçma bir biçimde okuduğunu düşünürdü. Okur yönelimli olmayan eleştirmenler Karındeşen Jack'in tam anlamıyla deli olduğunu söylerlerdi; ben de itiraf edeyim ki, okur yönelimli paradigmaya büyük bir sempati duymama ve Cooper, Laing ve Guattari'yi okumuş olmama rağmen, üzülerek Karındeşen Jack'in tıbbi tedaviye ihtiyaç duyduğuna katılırdım.

Verdiğim örneğin bir hayli uç bir örnek olduğunu ve en köktenci yapıçözücülerin bile bana katılacağını (Umarım ama kim bilir?) biliyorum. Bununla birlikte, böyle paradoksal bir argümanın bile ciddiye alınması gerektiğini düşünüyorum: Belli bir yorumun kötü bir yorum olduğunu söylemenin olanaklı olduğu en azından bir durumun var olduğunu kanıtlıyor. Popper'in bilimsel araştırma kuramı açısından bu, yorumun ortak ölçütleri olmadığı varsayımını çürütmeye (en azından istatistiksel olarak konuştuğumuzda) yeterlidir.

Buna şöyle bir itiraz getirilebilir: Köktenci okur yönelimli yorum kuramının tek alternatifi; geçerli yegâne yorumun, yazarın başlangıçtaki niyetini bulmayı amaçlayan yorum olduğunu söyleyenlerin göklere çıkardıkları kuramdır. Son zamanlardaki yazılarımdan bazılarında (ortaya çıkarılması çok güç olan ve çoğunlukla metnin yorumu açısından önem taşımayan), yazarın niyeti ile Rorty'nin bir sözünü aktararak söylemek gerekirse, "metni ne yapıp edip kendi amacına hizmet eder şekle sokan"[6] yorumcunun niyetinin yanı sıra bir üçüncü olasılığın olduğunu belirttim: *Metnin niyeti.*

İkinci ve üçüncü konuşmamda, *intentio auctoris* (yazarın niyeti) ve *intentio lectoris*'e (okurun niyeti) karşıt ya da onlarla etkileşim içinde olan *intentio operis*'den ya da metnin niyetinden

6. Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982), s. 151.

ne kastettiğimi açıklamaya çalışacağım. Bu konuşmamda ise, bir metnin anlamı (ya da anlamların çoğulluğu veya herhangi bir aşkın anlamın yokluğu) ile ilgili çağdaş tartışmanın çok eskilere uzanan köklerini yeniden gözden geçirmek istiyorum. Şimdilik, gerek edebiyat metinleriyle günlük metinler arasındaki ayrımı, gerek dünyanın birer imgesi olarak metinler ile çözülmesi gereken (saygıdeğer bir geleneğe göre) bir Büyük Metin olarak doğal dünya arasındaki farkı bulanıklaştırayım.

Şimdilik, izninizle, ilk bakışta bizi çağdaş metin yorumu kuramlarından çok uzaklara götürecek olan bir arkeolojik geziye çıkacağım; ancak sanılanın tersine, sonunda göreceksiniz ki, "postmodern" adı verilen düşünce oldukça eski görünecek.

1987'de Frankfurt Kitap Fuarı'nın yöneticilerince bir açılış konuşması yapmaya davet edildim; fuar yöneticileri modern irrasyonalizm üzerine bir konuşma yapmamı önerdiler (büyük bir olasılıkla bunun gerçekten de güncel bir konu olduğuna inanıyorlardı). Konuşmama, elimizde "akıl"la ilgili felsefi bir kavram bulunmaksızın "irrasyonalizm"i tanımlamanın güç olduğunu belirterek başladım. Ne yazık ki, başlangıcından bugüne Batı felsefesinin tarihi böyle bir tanımın oldukça tartışmalı olduğunu göstermektedir. Her düşünme tarzı, kendini rasyonel olarak değerlendiren bir başka düşünme tarzının tarihsel modeli tarafından irrasyonel olarak görülmüştür. Aristoteles'in mantığı, Hegel'in mantığıyla aynı değildir; *Ratio, Ragione, Raison, Reason* ve *Vernunft* aynı anlama gelmezler.

Felsefi kavramları anlamanın bir yolu, çoğunlukla sözlüklerin sağduyusuna başvurmaktır. Almancada "irrasyonel"in eşanlamlısı olarak *unsinnig, unlogisch, unvernünftig, sinnlos* sözcüklerini buluyorum; İngilizcede bu sözcükler şöyle: *Senseless, absurd, nonsensical, incoherent, delirious, farfetched, inconsequential, disconnected, illogic, exorbitant, extravagant, skimble-skamble.* Bu anlamlar, saygın felsefi bakış açılarını tanımlamak açısından ya çok fazla ya da çok az şey söylüyor gibi. Gene de bu sözcüklerin hepsi, belli bir standardın belirlediği sınırın ötesine giden bir şeyi gösteriyor. *Roget's Thesaurus*'a göre, *unreasonableness* (mantık-

sızlık; makul olmayış) sözcüğünün karşıt anlamlılarından biri *moderateness* (ılımlılık; ölçülülük) sözcüğüdür. Ölçülü olmak modus'un –yani, sınırların ve ölçünün– içinde olmak anlamına gelir. Sözcük bize, antik Yunan ve Latin uygarlıklarından miras aldığımız iki kuralı anımsatıyor: *Modus ponens** mantık ilkesi ile Horatius'un dile getirdiği etik ilke: *Est modus in rebus, sunt certi denique fines quos ultra citraque nequit consistere rectum* (Her şeyde öyle bir sınır vardır ki, bir şey o sınırın bu yanında ve hemen öbür yanında doğru olamaz).[7]

Bu noktada, Latince *modus* kavramının çok önemli olduğunu anlıyorum, rasyonalizm ile irrasyonalizm arasındaki farkı belirlemek açısından olmasa da, en azından iki temel yorum yaklaşımını, yani metni bir dünya ve dünyayı bir metin olarak çözme şeklindeki iki yolu birbirinden ayırması açısından. Platon'dan Aristoteles'e ve öteki Yunan filozoflarına uzanan Yunan rasyonalizminde bilgi, nedenleri anlamak anlamına geliyordu. Bu yolla, Tanrı'yı tanımlamak, bir nedeni tanımlamak ötesinde artık bir başka nedenin olamayacağı bir nedeni tanımlamak demekti. Dünyayı nedenler açısından tanımlayabilmek için doğrusal bir zincir fikri geliştirmek zorunludur: Bir şey A'dan B'ye hareket ediyorsa, o zaman dünyadaki hiçbir güç onun B'den A'ya hareket etmesini sağlayamaz. Nedensellik zincirinin doğrusal doğasının geçerliliğini kanıtlamak için, önce bir dizi ilkeyi varsaymak gerekmektedir: Özdeşlik ilkesi (A = A), çelişmezlik ilkesi (bir şeyin aynı anda hem A olup, hem olmaması olanaksızdır) ve üçüncünün olmazlığı ilkesi (A ya doğrudur ya da yanlıştır ve *tertium non datur*).** Batı rasyonalizminin tipik örüntüsünü, *modus ponens*'i, bu ilkelerden çıkarırız: P ise, öyleyse q; p değil, öyleyse q.

Bu ilkeler dünyanın fiziksel bir düzeni bulunduğunu anlamamızı sağlamasalar bile, en azından bir toplum sözleşmesi

---

* (Lat.) Önermeler mantığında "doğrulama yöntemi"; *modus ponens*, A ⊃ B (A, o halde B) biçimindeki çıkarımları gösterir. (ç.n.)

7. Horatius, *Satires* I, I, s. 106-107.

** (Lat.) Üçüncünün olmazlığı. (ç.n.)

sağlamaktadırlar. Latin rasyonalizmi Yunan rasyonalizminin ilkelerini benimser ancak bu ilkeleri yasal ve sözleşmesel açıdan dönüştürüp zenginleştirir. Yasal standart *modus*'tur ancak *modus* aynı zamanda sınırı, hudutları belirler. Uzamsal sınırlarla ilgili Latin saplantısı, Roma'nın kuruluşu efsanesine dek uzanır: Romulus bir sınır çizgisi çeker ve bu çizgiye riayet etmeyen kardeşini öldürür. Eğer sınırlar tanınmazsa, *civitas* diye bir şey var olamaz. Horatius Cocles, düşmanı sınırda –Romalılar ile Ötekiler arasında kurulan köprüde– tutmayı başardığı için bir kahraman haline gelir.* Köprüler, *sulcus*'un, yani kent sınırlarını belirleyen su dolu hendeğin ötesine uzandıkları için kutsal yasaya aykırıdırlar: Bu nedenle ancak Pontifex'in yakın, ritüel denetimi altında inşa edilebilirler. Pax Romana ideolojisi ve Caesar Augustus'un siyasal tasarımı, hudutların kesin tanımı üzerine kurulmuştur: İmparatorluğun gücü, savunma hattının hangi hudutta, hangi *limen* ya da eşik arasında kurulması gerektiğini bilmekte yatar. Artık hudutların net olarak tanımlanmadığı bir an gelmiş ve barbarlar (anayurtlarını terk eden ve herhangi bir toprakta kendi yurtlarıymış gibi dolaşan, onu da terk etmeye hazır göçmenler) kendi göçmen bakış açılarını dayatmayı başarmışlarsa, o zaman Romanın sonu gelmiş demektir ve imparatorluğun başkenti başka bir yerde olsa da olur.

Rubicon'u geçerken Julius Caesar dine karşı bir hareket yaptığını bilmekle kalmaz, şunu da bilmektedir: Bir kez dine karşı bu hareketi gerçekleştirdiğinde, bir daha geriye dönmesi mümkün değildir. *Alea iacta est.*** Aslında, zamansal sınırlar da vardır. Yapılmış olan şey, asla silinemez. Zamanın geri döndürülmesi olanaksızdır. Bu kural Latince sözdiziminin temel kuralı haline

---

* Horatius Cocles: MS 6. yüzyıl sonlarında yaşadığına inanılan ama kesinlikle efsanevi bir kişilik olan Romalı kahraman. Efsaneye göre önce iki arkadaşıyla birlikte, daha sonra da tek başına Roma'daki Sublicius Köprüsü'nü Etrüsk kralı Lars Porsena ile bütün Etrüsk ordusuna karşı savunur. Böylece Romalılara, köprüyü yıkmak için gerekli zamanı kazandırır. Daha sonra karşı kıyıya yüzmek için Tiber Irmağı'na atlar. Bazı anlatılara göre ırmakta boğulur, bazılarına göre ise karşıya geçmeyi başarır. (ç.n.)

** (Lat.) Zarlar atıldı, karardan geri dönülemez. (ç.n.)

gelecekti. Kozmolojik doğrusallık demek olan dilbilgisel zamanların yönü ve sırası, tümceler arasında *consecutio temporum*'da* bir mantıksal bağımlılıklar sistemine dönüşür. Bir olgusal gerçekçilik başyapıtı olan mutlak -den hali (*absolute ablative*), bir şey bir kez yapıldıktan ya da varsayıldıktan sonra, bir daha asla sorgulanamayacağını belirler.

Aquinolu Tommaso bir *quaestio quadlibetalis*'te (5.2.3) *utrum Deus possit virginem reparare*'nin mümkün olup olamayacağını –bir başka deyişle, bakireliğini yitiren bir kadının, başlangıçtaki bakire haline döndürülüp döndürülemeyeceğini– sorar. Tommaso'nun yanıtı açıktır. Tanrı bağışlayabilir, böylece bakireyi günahsız durumuna döndürebilir ve bir mucize gerçekleştirerek ona bedensel iffetini geri verebilir. Ancak Tanrı bile olmuş olan bir şeyi olmamış hale getirmeyi sağlayamaz, zaman yasasının bu tür bir ihlali onun doğasına aykırı olurdu. Tanrı, çelişmezlik ilkesini ihlal edemez; bu mantık ilkesince, "p oldu" ve "p olmadı" önermeleri birbiriyle çelişmektedir. *Alea iacta est.*

Bu Yunan ve Latin rasyonalizm modeli, hâlâ matematiğe, mantığa, bilime ve bilgisayar programcılığına egemen olan modeldir. Ancak Yunan mirası adını verdiğimiz şeyin öyküsü bununla bitmemektedir. Aristoteles bir Yunandı ama Eleusis Mysterionları da öyleydi. Yunan dünyası sürekli olarak *apeiro-ri*'un (sonsuzluk) çekiciliğine kapılmıştır. Sonsuzluk, *modus*'u olmayan şeydir. Norma sığmaz. Sonsuzluğun büyüsüne kapılmış olan Yunan uygarlığı, özdeşlik ve çelişmezlik kavramının yanı sıra, Hermes'in simgelediği sürekli başkalaşım fikrini geliştirir. Hermes uçucu ve iki anlamlıdır; bütün sanatların atasıdır ama aynı zamanda hırsızların tanrısıdır; aynı anda hem *iuvenis* (genç) hem *senex*'tir (yaşlı). Hermes mitinde özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncünün olmazlığı ilkelerinin yadsındığını görüyoruz; neden zincirleri de helezonlar halinde kendi üzerine sarılıyor: "Sonra", "önce"den önce geliyor, Tanrı Hermes uzamsal sınır diye bir şey tanımıyor ve aynı anda farklı kılıklarda farklı yerlerde olabiliyor.

* (Lat.) Dilbilgisi zamanlarının ardıllığı, sırası. (ç.n.)

Hermes, MS ikinci yüzyılda büyük bir ilgi odağı haline gelir. İkinci yüzyıl bir siyasal düzen ve barış dönemidir ve imparatorluğun bütün halkları görünüşte ortak bir dil ile kültür altında birleşmiştir. Düzen, kimsenin askeri ya da siyasal bir harekâtla değiştirmeyi umamayacağı kadar sağlam bir görünüm sergilemektedir. Amacı bilim ve sanatın her alanında bilgili, bir tür eksiksiz insan üretmek olan *enkyklios paideia*'nın, yani genel eğitim kavramının, belirlendiği bir dönemdir bu. Ancak bu bilgi kusursuz, tutarlı bir dünya betimlemektedir; oysa ikinci yüzyılın dünyası farklı ırklarla dinlerin bir arada var olduğu bir pota, bütün tanrıların hoşgörüyle karşılandığı bir halklar ve fikirler buluşmasıdır. Eskiden bu tanrılara tapan halklar açısından onların derin bir anlamı olmuştur ancak imparatorluk bu halkların ülkelerini kendi bünyesinde erittiğinde, tanrıların kimliğini de çözülmeye uğratmıştır: Artık İsis, Astartes, Demetra, Kibele, Anahita ve Maia arasında herhangi bir fark yoktur.

Hepimiz, İskenderiye kitaplığının yok edilmesi emrini veren halife efsanesini duymuşuzdur; halifenin argümanı şuydu: Ya bütün kitaplar *Kuran*'la aynı şeyi söylemektedirler, bu durumda da gereksizdirler ya da farklı bir şey söylemektedirler, bu durumda da yanlış ve zararlıdırlar. Halife hakikati biliyor ve elinde tutuyor, kitapları hakikate dayanarak yargılıyordu. Buna karşın, ikinci yüzyıl hermetizmi bilmediği bir hakikati aramaktadır ve elindeki tek şey kitaplardır. Bu yüzden, her kitabın bir hakikat kıvılcımı içerdiğini ve kitapların birbirlerini doğrulamaya yarayacağını tasavvur etmekte ya da ummaktadır. Bu senkretik boyutta, Yunan rasyonalist modellerinin ilkelerinden biri, üçüncünün olmazlığı ilkesi, bunalıma girer. Birbirleriyle çelişseler bile, birçok şeyin aynı anda doğru olması mümkündür. Ancak birbirleriyle çeliştiklerinde bile kitaplar hakikati söylüyorlarsa, o zaman kitaplardaki her söz bir anıştırma, bir alegori olmalıdır; söylüyor göründükleri şeyden başka bir şey söylemektedirler. Kitaplardan her biri, kitaplardan hiçbirinin tek başına açığa çıkaramayacağı bir ileti içermektedir. Kitapların içerdiği gizli iletiyi anlayabilmek için insan sözcelerinin ötesinde yer alan; tanrının,

görü, rüya ya da kehanet aracını kullanarak dile getirdiği bir vahyi aramak gerekiyordu. Ancak daha önce hiç duyulmamış olan böyle benzersiz bir vahyin henüz bilinmeyen bir tanrıdan ve hâlâ gizli kalmış bir hakikatten söz etmesi gerekecekti. Gizli bilgi derin bilgidir (çünkü ancak yüzeyin ardındaki gizli şey, uzun süre bilinmeden kalabilir). Böylece hakikat, söylenmeyen ya da anlaşılmaz biçimde söylenenle özdeşleştirilir ve metnin yüzeyinin ötesine ya da arkasına geçerek anlaşılması gerekir. Tanrılar hiyeroglifler ve muammalı iletiler aracılığıyla konuşur (bugün buna Varlık konuşuyor derdik).

Şu da var: Farklı bir hakikat arayışı, klasik Yunan mirasına yönelik bir güvensizlikten doğmuşsa, o zaman gerçek bilginin daha eski çağlara ait olması gerekmektedir; bu bilgi, Yunan rasyonalizminin atalarının görmezlikten geldiği uygarlıkların kalıntıları arasında uzanıyor olmalıdır. Hakikat, zamanın başlangıcından beri birlikte yaşadığımız ancak unutmuş olduğumuz bir şeydir. Hakikati unuttuysak eğer, o zaman birisi onu bizim adımıza kurtarmış olmalı: Sözlerini artık anlayamadığımız birisi. Dolayısıyla bu bilgi egzotik bir bilgi olabilir. Jung'un açıkladığı gibi, herhangi bir tanrısal imge çok tanıdık hale gelip gizemini yitirdiğinde, öteki uygarlıkların imgelerine dönme gereksinimini duyarız çünkü yalnızca egzotik simgeler bir kutsallık havasını koruyabilirler. Buna bağlı olarak, ikinci yüzyılda bu gizli bilgi ya Druidlerin, yani Kelt rahiplerinin ya da Doğu'nun anlaşılmaz diller konuşan bilge insanlarının elinde olacaktır. Klasik rasyonalizm, barbarları doğru dürüst konuşmayı bile beceremeyenlerle özdeşleştirmişti (gerçekten de *barbaros* sözcüğünün kökeni budur: Kekeleyen kimse). Şimdi işler tersine dönmektedir: Vaatler ve sessiz vahiylerle dolu kutsal dil haline gelen şey, yabancının kekeleme olduğu öne sürülen konuşmasıdır. Yunan rasyonalizmi açısından ancak açıklanabilen bir şey doğru olarak kabul edilirken, şimdi doğru bir şey temel olarak açıklanamayan şeydir.

İyi ama barbarların rahiplerinin sahip olduğu bu gizemli bilgi neydi? Yaygın kanı, bu rahiplerin ruh dünyasını yıldız

dünyasına ya da yıldız dünyasını ayaltı dünyaya bağlayan gizli bağları bildikleri şeklindeydi, bu ise, belli bir bitki üzerinde etkide bulunarak yıldızların seyrini etkilemenin mümkün olduğu, yıldızların seyrinin yeryüzündeki varlıkların yazgısını etkilediği ve bir tanrının imgesi çevresinde gerçekleştirilen büyülü işlemlerin o tanrıyı bizim istencimizi izlemeye zorlayacağı anlamına geliyordu. Burada yeryüzünde her şey nasılsa, yukarıda gökyüzünde de öyledir. Evren, her tekil nesnenin tüm öteki nesneleri yansıttığı ve imlediği büyük bir aynalı oda haline gelir.

Ancak çelişmezlik ilkesinin yadsınması durumunda, evrensel sempatiden ve benzerlikten söz etmek olanaklı olur. Evrensel sempatiyi, dünyadaki tanrısal bir yayılma meydana getirmiştir ancak yayılmanın kökeninde, çelişkinin ta kendisi olan bir bilinmeyen Birlik vardır. Yeni Platoncu Hıristiyan düşünce, dilimizin yetersizliği nedeniyle Tanrı'yı açık seçik sözcüklerle tanımlayamayacağımızı açıklamaya çalışacaktır. Hermetik düşünce, dilimiz ne denli belirsiz ve çokanlamlı olursa, ne denli çok simge ve eğretileme kullanırsa, o denli karşıtlar buluşmasının gerçekleştiği bir Birlik'i adlandırmaya uygun hale geldiğini belirtir. Ancak karşıtlar buluşmasının üstün geldiği yerde, özdeşlik ilkesi çöker. *Tout se tient.**

Bunun bir sonucu olarak, yorum belirsizdir. Nihai, ulaşılamaz bir anlamı arama girişimi, anlamın hiç sona ermeyen yer değiştirmesini ya da kaymasını kabul etmeye götürür. Bir bitki morfolojik ya da işlevsel özellikleri açısından değil, kısmi de olsa, kozmostaki bir başka öğeye benzerliği temelinde tanımlanır. İnsan bedeninin bir bölümünü belli belirsiz andırıyorsa, o zaman bedene gönderme yaptığı için anlamı vardır; ancak bedenin o bölümü de bir yıldıza gönderme yaptığı için anlamlıdır, yıldız bir gamı imlediği, gam ise melekler hiyerarşisine gönderme yaptığı için anlamlıdır ve bu böylece sonsuza dek sürüp gider. İster dünyevi ister semavi olsun her nesne, bir gizi barındırır. Her ne zaman bir giz keşfedilirse, bu giz bir başka gizi imleyecek

* (Fr.) Her şey birbiriyle bağlantılıdır. (ç.n.)

ve bu, aşamalı bir hareket içinde nihai gize doğru ilerleyecektir. Gene de, nihai giz diye bir şey yoktur. Hermetik bilgiye ermiş olmanın nihai gizi, her şeyin bir giz olduğunu bilmektir. Dolayısıyla, hermetik giz boş bir giz olmalıdır çünkü herhangi bir gizi açığa çıkardığı iddiasında bulunan kişi, hermetik gize ermemiş ve kozmik gizem bilgisinin yüzeysel bir düzeyinde durmuş demektir. Hermetik düşünce bütün dünya sahnesini bir dil olgusuna dönüştürür; aynı zamanda da dilin her tür iletişim gücünü elinden alır.

İkinci yüzyılda Akdeniz havzasında ortaya çıkan *Corpus Hermeticum*'un temel metinlerinde, Hermes Trismegistos kendisine nous'un göründüğü bir rüya ya da hayal sırasında aydınlanmaya erer. Platon'a göre, *nous* fikirleri doğuran yetiydi, Aristoteles'e göre ise tözleri tanımamızı sağlayan anlaktı. Elbette, *nous*'un devingenliği, daha Platon döneminden başlayarak düşünme, rasyonel etkinlik anlamına gelen dianoia'nın, bir bilim olarak episteme'nin ve hakikat üzerine bir düşünme olarak *phronesis*'in karmaşık işleyişinin tersi yönde çalışır; ancak işleyiş tarzında açıklanamaz olan hiçbir şey yoktur. Aksine, ikinci yüzyılda *nous*, rasyonel olmayan aydınlanma, anlık, söylemsel olmayan görü ve mistik sezgi yetisi haline gelmiştir. Artık konuşmak, tartışmak ve akıl yürütmek gerekli değildir. Yapacağımız tek şey, birisinin bizim adımıza konuşmasını beklemektir. O zaman ışık karanlıkla kaynaşacak denli hızlı olacaktır. Bu, ermiş kişinin hakkında konuşmaması gereken gerçek ermedir.

Artık nedensel bağlar halinde düzenlenmiş zamansal doğrusallık yoksa o zaman sonuç kendini yaratan nedenler üzerinde etkide bulunabilir. Bu, *theurgia* büyüsünde* gerçekten de olur; ama filolojide de olur. *Post hoc, ergo propter hoc*** rasyonalist ilkesinin yerini *post hoc, ergo ante hoc**** alır. Rönesans düşü-

---

* **Başlangıçta** Yeni Platonculuğun Mısır ekolünün bazı üyelerince, iyiliksever ruhlarla iletişim kurmak ve onların yardımıyla mucizevi sonuçlar yaratmak amacıyla uygulanan büyüsü. (ç.n.)

** (Lat.) Bundan sonra (geliyor), demek ki nedeni bu. (ç.n.)

*** (Lat.) Bundan sonra (geliyor), demek ki bunun nedeni. (ç.n.)

nürlerinin *Corpus Hermeticum*'un Yunan kültürünün bir ürünü olmadığını, Platon'dan önce yazıldığını kanıtlama yöntemleri bu tür yaklaşımın bir örneğini oluşturmaktadır: *Corpus*'un, bariz olarak Platon döneminde tartışılan fikirler içermesi, onun Platon'dan önce ortaya çıktığı anlamına gelmekte ve bunu kanıtlamaktadır.

Klasik hermetizme özgü bu fikirler, hermetizm Ortaçağ skolastik felsefesinin rasyonalizmine karşı ikinci zaferini kazandığında yeniden ortaya çıkmıştır. Hıristiyan rasyonalizminin *modus ponens*'in esinlediği akıl yürütme örüntüleri aracılığıyla Tanrı'nın varlığını kanıtlamaya çalıştığı yüzyıllar boyunca, hermetik düşünce ölmemiş; simyacılarla Yahudi Kabalacılarında ve çekingen Ortaçağ Yeni Platonculuğunun katmanları arasında marjinal bir olgu olarak varlığını sürdürmüştür. Ancak modern dünya adını verdiğimiz dünyanın gün doğumunda, bu arada modern bankacılık ekonomisinin icat edildiği Floransa'da, ikinci Helenistik yüzyılın yaratısı *Corpus Hermeticum*, Musa'dan bile önceye uzanan çok eski bir bilginin kanıtı olarak yeniden keşfedilmiştir. Pico della Mirandola, Ficino ve Johannes Reuchlin'in, yani Rönesans Yeni Platonculuğunun ve Hıristiyan Kabalacılığının, yeniden işlediği hermetik model, modern kültürün büyüden bilime uzanan büyük bir bölümünü beslemeye devam etmiştir.

Bu yeniden doğuşun tarihi karmaşıktır: Günümüz tarih yazıcılığı bize, hermetik çizgiyi bilimsel çizgiden ya da Paracelsus'u Galileo'dan ayırmanın olanaksız olduğunu göstermektedir. Hermetik bilgi Francis Bacon'u, Kopernik'i, Kepler'i ve Newton'u etkilemiştir ve modern nicelik bilimi başka şeylerin yanı sıra hermetizmin niteliksel bilgisiyle diyalog içinde doğmuştur. Son çözümlemede, hermetik model, Yunan rasyonalizminin betimlediği evren düzeninin yıkılabileceğini; evrende, insanın doğayı etkilemesini, onun akışını değiştirmesini sağlayacak yeni bağlantılarla yeni ilişkiler keşfetmenin mümkün olduğunu öne sürüyordu. Ancak bu etki, dünyanın nitel bir mantıkla değil, nicel bir mantıkla betimlenmesi gerektiği kanısıyla kaynaşmıştır. Böylece hermetik model paradoksal olarak yeni hasmının, modern

bilim rasyonalizminin doğuşuna katkıda bulunur. Yeni hermetik irrasyonalizm bir yandan mistiklerle simyacılar; öte yandan da, Goethe'den Gerard de Nerval'e ve Yeats'e, Schelling'den Franz von Baader'e, Heidegger'den Jung'a şairlerle filozoflar arasında gidip gelir. Ayrıca, birçok postmodern eleştiri kavramında sürekli anlam kayması fikrini görmek zor değildir. Paul Valéry'nin dile getirdiği şu fikir, hermetik bir fikirdir: *Il n'y a pas de vrai sens d'un texte.**

İlginç argümanlar içermesine karşın, yazarın düşüncelerine yönelik coşkulu inancı nedeniyle oldukça tartışma götürür *Science de l'homme et tradition* adlı kitabında Gilbert Durand, tüm çağdaş düşüncenin, pozitivist mekanist paradigmaya karşıt olarak, Hermes'in yaşam verici soluğundan beslendiğini öne sürer; bu görüşüyle ilgili olarak belirlediği bağıntılar listesi, üzerinde düşünülmeye değer bir listedir: Spengler, Dilthey, Scheler, Nietzshe, Husserl, Kerenyi, Planck, Pauli, Oppenheimer, Einstein, Bachelard, Sorokin, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida, Barthes, Todorov, Chomsky, Greimas, Deleuze.[8]

Ancak Yunan ve Latin rasyonalizminin temel ölçütünden sapma gösteren bu düşünce örüntüsü, tarihin aynı döneminde biçim kazanan bir başka olguyu göz önünde bulundurmazsak eksik kalacaktır. Karanlıkta yolunu bulmaya çalışırken bir şimşek gibi ansızın beliren görülerle gözü kamaşan ikinci yüzyıl insanında, anlaşılması olanaksız bir dünyada kendi rolüne ilişkin nevrotik bir bilinç gelişmiştir. Hakikat gizlidir; simge ve muammalarla ilgili herhangi bir sorgulama asla nihai hakikati açığa çıkarmayacak, yalnızca gizi bir başka yere kaydıracaktır. İnsanın durumu buysa, o zaman bundan şu anlam çıkar: Dünya bir hatanın ürünüdür. Bu psikolojik durumun kültürel ifadesi gnosistir.

Yunan rasyonalizmi geleneğinde gnosis, yalın algılamaya (*aisthesis*) ya da kanıya (*doxa*) karşıt olarak, varoluşun gerçek

* (Fr.) Bir metnin kesin bir anlamı yoktur. (ç.n.)

8. Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition* (Paris, Berg, 1979).

bilgisi (gerek konuşma gerek diyalektik açısından) anlamına geliyordu. Ancak Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında sözcük, akıl ötesi, sezgisel bir bilgi, o bilgiye ulaşan herkesi kurtarma gücü olan semavi bir varlığın aracılığıyla tanrısal yoldan bağışlanan ya da alınan armağan anlamını kazandı. Gnostik vahiy, mitsel bir biçim içinde, anlaşılmaz ve bilinemez bir varlık olan tanrının nasıl kötülük tohumunu ve onu en başından itibaren çelişkili kılan –kendisiyle özdeş olmadığı için– bir erdişilik içerdiğini anlatmaktadır. Ona bağlı eyleyeni Derniurgos hatalı, istikrarsız bir dünyaya yaşam verir; tanrının bir parçası bu dünyaya sanki hapse ya da sürgüne düşmüş gibi düşer. Yanlışlıkla yaratılmış bir dünya, başarısız bir kozmostur. Bu başarısızlığın asal sonuçları arasında, ebediliğin çarpıtılmış bir taklidi olan zaman yer alır. Aynı yüzyıllar boyunca Kilise Babalarının yazılarında Yahudi Mesihçiliği ile Yunan rasyonalizmi bağdaştırılmaya çalışılıyor ve tarihin yazgısal, rasyonel kılavuzluğu kavramı yaratılıyordu. Öte yandan gnostizm, zaman ve tarihle ilgili olarak bir yadsıma tepkisi geliştirdi.

Gnostik kendisini dünyada bir sürgün olarak, bir mezar ve bir hapishane olarak tanımladığı kendi bedeninin bir kurbanı olarak değerlendirir. Dünyaya fırlatılıp atılmıştır ve oradan bir çıkış yolu bulmak zorundadır. Varoluş bir hastalıktır ve biz bunu biliriz. Burada kendimizi ne denli engellenmiş (*frustrated*) hissedersek, o denli bir iktidarsızlık hezeyanına ve öç alma arzusuna kapılırız. Bu yüzden, Gnostik kendisini, tanrının, kozmik bir komplonun sonucu olarak geçici bir süreliğine sürgüne gönderilmiş bir parçası olarak görür. Tanrıya dönmeyi başarırsa, insan yalnızca kendi kökeni ve başlangıcıyla yeniden birleşmekle kalmayacak, aynı zamanda o kökenin yeniden yaratılmasını ve başlangıçtaki hatadan kurtulmasını sağlayacaktır. İnsan, hasta bir dünyada bir tutsak olmakla birlikte, kendisini insanüstü bir güçle donanmış hisseder. Tanrı ancak insanın işbirliği sayesinde başlangıçtaki kopuşu onarabilir. Gnostik insan bir *Übermensch** haline gelir.

* (Alm.) Üstinsan. (ç.n.)

Salt maddeye bağımlı olanların (*hylics*) aksine, yalnızca tinden olanlar (*pneumatikoi)* hakikate ve dolayısıyla günahtan arınmaya yönelebileceklerdir. Gnostizm, Hıristiyanlığın tersine, bir köleler dini değil, bir efendiler dinidir.

Modern ve çağdaş kültürün birçok yönünde gnostik mirası görmenin çekiciliğine kapılmamak güçtür. Bir vazgeçme olarak, sevilen kimsenin yitirilmesi olarak ve her durumda herhangi bir cinsel ilişkiyi dışlayan salt tinsel bir ilişki olarak görülen saraylı (dolayısıyla romantik) aşk ilişkisinde Katharosçu, dolayısıyla gnostik bir köken görülmüştür. Aydınlanmaya götüren bir deneyim olarak kötünün estetik yüceltilişi kesin olarak gnostiktir, tıpkı birçok modern şairin, cinsel aşırılık, mistik esrime, uyuşturucu ve sözel hezeyanın getirdiği tensel tükenme aracılığıyla görüsel deneyimler arama kararının gnostik olduğu gibi.

Bazıları, zamanın ve tarihin yeniden değerlendirildiği ancak bu yeniden değerlendirmenin insanı Tinin yeniden bütünlüğüne kavuşturulmasının kahramanı kılmaya yaradığı romantik idealizmin ana ilkelerinde gnostik bir köken görmüşlerdir. Öte yandan Lukàcs, son iki yüzyılın felsefi irrasyonalizminin, karşılaştığı bunalıma bir tepki göstermeye, kendi güç istenci ve sömürgeci uygulamasına felsefi bir haklılık kazandırmaya çalışan burjuvazinin bir icadı olduğunu öne sürdüğünde, gnostik belirtiyi Marksçı bir dile dönüştürmekten başka bir şey yapmamaktadır. Bazıları Marksçılık, hatta Lenincilikteki gnostik öğelerden söz etmişlerdir (başat öğe, bilginin, dolayısıyla günahtan arınmanın anahtarlarını elinde tutan seçkin bir grup olarak parti kuramı). Bazıları ise varoluşçulukta ve özellikle Heidegger'de ("dünyaya fırlatılmışlık olarak" varoluş, *Dasein*, dünyada varoluşla zaman arasındaki ilişki, kötümserlik) gnostik bir esinlenme görmektedirler. Eski hermetik öğretilere bir başka açıdan bakan Jung, gnostik sorunu başlangıçtaki benin yeniden keşfedilmesi yönünden değerlendirmiştir. Ancak aynı şekilde, aristokrasinin kitle toplumunu her mahkûm edişinde –seçilmiş ırkların yalvaçlarının, kusursuzluğun nihai bütünleşmesini sağlamak amacıyla kan dökmeye, katliama, kaçınılmaz olarak

hyle ya da maddeye bağımlı kölelerin soykırımına yönelmeleri– gnostik bir öğe görülmüştür.

Hermetik ve gnostik miras birlikte, giz sendromunu yaratırlar. Ermiş kişi kozmik gizi anlayan kişidir; hermetik modelin yozlaşmış biçimleri bundan yola çıkarak, şöyle bir kanıya yol açmışlardır: Güç, başkalarını, insanın siyasal bir gizi olduğuna inandırmaktan geçer. Georg Simmel şöyle düşünür:

> Giz insana ayrıcalıklı bir konum sağlar; giz salt olarak toplumca belirlenmiş bir çekim gücü oluşturur. Giz, temel olarak, denetim altında tuttuğu bağlamdan bağımsızdır ancak elbette gizi salt olarak elimizde tutma durumumuz ne denli kapsamlı ve önemli ölçüdeyse, giz o denli etkili hale gelir... Derin ve anlamlı her şeyi saklayan gizlilikten, gizli olan her şeyin önemli ve elzem olduğu şeklindeki tipik hata doğar. Bilinmeyen karşısında insanın doğal idealleştirme itkisi ve doğal korkaklığı aynı amacı doğuracak şekilde işbirliği yapar: İmgelem aracılığıyla bilinmeyeni yoğunlaştırmak ve çoğunlukla apaçık gerçekliğe uygulanmayan bir vurguyla dikkati ona yöneltmek.[9]

Şimdi, hermetik mirasın köklerine doğru yaptığımız gezinin sonuçlarının çağdaş metin yorumu kuramı hakkında bir şeyler anlamamız için hangi açıdan ilginç olabileceğini göstermeye çalışacağım. Elbette, genel bir maddeci bakış açısı, Epikuros ile Stalin arasında herhangi bir bağlantı kurmaya yeterli değildir. Aynı şekilde, her ne kadar Gilbert Durand yeni hermetik atmosferi coşkuyla karşılasa da, Nietzsche ile Chomsky arasında ortak özellikler belirlemenin mümkün olacağından kuşkuluyum. Gene de, bu konuşmalarım kapsamında, metinlere hermetik yaklaşım adını vereceğim şeyin ana özelliklerini sıralamak ilginç olabilir. Antikçağ hermetizmiyle birçok çağdaş yaklaşımda insanı rahatsız edecek ölçüde benzer fikirlerle karşılaşıyoruz; bunları şöyle sıralayabiliriz:

- Bir metin, yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık uçlu bir evrendir.

9. Georg Simmel, "The Secret and the Secret Society", *The Sociology of Georg Simmel*, Çev. Kurt H. Wolff (New York, Free Press, 1950), s. 332-333.

- Dil, biricik olan ve önceden varolan bir anlamı kavrayamaz: Aksine, dilin görevi, sözünü edebileceğimiz şeyin, yalnızca karşıtların buluşması olduğunu göstermektir.
- Dil, düşüncenin yetersizliğini yansıtır: Dünyada oluşumuz, aşkınsal herhangi bir anlam bulma yetisizliğimizden başka bir şey değildir.
- Tekanlamlı bir şey belirtme iddiasında olan herhangi bir metin, başarılı olamamış bir evrendir, yani zihni bulanık bir Demiurgos'un eseridir ("bu budur" demeye çalışan ancak söylediğinin aksine "bu"nun "bu" olmadığı kesintisiz bir ertelemeler zinciri üreten bir Demiurgos).
- Bununla birlikte, çağdaş metin gnostizmi çok cömerttir: Okurun niyetini, erişilmesi olanaksız yazarın niyetine zorla kabul ettirmeye hevesli olmamız koşuluyla hepimiz gerçekten hakikati -yani, yazarın gerçekte ne söylediğini bilmediğini çünkü dilin onun yerine konuştuğunu- fark eden bir *Übermensch* haline gelebiliriz.
- Metni kurtarmak yani, anlam yanılsamasını anlamın sonsuz olduğu bilincine dönüştürmek için okur metnin her satırının bir başka gizli anlamı gizlediğinden kuşkulanmalıdır; sözcükler, söylenmeyeni söylemek yerine onu gizlerler; okurun utkusu, metinlerin her şeyi söyleyebileceğini -yazarın metinlerin söylemesini istediği şey dışında- keşfetmektir; metnin anlamı olduğu öne sürülen şey sözümona keşfedilir keşfedilmez, onun gerçek anlam olmadığından eminizdir; gerçek anlam en ötedeki, ondan da, bir sonrakinden de ötedeki anlamdır; hylic'ler -kaybedenler- yorum sürecini "anladım" diyerek bitirenlerdir.
- Gerçek Okur, bir metnin gizinin, metnin boşluğu olduğunu anlayan okurdur.

En köktenci okur yönelimli yorum kuramlarından birçoğunu karikatürize ettiğimi biliyorum. Şu var ki, ben karikatürlerin çoğunlukla iyi birer portre olduğu kanısındayım: Olasılıkla

gerçek durumların değilse bile, en azından varsayımsal olarak gerçek durumların birer portresi.

Söylemek istediğim, bir yerlerde yorumu sınırlayan ölçütlerin var olduğudur. Aksi takdirde, Macedonio Fernandez'in dile getirdiği dilsel paradoksa düşme tehlikesi doğar: "Bu dünyada eksik olan o kadar çok şey var ki, bir şey daha eksik olsa ona yer bulunamazdı." Amaçları yorumun sonsuz olduğunu göstermek olan şiir metinlerinin var olduğunu biliyorum. *Finnegans Wake*'in* ideal bir uykusuzluk çeken ideal bir okur için yazılmış olduğunu biliyorum; ancak şunu da biliyorum ki, Marquis de Sade'ın bütün yapıtı, cinselliğin ne olabileceğini göstermek amacıyla yazılmış olsa da, birçoğumuz daha ölçülüyüz.

John Wilkins, *Mercury, Or, the Secret and Swift Messenger* (1641) adlı yapıtının başında şu öyküyü anlatır:

> Yazı sanatının, ilk icat edildiğinde nasıl tuhaf bir şey olarak göründüğünü, yakınlarda keşfedilen Amerikalı Kızılderililerin tavrından tahmin edebiliriz: Kızılderililer insanların kitaplarla konuştuğunu gördüklerinde şaşırmışlardı ve bir kâğıdın konuşabileceğine bir türlü inanamıyorlardı...
>
> Bu amaçla anlatılan, Kızılderili bir köleyle ilgili güzel bir öykü vardır; efendisi bu Kızılderili köleyi bir sepet incir ve bir mektupla yola koşmuş, köle yolda incirlerin çoğunu yemiş, kalanını gönderildiği kişiye götürmüş; bu kişi mektubu okuyup, sözü edilen sayıda inciri bulamayınca, köleye mektupta söyleneni anlatarak onu incirleri yemekle suçlamış. Ancak Kızılderili (bu kanıta rağmen) kendinden emin, gerçeği inkâr edip, sahte ve yalancı bir tanık olduğunu ileri sürdüğü mektuba lanet okumuş.
>
> Bu olaydan sonra, benzeri bir sepetle ve teslim edilecek incirlerin kesin sayısını açıklayan bir mektupla yeniden gönderildiğinde, köle daha önceki tutumuna uygun olarak, gene incirlerin çoğunu yolda yemiş; ancak incirlere elini sürmeden önce (daha sonraki tüm suçlamaları önlemek amacıyla) mektubu alıp, büyük bir taşın altına saklamış, "Mektup incirleri yediğimi görmezse, benden asla söz edemez" diye düşünmüş; ancak şimdi öncekinden daha ağır bir suçlamayla

* James Joyce, *Finnegans Wake, 1939* [*Finneganın Vahı*, Çev. Umur Çelikyay, Aylak Adam Yay., 2015]. (y.h.n.)

karşılaşınca, suçunu itiraf etmiş, kâğıdın kutsallığına duyduğu hayranlığı dile getirmiş ve gelecekte kendisine verilen her işi sadakatle yerine getireceğine söz vermiş.[10]

Şimdi şöyle bir itiraz getirilebilir: Bir metin, onu sözceleyenden (aynı zamanda da sözceleyenin niyetinden) ve somut sözellendirilme koşullarından (bunun bir sonucu olarak, amaçlanan göndermesinden) bir kez ayrıldığında, deyim yerindeyse potansiyel olarak sonsuz bir olası yorumlar yelpazesi boşluğunda yüzer. Wilkins'in buna itirazı şu olurdu: Onun aktardığı örnekte, kölenin efendisi, mektupta sözü edilen sepetin kölenin taşıdığı sepet olduğunu, sepeti taşıyan kölenin, arkadaşının sepeti verdiği kölenin aynısı olduğunu ve mektupta yazılı "30" ifadesi ile sepette içerilen incir sayısı arasında bir ilişki bulunduğunu kesin olarak biliyordu. Doğal olarak, yolda başlangıçtaki kölenin öldürüldüğünü ve onun yerine bir başkasının geçtiğini, başlangıçtaki otuz incirin yerine başka incirlerin konduğunu, sepetin farklı bir alıcıya götürüldüğünü, yeni alıcının kendisine incir göndermek isteyen bir arkadaş tanımadığını tasavvur etmek yeterli olacaktır. Hâlâ mektubun neden söz ettiğini belirlemek mümkün olur muydu? Gene de, yeni alıcının tepkisinin şu türden bir tepki olacağını düşünebiliriz: "Birisi, Allah bilir kim, bana sepetteki mektubun söz ettiğinden daha az sayıda incir göndermiş." Şimdi farz edelim ki, ulak öldürülmekle kalmasın, köleyi öldürenler bütün incirleri yemiş, sepeti yok etmiş ve mektubu bir şişeye koyarak okyanusa atmış olsunlar; mektup da yetmiş yıl sonra Robinson Crusoe tarafından bulunmuş olsun. Ortada ne sepet var, ne köle ne de incirler, olan yalnızca bir mektup. Buna karşın, bahse girerim ki Robinson'un ilk tepkisi şu olurdu: "İncirler nerede?"

Şimdi şişedeki iletiyi daha bilgili birisinin, bir dilbilim, yorumbilgisi ya da göstergebilim öğrencisinin bulduğunu farz

10. John Wilkins, *Mercury, Or, the Secret and Swift Messenger*, 3. basım (Londra, Nicholson, 1707), s. 3-4.

edelim. Pek zeki olan bu yeni rastlantısal alıcı birçok varsayımda bulunabilir, örneğin:

1. İncirler (en azından günümüzde) retorik bir anlamda kullanılmış olabilir ("incir çekirdeğini doldurmak", "bir çuval inciri berbat etmek", "ocağına incir ağacı dikmek" deyimlerinde olduğu gibi) ve ileti farklı bir yorumu olanaklı kılabilir. Ancak bu durumda bile alıcı, sözgelimi "elma"nın ya da "kedi"nin değil de, "incir"in önceden belirlenmiş belli uzlaşımsal yorumlarına dayanacaktır.
2. Şişedeki ileti, bir şairin yazdığı bir alegoridir: Alıcı, yalnızca o metin için geçerli olan, özel bir şiirsel koda dayalı gizli bir ikinci anlam sezer. Bu durumda alıcı birbiriyle çelişen çeşitli varsayımlar oluşturabilir ancak şuna kesin olarak inanıyorum ki, bazı varsayımların ötekilerden daha ilginç olmasını sağlayacak belli "iktisadi" ölçütler vardır. Varsayımını doğrulamak için olasılıkla alıcı, olası göndericiyle ve metnin üretildiği olası tarihsel dönemle ilgili bazı önvarsayımlarda bulunmak zorunda kalacaktır. Bunun, göndericinin niyetleriyle ilgili bir araştırma yapmakla herhangi bir ilgisi yoktur ancak elbette özgün iletinin kültürel bağlamı hakkında bir araştırmayla ilgisi vardır.

Olasılıkla bilgili yorumcumuz, şişede bulunan metnin bir zamanlar varolan incirlere gönderme yaptığına, belli bir göndericiye, belli bir alıcıya ve belli bir köleye işaret ettiğine ancak artık her tür göndergesel gücünü yitirdiğine karar verecektir. Gene de, ileti insanın sayısız başka sepet ve sayısız başka incir için –ancak elmalar ve unicornlar* için değil– kullanabileceği bir metin olarak kalacaktır. Alıcı, nesneleri ya da simgeleri değiştirme etkinliğine belli belirsiz katılmış o yitik oyuncuları zihninde canlandırabilir (belki de incir göndermek, belli bir tarihsel anda, esrarengiz bir imada bulunmak anlamına geliyordu) ve çeşitli

* (Lat.) Tek boynuzlu at. (y.h.n.)

anlamlarla göndergeler denemek üzere o anonim iletiden yola çıkabilir. Ancak alıcı, iletinin *her şey* anlamına gelebileceğini söyleme hakkına sahip değildir. İleti birçok şey anlamına gelebilir ancak öyle anlamlar vardır ki, bunları önermek saçma olacaktır. Hiç kuşkusuz, ileti bir zamanlar incir dolu bir sepetin var olduğunu söylemektedir. Hiçbir okur yönelimli kuram böyle bir sınırlamadan kaçamaz.

Elbette, Wilkins'in sözünü ettiği mektubu tartışmakla *Finnegans Wake*'i tartışmak arasında bir fark vardır. *Finnegans Wake*, Wilkins örneğinin sağduyusundan bile kuşkulanmamızı sağlayabilir. Ancak metinlerle ve metin yorumlarının mucizesiyle ilk kez karşılaşan kölenin bakış açısını görmezlikten gelemeyiz. Eğer yorumlanması gereken bir şey varsa, yorum herhangi bir yerde bulunması ve bir biçimde saygı duyulması gereken bir şeyden söz etmelidir. Dolayısıyla, en azından gelecek konuşmam için önerim şu: Önce kölenin yerine koyalım kendimizi. Efendi haline gelmenin olmasa bile, göstergebilimin saygın hizmetkârları haline gelmenin tek yolu budur.

Umberto Eco

2
Metinleri Aşırı Yorumlama

İlk konuşmam "Yorum ve Tarih"te, mikrokozmosla makrokozmosu birbirine bağlayan sempati ilişkilerinin belirlenmesine dayalı bir dünyayı ve metinleri yorumlama yöntemini gözden geçirdim. Evrensel sempatinin gerek metafiziği gerek fiziği, açık ya da örtük bir benzerlik göstergebilimine dayanmak zorundadır. Michel Foucault daha önce *Les mots et les choses*'da benzerlik paradigmasını ele almıştı ancak Foucault bu yapıtında asal olarak, benzerlik paradigmasının modern bilim paradigmasında çözülmeye uğradığı Rönesans ile on yedinci yüzyıl arasındaki o eşik ânını inceliyordu. Benim varsayımım tarihsel açıdan daha kapsamlı olup, hermetik *semiosis* adını vereceğim bir yorum

ölçütüne dikkati çekmek amacını taşıyor; bu yorum ölçütü yüzyıllar boyunca varlığını sürdürerek günümüze dek gelmiştir.

Hermetik *semiosis*, benzer olanın benzer olanı etkileyebileceği varsayımını oluşturmak amacıyla, benzerliğin ne olduğunu belirlemek zorundaydı. Ancak hermetik semiosis'in benzerlik ölçütü aşırı hoşgörülü bir genellik ve esneklik sergiliyordu. Bugün morfolojik benzerlik ya da oransal analoji başlığı altında sınıflandıracağımız olguları içermekle kalmıyor, retorik geleneğinin elverdiği her tür olası ikameyi içeriyordu; yakınlık (*contiguity*), *pars pro toto*,* fiil ya da fail, vesaire vesaire.

İmgeler ya da sözcükler arasında bağlantı kurma ölçütlerini içeren aşağıdaki listeyi bir büyü incelemesinden değil, bir on altıncı yüzyıl anımsama teknikleri (*ars memoriae*) kitabından aldım. Alıntının ilginç yönü, yazarın herhangi bir hermetik varsayımdan oldukça bağımsız olarak, kendi kültür bağlamında, çoğunluğun etkili olarak kabul ettiği birtakım çağrışım yöntemleri belirlemiş olmasıdır:

1. Benzerlik yoluyla; benzerlik kendi içinde, tözsel benzerlik (makrokozmosun mikrokozmik imgesi olarak insan), nitel benzerlik (on emir için on parmak), düz değişmece ya da dolaylı adlama (*antonomasia*) benzerliği (astronomlar ya da astronomi için Atlas, kolay öfkelenen insan için ayı, kibir için aslan, retorik için Cicero) şeklinde altbölümlere ayrılır.
2. Eşadlılık yoluyla: Köpek takımyıldızı için hayvan köpek.
3. İroni ve karşıtlık yoluyla: Bilge insan için bilgisiz insan.
4. İz yoluyla: Kurt için ayak izi ya da Titus'un Titus'a bakıp hayran olduğu ayna.
5. Farklı sesletimi olan bir sözcük yoluyla: *Sane* için *sanum*.
6. Ad benzerliği yoluyla: Aristoteles için Arista.
7. Tür ve cins yoluyla: Hayvan için leopar.
8. Pagan simge yoluyla: Zeus için kartal.

* (Lat.) Çok şeyi az şeyle anlatma. (ç.n.)

9. Halklar yoluyla: Oklar için Parthialılar, atlar için İskitler, alfabe için Fenikeliler.
10. Burçlar yoluyla: Takımyıldızı için burç.
11. Organ ile işlev arasındaki ilişki yoluyla.
12. Ortak bir özellik yoluyla: Habeşistanlılar için karga.
13. Hiyeroglif yoluyla: Takdiri ilahi için karınca.
14. Ve son olarak, salt kişinin kendine özgü diline bağlı çağrışım yoluyla, hatırlanacak herhangi bir şey için herhangi bir canavar.[1]

Görülebileceği gibi, iki şey bazen tutumları, bazen şekilleri, bazen belli bir bağlamda birlikte belirdikleri için benzerdirler. Bir tür ilişki belirlenebildiği sürece, ölçütün önemi yoktur. Bir kez analoji mekanizması harekete geçirildiğinde, bu mekanizmanın duracağının hiçbir güvencesi yoktur. İmge, kavram, benzerlik örtüsü ardında keşfedilen hakikat, bir başka ertelenmiş analojinin göstergesi olarak görülecektir. Her ne zaman bir benzerlik keşfedildiği düşünülürse, bu benzerlik sonsuz bir süreç içinde bir başka benzerliğe işaret edecektir. Benzerlik mantığının (ve kozmik sempatinin) egemen olduğu bir evrende, bir göstergenin anlamı olduğuna inanılan şeyin aslında bir başka anlamın göstergesi olduğundan kuşkulanmak yorumcunun hakkı ve görevidir.

Bu, hermetik *semiosis*'in bir başka temel ilkesine açıklık getirmektedir. Eğer iki şey benzer ise, biri ötekinin –bu öteki de onun– göstergesi haline gelebilir. Benzerlikten *semiosis*'e böylesi bir geçiş otomatik olarak gerçekleşmez. Bu kalem şu kalemin benzeridir; ancak bundan, ilkini göstermek üzere ikinci kalemi kullanabileceğim sonucunu çıkaramam (bazı sunum yoluyla imleme durumları dışında: Sözgelimi, sizden bana bir başka kalemi ya da aynı işlevi gören bir başka nesneyi vermenizi istemek amacıyla size bu kalemi gösterdiğimde ancak sunum yoluyla *semiosis* daha önceden üzerinde uzlaşılmış bir anlaşmayı

1. Cosma Rosselli, *Thesaurus artificiosae memoriae* (Venedik, 1589).

gerektirir). *Köpek* sözcüğü köpeğe benzemez. Bir İngiliz pulu üzerindeki Kraliçe Elizabeth portresi (belli bir betimleme açısından) İngiltere'nin kraliçesi olan belli bir insana benzer ve ona gönderme yoluyla İngiltere'nin simgesi haline gelebilir. *Domuz* sözcüğü ne domuza benzer ne Noriega'ya ne de Çavuşesku'ya; gene de, domuzun fiziksel alışkanlıkları ile diktatörlerin ahlaki alışkanlıkları arasında kültürel olarak belirlenmiş bir analoji temelinde *domuz* sözcüğünü yukarıda sözü edilen beyefendilerden birini göstermek üzere kullanabilirim. Benzerlik gibi karmaşık bir kavramın göstergebilimsel çözümlemesi (*A Theory of Semiotics*'teki çözümlememe bakınız), hermetik semiosis'in temel kusurlarını ve onun aracılığıyla birçok aşırı yorum yönteminin temel kusurlarını belirlememize yardımcı olabilir.

İnsanların özdeşlik ve benzerlik açısından (da) düşündüğü tartışma götürmez bir gerçektir. Bununla birlikte, günlük yaşamda, bir yandan konuyla ilgili, önemli benzerliklerle, öte yandan rastlantısal, aldatıcı benzerlikleri birbirinden nasıl ayırt edeceğimizi biliriz. Uzakta, yüz çizgileri bize tanıdığımız A'yı anımsatan bir kişiyi görebilir, onu A sanabilir, sonra aslında onun B olduğunu, bir yabancı olduğunu fark ederiz; bunun ardından, çoğunlukla, o kişinin kimliğiyle ilgili varsayımımızı bir yana bırakır, rastlantısal olduğunu düşündüğümüz benzerliği önemsemeyiz. Bunu yapmamızın nedeni, her birimize şu tartışılmaz gerçeğin işlenmiş olmasıdır: *Belli bir bakış açısından her şeyle her şey arasında analoji, yakınlık ve benzerlik ilişkileri vardır.* Bu görüşü en uç noktasına götürüp, şunu ileri sürebilir insan: "İken" zarfı ile "timsah" adı arasında bir ilişki vardır çünkü –en azından– ikisi de şu an dile getirdiğim tümcede yer almaktadırlar. Ancak sağlıklı yorum ile paranoyak yorum arasındaki fark, bu ilişkinin en alt düzeyde olduğunu görmekten geçer, bu en alt düzeydeki ilişkiden olası en çok şeyi çıkarsamaktan değil. Paranoyak, "iken" ile "timsah"ın ilginç bir biçimde aynı bağlamda belirdiğini gören kişi değildir: Paranoyak, beni bu belirli iki sözcüğü bir araya getirmeye iten gizemli nedenleri

merak etmeye başlayan kişidir Paranoyak, değindiğim örneğin ardında bir giz görür.

Gerek dünyayı gerek metinleri kuşkuyla okumak için, insanın bir tür saplantılı bir yöntem geliştirmiş olması gerekir. Kendi içinde kuşku patolojik değildir: Dedektifler ve bilim adamları ilke olarak, belirgin ancak görünüşte önemli olmayan bazı öğelerin, belirgin olmayan bir başka şeyin kanıtı olabileceğinden kuşkulanırlar; ve bu temel üzerinde, sınanacak yeni bir varsayım geliştirirler. Ancak kanıt, yalnızca şu üç koşulda bir başka şeyin göstergesi olarak değerlendirilir: Daha iktisadi olarak açıklanamadığında; birbirinden farklı belirsiz sayıda nedene değil, tek bir nedene (ya da sınırlı bir olası nedenler grubuna) işaret ettiğinde; başka bir kanıtla bağdaştığında. Bir cinayet mahalinde en yüksek tirajlı gazetelerden birini bulursam, önce (iktisat ölçütü) bu gazetenin maktule ait olup olmadığını sormam gerekir; ona ait değilse, ipucu binlerce potansiyel kuşkuya işaret edecektir. Öte yandan, cinayet mahallinde, türünün benzersiz bir örneği olarak değerlendirilen ve herkesçe belli bir kişiye ait olduğu bilinen, eşine az rastlanır bir mücevher bulursam, ipucu ilginç bir nitelik kazanır; sonra bu kişinin bana mücevherini gösteremediğini keşfedersem, o zaman iki ipucu birbiriyle uyumlu hale gelir. Bununla birlikte, bu aşamada tahminimin henüz kanıtlanmadığına dikkat ediniz. Tahminim yalnızca makul görünmektedir; makul olmasının nedeni de, bana onun çürütülebileceği koşullardan bazılarını belirleme olanağı sağlamasıdır: Sözgelimi, zanlı bana mücevheri maktule uzun bir süre önce vermiş olduğunu kuşkuya yer bırakmayacak bir biçimde kanıtlayabilirse, o zaman mücevherin cinayet mahalinde bulunması artık önemli bir ipucu olmaktan çıkar.

İpuçlarına gereğinden çok önem verme, çoğunlukla çok belirgin öğeleri önemli olarak değerlendirme eğiliminden kaynaklanır; oysa, bu ipuçlarının belirgin olması gerçeği; bize onların çok daha iktisadi olarak açıklanabileceğini göstermelidir. Yanlış öğeyi konuyla ilgili görme konusunda bilimsel tümevarım kuramcılarının verdiği bir örnek şudur: Bir doktor, siroz rahatsızlığı olan

hastalarının hepsinin düzenli olarak viski-soda, konyak-soda ya da cin-soda içtiğini fark eder ve bundan sodanın siroza yol açtığı sonucuna varırsa, yanılmış olur. Yanılmış olur çünkü üç durumda da ortak bir başka öğenin, alkolün var olduğunu fark etmemiştir; yanılgısının ikinci bir nedeni de, yalnızca soda içen, hiç alkollü içki kullanmayan ve siroz rahatsızlığı olmayan bütün hastalarının durumlarını göz ardı etmiş olmasıdır. Bu örnek gülünç görünüyor çünkü doktor başka yollardan açıklanabilecek bir şey üzerinde durup, asıl merak etmesi gereken konu üzerinde durmuyor; bunu yapmasının nedeni ise, belirgin olan suyun varlığını fark etmenin, alkolün varlığını fark etmekten daha kolay olmasıdır.

Hermetik *semiosis*, bu geleneğin bütün metinlerinde karşılaştığımız *kolaylık ilkelerine* bağlı olarak, kuşkucu yorum uygulamalarında tıpkı yukarıdaki örnek gibi aşırıya gitmektedir. Her şeyden önce, aşırı bir merak, başka yollardan açıklanabilecek rastlantıların önemini gereğinden çok abartmaya yol açmaktadır. Rönesans hermetizmi "belirtgeler" (*signaturae*), yani okült ilişkileri açığa çıkaran görünür ipuçları arıyordu. Sözgelimi, bu gelenek salep *(orchis)* adlı bitkinin iki küremsi tomurcuğunun bulunduğunu keşfetmiş ve bunda hayalarla çarpıcı bir morfolojik benzerlik görmüştü. Bu benzerliğe dayanarak, *farklı ilişkilerin kabulüne*, morfolojik analojiden işlevsel analojiye geçilmişti. Salep hiç kuşkusuz üreme organıyla ilişkili olarak büyülü özelliklere sahipti (bu yüzden *satyrion* olarak da biliniyordu).

Gerçekte, Bacon'un daha sonra açıkladığı gibi ("*Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem*" *Novum Organum*'a Ek'te, 1620), salebin iki tomurcuğu vardır çünkü her yıl yeni bir tomurcuk oluşup eskisinin yanında gelişir ve bu yenisi gelişirken eskisi kuruyup gider. Dolayısıyla tomurcukların hayalarla biçimsel bir benzerliği olabilir ancak dölleme sürecine ilişkin olarak farklı bir işlevleri vardır. Büyü ilişkisinin işlevsel türden olması gerektiği için de analoji geçerli değildir. Morfolojik olgu bir neden sonuç ilişkisinin kanıtı olamaz çünkü nedensel ilişkilerle ilgili öteki verilerle bağdaşmamaktadır. Hermetik düşünce,

bir *yanlış geçişlilik* ilkesinden yararlanmıştır; bu ilkeye göre, eğer A'nın B'yle bir x ilişkisi, B'nin de C'yle bir y ilişkisi varsa, o zaman A'nın C'yle bir ilişkisi olması gerekir. Eğer tomurcukların hayalarla morfolojik bir benzerliği, hayaların da meni üretimiyle nedensel bir ilişkisi varsa, bu, tomurcukların nedensel olarak cinsel etkinlikle bağlantılı oldukları sonucunu getirmez.

Ancak salep bitkisinin büyü gücü olduğuna dair inancı destekleyen bir başka hermetik ilke var, *post hoc, ergo ante hoc* ilkesinin yol açtığı kısa devre: Bir sonuç, kendi nedeninin nedeni olarak kabul edilip yorumlanır. Salep bitkisinin hayalarla bir ilişkisinin olduğu, salebin hayaların adını taşımasıyla kanıtlanır (*orchis* = hayalar). Hiç kuşkusuz, bu etimoloji yanlış bir ipucunun sonucuydu. Gene de, hermetik düşünce, bu etimolojide okült sempatinin kanıtını görüyordu.

Rönesans hermetistleri, *Corpus* Henneticum'un Musa'dan önce Mısır'da yaşamış olan mitsel bir Trismegistos tarafından yazıldığına inanıyorlardı. On yedinci yüzyılın başlarında Isaac Casaubon, Hıristiyan düşüncesinin izlerini taşıyan bir metnin İsa'dan sonra yazılmış olması gerektiğini kanıtlamakla kalmamış, *Corpus* metninin Mısır dillerinden hiçbir iz taşımadığını da kanıtlamıştır. Casaubon'dan sonraki okült geleneğin tamamı, onun işaret ettiği ikinci noktayı göz ardı etmiş ve ilkini post hoc, *ergo ante hoc* ilkesi kapsamında kullanmıştır: *Corpus*, sonradan Hıristiyan düşüncesinin desteklediği düşünceler içeriyorsa, bu onun İsa'dan önce yazılmış olduğu ve Hıristiyanlığı etkilediği anlamına geliyordu. Birazdan çağdaş metin yorumu uygulamalarında benzer yaklaşımlar bulabileceğimizi göstereceğim. Ancak bizim sorunumuz şudur: *Satyrion* ile hayalar arasındaki analojinin yanlış olduğunu biliyoruz çünkü ampirik deneyler bu bitkinin bedenimiz üzerinde bir etkisi olamayacağını kanıtlamıştır. *Corpus Hermeticum*'un çok eski bir metin olmadığına inanmamızın makul bir nedeni var: *Corpus*'un MS onuncu yüzyılın sonundan önceki el yazmalarının varlığına ilişkin herhangi bir filolojik kanıt yok elimizde. Peki ama belli bir metin yorumunun aşırı yorum örneği oluşturduğuna hangi ölçüte

dayanarak karar verebiliriz? Şöyle bir itiraz getirilebilir: Kötü bir yorumu tanımlamak için elimizde iyi bir yorumu tanımlayacak bir ölçütün bulunması gerekir.

Tam tersine, ben bir tür Poppergil ilkeyi kabul edebileceğimizi düşünüyorum: Bu ilkeye göre, hangi yorumların "en iyi" olduğunu belirleyecek kurallar yoksa da, en azından hangi yorumların "kötü" olduğunu belirleyecek bir kural vardır. Kepler varsayımlarının kesin olarak en iyi varsayımlar olup olmadığını söyleyemeyiz ancak Ptolemaios'un güneş sistemiyle ilgili açıklamasının yanlış olduğunu söyleyebiliriz çünkü taşıyıcı çember (*deferent*) ve ilmek (*episikl*) kavramları bazı iktisadilik ya da yalınlık yasalarını ihlal ediyordu ve Ptolemaios'un açıklamadığı olguları açıklamada güvenilir oldukları kanıtlanan öteki varsayımlarla bir arada var olmaları olanaksızdı. Şimdilik izninizle metinsel iktisadilik ölçütümü, önceden herhangi bir tanımını vermeksizin kullanacağım.

Laik kutsal metinlerle ilgili apaçık bir aşırı yorum örneğini inceleyelim. Oksimoron* için özür dilerim. Bir metin belirli bir kültür açısından "kutsal" hale gelir gelmez, kuşkulu okuma sürecine ve bunun sonucu olarak hiç kuşkusuz bir aşırı yorum durumuna tabi olur. Klasik alegoride Homeros'un metinleriyle ilgili olarak böyle bir olgu yaşanmıştır; Kilise Babaları ve skolastik felsefe dönemlerinde kutsal metinlerin yorumuyla, Yahudi kültüründe ise *Tevrat*'ın yorumuyla ilgili olarak aynı şeyin yaşanmaması olanaksızdı. Ancak kutsal metinler söz konusu olduğunda, doğruyu söylemek gerekirse, insan kendine çok fazla özgürlük tanıyamaz çünkü çoğunlukla bu tür metinlerin yorum anahtarını ellerinde tuttuğunu iddia eden bir dinsel otorite ve gelenek vardır. Örneğin, Ortaçağ kültürü, zaman açısından sonsuz, buna karşın seçenekler açısından sınırlı bir yorumu teşvik etmek için elinden geleni yapmıştır. Kutsal Kitap'ın dörtlü anlamını belirleyen bir özellik varsa, o da Kutsal Kitap'ın (Dante için dindışı şiirin de) anlamlarının sayısının dört olmasıydı; ancak

* Karşıt anlamlı ya da karşıt çağrışımları olan sözcüklerin bir arada kullanıldığı bir söz sanatı (kaba nezaket, bilge aptal ve buradaki laik kutsal gibi). (ç.n.)

anlamlar kesin kurallara göre belirlenmeliydi ve bu anlamlar, sözcüklerin harfi yüzeyi ardında saklı olmakla birlikte, hiç de gizli değillerdi, aksine –metni doğru olarak okumayı bilenler için– açık olmaları gerekiyordu. Ve bu anlamlar ilk bakışta açık değil idiyse, anahtarı bulmak tefsir geleneğinin (Kutsal Kitap söz konusu olduğunda) ya da şairin (kendi yapıtlarıyla ilgili olarak) göreviydi. Dante'nin *Convivio*'da ve *Epistula XIII* gibi öteki yazılarında yaptığı da tam olarak budur.

Kutsal metinlere (sözcüğün gerçek anlamıyla) yönelik bu tutum, laikleşmiş biçimiyle, alımlanmaları sürecinde eğretilemeli olarak kutsal hale gelmiş olan metinlere de aktarılmıştır. Ortaçağ dünyasında bu Vergilius'un başına gelmiştir; Fransa'da Rabelais'nin başına gelmiştir; Shakespeare'in başına gelmiştir ("Bacon-Shakespeare karşıtlığı" adı altında, birçok giz avcısı Şairin metinlerini anagramlar, akrostişler ve Francis Bacon'un 1623 *Folio* basımının gerçek yazarı olduğunu açıkladığı başka gizli iletiler bulmak üzere sözcük sözcük, harf harf yağmalamışlardır) ve aynı şey, belki de gereğinden çok, Joyce'un başına gelmektedir. Durum böyle olunca, Dante'nin dışarıda bırakılması neredeyse olanaksızdı.

Böylece –on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından başlayarak günümüze dek– İngiliz-İtalyan yazarı Gabriele Rossetti'nin (ön Raffaellocular grubundan daha iyi bilinen ressam Dante Gabriel'in babası), Fransız Eugène Aroux'nun ya da büyük İtalyan şairi Giovanni Pascoli'nin ilk yapıtlarından Rene Guenon'a dek, birçok eleştirmenin Dante'nin uçsuz bucaksız yapıtını onda gizli bir ileti bulmak amacıyla saplantılı bir biçimde okuduklarını görüyoruz.

Şiirinin, harfi anlamın ötesinde ("*sotto il velame delli versi strani*") aranması gereken harfi olmayan bir anlamı ilettiğini söyleyen ilk kişinin Dante olduğunu unutmayalım. Ancak Dante bunu açık olarak belirtmekle kalmamış, aynı zamanda harfi olmayan anlamları bulmanın anahtarlarını da sunmuştur. Gene de, Giz Yandaşları adını vereceğimiz bu yorumcular, Dante'de erotik meselelere ve gerçek kişilere yapılan her göndermede Kilise'ye

yönelik şifreli bir sözlü saldırı olarak yorumlanması gereken bir gizli dil bulurlar. Burada insan haklı olarak, papalığa karşı açık bir sözlü saldırıyı gerçekleştirmiş olan Dante'nin, imparatorluk yanlısı Ghibellinolardan yana tutkularını gizlemek için neden bunca zahmete katlanması gerektiğini sorabilir. Giz Yandaşları, kendisine "Bayım, siz bir hırsızsınız, inanın bana!" dediğinde, buna "Ne demek istiyorsunuz 'inanın bana' demekle? Yoksa benim güvenilmez bir insan olduğumu mu ima ediyorsunuz?" yanıtını veren kişiyi akla getiriyor.

Giz Yandaşları kaynakçası olağanüstü zengindir. Ve Dante eleştirisinin ana kolunun bu kaynakçayı böylesine bilmezlikten ya da görmezlikten gelmesi de inanılır gibi değildir. Yakınlarda seçkin bir genç araştırmacılar grubunu bütün bu kitapları okumaya –belki de ilk kez olarak– yüreklendirdim.[2] Araştırmanın amacı, Giz Yandaşlarının hatalı olup olmadığına karar vermekten çok (birçok durumda, beklenmedik şeyler bulma şanslarının bir sonucu olarak olasılıkla haklı oldukları vakidir), onların varsayımlarının iktisadi değerini değerlendirmekti.

Rossetti'nin, Giz Yandaşlarının başta gelen saplantılarından birini ele aldığı somut bir örneği gözden geçirelim.[3] Giz Yandaşlarına göre Dante metninde mason ve Gül-Haç geleneklerinin bazı tipik simgeleriyle bazı toplu dua pratiklerini betimlemektedir. Bu, tarihsel filolojik bir sorunla örtüşen ilginç bir sorudur: Gül-Haçlıların fikirlerinin on yedinci yüzyıl başında doğuşunu ve simgesel masonluğun ilk loncalarının on sekizinci yüzyılın başında ortaya çıkışını kanıtlayan belgeler bulunmakla birlikte, bu fikirlerin ve/veya örgütlerin daha önceki varlıklarını kanıtlayan herhangi bir belge –en azından ciddi araştırmacıların kabul ettiği herhangi bir belge– yoktur. Aksine, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda farklı eğilimlerdeki çeşitli loncaların ve derneklerin, Gül-Haçlı ya da Tapınakçı kökenlerini kanıtlayacak ritüeller ve simgeler

2. M.P. Pozzato (Der.), *L'idea deforme: Interpretazioni esoteriche di Dante* (Milano, Bompiani, 1989).

3. Gabriele Rossetti, *La Beatrice di Dante* (Roma, Atanor, 1982), dokuzuncu ve son tartışma, kısım 1. madde 2 (Roma. Atanor, 1982), s. 519-525.

seçtiklerini kanıtlayan güvenilir belgeler vardır. Gerçekten de, kökeninin daha önceki bir gelenekte olduğunu iddia eden her örgüt simge olarak, göndermede bulunduğu geleneğin simgelerini seçer (sözgelimi, kendilerini antik Romanın mirasçıları olarak görmek isteyen İtalyan Faşist Partisi üyelserinin lictor baltasını bir gösterge olarak seçmeleri gibi). Böylesi seçimler grubun niyetlerinin açık bir kanıtını oluşturur ancak onların doğrudan kökenine ilişkin herhangi bir kanıt oluşturmaz.

Rossetti, Dante'nin bir mason, Templier şövalyesi ve Gül-Haç tarikatının bir üyesi olduğu kanısından yola çıkar ve bu yüzden bir mason-Gül-Haç simgesinin şöyle olması gerektiğini varsayar: İçinde bir haç bulunan bir gül; bunun altında ise, geleneksel efsaneye uygun olarak, kendi göğsünden kopardığı etle yavrularını besleyen bir pelikan. Artık Rossetti'nin görevi bu simgenin Dante'de de belirdiğini kanıtlamaktır. Gerçi Rossetti burada olsa olsa yegâne mantıklı varsayımı, yani mason simgeciliğinin Dante'den esinlendiğini kanıtlama riskiyle karşı karşıya kalmaktaydı ancak bu noktada bir başka varsayım öne sürülebilirdi: Üçüncü bir arketip metnin var olduğu varsayımı. Bu yolla Rossetti bir taşla iki kuş vuracaktır: Mason geleneğinin eski bir gelenek olduğunu kanıtlamakla kalmayacak, aynı zamanda Dante'nin de bu eski gelenekten esinlendiğini kanıtlayacaktır.

Normal olarak şu fikri kabul ederiz: Eğer B belgesi, içerik ve üslup açısından ona benzeyen C belgesinden önce üretilmişse, B belgesinin C belgesinin üretimini etkilediğini varsaymak doğru olur ancak bunun tersi doğru kabul edilmez. Olsa olsa, öteki ikisinden önce üretilmiş olup, bu ikisinin bağımsız olarak yararlandıkları bir arketip belgenin, A belgesinin var olduğu varsayımı oluşturulabilir. Arketip bir metin varsayımı, bilinen iki metin arasında başka türlü açıklanması olanaksız analojileri (ipuçları) açıklamak açısından yararlı olabilir; ancak bu, yalnızca analojiler başka türlü ve daha iktisadi olarak açıklanamadığında gereklidir. İkisi de Julius Caesar'ın ölümünden söz eden, farklı dönemlere ait iki metin bulursak, ilkinin ikinciyi etkilediğini ya da ikisinin de bir arketip metinden etkilendiğini varsaymaya

gerek yoktur çünkü burada sayısız başka metnin aktardığı ve aktarmakta olduğu bir olayla karşı karşıyayızdır.

Ancak daha kötüsü de olabilir: C'nin üstünlüğünü göstermek amacıyla, B ile C'nin dayandığı bir arketip A metnine gereksinim duyulur; ancak A metninin bulunması söz konusu olmadığından, büyük bir inançla, onun her açıdan C ile özdeş olduğu varsayılır. Bunun yarattığı optik etki, C'nin B'yi etkilediğidir, böylece *post hoc, ergo ante hoc* etkisiyle karşı karşıya gelmiş oluruz. Rossetti'nin trajedisi, Dante ile mason simgeciliği arasında dikkat çekici bir analoji bulamamasıdır ve elinde onu bir arketipe götürecek analojiler bulunmadığından, hangi arketipi arayacağını dahi bilemez.

"Gül mavidir" tümcesinin bir yazarın metninde belirip belirmediğine karar vermemiz gerektiğinde, metinde "gül mavidir" tümcesinin tamamını aramamız gerekir. 1. sayfada "gül" sözcüğünü, 50. sayfada da "mavi gerdan" sözlükbiriminde "mavi" sözcüğünü bulmuşsak, hiçbir şey kanıtlamış olmayız çünkü bir metin sınırlı sayıda harfin kullanılmasıyla oluşturulduğundan, şurası açıktır ki, böyle bir yöntemle herhangi bir metinde istediğimiz herhangi bir ifadeyi bulabiliriz.

Rossetti, Dante'de haç, gül ve pelikana göndermeler bulmamıza şaşırır. Bu sözcüklerin metinde belirmesinin nedenleri çok açıktır. Hıristiyan dininin gizlerinden söz eden bir metinde, Büyük Çile (Passion) simgesinin er geç ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Eski bir simge geleneği temelinde, pelikan daha Hıristiyan geleneğin başlarında İsa'nın simgesi haline gelmiştir (Ortaçağ hayvan kitaplarıyla dinî şiir bu simgeye göndermelerle doludur). Güle gelince, karmaşık simetrisinden, yumuşaklığından, renklerinin çeşitliliğinden ve baharda çiçek açmasından ötürü gül hemen hemen bütün mistik geleneklerde, tazeliğin, gençliğin, kadın zarafetinin ve genel olarak güzelliğin bir simgesi, eğretilemesi, alegorisi ya da teşbihi olarak belirir. Bütün bu nedenlerden ötürü, Rossetti'nin kendisinin "*fresh, sweet-smelling rose*" (diri, güzel kokulu gül) olarak adlandırdığı şey, on üçüncü yüzyılın bir başka şairi Ciullo d'Alcamo'da kadın güzelliğinin bir

simgesi olarak ve gerek Apuleius'da gerek Dante'nin iyi bildiği bir metin olan *Roman de la Rose* da (*Roman de la Rose* da kasıtlı olarak pagan simgeciliğinden yararlanmaktadır) erotik bir simge olarak belirir. Dolayısıyla, görkem, sevgi ve güzellik açısından utkulu Kilise'nin doğaüstü şanını betimlemesi gerektiğinde Dante kusursuz gül imgesine başvurur ("Cennet", XXXI). Bu arada şunu da belirtelim: Utkulu Kilise, Büyük Çile'nin doğrudan bir sonucu olarak İsa'nın gelini olduğundan, Dante "İsa, kanıyla Kilise'yi gelini yaptı" gözleminde bulunmaktan geri duramaz ve kanla ilgili bu anıştırma, Rossetti'nin sunduğu metinler arasında, çıkarsama yoluyla, gülün haçla ilişkili olarak (kavramsal açıdan, ikonografik açıdan değil) görülebileceği tek örnektir. "*Rosa*" (gül) *İlahi Komedya*'da sekiz kez tekil, üç kez çoğul olarak geçer. "*Croce*" (haç) on yedi kez belirir. Ancak bu iki sözcük asla bir arada belirmezler.

Bununla birlikte, Rossetti pelikanı da ortaya çıkarma arzusundadır. Pelikanı da tek başına, "Cennet" XXXVI'da bulur (bu, pelikanın şiirdeki tek belirimidir): Açıkça haçla ilgili olarak çünkü pelikan İsa'nın fedakârlığının simgesidir. Ne yazık ki, pelikanın olduğu yerde gül yoktur; bunun üzerine Rossetti başka pelikanlar aramaya başlar. Cecco d'Ascoli'de bir pelikan bulur (*L'Acerba*, bilinçli olarak anlaşılması güç bir metin olarak yazıldığından, Cecco d'Ascoli Giz Yandaşlarının kafa patlattıkları bir başka yazardır) ve Cecco'nun pelikanı alışılageldik Büyük Çile bağlamında yer alır. Şu var ki, her ne kadar Rossetti dipnotları karıştırarak bu küçük farklılığı bulandırmaya çalışsa da, Cecco'daki pelikan Dante'deki pelikan değildir. Rossetti, "Cennet" XXIII'ün başında bir başka pelikan bulduğuna inanır; bu kantonun başında, yavrularına yiyecek aramaya çıkmak için yapraklı bir dalın güzel yaprakları arasında uyanık, sabırsızlıkla güneşin doğmasını bekleyen bir kuştan söz edilir. Gelgelelim, gerçekten de güzel olan bu kuş, tam da pelikan olmadığı için yiyecek aramaktadır; çünkü pelikan olsa, göğsünden koparıdığı etle yavrularını kolaylıkla besleyebilirdi. İkincisi, bu kuş Beatrice'nin bir benzetmesi olarak metinde yer almaktadır;

Dante'nin sevgilisini iri gagalı bir pelikanın çirkin hatlarıyla betimlemesi bir şiir intiharı anlamına gelirdi. Umutsuz ve oldukça dokunaklı kuş avını sürdüren Rossetti, *İlahi Komedya*'da yedi kümes hayvanıyla on bir kuş bulup bunların hepsini pelikan familyasına atfedebiliyor; ancak bunların hepsini gülden epey uzakta bulabiliyordu.

Rossetti'nin yapıtında bu tür birçok örnek vardır. Yalnızca bir örnek daha aktaracağım; bu örnek, genellikle "Cennet"in en felsefi ve öğretisel kantolarından biri kabul edilen Kanto II'de yer almaktadır. Bu kanto, "Cennet"in tamamında temel bir öğe olan bir aracı eksiksiz olarak kullanmaktadır: Başka türlü açıklanması olanaksız olan kutsal gizler, ışık terimleriyle temsil edilen bu, teolojik ve mistik gelenekle bire bir örtüşmektedir. Dolayısıyla, en güç felsefi kavramlar bile optik örneklerle dile getirilmelidir. Dante'yi bu seçime götüren şeyin, döneminin bütün ilahiyat ve fizik literatürü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır: Optik bilimini konu alan Arapça incelemeler Batı'ya ulaşalı yirmi otuz yıl olmuştu; Robert Grosseteste kozmogonik olguları ışık enerjisi açısından açıklamıştı; ilahiyat alanında Bonaventura "*lux*", "*lumen*" ve "*color*" arasındaki farkı tartışmıştı; *Roman de la Rose* aynaların büyüsünden coşkuyla söz etmiş ve imgelerin yansıması, kırılması ve büyütülmesi olgularını betimlemişti; Roger Bacon optiğin önemli ve temel bir bilimin saygınlığına sahip olduğunu belirtmiş ve İngilizler optiğin ilkelerini araştırırken, bu bilime yeterince ilgi göstermedikleri için Parislileri kınamıştı. Şurası açık ki, birtakım astronomik olguları betimlemek üzere güneş ışığı vurmuş bir pırlanta, bir cevher ve içinden bir ışık huzmesinin geçtiği su kütlesini kullanarak sabit yıldızların farklı parlaklıklarını açıklamak zorunda kaldığında, Dante'nin optik bir açıklamaya başvurması ve tek bir ışık kaynağının ışınlarını yansıtan, farklı uzaklıklara konmuş üç ayna örneğini sunması gerekiyordu.

Ancak Rossetti'ye göre, bir üçgen şeklinde düzenlenen üç ışığın –üç ışık kaynağının, bir başka kaynağın ışığını yansıtan üç aynayla aynı şey olmadığına dikkat ediniz– mason ritüelinde

belirdiğini göz önünde bulundurmazsak, bu kantoda Dante "tuhaf" davranmış olacaktır.[4] Gelgelelim, *post hoc, ergo ante hoc* ilkesini kabul etsek bile, bu varsayım olsa olsa Dante'nin (Daha sonraki bir tarihin mason ritüellerini bilerek!) neden üç ışık kaynağı imgesini sektiğini açıklar ancak kantonun kalanını açıklamazdı.

Thomas Kuhn, bir kuramın bir paradigma olarak kabul edilmesi için, kendi alanındaki öteki kuramlardan daha iyi görünmesi gerektiğini ancak ille de ele aldığı bütün olguları açıklamasının gerekli olmadığını belirtir. Bununla birlikte, şunu da ekleyeyim ki, bu kuram önceki kuramlardan daha az şey de açıklamamalıdır. Dante'nin burada Ortaçağ optik bilimi çerçevesinde konuştuğunu bilirsek, neden 89-90. dizelerde "arkasında kurşun bulunan camdan geri dönen" renkten söz ettiğini de anlayabiliriz. Öte yandan, eğer Dante masonluğa özgü ışıklardan söz ediyorsa, kantodaki öteki ışıkların ne anlama geldiği karanlık kalır.

Şimdi, yorumun doğruluğunu saptamanın olanaksız olduğu, buna karşın yanlış olduğunu kesinlemenin kesinlikle güç olduğu bir örneği ele alacağım. Bazı az ya da çok Batıni yorum uygulamaları, bazı yapıçözücü eleştirmenlerin uygulamalarını anımsatabilir; ancak bu okulun en zeki temsilcilerinde, yorum-bilgisel oyun yorum kurallarını dışlamaz.

Aşağıda, Yale yapıçözücülerinin önde gelenlerinden Geoffrey Hartman'ın, Wordsworth'ün açıkça bir kızın ölümünden söz ettiği "Lucy" şiirlerinden birkaç dizeyi nasıl incelediğine bakalım:

A slumber did my spirit seal;
I had no human *fears*:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly *years*.
No motion has she now, no force;
She neither *hears nor* sees,

4. A.g.y., s. 406.

Rolled round in earth's *diurnal course*
With rocks and stones and *trees.*

(Sakin bir uyku mühürledi ruhumu;
İnsanca *korkularım* yoklu:
Yeryüzü *yıllarının* dokunuşunu
Hissedemeyen bir şey gibiydi o.
Hareketsiz artık, güçsüz;
Ne *duyar*, ne görür,
Dönüp durur yeryüzünün *günlük seyrinde*
Kayalarla, taşlarla ve *ağaçlarla.*)

Hartman burada, metnin yüzeyi ardında ölümle ilgili bir dizi izlek görür.

> Bazı başka eleştirmenler Wordsworth'ün dilinin uygunsuz bilinçdışı söz oyunları içerdiğini bile göstermektedirler. Böylece 7. dizedeki *diurnal* (günlük) sözcüğü, *die* (ölmek) ve *urn* (ölü küllerinin saklandığı kap) sözcüklerine ayrılır; *course* (seyir) ise, *corpse* (ceset)'in eski sesletimini anımsatabilir. Gene de, bu yoğunlaştırmalar, açıklayıcı olmaktan çok, yorumu güçleştirmektedir; ikinci kıtanın gücü temel olarak *grave* (mezar) sözcüğünün yerine örtmeceli olarak bir yerçekimi imgesinin geçirilmesinden kaynaklanmaktadır (*Rolled round in earth's diurnal course;* Dönüp durur yeryüzünün günlük seyrinde). Ve bu kıtanın tonu konusunda görüş birliği bulunmamasına karşın, şurası açık ki, yazıya geçirilmemiş olmakla birlikte zihinde oluşturulan bir sözcük dile getirilmektedir. *Fears* (korkular), *years* (yıllar) ve *hears* (duyar) ile uyaklı bir sözcüktür bu ancak şiirin en son hecesince dışta bırakılmıştır: *Trees* (ağaçlar). Bunu *tears* (gözyaşları) olarak okuduğumuzda, yaşam verici, kozmik eğretileme yaşam kazanır, pastoral elejide olduğu gibi şairin yakınması doğada yankılanır. Bununla birlikte, *tears* (gözyaşları) yerini, yazılı olana bırakmak zorundadır, yavan ancak kesin bir sese, anagramı *trees* (ağaçlar)'a.[5]

5. Geoffrey H. Hartman, *Easy Pieces* (New York, Columbia University Pres. 1985), s. 149-150.

Şu noktaya dikkat edilmelidir: Gerçi *die, urn, corpse* ve *tears* sözcüklerini, bir biçimde, metinde bulunan öteki sözcükler (*diurnal, course, fears, years* ve *hears*) çağrıştırabilir; oysa grave'i çağrıştıran, metinde bulunmayıp, okurun yoruma dayalı kararıyla üretilen *gravitation* (yerçekimi) sözcüğüdür. Üstelik, *tears trees*'in anagramı değildir. Görünür bir A metninin, gizli bir B metninin anagramı olduğunu kanıtlamak istersek, A'nın bütün harflerinin, gereğince yeniden düzenlendiğinde, B'yi ürettiğini göstermemiz gerekir. Bazı harfleri bir yana bırakmaya başlarsak, oyunun geçerliliği kalmaz. *Top* (tepe, doruk), *pot* (kap, kavanoz)'un bir anagramıdır ancak *port* (liman)'ın anagramı değildir. Dolayısıyla, *in praesentia** sözcüklerin sessel benzerliği ile *in absentia*** sözcüklerin sessel benzerliği arasında sürekli bir gelip gitme (ne denli kabul edilebilir olduğunu bilmiyorum) vardır. Buna karşın, Hartman'ın okuması, tamamıyla inandırıcı olmasa bile, en azından büyüleyici bir okuma.

Hartman elbette burada Wordsworth'ün gerçekte bu çağrışımları yaratmak istediğini ima ediyor değildir; yazarın niyetleriyle ilgili böyle bir arayış, Hartman'ın eleştiri ilkelerine uymazdı. Hartman yalnızca duyarlı bir okurun, kendisinin metinde bulduğu şeyi bulmasının akla uygun olduğunu söylemek istemektedir çünkü en azından potansiyel olarak metin bu çağrışımları uyandırmaktadır ve şair (belki de bilincinde olmaksızın) ana temaya katılan bazı "yan sesler" yaratmış olabilir Yazar değilse de, bu yankı etkisini yaratanın dil olduğunu söyleyelim. Wordsworth'e gelince, gerçi metnin mezarı ve gözyaşlarını çağrıştırdığını kanıtlayan hiçbir şey yoktur ancak bu çağrışımı dışlayacak herhangi bir şey de yoktur. Çağrıştırılan mezar ile gözyaşları, *in praesentia* sözlükbirimlerle aynı semantik alana aittirler. Hartman'ın okuması, metnin öteki açık yönleriyle çelişmez. Onun yorumunun çok cömert olduğu ancak iktisadi açıdan saçma olmadığı kararına varabiliriz. Kanıt zayıf olabilir ancak metne uymaktadır.

* (Lat.) Varolan, mevcut. (ç.n.)

** (Lat.) Var olmayan, mevcut olmayan. (ç.n.)

Kuramsal olarak her zaman, başka türlü konuyla bağlantısız ipuçlarını makul hale getiren bir sistem yaratılabilir. Ancak metinler söz konusu olduğunda, konuyla ilgili semantik "izotopi"nin belirlenmesine bağlı en az bir kanıt vardır. Greimas "izotopi"yi, "bir öykünün tekbiçimli okunmasını olanaklı kılan çokkatlı semantik kategoriler bütünü" olarak tanımlamaktadır.[6] Farklı metinsel izotopilerin tek başlarına alınmasından kaynaklanan çelişkili okumaların en parlak ve belki de en aşırı örneği şudur: İki kişi bir parti hakkında konuşmaktadırlar ve ilki yiyecekleri, servisi, ev sahiplerinin cömertliğini, kadın konukların güzelliğini, "tuvaletlerin" mükemmelliğini över; ikincisi henüz tuvaletlere gitmediğini söyler. Bu bir espridir ve ikinci kişiye güleriz çünkü Fransızca çokanlamlı "toilette" sözcüğünü giysiler ve moda anlamında değil, WC anlamında yorumlamaktadır; hatalıdır çünkü ilk kişinin bütün söylemi, tesisat meselesi üzerine değil, sosyal bir etkinlik üzerinedir. Bir semantik izotopiyi anlamaya yönelik ilk hareket, belli bir söylemin konusu hakkındaki tahmindir: Bu tahmin bir kez yapıldıktan sonra, olası sabit bir semantik izotopinin görülmesi, söz konusu söylemin "ne hakkında olduğunun" metinsel kanıtını oluşturur.[7] İkinci kişi, karşısındakinin bir sosyal olayın çeşitli yönlerinden söz ettiğini çıkarsamaya kalkışsa, "tuvaletler" sözlükbiriminin gereğince yorumlanması gerektiği kararına varabilirdi.

Ne hakkında konuşulduğuna karar vermek, elbette bir tür yorumsal bahistir. Ancak bağlamlar, bahsimizin, rulet çarkında kırmızı ya da siyah üzerine girdiğimiz bahisten daha kesin olmasını sağlar. Hartman'ın ölümle ilgili yorumunun avantajı, sabit bir izotopi üzerine oynamasından kaynaklanır. İzotopi üzerine bahisler elbette iyi bir yorum ölçütüdürler ancak izotopilerin çok genel nitelikli olmaması koşuluyla. Bu, eğretilemeler için de geçerli bir ilkedir. Eğretileme, her iki terimde ortak olan bir ya da daha fazla semantik özelliğe bağlı olarak bir terimin yerine

6. A.J. Greimas, *Du sens* (Paris, Seuil, 1979), s. 88.
7. Krş. Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington, Indiana University Press, 1979), s. 195.

bir başkasını geçirmemizdir: Ancak Akhilleus hem cesur hem de öfkeli olduğundan ötürü bir aslan ise, "Akhilleus bir ördektir" eğretilemesine, gerek Akhilleus'un gerek ördeğin iki ayaklı olduğu ilkesi temelinde geçerli kılınması halinde, itiraz ederdik. Başka çok az varlık Akhilleus ve aslan gibi cesurdur oysa Akhilleus ve ördek gibi iki ayaklı olan çok sayıda yaratık vardır. Benzerlik ya da analoji, epistemolojik statüsü her ne olursa olsun, en azından belli bir tanım açısından ancak istisnai olması durumunda önemlidir. Her ikisinin de fiziksel nesneler olması gerçeğine dayandırılan Akhilleus-saat analojisi hiç de ilginç değildir.

Klasik tartışma, bir metinde ya o metnin yazarının söylemek istediği şeyi ya da metnin yazarının niyetlerinden bağımsız olarak metnin ne söylediğini bulmayı amaçlıyordu. Ancak ikilemin ikinci kısmını kabul ettikten sonra, kişi şunu sorabilir: Bulunan şey, metnin metinsel tutarlılığına ve bunun ardındaki özgün bir anlam istemine bağlı olarak söylediği şey midir yoksa alıcıların kendi beklenti sistemlerine bağlı olarak buldukları şey midir?

Intentio operis ile *intentio lectoris* arasında diyalektik bir bağı korumaya çalıştığım açık. Sorun şu ki, insan "okurun niyeti"nin ne anlama geldiğini belki bilse bile, "metnin niyeti"nin ne anlama geldiğini soyut olarak tanımlamak daha güç görünmektedir. Metnin niyeti metnin yüzeyince sergilenmez. Ya da sergileniyorsa, bu çalıntı mektup* anlamında bir sergilemedir. İnsanın onu "görmeye" karar vermesi gerekir. Dolayısıyla, metnin niyetinden ancak okurun bir tahmininin sonucu olarak söz edilebilir. Okurun girişimi, temel olarak, metnin niyeti hakkında bir tahminde bulunmaktan ibarettir.

Metin, örnek okurunu üretmek amacıyla tasarımlanmış bir aygıttır. Bu okurun "tek doğru" tahmini yapan okur olmadığını yineliyorum. Bir metin sonsuz tahminlerde bulunma hakkı olan bir örnek okuru öngörebilir. Ampirik okur yalnızca metnin öngördüğü örnek okur hakkında tahminlerde bulunan

* Edgar Allan Poe'nun *The Purloined Letter* adlı öyküsüne ve olasılıkla Lacan'ın bu öyküyle ilgili çözümlemesine gönderme. (ç.n.)

oyuncudur. Bir metnin niyeti temel olarak kendisi hakkında tahminlerde bulunabilecek örnek bir okuru üretmek olduğundan, örnek okurun girişimi, ampirik yazar olmayan ve sonunda metnin niyetiyle örtüşen bir yazarı zihninde canlandırmaktan ibarettir. Böylece, metin, yorumu doğrulamak için kullanılacak bir parametre olmaktan çok; yorumun, sonuç olarak ortaya çıkardığı şey temelinde kendini geçerli kılmaya yönelik dairesel çabası sürecinde kurduğu bir nesnedir. Eski ve hâlâ geçerli "yorumbilgisel çember"i böyle tanımladığımı kabul etmekten utanç duymuyorum

Intentio operis'i tanımak, göstergebilimsel bir stratejiyi tanımak demektir. Kimi zaman göstergebilimsel strateji, belirlenmiş üslup gelenekleri temelinde çıkarsanabilir. Bir öykü "bir varmış bir yokmuş" ile başlıyorsa, büyük olasılıkla bir masaldır ve çağrıştırılan ya da varsayılan okur bir çocuktur (ya da çocukça tepki göstermeye istekli bir yetişkin). Doğal olarak, böyle bir açılış sözünde bir ironi söz konusu olabilir ve belki de bu sözü izleyen metnin daha incelikli bir biçimde okunması gerekiyordur. Ancak metnin kalanından böyle bir durumun söz konusu olduğunu keşfetsem bile, metnin bir masal olarak başlama iddiasında olduğunu teslim etmem kaçınılmazdır.

Intentio operis'le ilgili bir tahmin nasıl kanıtlanabilir? Bunun tek yolu, söz konusu tahmini tutarlı bir bütün olarak metin üzerinde sınamaktır. Bu da eski bir fikirdir ve Aziz Augustinus'tan kaynaklanmaktadır (*De doctrina christiana*): Bir metnin belli bir bölümünün belirli herhangi bir yorumu ancak metnin bir başka bölümünce doğrulandığında kabul edilebilir; metnin başka bir bölümünce çürütüldüğünde ise reddedilmelidir. Bu anlamda metnin içsel tutarlılığı, okurun başka türlü denetlenmesi olanaksız itkilerini denetler. Borges (karakteri Pierre Ménard ile ilgili olarak), *Imitatio Christi*'yi sanki Celine yazmış gibi okumanın heyecan verici olduğunu öne sürer.[8] Bu oyun

8. Jorge Luis Borges, *Ficciónes* (Buenos Aires, Sur, 1944) [*Ficciones*, Çev. Tomris Uyar & Fatih Özgüven, İletişim Yay., 2013].

eğlenceli ve entelektüel açıdan verimli olabilir. Ben denedim; Céline'in yazmış olabileceği tümceler keşfettim ("Kayra, bayağı şeyleri sever, belalılardan tiksinmez ve kirli giysilerden hoşlanır"). Ancak bu tür bir okuma, *Imitatio*'nun çok az tümcesi için uygun bir "şablon" sunar. Buna karşın, kitabı Hıristiyan Ortaçağ ansiklopedisine göre okursam, metinsel olarak kısımlarının her birinde tutarlı görünür

Okurun niyeti ile metnin niyeti arasındaki bu diyalektikte, ampirik yazarın niyetinin tamamen göz ardı edildiğinin farkındayım. "Lucy" şiirlerini yazdığında Wordsworth'ün "gerçek" niyetinin ne olduğunu sormaya hakkımız var mı? Benim, (yalnızca metinsel bir strateji olarak beliren) örnek bir yazarın ideal mukabili olarak düşünülen örnek bir okuru üretmeyi amaçlayan bir stratejinin keşfi olarak metin yorumu fikrim, ampirik bir yazarın niyeti kavramını radikal olarak yararsız kılmaktadır. Kişi olarak falanca yazara değil, metne saygı duymak zorundayız. Gene de, zavallı yazarı, bir yorumun öyküsü açısından önemsiz görüp dışlamak oldukça çiğ bir hareket gibi görülebilir. Günlük iletişimde her zaman olduğu gibi, iletişim sürecinde konuşucunun niyeti hakkında bir çıkarsamanın mutlak olarak önemli olduğu durumlar vardır. "Mutluyum" sözünü içeren anonim bir mektup, sonsuz sayıda olası sözce öznesi yelpazesine, yani üzüntülü olmadıklarına inanan bütün insanlar sınıfına göndermede bulunabilir; ancak belli bir anda "Mutluyum" sözünü dile getirirsem, niyetimin, mutlu olan kişinin bir başkası değil ben olduğumu söylemek olduğu mutlak olarak kesindir ve iletişimimizin sağlığı açısından sizin böyle bir varsayımda bulunmanız gerekir. Benzeri biçimde, henüz hayatta olan ampirik yazarın, yazılı metinlerin yorumlarına "Hayır, ben bunu kastetmedim" diyerek tepki gösterdiği durumları göz önünde bulundurmalı mıyız? Gelecek konuşmamın konusu bu olacak.

Umberto Eco

3
Yazar ile Metin Arasında

"Metinleri Aşırı Yorumlama" başlıklı konuşmamı dramatik bir soruyla bitirmiştim: Hâlâ bir metnin ampirik yazarını göz önünde bulundurmalı mıyız? Bir arkadaşımla konuşurken, konuşucunun niyetini belirlemeye çalışırım ve bir arkadaştan bir mektup aldığımda, yazarın ne söylemek istediğini anlamaya çalışırım. Bu anlamda Derrida'nın, John Searle'ün imzasını taşıyan bir metin üzerinde gerçekleştirdiği *jeu de massacre*'ı* okuduğumda şaşkınlık duyuyorum.[1] Ya da daha doğrusu, bunu yalnızca felsefi paradokslarda olağanüs-

* (Fr.) (Panayırlarda) nişan atma oyunu. (ç.n.)
1. Jacques Derrida, "Limited Inc.". *Glyph*, 2 (1977), s. 162-254.

tü bir alıştırma olarak alıyor ancak şunu da unutmuyorum: Zenon hareketin olanaksızlığını kanıtlarken, gene de bu işi yapmak için en azından diliyle dudaklarını oynatmak zorunda olduğunun farkındaydı. Bununla birlikte, birçok okur yönelimli kurama yakınlık duyduğum bir durum var. Bir metin bir şişeye konduğunda –bu yalnızca şiir ya da öykünün değil, *Salt Aklın Eleştirisi*'nin de başına gelir–, yani bir metin tek bir alıcı için değil, bir okurlar topluluğu için üretildiğinde, yazar kendi niyetlerine göre değil, okurları da içine alan (bunun yanı sıra toplumsal bir dağar olarak onların dildeki yetilerini) karmaşık bir etkileşimler stratejisine göre yorumlanacağını bilir. Toplumsal dağarla yalnızca bir dilbilgisi kuralları bütünü olarak belli bir dili değil, aynı zamanda o dilin edimlerinin kullandığı bütün ansiklopediyi, yani o dilin ürettiği kültürel gelenekleri ve okurun okuduğu metin de dahil olmak üzere birçok metnin önceki yorumlarının tarihini kastediyorum.

Şurası açık ki, okuma edimi bütün bu öğeleri hesaba katmalıdır, tek bir okurun bunların hepsine hâkim olması olanaksız olsa bile. Dolayısıyla, her okuma edimi, okurun yetisi (okurun dünya bilgisi) ile, iktisadi olarak okunması için belli bir metnin varsaydığı tür yeti arasındaki güç bir geçiştir. *Criticism in the Wilderness* adlı yapıtında Hartman, Wordsworth'ün şiiri "*I wander lonely as a cloud*"un (Bir bulut gibi yalnız dolaşıyorum) incelikli bir çözümlemesini yapmıştır.[2] 1985'te, Northwestern Üniversitesi'ndeki bir tartışma sırasında Hartman'a "ılımlı" bir yapıçözücü olduğunu çünkü

*A poet could not but be gay**

2. Geoffrey H. Hartman, *Criticism in the Wilderness* (New Haven, Yale University Press, 1980), s. 28.

* Wordsworth'ün bu dizesi "Bir şair neşeli olabilir ancak" anlamına gelmektedir ancak *gay* sözcüğü çağdaş İngilizcede "eşcinsel" anlamına da geldiği için, günümüzde aynı dizeyi "Bir şair eşcinsel olabilir ancak" şeklinde okumak da mümkündür. (ç.n.)

dizesini okumaktan kaçındığını söylediğimi anımsıyorum oysa bu dize *Playboy*'da yer alsa, çağdaş bir okur bunu aktarırdı. Bir başka deyişle, duyarlı ve sorumlu bir okur, bu dizeyi yazarken Wordsworth'ün aklından neler geçtiği üzerinde spekülasyonda bulunmak zorunda değildir ancak Wordsworth döneminde sözlükbirimsel sistemin durumunu hesaba katmak görevidir. O dönemde *gay* sözcüğünün cinsel bir yananlamı yoktu ve bu noktayı teslim etmek, kültürel ve toplumsal bir dağarla etkileşime girmek demektir.

The Role of the Reader adlı kitabımda, bir metni yorumlamakla kullanmak arasındaki farkı vurguladım. Elbette, bir metnin nasıl farklı kültürel çerçevelerle ilişkili olarak okunabileceğini göstermek üzere, Wordsworth'ün metnini parodi amacıyla ya da yalnızca kişisel amaçlarla kullanabilirim (kendi yaratıcı çalışmam için bir metni esinlenmek amacıyla okuyabilirim); ancak Wordsworth'ün metnini *yorumlamak* istersem, onun kültürel ve dilsel artalanına saygı göstermek zorundayım

Wordsworth'ün metnini bir şişede bulsam ve şiirin ne zaman ve kimin tarafından yazıldığını bilmesem ne olur? *Gay* sözcüğüne rastladıktan sonra, metnin kalanının, gay'in aynı zamanda eşcinselliğe ilişkin yananlamlar içerdiğine inanmamı sağlayacak cinsel bir yorumu destekleyip desteklemediğine bakarım. Eğer öyleyse, açıkça ya da en azından inandırıcı bir biçimde öyleyse, metnin Romantik bir şair tarafından değil, çağdaş bir şair –belki de Romantik bir şairin üslubunu taklit eden bir şair– tarafından yazıldığını varsayabilirim. Kendi bilgim ile bilinmeyen yazara atfettiğim bilgi arasındaki böylesine karmaşık bir etkileşim sürecinde, yazarın niyetleri üzerinde değil, metnin niyetleri üzerinde ya da metinsel strateji kapsamında tanıyabildiğim Örnek Yazarın niyeti üzerinde düşünmüş olurum.

Lorenzo Valla, *Constitutum Constantini*'nin sahte bir yapıt olduğunu kanıtladığında, olasılıkla Konstantinos'un hiçbir zaman dünyevi iktidarı papaya vermek istemediği şeklindeki kişisel önyargısından etkilenmişti ancak filolojik çözümlemesini yazarken, Konstantinos'un niyetlerinin yorumuyla ilgilenmemiş;

yalnızca belli dilsel ifadelerin kullanımının, dördüncü yüzyılın başında mantığa aykırı olduğunu göstermişti. Sözde Armağanın Örnek Yazarı, o dönemin Romalı bir yazarı olamazdı. Yakınlarda, öğrencilerimden biri, Mauro Ferraresi, ampirik yazarla Örnek Yazar (ki açık bir metinsel stratejiden başka bir şey değildir) arasında üçüncü, oldukça hayaletsi, Eşikteki Yazar –belli bir insanın niyeti ile metinsel stratejinin sergilediği dilsel niyet arasındaki eşik– adını verdiği bir figürün olduğunu öne sürdü.

Hartman'ın Wordsworth'ün (ikinci konuşmamda aktardığım) "Lucy" şiiriyle ilgili çözümlemesine dönersek, Wordsworth'ün metninin amacı elbette –bundan kuşku duymak güç olurduuyak kullanımı aracılığıyla *fears* ile *years, force* ile *course* arasında güçlü bir ilişkiyi çağrıştırmaktı. Ancak Mr. Wordsworth'ün kişisel olarak, *trees* ile *tears* arasında ve metinde bulunmayan *gravitation* ile metinde bulunmayan *grave* arasında okur Hartman'ın ortaya attığı çağrışımı yaratmayı istediğinden emin miyiz? Okur, bir ruh seansı düzenlemesine ve parmaklarını sallanan masaya koymasına gerek kalmaksızın şu tahminde bulunabilir: Eğer İngilizce konuşan normal bir insan *in praesentia* sözcükler ile *in absentia* sözcükler arasındaki semantik ilişkilerin çekiciliğine kapılıyorsa, neden Wordsworth'ün de bilincinde olmaksızın bu olası yankı etkilerinin çekiciliğine kapıldığını düşünmeyelim? Ben okur olarak Mr. Wordsworth'e açık bir niyet atfetmiyorum; yalnızca Mr. Wordsworth'ün, artık ampirik bir kişi olmadığı ve yalnızca metin de olmadığı eşik durumunda, sözcükleri bir dizi olası çağrışımı kurmaya zorladığını (ya da sözcüklerin onu zorladığını) düşünüyorum.

Okur hangi noktaya kadar bu tür bir hayaletsi Eşik Yazar imgesine güvenebilir? İtalyan romantizminin en güzel ve en ünlü şiirlerinden biri, Leopardi'nin "*A Silvia*"sıdır. Bu, Silvia adlı bir kıza yazılmış bir aşk şarkısıdır ve "Silvia" adıyla başlar:

Silvia rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale
quando beltà splendea

negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi
e tu lieta e pensosa il limitare
di gioventù salivi?

(Silvia hâlâ anımsıyor musun,
fani yaşamının o zamanını,
güzelliğinin, gülen ve kaçamak
bakışlarında parıldadığı
ve senin neşeli ve düşünceli
gençliğin eşiğini geçtiğin ânı?)

Şiirde ilginç olan nokta, bu ilk kıtanın *Silvia* ile başlayıp *salivi* ile bitmesidir ve *salivi, Silvia*'nın kusursuz bir anagramıdır. Bu ne ampirik yazarın niyetlerini ne de Eşik Yazarın bilinçdışı tepkilerini aramak zorunda olduğum bir durumdur. Metin oradadır, üstelik çok sayıda eleştirmen bu kıtadaki "i" ünlüsünün baskın varlığını vurgulamıştır.

Belli ki daha fazlasını yapabiliriz: Benim yaptığım gibi, şiirin kalanında "Silvia"nın başka anagramlarını aramaya kalkışabiliriz. Birçok sözde anagram bulabileceğinizi söyleyebilirim size. "Sözde" diyorum çünkü İtalyancada "Silvia"nın kesin tek anagramı salivi'dir. Ancak gizli, eksiksiz olmayan anagramlar bulunabilir. Sözgelimi:

e tu SoLeVI (...)
mlraVA IL ciel Sereno (...)
Le Vle DorAte (...)
queL ch'lo SentIVA in seno (...)
che penSleri soAVI (...)
LA VIta umana (...)
doLer dl mlA SVentura (...)
moStrAVI dl Lontano.

Eşik Yazarın, sevgilisinin adındaki yumuşak sese saplantıyla bağlanmış olması mümkündür. Okurun, metnin metin olarak

ona sağladığı tüm bu yankı etkilerinden zevk alma hakkının olması makul bir şeydir. Ancak bu noktada okuma edimi, yorum ile kullanımın ayrıştırılması olanaksız bir biçimde kaynaştığı bir belirsiz *toprak* haline gelir. İktisat ilkesi oldukça zayıflar. Ampirik niyetlerinin ötesinde bir şairin bir ada saplantıyla bağlanabileceğini sanıyorum ve bu konuyu daha kapsamlı olarak irdelemek üzere, herkesçe bilindiği gibi, Laura adlı bir bayana âşık olan Petrarca'ya dönüyorum. Petrarca'nın şiirlerinde Laura'nın birçok sözde anagramını bulduğumu söylemeye gerek bile yok; ancak çok şüpheci bir göstergebilimci olduğumdan, pek fena bir şey yaptım. Petrarca'da Silvia'yı, Leopardi'de ise Laura'yı araştırdım. Ve bazı ilginç sonuçlara ulaştım; ancak kabul ediyorum ki, niceliksel olarak daha az ikna edici sonuçlar bunlar.

Bir şiir olarak "Silvia"nın, çürütülmesi olanaksız bir kanıtla bu altı harf üzerinde oynadığına inanıyorum ancak İtalyan alfabesinde yalnızca yirmi bir harf bulunduğunu ve İtalyan Anayasası metninde bile Silvia'nın sözde anagramlarıyla karşılaşma şansının çok yüksek olduğunu da biliyorum. Leopardi'nin Silvia'nın adının sesine saplantılı bir bağlılık duyduğundan kuşkulanmak iktisadidir; buna karşın, yıllar önce bir öğrencimin yaptığını yapmak pek iktisadi değildir: "Melankoli" sözcüğünün olası olmayan akrostişlerini bulmak amacıyla Leopardi'nin bütün şiirlerini gözden geçirmek. Bu akrostişleri bulmak olanaksız değildir, akrostişi oluşturan harflerin bir dizenin baş harfleri olması gerekmediğini ve metin içinde bir orada bir burada bulunabileceğini kabul etmeniz koşuluyla. Ancak bu tür çekirge eleştirisi, şiirinin bütünü her dizede sözcüğü sözcüğüne ve büyük bir güzellikle ne denli melankolik olduğunu anlatırken, Leopardi'nin neden bu tür bir Helenistik ya da erken Ortaçağ aracı icat etmek zorunda olduğunu açıklamaz. Leopardi başka dilsel araçlarla ruh halini güçlü bir biçimde belirginleştirmeye şiirsel olarak böylesine kendini adamışken, onun gizli iletilerle değerli vaktini harcadığını düşünmenin iktisadi olmadığı kanısındayım. Söylediğini daha iyi bir biçimde söyleyebilecekken,

Leopardi'nin bir John Le Carré karakteri gibi davrandığından kuşkulanmak iktisadi değildir. Bir şiir yapıtında gizli iletiler aramanın verimsiz olduğunu belirtiyor değilim: Bu yöntemin, Raban Maur'un *De laudibus sanctae crucis*'i için verimli olabilecekken, Leopardi'de saçma olduğunu söylüyorum.

Bununla birlikte, ampirik yazarın niyetine başvurmanın ilginç olabileceği bir durum vardır. Yazarın hayatta olduğu, eleştirmenlerin onun yapıtıyla ilgili yorumlarda bulundukları ve yazara ampirik bir kişi olarak metninin desteklediği çokkatlı yorumların ne kadar ve ne ölçüde farkında olduğunu sormanın ilginç olabileceği durumlar vardır. Bu noktada yazarın yanıtı, onun metninin yorumlarını doğrulamak amacıyla değil, yazarın niyeti ile metnin niyeti arasındaki örtüşmezlikleri göstermek amacıyla kullanılmalıdır. Bu deneyin amacı, eleştirel değil, daha çok kuramsaldır.

Son olarak, yazarın da bir metin kuramcısı olduğu bir durum söz konusu olabilir. Bu durumda ondan iki farklı tür tepki almak mümkün olur. Bazı durumlarda, "Hayır, ben bunu kastetmedim ancak metnin bunu söylediğini kabul etmek durumundayım ve okura bana bunu gösterdiği için teşekkür ederim" diyebilir. Ya da şöyle diyebilir. "Bunu kastetmemden bağımsız olarak, iktisadi görünmediği için makul bir okurun böyle bir yorumu kabul etmemesi gerektiğini düşünüyorum."

Böyle bir yöntem risklidir ve ben kişisel olarak bunu yorumla ilgili bir denemede kullanmazdım. Söz konusu yöntemi, yalnızca bugün, mutlu azınlık arasında yerimi almışken, bir laboratuvar deneyi olarak kullanmak istiyorum. Lütfen kimseye bugün olanları anlatmayın: Tehlikeli senaryolar ve sözü edilmemesi gereken savaş oyunları deneyen atom araştırmacıları gibi sorumsuzca oynuyoruz. Dolayısıyla, bugün burada, aynı anda hem kobay hem de bilim insanı ben, iki romanın yazarı olarak bu romanların bazı yorumları karşısında gösterdiğim tepkilerden bazılarını sizlere aktaracağım.

Yazarın okura teslim olması gereken tipik bir durum, *Postscript on the Name of the Rose* (Gülün Adı'na Ek)[3] sözünü ettiğim durumdur. Romanla ilgili eleştirileri okurken, sorgulamanın sonunda William'ın bir repliğini alıntılayan bir eleştirmene rastlayınca hazla ürperiyordum. "Arınmışlıkta sizi korkutan nedir?" diye sorar Adso. William da yanıtlar: "Acele."[4] Bu iki satırı çok seviyordum, hâlâ da seviyorum. Ama sonra bir okur, bunun hemen ardından gelen sayfada, Bernardo Gui'nin, kilerciyi işkenceyle tehdit ederken, şöyle söylediğine dikkatimi çekti:

> Sözde Havarilerin inandıkları gibi adalet aceleye gelmez; Tanrı'nın adaletinin emrindeyse yüzyıllar var.

Okur, haklı olarak, William'in korktuğu *acele* ile, Bernardo'nun yücelttiği *aceleye yer vermeme* arasında ne gibi bir bağ kurmak istediğimi soruyordu bana. Bu soruyu yanıtlayamıyordum. Adso ile William arasındaki replik el yazmasında yoktu. Bu kısa diyalogu ben kendim eklemiştim: Sözü yeniden Bernardo'ya vermeden önce, uyum sağlamak için araya bir sapma koyma gereksinimi duyuyordum Az sonra Bernardo'nun aceleden söz ettiğini tümüyle unutmuştum. Bernardo'nun repliği basmakalıp bir ifade kullanır; bir yargıçtan işitmeyi beklediğimiz bir söz; "Herkes adalet karşısında eşittir" gibi bir cümle. Yazık, William'in sözünü ettiği acelenin karşısına konduğunda, Bernardo'nun sözünü ettiği acele, tam olarak anlamsal bir etki yaratıyor ve okur onların aynı şeyi mi söylemekte olduklarını yoksa William'ın dile getirdiği aceleden nefretin farklı bir şey mi olduğunu soruyor kendine. Metin ortada ve doğru sonuçları yaratıyor. Ben istesem de, istemesem de, bir soru ile, iki anlama gelebilen bir kışkırtma ile karşı karşıya bulunuyorum; şimdi kendim de bu karşıtlığı

3. Umberto Eco, *Postscript on the Name of the Rose* (New York, Harcourt Brace, 1984); İngiltere Basımı *Reflections on the Name of the Rose* (Londen, Secker & Warburg, 1985).
4. A.g.y., s. 85

yorumlamakta güçlük çekiyor ama burada bir anlamın (belki de birçok anlamın) bulunduğunu anlıyorum.

Şimdi, bunun tersi bir örnekten söz edeceğim. Helena Kostyukoviç, *Gülün Adı*'nı Rusçaya (büyük bir başarıyla) çevirmeden önce, roman üzerine uzun bir deneme yazmıştır.[5] Yazının bir yerinde Kostyukoviç, Emile Henroit'nın *La rose de Bratislava* (1946) adlı bir romanından söz eder; bu romanda da gizemli bir el yazmasının aranması söz konusudur ve kitabın sonunda bir kütüphane yangını yer alır. Öykü Prag'da geçmektedir, romanımın başında ben de Prag'dan söz etmekteyim. Üstelik, benim kütüphanecilerimden birinin adı Berengar'dır, Henroit'nın kütüphanecilerinden birinin adı da Berngard Marre'dır. Ampirik bir yazar olarak Henroit'nın romanını asla okumadığımı ve böyle bir romanın var olduğunu bilmediğimi söylemenin hiçbir yararı yok. Eleştirmenlerimin, benim tamamen bilincinde olduğum ve bulmalarını sağlamak amacıyla öylesine kurnazca gizlediğim şeyleri (sözgelimi, Adso ile William'ın anlatısal ilişkisinin modeli olarak Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'undaki Serenus Zeitblom ile Adrian ikilisi), onların öylesine kurnazca bulmalarından mutluluk duyduğum yorumlar okudum. Hiçbir biçimde bilmediğim kaynaklardan söz edildiğini okuduğum oldu ve bazılarının bunları bilerek aktardığımı düşünmelerinden büyük bir zevk aldım (Geçenlerde genç bir Ortaçağ araştırmacısı bana Cassiodorus'un kör bir kütüphaneciden söz ettiğini söyledi). Yorumcunun, kitabı yazarken benim farkında olmadığım ancak hiç kuşkusuz gençliğimde okuduğum ve bilinçdışı olarak etkilendiğimi anladığım etkiler keşfettiği eleştirel çözümlemeler okudum (Dostum Giorgio Celli, uzak okumalarım arasında Dmitri Mereskovski'nin romanları olması gerektiğini söyledi ve haklı olduğunu teslim ettim).

Gülün Adı'nın yansız bir okuru olarak, Helena Kostyukoviç'in argümanının ilginç herhangi bir şeyi kanıtlamadığını düşünü-

5. Helena Kostyukoviç, "Umberto Eco. Imja Roso", *Sovnemiennaja hodoziestviennaja litieratura za rubiezom*, 5 (1982), s. 101 vd.

yorum. Gizemli bir el yazması arayışı ve kütüphane yangını temaları, çok yaygın yazınsal topçulardır ve bunları kullanan başka birçok kitap sayabilirim. Öykünün başında Prag'dan söz ediliyordu ancak Prag yerine Budapeşte'den söz etmiş olsaydım da bir şey değişmezdi. Prag'ın benim öykümde önemli bir rolü yoktur. Bu arada, roman bazı Doğu Bloku ülkelerinde çevrildiğinde (perestroikadan çok önce), kimi çevirmenler beni arayarak, kitabın en başında Rusya'nın Çekoslavakya'yı işgalinden söz etmenin güç olduğundan söz ettiler. Onlara metnimde herhangi bir değişikliği onaylamadığımı ve herhangi bir sansür olursa sorumluluğun yayınevine ait olduğunu söyledim. Sonra, şaka yollu, ekledim: "Romanın başına Prag'ı koydum çünkü Prag benim en sevdiğim şehirlerden biridir Ama Dublin'i de severim. Prag yerine Dublin'i koyun." Tepki gösterdiler: "Ama Dublin Ruslarca işgal edilmedi!" Yanıtım şu oldu. "Bu benim suçum değil."

Son olarak, Berengar ile Berngard bir rastlantı olabilir. Her durumda, Örnek Okur dört örtüşmenin (el yazması, yangın, Prag ve Berengar) ilginç olduğuna katılabilir ve ampirik yazar olarak buna tepki göstermeye hakkım yok. Pekâlâ, bu rastlantıyı sanki gerçek bir örtüşme söz konusuymuş gibi alarak, biçimsel olarak metnimin Emile Henriot'a saygı gösterme amacını taşıdığını kabul ediyorum. Helena Kostyukoviç, benimle Henriot arasındaki benzerliği kanıtlamak için başka şeyler de yazmış; Henriot'nun romanında, ele geçirilmeye çalışılan el yazmasının, *Casanova'nın Anıları*'nın* özgün metni olduğunu belirtmiştir. Benim romanımda da Novocastrolu Ugo (ya da Newcastle) adlı ikincil önemde bir karakter vardır. Kostyukoviç buradan şu sonuca varır: "Ancak bir addan ötekine geçmek yoluyla, *Gülün Adı*'nı kavramak olanaklıdır." Ampirik bir yazar olarak, Novocastrolu Ugo'nun benim yarattığım bir karakter değil, kullandığım Ortaçağ kaynaklarında sözü edilen tarihî bir kişi olduğunu belirtebilirim; Fransisken heyet ile papalık temsilcilerinin

* Giovanni Giocomo Casanova, *Casanova'nın Anıları*, Çev. Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yay., 1992. (y.h.n.)

buluşması sahnesi, sözcüğü sözcüğüne bir on dördüncü yüzyıl kroniğini aktarmaktadır. Ancak okurun bunu bilmesi gerekmez ve benim tepkim göz önünde bulundurulmayabilir; ancak yansız bir okur olarak, kendi görüşümü belirtme hakkına sahip olduğumu düşünüyorum. Her şeyden önce Newcastle, Newhouse olarak çevrilmesi gereken Casanova'nın bir çevirisi değildir, üstelik bir kale bir ev değildir (bunun yanı sıra, İtalyanca ya da Latincede Novocastro, Yeni Şehir ya da Yeni Ordugâh anlamına gelir). Dolayısıyla, Newcastle, Newton'u ne kadar çağrıştırıyorsa Casanova'yı da o kadar çağrıştırmaktadır. Ancak metinsel olmak, Kostyukoviç'in varsayımının iktisadi olmadığını kanıtlayacak başka öğeler var. Öncelikle, Novocastrolu Ugo romanda son derece marjinal bir rol oynamaktadır ve kütüphaneyle herhangi bir ilişkisi yoktur. Metin, Ugo ile kütüphane arasında (aynı zamanda Ugo'yla el yazması arasında) roman açısından önemli bir ilişkiyi belirtmek istese, başka bir şeyler söylerdi. Ancak metin bununla ilgili tek bir söz söylememektedir. İkincisi, Casanova –en azından paylaştığımız ortak ansiklopedik bilgi ışığında– bir âşık ve bir hovardaydı oysa romanda Ugo'nun erdemine kuşku düşüren herhangi bir şey yoktur. Üçüncüsü, bir Casanova el yazması ile bir Aristoteles el yazması arasında belirgin herhangi bir bağlantı yoktur ve romanda, izlenmesi gereken bir değer olarak cinsel maymun iştahlılığa ilişkin hiçbir anıştırmada bulunulmamaktadır. Casanova bağlantısını aramak bizi herhangi bir sonuca ulaştırmaz. Jeanne d'Arc, Domrémy'de doğmuştu; bu sözcük ilk üç müzik notasını (do, re, mi) çağrıştırmaktadır; Molly Bloom, Blazes Boylan adlı bir tenora âşıktı; *blaze* (alev), Jeanne'ın bağlandığı yakılma direğini akla getirebilir ancak Molly Bloom'un Jeanne d'Arc'ın bir alegorisi olduğu varsayımı, *Ulysses*'te* ilginç herhangi bir şey bulmamıza yardımcı olmaz (günün birinde bu anahtarı denemek isteyen bir Joyce eleştirmeni çıksa bile). Şurası açık ki, bir başka yorumcu Casanova bağlantısının ilginç

* James Joyce, *Ulysses*, 1922 (*Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yay., 1996). (y.h.n.)

bir yoruma götürebileceğini kanıtlarsa, fikrimi değiştirmeye hazırım ancak şimdilik –kendi romanımın bir Örnek Okuru olarak– böyle bir varsayımın bize pek bir şey kazandırmadığını söylemeye hakkım olduğunu sanıyorum.

Bir gün bir tartışma sırasında bir okur bana "En yüce mutluluk, sahip olduğunuz şeye sahip olmaktan geçer" cümlesiyle ne demek istediğimi sordu. Şaşırdım ve böyle bir cümleyi asla yazmamış olduğuma yemin ettim. Bundan emindim ve emin olmamın birçok nedeni vardı. Birincisi, mutluluğun insanın sahip olduğu şeye sahip olmaktan geçtiğine inanmıyorum. Snoopy bile böyle basmakalıp bir görüşe katılmazdı. İkincisi, Ortaçağlı bir karakterin mutluluğun sahip olunan şeye sahip olmaktan geçtiğini düşünmesi olası değildir çünkü Ortaçağlının zihninde mutluluk, içinde bulunulan anda çekilen acı aracılığıyla gelecekte erişilecek bir durumdu. Dolayısıyla, böyle bir cümleyi hiçbir biçimde yazmadığımı belirttim ve bana bu soruyu soran kişi, ne yazmış olduğunu bilmekten âciz bir yazara bakar gibi baktı suratıma.

Daha sonra bu alıntıyla karşılaştım. Cümle, Adso'nun mutfaktaki erotik esrimesinin betimlemesinde geçiyor. En anlayışı kıt okurumun bile tahmin edebileceği üzere, bu sahne tamamen Neşideler Neşidesi'nden ve Ortaçağ mistiklerinden alıntılarla oluşturulmuştur. Her durumda, okur kaynakları bulamasa bile, bu sayfaların ilk (ve olasılıkla son) cinsel deneyiminden sonra bir genç adamın duygularını anlattığını tahmin edebilir. Tümce bağlamında yeniden okunduğunda (benim metnim bağlamında demek istiyorum, zorunlu olarak Ortaçağ kaynakları bağlamında değil), şöyle olduğu görülecektir: "Ey Tanrım, ruh bir başka yere taşındığında, tek erdem senin gördüğüne sahip olmaktan geçiyor, en yüce mutluluk senin sahip olduğuna sahip olmaktan." Dolayısıyla, mutluluk sahip olduğunuza sahip olmaktan geçer ancak genel olarak ve yaşamınızın her ânında değil, yalnızca esrimeli görü ânında. Bu, ampirik yazarın niyetinin bilinmesinin gereksiz olduğu bir durumdur: Metnin niyeti açıktır ve

sözcüklerin uzlaşımsal bir anlamı varsa, metin okurun –bazı kendine özgü dürtülere uyarak– okuduğunu sandığı şeyi söylememektedir. Yazarın erişilmez niyeti ile okurun tartışmaya açık niyeti arasında, asılsız bir yorumu boşa çıkaran metnin saydam niyeti vardır.

Kitabına *Gülün Adı* başlığını koyan bir yazar, bu başlığın çok çeşitli yorumlarıyla karşılaşmaya hazır olmalıdır. Ampirik bir yazar olarak, bu başlığı okuru özgür bırakmak üzere seçtiğimi yazmıştım: "Gül öylesine anlam yüklü, simgesel bir nesnedir ki, neredeyse artık hiçbir anlamı yoktur: Dante'nin mistik gülü ve ey sevimli gül, iki gülün savaşı, gül hastasın sen, başka herhangi bir adla gül, bir gül bir güldür, bir gül bir güldür, bir gül bir güldür, gülhaçlar."[6] Üstelik, bir araştırmacı, Bernard de Morlaix'nin "*stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*" (Adıyla var bir zamanlar gül olan; salt adlar kalır elimizde) altı vurgulu dizesini ödünç aldığım *De contemptu mundu*'sunun bazı ilk el yazmalarında bu dizenin "*stat Roma pristina nomine*" (Adıyla var bir zamanlar Roma olan) şeklinde olduğunu keşfetmiştir; aslında dizenin bu biçimi, Babilonya'nın yitirilmesinden söz eden şiirin metniyle daha çok uyum içindedir. Böylece, Morlaix'nin şiirinin bir başka versiyonuna rastlamış olsam, romanımın başlığı *Roma'nın Adı* haline gelebilirdi (böylece faşist çağrışımlar edinirdi). Ancak metnin başlığı *Gülün Adı* ve bu sözcüğün meydana çıkardığı sonsuz yananlamlar dizisini durdurmanın ne derece güç olduğunu biliyorum. Olasılıkla, olası okumaları, bunlardan her birini konudışı hale getirecek denli açmak istedim ve sonuç olarak sonsuz bir dizi yorum ürettim. Ancak metin oradadır ve ampirik yazar sessiz kalmak zorundadır.

Bununla birlikte, bir kez daha, ampirik yazarın Örnek Okur olarak tepki gösterme hakkının olduğu durumlar vardır. Robert F. Fleissner'ın güzel kitabı *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco*'yu büyük bir zevkle okudum ve Shakespeare'in, adının benim adımla anılmasından

6. Umberto Eco, *Reflections on the Name of the Rose*, s. 3.

gurur duyacağını umuyorum.[7] Fleissner'in benim gülümle dünya edebiyatının bütün öteki gülleri arasında bulduğu çeşitli bağlantılar içinde ilginç bir bölüm var: Fleissner "Eco'nun gülünün nasıl Doyle'un *Adventure of the Naval Treaty*'sinden kaynaklandığını, bunun da *The Moonstone*'da Cuff'un bu çiçeğe duyduğu hayranlığa çok şey borçlu olduğunu"[8] göstermek istiyor. Kesinlikle bir Wilkie Collins tiryakisiyimdir ancak Cuff'un çiçek tutkusunu anımsamıyorum (romanı yazarken bunu anımsamadığım ise kesin). Sanırım Arthur Conan Doyle'un bütün yapıtlarını okumuşumdur ancak itiraf etmeliyim ki *The Adventure of the Naval Treaty*'i okuduğumu anımsamıyorum. Önemli değil: Romanımda Sherlock Holmes'a o kadar çok açık gönderme var ki, metnim bu bağlantıyı kaldırabilir.

Ancak yeni düşünceleri, yorumları kabule hazır birisi olmama rağmen, Fleissner benim karakterim William'ın, Holmes'un güllere olan hayranlığını "yankıladığını" kanıtlamak üzere, kitabımdan şu bölümü alıntıladığında bir aşırı yorum örneği görüyorum:

> "Frangula" dedi William birden, o kış günü, gövdesinden tanıdığı bir bitkinin üstüne doğru eğilerek. "Kabuğundan iyi bir çay yapılır."

Fleissner'in alıntısını tam "yapılır" sözünden sonra bitirmesi tuhaftır. Benim metnim sürmekte ve bir virgülden sonra şöyle demektedir: "Basur için". Doğruyu söylemek gerekirse, Örnek Okurun frangulayı gülle ilgili bir anıştırma olarak alması beklenmemektedir; yoksa her bitki gülü gösterebilirdi, Rossetti'de her kuşun pelikanı gösterdiği gibi.

Bununla birlikte, ampirik yazar, kullandığı sözcüklerin bir ölçüde yetki tanıdığı bazı serbest anlamsal çağrışımları nasıl çürütebilir? *Naming the Rose* adlı derlemeye katkıda bulunan yazarlardan birinin Umberto da Romans ve Nicholas di Mori-

7. Robert F. Fleissner, *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco* (West Cornwall, Locust Hill Press, 1989).
8. A.g.y., s. 139.

mondo gibi adlarda bulduğu alegorik anlamlar beni çok eğlendirdi.[9] Umberto da Romans, gerçekten de kadınlar için vaazlar yazmış olan tarihsel bir kişilikti. Bir okurun, bir "roman" yazan bir Umberto (Eco) düşünmenin çekiciliğine kapılabileceğinin farkındayım ancak yazar böyle düzeysiz bir söz oyunu yaratmış olsa bile, romanın anlaşılmasına hiçbir katkısı olmazdı bunun. Nicholas di Morimondo örneği daha ilginç; yorumcum kitabın sonunda "Kütüphane yanıyor!" diyerek manastırın bir mikrokozmos olarak çöküşünü dile getiren keşişin "dünyanın ölümü"nü çağrıştıran bir adı olduğunu belirtiyor.

Aslında, Nicholas'ın adını koyarken, Morimond'dan (Haute-Marne) gelen Cisterciumcuların 1136'da İtalya'da kurduğu, iyi bilinen Morimondo Manastırı'nın adından yararlanmıştım. Nicholas'ın adını koyarken, henüz onun ölümcül cümleyi dile getireceğini bilmiyordum. Her koşulda, Morimondo'dan birkaç kilometre ötede oturan ve anadili İtalyanca olan birisi için bu ad ne ölümü ne de dünyayı çağrıştırmaktadır. Son olarak, Morimond'un kökeninin *mori* fiili ile *mundus* adından geldiğinden emin değilim (belki *mond* Almanca bir kökten geliyordur ve "ay" anlamındadır). İtalyan olmayan ve belli bir Latince ya da İtalyanca bilgisi olan okurun, bir dünyanın ölümüyle ilgili bir anlamsal çağrışım sezmesi mümkündür. Bu anıştırmadan ben sorumlu değildim. Ama bu "ben" ne anlama geliyor? Benim bilinçli kişiliğim mi? İdim mi? Yazdığımda zihnimde gerçekleşen dil (*la langue*) oyunu mu? Metin oradadır. Daha doğrusu, bu çağrışımın bir anlamı olup olmadığını sorabiliriz. Elbette, anlatısal olayların akışını anlamak açısından değil, belki de okuru, eylemin deyim yerindeyse *nomina*'nın *numina* ya da tanrısal vahyin araçları olduğu bir kültürde geçtiği konusunda uyarmak için.

Foucault Sarkacı'ndaki ana karakterlerimden birine Casaubon adını vermiştim ve *Corpus Hermeticum*'un düzmece bir metin olduğunu gösteren Isaac Casaubon'u düşünüyordum. İlk iki konuşmamı izlemiş olanlar bunu biliyorlar ve *Foucault Sarkacı*'nı

9. M. Thomas Inge (Der.), *Naming the Rose* (Jackson, Miss., University of Mississippi Press, 1988).

okumuşlarsa, büyük filologun anladığı şeyle sonunda benim karakterimin anladığı şey arasında bir benzerlik bulabilirler. Anıştırmayı çok az okurun yakalayabileceğinin farkındaydım ancak bunun metinsel strateji açısından elzem olmadığının da farkındaydım (Şunu demek istiyorum: Okur tarihsel Casaubon'u görmezlikten gelerek de romanımı okuyup karakterim Casaubon'u anlayabilir –birçok yazar metinlerine birkaç keskin kavrayışlı okur için artık mazide kalmış birkaç ipucu koymaktan hoşlanır–). Romanımı bitirmeden önce, şans eseri, Casaubon'un aynı zamanda George Eliot'un romanı *Middlemarch*'ın bir karakteri olduğunu keşfettim; *Middlemarch* yıllarca önce okuduğum ve gözde kitaplarım arasında yer almayan bir romandı. Bu, Örnek Yazar olarak George Eliot'a olası bir göndermeyi ortadan kaldırmak için çaba gösterdiğim bir durum oldu. Türkçe çevirinin 70. sayfasında Belbo ile Casaubon arasında şu konuşma geçer:

"Bu arada, adınız nedir?"

"Casaubon."

"Casaubon. *Middlemarch*'taki karakterlerden biri değil miydi bu?"

"Bilmiyorum. Adı aynı olan bir Rönesans filozofu da vardı ancak herhangi bir akrabalığımız yok."

Marry Ann Evans'a gereksiz bir gönderme olduğunu düşündüğüm şeyden kaçınmak için elimden geleni yaptım. Ama sonra çok zeki bir okur, David Robey çıkıp, Eliot'un Casaubon'unun belli ki rastlantısal olmayan bir biçimde *A Key to All Mythologies* adlı bir eser yazdığını belirtti. Bir Örnek Okur olarak bu imayı kabul etmek zorunluluğunu duydum. Metin, metnin yanı sıra standart ansiklopedi bilgisi, kültürlü herhangi bir okura bu bağlantıyı bulma hakkını verir. Anlamlı bir bağlantı bu. Okuru denli zeki olmayan ampirik yazar için pek kötü bir durum. Benzeri biçimde, son romanımın adı *Foucault Sarkacı*'dır,* çünkü sözünü

* Eco'nun bu konuşması, son romanı (*Önceki Günün Adası*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., 1995) yayımlanmadan önce yapılmıştır. (ç.n.)

ettiğim sarkaç Léon Foucault tarafından icat edilmiştir. Sarkacı Franklin bulmuş olsa, başlık *Franklin Sarkacı* olurdu. Bu kez, en baştan beri, birilerinin Michel Foucault'ya bir anıştırmanın söz konusu olduğunu düşüneceğinin farkındaydım: Benim karakterlerimin saplantılarından biri analojilerdir ve Foucault benzerlik paradigması üzerine yazmıştır. Ampirik yazar olarak, böyle olası bir bağlantıdan pek memnun değildim. Bir şaka izlenimini uyandırıyor, doğrusu pek akıllıca bir şaka da değil. Ancak Leon'un icat ettiği sarkaç romanımın kahramanıydı ve başlığı değiştiremezdim: Dolayısıyla, Örnek Okurumun Michel'le yüzeysel bir bağlantı kurmaya çalışmayacağını umuyordum. Düş kırıklığına uğrayacaktım; birçok zeki okurum bunu yaptılar. Metin oradadır ve belki de onlar haklıdır: Belki de yüzeysel şakanın sorumlusu benim; belki de şaka o kadar yüzeysel değil. Bilmiyorum. Olay artık tamamıyla denetimim dışında.

Giosue Musca, *Foucault Sarkacı* üzerine okuduklarım arasında en iyisi olduğunu düşündüğüm bir eleştirel çözümleme yazdı.[10] Ancak Musca yazısının başında, karakterlerimin alışkanlığınca yoldan çıktığını itiraf eder ve analojilerin peşine düşer. Keşfedilmesini istediğim, algılanması güç birçok alıntıyı ve üslupsal analojileri büyük bir başarıyla ortaya çıkarır; benim düşünmediğim ancak son derece inandırıcı görünen başka bağlantılar bulur ve beni şaşırtan ancak çürütemediğim –okuru yanlış yola yönelteceğini bilsem bile– bağlantılar bularak paranoyak okur rolünü oynar. Sözgelimi, göründüğü kadarıyla, bilgisayarın adı Abulafia ile üç ana karakterin –Belbo, Casaubon ve Diotallevi– adı bir araya getirildiğinde, ABCD dizisini oluşturmaktadır. Yapıtımın sonuna kadar bilgisayara başka bir ad vermiş olduğumu söylememin bir yararı yok: Okurlarım, adı tam da alfabetik bir dizi elde etmek amacıyla bilinçdışı olarak değiştirdiğim itirazını getirebilirler. Jacobo Belbo viskiyi çok sevmektedir ve adıyla soyadının baş harfleri "J and B"yi

* Eco'nun bu konuşması, son romanı (*Önceki Günün Adası*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., 1995) yayımlanmadan önce yapılmıştır. (ç.n.)

10. Giosue Musca, "La camicia del nesso", *Quaderni Medievali*, 27 (1989).

oluşturmaktır. Yapıtımın sonuna kadar kahramanımın adının Stefano olduğunu ve onu son anda Jacopo olarak değiştirdiğimi söylememin yararı yok.

Kitabımın bir Örnek Okuru olarak getirebileceğim yegâne itirazlar şunlardır: (a) öteki karakterlerin adları diziyi X, Y ve Z'ye tamamlamıyorsa, ABCD dizisi metinsel olarak önemsizdir ve (b) Belbo, Martini de içmektedir ve hafif alkollü içkilere olan bağımlılığı onun en belirleyici özelliklerinden değildir. Bunun tersine, okurumun şu gözlemini çürütemem: Pavese, Santo Stefano Belbo adlı bir köyde doğmuştu ve melankolik Piedmonteli Belbo'ın Pavese'yi anımsatabilir. Gençliğimi Belbo nehrinin kıyılarında geçirdiğim doğrudur (burada Jacopo Belbo'ya atfettiğim sınavların birçoğunu yaşamıştım, üstelik Cesare Pavese'nin varlığını bilmeden çok önce). Ancak Belbo adını seçerken, metnimin bir biçimde Pavese'yi akla getireceğini biliyordum. Piedmonteli karakterimi çizerken, Pavese'yi düşündüğüm de doğrudur. Dolayısıyla, Örnek Okurumun böyle bir bağlantıyı bulmaya hakkı vardır. Yalnızca romanın ilk biçiminde karakterimin adının Stefano Belbo olduğunu itiraf edebilirim (ampirik yazar olarak ve daha önce belirttiğim gibi). Sonra adı Jacopo olarak değiştirdim çünkü –örnek yazar olarak– metnimin böylesine açıkça algılanabilecek, bir bağlantı kurmasını istemedim. Açıkça görülüyor ki, bu yeterli değildi ancak okurlarım haklı. Olasılıkla Belbo yerine bir başka ad kullanmış olsaydım da haklı olacaklardı.

Bu tür birçok örnek verebilirim; ben yalnızca ilk bakışta anlaşılabilir olanlarını seçtim. Daha karmaşık öteki örnekleri atladım çünkü felsefi ve estetik yorum meselelerine çok fazla dalma tehlikesi söz konusu olabilirdi. Dinleyicilerimin, ampirik yazarı bu oyuna yalnızca yorum açısından onun önemsiz olduğunu vurgulamak ve metnin haklarını bir kez daha kesinlemek üzere soktuğum konusunda bana katılacaklarını umuyorum.

Ancak konuşmalarımın sonuna yaklaşırken, ampirik yazara pek de eli açık davranmadığımı hissediyorum. Gene de, ampirik yazarın tanıklığının önemli bir işlev edindiği en azından bir

durum vardır. Onun metinlerini daha iyi anlamak açısından değil, daha çok yaratıcı süreci anlamak açısından. Yaratıcı süreci anlamak, bazı metinsel seçimlerin nasıl rastlantıyla ya da bilinçdışı mekanizmaların bir sonucu olarak ortaya çıktığını da anlamak demektir. Örnek Okurların gözleri önünde bulunan dilsel bir nesne olarak metinsel stratejiyle (böylece, okurlar ampirik yazarın niyetlerinden bağımsız olarak yorum etkinliklerini sürdürebilirler) bu metinsel stratejinin gelişiminin öyküsü arasındaki farkı anlamak önemlidir.

Verdiğim örneklerden bazıları bu yönde işlev görebilir Şimdi bunlara, belli bir ayrıcalıklı konumu olan iki ilginç örnek daha ekleyeyim: Bunlar gerçekten de benim kişisel yaşamımla ilgili ve bulgulanabilir herhangi bir metinsel karşılıkları yok. Yorum uğraşıyla hiçbir alakaları yok; yalnızca yorumlar meydana getirmeye yönelik bir makine olarak kavranan bir metnin nasıl bazen edebiyatla hiçbir –ya da henüz hiçbir– ilgisi olmayan düzensiz bir yığından geliştiğini anlatabilirler.

İlk Öykü. Foucault Sarkacı'nda genç Casaubon, Amparo adlı Brezilyalı bir kıza âşıktır. Giosue Musca yazısında, şaka yollu, iki akım arasındaki manyetik güç konusunu incelemiş olan André Ampere ile bir bağlantı kurmuş. Çok zekice. Ben bu adı neden seçtiğimi bilmiyordum: Bunun bir Brezilyalı adı olmadığını fark ettim, bu yüzden şunu yazmak zorunda kaldım:

> Recife'de yerleşmiş, Kızılderililer, Sudanlı zencilerle karışmış Hollandalıların soyundan gelen Amparo'nun –Jamaicalı yüzü, Parisli kültürüyle– adının bir İspanyol adı olmasının nedenini hiçbir zaman anlayamadım.[11]

Bu, Amparo adını romanın dışından bana geldiği gibi aldığım anlamına gelmektedir. Romanın yayımlanmasından aylar sonra bir arkadaşım sordu: "Neden Amparo? Bir dağın adı değil mi bu?" Ve sonra açıkladı: "Hani şu 'Guajira Guantanamera' adlı şarkı var ya, Amparo dağından söz eden." Hay Allahım! Tek

11. Umberto Eco, *Foucault's Pendulum*, s. 161.

sözcüğünü anımsayamasam bile, bu şarkıyı çok iyi biliyordum. 1950'lerin ortalarında, âşık olduğum bir kızın söylediği bir şarkıydı. Kız, Amparo'nun aksine Brezilyalı, Marksist, zenci ve isterik değildi ancak çekici Latin Amerikalı bir kız yaratırken bilinçdışı olarak, Casaubon'la aynı yaşta olduğum gençliğimin o öteki imgesini düşündüğüm açık. O şarkıyı düşünmüştüm ve bir biçimde Amparo adı (tamamen unuttuğum) bilinçdışımdan sayfaya geçmişti. Bu öykü, metnimin yorumu açısından tamamıyla konudışıdır. Metin açısından, Amparo, Amparo'dur; Amparo, Amparo'dur; Amparo, Amparo'dur.

İkinci Öykü. Gülün Adı romanımı okumuş olanlar, gizemli bir el yazması olduğunu, bu el yazmasının Aristoteles'in Poetika'sının kayıp ikinci kitabını içerdiğini ve el yazmasının sayfalarının zehirle yağlanmış olup, şöyle betimlendiğini bilirler:

> İlk sayfayı yüksek sesle okudu; sonra daha çoğunu öğrenmek onu ilgilendiriyormuş gibi durdu ve bundan sonraki sayfaları çabuk çabuk çevirdi. Ama birkaç sayfa sonra kâğıtların direnciyle karşılaştı çünkü sağ üst köşede ve üst kenarda, kâğıdımsı madde –nemden ve çürümekten– yapışkan bir madde oluşturduğunda olduğu gibi, bazı sayfalar birbirine yapışmıştı.

Bu satırları 1979'un sonunda yazmıştım. Sonraki yıllarda, belki de *Gülün Adı*'ndan sonra, kitapçılar ve kitap koleksiyoncularıyla daha sık bağlantım olduğundan (hiç kuşkusuz, biraz daha fazla param olduğu için), düzenli bir nadir kitaplar koleksiyoncusu haline geldim. Daha önce yaşamımda bazı eski kitaplar aldığım olurdu ama şans eseri olarak ve ancak çok ucuz olduklarında. Yalnızca son on yıldır ciddi bir kitap koleksiyoncusu haline geldim; "ciddi" insanın uzman kataloglara başvurması ve her kitap için, kitapla ilgili bilgileri, ondan önceki ya da sonraki basımlarla ilgili tarihsel bilgiyi ve kitabın fiziksel durumuna ilişkin kesin bir betimlemeyi içeren teknik bir dosya hazırlaması anlamına geliyor. Bu son görev, kesin betimlemeyi yapabilmek için teknik terminolojiyi kullanmayı gerektiriyor:

Lekeli, rengi kararmış, su lekeli, kirli, ıslanmış ya da kolaylıkla yırtılabilir sert yapraklar, kesilmiş marjlar, kazınmış bölümler, yeniden yapılmış ciltlemeler, aşınmış eklem yerleri, vb.

Bir gün, evdeki kitaplığımın üst raflarını karıştırırken, Aristoteles'in, Antonio Riccoboni yorumlarını içeren *Poetika*'sının 1587 tarihli bir basımını (Padova) keşfettim. Bu kitabımın olduğunu unutmuştum: Son sayfada kurşunkalemle yazılmış "1000" yazısını gördüm; bu, kitabı olasılıkla yirmi, yirmi beş yıl önce bir yerden 1000 lirete satın aldığım anlamına geliyordu. Kataloglarım bu kitabın bir ikinci basım olduğunu, çok nadir bir kitap olmadığını ve British Museum'da bir nüshasının bulunduğunu belirtiyordu; ancak kitabı bulduğuma sevinmiştim çünkü az çok bulunması güç bir kitaptı. Her durumda, Riccoboni'nin yorumu daha az bilinir ve sözgelimi Robertello ya da Castelvetro'nun yorumlarından daha az alıntılanır.

Sonra betimlememi yazmaya başladım. Başlık sayfasını not ettim ve basımın bir eki olduğunu keşfettim: "*Ejusdem Ars Comica ex Aristotele.*" Bu, Riccoboni'nin Poetika'nın kayıp ikinci kitabını yeniden kurmaya çalıştığı anlamına geliyordu; ancak Riccoboni'nin çabası olağandışı değildi ve ben elimdeki nüshanın fiziksel betimlemesini hazırlamayı sürdürdüm. Sonra, Lurija'nın[12] betimlediği üzere, Zateski adlı kişinin başına gelenler benim başıma geldi: Savaş sırasında beyninin bir kısmını ve beyninin o kısmıyla birlikte tüm hafızasını vc konuşma yetisini yitiren Zateski gene de yazı yazabiliyordu: Böylece eli, otomatik olarak, düşünemediği her şeyi yazıya geçirmiş ve Zateski yazdıklarını okuyarak adım adım geçmişini yeniden kurabilmişti. Benzeri biçimde, mesafeli ve teknik bir gözle kitaba bakıp betimlememi yazıyordum ve aniden *Gülün Adı*'nı yeniden yazdığımı fark ettim. Tek fark, "*Ars Comica*"nın başladığı 120. sayfanın üst kenarlarının değil alt kenarlarının ciddi hasara uğramış olmasıydı; ancak kalanı aynıydı, sayfalar aşamalı olarak kararıyor, nemden lekeli hale geliyor ve sonunda birbirine yapışıyordu,

12. A R. Lurija, *Mon with a Shattered World* (New York, Basic, 1972).

sanki tiksinti verici yağlı bir maddeye bulanmış gibi. Ellerimde, yazılı olarak, romanımda betimlediğim el yazması duruyordu. Yıllarca bu kitap elimin altında, evimde durmuştu.

İlk önce bunun olağandışı bir rastlantı olduğunu düşündüm; sonra bir mucizeye inanmanın çekiciliğine kaptırdım kendimi; en sonunda *wo Es war, sol Ich werden** sözünde karar kıldım. Kitabı gençliğimde satın almış, gözden geçirmiş, son derece kirli olduğunu fark etmiş ve onu bir yere koyup unutmuştum. Ancak bir tür iç kamerayla o sayfaların resmini çekmiştim ve yıllar boyunca o zehirli yapraklar imgesi, tıpkı bir mezardaki gibi ruhumun en uzak köşesinde durmuştu, ta ki yeniden ortaya çıkana kadar (ne nedenle olduğunu bilmiyorum) ve ben onu yarattığıma inanmıştım.

Bu öykünün de kitabımın olası bir yorumuyla herhangi bir ilgisi yok Ondan çıkarılabilecek bir ders varsa, o da ampirik yazarların özel yaşamının metinlerinden daha anlaşılmaz olduğudur. Metinsel üretimin gizemli tarihi ile onun gelecekteki okunuşlarının denetlenmesi olanaksız değişimi arasında, metin olarak metin hâlâ rahatlatıcı bir varlığı, tutunabileceğimiz bir noktayı temsil eder.

Umberto Eco

* (Alm.) "İd nerede idiyse, ego oraya gelecektir." Freud'un sözüne gönderme. (ç.n.)

4
Pragmatistin Yolculuğu

Prof. Eco'nun romanı *Foucault Sarkacı*'nı okuduğumda, Eco'nun bilim insanlarının, eleştirmenlerin ve filozofların kendilerini kodları çözen, özü açığa çıkarmak üzere arazların kabuğunu soyan, gerçekliği açığa çıkarmak üzere görünüş örtülerini yırtıp atan kimseler olarak düşünme tarzlarını hicvediyor olması gerektiğine karar verdim. Romanı özcülük karşıtı bir polemik olarak, derinlik eğretilemesinin alaya alınması olarak -avamın erişemeyeceği derin anlamlar, yalnızca çok güç bir kodu çözecek kadar şanslı olanların bilebileceği anlamlar olduğu kavramının alaya alınması olarak- okudum. Romanın Robert Fludd ile Aristoteles arasındaki -ya da daha genel olarak, kitap-

çılarda "Okült" bölümlerinde bulduğunuz kitaplarla "Felsefe" bölümlerinde bulduğunuz kitaplar arasındaki– benzerliklere işaret ettiğini düşündüm.

Daha spesifik olarak, romanı yapısalcılığın –iskeletlerin bedenlerle, programların bilgisayarlarla ya da anahtarların kilitlerle ilişkisi neyse, yapıların da metinlerle ya da kültürlerle ilişkisi odur şeklindeki fikrin– gırgıra alınması olarak yorumladım. Daha önce Eco'nun *A Theory of Semiotics*'ini –zaman zaman, kodların kodunu kırma, yapıların evrensel yapısını açığa çıkarma girişimi olarak okunabilen bir kitap– okuduğumdan, Wittgenstein'ın *Philosophical Investigatiotis*'ının* *Tractatus Logico-Philosophicus*'u** ile ilişkisi neyse, *Foucault Sarkacı*'nın da *A Theory of Semiotics* ile ilişkisinin o olduğu sonucuna vardım. Eco'nun, daha önceki yapıtının diyagramlarıyla taksonomilerinden kurtulmayı başarmış olduğunu düşündüm, tıpkı daha ileri yaşlarında Wittgenstein'ın betimlenemez nesneler ve katı bağıntılar şeklindeki gençlik fantezilerinden kurtulmuş olduğu gibi.

Yorumumun, romanın son elli sayfasında onaylandığını gördüm. Bu sayfaların başlangıcında kendimizi, tarihin kesişim noktalarından biri gibi görünen bir ânına yakalanmış buluruz. Romanın kahramanı Casaubon'un, dünyada Şeylerin Tek Gerçek Anlamını arayan herkesi, Dünyanın Göbeği olduğuna inandıkları yerde toplanmış olarak gördüğü andır bu. Kabalacılar, Tapınakçılar, Masonlar, Piramidologlar, Gül-Haçlar, Vuducular, Beş Köşeli Kara Yıldızın Merkezi Ohio Tapınağı'ndan elçiler; hepsi oradadır, şimdi Casaubon'un arkadaşı Belbo'nun cesedinin ağırlığıyla dönen Foucault sarkacının çevresinde dönmektedirler.

Bu doruk noktasından sonra, roman Casaubon'u pastoral bir manzara içinde, İtalya'daki bir tepenin eteğinde yalnız başına gösteren bir sahneye doğru yavaş yavaş bir helezon gibi daralarak ilerler. Casaubon, buruk bir inancını yadsıma ruh hali

---

* Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford, Blackwell, 1963), s. 18. [*Felsefi Soruşturmalar,* Çev. Haluk Barışcan, Metis Yay., 2014]. (y.h.n.)

** Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1921 (*Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev. Oruç Aruoba, Metis Yay., 1985). (y.h.n.)

içindedir, küçük duyusal zevklerin tadını çıkarır, çocukluğuyla ilgili imgeleri bağrına basar. Kitabın sonundan birkaç paragraf önce, Casaubon şöyle düşünür:

> Bricco'nun yamaçları boyunca sıra sıra bağlar uzanıyor. Tanıyorum onları. Benim zamanımda da görmüştüm benzerlerini. Hiçbir Sayı Kuramı onların yukarı mı çıktıklarını yoksa aşağı mı indiklerini açıklayamaz. Bağ sıraları arasında -ama yalınayak, ayakların çocukluktan beri nasır bağlamış, yürümelisin- şeftali ağaçları vardır... Şeftaliyi yerken, kabuğun kadife yumuşaklığı, dilinden kasıklarına dek belli belirsiz ürpertiler salar insanın içine. Bir zamanlar dinozorlar otluyordu orada. Sonra bir başka yüzey gelip onlarınkini örttü. Gene de -Belbo'ya trompet çalarken olduğu gibi- şeftaliyi ısırırken, Krallık'ı anlıyor, onunla bütünleşiyordum. Geri kalan, ince bir zekâdan başka bir şey değil. Kur Plan'ı, kur bakalım, Casaubon. Dinozorlarla şeftalileri açıklamak için herkesin yaptığı da bu.

Bu pasajı, Prospero'nun değneğini kırdığı ya da Faust'un Ariel'i dinleyip, Kısım I'in arayışını terk ederek, Kısım II'nin ironilerine kendini bıraktığı ânı betimleyen bir an gibi okudum. Bana, Wittgenstein'in, önemli olan şeyin, insanın istediğinde felsefe yapmaya son verebilmesi olduğunu fark ettiği ânı ve Heidegger'in her tür üstten gelmenin üstesinden gelip, metafiziği kendisiyle baş başa bırakması gerektiği sonucuna vardığı ânı anımsattı. Bu koşutluklar açısından pasajı okuduğumda, yapısalcılıktan vazgeçerek, taksonomiye olan inancını bir yana bırakan Bolognalı büyük büyücü görüntüsünü hayalimde canlandırabiliyordum. Eco, diye düşündüm, gizli çerçeveler arayışı içinde yumuşak yanlarını budama gereğini duymaksızın, artık dinozorlardan, şeftalilerden, bebeklerden, simgelerden ve eğretilemelerden zevk alabildiğini anlatıyor bize. En sonunda, Uzun Plan arayışını, kodların kodu arayışını terk etme isteğini duyuyor.

Foucault Sarkacı'nı bu şekilde yorumlayarak, sarkacın çevresinde dönen bütün o saplantılı tarikatçı taksonomcuların yaptığı şeyi yapıyordum. Bu insanlar, önlerine çıkan her şeyi büyük bir istekle Tapınakçıların gizli tarihine, Mason aydınlanma merdive-

nine, Büyük Piramit planına ya da kendilerine özgü saplantıları her ne ise ona uydururlar. Paracelsus ile Fludd'un bildiği zevkleri paylaştıklarında şeftalilerin tüylerinin gerçek anlamını keşfedip, bu mikrozmik gerçeği makrokozmik bir ilkeye karşılık gelir gördüklerinde, beyin kortekslerinden kasıklarına dek ürperirler. Bu tür insanlar, anahtarlarının bir kilidi daha açtığını, bir başka kodlanmış mesajın onların imalarına teslim olup, gizlerini açığa vurduğunu görmekten büyük bir zevk duyarlar.

Benim, Tapınakçıların gizli tarihine eşdeğer aracım –rastladığım her kitaba dayattığım şablon– Pragmatistin Yolculuğu şeklindeki yarı özyaşamöyküsel anlatıdır. Bu kendine özgü arayış romansının başlangıcında, Batı Felsefesinin büyük ikiliklerinin (düalizm) –gerçeklik ile görünüş, salt yayılma ile yayılmış yansıma, zihin ile beden, zihinsel kesinlik ile duyumsal özensizlik, kurallı göstergebilim ile değişken gösterge– bir yana bırakılabileceği, Aydınlanma Arayıcısının kafasına dank eder. Bunların daha yüce birimler içinde bireşime ulaştırılması, *aufgehoben* edilmesi değil, etkin olarak unutulması gerekmektedir. Aydınlanmanın erken aşamalarından biri, Nietzsche okunduğunda ve bütün bu ikilikler, tasavvur edilen bütünsel bir iktidar durumu, egemenlik ve denetim ile insanın mevcut iktidarsızlığı arasındaki karşıtlığın birçok eğretilemeleri olarak düşünüldüğünde gerçekleşir. Bir öte aşamaya, *Böyle Söyledi Zerdüşt*'ü yeniden okuyup, kıkır kıkır güldüğünüzde ulaşmış olursunuz. Bu noktada, Freud'dan biraz yardım alarak, şunu duymaya başlarsınız: İktidar istenci de yalnızca erkeğin kadınlara hükmetme umudunun ya da çocuğun Anne ile Babaya geri dönme umudunun şaşaalı bir örtmecesidir (*euphemism*).

Pragmatistin Yolculuğunun son aşaması, yaşamınızdaki daha önceki yazgısal değişiklikleri Aydınlanmaya doğru çıkışın evreleri olarak değil, yalnızca elinize rastlantı sonucu geçen birtakım kitaplarla karşılaşmaların olumsal sonuçları olarak gördüğünüzde gerçekleşir. Bu aşamaya ulaşmak bir hayli zordur çünkü gündüz düşleri –kahraman pragmatistin, dünya tarihi-

nin içkin teleolojisinde bir Walter Mitty rolü oynadığı gündüz düşleri– sürekli olarak dikkatinizi dağıtır. Ancak pragmatist bu tür gündüz düşlerinden kaçabilirse, zamanla, başka her şey gibi, kendisini de hizmet edilecek ne kadar amaç varsa o kadar betimleme yapmaya ehil birisi olarak düşünmeye başlayacaktır. Pragmatistin kendisinin ya da başkalarının yararlanacağı birçok betimleme ve birçok kullanım söz konusudur. Bu, bütün betimlemelerin (bir pragmatist olarak insanın kendisiyle ilgili betimlemesi de dahil olmak üzere), betimledikleri nesneye sadakatlerinden çok, amaçların araçları olarak etkililiklerine göre değerlendirildikleri aşamadır.

Pragmatistin Yolculuğu hakkında söyleyeceklerim bu kadar; bu, kendi öykümü sahnelemek amacıyla sık sık kullandığım ve Profesör Eco'yu da yerleştirebileceğimi görmekten büyük bir keyif duyduğum bir anlatı. Bunu yapmakla, kod çözücü olma yönündeki daha önceki tutkularımızın üstesinden geldiğimizi görmüş oldum. Bu tutku yüzünden, yirmi yedinci ve yirmi sekizinci yaşlarımı, Charles Sanders Peirce'ın Batıni öğretisi "Üçüncünün gerçekliği"nin, dolayısıyla onun olağanüstü karmaşık göstergebilimsel-metafizik "Sistem"inin gizini keşfetmeye çalışmakla geçirdim. Benzeri bir dürtünün genç Eco'yu da insanı çileden çıkaran bu filozofu incelemeye sürüklemiş olması gerektiğini ve benzeri bir tepkinin onu Peirce'ı üçlü bağıntı saplantısından bitkin düşmüş biri olarak görmesini sağladığını düşündüm. Kısacası, bu anlatıyı bir şablon olarak kullanarak, Eco'yu pragmatist kulübün üyelerinden biri olarak düşünebiliyordum.

Bununla birlikte, bu hoş yoldaşlık duygusu, Eco'nun "*Intentio lectoris*"[1] başlıklı yazısını okuduğumda buhar olup uçmaya başladı; çünkü *Foucault Sarkacı*'yla hemen hemen aynı zamanlarda yazılan bu yazısında Eco, metinleri *yorumlamak* ile

1. Eco'nun Tanner Konferansları'nın metinleri daha önceden seminer katılımcılarının elinde yoktu ancak Eco bize bu yazısına başvurmamızı önermişti: "Intentio lectoris: the state of the art". *Differentia*, 2 (1988), s. 147-168.

metinleri kullanmak ayrımı üzerinde ısrar etmektedir. Elbette, biz pragmatistlerin yapmayı arzulamadığımız bir ayrımdır bu. Bizim görüşümüze göre, herhangi bir kimsenin herhangi bir şeyle ilgili olarak yapabileceği tek şey, onu kullanmaktır.[2] Bir şeyi yorumlamak, onu bilmek, onun özüne nüfuz etmek, vesaire, yalnızca ondan yararlanma sürecini betimlemenin çeşitli yollarıdır. Bu yüzden, Eco'nun olasılıkla onun romanını okumamı bir yorumdan çok, bir kullanım olarak değerlendireceğini ve metinlerin yoruma yönelik olmayan kullanımlarına pek de değer vermediğini fark ettiğimde hayrete düştüm. Eco'nun, E.D. Hirsch'in anlam ile imlem arasındaki ayrımına benzer bir ayrım –metnin içine girmekle metni bir başka şeyle ilişkilendirmek arasındaki ayrım– üzerinde ısrar ettiğini görünce hayal kırıklığına uğradım. Bu, tam da benim gibi özcülük karşıtlarının esef ettiği türden bir ayrımdır; iç ile dış arasında, bir şeyin bağıntısal ve bağıntısal olmayan özellikleri arasında bir ayrım. Çünkü bizim görüşümüze göre, içsel, bağıntısal olmayan özellik diye bir şey yoktur.

Bu yüzden, bu değerlendirmelerimde, Eco'nun kullanıyorum ayrımı üzerinde odaklanacak, bu ayrımın önemini en aza indirmek için elimden geleni yapacağım. Eco'nun bu ayrımı polemikçi uygulamalarından biriyle –"*Intentio lectoris*"te, Marie Bonaparte'ın Poe'yla ilgili değerlendirmesini nasıl berbat ettiğine ilişkin söyledikleriyle– başlıyorum. Eco şöyle diyor: "Bonaparte, 'Morella', 'Ligeia' ve 'Eleonora'da aynı öyküyü keşfettiğinde, '*intentio operis*'i açığa çıkarmıştır." Ancak sözünü şöyle sürdürüyor Eco:

> Ne yazık ki, böylesine güzel bir metin çözümlemesi, metinsel tanıtlarla Poe'nun (metin dışı kaynaklardan bilinen) özel yaşamının çeşitli yönleri arasında bağlantı kuran yaşamöyküsel gözlemlerle iç içe geçmiştir.

---

2. Bu pragmatist yorum görüşünün hoş, özlü bir ifadesi için, bkz. Jeffrey Stout, "What is the meaning of a text?", *New Literary History,* 14 (1982), s. 1-12.

Bonaparte, Poe'nun ölümü anımsatan yüz çizgilerine sahip kadınları hastalıklı bir biçimde çekici bulduğu şeklindeki yaşamöyküsel gerçeği anımsattığında, Eco şöyle diyor: "Bonaparte metni yorumlamamakta, kullanmaktadır."

Bu ayrımı bulandırma yönündeki ilk girişimim, bir metin ile bir başkası arasındaki sınırın böylesine net olmadığını belirtmekten ibaret. Göründüğü kadarıyla Eco, Bonaparte'ın "Morella"yı "Ligeia" ışığında okumasının uygun olduğunu düşünüyor. Peki ama neden? Yalnızca bunlar aynı kişi tarafından yazıldığı için mi? Bu, "Morella"ya sadakatsizlik olmuyor ve *intentio operis*'i Poe'nun belli bir tür metni yazma alışkanlığından çıkarılmış bir *intentio auctoris*'i ile karıştırma tehlikesine düşmüyor mu? Benim *Foucault Sarkacı*'nı, *A Theory of Semiotics ve Semantics and the Philosophy of Language* ışığında okumam uygun olur mu? Yoksa bu kitaplardan ilkini yorumlamak istediğimde, onun öteki iki kitabın yazarınca yazıldığı bilgisini parantez içine mi almaya çalışmalıyım?

Yazarlıkla ilgili bu bilgiyi düşünmemde bir sakınca yoksa bir sonraki adım için ne demeli? Peirce'i incelemenin –1870'lerin içten pragmatistinin, 1890'ların Varoluşçu Eğrilerinin çılgın kurucusuna dönüştüğünü izlemenin– nasıl bir şey olduğuyla ilgili bilgimi yorumumda kullanmam uygun mudur? Eco hakkındaki yaşamöyküsel bilgimi, onun Peirce üzerinde epey zaman harcadığı yönündeki bilgimi, Eco'nun okültist saplantı hakkında bir roman yazmış olmasını açıklamaya yardımcı olacak şekilde kullanabilir miyim?

Bu retorik sorular, Eco'nun kullanıyorum ayrımını bulandırmak maksadıyla yapacağım savunmayı kırmaya yönelik başlangıç hamleleri. Ancak asıl büyük taarruz, Eco'nun neden metin ile okur arasında, *intentio operis* ile *intentio lectoris* arasında bu koca ayrımı yapmak *istediğini* sorduğumda gelecek. Bunun amacı ne? Büyük bir olasılıkla Eco'nun yanıtı şu olacaktır: Bu ayrım, onun "metnin içsel tutarlılığı" adını verdiği şeyle "okurun denetlenmesi olanaksız güdüleri" adını verdiği şey arasındaki ayrıma saygılı olmamıza yardım etmektedir.

Eco, okurun denetlenmesi olanaksız güdülerinin metnin içsel tutarlılığını "denetlediğini" söylemektedir ve bir tahmini *intentio operis*'e bağlı kalarak denetlemenin tek yolu, "onu tutarlı bir bütün olarak metne bağlı kalarak denetlemektir". Böylece, varsayımsal olarak, her şeyi kendi gereksinimlerimize bağlı kılma yönündeki saplantılı arzumuzun önüne bir engel olarak bu ayrımı dikmiş oluyoruz.

Bu gereksinimlerden biri de, başka insanları haklı olduğumuza ikna etmektir. Böylece biz pragmatistler, yorumun, tutarlı bir bütün olarak metne bağlı kalarak denetlenmesi buyruğunu, şu yönde bir uyarı olarak değerlendirebiliriz: Bir kitapla ilgili yorumunuzun makul görünmesini istiyorsanız, bir ya da iki dizeyi veya sahneyi açıklamakla yetinemezsiniz. *Öteki* dizeler ya da sahnelerin çoğunun orada ne işi olduğu hakkında bir şeyler söylemek zorundasınız. Sizi *Foucault Sarkacı* yorumumu kabul etmeniz konusunda ikna etmek istesem, Paris'teki doruk noktası *Walpurgisnacht* görüntüsü ile İtalya'daki şeftaliler ve dinozorlar arasına giren otuz dokuz sayfanın hesabını vermem gerekir. Nazi işgali sırasındaki partizan faaliyetlerine sürekli geri dönüşlerin rolünün ne olduğunu ayrıntılı olarak açıklamak zorunda kalırım. Neden inancı yadsıma ânından sonra, kitabın son paragraflarının tehdit edici bir uyarı getirdiğini açıklamak zorunda kalırım; çünkü Casaubon pastoral idilini, kendisini izleyen saplantılıların elindeki yakın ölümünü önceden görerek bitirir.

Tüm bunları yapıp yapamayacağımı bilmiyorum. Üç ay boş vakit ve mütevazı bir vakıf bursu verilse, belki de bu ve öteki noktaların hepsini ya da hemen hepsini birleştiren bir çizgi, Eco'yu hâlâ yoldaş bir pragmatist olarak çizen bir çizgi ortaya koyabilirdim. Belki de başarısız olup, Eco'nun benimkinden daha önemli uğraşları olduğunu ve benim saplantımın onun ilgilerini kapsayacak kadar esnek olmadığını kabul etmem gerekirdi. Sonuç ne olursa olsun, benim *Foucault Sarkacı* yorumumun ciddiye alınmaya değer olup olmadığına karar vermeden önce böyle bir çizginin gerekli olduğu konusunda Eco'ya katılıyorum.

Ancak belli bir okurun bir metne olan saplantısının ilk andaki, kaba güce dayalı, inandırıcı olmayan uygulanışı ile bu uygulamayı incelikli ve inandırıcı hale getirme yönünde sürdürdüğü üç aylık çabanın ürünü arasındaki ayrımı kabul etsek bile, bunu "metnin niyeti" kavramı açısından betimlememiz gerekir mi? Eco, bu niyetin, yorumları tek bir doğru yoruma indirgeyebileceğini iddia etmediğini açıkça belirtiyor. Şunu kabul etmesi bizim açımızdan sevindirici bir şey: "Sayılarının kaç olduğu ve hangilerinin en iyileri olduğu konusunda bir hükme varmaksızın, Joyce'un (Ulysses'te) halıda birçok alternatif şekil yaratmak üzere nasıl davrandığını gösterebiliriz." Böylece Eco, metnin niyetini daha çok bir Örnek Okur'un, "sonsuz tahminler denemeye hakkı olan bir Örnek Okur"un üretimi olarak düşünüyor.

Eco'nun değerlendirmesinde anlamadığım nokta, sözünü ettiği bu son tahminlerle metnin niyeti arasındaki ilişki üzerine görüşüdür. Eğer *Ulysses* metni, halıda bulunabilecek çok sayıda şekli aklımda canlandırmamı sağlayabiliyorsa, metnin içsel tutarlılığı yapabileceği tüm denetimi yapmış mıdır? Yoksa belirli bir şeklin gerçekten de halıda olup olmadığını merak edenlerin tepkilerini de denetleyebilir mi? Birbiriyle yarış içindeki öneriler arasında seçim yapma –en iyi yorumu öteki yorumlardan ayırma– konusunda onlara yardımcı olabilir mi? Yeterli sayıda noktayı birbirine bağlayamayan –çeşitli satırların ve sahnelerin işlevi hakkında yeterince soruyu yanıtlayamayan– rakip yorumları reddettikten sonra, metnin güçleri tükenmiş midir? Yoksa metnin "bu çizgi gerçekten de noktalarımdan birçoğunu birleştiriyor ancak gene de beni tamamen yanlış yorumluyor" türünden şeyler söylemesini sağlayan saklı güçleri var mıdır?

Herhangi bir metnin böyle bir şey söyleyebileceğini kabul etmeye olan isteksizliğimi, Eco'nun yazısındaki bir bölüm de pekiştiriyor; şöyle diyor Eco:

> Metin, yorumun, kendi sonucu olarak kurduğu şey temelinde kendini geçerli kılmak şeklindeki dairesel çabası sürecinde oluşturduğu bir nesnedir.

Biz pragmatistler bir nesneyi bulmak ile onu kurmak arasındaki ayrımın bu şekilde bulandırılmasına bayılırız. Eco'nun "eski ve hâlâ geçerli yorumbilgisel daire" adını verdiği şeyi yeniden betimlemesinden hoşlanıyoruz. Ancak metinlerin yorumlama süreci içinde oluşturulduğu görüşü kabul edildiğinde, neden bir metnin *içsel* tutarlılığı eğretilemesini korumamız gerektiğini anlayamıyorum. Bir metnin, yorumbilgisi çarkının son dönüşü sırasında her nasılsa edindiği tutarlılık her ne ise ona sahip olduğunu düşünüyorum, tıpkı bir kil yığınının çömlekçi çarkının son dönüşünde her nasılsa edindiği tutarlılık gibi.

Bu yüzden, bir metnin tutarlılığının o metin betimlenmeden önce sahip olduğu bir şey olmadığını söylemeyi yeğlerim, biz birleştirmeden önce noktaların bir tutarlılığının olmaması gibi. Metnin tutarlılığı, birisinin bir grup işaret ya da gürültü hakkında söyleyecek ilginç bir şey bulması dışında bir şey değildir; o işaretleri ve gürültüleri, hakkında konuşmayı ilginç bulduğumuz öteki şeylerden bazılarıyla ilişkilendiren bir betimleme tarzı (Örneğin, verili bir işaretler grubunu, İngiliz dilinin sözcükleri olarak, okunması çok zor işaretler olarak, bir Joyce el yazması olarak, bir milyon dolar değerinde olarak, Ulysses'in ilk versiyonlarından biri olarak, vb betimleyebiliriz). Bu tutarlılık, bir şeyde içsel ya da dışsal olarak var değildir: Yalnızca o âna kadar o işaretler hakkında söylenmiş olanların bir sonucudur. Görece ihtilafsız filoloji ve kitap gevezeliği alanından, görece ihtilaflı edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi alanına ilerlediğimizde, söylediklerimizin bizim ya da başkalarının daha önce söyledikleriyle makul ölçüde sistematik çıkarımsal bağıntıları olmalıdır. Ancak belirli bir amaca, belirli bir anda *bizim* her nasılsa sahip olduğumuz belirli bir *niyete* gönderme dışında, hakkında konuştuğumuz şey ile onun hakkında söylediklerimiz arasında bir çizgi çekmenin yararı yoktur.

Dolayısıyla, bunlar Eco'nun kullanıyorum ayrımına karşı getirmek istediğim gözlemler. Şimdi Eco'nun yapıtıyla ilgili daha genel bir güçlüğe döneyim. Dille ilgili olarak Eco'yu ya da başka herhangi bir yazarı okuduğumda, bunu doğal olarak

kendi gözde dil felsefem ışığında yapıyorum; Donald Davidson'un köktenci bir biçimde doğalcı ve bütünsel görüşü ışığında. Böylece, Eco'nun 1984 yılında yayımladığı kitabı *Semiotics and the Philosophy of Language*'i okuduğumda (*Foucault Sarkacı*'nı okuduktan hemen sonra) ilk sorum şuydu: Eco, Davidsoncu hakikate ne kadar yaklaşacak?

Davidson, Quine'in dil ile olgu, göstergeler ile gösterge olmayan imler arasındaki ilginç felsefi ayrımı reddi çizgisinde ilerler. *Foucault Sarkacı* yorumumun –bu kitabı Daniel Dennett'in "ortak kodun tedavisi" adını verdiği yöntemle okuyuşumun–, "*Intentio lectoris*"te bulmuş olduğum onaylamamaya karşın, onaylanacağını umuyordum. Çünkü Eco'nun en azından bir ölçüde "kod" kavramına, 1970'lerin başında *A Theory of Semiotics*'i yazdığı zamankinden daha az bağlı olacağını ortaya koyacağını umuyordum. *Semiotics and the Philosophy of Language*'deki bazı bölümler umudumu artırıp, bazıları ise azalttı. Bir yandan Eco'nun, göstergebilimi, gösterge ile imlenen şey arasındaki eşdeğerliği sözlüksü ilişkiler kapsamında düşünmek yerine, bir ansiklopedi içindeki labirentimsi çıkarımsal ilişkiler kapsamında düşünmemiz gerektiği önerisi bana, doğru, bütünsel, Davidsoncu yöne işaret ediyor gibi göründü. Bir sözlüğün yalnızca kılık değiştirmiş bir ansiklopedi olduğu ve "ansiklopedi benzeri herhangi bir anlambilimin analiz ve sentez özellikleri arasındaki ayrımı bulandırmak zorunda olduğu"[3] yönündeki gözlemler de aynı şekilde göründü gözüme.

Öte yandan, Eco'nun "göstergesel" olanla "bilimsel" olanı birbirinden ayırma konusunda neredeyse Diltheycı ısrarı başıma iş açtı;[4] bu, Quine'in, Davidson'un görüşüne aykırı bir tutumdu. Üstelik, Eco hep göstergelerle metinlerin öteki nesnelerden –kayalar, ağaçlar ve kuarklar gibi nesnelerden– oldukça farklı olduklarını tartışılmaz bir gerçek olarak alıyor görünüyordu. Bir noktada şöyle yazıyor:

3. Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington, Ind., 1986), s. 73.
4. A.g.y., s. 10.

> *Semiosis* evreni, yani insan kültürü evreni, üçüncü türden bir labirent gibi yapılanmış olarak kavranmalıdır: (a) bir *yorumlayanlar ağına* göre yapılanmıştır; (b) gerçekte *sonsuzdur çünkü* farklı kültürlerin gerçekleştirdiği çoğul yorumları göz önünde bulundurur... sonsuzdur çünkü ansiklopedi hakkındaki her söylem ansiklopedinin daha önceki yapısını kuşkulu hale getirir; (c) yalnızca "hakikatleri" kaydetmez, daha çok hakikat hakkında söylenenleri ya da hakiki olduğuna inanılan şeyleri kaydeder...[5]

Bu "*semiosis* evreni... insan kültürü evreni" betimlemesi, bir bütün olarak evrenin iyi bir tanımı gibi görünüyor.

Benim görüşüme göre, kayalar ve kuarklar, nesneleri onlardan söz ederek yapma şeklindeki yorumbilgisel süreç açısından daha yararlıdır. Kabul, kayalar ve kuarklar hakkında konuştuğumuzda, söylediğimiz şeylerden biri onların tarihsel olarak bizden önce geldikleridir ancak çoğunlukla bunu kâğıttaki işaretler hakkında da söyleriz. Böylece "yapma" kayalar için de işaretler için de doğru sözcük değildir, "bulma"nın doğru sözcük olmadığı gibi. Tam olarak yapmayız onları, tam olarak bulmayız da. Yaptığımız şey, "kaya", "kuark", "işaret", "gürültü", "tümce", "metin", "eğretileme", vb işaretler ya da gürültüler içeren tümceleri dile getirmekle uyaranlara tepki vermektir.

Sonra bunlardan başka tümceler, o başka tümcelerden başka tümceler, vb çıkarırız; potansiyel olarak kesinlemelerden oluşan sonsuz bir labirent oluşturarak. Bu kesinlemeler her zaman yeni uyaranlarca değiştirilebilir ancak asla o uyaranlara *bağlı kalarak denetlenemezler*, ansiklopedi dışındaki bir şeyin içsel tutarlılığınca denetlenmeleri ise daha da olanaksızdır. Ansiklopedi kendi dışındaki şeylerce *değiştirilebilir ancak* yalnızca kendi parçaları başka parçalarla karşılaştırılmak suretiyle denetlenebilir. Her ne kadar bir nesne bir tümceyi kesinlemenize son vermeye *yol açabilecek* olsa da, bir tümceyi bir nesneye bağlı kalarak denetleyemezsiniz. Bir tümceyi ancak başka tümcelere -bu tümcenin çeşitli labirentimsi çıkarımsal ilişkilerle bağlı olduğu tümcelere- bağlı kalarak denetleyebilirsiniz.

---

5. A.g.y., s. 83-84.

Doğa ile kültür, dil ile olgu, *semiosis* evreni ile başka bir evren arasında felsefi olarak ilginç bir çizgi çekmenin bu reddi, Dewey ve Davidson ile birlikte, bilgiyi kesin temsil olarak, göstergeleri gösterge olmayan imlerle doğru ilişkiler içinde sıralanmış olarak düşünmeyi bir yana bıraktığınızda vardığınız noktadır. Çünkü aynı zamanda nesneyi onun hakkında söylediğiniz şeyden, gösterileni göstergeden, dili üstdilden ayırabileceğinizi düşünmeyi de bir yana bırakırsınız; bir durum dışında: *ad hoc* olarak, belirli bir amaca yardım amacıyla. Eco'nun yorumbilgisel daire hakkında söyledikleri, onun özcü görünen yorum ile kullanım ayrımının ilk bakışta ima edeceğinden daha çok bu iddiaya yakınlık duyabileceğini düşünmeye teşvik ediyor beni. Bu pasajlar, Eco'nun günün birinde yorumun *baştan aşağı* pragmatik bir değerlendirmesini, yorum ile kullanımı birbiriyle karşıtlamayan bir değerlendirmesini sunmak üzere Stanley Fish ile Jeffrey Stout'a katılmayı isteyebileceğini düşünme cesareti veriyor bana.

Eco'nun düşüncesinin beni bunu düşünmeye teşvik eden bir başka yönü, yapıçözücü edebiyat eleştirisi hakkında söylediklerdir. Çünkü Eco'nun bu tür eleştiri hakkında söylediği şeylerden birçoğu, biz Davidsoncular ve Fishcilerin yapıçözücü eleştiri hakkında söylediklerimize paralellik gösteriyor. "*Intentio lectoris*"in son paragraflarında Eco şöyle diyor:

> Derrida'nın sunduğu yapıçözüm örneklerinden birçoğu, metni yorumlamak amacıyla değil, sınırsız *semiosis*'in ne çok dil üretebileceğini göstermek amacıyla gerçekleştirilmiş metin öncesi okumalardır.

Eco'nun haklı olduğunu düşünüyorum, Eco şunu söylediğinde de haklıdır:

> Makul bir felsefi pratik, edebiyat eleştirisinin bir modeli ve metin yorumunda yeni bir eğilim olarak görülmüştür... Bunun gerçekleştiğini kabul etmek ve neden gerçekleşmemesi gerektiğini göstermek bizim kuramsal görevimizdir.[6]

6. Eco, "*Intentio lecoris*", s. 166.

Bu talihsiz şeyin neden gerçekleştiğiyle ilgili herhangi bir açıklama, bizi er geç Paul de Man'ın yapıtına ve etkisine geri götürecektir. Prof. Kermode'un Derrida ile Paul de Man'ın "kurama gerçek bir itibar kazandıran" iki kişi oldukları görüşüne katılıyorum. Ancak bu iki kişinin kuramsal bakışlarında önemli bir farklılık olduğunu vurgulamanın da önemli olduğunu düşünüyorum. Kendi okumama dayanarak söylemem gerekirse, Derrida felsefeyi hiçbir zaman Paul de Man kadar ciddiye almamaktadır, dili Paul de Man'ın yaptığı gibi "yazınsal" adı verilen tür ile bir başka türe ayırma isteği de yoktur Özellikle, Derrida, Eco'nun "*semiosis evreni*" adını verdiği şey ile bir başka evren arasındaki -kültür ile doğa arasındaki- metafizik ayrımı, Paul de Man kadar ciddiye almaz. Paul de Man, "yönelimsel nesneler" ile "doğal nesneler" arasındaki standart Diltheycı ayrımdan geniş ölçüde yararlanır. Dil ve "evrensel *semiosis*"in yol açtığı dilin olası tutarsızlık tehdidi ile varsayımsal olarak tutarlı ve tehdit edilmemiş kayalar ve kuarkları karşıtlamakta ısrar eder.[7] Davidson gibi Derrida da, bu ayrımları Batı mezafizik geleneğinin kalıntıları olarak değerlendirerek onlardan uzak durur. Buna karşın, Paul de Man söz konusu ayrımları okumayla ilgili görüşünün temeli haline getirir.

Biz pragmatistler, Paul de Man'ın bu Diltheycı notayı çalmamış ve edebiyat yorumu için yol gösterici ilkeler ortaya koyabilecek olan "felsefe" adlı bir kültür alanı olduğunu önermemiş olmasını dilerdik. Daha özgül olarak, bu yol gösterici ilkeleri izlemek suretiyle, bir metnin gerçekten "ne hakkında" olduğunu bulabileceğimiz fikrini teşvik etmemiş olmasını dilerdik. Çünkü kanımca Derrida'nın metafizikle ilgili yazdıklarını okumanın

7. Paul de Man'ın "doğal nesneler" ile "yönelimli nesneler" arasında yaptığı doğrudan Husserlci ayrım için bkz. Paul de Man, *Blindness and Insight* (Minneapolis, 2. basım, 1983), s. 24 [*Körlük ve İçgüdü*, Çev. Cem Soydemir, Ferit Burak Aydar, Metis Yay., 2008]. Bu, Oerrida'nın sorgulamaksızın geçilmesini pek kabul etmeyeceği bir karşıtlıktır. Ayrıca Paul de Man'ın "dil" ile "fenomenal dünya"yı karşıtladığı *The Resistance to Theory* (Minneapolis, 1986), s. II'ye ve "bilimsel" metinlerle "eleştirel" metinleri karşıtladığı *Blindness*, s. 110'a bakınız.

bize Eco'nun "edebiyat eleştirisi için bir model" adını verdiği şeyi vereceği şeklindeki talihsiz fikirden bu tür fikirlerin egemenliği sorumludur. De Man, "yapıçözücü yöntem" diye yararlı bir şeyin olduğu şeklindeki talihsiz fikre yardımcı olmuş ve onun yaygınlaşmasına yol açmıştır.

Biz pragmatistler için, belirli bir metnin *gerçekten* hakkında olduğu bir şeyin var olduğu, bir yöntemin kesin uygulamasının açığa çıkaracağı bir şeyin var olduğu kavramı, şu Aristotelesçi fikir kadar kötüdür: Bir tözün, yalnızca görünüşte, ilineksel veya bağıntısal olarak olduğuna karşıt olarak, gerçekten, içsel olarak *olduğu* bir şey vardır. Bir yorumcunun bir metnin gerçekten ne yaptığını keşfetmiş olduğu düşüncesi –sözgelimi, onun *gerçekten* ideolojik bir yapıyı açığa çıkardığı ya da batı metafiziğinin hiyerarşik karşıtlıklarını *gerçekten* yapıçözümüne uğrattığı (yalnızca bu amaçlarla kullanılabildiği değil de)– biz pragmatistler için gene bir okültizmdir. Kodun kırılmış olduğu ve böylece *Gerçekten* Neler Oluyor'un ortaya çıkarıldığı yönünde bir başka iddiadır; Eco'nun *Foucault Sarkacı*'nda hicvettiğini gördüğüm şeyin bir başka örneğidir.

Ancak metinlerin gerçekten de belirli bir şey hakkında oldukları fikrine karşı olmak, belirli bir yorumun olasılıkla "metnin içsel tutarlılığı"na saygı nedeniyle o şeyin ne olduğunu bulabileceği fikrine de karşı olmak anlamına gelir. Daha genel olarak, metnin, başlangıçta onun hakkında söyleme eğilimi gösterdiğiniz şey konusunda kendinizi ya da başkalarını ikna etmeyi görece güç ya da görece kolay kılan uyaranlar sunmak dışında ne istediği hakkında size bir şey söyleyebileceği fikrine karşı olmak demektir. Bu yüzden, Eco'nun Hillis Miller'ı alıntılayıp, Miller'ın şu görüşüne katıldığını belirttiğini görmek beni tedirgin ediyor:

> Yapıçözücü eleştirinin okumaları, bir kuramın öznelliğinin metinler üzerine istençli olarak dayatılması değildir, metinlerin kendilerince zorla kabul ettirilmiş okumalardır.[8]

8. J. Hillis Miller, "Theory and practice". *Critical Inquiry* 6 (1980), s 611; aktaran: Eco. "*Intentio lectoris*", s. 163.

Benim kulağıma bu, şöyle bir şey söylemek gibi geliyor: Vidaları çıkarmak üzere tornavidayı kullanmam "tornavidanın kendisince zorla kabul ettirilmektedir"; oysa tornavidayı karton kutularda delik açmak için kullanışım "öznelliğin istençli dayatılmasıdır". Miller gibi bir yapıçözücünün, diye düşünürüm ben, bu öznellik-nesnellik ayrımını getirmeye Fish, Stout ve benim gibi pragmatistlerden daha fazla hakkı yoktur. Yorumbilgisel daireyi Eco kadar ciddiye alan insanlar, bana öyle geliyor ki, aynı zamanda ondan kaçıyorlar.

Bu noktayı daha ayrıntılı olarak ele almak için, tornavidayı bir yana bırakıp, daha iyi bir örnek kullanayım. Bir örnek olarak tornavidaları kullanmanın güçlüğü, kimsenin "onların nasıl işlediğini bulma" üzerine konuşmaması; oysa gerek Eco gerek Miller metinler hakkında bu tarzda konuşuyorlar. Bu yüzden, izninizle bir bilgisayar programı örneğini kullanayım. Denemeler yazmak için belirli bir kelime işlemci programını kullanıyorsam, kimse istençli olarak öznelliğimi dayattığımı söylemeyecektir. Ancak eğer bu programı hiçbir biçimde amaçlanmadığı ve kullanımının kötü sonuçlar vereceği bir işte, sözgelimi gelir vergisi formumu hazırlamak için kullanırsam, o programın çileden çıkmış yazıcısı anlaşılır bir şekilde bunu söyleyebilir. Programın yazıcısı, programının nasıl çalıştığı konusunda daha ayrıntılı bilgiler vererek, programı oluşturan çeşitli altyordamlar* konusunda, onların mükemmel içsel tutarlılığı ve tablolamayla hesap yapma amaçları açısından son derece elverişsiz oldukları hakkında bilgiler vererek bu görüşünü açabilir. Gene de, bir programcının bunu yapması tuhaf olurdu. Onun argümanını anlamak için, çeşitli altyordamları nasıl zekice tasarımladığını bilmem gerekmez, hele bunların BASIC'te ya da bir başka derleyici dilde nasıl göründüklerini bilmem hiç gerekmez. Programcının tüm yapması gereken, vergi formunu hazırlamak için gerekli tablolamalarla hesaplamaları onun programından ancak son derece güç ve sıkıcı bir dizi işlemle, doğru amaç için doğru

* Bilgisayar programı içinde, belli bir işlemi yapacak komutları içeren ve yazılım içinde yinelenerek kullanılabilen kısım. (ç.n.)

aleti kullanmam durumunda kaçınabileceğim işlemlerle elde edebileceğime işaret etmektir.

Bu örnek, aynı eleştiriyi bir yandan Eco ile ilgili olarak, öte yandan da Miller ve Paul de Man'la ilgili olarak yapmama yardımcı oluyor. Çünkü bu örnekten çıkarılacak hisse şudur: Elinizdeki belirli amaç için gereksindiğinizden daha çok kesinliği ya da genelliği aramamalısınız. İşleyiş biçimini çözümlemek üzere göstergebilimi kullanarak "metinlerin nasıl işlediği" hakkında bir şeyler öğrenebileceğiniz fikrini, belli kelime işlemci altyordamlarını BASIC'te yazmak gibi görüyorum: İsterseniz yapabilirsiniz bunu ancak edebiyat eleştirmenlerini güdüleyen amaçların birçoğu açısından, buna neden kafa yormanız gerektiği açık değildir. Paul de Man'ın "yazınsal dil" adını verdiği şeyin işlevinin geleneksel metafizik karşıtlıkların çözülmesi ve bu niteliğiyle *okumanın* bu çözülmeyi hızlandırmayla ilgili bir işlevi olduğu fikrini, bilgisayarınızda neler olduğunun kuantum-mekanik betimlemesinin, genel olarak programların doğasını anlamanıza yardımcı olacağı iddiasına benzer görüyorum.

Bir başka deyişle, gerek "metinsel mekanizmalar" hakkında daha çok şey bilmenin edebiyat eleştirisi için zaruri olduğu şeklindeki yapısalcı fikre, gerek metafizik hiyerarşilerin varlığını ya da yıkımını araştırmanın zaruri olduğu şeklindeki yapısalcılık sonrası fikre güvenmiyorum. Metinsel üretimin mekanizmalarını ya da metafiziği bilmek elbette kimi zaman yararlı olabilir. Eco'yu ya da Derrida'yı okumuş olmak, bir metin hakkında başka türlü söyleyemeyeceğiniz ilginç bir şeyler sağlayacaktır size. Ancak bu sizi, Marx, Freud, Matthew Arnold ya da F.R Leavis okumaya oranla, metinde *gerçekten* neler olup bittiği konusuna daha çok yaklaştırmayacaktır. Bu ek okumaların her biri yalnızca metni yerleştirebileceğiniz bir bağlam daha sunar; üstüne koyabileceğiniz bir şablon ya da yanına koyabileceğiniz bir paradigma daha. Bu bilgilerden hiçbiri size metinlerin doğası ya da okumanın doğası hakkında bir şey söylemez; çünkü bu ikisinin de bir doğası yoktur.

Metinleri okumak, onları öteki metinlerin, insanların, saplantıların, bilgilerin ya da her neyse işte, ışığında okumak ve sonra ne olduğunu görmek meselesidir. Olan şey, kafaya takmayı değmeyecek denli tuhaf ve nevi şahsına münhasır olabilir; olasılıkla benim *Foucault Sarkacı* okumam örneğinde olduğu gibi. Ya da Derrida'nın Freud ile Heidegger'i veya Kermode'un Empson ile Heidegger'i yan yana koyduğunda olduğu gibi, heyecan verici ve ikna edici olabilir. *Öylesine* heyecan verici ve ikna edici olabilir ki, insan artık belirli bir metnin *gerçekten* ne hakkında olduğunu gördüğü yanılsamasına kapılabilir. Ancak heyecan veren ve ikna eden şey, heyecan duyan ve ikna olunan kimselerin gereksinmelerinin ve amaçlarının bir sonucudur. Bu yüzden, kullanma ile yorumlama arasındaki aynını ıskartaya çıkarmak ve yalnızca farklı insanların farklı amaçlar için kullanımları arasında ayrım yapmak bana daha basit geliyor.

(Kanımca en ikna edici biçimde Fish tarafından getirilen) bu öneriye direncin iki kaynağı olduğunu sanıyorum. Biri, Aristoteles'e uzanan felsefe geleneğidir; bu gelenek, ne yapmak gerektiği hakkındaki pratik düşünme ile *hakikati* keşfetme girişimleri arasında büyük bir fark olduğunu söyler. Bernard Williams, Davidson ile beni eleştirmek üzere şunu söylediğinde bu geleneği akla getiriyor:

> Şeylerin nasıl olduğunu düşünmekle aynı şey olmayan bir pratik akıl yürütme ya da düşünme vardır... Bu, bariz olarak aynı şey değildir...[9]

İkinci kaynak, değer ile onur arasında bir ayrım yaptığında Kant'ın ortaya koyduğu sezgiler grubudur. Kant, nesnelerin değeri, insanların ise onuru olduğunu söylemiştir. Bu amaç açısından, metinler saygıdeğer kişilerdir. Onları yalnızca kullanmak –onları aynı zamanda kendi içlerinde birer amaç olarak değil, yalnızca birer araç olarak ele almak– ahlakdışı davranmak

9. Bernard Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy* (Cambridge, MA, 1985), s. 135.

olur. Bir başka yazımda Aristoteles'in pratik kuramı ile Kant'ın ihtiyat-ahlak ayrımlarını kıyasıya eleştirmiştim, burada kendimi yinelememeye çalışacağım. Bunun yerine, her iki ayrımdan da nelerin kurtarılabileceğini kısaca söylemek istiyorum. Çünkü kanımca bu iki yararsız ayrımın belli belirsiz gösterdiği yararlı bir ayrım vardır; bu, bir kişi, şey ya da metinden önceden ne almak istediğinizi bilmek ile o kişi, şey ya da metnin size farklı bir şey isteme konusunda yardımcı olacağını ummak –bu kişi, şey ya da metnin amaçlarınızı ve böylece yaşamınızı değiştirmeye yardımcı olmasını ummak– arasındaki ayrımdır. Sanıyorum bu ayrım, metinlerin yöntemsel okunması ile esinlenmeli okunması arasındaki farkı aydınlatmamıza yardımcı olacaktır.

Yöntemsel okumalar tipik olarak, Kermode'un Valéry'yi izleyerek "şiir iştihası" adını verdiği şeyden yoksun olanların ürettiği okumalardır.[10] Örneğin bu, geçenlerde okumak için büyük bir çaba sarf ettiğim, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği** üzerine okumalar derlemesinden elde ettiğiniz şeydir; derlemede, bir psikanalitik okuma, bir okur yönelimli okuma, bir feminist okuma, bir yapıçözücü okuma ve bir yeni tarihselci okuma yer alıyor. Görebildiğim kadarıyla, *Karanlığın Yüreği* bu okurlardan hiçbirini kendinden geçirmemiş ya da sarsmamıştı. Kitabın onlarda büyük bir değişiklik yarattığı, Kurtz, Marlow ya da Marlow'un nehrin kıyısında gördüğü "miğferli kafası ve güneş yanığı yanakları" olan kadının onları pek ilgilendirdiği duygusunu edinmedim. Bu insanlar ve bu kitap, bu okurların amaçlarını, mikroskop altındaki örneğin dokubilimcinin amacını değiştirdiğinden daha fazla değiştirmemişti.

İnsanın zaman zaman "esinlenmeli" adını vermek istediği yöntemsel olmayan eleştiri, eleştirmenin kim olduğu, neye yaradığı, kendisiyle ne yapmak istediğiyle ilgili kavrayışında bir değişiklik yaratan bir yazar, karakter, olay örgüsü, kıta, dize ya da

10. Bkz. Frank Kermode, *An Appetite for Poetry* (Cambridge, MA. 1989), s. 26-27.

* Joseph Conrad, *Hearth of Darkness*, 1899 (*Karanlığın Yüreği*, Çev. Sinan Fişek, İletişim Yay., 2015). (y.h.n.)

arkaik heykel gövdesi ile karşılaşmanın –eleştirmenin önceliklerini ve amaçlarını yeniden düzenleyen bir karşılaşmanın– sonucudur. Böyle bir eleştiri, yazarı ya da metni bir türü yineleyen bir örnek olarak değil, daha önce kabul edilmiş bir taksonomiyi değiştirmek ya da daha önce anlatılmış bir öyküye yeni bir yön vermek için bir fırsat olarak kullanır. Yazara ya da metne olan saygısı bir *intentio* ya da içsel bir yapıya olan bir saygı meselesi değildir. Gerçekten de, "saygı" yanlış sözcüktür. "Sevgi" ya da "nefret" daha iyi olurdu; çünkü büyük bir sevgi ya da büyük bir tiksinti, amaçlarımızı değiştirerek, daha sonra rastlayacağımız insanları, nesneleri ve metinleri kullanma biçimlerimlerimizi değiştirerek bizi değiştiren bir şeydir. Sevgi ve nefret, *Foucault Sarkacı*'nı kendi pragmatik amacım için tanınabilir, kutlanabilir türden olağanüstü bir örnek olarak kullandığımda Eco'yla paylaştığımı hayal ettiğim neşeli yoldaşlıktan oldukça farklıdır.

Bütün bunları söylerken, Profesör Culler'ın belirttiği gibi, en uygun nitelemeyle "kuram"[11] adı verilen türe karşı "geleneksel hümanist eleştiri"den yana tavır oluyor gibi görünebilirim. Son zamanlarda bu tür eleştirinin oldukça sert bir eleştiriye maruz bırakıldığını düşünsem de, niyetim bu değil. Çünkü öncelikle, hümanist eleştirinin büyük bir bölümü özcüydü; insan doğasına kazınmış, edebiyatın kazıyarak bize göstereceği derin, kalıcı şeyler olduğuna inanıyordu. Bu, biz pragmatistlerin teşvik etmek istediğimiz inanç değildir. İkinci olarak, "kuram" adını verdiğimiz tür, İngilizce konuşan dünyada, başka türlü kaçırabileceğimiz birçok birinci sınıf kitabı okumamıza fırsat sağlayarak çok hayırlı bir iş yaptı; örneğin, Heidegger ile Derrida'nın kitapları. Kanımca, "kuram"ın yapmadığı şey, bir okuma yöntemi ya da Hillis Miller'in deyişiyle bir "okuma etiği" sağlamaktır. Biz pragmatistler bunu hiçbir zaman hiç kimsenin yapamayacağını düşünüyoruz. Bunlardan herhangi birini yapmaya çalıştığımızda, Heidegger ile Derrida'nın bize

11. Bkz. Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Norman, Oklahoma. 1988), s. 15.

anlatmaya çalıştığı şeye ihanet etmiş; kodları kırmaya, gerçeklik ile görünüşü birbirinden ayırmaya, doğruyu bulma ile yararlı kılmayı gereksiz yere birbirinden ayırmaya yönelik eski okültist dürtüye boyun eğmiş oluruz.

Richard Rorty

5
Aşırı Yorumun Savunusu

Richard Rorty'nin bu kitaptaki denemesi, Umberto Eco'nun konferanslarına bir yanıt olmaktan çok, Eco'nun "*Intentio operis*" başlıklı daha önceki bir yazısının yorumudur; "*Intentio operis*"te bu konferanslarda izlenenden bir ölçüde farklı bir argüman geliştiriliyordu. Ben Umberto Eco'nun konferansları üzerine, "Yorum ve Aşırı Yorum" üzerine yorumda bulunmak istiyorum ancak sonra Profesör Rorty'nin değerlendirmesinde ortaya koyduğu noktalardan bazılarına döneceğim. Pragmatistin, bizi, Rorty'nin söylediği gibi "herhangi bir kimsenin herhangi bir şeyle ilgili yaptığı tek şeyin, onu kullanmak" olduğu mutlu bir monizm içine yerleştirerek, tüm eski sorunlar ve ayrımların bir

yana bırakılabileceği kanısının, yalınlık gibi bir erdemi var ancak Umberto Eco ve birçok başkasının uğraştığı türden sorunları – bir metnin, o metni yorumlarken kullanılan kavramsal çerçeveye nasıl meydan okuyabileceği sorusu da dahil olmak üzere– göz ardı etmek gibi bir güçlüğü de beraberinde getiriyor. Kanımca bunlar, pragmatistin kafaya takmama ve yalnızca yorumdan zevk alma önerisiyle ortadan kalkacak sorunlar değildir. Ancak bu konulara daha sonra döneceğim

Bu seminere katılmak üzere davet edildiğimde ve konferanslar dizisinin başlığının "Yorum ve Aşırı Yorum" olduğunu öğrendiğimde, bir biçimde rolünün ne olacağını sezmiştim: Aşırı yorumu savunmak Umberto Eco'yu birçok konferansta dinlediğim ve aşırı yorum adını vermeyi kararlaştırdığı her ne ise onun alaya alınması konusunda zekâsını ve amansız anlatı becerisini nasıl kullanacağını iyi bildiğim için, aşırı yorumu savunmanın bir hayli sıkıntı verici olabileceğini görebiliyordum ancak aslına bakılırsa bana düşen rolü, ilke olarak aşırı yorumu savunmayı kabul ettiğimden mutluyum.

Yorumun kendisinin savunuya gereksinimi yoktur; yorum her zaman bizimledir ancak birçok entelektüel etkinlik gibi, yorum ancak en uç noktasına vardırıldığında ilginç olur. Bir uzlaşmayı öngören ölçülü yorum, bazı koşullarda değerli olabilse de, pek ilginç değildir. Bu görüşün iyi bir ifadesini şu gözlemde bulunan G.K. Chesterton dile getirir:

> Ya eleştiri hiçbir biçimde iyi değildir (tamamen savunulabilir bir önerme) ya da eleştiri tam da yazarı zıvanadan çıkaracak şeyleri söylemek anlamına gelir.

Daha sonra vurgulayacağım gibi, edebiyat yapıtlarının yorumlarının üretilişi, edebiyat çalışmalarının en yüce hedefi olarak düşünülmemelidir, hele tek hedefi olarak hiç düşünülmemelidir; ancak eğer eleştirmenler yorumlar üzerinde çalışıp bunları önereceklerse, o zaman yorumsal baskılarını olabildiğince uygulamaları, düşüncelerini gidebileceği yere kadar götürmeleri

gerekir. Birçok "uç" yorumun, birçok ölçülü yorum gibi, ikna edici olmadıkları, fazladan, konudışı ya da sıkıcı oldukları için hiç kuşkusuz pek az etkisi olacaktır; ancak bunlar uç yorumlarsa, kanımca, "makul" ya da ölçülü kalmaya çaba göstermelerine oranla, daha önce fark edilmemiş ya da üzerinde düşünülmemiş bağıntıları ya da imaları ortaya çıkarma konusunda daha fazla şansları olacaktır.

Umberto Eco ne derse desin, şunu da ekleyeyim ki, onun bu üç konferansla yaptığı şey, bunun yanı sıra romanlarında ve göstergebilim kuramı yapıtlarında yazdıkları, onu "Giz Yandaşları" adını verdiği kişilere çeken hermetik ruhunun derinliklerinde, onun da "makul" ölçülü yoruma oranla aşırı yorumun daha ilginç ve entelektüel açıdan daha değerli olduğuna inandığı kanısına vardırıyor beni. "Aşırı yorum"un büyük çekiciliğine kapılmamış hiç kimse, onun romanlarına can veren karakterleri ve yorumsal saplantıları yaratamazdı. Burada bir araya getirilen konferanslarında, Dante'nin makul, uygun, ölçülü bir yorumunun ne söylediğini bize anlatmak üzere hiç zaman harcamazken, Dante'yle ilgili on dokuzuncu yüzyıla ait olağandışı Gül-Haç yorumunu yeniden canlandırmak, ona hayat vermek üzere epey zaman harcıyor; Eco'nun dediği gibi, edebiyat eleştirisi üzerinde bir etkisi olmamış ve Eco ortaya çıkarıp, öğrencilerini bu ilginç göstergebilimsel pratik üzerinde çalışmaya yönlendirene kadar tamamen göz ardı edilmiş bir yorum bu.

Ancak yorum ve aşırı yorum hakkında düşünmede herhangi bir ilerleme kaydetmek istersek, biraz durup bir ölçüde yanlı olan bu karşıtlığın üzerinde durmalıyız. "Aşırı yorum" fikri yalnızca neyin yeğleneceği sorusunu sordurmakla kalmıyor, kanımca Profesör Eco'nun değinmek istediği sorunları yakalamada da başarısız oluyor. *Aşırı yorumu, aşırı yeme* gibi düşünebiliriz: Yerinde yeme ya da yerinde yorumlama vardır ancak bazı insanlar durmaları gereken noktada durmazlar. Getireceği kötü sonuçlarla, yemeyi ya da yorumlamayı aşırıya varana dek sürdürürler; Umberto Eco'nun ikinci konferansında verdiği iki ana örneği göz önünde bulundurun. Rossetti'nin Dante üzerine

yazısı, normal, uygun bir yorumlama üretmemiş ve çok öteye gitmiş, çok fazla yorumlamış ya da aşırı yorumlamıştır. Bunun tersine, benim anladığıma göre, en azından, Rossetti'nin Dante yorumunu bozan iki sorun vardır; bunların birleşimi ölümcül olmuş ve Profesör Eco tarafından gündeme getirilinceye kadar Rossetti'nin ihmal edilmesine yol açmıştır. İlk olarak, Rossetti aslında Dante'de hiçbir biçimde belirmeyen ve bir bölümü –sözgelimi, Pelikan– şiirin bir yerinde seyrek olarak beliren bir izleğin öğelerinden bir Gül-Haç tematiği çıkarmaya kalkışmıştır, dolayısıyla bu argüman ikna edici değildir. İkinci olarak, (göstermeyi başaramadığı) bu izleklerin önemini, bu konuda bağımsız bir kanıt yokken, sözde daha önceki bir geleneğin etkisi olarak açıklamaya çalışmıştır. Buradaki soruna aşırı yorum demek yerinde olmaz, olsa olsa yetersiz yorum denebilir buna: Şiirin yeterli sayıda öğesini yorumlayamama ve gizli Gül-Haççılık bulmak, olası etki ilişkilerini belirlemek amacıyla gerçek önceki metinlere bakamama.

Profesör Eco'nun ikinci konferansında sunduğu ikinci örnek, Wordsworth'ün "*A slumber did my spirit seal*" (Sakin bir uyku mühürledi ruhumu) şiirinin Geoffrey Hartman tarafından yapılmış tamamen zararsız bir edebi yorumudur. Düzdeğişmece yoluyla –Yale Üniversitesi'nde yapıçözücü okumayla uğraşan Paul de Man, Barbara Johnson, J. Hillis Miller ve Jacques Derrida gibi insanlarla olan birlikteliği yoluyla– yapıçözücülükle bağlantılı olan Hartman, bu örnekte yazınsal duyarlılık olarak bilinen oldukça geleneksel bir yöntem sergilemektedir: Bir dizede başka dizelerin, sözcüklerin ya da imgelerin yankılarını duymak. Sözgelimi, *diurnal* sözcüğünde –gerçekten de Wordsworth'ün yalın söyleyişi bağlamında göze çarpan Latince kökenli bir sözcük– Hartman bir cenaze izleğinin imalarını, potansiyel bir söz oyununu bulur: *die-urn*-al (*die*: ölmek; *um*: ölü küllerinin saklandığı kap) ve uyaklı *fears* (korkular), *hears* (duyar), *years* (yıllar) sözcükler dizisinden, kendi deyişiyle "potansiyel olarak çağrıştırılan" *tears* (gözyaşları) sözcüğünü çıkartır. Bu yumuşak, ölçülü yorum pasajı ancak Hartman güçlü iddialarda bulunsa

bir aşırı yorum niteliği kazanabilirdi –sözgelimi, ağaçların, kayalar, taşlar ve gözyaşları gibi yuvarlanmadığı gerekçesiyle trees'in (ağaçlar) şiirin son dizesine *ait olmadığı* iddiası (*Rolled round in earth's diurnal course, / With rocks and stones and* trees; Dönüp durur yeryüzünün günlük seyrinde / Kayalarla, taşlarla ve *ağaçlarla*). Ayrıca Hartman, daha önceki bir dizenin (*She neither hears nor sees*; Ne duyar, ne görür) daha doğal sırasının *she neither sees nor hears* olduğunu, bunun da bitiş uyak sözü olarak *trees* yerine *tears* gibi bir sözü gerekli kıldığını öne sürebilirdi. Dolayısıyla, iyi bir "giz yandaşı" olarak şu sonuca varabilirdi: Bu küçük şiirin gizli anlamı, gerçekten de *tears*'ın bastırılması olup, onun yerine *trees* geçirilmiştir (ağaçlardan ormanı görememek). Bu, aşırı yorum olurdu ancak aynı zamanda Hartman'ın gerçekte yazdığından daha ilginç ve şiiri daha aydınlatıcı olurdu (sonuçta bu yorumu reddetsek bile); Hartman'ın yazdığı, dediğim gibi, şiirin dili ardında gizlenen "imalar"ı belirlemek üzere yapılmış hayranlık uyandırıcı bir geleneksel edebiyat duyarlılığı alıştırması izlenimini veriyor.

Eco'nun "Bayım, siz bir hırsızsınız, inanın bana!"nın yorumlarıyla ilgili örneğinde olduğu gibi, aşırı yorumun daha net bir örneği, düzenli bir toplumsal anlamı olan belirli ya da deyimsel cümleciklerin anlamı üzerinde düşünme olabilir. Kaldırımdan geçerken bir tanıdığımı selamlayıp, ona "Merhaba, güzel bir gün, değil mi?" dersem onun yürümeye devam edip, şöyle bir şeyler mırıldanmasını beklemem: "Acaba bu adam ne demek istedi güzel bir gün demekle? Güzel bir gün olup olmadığını söyleyemeyecek kadar kararsız bir adam da benden onay mı beklemek zorunda? Öyleyse, neden cevap vermemi beklemedi? Yoksa bunun nasıl bir gün olduğunu *benim* söyleyemeyeceğimi düşünüyor da bunu bana söylemek ihtiyacını mı duyuyor? Yanımdan durmadan geçip gittiği *bugün*'ün uzun uzun konuştuğumuz dünün aksine güzel bir gün olduğunu mu söylemek istiyor?" Bu, Eco'nun paranoid yorum adını verdiği şeydir ve ilgimiz yalnızca gönderilen iletileri almada yoğunlaşıyorsa, o zaman *paranoid yorum* verimsiz olabilir ancak en azından akademik dünyada,

durumun ne olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, biraz paranoyanın nesnelerin doğru değerlendirilmesi için elzem olduğunu sanıyorum.

Üstelik, amaçlanan iletileri almaktan çok, diyelim ki dilsel ve toplumsal etkileşimin mekanizmalarını anlamakla ilgileniyorsak, o zaman yer yer şöyle bir geriye çekilip neden birisinin "Güzel bir gün, değil mi?" gibi tam anlamıyla doğrudan bir şey söylediğini kendimize sorabiliriz. *Bunun* gelişigüzel bir selamlama biçimi olmasının anlamı nedir? Başka ilişki biçimleri ya da alışkanlıkları olan başka kültürlerden farklı olarak bu selamlama biçimi bize bu kültür hakkında ne anlatmaktadır? Eco'nun *aşırı yorum* adını verdiği şey, aslında tam da normal iletişim için gerekli *olmayan ancak* iletişimin işleyişi üzerinde düşünmemizi sağlayan soruları sorma pratiği olabilir.

Gerçekten de, genel olarak bu sorun ve Eco'nun dile getirmek istediği sorunlar, birkaç yıl önce Wayne Booth'un *Critical Understanding* adlı kitapta dile getirdiği bir karşıtlıkla daha iyi kavranabilir: Booth, yorum ile *aşırı yorum* karşıtlığı yerine, *anlama* ile *aşırı anlama* karşıtlığını getirmişti. Booth anlama'yı Eco'nun anladığı anlamda kavrıyordu, bir tür Eco'nun örnek okuru anlamında. Anlamak, metnin ısrar ettiği soruları sormak ve yanıtları bulmaktır. "Bir zamanlar üç küçük domuz varmış" sözü, sözgelimi "Neden üç?" ya da "Somut tarihsel bağlam nedir?" gibi soruları değil, "Peki ne olmuş?" sorusunu sormamızı gerektirir. Buna karşıt olarak *aşırı anlama*, metnin örnek okuruna sormadığı soruların ardı sıra gitmekten oluşur. Booth'un karşıtlığının Eco'nun karşıtlığına oranla bir avantajı, bu tür pratiğin yanlı bir tutumla aşırı yorum olarak adlandırılmasına oranla aşırı anlamanın rolünü ve önemini görmeyi daha kolay hale getirmesidir

Booth'un teslim ettiği gibi, metnin kendi hakkında sorulmasını teşvik *etmediği* soruları sormak çok önemli ve verimli olabilir. Aşırı anlamanın izlediği yolu aydınlatmak üzere Booth şunu sorar:

> Sen, görünüşte masum, üç domuz ile kötü kurt masalı, senin seni koruyan ve sana tepki veren kültür hakkında söyleyecek neyin var? Seni yaratan yazarın ya da halkın bilinçdışı rüyaları hakkında? Anlatısal askıdalığın tarihi hakkında? Açık ve koyu tenli ırkların ilişkileri hakkında? İriyarı ve ufak tefek, saçlı ve kel, zayıf ve şişman insanlar hakkında? İnsan tarihindeki üçlü örüntüler hakkında? Teslis hakkında? Tembellik ve çalışkanlık, aile yapısı, ev mimarisi, perhiz uygulaması, adalet ve öç alma standartları hakkında? Duygudaşlık yaratmak üzere anlatısal bakış açısının manipülasyonlarının tarihi hakkında? Geceler boyunca bir çocuğun seni okuması ya da ona seni anlatmaları iyi bir şey midir? İdeal sosyalist devleti kurduğumuzda, senin gibi öykülere izin verilecek mi, verilmeli mi? Şu bacanın ya da cinsiyetten hiç söz edilmeyen bu ödünsüz erkek dünyasının cinsel imaları nelerdir? Bütün o oflama poflama nedir?[1]

Sanırım, tüm bu aşırı anlama, aşırı yorum olarak değerlendirilecektir. Eğer yorum, metnin niyetinin yeniden kurulması ise, o zaman bunlar o yola götüren sorular değildir; bu sorular metnin ne yaptığını ve nasıl yaptığını sormaktadır: Öteki metinlerle ve öteki pratiklerle nasıl ilişki kurduğunu; neyi gizleyip neyi bastırdığını; neyi öne çıkarıp neyle suç ortaklığı yaptığını. Modern eleştirinin en ilginç biçimlerinden birçoğu, yapıtın aklında ne olduğunu değil, neyi unuttuğunu; neyi söylediğini değil, neyi sorgulamasız kabul ettiğini sorar.

Metnin niyetinin açımlanmasını edebiyat çalışmalarının hedefi olarak almak, Northrop Frye'ın *Anatomy of Criticism* adlı kitabında Little Jack Horner eleştiri görüşü adını verdiği şeydir: Edebiyat yapıtının, yazarın içine "kasıtlı olarak belirli sayıda güzellik ya da etki" doldurduğu bir pasta gibi olduğunu ve eleştirmenin Little Jack Horner gibi, kendinden memnun, onları birer birer çıkarıp, "Oh, ne iyi çocuğum ben" dediği fikridir. Frye bu fikri, onda seyrek olarak gördüğümüz bir kızgınlıkla, "Sistematik eleştiri yokluğu nedeniyle ortaya çıkan birçok derbeder cahilliklerden biri"[2] olarak adlandırmıştır.

1. Wayne Booth, *Literary Understanding: The Power and Limits of Pluralism* (Chicago, University of Chicago Press, 1979), s. 243.
2. Nortrop Frye. *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, Princeton Uni-

Frye için alternatif elbette, edebiyat yapıtlarının etkilerini gerçekleştirdikleri gelenekleri ve stratejileri betimlemeyi deneyen bir poetikadır. Birçok edebiyat eleştirisi yapıtı, belirli yapıtlar üzerine konuştukları için birer yorumdurlar ancak onların amacı o yapıtların anlamını yeniden kurmaktan çok, yapıtların işlevlerini gerçekleştirdiği mekanizmaları ya da yapılan keşfetmek ve böylece edebiyat, anlatı, mecazi dil, izlek, vb hakkındaki genel sorunları aydınlatmaktır. Nasıl dilbilim bir dilin tümcelerini yorumlamaya değil, onu oluşturan ve işlev görmesini sağlayan kurallar dizgesini yeniden kurmaya çalışıyorsa, yanlış olarak aşırı yorum ya da bir ölçüde daha iyi olarak aşırı anlama olarak görülen şeyin önemli bir bölümü de bir metni anlatının, betimlemenin, ideolojinin, vb genel mekanizmalarıyla ilişkilendirme girişimidir. Ve Umberto Eco'nun en seçkin temsilcisi olduğu göstergebilim ya da göstergeler bilimi, tam olarak, toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında anlamın üretilmesini sağlayan kodları ya da mekanizmaları belirleme girişimidir.

Bu nedenle, Profesör Rorty'nin Eco'ya yanıtında belirleyici konu, bir metnin (kendi amaçlarımız doğrultusunda) kullanılması ile onun yorumlanması arasında fark olmadığı –bunların ikisinin de metnin kullanımları olduğu– iddiası değildir, daha çok Rorty'nin kodlar arayışımızı, yapısal mekanizmaları belirleme çabamızı bir yana bırakmamızı ve yalnızca "dinozorlardan, şeftalilerden, bebeklerden ve eğretilemelerden" zevk almamızı (onları parçalara ayırmaksızın ve çözümlemeye çalışmaksızın) öneren iddiasıdır. Eco'ya yanıtının sonunda Rorty iddiasına geri dönmekte ve metinlerin nasıl işlediğini bulmaya uğraşmamızın gereksiz olduğunu tartışmaktadır; bu, kelime işlemci altyordamlarını BASIC'te yazmak gibi olurdu. Metinleri tıpkı kelime işlemcileri kullandığımız gibi kullanmalı, yani onlar hakkında ilginç bir şeyler söylemeye çalışmalıyız.

Ancak bu iddiada bir kelime işlemci programını kullanmak ile belki de programı geliştirmek ya da yalnızca kabaca yerine

versity Press, 1957), s. 17 [*Eleştirinin Anatomisi*, Çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yay., 2015].

getirdiği amaçlarımıza daha uygun hale getirmek için onu çözümlemek, anlamak arasında bir ayrım görüyoruz. Rorty'nin kendisinin bu ayrıma başvurmasını, herhangi bir kimsenin herhangi bir şeyle ilgili olarak yapabileceği tek şeyin onu kullanmak olduğu iddiasını çürüten ya da en azından bir metnin kullanımları arasında önemli farklar olduğunu gösteren bir şey olarak değerlendirebiliriz. Gerçekten de, Rorty'nin çizgisinde ilerleyip şunu tartışabiliriz: Birçok önemli amaç açısından bilgisayar programlarının ya da doğal dillerin veya yazınsal söylemlerin nasıl işlediğini bulmak önemle değilken; bu konuların –bilgisayar mühendisliği, dilbilim, edebiyat eleştirisi ve kuramı– akademik eğitiminde, ana amaç tam da bu dillerin nasıl işlediğini (neyin onları işledikleri tarzda işlemeye götürdüğünü ve hangi koşullar altında farklı işleyebileceklerini) anlamaya çalışmaktır. İnsanların İngilizceyi, bu dilin yapısı hakkında herhangi bir şey öğrenme gereksinimi duymaksızın mükemmel olarak konuşabilmeleri, İngilizcenin yapısını betimleme çabasının boşa olduğu anlamına gelmez; ancak dilbilimin amacı, insanları daha iyi İngilizce konuşturmak değildir.

Edebiyat çalışmalarında akıl karıştıran öğe, birçok insanın aslında dilin çeşitli yönlerini, edebiyatın sistemini, isterseniz altyordamlarını çözümlemeye çalışıyor olup, yaptıklarını edebiyat yapıtlarının yorumu olarak sunmalarıdır. Bu yüzden, Rorty'nin öne sürebileceği üzere, bu insanlar edebiyat yapıtlarını insan varoluşunun binlerce sorunu hakkında hikâyeler anlatmak üzere kullanıyorlarmış gibi görünebilirler. Edebiyat yapıtlarının bu tür kullanımları zaman zaman bu yapıtların nasıl işlediğiyle ilgili pek az kaygı ya da sorgulama getiriyor olabilir ama çoğu zaman böyle bir kaygı ve böyle bir sorgulama, yorumsal anlatıda vurgulanmamış olsa bile, gerçekten de tasarı açısından çok önemlidir. Buradaki ana nokta şudur: Edebiyatın nasıl işlediğini anlama çabası, geçerliliği olan bir entelektüel gayedir; ancak o da, tıpkı doğal dillerin yapısını ya da bilgisayar programlarının özelliklerini anlama çabası gibi, herkesi ilgilendiren bir çaba olmayabilir. Ve bir disiplin olarak edebiyat incelemesi, tam da

edebiyatın göstergesel mekanizmalarını, edebiyatın biçimlerinin çeşitli stratejilerini sistematik olarak anlama girişimidir.

Bu yüzden, Rorty'nin yanıtında eksik olan nokta, edebiyat incelemelerinin, edebiyat yapıtlarındaki karakterleri ve izlekleri sevmek ve onlara tepki göstermek dışında şeylerden oluşabileceği duygusudur Rorty edebiyatı kendileri hakkında bir şeyler öğrenmek üzere kullanan insanlar tasavvur edebiliyor –elbette edebiyatın önemli bir kullanımıdır bu– ancak öyle görünüyor ki, edebiyatı edebiyat hakkında bir şeyler öğrenmek üzere kullanan insanları tasavvur edemiyor. Kendisini "pragmatizm" olarak adlandıran bir felsefe akımının, edebiyat gibi önemli insani yaratımların işleyişi hakkında daha çok şey öğrenmek gibi son derece pratik bir etkinliği göz ardı etmesi şaşırtıcıdır; çünkü edebiyat "bilgisi" fikrinin ortaya koyduğu epistemolojik sorunlar her ne olursa olsun, şurası açık ki, pratik olarak, edebiyat incelemesinde insanlar yalnızca belirli yapıtların yorumlarını (kullanımlarını) geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda edebiyatın nasıl işlediğine –edebiyatın sunduğu olanaklara ve edebiyatın kendine özgü yapılarına– ilişkin genel bir kavrayış edinirler.

Ancak bilginin kurumsal gerçekliklerine yönelik bu ihmalden çok, çağdaş Amerikan pragmatizminde –sözgelimi, Rorty ile Fish'inkinde– özellikle tedirgin edici bulduğum şey, mesleki saygınlık konumlarını felsefe ya da edebiyat incelemeleri gibi bir akademik alanın öteki üyeleriyle girdikleri canlı tartışmayla, alanla ilgili kendilerinden önce gelenlerin kavrayışlarındaki güçlükleri ve tutarsızlıkları belirleyerek ve alternatif yöntemlerle hedefler önererek elde etmiş olan insanların, bir kez mesleki saygınlık elde ettikten sonra, birden sırtlarını dönüp, argümanın olanaklı olduğu bir yöntemler sistemi ve bilgi birikimi fikrini reddederek, alanı yalnızca kitaplar okuyan ve bu kitaplar hakkında ilginç şeyler söylemeye çalışan insanlar grubu olarak sunmalarıdır. Dolayısıyla bu insanlar, kendi konumlarını elde ettikleri ve başkalarının sırası geldiğinde meydan okuyacağı yapıyı sistematik olarak yıkmaya çalışmaktadırlar. Sözgelimi, Stanley Fish yazınsal anlamın doğası ve okuma sürecinin

rolü hakkında kuramsal argümanlar ortaya koyarak ve bu konu üzerinde görüş bildirmiş olan öncüllerinin yanıldıklarını öne sürerek kendini kanıtlamıştır. Bununla birlikte, bir kez saygınlık konumuna ulaştıktan sonra, çark etmiş ve şöyle demiştir:

> Aslında, insanın haklı olduğu ya da yanıldığı herhangi bir konu yok ortada; edebiyatın ya da okumanın doğası diye bir şey yok; yalnızca yaptıkları her ne ise onu yapan, belli inançlara sahip okur ve eleştirmen grupları var. Ve belli bir inançlar grubunun yargılanabileceği inanç dışı bir konum bulunmadığından, öteki okurların benim yaptığıma karşı çıkmaları olanaksız.

Bu, Rorty'nin Eco'ya yanıtında "Pragmatistin Yolculuğu" adını verdiği şeyin daha talihsiz bir biçimidir.

Richard Rorty'nin *Philosophy and the Mirror of Nature*'ı güçlü bir felsefi çözümleme kitabıdır; çünkü felsefi girişimi, bir yapısı olan bir sistem olarak kavrar ve bu yapının değişik kısımları arasındaki çelişkili ilişkileri –bu girişimin temelci karakterini tartışmaya açan ilişkileri– gösterir. İnsanlara altta yatan yapılar ve sistemler bulmaya girişmekten vazgeçip, metinleri yalnızca kendi amaçları için kullanmalarını söylemek, başka insanların, Rorty'e ününü sağlayan türden çalışmayı yapmalarını engellemeye kalkışmaktır. Benzeri şekilde, edebiyat öğrencilerinin edebiyatın nasıl işlediğini anlamaya çalışmaktan vazgeçip, yalnızca edebiyattan zevk almalarını ya da yaşamlarını değiştirecek bir kitap bulma umuduyla okumalarını sürdürmelerini söylemek iyi ama böyle bir edebiyat incelemesi görüşü gene de gençlerin ya da marjinallerin, halen edebiyat incelemelerinde yetke konumlarını işgal edenlerin görüşlerine karşı çıkabilecekleri bir kamusal argüman yapısını reddetmekle, o konumları saldırılardan muaf hale getirmeye ve aslında bir yapının olduğunu yadsıyarak yerinde duran bir yapıyı onaylamaya yardımcı olmaktadır.

Dolayısıyla, Rorty'nin yanıtındaki en önemli noktanın, yorum ile kullanım arasındaki ayrım (ya da ayrımın olmayışı) sorunu değil, şu iddia olduğunu sanıyorum: Metinlerin nasıl

işlediğini anlamaya kafa yormamız gerekmez, tıpkı bilgisayarların nasıl işlediğini anlamaya kafa yormamızın gerekmediği gibi çünkü bunları pek fazla bir bilgimiz olmaksızın gayet iyi kullanabiliriz. Israrla belirtiyorum: Edebiyat incelemeleri tam da bu bilginin edinilmesi çabasıdır. Profesör Eco'nun ve Rorty'nin tartışmalarındaki ilginç bir örtüşme ancak gene de görüş ayrılığı noktası üzerinde durmak istiyorum. İkisinin paylaştıkları bir şey, yapıçözümü aradan çıkarma arzusu; bu ortak arzu, yaygın haberlerin tersine, yapıçözümün canlı ve iyi durumda olduğunu ima ediyor. Ancak ilginç olan nokta, Eco ile Rorty'nin yapıçözüm hakkında neredeyse karşıt betimlemeler sunmaları. Umberto Eco, yapıçözümü okur yönelimli eleştirinin aşırı bir biçimi olarak alıyor gibi görünmektedir, sanki yapıçözüm, bir metnin, okur ne anlama gelmesini istiyorsa o anlama geldiğini söylüyormuş gibi. Öte yandan Richard Rorty, yapıçözümü ve özel olarak Paul de Man'ı, yapıların gerçekten de metnin *içinde* olduğu ve bu yapıların kendilerini okura zorla kabul ettirdikleri (Okur yapıçözücü okumasıyla yalnızca metinde zaten varolan yapıları bulur) fikrinden vazgeçmeyi kabul etmedikleri için eleştiriyor Rorty, temel metinsel yapılar ya da mekanizmalar olduğunu ve metnin nasıl işlediğini gösteren çeşitli şeyler bulunabileceğini savunduğu için yapıçözücülüğü eleştiriyor. Rorty'nin görüşüne göre, yapıçözüm, okurların metinleri farklı kullanma tarzları olduğunu ve bu kullanma tarzlarından hiçbirinin metin hakkında "daha temel" bir şey söylemediğini kabul etmediği için yanlıştır.

Bu görüş ayrılığında –Yapıçözüm, bir metnin, okur ne anlama gelmesini istiyorsa o anlama geldiğini mi söylemektedir yoksa keşfedilmesi gereken yapıları olduğunu mu?– Rorty neredeyse Eco'dan daha haklıdır. Rorty'nin değerlendirmesi en azından nasıl olup da yapıçözümün, bir metnin kategorileri yıkabileceğini ya da beklentileri kırabileceğini iddia edebildiğini açıklamaya yardımcı oluyor. Eco'nun sınırlara yönelik ilgisinin onu yanlış yöne sürüklediğine inanıyorum. Eco, metinlerin okurlara büyük bir hareket alanı sağladığını ancak sınırlar bulunduğunu söylemek istiyor. Oysa yapıçözüm, anlamın bağlama bağlı olduğunu

vurgular –anlam, metinlerdeki ya da metinler arasındaki ilişkilerin bir sonucudur– ancak bu bağlamın kendisi sınırsızdır: Çıkarsanabilecek her zaman yeni bağlamsal olanaklar olacaktır, böylece yapamayacağımız bir şey varsa, o da sınırlar koymaktır. Wittgenstein soruyor: "'Bububu' deyip bununla 'Yağmur yağmazsa seninle yürüyüşe çıkarım' sözünü kastedebilir miyim?" Ve yanıtlıyor: "İnsan ancak bir dilde bir şeyle bir şey kastedebilir."[3] Bu, "Bububu"nun hiçbir zaman bu anlama gelmeyeceğini savunarak, sınırlar belirliyor gibi görünebilir ancak dilin, özellikle yazınsal dilin işleme tarzı bu katı sınırın konmasını engelliyor. Bir kez Wittgenstein bu sınır varsayımını ürettikten sonra, belli bağlamlarda (özellikle Wittgenstein'ın yazılarını bilenler arasında) "Bububu" deyip, yağmur yağmazsa insanın yürüyüşe çıkabileceği olasılığını anıştırmak olanaklı hale gelmiştir. Ancak *semiosis*'te bu sınır yokluğu, Eco'nun korkar göründüğü gibi, anlamın okurun özgür yaralısı olduğu anlamına gelmez. Bu daha çok, betimlenebilir göstergesel mekanizmaların önceden belirlenemeyecek tekrarlamalı yollarla işlev gördüğünü gösterir.

Rorty, mutlu bir edimbilgisi (*pragmatics*) haline gelemediği için yapıçözümü eleştirirken, Paul de Man'ın felsefenin edebiyat yorumu için yol gösterici ilkeler sağladığına inandığını belirtiyor. Bu düzeltilmesi gereken bir yanlış anlamadır: Paul de Man'ın felsefi metinleri ele alışı her zaman eleştirel ve bir anlamda yazınsaldır; onların retorik stratejilerini göz önünde bulundurur; de Man'ın onlardan yazınsal yorum için *yöntem* gibi bir şey çıkardığını söylemek çok güçtür. Ancak elbette de Man'ın, Rorty'nin aksine, felsefenin ve felsefi soruların bir yana bırakılabileceğine inanmadığı doğrudur. Yapıçözücü okumalar, geleneksel felsefi ayrımların koyduğu sorunların nasıl her yerde ortaya çıktığını, yapıtların en "yazınsal" olanında bile nasıl sürekli olarak geri döndüğünü göstermektedir. Yapıçözüme eleştirel bir yön ve eleştirel bir rol veren, Batı düşüncesini yapılandıran

3. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (*Felsefi Soruşturmalar*) s. 18.

hiyerarşik karşıtlıklarla bu sürekli uğraşma ve insanın bunları ebediyen çözmüş olduğu inancının olasılıkla kolaycı bir hayal kırıklığı olacağının ayrımsanmasıdır. Bu hiyerarşik karşıtlıklar, özdeşlik kavramlarını ve toplum yaşamıyla siyasal yaşamın dokusunu yapılandırır ve insanın bunların ötesine geçtiğine inanması, ideoloji eleştirisi de dahil olmak üzere eleştiri girişimini kendinden emin bir şekilde bir yana bırakma riskini getirir.

Yapısı gereği poetika ile yorum arasında kararsız kalan Roland Barthes, bir defasında, yeniden okumayan kimselerin kendilerini her yerde aynı öyküyü okumaya mahkûm ettiklerini yazmıştı.[4] Bu insanlar zaten düşündükleri ya da bildikleri şeyi görürler. Barthes'in savı, aslında, bir tür "aşırı yorum" yönteminin –sözgelimi, metin yorumsal sorunlar ortaya koymasa da, onu çeşitli bölümlere ayıran, her bölümün yakından incelenmesini ve etkilerinin açığa çıkarılmasını isteyen keyfî bir yöntem– bir keşifler yapma yolu olduğuydu: Metin hakkında keşifler ve insanın okur rolü oynamasını sağlayan kodlar ve pratikler hakkında keşifler. İnsanları, yalnızca anlamın bütünleştirilmesine direnç gösteren öğeler üzerinde kafa yormaya değil, aynı zamanda başlangıçta hakkında söylenecek hiçbir şey yokmuş gibi görünen öğeler hakkında da kafa yormaya zorlayan bir yöntemin, yalnızca bir metnin örnek okuruna sorduğu soruları yanıtlamaya çalışan bir yönteme oranla keşifler üretme olasılığı daha yüksektir (Ancak burada da yaşamdaki tüm öteki şeyler gibi bir güvence yoktur).

İkinci konferansının başında Umberto Eco aşırı yorumu, "aşırı merak" adını verdiği şeyle, yalnızca rastlantısal olabilecek öğeleri anlamlı olarak ele almaya aşırı eğilimle bağlantılandırdı. Eco'nun deyişiyle, eleştirmenleri bir metindeki öğeler üzerinde kafa yormaya yönelten bu *déformation professionelle*, aksine, kanımca, dil ve edebiyatla ilgili aradığımız içgörülerin en iyi kaynağıdır, kaçınılmaktan çok, geliştirilmesi gereken bir niteliktir. Gerçekten de, eğer "aşırı yorum" korkusu bizi metinlerle

4. Roland Barthes. *S/Z* (Paris, Seuil. 1970). s. 22-23 [*S/Z*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay., 2006].

yorum oyununa ilgi duymaktan kaçınmaya ya da bunu bastırmaya götürse, üzücü bir şey olurdu bu; böyle bir merak bugün bir hayli seyrek olan bir şey gibi görünüyor bana ancak Umberto Eco'nun romanlarıyla göstergebilimsel keşiflerinde hayranlık uyandırıcı bir biçimde temsil ediliyor.

Jonathan Culler

6
Palimpsest Tarih[1]

Yazımın başlığı, artık herkesçe bilinen ancak Salman Rushdie'nin romanı *Shame*'de özellikle iyi dile getirilmiş bir kavramdan uyarlanmıştır. Bu kavram, tarihin kendisinin bir kurmaca olduğudur, dile getiriliş biçimi ise çeşitlilik gösterir. Önce kısa bir alıntı: "Bütün öyküler" diyor Rushdie araya giren yazar olarak, "olabilecekleri öykülerin hayaletlerinin istilası altındadırlar" (s. 116). Şimdi de uzun bir alıntı:

> Tarihi yeniden yazma görevini kim ele geçirdi? Göçmenler, muhacirler. Hangi dillerde? Urduca ve İngilizcede, ikisi de ithal edilmiş

1. Bu yazının bir versiyonu şu kitabın 12. bölümü olarak da yayımlanmıştır: *Stories, Theories and Things* (Cambridge University Press. 1991).

diller. Pakistan'ın daha sonraki tarihini, iki zaman katmanı arasındaki bir düello olarak görmek mümkündür, dayatılmış olandan bir yolunu bulup çıkmaya çalışan karartılmış dünya. Kendi görüşünü dünyaya dayatmak her sanatçının gerçek arzusudur ve Pakistan, giderek daha çok kendisiyle savaş halindeki, o pul pul dökülen, parçalanan palimpsest, düş gören zihnin bir başarısızlığı olarak betimlenebilir. Belki de kullanılan boyalar, kalıcı olmayan boyalar, Leonardo'nunkiler gibi yanlış boyalardı ya da belki de yer *yetersiz olarak imgelenmişti*, birbiriyle uzlaşmaz öğelerden, ağırbaşlı, yerli Sindhi şalvar kurnalara karşı karnı açıkta bırakan göçmen sarilerden, Pencablılara karşı Urdulardan, o zamana karşı şimdi'den oluşmuş bir tablo olarak: Ters giden bir mucize.

Bana gelince: Ben de, bütün göçmenler gibi, bir hayalperestim. Düşsel ülkeler kuruyor ve onları varolan ülkelere dayatmaya çalışıyorum. Ben de, tarih sorunuyla yüz yüze geliyorum: Neyi korumalı, neyi atmalı, belleğin korumada ısrar ettiği şeye nasıl bağlı kalmalı, değişimle nasıl uğraşmalı.

Öykümün palimpsest ülkesinin, yineliyorum, kendi adı yok.[2]

Ancak birkaç satır sonra, Rushdie şimdi Güney Pakistan olan yerdeki Sind'i fethetmesinin ardından "tek bir sözden oluşan bir iletiyle ('Peccavi': *Günah işledim*) suçluyu İngiltere'ye geri gönderen" Napier'in apokrif öyküsünü anlatır ve ekler:

Aynam Pakistan'ı bu ikidilli (ve kurmaca çünkü aslında hiçbir zaman dile getirilmemiş) söz oyunuyla adlandırmanın çekiciliğini duyuyorum. *Peccavistan* olsun (s. 88).

Gene araya giren yazar olarak daha önce şunu söylemişti: "Ama farz et bu gerçekçi bir roman olsun! Düşün başka ne koyabilirdim onun içine." Bunu gerçek dehşetlerle, gerçek adlarla, aynı zamanda gerçek komik olaylarla dolu uzun bir paragraf izler ve paragraf şöyle sona erer: "Güçlüklerimi bir düşün!" Ve yazar devam eder:

---

2. Salman Rushdie, *Shame* (Jonathan Cape. Londra, 1985), s. 87-88 [*Utanç*, Çev. Aslı Biçen, Metis Yay., 2005].

> Şimdi, bu nicelikte bir kitap yazıyor olsam, Pakistan hakkında değil, evrensel olarak yazdığımı söyleyerek karşı çıkmamın bana hiçbir yararı olmazdı. Kitap yasaklanır, çöp tenekesine atılır, yakılırdı. Tüm bu çabalar boşuna. Gerçekçilik bir yazarın yüreğini incitebilir.
> Neyse ki, yalnızca bir tür çağdaş peri masalı anlatıyorum, o yüzden her şey yolunda; kimsenin altüst olmasına gerek yok ya da söylediğim herhangi bir şeyi ciddiye almasına. Köklü bir eyleme girişmelerine de gerek yok.
> Ne büyük rahatlık!

Bu son pasajın yan bilinçli dramatik ironisi iç burkucu.

Çünkü elbette bütün bu alıntılar, henüz yayımlanmadan, *Şeytan Ayetleri*'ne[3] de uyuyor; bu roman, iki palimpsest ülkeyle, Hindistan ile İngiltere'yle ve bir palimpsest dinle, İslamla ilgilidir ve bu yüzyılın son çeyreğinde edebiyat sahnesine girip, ölmekte olan roman sanatını tamamen yenilemiş bir kurmaca türüne aittir Meksikalı Carlos Fuentes'in *Terra Nostra*'sı[4] ve Yugoslav Milorad Paviç'in *Hazar Sözlüğü*[5] adlı romanı öteki büyük örneklerdir. Bazıları bu gelişmeye "büyülü gerçekçilik" adını vermişlerdir. Ben ona palimpsest tarih adını vermeyi yeğliyorum. Bu akım, sanırım, Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı[6], Thomas Pynchon'un *Gravity's Rainbow*'u[7] ve Robert Coover'in *The Public Burning*'i[8] ile başladı. Eco'nun *Gülün Adı* ve *Foucault Sarkacı* romanları akımın bir başka türünü temsil etmektedir. Bunların hepsinin çok kalın, çok uzun kitaplar olduğunu fark edeceksiniz ve kendi başına bu, yeni gerçekçi geleneğin bizi uzun bir süre alıştırdığı yaklaşık 80.000 kelimelik toplumsal komedi

3. Rushdie. *The Satanic Verses* [*Şeytan Ayetleri*] (London, Penguin Viking. 1988).
4. Carlos Fuentes, *Terra Nostra (London, Secker and Warburg, 1977) [Terra Nostra*, Çev. Bülent Doğan, Can Yay., 2014].
5. Milorad Pavic, *Dictionary of the Khazars* (London, Hamilton, 1984) [*Hazar Sözlüğü*, Çev. İsmail Yerguz, Kırmızı Yay., 2011].
6. Gabriel Garcia Marquez, *A Hunderd Years of Solitude*, Çev. Gregory Rabassa (New York, Harper and Row, 1967) [*Yüzyıllık Yalnızlık*, Çev. Seçkin Selvi, Can Yay., 1974].
7. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (New York, Viking, 1973).
8. Robert Coovers, *The Public Burning* (New York, Viking, 1977).

ya da ev trajedisi romanlarının eğilimine karşı bir şey. Ancak bu noktaya daha sonra döneceğim.

Önce, çeşitli palimpsest tarih türlerini birbirinden ayırmak istiyorum:

1. Gerçekçi tarihsel roman, bu tür roman hakkında hiçbir şey söylemeyeceğim.
2. Tarihsel bir döneme yerleştirilmiş, tamamıyla imgelem ürünü, büyünün sayısız kez araya girdiği öykü (*The Sotweed Factor*'u ile John Barth[9], Márquez).
3. Tarihsel bir döneme yerleştirilmiş, tamamıyla imgelem ürünü olup, büyünün yer almadığı ancak zamanı altüst eden, çok sayıdaki felsefi, teolojik ve yazınsal anıştırma ve ima ile büyü etkisi yaratan öykü; burada Eco'yu düşünüyorum ve çok farklı bir açıdan, kısmen tarihsel dönem modern olduğundan, Kundera'yı (*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* ve *Ölümsüzlük* romanlarıyla)[10].
4. Daha yakın bir dönem ya da olay olduğu için daha iyi bilinen bir dönem ya da olayın mizahi yeniden kuruluşu; bu romanlar, görünüşte büyü içerir ancak ivmesini sanrıdan alır, sözgelimi *The Public Burning*'de Sam Amca ile Başkan Yardımcısı Nixon arasındaki ilişkiler ya da Pynchon'un *Gravity's Rainbow*'unda paranoyakların ağırlıklı varlığı gibi.

Beşinci ve son olarak, bir ulusun ve inancın palimpsest tarihi; burada büyü araya girebilir de girmeyebilir de ancak gerçekçi olarak betimlenen insanoğlunun saçmalığıyla karşılaştırıldığında, neredeyse konudışı görünmektedir ya da neredeyse doğaldır da diyebiliriz. Bunu *Terra Nostra*'da, *Şeytan Ayetleri*'nde ve *Hazar Sözlüğü*'nde görüyoruz; bunları, birçok ortak noktalarının oldu-

9. John Barth, *The Sotweed Factor* (London, Secker and Walburg, 1960)
10. Bkz. Milan Kundera, *L'Insoutenable Legerete de l'etre*, Çev. Kerel (Paris, Gallimard, 1987)[*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, Çev. Fatih Özgüven, İletişim Yay., 1993]; *L'Immortalite*, Çev. Eva Bloch (Paris, Gallimard, 1990)[Ölümsüzlük, Çev. Aysel Bora, Can Yay., 1990].

ğu, dördüncü kategorideki *The Public Burning*'den de *Gravity's Rainbow*'dan da daha etkili, daha önemli ve hepsinin ötesinde daha okunabilir, dolayısıyla gerçekten yenileyici buluyorum. Aslında, bunlar, farklı biçimlerde de olsa, imgelemsel olarak Márquez, Kundera ve Eco'yla daha derinden bağlantılılar, yüzeysel olarak farklı görünseler bile: Márquez, yolculuk eden ve bir yere yerleşen bir ailenin imgelemsel öyküsünü anlatır ve tarihi pek kafasına takmaz; oysa Eco'nun tarihi, teolojisi, teosofisi, vb, görünüşte, büyük bir titizlikle doğrudur.

Kanımca romanı bu palimpsest tarzda yenilemeyi tamamıyla başaramayan Coover ile Pynchon'u bir yana bırakırsak, ele alınan bütün romanlar İngiliz-Amerikan romanına yabancı yazarların romanlarıdır; her ne kadar Salman Rushdie İngilizce yazsa, üstelik İngilizceyi Hintçe sözcükler ve hayli deyişsel ifadelerle yenileyerek çok iyi kullansa bile, kesinlikle bir göçmen olarak yazdığını öne sürüyor. Kendi sınırlı alanına ve öyküleştirdiği küçük kişisel yaşamlarına kapanan İngiliz romanı uzun bir süredir adım adım ölümüne doğru ilerlemektedir; Amerikan postmodernizmi zaman zaman yeni bir enerji ve soluk getiriyor gibi görünse de, hâlâ yazarın yazısıyla narsistik ilişkisiyle gereğinden çok ilgili, bu da yazar dışında kimseyi ilgilendirmiyor. Okura sık sık seslenilse de, okur ancak "Bak ben ne yapıyorum" ilişkisine yönelik bu narsistik ilgiye bağlı olarak kâle alınıyor. Burada özellikle, büyük bir romancı olan John Barth'ı ya da Gilbert Sorrentino'nun *Mulligan Stew*'unu [11]düşünüyorum. Ancak bu romanların tarihle pek bir ilgileri yok; daha çok ya romanın biçimiyle ya da modern Amerikan Yaşam Tarzı'yla veya her ikisiyle ilgililer.

Eco'nun görünüşteki tarihsel doğruluğundan az önce söz ettim. Bunun aksine, Hazarları düşünün, tarihsel ancak ortadan yok olmuş bir halk, biyografik madde başlıklarıyla mizahi bir üslupla yeniden kurulmuş, üç kısım halinde (Hıristiyan, Yahudi, Müslüman), bunlardan her biri Hazarların kendi dinlerine geçtiğine inanıyor, edilgen değil, etkin olarak okumak ve

11. Gilbert Sorrentino, *Mulligan Stew* (London, Marion Boyars, 1980).

nüktenin tadını çıkarmak isteyen okur için incelikli bir çapraz göndermeler sistemiyle farklı biçimlerde yinelenen karakterler.

Ya da *Terra Nostra*'daki II. Felipe'yi düşünün. Protestanları Flanders'de katleden ya da daha sonra kral ataları ve kendisi için kalıcı bir anıtkabir olarak Escorial'ı inşa eden genç bir adam olarak (kendi anısında) gösterilir. Bu tarihtir. Ancak aynı zamanda, genç yaşta ölen Felipe el Hermoso (Yakışıklı Felipe) ile hâlâ yaşayan ve öyküye katılan Juana la Loca'nın (Çılgın Juana) oğlu olarak da tanımlanır. Şimdi, Yakışıklı Felipe ile Çılgın Juana'nın oğulları İmparator V. Charles idi. İkisinin ilginç bir karışımı söz konusu. Sık sık Felipe diye adlandırılsa da, çoğunlukla *el Señor* olarak geçiyor ki bu ikisine de uygulanabilir ve belli bir noktada "Adım aynı zamanda Felipe'dir" diyor okur, V. Charles'in ikinci adının Felipe olup olmadığını sorar kendisine. Aynı zamanda, babası *el Señor* tarafından genç köylü bir gelin üzerindeki *droite de cuissage*'ını* almaya zorlanan genç Felipe olarak da gösterilir. Ancak daha sonra Isabel adlı bir İngiliz kuzenle evlendiği söylenir; bu, II. Felipe için doğru değildi, buna karşın V. Charles'in kraliçesinin adı Isabel'di ancak Portekizli Isabel'di. Bu İngiliz Isabel'e asla el sürmez ve karısının sevgililerinin olduğunu bilmesine karşın, sonunda ondan dostça ayrılır ve onu İngiltere'ye geri gönderir; Isabel burada Kraliçe Elizabeth olur Felipe'nin dört karısından birisinin İngiliz olduğunu biliyoruz ancak bu Mary Tudor'du. Üstelik, romanın sabit temalarından biri, *el* Señor'un varisi olmadığıdır, gerçekten de Felipe varissiz ölür ya da en azından tuhaf bir biçimde değişen altarın arkasındaki triptiği tabutundan izlerken korkunç bir biçimde ölürken ve hâlâ canlıyken gösterilir. Besbelli, V. Charles'in bir vârisi (II. Felipe) vardı, II. Felipe'nin de dördüncü ve Avusturyalı karısından, daha sonra IV. Felipe adıyla tahta çıkacak olan bir vârisi vardı. Böylece yegâne tarihsel noktalar, onun Flanders'de bir şehri kuşattığı –Ghent'in adından hiç söz edilmese de– ve Escorial'ı inşa ettirdiğidir; bunun da adı verilmez, yalnızca betimlenir. Ve

* (Fr.) Derebeyin, evlenen her yeni gelinle ilk geceyi geçirmesi. (ç.n.)

Felipe'nin ölüler sarayına çekilmesi, tuhaf bir biçimde Charles'in tahttan feragatinden sonra Yurta'daki manastıra –ancak kendisi yaptırmamıştır burayı– çekilmesini anımsatır.

Benzeri bir kaynaştırma ya da karıştırma Yeni Dünya ile ilgili olarak da gerçekleşir; üç üçüzden ve sözde gaspçıdan –bunların altı ayak parmağı ve sırtlarında kırmızı bir haç şeklinde doğum işareti vardır– biri buraya tek bir refakatçiyle gelir, öldürülür ve İspanya öncesi Meksika'da uzun ve büyülü maceralar geçirir. Felipe geri döndüğünde, Nuevo Mundo'nun (Yeni Dünya) varlığına inanmaz, Nuevo Mundo elbette onun zamanında tarihsel olarak artık oturmuş bir yerdir; çünkü V. Charles'in imparatorluğu, bütün okul kitaplarının da söylediği gibi güneşin asla batmadığı bir imparatorluktu.

Bunlardan hiçbiri okumayı engellemez, kral soyundan olmayan bazı karakterlerin modern dönemde yeniden ete kemiğe bürünmesinin okumayı engellemediği gibi. Neden? Yalnızca kendi içinde, gerçek öykü kadar ikna edici, akıcı, iyi bir öykü olması değildir bunun nedeni. Aynı zamanda insanlık durumuyla ve insanlık durumunun nelere kalkınıp nelerden kaynaklandığıyla, mutlak iktidar ile onun anormallikleriyle, devasa saraylar inşa etmek için bu iktidarların yöneticilerinin yüzlerce işçinin ölümünü umursamamalarıyla ya da tuhaf düşler oluşturmak, hakikati kendi gördükleri gibi kurmak için binlerce masumun ölümüne aldırmamalarıyla ilgili farklı bir görüş olmasındandır. Bir bakıma bu, bilimkurgu kuramcılarının alternatif dünya adını verdikleri şeydir.

Ancak bilimkurgunun alternatif dünyaları, türün gerektirdiği ve kabul ettiği bazı bariz farklılıklarla ya az çok bu dünyayı örnek alırlar ya da bizim tanıdık dünyamızı, dünya dışı ya da bilimsel olarak olanaksız bir başka olay tarafından değiştirilmiş parametrelerle temsil ederler. Bu alternatif bir dünya değildir, alternatif bir tarihtir. Palimpsest tarih. Ve bu arada, özellikle Felipe'nin palimpsest din üzerine bir iki tefekkürü ya da hayali vardır; bunlar çarpıcı derecede sapkın, hatta dine küfür niteliğindedir ya da en azından Hıristiyanların geçmişte sapkın ya

da dine küfür olarak nitelendirecekleri tarzda şeylerdir. Ancak Hıristiyan otoriteler bunlara itiraz etmemişlerdir. Belki de Engizisyon'dan ders almışlardır. Ya da daha büyük bir olasılıkla, roman okumamaktadırlar. İyi ama Rushdie'yi mahkûm edenler de, yalnızca ilke olarak konuşup, seyrek olarak onun kitaplarından söz eden savunucularının birçoğu gibi onu okumuşa benzemiyorlar.

Bu da beni *Şeytan Ayetleri*'ne geri getiriyor. Olasılıkla, Rushdie *Terra Nostra*'yı okumuştu çünkü onun kitabında da daha az önemli olmakla birlikte altı parmaklı bir karakter vardır ve Umman Denizi'ne yolculukları sırasında üstlerinde uçuşan milyonlarca kelebek, Aztek tanrıçasının başının üzerindeki canlı kelebeklerden esinlenmiş gibi görünmektedir. Ancak bu bir rastlantı olabilir. Ya da bir anıştırma. Benim ele alacağım nokta şu: *Terra Nostra*'dan etkilenmiş olsun olmasın, *Şeytan Ayetleri* de palimpsest tarihtir.

Elbette, birisi dikkatlerini böyle yapıtlara çektiğinde, totaliter hükümetlerin, teokratik hükümetlerin, palimpsest tarihe karşı çıkmaları bizi şaşırtmamalıdır. Sovyetler Birliği'nde bu defalarca olmuştur. Böyle hükümetlerin kendileri hep tarihi yeniden yazmakla meşguldürler ve *onların* palimpsesti kabul edilebilir olarak değerlendirilir. Gene de *Şeytan Ayetleri*'nde, *Kuran*'da ve *Kuran*'la ilgili geleneklerle İslam tarihinde yankısını bulmayan tek bir bölüm yoktur. Örneğin, hep karılarıyla ilgili çifte standardını haklı çıkaran vahiyler alan "Mahound" anlatıcı tarafından değil, fethedilmiş olan "Cahilia"daki muhalif karakterler tarafından dile getirilir ve Muhammed'in vahiylerinde yankısını bulur:

> Ey Peygamber! Biz sana şu hanımları helal kıldık: Mehirlerini verdiğin eşlerin, Allah'ın sana ganimet olarak verdiklerinden elinin altında bulunanlar, amcalarının, halalarının, dayılarının, teyzelerinin kızlarından seninle birlikte hicret edenler. Peygamber kendisiyle evlenmek istediğinde, kendisini Peygamber'e hibe eden mümin bir kadını da öteki müminlere değil, yalnız sana özgü olmak üzere helal kıldık.

> Onlara eşleri ve elleri altındakiler hakkında neler farz kıldığımızı biz biliriz. Sana bir zorluk olmasın diyedir bu... Allah Gafûr ve Rahimdir. (s. 288)*

Cahilia genelevindeki on iki sokak kadınının peygamberin eşlerinin adlarını alması, bu fantastik ışıkta ne kolay bir adım. Ancak Rushdie bu konuya açıklama getirmiştir. Benim söylemek istediğim, kitap boyunca, *Kuran*'da olanların farklı bir okumasıyla, şiirsel, yeniden yaratıcı bir okumasıyla karşı karşıya olduğumuz. Her ne kadar Muhammed'e ansızın şunlar söylendiğinde, Şey*tan Ayetleri* olayı bir başka bağlamda ya da olmayan bir bağlamda yankısını bulsa da:

> Bir ayeti bir başkasıyla değiştirdiğimizde (neyi vahyettiğini en iyi Allah bilir), şöyle der onlar: "Sen bir düzenbazsın." Hakikatte, onların çoğu cahil insanlardır. (s. 304)

Ve elbette, Rushdie'nin ısrarla belirttiği gibi, bütün bu yeniden yaratımsal okumalar, "teolojik" adı verilen Hint filmlerinde sık sık Hindu tanrıları canlandıran rollerde oynayan, bir Hintli Müslümanın, Cibril Farişta'nın rüyaları olarak verilmektedir; ancak belki de tekanlamlılığa alışkın okurlar açısından onca açık değildir bu nokta. Bir başka deyişle, farklı okumanın kaynağı, tıpkı Pynchon'un olaylarının kaynağı gibi, paranoyadır. Aslında, rüyaların kullanımı, Rushdie'nin savunusunun bir parçasıdır ancak kişisel olarak ve salt yazınsal bir düzlemde, bunların neredeyse talihsiz bölümler olduğunu düşünüyor ve onları kurmaca gerçekler olarak okumayı yeğliyorum: Neden infilak eden uçaktan düşen ve hayatta kalan Cibril zamanda da yolculuk etmesin? Sonuçta, yoldaşı Saladin uzayan boynuzları ve kuyruğuyla Şeytan'a dönüşür ve sonra aniden iyileşir. Bunlar da okumalardır, bir bakıma alegorik ama aynı zamanda psikolojik, palimpsest dinsel okumalardır. Modern duyarlıkça görüldüğü, hissedildiği, yeniden okunduğu şekliyle palimpsest din. Ancak Eco'nun "*Intentio lectoris*"te söylediği gibi:

* Yaşar Nuri Öztürk, *Kur'an-ı Kerim Meali*, Yeni Boyut, İstanbul, 1994, (ç.n.)

> Válery'nin yaptığı gibi, birisi *il n'y a pas de vrai sens d'un texte* (bir metnin kesin bir anlamı yoktur) derse, bu kişi yorumların sonsuzluğunun üç niyetten (yazarın tasarladığı, yazarın göz ardı ettiği, okurun kararlaştırdığı) hangisine dayandığına henüz karar vermemiş demektir. Ortaçağ ve Rönesans Kabalacıları, *Tevrat*'ın sonsuz yorumlara açık olduğunu çünkü harflerini katıştırarak onun sonsuz biçimde yeniden yazılabileceğini savunuyorlardı ancak elbette okurun inisiyatifine bağlı olan böyle bir okumalar (bunun yanı sıra yazmalar) sonsuzluğu gene de tanrısal Yazar tarafından tasarlanmıştır. Okurun inisiyatifine ayrıcalık tanımak, okumaların sonsuzluğunu güvence altına almak demek değildir. Eğer okurun inisiyatifine ayrıcalık tanınırsa, bir metni tekanlamlı olarak okumaya karar veren etkin bir okur olasılığı da göz önünde bulundurulmalıdır: Kutsal Kitap'ı tek bir harfi anlama göre okumak köktencilerin bir ayrıcalığıdır.[12]

Bu elbette *Kuran*'la ilgili olarak olan şeydir. Yalnızca yetke tanınmış tefsircilerin *Kuran*'ı yorumlama izni vardır. Yalnızca bir yazarın herhangi bir hakkı yoktur, gerçekten de *Şeytan Ayetleri*'nde "Mahound"a bir şair ile bir orospu arasında bir fark görmediği söyletilir. Ayrıca, bu yazar inançsızdır ve hiçbir hakka sahip olmamaktan daha kötü bir durumdadır çünkü *Kuran* açıkça inançlıları seçtiğini, hatta inançsızları yanlış yola sürüklediğini söylemektedir; "Bizi Şeytana uymaya sürükleme"yi anımsatan ilginç bir kavram ancak Pater Noster şunu ekler: "Kötülükten kurtar bizi." *Kuran*'da böyle değildir, tabii inançsız kimse tövbe edip inandığı süreci (çünkü Allah bağışlayıcıdır): "Allah'ın yoldan çıkardığı insanlara kimse kılavuzluk edemez. Allah onları kötülükleri içinde başıboş dolaşmaya terk eder" (s. 272). Ya da bir başka yerde: "Rabbinin Kitabında sana vahyedilenin ne olduğunu söyle. Kimse Onun Sözlerini değiştiremez" (s. 92); daha önce gördüğümüz gibi, Allah dışında.

İlginçtir, inançsızlar çeşitli kereler Muhammed'in vahiylerini "eski kurmaca masallar" olmakla suçlarken gösterilirler ya da *Tevrat* ve *Kuran*'la ilgili şöyle derler: "Birbirini destekleyen iki büyü kitabı. İkisine de inanmayacağız" (s. 78), İslam, İslam'dan

12. "Intentio lectoris: the sate of the art", *Differentio*, 2 (1988), s. 147-168.

olmayan okura tamamen anlatı karşıtı görünmektedir. *Kuran*'da, bir iki kıssa dışında öykü yoktur. Bu, (geniş anlamıyla) *Tevrat*'tan alınmış birçok küçük öyküler olmasa, İslam'daki tasvir karşıtı kurala bağlı görülebilirdi: Onlara kulumuz İbrahim'i söyle, der Allah, Musa'yı, Lot'u, Eyüp'ü, Davut'u, Süleyman'ı; bu, Elisa ile Zekeriya'ya ya da Meryem ile İsa'ya kadar uzanır. Bu tam anlamıyla senkretik bir tutumdur ve İsrailoğulları "Kitap sahibi halk" olarak adlandırılır. Ancak öykülerin kendileri birer öykü niteliği sergilemezler, bölük pörçük ve yinelemelidirler, Allah'ın hakikatinin "kanıtları", "işaretleri" ve "delili" olarak belirirler. Bunların yanı sıra, *Kuran* son derece statiktir. Bir anlatısal çizgi yoktur. Bir tür yeni bir hümanizm getiren bir iman ve etik kitabıdır ve kesinlemeyle uyarı, ceza tehditleri, yıkım örnekleri ve armağan vaatleriyle ilerler. Bu konuya çok fazla girmek istemiyorum çünkü bir İslam uzmanı değilim ve hiç kuşkusuz tefsirin bu konuda değişik görüşleri var. Şu da bir gerçek ki, öteki Arap, özellikle Fars geleneklerinin öyküleri vardır. Belirtmek istediğim nokta yalnızca şu: Daha katı tefsircilerin ve müritlerin, palimpsest tarih, palimpsest din ya da insanın ruhaniliğinin palimpsest tarihi olan bu yeni kurmacayı anlamak bir yana, kavrayamamaları pek şaşırtıcı değil.

Gene de, birçok sosyoloğun ve başka gözlemcilerin belirttiği gibi, dinsel ruhun geri döndüğü doğruysa, modern bir duyarlık açısından (en azından benimki açısından), Cibril ile Saladin'in, aynı zamanda da II. Felipe'in ıstırap yüklü kuşkuları, bugün bize Graham Greene'in benmerkezci, cinsellik merkezci, viski merkezci, günah-kurtuluş merkezci karakterlerinden çok daha canlı olarak seslenmektedir, tam da göçleri ve yenileyici karışımlarıyla hem eski hem yeni tarihte kökleri olduğu için.

Bu tür kitabın boyutundan söz ettim, şimdi daha genel bir noktayı, bilgi konusunu ele almak istiyorum. Sözünü ettiğim bütün kitapların geniş hacimli olmalarının bir nedeni de uzmanlaşmış bilgiyle yüklü olmalarıdır. Frank Kermode'un yakınlarda belirttiği gibi, Pynchon "büyük bir uzmanlık bilgisine sahiptir; sözgelimi, teknoloji, tarih ve cinsel sapma ko-

nusunda."[13] Aynı şekilde, Eco'nun da ilahiyat, teosofi, edebiyat ve felsefe konusunda, Fuentes'in İspanya ve Meksika tarihi konusunda, Rushdie'nin Pakistan, Hindistan, Hinduizm ve İslam konusunda geniş bilgileri vardır. Tarihçi gibi, bu yazarlar olguları üzerinde büyük bir titizlikle çalışırlar. Bu arada, daha bilimsel türden bilimkurgu yazarının da konusuna aynı titizlikle eğildiğini belirtelim.

Bilgi uzun bir süreden beri kurmacada revaçta değildi. Burada kişisel bir konudışına çıkmaya izin verilirse, bu özellikle yalnızca kendi kişisel durumlarını ve sorunlarını anlatmaları beklenen kadın yazarlar için geçerlidir ve ben sık sık bilgimi sergilemekle suçlandım oysa bunun erkek yazarlarda bir kusur olarak değerlendirildiğini hiç görmedim; tam tersine onlarda bu olumlu bir özellik olarak görülmektedir. Bununla birlikle (kişisel konudışına çıkmanın sonu) bir övgü olarak bile, bilginin sergilenmesi çoğunlukla konudışı görülmektedir: Bay X; a, b, c konularında çok geniş bir bilgisi olduğunu gösterir ve eleştirmen izleğe, olay örgüsüne, karakterlere ve kimi zaman üsluba (genellikle bu sırayla) geçer. Bu sosyoloji ve psikanaliz yüzyılında değer verilen şey, kişisel deneyim ve bunun başarılı bir biçimde dile getirilmesidir. Son çözümlemede, roman bununla sınırlandırılabilir, doğrudan yürekle kafadan gelebilir, söz konusu deneyimi gereğince düzenleme ve iyi yazma yönünde zanaatkârca bir yetenekle birlikte.

Benzeri biçimde, yapısalcılar klasik gerçekçi romanın nasıl kendi gerçeklik yanılsamasını ürettiğini göstermek üzere birçok çözümleme yaptılar. Zola maden ocaklarında ve mezbahalarda çok kapsamlı bir toplumsal araştırma yapmış ve Philippe Hamon'un gösterdiği gibi,[14] bu bilgi maddelerini alfabetik kartlarla eşleştirerek, çeşitli mazeret-karakterler arasında, gene bu amaç-

13. Frank Kermode, "*Review of Pynchon's Vineland*", *London Review of Books* (08.02.1990), s. 3.

14. Philippe Hamon, "Un discours contraint", *Poétique* 16 (Paris, Seuil), s. 411-445; Hamon'un yazısı şu kitapta yeniden yayımlanmıştır: *Littérature et réalité* (Paris, Seuil, 1982), s. 119-181.

la yapıtta yer alan çoğunlukla bilgisiz bir öğrenici-karaktere aktarmaları amacıyla dağıtmıştır. Bu çeşitli teknikler kültürü "doğallaştırmak" üzere icat edilmiştir. Ancak gerçekçi yanılsamanın bu şekilde maskesinden sıyrılması, aslında yanılsamayı değiştirmektedir. "Bildiğimiz biçimiyle on dokuzuncu yüzyıl" demiştir Oscar Wilde, "hemen hemen tamamıyla Balzac'ın bir icadıdır." Dickens'ın da hukuk ve bilginin öteki alanlarında, Tolstoy'un savaş hakkında, bir süre sonra Thomas Mann'ın tıp, müzik, vb alanlarında birçok şey öğrenmesi gerekmişti. George Eliot –kadın olmakla birlikte, bilgili bir başka romancı– bir yazarın yaşamı bir dükkânda öğrenmesine gerek olmadığını, açık kapının yeterli olduğunu söylemiştir. Bu bariz olarak doğrudur: Yazar imgelemsiz yapamaz. Dostoyevski bunu anlamıştır. Ve salt ev ödevi de yeterli değildir. Ancak klasik gerçekçi romancının yaptığı bu ev ödevinin büyük bir bölümü sosyolojikti ve zamanla, hepimizin yakından bildiği modern yeni gerçekçi romanda madenciler, doktorlar, futbolcular, reklamcılar, vb hakkında yaşam kesiti romanlarına götürdü. Aslında, yeniden yazarın kişisel deneyimine dönüştür bu. Şu var ki, kişisel deneyim ne yazık ki sınırlıdır. Ve bunu kırma yönündeki Amerikan postmodern girişim, anlatısal geleneklerle eğlendirici oyunlar oynamanın –çok kısıtlı bir bilgi türü– ötesine pek gidememektedir.

Doğal olarak, söylemek istediğimi belirgin olarak dile getirmek amacıyla biraz karikatürleştiriyorum. Elbette, ele aldığım çoksesli palimpsest tarihlerin yüzyılımızın biricik büyük romanları olduğunu söylemeye çalışmıyorum, bunlardan önce yüksek düzeyde imgelemsel başka türlerin var olmadığını da söylemeye çalışmıyorum. Yalnızca romanın görevinin ancak romanın yapabileceği şeyleri –sinemanın, tiyatronun ve televizyonun (tam da bunlar artık klasik gerçekçi romanın çok iyi yaptığı şeylerden bazılarını daha iyi yaptığı için) uyarlamalar halinde, birçok boyutun yitmesine neden olarak, kayda değer indirgeme ve dönüştürmelerle yaptığı şeyleri– yapmak olduğunu söylüyorum. Roman, köklerini tarihsel belgelerden almıştır ve tarihle her zaman çok yakın bir ilişkisi olmuştur. Ancak romanın

görevi, tarihin görevinin aksine, entelektüel, ruhsal ve imgelemsel ufuklarımızı en uç noktasına dek genişletmektir. Gerçekçiliği doğaüstüyle; tarihi, ruhsal ve felsefi yeniden yorumla karıştırarak palimpsest tarihler tam olarak bunu yaptığından, onlarla ilgili şu söylenebilir: Palimpsest tarihler, yarattıkları inançların gücüne bağlı olarak yaşayan çeşitli miraslara dayalı kutsal kitaplar (buraya, Rönesans'ın klasik kültürün değerli olduğuna olan mutlak inancına bağlı olarak yaşayan Homeros'u da katıyorum) ile bu kutsal kitapların yarattığı sonsuz tefsirler ve yorumlar arasında gidip gelmektedir; çoğunlukla söz konusu tefsir ve yorumlardan biri ötekine oranla daha uzun yaşamaz, her biri çağın ruhuna uygun olarak öncülünün yerine geçer, tıpkı Homeros'un ya da Rus klasiklerinin çevirilerinde olduğu gibi. Alexander Pope'un Homeros çevirisi, Butcher ve Lang'ın Homeros çevirisiyle aynı değildir ve bugün Pope'un öteki şiirleri gibi okunabilir değildir. Butcher ve Lang'ın Homeros çevirisi de Robert Fitzgerald'ın çevirisine hiç benzemez. *Şeytan Ayetleri*'ni kutsal kitap *Kuran* ile ona lanet okuyan tefsirciler arasında bir yere koymam saygısızlık gibi görünebilir ancak ben burada yalnızca edebiyat açısından konuşuyorum; şunu söylersem daha açıklık kazanabilir bu: Homeros ancak kısmen tarihsel ve büyük oranda mitseldir ya da Fuentes'in İspanya tarihi, okulda öğretilen "gerçek" tarih kadar veya Eco'nun Sarkacı teosofinin "gerçek" tarihi kadar ilginçtir. Bunun da nedeni onların palimpsest tarihler olmalarıdır.

Christine Brooke-Rose

7
Yanıt

Richard Rorty'nin yazısı çeşitli metinlerimin çok iyi bir yakın okuması niteliğinde. Gene de, Rorty'nin okuması beni ikna etmiş olsa, bu okumanın "doğru" olduğunu söylemem gerekir, böylece Rorty'nin "hakikat"e yönelik liberal tutumuna kuşku düşürmüş olurum. Olasılıkla, böyle bir okura gönül borcumu ödemek için, onun önerdiği tarzda tepki gösterip sormam gerekir: Yazınız ne hakkındaydı? Bununla birlikte, kabul etmeliyim ki, bu tepkim şüphecinin argümanına verilen klasik sıkıcı yanıtı yeniden üretirdi. Ve herkesin bildiği gibi, iyi şüphecinin Orwell'in *Hayvan Çiftliği** çerçevesinde tepki göstermeye hakkı

* George Orwell, *Animal Farm*, 1945 (*Hayvan Çiftliği*, Çev. Celal Üster, Can Yay., 2001). (y.h.n.)

vardır: "Tamam, bütün yorumcular eşittir ancak bazıları diğerlerinden daha eşittir."

Kaldı ki, Rorty'nin yazısının ne hakkında olduğunu sormak haksızlık olurdu. Hiç kuşkusuz bir şey hakkındaydı. Rorty'nin yazısı, romanım ile akademik yazılarım arasında bulduğu bazı sözde karşıtlıklar üzerinde odaklanıyordu. Bunu yapmakla Rorty, güçlü bir örtük varsayımda bulunuyordu; yani, tek bir yazarın farklı metinleri arasında aile benzerlikleri bulunduğunu ve bütün bu farklı metinlerin, tutarlılığı açısından sorgulanabilecek bir metinsel bütün oluşturduğunu varsayıyordu. Coleridge bu görüşe katılır ve bir bütünün parçaları arasındaki bağlantıyı ortaya koyma yönündeki böyle bir eğilimin eleştirinin bir keşfi değil, daha çok insan zihninin bir gerekliliği olduğunu eklerdi; Culler, böyle bir gerekliliğin *The Mirror of Nature*'ın yazılışını belirlediğini de gösterdi.

Halihazırdaki bir görüşe göre, bilimsel (ya da akademik veya kuramsal) olarak nitelenebilecek bazı metinlerle, yaratıcı olarak tanımlanabilecek bazı metinler yazdığımın farkındayım; ancak ben bu tür bir kesin ayrıma inanmıyorum. Aristoteles'in Sophokles, Kant'ın ise Goethe kadar yaratıcı olduğuna inanıyorum. Çok sayıda ve seçkin "Şiir Savunuları"na karşın, bu iki yazma tarzı arasında gizemli bir ontolojik farklılık yoktur. Farklılıklar, her şeyden önce, yazarların önermesel tutumlarında yatar; şu da var ki, yazarların önermesel tutumu çoğunlukla metinsel aygıtlarca ortaya konur, böylece metinlerin önermesel tutumları haline gelirler.

Kuramsal bir metin yazdığımda, bağlantısız bir deneyimler yığınından tutarlı bir sonuca ulaşmaya çalışır ve bu sonucu okurlarıma öneririm. Önerdiğim sonuca katılmazlarsa ya da bu sonucu yanlış yorumladıkları izlenimini edinirsem, okurun yorumuna karşı çıkarak tepki gösteririm. Bunun tersine, bir roman yazdığımda, (olasılıkla) aynı deneyimler yığınından yola çıksam bile, bir sonucu kabul ettirmeye çalışmadığımı bilirim: Bir çelişkiler oyunu sergilerim. Sonuç olmadığı için bir sonuç dayatmıyor değilimdir; aksine, olası birçok sonuç vardır (ço-

ğunlukla bu sonuçların her biri, bir ya da daha çok karakterce canlandırılır). Seçmek istemediğim için değil, yaratıcı bir metnin işlevi, sonuçlarının çelişkili çoğulluğunu ortaya koymak, okurları seçme konusunda özgür bırakmak olduğu için, bunlar arasında bir seçimi dayatmaktan kaçınırım. Bu anlamda yaratıcı bir metin her zaman bir Açık Yapıt'tır. Yaratıcı metinlerde –bir anlamda bilimsel metinlerden daha az çevrilebilir niteliktedirler– dilin oynadığı kendine özgü rol, sonucu tam olarak belirlememe, dilin belirsizliği ve nihai anlamın ele geçmezliği aracılığıyla yazarın önyargılarını bulandırma gereksiniminden kaynaklanır. Válery'nin "*il n'y a pas de vrai sens d'un texte*" (metnin kesin bir anlamı yoktur) ifadesine karşı çıktım ancak bir metnin birçok anlamı olabileceği ifadesini kabul ediyorum; ben bir metnin her anlamı olabileceği ifadesini yadsıyorum.

Şurası açık ki, "yaratıcı" kategori kapsamına giren felsefi metinler olduğu kadar, "yaratıcı" adı verilen ancak didaktik olarak bir sonucu dayatan –dilin bir açıklık durumu gerçekleştiremediği– metinler de vardır ancak ben *Idealtypen** çiziyorum, somut metinleri sınıflandırmıyorum. Christine Brooke-Rose "palimpsest metinler"den söz etti; bu metinlerin yalnızca ve daha açık olarak kendi iç çelişkilerini belirgin kıldıklarını ya da yalnızca bir psikolojik karşıtlığı değil (eski gerçekçi romanlarda olduğu gibi), aynı zamanda kültürel ve entelektüel bir karşıtlığı ortaya koyduklarını düşünüyorum. Yazma ediminin kendisindeki karşıtlığı ortaya koyduklarında, bu romanlar bir üstmetin statüsüne ulaşır, yani kendi içsel ve radikal açıklıklarından söz ederler.

Rorty'nin romanım *Foucault Sarkacı*'nı okuması çok derin ve kavrayıcıydı. Benim Örnek Okur için tasarladığım gerekliliklerı yerine getiren bir Ampirik Okur olduğunu kanıtladı. Bu değerlendirmeme kızmayacağını umuyorum ancak böyle söylemekle genel olarak metinselliği değil, *benim* romanımı okumuş olduğu hükmüne varıyorum. Onun yorumu aracılığıyla ve onun

* (Alm.) İdeal türler, ideal tipler. (ç.n.)

yorumuna rağmen kendi romanımı tanımam (sanırım başkaları da bunu görebilir), kuramsal yaklaşımımı değiştirmiyor ancak onun kuramına hiç kuşkusuz meydan okuyor. Bir metin, metnin kabul edilebilir yorumlarının bir parametresi olarak kalıyor.

Şimdi, Rorty'nin okumasını yazarın bakış açısından değil (kuramcı bakış açımdan, böyle bir şey kabul edilemez olurdu), bir okurun bakış açısından değerlendireyim. Sanırım, böyle bir bakış açısından, Rorty'nin kesin olarak ancak romanın belli yönleri üzerinde durup, belli yönlerini bir yana bırakarak, *benim* romanımı okumuş olduğunu söyleme hakkım var. Rorty, kendi felsefi argümanının ya da –kendisinin belirttiği gibi– kendi retorik stratejisinin amaçlarına bağlı olarak romanımın bir parçasını kullandı. Romanımın yalnızca *pars destruens*'i (yoruma karşı kısmı) üzerinde durdu ancak romanımda saplantılıların yorumsal hezeyanının yanı sıra, başka iki yorum örneği bulunduğu –demek istediğim, yazılı sayfalar olarak, aynı bütünün parçaları olarak romanda yer aldığı– metinsel gerçeğini sessizce geçiştirdi: Lia'nın yorumu ile bir aşırı yorumun söz konusu olduğu sonucuna ulaşan Casaubon'un yorumu. Lia ile Casaubon'un sonuçlarının, sanki *benim kendi* sonuçlarımmış gibi sunulduğunu söylemek beni güç bir duruma sokardı; bunları romanın didaktik sonucu olarak tanımlamak ise benim açımdan rencide edici olurdu. Buna rağmen, yorumlar orada, olası öteki sonuçlara karşıt olarak.

Rorty şöyle bir itiraz getirebilir: O, bu öteki yorum örneklerini irdelememiştir ve belki de suç bendedir. Metnimde okuduğunu söylediği şeyi okumuştur ve hiç kimse onun yalnızca metnimi kullanmış olduğunu söyleyemez, aksi takdirde bir başkası organik bir bütün olarak benim metnimle ilgili ayrıcalıklı bir kavrayışa sahip olduğunu iddia etmiş olurdu. Rorty, metnimi okuduğu gibi okumuş olmasının, böyle okumanın karşı çıkılamaz bir kanıtı olduğunu ve bu okuma tarzının benimkinden daha geçersiz olduğuna karar verecek bir mahkeme bulunmadığını belirtebilir. Bu noktada –eğer Rorty'nin yazısını aşırı yorumluyorsam, özür dilerim– Rorty'e neden yazısının

ilk sayfasında bunca *excusationes non petitae** ya da şu türden ihtiyatlı özürler bulunduğunu soruyorum;

"Okumaya karar verdim..."

"Bütün o saplantılı tarikatçıların yaptığı şeyi yapıyordum..."

"Rastladığım her kitaba dayattığım şablon..."

"Bu anlatıyı bir şablon olarak kullanarak, Eco'yu yoldaş bir pragmatist olarak düşünebiliyordum..."

"Eco benim görüşümü daha çok bir kullanım olarak değerlendirecektir..."

Belli ki Rorty, metnin çizgisel beliriminin bariz yönlerine uyarak başka biçimlerde okuyabileceği (göründüğü kadarıyla, bu biçimlerin neler olduğunu da bilmektedir) bir metnin tutkulu bir okumasını önerdiğinin farkındaydı.

Her zaman tutkuyla, sevgiyle nefretin esinlediği tepkilerle okuduğumuzu düşünüyorum. Ancak metinleri ikinci kez okuduğumuzda, diyelim ki yirmi yaşımızda bir karakteri sevdiğimizi, kırk yaşımızda ise ondan nefret ettiğimizi keşfediyoruz. Ancak çoğunlukla, yazınsal duyarlığa sahipsek, metnin her iki okumaya da yol açacak şekilde tasarlanmış olduğunu –ya da sanki öyle tasarlanmış gibi göründüğünü– fark ediyoruz. Atfettiğimiz her özelliğin, içsel değil, bağıntısal olduğuna katılıyorum. Ancak bilim insanının görevi, yerçekiminin bile Yeryüzünü, Güneşi ve Güneş sistemini gözleyen belirli bir gözlemciyi içeren üçlü bir bağıntısal özellik olduğunu anlamaksa, o zaman bir metnin belli bir yorumu da şu öğeleri içermelidir: (i) metnin çizgisel belirimi; (ii) belli bir beklenti çevreninden (*Erwartungshorizon*) okuyan okurun bakış açısı; (iii) belirli bir dili ve aynı metnin daha önceki yorumlarını içeren kültürel ansiklopedi. Bu üçüncü öğe –birazdan bu noktayı geliştireceğim– bir okurlar cemaatinin ya da bir kültürün sorumlu ve uzlaşımsal yargısı kapsamında değerlendirilebilir.

Ding an Sich (kendinde şey) olmadığını ve bilgimizin durumsal, bütünsel (*holistic*) ve kurgusal olduğunu söylemek,

* (Lat.) Yersiz "kusuruma bakmayın"lar, gereksiz özür, mazeret sözleri. (ç.n.)

konuştuğumuzda bir şey hakkında konuşmadığımız anlamına gelmez. Bu şeyin bağıntısal olduğunu söylemek, verili bir bağıntıdan söz etmediğimiz anlamına gelmez. Hiç kuşkusuz, bilgimizin bağıntısal olması ve olguları, onları dile getirdiğimiz (ve kurduğumuz) dilden ayıramıyor oluşumuz, yorumu teşvik etmektedir. Aşırı yorumun da verimli olduğu konusunda Culler'a katılıyorum, yorumbilgisel kuşku fikrine katılıyorum, Üç Küçük Domuzun sayısının iki ya da dört değil de üç olmasının belli bir önemi olduğu kanısındayım. Konferansım sırasında, gerek yorumculardan ve öteki yazarlardan gerek kendi romanlarımın yorumcularından söz ederken, bir yorumun iyi bir yorum olup olmadığını söylemenin zor olduğunu vurguladım. Ancak bazı sınırlar belirlemenin ve bu sınırların ötesine geçildiğinde bir yorumun kötü ve zorlama olduğunu söylemenin olanaklı olduğu yargısına vardım. Bir ölçüt olarak, neredeyse Popperci kısıtlama belki de çok zayıf ancak *her şeyin geçerli olduğunun doğru olmadığı*'nı görmek için yeterli.

Yorumda tahmin öğesi üzerinde, *semiosis*'in sonsuzluğu ve her yorumsal sonucun zorunlu *yanılabilirliği* üzerinde ısrar etmiş olan C.S. Peirce, cemaatin konsensüsü temelinde bir yorumun asgari kabul edilebilirliği paradigmasını oluşturmaya çalışmıştır (bu, Gadamer'in yorumsal gelenek fikrinden çok farklı değildir). Bir cemaat ne tür bir güvence sağlayabilir? Cemaatin olgusal bir güvence sağladığına inanıyorum. İnsan soyu istatistiksel olarak verimli olduğu kanıtlanan tahminler yürüterek hayatta kalmayı başarmıştır. Eğitim, çocuklara geçmişte hangi tür tahminlerin verimli olduğunun kanıtlandığını anlatmaktan oluşur. *Messer, Feuer, Scherer, Lichtist für kleine Kinder nicht!** Ateşle ve bıçaklarla oynamayın çünkü canınızı yakabilir: Bu doğrudur çünkü birçok çocuk aksi tahminde bulunup yaşamını yitirmiştir.

Kültür cemaatinin Leonardo da Vinci'ye bir tepenin doruğundan bir çift kanatla atlamanın saçma olduğunu söylerken haklı değilse bile en azından makul olduğunu düşünüyorum

* (Alm.) Bıçak, ateş, makas, elektrik; küçük çocuklar için değildir! (ç.n.)

çünkü bu varsayım daha önce İkaros tarafından denenmiş ve başarısızlığa uğramıştı. Belki de Leonardo'nun ütopyası olmaksızın ondan sonra gelen kuşaklar insanın uçmasını düşlemeye devam edemezlerdi; ancak insanın uçması, Leonardo'nun hava pervanesi fikriyle Huygens'in pervane fikri ve "hava direnci" olarak bilinen aerodinamik gücün desteklediği sert kanat fikri birleştirildiğinde mümkün hale geldi. Şimdi cemaatın Leonardo'nun büyük bir vizyoner olduğunu, yani gelecek açısından gerçekçi (kendi çağı açısından, üstelik yanlış varsayımlara dayalı olarak, gerçekçi değil) bir girişimi düşündüğünü teslim etmektedir. Ancak Leonardo'yu ütopyacı bir deha olarak tanımlamak, tam da cemaatin onun bir açıdan haklı ancak başka bir açıdan çılgınca hatalı olduğunu teslim etmesi anlamına gelir.

Rorty, bir tornavidayı bir vidayı çıkarmak, bir kutuyu açmak ya da kulağımı kaşımak üzere kullanabileceğimi söyledi. Bu, her şeyin geçerli olduğunun değil; daha çok, nesnelerin, sergiledikleri ilgili özellikleri –ya da ilintileri– üzerinde yoğunlaşıldığının kanıtıdır. Ancak bir tornavida siyah da olabilir ve bu özelliğin herhangi bir amaç açısından önemi yoktur (belki de onu, gece giysimle katıldığım bir resmî davet sırasında kulağımı kaşımak için kullanmam dışında). Ve yuvarlak olma özelliğini sergilemediği için, tornavidayı yuvarlak nesneler arasında sınıflandıramam. Yalnızca akıl sağlığı yerinde olan bir gözlemcinin irdeleyebileceği özellikleri ilintili ya da ilişkili olarak değerlendirebiliriz –bunlar şimdiye dek irdelenmemiş olsa bile– ve yalnızca belirli bir amaç açısından tam anlamıyla ilintili görünen özellikleri belirleyebiliriz.

Sık sık, bir nesneyi açık olarak tasarlanmadığı amaçlar için kullanabilmek amacıyla, daha önce göz ardı ettiğimiz bazı özellikleri ilintili kılmaya karar veririz. Luis Prieto'nun verdiği bir örneğe göre, madeni bir kül tablası bir kap olarak tasarlanmıştır (ve bu amaca bağlı olarak içbükeylilik özelliği sergiler) ancak aynı zamanda sert bir nesne olduğundan, bazı durumlarda onu bir çekiç ya da fırlatılacak bir nesne olarak da kullanabilirim. Bir tornavida bir boşluğa sokulup döndürülebilir ve bu anlamda onu

kulağınızı kaşımak için de kullanabilirsiniz. Ancak aynı zamanda milimetrik dikkatle idare edilemeyecek kadar keskin ve uzundur, bu yüzden çoğunlukla onu kulağıma sokmaktan kaçınırım. Ucunda pamuk bulunan kısa bir kürdan daha iyi iş görür. Bu, *olanaksız ilintiler* olduğu kadar, *çılgın ilintilerde* olduğu anlamına gelir. Bir tornavidayı bir kül tablası olarak kullanamam. Bir kâğıt bardağı kül tablası olarak kullanabilirim ancak bir tornavida olarak kullanamam. Gelir vergisi formumu hazırlamak için genel bir kelime işlemci yazılımının hazır formlarından birini kullanabilirim; aslına bakılırsa, standart paketlerden birini kullanıyorum da; ancak sonuçta bir sürü para kaybediyorum çünkü bu amaçlarla düzenlenmiş bir veri formu daha kesin olurdu.

Bir metnin nasıl işlediğine karar vermek, metnin çeşitli yönlerinden hangisinin onun tutarlı bir yorumu için ilintili ya da ilişkili olduğuna ya da olabileceğine, hangilerinin marjinal kaldığına ve tutarlı bir okumayı desteklemediğine karar vermek demektir. Titanik bir aysberge çarpmış ve Freud, Berggasse'de yaşamıştır ancak bu tür bir sözde etimolojik analoji Titanik olayının psikanalitik bir açıklamasını haklı çıkaramaz.

Rorty'nin yazılım örneği çok çetrefil görünüyor. Bir programı altyordamını bilmeksizin kullanabileceğim doğrudur. Bir gencin bu programla oynayabileceği ve tasarımcısının farkında olmadığı işlevleri kullanabileceği de doğrudur. Ancak sonra iyi bir bilgisayar programcısı gelip, programı parçalarına ayırır, altyordamlarına bakar ve programın neden belirli bir ek işlevi yerine getirebildiğini açıkladığı gibi, neden ve nasıl başka birçok şeyi yapabileceğini de açıklar. Rorty'e neden ilk etkinliğin (altyordamların bilmeksizin programı kullanmak) ikincisinden daha saygıdeğer sayılması gerektiğini soruyorum.

Metinleri, en gözü pek yapıçözümler için kullanan insanlara hiçbir itirazım yok ve itiraf edeyim ki ben de sık sık aynı şeyi yapıyorum. Peirce'ın "düşünceye dalma oyunu" adını verdiği şeyden hoşlanıyorum. Amacım yalnızca zevk alarak yaşamak olsa, neden metinleri birer meskalinmiş gibi kullanmayayım ve neden şu yargıya varmayayım ki: Güzellik Keyiflidir, Keyif

Güzellik, Yeryüzünde bilip bilebileceğiniz ve bilmeniz gereken budur.

Rorty, dilin nasıl işlediğini hangi nedenlerle bilmemiz gerektiğini sordu. Saygıyla yanıtlıyorum: Daha iyi yazmak için yazarlar dili incelerler (anımsadığım kadarıyla Culler bu noktayı vurguladı), ayrıca merak duymak bütün bilginin kaynağıdır, bilgi bir zevk kaynağıdır ve belirli bir metnin nasıl ve niçin bunca çok sayıda güzel yorumu üretebildiğini keşfetmek güzeldir.

Gençliğimde Gerard de Nerval'in *Sylvie*'sini ilk kez okumuş ve hayranlık duymuştum. Yaşamım boyunca bu metni tekrar tekrar okudum ve hayranlığım her defasında arttı. Proust'un çözümlemesini okuduğumda, *Sylvie*'nin en gizemli özelliğinin onun sürekli bir "sis etkisi" (*effet de brouillard*) yaratma yetisi olduğunu fark ettim; bu sayede Nerval'in geçmişten mi şimdiden mi söz ettiğini, Anlatıcının olgusal bir deneyimden mi, anımsanmış bir deneyimden mi söz ettiğini asla kesin olarak anlamayız ve okur sayfaları geriye çevirip nerede olduğunu görmeye zorlanır; merakı her defasında yenilgiyle sonuçlanır. Nerval'in hangi anlatısal ve sözel stratejilerle okuruna böylesine ustalıkla meydan okuduğunu anlamak üzere *Sylvie*'yi birçok kez çözümlemeye çalıştım. Kendinden geçmiş bir okur olarak yaşadığım zevkle tatmin olmamıştım; zevk aldığım sis etkisini metnin nasıl yarattığını anlama zevkini de yaşamak istiyordum.

Birçok sonuçsuz çabadan sonra, sonunda üç yıllık bir semineri bu konuya ayırıp, hepsi de bu romanı çok seven, algılama güçleri yüksek, seçilmiş bir öğrenci grubuyla çalıştım. Sonuç, şimdi *Sur Sylvie* başlığıyla, *VS* dergisinin (31/32, 1982) özel bir sayısı olarak basıldı. Metnin çoğul ve birbiriyle çelişen etkilerini hangi göstergebilimsel araçlarla yarattığını ve neden metnin, yorumu tarihinde bunca çok sayıda farklı okumayı ortaya çıkarıp desteklediğini açıklamış olduğumuzu umuyoruz –metnin her satırının neredeyse anatomik bir çözümlemesinden sonra–: Fiil zamanlarını, farklı zamansal durumlara gönderme yaptığında *je* (ben) zamirinin oynadığı farklı rolü, vb sıralayarak. Bilginin yanılabilirliğine bağlı olarak, bazı başka betimlemelerde, bizim

göz ardı ettiğimiz başka göstergebilimsel stratejilerin keşfedileceğini varsayıyorum, tıpkı betimlemelerimizden birçoğunun aşırı bir yorumbilgisel kuşku eğilimi etkisi taşıdığı için eleştirilebileceği gibi. Her durumda, *Sylvie*'nin nasıl işlediğini daha iyi anlamış olduğumu varsayıyorum. Her ikisi de saplantılı bir biçimde *recherche du temps perdu* (yitik zamanın aranışı) ile uğraşmalarına karşın, Nerval'in neden Proust (Proust'un da Nerval) olmadığını da anladım. Nerval, arayışında, bir mağlup olmak istediği ve olduğu için sis etkisini yaratır; oysa Proust bir galip olmak istemiş ve bunu başarmıştır.

Bu tür kuramsal bilinç daha sonraki okumalarımın zevkini ve özgürlüğünü azalttı mı? Hiç de değil. Tam aksine, bu çözümlemeden sonra, *Sylvie*'yi yeniden okuduğumda yeni zevkler duydum ve yeni nüanslar keşfettim. Dilin nasıl işlediğini anlamak, konuşma zevkini, metinlerin ebedi mırıldanmasını dinleme zevkini azaltmaz. Daha önceleri, gerek bu duyguyu, gerek bu rasyonel kanıyı açıklamak üzere, jinekologların da âşık olduklarını söylüyordum. Ancak böyle bariz bir gözlemi kabul edersek, şunu da kabul etmeliyiz: Her ne kadar jinekologların duyguları hakkında herhangi bir şey söyleyemesek de, onların insan anatomisi bilgisi bir kültürel konsensüs meselesidir.

Bir cemaatin konsensüsünün sağladığı tür güvenceye karşı getirilebilecek bir itiraz var; o da şu: Cemaatin denetimi ancak uyaranların –ya da duyu verilerinin, eğer böyle bir kavramın hâlâ kabul edilebilir bir tanımı varsa (ancak her durumda, "yağmur yağıyor" ya da "tuz çözülebilir" gibi önermeleri yorumlamayı kastediyorum)– yorumuyla ilgili olduğunda kabul edilebilir. Peirce'ın savunduğu gibi, dünyanın göstergelerini yorumlarken, bir alışkanlık, yani gerçekliği etkileme ve başka duyu verileri üretme eğilimi geliştiririz. Bazı elementleri, simyacıların yaptığı gibi, altına dönüşebilir olarak yorumlar ve tanımlarsam, beni böyle bir dönüşümü denemeye götüren bir alışkanlık geliştirir ve sonunda potada altın elde edemezsem, cemaatin aklı başında her üyesi benim yorumumun, en azından bu âna kadar kabul

edilemez olduğunu çünkü başarısız bir alışkanlık ürettiğini söyleme hakkına sahiptir.

Bunun tersine, metinlerle uğraşırken, yalnızca kaba uyaranlarla uğraşmakla kalmaz, aynı zamanda yeni uyaranlar üretmeye çalışırız: Dünyanın daha önceki yorumlarıyla uğraşırız ve okumamızın sonucu (verimli bir alışkanlık değil, yeni bir yorum olduğundan) özneler arası araçlarla sınanamaz. Ancak böyle bir ayrım bana çok katı görünüyor. Bir duyu verisini bir duyu verisi olarak tanımak için, bir yoruma –aynı zamanda belli olayların ötekilerden daha ilintili olduğunu saptamamızı sağlayacak bir ilintililik ölçütüne– gereksinimimiz var ve işlemsel alışkanlıklarımızın sonucu da başka yorumlara tabii. Aklı başında cemaat üyelerinin cemaat denetiminin neden belirli bir anda yağmur yağıp yağmadığını belirlemeye yeterli olduğuna inanmamızın nedeni budur ancak Utah'taki soğuk füzyon örneği biraz daha şüpheli görünüyor. Bununla birlikte, Proust ile Nerval arasında bir farklılığı ortaya koymak için metinsel nedenler olduğu şeklindeki daha önceki kesinlememden daha çok ya da daha az şüpheli değil. Her iki durumda da, cemaatin uzun süreli denetimleri ve gözden geçirmeleri söz konusudur.

Aspirinin soğuk algınlığını iyileştirdiği hakkındaki kesinliğimizin, Proust'un Nerval'den farklı bir şey gerçekleştirmeyi amaçladığı hakkındaki kesinliğimizden daha güçlü olduğunu biliyorum. Yorumların kabul edilebilirliklerinin dereceleri vardır. Aspirinin beden ısımı azaltmaya yaradığını, belirli bir maddenin kanseri iyileştirebileceğinden daha kesin olarak biliyorum. Benzeri biçimde, Proust ile Nerval'in farklı bellek kavrayışları olduğundan, *Sylvie*'nin Proust'a özgü olmayan bir üslupla yazıldığı kadar emin değilim. Ve kendi kişisel algılama deneyimime dayanamasam, yalnızca cemaate güvensem de, Nerval'in Proust'tan önce yazmış olduğundan epey eminim. 1945 yılında Hiroşima'ya bir atom bombası atıldığını biliyorum çünkü bu konuda cemaate güveniyorum (Bununla birlikte, bazı Fransız akademisyenleri cemaatin güvenilmez olduğunu beyan etmiş ve soykırımın bir Yahudi icadı olduğunu belirtmişlerdir). Doğal

olarak, belli tanıklara, belli belgelere, belli irdelemelere güvenmemizi gerektiren filolojik alışkanlıklar geliştirdik. Bu yüzden, Hiroşima'nın bombalandığına ve Dachau ile Buchenwald'in var olduğuna güçlü bir biçimde inanıyorum. Aynı şekilde, yazan belli olmasa da, Homeros metinlerinin *İlahi Komedya*'dan önce yazıldığından ve onları İsa'nın Büyük Çilesi'nin alegorisi olarak yorumlamanın güç olduğundan eminim. Doğal olarak, Hektor'un ölümünün İsa'nın Büyük Çilesi'nin bir önceden bildirimi olduğunu ileri sürebilirim ancak yalnızca Büyük Çile'nin tarihsel bir olay değil, ebedi bir arketip olduğu yönünde kültürel konsensüsü sağladıktan sonra. *Sylvie*'nin Anlatıcısının, Proust'un anlatıcısının dile getirmediği deneyimlerden geçtiği yönündeki kesinliğim, Homeros'un Ezra Pound'dan önce yazmış olduğu yönündeki kesinliğimden daha zayıftır. Ancak her iki durumda da, cemaatin olası konsensüsüne dayanırım.

Kesin olarak bilme ile kesin olarak bilememe arasındaki bariz derece farklarına karşın, dünyayla ilgili her resim (ister bilimsel bir kural olsun ister bir roman), başka yorumlara açık, kendi içinde bir kitaptır. Ancak bazı yorumların, kısır oldukları için, yani yeni yorumlar üretemedikleri ve önceki yorumların gelenekleriyle karşılaştırılamadıkları için, başarısız olduğu söylenebilir. Kopernik devriminin gücü, yalnızca bazı astronomi olgularını Ptolemaios geleneğinden daha iyi açıklamasından değil, aynı zamanda –Ptolemaios'u çılgın bir yalancı olarak temsil etmek yerine– neden ve hangi temellere dayanarak kendi yorumunu ortaya koymada haklı olduğunu açıklamasından kaynaklanır.

Edebiyat ya da felsefe metinleriyle bu şekilde de uğraşmamız gerektiğini ve insanın belirli bir yoruma meydan okuma hakkına sahip olduğu durumlar bulunduğunu düşünüyorum. Yoksa neden Richard Rorty'nin, Jonathan Culler'ın ya da Christine Brooke-Rose'un görüşleriyle ilgileneyim ki, herkes haklı, herkes haksızsa ve benim de herkesin bakış açısını dikkate almama hakkım varsa?

Neyse ki, ben böyle düşünmüyorum. Bu yüzden, bu tartışmaya katılanların her birine çalışmama meydan okuyan içgörüleri

ve kattıkları yorumlar için teşekkür ederim. Onların her birinin de benim gibi düşündüğünden eminim yoksa burada olmazlardı.

Umberto Eco

Dizin

A
Abrams 16
Alcamo, Ciullo d' 62
Apuleius 63
Aristoteles 33, 34, 36, 40, 52, 82, 91, 92, 94, 111, 112, 145
Armstrong, Isabel 10
Arnold, Matthew 110
Aroux, Eugène 59
Augustinus, Aziz 70
Austin, J.L. 31

B
Baader, Franz von 42
Bachelard, Gaston 42
Bacon, Francis 41, 56, 59, 64
Balzac, Honoré de 142
Barthes, Roland 42, 128
Barth, John 133, 134
Beer, Gillian 10
Blackmur, R.P. 14
Bloom, Harold 18, 82
Bonaparte, Marie 99, 100
Bonaventura 64
Booth, Wayne 120, 121
Borges, Jorge Luis 70
Boyde, Patrick 10
Böhme, Jacob 31
Bradbury, Malcolm 10, 23
Brooke-Rose, Christine 10, 22, 23, 143, 146, 155

Brooks, Cleanth 14
Butcher, S.H. 143
Butler, Marilyn 10

C-Ç

Casanova, Giacomo 81, 82
Casaubon, Isaac 57, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 96, 101, 147
Cassiodorus 80
Castelvetro, Lodovico 92
Castillet, J.M. 30
Cecco d'Ascoli 63
Céline, Louis-Ferdinand 71
Celli, Giorgio 80
Chesterton, G.K. 116
Chomsky, Noam 42, 45
Coleridge, Samuel Taylor 145
Collini, Stefan 29
Collins, Wilkie 85
Conrad, Joseph 112
Cooper, D. 32
Coover, Robert 132, 134
Culler, Jonathan 10, 20, 21, 22, 24, 27, 28, 113, 129, 145, 149, 152, 155
Çavuşesku, Nikolae 54

D

Davidson, Donald 104, 106, 107, 111
Deleuze, Gilles 42
Dennett, Daniel 104
Derrida, Jacques 15, 16, 42, 72, 106, 107, 110, 111, 113, 118
Dewey, John 19, 106
Dickens, Charles 142
Dilthey, Wilhelm 12, 42
Dostoyevski, Fyodor 142
Doyle, Arthur Conan 85
Durand, Gilbert 42, 45

E

Einstein, Albert 42
Eliot, George 14, 87, 142
Eliot, T.S. 14, 87, 142
Elizabeth, Kraliçe 54, 135
Empson, William 14, 111
Epikuros 45

F

Fernandez, Macedonio 47
Ferraresi, Mauro 75
Ficino, Marsillo 41
Fish, Stanley 22, 106, 109, 111, 124
Fitzgerald, Robert 143
Fleissner, Robert F. 84, 85
Fludd, Robert 94, 97
Foucault, Léon 11, 24, 42, 51, 86, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 104, 108, 111, 113, 132, 146
Freud, Sigmund 93, 97, 110, 111, 151
Frye, Northrop 121, 122
Fuentes, Carlos 132, 141, 143

G

Gadamer, Hans Georg 149
Goethe, Johann Wolfgang von 42, 145
Graff, Gerald 13
Greene, Graham 140
Greimas, Algirdas Julien 42, 68
Grosseteste, Robert 64
Guattari, Félix 32
Guenon, René 59

H

Hamon, Philippe 141
Hartman, Geoffrey 17, 65, 66, 67, 68, 73, 75, 118, 119
Harvey, John 10
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 33
Heidegger, Martin 42, 44, 96, 111, 113

Henriot, Emile 81
Hirsch, E.D. 99
Homeros 58, 143, 155
Horatius Cocles 35
Horatius, Flaccus Quintos 34, 35
Husserl, Edmund 42
Huygens, Christian 150

I-J
Inge, M. Thomas 86
James, William 19, 82
Jeanne d'Arc 82
Johnson, Barbara 118
Joyce, James 47, 59, 82, 102, 103
Julius Caesar 35, 61
Jung, Carl Gustav 38, 42, 44

K
Kant, Immanuel 15, 111, 112, 145
Kepler, Johannes 41, 58
Kermode, Frank 10, 107, 111, 112, 140, 141
Konstantinos (İmparator) 74
Kostyukoviç, Helena 80, 81, 82
Kuhn, Thomas 65
Kundera, Milan 133, 134

L
Laing, R.D. 32
Lang, Andrew 143
Leavis, F.R. 14, 110
Le Carré, John 78
Leonardo da Vinci 149
Leopardi, Giacomo 75, 77, 78
Lichtenberg, Georg Christoph 31
Lodge, David 10, 23
Luka, Aziz 32
Lukàcs, György 44
Lurija, A.R. 92

M
Mann, Thomas 80, 142
Man, Paul de 16, 26, 107, 108, 110, 118, 126, 127
Marksizm 4
Marquez, Gabriel Garcia 132
Marx, Karl 110
Maur, Raban 78
Mereskovski, Dmitri 80
Miller, J. Hillis 16, 108, 109, 110, 113, 118
Mirandola, Pico della 41
Morlaix, Bernard de 84
Musca, Giosue 88, 90

N
Nerval, Gérard de 42, 152, 153, 154
Newton, Isaac 41, 82
Nietzsche, Friedrich 27, 45, 97
Noriega, Manuel 54
Novocastrolu Ugo 81, 82

O-Ö
Ohmann, Richard 13
Oppenheimer, J. Robert 42
Orwell, George 144

P
Paracelsus 41, 97
Pascoli, Giovanni 59
Pauli, Wolfgang 42
Pavese, Cesare 89
Paviç, Milorad 132
Peirce, C.S. 31, 98, 100, 149, 151, 153
Petrarca, Francesco 77
Planck, Max 42
Platon 34, 40, 41
Poe, Edgar Allan 69, 99, 100
Pope, Alexander 143
Popper, Karl 32

Pound, Ezra 155
Pozzato, M.P. 60
Prieto, Luis 150
Proust, Marcel 152, 153, 154, 155
Ptolemaios 58, 155
Pynchon, Thomas 132, 133, 134, 138, 140, 141

Q-R

Quine, Willard van Orman 104
Rabelais, François 59
Ransom, John Crowe 14
Reuchlin, Johannes 41
Riccoboni, Antonio 92
Richards, I.A. 14
Robertello, Francesco 92
Robey, David 87
Romans, Umberto da 85, 86
Rorty, Richard 10, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 114, 115, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 155
Rosselli, Cosma 53
Rossetti, Gabriele 17, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 85, 117, 118
Rushdie, Salman 23, 130, 131, 132, 134, 137, 138, 141

S-Ş

Sade, Marquis de 47
Saussure, Ferdinand de 15
Scheler, Max 42
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 42
Schleiermacher, Friedrich 12
Searle, John 72
Shakespeare, William 59, 84, 85
Simmel, Georg 45
Sophokles 145
Sorokin, Pitirim 42
Sorrentino, Gilbert 134
Spengler, Oswald 42
Stalin, İosif 45
Stout, Jeffrey 99, 106, 109

T

Tanner, Obert C. 9, 10, 11, 24, 98
Tate, Allen 14
Todorov, T. 31, 42
Tolstoy, Leo 142
Tommaso, Aquinolu 11, 36
Trilling, Lionel 24, 25, 29
Tudor, Mary 135

V-W

Valéry, Paul 42, 112
Valla, Lorenzo 74
Vergilius 59
Warren, Robert Penn 14
Wilde, Oscar 142
Wilkins, John 47, 48, 50
Williams, Bernard 111
Wimsatt, W.K. 14
Wittgenstein, Ludwig 95, 96, 127
Wordsworth, William 17, 65, 66, 67, 71, 73, 74, 75, 118

Y-Z

Yeats, Wiliam Butler 42
Zenon 73
Zola, Émile 141

Yorum ve Aşırı Yorum, Umberto Eco'nun Cambridge'de verdiği 1990 Tanner Konferansları'na dayanır. Eco'nun yorumun sınırlarını değerlendirdiği, başka bir deyişle neyin yorum neyin "aşırı" yorum olduğunu belirlemeye çalıştığı üç konferansına, diğer üç katılımcı birer konuşmayla karşılık vermiş, Eco dördüncü ve son konferansında onların katkı ve itirazlarını yanıtlamıştı. Diğer katılımcılar, romancı ve eleştirmen Christine Brooke-Rose, edebiyat kuramcısı Jonathan Culler ve filozof Richard Rorty'ydi.

Eco önce tarihsel bir bakışla yorumdaki hermetik geleneği gözden geçirir. Zamanla hermetik yaklaşım, yorumun sonsuz olduğuna, sürekli akıp giden anlamın ele geçirilemeyeceğine hükmeder. Bununla bazı modern yorum anlayışları arasında paralellikler olduğunu, özellikle yapıbozumun metni açık uçlu bir evren gibi görerek, yorumcunun onda sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceğini öne sürdüğünü belirtmek gerekir.

Yorumun mutlaka bir sınırı, bir ölçüsü olması gerektiğini düşünen Eco, üçlü bir kavram zemini üzerinden konuya yaklaşır: Yazarın niyeti (*intentio auctoris*), okurun niyeti (*intentio lectoris*) ve metnin niyeti (*intentio operis*). Yazarın niyetini belirlemek çok zordur ve çoğu zaman metnin yorumu açısından önemsizdir. Rorty'nin deyişiyle "metni ne yapıp edip kendi amacına hizmet eder hale sokan" okurun niyeti de nihai bir çözüm olmadığına göre, geriye metnin niyeti kalır.

Eco'ya göre metnin niyeti, "Örnek Okur"u kurmaktır. Örnek Okur, metinden uygun verileri alarak bir yoruma ulaşır. Birden çok yorum olanaklı olsa bile, metnin kurgusu belli yorumların "aşırı yorumlar" olduğunu ortaya koyar. Örnek Okur, parça-bütün ilişkisini sürekli göz önünde bulundurarak tutarlı bir yoruma ulaşır. Bu yorumda "Empirik Yazar"ın niyeti ve işlevi son derece sınırlıdır. Eco, kendi yapıtlarından da örnekler vererek, savlarını kanıtlamaya çalışır.

Yorum ve Aşırı Yorum, yorumu her açıdan yeniden düşünmemiz için önemli ipuçları sunuyor; metin-yazar, metin-okur ilişkisini özerk bir yapı olarak metni, anlamı ve anlama ulaşmanın yöntemlerini etraflıca düşünmemizi sağlıyor.

AYRINTI • İNCELEME
ISBN: 978-605-314-120-4
9 786053 141204
KDV'den muaftır.