# UMBERTO ECO

# Genç Bir Romancının İtirafları



2. BASIM

Çeviren: İLKNUR ÖZDEMİR

KIRMIZIKEDİ

## Umberto Eco

İtalyan göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni, denemeci ve romancı. 1932 yılında İtalya'nın Milano kenti yakınlarındaki Alessandria kasabasında doğan Umberto Eco, 1950'li yıllarda İtalyan Radyo Televizyonu RAI'nin kültür programlarını yönetti, 1959-75 arasında İtalya'nın ünlü yayınevi Bompiani'nin edebiyatdışı yayınlar editörlüğünü üstlendi; makaleleri *La Stampa, Corriere della Sera, La Repubblica, L'Espresso* gibi gazetelerde yayınlandı. 1970'lerden bu yana Bologna Üniversitesi'nde göstergebilim dersleri veren Eco, büyük bir okuyucu kitlesine ulaşan *Gülün Adı, Foucault Sarkacı, Önceki Günün Adası, Baudolino, Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* gibi romanlarıyla ve *Açık Yapıt, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Güzelliğin Tarihi, Çirkinliğin Tarihi* gibi deneme kitaplarıyla günümüzün en önemli yazarları arasında sayılmaktadır.

## İlknur Özdemir

İstanbul'da doğdu. İstanbul Alman Lisesi'ni ve Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nü bitirdi. Almanca ve İngilizceden çok sayıda çevirisi ve Senin Öykün Hangisi adlı bir öykü kitabı vardır.

Başlıca Çevirileri: Paul Auster: *Yalnızlığın Keşfi, Yanılsamalar Kitabı, New York Üçlemesi*; Gabriel Garcia Marquez: *Şili'de Gizlice*; Nadine Gordimer: *July'ın İnsanları*; Toni Morrison: *Katran Bebek*; Heinrich Mann: *Mavi Melek*; Max Frisch: *Stiller*; J. M. Coetzee: *Utanç, Petersburglu Usta*; Michael Cunningham: *Saatler*; Günter Grass: *Yengeç Yürüyüşü, Soğanı Soyarken*: Hermann Hesse: *Klingsor'un Son Yazı*; Maria Public: *Mozart, Bir Bilincin Öyküsü*; Arundhati Roy: *Küçük Şeylerin Tanrısı*; Umberto Eco: *Somon Balığıyla Yolculuk*; Stefan Zweig: *Günlükler*; Bruno Schulz: *Tarçın Dükkânları*; Ian McEwan: *Cumartesi, Sahilde*; Pascal Mercier: *Lizbon'a Gece Treni*: Jay Parini: *Son İstasyon*; Ingeborg Bachmann-Paul Celan: *Kalp Zamanı*; Necib Mahfuz: *Başkanın Öldürüldüğü Gün*; Edith Wharton: *Keyif Evi*.

KIRMIZIKEDİ

Kırmızı Kedi Yayınevi: 89
Çağdaş Edebiyat / Edebiyat İnceleme: 3

*Genç Bir Romancının İtirafları*
Umberto Eco
İngilizce Aslından Çeviren: İlknur Özdemir

Özgün adı: Confessions of a young novelist
(Richard Ellmann Konferansları)

©President and Fellows of Harvard College, 2011
©Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011

Bu çevirinin Türkçe yayın hakkı Akçalı Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır.

Editör: İ. Utku Kavasoğlu
Grafik ve Kapak Tasarımı: Yeşim Ercan Aydın

Baskı: Pasifik Ofset 0212 412 17 77

Birinci Basım: Eylül 2011
İkinci Basım: Eylül 2011
ISBN:978-9944-756-91-4

Kırmızı Kedi Yayınevi
www.kirmizikedikitap.com / kirmizikedi@kirmizikedikitap.com

Ömer Avni M. Emektar S. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

Umberto Eco

# Genç Bir Romancının İtirafları

Çeviren: İlknur Özdemir

EDEBİYAT İNCELEME

KIRMIZIKEDİ

# İçindekiler

**1. Soldan Sağa Yazmak** ..... 7

*Yaratıcı Yazarlık Nedir?* ..... 8

*Bir Zamanlar* ..... 12

*Nasıl Yazılır* ..... 13

*Bir Dünya Kurmak* ..... 16

*Yaratıcı Fikirler* ..... 19

*Kısıtlamalar* ..... 26

*Çifte Kodlama* ..... 30

**2. Yazar, Metin ve Yorumcular** ..... 33

**3. Kurmaca Karakterler Üzerine Birkaç Not** ..... 61

*Anna Karenina'ya Ağlamak* ..... 63

*Göstergebilime Karşı Ontoloji* ..... 66

*Eksikli Olası Dünyalar ve Eksiksiz Karakterler* ..... 68

*Tarih Savlarına Karşı Kurmaca Savlar* ..... 73

*Kurmaca İfadelerin Epistemolojik İşlevi* ..... 79

*Değişken Partisyonlarda Değişken Bireyler* ..... 81

*Semiyotik Nesneler Olarak Kurmaca Karakterler* ..... 85

*Diğer Göstergebilim Nesneleri* ..... 97

*Kurmaca Karakterlerin Ahlaki Gücü* ..... 98

**4. Listelerim** ..... 101

*Pratik ve Şairane Listeler* ..... 101

*Sıralamanın Retoriği* ..... 103

*Biçim ve Liste* ..... 117

*İfade Edilemeyenler* ..... 120

*Nesnelerin, Kişilerin ve Mekânların Listeleri* ..... 125

*Wunderkammer'ler ve Müzeler* ..... 133

*Özelliklerin Listesiyle Tanımlamaya Karşı Özle Tanımlama* ..... 142

*Aşırılık* ..... 148

*Kaotik Liste* ..... 155

*Kitle İletişim Listeleri* ..... 161

*Kitaplar, Kitaplar, Kitaplar* ..... 163

**Notlar** ..... 175

**Dizin** ..... 185

# 1

# Soldan Sağa Yazmak

Bu konferansların başlığı *Genç Bir Romancının İtirafları*; aslında neden böyle diye sorabilirsiniz, çünkü ne de olsa yetmiş yedi yaşıma doğru yol almaktayım. Gelin görün ki ilk romanım olan *Gülün Adı* 1980'de yayımlanmıştı, demek ki romancılık kariyerime başlayalı sadece yirmi sekiz yıl olmuş. Bu bakımdan, kendimi bugüne kadar sadece beş romanı yayımlanan, önümüzdeki elli yılda da daha pek çok romanı yayımlanacak olan çok genç ve kesinlikle umut vaat eden bir romancı olarak görüyorum. Süregiden çalışmalarım henüz tamamlanmış değil (aksi takdirde süregitmezdi), ancak nasıl yazdığıma dair birkaç kelime söylememe yetecek kadar deneyim sahibi olduğumu umuyorum. Richard Ellmann Konferansları'nın ruhuna uygun olarak, makalelerimden ziyade kurmaca yapıtlarıma odaklanacağım, oysa mesleğimin akademisyenlik olduğunu düşünüyorum, bana kalırsa romancılığım amatörce bir uğraş.

Roman yazmaya çocukken başladım. Aklıma ilk gelen, romanın adı olurdu, genellikle de o günlerde okuduğum, *Karayip Korsanları* türünden serüven romanlarından esinlenirdim. Hemen bütün resimleri çizer, sonra da ilk bölüme başlardım. Ne var ki basılı kitaplara öykünerek hep büyük harflerle yazdığımdan birkaç sayfa sonra bitkin düşer ve pes ederdim. Böylece çalışmalarımın her biri tamamlanmamış bir başyapıt olarak kalırdı, tıpkı Schubert'in *Bitmemiş Senfoni*si gibi.

On altı yaşındayken, her yeniyetme gibi ben de doğal olarak şiir yazmaya giriştim. (Platonik ve itiraf edilmeden kalan) İlk aşkımı yeşerten şey şiir ihtiyacı mıydı yoksa tam tersi miydi, inanın hatırlayamıyorum. Bu ikisinin karışımı bir felaket oldu. Ancak bir zamanlar –kurmaca karakterlerimden birinin dile getirdiği bir çelişki şeklinde olsa da–, yazmış olduğum gibi, iki türlü şair vardır: Şiirlerini on sekiz yaşındayken yakan iyi şairler ve ömür boyu şiir yazmaya devam eden kötü şairler.[1]

### *Yaratıcı Yazarlık Nedir?*

Ellili yaşlarıma geldiğimde, pek çok bilimadamının başına geldiği gibi, yazdıklarımın "yaratıcı" türden olmadığı gerçeği karşısında hayal kırıklığı hissetmedim.[2]

Neden Homeros yaratıcı yazar sayılırken Platon'un sayılamadığını bir türlü anlayamamışımdır. Neden kötü bir şair yaratıcı yazardır da iyi bilimsel makaleler yazan biri değildir?

Fransızcada, *écrivain* –romancı ya da şair gibi "yaratıcı" metinler üreten biri– ile *écrivant* –bir banka memuru ya da bir suç vakasının raporunu hazırlayan polis gibi kayıt tutan biri– arasında fark vardır. Ama bir filozof ne tür bir yazardır? Şöyle diyebiliriz: Bir filozof, yazdığı metinler –anlamlarının tamamını yitirmeden– özetlenebilen ya da başka sözcüklere aktarılabilen profesyonel bir yazardır; öte yandan yaratıcı yazarların metinleri eksiksiz olarak başka dillere çevrilemez ya da değişik sözcüklerle açıklanamaz. Romanları ya da şiirleri başka bir dile çevirmek mutlaka çok güç olsa da dünya üzerindeki okurların yüzde doksanı *Harp ve Sulh*'u ya da *Don Quijote*'yi çevirisinden okumuştur; Tolstoy'un çevirilerinin özgün metne, Heidegger

ya da Lacan'ın İngilizce çevirilerinden daha sadık olduğunu da düşünüyorum. Bu durumda Lacan, Cervantes'ten daha mı "yaratıcı" oluyor?

Bu fark, belli bir metnin toplumsal işlevine dayanılarak da açıklanamaz. Kuşkusuz Galileo'nun metinlerinin felsefi ve bilimsel önemi çok yüksektir, ama İtalya'daki liselerde bunlar nitelikli yaratıcı yazılar –üslup alanında birer başyapıt– olarak incelenirler.

Varsayın ki bir kütüphanecisiniz ve yaratıcı yazılar denilen metinleri A Salonu'na, bilimsel denilen metinleri de B Salonu'na yerleştirmeye karar veriyorsunuz. Bu durumda Einstein'ın makaleleriyle Edison'un sponsorlarına yazdığı mektupları ve "O, Susanna"yla *Hamlet*'i aynı kategoriye mi sokarsınız?

Birisi çıkıp, Linnaeus ve Darwin gibi "yaratıcı olmayan" yazarların balinalar ya da maymunlar hakkında gerçek bilgiler aktarmak istediklerini, öte yandan beyaz bir balinayı anlatan Melville ile *Maymunlar Kralı Tarzan*'ı anlatan Burroughs'un ise gerçeği *anlatır gibi* yaparken aslında var olmayan balinaları ve maymunları uydurduklarını, gerçek hayvanlarla hiç ilgilenmediklerini öne sürerse, var olmayan bir balinanın hikâyesini anlatan Melville'in, hayat ve ölüm ya da insan gururu ve azmi hakkında gerçek bir şey anlatmayı hiç amaçlamadığını gönül rahatlığıyla söyleyebilir miyiz?

Gerçeğe aykırı şeyleri anlatıp duran bir yazarı "yaratıcı" diye nitelemek sorun yaratır. Batlamyus, Dünya'nın dönüşü hakkında gerçekdışı bir şey söylemişti. Bu durumda onun, Kepler'den daha yaratıcı olduğunu iddia edebilir miyiz?

Fark, yazarların, kendi metinlerinin yorumlarına karşı tepkilerini zıt yollardan gösterebilmelerinde yatmaktadır. Ben bir felsefeciye, biliminsanına, sanat eleştirmenine "Şöyle, şöyle

yazmışsınız" dersem, yazar bana "Metnimi yanlış anlamışsınız, ben tam tersini söylemiştim," diye yanıt verebilir. Ama bir eleştirmen, *Kayıp Zamanın İzinde*'yi Marksist bakış açısından yorumlarsa –örneğin çökmekte olan burjuvazinin yaşadığı kriz doruktayken tamamen belleğe bağlı kalmak sanatçıyı zorunlu olarak toplumdan koparır derse– Proust bu yorumdan memnun kalmayabilir, ama onu çürütmekte zorlanır.

Konferansın daha sonraki bir bölümünde göreceğimiz üzere, yaratıcı yazarların –kendi çalışmalarının mantıklı okurları olarak– zoraki bir yoruma karşı çıkma hakları elbette vardır. Ama genelde, yazdıkları metinleri, adeta şişe içindeki mesaj gibi dünyaya fırlattıkları için okurlarına saygı göstermelidirler.

Göstergebilim konusunda bir makale yayımladıktan sonra, zamanımı ya yanıldığımı kabul etmeye ya da o yazıyı benim amaçladığım şekilde anlamayanların yanlış anladığını kanıtlamaya ayırırım. Tam tersine, bir romanım yayımlandığında, ilkesel olarak insanların onunla ilgili yorumlarına karşı çıkmamayı (ve yorum yapmaları için teşvik etmemeyi) ahlaki bir sorumluluk sayarım.

Böyle şeyler yaşanır –bu noktada yaratıcı yazarlıkla bilimsel yazarlık arasındaki farkı saptayabiliriz–, çünkü kuramsal bir makalede, genellikle belli bir sav ortaya konulmaya ya da belli bir soruya yanıt verilmeye çalışılır. Bir şiirde ya da romanda ise yazar, hayatı bütün tutarsızlıklarıyla sunmak ister. Ortaya bir dizi çelişki koyup onları belirgin ve etkili kılmayı amaçlar. Yaratıcı yazarlar, okurlarından bir çözümü denemelerini isterler; kesin bir reçete önermezler (ucuz avuntular sunmayı amaçlayan taklitçi ve duygusal yazarlar hariç). İlk romanım yeni yayımlandığında röportajlar verirken bir yazarın bazen

bir felsefecinin ifade edemeyeceği şeyleri kelimelere dökebildiğini bu yüzden söylemişimdir.

Böylece 1978'e kadar, bir felsefeci ve göstergebilimci olmak benim için son derece tatminkârdı. Hatta bir seferinde –bir nebze de Platonik kibir katarak– şairleri ve genel anlamda sanatçıları kendi yalanlarının esirleri, taklitçilerin taklitçileri olarak gördüğümü yazmıştım; öte yandan kendim, bir felsefeci olarak Platoncu Fikirlerin Gerçek Dünyası'na istediğim gibi girebiliyordum.

Yaratıcılık bir yana, pek çok biliminsanının içinden hikâye anlatmak geldiğini, ama bunu yapamadıkları için çok üzüldüklerini söyleyebiliriz; işte bu nedenle birçok üniversite profesörünün çalışma masasının çekmecesi yayımlanmamış berbat romanlarla doludur. Bunca yıldır, anlatmak için beslediğim gizli tutkuyu iki farklı biçimde tatmin etmişimdir: İlk önce, sık sık sözlü anlatıma başvurarak, çocuklarıma hikâyeler anlatarak (ama büyüyüp peri masallarından vazgeçerek rock müziğine yöneldiklerinde boşlukta kaldım); ikincisi, her eleştiri denemesinden bir hikâye çıkararak.

Doktora tezimi Aquinalı Thomas'ın estetiği üzerine hazırladığımda –çok tartışmalı bir konuydu, çünkü o dönemde edebiyat araştırmacıları Thomas'ın hacimli yapıtlarının toplamında estetik düşünce bulunmadığına inanıyorlardı– sınav heyetindekilerden biri beni "anlatım safsatası" yapmakla suçladı. Olgunluğa erişmiş bir biliminsanının, araştırma yapmak üzere yola çıktığında kaçınılmaz olarak deneme-yanılma yoluyla ilerleyeceğini, değişik varsayımlarda bulunup bunları reddederek çalışacağını söyledi. Ama araştırmalarının sonunda bütün bu girişimleri özümsemiş olması ve sadece çıkardığı

sonuçları sunması gerektiğini belirtti. Bense tam tersine, araştırmamın hikâyesini polisiye romanmış gibi anlatıyormuşum. İtirazını nazik bir tavırla dile getirdi, *araştırma sonucu bulunan her şeyin bu şekilde "anlatılması" gerektiğine* dair temel düşünceyi hatırlattı bana. Her bilimsel kitap bir tür "katil kim" olmalıdır; Kutsal Kâse'yi arayışın hikâyesi gibi. Sanırım o günden sonraki bütün akademik çalışmalarımda bunu uyguladım.

### *Bir Zamanlar*

1978 yılının başlarında, küçük bir yayınevinde çalışan bir arkadaşım, romancı olmayan kişilerden (felsefeciler, sosyologlar, politikacılar filan) birer kısa polisiye yazmalarını istediğini anlattı bana. Az önce sıraladığım nedenler yüzünden, kendisine yaratıcı yazarlıkla ilgilenmediğimi, iyi diyaloglar yazamayacağımdan da kesinlikle emin olduğumu söyledim. Bir polisiye roman yazacak olsaydım en azından beş yüz sayfa uzunluğunda olacağını ve olayların da bir Ortaçağ manastırında geçeceğini (neden bilmem) meydan okurcasına ekledim. Arkadaşım sırf para kazanmak için yazılacak biçimsiz bir kitap aramadığını söyledi, görüşmemiz de orada sona erdi.

Eve döner dönmez masamın çekmecelerini karıştırdım ve bir önceki yıl çalakalem yazmış olduğum bir şeyi bulup çıkardım: Üzerine birtakım keşişlerin adlarını not ettiğim bir kâğıt parçasıydı bu. Demek ki ruhumun en kuytu köşesinde bir roman fikri çoktan yeşermişti, ne var ki ben, bunun farkında değildim. O notları alırken, bir keşişi gizemli bir kitap okurken zehirlemenin güzel olacağını anlamıştım, hepsi bu. Böylece *Gülün Adı*'nı yazmaya başladım.

Kitap yayımlandıktan sonra, insanlar bana sık sık neden bir roman yazmaya karar verdiğimi sordular, sıraladığım nedenlerin hepsi de (nedenler o anki ruh halime göre değişiyordu) büyük olasılıkla gerçekti, yani hepsi de yalandı. Sonunda şunun farkına vardım ki verdiğim yanıtlar arasında tek doğru olan, hayatımın bir noktasında bunu yapma dürtüsünü duymuş olmamdı; sanırım bu da yeterli ve makûl bir açıklamadır.

### *Nasıl Yazılır*

Benimle röportaj yapanlar, "Romanlarınızı nasıl yazdınız?" diye sorduklarında, genellikle bu tür soruları geçiştirir, "Soldan sağa doğru" derim onlara. Bunun tatmin edici bir yanıt olmadığını biliyorum, üstelik Arap ülkelerinde ve İsrail'de şaşkınlık uyandırır. Şimdi, daha ayrıntılı bir yanıt vermek için yeterli zamanım var.

İlk romanımı yazdığım sırada birkaç şey öğrendim. İlki şu: "İlham", sanatsal açıdan saygın görünebilmek için hilebaz yazarların başvurduğu kötü bir kelimedir. Eski bir söz vardır, dehanın yüzde onu ilham, yüzde doksanı terdir, der. Fransız şair Lamartine'in en iyi şiirlerinden birini nasıl yazdığından sıkça söz ettiği söylenir: Bir gece ormanda gezinirken şiirin ani bir ilhamla, aklına eksiksiz geldiğini öne sürermiş. Ölümünden sonra çalışma odasında o şiirin pek çok versiyonunu bulmuşlar, yıllar boyu yazıp yazıp düzeltmiş şiirini.

*Gülün Adı* üzerine ilk eleştiri yazılarını yazanlar, onun parlak bir ilhamın etkisinde yazıldığını, ama kitabın, kavramsal ve dilsel zorlukları yüzünden sadece mutlu bir azınlığa hitap edeceğini söylemişlerdi. Kitap büyük bir başarı elde edince ve

milyonlarca adet satılınca aynı eleştirmenler, böylesine popüler ve eğlenceli bir "çoksatan" tasarlayabilmek için benim kuşkusuz mekanik olarak gizli bir formül uyguladığımı yazdılar. Daha sonra kitabın başarısının anahtarının bir bilgisayar programı olduğunu öne sürdüler, ama ilk kişisel bilgisayarların ve uygun yazılımların ancak 1980'lerin başında ortaya çıktığını unutuyorlardı, oysa o tarihte benim romanım basılmıştı zaten. 1978-1979'da, ABD'de bile sadece Tandy'nin ürettiği ucuz, küçük bilgisayarlar bulunabiliyordu, onlar da mektup yazmak dışında bir işte kullanılmazdı.

Bir süre sonra, bu bilgisayar laflarından rahatsız oldum ve bilgisayarda yazılacak ve çok satacak bir kitabın gerçek formülünü hazırladım:

> İlk önce bir bilgisayar edinmeniz gerekiyor, doğal olarak; bilgisayar sizin adınıza düşünen zeki bir alettir. Bu, pek çok kişiye kesinlikle avantaj sağlayacaktır. Size bütün gereken, birkaç satırlık bir programdır; çocuklar bile becerir bunu. Ondan sonra bilgisayara yüz-yüz elli romanın, bilimsel çalışmaların, İncil'in, Kuran'ın içeriğini ve birkaç telefon rehberini (roman kişilerinin adlarını bulmakta çok yararlı olur) yüklersiniz. Diyelim ki 120.000 sayfa tuttu bunlar. Sonra, başka bir program kullanarak bunları birbirine katın; yani bütün bu metinleri birbiriyle karıştırın, bu arada da bazı düzenlemeler yapın –örneğin bütün *e* harflerini atın– amacınız sadece bir roman değil, Perec'in yaptığı gibi bazı harfleri bilerek atlanmış bir metin elde etmektir. Bu noktada "Yazdır" düğmesine basarsınız, bütün *e*'leri atmış olduğunuzdan ortaya 120.000 sayfadan biraz daha kısa bir metin çıkar. Bu sayfaları birkaç kez dikkatlice okuduktan, en önemli paragrafların altını çizdikten sonra hep-

sini alıp bir fırına götürün. Bundan sonra size bir ağacın altına oturup elinize bir parça kömür ve kaliteli bir resim kâğıdı alıp çeşitli şeyler düşünerek iki satır yazmak kalır, örneğin: "Ay gökte yükseldi/ağaçlar hışırdıyor" gibi. İlk başta ortaya bir roman değil de bir Japon haiku'su çıkmış olabilir. Ama önemli olan başlamaktır.[3]

Esinlenmenin yavaşlığından söz ederken *Gülün Adı*'nı yazmanın sadece iki yılımı aldığını söylemek isterim, bunun tek nedeni Ortaçağ hakkında araştırma yapmaya ihtiyacım olmamasıydı. Dediğim gibi, doktora tezim Ortaçağ dönemi estetiği üzerineydi, Ortaçağ ile ilgili başka incelemelerim de vardı. Yıllar boyunca Roma mimarisi tarzında inşa edilmiş pek çok manastırı, Gotik katedrali gezip görmüştüm. Bir roman yazmaya karar verdiğimde, onyıllardır Ortaçağ'a ait dosyalarımı biriktirdiğim kocaman bir dolabı açmış gibi oldum. Bütün o malzeme elimin altındaydı, bana sadece ihtiyacım olanı seçmek kalıyordu. Daha sonraki romanlarımda ise durum farklıydı (aslında belli bir konuyu seçmemin nedeni, daha önceden o konuya aşina olmamdır). İşte bu yüzden sonraki romanlarımın yazılması daha uzun zaman aldı; *Foucault Sarkacı* sekiz yıl, *Önceki Günün Adası* ve *Baudolino* altı yıl. *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*'ne sadece 4 yıl harcadım, çünkü bu kitap 1930'lar ve 1940'larda çocukken okuduğum metinlere dayanıyordu; evdeki pek çok malzemeden yararlanma olanağı buldum, örneğin çizgi romanlar, bant kayıtları, dergiler ve gazeteler; kısacası, anılardan, nostaljik nesnelerden ve ıvır zıvırdan oluşan koca bir koleksiyonum vardı.

## *Bir Dünya Kurmak*

Romanımı içimde büyüttüğüm yıllarda ne mi yapıyorum? Belge toplarım; bazı yerlere gidip haritalar çizerim; binaların ya da örneğin *Önceki Günün Adası*'nda olduğu gibi bir geminin planlarını defterime geçiririm; karakterlerimin yüzlerini çizerim. *Gülün Adı* için, kitapta yer alan bütün keşişlerin portrelerini çizmiştim. Bu hazırlık yıllarını bir tür büyülü şatoda geçiririm, ya da içe kapanık, münzevi bir hayat sürerim de denebilir. Kimse ne yaptığımı bilmez, hatta ailem bile. Birçok farklı şey yaptığım izlenimini uyandırırım, ama bütün dikkatimi anlatacağım hikâye için fikirler, imgeler, sözcükler bulmakta toplarım. Ortaçağ'a dair yazdığım sırada, sokaktan bir otomobil geçtiğini görürsem ve örneğin arabanın rengi beni etkilerse bu gördüğümü not defterime, ya da sadece zihnime yazarım, o renk daha sonra, örneğin bir minyatürü betimlerken işime yarar.

*Foucault Sarkacı*'nı planlarken kapanma saatine kadar kaç gecemi, hikâyenin temel olaylarından bir kısmının geçtiği Conservatoire des Arts et Métiers'nin koridorlarında dolaşarak geçirdim. Casaubon'un Conservatoire'dan Place des Vosges'a, oradan da Eiffel Kulesi'ne kadar Paris'teki gece gezintilerini betimleyebilmek, sokak ve kavşak adlarını yanlış yazmamak için kaç gece sabahın ikisiyle üçü arasında, küçük bir ses kayıt cihazına görebildiğim her şeyi kaydederek şehirde dolaşıp durdum.

*Önceki Günün Adası*'nı yazmaya hazırlanırken doğal olarak romanın geçtiği coğrafi mekâna, Pasifik Okyanusu'na gittim, günün farklı saatlerinde suyun ve göğün rengini, balıkların ve

mercanların renk tonlarını görmek için. Ama iki-üç yılımı da kamaraların ya da küçük bölmelerin ne büyüklükte olduğunu, insanların bunların arasında nasıl hareket edebildiğini öğrenmek için o döneme ait gemilerin çizimlerini ve modellerini inceleyerek geçirdim.

*Gülün Adı* yayımlandıktan sonra, romanı sinemaya uyarlamak isteyen ilk yönetmen Marco Ferreri oldu. "Kitabınız özellikle film senaryosu olmaya uygun biçimde kaleme alınmış," dedi, "çünkü diyaloglar tam istenen uzunlukta." İlk başta nedenini anlamadım. Ama sonra, yazmaya başlamadan önce yüzlerce labirent ve manastır şeması çizmiş olduğumu hatırladım, böylece iki kişinin bir yerden bir yere konuşarak ne kadar zamanda gideceklerini biliyordum. Kurmaca dünyamın krokisi de diyalogların uzunluğunu tayin ediyordu.

Bu yolla, romanın sadece bir dil olayı olmadığını da öğrenmiş oldum. Şiirde, sözcükleri çevirmek zordur, çünkü önemli olan, sözcüklerin özellikle birden çok anlama sahip olmaları yanında sesleridir de, içeriği belirleyen de sözcüklerin seçimidir. Hikâyede, tam tersi bir durumla karşı karşıyayızdır: Ritmi, üslubu, hatta sözcük seçimini belirleyen yazarın kurduğu *evrendir*, o evrende yaşanan olaylardır. Hikâyeye Latinlerin şu kuralı hükmeder: "Rem tene, verba sequentur" –konuya hâkim ol, sözcükler arkadan gelir– şiirde ise bu sözü şu şekilde değiştirmemiz doğru olur: "Sözcüklere hâkim ol, konu arkadan gelir."

Hikâye, öncelikle ve en başta kozmolojik bir meseledir. Bir şey anlatmak için bir tür yarı-tanrı gibi başlarsınız işe; bu yarı-tanrı, içinde tam bir güven duyarak hareket edebilmeniz için olabildiğince kusursuz olması gereken bir dünya yaratır.

Bu kurala öyle titizlikle uyarım ki, örneğin *Foucault Sarkacı*'nda

Manuzio ile Garamond yayınevlerinin yan yana iki binada yer aldığını, aralarında bir geçit bulunduğunu söylerken, çeşitli krokiler çizmeye ve o geçidin nasıl olacağını, iki binanın yükseklikleri arasındaki farkı telafi etmek için arada birkaç basamak bulunup bulunmadığını anlamaya epeyce zaman harcamışımdır. Romanda basamaklara kısaca değinirim ve sanırım okur da pek üzerinde durmadan okuyup geçer. Ama benim için çok önemliydi bu, eğer onları düşünüp oraya koymasaydım hikâyeme devam edemezdim.

Luchino Visconti'nin de filmlerinde buna benzer bir şey yaptığı söylenir. Senaryo gereği oyunculardan ikisinin bir kutu mücevher hakkında konuşmaları gerekirse o kutu hiç açılacak olmasa bile içine gerçek mücevher konulması için ısrar edermiş. Yoksa oyuncular rollerini pek inanmadan oynarlar, dermiş.

*Foucault Sarkacı*'nı okuyanlar, yayınevinin ofisinin kesin planını bilmek zorunda değiller. Bir roman dünyasının yapısı –hikâyedeki kişilerin ve olayların yer aldığı mekân– yazar için çok önemli olsa da okur için çoğunlukla belirsiz kalmalıdır. Oysa *Gülün Adı*'nda, kitabın başında, manastırın bir krokisi verilmiştir. Bu yapılan, cinayet mahallinin (örneğin papazın evinin ya da bir malikânenin) krokisini veren eski moda polisiyelere muzipçe bir göndermedir, ama aynı zamanda gerçeğe işaret eden ironik bir ipucu, manastırın gerçekten var olduğunu gösteren bir "kanıt"tır. Öte yandan, roman kahramanlarımın manastırda nasıl dolaştığını okurlarımın gözlerinde açık seçik canlandırmalarını da istemiştim.

*Önceki Günün Adası* yayımlandıktan sonra Almanya'daki yayıncım kitaba geminin planını gösteren bir şema eklemenin yararlı olup olmayacağını sordu bana. Elimde böyle bir şema vardı, hem de tıpkı *Gülün Adı*'ndaki manastırın krokisinde

olduğu gibi, hazırlamak için epeyce zaman harcamıştım. Ama *Önceki Günün Adası*'nda hem okurun kafasının karışmasını istiyordum, hem de bolca alkol aldıktan sonra o dolambaçlı gemide bir türlü yolunu bulamayan kahramanımın. Dolayısıyla kendi zihnimi pırıl pırıl tutarken okurumu aldatmaya ihtiyacım vardı, yazarken hep son milimetrekaresine kadar hesap edilmiş mekânlara gönderme yapıyordum.

### *Yaratıcı Fikirler*

Sıkça sorulan bir başka soru da şudur: "Yazmaya başlarken aklınızda kabaca hangi fikir ya da ayrıntılı plan vardır?" Ancak üçüncü romanımı yazdıktan sonra tam olarak farkına vardım ki romanlarımın her biri bir imgeden öteye gitmeyen yaratıcı bir fikirden doğup büyümekte. *Gülün Adı Üzerine Düşünceler*'de, o romanı "bir keşişi zehirlemek istediğim için" yazmaya başladığımı söylemiştim. Aslında bir keşişi zehirlemek için arzu duymuyordum elbette, yani dinle ilgisi olsun olmasın kimseyi zehirlemek istemiş değilim. Sadece kitap okurken zehirlenen bir keşiş imgesi beni çok heyecanlandırmıştı, o kadar. Belki de on altı yaşındayken başımdan geçen bir olayı hatırlıyordum: Bir Benedikten manastırını (Subiaco'daki Santa Scolastica) ziyaretim sırasında, Ortaçağ'dan kalma kemerli yollardan geçip karanlık bir kitaplığa girdiğimde, bir rahlenin üzerinde açık duran *Acta Sanctorum*'la* karşılaşmıştım. Vitray camlardan içeri sızan cılız ışığın altında o devasa kitabın sayfalarını sessizce

---

* *Azizlerin Amalleri*: Hıristiyan dünyasındaki Azizlerin yaşamlarını anlatan altmış sekiz ciltten oluşan ansiklopedik metin. (yay. n.)

çevirirken heyecanlanmış olmalıyım. Kırk yılı aşkın bir süre sonra o heyecan bilinçaltımdan dışarı çıkmıştı.

Yaratıcı imge buydu. Gerisi, o imgeden bir anlam çıkartmaya çabalarken azar azar geldi. Hem de kendiliğinden geldi, kademe kademe, ilk başta tamamıyla farklı bir amaca yönelik olarak yirmi beş yıldır topladığım Ortaçağ'la ilgi eski dosyaları karıştırırken.

*Foucault Sarkacı*'nda her şey çok daha karmaşıktı. *Gülün Adı*'nı yazdıktan sonra, bu ilk (ve belki de son) romanıma kendim hakkında, dolaylı bile olsa, söyleyebileceğim her şeyi koymuş olduğum duygusuna kapıldım. Sahiden bana ait diyerek, kendim hakkında yazabileceğim başka bir şey kalmış mıydı? Aklıma iki tane imge geliyordu.

İlki, Léon Foucault'nun sarkacıydı, onu otuz yıl önce Paris'te görmüş ve çok etkilenmiştim; o da ruhumun derinliklerinde uzun zamandır gömülü kalmış bir başka heyecandı. İkinci imge, İtalya'daki Direniş Hareketi'nin üyeleri için düzenlenen cenaze töreninde trompet çalmamdı. Bu gerçek hikâyeyi anlatmaktan hiç bıkmamıştım, çünkü onu muhteşem buluyordum, ayrıca, daha sonra Joyce'u okuduğumda onun (*Stephen Hero*'da) epifani* dediği şeyi yaşamış olduğumu fark etmiştim.

Böylece, sarkaçla başlayıp güneşli bir sabah vakti bir mezarlıkta trompet çalan bir delikanlıyla biten bir hikâye anlatmaya karar verdim. Ama sarkaçtan trompete nasıl gidecektim? Bu soruya yanıt bulmam sekiz yılımı aldı, bu yanıt, romanın kendisiydi.

---

* Epifani: Hıristiyan inancında Tanrı'nın Oğlu'nun İsa suretinde insan kılığına bürünmesidir. Ancak seküler anlamda kişinin bir şeyi apaçık görmeye başlaması, onun ayırdına varması deneyimidir. (yay. n.)

*Önceki Günün Adası*'nda işe bir Fransız gazetecinin sorduğu soruyla başladım: "Mekânları neden bu kadar eksiksiz betimliyorsunuz?" Daha önce, mekânları nasıl betimlediğime hiç dikkat etmemiştim, ama o soru üzerinde düşünürken daha önce söylemiş olduğum şeyi fark ettim; o da şuydu: Bir dünyayı bütün ayrıntılarıyla birlikte kurarsanız, gözlerinizin önünde olacağı için onu mekânsal açıdan nasıl betimleyebileceğinizi de bilirsiniz. *Ekphrasis* denen klasik bir edebiyat türü vardı, belli bir imgeyi (bir tablo ya da heykel) onu hiç görmeyenlerin bile sanki karşılarındaymış gibi görebilecekleri kadar özenle, bütün ayrıntılarıyla betimlemek anlamına geliyordu. Joseph Addison'un *The Pleasures of the Imagination* / İmgelemin Zevkleri (1912) adlı yapıtında yazdığı üzere, "İyi seçildiklerinde sözcükler içlerinde öyle büyük bir güç taşırlar ki, betimlenmeleri çoğu kez onların bizzat görülmesinden çok daha doğru fikir sahibi eder bizi." *Laocoön* 1506 yılında Roma'da bulunduğunda, Yaşlı Pliny'nin *Naturalis Historia*'da* kelimesi kelimesine sunduğu betimleme sayesinde insanlar onun o ünlü Yunan heykeli olduğunu anladılar.

O zaman neden mekânın önemli rol oynadığı bir hikâye anlatılmasın ki? Üstelik (dedim kendi kendime), ilk iki romanımda manastırlardan ve müzelerden –kapalı kültür mekânlarından demek istiyorum– çok fazla söz etmiştim. O zaman açık, doğal mekânları yazmayı denemeliydim artık. Bir romanı devasa mekânlarla, işin içine başka bir şey sokmadan sadece doğayla nasıl doldurabilirdim? Kahramanımı ıssız bir adaya yerleştirerek.

---

* Gaius Plinius Secundus Maior (veya Yaşlı Pliny): 1. yüzyılda yaşamış önemli doğa bilimcisi, Doğal Tarih (Naturalis Historia) adı altında birleştirilmiş otuz yedi kitaptan oluşan ve tarihteki ilk doğa bilimleri ansiklopedisi sayılabilecek dev yapıtın yazarı. (yay. n.)

Aynı zamanda, dünyanın çeşitli noktalarındaki yerel saati ve yüz sekseninci meridyendeki Uluslararası Tarih Değiştirme Çizgisi'ni gösteren şu dünya saatlerinden biri merakımı çekmişti. Bu çizginin varlığından herkes haberdardır, çünkü herkes Jules Verne'in *Seksen Günde Devriâlem*'ini okumuştur, ama nedense sık sık aklımıza gelmez o.

Romanımın kahramanı o çizginin batısında bulunmalı ve bir gün öncesini yaşayan doğudaki bir adayı görmeliydi. Deniz kazası geçirtip adaya çıkaramazdım onu, ama adayı görecek bir konumda tek başına kalmalıydı, yüzememeliydi de; böylece zaman ve mekân açısından uzağında bulunduğu adaya gözlerini dikip bakmak zorunda kalmalıydı.

Ölçü tabloma baktığımda kahramanımın geleceğini etkileyebilecek böyle bir noktanın Aleutian Adaları'nda bulunduğunu gördüm, ama roman kahramanımı oraya nasıl götürüp bırakacağımı bilemiyordum. Acaba kahramanım deniz kazası geçirip bir petrol kulesinin üstüne çıkabilir miydi? Yukarıda, belli bir mekândan söz ediyorsam orada bulunmuş olmam gerekir diye yazmıştım, oysa Aleutian Adaları gibi soğuk bir bölgeye gitme fikri bana hiç de cazip gelmiyordu.

Yine de bu sorun üzerinde kafa yorup atlasımı karıştırdığımda Tarih Değiştirme Çizgisi'nin Fiji Takımadaları'ndan da geçtiğini keşfettim. Güney Pasifik'teki adaların Robert Louis Stevenson ile sıcak ilişkileri vardı. Avrupalılar bu adaların pek çoğunu on yedinci yüzyılda öğrenmişlerdi; Barok kültürünü yakından tanıyordum; Üç Silahşorlar'ın, Kardinal Richelieu'nün günleriydi. Başlamam yetecekti, ondan sonra roman yolunu bulabilirdi.

Yazar belli bir anlatı dünyası kurduktan sonra sözcükler arkadan gelir ve o özel dünyanın istediği sözcükler olurlar. Bu nedenle *Gülün Adı*'nda kullandığım üslup bir Ortaçağ vakanüvisine uygun düşen üsluptu: kesin, naif, gerekirse yavan (on dördüncü yüzyıldaki mütevazı bir keşiş, Joyce gibi yazamaz, Proust gibi bir belleği de yoktur). Ayrıca, Ortaçağ'a ait bir metnin on dokuzuncu yüzyıldaki çevirisinden transkripsiyon yapıyor sayıldığım için üsluba ancak Ortaçağ'daki vakanüvislerin Latincesini dolaylı yoldan örnek alabiliyordum; asıl model o kişilerin modern çevirmenlerinin üslubuydu.

*Foucault Sarkacı*'nda işin içine birçok farklı dil girmişti; Agliè'nin eğitimli ve kadim dili, Ardenti'nin sözüm ona D'Annunzia tarzı faşist konuşması, Belbo'nun gizli dosyalarında görülen aklı başında, edebi ama ironik dili (edebi alıntıları aşırı heyecanla kullanması bakımından gerçekten postmodern), Garamond'un *kitsch* üslubu, üç editörün sorumsuz fantezileri sırasındaki, bilgi dolu göndermeleri ukalaca sözcük oyunlarına karıştıran açık saçık diyalogları. "İfadedeki bu atlamalar" üsluba yönelik basit bir tercihe dayanmıyordu, onları olayların yer aldığı dünyanın doğası ve roman kahramanlarının psikolojisi belirliyordu.

*Önceki Günün Adası'nda* can alıcı öğe, kültürel dönemdi. Bu dönem sadece üslubu değil, anlatıcıyla kahraman arasında sürdürülen diyaloğun yapısını da etkiledi, bu arada okurun sürekli olarak bu tartışmanın tanığı olması ve işbirliği yapması istendi. Bu tür bir üst-anlatı tarzını tercih etmemin nedeni, karakterlerimin Barok üslubunda konuşuyor olmalarının gerekmesiydi, oysa ben böyle bir şey beceremiyordum. Bu yüzden huyu ve işlevleri durmadan değişen bir anlatıcı yaratmam gerekti, bu anlatıcı bazen romandaki karakterlerin aşırıya kaçan

sözlerine kızıyor, bazen de onların kurbanı oluyordu; daha başka zamanlarda da okurdan özür dileyerek bu aşırılıkları yumuşatıyordu.

Şu ana kadar, (1) başlangıç noktamın bir yaratıcı fikir ya da imge olduğunu, (2) anlatı dünyasının yapısının romanın üslubunu belirlediğini söyledim. Roman alanındaki dördüncü girişimim olan *Baudolino*, bu iki ilkeye ters düşer. Yaratıcı fikir bağlamında: En azından iki yıl boyunca böyle pek çok fikrim oldu; ve eğer ortada çok sayıda yaratıcı fikir varsa bu onların yaratıcı olmadığını gösterir. Belli bir noktada, kahramanımın, benim de doğum yerim olan, on ikinci yüzyılda kurulmuş, Frederick Barbarossa tarafından kuşatılmış Alessandria'da doğmuş küçük bir oğlan çocuğu olmasına karar vermiştim. Ayrıca, Baudolino'mun, Frederick Barbarossa tam kenti ele geçirmek üzereyken ona kötü bir oyun oynayarak, sahtekârlık yaparak kandıran efsanevi Gagliaudo'nun oğlu olmasını da istiyordum; bu sahtekârlığın ne olduğunu öğrenmek istiyorsanız kitabı okuyun.

*Baudolino*, sevgili Ortaçağ'ıma, kişisel köklerime, aldatmacalara olan tutkuma dönmek için iyi bir fırsattı. Ama bu bana yetmiyordu. Nasıl başlayacağımı, nasıl bir üslup kullanacağımı ya da asıl kahramanımın kim olacağını bilmiyordum.

O günlerde, doğduğum topraklarda insanların artık Latince değil de, bir bakıma bugünün –o zamanlar emekleme döneminde olan– İtalyancasını andıran yeni şivelerle konuştukları üzerinde düşündüm. Ama o yıllarda kuzeydoğu İtalya'da konuşulan lehçe hakkında herhangi bir kayıt yok elimizde. Bu yüzden de ben popüler bir lehçe uydurmakta özgür hissettim kendimi, Po Ovası'nda on ikinci yüzyılda konuşulan karışık,

hayali bir dil yarattım; sanırım gayet de güzel hazırladım, çünkü İtalyan dilinin tarihi üzerine ders veren bir arkadaşım –uydurduğum lehçeyi doğrulayacak ya da karşı çıkacak kimse bulunmasa da– *Baudolino*'nun dilinin olasılık dahilinde olduğunu söyledi.

Cesur çevirmenlerime pek de küçük sayılmayacak sorunlar yaşatan bu dil, başkahramanım *Baudolino*'nun psikolojisi için beni esinlendirdi ve haydutvari bu dördüncü romanım, *Gülün Adı*'yla tam bir tezat oluşturdu. *Gülün Adı*, yüksek nitelikli bir dille konuşan entelektüellerin hikâyesiydi, *Baudolino*'da ise köylüler, savaşçılar ve haddini bilmez Goliardlar vardı. Böylece seçtiğim üslup anlatacağım hikâyeyi belirledi.

Bununla birlikte *Baudolino*'nun da ilk, keskin bir imgeye dayandığını itiraf etmeliyim. O güne kadar görmediğim İstanbul beni büyülüyordu. Oraya gidebilmek için bir gerekçe bulmam gerektiğinden bu kent ve Bizans uygarlığı hakkında bir hikâye anlatmalıydım. Kalkıp gittim İstanbul'a. Yüzeyini, katmanlarını inceledim ve hikâyem için gerekli olan başlangıç imgesini buldum: Kentin 1206'da Haçlılar tarafından ateşe verilmesi.

Alevler içindeki İstanbul'u alın, buna genç bir yalancıyı, bir Alman İmparatoru'nu ve birkaç Asyalı canavarı ekleyin: İşte size roman. Bunun kulağa inandırıcı bir formül gibi gelmediğini itiraf etmeliyim, ama benim işime yaradı.

Bizans kültürü hakkında okumalar yaparken o dönemde yaşamış bir Yunanlı tarihçi olan Niketas Choniates'i keşfettim ve bütün hikâyenin –yalancı olduğu varsayılan– Baudolino'nun Niketas'a anlatacağı bir rapor biçiminde olmasına karar verdim. Üst-anlatı yapım da hazırdı: Sadece Niketas'ın değil anlatıcının ve okurun bile Baudolino'nun ne anlattığından asla emin olamayacakları bir hikâye olacaktı.

## *Kısıtlamalar*

Yaratıcı imgeyi bulduktan sonra hikâyem kendi başına yol alabilir demiştim. Ancak bu, belli bir yere kadar doğrudur. Hikâyenin ilerlemesini sağlamak için yazarın bazı kısıtlamalar getirmesi gereklidir.

Kısıtlama, sanatsal girişimlerin olmazsa olmazıdır. Yağlıboya değil de suluboya, duvar değil de tuval kullanmaya karar veren bir ressam; belli bir anahtarı seçen besteci; uyaklı beyitler kullanmayı ya da dizeleri on ikişer değil de on birer heceli olan şiirler yazmayı yeğleyen şair: Hepsi bir kısıtlamalar sistemi kurar. Kısıtlamalardan kaçınır görünen öncü sanatçılar da aynısını yaparlar, başka kısıtlamalar getirirler, ama bunlar fark edilmez.

*Gülün Adı*'nda yaptığım gibi, olayların peş peşe gelmesi için Apokalips'in yedi trompetini entrikaya katmak bir kısıtlamadır. Bir başka kısıtlama, bir hikâyeyi kesin bir zaman dilimi içinde kurmaktır, çünkü tarihteki belirli bir dönemde bazı şeylerin olmasını sağlarsınız ama başkalarını sağlayamazsınız. Roman kahramanlarımdan bazılarının okültik saplantılarına bağlı olarak, *Foucault Sarkacı*'nda tamı tamına yüz yirmi bölüme gerek olduğuna ve hikâyenin, Kabala'daki Sephirot gibi ona bölünüp on başlık altında toplanmasına karar vermem bir kısıtlamaydı.

*Foucault Sarkacı*'ndaki bir başka kısıtlama, kahramanların 1968'deki öğrenci ayaklanmaları sırasında yaşamış olmaları koşuluydu. Ama Belbo, dosyalarını bilgisayarda yazar –hikâyenin şansa bağlı ve birleşimsel yapısını kısmen esinlendiren bilgisayarın hikâyede biçimsel bir rolü vardır–;

demek ki son olaylar ancak 1980'lerin başında yer alabilirdi, daha önce değil, çünkü kelime işlemcili ilk kişisel bilgisayarlar İtalya'da 1982-1983'te satışa sunulmuştu. Bu durumda 1968'le 1983 arasında kalan yılların geçebilmesi için kahramanım Casaubon'u başka bir yere göndermek zorundaydım. Ama nereye? Daha önce tanık olduğum birtakım büyülü ritüellerle ilgili anılarım beni Brezilya'ya geri götürdü, Casaubon'u orada on yılı aşkın bir süre bıraktım. Pek çok kişi bunun aşırı uzun bir ara olduğunu söyledi ama benim açımdan (ve bazı müşfik okurlarım açısından) bu süre gerekliydi, çünkü Brezilya'da olanlar, kitabın geri kalan kısmında karakterlerimin başına geleceklerin bir tür sanrılı önsezisiydi.

Eğer IBM ya da Apple iyi kelime işlemcileri altı-yedi yıl önce satmaya başlasalardı, romanım çok farklı olurdu. Brezilya'dan söz etmezdim ve benim bakış açımdan bu da büyük bir kayıp olurdu.

*Önceki Günün Adası*, zaman bağlamında bir dizi kısıtlama üzerine kuruluydu. Örneğin Roberto adlı kahramanımın Richelieu'nün öldüğü gün (4 Aralık 1642) Paris'te olmasını istiyordum. Roberto'nun Richelieu'nün ölümünde hazır bulunması gerekli miydi? Hiç değildi; Roberto, Richelieu'yü acılar içinde kıvrandığı ölüm döşeğinde görmese de hikâyem değişmezdi. Ayrıca, bu kısıtlamayı koyduğumda onun olası işlevi hakkında hiçbir şey düşünmemiştim. Tek istediğim Richelieu'yü ölmek üzereyken göstermekti. Sadizmden başka bir şey değildi bu.

Ancak bu kısıtlama benim bir bulmaca çözmemi gerektiriyordu. Roberto, adasına bir sonraki yılın Ağustos ayında gelmeliydi, çünkü ben, o adaları Ağustos'ta ziyaret etmiştim,

gökyüzünde geceden sonra güneşin doğuşunu sadece o mevsim için betimleyebilirdim. Bir geminin Avrupa'dan Melanezya'ya altı-yedi ayda gitmesi olanaksız değildi, ama bu noktada müthiş bir zorlukla karşı karşıya kalacaktım: Ağustos'tan sonra biri Roberto'nun günlüğünü, barındığı gemiden geriye kalan enkazda bulmalıydı. Oysa Hollandalı kâşif Abel Tasman, Fiji Adaları'na büyük olasılıkla Haziran'dan önce ulaşmıştı, yani Roberto'nun oraya gelişinden önce. Bu da, okuru Tasman'ın o takımadaların arasından iki kez geçtiğine ve ikinci geçişini seyir defterine kaydetmediğine (bu durumda hem yazar hem de okur sessizlikler, komplolar, belirsizlikler hayal etmeye yönlendirilir), ya da Kaptan Bligh'ın, Bounty gemisindeki isyandan kaçarken adaya yanaştığına (daha da büyüleyici bir varsayım bu, hem de iki metinsel evreni birbiriyle birleştirmenin incelikli ve ironik bir yolu) ikna etmek üzere son bölüme koyduğum ipuçlarını açıklıyor.

Romanım daha pek çok kısıtlama üzerine kurulu, ama bunların hepsini size açıklayamam. Başarılı bir roman yazmak istiyorsanız bazı formülleri kendinize saklamalısınız.

*Baudolino*'ya gelince, hikâyeme 1204 yılında Konstantinopolis'teki yangınla başlamak istediğimi söylemiştim. Baudolino'nun, Prester John'un* sahte mektubunu taklit edip Alessandria'nın kuruluşunda yer almasını istediğimden doğum

* Ortaçağ'da Doğu Kilisesi'ne bağlı, İslam dünyasının yanı başında, Hindistan'dan Çin'e uzanan topraklarda egemenliğini sürdüren güçlü bir Hıristiyan kralı olduğuna inanılan tarihi kişilik. 1145'de Suriye Başrahibi, Papa'ya gönderdiği mektupta doğudaki bir Hıristiyan krallığının kutsal toprakların geri alınmasında yardımcı olmak üzere bir ordu gönderdiği konusunda bilgi aldığını yazdı. Bu haberin doğurduğu beklentiyle Batı Kilisesi 1221'de yeni bir haçlı seferi için çağrı yaptı. (ç.n.)

yılı 1141 civarında olmalıydı, böylece 1204'te altmış iki yaşına gelmiş olurdu. Bu bağlamda hikâyenin sondan başlaması gerekiyordu, orada Baudolino'nun eski serüvenleri bir dizi geri dönüşle anlatılacaktı. Sorun yoktu.

Ama Prester John'un krallığından geri dönerken Baudolino kendini Konstantinopolis'te bulur. Rahip'in sahte mektubu –tarihi açıdan– 1160 civarında hazırlanmış ya da yayılmıştır; romanımda Baudolino, Frederick Barbarossa'yı o gizemli krallığa gitmesi için ikna etmek üzere yazar mektubu. Böylece Baudolino o krallığa gitmek, orada kalmak, binlerce serüvenden sağlam çıkmak için on beş yıl harcayacak olsaydı bile haçlı seferine 1184'ten önce başlayamazdı (Barbarossa'nın Doğu'ya doğru o yıl harekete geçtiği tarihte kayıtlıdır). Peki o zaman Baudolino'ya 1160 ile 1190 arasında ne yaptıracaktım? Mektubu gönderdikten hemen sonra neden başlayamıyordu keşiflerine? Bu durum da *Foucault Sarkacı*'ndaki bilgisayar meselesine benziyordu biraz.

Hal böyle olunca onu meşgul etmem gerekti, yola çıkışını sürekli ertelettim. Yüzyılın sonuna ulaşabilmem için bir dizi kaza icat etmem gerekti. Romanın Arzu Sancısı yaratabilmesi ancak bu şekilde mümkündür (sadece Baudolino'da değil, okurlarında da). Baudolino o krallığın özlemini çeker ama araştırmalarını sürekli ertelemek zorunda kalır. Böylece Prester John'un krallığı Baudolino'nun arzu nesnesi olarak büyürken, umarım ki okurların da arzu nesnesi olarak büyür. İşte, bir kez daha kısıtlamaların yararları.

## *Çifte Kodlama*

Sadece kendileri için yazdıklarını söyleyen kötü yazarlar ordusuna dahil değilim. Yazarların kendileri için yazdıkları tek şey, ne alacaklarını hatırlamalarına yardım eden, işi bitince de atılan alışveriş listesidir. Çamaşırhane listesi de dahil, geri kalan her şey bir başkasına yazılmış mesajlardır. Onlara monolog değil, diyalog denir.

Bazı eleştirmenler romanlarımda tipik bir postmodern nitelik olduğunu söylerler, bu da adlı adınca "çifte kodlama"dır.[4]

*Gülün Adı Üzerine Düşünceler*'de belirttiğim gibi, postmodernizm her ne ise, en azından iki tane tipik postmodern teknik uygulamakta olduğumun başından beri farkındaydım. Bunlardan biri metinlerarası ironidir: Başka tanınmış metinlerden doğrudan alıntılama ya da onlara anlaşılır sayılabilecek göndermelerde bulunma. İkincisi ise, üst-anlatı: Yazar doğrudan okura hitap ettiğinde metnin kendisinden doğan düşünceler.

"Çifte kodlama", metinlerarası ironinin, üstü kapalı olarak başvurulan üst-anlatıyla birlikte eşzamanlı kullanılmasıdır. Bu terim, postmodern mimarinin aynı anda en az iki düzeye hitap ettiğine inanan mimar Charles Jencks tarafından bulunmuştur; Jencks, bu iki düzeyden birinde, diğer mimarlar ve özellikle mimari anlamlarla ilgilenen bir azınlık; ikincisinde de geniş anlamda halk ya da rahat, geleneksel yapı ve yaşam biçimi gibi başka konularla ilgilenen yerel halk bulunduğunu söyler.[5] Tanımını daha da ileri götürür: "Postmodern yapı ya da sanat eseri, aynı anda hem bir azınlığa, yani "üstün" kodlar kullanan

seçkin tabakaya hem de popüler kodlar kullanan geniş halk kitlesine hitap eder," der.[6]

İzin verirseniz bu çifte kodlamaya kendi romanlarımdan bir örnek vereyim. *Gülün Adı*, Ortaçağ'a ait bir metnin yazarın eline nasıl geçtiğinin anlatılmasıyla başlar. Metinlerarası ironinin bariz bir örneğidir bu, çünkü yeniden bulunan elyazmasının topos'unun* (yani edebi açıdan beylik söz olmasının) çok saygıdeğer bir kökeni vardır. İroni iki mislidir, hem de üst-anlatısal bir öneridir, çünkü metinde elyazmasının, özgün nüshasının on dokuzuncu yüzyılda yapılan bir çevirisi kanalıyla elde edilebildiği iddia edilmektedir; bu ifade, hikâyede yer alan bazı neo-Gotik roman öğelerinin varlığını haklı çıkarmaktadır. Toy ya da halktan okurlar, bu Çin kutuları oyunundan, kaynakların hikâyeye bir belirsizlik atmosferi katan geri dönüşlerden habersizlerse, arkadan gelen hikâyenin tadını çıkaramazlar.

Ama hatırlarsanız, Ortaçağ'a ait kaynaktan söz eden sayfanın üstündeki başlık "Doğal Olarak, Bir Elyazması"dır. "Doğal Olarak" ifadesinin, karşılarında bir edebiyat motifi olduğunu, yazarın "etkilemek endişesini" ortaya koyduğunu eninde sonunda gören bilmiş okurlar üzerinde özellikle etkileyici olması gerekir; çünkü amaç (en azından İtalyan okurlar için), *Nişanlılar* adlı romanına, kaynağının on yedinci yüzyıldan kalma bir elyazması olduğunu öne sürerek başlayan on dokuzuncu yüzyılın büyük İtalyan romancısı Alessandro Manzoni'ye gönderme yapmaktır. Bu "Doğal Olarak"taki müstehzi çağrışımları kaç

---

* Topos: Klasik Yunan retorik sanatında bir sav oluşturmak için uygulanan standart yönteme atıfla kullanılır. Örneğin dini, mitolojik, klasik ve hatta modern metinlerde tekrar tekrar karşımıza çıkan kimi temalar edebi topos kategorisine girerler. (ç.n.)

okur yakalayabilir ki? Pek fazla değil, çünkü bana yazıp böyle bir elyazmasının gerçekten var olup olmadığını soranların sayısı epeyce fazla. Ama eğer bu imayı anlamadılarsa hikâyenin geri kalanını anlayıp tadına varabilecekler mi? Bence varabilecekler. Sadece fazladan bir göz kırpışı görmemiş olacaklar.

Kabul ediyorum ki, bu çifte kodlama tekniğini uygulayan yazar, bilmiş okurla arasında bir tür sessiz suç ortaklığı kurmaktadır, halktan bazı okurlar da ince imaları sezmeyince gözlerinden bir şey kaçırdıklarını hissedebilirler. Ama inanıyorum ki edebiyatın amacı sadece insanları eğlendirmek ve avutmak değildir. Aynı zamanda, daha iyi anlamak istediklerinden aynı metni iki kez, hatta belki de birkaç kez okumaları için insanları harekete geçirmek ve heveslendirmektir. Bu bakımdan, çifte kodlamanın istemsizce yapılan soylu bir hareket değil, okurun zekâsına ve iyi niyetine saygı göstermenin bir yolu olduğunu düşünüyorum.

# Yazar, Metin ve Yorumcular

Bazen çevirmenlerimden biri bana şu soruyu sorar: "Bu paragrafı nasıl çevireceğimi bilemiyorum, çünkü çok müphem. İki farklı şekilde okunabilir. Siz ne amaçlamıştınız?"

Nasıl bir durum olduğuna bağlı olarak üç olası yanıtım bulunur:

1. Haklısın. Doğru ifade etmemişim. Lütfen yanlış anlaşılmaları ortadan kaldır. Bir sonraki İtalyanca baskısında ben de aynı şeyi yapacağım.
2. Ben bilerek müphem olmasını istedim. Dikkatli okursan, bu müphemliğin metnin nasıl okunduğu açısından önemli olduğunu göreceksin. Lütfen çeviride bu müphemliği korumak için elinden geleni yap.
3. Müphem olduğunun farkında değildim, itiraf edeyim ki bunu amaçlamamıştım da. Ama bir okur olarak bu müphemliği metnin gelişmesi açısından çok ilgi çekici ve yararlı buluyorum. Lütfen çevirinde bu izlenimi korumak için elinden geleni yap.

Eğer yıllarca önce ölmüş olsaydım (yüzyılımız sona ermeden gerçekleşme olasılığı yüksek bir gerçekdışı koşullu sav) –metnimin normal bir okuru ve çevirmeni gibi davranan–

çevirmenim, bağımsız olarak aşağıdaki sonuçlardan birine varabilirdi, ki bunlar aslında benim olası yanıtlarımla örtüşüyor:

1. Müphemliğin bir anlamı yok, okurun metni anlamasını karmaşık hale getiriyor. Yazar büyük olasılıkla bunun farkına varmamıştır, o zaman en iyisi, müphemliği ortan kaldırmak. "Quandoque bonus dormitat Homerus" – "Bazen iyi Homeros bile peki der."
2. Yazar belki kasıtlı olarak müphem davranmıştır, en iyisi ben de onun kararına saygı göstereyim.
3. Belki de yazar müphem yazdığının farkında değildir. Ama metinsel açıdan bakarsak, bu müphemlik izlenimi çağrışım ve ima bakımından zengin, bunlar da metinsel stratejinin bütünü için son derece yararlı.

Burada söylemek istediğim şey, "yaratıcı" yazar (bu hınzır terimin ne anlama geldiğini daha önce açıklamıştım) denilen kişilerin kendi yapıtları hakkında asla yorumda bulunmamalarının gerekli olduğudur. Metin, okurlarından kendi işinin bir kısmını üstlenmelerini isteyen tembel bir makinedir, yani yorum sağlamak üzere tasarlanmış bir araçtır (*Okurun Rolü* adlı kitabımda yazmıştım bunu). Bir metni irdelemek isteyen kişilerin yazara soru sormaları yersiz kaçar. Aynı zamanda, okur sadece kendi hayal gücüne dayanarak herhangi bir yorumda bulunamaz, ama metnin belli bir okumayı bir biçimde yalnızca meşrulaştıracağına değil özendireceğine de emin olmalıdır.

*Yorumun Sınırları*'nda yazarın amacı, okurun amacı ve metnin amacını birbirinden ayırıyorum.

1962 yılında *Opera aperta*'yı (Açık Yapıt) yazdım. O kitapta,

yorumcunun estetik değere sahip metinlerin okunmasındaki aktif rolünü vurgulamıştım. O sayfalar yazıldığında, okurlarım bütün dikkatlerini metnin tamamının "açık" yanı üzerinde toplamışlardı, benim savunduğum açık-uçlu okumanın, o belirli yapıt tarafından sağlanan (ve onun yorumlanmasının hedeflendiği) bir faaliyet olduğu gerçeğini küçümsemişlerdi. Bir başka deyişle, metinlerin sahip oldukları haklarla o metinleri yorumlayanların hakları arasındaki diyalektiği inceliyordum. Yorumcuların sahip oldukları hakların son yirmi-otuz yıldır fazlaca önemsendiğini düşünüyorum.

Pek çok yazımda, ilk önce C.S. Peirce'ün formüle ettiği "sınırsız semiyoloji"* (göstergebilim) fikrini işledim. Ama "sınırsız semiyoloji" fikri, yorumun hiçbir ölçütü bulunmadığı sonucuna götürmez. Unutulmamalıdır ki, sınırsız yorum sistemlerle ilgilidir, yöntemlerle değil.

İzin verin, açıklama getireyim. Bir dilbilim sistemi, içinden ve onun sayesinde sonsuz sayıda dilbilimsel bağın üretileceği bir araçtır. Bir terimin anlamını öğrenmek için sözlüğe başvurursak tanımlar ve eşanlamlı sözcükler, yani başka sözcükler buluruz, bunların ne anlama geldiğini öğrenmek için de yine sözlüğe bakarız, böylece onların tanımlarından başka sözcüklere atlayabiliriz v.s., *ad infinitum* uzayabilir bu. Joyce'un *Finnegans Wake* için söylediği üzere, sözlük ideal uykusuzluk çeken ideal okur için yazılmış bir kitaptır. İyi bir sözlük döngüsel olmalıdır; "kedi" sözcüğünün ne anlama geldiğini farklı

---

* Bu kavram, Charles Sanders Peirce (1839-1914) tarafından, yazarın gösterge ilişkileri veya göstergebilim kuramında belirtildiği şekliyle, göstergeleri ait oldukları nesnelere gönderme yoluyla yorumlama yöntemi için kullanılmıştır. Anlamlama (*semiosis*) üç ayaklı ve döngüseldir. (ç.n.)

sözcükler kullanarak açıklamalıdır; yoksa sözlüğü kapatmak, bir kediyi işaret etmek ve "Bu bir kedidir" demek yeterli olurdu. Bu, gayet basittir ve çocukluğumuzda hepimize bu tür açıklamalar sık sık yapılmıştır. Ancak, "dinozor", "bununla birlikte", "Jül Sezar" ve "özgürlük" sözcüklerinin anlamını bu şekilde öğrenemeyiz.

Öte yandan bir metin, bir sistemin sunduğu olanaklarda hile yapılarak elde ediliyorsa aynı biçimde açık olmaz. Bir metin oluşturulurken olası dilbilimsel seçeneklerin yelpazesi daraltılır. "John'un yediği bir..." diye yazarsak bir sonraki sözcüğün bir isim olması olasılığı çok yüksektir ve bu isim "merdiven" olamaz (ancak bazı koşullarda bu gelen sözcük "kılıç" olabilir). Sonsuz sayıda koşul üretme olanağını daraltan bir metin bazı yorumları deneme olanağını da daraltır. İngilizce sözlükte, "ben" zamiri hâlâ, "içinde 'ben' geçen bir cümleyi kim söylüyorsa" anlamına gelmektedir, bu nedenle de sözlüğün sunduğu olanaklar uyarınca "ben", Başkan Lincoln de olabilir, Usama Bin Ladin, Groucho Marx, Nicole Kidman ya da eski, şimdiki, gelecekteki dünyada yaşamış, yaşayan, yaşayacak milyarlarca kişiden biri de. Ama altında imzam olan bir mektupta "ben", Jacques Derrida'nın, imza ve bağlam üzerine giriştikleri ünlü tartışma sırasında John Searle'a yaptığı itirazları dikkate almaksızın, Umberto Eco anlamına gelir.[1]

Bir metnin sınırsız sayıda yorumu olabileceğini söylemek, yorumun bir nesnesinin bulunmadığı, odaklanacağı bir şeyin (olgu ya da metin) mevcut olmadığı anlamına gelmez. Bir metnin sonu olmadığını söylemek, bütün yorumların mutlu sonla noktalanacağı anlamına da gelmez. Bu nedenle *Yorumun*

*Sınırları*'nda (felsefeci Karl Popper'den* esinlenerek) yanlışlanabilirliğin bir tür ölçütünü gündeme getirdim: Elimizdeki yorumun iyi bir yorum olup olmadığına, ya da aynı metnin iki farklı yorumundan hangisinin daha iyi olduğuna karar vermek kolay olmasa da, belli bir yorumun tamamen yanlış, çılgınca, zorlama olduğunu anlamak her zaman mümkündür.

Çağdaş eleştiri kuramlarının bazıları, bir metnin en güvenilir okuma biçiminin "yanlış okuma" olduğunu, bir metnin sadece ortaya çıkardığı yanıtlar zinciri sayesinde var olduğunu ileri sürerler. Ancak bu yanıtlar zinciri, bir metinden çıkaracağımız sonsuz *kullanımları* temsil eder (örneğin şöminemizde yakmak üzere kütük yerine bir İncil'i tercih edebiliriz), o metnin amacına dair bazı kabul edilebilir tahminlere dayanan bir dizi yorumu değil.

Bir metnin amacı hakkındaki bir tahminin kabul edilebilir olduğunu nasıl kanıtlayabiliriz? Bunun tek yolu onu tutarlı bir bütün olan metnin karşısına yerleşmektir. Bu eski bir fikirdir ve Augustinius'tan gelir (*De Doctrina Christiana – Hıristiyan Öğretisi Üzerine*): Bir metnin belli bir kısmının yorumu, eğer aynı metnin bir başka kısmı tarafından doğrulanıyorsa, o yorum kabul edilebilir, ancak bu kısım ona ters düşüyorsa yorum reddedilmelidir. Bu bakımdan, metnin kendi iç tutarlılığı okurun aslında kontrol dışı olan dürtülerini kontrol altına alır.

---

* Avusturya kökenli İngiliz felsefeci. 1902-1994 arasında yaşamıştır. Yanlışlanabilirlik ilkesi, Popper'in bilim kuramının temelidir. Onun bilimsel yöntem görüşü, "bütün sistemleri zorlu bir sınamadan geçirerek, sonunda nispeten elverişli" sistemi seçmek amacıyla, her kuramı yanlışlamaya tabi tutmaya dayanır. Çünkü Popper'e göre, tümevarım ilkesinin geçersizliği nedeniyle, kuramlar hiçbir zaman deneysel olarak doğrulanamaz. Ama yanlışlanabilir. O halde, bir teorinin bilimsel olabilmesi için yanlışlanabilir olması gereklidir. (ç.n.)

En cüretkâr yorumları kasıtlı ve programlı olarak yüreklendiren bir metinle, yani *Finnegans Wake* ile ilgili bir örnek vereyim size. 1960'larda, *A Wake Newslitter* adlı dergide, *Finnegans Wake*'te tarihi olaylarla ilgili saptanabilecek imalar konusunda bir tartışma yer almıştı; örneğin Alman-Avusturya *Anschluss*'u (İltihak) ve Eylül 1938 tarihli Münih Paktı.[2] Bu yorumlara karşı çıkmak amacıyla Nathan Halper, *Anschluss* sözcüğünün, politika dışı, gündelik anlamları da olduğuna (birleşme ve dahil olma gibi) ve *romanda kullanılan bağlamının politik okumayı desteklemediğine* işaret etti. Halper, *Finnegans Wake*'te hemen hemen her şeyi bulmanın ne kadar kolay olduğunu göstermek üzere Beria örneğini verdi. İlk önce, "The Tale of the Ondt and the Gracehoper"ın baş kısmında "So vi et!" deyimini buldu ve bunun sözüm ona komünist karınca toplumuyla ilişkili olduğunu düşündü. Bir sayfa sonra, "berial" diye bir şeye gönderme yapıldığını gördü, ilk bakışta bu sözcük "burial" (cenaze) sözcüğünün biraz değişiğiydi. Acaba bu, Sovyet Bakan Lavrenti Beria'ya bir gönderme olabilir miydi? Ancak Beria, İç İşleri Komiseri olarak atandığı 9 Aralık 1938'e kadar (daha önce düşük rütbeli bir devlet memuruydu) Batı'da tanınmıyordu; oysa Aralık 1938'de Joyce'un müsveddesi çoktan baskıdaydı. Öte yandan "berial" sözcüğü *transition 12* adlı dergide yayımlanmış 1929 versiyonunda mevcuttu. Sorun, harici kanıtlar temelinde çözülmüş görünüyordu, ancak bazı eleştirmenler Joyce'a kehanet gücü ve Beria'nın yükselişini önceden bilme yeteneği atfetmeye hazırdılar. Gerçekten de saçmalık, ama Joyce'un hayranları arasında bundan daha da büyük saçmalıklar yapanlar vardır.

Dahili –yani metinsel– kanıtlar daha da ilginçtir. *A Wake Newslitter*'ın sonraki tarihli bir sayısında, Ruth von Phul,

"so vi et" deyiminin, "amin" sözcüğünün otoriter dinsel kurumların üyelerinin söylediği bir başka biçimi olabileceğine; o sayfaların temel kaynağının politik değil, İncil'e ilişkin olduğuna; Ondt'un, "Benim hükümdarlığım da Beppy'nin hükmettiği alan kadar gelişecektir" dediğine; "Beppy"nin İtalyancada "Joseph" adının kısaltılmışı olduğuna; "berial"ın İncil'de adı geçen, çukurda ve hapiste iki kez mecazen gömülen Yusuf'a (Eyüp'le Rakel'in oğlu) dolambaçlı bir gönderme olabileceğine; Yusuf'un İbrahim'in babası olduğuna, İbrahim'in de Beriya'nın babası olduğuna (Tarihler Kitabı 23:10); Yusuf'un kardeşi Aşer'in Beriya adında bir oğlu olduğuna (Tekvin 45:30) filan falan işaret etmiştir.[3]

Von Phul'un bulduğu göndermelerin çoğu kuşkusuz zorlamadır; ama o sayfalardaki bütün göndermelerin İncil'e dayalı olduğu yadsınmaz görünüyor. Böylece metinsel kanıt da Lavrenti Beria'yı Joyce'un başyapıtının dışında bırakmaktadır, Aziz Augustinius da bunu onaylardı.

Bir metin, Örnek Okur'unu yaratmak üzere tasarlanan bir araçtır. Bu okur, "tek doğru" varsayımı yapan kişi değildir. Bir metin, sonsuz sayıda varsayım yapmaya yetkili bir Örnek Okur öngörebilir. Ampirik Okur*, metnin şart koştuğu Örnek Okur tipi hakkında varsayımlarda bulunan bir aktördür sadece. Metnin amacı, temelde kendisi hakkında varsayımlarda bulunabilecek bir Örnek Okur üretmek olduğundan, Örnek Okur'un görevi düşünüp, Ampirik Yazar olmayan ve nihayetinde metnin amacına uygun düşen bir Örnek Yazar bulmaktan ibarettir.

---

* Ampirik: Deneye dayalı. (ç.n.)

Bir metnin amacını anlamak, göstergelere dayanan bir stratejiyi anlamak demektir. Göstergelere dayanan bu strateji bazen, belirli üslup düzeni üzerinden fark edilir. Eğer bir hikâye, "Bir varmış bir yokmuş" diye başlıyorsa, bunun bir peri masalı ve aranan, istenen Örnek Okur'un da bir çocuk (ya da çocuk ruhuyla davranmaya hevesli bir yetişkin) olduğunu varsaymam için geçerli nedenim vardır. Doğal olarak, ironik bir yanı da olabilir bu cümlenin, böyle bir durumda o cümleyi izleyen metnin daha incelikli bir bakışla okunması gerekir. Metin ilerledikçe nasıl okunması gerektiğini anlasak da, metnin peri masalı havasında başladığını akılda tutmak da çok önemlidir.

Bir metin, şişeye konulmuş bir mesaj gibi dünyaya gönderildiğinde –ki bu sadece şiir ya da hikâye için değil Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* gibi kitaplar için de geçerlidir–, yani bir metin bir tek okura değil de bir grup okura hitap edecek şekilde hazırlanmışsa, yazar yazdıklarının, kendi güttüğü amaca değil, karmaşık bir etkileşim stratejisine uygun olarak yorumlanacağını bilir, ki bu stratejinin içinde toplumsal bir değer olan kendi dillerindeki yeterlilikleriyle birlikte okurlar da yer alır. "Toplumsal değer"le kastettiğim, bir dizi dilbilgisi kuralı içeren belli bir dil değil, dilin uygulanmasıyla üretilen bütün bir ansiklopedidir: Bu dilin ürettiği kültür kuralları ve okurun o sırada okumakta olduğu metin dahil, o dildeki pek çok metnin daha önceki yorumlarının tarihidir.

Tek bir okurun bütün bunlara hâkim olması pek olası değilse de okuma eylemi bütün bu öğeleri hesaba katmak zorundadır. Böylece, her okuma eylemi, okurun becerisiyle (okurun dünya hakkındaki bilgisi), yeterli bir biçimde –metnin anlaşılmasını ve ondan tad alınmasını artıran ve içerikten destek alan

bir biçimde– okunabilmesi için belli bir metnin varsaydığı türdeki beceri arasındaki karmaşık bir işlemdir.

Ampirik Okur bir hikâyenin Örnek Okuru değildir. Ampirik Okur bir metni okuyan kişidir, sizsiniz, benim, herkestir. Ampirik Okurlar pek çok biçimde okuyabilirler, nasıl okuyacaklarını onlara öğreten bir kural da yoktur, çünkü onlar sık sık metni, metnin dışından gelebilecek ya da metnin tesadüfen yol açabileceği kendi tutkuları için bir araç olarak kullanırlar.

Okurlarımdan birinin Örnek Okur değil de Ampirik Okur rolünü oynadığı komik birkaç olayı anlatmak isterim. Yıllardır görmediğim bir çocukluk arkadaşım ikinci romanım *Foucault Sarkacı*'ndan sonra bana şöyle yazdı: "Sevgili Umberto, amcamla yengemin dokunaklı hikâyesini sana anlattığımı hatırlamıyorum, ama bu bilgileri romanında kullanman tam bir boşboğazlık." Eh, kitabımda Charles Amca diye biriyle Catherine Yenge diye biri arasında geçen bazı olaylar var, bunlar roman kahramanım Jacopo Belbo'nun amcasıyla yengesi. Bu insanlar gerçekten yaşamış. Aslında kendi amcalarımdan ve yengelerimden birine dair bir çocukluk anımı birkaç yerini değiştirerek anlatmıştım, ama onların adları da elbette kitaptaki kahramanlarımla aynı değildi. Arkadaşımın mektubunu yanıtladım, Charles Amca'yla Catherine Yenge'nin kendisinin değil, *benim* akrabalarım olduklarını (bu nedenle telif sahibinin ben olduğumu), kendisinin bir amcası ve yengesi olduğundan haberim bile olmadığını bildirdim. Arkadaşım özür diledi, kendini hikâyeye öyle kaptırmış ki, amcasıyla yengesinin başına gelen olaylardan bazılarını tanıdığını sanmış, aslında bu da olanaksız değil, çünkü savaş yıllarında (anılarım o yıllara kadar gidiyor) benzer şeyler çeşitli amcaların ve yengelerin başına gelebilirdi.

Arkadaşıma ne olmuştu? Benim anlattıklarımda, kendi

kişisel belleğinde yer alan bir şeyi aramıştı. Benim metnimi yorumlamıyordu, onu *kullanıyordu*. Bir metinden, gündüzdüşleri kurmak amacıyla yararlanmak yasak değildir, hepimiz de sık sık yaparız bunu; ama bu kamuya açık bir mesele değildir. Bir metni bu şekilde kullanmak, onun içinde kendi kişisel günlüğümüzmüş gibi gezinmeye benzer.

Oyunun bazı kuralları vardır, Örnek Okur da bu tür oyunları oynamaya hevesli olan kişidir. Oyunun adını unutan arkadaşım, Ampirik Okur gözüyle kendi beklentilerini, yazarın Örnek Okur'dan olan beklentilerine eklemiştir.

*Foucault Sarkacı*'nın 115. bölümünde kahramanım Casaubon, 1984 yılının 23 Haziran'ını 24'üne bağlayan gece Paris'teki Conservatoire des Arts et Métiers'deki bir okült törene katıldıktan sonra sanki ipnotize olmuş gibi Rue Saint-Martin boyunca yürür, karşıya, Rue aux Ours'a geçer, Centre Beaubourg'a ulaşır, sonra da Saint-Merry Kilisesi'ne gelir. Daha sonra çeşitli sokaklara girip çıkar, ki hepsinin adları kitabımda mevcuttur, en sonunda da Place des Vosges'a varır.

Daha önce söylediğim gibi, bu bölümü yazabilmek için birkaç gece, yanımda bir kayıt cihazıyla aynı güzergâhı izledim, gördüğüm şeyleri, edindiğim izlenimleri not ettim (burada, bir Ampirik Yazar olarak yöntemlerimi açığa vurmuş oluyorum). Ayrıca, bilgisayarımda bütün enlem ve boylamlarda, herhangi bir yılda, herhangi bir zamanda göğün nasıl göründüğünü öğrenebileceğim bir program bulunduğundan o gece ay olduğunu ve değişik zamanlarda, belli noktalardan görülebildiğini bile öğrendim. Bunu, Émile Zola'nın gerçekçiliğine öykünmek istediğim için değil, dediğim gibi anlatırken, yazmakta olduğum sahnenin gözlerimin önünde bulunmasından hoşlandığım için yaptım.

Romanım yayımlandıktan sonra, anladığıma göre 24 Haziran 1984 günü çıkan bütün gazeteleri okumak amacıyla Ulusal Kitaplık'a gitmiş olan bir adamdan bir mektup aldım. Rue Réaumur'ün –Rue Saint-Martin'i bir noktada kesen bu sokağın adını aslında vermemiştim– köşesinde gece yarısından sonra, aşağı yukarı Casaubon'un oradan geçtiği saatte bir yangın, hem de büyük bir yangın çıkmış olduğunu ve bunun gazetelerde yer aldığını yazıyordu. Okurum bana, Casaubon'un nasıl olup da bu yangını göremediğini soruyordu. Ona, Casaubon'un yangını elbette görmüş olduğunu, ama benim bilmediğim gizemli bir gerekçeyle sözünü etmediğini, bu durumun da hem gerçek hem uydurma pek çok gizemle dolu bir hikâyede mümkün olduğunu yazdım. Okurum büyük olasılıkla hâlâ Casaubon'un yangın konusunda neden sessiz kaldığını bulmaya çalışıyor ve işin içinde Tapınak Şövalyeleri'nin bir komplosu olmasından kuşkulanıyordur. Gerçek şu ki, geceyarısı herhalde o köşeden geçmemişimdir, oraya yangın çıkmadan hemen önce ya da söndürüldükten hemen sonra varmışımdır. Bilmiyorum. Bildiğim tek şey, okurumun benim metnimi kendi amaçları için kullandığıdır: Her bir ayrıntısının gerçek dünyada yaşananlara uyumlu olmasını istemiştir.

Şimdi de size aynı geceyle ilgili bir başka hikâye anlatayım. Aradaki fark şu: Az önce anlattığım olayda titiz bir okur hikâyemin gerçek dünyaya uymasını istiyordu; şimdi anlatacağımda ise okurlar gerçek dünyanın romanıma uymasını istediler; bu olay biraz farklı ve daha tatmin edici.

Paris'teki École des Beaux-Arts'dan iki öğrenci, Casaubon'un katettiği bütün yolu yeniden kurdukları bir fotoğraf albümünü bana göstermek için geldiler. Adını andığım her yeri bulup, gecenin aynı saatinde birer birer fotoğrafını çekmişlerdi. 115.

bölümün sonunda Casaubon kentin kanalizasyonundan çıkıp bodrumdan geçer, terleyen müşterilerle, bira fıçıları ve yağlı tükürüklerle dolu bir Asya barına girer. Öğrenciler gerçekten de bulmuşlar o barı ve fotoğrafını çekmişler. Söylemeye gerek yok, o barı ben uydurmuştum, tasarlarken de o mahalledeki birçok barı düşünüyordum; ama o iki çocuk kitabımda betimlediğim o barı gerçekten keşfetmişlerdi. Tekrarlıyorum: O öğrenciler Örnek Okurlar olarak üstlendikleri görevlerine, romanımın gerçek Paris'i betimleyip betimlemediğini kontrol edip görmek isteyen Ampirik Okur'un merakını eklememişlerdi. Onlar daha ziyade "gerçek" Paris'i benim kitabımda var olan bir yere dönüştürmek istemişlerdi. Aslında, Paris'te bulabilecekleri onca şey arasında, sadece benim metnimdeki betimlemelere denk düşen hususları seçmişlerdi.

O barı uydurduğumu sansam da benim metnimde vardı. Metinde var olduğuna göre Ampirik Yazar'ın amacı burada geçersiz kalıyor. Yazarlar sık sık farkında olmadıkları şeyler söylerler; ancak okurlarının tepkilerini görünce ne söylemiş olduklarını anlarlar.

Bununla birlikte, Ampirik Yazar'ın amaçlarına bir göz atmanın aydınlatıcı olabileceği bir durum var. Yazarın hayatta olduğu, eleştirmenlerin metinle ilgili yorumlarını sundukları ve birinin çıkıp yazara, bir deneysel kişi olarak metnin desteklediği çeşitli yorumların ne derece farkında olduğunu sorabileceği durum. Bu noktada, yazarın yanıtı, metnin yorumlarını geçerli kılmak üzere değil, kendi amacıyla metnin amacı arasındaki ayrılıkları göstermek üzere kullanılmalıdır.

Nihayet, yazarın da metne bağlı bir kuramcı olduğu durumlar da vardır. Böyle bir örnekte, yazar iki değişik biçimde

yanıt verebilir. Yanıtlardan biri şöyle olabilir: "Ben bunu kastetmemiştim, ama görüyorum ki metinden bu anlaşılıyor, benim dikkatimi çektiği için de okuruma teşekkür ederim." Ya da şöyle bir yanıt verilebilir: "Ben böyle bir şey kastetmemiştim, ayrıca mantıklı bir okurun böyle bir yorumu kabul etmeyeceğini düşünüyorum, çünkü yeterli değil."

Ampirik Yazar olarak, metnimin amacından kopmayan bir okur karşısında teslim olmak durumunda kaldığım bazı vakaları anlatmak isterim.

*Gülün Adı Üzerine Düşünceler*'de, "Beşinci Gün, İkindi" başlıklı bölümde, William'ın duruşma sonunda söylediği bir sözü alıntılayan bir eleştiri yazısı okuduğumda bir tatmin yaşadığımı söyledim. "Arınmışlıkta seni korkutan nedir?" diye sorar Adso. "Acele," der William. Bu iki satırı çok severdim, hâlâ da severim. Ama sonra okurlarımdan biri, aynı sayfada, Bernardo'nun kilerciyi işkenceyle tehdit ettiğini ve "Sözde havarilerin inandıkları gibi, adalet aceleye gelmez ve Tanrı'nın adaletinin emrindeyse yüzyıllar var," dediğini söyledi. Okur haklı olarak bana William'ı ürküten aceleyle Bernardo'nun yücelttiği aceleden yoksunluk arasında nasıl bir bağ kurmak istediğimi sordu. Verecek yanıt bulamadım.

Aslında, özgün taslakta Adso ile William arasında böyle bir konuşma geçmiyordu; denge ve ritim tutturabilmek için Bernardo'ya yeniden söz vermeden önce birkaç satır eklemem gerekiyordu, bu yüzden prova baskısına bu kısa diyaloğu ekledim. Biraz sonra da Bernardo'nun aceleden söz ettiği tamamıyla aklımdan çıktı. Basmakalıp bir şey söylüyor, bir yargıçtan beklenebilecek türden bir şey; "Herkes yasalar önünde eşittir" türünden beylik bir laf; heyhat, William'ın sözünü ettiği

aceleyle yan yana gelince Bernardo'nun sözünü ettiği acele, basmakalıp bir şey değil de kalıcı bir şeymiş izlenimi bırakıyor; okur da bu iki adam aynı şeyden mi söz ediyorlar, yoksa William'ın tiksindiği aceleyle Bernardo'nun nefret ettiği acele arasında belli olmayan bir fark var mı diye merakta kalıyor. İşte metin önümüzde ve kendi sonuçlarını kendisi yaratıyor. Ben bunu bu şekilde istemiş olsam da olmasam da karşımıza bir soru, kışkırtıcı bir müphemlik çıkıyor; saklıda duran bir anlam (hatta belki de birçok anlam) bulunduğunun farkında olsam da bu sorunu nasıl çözeceğimi ben de bilemiyorum.

Romanına *Gülün Adı* ismini veren bir yazar, bu başlığın farklı biçimlerde yorumuna hazırlıklı olmalıdır. Bir Ampirik Yazar olarak ben, (*Düşünceler*'de) bu adı özellikle okuru serbest bırakmak amacıyla seçtiğimi belirtmiştim: "Gül anlam açısından o kadar zengin bir sözcüktür ki artık geriye neredeyse pek bir anlam kalmamıştır: Dante'nin mistik gülü, 'Git, sevgili Gül', Güllerin Savaşı, 'Gül, sen hastasın'*, gülün çevresinde pek çok halka, 'gül denilen çiçeğin adı değişse bile',** 'gül bir güldür, güldür, güldür'***, Gül-Haçlılar..." Ayrıca, bir bilimadamı, Bernard de Morlay'in *De Contemptu Mundi*'sinin –romanımın sonundaki altı ayaklı dizeyi buradan almıştım: "Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus" (Dün gül olanın bugün salt adı kalır, adlardan başka bir şey kalmaz bize)– ilk baştaki bazı taslaklarında bu ifadenin "Stat *Roma* pristine nomine" diye yazıldığını keşfetmiştir, bu da şiirin geri kalanıyla ve kayıp ülke

* İngiliz şair William Blake'in 1794'te yayımlanan ünlü şiiri Hasta Gül'ün –The Sick Rose– ilk dizesi. (ç.n.)

** W. Shakespeare, Romeo ve Jülyet. (ç.n.)

*** Gertrude Stein, Kutsal Emily şiirinden. (ç.n.)

Babil'e yapılan göndermelerle daha tutarlıdır.[4] Böylece eğer Morlay'in şiirinin bir başka versiyonu elime geçseydi, romanımın adı *Roma'nın Adı* da olabilirdi pekâlâ (ve faşistçe imalar içerebilirdi).

Ama romanımın adı *Gülün Adı* oldu; "gül" sözcüğünün sınırsız sayıdaki çağrışımlarını kısıtlamanın ne kadar güç olduğunu şimdi anlıyorum. Metnin olası okumalarının sayısını öyle bir artırmayı amaçlayabilirdim ki, bu okumaların hepsi de geçersiz olabilirdi; sonuçta kaçınılmaz olarak çok sayıda yoruma yol açtım. Ama yazdığım metin artık ortada, bu bakımdan Ampirik Yazar çenesini tutmalı.

*Foucault Sarkacı*'ndaki ana karakterlerimden birine "Casaubon" adını verirken aklımda, 1614 yılında *Corpus Hermeticum*'un* bir sahtekârlık olduğunu ortaya çıkaran Isaac Casaubon vardı; *Foucault Sarkacı*'nı okursanız o büyük filoloğun anladığıyla benim karakterimin nihayet anladığı şey arasında bazı paralellikler bulabilirsiniz. Az sayıda okurun bu imaları anlayacağının farkındaydım, ama metinsel strateji bağlamında böyle bir bilginin zorunlu olduğunun da aynı derecede farkındaydım. (Tarihte yer alan öbür Casaubon hakkında hiçbir şey bilmeseniz de romanımı okuyup benim Casaubon'umu anlayabilirsiniz demek istiyorum. Bazı yazarlar, birkaç deneyimli okurun hatırına metinlerinin içine bazı modası geçmiş sözler koymaktan hoşlanırlar.) Romanımı bitirmeden önce, Casaubon'un George Eliot'ın *Middlemarch* adlı romanının da kahramanlarından biri

* Hermetika ya da diğer adıyla "Zümrüt Tabletler", eski Yunanlılarca Hermes Trismegistus'un öğretisine atfedilen kimi metinlerin eski Yunanca ve Latince yazılmış eldeki parçaları bütününe verilen addır. Sözü geçen dilbilimci Casaubon bu metinlerin Milattan sonra 2 ile 3. yüzyıllar arasında yazıldığını kanıtlamıştır. (yay. n.)

olduğunu tesadüfen keşfettim, onyıllar önce okumuş olduğum ama artık pek hatırlamadığım bir romandı bu. Örnek Yazar olarak, George Eliot'a olası bir gönderme yapmaktan uzak durmaya çalıştım. İngilizce çeviride, 10. bölümde, Belbo ile Casaubon arasında şu konuşma geçer:

"Hem adın ne senin?"
"Casaubon."
"Casaubon. *Middlemarch*'taki karakterlerden biri değil miydi bu?"
"Bilmiyorum. Rönesans dönemindeki filologlardan birinin de adıymış, ama akraba değiliz."

Mary Ann Adams'a göndermede bulunmayı yararsız gördüğümden bundan kaçınmak için elimden geleni yaptım. Ama sonra zeki bir okurum, David Robey, Eliot'ın Casaubon'unun *Bütün Mitolojilerin Anahtarı* adlı bir kitap yazmakta olduğunu söyledi. Bir Örnek Okur olarak, bu bağlantıyı kabul etmek zorunda hissettim kendimi. Metin ve ansiklopedik bilgi, her eğitimli okurun bu bağlantıyı bulmasını sağlar. Anlamsız değil. Okurları kadar zeki olmayan Ampirik Yazar'a acırım.

Aynı damardan gidersek, benim romanımın adı *Foucault Sarkacı*'dır, çünkü adı geçen sarkacı bulan kişi Léon Foucault'dur. Eğer bu nesneyi Ben Franklin icat etmiş olsaydı romanımın adı *Franklin Sarkacı* olurdu. Bu kez, birinin çıkıp Michel Foucault'ya bir gönderme olduğunun kokusunu alabileceğinin ta başından farkındaydım; karakterlerim benzeşmelere akıllarını takmışlardır, Foucault da benzerliğin paradigması üzerine yazmıştır. Bir Ampirik Yazar olarak, böyle bir bağlantı olasılığı hiç hoşuma gitmedi. Kulağa şaka gibi geliyor, hem de budalaca bir şaka.

Ama Léon'un icat ettiği sarkaç hikâyemin kahramanıydı, kitabın adını da o kararlaştırdı; böylece Örnek Okur'umun Michel ile yüzeysel bir bağlantı kurmayacağını umut ettim. Yanılıyordum, pek çok akıllı okurum yaptı bunu. Metin ortada. Belki haklılardır; belki de yüzeysel bir şakanın sorumluluğu bendedir; belki şaka o kadar da yüzeysel değildir. Bilmiyorum. Artık bu mesele benim kontrolümden çıktı.

Yeterli görünmeyen yorumları, her insanoğlu gibi, yadsıma hakkım olduğunu düşündüğüm –ancak Örnek Okur gibi davranıp metni kontrol ettiğim sırada başlangıçtaki amaçlarımı unutmuş olabilirim– vakalara bir bakalım şimdi.

Helena Kostiyukoviç *Gülün Adı*'nı Rusçaya (büyük ustalıkla) çevirmeden önce kitap hakkında uzun bir yazı yazmıştı.[5] Yazının bir yerinde Émile Henriot'nun 1946'da yayımlanan *La Rose de Bratislava* adlı yapıtından söz eder, gizemli bir el yazmasının peşine düşülmesinin hikâyesini anlatan kitap, bir kitaplığın yangında yanıp kül olmasıyla biter. Olay Prag'da geçer, ben de romanımın başında Prag'dan söz etmişimdir. Üstelik benim kütüphanecilerimden birinin adı Berengar'dı, Henriot'nun kitabındaki kütüphanecilerden biri de Berngard adını taşıyordu. Henriot'nun romanını okumamıştım, varlığından bile haberim yoktu. Eleştirmenlerin, bilgi sahibi olduğum kaynakları ortaya çıkardıkları yorumlar okudum; onları araştırıp bulmaya yöneltmek amacıyla kurnazca gizlediğim şeyleri onların da kurnazca keşfetmelerine çok seviniyordum; örneğin Thomas Mann'ın Dr. Faustus'undaki Serenus Zeitblom ve Adrian Leverkühn, *Gülün Adı*'ndaki Adso ile William arasındaki anlatı ilişkisine model olmuştur. Hiç duymadığım kaynakları okurlarım bana haber vermişlerdir, bunlardan alıntı

yapacak kadar bilge olduğumu düşünmeleri çok hoşuma gitti doğrusu (geçenlerde genç bir Ortaçağ uzmanı altıncı yüzyılda Cassiodorus'un kör bir kütüphaneciden söz ettiğini anlattı bana). Yazdığım sırada hiç aklıma gelmeyen, ama gençliğimde okumuş olmam gereken kitaplardan etkilendiğimi yazan yorumcunun keşfettiği eleştirel çözümlemeler okudum; belli ki bilinçaltım etkilenmiş bunlardan. Arkadaşım Giorgio Celli örneğin, uzun zaman önce okuduğum kitaplar arasında simgeci yazar Dimitri Merezkovski'nin romanları da mutlaka vardır demişti, haklı olduğunu anladım.

*Gülün Adı*'nın sıradan bir okuru olarak (yazarının ben olduğumu bir kenara bırakalım), Helena Kostiyukoviç'in ileri sürdüğü görüşün ilginç bir şey ortaya koyduğunu düşünmüyorum. Gizemli bir elyazmasının peşine düşülmesi ve bir kütüphanenin yanıp kül olması edebiyatta çok sık rastlanan konulardır, bu iki konunun kullanıldığı pek çok kitap adı verebilirim. Prag'ın adı romanın başında geçiyor ama Prag yerine Budapeşte deseydim yine aynı şey olurdu. Prag hikâyede önemli bir rol oynamıyor.

*Gülün Adı*, perestroykadan çok önce Doğu Bloku ülkelerinden birinde çevrildiğinde çevirmen beni aradı ve romanın başında Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgalinden söz eden bölümün sorunlara yol açabileceğini söyledi. Ben de ona metnimde yapılacak değişikliklere izin veremeyeceğimi ve bir biçimde sansür uygulanırsa yayıncıyı sorumlu tutacağımı bildirdim. Sonra şaka olsun diye, "Prag'dan romanın başında söz etmemin nedeni, hayran olduğum kentlerden biri olmasıdır. Ama ben Dublin'i de severim. İsterseniz Prag'ı çıkarıp Dublin yazın. Hiç fark etmez," diye ekledim. Çevirmen itiraz etti: "Ama Dublin'i Ruslar işgal etmemişti ki!" Ben de ona,

"Bunun suçlusu ben değilim," dedim.

Son olarak, "Berengar" ve "Berngard" adlarının bir rastlantı olabileceğini söylemek istiyorum. Ne olursa olsun, Örnek Okur dört rastlantının –elyazması, yangın, Prag ve Berengar– ilginç olduğunu kabul etmelidir. Bir Ampirik Yazar olarak itiraz etme hakkım yok. Bütün bunlara rağmen, geçenlerde elime Henriot'nun kitabının Fransızca baskısı geçti; orada gördüm ki onun kitabındaki kütüphanecinin adı Berngard değil, Bernhard'mış, Bernhard Marr. Helena Kostiyukoviç yazısını büyük olasılıkla bu adın Kiril alfabesine kötü bir biçimde geçirilen Rusça çevirisine dayanarak yazdı. Böylece tuhaf rastlantılardan hiç değilse bir tanesi saf dışı edilmiş oluyor; Örnek Okur'um biraz rahat nefes alabilir. Helena Kostiyukoviç benim kitabımla Henriot'nunki arasında paralellik kurmak için bir şey daha yazdı. Henriot'nun romanında imrenilen elyazmasının, Casanova'nın anılarının özgün kopyası olduğunu söyledi. Benim romanımda Newcastle'lı Hugh (İtalyanca versiyonunda Novocastro'lu Ugo) diye ikincil bir karakter var. Kostiyukoviç, "gülün adı ancak bir addan ötekine geçerken anlaşılabiliyor" sonucuna varmış.

Bir Ampirik Yazar olarak Novocastro'lu Ugo'nun benim icadım olmadığını, başvurduğum Ortaçağ'a ait kaynaklarda adı geçen tarihi bir kişilik olduğunu söyleyebilirdim; Fransisken elçisiyle papalık temsilcilerinin buluşması olayı gerçekten de on dördüncü yüzyıla ait bir tarih kaydından alınmıştır. Ama okurun bunu bilmesini bekleyemeyiz, benim tepkim de dikkate alınamaz. Ama sıradan bir okur gibi düşüncemi açıklamaya hakkım olduğuna inanıyorum. Her şeyden önce, "Newcastle", "Casanova" adının çevirisi değildir; Casanova, "New House" (Yeni Ev) diye çevrilmelidir; (etimolojik açıdan, Latince

Novocastro'nun anlamı Yeni Kent ya da Yeni Ordugâh'tır). Bu durumda Newcastle akla Casanova'yı getirdiği kadar Newton'ı da getirebilir.

Ama Helena Kostiyukoviç'in varsayımının yeterli olmadığını metinsel bağlamda kanıtlayabilecek başka öğeler de mevcut. İlk önce, Novocastro'lu Ugo'nun romanda çok küçük bir rolü var, kütüphaneyle de ilişkisi yok. Eğer metinde Ugo ile kütüphane arasında (ayrıca Ugo'yla elyazması arasında) uygun bir ilişki kurulmak istenseydi daha fazla şey söylenmesi gerekirdi. Ama metinde bu konuda tek kelime edilmiyor. İkincisi, Casanova –en azından kültürel açıdan paylaşılan, ansiklopedilerde yer alan bilgilere göre– profesyonel bir âşık ve bir hovardaydı, oysa romanda Ugo'nun erdemleri her türlü kuşkudan uzak. Üçüncüsü, Casanova'dan kalan elyazmasıyla Aristoteles'in elyazması arasında aşikâr bir bağ yok, romanın hiçbir yerinde ahlaksızlık övgüye değer bir davranış olarak anılmıyor. Kendi romanımın Örnek Okuru olarak bir "Casanova bağlantısı" aramanın okurları hiçbir sonuca ulaştırmayacağını söylemeye yetkili görüyorum kendimi.

Bir seferinde bir görüşme sırasında, bir okurum bana şu cümleyle ne demek istediğimi sordu: "En büyük mutluluk elindekine sahip olmaktır." Bozuldum, asla böyle bir cümle yazmadığımı söyledim. Buna emindim, hem de pek çok nedenle. İlk önce, mutluluğun insanın elindekine sahip olmasında bulunduğuna inanmam; Snoopy bile böyle bir saçmalığın altına imza atmaz. İkincisi, Ortaçağ'da yaşayan biri, mutluluğun elindekine sahip olmakla sağlanacağını hiç düşünmez, çünkü Ortaçağ düşüncesinde mutluluk, gelecekteki bir durumdur ve ona ancak şimdi acı çekerek ulaşılabilir. Bu yüzden,

böyle bir cümle yazmadığımı yineledim, karşımdaki de bana, kendi yazdığını hatırlamayan birine bakar gibi baktı.

Daha sonra, okurumun aktardığı o cümleye rastladım. *Gülün Adı*'nda vardı, Adso'nun mutfakta erotizmle kendinden geçişini betimlerken kullanmıştım. Okurlarımın en körünün bile görebileceği gibi, bu bölüm baştan sona Neşideler Neşidesi'nden ve Ortaçağ mistiklerinden alınma cümlelerden oluşmaktadır. Her ne olursa olsun, nereden kaynaklandığı açıkça belirtilmese de okur bu sayfaların genç bir adamın ilk (ve muhtemelen de son) cinsel deneyiminden sonraki duygularını ortaya koyduğunu anlayabilir. O satırı bu bağlamda (demek istediğim roman bağlamında, Ortaçağ kaynakları bağlamında olması gerekmez) okuyan biri şunu görür: "Tanrım, ruh alınıp götürüldüğünde kalan tek erdem, gördüğüne sahip olmaktır; en büyük mutluluk da elindekine sahip olmaktır." Demek ki, "en büyük mutluluk elindekine sahip olmaktır" derken genel anlamda, yaşamınızın her ânında mutlu olmanızdan değil, sadece kendinden geçiş sırasında görülen hayaller bağlamında söylenmiştir bu söz. Bu örnekte Ampirik Yazar'ın amacını bilmeye gerek yoktur; metnin amacı son derece açıktır. İngilizce kelimelerin geleneksel bir anlamı varsa, metnin asıl anlamı okurun –kendine özgü dürtülerle– o metnin aktarmayı amaçladığını sandığı şey değildir. Yazarın ulvi amacıyla okurun savunulabilir amacı arasında metnin, savunulması olanaksız yorumları çürüten saydam amacı vardır.

Robert F. Fleissner'ın yazdığı harika bir kitap okudum: *Adı Farklı Bir Gül: Shakespeare'den Eco'ya Edebiyatta Bitkiler*; eminim ki Shakespeare, adının benim adımın yanında anılmasından gurur duyardı. Fleissner, benim gülümle dünya edebiyatındaki

bütün öteki güller arasında bulduğu çeşitli bağlantıları ele alırken çok ilginç bir şey söylüyor: Eco'nun gülünün Doyle'un *Donanma Antlaşması*'ndan nasıl türediğini, bu kitabın da, Collins'in *Aytaşı*'ndaki bu çiçeğe hayran olan Cuff'tan nasıl etkilendiğini göstermek istiyor.[6]

Wilkie Collins'e bayılırım, ama Cuff karakterinin güllere tutkusu olduğunu hiç hatırlamıyorum (romanımı yazarken de hatırlamadım elbette). Arthur Conan Doyle'un yazdığı her şeyi okumuşumdur, ancak itiraf etmeliyim ki "Donanma Antlaşması"nı hatırlamıyorum. Bunun önemi yok: Romanımda Sherlock Holmes'a o kadar aşikâr göndermeler var ki metnim bu bağlantıyı da taşıyabilir. Ama ne kadar açık fikirli olsam da Fleissner'ın aşırı yorumda bulunduğunu düşünüyorum: Benim William'ımın, Holmes'un güllere duyduğu hayranlığı ne kadar çok "yansıttığını" göstermeye çalışırken kitabımdan şu paragrafı alıntılıyor: "'Akdiken', dedi William birden, o kış gününde yapraksız çalıların yanında gördüğü bir bitkiyi incelemek üzere eğilirken. 'Bunun kabuğundan iyi bir çay demlenir.'"

Fleissner'ın "demlenir" dedikten sonra alıntıyı kesmesi pek tuhaf. Oysa benim metnim, bir virgülden sonra şöyle devam etmekte: "basurlar için." Dürüst olmak gerekirse, Örnek Okur'un "Akdikeni" güllere gönderme olarak almaması gerektiği düşüncesindeyim.

Giosue Musca'nın *Foucault Sarkacı* için yazdığı eleştirel çözümlemenin okuduklarımın en iyilerinden biri olduğunu düşünüyorum.[7] Ancak daha başlarken, karakterlerimin benzerlik arama alışkanlığının aklını çeldiğini itiraf ediyor ve bağlantılar aradığını söylüyor. Büyük bir ustalıkla, keşfedilmesini

istediğim pek çok üstü kapalı alıntıya ve üslup benzerliklerine işaret ediyor; benim aklıma gelmeyen ama çok inandırıcı olan başka bağlantılar buluyor; beni hayrete düşüren ama –okuru yanlış yönlendireceklerini bilsem de– aksini kanıtlayamayacağım ilişkiler yakalayarak paranoyak okur rolü oynuyor. Örneğin, bilgisayarın adı olan Abulafia'nın ve üç ana karakterin, yani Belbo, Casaubon ve Diotallevi'nin adlarının baş harfleri birleşince ABCD oluşuyor. Romanımı tamamlayana kadar bilgisayarı başka bir adla anmış olduğumu söylememe gerek yok. Okurlar itiraz edebilir, alfabe sırasına göre bir dizi harf ortaya çıksın diye bilgisayarın adını bilinçaltıma uyarak değiştirdiğimi söyleyebilirler. Görünüşe göre Jacopo Belbo viski seviyor, adının baş harfleri de, ne tuhaftır ki JB. Yazma sürecim boyunca onun adının Jacopo değil Stefano olduğunu ve son anda Jacopo'ya çevirdiğimi söyleyerek itiraz etmenin de bir anlamı yok. J&B viskisine gönderme filan yapmıyorum.

Kitabımın Örnek Okuru olarak sadece şu itirazlarda bulunabilirim: (1) ABCD harflerinin sıralamasının, kitaptaki öbür kahramanların adları X, Y ve Z'ye ulaşmadıkça metinsel bağlamda bir anlamı yok; (2) Belbo, martini de içiyor, hem onun alkole biraz düşkün olması, en önde gelen özelliği değil.

Aksine, eskiden de şimdi de sevdiğim bir yazar olan Cesare Pavese'nin Santo Stefano Belbo adlı bir köyde doğduğunu ve melankolik bir Piemonteli olan benim Belbo'mun Pavese'yi hatırladığını fark eden okurumla tartışamam ki ben. Aslında (benim Örnek Okur'umun bu ayrıntıyı bilmesine gerek olmasa da) çocukluğum Belbo Irmağı'nın kıyılarında geçti, Jacopo Belbo'ya atfettiğim işkencelerin bazılarından ben de geçtim orada. Bütün bunların ben Cesare Pavese'yi okumadan çok önce olduğu bir gerçek, hem Pavese ile göze batan bir bağlantı

olmasından kaçınmak amacıyla kahramanımın önceden Stefano Belbo olan adını değiştirip Jacopo Belbo yaptım. Ama bu da yetmedi, Pavese ile Jacopo Belbo arasında bir bağ bulan okurum haklı. Belbo yerine başka bir ad da koysaydım yine haklı çıkacaktı.

Bu tür örnekler vermeyi sürdürebilirim, ama ben sadece doğrudan anlaşılabilir olanlardan söz etmeyi yeğledim. Öteki, daha karmaşık örnekleri atladım, yoksa felsefe ya da estetik yorum konularına fazlasıyla gömülme tehlikesiyle karşı karşıya kalırdım. Ampirik Yazar'ı, sadece onun anlamsızlığını vurgulamak ve metnin sahip olduğu hakları bir kez daha savunabilmek için bu oyuna katmama karşı çıkmazsınız umarım.

Sözlerimin sonuna yaklaşırken Ampirik Yazar'a karşı pek de gönlü bol davranmadığımı hissediyorum. Ampirik Yazar'ın tanıklığının önemli bir işlev yerine getirdiği en azından bir durum var: Amacı, okurların metinlerini daha iyi anlayabilmelerinden ziyade her yaratıcı sürecin tahmin edilemeyen yönünü anlamalarına yardımcı olmak. Yaratıcı süreci anlamak demek, aynı zamanda metindeki bazı çözümlerin tesadüfen ya da nasıl işlediğinin farkına varılmayan tekniklerle ortaya çıktığını anlamak demektir. Bu da bizim –Örnek Okurların gözlerinin önünde duran, onların Ampirik Yazar'ın amaçlarından bağımsız olarak hüküm vermelerine yardımcı olan– metnin stratejisiyle o metnin nasıl geliştiği arasındaki farkı anlamamızı sağlar.

Verdiğim örneklerden bazıları bu yönde işleyebilir. Özel bir niteliği olan iki ilginç örnek daha vermek isterim: Bunlar benim özel hayatımla ilgililer, metinde birebir karşılıkları yok. Yorum yapma konusuyla da bir ilgileri bulunmuyor. Bu iki örnek, yorum elde etmek üzere icat edilen bir metnin bazen nasıl

dipten akan ve edebiyatla hiçbir bağı olmayan –ya da henüz olmayan– bir magmadan doğduğunu anlatıyorlar.

İlk hikâye. *Foucault Sarkacı*'nda genç Casaubon, Amparo adında bir Brezilyalı kıza âşık olur. Giosue Musca, şaka yollu söylersek, elektrik akımları arasındaki mıknatıs gücünü inceleyen fizikçi André-Marie Ampère ile Amparo arasında bir bağ buldu. Ne kadar zeki. O adı neden seçtiğimi bilmiyordum. Bir Brezilyalı adı olmadığının farkına varmıştım, bu nedenle (23. bölümde) şöyle yazmaya karar verdim: "Kızılderililerle ve Sudanlı siyahlarla evlenip Recife'ye yerleşen Hollandalı göçmenlerin torunu olan Amparo'nun –Jamaikalılara benzeyen suratı ve Parislilere özgü kültürüyle– nasıl olup da bir İspanyol adı taşıdığını hiç anlayamadım." Diğer bir ifadeyle "Amparo"yu sanki romanımın dışından gelen bir admış gibi seçtim.

Kitap yayımlandıktan aylar sonra, bir arkadaşım şunu sordu: "Neden 'Amparo'? Bu bir dağın adı değil mi, ya da dağa bakan bir kızın?" Sonra da açıkladı: "'Guajira Guantanamara' diye bir şarkı var, 'Amparo' gibi bir şeyden söz eder." Aman Tanrım. Tek kelimesini hatırlamasam da o şarkıyı çok iyi biliyordum. 1950'lerin ortalarında, o sırada âşık olduğum bir kız söylerdi onu. Latin Amerikalı bir kızdı ve çok güzeldi. Brezilyalı değildi, Marksist değildi, siyah değildi, Amparo gibi isterik de değildi; ama belli ki çekici bir Latin Amerikalı kız yaratırken bilinçsizce gençliğimdeki, Casaubon'un yaşında olduğum günlerdeki öteki imgeyi düşünmüştüm. O şarkıyı düşünmüştüm ve tamamıyla aklımdan çıkmış olan "Amparo" adı nasıl olduysa bilinçaltımdan fırlayıp sayfaya düşmüştü. Bu hikâyenin romanın yorumlanmasıyla hiçbir ilgisi yok. Metin bağlamında Amparo, Amparo'dur, Amparo'dur Amparo'dur.

İkinci hikâye. *Gülün Adı*'nı okumuş olanlar konunun

gizemli bir elyazması çevresinde döndüğünü, bu kayıp çalışmanın Aristoteles'in *Poetika*'sının ikinci kitabı olduğunu, sayfalarına zehir bulaştığını ve ("Yedinci Gün, Gece" başlıklı bölümde) şöyle tanımlandığını bilirler: "İlk sayfayı yüksek sesle okudu, sonra sanki daha fazlasını öğrenmek ilgisini çekmiyormuş gibi durdu ve ilerideki sayfalara hızla bakıp çevirdi. Ama birkaç sayfa sonra yapraklar çevrilmez oldu, çünkü kitabın üst kenarının köşesine yakın bir yerde, tıpkı nemlenen ve çürüyen, bir tür yapışkana dönüşen kâğıtlarda olduğu gibi birkaç sayfa birbirine yapışmıştı."

Bu satırları 1979'un sonunda yazdım. Sonraki yıllarda, belki de *Gülün Adı* yayımlandıktan sonra, kütüphanecilerle ve kitap koleksiyonerleriyle daha sık temasta bulunduğum için olsa gerek (ve kuşkusuz cebimde biraz daha fazla param olduğundan) nadir kitaplar edinmeye başladım. Daha önce de eski kitaplar aldığım olmuştu, ama hep rastladıkça ve ucuz bulduğumda almıştım. Son yirmi beş yılda ise ciddi bir kitap koleksiyoneri oldum; "ciddi" demek, özel kataloglara başvurmak, karşılaştırmak, daha önceki ya da sonraki basımları hakkında tarihi bilgi eklemek ve elinizdeki kopyanın fiziksel durumunu eksiksiz tarif etmek dâhil olmak üzere her kitap için teknik bir dosya tutmak anlamına gelir. Eksiksiz tarif, teknik jargon gerektirir: Kitabın sayfa kenarlarının kırmızıya boyanıp boyanmadığı, sararıp sararmadığı, ıslanıp ıslanmadığı ya da suya girmiş olup olmadığı, yapraklarının yumuşak mı sert mi olduğu, kenarlarının yırtık olup olmadığı, silik yer bulunup bulunmadığı, cildinin yenilenip yenilenmediği, birleşim yerlerinin sürtünmekten tahriş olup olmadığı filan.

Bir gün, evdeki kitaplığımın üstteki raflarını karıştırırken elime Aristoteles'in *Poetika*'sının bir nüshası geçti, içine 1587'de,

Padua'da, Antonio Riccoboni tarafından notlar düşülmüştü. Kitap tamamen çıkmıştı aklımdan. Arkasındaki boş sayfaya kurşunkalemle 1000 sayısı yazılmıştı, bunun da anlamı kitabı bir yerlerde, herhalde 1950'lerde, 1000 Lirete (bugünkü parayla yaklaşık 70 Sent) satın aldığımdı. Kataloglarıma baktığımda elimdekinin ikinci basım olduğunu gördüm, demek ki pek de nadir değildi ve bir kopyası da British Museum'da bulunuyordu. Ama kitabın elimde olmasından memnundum çünkü görünüşe göre zor bulunan bir kitaptı, hem Riccoboni'nin yorumu, örneğin Robortello'nun ya da Castelvetro'nunkinden daha az biliniyordu ve daha az alıntılanıyordu.

Oturup kitabı tanımlamaya başladım. İlk sayfada yazılanları kopya ettim, o sırada elimdeki baskının "Ejusdem Ars Comica ex Aristotele" başlığını taşıyan bir eki olduğunu keşfettim; bu ekte Aristoteles'in komedi üzerine olan kayıp kitabının yer aldığı iddia ediliyordu. Belli ki Riccoboni, *Poetika*'nın kayıp ikinci cildini yeniden oluşturmaya çalışmıştı. Ancak bu alışılmadık bir girişim değildi, ben de elimdeki cildin fiziksel tanımını tamamlamaya çalıştım. Sonra Sovyet nöropsikolog A.R.Luria'nın tanımladığı şekilde, Zasetski'nin başından geçene benzer bir olay daha yaşadım.[8] Zasetski 2. Dünya Savaşı sırasında beyninin bir bölümünü kaybetmişti, onunla birlikte bütün belleğini ve konuşma yeteneğini de; ama hâlâ yazı yazabiliyordu. Düşünemediği bütün bilgileri eli otomatik olarak yazıya döküyordu, yazdıklarını okuyarak kendi kimliğini adım adım yeniden kurdu.

Buna benzer şekilde, kitaba mesafeli ve teknik gözlerle bakarak tanımlarken birden *Gülün Adı*'nı yeniden yazmakta olduğumu fark ettim. Tek fark 120. sayfada, *Ars Comica*'nın başladığı yerdeydi, sayfaların üst tarafı değil de alt tarafı ciddi

hasar görmüştü; ama gerisi bire bir aynıydı. Sararan, nemden lekelenen yaprakların kenarları birbirine yapışmıştı ve sanki üzerlerine iğrenç, yağlı bir madde bulaşmış gibiydi.

Ellerimde, basılı halde, kendi romanımda tarif ettiğim el-yazmasını tutuyordum. Yıllardır benim evimde, kitap rafımda duruyordu.

Olağanüstü bir rastlantı ya da bir mucize değildi bu. O kitabı gençken satın almış, sayfalarına şöyle bir bakmış, epeyce nemlenmiş olduğunu görmüş, bir kenara kaldırıp varlığını unutmuştum. Ama bir tür iç kamera kullanarak o sayfaların fotoğrafını çekmiştim ve onyıllar boyunca o zehirli yaprakların imgesi, bir mezarda gömülü gibi ruhumun en derin yerinde kalmıştı ve sonra –neden bilmem– yeniden ortaya çıkmıştı; ben de kitabı kendim icat ettim sanmıştım.

Bu hikâye de, ilki gibi, *Gülün Adı*'nın yorumu filan değil. Eğer bundan bir ders alınacaksa o da şudur: Ampirik Yazarların özel hayatı, bir dereceye kadar, metinlerinden bile daha anlaşılmazdır. Yaratılan bir metnin gizemli tarihiyle gelecekte sürüklenebileceği ve denetim dışı kalacak okumalar arasında, "metin sıfatıyla metin" yine de rahatlatır bizi, biz de bu noktaya sıkı sıkı tutunabiliriz.

# Kurmaca Karakterler Üzerine Birkaç Not

> Don Quijote kitaplarına öylesine daldı ki, güneşin batışından doğuşuna kadar bütün gecelerini ve şafaktan gün batımına kadar bütün günlerini onların başında geçirdi; az uykuyla ve çokça okumayla beyni öyle kurudu ki aklını yitirdi. Kitaplarda okuduklarıyla doldu imgelemi, sihirlerle, kavgalarla, savaşlarla, meydan okumalarla, yaralarla, inlemelerle, aşklarla, acılarla ve her çeşit olanaksız saçmalıklarla; okudukları zihnini öylesine hükmü altına aldı ki okuduğu bütün uydurmacalar ve hayaller gerçeğe dönüştü, öyle ki dünyadaki hiçbir tarihin bu kadar gerçek olmadığına inandı. Cid Ruy Diaz'ın çok iyi bir şövalye olduğunu, ama elinin bir ters darbesiyle iki vahşi ve kocaman devi ikiye bölen Yanan Kılıç Şövalyesiyle kıyaslanamayacağını söylerdi. Bernardo del Carpio'yu daha çok düşünüyordu, çünkü o Roncesvalles'de, muskalara rağmen Roland'ı kılıçtan geçirmişti.
>
> Cervantes, *Don Quijote*

*Gülün Adı* yayımlandıktan sonra pek çok okurum bana mektup yazarak hikâyemde yer alan manastırı bulup ziyaret ettiğini anlattı. Kitabın sunuş kısmında sözünü ettiğim elyazması hakkında daha fazla bilgi vermemi isteyenler de çıktı. Aynı sunuşta, Buenos Aires'te bir sahafta Athanasius Kircher'in isimsiz bir kitabını bulduğumu söylüyorum.

Geçenlerde –yani romanımın yayımlanmasından neredeyse otuz yıl sonra– bir Alman bana yazarak Buenos Aires'te bir sahafta Kircher'in bir kitabını bulduğunu bildirdi, acaba bunlar romanımda sözünü ettiğim aynı dükkân ve aynı kitap mıydı?

Manastırın hem krokisini hem de yerini uydurduğumu söylememe gerek yok (ama ayrıntıların pek çoğunda gerçek mekânlardan esinlenilmiştir); eski bir elyazması bulduğunu söyleyerek bir kurmaca kitaba başlamanın saygıdeğer bir edebi *topos* olduğunu, hatta sunuş yazıma "*Doğal Olarak*, Bir Elyazması" başlığını koyduğumu; hem Kircher'in gizemli kitabını, hem de ondan daha gizemli olan sahafı da benim uydurduğumu söylememe de.

Gerçek manastırı ve gerçek elyazmasını arayanlar belki de edebiyatın usullerine yabancı olan saf okurlardı, filmini gördükten sonra romanımı tesadüfen ellerine geçirmişlerdi. Ama az önce sözünü ettiğim, nadir kitaplar satan yerlere sürekli giden ve belli ki Kircher'i bilen Alman, mutlaka kültürlü biridir, kitapları ve basılı malzemeyi tanır. Öyle görünüyor ki kültürel konumları ne olursa olsun pek çok okur, kurmacayla gerçek arasındaki farkı göremiyor ya da göremez hale geliyor. Kurmaca karakterleri, sanki onlar gerçek insanlarmış gibi ciddiye alıyor.

*Foucault Sarkacı*'nda da bu ayrım (ya da ayrım eksikliği) konusunda bir yorum yer alır. Hayal gibi bir simya ayinine katıldıktan sonra Jacopo Belbo dua edenlerin eylemini ironik bir dille şöyle haklı çıkarmaya çalışır: "Mesele bu insanların tapınağa giden Hıristiyanlardan daha iyi ya da daha kötü olmaları değil. Kendime şunu soruyordum: Biz kim olduğumuzu

sanıyoruz? Hamlet'i kapımızdan daha gerçek sanan biz kimiz? Benim yargılama hakkım var mı, ben ki bir olay çıksın diye kendi Madam Bovary'mi arayıp duruyorum?"*

## *Anna Karenina'ya Ağlamak*

1860'ta, Garibaldi'nin Sicilya'ya yaptığı keşif yolculuğunun peşinden gitmek için Akdeniz'den geçmek üzereyken, Alexandre Dumas (baba) Marsilya'da mola vermiş ve kahramanı Edmond Dantès'nin Monte Cristo Kontu olmadan önce on dört yıl hapis yattığı ve hapishane arkadaşı papaz Faria'dan hücresinde ders aldığı If Şatosu'nu ziyaret etmiş.[1] Dumas oradayken, ziyaretçilere hep Monte Cristo'nun "gerçek" hücresi denilen yerin gösterildiğini ve rehberlerin, Dantès, Faria ve romandaki diğer karakterlerden sahiden yaşamış kişilermiş gibi söz ettiklerini keşfetmiş.[2] Oysa aynı rehberler, If Şatosu'nda Mirabeau Kontu gibi önemli tarihi kişiliklerin hapis yattığını asla ağızlarına almıyorlarmış.

Dumas anılarında şöyle der: "Romancıların bir ayrıcalığı vardır, tarihçilerin karakterlerini öldürecek karakterler yaratırlar. Bunun nedeni, tarihçilerin anlattıkları kişilerin hayalet, romancıların yarattıklarının ise kanlı-canlı insanlar olmasıdır."[3]

Bir gün bir arkadaşım şu konuda bir seminer düzenlememi istedi: Eğer Anna Karenina'nın gerçek dünyada var olmayan kurmaca bir karakter olduğunu biliyorsak o zaman onun düştüğü kötü duruma neden ağlıyoruz, ya da talihsizliği bizi neden derinden etkiliyor?

---

* Umberto Eco, *Foucault Sarkacı*, Can Yayınları, 2009, Çev: Ş. Karadeniz. (ç.n.)

Scarlett O'Hara'nın kaderine gözyaşı dökmeyen ama Anna Karenina'nın kaderine isyan eden pek çok kültürlü okur vardır herhalde. Daha da ötesi, *Cyrano de Bergerac* oyununun sonunda açık açık ağlayan kültürlü aydınlar gördüm; bu gerçek, kimseyi şaşırtmamalı, çünkü sahne oyunundaki strateji seyircilerin gözyaşı dökmelerini sağlamaya yönelikse, kültür düzeyleri ne olursa olsun ağlarlar. Bu bir estetik sorunu değildir; büyük sanat yapıtları duygusal bir tepki uyandırmayabilirler, oysa pek çok kötü film ve ucuz roman bunu başarır.[4] Pek çok okura gözyaşı döktürten Madam Bovary'nin, okuduğu aşk hikâyelerine ağladığını da hatırlayalım.

Arkadaşıma açık açık bu olayın ne ontoloji (varlık felsefesi) ne de mantık açısından bir tutarlılığı olduğunu, sadece psikologları ilgilendireceğini söyledim. Kurmaca karakterlerle ve yaptıkları işlerle özdeşleşebiliriz, çünkü anlatı konusundaki anlaşma uyarınca, onların hikâyesinin olası dünyasında, orası bizim gerçek dünyamızmışçasına yaşamaya başlarız. Ama bu, sadece kurmaca yapıtlar okuduğumuzda olmaz.

Pek çoğumuz sevdiğimiz birinin ölebileceğini düşünmüş ve bu olayın gerçek değil hayali olduğunu bilmemize rağmen gözyaşı dökmesek de çok etkilenmişizdir. Bu tür özdeşleşmeler ve yansıtmalar son derece normaldir ve (yineliyorum) psikologların ilgi alanına girer. Belli bir şekli, bir başkasından –ikisinin tıpatıp aynı boyutta olduğunu bilsek de– daha büyük gördüğümüz optik yanılsamalar varsa neden duygusal yanılsamalar olmasın ki?[5]

Arkadaşıma, kurmaca yapıttaki bir karakterin insanları ağlatma yeteneğinin sadece onun niteliklerine değil okurların kültürel alışkanlıklarına da, ya da onların kültürel beklentileriyle anlatı stratejisi arasındaki ilişkiye de bağlı olduğunu

göstermeye çalıştım. On dokuzuncu yüzyıl ortasında insanlar Eugène Sue'nün Fleur-de-Marie'sinin kaderine ağlarlardı, hatta hıçkıra hıçkıra ağlarlardı, bugünse zavallı kızın başına gelen talihsizlikler, tuhaf ama, hiç etkilemez bizi. Aksine, onyıllar önce pek çok kişi Erich Segal'in *Aşk Hikâye*'sindeki –hem romanındaki hem de filmindeki– Jenny'nin kaderine üzülmüştü.

Nihayetinde, bu konuyu kafamdan tamamıyla çıkarıp atamayacağımın farkına vardım. Sevdiğimiz birinin hayali ölümüne ağlamakla Anna Karenina'nın ölümüne ağlamak arasında bir fark olduğunu itiraf etmek gerekir. Her iki örnekte de olası bir dünyada olanları doğal karşıladığımız doğrudur: İlkinde imgelemimizin dünyasında, ikincisinde Tolstoy'un kurduğu bir dünyada. Ama sonra bize, sevdiğimiz kişinin gerçekten ölüp ölmediği sorulduğunda –tıpkı bir karabasandan uyandığımızda olduğu gibi– iç rahatlığıyla bunun doğru olmadığını söyleyebiliriz; öte yandan Anna Karenina'nın ölüp ölmediği sorulduğunda hep 'evet' yanıtını veririz çünkü bütün olası dünyalarda Anna Karenina gerçekten intihar etmiştir.

Romantik aşka gelince, sevdiğimiz kişinin bizi terk ettiğini hayal edersek acı çekeriz, terk edilenler arasında gerçekten intihar edenler vardır. Ama sevgilileri tarafından terk edilen arkadaşlarımız için fazla acı çekmeyiz. Onlara sempatiyle yaklaşırız, ama bugüne kadar bir arkadaşı terk edildi diye intihar eden birini duymadım. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*'i (Genç Werther'in Acıları) yayımladığında, romanın kahramanı olan genç Werther, bahtsız aşkı yüzünden intihar ettiği için pek çok romantik genç okur da onu taklit etmişti. Bu olaya "Werther etkisi" denmiştir. Milyonlarca gerçek

kişinin –aralarında pek çok çocuk olmak üzere– açlıktan ölmesi karşısında insanların fazla rahatsız olmaması, ama Anna Karenina'nın ölümü karşısında ıstırap çekmesi ne anlama gelir? Asla var olmadığını bildiğimiz bir kişinin kederini derinden paylaşmamızın anlamı nedir?

### *Göstergebilime Karşı Ontoloji*

Ancak kurmaca karakterlerin gerçekten var olmadıklarından emin miyiz? Günümüzde var olan nesneler için de (sizin gibi ya da ay ve Atlanta kenti gibi), geçmişte var olmuş nesneler için de (Jül Sezar ya da Kristof Kolomb'un gemileri gibi) "Fiziki Varlığı Olan Nesne" ya da kısaca FVON deyimini kullanalım.

Elbette hiç kimse kurmaca karakterlerin FVON olduğunu söyleyemez. Ama bu, onların birer nesne olmadığı anlamına gelmez.

Her simgenin ya da yargının, bu nesnenin mutlaka var olması şart olmasa da bir nesneye karşılık olduğu fikrini kabul etmek için Alexius Meinong'un (1853-1920) geliştirdiği türdeki ontolojiyi benimsemek yeterlidir. Bir nesne, belli özelliklerle donatılmış bir şeydir, ama var oluş, mutlaka sahip olması gereken bir nitelik değildir. Meinong'dan yedi yüzyıl önce felsefeci İbni Sina, varoluşun bir özün ya da maddenin rastlantısal bir niteliği olduğunu söylemişti ("accidens adveniens quidditati"). Bu bağlamda –tam anlamıyla var olmayan ama *varlığını sürdüren* on yedi sayısı ve dik açı gibi– *soyut* nesneler bulunabilir; benim gibi ve Anna Karenina gibi *somut* nesneler olabilir, tek fark benim bir FVON olmam, Anna'nın ise olmamasıdır.

Burada, kurmaca karakterlerin ontolojisinin beni ilgilendirmediğini açıkça ifade etmek istiyorum. Ontolojik düşüncelerin konusu olması için bir nesnenin herhangi bir zihinden bağımsız olarak dikkate alınması gerekir, tıpkı pek çok matematikçinin ve felsefecinin, Platonik bir oluş saydıkları dik açı meselesinde olduğu gibi; yani bu kişiler, türümüz ortadan kalksa bile ve bu iddianın doğruluğu uzaydan gelen yaratıklar tarafından kabul edilse bile "Dik açı doksan derecedir" önermesinin doğru kalacağını kastederler.

Tam tersine, Anna Karenina'nın intiharı konusu günümüzdeki pek çok okurun kültürel yeterliliğine bağlıdır; bazı kitaplar bu olayı doğrular, ama insan soyu ve gezegenimizdeki bütün kitaplar yok olursa bu konu da mutlaka unutulup gider. Doksan derecelik açının sadece bizim Öklid geometrimizi paylaşan uzaylılar tarafından kabul edileceğini iddia edenler çıkabilir, uzaylılar Tolstoy'un romanının hiç olmazsa bir nüshasını ellerine geçirebilselerdi, Anna Karenina hakkında söylenenler, onlar için de gerçek olabilirdi diyenler de bulunabilir. Ama ben burada olası varlıkların Platonik doğaları konusunda bir tavır takınacak değilim, uzaylıların geometrisi ya da karşılaştırmalı edebiyatları hakkında da bilgim yok. Üzerinde düşünecek bir tek insan bulunmasa bile Pisagor'un kuramının herhalde doğru olacağını varsayabilirim, oysa Anna Karenina'nın var olduğu kabul edilecekse ancak insana ait bir yarı-zihin Tolstoy'un yazdıklarını zihindeki bir olguya dönüştürebilir.

Emin olduğum tek şey, Anna Karenina'nın intihar etmesinin bazı insanları etkilemesidir, ama pek az kişi dik açının doksan derece olduğunu öğrendiğinde dehşete kapılır ya da üzülür. Burada düşüncelerimin merkezinde insanların neden

kurmaca karakterlerden etkilendikleri var, bu nedenle ontolojik bir bakış açısı benimseyemiyorum. Anna Karenina'yı zihne bağlı bir nesne olarak dikkate almak zorundayım, bir idrak nesnesi olarak. Diğer bir ifadeyle, (görüş açımı aşağıda daha net bir biçimde açıklayacağım) benim yaklaşımım ontolojik değil göstergebilimseldir. Yani beni ilgilendiren, yetenekli bir okur için ne tür bir içeriğin "Anna Karenina" deyimine denk düştüğüdür, özellikle de o okur, Anna'nın şimdi de, daha önce de bir FVON olmadığını doğal sayıyorsa.[6]

Ayrıca, incelediğim sorun şu: Normal bir okur, eğer Anna'nın bir FVON olmadığından kesinlikle eminse, "Anna Karenina intihar etti" iddiasını hangi anlamda doğru kabul eder? Ben, "Kurmaca karakterler nerede, evrenin hangi bölgesinde yaşarlar?" diye sormuyorum; sorduğum şu: "Onlardan, evrenin bir köşesinde yaşamışlar gibi nasıl söz ediyoruz?"

Bütün bu soruları yanıtlamak için kurmaca karakterleri ve içinde yaşadıkları dünya hakkındaki bazı apaçık gerçekleri yeniden gözden geçirmekte yarar var sanırım.

### *Eksikli Olası Dünyalar ve Eksiksiz Karakterler*

Kurmaca metinler belli ki var olmayan kişilerden ve olaylardan söz ederler (ve tam da bu nedenle inanmazlığımızdan vazgeçmemizi beklerler). Bu bakımdan doğruluk koşullu semantik (anlambilim) açısından kurmacadaki bir önerme, her zaman gerçeğe aykırı bir şey söyler.

Bununla birlikte, kurmacadaki önermelere yalan gözüyle bakmayız. İlk önce, bir kurmaca okurken onun yazarıyla sözsüz bir anlaşma yaparız, yazdığı şey doğruymuş *gibi yapan*

ve bizden de onu ciddiye alıyormuşuz *gibi yapmamızı* isteyen yazarıyla.[7] Böyle yaparak her romancı olası bir dünya tasarlar; bizim gerçek ve yalanla ilgili bütün hükümlerimiz o olası dünyayla ilişkilidir. Sherlock Holmes'un Baker Sokağı'nda oturduğu kurmaca açısından doğrudur, Spoon Irmağı'nın kıyısında yaşadığıysa kurmaca açısından yanlıştır.

Kurmaca metinler mekân olarak bizim yaşadığımız dünyadan tamamıyla farklı bir dünyayı kullanmazlar, bu metinler peri masalı ya da bilimkurgu hikâyesi olsalar bile. Böyle durumlarda bile, eğer metinde bir ormandan söz ediliyorsa o ormanın, ağaçların inorganik değil de bitkisel olduğu gerçek dünyamızdaki ormanlara az çok benzemesi filan gerekir. Eğer bize tesadüfen ormanın inorganik ağaçlardan oluştuğu söylenirse, "inorganik" ve "ağaç" kavramları gerçek dünyamızdakiyle aynı olmalıdır.

Genellikle bir romanın mekânı günlük yaşamımızdaki dünyadır, en azından ana hatlarıyla. Rex Stout'un hikâyeleri, okurlarından New York kentinde, New York Belediyesi kayıtlarında bulunmayan Nero Wolfe, Archie Goodwin, Saul Panzer ve Müfettiş Cramer gibi kişilerin oturduğunu doğru kabul etmesini isterler. Ama olayın geri kalanı gerçek dünyamızdaki gibi (ya da daha önce öyle olan) bir New York'ta geçer; böylece Archie Goodwin ansızın Central Park'taki Eiffel Kulesi'ne tırmanmaya karar verirse, rahatsız oluruz. Kurmaca dünyası sadece *olası bir dünya* değil, aynı zamanda *küçük bir dünyadır* da; yani "gerçek dünyanın bir kuytusunda ya da köşesinde, görece kısa bir sürede yaşanan yerel olayların sürecidir."[8]

Kurmaca dünyasında yaşananlar eksiksiz değil, eksiklidir.[9] Gerçek dünyada, "John Paris'te yaşıyor" cümlesi doğruysa,

John'un Fransa'nın başkentinde, Milano'nun kuzeyinde ve Stockholm'un güneyinde oturduğu da doğrudur. Bu tür bir dizi koşul, inançlarımızın olası dünyalarına, "doksastik"* dünyalarına dayandırılmaz. John'un, Tom'un Paris'te yaşadığına inandığı doğruysa, bu John'un Tom'un Milano'nun kuzeyinde yaşadığına inandığı anlamına gelmez, çünkü John'un coğrafya bilgileri eksik olabilir.[10] Kurmaca dünyalar da doksastik dünyalar kadar eksiklidir, ama farklı biçimde.

Örneğin, Frederik Pohl ile C.M. Kornbluth'un *Uzay Tacirleri* adlı romanının başında şunu okuruz: "Kıl dökücü sabunu yüzüme sürdüm, içme suyu musluğundan damlayan suyla yüzümü ovuşturdum."[11] Gerçek dünyaya atıfta bulunan bir cümlede "içme suyu"ndan söz edilmesi gereksiz görünebilir, çünkü musluklardan genellikle içme suyu akar. Ama bu cümlenin kurmaca dünyayı betimlediğinden kuşkulanılırsa, normal lavabolarda içme suyu musluğunun yanında deniz suyu musluğunun da bulunduğu bir dünya hakkında dolaylı bilgi verildiği anlaşılır (bizim dünyamızda ise sıcak ve soğuk su muslukları vardır). Hikâyede bundan başka bilgi verilmese de okurlar içme suyu sıkıntısı çekilen bir bilimkurgu dünyasının konu edinildiği sonucunu çıkaracaklardır. Ek bilgilerin yokluğunda bizler hem içme suyunun hem de deniz suyunun normal $H_2O$ olduğunu düşünürüz. Bu anlamda, kurmaca dünyalar, normal dünyanın parazitleriymiş gibi görünüyorlar.[12] Kurmaca metindeki bir olası dünya, içindeki her şeyin –metnin açıkça getirdiği değişiklikler dışında– bizim normal denilen dünyamıza benzediği bir dünyadır.

Shakespeare *Kış Masalı*'nda, 3. bölümün 3. sahnesinin

* Doksa: Antik Yunanca'da inanç anlamında kullanılan bir sözcük. (ç.n.)

deniz kıyısında bir çöl ülkesi olan Bohemya'da geçtiğini söyler. Bohemya'nın denize kıyısı olmadığını biliriz, İsviçre'nin olmadığı gibi; ama –Shakespeare'in oyununun olası dünyasında– Bohemya'nın denize kıyısı olduğunu doğal kabul ederiz. Kurmacanın koşullarına uyarak ve inanmazlığı da askıya alarak bu değişiklikleri doğruymuş gibi kabul etmeliyiz.[13]

Kurmaca karakterlerin *yeterince anlaşılır olmadığı* söylenir – yani onların niteliklerinin pek azını biliriz– öte yandan gerçek insanlar *tamamıyla tanımlanmıştır*, onların bilinen özelliklerinin her birini doğrulatabiliriz.[14] Bu, ontolojik bakış açısından doğru olsa da epistemolojik (bilgi felsefesi) açıdan durum tam tersidir; belli bir bireyin ya da türün bütün niteliklerini hiç kimse doğrulayamaz, ki bu nitelikler sonsuz sayıda olabilir; oysa anlatı metni kurmaca kişilerin niteliklerini ciddi biçimde sınırlar, karakterin tanımlanmasında sadece metinde adı geçen özellikler geçerli sayılır.

Aslında kendi öz babamdan daha iyi tanıyorum Leopold Bloom'u.* Babamın hayatındaki olaylardan kaç tanesini bilmediğimi kim söyleyebilir, babamın açıklamadığı kaç düşünce olduğunu, kederlerini, içinde bulunduğu çıkmazları, zayıflıklarını kaç kez sakladığını kim söyleyebilir? Artık öldüğüne göre herhalde onun yaşamının bu gizli ve belki de temel yönlerini hiç öğrenemeyeceğim. Dumas'nın betimlediği tarihçiler gibi, sonsuza dek yitirdiğim o sevgili hayaleti boşuna düşünüyorum. Tersine, Leopold Bloom hakkında bilmem gereken her şeyi biliyorum; ve *Ulysses*'i ne zaman okusam onun hakkında yeni bir şeyler öğreniyorum.

Tarihçiler, tarihi gerçeklerle ilgilenirken, ellerindeki bir

* James Joyce'un *Ulysses* romanının baş kahramanı. (ç.n.)

bilginin doğru olup olmadığını asırlarca tartışabilirler. Örneğin, Napoleon'un kişisel tarihi açısından Waterloo Savaşı'ndan önce ne yediği önemli midir? Çoğu biyograf bu ayrıntıyı önemli bulmaz. Ama yiyeceklerin insan davranışları üzerinde kesin etkisi olduğuna inanan biliminsanları vardır. Napoleon hakkındaki bu ayrıntı eğer bir belgeyle kanıtlanabilirse, onların araştırmalarında son derece önemli sayılır.

Tersine, kurmaca metinler oldukça kesin biçimde hikâyenin yorumlanması, karakterlerin psikolojisi vesaire için hangi ayrıntıların gerekli hangilerinin önemsiz olduğunu söylerler.

*Kırmızı ve Siyah*'ın ikinci cildinin 35. bölümünün sonunda Stendhal, Julien Sorel'in Verrières Kilisesi'nde Madame de Rênal'i nasıl öldürmeye çalıştığını anlatır. Julien'in kolunun titrediğini söyledikten sonra şöyle bitirir anlatımını: "O anda ayinde görevli genç papaz okunmuş ekmeğin kaldırılması için çanı çaldı. Madame de Rênal başını eğdi, şalının kıvrımları arasında başı bir süre görünmez oldu. Julien onun yüzünü açık seçik göremiyordu. Ona bir el ateş etti, ama ıskaladı. İkinci el ateş ettiğinde kadın vurulup düştü."[15]

Bir sonraki sayfada Madame de Rênal'in aldığı yaradan ölmediğini öğreniriz: İlk kurşun şapkasını delip geçmiş, ikincisi omzuna saplanmıştır. Stendhal'in ikinci kurşunun nereye saplandığını –pek çok eleştirmeni şaşırtan nedenlerle[16]– açıkça belirtmesi dikkate değer bir husustur: Omuz kemiğinden sekmiş, bir Gotik sütuna çarpmış, taştan iri bir parça koparmıştır. Ama ikinci kurşunun izlediği yol hakkında ayrıntılar vermesine rağmen ilk kurşun hakkında pek bir şey söylemez.

Julien'in attığı ilk kurşuna ne olduğunu hâlâ merak eder insanlar. Hiç kuşkusuz Stendhal hayranları o kilisenin yerini, kurşundan kalan izleri bulmaya çalışıyorlardır (örneğin bir

başka sütundan kopmuş taş parçaları). Aynı şekilde, James Joyce'un pek çok hayranının da, Bloom'un limonlu sabun satın aldığı eczaneyi bulmak için Dublin'de toplandığı bilinir; böyle bir eczane vardır, ya da 1965'te ben aynı sabundan almaya gittiğimde vardı, herhalde eczacı, Joyce meraklısı turistleri memnun etmek için üretiyordu onları.

Şimdi varsayalım ki bir eleştirmen, Stendhal'in bütün romanını o kayıp kurşunu başlangıç noktası alarak yorumlamak istiyor. Eleştirinin daha çılgın yolları mevcut! Metinde kayıp kurşun önem taşımadığından (aslında sözü pek edilmiyor bile) böylesi bir yorum stratejisini zorlama kabul etmekte haklıyız. Kurmaca bir metin, kendi anlatı dünyasında neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğunu söylemekle kalmaz, neyin geçerli olduğunu, neyin de önemsiz sayılarak dikkate alınmayacağını da açıklar.

İşte bu yüzden kurmaca karakterler hakkında kesin iddialarda bulunacak durumda olduğumuzu sanırız. Mickey Mouse'un Minnie'nin erkek arkadaşı olduğunun doğru bilinmesi gibi, Julien Sorel'in attığı ilk kurşunun hedefi tutturamadığı da doğrudur.

### *Tarih Savlarına Karşı Kurmaca Savlar*

"Anna Karenina kendini trenin altına atarak intihar etti" türünden bir kurmaca sav, "Adolf Hitler intihar etti ve cesedi Berlin'de bir yeraltı sığınağında yakıldı" türünden bir tarih savı kadar gerçek midir? İçimizden gelen ilk yanıt Anna ile ilgili savın uydurma olduğu, Hitler'e ait savın ise gerçekten yaşanmış bir olayı ifade ettiğidir.

Doğruluk koşullu anlambilim bağlamında dürüst olmak istersek şöyle söylemeliyiz: "Anna Karenina'nın kendini trenin altına atarak intihar ettiği doğrudur" cümlesi, "Tolstoy'un bir romanında Anna Karenina'nın kendini trenin altına atarak intihar ettiğinin iddia edilmesi bizim dünyamızda doğrudur" demenin bir başka şeklidir.

Eğer bu böyleyse, mantıklı bir ifadeyle, Anna hakkında söylenenler *de re* (nesnenin kendinden dolayı) değil, *de dicto* (nesne hakkında söylenenden dolayı) olarak doğrudur, göstergebilimsel bakış açısından *içerik düzlemini* değil *anlatım düzlemini* ilgilendirir; ya da Ferdinand de Saussure'ün kelimeleriyle, *ifade edilenin* değil *ifade edenin* düzeyini.

Kurmaca karakterler hakkında gerçek ifadelerde bulunabiliriz, çünkü onların yaşadıkları bir metinde yazılıdır ve bir metin de bir müzik partisyonu gibidir. "Anna Karenina kendini trenin altına atarak intihar etti", Beethoven'in 5. Senfonisinin (6. Senfonisi gibi fa-majör değil) do minör olduğu ve "Sol, Sol, Sol, mi-bemolle" başladığı kadar doğrudur.

Kurmaca savları bu şekilde ele alış şeklime "partisyon odaklı yaklaşım" dememe izin verin. Okurların deneyimini dikkate alırsak bu yaklaşımın tatmin edici olmadığı doğrudur. Partisyon okumak karmaşık bir yorum sürecidir ve pek çok sorunu beraberinde getirir; bunu bir kenara bırakarak, bir müzik partisyonunun, kişiye belli bir ses dizisinin nasıl üretileceğini anlatan göstergebilimsel bir araç olduğunu söyleyebiliriz. Dinleyiciler, ancak yazılı bir dizi işaret sese dönüştürüldükten sonra Beethoven'in 5. Senfonisi'ni dinlediklerini söyleyebilirler. (Partisyonu içinden okumayı beceren çok yetenekli bir müzisyenin bile başına gelebilir bu; aslında o sesleri zihninde çoğaltır.) "Tolstoy'un bir romanında Anna

Karenina'nm kendini trenin altına atarak intihar ettiğinin iddia edilmesi bu dünyada doğrudur" dediğimizde, basılı bir sayfada bir dizi kelime vardır ve okur bunları (içinden bile olsa) telaffuz ettiğinde, o kelimelerin Anna ve Voronski gibi kişilerin yaşadığı bir anlatı dünyası olduğunu anlamasına yardımcı olacakları bu dünyada doğrudur demekteyizdir.

Ama Anna ve Voronski'den söz ederken onların yaşadıklarını anlatan metni genellikle aklımızdan çıkarırız. Gerçek kişilermiş gibi söz ederiz onlardan.

İncil'in "Bereşit..." diye başladığı (bu dünyada) doğrudur. "Başlangıçta..." ama Kabil'in kardeşini öldürdüğünü ya da İbrahim'in oğlunu kurban etmek üzere olduğunu –ve çoğunlukla bu olayları ahlaki ya da mistik açıdan yorumlamayı denerken– söylersek özgün İbranice metne atıfta bulunmayız (İncil okurlarının yüzde doksanı da bilmez bu metni); kutsal kitaptaki metnin içeriğinden söz ederiz, ifadesinden değil. İncil'de yazılı nedenlerle Kabil'in kardeşini öldürdüğünü bildiğimiz doğrudur; somut olmayan, "toplumsal nesne" denilen pek çok nesnenin varlığının bir belgeyle kanıtlanması gerektiği ya da kanıtlanabileceği öne sürülmüştür. Ama aşağıda göreceğimiz üzere, (1) Bazen kurmaca karakterler bir belgeye yazılı olarak kaydedilmeden önce de mevcutturlar (efsane ve destan kahramanlarında olduğu gibi), ve (2) pek çok kurmaca karakterin ömrü, onların yaşadıklarını yazan belgelerden daha uzundur.

Aslında Adolf Hitler ile Anna Karenina'nın iki farklı varlık olduğunu (sanırım) hiçbir mantıklı insan yadsıyamaz, ikisinin ontolojik konumları farklıdır. Amerika'daki bazı akademik çevrelerde küçültücü tarzda dendiği gibi "metin odaklı kişi" değilim; yani (bazı yapıbozucular gibi) olgular

değil sadece yorumlar, dolayısıyla metinler bulunduğuna inananlardan değilim. Ben yorum kuramımı C.S. Peirce'ün göstergebilimi üzerine kurdum, bu nedenle herhangi bir yorum getirmek için ortada yorumlanacak olgular bulunması gerektiğini düşünüyorum.[17] Kesinlikle metin olan olgularla (şu sırada okumakta olduğunuz somut kitap gibi) sadece metin olarak kalmayan olgular (bu kitabı okumakta olduğunuz olgusu gibi) arasında bir fark olduğunu kabul ettiğime göre, Hitler'in gerçek bir insan olduğuna (en azından güvenilir tarihçiler bunun aksini gösterene, onun Wernher von Braun'un ürettiği bir robot olduğunu kanıtlayana kadar), Anna'nın ise bir insanın zihninde doğduğuna ve bazılarının dediği gibi "yapay bir varlık" olduğuna mutlak surette inanmaktayım.[18]

Hem sadece kurmacaya dair savların değil tarihe yönelik savların da *de dicto* olduğu söylenebilir: Hitler'in Berlin'de bir yeraltı sığınağında öldüğünü yazan öğrenciler, tarih kitaplarına göre bunun doğru olduğunu belirtmektedirler. Bir başka deyişle, dolaysız deneyimlerime ("Yağmur yağıyor" gibi) dayanarak verdiğim kararlar dışında, kültürel alandaki deneyimlerime dayanarak vereceğim bütün hükümler (yani bir ansiklopedide kayıtlı bilgileri ilgilendirenler, örneğin dinozorların Jurassic döneminde yaşadığı, Nero'nun akıl sağlığının yerinde olmadığı, asit sülfüriğin formülünün $H_2SO_4$ olduğu filan) metinsel bilgilere dayanır. *De facto* gerçekleri ifade eder gibi görünseler de aslında hepsi *de dicto*'durlar.

O zaman izninizle "ansiklopedik gerçekler" deyimini, bir ansiklopediden edinebileceğim bütün genel bilgiler için kullanacağım (örneğin güneşin dünyadan uzaklığı ya da Hitler'in bir yeraltı sığınağında öldüğü gibi). Bu bilgilerin doğru olduğunu varsayıyorum çünkü bilim toplumuna güveniyorum

ve "kültürel çalışmalardaki işbölümünü" bir bakıma kabul ettiğim için uzmanların bu bilgileri kanıtlamasını bekliyorum. Ama ansiklopedilerde öne sürülenlerin de sınırları var. O bilgiler yine de elden geçirilmelidir, çünkü bilimin tanımında, kendi keşiflerini yeniden gözden geçirmeye her zaman hazırlıklı olması da vardır. Eğer zihnimizi açık tutarsak, yeni belgeler bulundukça Hitler'in ölümüyle ilgili fikirlerimizi de gözden geçirmeye, astronomi alanındaki yeni ölçümlerin sonucunda güneşin dünyaya uzaklığıyla ilgili inanışlarımızı değiştirmeye hazırlıklı olmalıyız. Daha da ötesi, Hitler'in bir yeraltı sığınağında ölmüş olmasına bazı tarihçiler kuşkuyla bakmaya başlamışlardır. Berlin'in Müttefiklerin eline geçmesinden sonra da Hitler'in hayatta kalmış ve Arjantin'e kaçmış olması pekâlâ da mümkündür; yeraltı sığınağında kimsenin ölmemiş ya da yanan bedenin bir başkasına ait olması; Hitler'in ölümünün, yeraltı sığınağına ulaşan Ruslar tarafından propaganda amaçlı olarak uydurulmuş olması, hatta bulunduğu yer hâlâ tartışma konusu olduğu için öyle bir yeraltı sığınağının hiç var olmamış olması filan da mümkündür.

Oysa "Anna Karenina trenin önüne atlayarak intihar etti" savından asla kuşku duyulamaz.

Ansiklopedik gerçeklerle ilgili her sav, *dış deneysel meşruluk* açısından sınanabilir, sıklıkla sınanmalıdır da (buna uygun olarak, "Hitler'in o yeraltı sığınağında gerçekten öldüğünün kanıtını gösterin bana", denebilir); öte yandan Anna'nın intiharıyla ilgili savlar ise *metin içi meşruluk* durumuna örnektir (bunun anlamı, o savları kanıtlamak için metnin dışına çıkılmasının gerekmediğidir). Bu tür "metin içi meşruluk" durumuna dayanarak, Anna Karenina'nın Piyer Bezukov'la evlendiğini söyleyen herkese deli ya da eksik bilgilendirilmiş

gözüyle bakarız, ama Hitler'in ölümü hakkında kuşku duyan birini dikkate alırız.

Aynı "iç meşruluğa" dayanarak kurmaca karakterlerin kimliğinin son derece açık olduğunu söyleyebiliriz. Gerçek hayatta Demir Maskeli Adam'ın kimliği konusunda hâlâ tereddütteyizdir, Kaspar Hauser'in gerçekte kim olduğunu bilmeyiz; Anastasya Nikolayevna Romanova'nın çarlık ailesinin diğer üyeleriyle birlikte Yekaterinaburg'da öldürülüp öldürülmediğini, kurtulup daha sonra beyazperdede Ingrid Bergman'ın canlandırdığı, tahtın varisi olduğunu iddia ederek ortaya çıkan güzel kadın olup olmadığını bilmeyiz. Öte yandan, Arthur Conan Doyle'un serüvenlerini okurken Sherlock Holmes, Watson'dan söz edince hep aynı kişiyi kastettiğine, Londra'da aynı adda ve aynı meslekte iki kişi bulunmayacağına eminizdir; yoksa metin böyle bir durum olduğunu en azından hissettirirdi bize. Kimi yerde Saul Kripke'nin katı adlandırma kuramına[19] karşı çıkmışımdır ama şimdi bu kavramın kurmaca olası dünyalarda geçerli olduğunu kabul ediyorum. Dr. Watson'u değişik şekillerde tanımlayabiliriz, ama onun, *A Study in Scarlet*'te (Kızıl Soruşturma), Stamford diye biri tarafından ilk kez "Watson" diye adlandırılan kişi olduğu bellidir; bu bakımdan hem Sherlock Holmes, hem de Arthur Conan Doyle'un okurları Watson derlerken o özgün vaftiz adını kastetmektedirler. Conan Doyle'un, henüz ortaya çıkarılmamış bir romanında, 'Maiwand Savaşı'nda yaralandım' ya da 'tıp eğitimi gördüm' derken Watson'un yalan söylediğini yazması mümkündür. Ama maskesi düştüğünde bile, Dr. Watson *A Study in Scarlet*'te Sherlock Holmes'le ilk kez karşılaşan kişi olarak kalacaktır.

Kurmaca karakterlerin güçlü kimlik sorunu çok önemlidir.

*Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary (Emma Bovary'nin Ölümü Hakkında Karşı-soruşturma)*[20] adlı kitabında Philippe Doumenc, Madame Bovary'nin kendini zehirlemediğini, öldürüldüğünü kanıtlayan bir polis soruşturmasının hikâyesini anlatır. Bu romanın ilgi çekici olması, okurların "gerçekte" Emma Bovary'nin kendini zehirlediğini doğru kabul etmelerinden gelir. Okurlar Doumenc'in romanından, ütopyaların dünyevi karşıtı, bir tür TK (tarihi kurmaca ya da tarihi bilim kurgu) sayılan "ukronik" (kurmaca zamanlı) hikâyelerden olduğu gibi zevk alırlar; bu tür romanlarda, örneğin Napoloen Waterloo'da galip gelseydi Avrupa'da neler olurdu türünden hayaller kurabilir bir yazar. Okur, bu ukronik romanın tadını ancak Napoleon'un Waterloo'da yenilgiye uğradığını bilirse çıkarabilir. Benzer şekilde, Doumenc'in romanından zevk alabilmek için okur Madame Bovary'nin gerçekten intihar ettiğini doğru kabul etmelidir. Yoksa böyle bir karşı hikâye neden yazılsın –ya da okunsun– ki?

## *Kurmaca İfadelerin Epistemolojik* İşlevi*

Kurmaca karakterlerin, partisyon odaklı bir yaklaşım çerçevesi dışında, ne tür varlıklar olduğunu henüz belirlemedik. Ama, kurmaca ifadelerin, onları kullanış ve düşünüş biçimimiz nedeniyle, bizim geçerli gerçek kavramımızı açıklığa kavuşturmak için elzem olduklarını söyleyebilecek durumdayız.

---

* Epistemoloji: Bilginin doğasını, tahminlerini ve dayandığı temelleri, boyutunu ve geçerliliğini inceleyen felsefe dalı. Bilgi kuramı. (ç.n.)

Varsayalım ki birisi, bir savın doğru sayılmasının ne anlama geldiğini sordu ve yine varsayalım ki biz, Alfred Tarski'nin ünlü tanımıyla yanıt verdik ve dedik ki, sadece ve sadece kar beyazsa "Kar beyazdır" savı doğrudur. Söylediğimiz şey, entelektüel tartışma açması açısından çok ilginç olabilir ama sıradan insanlara pek yararı yoktur (örneğin, karın beyaz olduğunu doğrulamak için ne tür bir fiziksel kanıtın yeterli olacağını bilemeyiz). Söylememiz gereken, bir savın ancak "Süperman Clark Kent'tir" cümlesi kadar çürütülemez bir hükümse kesinlikle doğru sayılacağıdır.

Genellikle, okurlar Anna Karenina'nın intihar ettiği fikrinin çürütülemeyeceğini kabul ederler. Ama "dış deneysel kanıt" aransa bile, partisyon odaklı yaklaşımı (bu yaklaşıma göre Tolstoy, yazılanların geri alınabileceği bir kitapta şöyle şöyle yazmıştır) kabul etmek için savı doğrulayacak duyu verisinin bulunması yeterlidir, oysa Hitler'in ölümü söz konusu olduğunda, her kanıt daha da fazla tartışılabilir.

Hitler'in Berlin'deki yeraltı sığınağında öldüğünün tartışmasız doğru olup olmadığına karar vermek için bu cümlenin "Süperman Clark Kent'tir" ya da "Anna Karenina trenin önüne atlayarak intihar etti" cümlesi kadar kesinkes doğru olduğunu düşünüp düşünmediğimize karar vermemiz gerek. Ancak bu testi yaptıktan sonra "Hitler Berlin'deki sığınakta öldü" cümlesinin belki doğru, belki yüksek olasılıkla doğru, ama kuşkunun gölgesi altında doğru olduğunu söyleyebiliriz (oysa Süperman Clark Kent'tir cümlesine asla itiraz edilemez). Papa ile Dalai Lama, İsa Peygamber'in Tanrı'nın oğlu olup olmadığını yıllarca tartışabilirler, ama (eğer edebiyat ve çizgi romanlar hakkında yeterli bilgileri varsa) her ikisi de Süperman'in Clark Kent, ya da Clark Kent'in Süperman

olduğunu kabul ederler. Kurmaca ifadelerin epistemolojik işlevi şudur: Gerçeklerin çürütülemezliği için bir *litmus test (turnusol kağıdı)* olarak kullanılabilirler.

### *Değişken Partisyonlarda Değişken Bireyler*

Kurmaca gerçekler için aletik* bir işlev öne sürmüş olmak, kurmaca karakterlerin kaderlerine neden gözyaşı döktüğümüzü açıklamaya yetmez. *Tolstoy Anna Karenina'nın öldüğünü yazdı diye* hiç kimsenin duygulanması beklenemez. Olsa olsa *Anna Karenina öldü* diye duygulanırız; bu konuyu ilk yazanın Tolstoy olduğundan haberimiz olmasa bile.

Az önce söylediklerim Anna Karenina, Clark Kent, Hamlet ve daha birçok figür için geçerlidir ama her kurmaca karakter için değil. Dana Hammond'un kim olduğunu ve ne yaptığını (Nero Wolfe ıvır zıvırında uzman olanlar dışında) kimse bilemez. Olsa olsa, *En İyi Ailelerde* adlı romanda, (1950 yılında Rex Stout tarafından yayımlanmıştır) Dana Hammond adında bir bankerin şunu-bunu yaptığını söyleyebilirler. Dana Hammond adeta özgün durumunun esiri olarak kalır. Tersine, eğer ünlü ve adı kötüye çıkmış bir bankerden söz etmek isteseydik Baron Nucingen'in adını anabilirdik, o Balzac'ın romanlarında doğmuş olsa da nasıl olduysa romanların dışında da hayatını sürdürmüştür. Nucingen, bazı estetik kuramların "evrensel bir tip" dediği şekle bürünmüştür. Dana Hammond ise böyle olmamıştır. Talihsiz adam.

Bu anlamda, bazı kurmaca karakterlerin özgün durumla-

* Zorunluluk, olumsallık ya da olanaksızlık gibi doğru olma durumunu tanımlayan sıfat. (ç.n.)

rından bağımsız olarak bir tür yaşam edindiklerini kabul etmeliyiz. Anna Karenina'nın kaderini bilen kaç kişi Tolstoy'un kitabını okumuştur? Ve kaç kişi o kadının adını filmler (Greta Garbo'lu iki önemli film) ve televizyon dizileri sayesinde duymuştur? Doğru yanıtı bilmiyorum ama pek çok kurmaca karakterin onlara varlık veren durumun dışında "yaşadıklarından" ve evrenin, sınırlamamızın pek zor olduğu bir alanına kaydıklarından eminim. Hatta birkaçı metinden metine göçerler, çünkü yüzyıllar boyunca, toplumsal imgelem onlara duygusal bir yatırım yapmış ve onları "değişken" bireyler haline getirmiştir. Pek çoğu büyük sanat eserlerinden ya da efsanelerden gelmektedir, ama hepsi değil. Böylece değişken varlıklardan oluşan toplumumuzda Hamlet ve Robin Hood, Heathcliff ve Milady, Leopold Bloom ve Süperman bulunur.

Değişken karakterler beni hep büyülediği için bir zamanlar aşağıdaki edebi pastişi uydurmuştum (kendi eserimden yaptığım bu küçük intihal için beni bağışlayın):

> Viyana, 1950. Aradan yirmi yıl geçmiş ama Sam Spade hâlâ Malta şahinini aramaktan vazgeçmemiştir. Şimdi bağlantısı Harry Lime'dır, Prater'deki dönme dolabın tepesinde saklanmış konuşmaktadırlar. Aşağı inip Mozart Café'ye giderler, orada Sam "As Time Goes By"ı çalar lirde. Arka taraftaki bir masada, dudağının kenarında sigarası, yüzünde buruk bir ifadeyle Rick oturmaktadır. Ugarte'nin kendisine gösterdiği gazetelerde bir ipucuna rastlamıştır, şimdi de Sam Spade'e Ugarte'nin bir fotoğrafını göstermektedir: "Kahire!" diye mırıldanır dedektif. Rick anlatmaya devam eder: Paris'e, De Gaulle'ün kurtarıcı ordusunun bir üyesi olarak muzaffer bir şekilde Yüzbaşı Renault ile birlikte girdiğinde Ejderha

Kadm'dan söz edildiğini duymuştur (İspanya İç Savaşı sırasında Robert Jordan'ı öldüren kişi olabilir), istihbarat teşkilâtı bu kadını şahini bulmakla görevlendirilmiştir. Her an gelmesi beklenmektedir. Kapı açılır, bir kadın görünür. "Ilsa!" diye bağırır Rick. "Brigid!" diye bağırır Sam Spade. "Anna Schmidt!" diye bağırır Lime. "Bayan Scarlett!" diye bağırır Sam, "geri döndünüz! Patronumu daha fazla üzmeyin."

Barın karanlığından alaycı alaycı gülümseyen bir adam çıkar. Philip Marlowe'dur bu. "Haydi gidelim, Miss Marple," der kadına. "Peder Brown bizi Baker Sokağı'nda bekliyor."*

Değişken bir karakteri tanımak için özgün metni okumuş olmak şart değildir. Pek çok kişi *Odysseia*'yı okumasa da Ulysses'i bilir; Kırmızı Başlıklı Kız'dan söz eden milyonlarca çocuk bu masalın iki özgün kaynağını okumamıştır: Charles Perrault'nun anlattığı ve Grimm Kardeşler'in anlattığı.

Değişken bir varlık olmak özgün hikâyenin estetik niteliklerine bağlı değildir. Neden bunca insan Anna Karenina'nın intiharının yasını tutar da Cimourdain'in *Doksan Üç*'teki intiharına Victor Hugo düşkünü bir avuç insan üzülür? Kişisel olarak Cimourdain'in (muhteşem bir kahraman) kaderi beni o zavallı kadının kaderinden daha fazla üzer. Çok kötü, çoğunluk bana karşı. Fransız edebiyatını sevenler dışında Augustin Meaulnes'ü kim hatırlar? Ama o Alain Fournier'nin büyük romanının, *Le Grand Meaulnes*'ün kahramanıydı, hâlâ da öyledir. Bazı hassas okurlar bu romanlarla öylesine derinden ve tutkuyla haşır neşir olurlar ki Augustin Meaulnes'le

* Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, 1991, Çev: Kemal Atakay. (ç.n.)

Cimourdain'i hemen aralarına alırlar. Ama çağdaş okurların çoğu, bu karakterlerle köşebaşında karşılaşmayı beklemez; oysa ben, geçenlerde bir araştırmaya göre İngiltere'deki gençlerin beşte birinin Winston Churchill, Gandhi ve Dickens'ın kurmaca karakterler olduğunu sandığını okudum, Sherlock Holmes ve Eleanor Rigby'yi ise sahici sanıyorlarmış.[21] Demek ki Churchill değişken bir hayali varlığın ayrıcalıklı konumunu elde edebilirken Augustin Meaulnes edemez.

Bazı karakterler, belli bir hikâyede oynadıkları rolden çok, metin dışı avatarları yoluyla daha geniş çaplı tanınırlar. Kırmızı Başlıklı Kız'ı örnek alalım. Perrault'nun metninde küçük kızı kurt yer ve masal orada biter, ihtiyatsız davranmanın riskleri üzerinde ciddi düşüncelere yöneltir okurunu. Grimm Kardeşler'in metninde avcı gelir, kurdu öldürür ve küçük kızla büyükannesini hayata döndürür. Bugünlerde bütün annelerin ve çocuklarının bildiği Kırmızı Başlıklı Kız, ne Perrault'nun ne de Grimmler'inkidir. Mutlu son Grimmler'in masalından gelir elbette, ama pek çok başka ayrıntı iki versiyonun birleşimidir. Bizim bildiğimiz Kırmızı Başlıklı Kız *değişken bir hikâyeden* gelir, aşağı yukarı bütün annelerin ve çocuklara masal anlatanların paylaştığı hikâyedir bu.

Pek çok efsanevi karakter, belli bir metne girmeden önce bu ortak alana aitti. Sofokles'in oyunlarının konusu olmadan önce Oedipus sözlü anlatılan pek çok destanda yer almıştı. Defalarca filme alındıktan sonra Üç Silahşorlar artık Dumas'nın kahramanları değildir. Nero Wolfe hikâyelerinin okurları onun Manhattan'da, Batı 35. Sokak'ta, kahverengi bir taş binada yaşadığını bilirler, ama Rex Stout'un romanlarında en az on değişik kapı numarası vardır. Öyle bir an geldi ki, Wolfe'un hayranları, sessiz bir anlaşmayla, doğru numara-

nın 454 olduğuna ikna oldular; 22 Haziran 1996'da New York kenti ile Wolfe Pack adındaki bir kulüp, Rex Stout'la Nero Wolfe'u, Batı 35. Sokak'ta bronz bir plaketle onurlandırdı, böylece bu nokta romanlardaki taş binanın bulunduğu yer olarak tescillendi.

Aynı şekilde Dido, Medea, Don Quijote, Madame Bovary, Holden Caulfield, Jay Gatsby, Philip Marlowe, Müfettiş Maigret ve Hercule Poirot özgün hikâyelerinin dışında yaşamışlardır ve hatta Vergil'i, Euripides'i, Cervantes'i, Flaubert'i, Salinger'ı, Fitzgerald'ı, Chandler'ı, Simenon'u ya da Agatha Christie'yi asla okumamış kişiler bile bu karakterleri doğru tanıdıklarını iddia edebilirler. Metinden ve içine doğdukları olası dünyadan bağımsız olan bu figürler adeta aramızda dolaşmaktadırlar, biz de onların gerçek kişiler olmadıklarını düşünmekte zorlanırız. Böylece onları sadece kendi hayatımızda model almakla kalmaz başkalarının hayatları için de model olarak görürüz. Tanıdığımız birinin Oedipus kompleksi olduğunu, Gargantua gibi yemek yediğini, Othello kadar kıskanç, Hamlet kadar kuşkucu, Molière'in cimrisi kadar cimri olduğunu söylediğimiz olur.

### *Semiyotik Nesneler Olarak Kurmaca Karakterler*

Her ne kadar meselenin benim için bir ontolojik mesele olmadığını söylemiş olsam da, bu noktada şu temel ontolojik sorudan kaçamam: Bir kurmaca karakter nasıl bir varlıktır ve böyle bir karakter –tam olarak var olmasa da– en azından varlığını ne türlü *sürdürür*?

Kurmaca bir karakter kesinlikle *semiyotik bir nesnedir*.

Demek istediğim, bir kültürün ansiklopedisinde yer alan, belli bir ifadeyle (bir sözcük, imge ya da başka bir araçla) aktarılan bir dizi niteliktir. Böyle bir nitelikler birikimine biz o ifadenin "anlamı" ya da "sözcük anlamı" deriz. "Köpek" sözcüğü de, bir hayvan, bir memeli, bir köpek, havlayan bir yaratık, insanın en iyi dostu olmak yanında kapsamlı bir ansiklopedide bulunan daha pek çok niteliği içerir. Bu niteliklere de başka ifadelerle *yorum getirilebilir*; birbiriyle bağlantılı bu bir dizi yorum, bir toplum tarafından paylaşılan ve ortaklaşa kaydedilen deyimle ilgili bütün kavramları oluşturur.

Çeşitli semiyotik nesneler vardır, bunlardan bazıları FVON'un çeşitli kategorilerini temsil ederler (örneğin "at" gibi sözcükler tarafından temsil edilen "doğal tür" kategorisini; ya da "masa" gibi sözcükler tarafından temsil edilen "yapay tür" kategorisini); soyut kavramları ya da ideal nesneleri temsil edenler de vardır (özgürlük ya da karekökü gibi); "toplumsal nesne" diye nitelenen ve evlilik, para, üniversite diploması, kısacası toplumsal anlaşma ya da yasalar yoluyla belirlenmiş herhangi bir varlığı içeren kategoriler de mevcuttur.[22] Öte yandan bireyleri ya da yapıları temsil eden ve "Boston" ya da "John Smith" gibi eksiksiz adlarla tanımlanan semiyotik nesneler de vardır. Koşullardaki değişiklikleri dikkate almaksızın belli bir ifadenin olası bütün dünyalarda aynı şeye işaret ettiğini söyleyen "katı adlandırma" kuramını benimsemiyorum. Her uygun adın, üstüne bir dizi nitelik astığımız bir kanca olduğuna kesinlikle inanıyorum, böylece "Napoleon" adı özel nitelikler taşır: Ajaccio'da doğmuş, Fransız Ordusu'nda general, sonra da imparator olmuş, Austerlitz Savaşı'nı kazanmış, 5 Mayıs 1821'de St. Helen Adası'nda ölmüş bir adam vesaire.[23]

Semiyotik nesnelerin çoğunda ortak bir özellik bulunur: Kastettikleri olası bir kavram vardır. Diğer bir ifadeyle, hâlâ mevcutturlar ("Everest Dağı" gibi) ya da daha önce var olmuşlardır ("Cicero" gibi); sıklıkla da terim, kastedilen kavramı tanılamak için talimatlar içerir. "At" ya da "masa" gibi sözcükler FVON kategorilerini temsil eder; "özgürlük" ya da "karekökü" gibi hayali nesneler somut bireysel durumlara bağlanabilirler (örneğin Vermont Eyaleti'nin anayasası her yurttaşa tanınan özgürlüğü temsil eden bir örnektir; 1,7320508075688772 sayısı 3'ün karekökü'dür); aynı şey toplumsal nesneler için de söylenebilir (X olayı bir evlilik olayıdır). Ancak hiçbir bireysel deneyimle bağlantı kurulamayacak doğal, yapay, soyut ya da toplumsal türden örnekler de vardır. Bu bağlamda "Tek boynuzlu atın", "Kutsal Kâse"nin, Isaac Asimov'un tanımladığı şekliyle "robotiksin üçüncü yasasının" ve "Medea"nın anlamını (iddia edilen niteliklerini) biliriz, ama bu nesnelerin hiçbir aşamasını fiziksel dünyamızda ayrı bir yere koyamayacağımızın farkındayızdır.

Bu terim Roman Ingarden tarafından başka amaçlar için kullanılmamış olsaydı bu tür varlıklara "tamamıyla yönelimsel* nesneler" derdim.[24] Ingarden, tamamıyla yönelimsel nesnelerin, kilise ya da bayrak gibi, insan eliyle yapıldığını düşünüyordu; kilise, kendisini oluşturan somut parçaların toplamından daha fazla bir şeydi, bayrak da bir kumaş parçasından fazla bir şeydi, çünkü toplumsal ve kültürel adetlere dayalı simgesel bir değerle donanmıştı. Bu tanıma rağmen "kilise" sözcüğü aynı zamanda bir kiliseyi tanıtacak kriterleri de taşır, ne tür malzemeden yapıldığını, ortalama büyüklü-

* Yönelimsel: Tek başına kendisiyle ilgili başlıklarla açıklanamayan, beraberinde getirdiği fikir ve anlamlarla anlaşılabilen. (ç.n.)

günü (Reims Katedrali'nin bademezmesinden yapılma küçük bir modeli bir kilise sayılmaz) belirtir; kilise olan FVON'lar bulmak da mümkündür (Paris'teki Notre Dame, Roma'daki San Pietro ya da Moskova'daki St. Basil gibi). Bunun aksine, kurmaca karakterleri tamamıyla yönelimsel nesneler diye tanımlarsak, gerçek dünyada somut karşılığı olmayan bir dizi niteliği kastetmiş oluruz. "Anna Karenina" ifadesinin hiçbir fiziksel karşılığı yoktur; bu dünyada, "İşte bu Anna Karenina," diyebileceğimiz hiçbir şey de mevcut değildir.

O zaman kurmaca karakterleri "*kesinlikle* yönelimsel nesneler" diye sınıflandıralım.

Carola Barbero, kurmaca bir karakterin bir "üstün nesne" olduğunu öne sürmüştür; bunun anlamı onun, özelliklerinin bütününden daha fazlası olduğudur. Bir üstün nesnenin "(*katı* anlamda değil) *cins bağlamında* kendisini oluşturan öğelere ve bağlantılara dayandığı" söylenir, "cins bağlamında" demek, o üstün nesnenin kendisi olabilmesi için *bir kısım* öğelerin belli bir biçime sokulmasına ihtiyaç duyulduğudur, ama *özellikle* bu öğelere ihtiyacı var demek *değildir*."[25] Bu nesnenin tanınması için önemli olan, bir Gestalt'a, öğeleri arasında sürekli bir ilişkiye sahip olmasıdır; bu öğeler artık aynı olmasalar da bu durum geçerliliğini korur. Örneğin "New York'tan Boston'a kalkan 4.35 treni" böyle bir nesnedir, vagonları her gün değişse de aynı nesne olarak hep tanırız onu. Sadece bu da değil, varlığı yadsınsa bile aynı tanınabilir nesne olarak kalır, "New York-Boston 4.35 treni iptal edildi" ve "Teknik sorunlar nedeniyle New York-Boston 4.35 treni saat 17'de hareket edecektir" ifadelerinde olduğu gibi. Üstün nesneye tipik bir örnek, bir melodidir. Chopin'in Opus 35, 2 numaralı

si bemol piyano sonatı mandolinle çalınsa bile melodisi tanınabilir. Estetik açıdan sonuç bir felaket olurdu ama melodinin motifi korunurdu. Birkaç notası eksik kalsa bile bu parça yine de tanınırdı.

Müzik Gestalt'ını bozmadan hangi notaların eksik kalabileceğini ve hangilerinin, melodinin tanınabilmesi için, tam tersine mutlaka bulunması gerektiğini –ya da tamlayıcı olduğunu– belirlemek ilginç olurdu. Ama karşımızda kuramsal bir sorun yok; bu daha çok bir müzik eleştirmenine düşen bir görevdir ve çözümlenen nesneye göre farklı sonuçlar elde edilecektir.

Bu nokta önemli, çünkü melodiyi değil de kurmacadaki bir karakteri çözümlediğimizde aynı sorun çıkacaktır karşımıza. Eğer intihar etmeseydi Madame Bovary yine Madame Bovary olur muydu? Philippe Doumenc'in romanını okurken karşımızda Flaubert'in romanındakiyle aynı karakter bulunduğu izlenimini ediniriz. Bu "optik" yanılsamanın nedeni, romanın başında Emma Bovary'nin ölü olarak gösterilmesi, *sözüm ona* intihar etmiş bu kadından söz edilmesidir. Yazarın sunduğu seçenek (kadının öldürülmüş olması) Doumenc'in romanındaki bazı karakterlerin kişisel görüşü olarak kalır, Emma'nın temel özelliklerini değiştirmez.

Barbero, Woody Allen'in "Kugelmass Olayı" adlı öyküsünden alıntı yapar, burada Madame Bovary bir tür zaman makinesi sayesinde bugünün New York'una getirilir ve burada bir aşk yaşar.[26] Flaubert'in Emma Bovary'sinin bir parodisi gibidir: Çağdaş kıyafetler giyer, Tiffany's'de alışveriş yapar. Ama yine de tanınabilir, çünkü tanılayıcı niteliklerinin çoğunu korumuştur: Küçük burjuvazinin bir üyesidir, bir doktorla evlidir, Yonville'de oturmaktadır, kasaba hayatından sıkıl-

mıştır, zinaya eğilimlidir. Allen'in öyküsünde Emma intihar etmez ama –ve bu söyleyeceğim, anlatının ironik niteliği için elzemdir– tam da intiharın eşiğinde bulunduğu için büyüleyicidir (ve arzu nesnesidir). Kugelmass, Flaubert'in dünyasına, bilimkurgu tarzında, Emma son zinayı yaşamadan *önce* girmelidir, yoksa geç kalmış olur.

Böylece, farklı bir ortama oturtulsa bile bir kurmaca karakterin, *tanılayıcı* özellikler korunduğu sürece aynı kaldığını görmüş oluyoruz. Hangi özelliklerin gerçekten tamlayıcı olduğu her bir karakter için ayrı ayrı saptanmalıdır.[27]

Kırmızı Başlıklı Kız kırmızı bir şapka takar, bir kurtla karşılaşır, bu kurt sonra büyükannesini ve onu yutar. Bunlar onun tamlayıcı özellikleridir, oysa farklı kişiler kızın yaşım, sepetindeki yiyecekleri filan farklı algılayabilirler. Bu kız iki yönde *değişkendir*: Özgün konumunun dışında yaşar, sınırları değişen, kesin olmayan bir tür nebuladır. Yine de tanılayıcı özelliklerinden bazıları aynı kalır, onu farklı ortamlarda ve durumlarda tanınır kılar. Kırmızı Başlıklı Kız kurtla karşılaşmasaydı ne olurdu diye merak edebilirsiniz; ama ben değişik web sayfalarında kırmızı bir şapka takmış, yaşı beşle on arasında değişen bir kızın çeşitli resimlerini gördüm ve her seferinde o masalın kahramanını tanıdım. Hatta başına kırmızı şapka takmış, yirmilik, sarışın seksi bir kız da vardı, resmin altında öyle yazıyor diye, ben o kızın da bir Kırmızı Başlıklı Kız olduğunu kabul ettim; ama gördüğümün bir şaka, bir taklit, bir oyun olduğunu da biliyordum. Kırmızı Başlıklı Kız olabilmesi için bir kızın en azından iki tanılayıcı özelliğe sahip olması gerekir: Hem kırmızı bir başlık takmalı hem de *küçük* bir kız olmalıdır.

Kurmaca karakterlerin varlığı, göstergebilimi, aşırı basit görünme tehlikesi olan yaklaşımlarından bazılarını değiştirmek zorunda bırakır. Klasik semantik üçgen genellikle Şekil 1'de görüldüğü gibidir. Kastedilen kavramın bu üçgene dahil edilmesinin nedeni, dünyamızda fiziksel olarak var olan bir şeyi göstermek için sıkça sözlü ifadeler kullanmamızdır. Peter Strawson'un izinden giderek ben de bir ifadenin bir şeyin sözünü etmediğini ya da bir şeye atıfta bulunmadığını, daha ziyade bir ifadeyi kullanarak bunları yapabileceğimizi benimsiyorum. Sözünü etmek ya da atıfta bulunmak, bir ifadenin *kullanılmasının* bir işlevidir.[28]




**Şekil 1**

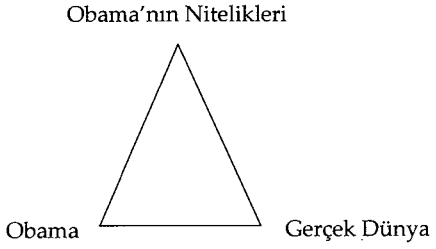
Köpekler hayvandır ya da bütün kediler şirindir derken referans göstermek amacında değilizdir. Burada biz, belirli bir semiyotik nesne (ya da bir nesne kategorisi) hakkında, ona belli nitelikler yükleyerek hâlâ hüküm vermekteyizdir.

Bir biliminsanı elmanın yeni bir özelliğini keşfettiğini söyleyebilir, hazırladığı raporda elmanın bu özelliğini (tümevarımını geçerli kılan deneyleri yapmak için kullandığı gerçek nesneleri belirtmek üzere) A, B, C diye nitelediği gerçek elmalarda

sınadığını belirtirse bir referans göstermiş olur. Ancak onun keşfi bilim topluluğu tarafından kabul edilir edilmez bu yeni özellik bütün elmalarla ilişkilendirilir ve "elma" sözcüğünün içeriğinin kalıcı bir parçası haline gelir.

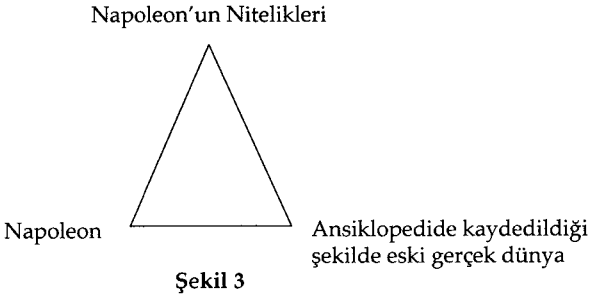
Kişilerden söz ederken referanslar veririz, ama var olan kişilere atıfta bulunmakla geçmişte yaşamış kişilerden söz etmek arasında bir fark vardır. "Napoleon" terimi, Napoleon'un özellikleri yanında 5 Mayıs 1821'de öldüğünü de içermelidir. Aksine, "Obama" teriminin içinde, eğer bu terim 2010 yılında kullanılıyorsa, yaşadığı ve ABD'nin Başkanı olduğu da bulunmalıdır.[29]

Yaşayan bireylerden söz etmekle geçmişte yaşamış kişilerden söz etmek arasındaki fark, 2 ve 3 numaralı şekillerde görüldüğü gibi iki farklı semiyotik üçgenle gösterilebilir. Bu durumda, Obama'dan söz ederken *p* diyen konuşmacılar (eğer isterlerse) dinleyicilerini, mevcut fiziksel dünyanın mekân-zaman açısından kesin bir konumunda *p'*yi kanıtlamaya davet edebilirler.[30] Tersine, Napoleon'a *p* diyenler, insanların geçmiş bir zamanda *p'*yi doğrulamasını talep etmezler. Elinizde bir zaman makinesi yoksa, geçmişe gidip Napoleon'un gerçekten Austerlitz Savaşı'nı kazanıp kazanmadığını kontrol edemezsiniz. Napoleon'a dair söylenen her şey, ya "Napoleon" sözcüğüyle aktarılan nitelikleri doğrular ya da yeni bulunan ve onunla ilgili şimdiye dek inandıklarımızı değiştiren –örneğin Mayıs'ın 5'inde değil de 6'sında öldüğünü söyleyen– bir belgeyi kasteder. Ancak bilim toplumu bu belgenin bir FVON olduğunu doğruladıktan sonra halk ansiklopedisinde düzeltme yapabiliriz, yani Napoleon'a atfedilen doğru nitelikleri semiyotik bir nesne olarak verebiliriz.




**Şekil 2**

Napoleon, kendi zamanında onu yeniden hayata döndürmeye, eylemlerini, hatta duygularını yeniden oluşturmaya çalışan, bir biyografik çalışmanın (ya da tarihi romanın) ana karakteri olabilirdi elbette. Bu durumda, Napoleon bir kurmaca karaktere fazlasıyla benzerdi. Onun gerçekten yaşamış olduğunu biliyoruz, ama onun hayatını gözlemlemek, hatta katılmak için, onun geçmişteki dünyasını bir romanın olası dünyasıymış gibi hayal etmeye çalışıyoruz.




**Şekil 3**

Kurmaca karakterlerde nelerle karşılaşırız? Bunların bir kısmının, tıpkı Kırmızı Başlıklı Kız ya da Anna Karenina gibi "Çok Eskiden" dediğimiz günlerde yaşamış kişiler olarak

sunulduğu doğru; anlatı konusundaki anlaşma uyarınca okurun anlatılanları ister istemez gerçek kabul edeceğini ve anlatının olası dünyasında kendi gerçek dünyasında yaşarmış gibi yapacağını öğrenmiştik. Hikâyede sözüm ona yaşayan birinden mi söz edildiği (halen Los Angeles'ta çalışan bir dedektif gibi), yoksa sözüm ona ölmüş bir kişiden mi söz edildiğinin hiç önemi yok. Birinin kalkıp bize *bu dünyada* akrabalarımızdan birinin az önce öldüğünü haber vermesi gibi bir şey bu; yaşadığımız dünyada hâlâ varlığını koruyan bir kişiyle duygusal ilişkimiz sürecektir.

Semantik üçgen Şekil 4'te gösterilen biçime girebilir. Bir kurmaca olası dünyanın sakinleriyle, sanki gerçek kişilermiş gibi nasıl bir duygusal bağ kurulabileceğini şimdi daha iyi anlayabiliriz. Aynı nedenle bizler de sevdiğimiz birinin öldüğü




**Şekil 4**

bir gündüz düşünden aynı şekilde etkilenebiliriz, ama kısmen. Bu durumda, düşümüz sona erince günlük yaşamımıza geri döneriz ve kaygılanmaya gerek olmadığını görürüz. Ama kesintisiz bir gündüz düşünde yaşasaydık ne olurdu?

Bir kurmaca olası dünyanın sakinleriyle sürekli bir duygudaşlık içinde olmak için iki koşulu yerine getirmeliyiz: (1) Kurmaca olası dünyada, kesintisiz bir gündüz düşündeymişiz gibi yaşamalıyız ve (2) karakterlerden biriymişiz gibi davranmalıyız.

Kurmaca karakterlerin anlatının olası dünyasında doğduklarını varsaymıştık, bu nedenle, ancak ve ancak değişken varlıklar olurlarsa başka anlatılarda yer alabilir ya da değişken bir duruma ait olabilirler. Roman okurlarının rutin olarak benimsedikleri zımnî bir anlaşma uyarınca kurmaca olası dünyayı ciddiye alır gibi yaptığımızı varsaymıştık. Çok derin ve büyüleyici bir anlatı dünyasına adım atarsak metindeki strateji mistik bir *raptus*'a* ya da sanrıya benzeyen bir şey çıkarabilir ortaya ve sadece olası sayılan bir dünyaya girdiğimizi de *unutabiliriz.*

Bu duruma, özellikle özgün konumunda bulunan ya da yeni ve baştan çıkarıcı bir bağlamda karşılaştığımız karakterlerde rastlarız; ama bu karakterler değişken olduğundan ve adeta, zihnimize girip çıktıklarından (tıpkı J. Alfred Prufrock'un dünyasındaki, Michelangelo'dan söz eden kadınlar gibi) bizi, büyülemeye ve aramızda olduklarına inandırmaya hep hazırdırlar.

İkinci koşula gelince, kendi dünyamızmış gibi olası bir dünyada yaşamaya başlar başlamaz, bu olası dünyada deyim yerindeyse resmen kaydedilmemiş olduğumuz gerçeği bizi rahatsız edebilir. Olası dünyanın bizimle hiçbir ilgisi yoktur; Julien Sorel'in serseri kurşunuymuşuz gibi dolaşırız onun içinde, ama duygularımız bizi bir başkasının kişiliğini üstlenmeye

* El konulmuş (ç.n.)

yöneltir, orada yaşamaya hakkı olan birinin. Böylece kurmaca karakterlerden biriyle özdeşleşiriz.

Sevdiğimiz birinin öldüğünü gördüğümüz gündüz düşünden uyandığımızda hayal ettiğimiz şeyin yalan olduğunu anlarız, "sevdiğim kişi hayatta ve sağlıklı" savını doğru kabul ederiz. Tersine, hayali sanrı sona erdiğinde –yani Paul Valéry'nin "le vent se lève, il faut tenter de vivre" (rüzgâr şiddetleniyor, yaşamaya çalışmalıyız) diye yazdığı gibi, kendimiz birer kurmaca karaktermişiz gibi davranmaktan vazgeçtiğimizde– Anna Karenina'nın intihar ettiğini, Oedipus'un babasını öldürdüğünü, Sherlock Holmes'un Baker Sokağı'nda oturduğunu doğru kabul etmeyi sürdürürüz.

Bunun çok tuhaf bir tavır olduğunu itiraf ediyorum, ama sık sık olur. Gözyaşlarımızı akıttıktan sonra Tolstoy'un kitabını kapatır, şimdiye döneriz. Ama Anna Karenina'nın intihar ettiğine inanır, Heathcliff'le evlendiğini söyleyen biri çıkarsa onun aklını kaçırmış olduğunu düşünürüz.

Değişken varlıklar olan bu sadık hayat arkadaşlarımız (kültürel açıdan revizyona tabi olan öteki göstergebilimsel nesnelerin tersine)[31] asla değişmezler ve sonsuza kadar kendi eylemlerinin sahibi olarak kalırlar. Eylemleri değiştirilemez türden olduğundan, onların bazı niteliklere sahip olduklarının ve belli bir tarzda davrandıklarının doğru olduğunu her zaman ileri sürebiliriz.

Clark Kent Süperman'dir ve sonsuza kadar da öyle kalacaktır.

### *Diğer Göstergebilim Nesneleri*

Aynı kaderi paylaşan başka biri var mı? Var: Bütün mitolojilerdeki kahramanlar ve tanrılar; tek boynuzlu at, cin, peri ve Noel Baba gibi efsanevi yaratıklar; dünyadaki çeşitli dinlerin saygı gösterdiği hemen hemen bütün varlıklar. Bir ateist için *bütün* dini varlıklar hayal ürünüdür, inançlılar içinse "doğaüstü nesnelerin" (tanrıların, meleklerin filan) bulunduğu bir ruhani dünya vardır, biz onları duyularımızla algılayamayız ama kesinlikle gerçektirler ve bu anlamda bir ateistle bir inanan iki farklı ontolojiye güvenirler. Ama Katolikler kişisel bir Tanrı'nın varlığına inanıyorlarsa ve Kutsal Ruh'un ondan ve oğlundan doğduğunu varsayıyorlarsa, o zaman Allah'ı, Şiva'yı ve Bozkırların Ulu Ruhunu hayali olarak, kutsal anlatıların uydurduğu şeyler olarak görüyorlardır. Benzer biçimde, bir Budist için İncil'deki Tanrı hayali bir kişidir, Algonquianların Gitchi Manitou'su da Müslümanlar ya da Hıristiyanlar için öyledir. Bunun anlamı, belli bir dine inanan biri için öteki dinlerdeki bütün dinsel varlıkların –diğer bir ifadeyle bu türden varlıkların ezici çoğunluğunun– hayali bireyler olduğudur. Böylece dinsel varlıkların yaklaşık yüzde doksanını hayali olarak kabul etmek durumunda kalacağız demektir.

Dinsel varlıkları işaret eden terimlerin çifte semantik referansları vardır. Kuşkucu biri için, İsa Peygamber ilk binyılın başında otuz üç yıl var olmuş bir FVON'du; koyu bir Hıristiyan için o (halkın imgelemine göre Cennet'te) maddi olmayan bir varoluş türünde hâlâ mevcudiyetini sürdüren bir nesnedir.[32] Böyle çifte semantik referansların pek çok örneği

vardır. Ama iş sıradan insanların gerçek inanışlarına gelince, (gördüğümüz üzere) bazı İngilizler Sherlock Holmes'un yaşamış olduğuna inanıyorlar. Benzer biçimde, pek çok Hıristiyan şair şiirlerine *muse*'lere* ya da Apollo'ya yakararak başlamıştır. Onların sadece edebi bir klişe mi kullandıklarını yoksa Olimpos Dağı'nın ilahlarını ciddiye mi aldıklarını söylemek gerçekten mümkün değildir. Mitolojide rastladığımız birçok karakter yazılı anlatıların kahramanı olmuştur, aynı şekilde dinsel olmayan anlatıların pek çok kahramanı da mitolojik hikâyelerdeki karakterlere benzemişlerdir. Destan kahramanları, efsanelerdeki tanrılar, edebiyattaki karakterler ve dinsel varlıklar arasındaki sınırlar çoğu kez hiç de kesin değildir.

### *Kurmaca Karakterlerin Ahlaki Gücü*

Kültür bağlamında revizyona tabi olan ve belki de sadece matematiksel varlıklara benzeyen öteki semiyotik nesnelerin tersine, kurmaca karakterler asla değişmezler ve sonsuza kadar yaptıkları şeyin faili olarak kalırlar. Bu nedenle özellikle ahlaki açıdan bizim için önemlidirler.

Sofokles'in *Kral Oedipus*'unu seyrettiğimizi varsayalım. Oedipus'un, babasına rastlayıp onu öldürdüğü yola değil de bir başka yola girmesini arzuluyoruz. Nasıl olup da örneğin Atina'ya değil de Teb'e gittiğini merak ediyoruz, Atina'ya gitseydi Phryne ya da Aspasia ile evlenebilirdi. Benzer şekilde,

* Muses: Yunan mitolojisinde şiir, edebiyat gibi sanatların doğmasını esinlendiren tanrıçalar; su perileri olarak da anılan bu dokuz tanrıçanın lideri Apollon'du. Yunanca *mousa*, Latince *musa* sözcüğünden gelmektedir. Dilimizde bunu "ilham perisi" kavramı ile karşılıyoruz. (ç.n.)

*Hamlet*'i okurken, sefil amcasını öldürdükten ve annesine tekmeyi atıp onu Danimarka'dan kovduktan sonra öyle hoş bir çocuğun neden Ophelia ile evlenmediğini ve onunla mutlu olamadığını merak ediyoruz. Heathcliff neden aşağılanırken biraz daha tahammül göstermedi, neden Catherine ile evlenip saygın bir taşra beyefendisi olarak yaşamayı bekleyemedi? Prens Andrey neden ölümcül hastalığından kurtulamadı ve Nataşa ile evlenemedi? Neden eğitimini tamamlamak ve saygın bir mesleği uygulamak dururken Raskolnikov'un aklında yaşlı bir kadını öldürmek gibi marazi bir fikir var? Gregor Samsa bir böceğe dönüşürken neden güzel bir prenses çıkagelmez, onu öpmez ve Prag'daki en yakışıklı erkeğe dönüştürmez? Neden İspanya'nın kıraç dağlarında Robert Jordan o faşist domuzları yenemedi ve tatlı Maria'sına kavuşamadı?

Prensipte, bütün bunların gerçekleşmesini sağlayabiliriz. Tek yapacağımız, *Oedipus*'u, *Hamlet*'i, *Uğultulu Tepeler*'i, *Harp ve Sulh*'u, *Suç ve Ceza*'yı, *Dönüşüm*'ü ve *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*'u yeniden yazmaktır. Ama bunu gerçekten istiyor muyuz?

Ne kadar istemesek de, Hamlet, Robert Jordan ve Prens Andrey'in öldüğünü –biz okurken neyi arzulasak ya da umut etsek de, her şeyin çizilen yolda ve değişmemek üzere gerçekleştiğini– öğrenmenin verdiği yıkım, Kader'in elini hissettirdiği için ürpertir bizi. Ahab'ın Beyaz Balina'yı yakalayıp yakalayamayacağını bilemeyeceğimizi fark ederiz. *Moby Dick*'ten alınacak ders, Balina'nın nereye isterse oraya gideceğidir. Büyük tragedyaların zorlayıcı yapısı, kahramanlarının feci bir kaderin önünden kaçmak yerine –kendi elleriyle kazdıkları– uçuruma atlamalarından kaynaklanmaktadır, çünkü kendilerini neyin beklediğini bilmezler; biz onların körlemesine nereye

yöneldiklerini biliriz ama onları durduramayız. Oedipus'un dünyasını kavrarız, onunla Jocasta hakkında bilinecek ne varsa biliriz, ama onlar, bizim dünyamıza asalak gibi bağımlı bir dünyada yaşamalarına rağmen hakkımızda hiçbir şey bilmezler. Kurmaca karakterler gerçek dünyadaki insanlarla iletişime giremezler.[33]

Böyle bir sorun, göründüğü kadar tuhaf değildir. Lütfen bunu ciddiye almaya çalışın. Oedipus, Sofokles'in dünyasını kavrayamaz, kavrayabilseydi kalkıp annesiyle evlenmezdi. Kurmaca karakterler eksik –ya da kurnazlık edip yanlış ve daha kaba bir sözcük kullanmak istersek– *sakat* bir dünyada yaşarlar.

Ama onların kaderlerini gerçekten anladığımızda, bugünün vatandaşları olarak bizler de çoğu kez kaderimizle karşı karşıya geldiğimizden kuşkulanmaya başlarız, bunun nedeni kurmaca karakterler kendi dünyaları için ne düşünüyorlarsa bizim de kendi dünyamız için aynı şekilde düşünmemizdir. Başarılı kurmaca karakterler bu yüzden "gerçek" insani durumun kusursuz örnekleri olurlar.

# Listelerim

Katolik eğitimi aldım, bu nedenle de ayin duaları okumaya ve dinlemeye alışığım. Bu dualar, doğaları gereği nakaratlıdır. Genellikle Meryem Ana'yla ilgili dualarda olduğu gibi övücü dizelerden oluşurlar: "Sancta Maria", "Sancta dei genitrix", "Sancta Virgo virginum", "Mater Christi", "Mater divinae gratiae", "Mater purissima" vs.

Telefon rehberleri ve kataloglar gibi, dualar da bir tür listedir. *Sıralamalardır.* Kurmaca yazarlığı kariyerimin başlangıcında, listelerden ne kadar hoşlandığımı anlayamamış olabilirim. Şimdi, beş roman ve birkaç tane daha edebiyat çalışmamın ardından listelerimin eksiksiz bir listesini çıkarabilecek durumdayım. Ama böyle bir çaba çok zaman alır, bu nedenle sıralamalarımdan birkaçını belirtmekle yetineceğim ve –alçakgönüllülüğümün bir kanıtı olarak– onları dünya edebiyatının en büyük kataloglarından bazılarıyla karşılaştıracağım.

### *Pratik ve Şairane Listeler*

İlk önce, "pratik" (ya da pragmatik) listelerle "edebi" ya da "şairane" ya da "estetik" listeleri birbirinden ayırmalıyız; sonuncu sıfat, ilk ikisinden çok daha kapsamlıdır, çünkü sadece sözel listeler değil, görsel, müziğe ve el kol hareketlerine ilişkin listeler de vardır.[1]

Pratik bir liste bir alışveriş listesi olabilir, bir kütüphane kataloğu, herhangi bir yerdeki nesnelerin dökümü (bir büro, arşiv ya da müze gibi), bir restoran menüsü, hatta bir dildeki bütün sözcükleri içeren bir sözlük. Bu tür listeler yalnızca atıfta bulunma işlevi görürler, çünkü listedeki maddelerin karşılığı olan nesneler vardır; bu nesneler mevcut olmasaydı o liste sahte bir belge olurdu. Var olan –fiziksel olarak bir yerlerde bulunan– nesneleri kayda geçiren pratik listeler *sınırlı* türdendir. Bu nedenle değiştirilemezler, bir müze kataloğuna müzenin koleksiyonunda bulunmayan bir tabloyu eklemek anlamsızdır örneğin.

Tam tersine, şairane listeler *açıktır*, ve bir bakıma en altta bir *vesaire* bulunmasını gerektirirler. Bu listeler iki nedenle sonsuz sayıda insan, nesne, olay olduğunu akla getirirler: (1) Yazar, nesnelerin sayısının kayda geçirilemeyecek kadar büyük olduğunun farkındadır; (2) Yazar, durmadan –bazen sadece görsel zevk almak amacıyla– bunları sıralamaktan hoşlanır.[2]

Kendi tarzlarında, pratik listelerin bir biçimi vardır, çünkü ne kadar birbirine benzemez olsalar da *içerik bağlamında baskıya tabi* olan bir dizi nesne arasında birlik sağlarlar; bu nesneler aynı yerde bulundukları için birbirleriyle ilişkilidirler ya da belli bir projenin amacını oluştururlar (bir partinin davetli listesi buna örnek olabilir). Bir pratik liste, tabi olduğu toplanma kriterlerini tanımlayabildiğimiz sürece, asla tutarsız değildir. Thornton Wilder'ın *San Luis Kader Köprüsü* adlı romanında bir grup insanın tek ortak noktası, köprüden tam çöktüğü anda geçmeleridir, bu da *rastlantısal bir olgudur*.

Pratik listelere güzel bir örnek, Mozart'ın *Don Giovanni* operasında Leporello'nun yaptığı listedir. Don Giovanni pek çok taşralı kadını, hizmetçiyi, markizi, prensesi, her düzeyden,

biçimden ve yaştan kadını baştan çıkarmıştır. Ama Leporello titiz bir kâtiptir, kataloğu da matematiksel açıdan eksiksizdir:

İtalya'da altı yüz kırk,
Almanya'da iki yüz otuz bir,
Fransa'da yüz, Türkiye'de doksan bir,
Ama İspanya'da bin üç tane oldu bile.

Bunların toplamı 2065 eder, ne bir eksik, ne bir fazla. Eğer Don Giovanni ertesi gün Donna Anna'yı ya da Zerlina'yı baştan çıkarsaydı o zaman yeni bir liste çıkardı ortaya.

İnsanların neden pratik listeler yaptıkları belli. Peki, şairane listeleri neden yaparlar?

## *Sıralamanın Retoriği*

Söylediğim gibi, yazarlar ya üzerinde çalıştıkları maddelerin sayısı hatırlanmalarını zorlaştıracak kadar fazla olduğunda ya da bir dizi nesnenin adı olan sözcüklerin tınısına âşık olduklarında liste yaparlar. Bu ikincisinde, *kastedilen kavramlar* ve *gösterilenlerle* ilgili bir listeden *gösterenlerle* ilgili bir listeye geçeriz.

Matta İncili'nin başındaki İsa'nın soyağacını düşünün. Onun atalarının pek çoğunun tarihte var olduğundan kuşkulanabiliriz, ama Matta (ya da onun yerine bir başkası) mutlaka onun inançlarının dünyasına "gerçek" insanları sokmak istemiştir, böylece bu listenin uygulamada bir değeri ve atıfta bulunma işlevi olmuştur. Aksine, Kutsal Bakire'nin ayin dualarının –ya Kutsal Kitaplar'daki bölümlerden alınan ya

da geleneklerden ve halkın inançlarından kaynaklanan simgelerin listesi– bir mantra gibi okunması gereklidir, tıpkı Budistlerin "Om mani padme hum"u gibi. *Virgo*'nun *potens* mi yoksa *clemens* mi (Kutsal Bakire'nin güçlü mü merhametli mi) olduğu pek önemli değildir (zaten İkinci Vatikan Konseyi'ne kadar ayin duaları dindarlar tarafından Latince okunuyordu, ama çoğunluk bu dili konuşamıyordu). Önemli olan, listenin hipnotize edici tınısından etkilenmemiz. Azizlerin ayin dualarında görüldüğü gibi, hangi isimlerin bulunup bulunmadığı değil, onların yeterince uzun bir süre ritmik biçimde ifade edilmeleridir önemli olan.

Nesnelere, çoğunlukla tekrarlama sevdasıyla, toplu nitelikler atfetmenin, sonu gelmeyen miktarlara üstü kapalı değinmekten daha önemli olduğu pek çok vakayı inceleyen eski zaman hatiplerinin geniş çapta çözümlediği ve tanımladığı, bu ikinci türdeki güdüydü.

Çeşitli biçimlerdeki listeler genellikle *birikimlerden* oluşur; yani aynı kavramsal alana ait dil terimlerinin peş peşe ve yan yana dizilmelerinden. Ortaçağ'a ait yazılarda sürekli rastlanan bu tür bir birikim, *enumeratio* diye bilinirdi. Kimi zaman listedeki terimler, tutarlılık ve türdeşlik açısından eksik oldukları izlenimi verirler, çünkü amaç Tanrı'nın niteliklerini tanımlamaktı; ve Sahte-Dionysius Areopagite'e göre Tanrı, sadece birbirine benzemeyen imgeler kanalıyla betimlenebilir. Bu nedenle, beşinci yüzyılda Ennodius, İsa'nın "kaynak, yol, doğruluk, kaya, aslan, ışık taşıyıcı, kuzu, kapı, umut, erdem, söz, bilgelik, peygamber, kurban, filiz, çoban, dağ, tuzak, güvercin, alev, dev, kartal, eş, sabır, solucan" olduğunu yazmıştı.[3] Bu tür listeler de, Bakire Meryem'in ayin duaları gibi *methiye* ya da *kaside* diye adlandırılır.

Biriktirmenin bir başka biçimi *küme*'dir; aynı anlama gelen, içinde aynı düşüncenin çeşitli biçimlerde verildiği bir dizi sözcük ya da cümle. Bu, "uzun konuşma" ilkesine denk gelir, ki bu ilkenin örneği Cicero'nun Roma Senatosu'nda (İÖ 63'te) Catilina'ya karşı yaptığı ünlü ilk söylevinde görülür: "Ey Catilina, sabrımızı sömürmeye ne zaman son vereceksin? Bu deliliğinle daha ne kadar alay edeceksin bizimle? Caka satarak sergilediğin bu gem vurulmamış cüretkârlığın ne zaman bitecek? Palatine Tepesi'ne yerleştirilen gece nöbetçileri, kentte dolaştırılan bekçiler, insanların telaşı, iyi insanların birleşmesi, senatoyu bu en doğru yerde toplayarak alınan önlem, burada bulunan saygıdeğer kişilerin bakışları ve yüzleri seni hiç etkilemiyor mu? Foyanın meydana çıkarıldığını hissedemiyor musun? Suç ortaklarının yakalandığını, burada bulunan herkesin sahip olduğu bilgiyle güçsüz kılındıklarını göremiyor musun?"[4] Vs, vs.

*Doruk* ya da *dönüşüm noktası* diye de bilinen *incrementum* (büyüme), bunun biraz değişik biçimidir. Aynı kavramsal alana atıfta bulunsa da *incrementum* her adımda biraz daha fazla ya da daha yoğun şeyler söyler. Buna bir örnek yine Cicero'nun Catilina'ya ilk söylevinde bulunur: "Hiçbir şey yapmıyorsun, hiçbir planın yok, sadece duymamakla kalmayıp görmediğim ve her bir ayrıntısını bilmediğim hiçbir şey de düşünmüyorsun."[5]

Klasik hitabet, *anaphora* ile sıralamayı ve *asyndeton** ya da *polysyndeton*** ile sıralamayı da tanımlar. Anaphora, aynı sözcüğün her cümlenin ya da dizenin başında yinelenmesidir.

---

* Bağlaç kullanmadan (ç.n.)

** Güzel konuşma etkisi yaratmak için bağlaçların sık aralıklarla yinelenmesi (ç.n.)

Bunu yapmak her zaman liste diyebileceğimiz şeyi oluşturmaz. Wisława Szymborska'mn "Olasılıklar" adlı şiirinde anaphora'nın güzel bir örneği vardır.

Yeğlerim filmleri.
Yeğlerim kedileri.
Yeğlerim Warta kıyısındaki meşeleri.
Yeğlerim Dickens'i Dostoyevski'ye.
Yeğlerim insanları seven kendimi insanlığı seven kendime.
Yeğlerim ihtiyaç olur diye elimin altında iğne ile iplik olmasını.
Yeğlerim yeşil rengi.

Ve böyle yirmi altı dize daha sürüp gidiyor.[6]

Asyndeton, bir dizinin öğeleri arasındaki bağlaçları ortadan kaldıran bir sözbilim stratejisidir. Buna iyi bir örnek, Ariosto'nun *Orlando Furioso*'sunun klasik açılışıdır: "Le dame, i cavalier, l'arme, gli amori/le cortesie, la audaci imprese io canto."[7]

Asyndeton'un zıddı, polysyndeton'dur, o da *bütün* öğeleri bağlaçlarla birbirine bağlar. Milton'un *Kayıp Cennet*'inin ikinci cildinde, 949. satırda asyndeton görülür, bunu, altındaki satırda da polysyndeton izler:

Kafayla, ellerle, kanatlarla, ya da ayaklarla yolunu izler
Ve yüzer ya da batar ya da bata çıka yürür ya da sürünür ya da uçar.

Ama geleneksel sözbilimde, listenin baş döndürücü uzunluğunda bizi şaşırtan şeyin belirli bir tanımı yoktur; özellikle de

Italo Calvino'nun *Varolmayan Şövalye* adlı romanındaki şu kısa paragrafta verildiği gibi çeşitli şeylerin uzun listeleri bulunmaz:

> Anlayış göstermelisiniz; bizler köylü kızlarıyız... dini törenler, paskalya arifesi, novenalar*, tarlalarda çalışanlar, harman dövmeler, bağbozumları, hizmetkârların kırbaçlanması, zina, yangınlar, idamlar, istilacı ordular, yağma, tecavüz ve salgın hastalıklar dışında bir şey görmedik.

Ortaçağ estetiği üzerine doktora tezimi hazırlarken epeyce Ortaçağ şiiri okudum ve Ortaçağ'da sıralamanın ne kadar sevildiğini keşfettim. Örneğin M.S. beşinci yüzyılda yaşamış Sidonius Apollinaris'in Narbonne kentine yaptığı şu övgüyü ele alalım:

> Salve Narbo, potens salubritate, urbe et rure simul bonus videri,muris, civibus, ambito, tabernis, portis, porticibus, foro theatro, delubris, capitoliis, monetis, thermis, arcubus, horreis, macellis, pratis, fontibus, insulis, salinis, stagnis, flumine, merce, ponte, ponto; unus qui venerere iure divos Laeneum, Cererem, Palem, Minervam spicis, palmite, pascuis, trapetis.

Böyle listelerin değerini anlamak için Latince bilmeye gerek yoktur. Önemli olan sıralamadaki ısrarcılıktır; listenin konusu –bu durumda, kentin mimari öğeleri– geçersiz sayılır. İyi bir listenin tek gerçek amacı sonsuzluk fikrini ve *vesairenin* baş döndürücülüğünü iletmesidir.

Yaşım ilerleyip bilgim arttıkça, Rabelais'nin ve Joyce'un

---

* Novena: Katolik Kilisesi'nde özel lütuflara kavuşabilmek amacıyla dokuz gün boyunca kendini ibadete adama. (ç.n.)

listelerini keşfettim. Listeler, her iki yazarın devasa eserlerinin epeyce büyük bir kısmını temsil eder. Ama yazarlığımın gelişmesinde önemli rol oynayan bu örnekleri göz ardı edemeyeceğimden izin verin hiç değilse iki paragraf alıntılayayım.

İlki *Gargantua*'dan:
Ve oynanan oyunlar şunlardır:

git gel
tek kâğıt
aldı kaçtı
silmece
zafere
Pikardya dümeni
yüzleme
epineme
mutsuz dam
ökseleme
boynuzlama
kim dedi, ne dedi
silmece soyunmaca
evlenmece
keyiflenme
kim ne der
eden bulur
kesmece
İspanyol oyunu
italyan oyunu
kokinber, kazanan kaybeder
aldandı
işkence
karıştırmaca
ona pas
otuz bir
çifte çift
üçyüzleme
mutsuz vale
cezalama
çevirmece
bozuşmaca
dam'lama
balama
birleme ikileme
bıçaklama
ver anahtarı
al karoyu
bul çifti al parayı
yazı mı tura mı
aşık oyunu
cimri oyunu
düzleme
kunduram sende
baykuş oyunu
tavşan kaçtı

horlama
gıdıklama
onurlama
Bilmece
satranç
kurtla kuzu
kaydırmaca
inekleme
ol yargıç, diril yargıç
fırınlama
haydut kaçtı
bıldırcın
kambura kambur
bul ermişi
çimdikleme
armut piş
pinpon
üçleme
çember
dişi domuza
karın karına
vur yokuşa
süpürmece
kaydırak
ben de varım
fuket oyunu
çelik çomak
rendeleme
yassı top
dön baba dön
tir li tan ten
domuz kaçtı
saksağan uçtu
boynuzuna boynuz
gebe öküz
deh deh
gıdıklayayım gülme
göz kırpmaca
piket oyunu
blanka
tavşan kaç
seget
kalecik
dizim dizim
gir çukura
kim horluyor
hortum oyunu
papaz kaçtı
karartmaca
şaşırtmaca
balıklama
mekik
vur kıçına
al süpürgeyi
tapışmaca
ne böceği-bok böceği
al beni, aldım seni
gitti gider
çatal meşe
at eridi

Roma kazığı
tütaka
Angenart oyunu
top yuvarlama
Yunan oyunu
kabuk üstüne kabuk
sinek uçtu
küçücük, öküzcük
dedim dedi
dokuz el
deli külahı
yıkıldı köprü
bağlamaca
al pabuç, ver pabuç
kokanten
kör ebe
mirlimofli
fitleme
kurbağa oyunu
çomaklama
piston
top oturtma
sinek kızı, maça kızı
tezgâhlama
baş başa oyunu
üzümcük
gebertmece
krokinol
hotoz yıkama
belot,
kurt kuyruğu
ağızdan yellenme
bilader, kargımı ver
çalı çırpı
mertek
çık kavağa
çiftçi oyunu
hop hop
kudurtmaca
leşe leş
merdiven oyunu
bul domuzcuğu
tuzlu kıç
güvercin uçtu
üç kâğıt
doldurmaca
çalıdan atladı
keşişmece
saklambaç
kesen nerede, kıçımda
çaylak yuvası
geç öne
yutturmaca
osurtmaca
havanda hardal
kambos
düştü düştü
pikando
kelleye kelle
karga oyunu

| | |
|---|---|
| yulaf ekme | turna oyunu |
| homini gırtlak | taykup |
| değirmen oyunu | hım hım |
| savunmaca | ne kuşu, tarla kuşu |
| gerisin geri | fiskeleme |
| kantar oyunu | aklama* |

Birkaç sayfa daha böylece sürer.

İkinci alıntı Joyce'un Ulysses'inden ve on yedinci bölümün küçük bir kısmını oluşturuyor (ki yüz sayfadan fazla eder). Bloom'un mutfak dolabında bulunan nesnelerin sadece birkaçı var burada:

> Açtığı ilk çekmecede ne vardı?
>
> Milly (Millicent) Bloom'a ait, kimi sayfalarında *Papli* işaretli 2 gözlü, 5 saç teli dimdik koskoca bir küresel kafalı önden görünen gövdesinde 3 kocaman düğme ve 1 üçgen ayaklı resim çizili bir Vere Foster resimli yazı defteri: İngiltere Kraliçesi Alexandra ile aktris ve profesyonel güzellerden Maud Branscombe'un solmuş 2 fotoğrafı: Üzerinde parazitik bir bitkinin temsilî resmiyle Mizpah yazısını, 1892-Noel tarihini ve gönderenlerin adlarını (Mr. + Mrs. M. 1950 Comferford'dan– nazım yazarı: *Bu Noel Yortusu getirsin size, Neşeyle barışı mutlu evinize)* taşıyan bir Noel yortusu kartı: 89, 90 ve 91 Dame Street'teki Messrs. Hely's, Ltd.'den alınmış kısmen erimiş bir kırmızı mühür mumu parçası: Aynı firmanın aynı reyonundan alınmış bir grosa yaldızlı "J" kalem ucundan kalanları ihtiva eden bir kutu: Yuvarlak kumları içeren yuvarlak camdan

* Rabelais, *Gargantua*, Kültür Yayınları, 2000, Çev: S. Eyuboğlu – A. Erhat – V. Günyol. (ç.n.)

eski bir kumsaati: Leopold Bloom tarafından 1886'da yazılan William Ewart Gladstone'un 1886 Özerklik kanun layihasının (ki hiç kanunlaşmamıştı) sonuçlarına ilişkin mühürlü bir kehanet (hiç mühürlenmemişti): S. Kevin's Fakirlere Yardım Panayırı'na ait 6d'lik, 100 ikramiyeli 1960 2004 numaralı bir kermes bileti: Küçük harf peyle pazartesi tarihli bir mektup, şöyle ki: Büyük harf peyle Papli virgül büyük harf neyle Nasılsın soru işareti büyük harf be Ben çok iyiyim nokta paragraf başı imza fiyakalı bir büyük harf meyle Milly nokta yok: Müteveffa Ellen Bloom'a (doğumu Higgins) ait işlemeli akikten bir ziynet iğnesi: Müteveffa Rudolph Bloom'a (doğumu Virag) ait işlemeli akikten bir atkı iğnesi: Daktiloda yazılmış 3 mektup; gönderen Martha Clifford, c/o P. O. Westland Row: Gönderenin ad ve adresinin transkripsiyonundaki 3 harf tersten alfabatik soldan sağa sıra ile dörtlü çizgiler ile kesildikte (sesli harfler çıkarıldıkta) N. IGS./WI. UU. OX/W.OKS. MH/Y. IM: *Modern Society* adlı haftalık bir İngiliz mecmuasından kız okullarında bedenî cezalar mevzuunda kesilmiş bir yazı: 1899 senesinde bir Paskalya yumurtasına bezeyen pembe bir kurdele: Posta Kutusu 32, P. O., Charing Cross, Londra, W. C. adresinden postayla satın alınmış, sargısı kısmen açılmış ihtiyat çıkıntılı iki kauçuk prezervatif: 1 düzine iki cins kâğıttan mamul zarfla hafif çizgili filigranlı mektup kâğıdı içeren bir paket, 3'ü kullanılmış: Çeşitli Avusturya-Macaristan madeni paraları: Kraliyet ve imtiyazlı Macaristan Piyango İdaresi'ne ait 2 bilet: Düşükgüçlü bir pertavsız: ...*

Bu etkiler altında ve biriktirmekten Rabelais gibi zevk alarak 1960'ların başında oğluma bir mektup yazdım (o sıralarda bir

* James Joyce, *Ulysses*, YKY, 1996, Çev: Nevzat Erkmen.

yaşındaydı), ve büyüdüğünde sıkı bir savaş karşıtı olabilmesi için ona olabildiğince çabuk ve çok sayıda oyuncak tabanca vermek istediğimi söyledim. Sözünü ettiğim malzeme şuydu:

O zaman armağanların silahlar olacak, Çifte namlulu tüfekler. Kesintisiz ateş eden silahlar. Hafif makineli tüfekler. Toplar. Bazukalar. Süvari kılıçları. Bütün savaş giysileriyle kurşun askerler ordusu. Açılıp kapanan köprüleriyle şatolar. Kuşatılacak kaleler. Kazamatlar, barut depolan, destroyerler, jetler. Makineli tüfekler, hançerler, revolverler. Colt'lar ve Winchester'lar. Eski Fransız tüfekleri, 91'ler, Garand'lar, mermiler, arkebüzler, külverinler, sapanlar, arbaletler, kurşun top mermileri, katapultlar, meşaleler, el bombaları, mancınıklar, kılıçlar, kargılar, kale duvarlarını yıkmakta kullanılan kalın kütükler, baltalı kargılar ve borda kancaları. Tıpkı Kaptan Flint'inki gibi (Long John Silver ve Ben Gun'ın anılarına) sekiz riyallik dolarlar ve Don Barrejo'nun çok sevdiği türden kamalar ve bir defada üç pistolü safdışı edecek ve Montelimar Markisi'ni yere devirecek Toledo palaları ya da Baron de Sigognac'm Isabelle'ini elinden almak isteyen gaddarı kılıçtan geçirdiği Napoliten hileleri. Ve savaş baltaları, partizanlar, miserikord kamaları, hançerler, ciritler, palalar, küçük oklar, John Carradine'in elektrikli sandalyede idam edilirken tuttuğu, kimse anımsamasa bile çok kötü bir talihtir bu, kılıç bastonlar da olacak. Carmaux ve Van Stiller'in benzini uçuracak korsan kılıçları ve hiçbir Sir James Brook'ın görmediği cinsten (görmüş olsaydı, Portekizliler karşısında teslim olmayacağı) üzeri kakma ile süslemeli pistoller; gün Clignancourt'ta yavaş yavaş batarken Sir William'ın çömezinin, kendi öz anası yaşlı paragöz Fipart'ı öldürmüş olan katil Zampa'yı öldürdüğü türden

üçgen ağızlı hançerler; ve bakır rengi sakalları, kurşun bir tarakla devamlı tarandığı için kendisini daha da büyüleyici gösteren Beaufort Dükü Mazarin'in çelengini sevinçle bekleyerek ata binip uzaklaştığı sırada gardiyan La Ramee'nin ağzına sokulanlara benzer *peres d'angoisse*'lar; ve betel çiğnemekten dişleri kıpkırmızı olmuş adamların ateşleyeceği, ağızları çivi dolu tüfekler; parlak giysili Arapların saldırılarında kullanılacak, kundakları sedeften tabancalar; Nottingham şerifini kıskançlıktan mosmor edecek şimşek hızında oklar; Minnehaha'da ya da (iki dilli olduğunuza göre) Winnetou'da bulunabileceklere benzer kafatası derisi yüzmek için bıçaklar. Kibar bir hırsızın işini yapabilmesi için gerekli, frakın altında yelek cebine sokulu küçük, yassı bir pistol ya da cep çöktüren veya Michael Shayne'ın koltukaltını dolduran ağır bir Luger. Jesse James'e ve Wild Bili Hickok'a layık av tüfekleri ya da ağızdan dolma Sambigliong. Kısacası, silahlar. Çok sayıda silah. Bunlar, oğlum, bütün Noellerinin anımsanacak şeyleri olacak.*

*Gülün Adı*'nı yazmaya başladığımda, İtalya'da on dördüncü yüzyılda hüküm süren büyük toplumsal ve dinsel karmaşayı hissettirebilmek için eski tarih kayıtlarından çeşitli serserilerin, hırsızların ve gezgin kâfirlerin adlarını aldım. Bu başıbozuk ve tuhaf insanların sayısı liste yapmamı haklı çıkardı, ama *flatus vocis*'ten, yani sesin verdiği zevkten hoşlandığım için bu karmakarışık şeyi genişletmeye çalıştığım açıkça belli oluyor.

Kırık dökük sözcüklerle, beni taşra ve İtalyan lehçelerinden az da olsa bildiklerimi anımsamaya zorlayarak, doğduğu

---

* Umberto Eco, *Yanlış Okumalar*, Can Yayınları, 1997, Çev: Mehmet H. Doğan. (ç.n.)

köyden kaçışının ve dünyanın dört bir yanında başıboş dolaşmasının öyküsünü anlattı bana. Anlattığı öyküde, daha önce yol boyunca tanıdığım ya da rastladığım birçok kimseyi tanıdım...

... Bu umuda kapılarak, Salvatore, bu dünyayı (bana öğretildiği gibi), haksızlığı bile, çoğu kez tasarımını kavrayamadığımız nesnelerin dengesini korumak için Yazgı'nın önceden düzenlediği bir gözyaşı beldesi olarak kabullenmeyi yadsırcasına, anayurdu Monferrato'dan Liguria'ya, oradan da Provence'dan geçip yukarıya, Fransa kralının topraklarına değin çeşitli ülkelerde dolaşmış.

Salvatore dilenerek, çalıp çırparak, hastaymış gibi yaparak dünyayı dolaşmış; geçici olarak bir beyin hizmetine girmiş, sonra gene ormana ya da dağ yollarına vurmuş. Bana anlattığı öyküden, daha sonraki yıllarda, Avrupa'da gittikçe daha çok dolaştıklarını gördüğüm serseri güruhunun arasında gözümün önüne getirdim onu: sahte rahipler, şarlatanlar, dolandırıcılar, dalavereciler, dilenciler, baldırıçıplaklar, cüzamlılar, sakatlar, göçmenler, gezginler, halk ozanları, yurtsuz papazlar, gezgin öğrenciler, üçkâğıtçılar, malul askerler, kâfirlerden kaçan gönlü kırık gezgin Yahudiler, deliler, fermanların hışmına uğramış kaçaklar, tek kulakları kesik hırsızlar, eşcinseller ve bunlar arasında gezgin zanaatçılar, dokumacılar, kazancılar, sandalyeciler, bileyciler, döşemeciler, duvarcılar ve her türlü düzenbazlar, serseriler, haytalar, hergeleler, tabansızlar, hinoğluhinler, hilekârlar, hainler, sefiller, ciğeri beş para etmezler, kutsal mevkileri alıp satan kilise meclisi üyeleri ve papazlar, dolandırıcılar, geçimlerini başkalarının saflığından yararlanarak sağlayanlar, sahte buyruk ve papalık mührü yapanlar, para karşılığında günah bağışlayanlar, kilise kapılarında yatan yalancı inmeliler, manastırlardan kaçan serseriler, kiliselerdeki kutsal andaçları

satanlar, af satanlar, kâhinler ve falcılar, karabüyücüler, üfürükçüler, sahte dilenciler, her türlü zina işleyenler, rahibelerle genç kızları kandırarak ya da zor kullanarak bozanlar, bedenleri su toplamış, saralı, basurlu, damla hastalığına yakalanmış ya da yaralıymış gibi görünenler ya da zararsız deliler. Aralarında, ermişlerin sadaka çağrılarını anımsayan, ürkmüş insanlardan yiyecek ya da para koparmak için onulmaz yaraları varmış gibi gövdelerine dolak saranlar, ileri derecede ince hastalığa yakalanmış izlenimi yaratmak için ağzlarını kan rengi bir maddeyle dolduranlar, eli ya da ayağı tutmazmış gibi yapan serseriler, ellerinde gereksiz değnekler, sara, uyuz, ur ya da şişleri varmış gibi sargılar saran, safran boyası süren, ellerinde ütüler, başları sargılı, pis kokular saçarak kiliselere süzülenler ve birden alanlarda düşüp bayılıveren, ağızlarından salyalar akıtan, gözleri dışarı uğramış, burunlarından böğürtlen ve unutmabeni çiçeğinin özsularından yapılmış kanlar fışkıran serseriler vardı: Ekmeğinizi açlarla bölüşün, evsiz barksızları evinizde barındırın; İsa'yı ziyaret ediyoruz, İsa'yı barındırıyoruz, İsa'yı giydiriyoruz, çünkü tıpkı suyun ateşi arıtması gibi, sadaka da günahlarımızı arıtır.

Anlatmakta olduğum olaylardan çok sonra, Tuna boyunda, tıpkı cinler gibi kendilerine özgü adları ve alt-sınıfları olan bu şarlatanların çoklarını gördüm; hâlâ da görürüm. Dünyamızın yolları boyunca akıp giden bir çamur seli gibiydiler; inançlı vaizler, yeni kurbanlar arayan sapkınlar, anlaşmazlık kışkırtıcıları karışıyordu aralarına...

... ve adlarını doğru telaffuz edemediği, öğretilerini olmayacak terimlerle betimlediği tövbekârların gruplarına katıldığını anlatırken, rahibin yabanıl yüzü tatlı bir ışıltıyla parlıyordu. Onun, Patarenlere, Valdensiyenlere, belki de hatta Katarlara,

Arnold'culara, Umiliati'ye rastladığı ve dünyayı dolaşırken, gezginci durumunu bir kutsal görev saydığı, bir gruptan ötekine geçerek, yavaş yavaş daha önce midesi için yapmış olduğu şeyi şimdi Tanrı için yaptığı sonucunu çıkardım.*

### *Biçim ve Liste*

Ancak daha sonra, Fransız sanatçı Arman'nın "biriktirdikleri" hakkında yazarken listelerin olası semiyolojisi üzerinde düşündüm: Naylon bir torbaya sıkıştırılarak konulmuş çeşitli gözlüklerin ya da saatlerin –somut listeler halinde– bir araya getirilmesi. O günlerde, listenin edebi bir araç olarak ilk kez Homeros'un yazdıklarında kullanıldığını düşündüm: *Iliada*'nın ikinci cildinde gemilerin sözüm ona kataloğu.[8] Aslında Homeros bize, eksiksiz ve kesin bir biçimin temsil edilmesiyle eksik ve sonsuz olabilecek bir listenin temsil edilmesi arasındaki tezatı mükemmel bir tarzda sunar.

Eksiksiz ve sınırlı bir biçim *Iliada*'nın 18. cildinde yer alan Akhilleus'un kalkanıdır. Hephaestus bu devasa kalkanı beş parçaya böler ve kalabalık iki kenti gösterir. İlkinde bir düğünü ve mahkeme yapılan kalabalık bir forumu anlatır. İkinci sahne kuşatılmış bir şatoyu gösterir; kadınlar, genç kızlar ve yaşlı adamlar olup biteni kalenin surlarından izlemektedirler. Minerva'nın yönettiği düşman kuvvetleri ilerler ve hayvanlarını bir ırmağa doğru götüren insanlara pusu kurarlar. Büyük bir çatışma başlar. Sonra Hephaestus, çiftçiler ve öküzleri tarafından çaprazlama işlenen bitek, iyi sürülmüş bir buğday tarlası

* Umberto Eco, *Gülün Adı*, Can Yayınları, 2008, Çev: Şadan Karadeniz. (ç.n.)

oyar; dökme demirden çitlerle çevrelenen ve olgun üzümlerle, altın rengi filizlerle dolu bir bağ, gümüş direklere sardırılan üzümler; altın ve tenekeden yapılmış bir sığır sürüsü, suları sazların arasında akan bir ırmağın kıyılarında otlağa doğru koşuyor. Ansızın iki aslan çıkar ortaya, ineklere ve boğaya saldırır, boğayı yaralar, hayvan acı acı bağırırken sürükleyip götürürler onu. Çobanlar köpekleriyle birlikte yaklaştıklarında vahşi hayvanlar karnını deştikleri boğayı yemektedirler, köpeklerin elinden ancak çaresizce havlamak gelir. Hephaestus'un son levhasında, kulübelerin, küçük otlakların, dans eden gençlerin ve bakirelerin görüldüğü pastoral bir vadideki koyun sürüleri görülür. Bu bakireler yarı saydam giysiler içindedirler, başlarında çiçekten taçlar vardır; gençlerse yelek giymiş, bellerine altın kamalar takmışlardır; hepsi dolap beygiri gibi durmadan dönmektedirler. Birçok insan dans edenleri izlemektedir; daha sonra üç tane cambaz gelir, akrobasi yaparken bir yandan da şarkı söylerler. Görkemli Okeanus ırmağı her sahneyi kuşatır ve kalkanı evrenin geri kalanından ayırır.

Yaptığım özet tamam değil: Kalkanın üzerinde o kadar çok sahne vardır ki Hephaestus'un milimetrik ölçüde altın işçiliği uyguladığını hayal etmezsek nesneyi bütün ayrıntı zenginliğiyle gözümüzde canlandırmamız zor olacaktır. Daha da ötesi, resimleme yalnız mekân değil zaman da işgal eder; o kalkan bir sinema ekranı ya da uzun bir çizgi filmmiş gibi çeşitli olaylar birbirini izler. Sanat eserinin kusursuz dairesel yapısı sınırlarının ötesinde hiçbir şey bulunmadığını getirir akla; bu eserin biçimi, *sınırlıdır*.

Homeros bu kalkanı hayal edebildi, çünkü yaşadığı dönemin tarım ve ordu kültürüne dair net bir fikre sahipti. Yaşadığı dünyayı tanıyordu; o dünyanın yasalarını, sorunlarını ve

uygulamalarını biliyordu. Bu sayede *kalkana bir biçim verebildi.*

2. ciltte Homeros, Yunan ordusunun büyüklüğünü hissettirip korku içindeki Truvalıların deniz kıyısında yayıldığını gördüğü kitleler hakkında bir fikir vermek istiyor. İlk başta, gökten fırtına gibi geçen bir ördek ya da turna sürüsüyle karşılaştırmaya çalışıyor, ama işe yarar bir metafor bulamıyor ve ilham perilerinden yardım istiyor:

> Olympos'ta oturan Musa'lar, hadi,
> Söyleyin bakayım şimdi bana;
> tanrısınız, her yerde varsınız, bilirsiniz her şeyi,
> bizimse hiçbir şey bildiğimiz yok,
> yalnız şurdan burdan bir şeyler duyarız;
> söyleyin bana, Danaoların başbuğları, komutanları kimlerdi?
> Olympos'lu Musa'lar, Kalkanlı Zeus'un kızları,
> İlyon'u saranları bir bir hatırlatmazsanız bana,
> adıyla, sanıyla sayamam yığınla insanı ben,
> on tane ağzım olsa, on tane dilim,
> hiç kısılmayacak bir sesim olsa, göğsümde tunçtan bir yüreğim.
> Ama bütün gemileri, komutanları sayacağım gene de*

Kestirmeden gidiliyor gibi, ama bu kestirme, 1186 gemiyi hesaba katmak için özgün Yunancasında nerdeyse üç yüz satır yazmasını gerektiriyor. Görünüşe bakılırsa, liste sınırlı (başka kaptanlar ve başka gemiler olmamalı), ama her lidere kaçar kişinin hizmet ettiğini söyleyemediği için üstü kapalı sözünü ettiği sayı da hâlâ belirsiz.

---

* Homeros, *İlyada*, Can Yayınları, İstanbul, 2004, Çev: Azra Erhat. (ç.n.)

### *İfade Edilemeyenler*

Homeros gemiler hakkında bilgi verirken sadece bize harika bir liste örneği göstermekle kalmıyor, aynı zamanda "İfade Edilemeyenlerin Klişesi"* denilen şeyi de sunuyor.[9] Bu klişe Homeros'ta birkaç kez görülür (örneğin *Odysseia*, cilt 4, 273. satırdan itibaren, "Ulysses'in yaptıklarının her birini adlandıramam..."); ve bazen ozan –sözü edilecek nesnelerin ya da olayların sayısı sınırsızsa– sessiz kalmayı yeğler. Dante, Cennet'teki bütün melekleri sayamaz, çünkü sayılarını bilemez (*Paradiso*'nun 29. Kanto'sunda bu sayının insan aklının alamayacağı kadar büyük olduğu söylenir). Böylece, ifade edilemeyenle karşı karşıya kalan ozan, eksik kalan bir isim listesi yapmaktansa ifade edilemeyenin verdiği coşkuyu dışa vurmayı yeğler. Olsa olsa meleklerin sayılamayacak kadar çok olduğu hakkında bir fikir vermek üzere şu efsaneye başvurur: Satrancı icat eden adam, bu keşfi için Pers İmparatoru'ndan satranç tahtasındaki ilk kare için bir, ikincisi için iki, üçüncüsü için dört buğday tanesi isteyerek ve böylece devam ederek altmış dördüncü karede astronomik bir rakama ulaşır: *"Her kıvılcım kendi ateşini izledi/sayıları öyle çoktu ki/satrancın eş çarpımlı dizisini geçerdi."*[10]

Başka durumlarda, geniş ya da hakkında henüz yeterli bilgi sahibi olmadığımız ya da asla olamayacağımız, bilinmeyen bir şeyle karşılaşıldığında, yazar örnek olarak, ya da model, ipucu olarak bir liste önerir, gerisini okurun hayal gücüne bırakır.

---

* Buradaki klişe, "topos" sözcüğünü karşılamak için kullanılmıştır. Topos için bakınız sayfa 31. (yay. n.)

Romanlarımda en azından bir yere bir liste koymuşumdur, bunun da nedeni ifade edilemeyeni hissetmenin beni büyülemesidir. Dante gibi Cennet'te dolaşmıyordum, ama daha dünyevi bir tarzda Güney Denizleri'nin mercan kayalıklarında geziniyordum. *Önceki Günün Adası*'nı yazarken oradaki mercanların ve balıkların inanılmaz renklerini, çeşitlerini ve bolluğunu hiçbir insan anlatmayı başaramaz diye düşünmüştüm. Ama bunu becerebilseydim bile on yedinci yüzyılda deniz kazası geçirip o kıyılara çıkan ve büyük olasılıkla o kayalıklara ayak basan ilk insan olan kahramanım Roberto, duyduğu coşkuyu ifade edecek kelimeleri bulamazdı.

Sorunum, Pasifik Okyanusu'ndaki mercanların renk tonlarının sayılamayacak kadar çok ve değişik olmasıydı (başka denizlerdeki cılız mercanlardan başkasını görmemiş olanlar bu söylediğimin ne anlama geldiğini bilemezler), renkleri kelimelerle, hipotipoz (tasvir, imge) diye bilinen güzel konuşma aracı kanalıyla ifade etmek gerekiyordu. Çok sayıda ve çeşitli kelimeler aracılığıyla müthiş geniş bir renk yelpazesi yaratmak istiyordum, aynı renk adını iki kez kullanmayacak ve eşanlamlar arayacaktım.

Aşağıda mercanlar (ve balıklar) için tuttuğum çifte listemin bir kısmını bulacaksınız:

> Dibin bir bölümü boyunca yalnızca lekeler gördü; sonra, sisli bir gecede gemiyle, birden gemi yolcusunun önünde diklemesine beliriveren sarp bir kayalığın önüne ulaşan bir kimse gibi, üzerinde yüzmekte olduğu uçurumun kenarını gördü.
>
> Gözlüğü çıkardı, içini boşalttı, elleriyle tutarak gözlüğü yeniden taktı ve ayaklarını hafifçe çırparak az önce gördüğü manzaraya doğru ilerledi.

Demek mercanlar bunlardı! Notlarından bir yargıya varmak gerekirse, ilk izlenimi anlaşılmazlık ve şaşkınlık doluydu. Önüne ince ipekli kumaşlar ve taftalar, sırmalı kumaşlar, satenler, damaskolar, kadifeler ve püsküller, perçemler ve kumaş kırpıntıları, daha sonra etoller, cübbeler, ayin giysileri, kaftanlar seren bir kumaş tüccarının dükkânında bulunuyordu sanki. Ancak kumaşlar, doğulu dansözlerin kösnüllüğüyle, canlı olarak hareket ediyorlardı.

İlk kez gördüğü için Roberto'nun nasıl betimleyeceğini bilemediği ve belleğinde sözcüklere dönüştürebileceği imgeler bulamadığı o manzarada, ansızın bir dizi yaratık beliriverdi; bunları –evet evet bunları– tanıyabiliyordu ya da en azından daha önce gördüğü bir şeylere benzetebiliyordu. Ağustos göğünde akan yıldızlar gibi iç içe geçiyordu balıklar, ancak doğa, pullarının tonlarını ve desenlerini bir araya getirip uyum içinde sıralarken, sanki evrende ne çok çeşit renk bulunduğunu ve ne çok rengin tek bir yüzey üzerinde bir arada durabileceğini göstermek istemişti.

Kimi boylamasına, kimi enlemesine, kimi çapraz, kimi dalgalı renk renk çizgileri olanlar vardı aralarında. Tuhaf bir biçimde sıralanmış küçücük lekelerle kakma usulü işlenmiş olanları vardı, bazıları tırtıllı ya da benekli, bazıları parça parça, bazıları dolu taneleri gibi ve en ince ayrıntılarına kadar beneklerle bezenmiş ya da mermerler gibi damarlı yollar biçiminde.

Bazıları yılansı desenli ya da deseni iç içe geçmiş zincirler şeklinde. Bazıları mine kakmalı, çeşitli yerlerine altın ya da gümüş sikkeler ve roza elmaslar serpiştirilmiş. Ve hepsinden güzel olan bir tanesi, üzüm yeşili ve süt beyazı iki çizgi oluşturan şeritlerle sarıp sarmalanmış görünüyordu; ve alt yanını

saran çizgilerin bir kez bile yukarı dönmezlik etmemesi bir mucizeydi, sanki bir sanatçının elinden çıkmış gibi.

Ancak o zaman, balıkların oluşturduğu fonun arkasında, ilk bakışta tanıyamadığı mercanları gördüğünde, Roberto muz salkımlarını, somun ekmek sepetlerini, üzerinden kanarya, kertenkele ve sinekkuşlarının geçtiği tunç rengi muşmula sepetlerini ayırdediyordu.

Bir bahçenin üzerindeydi, hayır, yanılmıştı, şimdi mantar kalıntılardan oluşan taşlaşmış bir ormana benziyordu gördüğü manzara – hayır hayır, yanılmıştı, şimdi, tepecikler, inişli çıkışlı engebeler, yalıyarlar, çukurlar ve mağaralardı bunlar, akıp giden canlı taşlardı, üzerlerinde sıkıştırılmış, yuvarlak ya da parça parça biçimleri olan, yeryüzündekinden farklı bir bitki örtüsü göze çarpıyordu, sanki üzerlerinde granitten bir örtü varmış gibi, kimisi boğum boğum, kimisi kendi üzerine kıvrılmıştı. Ama ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, hepsi güzellik ve zariflik açısından olağanüstüydü; o derecede ki, sözde ihmalkârlıkla işlenmiş, kabaca bir çalışmayla yapılmış olanları bile, kabalıklarını görkemli bir biçimde ortaya koyuyorlardı ve hilkat garibelerine benziyorlardı, ancak güzelliğin hilkat garibelerine.

Ya da daha doğrusu (Roberto yazdıklarını silip, düzeltiyor ve tıpkı ilk kez dörtgen bir daireyi, düz bir kıyıyı, gürültülü bir sessizliği, ışıltılı bir geceyi betimlemesi gereken birisi gibi, gördüklerini aktarmayı başaramıyor) gördüğü şey, zincifre çalılarıydı.

Belki, nefesini tutma telaşı içinde, gözleri kararmıştı, maskeyi kaplayan su, biçimleri ve ayrıntıları karıştırmasına yol açıyordu. Ciğerlerine hava doldurmak için başını dışarı çıkarmış ve mercan setin kıyılarında su üstünde durur

konuma gelmişti yeniden, kreton geçitlerin açılıp, bunların içine kırmızı şarap rengi soytarıların sokulduğu yerde, mercanlığm girinti çıkıntılarını, kırılma noktalarını izliyordu, bu arada sarp bir yerde, ağır soluğun ve kıskaç hareketinin hareket ettirdiği, kaymak rengi başıyla bir ıstakozun bir mercan ağı üzerinde (bunlar, bildiği mercanlara benzeyen mercanlardı, ancak Fra Stefano'nun hiç bitmeyen peyniri gibi dizilmişlerdi) durduğunu görüyordu.

Şimdi gördüğü bir balık değildi, bir yaprak da değildi, kuşkusuz canlı bir şeydi, iri, kırmızılardan kenar çekilmiş, ağarmış maddeden iki dilim ve kuş tüylerinden bir yelpaze gibi; ve gözlerinin olmasını beklediğiniz yerde, kurcalanmış mühür mumundan iki boynuz.

Ortadaki büyük bir dudağın pembe rengini açığa vuran solucansı kayganlıkları içinde alaca polipler, ucu mor kırmızısı, bembeyaz erkeklik organları biçimindeki bitkileri yalayıp geçiyordu; pembemsi ve zeytin yeşili beneklerle kaplı küçük balıklar, parlak kırmızı lekeler serpiştirilmiş külrengi karnıbaharları, siyaha çalan dallarıyla kaplan sırtı gibi benekli yumruları yalayıp geçiyordu... Ve sonra büyük bir hayvanın çiğdem rengi gözenekli karaciğeri görülüyordu ya da arabesklerden parlak gümüş rengi bir havai fişek, kan rengi damlalarla bezenmiş dikenleriyle dikenliler ve nihayet gevşek dokulu sedeften bir tür kadeh...

Bu kadeh belli bir noktada ona ölü küllerinin konduğu bir kap gibi göründü ve bu kayalar arasında peder Caspar'ın cesedinin gömülü olduğunu düşündü. Suyun etkimesi onu yumuşak bir mercan dokusuyla örttüyse artık görülmezdi, ancak mercanlar o bedenin toprak humorlarını emerek bahçe çiçekleri ve meyveleri biçimini almış olurlardı. Belki biraz

sonra, o âna dek denizin altında bilinmedik bir yaratık haline gelmiş zavallı yaşlı adamı görecekti: Kafa yuvarı, tüylü bir hindistancevizine dönüşmüş, iki kuru elma yanakları oluşturuyor, göz ve gözkapakları iki ham kayısı haline gelmiş, burnu bir hayvan tezeğini andıran çıkıntılı bir marul; aşağıda, dudakları yerine, kuru incirler, çene yerine en uçtaki sapıyla bir pancar ve boğaz görevi gören büzülmüş bir yaban enginarı; şakakları üzerine dökülen saçların yerini iki kestane püskülü almış, kulaklar ikiye bölünmüş bir cevizin kabukları; parmaklar birer havuç; karın bir karpuz; dizler birer ayva.*

### *Nesnelerin, Kişilerin ve Mekânların Listeleri*

Edebiyat tarihi, saplantıyla biriktirilmiş nesnelerle doludur. Kimi zaman fantastik nesnelerdir bunlar, Orlando'nun aklını aramak için aya giden Astolfo'nun –Ariosto'nun fikrine göre– bulduğu nesneler gibi. Kimi zaman rahatsız edicidirler, örneğin Macbeth'in 4. sahnesindeki cadıların kullandığı kötü maddelerin listesi gibi. Bazen parfümlerin verdiği coşkudur, Giambattista Marino'nun *Adonis* adlı yapıtında dile getirdiği gibi çiçeklerin listesidir (6. bölüm, s. 115-159). Kimi zaman değersiz ama gereklidirler, Robinson Crusoe'nun adasında hayatta kalmasını sağlayan gemi enkazı parçaları gibi, ya da Mark Twain'in kitabında, Tom Sawyer'ın topladığı mütevazı küçük hazine gibi. Bazen şaşırtıcı derecede normaldir bunlar, Leopold Bloom'un mutfağında biriktirilmiş ıvır zıvır gibi. Bazen de, müzedeymiş hatta cenazedeymiş gibi hareketsiz

* Umberto Eco, *Önceki Günün Adası*, Can Yayınları, 2001 , Çev: Kemal Atakay. (ç.n.)

olsalar da çarpıcıdırlar, Thomas Mann'ın, *Doktor Faustus*'un 7. bölümünde tarif ettiği çalgı koleksiyonu gibi.

Aynı husus mekânlar için de geçerlidir. Burada da yazarlar listedeki *vesaire*ye güvenirler. Hezekiel, 27'de, Sur Kenti'nin büyüklüğü hakkında fikir verecek bir liste sunulmuştur. Dickens, *Kasvetli Ev*'in ilk bölümünde kenti esir alan sis yüzünden özellikleri görünmez olan bir Londra'yı göstermek için uğraşır. Poe, "Kalabalıktaki Adam" adlı öyküsünde hayali gözlerini topluca "kalabalık" olarak algıladığı bir dizi insan üzerinde gezdirir. Proust (*Swann'ların Tarafı*, 3. bölüm) çocukluğunun şehrini hatırlar. Calvino (*Görünmez Kentler*, 9. bölüm) Kubilay Han'ın hayal ettiği kentleri canlandırır. Blaise Cendrars (*Transsibirya Treninin Öyküsü*) bir trenin Sibirya steplerinde giderken çıkardığı sesleri, çeşitli yerleri hatırlayarak betimler. Başdöndürücü listeler yapmakta ustalaşan ve bu konuda en aşırı uçlara giden şair Walt Whitman, doğduğu ülkeyi tanıtmak için nesneleri üst üste yığmıştı:

Balta zıplıyor!
Akışkan orman sıvı sesler çıkarıyor,
Bunlar yuvarlanıyor, kabarıyor,
Kulübe, çadır, iskele, mesaha oluyor,
Harman yeri, pulluk, kazma, manivela, bel,
Tahta kiremit, tavan, salon, okul, çalgı, sergi salonu, kitaplık,
Pervaz, kafes işi, duvar sütunu, balkon, direk, testere, rende,
tahta çekiç, takoz,
Sandalye, küvet, çember, masa, ufak kapı, pervane, pencere
çerçevesi, döşeme,
Alet kutusu, çekmece, yaylı çalgı, tekne, çerçeve, biblo rafı,
Eyaletlerin başkentleri, Eyalet devletinin başkenti,

Bulvarlarda sıra sıra görkemli evler, yetimler, yoksullar ya da hastalar için hastaneler,
Manhattan'da buharlı gemiler ve bütün denizleri karış karış ölçen sürat tekneleri.[11]

Mekânların biriktirilmesiyle ilgili olarak, Hugo'nun *Doksan Üç*'ünde (1. Kısım, Bölüm 1) Lantenac Markisi, ihtilal emrini taşıyarak hepsinden geçebilsin diye denizci Halmano'ya, Vendée'deki mekânların garip bir listesini sözlü olarak aktarır. Zavallı Halmano'nun o koca listenin tamamını hatırlayamadığı belli, Hugo elbette okurların da onu hatırlamasını beklemiyordu. Yer adlarıyla dolu bu upuzun listenin amacı, halk isyanının boyutuna işaret etmekti sadece.

Bir başka başdöndürücü mekân listesi Joyce'un yazdığı *Finnegans Wake*'in "Anna Livia Plurabella" adlı bölümünde yer alır; orada Liffey Irmağı'nın akışını hissettirebilmek için Joyce dünyanın her yerinden yüzlerce ırmak adını, cinaslar ya da kaynaşmış sözcüklerde gizleyerek katmıştır metne. Okurun bilinmeyen ırmakları Chebb, Futt, Bann, Duck, Sabrainn, Till, Waag, Bomu, Boyana, Chu, Batha, Skollis, Shari, Sui, Tom, Chef, Syr Darya, Ladder, Burn vs türünden isimlerde tanıması kolay değildir. "Anna Livia"nın çevirileri genellikle serbest çeviri olduğundan belli bir ırmağa atıfta bulunulurken, yabancı bir dildeki basımında, özgün metindeki yerinden farklı bir yer seçilebilir, hatta tamamıyla değiştirilebilir de. Bizzat Joyce'un katkısıyla yapılan ilk İtalyanca çevirisinde İtalya'daki ırmaklara atıfta bulunulur: Serio, Po, Serchio, Piave, Conca, Aniene, Ombrone, Lambro, Taro, Toce, Belbo, Sillaro, Tagliamento, Lamone, Brembo, Trebbio, Mincio, Tidone ve Panaro gibi, ki bunların hiçbiri İngilizce metinde yer almaz.[12] Aynı

şey Fransızcaya yapılan ilk, tarihi çeviride de yaşanmıştı.[13]

Bu liste bitip tükenmeyecek gibi görünüyor. Okurun bütün ırmakları tanımaya çalışmasıyla bitmiyor iş, eleştirmenlerin Joyce'un adını andıklarından başka ırmaklar da buldukları geliyor akla. İngiliz alfabesinin içerdiği kombinasyona elverişli olanakların bir sonucu olarak eleştirmenlerin ya da Joyce'un düşündüğünden de fazlası bulunduğu kuşkusu da var.

Bu tür listeleri sınıflandırmak zordur. Açgözlülükten, ifade edilemezliğin klişesinden (dünyada kaç ırmak bulunduğunu kimse bilemez) ve liste sevdasından kaynaklanırlar. Bütün bu ırmak adlarını bulabilmek için epeyce uğraşmış olmalı Joyce, pek çok kişiden de yardım almıştır. Bütün bunları coğrafya aşkından yapmamıştır elbette. Listenin bitmesini istememiş de olabilir.

En sonunda en önemli yeri görüyoruz: Bütün evreni. Borges "Alef" isimli öyküsünde evreni küçük bir yarıktan izler ve eksik kalmaya yazgılı bir liste olarak görür –mekânların, insanların ve ürkütücü epifanilerin bir listesi. Kabaran okyanus, gün doğumu ve batımı, güney Amerika'daki kalabalıklar, siyah bir piramidin ortasındaki gümüşi bir örümcek ağı, kırık bir dolambaç (ki Londra olduğu anlaşılır), yakın plan çekilmiş sonu gelmez bir dizi göz, gezegendeki bütün aynalar, yirmi yıl önce Fray Bentos'taki bir evin girişinde gördüğü yer karolarının aynısı bulunan Calle Solar'daki bir arka avlu, öbek öbek üzümler, kar, tütün, maden damarları, su buharı, ekvatordaki kabaran çöller ve oradaki her bir kum tanesi, Inverness'te bir kadın, karışmış saçları, gururlu bedeni, kanserli göğsü, bir kaldırımda eskiden ağaç olan bir yerde yuvarlak bir kuru toprak parçası, Adrogué'de bir tatil evi, Pliny'nin ilk İngilizce çevirisinin bir nüshası, aynı anda her sayfanın her harfi, aynı anda gece ve

gündüz, Bengal'deki bir gülün rengini yansıtan Querétaro'da bir gün batımı, kendi boş yatak odası, içinde kendisini sayısız kez çoğaltan iki ayna arasına yerleştirilmiş, su ve topraktan oluşan bir yerküre bulunan Alkmaar'da bir çalışma odası, Hazar Denizi kıyılarında şafak vakti yeleleri rüzgârda savrulan atlar, bir eldeki narin kemikler, bir savaştan sağ çıkan ve kartpostal gönderen insanlar, Mirzapur'da bir mağazanın vitrininde duran Tarot kartı, eğreltiotlarının bir seranın zeminine yamuk vuran gölgeleri, kaplanlar, pistonlar, bizonlar, gelgitler, ordular, dünyadaki bütün karıncalar, bir Acem usturlabı, taptığı arkadaşı Beatriz Viterbo tarafından yazılmış müstehcen, inanılmaz, ayrıntılı mektupların durduğu bir çekmece, Chacarita Mezarlığı'nda sevilen bir anıt, bir zamanlar zevk veren Beatriz olan çürümüş kalıntılar, kendi kara kanının dolaşımı, aşkın kıvrımları ve esneklikleri ve ölümün değişimleri. Alef'i görüyor –uzaydaki bütün öteki noktaları içeren bir nokta– hem de her yerden aynı anda, Alef'in içindeki dünyayı, ve bir kez daha dünyanın içindeki Alef'i, Alef'in içindeki dünyayı. Kendi yüzüne, iç organlarına bakıyor, başı dönüyor, ağlıyor, çünkü gözleri o gizli, farazi nesneyi görmüş, adını insanların istismar ettiği ama hiçbir insanın gerçekten bakmadığı: Anlaşılmaz evreni.[14]

Bu tür listeler beni hep büyülemiştir ve sanırım bu konuda yalnız değilim. *Baudolino*'da hayali bir coğrafya oluşturmaya çalışmam, mutlaka Borges'in etkisi altında kaldığım içindir. Baudolino, Rahip John'un oğluna Batı'nın harikalarını betimlemektedir, cüzam hastası olan çocuk ölümle yüz yüzedir, efsanevi bir Uzakdoğu ülkesinde, inzivada yaşamaktadır. Batı dünyasındaki mekânları ve nesneleri Ortaçağ'daki Batılıların Uzakdoğu'yu hayal ettikleri gibi masalsı bir tarzda anlatmaktadır:

Regensburg'dan Paris'e, Venedik'ten Bizans'a kadar gördüğüm yerleri, İconium'u ve Ermenistan'ı ve yolculuğumuz sırasında karşılaştığımız halkları anlatıyordum. Pndapetzim'deki mezar oyuklarının dışında başka bir şey görmeden ölmeye mahkûmdu ve ben onu öykülerimle yaşatmaya çalışıyordum. Bazen uydurdum, ona asla görmediğim kentleri, asla katılmadığım savaşları, asla sahip olmadığım prensesleri anlattım. Ona güneşin battığı topraklardaki harikaları anlatıyordum. Propontis üzerindeki günbatımlarının, Venedik lagünündeki zümrüt parlaklığındaki yansımaların, beyaz koyun sürüleri arasında uzanan sessiz bir gölün kıyısındaki yedi beyaz kilisenin yer aldığı Hibernia'daki bir vadinin tadını çıkarmasını sağladım, ona Pirene Alpleri'nin nasıl bembeyaz yumuşak bir maddeyle kaplı olduğunu, yazın bu maddenin nasıl çözülüp görkemli çağlayanlar oluşturduğunu ve kestane ağaçlarıyla kaplı yamaçlar boyunca ırmaklara ve derelere karıştığım anlattım, Apulia kıyıları boyunca uzanan tuz çöllerinden söz ettim ona, asla görmediğim, insanların binebileceği kadar uysal, bir dana kadar büyük, balıkların sıçradığı denizleri hayalinde canlandırarak onu titrettim, Aziz Brendan'ın Talihli Adalar'a yolculukları, nasıl bir gün denizin ortasındaki bir toprağa ayak bastığını sanıp, aslında bir balinanın sırtına çıktığını, onun bir dağ gibi büyük bir balık olduğunu, bir gemiyi olduğu gibi yutabildiğim, gemilerin beyaz kanatlarını oynatarak suları yaran ahşap balıklar olduğunu anlattım. Ona ülkemin olağanüstü hayvanlarını saydım: Haç biçiminde büyük boynuzu olan geyiği; ülkeden ülkeye uçan ve yaşlı ebeveynleri sırtında göğe taşıyıp onlara bakan leyleği; kırmızı ve süt rengi lekeleri olan küçük bir mantarı andıran, kırmızböceğini; bir timsaha benzeyen, ama çok küçük olduğundan kapıların altından

geçen kertenkeleyi; yumurtalarım başka kuşların yuvasına bırakan guguk kuşunu; gece karanlığında iki kandili andıran yuvarlak gözleri olan ve kiliselerdeki yağ kandillerinin yağlarını yiyerek yaşayan baykuşu; inek sütü emen sırtı diken dolu hayvanı, kirpiyi; bazen sönük ama paha biçilemez bir güzellik üreten, canlı mücevher kutusu istiridyeyi; geceleri öterek uyanık kalan, güle sevdalı bülbülü; etine düşkünlerin elinden kurtulmak için geri geri kaçan, parlak kırmızı zırhlı canavarı, ıstakozu; yağlı ve güzel tatlı korkunç görünümlü yılanbalığını; bir melek gibi suların üstünden uçan, ama bir şeytan gibi keskin ve tiz sesler çıkaran martıyı; bizim gibi konuşan, sahibinin ona verdiği sırrı açıklayan sikofantesi; sarı gagalı siyah tüylü karatavuğu; bir gölün sularını görkemle yaran ve ölüm anında çok tatlı bir ezgi söyleyen kuğuyu; bir genç kız gibi narin gelinciği; avın üzerine pike yapan ve onu kendisini yetiştiren şövalyesine götüren şahini anlattım ona. Asla görmediği, benim de görmediğim değerli taşların parıltısını hayal ettim, murrhin vazolarının lal rengi ve süt gibi beyaz lekelerini, bazı Mısır taşlarının morumsu ve beyaz damarlarını, oreihalkosun beyazlığını, kristalin saydamlığını, elmasın parıltısını düşündüm, sonra ince yapraklar halinde biçimlendirilebilen yumuşak maden altının parlaklığını övdüm, ateşte kor haline gelen bu ince yaprakların sertleşmesi için suya batırıldığında çıkardıkları cızırtıyı anlattım, büyük manastırların hazinelerinde hangi inanılmaz kutsal emanetlerin bulunduğunu, kiliselerimizin kulelerinin ne kadar yüksek ve sivri olduklarını, Konstantinopolis Hippodromu'nun sütunlarının ne kadar yüksek ve dik olduğunu, Yahudilerin böceği andıran yazılarla dolu kitaplar okuduğunu ve onları okurken ne tür sesler çıkardıklarını, büyük bir Hıristiyan kralın bir halifeden güneşin her doğuşunda

kendi kendine öten demirden bir horoz aldığını, buhar çıkararak dönen kürenin ne olduğunu, Arhimedes'in aynalarının nasıl yaktığını, gece bir yeldeğirmeni görmenin nasıl da korkunç olduğunu, sonra Gradal'i onu hâlâ Bretagna'da arayan şövalyeleri, alçak Zosimos'u bulur bulmaz o kupayı babasına teslim edeceğimizi söyledim. Bu harikaların onu büyülediğini, ama onlara erişememenin onu üzdüğünü görünce, acısının dünyanın en büyük acısı olmadığına onu inandırmak için, Andronikos'un çektiği eziyetleri, ona yapılanları bütün ayrıntılarıyla ve fazlasıyla anlattım, Crema katliamlarından, eli, kulağı, burnu kesik tutsaklarından söz ettim, gözlerinde anlatılması güç, cüzamın yanında önemsiz kaldığı hastalıkları canlandırdım, sıracanın, yılancığın, kora hastalığının, zonanın, tarantula ısırmasının, insanı kaşım kaşım kaşıtan uyuz hastalığının ürkütücü korkunçluğunu, engerek yılanının öldürücü hareketini, göğüsleri koparılan Azize Agatha'nın, gözleri oyulan Azize Lucia'nın, okların delik deşik ettiği Aziz Sebastianus'un taşlarla kafatası kırılan Aziz Stephanus'un kısık ateşte ızgarada pişirilen Aziz Lorenzo'nun çektiği acıları anlattım, başka azizler ve başka canavarlıklar uydurdum, Aziz Ursicinus'un nasıl makatından ağzına kadar kazığa geçirildiğini, ermiş Sarapione'nin derisinin yüzüldüğünü, Aziz Mopsuestio'nun kol ve bacaklarından dört azgın ata bağlanıp parçalandığını, Aziz Draconzio'ya kızgın zift yedirildiğini anlattım... Bu korkunçluklar onu rahatlatıyormuş gibi geliyordu bana, ama sonra fazla abartmış olmaktan korkup dünyanın başka güzelliklerini, tutsakların sıklıkla hayata dönüşünü, Parisli kızların sevimliliğini, Venedikli hayat kadınlarının tembel güzelliğini, bir imparatoriçenin eşsiz cildini, Colandrina'nın çocuksu gülüşünü, uzaklardaki bir prensesin gözlerini anlat-

maya başlıyordum. Heyecanlanıyordu, yeniden yeniden anlatmamı istiyordu, Tripoli Kontesi Melisenda'nın saçlarının nasıl olduğunu, Brocelandie şövalyelerini Kutsal Gradal'den daha büyüleyici, ışık saçan güzellerin dudaklarının nasıl olduğunu soruyor, heyecanlanıyordu; Tanrı beni bağışlasın ama sanırım bir iki kez penisi sertleşip dölünü boşaltma zevkine erişti. Ayrıca evrenin gevşetici kokulara sahip baharatlarla dolu olduğunu anlatmaya çalışıyor ve yanımda olmadıkları için, hem bildiğim hem de yalnızca adından tanıdığım baharatların adlarını anımsamaya çalışıyor, bu adların onu kokular kadar esriteceğini düşünerek buhur, aselbent, günlük, tarçın, sandal, safran, zencefil, defne, mercanköşk, kişniş, dereotu, karanfil kokulu karabiber, susam, haşhaş, hindistancevizi, sarıkök ve kimyon diye sayıyordum. Diyakoz bayılmak üzereydi, sanki zavallı burnu tüm bu hoş kokulara dayanmakta zorlanıyormuş gibi yüzünü sıvazlıyor, ağlayarak o güne kadar bu lanet olası Hadımların yemek olarak ona ne verdiklerini soruyordu, hasta olduğu için keçi sütü ve *burq'a* batırılmış ekmekten başka bir şey vermemişlerdi, cüzama iyi geldiğini söylüyorlardı, o da günlerini sersemlemiş bir halde, neredeyse sürekli uyuyarak ve ağzında hep aynı tatla geçiriyordu.

### *Wunderkammer'ler ve Müzeler*

Bir müze kataloğu pratik bir listeye örnektir, önceden belirlenmiş bir yerde bulunan nesneleri işaret eder ve bu bağlamda zorunlu olarak sınırlıdır. Ama o zaman bir *in se* (kendi içinde) müzeyi ya da herhangi bir koleksiyonu nasıl dikkate almalıyız? Belli bir türün bütün nesnelerini içeren olağanüstü

nadir rastlanan koleksiyonlar dışında (örneğin belli bir sanatçının bütün –gerçekten bütün– çalışmaları) bir koleksiyon her zaman açıktır ve başka bir öğenin katılımıyla her zaman genişletilebilir, özellikle de o koleksiyon *ad infinitum* (sonsuz sayıda) biriktirme ve çoğaltma zevkine dayalıysa. Bir müzede çok sayıda sanat eseri sergileniyor olsa da sayıları göründüklerinden daha çokmuş izlenimi bırakırlar.

Daha da ötesi, çok özel durumlar dışında koleksiyonlar hep bağdaşmama sınırındadırlar. Bizim sanat anlayışımızdan habersiz bir zaman yolcusu, Louvre müzesinde vazolar, tabaklar, ya da tuzlukların, Milo Venüsü gibi tanrıça heykellerinin, manzara resimlerinin, normal insanların portrelerinin, mezar süslerinin ve mumyaların, devasa yaratıkların resimlerinin, tapınma nesnelerinin, işkence gören insanların resimlerinin, savaş tablolarının, cinsel arzu uyandırmaya yönelik çıplakların ve arkeolojik bulgular gibi ıvır zıvırın neden herkese sergilendiğini merak edebilir.

Müzelerdeki cisimler çok çeşitlidir, geceyi onların arasında geçirmenin nasıl bir şey olduğunu hayal edebiliriz, bu yüzden müzede kalmak ürkütücü bir deneyime dönüşebilir. Toplanan nesnelerin sayısı ve bağdaşmazlığı arttıkça bu tedirginlik duygusu da artar.

Toplanan nesneler tanınmaz konumdaysalar, modern bir müze bile doğal bilim müzelerimizin on yedi ya da on sekizinci yüzyıldaki öncülerine benzeyebilir: *Wunderkammer* –mucize odaları ya da ilginçlikler odası– denilen yerlere. Buralarda bazı kişiler bilinmesi gereken her şeyi sistematik biçimde biriktirmeye çalışırlardı, bazıları da olağandışı görünen ya da bilinmedik şeyleri toplarlardı, bunların arasında bütün odaya hâkim bir kilit taşından sarkıtılan doldurulmuş bir timsah gibi garip

nesneler ya da şaşırtıcı şeyler de olurdu. Bu koleksiyonların pek çoğunda, örneğin Çar Büyük Petro tarafından St. Petersburg'da bir araya getirilende, özenle alkol içinde korunmuş ama şeklini yitirmiş ceninler vardı. Floransa'daki Museo della Specola'da bulunan balmumu eserler anatomik mucizelerden, bağırsakları boşaltılmış bedenlerin aşırı-gerçek başyapıtlarından oluşan bir koleksiyondur; pembeden koyu kırmızıya, oradan da iç organların, karaciğerlerin, akciğerlerin, midelerin ve dalakların kahverengine kadar değişen renk tonlarının bir senfonisidir.

*Wunderkammer*'lerden geriye ancak, büyük ölçüde kataloglardaki resimler ya da gravürler kalmıştır. Bazı *Wunderkammer*ler arı, taş, istiridye, tuhaf hayvanların iskeletleri ve tahnit sanatının başyapıtları bulunan yüzlerce küçük raftan oluşurdu. Minyatür müzeler şeklinde başka *Wunderkammer*ler de vardı, buradaki bölümlere ayrılmış dolaplarda bulunan, özgün ortamlarından koparılmış nesneler anlamsız ya da tutarsız hikâyeler anlatır gibidirler.

De Sepibus'un (1678) *Museum Celeberrimum*'unun ve Bonanni'nin (1709) *Museum Kircherianum*'unun resimli kataloglarından öğrendiğimize göre, Roma Okulu'ndaki Peder Athanasius Kircher'in topladığı koleksiyonda kadim heykeller, pagan kült objeleri, muskalar, Çin putları, adak masaları, Brahma'nın elli bedende cisimleşmesini gösteren iki tablet, Roma'ya ait mezar taşları, fenerler, yüzükler, mühürler, kemer tokaları, altın bileklikler, ağırlıklar, çanlar, yüzeylerine Doğa'nın tuhaf imgeler kazıdığı taşlar ve fosiller, Brezilya yerlilerinin kurbanlarından aldıkları dişlerle süsledikleri kemerler de bulunan *ex variis orbis plagis collectum* (dünyanın çeşitli köşelerinden toplanan) egzotik nesneler, egzotik kuşlar ve başka doldurulmuş hayvanlar, Malabar'dan getirtilmiş

palmiye yapraklarından bir kitap, Türklerin eski çağlardan kalma sanat eserleri, Çin mühürleri, barbarların silahları, Hindistan meyveleri, bir Mısır mumyasının ayağı, kırk günlükten yedi aylığa kadar değişik ceninler, kartal iskeletleri, ibibikler, saksağanlar, ardıç kuşları, Brezilya maymunları, kediler ve fareler, köstebekler, oklu kirpiler, kurbağalar, bukalemunlar, köpekbalıkları, deniz bitkileri, bir fokbalığı dişi, bir krokodil, bir armadillo, bir tarantula, bir hipopotam kafası, tek boynuzlu atın boynuzu, vazodaki balsamik bir eriyikte saklanan devasa bir köpek, devlerin kemikleri, müzik ve matematik aletleri, sürekli devinim üzerine deneysel projeler, Arşimed ve İskenderiyeli Heron'un yaptığı makinelere benzer robotlar ve başka araçlar, kulak salyangozları, "Asya ve Afrika'nın tamamından toplanmışa benzeyen bir fil sürüsü imgesi yaratsın diye" minyatür bir model fili çoğaltan sekiz köşeli bir ayna, hidrolik makineler, teleskoplar ve böcekleri inceleyen mikroskoplar, yerküreler, askeri alanlar, usturlaplar, düzlemyuvarlar, güneş, hidrolik, mekanik ve manyetik saatler, mercekler, kum saatleri, ısıyı ve nemi ölçen aletler, dağların ve sarp kayalıkların çeşitli resimleri ve imgeleri, vadilerde kıvrılarak uzayan kanallar, ağaçlıklı dolambaçlar, köpüren dalgalar, burgaçlar, tepeler, mimari perspektifler, harabeler, eski anıtlar, savaşlar, kıyımlar, düellolar, zaferler, saraylar, kutsal kitaplardaki muammalar ve tanrıların kuklaları bulunuyordu.

*Foucault Sarkacı*'ndaki karakterlerden birinin Paris'teki Conservatoire des Arts et Métiers'nin koridorlarında gezindiğini hayal etmek çok hoşuma gidiyordu –nasıl bir işleve sahip olduğunu ziyaretçiler artık anlamadığı için bütün Conservatoire bir Barok *Wunderkammer*'e benzer, içinde eski mekaniz-

malar bulunan bir teknoloji tarihi müzesidir. Bu müze, içeriye girenlerin bilinmedik yapay canavarlar tarafından tehdit edildiği izlenimini güçlendirip ziyaretçinin sanrılı zihninde kesintisiz paranoyak fanteziler doğmasına neden olur.

Yerde bir dizi motorlu taşıt, bisikletler, buharlı arabalar, otomobiller sıralanıyor, tavandan öncülerin uçakları sarkıyor; kimileri zamanla soyulup dökülmüş, aşınmış olsalar da, bütünlüklerini koruyorlar; hepsi bir arada, doğal ışıkla elektrik ışığı karışımı belirsiz bir ışıkta, bir pas katmanıyla, eski bir kemanın verniğiyle kaplanmış gibi görünüyorlar; kimilerinden artakalan yalnızca iskeletler, şasiler, kopuk devim kolları, insanı anlatılmaz işkencelerle tehdit eden manivelalar. Bir şeyin devinime geçip itiraf ettirinceye dek, insanın etlerini didik didik edeceği o işkence yataklarına zincirlenmiş gibi görüyorsun kendini.

Bu dizi dizi –bir zamanlar devingen, şimdi artık devingen olmayan– ruhları paslanmış eski makinelerin –onları ziyaretçilerin saygısına sunan teknolojik bir gururun saltık belirtilerinin– ötesinde, solda Özgürlük Yontusu'nun, Bartholdi'nin başka bir dünya için tasarlamış olduğu yontunun küçültülmüş modeli, sağda ise bir Pascal yontusunun gözcülük ettiği koro yeri var. Burada, çılgın bir böcekbilimcinin karabasanı –kıskaçlar, çeneler, duyargalar, boğumlar, kanatlar, pençeler– tümü birden her an yeniden işlemeye başlayabilecek bir mekanik cesetler mezarlığı –manyetolar, tek evreli transformatörler, türbinler, değiştirgeçler, buharlı makineler, dinamolar– Sarkaç'ın salınımlarını çevreliyor. Dipte, Sarkaç'ın ötesinde, koridorda, Asur, Kalde, Kartaca putları, bir zamanlar karınları ateşten kıpkırmızı *Baal'ler*, yürekleri çivilerle dolu Nürnberg bakireleri; bir zamanların uçak motorları, şimdi Sarkaç'ın çevresinde

saygıyla eğilerek, anlatılmaz bir ayla oluşturan imgeler; Us'un ve Aydınlanma'nın çocukları, Gelenek'in ve Bilgelik'in simgesine sonsuza dek bekçilik etmeye hüküm giymiş gibi.

...

Aşağı inmek. Dolaşmak... Saatlerdir bunu beklemişim, ama şimdi bunu yapabilecek duruma gelince, üstelik bunu yapmak akıllıca bir şeyken bir yerime inme inmiş gibi oldum. Salonlardan, el fenerini ölçülü kullanarak, geceleyin geçmek zorundayım. Büyük pencerelerden belli belirsiz bir gece ışığı sızıyordu içeri. Ayışığının hortlaksı bir görünüm verdiği bir müze tasarlamıştım oysa; yanılmışım. Cam vitrinler belli belirsiz yansımalar alıyordu pencerelerden. Dikkatli davranmazsam bir şeye çarpıp cam şıngırtıları ya da maden tıngırtıları arasında boylu boyunca yere serilebilirdim. Sık sık elfenerini yakıyordum. Crazy Horse'daymışım gibi geliyordu bana. Ara ara beklenmedik bir ışık bir çıplak seriyordu gözlerimin önüne; bir et çıplaklığı değil, bir vidalar, kıskaçlar, cıvatalar çıplaklığı.

Ya ansızın canlı bir varlığı aydınlatırsam, Üstatlar'ın benim devinimlerimi yansıtan bir elçisini? Kulak kesilmiştim. Ama neye yarar? Hiç gürültü etmeksizin, kayarcasına ilerliyordum. O da öyle yapıyordu.

Öğleden sonra salonların sıralanışını dikkatle incelemiştim; karanlıkta büyük merdiveni bulabilirdim. Oysa, neredeyse elyordamıyla dolaşıyordum; yön duygumu yitirmiştim.

Belki de bazı salonlardan ikinci kez geçiyordum; belki de buradan hiç çıkamayacaktım; belki de buydu kuttören: anlamsız makineler arasında dolaşıp durmak.

...

Froment motoru: eşkenar dörtgen biçiminde bir dayanarak üstünde dikey bir yapı; yapay kaburgalarını sergileyen anatomik bir figür gibi, bobinler, piller, devre kesici anahtarlar –okul kitaplarında ne diyorlardı onlara?– barındırıyordu içinde. Gücünü bir dişli çarktan alan bir iletim kayışıyla devinime geçiriliyordu. Ne işe yarıyordu acaba? Yanıt: hiç kuşkusuz, yersel akımları ölçmeye.

Akümülatörler. Ne biriktiriyorlar? Otuzaltı Görünmez'den başka bir şey düşünemiyordum; bütün gece bir ses, bir kıvılcım çıkarabilmek için klavsen tuşlarına basıp duran inatçı sekreterler (giz saklayıcılar) gibi tasarlıyordum onları; kıyıdan kıyıya, dipten yüzeye, Machu Picchu'dan Avalon'a bir diyaloga girmişlerdi: zip zip, alo alo alo, Pamersiel Pamersiel, bir titreşim yakaladım, MU 36 akımı, Brahmanlar'ın Tanrı'nın soluğu diye tapındıkları akım, şimdi bağlantıyı kuruyorum; mikro-makrokozmik devre harekete geçirildi, yerkabuğunun altında tüm adamotu kökleri ürperiyor. Evrensel Duygudaşlık türküsünü işitiyorsun, tamam, kapatıyorum.

...

Bu heksatetragramatik psödotermik elektronik kılcaldamarları –Garamond olsa böyle derdi– çalıştırırken, biri sık sık, diyelim bir aşı ya da bir elektrik ampulü icat edecekti; madenlerin olağanüstü serüveni doğrulanmış olacaktı böylece. Oysa gerçek görevleri bambaşkaydı: tümü de, Ducretet'in statik-elektrik makinesini döndürmek için bir araya toplanmışlardı. Omuzdan geçme bir kayışı andıran saydam bir çark içinde

çaprazlama iki sopanın desteklediği iki titreşimli top; birbirlerine değdiklerinde ortalığa kıvılcımlar saçılıyor, Frankenstein bundan yararlanarak golemine can vereceğini umuyordu, oysa sinyalin amacı başkaydı: uğraş didin, kaz toprağı, kaz, ihtiyar köstebek...

...Bir dikiş makinesi (başka ne olabilirdi? Şu gravür-reklamlardan biri, göğüs geliştirme haplarıyla, pençelerinde diriltici acı ilacı taşıyarak dağların üstünden uçan kocaman kartal – Robur le Conquerant: R-C), ama döndürdüğünüzde bir tekerleği çevirir, tekerlek bir halkayı, halka da... ne yapar, halkayı dinleyen kim? Etikette, 'yersel alandan indüklenen akımlar' diye yazılıydı. Hiç utanmadan! Öğleden sonra müzeyi gezen çocuklar da okuyabilirlerdi bunu.

Dolaşıyordum. Kendimi bir karınca gibi küçücük duyumsuyordum; metalik gökdelenlerin yükseldiği mekanik bir kentin sokaklarında dolaşan şaşkın bir yolcu gibi. Üst üste konmuş silindirler, piller, Leyden şişeleri, yirmi santim yüksekliğinde küçük atlıkarıncalar, tourniquet electrique à attraction et repulsion. Sempatik akımları uyarmaya yarayan tılsım. Collonade etincelante formée de neuf tubes, électroaimant, bir giyotin, ortada –baskı makinesine benzeyen– zincirlerin ucundan sarkan çengeller, ahırlarda görülen türden. Arasına bir el ya da ezilecek bir başın sığabileceği bir cendere. İki silindirli, pnömatik pompalı, cam bir çan, bir tür imbik; altında bir çanak, sağda bir bakır küre. Saint-Germain, Hesse Landgrafı için boyalar karmıştı içinde.

Bir rafta, her birinde onar tane, iki sıra halinde dizilmiş, Modigliani'nin kadınları gibi uzun boyunlu, küçük kum sa-

atleri, içlerindeki, ne olduğu anlaşılamayan bir madde; üst kısımlarındaki şişkinlik değişik boyutlarda; uçtu uçacak küçük Montgolfier balonları gibi. Herkesin gözü önünde Rebis üretme aygıtı.

Cam eşyalar bölümü. Adımlarımı izleyerek geri döndüm. Küçük yeşil şişeler sadist bir evsahibi gibi zehir özü sunuyorlardı bana. Demirden şişe yapma makineleri; iki manivelayla açılıp kapanıyorlardı. Şişe yerine birisi içine bileğini koysa ne olur? Şrak! Tıpkı büzgen kasların, kulakların ya da -İştar'ı doyurmak için balla karabiber karıştırılıp ezilecek dölütü canlı canlı çıkarmak için- dölyatağının içine sokulabilen o kocaman kıskaçlar, makaslar, ucu kıvrık bisturiler gibi... Şimdi içinden geçtiğim salonda geniş vitrinler vardı; içlerinde amansız tornavidaları devinime geçirerek kurbanın gözüne doğru yaklaşmalarını sağlayan düğmeleri seçebiliyordum. Kuyu ile Sarkaç. Şimdi neredeyse karikatüre yaklaşmıştık; Goldberg'in işe yaramaz makinelerine, Big Pete'in, key Mouse'u bağladığı işkence araçlarına, l'engranage exterie à trois pignons, Rönesans mekaniğinin zaferi, Branca, Ramelli, Zonca... Hepsi hazırdı; bir işarete bakıyorlardı; her şey herkesin gözü önündeydi: ama hiç kimse tahmin edemezdi. Gırtlaklar patlayıncaya dek zafer marşları söyleyeceklerdi. Sanki bütün dişler aynı anda yere dökülüyormuş gibi tıktıklardan oluşan bir kasılmayla birbirine kenetlenen dişlere indirgenmiş ağızların büyük orjisi.

En sonunda, Eyfel Kulesi için tasarlanmış emetteur é eticelles soufflees'nin karşısında buldum kendimi; Fransa, Tunus, Rusya arasında zaman sinyalleri yayınlamaya yarıyordu bu verici (Provins Tapınakçıları, Paulusçular, Fas Haşhaşînleri; Fas Tunus'ta değildir, Haşhaşînler de İran'daydılar, ama

varsın olsun. İnsan Transandantal Zaman'ın sarmalları içinde yaşarken kılı kırk yaramaz). Bu boyumu aşan kocaman makineyi daha önce de görmüştüm; duvarlarında bir dizi delik açılmıştı: hava delikleri. Üstündeki etiket istediği kadar onun bir telsiz donanımı olduğunu söylesin, inanır mıydım? Ne olduğunu biliyordum onun; daha o gün öğleden sonra da geçmiştim yanından. Beaubourg'du o!

Her şey gözlerimizin önündeydi. Lutetia'nın merkezindeki o dev kutu neye yarıyordu? (Lutetia, çamurlu yeraltı denizinin açıldığı yer.) Bir zamanlar Paris'in Karnı'ydı orası; hava akımlarını kavrama hortumları, o tüpler, borular çılgınlığı, yerkürenin ta merkezine sesler, bildiriler, sinyaller iletmek, sonra da cehennemden aldığı bilgileri kusarak onları dışarı vurmak için gökyüzüne doğru açılmış o Diyonisius Kulağı'yla? Conservatoire, önce laboratuvar, sonra Kule, en sonunda da Beaubourg, yerküresel alıcı-verici. Bir Japon kulaklığıyla en son plağı dinlemeye giden, saçı sakalı birbirine karışmış, pis pis kokan bir avuç öğrenciyi eğlendirmek için mi kurmuşlardı bu dev vantuzu? Beaubourg, yeraltı Agarta krallığına açılan kapı, Equites Synarchici Resurgentes anıtı. Sayıları iki, üç. dört milyarı bulan Ötekiler görmezlikten geliyorlardı onu; yahut görmemek için başlarını öteye çeviriyorlardı.

## *Özelliklerin Listesiyle Tanımlamaya Karşı Özle Tanımlama*

Homeros kalkanı bir biçim sayarak tarif eder, çünkü o toplumdaki hayatın nasıl işlediğini iyi bilir; savaşçıları listelemekle yetinir, çünkü sayılarını bilmez. Bu durumda biçimlerin,

ancak keşfetmeyi ve tanımlamayı başardıkları dünyayı tanıyan olgunlaşmış kültürlere özgü olduğunu düşünebiliriz; öte yandan listeler, evren hakkında hâlâ müphem bir imgeye sahip olan, o evrenin niteliklerini, aralarında hiyerarşik bir ilişki kurmadan olabildiğince çok sıralamaya çalışan ilkel toplumlara özgü kalacaktır. Belirli bir profile göre bunun doğru olabileceğini göreceğiz, ama (büyük teolojik *Summae* [bilimsel inceleme] ve ansiklopedilerin, somut ve soyut evren için kesin bir biçim sunduklarını iddia ettikleri) Ortaçağ'da, Rönesans ve Barok dönemlerde (dünyanın biçimi yeni bir gökbiliminin konusuyken) ve özellikle modern ve postmodern dünyada liste yeniden karşımıza çıkar. Gelin şimdi problemin ilk kısmına bakalım.

Her felsefenin ve bilimin rüyası, eski Yunan'dan bu yana, nesneleri *özlerine* göre tanımak ve tanımlamak olmuştur. Aristoteles'ten beri öz bağlamında tanımlamak, belli bir şeyi belli bir türün bir üyesi olarak tanımlamak anlamına gelmiştir, tür de belli bir kategorinin üyesi sayılmıştır.[15] Bu, modern sınıflandırma biliminin hayvanları ve bitkileri tanımlarken izlediği yoldur. Doğal olarak, sınıf ve alt sınıf sistemi daha da karmaşıktır. Örneğin kaplan, *Tigris* türünden, *Panthera* cinsinden, *Felidae* familyasından, *Fissipedia* alt grubundan, *Carnivora* grubundan, *Eutheria* alt sınıfından, *Mammalia* sınıfından gelir.

Bir platypus (ornitorenk), monotrem (yumurtlayan) memeliler türünden gelir. Ama ornitorenk keşfedildikten sonra, yumurtlayan bir memeli olduğu anlaşılana kadar seksen yıl geçti. O arada bilimadamları onu nasıl sınıflandıracaklarını kararlaştırmak zorundaydılar; onlar bunu yapana kadar hayvan, ne yazık ki, küçücük gözleriyle, ördek gibi gagasıyla, kuyruğuyla, yüzmek ve çukur kazmak için kullandığı pençeleriyle köstebek iriliğinde bir yaratık olarak kaldı; ön ayaklarındaki

dört pençesini bir zar birleştiriyordu (arka ayaklarını birleştiren zardan daha büyüktü bu), yumurtlayabiliyordu, yavrularını memelerindeki guddelerden akan sütle besleyebiliyordu.

Uzman olmayan kişiler, bir ornitorenke bakarken tam da böyle derler. Karşılarındaki bu karmakarışık niteliklere bakan böyle kişilerin bir ornitorenki bir öküzden ayırt edebileceğini unutmayın, oysa –bilimsel sınıflandırmadan habersiz– bu kişilere gördüklerinin bir "yumurtlayan memeli" olduğu söylenseydi bir ornitorenki bir kangurudan ayırt edemezlerdi. Bir çocuk annesine kaplanın ne olduğunu, neye benzediğini sorarsa, annesinin ona kaplanın *Fissipedia* alt grubundan bir memeli ya da karada yaşayan bir etobur hayvan olduğunu söylemesi olasılığı zayıftır, muhtemelen onun kediye benzeyen ama daha büyük ve çevik, yırtıcı bir hayvan olduğunu, sarı-siyah çizgileri bulunduğunu, ormanda yaşadığını, ara sıra insanları yediğini filan söyleyecektir.

Özle tanımlama, maddeyi dikkate alır, biz de maddelerin tamamını bildiğimizi varsayarız; örneğin "canlı", "hayvan", "bitki", "mineral". Aksine, Aristoteles'e göre, nitelikler temelinde tanımlama rastlantılara göre tanımlamadır, rastlantılar da sonsuz sayıdadır. Kaplan –ki özle tanımlamaya göre *Animalia* Krallığının, *Chordata* Prensliğinin bir üyesidir kendisi– kendi türünün nitelikleriyle tanımlanır: dört bacağı vardır, iri bir kediye benzer, çizgilidir, ortalama şu kadar kilo ağırlığındadır, tipik bir kükremesi vardır, ortalama ömrü şu kadardır. Ama bir kaplan aynı zamanda Neron döneminde, belli bir günde Roma'daki Kolezyum'da bulunan bir hayvan da olabilir, ya da 24 Mayıs 1846'da, Ferguson adındaki bir İngiliz subayı tarafından öldürülmüş de olabilir, ya da başka pek çok rastlantısal özellikleri bulunabilir.

Gerçek şu ki nesneleri nadiren özlerine göre tanımlarız; daha çok, niteliklerini sıralarız. Bu nedenle, sınırlanmamış sayıda nitelikler kanalıyla bir şeyi tanımlayan bütün listeler, baş döndürücü görünse de, gündelik hayatta (ama üniversitelerin bilim bölümlerinde değil) nesneleri tanımladığımız, tanıdığımız tarza daha yakın görünürler.[16] Birikim ya da nitelikler yoluyla tanıtmak için sözlük değil, bir tür ansiklopedi gerekir: Belli bir toplumun üyelerinin, yeteneklerine göre, sadece kısmen bildiği ve öğrenebildiği ve asla tamamlanmayan bir ansiklopedi.

Henüz cinsler ve türlerden oluşan bir hiyerarşi kuramamış olan ve öz üzerinden tanımlamalara sahip bulunmayan ilkel bir toplumun üyesiysek, nitelikler yoluyla tanımlamayı kullanırız. Ama bu dediğimiz, mevcut bazı temel tanımlamalardan hoşnut olmayan ve onları irdelemek isteyen ya da yeni nitelikler keşfederek kendi ansiklopedisinde yer alan bazı maddeler hakkındaki bilgi birikimini artırmaya çalışan olgun bir toplum için de geçerli olabilir.

İtalyan hatip Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* (1965) ya da *Aristo'nun Teleskopu*'nda, metafor örneğini, bilinen veriler arasında bugüne kadar bilinmeyen ilişkileri keşfetmenin bir yolu olarak önermiştir. Metaforik hayal gücünün, yeni paraleller, bağlantılar ve benzeşmeler bulmak için kullanabileceği, bilinen şeylerden oluşan bir dağarcık toplamak yoluyla işler bu yöntem. Bu şekilde, Tesauro bir kategorik dizin fikrini oluşturur, bu dizin devasa bir sözlüğe benzer ama aslında bir dizi rastlantısal niteliktir. Tesauro dizinini (böyle "harika" bir fikre sahip olduğu için barok bir zevk alarak) "gerçek bir gizli giz", "çeşitli kategorilerin içine saklanmış nesneleri ortaya

çıkarmaya ve aralarında karşılaştırmalar yapmaya yarayan" bir araç diye sunar. Diğer bir deyişle, eğer her şey kendi kategorisinde sınıflandırılmış olarak kalsaydı fark edilmeyecek olan eşitlikleri ve benzerlikleri açığa çıkarma gücü vardır.

Burada ancak Tesauro'nun sınırsızca genişleyebilecek gibi görünen kataloğundan birkaç örnek verebilirim. "Özler" listesinin ucu tamamıyla açıktır, Azizleri, Fikirleri, Masal Tanrılarını, Melekleri, Cinleri, Ruhları içerir; "Cennet" başlığı altına Gezgin Yıldızları, Burçları, Buharları, Solukları, Göktaşlarını, Kuyruklu Yıldızları, Şimşekleri ve Rüzgârları sokar; "Yeryüzü" kategorisinde Tarlalar, Vahşi Ormanlar, Dağlar, Tepeler, ve Dağlık Burunlar vardır; "Cisimler"de Taşlar, Kıymetli Taşlar, Madenler ve Otlar bulunur; "Matematik"te Yerküreler, Pusulalar, Kareler filan yer alır. Benzer şekilde "Miktarlar" kategorisinde, "Hacim Miktarı"nda Küçük, Büyük, Uzun ve Kısa'yı görürüz; "Ağırlık Miktarı"nda, Hafif ve Ağır vardır. "Nitelik" kategorisinde, "Görmek" altında Görünen ve Görünmeyen'i buluruz, Aşikâr'ı, Güzel'i ve Çirkin'i, Berrak'ı ve Müphem'i, Siyah ve Beyaz'ı görürüz; "Koku" altında Aroma ve Pis Koku vardır ve "İlişki", "Eylem ve Muhabbet", "Konum", "Zaman" ve "Durum" kategorileriyle böyle devam eder. Örnek vermek gerekirse, "Miktar" kategorisi altında, "Hacim Miktarı" alt kategorisinde, "Küçük Şeyler" alt alt kategorisinde, bir topluiğnenin tepesinde duran melekler görürüz, cisimsiz biçimler, bir kürenin hareketsiz kutupları, doruktaki ve en dipteki noktaları. "Temel Şeyler" altında ateşin kıvılcımını, suyun damlasını, taş parçalarını, kum tanelerini, cevheri, atomu buluruz; "İnsani Şeyler"de cenin, düşürülen çocuk, pigme ve cüce vardır; "Hayvanlar" arasında karınca ve pire; "Bitkiler" arasında hardal bitkisi tohumu ve ekmek

kırıntısı; "Bilimler" arasında, matematik noktası; "Mimari" altında piramidin tepesi bulunur.

Bu listede ne uyum var ne de mantık, bir bilgiyi külliyen özetlemeye çalışan bütün Barok girişimler gibi. *Technica curiosa* (1664) ve doğal büyü üzerine olan kitabı *Joco-seriorium naturae et artis sive magiae naturalis centuriae tres*'te (1665) Caspar Schott, 1653 yılında yazılmış bir yapıttan söz eder, yazarı Roma'da kırk dört temel sınıf içeren bir *Artificium* sunmuştur: Elementler (ateş, rüzgâr, duman, kül, cehennem, araf, dünyanın merkezi), Semavi Varlıklar (yıldızlar, şimşek, gökkuşağı), Zihinsel Varlıklar (Tanrı, İsa, konuşma, fikir, kuşku, ruh, hile, ya da görüntü), Laik Devletler (imparatorlar, baronlar, köylüler), Din devletleri, Sanatçılar (ressamlar, denizciler), Araçlar, Muhabbet (sevgi, adalet, şehvet), Din, Dinsel İtiraf, Mahkeme, Ordu, Tıp (doktorlar, açlık, lavman), Vahşi Hayvanlar, Kuşlar, Sürüngenler, Balıklar, Hayvanların Parçaları, Donanım, Gıdalar, İçecekler ve Sıvılar (şarap, bira, su, tereyağı, balmumu, reçine), Giysiler, İpekliler, Yünler, Yelken Bezi ve Diğer Dokumalar, Denizcilik (gemi, çıpa), Kokular (tarçın, çikolata), Metaller, Metal Paralar, Çeşitli Eski Eserler, Taşlar, Cevherler, Ağaçlar, Meyveler, Halka Açık Yerler, Ağırlıklar, Ölçüler, Sayılar, Zaman, Sıfatlar, Edatlar, Önekler, Kişiler (şahıs zamirleri, Kardinal Hazretleri gibi unvanlar), Yolculuklar (kuru otlar, yollar, haydut).

Devam edip Kircher'den Walkins'e kadar, biri ötekinden daha baş döndürücü başka Barok listeler de sıralayabilirim. Hepsinde sistematik bir ruhun bulunmaması, ansiklopedistin cinsler ve türler üzerinden yapılan modası geçmiş sınıflandırmalardan kaçınmak için gösterdiği çabalara işaret eder.[17]

## *Aşırılık*

Edebi bir bakış açısından, sınıflandırmaya yönelik bu tür "bilimsel" girişimler yazarlara bir *savurganlık* örneği sağlamıştır, ama tam tersine bu örneği biliminsanlarına sunanların yazarlar olduğu da söylenebilir. Gerçekten de kontrolden çıkmış listenin ilk ustalarından biri Rabelais idi, bu tür listeleri Ortaçağ'a ait akademik *Summae*'nin katı düzenini bozmak için kullanmıştı.

Bu noktada liste –klasik çağda neredeyse bir *pis aller* idi, bir son merci, kelimeler yetersiz kaldığında ifade edilemeyeni söylemenin bir yolu , gelişigüzel bir araya gelmiş şeylere düzen getirecek bir kalıbı sonunda bulabilmek için sessizce beslenen umuda işaret eden eziyet görmüş bir katalog– *deformasyon* uğruna uygulanan şairane bir eylem haline geldi. Rabelais liste için listenin poetikasını başlattı, listenin *aşırılık* yoluyla poetikasını.

Barok dönemi masalcısı Giambattista Basile'ye –kız kardeşlerinin yaptığı kötülükler yüzünden yedi güvercine dönüşen yedi erkek kardeşi anlattığı– *Masalların Masalı ya da Küçükler İçin Eğlence* adlı masalını kuş isimlerinden oluşan kocaman bir sürüyle doldurması için ancak aşırılık düşkünlüğü esin vermiş olabilir: Çaylaklar, doğanlar, şahinler, sutavukları, bataklık çulluklar, ispinoz kuşları, ağaçkakanlar, alakargalar, baykuşlar, saksağanlar, küçük kargalar, kargalar, sığırcıklar, çulluklar, horozlar, tavuklar ve piliçler, hindiler, karatavuklar, ardıçlar, ispinozlar, baştankaralar, çalıkuşları, kızkuşları, ketenkuşları, fluryalar, çaprazgagalar, sinekyiyenler, tarlakuşları, yağmur

kuşları, yalıçapkınları, sarı kuyruksallayanlar, kızılgerdanlar, kızıl ispinozlar, serçeler, ördekler, ardıçkuşları, beyaz boyunlu güvercinler, şakrakkuşları. Robert Burton'un *Melankolinin Anatomisi* (2. cilt, bölüm 2) adlı kitabında çirkin bir kadını sayfalar boyunca, insafsızca uzatarak, aşağılayıcı kelimeler ve hakaretler sıralayarak betimlemesinin nedeni aşırılık merakıdır. Giambattista Marino'nun, *Adonis*'inin 10. bölümünde insan becerisinin ürünleri hakkında okuru satırlarca sözcük seline boğması da yine aşırılığa düşkünlüktendir: "Usturlaplar ve takvimler, kapanlar, eğeler ve maymuncuklar, kafesler, tımarhaneler, kısa paltolar, kovan kutusu ve torbalar, dolambaçlar, suterazileri ve taban terazileri, zarlar, kartlar, top, satranç tahtası ve taşları, çıngıraklar ve makaralar ve matkaplar ve çarklar, döner merdivenler, halatlar, saatler, imbikler, sürahiler, körükler ve potalar, nazar, çuvallar ve içi rüzgâr dolu torbalar, sabun köpükleri, duman kuleleri, ısırgan otu yaprakları, balkabağı çiçekleri, yeşil ve sarı tüyler, örümcekler, bokböcekleri, cırcırböcekleri, karıncalar, arılar, sivrisinekler, ateşböcekleri ve pervaneler, fareler, kediler, ipekböcekleri ve böyle ifrata varan yüzlerce alet ve hayvan; bütün bunları ve başka tuhaf hayaletleri devasa sıralar halinde görürsünüz."

Victor Hugo'nun *Doksan Üç*'te (2. cilt, bölüm 3) Cumhuriyet Kongresi'nin devasa boyutları hakkında fikir verirken sayfaları isimlerle doldurması, aşırıya kaçmaktan aldığı zevki gösterir; böylece belgelere dayanan bir kayıt olması gereken şey şaşırtıcı bir olaya dönüşür. Aşırı ve savurgan listeleri gösteren listeler de savurgan ve aşırı olabilir.

Serbestlik, uyuşmazlık anlamına gelmez: Bir liste aşırı (örneğin Gargantua'nın oynadığı oyunların kataloğuna bakın), ama aynı zamanda tamamıyla tutarlı olabilir (bu oyun listesi

vakit geçirilecek şeylerin mantıklı bir sıralamasıdır). Böylece *aşırılıklarında tutarlı* listeler de vardır, aşırı uzun olmasa da görünürde kasıtlı olarak aralarında bir bağ bulunmayan şeyleri bir araya toplayan listeler de. Bunlara *Kaotik Sıralama* örnekleri denir.[18]

Ölçüsüzlükle tutarlılığın başarıyla birleşmesine belki de en iyi örnek, Émile Zola'nın *La Faute de l'Abbé Mouret* ya da *Rahip Mouret'nin Günahı* kitabındaki Paradou'nun bahçesinde bulunan çiçeklerin betimlenmesidir. Tamamıyla kaotik bir örnek, Cole Porter'ın "You're the Top!" adlı şarkısında bir araya getirilmiş isimlerin ve nesnelerin sıralanması olabilir: Kolezyum, Louvre Müzesi, Strauss'un bir senfonisinden bir melodi, bir Bendel beresi, Shakespeare'den bir sone, Mickey Mouse, Nil Nehri, Pisa Kulesi, Mona Lisa'nın gülümsemesi, Mahatma Gandhi, Napoleon konyağı, İspanya'da bir yaz gecesinin mor ışığı, Ulusal Galeri, selofan, hindi yemeği, bir Coolidge doları, Fred Astaire'in kıvrak ayaklarının yere basışı, O'Neill'in bir tiyatro oyunu, Whistler'in annesi, Camembert peyniri, bir gül, Inferno'nun Dante'si, büyük Durante'deki burun, Bali'de bir dans, sıcak bir tamale*, bir melek, bir Boticelli, Keats, Shelley, Ovaltine, bir patlama, Mae West'in omzunun üstündeki ay, bir Waldorf salatası, bir Berlin baladı, durgun Zuider Zee üzerinde kayan tekneler, Hollandalı eski bir usta, Lady Astor, brokoli, romans... Liste belli bir tutarlılığa ulaşıyor, çünkü Porter'in sevdiği insan kadar harika olduğuna inandığı şeylerden söz ediyor. Onun bu listesindeki değerler arasında hiçbir fark gözetmediğini söyleyip eleştirebiliriz ama mantığını eleştiremeyiz.

---

* Mısır ununa bulanıp mısır yaprakları içinde pişirilen bir tür acılı Meksika yemeği. (ç.n.)

Kaotik listeleme bilinç akışıyla aynı değildir. Joyce'taki bütün iç monologlar, eğer onların tutarlı bir bütün haline gelmeleri için bir tek karakterin zihninden, yazarın her zaman açıklamak zorunda olmadığı ilişkiler kanalıyla, birbiri peşi sıra ortaya çıktıklarını varsaymasaydık, anormal öğelerin bir araya getirilmesinden başka bir şey olmazlardı.

Thomas Pynchon'un *Yerçekiminin Gökkuşağı* adlı romanının ilk bölümünde betimlediği Tyrone Slothrop'un çalışma masası mutlaka kaotiktir, ama betimlemesi öyle değildir. Aynı şey Ulysses'teki Bloom'un mutfağındaki karmaşanın betimlenmesi için de geçerlidir. Georges Perec'in Paris'in Saint-Sulpice Meydanı'nda (*Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi*) bir tek günde gördüğü şeylerin gelişigüzel listesinin tutarlı mı düzensiz mi olduğunu söylemek zordur. Listenin rastgele ve düzensiz olması kaçınılmazdır: O gün meydan, Perec'in ne gördüğü ne de kaydettiği daha yüz bin başka olaya da sahne olmuştu kuşkusuz. Ama öte yandan listede sadece onun fark ettiği şeylerin bulunması onu sıkıcı bir şekilde homojen kılar.

Aşırı ama tutarlı listelere Alfred Döblin'in *Berlin Alexander Meydanı* adlı romanındaki mezbahanın tasvirini de katabiliriz. İlkesel olarak bu paragraf işlem yapılan bir yerin ve yapılan işlemlerin düzgünce tarifi olmalıydı; ama okur, rakamsal verilerin, akan kanların ve sürü sürü ürkek domuz yavrularının bütün o yoğun ayrıntıları arasında orasının planını ve işlemlerin mantıki sırasını kavramakta zorluk çeker. Döblin'in mezbahası korkunçtur, çünkü özellikler öylesine çok ve baskındır ki okur şaşırıp kalır. Olası bir düzen, hayvanların çılgın düzensizliği içinde çözülüp gider; ki bu da gelecekteki mezbahalara kehanetimsi bir göndermedir.

Döblin'in mezbahayı betimlemesi Pynchon'un Slothrop'un

çalışma masasını anlatmasına benzer: Kaotik bir durumun kaotik olmayan bir tanımı. Ben *Baudolino*'nun 28. bölümünü yazarken bu tür bir sahte-kaos listesinden esinlendim.

Baudolino ile arkadaşları Rahip John'un efsanevi topraklarına yönelmişlerdir. Ansızın, Sambatyon'a –hahamların geleneklerine göre içinde su bulunmayan ırmağa– varırlar. Orada sadece kumlar ve taşlar sel gibi akmakta ve bir günlük yoldan işitilecek kadar büyük bir gürültü kopmaktadır. Taş ırmağı sadece Şabat'ın başlangıcında durur ve sadece Şabat sırasında ırmağın karşısına geçilebilir. Ben taşlardan oluşan bir ırmağın epeyce kaotik olabileceğini düşündüm, özellikle de taşlar değişik büyüklükte, renkte ve sertlikte ise. Pliny'nin *Doğal Tarih*'inde taş ve diğer madenleri gösteren harika bir liste buldum; o maddelerin isimleri bir aradayken listeyi daha "melodik" yapıyorlardı. Listemden bazı örnekleri aşağıda bulacaksınız.

> Hiç durmaksızın akan görkemli bir taş ve toprak seliydi, bu şekilsiz büyük kayalar akıntısında, kılıç gibi keskin, mezar taşları gibi geniş taş blokların arasında çakıllı kum, fosiller, dallar, kayalar ve çerçöp fark ediliyordu.
>
> Şiddetli bir rüzgâr tarafından itiliyormuş gibi, traverten parçaları aynı hızla birbirlerine sürtünerek yuvarlanıyordu, büyük kırıklar üzerinde kayıyor, sonra akıntının etkisiyle sekerek şiddetleri azalıyordu, bu arada kaya blokları arasında sürtünerek törpülenen yuvarlak taşlar havaya sıçrayıp, keskin gürültüler çıkararak düşüyor ve birbirlerine çarparak yarattıkları kendi burgaçlarına kapılıyorlardı. Birbirinin üzerine yığılan bu mineral kaya kütlelerinin ortasında ve üstünde kum esintileri, kireçtaşı dalgaları, lapilli bulutları, süngertaşı köpükleri, malt derecikleri oluşuyordu.

Orada burada alçıtaşı saçıntıları, kömür parçası yağmurları kıyıya yağıyordu ve dostlarımız yaralanmamak için bazen yüzlerini kapatmak zorunda kalıyordu.

...

Beşinci gündü, üçüncü günden beri ufukta çok yüksek aşılamaz dağ zincirinin belirdiğini görmüşlerdi, şimdi neredeyse gökyüzünü görmelerini engelleyecek biçimde dostlarımızın çevresini sarmıştı, Baudolino ve arkadaşları gitgide daralan ve çıkışı olmayan bir boğaza sıkışmıştı, artık en yukarıda dağların zirvelerini örten bir bulut kümesi fark ediliyordu.

Burada, iki dağ arasında bir yara gibi duran küçük bir aralıktan Sambatyon'un fışkırdığı görülüyordu: bir kum kaynaması, bir tüf fokurdaması, bir çamur sızıntısı, kopan parçaların takırdaması ağdalaşan bir toprak gürüldemesi, bir çakıl taşması, bir kil yağmuruydu, yavaş yavaş daha sürekli bir akıntıya dönüşüp, uçsuz bucaksız bir kum okyanusuna doğru yola çıkıyordu.

...

Sonunda, yaklaşık beş günlük yolculuktan ve gündüz kadar boğucu geçen sıcak gecelerden sonra, bir sel gibi akan nehrin dinmeyen gürültüsünün değişmekte olduğunu fark ettiler. Nehir daha da hızlanmıştı, akıntıyla birlikte, büyük bazalt kütlelerini saman çöpü gibi sürükleyen, ivinti yerleri oluşuyor, uzaktan gelen bir gök gürlemesi gibi duyuluyordu... Sonra Sambatyon daha da şiddetli akarak, pürtüklü bir çamur toprağına sokulan bir elin parmakları gibi dağların arasındaki şevlere giren sayısız küçük ırmağa ayrılıyordu; bazen kabaran dalgalar bir mağarayı dolduruyor, geçmeye elverişli gibi görünen kayalıklı bir tür geçitten bir kükremeyle çıkıp kudurmuş bir biçimde aşağı dökülüyordu. Ve büyük çakıl burgaçlarının

dövdüğü kıyılar geçit vermez olduğundan, uzun bir gezintiden sonra bir yaylanın tepesine geldiklerinde, ansızın altlarındaki Sambatyon'un bir tür cehennem boğazında nasıl yok olduğunu gördüler.

Amfiteatr biçiminde dizilmiş kayaların içine oyulmuş saçaklarda güçlü bir su burgacına dönüşen çağlayan, ardı arkası kesilmeyen bir granit taşması, bir bitüm anaforu bir şap dalgası çatlaması bir şist kaynaması, kıyılara vuran bir sarı zırnık yankılanmasıydı. Ve girdabın göğe doğru, ama bir kulenin tepesinden bakan için daha aşağıya, püskürttüğü madde üzerinde, bu silisli damlalar üzerinde güneş ışınları uçsuz bucaksız bir gökkuşağı meydana getiriyordu, her cisim doğasına göre farklı bir parlaklıkla ışınları yansıttığından, bu gökkuşağı, gökyüzünde bir fırtınadan oluşan alışılagelmiş gökkuşaklarından daha fazla renge sahipti ve onlardan farklı olarak asla dağılmadan sonsuza dek parlayacak gibi duruyordu.

Bir hematit ve zincifre kızıllaşmasıydı, çelik gibi bir bronz ışıldaması, sarıdan parlak turuncuya çalan bir altın parçacıkları uçuşmasıydı, bir istiridye kabuğu beyazlaşması, bir malakit yeşermesi gittikçe soluklaşan bir safran rengine dönüşen bir mürdesenk dağılmasıydı, bir kırmızı zırnık çınlaması, krizokol tozuna dönüşerek soluklaşan ve ardından çivit mavisinin ve morun tonlarına bürünen yeşilimsi ağır bir toprak püskürmesi, bir mozaik yaldızı zaferi, bir yanık üstübeç kızıllaşması, bir sandarak parıldaması, gümüş parlaklığında bir kil ışıldaması, bir kaymaktaşı saydamlığıydı.

Bu gürültü patırtıda hiçbir insan sesi kendini duyuramazdı, dostlarımız da zaten konuşmak istemiyordu. Toprağın derinliklerinde kaybolmak zorunda olmasına kızıp köpüren ve tüm güçsüzlüğünü ifade edebilmek için taşlarını gıcırdatarak,

çevresinde bulunan her şeyi beraberinde götürmek isteyen Sambatyon'un can çekişmesini seyrediyorlardı.[19]

Hakaretler yağdıran aşırı bir öfkeyle, kinle ve hınçla karmaşıklaşan listeler vardır. Bunlara tipik bir örnek, *Bagatelles pour un massacre* adlı yapıttaki bir paragraftır, Céline orada sövgüler yağdırır – Yahudilere değil bu defa, ama Sovyet Rusya'ya:

> "Bing! Badabing! Kokluyorlar! Kabarmış! Tanrı'nın midesi!... 487 milyon! Kazakolojistler! Tütün? Tütün? Çeyrek? Slavonya'nın bütün frengi çıbanlarında! Tütün? Slav-Gotik Baltık'tan Beyaz Siyah Açıkdenizlere? Nasıl? Balkanlar! Kaygan! Hıyar gibi çürümüş!... Pis kokan bokyayıcılar! Fare pisliği! Osuruğum kadar değeri yok!... Umurumda değil! Yokum burada, önemli adam! İnek boku! Yığılmış! Volgaronov!... Tatarcı Mongoloid pelteler!... Ahlaksız Stakhanovcular! Arselikoff! Dört yüz bin verst boyunda bok kaplı, Zébis-Laridon gizlekleriyle dolu bozkırlar!...Burada Vezüv'lerin anasına rastladım! Su baskınları!... Mantar bulaşmış kıçımın kenarları!... Çarın oturaklarını veriyorum size ve sapık, mundar kıçlarınıza!... Stabilin! Voroshitsky! İktidarsız herifin artıkları!... Trans-Beria!"[20]

### *Kaotik Liste*

Her listeyi kaotik diye nitelemek mümkün görünmüyor, çünkü belli bir bakış açısından her liste bir tutarlılık içerebilir. Bir süpürgeyi, Galen'in biyografisinin tamamlanmamış bir kopyasını, alkol içinde saklanan bir cenini ve (Lautréamont'dan alıntılayarak) bir şemsiyeyi ve bir otopsi masasını bir araya

getiren bir liste bile tutarsız sayılmayabilir. Bütün bunların bir tıp okulunun bodrumuna indirilmiş nesnelerin bir dökümü olduğunu belirlemek yeterlidir. İçinde İsa, Jül Sezar, Cicero, IX. Louis, Raymond Lully, Jean d'Arc, Gilles de Rais, Damiens, Lincoln, Hitler, Mussolini, Kennedy ve Saddam Hüseyin'in yer aldığı bir liste, bu insanların hiçbirinin yatağında ölmemiş olduğunu bilirsek, türdeş bir derleme olur.

Gerçeküstücülerin karışık listelerinin öncülü olan gerçek kaotik listelere örnek bulmak için Rimbaud'nun "Le Bateau Ivre" adlı şiirine bakmalıyız. Aslında, Rimbaud bağlamında, bir bilimadamı *conjunctive* (bağlayıcı) liste ile *disjunctive* (ayırıcı) liste arasında fark olduğunu ileri sürmüştür.[21] Bundan önce yaptığım bütün alıntılar bağlayıcı listeye ilişkin örneklerdir: Her biri, listede sıralananların karşılıklı tutarlılık içinde oldukları belirli bir araştırma evrenine dayalıdır. Aksine, ayırıcı liste tahrip edicidir, art arda gelen ve benzeşmeyen belirtilerin farkına varan ve onların arasında bir birlik kuramayan şizofreni sarsan bir deneyim gibidir. Leo Spitzer kaotik liste kavramını formüle ederken bağlayıcı liste düşüncesinden esinlenmişti.[22] Aslında, örnek vermek üzere, Rimbaud'nun *Illuminations*'undan şu dizeleri alıntılamıştı:

> Bir kuş var ormanda, durdurur ve utandırır seni türküsü.
> Çalmayan bir saat var.
> Bir su birikintisi var, bir yığın beyaz hayvanla birlikte.
> Alçalan bir katedral var ve yükselen bir göl var.
> Terk edilmiş küçük bir araba var korulukta ya da patikada
> İlerleyen, kurdeleyle bezeli.
> Küçük bir oyuncular topluluğu var, oyun giysileri içinde,
> bir an görünüveren orman sınırındaki yolda.

Ve işte biri var, aç ve susuz olduğunuzda sizi kovalayan biri.*

Kaotik listeleme konusunda edebiyatta, Pablo Neruda'dan Jacques Prévert'e, hatta Calvino'nun yeryüzünün gelişigüzel oluşumunu göktaşlarıyla anlatan *Kozmikomik Öyküleri*'ne kadar pek çok örnek bulunur. Calvino'nun kendisi, listesini "saçma sapan, karmakarışık" bir şey diye niteleyip şunu söylemiştir: "Feci şekilde tutarsız olan bu nesnelerin arasında, yapısını tahmin etmem gereken gizemli bir bağ bulunduğunu hayal etmek eğlendirdi beni."[23] Ama tutarsız listelerin içinde kasıtlı olarak en kaotik sayılanı kuşkusuz, Borges'in uydurduğu ve Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'inin önsözünün başında sözünü ettiği *Hayırsever Bilginin Semavi Mağazası* adlı Çince ansiklopedide yer alan hayvanların listesidir. Ansiklopedi, hayvanların şu şekilde bölünmesini önermektedir: (a) İmparatora ait olanlar, (b) Mumyalanmış olanlar, (c) Evciller, (d) Süt domuzları, (e) Sirenler, (f) Efsane ve masal yaratıkları, (g) Sokak köpekleri, (h) Bu sınıflamaya dâhil edilmemiş olanlar, (i) Kudurgan olanlar, (j) Sayılamayacak kadar çok olanlar, (k) Çok ince bir devetüyü fırçayla çizilenler, (i) Vesaire, (m) Az önce vazoyu kırmış olanlar, (n) Uzaktan bakınca sineğe benzeyenler.[24]

Tutarlı aşırılık ve kaotik liste örneklerini gördükten sonra, eski uygarlıkların listeleriyle karşılaştırılınca bunların farklı bir şeyi ortaya koyduklarını anlarız. Homeros listeye başvurmuştu, çünkü ele aldığı konunun hakkını verecek kelimelerden yoksundu ve ifade edilemeyenin topos'u listelerin poetikasını yüzyıllarca hükmü altına almıştı. Ama Joyce'un ve Borges'in listelerine bakarsak, onları ne söyleyeceklerini bilemedikleri

* Rimbaud, *Illuminations / Cehennemde Bir Mevsim*, Can Yayınları, 1991, Çev: Özdemir İnce. (ç.n.)

için değil, aşırılık merakıyla, böbürlenme dürtüsüyle, sözcüklere, çok ve sınırsız olanın ilmine duydukları neşeli (nadiren saplantılı) açgözlülükle bir şeyler söylemek istedikleri için hazırladıklarını görürüz. Liste, dünyayı altüst etmenin, neredeyse Tesauros'un, birbirine benzemeyen şeyler arasında yeni ilişkiler ortaya çıkarmak ve sağduyunun kabul ettiği şeylere kuşku düşürmek için özellikleri bir araya getirme yöntemini uygulamaya koymanın bir yoluna dönüşür. Bu yolla kaotik liste, fütürizm, kübizm, Dadaizm, gerçeküstücülük ve yeni gerçekçilik tarafından çeşitli yollarla harekete geçirilen biçim parçalanmasının şekillerinden biri olur.

Ayrıca Borges'in listesi sadece bütün tutarlılık ölçütlerine meydan okumakla kalmaz, düzenli kuramın paradokslarını kasıtlı olarak sömürür. Onun listesi gerçekten uyumluluğun bütün mantıklı ölçütlerine karşı çıkar. Çünkü insan, şu "vesaire"nin, dizinin sonuna, ekleneceklerin yerine değil de listedeki maddelerin *arasına* konmasının nasıl bir anlam taşıdığını çözemez. Ve tek sorun bu değildir. Listeyi gerçekten karıştıran şey, sınıflandırılan maddeler arasına "mevcut sınıflandırmada yer alanları" da katmasıdır. Matematik mantığı öğrencisi olan biri, burada genç Bertrand Russell'ın Frege'ye itiraz etmek amacıyla formüle ettiği paradoksu derhal tanır: Eğer bir grup kendisini de içermediğinde normalse (bütün kedilerin grubu bir kedi değildir, bir kavramdır) ve bir grup kendi kendisinin öğesi olunca normal dışıysa (bütün kavramların grubu bir kavramdır), *bütün normal grupların grubunu* nasıl tanımlarız? Normal olsaydı, elimizde eksik bir grup olurdu, çünkü kendisini içermezdi; normal olmasaydı elimizde mantık dışı bir grup olurdu çünkü bütün normal grupların arasına normal ol-

mayan bir grup da katmış olurduk. Borges'in sınıflandırması bu paradoksla oynar. Ya hayvanların sınıflandırılması normal bir gruptur ve bu bakımdan kendisini içermemelidir, ancak Borges'in listesinde bu içerme vardır; ya da normal olmayan bir gruptur, o zaman da liste uyumsuz olur, çünkü hayvanların arasında hayvan olmayan bir şey görülür; bir gruptur bu.

Acaba hiç kaotik bir liste hazırladım mı diye düşünüyorum. Yanıt olarak, gerçek kaotik listelerin sadece şairler tarafından yazılabileceğini söyleyeceğim. Romancılar, belli bir mekân ve zamanda gerçekleşen bir şeyi anlatmak zorundadırlar, böyle yaparken de bir tür çerçeve tasarlarlar hep, bu çerçeve içinde herhangi bir uyumsuz öğe bir biçimde ötekilere "yapıştırılmıştır". Örnek olarak, *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*'ndeki Yambo karakterinin yaşadığı bir tür bilinç akışını sunmak isterim. Yambo kişisel belleğini yitirmiştir, sadece kültürel belleği kalmıştır ve kendisi ya da ailesiyle ilgili hiçbir şey anımsayamasa da kültürel belleği zihnini meşgul eder. Belli bir anda, bir tür çılgınlık yaşar ve çeşitli şiirlerden alıntılarla tamamıyla tutarsız bir kolaj yaratır. Liste kesinlikle kaotik gelir kulağa, çünkü ben de zihinlerde kaos duygusu uyandırmak istemiştim. Ama karakterimin düşünceleri kaotik olsa bile benim listem daha da kaotikti, çünkü mahvolmuş bir zihni temsil etmesini amaçlamıştım:

> Çocukları okşuyor, kokularını duyuyordum, ama bu kokuyu tanımlayamıyordum, çok tatlıydı sadece. Aklıma yalnızca *çocuk eti gibi taze kokular olduğu* geliyordu. Ve nitekim kafam boş değildi, benim olmayan anılar fırıldak gibi dönüyordu beynimde, markiz saat beşte çıktı yaşam yolumuzun ortasına, Ernesto Sabato ile küçük kız kırdan geliyor,

İbrahim İshak'ı yarattı, İshak Yakup'u Yakup Yahuda'yı ve Rocco kardeşlerini, çan kulesi kutsal geceyarısını çalıyor ve işte o zaman gördüm sarkacı, Como Gölü'nün bu kolunda uzun kanatlı kuşlar uyuyor, *monsieurs les anglais je me suis couché de bonne heure,* ya İtalya kurtulacak ya da zaten ölmüş bir adam öldürülecek, *tu quoque alea,* asker kaçma dur, güzelsin, İtalyan milleti ha gayret, iz bırakan saban bir kez daha iyidir, İtalya'ya olan oldu, ama teslim olmuyor, gölgede savaşacağız ve hemen akşam oldu, kalbin çevresindeki üç kadın ve rüzgârsız, barbarların bilinçsiz mızrağı, küçük elini uzatıyordun, ışıktan çıldırmış kelimeyi sorma, Alpler'den gitti Piramitler'e savaşmaya ve miğferi giydi, akşamda kelimeler taze o dört şaka için, altın kanatlarıyla hep özgür, elveda dağlardaki su kaynakları, ama benim adım Lucia, ey Valentino Valentino benekli atam benim, Guido ben gökyüzünde solsun isterim, titremek ne demekmiş bildim silah başına, *de la musique où marchent des colombes* serin ve parlak gece ve kaptan, konuşmak boşa olsa da onları Pontida'da gördüm, eylülde limonların açtığı yerlere gidelim, Pelide Achille'nin serüveni burada başlıyor, esmer ay söyle bana ne yapıyorsun, başlangıçta yeryüzü hareketsiz olduğu için, *Licht mehr Licht über alles,* kontes hayat dediğiniz nedir ki? Portakalı soydum başucuma koydum. Adlar, adlar, adlar, Angelo Dall'Oca Bianca, Lord Brummell, Pindaro, Flaubert, Disraeli, Remigio Zena, Jurassic, Fattori, Straparola ve hoş geceler, Pompadour, Smith & Wesson, Rosa Luxemburg, Zeno Cosini, Palma il Vecchio, arkeopteriks, Ciceruacchio, Matteo Marco Luca Giovanni, Pinokyo, Justine, Maria Goretti, tırnakları boklu orospu Taide, osteoporoz, Saint Honore, Bacta Ekbatana Persepolis Susa Arbela, Büyük İskender ve Gordiyon düğümü.

Ansiklopedi, sayfaları dağılmış üzerime düşüyordu ve sanki bir an kovanı içine düşmüşüm gibi ellerimi çırpmak istiyordum.[25]

## *Kitle İletişim Listeleri*

Listenin poetikası kitle kültürünün pek çok yönüne de nüfuz eder, ama amaçları avangard sanatınkinden farklıdır. Görsel listenin sinemadaki örneklerini düşünmemiz yeterli; *Ziegfeld Follies / Ziegfeld Çılgınlıkları* filminde (1945), tavuskuşu tüyleriyle süslenmiş kızların basamaklardan salına salma inmeleri; *Bathing Beauty* filmindeki ünlü su balesi (1944); *Footlight Parade* filminde dans eden kızların sıra olmaları (1933), *Roberta*'da peş peşe geçen mankenler (1935) ve günümüzdeki büyük modacıların defileleri.

Burada büyüleyici yaratıkların art arda geçmesindeki amaç, akıllara salt bolluğu, *blockbuster* (büyük gişe hasılatı yapan film) arzusunu tatmin etme ihtiyacını getirmek, tek bir göz alıcı imge yerine böyle pek çok imge göstermek, kullanıcının zevk düşkünlüğünü körüklemektir, tıpkı eski hükümdarların üstlerini başlarını mücevherlerle doldurmaları gibi. Listenin tekniği, toplum düzenine itiraz etmek amacını gütmez; tam tersine amacı, herkese sunulan bolluk ve harcama evreninin, düzenli toplumun tek olası modelini simgelediğini yinelemektir.

Değişik güzel şeylerin listesini hazırlamak, kitlesel iletişimi meydana getirmiş olan toplumun özellikleriyle ilişkilidir. Aklımıza, *Das Kapital*'in başında şöyle söyleyen Karl Marx gelir: "Kapitalist üretim sisteminin geçerli olduğu toplumların varlığı, kendini büyük miktarlardaki mal birikiminde gösterir." Abartılı miktarlarda ürün sergilenen ve içerde bunlardan çok

daha fazlasının bulunduğunu ima eden mağaza vitrinlerini düşünün; ya da bütün dünyadan gelen malların sergilendiği bir ticaret fuarını; ya da Walter Benjamin'in övdüğü Paris'teki pasajları; dizi dizi zarif mağazaların yer aldığı cam tavanlı, mermer duvarları işlemeli koridorlarıyla bu pasajlar on dokuzuncu yüzyıldaki Paris rehberlerinde minyatür bir dünya diye tanımlanırdı; ve en sonunda, başlı başına tam bir liste olan (Zola'nın, *Kadınlar Cenneti* adlı kitabında övdüğü) büyük mağaza.

Özellikle 1930'lardan kalma hatırlanmaya değer şeyleri neredeyse arkeolojik bir çalışmayla geri getirdiğim *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* adlı kitabımda sık sık kataloğa başvurdum (yine hummalı bir kolaj çalışmam sonucu kaotik bir hal almıştı). Ulusal radyonun yayınlarının saçma sapan şarkılarla genç kulaklarımı bombardımana tuttuğunu hatırlattığım bir paragrafı alıntılamama izin verin:

> Sanki radyo çalıyordu, üstelik düğmeleri çevirmeme de gerek kalmıyordu.
>
> Çalıştırdım ve camın önünde durup, üzerimde yıldızlı gök, içimde iyi kötü bir şeyler uyandırmasını beklediğim müziğe bıraktım kendimi.
>
> Bu gece yıldızlara sordum seni... Seninle yıldızların altında bu gece... Konuş konuş benimle, tatlı aşk sözleri söyle, yıldızlar şahit olsun sevgimize... Antiller göğünde kıvılcımdır yıldızlar, binlerce ışık saçar... Mailù, Singapur göğü altında, altın yıldızlı bir rüyada sevdim seni... Göz kırpan yıldızların altında, yıldızlı bu göğün altında öpmek isterim seni... Seninle, sensiz, yıldızlara ve mehtaba seslensin şarkımız, şans getirsin aşkımız... Deniz ve mehtap şahit aşkımıza, Venedik, mehtap ve sen, gecede yapayalnızız, bir şarkı dökülüyor dudakları-

mızdan... Macar göğü, özlemle anar, sonsuz bir aşkla severim seni... Gökyüzünün masmavi olduğu yere kadar giderim, ağaçlardaki serçeleri dinlerim... [26]

### *Kitaplar, Kitaplar, Kitaplar...*

Bir kütüphane kataloğu, yukarıda söylediğim gibi, pratik bir liste örneğidir, çünkü bir kütüphanedeki kitapların sayısı sınırlıdır. Bunun istisnası, sınırsız sayıda kitabın bulunduğu bir kütüphanenin kataloğudur elbette.

Borges'in onca fantastik bir biçimde betimlediği Babil Kitaplığı'nda acaba kaç kitap vardır? Borges'in kitaplığının özelliklerinden biri, yirmi beş yazı karakterinin bütün olası kombinasyonlarını içeren kitapların sergilenmesidir, böylece biz kitaplıkta öngörülmemiş bir yazı karakteri kombinasyonunu kafamızda canlandıramayız. 1622'de Paul Guldin, *Problema arithmeticum de rerum combinationibus*'ta, o tarihte kullanılan alfabedeki yirmi üç harfle kaç kelime üretilebileceğini hesap etmişti. Harfleri ikişer ikişer, üçer üçer vs. bir araya getirmiş, yinelemeleri dikkate almaksızın ve oluşturulan kelimelerin bir anlamı olup olmadığına, hatta telaffuz edilip edilemediklerine bakmaksızın sonunda yirmi üç harflik kelimelere ulaşmıştı; bulduğu kelime sayısı yetmiş bin milyar milyardan fazlaydı (onları yazmak için milyon milyar milyardan fazla harf gerekirdi). Bu kelimeleri, her bir sayfasına yüz satır ve her satırına altmış harf sığan bin sayfalık defterlere yazacak olsaydık böyle 257 milyon milyar deftere ihtiyacımız olurdu. Eğer bütün bu defterleri, her kenarı 132 metre olan, içine 32 milyon defter alabilen küp biçiminde bir kitaplığa yerleştirmek isteseydik bu

ölçüde tam 8.052.122.350 kitaplık sağlamamız gerekirdi. Ama bütün bu yapılara yer verebilecek bir alan nerede bulunur? Gezegenimizde mevcut alanları hesabedersek Dünyamıza sadece 7.575.213.799 yapı sığabileceğini görürüz!

Marin Mersenne'den Gottfried Leibniz'e kadar pek çok kişi bu tür hesaplamalar yapmıştır. Sınırsız bir kitaplık hayali, yazarları içindeki kitap adlarının sayısı sınırsız olan listeler hazırlamaya teşvik eder. Böyle sınırsız bir listenin en inandırıcı örneği, uydurulmuş, var olmayan başlıkların listesidir; bu da, sınırsızca isim icat etmenin mümkün olduğu anlamına gelir. Böyle heyecan verici bir girişimin örneği, Rabelais'nin *Pantagruel*'de sunduğu, St. Viktor Kütüphanesi'ndeki sahte kitapların listesi olabilir: *Kurtuluşun Tanrıaşkınası; Yasanın Mahrem-Yer Kapağı; Dini Hükümlerin Rahat Ayakkabısı; Kötülük Narı; Dinbiliminin İpucu Temeli; Vaizlerin Toz Bezi ya da Tilki Kuyruğu Sesi, Besteleyen Turlupin; Yiğidin Çalkalanan Husyeleri; Piskoposların Banotu; Marmotretus de baboonis et apis, cum commento Dorbellis; Decretum Universitatis Parisiensis super gorgiasitatemuliercularum ad placitum; Poissy'li bir Rahibeye Görünen Bir Çocuğu Doğurtan Azize Geltrude; Ars honeste fartandi in societate per Marcum Corvinum; Quaestio subtilissima, utrum Chimaera in vacuo bonbinans possit comedere secundas intentiones;* vesaire vesaire, yaklaşık yüz elli kitap adı.

Aynı başdöndürücü sonsuzluk duygusunu gerçek kitapların adlarını veren listeleri görünce de yaşarız, tıpkı Diogenes Laertius'un Theophrastus'un yazdığı bütün kitapları tek tek saydığında olduğu gibi. Okur, bu kadar geniş bir koleksiyonu tasavvur etmekte güçlük çeker, sadece kitapların içeriklerini değil, adlarını bile:

*Birinci Analitikler,* üç kitap;
*İkinci Analitikler,* yedi kitap;
*Tasımların Çözümü Üzerine,* bir kitap;
*Hazır Topikler,* iki kitap;
*Didişim Konularıyla İlgili Kuramın Tartışması,* bir kitap;
*Duyum Üzerine,* bir kitap;
*Anaksagoras'a Karşı,* bir kitap;
*Anaksagoras'ın Öğretisi Üzerine,* bir kitap;
*Anaksimenes'in Öğretisi Üzerine,* bir kitap;
*Arkhelaos'un Öğretisi Üzerine,* bir kitap;
*Tuz, Soda ve Şap Üzerine,* bir kitap;
*Taşlaşma Üzerine,* iki kitap;
*Bölünmez Çizgiler Üzerine,* bir kitap;
*Dersler,* iki kitap;
*Rüzgârlar Üzerine,* bir kitap;
*Erdem Ayrımları,* bir kitap;
*Krallık Üzerine,* bir kitap;
*Kralın Eğitimi Üzerine,* bir kitap;
*Yaşam Biçimleri Üzerine,* üç kitap;
*Yaşlılık Üzerine,* bir kitap;
*Demokritos'un Astronomisi Üzerine,* bir kitap;
*Meteoroloji Üzerine,* bir kitap;
*İmgeler Üzerine,* bir kitap;
*Tat, Renk ve Etler Üzerine,* bir kitap;
*Düzen Üzerine,* bir kitap;
*İnsanlar Üzerine,* bir kitap;
*Diogenes'in Deyişlerinden Derleme,* bir kitap;
*Tanımlar,* üç kitap;
*Aşka Dair,* bir kitap;
*Aşka Dair, 2,* bir kitap;

*Mutluluk Üzerine*, bir kitap;
*Türler Üzerine*, iki kitap;
*Sara Üzerine*, bir kitap;
*Coşkunluk Üzerine*, bir kitap;
*Empedokles Üzerine*, bir kitap;
*Tanıtlamalar*, on sekiz kitap;
*İtirazlar*, üç kitap;
*Gönüllü Olan Üzerine*, bir kitap;
*Platon'un "Devlet"inden Özet*, iki kitap;
*Aynı Cinsten Hayvanların Ses Farklılıkları Üzerine*, bir kitap;
*Kitlesel Görüngü Üzerine*, bir kitap;
*Sokan ve Yaralayan Hayvanlar Üzerine*, bir kitap;
*Kıskanç Denen Hayvanlar Üzerine*, bir kitap;
*Kuru Yerde Duran Hayvanlar Üzerine*, bir kitap;
*Renk Değiştiren Hayvanlar Üzerine*, bir kitap;
*Oyuklarda Yaşayan Hayvanlar Üzerine*, bir kitap;
*Hayvanlar Üzerine*, yedi kitap;
*Aristoteles'e Göre Haz Üzerine*, bir kitap;
*Haz Üzerine*, (başka) bir kitap;
*Savlar*, yirmi dört kitap;
*Sıcak ve Soğuk Üzerine*, bir kitap;
*Baş Dönmesi ve Göz Kararması Üzerine*, bir kitap;
*Terleme Üzerine*, bir kitap;
*Doğrulama ve Yalanlama Üzerine*, bir kitap;
*Kallisthenes* ya *da Yas Üzerine*, bir kitap;
*Ağır İşler Üzerine*, bir kitap;
*Devinim Üzerine*, üç kitap;
*Taşlar Üzerine*, bir kitap;
*Veba Salgınları Üzerine*, bir kitap;
*Bayılma Üzerine*, bir kitap;

*Megaralı*, bir kitap;
*Melankoli Üzerine*, bir kitap;
*Madenler Üzerine*, iki kitap;
*Bal Üzerine*, bir kitap;
*Metrodoros'un Deyişlerinden Derleme Üzerine*, bir kitap;
*Meteoroloji*, iki kitap;
*Sarhoşluk Üzerine*, bir kitap;
*Alfabetik Sırayla Yasalar*, yirmi dört kitap;
*Yasaların Özeti*, on kitap;
*Tanımlar İçin*, bir kitap;
*Kokular Üzerine*, bir kitap;
*Şarap ve Zeytinyağı Üzerine*, bir kitap;
*Birinci Öncüller*, on sekiz kitap;
*Yasa Koyucular*, üç kitap;
*Politika*, altı kitap;
*Koşullara Göre Politika*, dört kitap;
*Siyasal Töreler*, dört kitap;
*En İyi Devlet Biçimi Üzerine*, bir kitap;
*Problemlerden Derleme*, beş kitap;
*Atasözleri Üzerine*, bir kitap;
*Donma ve Erime Üzerine*, bir kitap;
*Ateş Üzerine*, iki kitap;
*Esintiler Üzerine*, bir kitap;
*Felç Üzerine*, bir kitap;
*Boğulma Üzerine*, bir kitap;
*Akli Dengesizlik Üzerine*, bir kitap;
*Tutkular Üzerine*, bir kitap;
*Belirtiler Üzerine*, bir kitap;
*Safsatalar*, iki kitap;
*Tasımların Çözümü Üzerine*, bir kitap;

*Topikler,* iki kitap;
*Ceza Üzerine,* iki kitap;
*Saçlar Üzerine,* bir kitap;
*Tiranlık Üzerine,* bir kitap;
*Su Üzerine,* üç kitap;
*Uyku ve Düşler Üzerine,* bir kitap;
*Dostluk Üzerine,* üç kitap;
*Hırs Üzerine,* iki kitap;
*Doğa Üzerine,* üç kitap;
*Fizik Üzerine,* on sekiz kitap;
*Fizik Konularının Özeti Üzerine,* iki kitap;
*Fizik,* sekiz kitap;
*Doğa Filozoflarına Karşı,* bir kitap;
*Fizik Araştırmaları Üzerine,* on kitap;
*Fiziğin Nedenleri,* sekiz kitap;
*Bitkilerin Özsuları Üzerine,* beş kitap;
*Sahte Haz Üzerine,* bir kitap;
*Ruh Üzerine,* bir sav;
*İşlenmemiş/Ham Kanıtlar Üzerine,* bir kitap;
*Basit Kuşkular Üzerine,* bir kitap;
*Armoni Kuralları,* bir kitap;
*Erdem Üzerine,* bir kitap;
*Aykırılıklar ya da Karşıtlıklar,* bir kitap;
*Yalanlama Üzerine,* bir kitap;
*Zihin Üzerine,* bir kitap;
*Gülünç Olan Üzerine,* bir kitap;
*Akşam Söyleşileri,* iki kitap;
*Bölümlemeler,* iki kitap;
*Farklılıklar Üzerine,* bir kitap;
*Suçlar Üzerine,* bir kitap;

*Karalama Üzerine,* bir kitap;
*Övgü Üzerine,* bir kitap;
*Deneyim Üzerine,* bir kitap;
*Mektuplar,* üç kitap;
*Kendi Kendine Üreyen Hayvanlar Üzerine,* bir kitap;
*Salgılama Üzerine,* bir kitap;
*Tanrıların Övgüsü,* bir kitap;
*Yortular Üzerine,* bir kitap;
*İyi Talih Üzerine,* bir kitap;
*Eksik Tasımlar Üzerine,* bir kitap;
*Buluşlar Üzerine,* iki kitap;
*Ahlak Dersleri,* bir kitap;
*Ahlaki Karakterler,* bir kitap;
*Gürültü Üzerine,* bir kitap;
*Araştırma Üzerine,* bir kitap;
*Tasımlarla İlgili Yargı Üzerine,* bir kitap;
*Deniz Üzerine,* bir kitap;
*Dalkavukluk Üzerine,* bir kitap;
*Kassandros'a Krallık Üzerine,* bir kitap;
*Komedya Üzerine,* bir kitap;
*Söyleyiş Üzerine,* bir kitap;
*Konuşmalardan Derleme,* bir kitap;
*Çözümler,* bir kitap;
*Müzik Üzerine,* üç kitap;
*Ölçüler Üzerine,* bir kitap;
*Megakles,* bir kitap;
*Yasalar Üzerine,* bir kitap;
*Yasadışı Hareketler Üzerine,* bir kitap;
*Ksenokrates Öğretisinin Özeti,* bir kitap;
*Sohbete Dair,* bir kitap;

*Yemin Üzerine*, bir kitap;
*Hitabet Yönergeleri*, bir kitap;
*Zenginlik Üzerine*, bir kitap;
*Şiir Sanatı Üzerine*, bir kitap;
*Politika, Fizik, Aşk, Ahlak Problemleri*, bir kitap;
*Girişler*, bir kitap;
*Problemlerden Derleme*, bir kitap;
*Fizik Problemleri Üzerine*, bir kitap;
*İlkörnek Üzerine*, bir kitap;
*Serim ve Anlatı*, bir kitap;
*Şiir Sanatı Üzerine*, (başka) bir kitap;
*Bilgeler Üzerine*, bir kitap;
*Danışma Üzerine*, bir kitap;
*Dilbilgisi Yanlışları Üzerine*, bir kitap;
*Hitabet Sanatı Üzerine*, bir kitap;
*Hitabet Sanatı Üzerine Üslup Örnekleri*, on yedi kitap;
*Oyunculuk Üzerine*, bir kitap;
*Aristoteles'in ya da Theophrastos'un Notları*, altı kitap;
*Doğa Filozoflarının Görüşleri*, on altı kitap;
*Doğa Filozoflarının Görüşlerinin Özeti*, bir kitap;
*Gönül Borcu Üzerine*, bir kitap;
*Ahlaki Karakterler*, bir kitap;
*Sahte ve Gerçek Üzerine*, bir kitap;
*Tanrılık Üzerine Araştırmalar*, altı kitap;
*Tanrılar Üzerine*, üç kitap;
*Geometri Araştırmaları*, dört kitap;
*Aristoteles'in "Hayvanlar Üzerine" sinden Özet*, altı kitap;
*Tanıtlamalar*, iki kitap;
*Savlar 2*, üç kitap;
*Krallık Üzerine*, iki kitap;

*Nedenler Üzerine*, bir kitap;
*Demokritos Üzerine*, bir kitap;
*Karalama Üzerine*, bir kitap;
*Oluşum Üzerine*, bir kitap;
*Hayvanların Zekâsı ve Karakteri Üzerine*, bir kitap;
*Devinim Üzerine*, iki kitap;
*Görme Üzerine*, dört kitap;
*Tanımlar Üzerine*, iki kitap;
*Veri Üzerine*, bir kitap;
*Büyük ve Küçük Üzerine*, bir kitap;
*Müzikçiler Üzerine*, bir kitap;
*Tanrısal Mutluluk Üzerine*, bir kitap;
*Akademeialılara Karşı*, bir kitap;
*Felsefeye Teşvik*, bir kitap;
*Kentler En İyi Nasıl Yönetilir*, bir kitap;
*Notlar*, bir kitap;
*Sicilya'daki Patlama Üzerine*, bir kitap;
*Genel Olarak Kabul Edilen Görüşler Üzerine*, bir kitap;
*Fizik Problemleri Üzerine*, bir kitap;
*Öğrenmenin Yolları Nedir*, bir kitap;
*Yalancı Üzerine*, üç kitap;
*Topiklere Giriş*, bir kitap;
*Aiskhylos'a Karşı*, bir kitap;
*Astronomi Araştırmaları*, altı kitap;
*Toplama Üzerine Aritmetik Araştırmalar*, bir kitap;
*Akikharos*, bir kitap;
*Mahkeme Konuşmaları Üzerine*, bir kitap;
*Astykreon'a, Phanias'a, Nikanor'a Mektuplar*; bir kitap
*Dindarlık Üzerine*, bir kitap;
*Euias (Bakkhos)*, bir kitap;

*Fırsatlar Üzerine*, iki kitap;
*Özel Konuşmalar Üzerine*, bir kitap;
*Çocukların Eğitimi Üzerine*, bir kitap;
Aynı adda başka, bir kitap;
*Eğitim ya da Erdemler ya da Ölçülülük Üzerine*, bir kitap;
*Felsefeye Teşvik*, bir kitap;
*Sayılar Üzerine*, bir kitap;
*Tasımların Söylenişi Üzerine Tanımlar*, bir kitap;
*Gökyüzü Üzerine*, bir kitap;
*Politikaya Dair*, iki kitap;
*Doğa Üzerine, Ürünler Üzerine, Hayvanlar Üzerine;* iki kitap.*

Ve bütün bu kitapların toplamında iki yüz otuz iki bin dokuz yüz sekiz satır var. Bunlar Theophrastus'un hazırladığı kitaplar.

*Gülün Adı*'na manastırın kitaplığında bulunan kitapların kesintisiz bir listesini eklerken bu tür listeleri düşünmüş olmalıyım. Rabelais'nin yaptığı gibi adlar uydurmak yerine (o tarihte manastır koleksiyonlarında dolaşan) gerçek kitaplardan söz etmiş olmam, bir listedeki kitapların okur üzerinde bırakabileceği dua, mantra ve ayin hissini değiştirmez. Kitap listeleri yapma zevki, Cervantes'ten Huysmans'a ve Calvino'ya kadar pek çok yazarı büyülemiştir. Bibliyofiller sahafların kataloglarını (ki bu listelerin pratik olması amaçlanmıştır) Tembellikler Diyarı'nın, bir arzular ülkesinin büyüleyici tasvirleri gibi okurlar ve bir Jules Verne okuru okyanusların sessiz derinliklerini araştırmaktan, müthiş deniz canavarlarıyla karşılaşmaktan nasıl zevk alırsa onlar da bundan o kadar zevk alırlar.

---

* Diogenes Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, YKY, 2010, Çev: Candan Şentuna. (ç.n.)

Bugün bulabileceğimiz liste sayısı gerçekten sınırsızdır. "Bütün Dünyaya Yayılmış İnternet Ağı" gerçekten de "Bütün Listelerin Anası"dır, tanımı sınırsızdır çünkü sürekli evrilir, hem ağ hem de labirent. Başımızı ne kadar döndürse de bize en mistik olanını vaat eder; hemen hemen baştan sona sanaldır, kendimizi varlıklı ve her şeye yetkin hissetmemizi sağlayacak bir bilgi kataloğu sunar. Tek kusur, öğelerinden hangisinin gerçek dünyaya ilişkin verilere dayandığını, hangilerinin dayanmadığını bilememiz. Gerçekle yanlış arasında bir fark kalmamıştır.

Google'da "liste" yazarak arama yaptığımda bulduğum *web* sayfalarının sayısı 2.2 milyara yaklaşırsa, yeni listeler icat etmek hâlâ mümkün olabilir mi?

Ama bir liste, sonu gelmeyecek bir sıralamayı işaret edecekse aşırı uzun olmamalı. *Gülün Adı*'nda sözünü ettiğim kitaplardan birkaçının bile adını gözden geçirmek başımı döndürüyor: *De pentagono Salomonis; Ars loquendi et intelligendi in lingua hebraica; De rebus metallicis,* Hereford'lu Roger'dan; *Algebra,* El-Harezmi'den; *Punica,* Silius Italicus'tan; *Gesta francorum; De laudibus sanctae crucis,* Rabanus Maurus'tan; *Giordani de aetate mundi et hominis reservatis singulis litteris per singulos libros ab A usque ad Z; Quinti Sereni de medicamentis; Phaenomena; Liber Aesopi de natura animalium; Liber Aethici peronymi de cosmographia; Libri tres quos Arculphus episcopus Adamnano escipiente de locis sanctis ultramarinis designavit conscribendos; Libellus Q. Iulii Hilarionis de origine mundi; Solini Polyhistor de situ orbis terrarum et mirabilibus; Almagesthus...*

Ya da Fantômas ile ilgili romanların listesi: *Fantômas, Juve contre Fantômas; Le Mort qui tue; L'Agent Secret; Un Roi prisonnier de Fantômas; Le Policier apache; Le Pendu de Londres; La Fille*

*de Fantômas; Le Fiacre de nuit; La Main coupée; L'Arrestation de Fantômas; Le Magistrat cambrioleur; La Vivrée du crime; La Mort de Juve; L'Evadée de Saint-Lazare; La Disparition de Fandor; Les Souliers du mort; Le Mariage de Fantômas; L'Assassin de Lady Beltham; La Guêpe rouge; Le Train perdu; Les Amours d'un prince; Le Bouquet tragique; Le Jockey masqué; Le Voleur d'or; Le Cadavre géant; Le Faiseur de reines; Le Cercueil vide; Le Série rouge; L'Hôtel du crime; La Cravate de chanvre; La Fin de Fantômas.*

Ya da Sherlock Holmes öykülerinin (kısmi) listesi: Bir Kimlik Vakası, Bohemya'da Skandal, Kızıl Saçlılar Kulübü, Üç Öğrenci, Boscombe Vadisinin Esrarı, Beş Portakal Çekirdeği, Bükük Dudaklı Adam, Mavi Yakut, Benekli Şerit, Mühendisin Başparmağı, Asil Bekâr, Kızıl Kayın Ağacı, Gümüş Şimşek, Solgun Asker, Sürünen Adam, Ünlü Müşteri, Aslan Yelesi, Mazarin Elması, Emekli Boyacı, Sussex Vampiri, Üç Üçgen Çatı, Üç Garrideb, Peçeli Kiracı, Beryl Coronet, Karton Kutu, Ölmek Üzere Olan Dedektif, Boş Ev, Son Vaka, Gloria Scott, Yunanlı Tercüman, Baskervillerin Köpeği, Musgrave Töreni, Kızıl Soruşturma, Kayıp Anlaşma, Norwoodlu İnşaatçı, Thor Köprüsü Vakası, Kırmızı Çember, Reigate Eşrafı, Yerli Hasta, İkinci Leke, Dörtlerin İmzası, Altı Napolyon, Bisikletteki Takip, Borsa Kâtibi, Korku Vadisi, ... *Amin.*

Listeler: Okuması da yazması da keyiflidir. Bunlar genç bir romancının itiraflarıdır.

# Notlar

## 1. Soldan Sağa Yazmak

1 Kimileri, Rimbaud gibi, on sekiz yaşını biraz geçince şiir yazmaktan vazgeçerler.

2 1950'lerin sonuyla 1960'ların başında birkaç parodi ve başka düzyazılar yazdım; bunlar sonradan *Yanlış Okumalar* adı altında kitaplaştı. Ama ben onlara sadece *eğlencelik* gözüyle bakıyordum.

3 Bkz. Umberto Eco, *Come si scrive un romanzo* (Roman Nasıl Yazılır) (Milano, Bompiani, 1996).

4 Linda Hutcheon, "Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern", Norma Bouchard ve Veronica Pravadelli yay., *Umberto Eco's Alternative* (New York: Peter Lang, 1998); Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (London: Routledge, 1998); Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London: Routledge, 1992); Remo Ceserani, "Eco's (Post)modernist Fictions," Bouchard ve Pravadelli, *Umberto Eco's Alternative*.

5 Charles A. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (Wisbech, U.K.: Balding and Mansell, 1978).

6 Charles, A. Jencks, *What Is Post-Modernism?* (London: Art and Design, 1986), syf. 14-15. Ayrıca bkz. Charles A. Jencks, yay., *The Post-Modern Reader* (New York: St. Martin's, 1992).

## 2. Yazar, Metin ve Yorumcular

1 Bkz. Jacques Derrida "Signature Event Context" (1971) *Glyph*, Sayı 1 (1977): syf. 172-197; John Searle, "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida", *Glyph*, Sayı 1 (1977): syf. 198-208, yeni basım Searle, *The Construction of Social Reality* (New York Free Press, 1995).

2 Bkz. Philip L. Graham, "Late Historical Events", *A Wake Newslitter* (Ekim 1964): syf. 13-14; Nathan Halper, "Notes On Late Historical Events", *A Wake Newslitter* (Ekim 1965): syf. 15-16.

3 Ruth von Paul, "Late Historical Events", *A Wake Newslitter* (Aralık 1965): syf. 14-15.

4 Hece ölçüsü bakımından Roma'daki "o"nun uzun olduğunu belirtmek gerek, bu yüzden altı ayaklı dizede ilk şiir ölçüsü düzgün uygulanamaz. Bu nedenle doğru okuma "Rosa"nınkidir.

5 Helena Kostiyukoviç , "Umberto Eco: Imja Rosi," *Sovriemiennaja hudoziestviennaja litieratura za rubiezom*, Sayı 5 (1982): syf. 101 ve sonrası.

6 Robert F. Fleissner; *A Rose by Another Name: A Survey of Literary Flora From Shakespeare to Eco* (West Cornwall, U.K.: Locust Hill Press, 1989), syf. 139.

7 Giosue Musca, "La Camicia del nesso", *Quaderni Medievali*, Sayı 27 (1989).

8 A.R. Luria, *The Man With A Shattered World: The History Of A Brain Wound* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987).

## 3. Kurmaca Karakterler Üzerine Birkaç Not

1 Faria diye biri vardı ve Dumas bu tuhaf Portekizli rahipten etkilenmişti. Ama gerçek Faria hipnotizmayla ilgileniyordu, Monte Cristo'nun akıl hocasıyla bir ilgisi yoktu. Dumas roman kahramanlarından bazılarını tarihten alırdı (d'Artagnan'da olduğu gibi), ama okurlarının bu karakterlerin gerçek hayattaki simgeleriyle ilgilenmeleri beklenmezdi.

2 Yıllar önce o kaleye gittim, sadece Monte Cristo'nun hücresi denilen yeri görmekle kalmadım, güya rahip Faria'nın kazdığı tüneli de gördüm.

3 Alexandre Dumas, *Viva Garibaldi! Une Odyssée en 1860* (Paris: Fayard, 2002), Bölüm 4.

4 Kibar ve duyarlı bir arkadaşım bana şöyle derdi: "Ne zaman bir filmde dalgalanan bir bayrak görsem, ağlarım; hangi milletin bayrağı olursa olsun." Ne olursa olsun, insanların hayali kişilerden etkilenmeleri geniş bir edebiyat doğmasına neden olmuştur, hem psikoloji hem de anlatım alanında. Kapsamlı bir gözlem için bkz. Margit Sutrop, "Sympathie, Imagination, and the Reader's Emotional Response to Fiction", Jürgen Schlager ve Gesa Stedman, yay., *Representations of Emotions* (Tübingen, Günter Narr Verlag, 1999), syf. 29-42. Ayrıca bkz. Margit Sutrop, *Fiction and Imagination* (Paderborn: Mentis Verlag, 2000), syf. 5-2; Colin Radford, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?" *Proceedings of the Aristotelian Society*, Sayı 69, ek.(1975): syf. 77; Francis Farrugia, "Syndrome narratif et archétypes roman-esques de la sentimentalité: Don Quichotte, Madame Bovary, un discours du pape, et autres histoires," bulunduğu eser, Farrugia ve diğerleri., *Emotions et sentiments: Une construction sociale* (Paris: L'Harmattan, 2008).

5 Bkz. Gregory Currie, *Image and Mind* (Cambridge: Cambridge

University Press, 1995). Aristoteles'in tanımladığı şekliyle katarsis (boşalma) bir tür duygu yanılsamasıdır: Trajedilerin kahramanlarıyla ne kadar özdeşleştiğimize bağlıdır, böylece onların başına gelenleri görünce acıma ve dehşet duyarız.

6 Ontolojik bakış açısının dikkatli ve kapsamlı bir tartışması için bkz. Carola Barbero, *Madame Bovary: Something Like a Melody* (Milano: Albo Versorio, 2005). Barbero ontolojik ve bilişsel yaklaşım arasındaki farkı başarıyla ayırt etmiş. "Nesne Kuramı, var olmayan nesneleri bilişsel olarak nasıl kavradığımızı öğrenmekle ilgilenmez. Aslında, bu kuram nesnelere sadece genel konumları açısından ve onlarla ilgili varsayımlardan bağımsızca odaklanır" (65).

7 Bkz. John Searle, "Kurmaca Konuşmaların Mantıklı Konumu", *New Literary History*, Sayı 6, no. 2 (Kış 1975): syf. 319-332.

8 Jaakko Hintikka, "Exploring Possible Worlds" Sture Allén, yay., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences, Proceedings of the Nobel Symposium*, 65. Cilt. (New York: De Gruyter, 1989), syf. 55.

9 Lubomir Dolezel, "Possible Worlds and Literary Fiction" bulunduğu eser, Allén, *Possible Worlds*, syf. 233.

10 Örneğin Başkan George W. Bush 24 Eylül 2001'deki bir basın toplantısında, "Kanada ile Meksika arasındaki sınır ilişkilerinin hiç bu kadar iyi olmadığını" söylemişti. Bkz. Usinfo.org/wfarchive/2001/010924/epf109.htm.

11 Samuel Delany'nin "General Protocols"unda sözü edilmiştir, Teresa de Laurentis, yay. *The Technological Imagination* (Madison, Wis.: Coda Press, 1980).

12 Olası bir kurmaca anlatı dünyasında "küçük" ve "asalak" için bkz. Umberto Eco, *Yorumun Sınırları*.

13 *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabımda yazdığım gibi, okurlar, ansiklopedik bilgilerinin durumuna göre, gerçek dünyadaki bazı koşulların ihlal edilmesini kabul etmeye az-çok meraklıdırlar. 1600'lı yıllarda geçen *Üç Silahşorlar*'da Alexandre

Dumas, roman kahramanı Aramis'in Rue Servandoni'de oturduğunu söyler, bu da olanaksızdır, çünkü sokağa adı verilen mimar Giovanni Servandoni yüz yıl sonra yaşamış ve orada çalışmıştır. Ama okurlar tedirginlik duymadan bu bilgiyi kabul edebilirlerdi çünkü Servandoni hakkında bilgisi olan pek azdı. Tersine Dumas, Aramis'in Rue Bonaparte'ta oturduğunu söyleseydi okurlar haklı olarak rahatsızlık duyarlardı.

14 Bkz. Örneğin Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk* (Halle: Niemayer Verlag, 1931).

15 Stendhal, *Kızıl ve Kara.*

16 Bu iki kurşun konusunda, bkz. Jacques Geninasca, *La Parole littéraire* (Paris: PUF, 1997), II.3.

17 Örneğin bkz. Umberto Eco, *Kant ve Platypus*, özellikle böl. 1.9.

18 Ama eğer Anna bir yapay varlık ise, onun yapısı iskemle ya da gemi gibi başka yapay varlıklardan farklıdır. Bkz. Amie L. Thomasson, "Fictional Characters and Literary Practices", *British Journal of Aesthetics*, Sayı 43, no.2 (Nisan 2002); syf. 138-157. Kurmacalardaki yapay varlıklar fiziksel açıdan bütün değildirler ve mekân-uzam konumları yoktur.

19 Örneğin bkz. Umberto Eco, *Göstergebilim ve Dilin Felsefesi* ve *Yorumun Sınırları.*

20 Philippe Doumenc, *Contre-enquéte sur la mort d'Emma Bovary* (Paris: Actes Sud, 2007).

21 Bkz. Örneğin, Aislinn Simpson, "Winston Churchill Didn't Really Exist,"*Telegraph*, 4 Şubat , 2008.

22 Giambattista Vico ve Thomas Reid'den John Searle'a kadar toplumsal nesneler fikrinin tarihçesi için bkz. Maurizio Ferraris, "Scienze sociali", Ferraris, yay., *Storia dell'ontologia* (Milano: Bompiani, 2008), 475-490.

23 Örneğin bkz. John Searle, "Proper Names," *Mind*, Sayı 67 (1958): syf. 172.

24 Bkz. Roman Ingarden, *Time and Modes of Being*, ve *The Literary Work of Art*. Ingarden'in konumunun bir eleştirisi için bkz. Amie L. Thomasson, "Ingarden and the Ontology of Cultural Objects," Arkadiusz Chrudzimski, yay. Existence, *Culture and Persons: The Ontology of Roman Ingarden* ( Frankfurt: Ontos Verlag, 2005).

25 Barbero, *Madame Bovary*, syf. 45-61

26 Woody Allen, "The Kugelmass Episode", Allen, *Side Effects* (New York: Random House, 1980).

27 Bu sorunlar için bkz. Patrizia Violi, *Meaning and Experience*, IIB ve III. Ayrıca bkz. Eco, *Kant ve Platypus*.

28 Peter Strawson, "On Referring", *Mind*, Sayı 59 (1950).

29 Belli ki ansiklopediler güncelleştirilmelidirler. 4 Mayıs 1821'de, kamu ansiklopedisi Napoleon'u St. Helen Adası'nda hâlâ sürgünde yaşayan eski bir imparator olarak gösteriyordu.

30 *De visu* olarak denetlenmesi güç vakalarda (örneğin *p*, Obama'nın dün Bağdat'ı ziyaret ettiğini öne sürüyorsa), vaka görebileceğimiz bir mesafede olmamasına rağmen, sözüm ona bu dünyada neler olup bittiğini denetlememize yarayacak protezlere güveniriz (gazetelere ya da televizyonlara).

31 Matematiksel varlıkların da revizyona karşı bağışık olduklarını iddia etmek isteyebiliriz. Öklidinki dışında bir geometrinin ortaya çıkmasıyla paralel çizgiler kavramı bile değişti, Fermat Kuramı hakkındaki fikirlerimiz de, İngiliz matematikçi Andrew Wiles sayesinde 1994'ten sonra değişti.

32 Özenli olmak adına, "Jesus Christus" teriminin iki farklı nesneyi işaret ettiğini söylemeliyiz, bu adı ağzına alan birinin –ifadeye anlam katabilmek amacıyla– hangi tür dini (ya da dini olmayan) inançlara bağlı olduğunu söyleyebilmeliyiz.

33 Bu hususta bkz. Umberto Eco, *Okurun Rolü*.

## 4. Listelerim

1 Bkz. Umberto Eco, *Listelerin Sınırsızlığı*.

2 Pragmatik listelerle edebi listeler arasındaki fark için bkz. Robert E. Belknap, *The List* (New Haven: Yale University Press, 2004). Edebi listelerin değerli bir antolojisi de Francis Spufford, yay., *The Chatto Book of Cabbages and Kings: Lists in literature* (London: Charro and Windus, 1989). Belknap pragmatik listelerin sonsuza kadar uzatılabileceğini düşünüyor (örneğin bir telefon rehberi her yıl daha da uzar; alışverişe giderken yolda alışveriş listesini uzatabiliriz), oysa edebi dediği listeler onları içeren çalışmanın biçimsel sınırlamaları yüzünden kapalı sayılırlar (metre, uyak, sone filan). Bana kalırsa bu iddia baş aşağı edilebilir. Pratik liste, sınırlı sayıda bir dizi nesneyi *belli bir anda* gösterdiği sürece zorunlu olarak sınırlıdır. Telefon rehberinde olduğu gibi elbette uzatılabilirler, ama 2008 yılınınkiyle karşılaştırılınca 2008 yılının telefon rehberi başka bir şeydir. Tersine, sanatsal tekniklerdeki sınırlamalara rağmen aşağıda alıntılayacağım bütün şiirsel listeler *ad infinitum* uzatılabilir.

3 Ennodius, *Carmina*, 9. Kitap, böl. 323c, *Patrologia Latina*, yay. J.-P. Migne, cilt 63 (Paris, 1847).

4 Cicero, "*Lucius Catilina'ya ilk Söylev*".

5 A.g.e.

6 Wisława Szymborska'dan, (Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1997).

7 Ne yazık ki çeviride asyndeton kaybolabiliyor. "Bayanları, kavalyeleri, silahları, aşkları/kibarlıkları, gözüpek girişimler" diye şarkı söylüyorum.

8 Bu konuda yanılabilirim. Tarihler kesin olmasa da ilk listenin Theogony'nin tamamı olması mümkündür.

9 Bkz. Giuseppa Ledda, "Elenchi impossibili: Cataloghi e topos

dell'indicibilità", yayımlanmamış; yine: *La Guerra della lingua: Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante* (Ravenna, Longo, 2002).

10 Dante, *İlahi Komedya*.

11 Walt Whitman; *Leaves of Grass*, 12. Kısım, "Song of the Broad Axe". Özellikle Robert E. Belknap'ın *The List*'te (New Haven, Yale University Press, 2004) Walt Whitman'a ayırdığı bölüme bakın.

12 James Joyce, "Anna Livia Plurabelle".

13 A.g.e.

14 Yaptığım kolaj Andrew Hurley'in *Collected Fictions of Jorge Luis Borges* adlı çevirisine dayanmaktadır. (New York, Viking, 1998).

15 Burada insanların başka, mantıksız yaratıklar karşısında mantıklı yaratıklar olduğunu söyleyen eski sorunu, *özellikli fark*'ı ele almayacağız. Bu konuda bkz. Umberto Eco, *Göstergebilim ve Dil Felsefesi* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), böl. 2. Ornitorenk konusunda aynı yazardan: *Kant ve Ornitorenk* (New York: Harcourt, 1999).

16 Elbette niteliklere göre düzenlenen bir liste değerlendirici anlamda da amaçlanabilir. Buna örnek olarak Ezekiel, 27'de Sur kentine övgü dizebilir, ya da Shakespeare'in 2. Richard oyununun 2. perdesindeki İngiltere'ye zafer şarkısı. Niteliklere göre bir başka değerlendirici liste, *laudatio puellae*'nin toposudur –güzel kadınların betimlenmesi– bunun en soylu örneği Neşideler Neşidesi'dir. Ama çağdaş yazarlarda da rastlarız buna, örneğin Rubén Dario'nun, Whitman üslubunda "övgücü listelerin önemli bir patlaması" sayılan "Canto a la Argentina" adlı yapıtında. Benzer biçimde, *vituperatio puellae* ( ya da *vituperatio dominae*) vardır –çirkin kadınların betimlenmesi– Horace'da ya da Clément Marot'da olduğu gibi. Çirkin erkeklerin betimlemeleri de görülür, Edmond Rostand'ın *Cyrano de Bergerac* adlı yapı-

tındaki Cyrano'nun kendi burnu üzerine ünlü tiradında olduğu gibi.

17 Eco, *Listelerin Sınırsızlığı.*

18 Bkz. Leo Spitzer, *La Enumeración caotica en la poesia moderna* ( Buenos Aires: Faculdad de Filosofia y Letras, 1945).

19 Umberto Eco, Baudolino.

20 Louis-Ferdinand Céline, Bagatelles pour un massacre, Bu yapıtın çevirisi Céline'in varisleri tarafından yasaklanmıştır. Bir uyarlamasına vho.org/aaarghfran/livres6/CELINEtrif.pdf adresinde ulaşılabilir. Özgün metni alıntılamaya değebilir (Tintin'deki Kaptan Haddock'un öfke nöbetlerinin tadı var bunlarda nedense). "Dine! Paradine! Crèvent! Boursouflent! Ventre dieu!... 487 Millions! D'empalafiés cosacologues! Quid? Quid? Qoud? Dans tous les chancres de Slavie! Quid? De Baltique slavigote en Blanche Altramer noire? Quam? Balkans! Visqueux! Ratagan! De concombres!... Mornes! Roteux! De ratamerde! Je m'en Pourfentre!... je m'en pourfoutre! Gigantement! Je m'envole! Coloquinte!... Barbatoliers? Immensément! Volgaronoff!... Mongomoleux Tartaronesques!... Stakhanoviciants!... Culodovitch!... Quatre cent mille verstes mymiamètres!... De steppes de condachiures, de peaux de Zébis-Laridon!... Ventre Poultre! Je m'en gratte tous les Vésuves!... Déliges!... Fongueux de margachiante!... Pour vos tout sales pots fiottés d'entzarinavés!... Stabiline! Vorokchiots! Surplus Déconfits!... Transbérie!"

21 Bkz. Detlev W. Schumann, "Enumerative Style and Its Significance in Whitman, Rilke, Werfel," *Modern Language Quarterly*, Sayı 3, no. 2 (Haziran 1942): syf. 171-204.

22 Spitzer, *La Enumeración caotica en la poesia moderna.*

23 Italo Calvino, "Il cielo di pietra", *Tutte le cosmicomiche* (Milano: Mondadori, 1997), syf. 314.

24 Jorge Luis Borges, "John Wilkins'in Analitik Dili", Borges, *Seç-*

*me Yazılar*, yay. Eliot Weinberger. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* / *Kelimeler ve Şeyler* (Paris: Gallimard, 1966).

25 Umberto Eco, *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*. Bu metni sanki benimmiş gibi alıntılarken biraz sıkıntı duyuyorum. Özgün İtalyanca metinde ortalama İtalyan okurun kolaylıkla tanıyacağı şekilde alıntılar yaptım edebiyat eserlerinden, İngilizce çevirmenim de İngilizce bilen okurların tanıyacağı şekilde bu derlemeyi yeniden yaratmak zorunda kaldı. Bu, bir çevirmenin, *aynı etkiyi* bir başka dilde yaratabilmek için kelimesi kelimesine çeviriden kaçınmasını gerektiren vakalardan biridir.

26 A.g.e. Böl. 8.

# Dizin


A

*Acta Sanctorum*, 19

Addisson, Joseph, *İmgelemin Zevkleri*, 21

Ahab, 99

Allah, 97

Allen, Woody, "Kugelmass Olayı", 89

Ampère, André-Marie, 57

Anafor, 157

Ansiklopedi, 40, 48, 52, 76, 77, 86, 92, 143, 145, 157, 161

Aquinalı Thomas, 11

Ariosto, 125, *Orlando Furioso*, 106

Aristoteles, 52, 143, 144, 166, 170, *Poetika*, 58, 59

Arman (Armand Pierre Fernandez), 117

Asimov, Isaac, 87

Asyndeton, 105, 106

Aşırılık, 24, 148-150, 157, 158

Augustinius, *Hıristiyan Öğretisi Üzerine*, 37

B

Balzac, Honoré de, 81

Barbero, Carola, 88, 89, 178n6, 180n25

Barok, 22, 23, 136, 143, 145,147, 148

Basile, Giambattista, *Masalların Masalı*, 148

*Bathing Beauty*, 161

*Baudolino* (Eco), 15, 24, 25, 28, 129, 152

Beethoven, Ludwing van, 5. Senfoni, 74

Belknap, Robert E., 181n2

Benjamin, Walter, 162

Blaine, Rick, 82, 83

Bligh, William, 28

Bloom, Leopold, 71, 73, 82, 111, 112, 125, 151

Bonanni, Filippo, *Museum Kircherianum*, 135

Borges, Jorge Luis, 157, 158, 159, 163; "Alef," 128, 129; "John

Wilkins'in Analitik Dili", 183n24
Bovary, Emma, 63, 64, 79, 85, 89
Brontë, Emily, *Uğultulu Tepeler*, 99
Brown, Peder, 83
Burroughs, Edgar Rice, 9
Burton, Robert, *Melankolinin Anatomisi*, 149

C
Calvino, Italo, 172; *Kozmikomik Öyküler*, 157; *Görünmez Kentler*, 126; *Varolmayan Şövalye*, 107
Casanova, Giacomo, 51, 52
Casaubon, Isaac, 47
Castelvetro, Lodovico, 59
Caulfield, Holden, 85
Cavilleri, Jenny, 65
Céline, Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, 155, 183n20
Celli, Giorgio, 50
Cendrars, Blaise, *La Prose du Transsibérien*, 126
Cervantes, Miguel de, 85, 172; *Don Quijote*, 9, 61
Choniates, Niketas, 25
Christie, Agatha, 85
Churchill, Winston, 84
Cicero, *Catilina'ya Karşı İlk Söylev*; 105, 181n4
Cimourdain, 83, 84
Collins, Wilkie, *Aytaşı*, 54
Conservatoire des Arts et Métiers, 16, 42, 136, 142
*Corpus Hermeticum*, 47
Cramer, Müfettiş, 69
Crusoe, Robinson, 125

Ç
Çifte Kodlama, 30-32

D
Dadaizm, 158
Dante, *Paradiso*, 120
Darío, Rubén, "Canto a la Argentina," 182
Darwin, Charles, 9
Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, 125
Derrida, Jacques, 36, 176n1
Dickens, Charles, 84, 126
Dido, 85
Diogenes Laertius, 164, 165, 172
Doğruluk koşullu semantik, 68, 74
Dostoyevski, Fyodor, *Suç ve Ceza*, 99

Doumenc, Philippe, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, 79, 89, 179n20
Doyle, Arthur Conan, 54, 78
Döblin, Alfred, *Berlin Alexander Meydanı*, 151
Dönüşüm Noktası, 105
Dumas, Alexandre, *baba*, 63, 71; *Üç Silahşorlar*, 84

E
Écrivain, 8
Écrivant, 8
Edison, Thomas, 9
Einstein, Albert, 9
Ekphrasis, 21
Eliot, George, *Middlemarch*, 47, 48
Ennodius, 104
Estetik, 11, 35, 56, 64, 81, 89
Euripides, 85

F
Fantômas, 173, 174
Faria, papaz, 63
Ferreri, Marco, 17
Fitzgerald, F. Scoot, 85
Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, 85, 89, 90, 160
Fleissner, Robert F., *Adı Farklı Bir Gül*, 53, 54
Fleur-de-Marie, 65
*Footlight Parade*, 161
Foucault, Léon, 20
Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, 48, 157
*Foucault Sarkacı* (Eco), 15-17, 20, 23, 26, 29, 41, 42, 47, 48, 54, 57, 62, 63, 136
Fournier, Alain, *Le Grand Meaulnes*, 83
Frederick Barbarossa, 24, 29
Frege, Gottlob, 158
Fütürizm, 158

G
Galileo, 9
Gandhi, Mahatma, 84, 150
Gargantua, 85, 108, 111, 149
Gatsby, Jay, 85
Gerçeküstücülük, 158
Gestalt, 88, 89
Gitchi Manitou, 97
Goethe, Johann Wolfgang von, *Genç Werther'in Acıları*, 65
Goodwin, Archie, 69
Göstergebilim, 10, 11, 35, 66, 68, 74, 76, 91, 96, 97
Gösteren, 103

Gösterilen, 103
Grimm Kardeşler, 83, 84;
"Guajira Guantanamera," 57
Guldin, Paul, *Problema arithmeticum de rerum combinationibus*, 163
*Gülün Adı* (Eco), 7, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 23, 25, 26, 31, 46, 47, 49, 50, 53, 57-61, 114, 172, 173
*Gülün Adı Üzerine Düşünceler* (Eco), 19, 30, 45

H
Habil, 75
Halper, Nathan, 38
Hamlet, 9, 63, 81, 82, 85, 99
Hammond, Dana, 81
Heathcliff, 82, 96, 99
Heidegger, Martin, 8
Hemingway, Ernest, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, 99
Henriot, Émile, *La Rose de Bratislava*, 49, 51
Hipotipoz, 121
Hitler, Adolf, 73, 75-77, 80, 156
Holmes, Sherlock, 54, 69, 78, 84, 96, 98, 174
Homeros, 8, 34, 117, 120, 142, 157; Iliada, 117
Horace, 182
Hugo, Victor, *Doksan Üç*, 83, 127, 149
Huysmans, Joris-Karl, 172

I
Incrementum, 105
Ingarden, Roman, 87

İ
İbni Sina, 66
İbrahim (Peyg.), 39, 75, 160
İncil, 14, 37, 39, 75, 97; Hezekiel, 126, 182n16; Matta İncil'i, 103; Neşideler Neşidesi, 53

J
Jencks, Charles, 30
Jocasta, 100
Jordan, Robert, 83, 99
Joyce, James, 20, 23, 38, 39, 73, 107, 111, 127, 128, 151, 157; *Finnegans Wake*, 35, 38, 127; *Stephen Hero*, 20 *Ulysses*, 71, 83, 112, 120, 151

K
Kabil, 76
Kafka, Franz, *Dönüşüm*, 99

Kant, Immanuel, *Saf Aklın Eleştirisi*, 40
Karenina, Anna, 63-68, 73-75, 77, 80-83, 88, 93, 96
Kastedilen, 87, 91, 103
Kategorik Dizin, 145
Katı adlandırma kuramı, 78, 86
Kent, Clark, 80, 81, 96
Kepler, Johannes, 9
Kırmızı Başlıklı Kız, 83, 84, 90, 93
Kircher, Athanasius, 61, 62, 147
Konstantinopolis, 28, 131
Kornbluh, C. M., *Uzay Tacirleri*, 70
Kostiyukoviç Helena, 49-52
*Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* (Eco), 15, 159, 162
Kripke, Saul, 78
Kuran, 14
Kübizm, 158

L
Lacan, Jacques, 9
Lamartine, Alphonse de, 13
Leibniz, Gottfried, 164
Lime, Harry, 82
Liste: kaotik sıralama, 150; sınırlı ve açık, 102; pratik ve edebi liste, 102; *vituperatio puellae*, 182n16
Louvre, 134
Luria, A. R., 59

M
Maigret, Jules, 85
Mann, Thomas, *Doctor Faustus*, 49, 126
Manzoni, Alessandro, *Nişanlılar*, 31
Marino, Giambattista, *Adonis*, 125, 149
Marlowe, Philip, 83, 85
Marot, Clément, 182
Marx, Karl, *Kapital*, 161
Maymunlar Kralı Tarzan, 9
Meaulnes, Augustin, 83, 84
Medea, 85, 87
Meinong, Alexius, 66
Melville, Herman, *Moby Dick*, 9
Merezkovski, Dimitri, 50
Mersenne, Marin, 164
Milton, John, *Kayıp Cennet*, 106
Mirabeau, Honoré, 63
Morlay, Bernard de, *De Contemptu Mundi*, 46, 47
Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni*, 102
Musca, Giosue, 54, 57
Museo della Specola (Floransa), 135

**N**

Napoleon I, 72, 79, 86, 92, 150
Neruda, Pablo, 157
Nesne: tamamıyla yönelimsel 87, 88; fiziksel olarak var olan, 91; kesinlikle yönelimsel, 88; göstergebilim nesneleri, 97
Nucingen, Baron, 81

**O**

Obama, Barack, 92, 93
Oedipus, 84, 85, 96, 98-100
O'Hara, Scarlett, 64
Okur: ve çifte kodlama, 30-32; duygusal tepkisi, 64; Ampirik Okur, 39, 41, 42, 44; Örnek Okur, 39-42, 44, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56
*Okurun Rolü* (Eco), 34
*Opera aperta* (Açık Yapıt) Eco, 34
Othello, 85

**Ö**

*Önceki Günün Adası* (Eco), 15, 16, 18, 19, 21, 23, 27, 121, 125

**P**

Panzer, Saul, 69
Pavese, Cesare, 55, 56
Peirce, C. S., 35, 76
Perec, Georges, *Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi*, 151
Perrault, Charles, 83, 84
Phul, Ruth von, 38, 39
Place des Vosges, 16, 42
Poe, Edgar Allan, "Kalabalıktaki Adam", 126
Poetika, 148, 157, 161
Pohl, Frederick, *Uzay Tacirleri*, 70
Poirot, Hercule, 85
Polysyndeton, 105, 106
Popper, Karl, 37
Porter, Cole, "You're the Top!", 150
Postmodernizm, 30
Prévert, Jacques, 157
Proust, Marcel, 23; *Swann'ların Tarafı*, 126; *Kayıp Zamanın İzinde*, 10
Pynchon, Thomas, *Yerçekiminin Gökkuşağı*, 151

**Q**

Quijote, Don, 8, 61, 85

**R**

Rabelais, François, 107, 112, 148; *Gargantua*, 111; *Pantagruel*, 172

Rênal, Madame de, 72
Riccoboni, Antonio, 59
Richelieu, Kardinal, 22, 27
Rigby, Eleanor, 84
Rimbaud, Arthur, *Illuminations*, "Le Bateau Ivre," 156, 157
Robey, David, 48
Robin Hood, 82
Robortello, Francesco, 59
Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, 64
Russell, Bertrand, 158

S

Sahte-Dionysius Areopagite, 104
Salinger, J. D., 85
Samsa, Gregor, 99
Santa Scolastica (Subiaco), 19
Saussure, Ferdinand de, 74
Sawyer, Tom, 125
Schott, Caspar: *Joco-seriorium naturae et artis sive magiae naturalis centuriae tres, Technica curiosa*, 147
Searle, John, 36
Segal, Erich, *Love Story*, 65
Semiyoloji, 35, 117
Semiyotik, 85, 86, 87, 91, 92, 98
Sepibus, Giorgio de, *Museum Celeberrimum*, 135
Shakespeare, William, *Hamlet, Macbeth, Richard II, Bir Kış Masalı*, 46, 53, 70, 71, 150
Sıralama; kaotik, 150; bağlayıcı ve ayırıcı, 156
Sidonius Apollinaris, 107
Simenon, Georges, 85
Sofokles, 84, 98, 100
Sorel, Julien, 72, 73, 95
Spade, Sam, 82, 83
Spitzer, Leo, 156
Stendhal, *Kızıl ve Kara*, 72, 73
Stevenson, Robert Louis, 22
Stout, Rex, *In the Best Families*, 69, 81, 84, 85
Strawson, Peter, 91
Sue, Eugène, *The Mysteries of Paris*, 65
Summae, 143, 148
Szymborska, Wisława, "Olasılıklar", 106

T

Tarski, Alfred, 80
Tasman, Abel, 28
Tesauro, Emanuele, *Cannocchiale aristotelico*, 145, 146, 158
Theophrastus, 164, 172

Tolstoy, Leo: 65, 67, 96; *Anna Karenina,* 74, 80, 81; *Harp ve Sulh,* 8, 99
Twain, Mark, 125

Ü
Üç Silahşorlar, 22, 84
Üst-anlatı, 23, 25, 30, 31

V
Valéry, Paul, 96
Vergil, 85
Verne, Jules, *Seksen Günde Devri Alem*, 22
Visconti, Luchino, 18
Voronski Andrey, 25

W
Watson, John H., 78
Whitman, Walt, "Song of the Broad-Axe," 126
Wilder, Thornton, *The Bridge of San Luis Rey / Kader Köprüsü*, 102
Wolfe, Nero, 69, 81, 84, 85
Wunderkammer, 133-136

Y
Yapıbozucular, 75
Yazar: Ampirik, 39, 44-48, 51, 53, 56, 60; yazarın amacı, 34, 44, 53; Örnek Yazar, 39, 48; metne bağlı bir kuramcı, 44
Yeni Gerçekçilik, 158
*Yorumun Sınırları* (Eco), 34, 36, 37

Z
Zasetski, Lev, 59
*Ziegfeld Çılgınlıkları*, 161
Zola, Émile, 42; *Kadınların Cenneti*, 162; *Rahip Mouret'nin Günahı*, 150

Romancı geçmişi otuz yılı bulmayan Umberto Eco bu nedenle kendini "genç" bir romancı olarak niteliyor ve *Genç Bir Romancının İtirafları*'nda, felsefeci ve kuramcı olarak arkasında bıraktığı uzun kariyerinden çok 'genç bir romancı' olarak geçirdiği yıllara bakıyor; Eco bu iki alanı birlikte kullanmasının kurmaca yapıtlarındaki verimli sonuçlarına eğiliyor. Kurmaca ile kurmaca dışı arasındaki sınırı araştırıp bu sınırın etrafında keyifle, eğlenerek ve eğlendirerek, zekice yaklaşımlarla dolaşıyor. Okuru kendi yaratıcı yöntemlerinde gezintiye çıkarıyor ve kendi roman dünyasını nasıl yarattığının ipuçlarını veriyor. Ortaçağ uzmanı, felsefeci ve çağdaş edebiyat alanında yetkili bir isim olan Umberto Eco, kurmaca yapıtlardaki hayali kahramanlara ve gerçek hayattaki algılanmalarına da değişik bir açıdan yaklaşıyor. Günümüzün en seçkin yazarlarından olan Umberto Eco'nun yaratıcılığının arka planını merak edenler için eğlendirirken bilgilendiren bu küçük kitap tam bir hazine.

ISBN 978-9944-756-91-4

KIRMIZIKEDİ

www.kirmizikedikitap.com

14.5 TL