UMBERTO ECO EDEBİYATA DAİR

UMBERTO ECO

EDEBİYATA DAİR

Çeviri: BETÜL PARLAK

3. BASKI

can modern

UMBERTO ECO

EDEBİYATA DAİR

Can Modern

Edebiyata Dair, Umberto Eco
İtalyanca aslından çeviren: Betül Parlak
Sulla letteratura
© 2002, RCS Libri S.p.A., Bompiani, Milano
© 2016, Can Sanat Yayınları A.Ş.
Bu eserin Türkçe yayın hakları Onk Ajans Ltd. Şti. aracılığıyla alınmıştır.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: 2016
3. basım: Aralık 2019, İstanbul
Bu kitabın 3. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Dizi editörü: Emrah Serdan
Editör: Nükhet Polat
Düzelti: Ebru Aydın, Burçak Başpınar
Mizanpaj: Atahan Sıralar

Kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Kapak baskı, iç baskı ve cilt: İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri
Çobançeşme Mah. Altay Sk. No: 8
Yenibosna-Bahçelievler, İstanbul
Sertifika No: 44066

ISBN 978-975-07-3341-3

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.
Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 43514

UMBERTO ECO

EDEBİYATA DAİR

DENEME

İtalyanca aslından çeviren

Betül Parlak

can

Umberto Eco'nun Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Gülün Adı, 1986
Foucault Sarkacı, 1992
Önceki Günün Adası, 1995
Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, 1995
Ortaçağ'ı Düşlemek, 1996
Somonbalığıyla Yolculuk, 1997
Yanlış Okumalar, 1997
Beş Ahlak Yazısı, 1998
Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, 1998
Açık Yapıt, 2000
Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın (J.C. Carrière ile birlikte), 2010
Günlük Yaşamdan Sanata, 2012
Tez Nasıl Yazılır, 2017

UMBERTO ECO, 1932'de Milano yakınlarındaki Alessandria kasabasında doğdu. 1950'lerde İtalyan Radyo-Televizyonu RAI'nin kültür programlarını yönetti, 1959-1975 arasında Bompiani Yayınevi'nin edebiyat-dışı yayınlar editörlüğünü üstlendi; *La Stampa, Corriere della Sera, La Repubblica, L'Espresso* gibi gazetelere makaleler yazdı. 1970'lerden bu yana Bologna Üniversitesi'nde göstergebilim dersleri veren Eco, *Gülün Adı, Önceki Günün Adası* ve *Baudolino* gibi romanlarıyla; *Açık Yapıt, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Beş Ahlak Yazısı, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Ortaçağ'ı Düşlemek, Somonbalığıyla Yolculuk, Yanlış Okumalar, Yorum* ve *Aşırı Yorum, Günlük Yaşamdan Sanata* gibi deneme kitaplarıyla günümüzün en saygın yazarları arasındadır. Yazar, 2016'da aramızdan ayrılmıştır.

BETÜL PARLAK, lisans ve lisansüstü eğitimini İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü'nde tamamladı, halen aynı üniversitede Çeviribilim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor. *Bir Çeviri Eserler Bibliyografyası Işığında Türkçede İtalyan Kültürü* (2011) adlı kitabının yanı sıra ulusal ve uluslararası platformda çok sayıda akademik yayını bulunuyor. Giorgio Agamben, Antonio Tabucchi, Salvatore Bono, Pierdomenico Baccalario gibi yazarların yapıtlarını dilimize kazandırdı.

İçindekiler

Giriş 11
Edebiyatın Bazı İşlevlerine Dair 13
Cennet Okuması 30
Komünist Manifesto'nun Biçemine Dair 38
Valois'nın Yoğun Sisleri 43
Wilde. Paradoks ve Aforizma 82
Sanatçının Bir *Bachelor* Olarak Portresi 107
Mancha ve Babil Arasında 131
Borges ve Etkilenme Endişesi 146
Camporesi'ye Dair: Kan, Beden, Hayat 166
Sembole Dair 171
Stile Dair 194
Les Sémaphores Sous La Pluie 215
Biçimin Pislikleri 241
Metinlerarası İroni ve Okuma Düzeyleri 254
Poetika ve Biz 283
Amerika Karşıtı Üç Neslin Amerika Miti 305
Yanlışın Gücü 326
Nasıl Yazıyorum 360

Giriş

Bu kitap çeşitli vesilelerle yazılmış bir grup yazıyı bir araya getiriyor; ortak yanları, hepsinin edebiyat sorununu merkeze almış olması. Vesilelere bağlı olarak ortaya çıkmalarının nedeni, davet edilmiş olduğum bir okur buluşmasının, sempozyumun veya kongrenin konusu ya da antolojik bir derlemenin başlığı teşvikiyle yazılmış olmalarıdır. Bazen konu sınırlamasının olması yeni düşünceler geliştirmeye ya da eskilerini daha da ısrarla yinelemeye yarıyor. Gerçi genelde konunun bir şekilde sizin ilgi alanlarınızdan biri olduğu toplantılara gidiyorsunuz.

Tüm yazılar bu kitaba uyarlandı, kimi kez kısaltıldılar kimi kez genişletildiler, bazen de ele alındıklara duruma yakından bağlı göndermelerden arındırıldılar. Ancak, bu yazılara özgü yanı, yani bir vesileyle ortaya çıkmış olduklarını gözler önüne sermeye çalıştık.

Okur, aralarında yıllara yayılan bir zaman aralığı olan çeşitli yazılarda aynı örneğe ya da aynı temaya dönüldüğünü fark edecektir. Doğrusu bu bana doğal geliyor; her biri, örnek teşkil eden "durumlardan" oluşan kendi kültürel bagajını beraberinde da getiriyor. Ve tekrarlanmaları (okurları rahatsız etmediği sürece) onları gözler önüne sermeye yarıyor.

Bu yazılardan bazılarında teorisyen olarak değil de yazar olarak etkinliğimden de söz ettiğimden yazılar aynı zamanda –ve öncelikle– özyaşamöyküsel ya da özeleştirel nitelik taşıyorlar. Genelde iki rolü birbirine karıştırmaktan hoşlanmam ama bazen edebiyatla ne kastedildiğini açıklamak için kendi dene-

yimlerime başvurmam da gerekli oluyor. En azından buradakilerin büyük bir bölümündeki gibi gayriresmi buluşmalarda. Başka bir açıdan bakarsak, "poetika beyanları" tür olarak geniş ölçüde onaylanıp kabul görüyor.

EDEBİYATIN BAZI İŞLEVLERİNE DAİR[1]

Doğru olmasa da çok sevilmiş bir söylentiye göre bir keresinde Stalin, papanın kaç tane bölüğü olduğunu sormuş. Sonraki yıllarda olup bitenler bölüklerin kuşkusuz belli koşullarda önemli olduğunu gösterdi; ama her şey onlardan ibaret değil. Maddi olmayan güçler de var, ağırlıklarıyla ölçülememelerine rağmen bir şekilde *ağırlık taşıyan* şeyler.

Maddi olmayan güçlerle çevriliyiz, bunlar dinsel bir doktrin gibi manevi değer olarak adlandırdıklarımızla sınırlı değil. Kareköklerin gücü de maddi olmayan bir güçtür, kareköklerin yaptırımı güçlü yasası yaşamını yüzyıllarca sürdürür; hem de sadece Stalin'in kararnamelerinde değil, papanın fermanlarında bile. Bu güçler arasında edebiyat geleneğini de saymak isterim; daha açık söylemek gerekirse insanlığın ürettiği ve üretmeyi sürdürdüğü (kayıt tutmak, yasaları ve bilimsel formülleri not etmek, toplantı tutanaklarını tutmak ya da tren tarifeleri oluşturmak gibi), pratik amaçlı olmayıp sadece *gratia sui*, yani sevildikleri için okunan metinlerin tamamından söz ediyorum. Bu metinler zevk için, ruhumuzu yüceltmek,

1. Yazarlar festivalindeki konuşma, Mantova, Eylül 2000. Daha sonra *Studi di Estetica* dergisinde (Sayı 23, 2001) "Il perché della letteratura" başlığıyla yayımlanmıştır.

bilgileri genişletmek ya da sadece zaman geçirmek için, (okulda okumak zorunda olduklarımızı bir kenara bırakırsak) kimse bizi okumaya mecbur etmese de okuduğumuz metinlerdir.

Yazınsal nesneler aslında yarı yarıya maddi olmayan metinlerdir çünkü genelde kâğıtlardan oluşan araçlarla maddi gerçeklik kazanırlar. Ama bir zamanlar, sözlü bir geleneği hatırlayan birinin sesinde ya da bir taşın üstünde hayat bulurlarken şimdi de e-kitapların, bizlere hem bir fıkra derlemesini hem de *İlahi Komedya*'yı sıvı kristal bir ekran üzerinden okuma olanağı sağlamasını beklediğimizi elektronik kitapların geleceğinden söz ediyoruz. Hemen söyleyeyim, bu akşam elektronik kitapla ilgili *vexata quaestio* [çetin mevzu] üzerinde durmaya niyetim yok. Doğal olarak ben bir romanı ya da şiiri köşeleri kıvrılmış, buruşmuş ve ufalanmış sayfalarını bile hatırlayacağım ciltli bir kitaptan okumayı yeğleyenler grubunda yer alıyorum. Ama şimdi bana, hayatlarında bir tek kitap bile okumadıklarından e-kitap aracılığıyla ilk kez *Don Kişot*'a yaklaşmış ve ondan keyif almış bir dijital *hacker* nesli bulunduğunu söylüyorlar. Zihinleri için büyük kazanım, gözleri için büyük kayıp. Gelecek nesillerin e-kitapla (psikolojik ve fiziksel) iyi bir ilişkileri olsa da *Don Kişot*'un gücü hep aynı kalacak.

Edebiyat denen bu maddi olmayan varlık ne işe yarar? Tıpkı benim yaptığım gibi, *gratia sui* tüketilen bir şey olduğu ve bu nedenle bir işe yaraması gerekmediği yanıtını vermek yeterli olabilir. Ama edebî zevkle ilgili böylesine bedensiz bir tasavvur, edebiyatı *jogging* ya da bulmaca çözme gibi bir faaliyete indirgeme tehlikesi taşır – söz konusu faaliyetlerin her ikisi de bir işe yarar kuşkusuz, ilki beden sağlığınıza, ikincisi de sözcük dağarcığınızın genişlemesine hizmet eder. Bu nedenle burada edebiyatın hem bireysel hem de toplumsal hayatımızda üstlendiği bir dizi işlevden söz etmek niyetindeyim.

Her şeyden önce edebiyat, kolektif miras olarak dile hep antrenman yaptırır. Dil, tanımı gereği, nereye isterse gider, yukarıdan emir ve ferman almaz, ne politika ne de akademi onun yolunu kesebilir, bu kurumların ideal olduğunu iddia ettikleri yöne doğru yolunu değiştirmez. Faşizm biz İtalyanları *bar* yerine *mescita* [meyhane], *cocktail* [kokteyl] yerine *coda di gallo* [horoz kuyruğu], *goal* [gol] yerine *rete* [ağ, gol], *taxi* yerine *auto pubblico* [kamu otomobili] demeye zorladı ama dil ona kulak asmadı. Sonra da, *chauffer* [şoför] yerine *autista* [sürücü] gibi kabul edilemez bir arkaizm, bir sözcük ucubeliği önerdi ve dil bunu kabul etti. Bunun nedeni belki de İtalyancanın bilmediği bir sesten kaçınıyor olmasıydı. *Taxi*'yi korudu ama zamanla, en azından konuşma dilinde onu *tassi* haline getirdi.

Dil nereye isterse oraya gider ama edebiyatın önerilerine duyarlıdır. Dante olmasaydı dil birliğine sahip bir İtalyanca olmayacaktı. *De Vulgari eloquantia*'da [Halk Ağzı Üzerine] çeşitli İtalyanca lehçelerini inceleyen Dante, onların artık iyileştirilemez olduğunu bildirir ve yeni şanlı bir halk dilini model olarak oluşturmayı önerir; hiç kimse böylesi küstahça bir işin başarısı üzerine bahse girmeyecektir ama öyle de olsa o, *İlahi Komedya*'yla bahsi kazanır. Dante'nin halk dili herkesçe konuşulan bir dil haline gelmek için birkaç yüzyıl uğraştı, bu doğru, ama bunu başardıysa eğer, bunun nedeni edebiyata inananlar topluluğunun o modelden ilham almayı sürdürmüş olmasıdır. Üstelik o model olmasaydı belki de bir siyasi birlik fikri bile gelişemeyecekti. Kim bilir belki bu yüzden Bossi şanlı bir halk dili konuşmuyordur.

Yirmi yıllık faşist söylemin "tarihsel tepeleri"[1], "kaçınılmaz kaderler", "önlenemez olaylar" ve "tarlada derin

1. Mussolini'nin, "Roma'nın tarihsel tepeleri üzerinden yeniden yükselen imparatorluğu selamlayalım," sözleriyle İtalyan faşizminin sloganlarından birine dönüşen ifade kastediliyor. (Y.N.)

izler bırakan pulluklar" gibi lafları günümüz İtalyancasında hiçbir iz bırakmadı, o dönemde kabul edilemez olan fütürist düzyazının bazı cesur örneklerinde bıraktıkları iz çok daha fazladır. Eğer bugün bazıları televizyon aracılığıyla halk arasında konuşulan vasat bir İtalyancanın zaferinden şikâyet ediyorsa, halka özgü bu vasat İtalyanca çağrısının önce Manzoni'nin ve sonra da Svevo ve Moravia'nın kabul edilebilir ve yalın düzyazısından geldiğini unutmayalım.

Edebiyat, dili biçimlendirmeye katkıda bulunurken kimlik ve topluluk yaratır. Önce Dante'den söz ettim ama Homeros olmadan Yunan uygarlığının, Luther'in İncil çevirisi olmadan Alman kimliğinin, Puşkinsiz Rus dilinin, kuruluş şiirleri olmadan Hint uygarlığının halinin ne olacağını düşünelim.

Ancak yazınsal pratik, bizim bireysel dilimize de antrenman yaptırır. Bugün pek çok kişi telgrafa özgü yeni bir dilin doğuşuna ve bu dilin cep telefonu mesajları ve elektronik postalar aracılığıyla kendini dayattığını yana yakıla söylüyor; bu mesajlarda bir ikonla seni seviyorum denebiliyor. Ama bu yeni stenografiyle mesajlar gönderen gençlerin en azından bir kısmının, sayıları katlanarak artan büyük kitapçılardan oluşan yeni kitap katedrallerinin dolup taşmasını sağladıklarını unutmayalım. Gerçi her ne kadar satın almadan sayfaları karıştırıp göz atıyor olsalar da, saygın ve seçkin yazınsal biçemlerle bu biçimde temas ediyorlar; bütün bunlar onların ebeveynlerine ve hiç kuşku yok ki büyükanne ve büyükbabalarına sunulan şeyler değildi.

Bu gençlerin önceki nesillerden okurlara oranla bir çoğunluk, gezegende yaşayan altı milyar insana oranla bir azınlık olduklarını söyleyebiliriz. Ekmek ve ilaç bile bulamayan muazzam kalabalıkları düşününce edebiyatın rahatlama ve teselli sağlayabileceğini düşünecek ka-

dar idealist değilim. Ama bir gözlem yapmak istiyorum: Amaçsızca çetelerde bir araya gelip, üstgeçitlerden taş atarak cinayet işleyen ya da bir kız çocuğunu ateşe veren alçaklar, kim olurlara olsunlar, bilgisayarın Newspeak dili ahlaklarını bozduğu için bu hale gelmediler (belki de bilgisayarı açmadılar bile). Bu hale gelmelerinin nedeni kitap evreninin, eğitim ve tartışma aracılığıyla kitaplardan gelen ve kitaplara yeniden yönlendiren değerler dünyasının saçtığı ışıkların varacakları yerlerin dışında kalmalarıdır.

Yazınsal eserlerin okunması bizi, yorum özgürlüğünde saygı ve sadakat egzersizine mecbur kılar. Bugünlere özgü, tehlikeli bir sapkın eleştirel tutuma göre okuduğunuz bir yazınsal eserle, en denetlenemez itkilerimizin bize fısıldadığı ne kadar şey varsa, canınız ne isterse yapabilirsiniz. Bu doğru değil. Yazınsal eserler bizi yorum özgürlüğüne davet eder, çünkü bize pek çok okuma düzleminden bir söylem önerir ve bizi hem dilin hem de hayatın çift anlamlılığıyla karşı karşıya getirirler. Ama bu oyunda yol alabilmek için, her nesil yazınsal eserleri farklı biçimde okuduğundan başka yerlerde metnin niyeti diye adlandırdığım şeye derin bir saygıyla hareket etmek gerekir.

Bir taraftan dünya bize, ister doğru olsun ister yanlış, belli yasalar nedeniyle, örneğin yeryüzünde yerçekimiyle ilgili bir yasa varsa, bu yasa nedeniyle tek bir okuma sunan "kapalı" bir kitap gibi görünür, buna kıyasla bir kitabın evreni bize açık bir dünya gibi görünür. Ama bir anlatı eserine sağduyuyla yaklaşmaya çalışalım ve bu eserle ilgili ifade edebileceğimiz önermeleri, dünyayla ilgili dile getirdiğimiz önermelerle karşılaştıralım. Dünya söz konusu olduğunda, evrensel yerçekimi yasaları Newton tarafından dile getirilmiş olanlardır, deriz ya da,

Napolyon'un 5 Mayıs 1821 tarihinde St. Hélène Adası'nda öldüğü doğrudur, deriz. Bununla birlikte eğer açık görüşlü ve sakin düşünen biriysek, bildiğimize emin olduğumuz şeyleri yeniden değerlendirmeye daima hazır bekleriz, belki de bir gün bilim büyük kozmik yasaların farklı bir formülünü ifade edecek ya da bir tarihçi Napolyon'un kaçmaya çalışırken Bonapartçı bir gemide öldüğünü kanıtlayan yayımlanmamış belgeler bulacaktır. Oysa kitapların dünyasında, Sherlock Holmes bekârdı, Kırmızı Başlıklı Kız kurt tarafından yutuldu ama sonra avcı tarafından kurtarıldı, Anna Karenina kendini öldürüyor, gibi önermeler sonsuza kadar doğru kalacaktır ve asla hiç kimse tarafından yalanlanamayacaklardır. İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu inkâr edenler olduğu gibi, bazıları da öyle bir tarihsel varlık olduğundan bile şüphe duyuyorlar, kimileri de, "Mesih İsa Yol, Hakikat ve Hayat'tır," diyor, bazıları Mesih'in henüz gelmediğine ve geleceğine inanıyorlar ve biz de bu fikirlere saygıda kusur etmiyoruz. Ama hiç kimse Hamlet'in Ophelia'yla evlendiğini ya da Süpermen'in Clark Kent olmadığını söyleyen birine saygıyla yaklaşmayacaktır.

Yazınsal metinler bize sadece artık asla şüphe duyamayacağımız bir şeyi açıkça söylemekle kalmazlar, dünyadan farklı olarak bize mutlak bir otoriteyle bu metinlerde önemli sayılanı ve özgür yorumlar için ipucu olarak alamayacaklarımızı gösterirler.

Kırmızı ve Siyah'ın XXXV. bölümünün sonunda Julien Sorel'in kiliseye gittiği ve Madam de Rênal'e ateş ettiği yazılıdır. Stendhal, kolunun titrediğini gözlemledikten sonra bize Julien'in ilk atışını yaptığını ve kurbanı ıskaladığını yazar, sonra ikinci atışını yapar ve kadın yere düşer. Şimdi titreyen kolun ve boşa giden ilk atışın Julien'in kiliseye kararlı bir şekilde cinayet işlemek üzere gitmediğini, daha ziyade oraya tutkusunun yarattığı karı-

şık bir itkiyle sürüklendiğini gösteren işaretler olduğunu ileri sürdüğümüzü düşünelim. Bu yoruma bir başkasıyla itiraz edilebilir; Julien'in başından beri cinayet işlemek niyetinde olduğu ama bir korkak olduğu öne sürülebilir. Metin bu yorumların her ikisine de izin vermektedir.

Biri de çıkıp ilk kurşunun nereye gittiğini sorabilir. Stendhal'e kendini adamış hayranları için ilginç bir sorgulama konusu olabilir bu. Tıpkı kendini Joyce'a adamış okurların Bloom'un limon biçiminde bir sabun satın aldığı eczaneyi aramak için Dublin'e gitmeleri gibi (bu arada gerçekten de öyle bir yer var ve o eczane bu "kutsal yazınsal yolculuğun" hacılarını memnun etmek için yeniden öyle bir sabun üretmeye başlamış). Kendini yazarına adamış Stendhal okurlarının Verrières'in ve o kilisenin bu dünyadaki yerini tespit etmeye ve sonra da orada gördükleri her kolonun ardında bir kurşun deliği bulmak üzere etrafı araştırdıklarını varsayalım. Böyle bir şey oldukça eğlenceli bir hayran takıntısı örneği olacaktır. Ama şimdi de bir eleştirmenin romanla ilgili tüm yorumunu o kayıp kurşunun kaderi üzerine temellendirmek istediğini varsayalım. Poe'nun "Çalınan Mektup" adlı öyküsünün tüm okumasını mektubun şömineye göre konumu üzerine temellendiren biri de olduğundan bu gibi zamanlarda böyle bir yorum pek de olanak dışı bir şey değil doğrusu. Ancak Poe mektubun konumunu açıkça önemli kılarken, Stendhal bize o ilk kurşunun nereye gittiği hakkında artık hiçbir şey bilinmediğini söyler ve bu biçimde onu kurgusal varlıkların dünyasından dışlamış olur. Eğer Stendhal'in metnine sadık kalınırsa o kurşun kesinlikle yitip gitmiştir ve nereye gittiği anlatısal açıdan konuyla ilgili değildir (ve hiç de önemli değildir). Oysa Stendhal'in *Armance* romanındaki başkahramanının olası iktidarsızlığı hakkında söylemediği şey, okuru öykünün söylemediğini tamamlamak için çılgın hipotez-

lere iter. *Nişanlılar*'da "bahtsız kız şöyle cevap verdi" ifadesi o noktada, Gertrude'un daha sonra Egidio'yla günah işleyeceği konusunda bir şey söylemez ama okurda yaratılan merak duygusuyla ortaya çıkan hipotezlerin kasvetli halesi, temkinli bir biçimde suskun kalıp bir şeyleri atlayan bu sayfanın çekiciliğinin bir parçası haline gelir. *Üç Silahşörler*'in başında, d'Artagnan'ın Meung'a 1625 Nisan'ının ilk pazartesi gününde on dört yaşında bir beygirin üzerinde geldiğini yazar. Bilgisayarınızda iyi bir program varsa, söz konusu pazartesi gününün 7 Nisan olduğunu hemen saptayabilirsiniz. Kendini Dumas'ya adamış okurlar arasındaki kıvır zıvır oyunlar için iştah acıcı bir durumdur bu. Bu veriye dayanarak romanın bir aşırı yorumu geliştirilebilir mi? Buna yanıtım hayır olacak. Çünkü metin bu veriyi önemli kılmaz. Romanın akışı açısından d'Artangnan'ın oraya varışının pazartesiye denk gelmiş olmasının da bir önemi yoktur. Aksine önemli olan aylardan nisan olmasıdır (göğsündeki muhteşem askerî şeridin sadece ön tarafının işlemeli olduğunu saklamak için Porthos'un kızıl kadife uzun bir pelerin giydiğini hatırlayalım; mevsime hiç de uygun olmayan kıyafeti nedeniyle silahşör üşümüş numarası yapmak zorunda kalmıştır).

Bunlar pek çok kişiye açık seçik şeyler olarak görünebileceklerdir, ama (sıklıkla unutulan) bu açık seçik durumlar edebiyat dünyasının bazı önermelerinin şüpheye mahal veremeyecekleri konusunda bize güven verir ve bize, kurgusal da olsa bir hakikat modeli sunar. Bu yazınsal hakikat yorumbilgisel hakikatler diyeceklerimize yansır: Çünkü biri bize, d'Artagnan'ın Porthos'a duyduğu homoseksüel bir tutkunun peşinde sürüklendiğini, Innominato'nun durdurulamaz bir Oidipus kompleksi yüzünden kötülük yaptığını, Monza rahibesinin, günümüzün bazı politikacılarının komünizm yüzünden ahlakının

bozulduğunu ya da Panurge'nin yaptığı her şeyi doğmakta olan kapitalizme nefreti yüzünden yaptığını söylerse, her zaman gönderme yapılan metinlerde kendimizi bu türetilmiş yorumlara bırakmamıza izin verecek herhangi bir şüphe, herhangi bir telkin, herhangi bir olumlama bulmanın mümkün olmadığını söyleyerek yanıt veririz. Edebiyatın dünyası, bir okurun gerçeklik duygusuna sahip biri mi yoksa kendi halüsinasyonlarının ağında biri mi olduğunu test etmenin mümkün olduğu bir evrendir.

Roman kahramanları göç ederler. Yazınsal kahramanlar hakkında gerçek ifadeler ortaya koyabiliriz çünkü onların başına gelenler bir metinde kayıtlıdır ve bir metin tıpkı bir müzik partisyonu gibidir. Anna Karenina'nın intihar ederek öldüğü doğrudur, tıpkı Beethoven'ın 5. *Senfonisi*'nin *do* minörde yazılmış olduğu gibi (*6. Senfoni*'si gibi *fa* majörde yazılmamıştır) ve "*sol, sol, mi* bemol" ile başlar. Ama bazı yazınsal kahramanların –hepsinin değil– kaderinde, içinde doğdukları metnin dışına, sınırlamamızın çok zor olduğu evrenin bir bölgesine göç etmek için çıkmak da vardır. Anlatısal kahramanlar şanslarını yaver gittiğinde metinden metne göç ederler ve göç etmeyenler daha şanslı kardeşlerinden ontolojik açıdan farklı değillerdir, sadece şansları yaver gitmemiştir, bizler onlarla artık ilgilenmez olmuşuzdur.

Hem mitolojik öykülerin hem de "laik" anlatıların kahramanları, Odysseus, İason, Arthur ya da Parsifal, Alice, Pinokyo, d'Artagnan metinden metne (ve de farklı uyarlamalarda kitaptan filme ya da baleye ya da sözlü gelenekten kitaba) göç etmişlerdir. Şimdi, türe özgü kahramanlardan söz ederken, belirli bir partisyona mı gönderme yapıyoruz? Kırmızı Başlıklı Kız'ın durumunu ele alalım: En ünlü iki partisyon olan Perrault ve Grimm'inkiler büyük ölçüde farklılık gösterir. İlkinde küçük kız kurt

tarafından yutulur ve hikâye orada biter, yani tedbirsizliğin tehlikeleri üzerine ciddi ahlaki düşüncelere dalmamızı sağlar. İkincisinde avcı gelir, kurdu öldürür, kızcağızı ve nineyi yeniden hayata döndürür. Mutlu son.

Şimdi bir annenin çocuklarına bu masalı anlattığını ve kurdun Kırmızı Başlıklı Kız'ı yuttuğu anda anlatmaya son verdiğini düşünelim. Çocuklar itiraz ederek Kırmızı Başlıklı Kız'ın dirildiği "gerçek" öyküyü isteyeceklerdir ve annenin kılı kırk yaran bir filolog olduğunu söylemesi hiçbir önem taşımayacaktır. Kırmızı Başlıklı Kız dirilir ve bu hikâye Perrault'nun değil Grimm'in versiyonuna yakındır. Bununla birlikte Grimm'in partisyonuna tamı tamına denk düşmez, çünkü bir dizi küçük olayı dışarıda bırakır; bu arada Perrault ve Grimm bu olaylar –örneğin Kırmızı Başlıklı Kız'ın ninesine ne tür hediyeler götürdüğü– konusunda uyuşmamaktadır ve çocuklar bu tür konularda geniş ölçüde uzlaşma eğilimindedir, çünkü oldukça şematik bir bireye başvururlar, o da gelenekte yüzergezer bir şeydir, çoğu sözlü olan pek çok partisyonda örneklenmiştir.

Böylece Kırmızı Başlıklı Kız, d'Artagnan, Odysseus ya da Madam Bovary, özgün partisyonlarının dışında yaşayan bireylere dönüşürler ve onlar hakkındaki arketip partisyonu okumamış kişiler bile, hakiki bir şeyler söyleyebilecekleri iddiasında olabilirler. Kral Oidipus'u okumadan önce bile Oidipus'un İokaste'yle evli olduğunu anlamıştım. Bununla birlikte yüzergezer olduklarından bu partisyonlar doğrulanamaz; her kim Madam Bovary'nin Charles'la barıştığını ve onunla mutlu mesut yaşadığını söylerse, makul ve sağduyu sahibi insanların itirazıyla karşılaşacaktır, sanki hepsi birden Emma'nın kişiliği hakkında hemfikir olmuş gibi ağız birliği yapacaklardır.

Bu yüzergezer bireyler nerede bulunurlar? Bu bizim ontolojimizin nasıl oluştuğuna bağlıdır; eğer ontolo-

jimiz kareköklerini, Etrüks dilini ve Kutsal Teslis'in iki ayrı halini, yani Kutsal Ruh'un Baba *ve* Oğul'dan kaynaklandığını (*ex Patre Filioque procedit*) söyleyen Roma versiyonunu ve Ruh'un sadece Baba'dan kaynaklandığını söyleyen Bizans versiyonunu da misafir ediyorsa. Ama bu bölge çok belirsiz bir duruma sahiptir ve çeşitli tözlerden varlıkları da misafir eder, çünkü İstanbul patriği bile (papayla *filioque*[1] meselesinde tartışmaya hazır olsa da) Sherlock Holmes'un Baker Caddesi'nde yaşadığının ve Clark Kent'in Süpermen'le aynı kişi olduğunun doğru olduğunu söylerken papayla hemfikir olacaktır (en azından öyle olacaklarını umuyorum).

Bununla birlikte sonsuz sayıda romanda ya da şiirde –örnekleri rasgele uyduruyorum– Asdrubale'nin Corina'yı öldürdüğü ya da Teofrasto'nun Tedolinda'yı delicesine sevdiği yazmaktadır, bununla birlikte hiç kimse bunlarla ilgili doğru ifadeler dile getirebileceğini düşünmez; bunun nedeni şanssız kahramanlar olmaları ya da doğuştan kadersiz olmaları değildir, onlar göç edip kolektif hafızanın bir parçasına dönüşmemişlerdir. Neden bu dünyada Hamlet'in Ophelia'yla evlenmesi, Teofrasto'nın Teodolinda'yla evlenmiş olmasından daha doğrudur? Hamlet ve Ophelia'nın ikamet ettiği ama zavallı Teofrasto'nun ikamet etmediği yer bu dünyanın hangi parçasıdır?

Bazı kahramanlar bir şekilde kolektif olarak gerçek hale gelmişlerdir çünkü topluluk onlara yıllar ya da yüzyıllar boyunca tutkulu yatırımlar yapmıştır. Bizler bireysel tutku yatırımlarımızı gözlerimiz açıkken ya da yarı uyku halindeyken pek çok fantezi üzerine yaparız. Sev-

1. (Lat.) Ve Oğul'dan. MS 325'te Birinci İznik Konsili'nde "Ruh, Baba'dan gelir" doktrininin "Kutsal Ruh Baba'dan ve Oğul'dan gelir" olarak değiştirilmesine dayanan ifade. (Y.N.)

diğimiz birinin ölümünü düşünerek gerçekten de üzülüp sarsılabiliriz ya da sevdiğimizle erotik bir an yaşadığımızı hayal ederken fiziksel tepkiler hissedebiliriz ve aynı biçimde özdeşleşme ve yansıtma süreçleri açısından Emma Bovary'nin kaderine üzülüp sarsılabilir ya da bazı nesillerin başına geldiği gibi Werther ya da Jacopo Ortis'in talihsizlikleri yüzünden intihara sürüklenebiliriz. Ama biri çıkıp da ölümünü düşündüğümüz kişinin gerçekten ölüp ölmediğini sorarsa hayır diye cevaplarız; çünkü bu kendi özel fantezimizde gerçekleşmiş bir şeydir. Oysa biri Werther'in intihar edip etmediğini sorarsa evet diye yanıtlarız, bu noktada sözünü ettiğimiz fantezi artık özel değildir, tüm okurlar topluluğunun üzerinde uzlaştığı kültürel bir gerçekliktir. Sevdiği kadının öldüğünü hayal etmiş olduğu için (bunun kendi hayal gücünün ürünü olduğunu bile bile) biri kendini öldürürse onun deli olduğuna kanaat getirirken, Werther'in intiharı için bir şekilde makul bir sebep bulmaya çalışırız, üstelik kurgusal bir kişi olduğunu bilmemize rağmen.

Bu kişilerin yaşadığı ve davranışlarımızı belirledikleri bir evren alanı bulmak zorundayız, öyle ki onları kendi yaşamımız ve başkalarının yaşamı için model olarak seçiyoruz ve şu ifadeleri kullanırken birbirimizi çok iyi anlıyoruz: Oidipus kompleksi olan biri, Gargantua'ya özgü bir iştah, Don Kişotvari bir davranış, bir Othello kıskançlığı, Hamletvari bir şüphe, iflah olmaz bir Don Juan, bir Perpetua. Ve bu, edebiyatta sadece kahramanlar söz konusu olduğunda değil, durumlar ve nesnelerle de ilgili olarak yaşadığımız bir şeydir. Çünkü kadınların Michelangelo'dan söz ederek odada bir aşağı bir yukarı gidip gelmeleri, Montale'nin güneşte göz kamaştıran duvara saplanmış keskin şişe kırıkları, Gozzano'nun berbat beğeninin iyi şeyleri, Eliot'un bir avuç tozda gözümüze sokulan korkusu, Leopardi'nin çiti, Petrarca'nın duru, serin

ve tatlı suları, Dante'nin o iğrenç yemeği, neden bütün bunlar, her an bize kim olduğumuzu, ne istediğimizi, nereye gittiğimizi ya da Montale'nin dediği gibi ne olmadığımızı ve neyi istemediğimizi tekrarlamaya hazır saplantılı metaforlara dönüşürler?

Edebiyatın bu varlıkları aramızdadır. (Belki) karekökler ve Pisagor teoremi gibi ilelebet orada olmamışlar ama artık bir kez edebiyat tarafından yaratıldıktan ve tutkulu yatırımlarımızca beslendikten sonra buradadırlar ve onlarla hesaplaşmamız gerekmektedir. Ontolojik ve metafizik tartışmalardan kaçınmak için onları kültürel alışkanlıklar, toplumsal eğilimler olarak var olduklarını söyleyelim. Ama evrensel ensest tabusu da bir kültürel alışkanlık, bir fikir, bir eğilim olmasına rağmen insan toplumlarının kaderini belirleme gücüne sahip olmuştur.

Ama günümüzde birileri bize yazınsal kahramanların da gelip geçici, hareketli, değişken hale gelme riski taşıdıklarını ve kaderlerini yadsımamayı dayatmış olan sabitliklerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olduklarını söylemektedir. Hipermetin çağına girmiş bulunuyoruz ve elektronik hipermetin bize sadece metinsel bir yumak sayesinde (bu yumak eksiksiz bir ansiklopedi ya da Shakespeare'in tüm eserleri olsun) yolculuk etme fırsatı sunmakla kalmaz. Bu yumağın içerdiği tüm bilgiye onu çözmek zorunda olmaksızın, bir örgü şişi saplayarak girebiliriz.

Hipermetin sayesinde özgür ve mucitvari bir yazı pratiği de doğdu. İnternette öykülerin gidişatını sonsuz olasılıkla değiştirmenizin mümkün olduğu anlatı pratiklerine katılarak kolektif olarak öykü yazabilmenizi sağlayan programlar bulabilirsiniz. Eğer bunu bir grup sanal arkadaşla birlikte bir metin bağlamında yeni şeyler icat ederek yapabiliyorsanız, neden aynı şeyi zaten var olan yazınsal

metinler için de yapmayasınız? Binlerce yıldır bizlerde saplantı haline gelmiş büyük öyküleri değiştirebilmenize yarayacak programlar satın almanız bu iş için yeterli.

Tutkuyla *Savaş ve Barış*'ı okuyor olduğunuzu ve kendi kendinize Nataşa'nın sonunda Anatol'un albenisi ve cazibesine kendini bırakıp bırakmayacağını, Prens Andrey'in gerçekten ölüp ölmeyeceğini, Pierre'in Napolyon'a ateş etmeye cesaret edip edemeyeceğini sorduğunuzu düşünün ve şimdi nihayet, Andrey'e uzun ve mutlu bir hayat vererek, Piyer'i Avrupa'nın kurtarıcısı yaparak kendi Tolstoy'unuzu yeniden yapabilirsiniz, bununla da yetinmeyip Emma Bovary'yi, mutlu ve huzur bulmuş bir anne olarak zavallı Charles'ıyla barıştırabilirsiniz, Kırmızı Başlıklı Kız'ın ormana girmesine ve orada Pinokyo'yla karşılaşmasına ya da kötü kalpli üvey anne tarafından kaçırılıp Kül Kedisi adıyla Scarlett O'Hara'nın hizmetçisi olarak çalıştırılmasına veya kızın ormanda Vladimir Ja adında sihirli armağanlar dağıtan biriyle karşılaşmasına karar verebilirsiniz. Propp ona sihirli bir yüzük hediye eder, bu yüzük sayesinde Thugs'ların kutsal banyan ağacının köklerinde Alef'i keşfedecektir ve o noktadan tüm evren görünecektir, Anna Karenina trenin altında ölmez, çünkü Putin yönetimindeki Rusya'da dar hatlı demiryolları denizaltılardan daha kötü işlemektedir ve uzak uzak bir yerde, Alice'in aynasının ardında, Jorge Luis Borges Bellek Funes'e *Savaş ve Barış*'ı Babil Kitaplığı'na iade etmeyi unutmamasını hatırlatmaktadır...

Bunlar kötü mü olurdu? Hayır, çünkü edebiyat bunu hipermetinlerden çok daha önce Mallarmé'nin "Le Livre" [Kitap] projesi, sürrealistlerin *Cadavre exquis* oyunu, Queneau'nun milyarlarca şiiri, ikinci avangardın hareketli kitaplarıyla zaten yapmıştır. Bu *jam session jazz*'in da yaptığı şeydir. Ama her akşam bir temanın kaderini değiştiren *jam session* pratiğinin var olması, bizi her ak-

şam, hep aynı biçimde bitecek olan, Chopin'in *si* bemol minor tonaliteyle yazılan sonatı *Opus 35*'i dinleyeceğimiz konser salonlarına gitmekten alıkoymadığı gibi, gitme hevesimizi de kaçırmaz.

Hipermetin stratejileriyle oynamanın iki baskı biçiminden kaçmaya yaradığını söyleyenler var: Başkalarınca karar verilmiş olaylara itaat ve yazanlarla okuyanlar arasındaki sosyal ayrımın ortadan kaldırılması. Bu bana aptallık gibi geliyor, yine de öyküleri değiştirerek, onlardan yenilerinin yaratılmasına katkıda bulunarak hipermetinlerle yaratıcı bir biçimde oynamak kuşkusuz tutku dolu bir etkinlik, okulda uygulanacak güzel bir alıştırma, *jam session*'a çok yakın yeni bir yazma biçimi olabilir. Zaten var olan öyküleri değiştirmeyi denemenin güzel ve aynı zamanda eğitici olabileceğine inanıyorum. Tıpkı Chopin'i mandolin için yeniden yazmanın ilginç olabileceği gibi: Müzikal zekâyı keskinleştirebilir ve *si* bemol minör sonatta piyano tınısının eserin özünden ayrılamayacak bir bileşen olduğunu anlamaya yarayabilir. Pokemon'un son hikâyesinin, *Avignonlu Kızlar*'ın ve *il Matrimonio della Vergine*'nin parçalarını bir araya getirerek kolajlar yapmayı denemek, biçimleri çözümlemek ve görsel beğeniyi geliştirmek konusuda eğitici olabilir. Sonuç itibarıyla pek çok büyük sanatçı bunu yapmıştır.

Ancak bu oyunlar, ahlaki fikirlerin aktarımına, iyi veya kötünün ne olduğuna ya da güzel duyusunun oluşumuna indirgenmeyen edebiyatın hakiki eğitici işlevinin yerini tutmazlar.

Yuri Lotman "Kültür ve Galeyan" başlıklı eserinde Çehov'un ünlü tavsiyesini yeniden ele alır, bu tavsiyeye göre eğer bir öykü ya da tiyatro oyununun başında bir tüfek gösterilmişse, öykü ya da oyun sonlanmadan o tüfek patlamalıdır. Lotman, tüfeğin gerçekten patlayıp patlamayacağının asıl sorunun olmadığını anlamamızı sağlar.

Tüfeğin patlayıp patlamayacağını bilmemek, olay örgüsüne anlamlılığını kazandıran şeyin ta kendisidir. Bir öykü okumak bir gerilimin, heyecanlı ve meraklı bir bekleyişin esiri olmak anlamına da gelir. Sonunda tüfeğin patlayıp patlamadığını keşfetmek sadece basit bir haber değeri taşımakla kalmaz. İşlerin daima, okurun arzu ve isteklerinin dışında belli bir biçimde gittiği keşfedilmiş olur. Okur bu hayal kırıklığını kabul etmek zorundadır ve bu hayal kırıklığı sayesinde Kader'in ürperticiliğini deneyimler. Anlatı kahramanlarının kaderine karar verilebilseydi, bu tıpkı bir seyahat şirketinin bankosuna gidip şu sorulara maruz kalmak gibi bir şey olurdu: "O halde Balina'yı bulmak için nereye gitmek istiyorsunuz, Samoa'ya mı yoksa Aleutian Adaları'na mı? Ne zaman? Balina'yı siz mi öldürmek istersiniz yoksa Quiqueg mi bunu yapsın istersiniz? Moby Dick'ten alınacak hakiki ders şudur: Balina nereye isterse oraya gider.

Hugo'nun *Sefiller*'de yaptığı Waterloo Savaşı betimlemesini düşünün. Savaşı, onun içinde yer alan ve neler olup bittiğini anlamayan Fabrice'in gözleriyle betimleyen Stendhal'in aksine Hugo, onu Tanrı'nın gözleriyle betimler. Savaşı göklerden görür: Napolyon'un Mont-Saint-Jean Platosu'nun tepesinin ötesinde sarp ve dik bir yamaç olduğunu biliyor olsaydı (ama rehberi bunu ona söylememiştir) Malihaud'un zırhlı süvarilerinin İngiliz birliğinin ayakları altında ezilmeyecek olduğunu, eğer Bülow'a rehberlik yapan küçük çoban farklı bir gidiş yolu önermiş olsaydı Prusya ordusunun savaşın kaderini belirlemek üzere zamanında yetişmeyeceğini bilir.

Hipermetinsel bir yapıyla Waterloo Savaşı'nı yeniden yazabiliriz, Blücher'in Almanları yerine Grouchy'nin Fransızlarının gelmesini sağlayabiliriz; bunu büyük bir eğlenceyle yapmamızı sağlayan *war games* denilen savaş oyunları var. Ama Hugo'nun o sayfalarının trajik büyük-

lüğü, işlerin (bizim arzularımızın dışında) olduğu gibi gitmesidir. *Savaş ve Barış*'ın güzelliği Prens Andrey'in can çekişmesinin ölümle sonlanmasıdır, bu her ne kadar hoşumuza gitmese de. Trajik büyük eserleri yeniden okuduğumuzda elde ettiğimiz acı dolu hayret, bu eserlerin kahramanlarının zayıflıklarından ya da körlüklerinden neyle karşılaşacaklarını anlamadıkları için, kaçabilecekleri acımasız bir kaderden kaçamamaları ve kendi elleriyle kazdıkları uçuruma düşmek için ellerinden geleni yapmalarından kaynaklanmaktadır. Öte yandan Hugo bize Waterloo'da Napolyon'un başka hangi fırsatları yakalayabilecek olduğunu gösterdikten sonra şunu söyler: "Napolyon'un o savaşı kazanması mümkün müydü? Cevabımız hayır. Neden mi? Wellington nedeniyle mi? Blücher nedeniyle mi? Hayır. Tanrı nedeniyle."

Bu bize tüm büyük hikâyelerin söylediği şeydir, bazen Tanrı'nın yerini kader ya da hayatın acımasız yasaları alır. "Değiştirilemez" öykülerin işlevi tam da budur. Kaderimizi değiştirme konusundaki her arzumuz karşısına somut ve elle tutulur bir biçimde onu değiştirmenin imkânsızlığı çıkar. Böyle yaparak hangi hikâyeyi anlatırlarsa anlatsınlar bizimkini de anlatmış olurlar ve bu yüzden onları okuruz ve severiz. Onların verdiği ağır "baskıcı" derse ihtiyacımız vardır. Hipermetinsel anlatı bizi özgürlük ve yaratıcılıkta eğitebilir, bu iyi bir şey ama hayat bundan ibaret değil. Sonu bilindik öyküler bize ölmeyi de öğretir.

Edebiyatın temel işlevlerinden birinin bu Kader ve ölüm eğitimi olduğuna inanıyorum. Belki verdikleri başka dersler de vardır ama şimdi aklıma gelmiyorlar.

CENNET OKUMASI[1]

"Bu yüzden *Cennet* az okunur ve az sevilir. Özellikle de usta ve öğrencisi arasında, neredeyse bir soru ve cevap dizisini andıran monotonluğu insanı yorar." Francesco de Sanctis, *Storia della letteratuta italiana*'da [İtalyan Edebiyat Tarihi] böyle demektedir. Söylediği şey, lisede olağanüstü bir öğretmene sahip olmadıkça hepimizin yaptığı olumsuz değerlendirmeyi ifade etmektedir. Öte yandan en yenilerinden herhangi bir edebiyat tarihi kitabının sayfalarını karıştırdığımızda Romantik dönem eleştirisinin *Cennet*'in değerini azalttığı bilgisini buluruz, bu bir sonraki yüzyılda da ağırlığı hissedilmiş bir mahkûmiyete dönüşmüştür.

Cennet'in doğal olarak *İlahi Komedya*'nın üç cildinden en güzeli olduğunu söylemek istesem de kuşkusuz zamanının adamı ama aynı zamanda olağanüstü duyarlılığa sahip bir okur olan De Sanctis'e, onun *Cennet* okumasının nasıl kaygı ve heyecandan oluşan bir ruhsal azap şaheseri olduğunu görmek için dönelim.

Çok zeki bir okur olan De Sanctis, *Cennet*'te Dante'nin bir kutsal ruh krallığı gibi dile getirilemeyecek şey-

1. Bu makale 6 Eylül 2000 tarihli *La Repubblica* gazetesi için yazıldı, *İlahi Komedya*'nın 700. yılı için yazılan makaleler dizisinde yer aldı, sonra *Paragone*, Ağustos-Aralık 1999'da tekrar yayımlandı.

lerden söz etmek zorunda olduğunu derhal fark eder ve kendi kendine kutsal ruh krallığının "nasıl bir temsile sahip olabileceğini" sorar. O halde, der, *Cennet*'i sanatsal hale getirmek için Dante insani bir cennet hayal etmiştir, duyu ve imgelemeyle erişilebilir bir yer. Bu nedenle bizim insana özgü anlama ve kavrama olanaklarımızla ilişkiyi ışıkta bulur. Ve bu noktada De Sanctis niteliksel farklıkların bulunmadığı ama sadece ışık yoğunluğunun bulunduğu bu şiirin tutkulu okuru haline gelir ve "ışık kümelerini"[1], "güneş vurmuş bir elmas gibi parlak, yoğun, cilalı, kalın" bulutları, "çiçeklere [...] konan bir arı sürüsü gibi" görünen kutsal erleri, "...ışıklar içinde akan", içinden ışıl ışıl kıvılcımlar yüksel[en]..." ırmakları, "derin bir suya batan ağır bir nesne gibi" gözden kaybolan kutlu ruhları örnek olarak gösterir. Ve Aziz Petrus, Papa VIII. Bonifacius'u öfkeyle topa tutarak (Roma'yı daha ziyade cehennemi çağrıştıracak terimlerle temsil ederek şunları söylediğinde: "kan ve pislik deryasına çevirdi mezarlığımı") gökyüzü kendi öfkesini kıpkırmızı kesilerek ifade eder.

Ama insani tutkuları ifade etmek için bir renk değişimi yeterli midir? Ve bu noktada De Sanctis kendi poetikasının tutsağı olur: "Hareketlerden oluşan o girdapta kişilik kaybolur... görünüş farklılığı yoktur, ancak deyim yerindeyse, tek bir yüz vardır... Bu biçimlerin ve kişiliğin kayboluşu *Cennet*'i tek bir ip haline getirir, oraya dünya ve dünyayla birlikte diğer biçimler ve tutkular nüfuz edemez... Ruhların söylediği şarkılar içerikten yoksundur, sesleri duyulur sözler yoktur, müzik vardır şiir yoktur... Ve her şey bir ışık dalgasıdır... Bireysellik varlık denizinde kaybolur." Bu kabul edilemez bir kusurdur, eğer

1. *İlahi Komedya*'dan yapılan alıntılarda Rekin Teksoy'un Oğlak Yayınları'nca yayımlanan çevirisi (İstanbul, 2011, 12. baskı) referans alınmıştır. (Ç.N.)

şiir insani tutkuların ifadesiyse ve eğer insani tutku tensel olmadıkça insani sayılmazsa: Dudakları titreyerek öpüşen Paolo ve Francesca'yı ya da günahkârın "iğrenç" yemeğinin tiksintisini veya, "Al Tanrı, bu da yüzüne karşı!" diye bağıran günahkâr hırsızı nereye koyacaksınız?

De Sanctis içinde bulunduğu çelişkinin tamamını iki yanlış anlamaya borçludur: İlki, insanların algılayamayacakları şeyi insanileştirmek için ilahî olanı sadece ışık ve renk yoğunluğuyla temsil etme girişiminin Dante'ye özgü bir çaba olduğu (özgündür ama neredeyse imkânsızdır) yönündedir. İkincisi ise tenin ve yüreğin tutkularının temsilinde sadece şiir olduğu ve saf düşünce gücünün şiirinin olamayacağı, çünkü o durumda müziğin söz konusu olduğu yanılgısıdır. (Ve bu noktada iyi insan De Sanctis'le değil, Bach'ın şiir olmadığını ve Chopin'in şans eseri biraz daha fazlası olduğunu, tuşlu çalgıların oldukça ahenkli olduğunu ve *Goldberg Varyasyonları*'nın bize dünyevi aşktan söz etmediğini, bu arada yağmur damlası prelüdünün bize George Sand'ı ve ona musallat olan verem hastalığını düşündürdüğünü ve bunun, Tanrı aşkına, bizi ağlattığı için gerçek şiir olduğunu söylemeye hazır yapaylık düşkünü okurların De Sanctis hayranlığıyla dalga geçmek gerekir.)

İlk noktaya gelelim. Sinema ve rol oyunları bizi Ortaçağ'ı bir "karanlık" çağlar sekansı olarak düşünmeye yüreklendiriyor, bunu ideolojik açıdan söylemiyorum (ideoloji sinemada önemli bir şey değil), geceye özgü renkler ve koyu gölgeler anlamında söylüyorum. Bundan daha yanlış bir şey olamaz. Kuşkusuz Ortaçağ insanı karanlık ortamlarda, ormanlarda, şato koridorlarında, şömine tarafından aydınlanan dar odalarda yaşıyordu; ama her şey bir yana, erken yatan ve güne geceden daha fazla alışık olan bir insandı (romantiklerin hoşuna gidecek bir şey), Ortaçağ kendini tiz tonlarda temsil ediyordu.

Ortaçağ, güzelliği (oran dışında) ışık ve renkle özdeşleştirmiştir ve bu renk her zaman temel bir renk, açıklı koyulu halleri ve ara renkleri olmayan bir kırmızılar, maviler, altın sarısı, gümüş, beyaz ve yeşil senfonisidir. Rengi figürün sınırlarının ötesine sızdıran veya nesneleri dışarıdan sarıp sarmalayan bir ışığın belirlediği bir şey olmak yerine, bütünlüğün uyumundan doğan görkemli parlaklığın yeridir. Ortaçağ minyatürlerinde ışık nesnelerden yayılıyor gibi görünmektedir.

Sevilla'lı Isidoro için mermerler beyazlıkları nedeniyle, metaller yansıttıkları ışık nedeniyle güzeldir ve sanatın kendisi de güzeldir ve öyle olduğu söylenir çünkü *aes-aeris*, [bakır] *aurum*'un yani altının görkemli parlaklığından türer (gerçekten de tıpkı altın gibi, ışık üzerine vurduğunda ışıldayarak parlaklık saçar). Değerli taşların güzelliği renklerinden kaynaklanır; çünkü renk, tutuklu kalmış güneş ışığından ve arınmış maddeden başka bir şey değildir. Gözler, ışık saçtığında güzeldir ve en güzeli de açık yeşil olanlardır. Güzel bir bedenin en önemli niteliklerinden biri pembe bir cilttir. Şairlerde bu göz alıcı renk kavramı daima vardır, çayır çimen yeşil, kan kırmızı, süt apaktır, Guinizelli için bir kadın eğer "pembe renkli kar beyazı bir yüze" sahipse güzeldir (daha sonra [Petrarca'nın söyleyeceği gibi], "duru, serin ve tatlı sular"[1] demeyelim diye bu örneği verdim). Bingen'li Hildegard'ın mistik görüleri bize kıpkırmızı alevler gösterir ve düşen ilk meleğin güzelliği de yıldızlı gökyüzü biçiminde ışıldayan taşlardan yapılmıştır, öyle ki sayılamayacak kadar çok kıvılcım sıçramaktadır etrafa, tüm süslemeleri ihtişamıyla aydınlatarak dünyayı yeniden ışıkla aydınlatmaktadır. Gotik kilise, bir o kadar karanlık olan neflerine

1. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, çev. Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 164. (Y.N.)

ışık girebilsin diye pencerelerden giren ışık yalımlarıyla kesilmiştir ve bu ışık koridorlarına yer açmak için pencerelere ve süslemeleri yuvarlak tepe pencerelerine ayrılan alan genişler, duvarlar yukarı doğru yükselen ark ve payandaların yarattığı bir oyunda neredeyse yok olurlar. Kilisenin tamamı bir kafes işi yapısı sayesinde bir ışık kırılması işleviyle inşa edilmiştir.

Huizinga bizlere, kronik yazarı Froissart'ın "bayraklarla dolu gemiler ve rüzgârla dalgalanan flamalar ile güneşte parıldayan rengârenk armalar, güneş ışınlarının ilerlemekte olan şövalyelerin miğferleri, zırhları, mızrak uçları, mızrak flamaları ve armaları üzerindeki ışık oyunu ya da açık sarı mavi, turuncu beyaz, turuncu pembe, pembe beyaz, siyah beyaz armalar ve yeşil ipek başlıklı, yakut rengi ipekler içinde üç adamın çektiği mavi ipekli at örtüsüne bürünmüş bir katırın üstündeki mor ipek giymiş genç kızı" betimlerken duyduğu heyecanı hatırlatır.

Işığa duyulan bu tutkunun kökenlerinde, geçmiş dönem teolojik fikirlerin, Platoncu ve yeni-Platoncu kavrayışların (onlara göre İYİ idealarının güneşi, maddenin karanlığına egemen olan bir biçimince verilen bir rengin basit güzelliğidir, Tanrı vizyonu Işık, Ateş ve Işık Kaynağı olarak düşünülür) etkisi bulunmaktadır. Teologlar ışığı metafizik bir ilke haline getirirler ve bu yüzyıllarda Arap etkisiyle optik gelişmektedir, bu gelişmeden de gökkuşağının harikaları ve aynaların mucizeleri üzerine düşünceler doğmaktadır (Dante'nin *Cennet*'inde bazen bu aynalar akıcı ve gizemli görünürler).

Yani aslında Dante, şiire şiddetle direnen bir madde üzerinde oynayarak kendi ışık poetikasını bulmuş değildir. Bu zaten çevresinde bulduğu bir şey olduğundan onu kendine göre yeniden formüle etmiş ve renkle ışığı tutku olarak hisseden bir okur kitlesine sunmuştur. Dante'nin *Cennet*'i üzerine bildiğim en iyi yazılardan birini (*Aspetti*

della poesia di Dante, [Dante Şiirinin Özellikleri] Giovanni Getto, 1947) yeniden okursak Ortaçağ okuru için kendi bilgi dağarcığına ait bir gelenekten gelmeyen tek bir cennet imgesi olmadığını görürüz ancak bu bilgi dağarcığının düşüncelerle ilgili olmadığını, günlük duygular ve fantezilerden ibaret olduğunu hatırlatalım.

Bu nurlar, bu ölümsüz alevler, bu ışık kaynakları, "birden ağaran bir ufuk benzeri" doğan bu aydınlıklar, bu ışıklar, bu güneşler İncil ve kilise babaları geleneğinden gelmektedir. Getto'nun dediği gibi, "O halde Dante, kutsal ruhun yaşamının gerçekliğini, arınmakta olan ruhun gizemli deneyimini, muazzam mutluluk olarak tanrısal lütfun sunduğu hayatı, kutsal ve sevinç dolu bir mevsimin başlangıcını ifade etmek üzere çoktan oluşturulmuş bir terminolojinin, daha doğrusu bir dilin karşısında bulunuyordu." Bir Ortaçağ insanı için, bu ışıklar hakkında okuma yapmak, bugün bizim için bir Diva'nın kıvrımlı zarif bedeni, bir otomobilin zarif tasarımı, yitik sevgililerin aşkları, küçük karşılaşmalar, ölü yapraklar, kavanozlar, oyuncaklar, parfümler ve Marinelle hakkında fantezilere dalmak gibiydi, arada tek fark, bize yabancı olan onlardaki tutku yoğunluğu ve ruh ürpermeleriydi. Yani hoca ve öğrencisi arasındaki doktrin şiiri üzerine tartışmalardan başka her şeydi!

Böylece ikinci yanlış anlamaya gelmiş oluyoruz: Bu, bizi sadece Paolo ve Francesca'nın öpücüğü için değil aynı zamanda göklerin mimarisi, Teslis'in doğası, özlenen şeylerin tözü ve görülmeyen şeylerin kanıtı olarak inanç tanımı konusunda da heyecanlandırabilecek yetkinlikte saf zihin [anlak, kavrayış gücü] şiirinin olamayacağı düşüncesidir. Bir zihin şiirine yönelik bu çağrı Ortaçağ okuruna aşina gelen göndermeleri yitirmiş olan modern okur için de *Cennet*'i çekici kılacak şey olabilir.

Çünkü bu okur, bu arada John Donne, Eliot, Valery ya da Borges gibi yazarların şiirini tanımıştır ve şiirin metafizik tutku olabileceğini de bilir.

Borges demişken kendi kendimize şunu soralım: Acaba o denizin, şafak vakti ve akşamın, Amerika'nın çoğul kalabalığının, kara bir piramitin ortasındaki gümüş rengi bir örümcek ağının, Londra'dan başka bir yer olmayan parçalara ayrılmış bir labirentin, otuz yıl önce Frey Bentos Caddesi'ndeki bir evin girişinde gördüklerinin aynısı döşeme taşlarıyla bezenmiş Calle Soler'de bir iç avlunun, üzüm salkımlarının, karın, tütünün, metal damarların, su buharının, dışbükey ekvator çöllerinin ve unutulmaz bir kadın olan Inverness'in ve, Adrogue'nin bir evinde Plinius'un ilk versiyonunun bir örneğinin, her harfin her sayfada eşzamanlı olarak belirişinin, Bengala'daki bir gülün rengini yansıtır gibi görünen Querétaro'da bir günbatımının, bir Alkmaar'da küçük bir çalışma odasında, iki aynanın arasına konulmuş, bu nedenle kendini sonsuz sayıda çoğaltan o sudan ve karadan oluşan kürenin, gün ağarırken Hazar Denizi'nde bir kıyının, bir Mirzapur vitrininde bir deste İspanyol iskambil kartının, pistonların, bizonların, dev dalgaların, yeryüzündeki tüm karıncaların, bir Pers usturlabının ve bir zamanlar tadına doyulamayan Beatriz Viterbo'dan geriye kalan tüyler ürpertici kemiklerin görüldüğü o ölümcül nokta olan Alef fikrini kimden almıştır? İlk Alef, Tam da Dante'nin *Cennet*'in son kantosunda, "Evrende dağınık olanın onun derinliğinde sevgiyle bir araya geldiğini gördüm tek ciltte: tözler, etkilenmeler ve özellikleri öyle iç içe geçmişlerdi ki," diyerek gördüğü (ve bu nedenle bize gösterebildiği) yerdir. Dante "evrensel biçimini gördüğü bu düğümü", aklı şaşkınlık içinde, dili tutulmuş halde o parlak ışıkta gördüğü üç ayrı renkteki üç daireyi betimlerken Borges'in Beatriz Viterbo'dan kalan tüyler ürpertici ke-

mikleri betimlerken yaptığı şeyi yapmaz; çünkü onun Beatrice'si çoktan tüyler ürpertici bir iskelete dönüşmüş ve ışık olarak geri dönmüştür – o halde Dante'nin Alef'i tutku açısından daha yoğun ve ümit dolu bir yerdir, Borges'in halüsinasyonlu Alef'inde ümit yoktur, çünkü o Gökkubbe'yi göremeyeceğini bilmektedir, ona kalan sadece Buenos Aires'tir.

O halde, bir zihin şiirinin [kavrayış gücü şiirinin] yüzyıllara uzanan olayları ışığında *Cennet* bugün daha iyi okunabilir ve ondan daha fazla zevk alınabilir. Ama bir şey daha eklemek istiyorum, özellikle de daha genç olanların hayal gücünde çarpıcı bir etki yapsın diye, bir de Tanrı ve kavrayış gücüyle ilgisi olmayanlar için. Dante'nin *Cennet*'i sanal olanın, maddi olmayanın, atık parçaları *Araf*'ta kalan dünyevi ve cehennemi *hardware*'in ağırlığını taşımayan saf *software*'in tanrılaştırılmasıdır. *Cennet* modern olmanın ötesinde tarihi unutmuş okur için olağanüstü bir biçimde geleceğe ait kılınabilir. Saf bir enerjinin zaferidir, web'in ağının bize vaat ettiği ama asla vermeyi başaramadığı şeydir, bir yüceltmedir, akışların, organsız bedenlerin, birden parlayan novalar ve cüce yıldızlardan bir şiirdir, kesintisiz bir Büyük Patlama'nın, anlattığı olaylar ışık yılları boyunca süren bir öykünün yüceltilmesidir. Eğer daha aşina olduğunuz örneklere başvurmak isterseniz, uzayda [uzamda] yapılan, mutlu bir sonla biten muzaffer bir Odysseia yolculuğudur. İsterseniz *Cennet*'i bir de böyle okuyun, size herhangi bir zararı dokunmayacaktır ve hatta ışıkları yanıp sönen bir diskotekten ve ekstaziyle kendinizden geçmekten daha iyi gelecektir. Çünkü kendinden geçme konusunda III. kantoda verdiği sözleri tutmaktadır.

KOMÜNİST MANİFESTO'NUN BİÇEMİNE DAİR[1]

Bazı güzel sayfaların tek başlarına dünyayı değiştirebilecekleri iddia edilemez. Dante'nin külliyatı kutsal Roma İmparatorluğu'nu İtalyan kent devletlerine geri vermeye yaramadı. Buna rağmen 1848 tarihli *Komünist Parti Manifesto*'sunun metnini, yani hiç kuşku yok ki iki yüz yıllık bir olaylar dizisi üstünde geniş ölçüde etkili olan *Manifesto*'yu yazınsal niteliği ya da en azından olağanüstü retorik-tartışmacı yapısı açısından –Almancadan olmasa bile– yeniden okumak gerektiğini düşünüyorum.

1971 yılında Venezuelalı bir yazar olan Ludovico Silva'nın küçük bir kitabı çıktı, *Lo stile letterario di Marx* [Marx'ın Yazınsal Biçemi], bu kitap İtalyancaya çevrildi ve 1973 yılında Bompiani Yayınevi tarafından yayımlandı. Artık bulunabileceğini sanmıyorum, yeniden basılsa iyi olur. Silva, Marx'ın yazınsal formasyonunun tarihini de yeniden oluştururken (çok az kimse şiirler de yazmış olduğunu bilir, gerçi okuyanların söylediğine göre çok kötü şiirlermiş) onun tüm eserlerini en ince ayrıntısına kadar çözümleyerek çalışmasını tamamlamıştır. Nedendir bilinmez, *Manifesto*'ya birkaç satır ayırmakla yetinmiştir, belki de kişisel bir eser olmadığı içindir. Yazık ol-

1. *Komünist Parti Manifesto*'sunun yüz ellinci yılı vesilesiyle *L'Espresso* dergisinde 8 Ocak 1998 tarihinde yayımlanmıştır.

muş doğrusu, felaket çığırtkanlığı yapan tonları ve ironiyi, etkili sloganları ve oldukça net açıklamaları ustalıkla birbiri ardına kullanan akıl almaz bir metin söz konusu ve (özellikle eğer kapitalist toplum bu az sayıdaki sayfanın başına açtığı dertlerin intikamını almak niyetindeyse) bugün bile reklamcılık okullarında kutsal bir metin gibi kılı kırk yararak okunmalı ve çözümlenmeli.

Metin tıpkı Beethoven'ın 5. *Senfoni*'si gibi olağanüstü bir davul vuruşuyla başlıyor: "Avrupa'da bir hayalet dolaşıyor," (metnin yazıldığı dönem gotik romanın erken Romantik ve Romantik dönemde yeşermeye başladığı yıllara çok yakın, yani hayaletler ciddiye alınması gereken varlıklar, bunu aklımızdan çıkarmayalım). Hemen ardından, Antik Roma'dan burjuvanın doğuşu ve gelişmesine uzanan bir dönemde toplumsal mücadeleler üzerine kuşbakışı ve hızlı bir tarihsel bilgi ve bu yeni "devrimci" sınıfın kazanımlarına ayrılmış sayfalar, bugün bile liberalizm taraftarları için geçerli sayılan kurucu destansı yapıyı oluşturuyor. Görülen şey şu (özellikle "görülen şey" demek istiyorum çünkü neredeyse sinematografik bir biçimde anlatılıyor): Bu yeni ele avuca sığmaz güç, kendi malları için yeni pazarlar ihtiyacıyla harekete geçerek tüm dünyayı karadan ve denizden işgal ediyor (bence burada Yahudi ve Mesihçi Marx "Yaratılış" kitabının giriş bölümünü düşünüyor), eski ülkeleri altüst ediyor ve değiştiriyor; çünkü ürettiği malların düşük fiyatları tüm Çin Seddi'ni temelden yıkacak ağır topu, yabancı düşmanlığında katı tutumları olan barbarları kendine teslime zorluyor, gücünün temeli ve göstergesi olarak kentler kuruyor ve geliştiriyor, çokuluslulaştırıyor, küreselleştiriyor, hatta artık ulusal olmayan bir dünya edebiyatı bile icat ediyor.[1]

1. Bu makaleyi yazarken epeyce uzun bir süredir küreselleşmeden açık seçik bir biçimde söz edildiği için, söz konusu ifadeyi öylesine kullanmış değilim.

Neredeyse gönülleri fethedip hayranlık uyandıran bu methiyenin sonunda dramatik ve ani bir değişiklikle karşılaşıyoruz: Büyücünün, uyandırdığı yeraltı güçlerine egemen olmaya gücü yetmemektedir, galip gelen kendi ürün fazlasının altında boğulmaktadır ve kendi bağrından kendi mezar kazıcılarını yani proleterleri doğurmak zorunda kalır.

Şimdi de sahneye, başlangıçta darmadağınık ve parçalanmış bu yeni güç girer, makinelerin tahribatına girişir, burjuva tarafından vurucu kitlesel güç olarak kullanılır, düşmanının düşmanlarıyla (mutlak monarşiler, toprak sahipleri, küçük burjuvalar) savaşmaya zorlanmıştır, yavaş yavaş büyük burjuvanın proleter hale getirdiği, zanaatkârlar, esnaflar, küçük toprak sahibi köylüler gibi düşmanları giderek bu sınıfa dahil olur. Ayaklanma organize bir savaşa dönüşür; işçiler, burjuvaların kendi hesaplarına geliştirdikleri bir başka güç yani iletişim araçları sayesinde karşılıklı olarak irtibat kurarlar. Bu noktada *Manifesto* ulaşımı kolaylaştıran demiryollarını örnek verir ama yazarların aklında yeni kitle iletişim araçları vardır (Marx ve Engels *Kutsal Aile*'de çağın televizyonu olan şeyi yani tefrika romanı, kolektif hayal gücünün modeli olarak kullanmayı başarmışlardı ve tefrika romanın ide-

Ama günümüzde hepimiz bu konuda duyarlı hale geldiğimizden bu sayfaları yeniden okumaya değer. *Manifesto*'nun yüz elli yıl öncesinden küreselleşme çağının doğuşunu ve alternatif güçlerin serbest bırakılacağını görmüş olması çok etkileyici. Sanki bütün bunlar, aklımıza küreselleşmenin kapitalist yayılma sürecinde (yani sadece Duvar'ın yıkılması ve internetin gelmesiyle) gerçekleşen tesadüfi bir şey olmadığını ama yükselmekte olan yeni sınıfın sadece o zamanlar için olsa da sömürgeleştirme denilen (en kanlı da olsa) en rahat yolun izini sürmekten kaçınamadığını gösterir. Bu durumda yeniden düşünüp değerlendirilmesi gereken şey (bu sadece burjuva sınıfına değil bütün sınıflara bir tavsiye olarak görülmeli) küreselleşme yürüyüşündeki her alternatif gücün, başlangıçta bölünmüş ve karmakarışık olarak ortaya çıkmasına rağmen katışıksız bir ludizme yönelir ve düşmanın kendi düşmanlarıyla mücadele etmek için kullanacağı bir şeye dönüşebilir.

olojisini yine bu roman sayesinde popülerleşen durumları ve dili kullanarak eleştiriyorlardı).

Bu noktada sahneye komünistler girer. Ne olduklarını ve ne istediklerini programlı bir biçimde söylemeden önce *Manifesto* (harikulade bir retorik hamleyle) onlardan korkan burjuvanın bakış açısıyla kendini ortaya koyar ve birkaç korkunç soru ortaya atar: Siz mülkiyeti ortadan kaldırmak mı istiyorsunuz? Kadınların ortak kullanılmasını mı istiyorsunuz? Dini, vatanı, aileyi yok etmek mi istiyorsunuz?

Bu noktada oyun daha ustaca oynanır ve ince bir zekâyı yansıtır; çünkü *Manifesto* tüm bu soruları güven verici bir biçimde yanıtlar, tıpkı düşmanını teskin edip yumuşatmak için yapıldığı gibi – sonra ani bir hamleyle onu yumuşak karnından vurur ve proleterlerden oluşan halkın alkışlarını toplar... Mülkiyeti ortadan kaldırmak mı istiyoruz? Hayır, mülkiyet ilişkileri her zaman değişim konusu olmuştur, Fransız Devrimi feodal mülkiyeti burjuva mülkiyeti lehine olacak şekilde ortadan kaldırmadı mı? Özel mülkiyeti ortadan kaldırmak mı istiyoruz? Bu ne saçma bir fikir, özel mülkiyet diye bir şey yok ki çünkü halkın yüzde onunun mülkiyeti yüzde doksanının aleyhine işliyor. Şimdi bizi, "sizin" mülkiyetinizi ortadan kaldırmayı istediğimiz için mi suçlayacaksınız? Eh, evet, işte yapmak istediğimiz tam da bu.

Kadınların ortak kullanımı mı? Hadi canım siz de, bizim yapmak istediğimiz şey, kadının üretim aracı özelliğini ortadan kaldırmak. Kadınları ortak kullanıma sunduğumuzu gördünüz mü? Bu sizin icadınız, kendi karılarınızı kullanmak dışında işçilerinkileri de kullanıyorsunuz ve en sevdiğiniz eğlenceli faaliyet kendi emsallerinizin karılarını baştan çıkarma sanatını icra etmek değil mi? Vatanı yok etmek mi? İşçiler zaten sahip olmadıkları bir şeyi nasıl yok edilebilir ki? Aksine, bizim istediğimiz zafer kazanarak bir ulusa dönüşmek...

Böyle sürer gider, ta ki din konusunun yanıtlandığı suskunluk şaheserine kadar: Metin bunu söylemese de, "biz bu dini yok etmek istiyoruz," yanıtı sezilir, böylesi hassas bir konuya yanaşırken üzerinden şöyle bir geçip gider, tüm dönüşümlerin bir bedeli olduğunu anlamayı okura bırakır ama özetle, "çok yakıcı meseleleri hemen açmayalım," der gibidir.

Ardından daha öğretisel bölüm gelir, hareketin programı, çeşitli sosyalizmlerin eleştirisi; ama bu noktada okur çoktan önceki sayfaların büyüsüne kapılmış ve baştan çıkarılmıştır. Programla ilgili bölüm çok zor olsa da oldukça vurucu bir şekilde noktalanır: kolay ve akıllardan çıkmayacak ve (bence) gelecekte beklenmedik bir yankı uyandırıp soluk kesecek iki slogan ortaya atılır: "Proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecek şeyi yoktur" ve "Dünyanın tüm proleterleri birleşin."

Unutulmaz eğretilemeler bulma konusundaki yazınsal kapasitesini bir yana bıraksak bile, *Manifesto* bir siyasi söylev başyapıtı olarak kalır ve bu nedenle okullarda Cicero'nun *Catilinarie* söylevleri ve Shakespeare'de yer alan, Marcus Antonius'un Sezar'ın cesedi başındaki söyleviyle birlikte okutulmalıdır. Neden mi? Marx'ın aldığı klasik kültür eğitimini göz önüne alırsak, *Manifesto*'yu yazarken söz konusu metinleri aklının bir köşesinde yer aldığını ihtimal dışında bırakmamamız gerekir.

VALOIS'NIN YOĞUN SİSLERİ[1]

Sylvie'yi yirmi yaşındayken tesadüfen keşfetmiş Nerval hakkında çok az şey bilerek okumuştum. Öyküyü mutlak bir masumiyet halinde okumuştum ve beni çok sarsmıştı. Daha sonra Proust'un da benimle aynı izlenimlere kapıldığını öğrendim. O zamanki sözcük hazinemle izlenimlerimi nasıl dile getirdiğimi hatırlamıyorum, dahası artık, Proust'un *Sainte-Beuve'e Karşı*'da Nerval'e ayırdığı birkaç sayfada kullandığı sözcükleri kullanmadan dile getirmeyi de beceremiyorum.

Sylvie hiç kuşku yok ki, Barres'in (ve belli bir "tepkisel" eleştirinin) istemiş olduğu gibi tipik Fransız, neoklasik bir idil değildir, doğduğu topraklara kök salmayla ilgi-

1. Bu makale, Gérard de Nerval, *Sylvie* (Einaudi, Torino, 1999) çevirim için yazdığım Sonsöz'ün bir kısmının yeniden düzenlenmiş halidir. Daha önce *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Milano, Bompiani, 1994) [*Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2016] başlıklı kitabımda bu öyküye dair küçük denemeyi ("Sylvie'nin zamanı", *Poesia e critica*, 2, 1962 içinde) nasıl yazdığımı anlatmıştım. Daha sonra altmışlı yıllarda Bologna Üniversitesi'nde bu konuda bir dizi seminer verdim ve bu seminerlerden üç tez çıktı. Bu konuyu Columbia Üniversitesi'nde 1984 yılında verdiğim bir ders için yeniden ele aldım ve 1993 Harvard'daki Norton Lectures'ın konusu yaptım. Aynı konuda iki ders daha yaptım: Biri 1995'te Bologna'da, ikincisi 1996'da Paris'de École Normale Supérieure'de. Bu konudaki derslerim, araştırmalarım, konferans ve bildirilerimin en ilginç sonucunun *VS* dergisinin özel sayısı olduğunu söyleyebilirim. Bkz. *VS* 31/32, 1982 (Sur "Sylvie").

li bir durumu anlatmaz (tam tersine başkahraman sonunda kendini köklerinden kopmuş hisseder). *Sylvie* bize bazen uyurken gördüğümüz –gerçekdışı bir renkte– bir şeyden söz eder; bu gördüğümüz şeyin hatlarını sabitleştirmek isteriz fakat uyandığımızda onu kaçınılmaz olarak yitiririveririz. *Sylvie* bir rüyanın rüyasıdır ve rüyada öğrenilen gizemli şey olma niteliği öyle bir hal alır ki, "Nerede olduğumuzu görmek için her an geriye, önceki sayfalara dönmek zorunda kalırız..." *Sylvie*'nin renkleri klasik pastel tonlarda değildir. *Sylvie*'in rengi "mordur, menekşe moru ve günbatımı morundan oluşan pembemsi bir mordur, karşı kutupta 'ılıman Fransa'nın' suluboya tonları bulunur". "Zarafet dolu bir ölçülülük" modeli olmaktan çok "marazi bir takıntı" modelidir. *Sylvie*'nin atmosferi "mavimsi ve eflatunumsudur" ama bu atmosfer sözcüklerde değil, bir sözcük ile diğeri arasında yer almaktadır: tıpkı "bir Chantilly sabahındaki sis gibi".[1]

Belki yirmi yaşındayken bunları söyleyemezdim: Ama öyküden sanki gözlerimi sis kaplamış gibi çıkıyordum, bu rüyalarda olan şeye benzemiyordu, daha çok bir düşten yavaş yavaş uyanılan bir sabahın eşiğindeymiş gibi, hani ilk bilinçli düşüncelerle rüyanın son titrek ışıkları birbirine karışır ya, işte öyle. Ve böylece rüya ile gerçek arasındaki sınır kaybolur (ya da henüz aşılmamıştır). O zaman henüz Proust'u okumamıştım ama bir *sis-etkisi* hissettiğimin farkındaydım.

Son kırk beş yıl boyunca bu öyküyü pek çok kez yeniden okudum ve her seferinde kendi kendime ve başkalarına, neden bende bu etkiyi yarattığını açıklamaya çalışıyordum. Her seferinde bunun nedenini bulduğumu sanıyordum, ne var ki öyküyü yeniden okumak üze-

1. Marcel Proust, "Gérard de Nerval", *Contro Sainte-Beuve* içinde, Torino, Einaudi, 1974, s. 34-38. ["Gérard de Nerval", *Sainte-Beuve'e Karşı* içinde, çev. Roza Hakmen, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2006].

re elime aldığım her seferinde kendimi öykünün en başında gibi buluyordum, yani hâlâ sis etkisinin tutsağı gibi.

İlerleyen sayfalarda metnin neden ve nasıl kendi sis etkilerini yaratmayı başardığını açıklığa kavuşturmaya çalışacağım. Ama ne anlatmak istediğimi takip etmek isteyenler, konu hakkında çok şey bilerek, *Sylvie*'nin büyüsünü kaybetmekten korkmamalı. Hatta ne kadar fazla şey bilirseniz, yenilenmiş bir şaşkınlıkla onu yeniden okuyabileceksiniz.[1]

Labrunie ve Nerval

Çok önemli bir ayrım yaparak başlamam gerekiyor. Burada ampirik yazarı, son derece rahatsız bir kişiliği derhal devre dışı bırakmak istiyorum. Bu öykünün ampirik yazarı Gérard Labrunie'dir ve Gérard de Nerval takma adıyla yazmaktadır.

Eğer *Syvie*'yi Labrunie'yi düşünerek okursak daha baştan yoldan çıkmış oluruz. Örneğin pek çok tefsircinin yapmış olduğu gibi *Sylvie*'de anlatılan olayların ne kadarının ve nasıl Labrunie'nin hayatına göndermeler içerdiğini görmeye çalışmamız gerekir. Genelde *Sylvie* baskıları ve çevirileri biyografik karakterli notlarla doludur, bunlar Aurélie'nin aktris Jenny Colon olup olmadığını (yeri gelmişken söyleyelim, aktrisin çeşitli baskılarda yer alan portresini görenler hayal kırıklığına uğrayıp bozuluyorlar), Loisy'de gerçekten bir okçuluk topluluğu olup olmadığını (yoksa Creil'de mi vardı?), Labrunie'ye ger-

1. Okura bir tavsiyede bulunmamak gerekiyor: Bu makaleyi okumadan önce *Sylvie*'yi okuyun (hatta yeniden okuyun). Öyküyle ilgili eleştirel değerlendirmeye geçmeden önce "masum" bir okumanın keyfini keşfetmek ya da yeniden bulmak çok önemlidir. Ayrıca sık sık, öykünün çeşitli bölümlerine göndermeler yapacağımdan ve biraz önce Proust'la birlikte söylediğimiz gibi "nerede olduğumuzu görmek için her an geriye, önceki sayfalara dönmek zorunda." kaldığımızdan bu *gidişgelişi* doğrudan deneyimlemek zaruri hale gelir.

çekten dayısından miras kalıp kalmadığını ya da Adrienne karakterinin, Barones de Feuchères yani Sophie Dawes'tan ilham alınarak oluşturulup oluşturulmadığını tartışıyorlar. Pek çok araştırmacı, sağlam akademik itibarını bu kılı kırk yaran araştırmaları temel alarak oluşturmuş durumda; bunlar Gérard Labrunie'nin biyografisini yazmak için oldukça yararlı çalışmalar ama *Sylvie*'yi anlamak için işe yaramıyorlar.

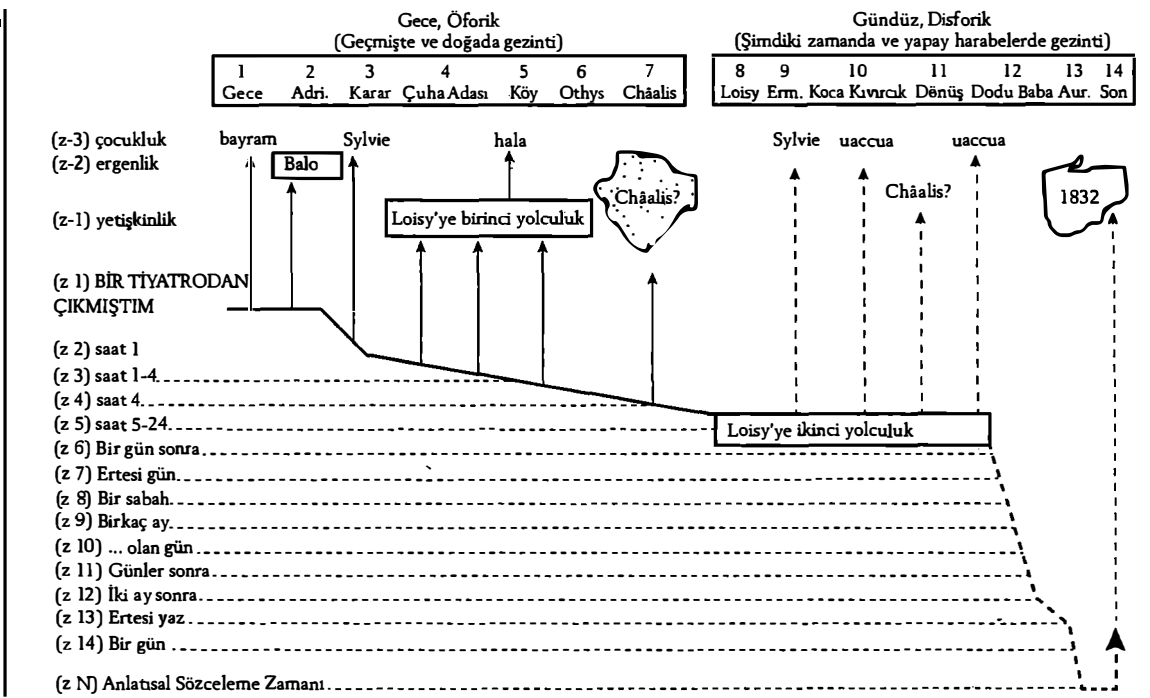
Gérard Labrunie çeşitli psikiyatri kliniklerine girip çıktıktan sonra intihar ederek ölmüştür. Yazdığı bir mektuptan *Sylvie*'yi aşırı heyecan halindeyken kurşunkalemle dağınık kâğıt parçalarına yazdığını öğreniriz. Labrunie deli olsa bile Nerval, yani *Sylvie* okuması sayesinde bulmayı başardığımız Örnek Yazar deli değildi. Bu metin deliliğe yaklaşmış bir kahramanın hikâyesini anlatır ama bir hastanın eseri değildir: Her kim yazmış olursa olsun (bu her kimi bundan sonra Nerval olarak adlandıracağım) *Sylvie* hayranlık verecek şekilde bir simetri, karşıtlık ve metin içi anıştırmalar oyunu halinde oluşturulmuştur.

Eğer Nerval öykünün dışında, ona yabancı bir karakter değilse, öyküde nasıl ortaya çıkmaktadır? Her şeyden önce anlatısal strateji olarak oradadır.

Öykü ve olay örgüsü

Nerval'in anlatısal stratejisini ve sözünü ettiğim sis etkilerini yaratmayı ve okuru etkilemeyi nasıl başardığını anlamak için Tablo A'ya gönderme yapmak zorundayım. Tablo A'da yatay eksende öykünün bölümlerinin oluşturduğu diziyi kaydediyorum, sola, dikey olarak öykünün sözünü ettiği olayların zamansal ardışıklığını yeniden oluşturuyorum. Böylece dikeyde *öykü* ya da *hikâyeyi*, yatayda *olay örgüsünün* nasıl geliştiğini yeniden oluşturuyorum.

Tablo A


Gece, Öforik
(Geçmişte ve doğada gezinti)
Gündüz, Disforik
(Şimdiki zamanda ve yapay harabelerde gezinti)
1 Gece
2 Adri.
3 Karar
4 Çuha Adası
5 Köy
6 Othys
7 Châalis
8 Loisy
9 Erm.
10 Koca Kıvırcık
11 Dönüş
12 Dodu
13 Baba
14 Aur. Son
(z-3) çocukluk
(z-2) ergenlik
(z-1) yetişkinlik
(z 1) BİR TİYATRODAN ÇIKMIŞTIM
(z 2) saat 1
(z 3) saat 1-4
(z 4) saat 4
(z 5) saat 5-24
(z 6) Bir gün sonra
(z 7) Ertesi gün
(z 8) Bir sabah
(z 9) Birkaç ay
(z 10) ... olan gün
(z 11) Günler sonra
(z 12) İki ay sonra
(z 13) Ertesi yaz
(z 14) Bir gün
(z N) Anlatısal Sözceleme Zamanı
bayram
Balo
Sylvie
hala
Loisy'ye birinci yolculuk
Châalis?
Sylvie
uaccua
Châalis?
uaccua
1832
Loisy'ye ikinci yolculuk

Olay örgüsü, öykünün yüzeydeki yapılanma biçimidir ve karşımıza yavaş yavaş çıkmaktadır: Genç bir adam tiyatrodan çıkar, Loisy'de baloya gitmeye karar verir, yol boyunca daha önce yaptığı bir yolculuğu hatırlar, baloya varır, *Sylvie*'yi yeniden görür, onunla bir gün geçirir, Paris'e döner, aktrisle bir macera yaşar ve sonunda (Sylvie artık Dammartin'de evli bir kadındır) kendi öyküsünü anlatmaya karar verir. Olay örgüsü başkahramanın tiyatrodan çıktığı akşam başladığından (uzlaşımsal olarak *Zaman 1* denir) gelişimi siyah çizgiyle gösterilmiştir. O akşamdan başlayan olay örgüsünün, öykünün sonunda düğümünün çözüldüğü âna kadar içerdiği müteakip zamanlar (*Zaman 1-14*) da aynı siyah çizgiyle gösterilmektedir.

Ancak bu olayların seyri sırasında geçip gitmiş zamanlara ait anılar canlanır, bunlar *Zaman 1*'den önceki zamanlara doğru yönelen oklar tarafından temsil edilmiştir. Dikey çizgilerin tamamı başkahramanın olayları yeniden yapılandırmasını temsil etmektedir, nokta nokta biçiminde gösterilenler, bazen çeşitli kahramanlar arasında geçen diyaloglar sırasında öylesine ağızdan çıkanlar da dahil, geçmişteki olaylara göndermeler yapmaktadır. Örneğin sabahın biri ile dördü arasında başkahraman, Loisy'ye daha önce yaptığı yolculuğunu anımsar (*Zaman 1*'de), bu yolculuk olay örgüsü düzeyinde üç bölüm işgal eder, bu arada IX. ve X. bölümlerde bir anlık için hatırlanan şeyler "küçük bir kızken *Sylvie*" ve *Zaman 3*'teki "*uaccua*" olayıdır.[1]

Bu anımsamalar sayesinde *bölük pörçük* olarak öykü yeniden yapılandırılır ya da öykünün sözünü ettiği tüm olayların zamansal ardışıklığı yeniden yapılandırılır: Başkahraman bir zamanlar genceciktir ve *Sylvie*'ye âşıktır,

1. Gérard de Nerval'in *Sylvie* adlı eseri dilimize Erdoğan Alkan tarafından çevrilmiştir. Bkz. *Ateşin Kızları: Sylvie&Rüya Ve Yaşam*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005; bu çeviride *Sylvie*'ye yapılan göndermeler ve alıntılar için adı geçen çeviri referans alınmıştır. (Ç.N.)

sonra birazcık daha büyüyünce bir baloda Adrienne'le karşılaşır, daha sonra Loisy'ye döner, nihayet bir akşam, artık yetişkindir, oraya bir kez daha gitmeye karar verir ve öykü böyle gider.

Olay örgüsü, okurken gözlerimizin önünde olan şeydir. Öykü ise bu kadar açık ve net değildir ve öyküyü yeniden yapılandırmaya çalışırken bazı sis etkileri ortaya çıkmaktadır; çünkü anlatıcı sesin hangi zamandan söz ettiği açık bir biçimde kavranamamaktadır. Hazırladığım tabloyla sis etkilerini dağıtma iddiasında değilim ama nasıl ortaya çıkabildiklerini açıklayabilirim sanıyorum. Böylece öykü varsayımsal bir biçimde yeniden yapılandırılmış olur, anımsanan olaylar *büyük bir olasılıkla* önce on bir-on iki yaş dolaylarında, sonra on dört-on altı yaş, sonra da on altı-on sekiz yaş aralığında yaşanan deneyimlere denk düşmektedir. (Ancak farklı bir hesap da yapmak mümkün; başkahraman bu tür deneyimleri yaşayacak duruma oldukça erken de gelmiş olabilir, oldukça geç de.)

Metni yeniden yapılandırmaya gelince (o da ancak olanaklı olacak şekilde): Metne dayanılarak yapılması gereken bir şeydir, Labrunie'nin biyografisine özgü unsurlarla yapılmamalıdır. Bazı yorumcular metinde anımsanan siyasi ve ahlaki iklimin denk düştüğü yılları ve metinde adı geçen kulübün başka oyun salonlarıyla birlikte 1836 yılının sonlarında kapanan Café de Valois olabileceğini düşünerek zorlama bir biçimde olayı 1836 yılına, o yılki bir tiyatro akşamına yerleştirmeye çalışmışlardır. Eğer başkahramanı Labrunie'yle bir sayarsak bir dizi oldukça grotesk sorun ortaya çıkar. O halde delikanlı 1836'da kaç yaşındadır? Baloda Adrienne'i gördüğünde kaç yaşındadır? Labrunie (1808'de doğmuş) Mortefontaine'de dayısıyla yaşamaktan vazgeçtiğinde yıl 1814'tür (yani altı yaşındadır), ne zaman baloya gitmiştir? 1820'de College Charlemagne'a girdiğine göre, yani on iki yaşındayken, o

halde yazın Loisy'ye mi dönmüştür ve Adrienne'i o zaman mı görmüştür? Ama bu durumda tiyatro akşamında 28 yaşında olmaz mı? Ve eğer pek çoklarının da kabul ettiği gibi, Othys'teki halayı ziyaret üç yıl önce gerçekleştiyse, *Sylvie*'yle kılık değiştirip av bekçisinin güvey elbisesi içinde oyun oynayan kişi yirmi beş yaşında büyümüş bir delikanlı mıydı ve hala ona kumral bir yeniyetme gibi mi davranmıştı? Bu büyümüş delikanlı bu arada (1834) otuz bin franklık bir miras almış ve İtalya'ya –gerçek ve tam bir erginleşme töreni gibi– bir yolculuk yapmış mıdır ve 1827'de Goethe'nin *Faust*'unu çevirmiş midir? Görüldüğü gibi içinden çıkılamaz bir durum, o halde nüfus memurlarına özgü bu hesaplardan vazgeçmek gerekiyor.

Je-rard ve Nerval

Öykü *Je sortais d'un theatre* cümlesiyle başlar. İki varlık buluruz karşımızda (bir Ben ve bir tiyatro) ve geçmişte süreklilik formunda bir fiil.

Konuşan kişi (hüzünlü kaderine terk ettiğimiz) Labrunie olmadığına göre *Je* [Ben] diyen kimdir? Birinci tekil kişi ağzından anlatılan bir öyküde Ben diyen kişi öykünün başkahramanıdır, onun da yazar olması gerekmez. O halde (Labrunie'yi devre dışı bıraktığımıza göre) *Sylvie* Nerval tarafından yazılmıştır; o da, bize bir şeyler anlatan bir Ben'i sahneye yerleştirir. Yani elimizde bir anlatının anlatısı bulunmaktadır. Her türden yanlış anlamayı devre dışı bırakmak için, başlangıçta tiyatrodan çıkan o *Je* adına Jerard diyeceğimiz bir öykü kahramanıdır.

Ama bu Jerard ne zaman konuşmaktadır? Anlatısal Sözceleme Zamanı (ya da *Zaman N*) diyeceğimiz bir zamanda konuşmaktadır ve o anda yazmaya ve bize bir gün bir tiyatrodan çıktığını söyleyerek geçmişini anımsamaya

(*Zaman 1*, Olay Örgüsünün Başlama Zamanı) başlar. Öykü okur karşısına 1853'te çıktığından, isterseniz N zamanının 1853 olduğunu düşünelim, bu tersine bir hesap yapabilmemiz için üzerinde uzlaştığımız bir tarih olsun. *Zaman 14* ve *Zaman N* arasında kaç yıl geçtiği bilinmediğinden (ancak çok zaman geçtiği bellidir çünkü *Zaman N*'de, artık ok atacak yaşa gelmiş iki çocuk sahibi bir Sylvie anımsanmaktadır), *Zaman 3*'te Jerard ve *Sylvie*'nin hâlâ çocuk olduklarını düşünmek kaydıyla tiyatro akşamını beş ya da on yıl önceye yerleştirmek çok bir şey değiştirmez.

Yani *Zaman N*'de konuşan Jerard uzun yıllar önceki kendisinin öyküsünü anlatır, bunu yaparken yeri geldikçe çocuk Jerard ve ergen Jerard'ın başından geçen olayları hatırlamaktadır. Bunda garip bir şey yok, bizlerin de başına aynı şey gelir ve kendimizi şöyle derken buluruz: "(Ben1, şimdi konuşan kişi) on sekiz yaşındayken (Ben2, o zamanki ben), on altı yaşında (Ben3) içimde besleyip büyüttüğüm mutsuz bir aşk yüzünden henüz kendime gelememiştim, bir türlü teselli bulamıyordum." Bunu söylemek Ben1'in, ne hâlâ Ben3'ün ergenlik tutkusunu paylaştığı ne de Ben2'nin melankolik hallerini haklı çıkarabildiği anlamına gelir. En fazla onları hoşgörü ve sevecenlikle hatırlayabilir ve bir zamanlar olduğu kişiden şimdi ne kadar farklı olduğunu keşfedebilir. Belli bir anlamda, Jerard'ın yaptığı şey de bir istisnayla budur: Geçen zamanla nasıl da değiştiğini fark ederken bizlere geçmiş benlerinden hangisiyle özdeşleştiğini söyleyemez ve kendi kimliği konusunda kafası öylesine altüst haldedir ki XIII. bölümün ilk paragrafındaki "Bir Bilinmeyen" ifadesini saymazsak, tüm öykü boyunca adı hiç anılmaz. Yani tartışılmaz bir biçimde apaçık ortada olan o adıl hep bir Öteki'ni ifade eder.

Tek mesele, çok fazla Jerard bulunması değildir; bazen konuşan Jerard değil Nerval'dir, kendisi, deyim yerindeyse öykülemeye sinsice sızar. "Öyküleme" dedim, öykü ya da olay örgüsü değil, bunu bir kenara not edin. Öykü ve olay örgüsü saptanabilecek şeylerdir ama bunun tek nedeni bize bir söylem aracılığıyla iletilmeleridir. Daha iyi anlatabilmek için şu örneği verelim: *Sylvie*'yi çevirirken Fransızca özgün söylemi, İtalyanca bir söylemde biçim değişikliğine uğrattım (İtalyanca bir söyleme dönüştürdüm, bunu yaparken hem öyküyü hem olay örgüsünü korumaya çalıştım. Bir rejisör, *Sylvie*'nin olay örgüsünü filme "çevirebilir"; bunu yaparken izleyicinin bir görüntü ve ses soldurma oyunu ve geçmişi gösteren sahneler aracılığıyla öyküyü yeniden kurgulamasını sağlayabilir (başarı elde etme olasılığı konusunda bir şey söylemek istemiyorum): Ama kesinlikle söylemi benim yaptığım gibi çeviremez çünkü sözcükleri görsel imgelere dönüştürmesi gerekir ve *solgundu gece gibi* yazmak ile solgun bir kadın göstermek arasında fark vardır.

Nerval öykü ve olay örgüsünde asla görünmez ama söylemde görülür; bunu (bütün yazarlar için de geçerli olabileceği gibi) sadece cümleleri ve zamanları eklemlemek ve sözcükleri seçmek suretiyle gerçekleştirmez. Bizimle, biz örnek okurlarıyla konuşan bir "ses" olarak söyleme gizlice sızar.

III. bölümün ikinci paragrafında, "Gerçekliğe dönelim mi?" diyen kimdir? Adrienne ve Aurélie'nin kimliğinden şüphe ettikten sonra Jerard kendi kendine mi konuşmaktadır? Öykü kahramanını gerçekliğe dönmeye davet eden Nerval midir ya da bu daveti, o büyünün tutsağı olmuş biz okurlarına mı yapmaktadır? Daha ileride, sabahın biri ve dördü arasında Jerard Loisy'ye doğru yolculuk yaparken metin şöyle der: "Araba bayırları çıkarken, buraya çok sık geldiğim zamanların anılarını bir araya

getirelim." Şimdiki zaman kipiyle gelişmekte olan bir çeşit iç monologda *Zaman* 3'te konuşmakta olan Jerard mıdır? *Zaman N*'de, "O çıkmaktayken, onu bir süreliğine bir yana bırakalım ve daha önceki bir zamana yeniden gitmeye çalışalım," diyen Jerard mıdır? Ve o "bir araya getirelim" ifadesi Jerard'ın kendi kendine yönelttiği bir uyarı mıdır yoksa Nerval'in, bize, biz okurlarına yönelttiği bir uyarı mıdır; böylece onun yazma sürecinin bir parçası olmaya çağrılan bizler miyiz?

XIV. bölümün başında, "İşte, yaşamın sabahında bizleri büyüleyip yolumuzu şaşırtan ham hayaller," diyen kimdir? *Zaman N*'de kendi geçmiş illüzyonlarının suç ortağı ve kurbanı olan Jerard olabilir ama o gözlemde, anlatılan olayların düzeni, okurlara doğrudan başvurularak ("ama nice kalpler anlayacaktır beni") meşrulaştırılır. O halde konuşan kişi Jerard gibi gelmemektedir, aksine okumakta olduğumuz *Sylvie*'nin yazarına benzemektedir.

Bu sesler oyunu üzerine pek çok şey yazıldı ama her şey her zaman karar verilemez kalıyor. Karar verilemez kalmaya karar veren Nerval'in ta kendisi ve bunu sadece kafa karışıklığımıza katılmak (ve onu anlamak için) değil aynı zamanda –ve özellikle– kafamızı daha da karıştırmak için yapıyor. On dört bölüm boyunca asla konuşan kişinin bir şeyler anlatarak mı yoksa bir şeyler anlatan birini temsil ederek mi karşımıza çıktığını anlayamıyoruz – üstelik ilk bakışta bu birinin bu şeyleri yaşamakta mı yoksa hatırlamakta mı olduğu da asla açık seçik görülemiyor.

Tiyatrodan "çıkılıyor" mu?

Öykünün ilk cümlesinden itibaren kelimenin tam anlamıyla merkeze yerleşen tiyatro teması öykünün sonuna kadar bizi bırakmaz. Nerval tiyatro adamıdır, Labrunie gerçekten bir aktrise âşık olmuştur, Jerard sadece sahnede gördüğü bir kadını sevmektedir ve neredeyse öy-

günün sonuna kadar sahnelerde dönüp durur. Ama *Sylvie*'de tiyatro her an yeniden görünür; baloda Adrienne'le çayırda dans, Loisy'deki çiçek bayramı (içinden kuğunun yükseldiği sepet tiyatroya özgü bir düzenektir), Jerard ve *Sylvie*'nin halanın evinde kurdukları hayallerin sahnelenmesi, kutsal Châalis temsili – bunların hepsi tiyatroya özgü oyunlardır.

Üstelik sadece bununla kalmaz; Nerval'in daha yoğun ve anlam yüklü sahneler için tiyatroya özgü türden bir ışıklandırma kullandığını pek çok kişi fark etmiştir. Aktris önce (aşağıdan yukarı doğru vuran) sahne ışıklarında sonra da avizenin ışığı onu üstten aydınlattığında görünür. Tiyatroya özgü ışıklandırma teknikleri çayırdaki ilk baloda kullanılır, orada güneşin son ışıkları ağaçların yaprakları arasından süzülür, ağaçlar sınırlandırılmış bir sahne ve perde işlevi taşır, bu arada şarkı söyleyen Adrienne ay ışığında diğerlerinden yalıtılmış olarak kalır (ve bu arada bugün olsa "manda gözü" diyeceğimiz türden bir sahne ışığıyla izleyicilerine zarif bir selam vererek sahneden ayrılan bir aktris gibidir). IV. bölümün başında, "Çuha Adası'na Yolculuk"ta (her şeyden önce görsel bir temsilin sözel temsilidir çünkü Watteau'nün bir resminden esinlenilmiştir), sahne yeniden akşamın kızıl ışıklarınca yukarıdan aydınlatılır. Sonunda, VII. bölümde Jerard Loisy'deki baloya girdiğinde, bir reji şaheserine tanık oluruz, yavaş yavaş ıhlamurlar gölgede kalırken üst yaprakları mavimsi bir ışıkla aydınlanmaktadır, bu yapay ışıklar ve doğmakta olan gün arasındaki çekişmede sahne yavaşça sabahın solgun ışığıyla kaplanmaktadır.

O halde *Sylvie*'nin "üstünkörü" bir okumasıyla kendimizi kandırmamız ve –Jerard bir illüzyonun düşü ile gerçeği bulma arzusu arasında sıkışıp kaldığından– öykülemenin tiyatro ve gerçeklik arasında açık ve net bir karşıtlık üzerinde bir oyun kurguladığını söylememiz gerekmez.

Her şeyden önce Jerard ne zaman bir tiyatrodan çıkmaya çalışsa bir başka tiyatroya girmektedir. Jerard, yegâne illüzyonun hakikatini kutlayarak başlar, bu illüzyon onu II. bölüm boyunca da kendinden geçirir. III. bölümde gerçeğe doğru bir yolculuğa başlar gibi görünür çünkü ulaşmak istediği Sylvie gerçekten de "var olan" biridir; ama onu yeniden bulduğunda artık karşısında bir doğa varlığı değil, sözcüklerin üstüne basa basa şarkı söyleyen kültüre bulanmış biri vardır. (Dahası artık bir maskeli baloya gitmek için halasının düğün elbisesini kullanmaktadır, usta bir aktris gibi Adrienne'i oynamaya ve onun Châalis'te söylediği şarkıyı söylemeye hazırdır, bu arada Jerard ona rejisörlük yapacaktır.) Ve sonuç olarak Jerard'ın bizzat kendisi de (XI. bölümde), klasik trajediye özgü bir poz takınarak onun gönlünü kazanmaya yönelik bulunduğu son girişiminde teatral bir karakter gibi davranır.

Böylece tiyatro bazen her şeye galip gelen ve ruhsal kurtuluş sağlayan illüzyonun mekânı, bazen de hayal kırıklığı ve aldanmanın mekânı olur. Öykünün sorguladığı (ve bu nedenle de bir başka sis etkisi yaratan) şey illüzyon ve gerçeklik arasındaki karşıtlık ilişkisi değildir, iki evrenden geçen ve onları birbirine karıştıran fay hattıdır.

Olay örgüsünün simetrileri

Eğer Tablo A'ya geri dönersek, içinde olay örgüsünün düzenlendiği on dört bölümün tamamının ikiye ayrılabildiğini, ilk yarının ağırlıklı olarak geceye ait, ikincisinin ise ağırlıklı olarak gündüze ait olduğunu görürüz. Geceye ait sekans, anı ve düşte hayal edilen bir dünyaya gönderme yapar: Her şey öforik [coşkulu] bir biçimde, doğanın büyüsü içinde yaşanır, bayrama özgü ayrıntıların genişçe betimlendiği uzam yavaş yavaş aşılır. Gündüz

sekansında ise Jerard tamamıyla yapay, sahte harabelerden oluşan bir Valois bulur, oralar önceki yolculuğun izlekleri ve kır manzarasının ayrıntıları üzerinde durulmadan disfori halinde [keder ve hüzünle] yeniden ziyaret edilir, odağa sadece hayal kırıklığının tezahürleri alınır.

IV. bölümden VI. bölüme kadar, kuğunun görünmesi ve artık reddedilmiş iki hayaletin tüm zarafetini kendinde toplamış gibi görünen bir Sylvie'yle karşılaşma gibi peri masallarına özgü sürprizler sunan bayramdan sonra Jerard geceyi ormanda geçirir (ödtaşı kayalarını aydınlatan teatral ay yanı başındadır): Sisli ovada uzaktan gölcükler seçilmektedir, hava burcu burcu kokar, ufka doğru baktıkça orada zarif Ortaçağ harabelerinin hatları seçilmektedir. Köy huzur ve neşe kaynağıdır, kasnağına eğilmiş dantela ören Sylvie'nin odası bakirelere özgüdür. Halanın evine doğru papatyalar ve altın goncalar serpilmiş çayırlarda, çalılıklar ve uzun dallar arasında, masmavi Cezayir menekşeleri ve sarmaşıklar eşliğinde yapılan yürüyüş bir çiçek festivalidir adeta, iki genç derelerin ve çalılıkların üzerinden neşeyle sıçrayıp atlar. Theves Nehri, kaynağına yaklaştıkça yavaş yavaş küçülür, süsen ve glayörler arasında küçük bir gölcük oluşturarak çayırlarda dinlenmeye çekilir. Geçmişin burcu burcu koktuğu Othys'in XVIII. yüzyıla ait pastoral yaşamına ilişkin söylenecek pek de bir şey kalmaz geriye.

İkinci yolculukta (VIII.-XI. bölümler) Jerard oraya vardığında balo bitmiştir: Sylvie'nin saçlarındaki ve belindeki çiçekler başlarını eğmektedir, Theves Nehri durgun suda anaforlar çizerek akar, ot yığınlarının kokusu bir zamanlar olduğu gibi baştan çıkarıcı ve esrikleştirici değildir artık. İlk yolculukta, Othys'e giderken derelerin ve çalılıkların üzerinden neşeyle atlayan ergenler, şimdi kırlardan geçmeyi akıllarından bile geçirmezler.

Jerard, geçtiği yolu tasvir etmeden dayısının evine gider, orayı terk edilmiş bir halde bulur, köpek ölmüştür, bahçe yabani otlarla dolmuştur. Ermenonville yolunu tutar ama bir tuhaflık vardır; kuşlar susmuş, yol levhalarının harfleri silikleşmiştir. Felsefe Tapınağı'nın yapay taklitleri gibi görünen inşa çalışmaları tamamlanmamış bir ören yığınıdır artık, (her yanını yaprak yaprak sarmaşıklar sarmış, taşları sökülmüş, merdivenlerini böğürtlenler kaplamıştır). Defneler yok olup gitmiştir (yapay) gölün üzerinde, Gabrielle kulesinin altında "köpük kaynamakta, böcek çıtırdamaktadır" Hava sinsi, kumtaşları tozludur, her şeyde yalnızlık ve hüzün vardır. Jerard Sylvie'nin odasına geldiğinde, bir zamanlar çalıbülbüllerinin öttüğü penceredeki kafeste artık kanaryalar vardır, eşyalar günün modasına uygun süslü olanlarıyla değiştirilmiştir. Sylvie dantela örerken kasnağından sesler çıkarmamaktadır artık, köşede duran "aygıt"ı kullanmaktadır, halası ölmüştür. Châalis'e yapılan gezinti çayırlarda yapılan çılgın bir koşu olmayacaktır, bir eşeğin eşliğinde yavaş yavaş yol alınır, bu sırada artık çiçekler toplanmayacaktır, karşılıklı kayıtsızlık içeren bir havada daha ziyade bir çeşit kültür yarışı yapılacaktır. Saint-S...'ye yakın bir yerde nereye bastıklarına dikkat etmeleri gerekmektedir çünkü nemli çayırların arasında incecik akan derecikler süzülmektedir.

Jerard XIV. bölümde aynı yerlere döndüğünde bir zamanlar orada olan ormanları bile yerinde bulamayacaktır, Châalis restore edilmiştir, "büyük paralar harcanarak yapılan göller kuğuların bile küçümsediği durgun sularını boşuna sergilemektedir", artık Ermenonville'e aktarmasız gidecek yol bile yoktur, uzam daha da anlamsız bir labirent gibi olmuştur.

Ters simetrilerin araştırılması daha da derine taşınabilir, bu tür araştırmalar pek çok kişi tarafından yapılmıştır, öyle ki çeşitli bölümler arasında (ilk ve son bölüm, II. ve XIII. vb. denklikler matematiksel bir düzen izlemese

de bu simetrilerden söz edilmeye değer) neredeyse tamamen karşıt ilişkiler ortaya çıkmaktadır. En göze çarpan örnekler şunlardır:

ÖFORİK (COŞKUSAL)	DİSFORİK (HÜZÜNLÜ)
1. Efsanevi bir törenin anımsanması olarak okçuluk	14. Çocuk oyunu olarak okçuluk
2. Gençliğini manastır yaşamına adayan Adrienne'in zarif selamı	13. Dünya zevklerinin kadını Aurelie'nin selamı
3. Bozuk saat: Yeniden kazanılabilecek bir zamanın vaadi	12. Bozuk saat: Yitik bir zamanın anısı
4. Balo: - Kızlar: Fransız tarihinin bin yılını temsil ediyor - Jerard danstaki tek erkek çocuk - Adrienne için hazırlanmış bir taç - Mistik bir deneyim olarak öpücük - Hepsi cennette olduğuna inanıyordu	8. Balo: - Erkekler: İtibarsız ailelerin çocukları - Her erkek çocuk bir kızla birlikte - Sylvie'nin tacı rastgele alınmış - Dostça sıradan bir öpücük - Zarif antik bir bayram eğlencesindeler
5. Tek başına efsunlu bir gezinti	9. Tek başına sıkıntılı ve hüzünlü bir gezinti
6. Halanın evine doğru heyecanlı bir gezinti	10. Hala ölmüştür, Châalis'e doğru keyifsizce yola çıkılır
7. Şarkı söyleyen Adrienne'in görüntüsü	11. Adrienne'in hayal meyal hatırlanması, şarkı söyleyen Sylvie

Aslında tedirgin edici Châalis bölümü simetriyi bozar ve ilk altı bölümü diğer yedi bölümden ayırır. Bir yandan bu VII. bölümde, IV. bölümdeki baloyla bir karşıtlık görülür: Adadaki halk eğlencesine karşıt olarak aristokratik bir kutlama söz konusudur (sahnedekiler dışında genç insan yoktur, Jerard ve Sylvie'nin erkek kardeşi oraya davetsiz misafir olarak girmişlerdir), Çuha Adası'nın açık mekânına karşıt olarak bu kez kapalı bir mekân söz ko-

nusudur, hâlâ gencecik bir kızcağız olan Adrienne'in o tatlı şarkısı ve artık rahibe olmuş Adrienne'in cehennemden söz eden şarkısı karşıtlık içindedir. Diğer karşıtlıklar da şöyledir: *Pervigilium Veneris* [Venüs Nöbeti][1] karşısında bir cenaze töreni, Sylvie'nin gönlünü yeniden fethetme fikrinin karşısında Adrienne takıntısının geri dönüş yer alır.

Bölüm ayrıca diğer bölümlerin temalarını da içerir ama rüyada yaşanmışlar gibi karar verilemez ve etkisiz haldedirler. Görünürde herhangi bir neden yokken okçuluk, saat, gösteri biçimli bir dans, taç biçimli yaldızlı kartondan ayça (hale) ve özellikle de kuğu. Pek çok yorumcu o kuğunun sadece bir amblem, (armalara özgü bir terim olan *éployé*'den yola çıkarsak) kazıma ya da kabartma yöntemiyle yapılmış bir arma olmakla kalmadığını, kapının üstünde çarmıha gerilmiş gibi duran gerçek bir kuğu olduğunu ima eder. Bir rüyada her şey mümkün olsa da bence bu kadarı da fazla; ama yine de bu kuğu IV. bölümde muzaffer ve canlı olan ile XIV. bölümde artık mevcut olmayan arasında tam ortada bir yerde duruyor.

"Tenzili rütbe ritüelleri"nden söz edilmektedir, onları tespit etmek için simetrileri bulmak gerekmiyor: Simetriler okurun bilgisi dışındaymış gibi iş görüyorlar, daha önce üzerinde durulmuş bir motife ne zaman geri dönülse bu bir *déjà vu* duygusu yaratıyor; ama bu sadece sahip olduğunu sandığımız bir şeyin bizden çekilip alındığında dair bir uyarı gibidir.

Dönüp durmak

Sis etkileri, labirent etkileri: Poulet, "döngü metamorfozu"ndan söz etmiştir. Belki edebiyat eleştirisi *Sylvie*'de

1. Roma İmparatorluğu döneminde Venüs'e ithaf edilen, tarihi kesin olarak belirlenemeyen anonim bir şiir. Venüs'ün hayatın ve yeniden doğuşun simgesi olarak övülmesini konu alır. (Ç.N.)

bulunan, sihirli sahne döngüsü, çayırdaki iç içe geçmiş dans döngüleri (ağaçlarla çerçevelenmiş *çimenlik*, kızların dans halkasının döngüsü ve sonunda, görülmemiş bir canlılıkla dönüp duran dansta en ön planda Adrienne'in altın sarısı saçlarının uzun bukleleri), Loisy'deki ikinci Yay Bayramı'nda göletin, adanın ve tapınağınkiler gibi döngülerden daha fazlasını görmüştür. Bazen bana diğer döngüleri hafife almış gibi görünüyor.

Örneğin IX. bölümde, ölmüş dayının evine yapılan ziyaret sırasında *jardin* [bahçe] sözcüğü aynı paragrafta üç kez yinelenmiştir. Bu biçemsel bir savrukluk değildir: Üç ayrı tarihsel döneme ait üç bahçe bulunmaktadır. Bu bahçeler uzamsal bir perspektiften olmasa bile zamansal perspektiften eş merkezli daireler gibi düzenlenmiştir. Jerard'ın gözü önce dayısının bahçesini, daha uzakta çocukluğununkine ve daha da uzakta Tarih'inkine (arkeolojik buluntuların anımsanamayacak bir geçmişe ait yeri olarak bahçeye) takılmış gibidir. Bu anlamda bu üçlü bahçe öykünün tamamının minyatür modeli haline gelir; ama bu kez son noktadan bakılan bir modeldir. Hayal kırıklığının hüznüyle (bahçe artık yabani otlara bürünmüştür) yeniden ziyaret edilen bir yerin, anıların sisi içinde kısmen silinmiş de olsa, hâlâ düzenli izi olarak önce ortaya çıkardığı şey çocukluğun büyülü evrenidir. Daha sonra, odak noktamız artık bahçe değil de Jerard'ın anılarıyken, çalışma odasında yan yana dizilmiş kırık dökük antika parçalar arasında, öykünün başında hatırlatılmış olan o Roma ve Druid dönemlerine ait çağrışımlar yakalanır.

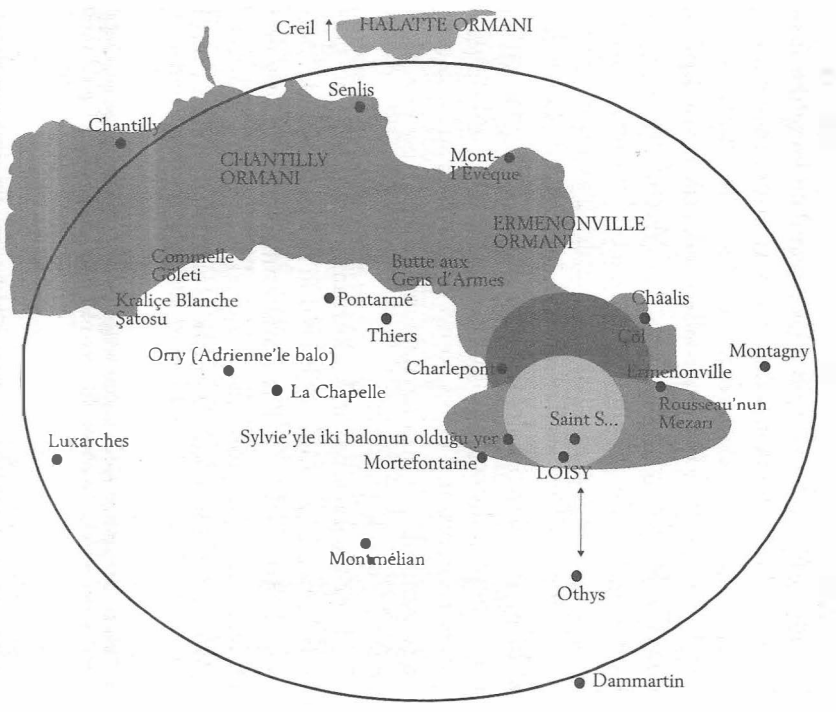
Nihayetinde Jerard Loisy'ye ziyaretlerinin her birinde döngüsel bir biçimde hareket eder, önce Paris'ten yine aynı gün oraya dönmek üzere yola çıkar, göletleri, korulukları ve fundalıkları geçtikten sonra tekrar oraya dönmek üzere köyden yola çıkar.

Bu etrafta dönüp durmaya dayalı hareketin, ilk ba-

kışta harita kadastro işlerine özgü gibi görünecek bir çaba harcamaya değeceğini sanıyorum. Bu nedenle bir yandan da okura ve çevirmene de yardımı olsun diye bir yerler haritası (Tablo B) çizmeye karar verdim. Valois'nın çeşitli haritalarını elimin altında bulundurmuş olsam da[1] meridyen ve paralel hesaplarında kılı kırk yaran ayrıntılara girmedim, köy ve ormanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri yaklaşık olarak sunacak bir görüntü sağlamaya çalıştım. Her durumda havadan çizilecek bir hatla ölçersek, Luzarches'tan Ermenonville'e yaklaşık yirmi, Ermenonville'den Loisy'ye üç, Loisy'den Mortefontaine'e iki kilometre mesafe olduğunu aklınızın bir köşesinde tutun. XIII. bölümde bize Adrienne'in katıldığı şatonun önündeki balonun Orry taraflarında olduğu söylendi. Loisy'deki birinci ve ikinci baloların yeri olarak da Mortefontaine'in hemen kuzeyinde bulunan göletlerin bulunduğu yeri işaretliyorum, Theves Nehri'nin kaynağı şu anda orada (o zamanlar nehrin kaynaklandığı yer Loisy ve Othys arasındaymış görünüyor).

Eğer haritaya bakarak okursanız, uzam bize bir çiklet balonu gibi görünür ve bu balon her hatırlamada biçimini değiştirmektedir. Posta arabasının Jerard'ı Loisy'den birazcık uzak bir noktada bırakmak için dönüp durması imkânsız görünmektedir ancak o zamanlar yolların nasıl

1. Titiz bir araştırmacı itkisiyle sözü edilen yerleri görmeye de gittim. Doğal olarak yollar artık eskisi gibi değildi; ama hâlâ ormanlar ve pek çok gölet vardı (özellikle kuğularıyla Commelle Göleti ve Kraliçe Blanche Şatosu çok dokunaklıydı), eziyetli bir kıyı yolculuğuyla Theve Nehri boyunca yol alınabiliyordu, Ermenonville'in yapısı aşağı yukarı bir zamanlar olduğu gibiydi. Yolu Launette ve dört güvercinlik üstünden geçiyordu. Châalis yine içler acısı harap bir haldeydi, Loisy'de ziyaretçilere Sylvie'nin evi olduğu varsayılan bir ev gösteriyorlar. Yoğun duygular içindeki bir Nerval hayranı için en büyük tehlike, Orry ve Mortefontaine arasındaki Asterix Parkı'nda kapana kısılmak ve Çölde Amerikan Vahşi Batısı'nın yerlileriyle Sahra Çölü'nün tek hörgüçlü develerini bulmak (Fransız Disneyland'ı çok uzak değil). Fiandre yolunu unutun; Gonesse, gökdelenler ve rafineriler arasındaki Charles de Gaulle Havaalanı yüksekliğinde. Ama Louvres'dan sonra anılarınızı yeniden bir araya getirmeye başlayabilirsiniz, uzaktan seçilen manzara otoyoldan görünüyor olsa da sisler aynı sisler.


Creil
HALATTE ORMANI
Senlis
Chantilly
CHANTILLY ORMANI
Mont-l'Evêque
ERMENONVILLE ORMANI
Commelle
Goleti
Butte aux Gens d'Armes
Kraliçe Blanche
Şatosu
Pontarmé
Châalis
Thiers
Cel
Orry (Adrienne'le balo)
Charlepont
Montagny
Ermenonville
La Chapelle
Rousseau'nun Mezarı
Saint S...
Luxarches
Sylvie'yle iki balonun olduğu yer
Mortefontaine
LOISY
Montmélian
Othys
Dammartin

Tablo B

olduğunu bilmiyoruz. Châalis gecesinde Sylvie'nin erkek kardeşinin seçtiği güzergâh topografik bulgular açısından yorumcuları dehşete düşürmektedir ve bu durumu çocuğun çakırkeyif olmasına bağlamaktadırlar.

Gerçekten de Loisy'den Châalis'e gitmek için, Orry'den ve sonra Halatte Ormanı'nın kıyısından geçmek zorundalar mıydı? Yoksa Loisy'den gelmiyorlar mıydı? Bazen Nerval kendi Valois'sını yeniden kurguluyormuş gibi görünmektedir, ancak Labrunie'nin Valois'sıyla girişimleşmiş halini engelleyememektedir. Metin bize Jerard'ın dayısının Montagny'de olduğunu söylemektedir, bu arada Labrunie'nin dayısının Mortefontaine'de yaşamış olduğunu bilmekteyiz. Şimdi tabloyu takip ederek metni yeniden dikkatlice okursak –eğer Jerard'ın dayısı Montagny'de yaşadıysa– hesaplar tutmamaktadır bu nedenle onun Mortefontaine'de yaşamış olduğunu ya da –öykünün Valois'sında– Montagny'nin tamı tamına Mortefontaine'in yerini aldığını düşünmek zorunda kalırız.

Jerard, V. bölümde balodan sonra Sylvie ve onun erkek kardeşine Loisy'ye kadar eşlik ettiğini ve sonra Montagny'ye geri döndüğünü söyler. Döndüğü yer Mortefontaine'den başka bir yer olamaz, Loisy ve Saint... arasındaki bir koruluktan yeniden çıkar (aslında burası Saint-Sulpice'tir, Loisy'den iki adımlık mesafededir). Ermenonville Ormanı'nın kıyısından geçer, açıkçası güneydoğuda bir yerdedir, orada uyuduktan sonra yakından gördüğü şey Saint-S... Manastırı'nın duvarlarıdır, daha uzaktan ise Butte aux Gens d'Armes'ı görür, Thier Manastırı'nın kalıntıları, Pontarme Şatosu görünmektedir, bunların hepsi Loisy'nin kuzeydoğusundaki yerlerdir, sonra oradan geri döner. Yani Montagny yolunu tutmuş olamaz çünkü orası çok daha doğuda bulunmaktadır.

IX. bölümün başında Jerard balonun olduğu yerden Montagny'ye gider, sonra Loisy yolunu tutar yeniden,

herkes hâlâ uyumaktadır, Ermenonville'e sapar, çölü solunda bırakır, Rousseau'nun mezarına varır ve sonunda Loisy'ye döner. Eğer gerçekten Montagny'ye gitmiş olsaydı oraya varmak için çok uzun bir yol kat etmiş olacaktı, zaten Ermenonville bölgesinden geçmiş olduğundan –oradan tekrar geçerek Loisy'ye dönmek– anlamsız olacaktı; sonradan Ermenonville'e yeniden çıkmaya ve bir kez daha Loisy'ye dönmeye kalktığını unutmayalım.

Özyaşamöyküsel düzlemde kuşkusuz bu Nerval'in dayının evinin yerini Montagny'ye taşımaya karar verdiği anlamına gelebilir. Ama sonra oyunu sürdüremedi ve (Labrunie'yle birlikte) Mortefontaine'de olduğunu düşünmeyi sürdürdü. Ancak bu, onun gezintisini tekrarlamak için oralara gitme arzusu taşımadıkça bizi çok da ilgilendirmemesi gereken bir durum. Metnin orada tek niyeti bizi anıların düşle karıştığı bir Valois'da yolculuğa çıkarmak ve izleri yitirmemiz için elinden geleni yapıyor.

Eğer durum bundan ibaretse neden bunca çabayı göze alıp haritayı yeniden yapılandırmayı denedik? Sanırım normal okurlar bundan vazgeçeceklerdir, tıpkı benim yıllarca yaptığım gibi çünkü isimlerinin çekiciliğine kapılmak yeterli olacaktır. Zaten Proust'un gözlemi de bu yöndedir, bu öyküde isimlerin ne kadar büyük bir güce sahip olduğunu fark ettiğinde şu sonuca varır: *Sylvie*'yi okuyan kişi bir tren tarifesinde Pontarme adını okuduğunda bir ürperme hissetmekten kendini alamaz. Bunu söylemekle birlikte edebiyat tarihindeki diğer ünlü yer adları bizde aynı duygusal etkiyi yaratmaz. Neden buradaki yer adları zihinde (ya da yürekte) bir müzik sekansı, bir *petite phrase* [kısa cümle] gibi bir iz bırakmaktadırlar?

Bence bunun yanıtı oldukça açık: Çünkü *gidip gelmektedirler*. Okurlar haritalar çizmez ama Valois'ya her geri dönüşte, Jerard'ın aynı yerlerden, neredeyse aynı sırayla, sanki her kıtadan sonra hep aynı motif yeniden ele alınırmış gibi yeniden geçtiğini (kendi kulaklarıyla) duyar-

lar. Bu tür müzikal bir biçime, müzikte *rondo*[1] denir ve Fransızca *rondeau* terimi tıpkı dairesel dans [(İt.) *ballo tondo*] gibi *ronde* sözcüğünden gelir. Yani, okurlar döngüsel bir yapıyı kulaklarıyla duymaktadır ve bir biçimde *onu görmektedirler*, ama sanki spiral biçimli döngüsel bir hareket ya da birbiri ardına kaymakta olan çemberler söz konusuymuş gibi karmaşık bir biçimde görürler.

Bu nedenle, metnin işitsel olarak duymamızı sağladığı şeyi, görsel olarak anlamak için haritayı yeniden kurgulamaya değer. Tablomda Loisy'den başlayarak farklı tonlarda üç adet dış merkezli farklı daire göreceksiniz. Bunlar üç ana gezintiyi temsil etmektedir – gerçekten geçilen yollar değil de gezintinin yapıldığı varsayılan alan söz konusudur. Daha açık renkteki çember, Jerard'ın V. bölümde yaptığı gece gezintisine gönderme yapmaktadır (Loisy'den Montagny'ye –aslında Mortefontaine'ye– ama Ermenonville Ormanı'nın kıyısından gitmek için yön değişip, Saint-S...'nin yanından geçerek ve sonunda Loisy'ye geri dönerek yaptığı gezinti, bu sırada Pontarme, Thiers ya da Butte uzaktan görülmüştür). Biraz daha koyu renkte olanı Jerard'ın IX. bölümde yaptığı gezintiyi temsil etmektedir (balo yerinden dayısının evine –Mortefontaine'nin yerinde olması gereken yer– sonra Loisy'ye ve sonunda, Ermenonville'e Rousseau'nun mezarına kadar gider ve en sonunda yine Loisy'ye döner). En belirgin daire ise Jerard ve Sylvie'nin X. ve XI. bölümde Châalis'e yaptıkları gezintiyi temsil etmektedir (Ermenonville Ormanı'ndan geçerek Loisy'den Châalis'e kadar olan gezinti, sonra Charlepont'dan geçerek Loisy'ye geri dö-

1. Temel müzik cümlesinin birden çok yinelendiği dans biçimi. Aynı adlı şarkı türünden gelen rondo dansı, XVIII. yüzyılda Fransız süitlerine katılmış, XIX. yüzyılda sonatın son bölümünü oluşturmaya başlamıştır. Diğer anlamı ise tekrarlar üzerine kurulmuş olan bir müzik formudur. Ana temanın en az üç kez duyurulduğu rondoda tekrarların arasına rondonun temasıyla gereğince karşıtlık yaratabilen ara kesitler yerleştirilir. (Ç.N.)

nüş). Othys'e gezinti, XVIII. yüzyılda gerçekleşen sıradan bir gidiş dönüşten ibarettir.

En sonunda en geniş daire, hani şu Tablo B'nin tüm alanına denk düşeni, XIII. bölümde Aurelie'yle yapılan amaçsız ve rotasız gezintilere denk düşer. Jerard umutsuzca her şeyi yeniden bulmaya çalışır ve daha önceki amaçsız ve rotasız gezintilerinin merkezindeki noktayı yitirir. Onu bir daha bulamayacaktır. Sonunda, Sylvie artık Dammartin'de oturduğundan, XIV. bölümde sözü edilen geri dönüşler her zaman ve sadece bu dış çemberin kenarlarında yer alır. Jerard, Sylvie, herkes artık başlangıçtaki sihirli çemberin dışında tutulmuştur ve o çemberi Jerard bir otel penceresinden ancak çok uzaklarda bir yerde görmektedir.

Her durumda göze çarpan şey (tıpkı uzaktan yanıt verilen ekolar halinde de olsa zaten kulağa çalınmış olanlar gibi) Jerard'ın her yolculukta çember dansı yapar gibi dönüp durmaktan başka bir şey yapmadığıdır (ilk baloda Adrienne'le yaptığı dansın kusursuz çemberinde değildir. Bir avizenin camında sıkıştığından çılgına dönmüş bir güve gibi dönüp durmaktadır) ve ilk seferinde terk ettiği şeyi bir daha asla bulamaz. Öyle ki bu döngüsel yapıda zamansal bir metafor gören Poulet'yle aynı fikirde olmamız gerekir: Artık uzamda dönüp duran Jerard değil, zamandır, geçmişi onun etrafında çember olmuş dans etmektedir.

Geçmişte süreklilik fiil zamanı

Öykünün ilk cümlesine dönelim: *Je sortais d'un theatre*. Bu *Je* ve tiyatro üzerine çok fazla düşündük, şimdi *sortais* üzerine düşünmemiz gerekiyor. Fiil geçmişte süreklilik formundadır.

Geçmişte süreklilik, süregelen ve sıklıkla tekrarlanan bir eylemi ifade eder. Her zaman henüz tam anla-

mıyla tamamlanmamış bir eylemi ifade eder ve eylemin tekrarlanır olup olmadığını ve buna bağlı olarak pek çok kez yapılıp yapılmadığını tespit etmek için küçük bir bağlamsal ipucu yeterlidir. Gerçekten de Jerard bir yıldır her akşam o tiyatrodan çıkmaktadır.[1]

Apaçık totoloji nedeniyle beni bağışlayın ama geçmişte süreklilik denmesinin nedeni tam da bu geçmişte süreklilik halidir: Konuşmakta olduğumuz şimdiki zamanın öncesinde bir zamana bizi götürür, ama bize tam olarak ne zaman olduğunu ve ne kadar sürdüğünü söylemez. Çekiciliğinin nedeni de budur. Proust (Flaubert'den söz ederken) şöyle diyordu: "Bildirme kipinin geçmişte süreklilik fiil formundaki bazı kullanımlarının –hayatı bize geçici ve aynı zamanda edilgen bir şey olarak sunan, eylemlerimizi hatırlandıkları anda illüzyonla damgalayan, onları tıpkı uzak geçmiş zaman formu gibi, bize etkinlik tesellisi bile bırakmaksızın geçmişte hiçleyen bu zalim zamanın– benim için tükenmez gizemli bir hüzün kaynağı olarak kaldığını itiraf ediyorum."[2]

1. Geçmişte süreklilik fiil yapısına sahip olmayan diller şansız sayılırlar, Nerval'e özgü açılış cümlesini aktarmakta zorlanıyorlar. Geçen yüzyıla ait İngilizce bir çeviride *(Sylvie: a Recollection of Valois,* Routledge and Sons, New York, 1887) bu cümlenin çevirisini şöyle yapmayı denemişlerdi: *"I quitted a theater there I used to appear every night"*; bu arada daha yeni tarihli bir çeviride daha cüretkâr bir karar görülür: *"I came out of a theater there I used to spend money every evening"*; bu çeviride görülen, harcanan para vurgusunun nereden geldiğini bilemiyorum ama belki de bunun bir alışkanlık, bir şımarıklık, uzun süredir devam etmekte olan bir şey olduğunun anlaşılması istenmiştir (Nerval, *Sellected Writings,* çev. Geoffrey Wagner, Grove Press, New York, 1957). Geçmişte süreklilik fiil yapısının yokluğunu telafi etmek için ne yapılmaz ki! Daha da yeni tarihli Penguin Yayınevi'nden çıkan Richard Sieburth *(Sylvie,* Hardmonsworth, Penguin, 1995) çevirisi bana daha sadık bir çeviri gibi göründü. Aynı cümle orada şöyle: *"I was coming out of a theatre where, night after night, I would appear in one of the stage boxes..."* Biraz uzatmış ama özgün geçmişte süreklilik yapısının süregelme ve yinelenme durumunu aktarmış.

2. "Journees de lecture", *Pastiches et melanges* içinde, Gallimard, Paris, 1919, 1958, s. 239, not: 1. Bu alıntıyı doğrudan Fransızcadan çevirdim çünkü İtalyanca çevirisinde (*Giornate di lettura,* Einaudi, Torino, 1958) tuhaf bir dikkatsizlik nedeniyle, bu bölümde geçmişte süreklilik yerine "yakın geçmiş zaman" denmiş.

İşte bu nedenle *Sylvie*'de geçmişte süreklilik fiil yapısı, zamanın sınırlarını yitirmemize neden olmaktadır. Bu zaman formu göze çarpan bir cömertlikle ya da matematiksel bir kurnazlıkla kullanılmıştır; *Sylvie*'nin birinci ve ikinci versiyonu arasındaki geçiş döneminde Nerval bu fiil formundan bir eklediyse bir de eksilmiştir. I. bölümde, zengin olduğunu fark eden Jerard 1853'te şöyle yazar: "*Que dirait maintenant*, pensai-je, *le jeune homme de tout à l'heure*," ve sonra "*Je frémis de cette pensée.*" 1854 yılında *pensais-je* ifadesini düzeltir. Gerçekten de geçmişte süreklilik o satırlarda anlatıcının düşüncelerinin izlediği seyri, süregelen düşüncelerin seyrini ortaya koymak için kullanılmış gibi gözükmektedir: Jerard birkaç saniyelik (ya da dakikalık) zaman zarfında aktrisi elde edebileceği olasılığı konusunda düşüncelere dalar, herhangi bir karara varamaz. Sonra, aniden ve sadece o zaman uzak geçmiş zamana (*je frémis*) dönerek bu fanteziyi kesin bir biçimde reddeder.

Bunun aksine II. bölümün sonunda, 1853'te Adrienne *repartait* yazmışken 1854'de *repartit* yazmıştır. O bölümü yeniden okuyalım. Oraya kadar her şey geçmişte süreklilik fiil formuyla gelişmiştir, neredeyse sahneyi daha buğulu hale getirecek şekilde anlatılmıştır ve sadece o noktada düşe değil gerçekliğe ait bir şey ortaya çıkar ve bu, o âna ait bir olaydır. Ertesi gün Adrienne kaybolur gider. Gidişi çok ani ve geri dönüşsüzdür. Gerçekten de (VII. bölümün düşsel müphem epizodunu dikkate almazsak) Jerard'ın onu son görüşü olmuştur bu – daha doğrusu ona yaklaşma şansını yakaladığı son andır.

Öte yandan okura, I. bölümden itibaren ilk beş paragrafta altmış kadar fiil biçiminden elli üçü geçmişte süreklilik olduğunu bildirelim. O ilk beş paragrafta betimlenen her şey uzun süredir her akşam genel olarak yapılan şeylerdir. Sonra altıncı paragrafta birisi Jerard'a, "Tiyatro'ya gittiğimde hep sana rastlıyorum," *demiştir* ya

da tiyatroya *kimin için* gittiğini (hangisini gözüne kestirdin?) sorar. Ve Jerard bir isim *söylemiştir*. Küçücük parçacıklara ayrılan zaman yoğunlaşır, buharlaşmış gibi görünen her şey noktasal bir anda yoğunlaşır: Öykü o noktada başlar ya da o nokta *Zaman 1*'i gösterir ve Jerard o noktadan itibaren (kendisi N zamanında hatırlamaktadır) yolculuk macerasını başlatır.

Geçmişte süreklilik zaman kullanımının zamanı ne kadar sislendirebileceğini Châalis başlıklı bölümde görebiliriz. İki kez şimdiki zaman bildirim kipiyle (bir kez bize manastırı betimlemek için, diğerinde ise o ayrıntılar hatırlanırken konuşan kişinin kendine onların rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu sorduğunu bize söylemek için) konuşan kişi Nerval'dir –o değilse, N zamanındaki Jerard'dır. Gerisi hep geçmişte süreklilik fiiliyle ilerler– sözdizimin buna izin vermediği yerler istisnaları oluşturur. Bu bölümde fiil zamanlarıyla ilgili bir çözümleme yapmak büyük bir hassasiyet gerektirmektedir. Ancak, o fiil zamanlarına kulak kesilerek bölümü birkaç kez okumak yeter, işte o zaman neden sadece biz okurların değil, Nerval'in bizzat kendisinin de bir kâbusun mu yoksa bir anının mı söz konusu olduğunu söylemekte tereddüt ettiği anlaşılır.

Sylvie'deki geçmişte süreklilik kullanımı bizi öykü, olay örgüsü ve söylem arasında ayrım yapmaya götürür. Bir fiil zamanı seçimi söylem düzeyinde gerçekleşen bir şeydir ancak söylem düzeyinde ortaya çıkan bir belirsizlik, okurların olay örgüsünü kullanarak öyküyü yeniden kurgulama olasılıklarını etkiler. İşte bu nedenle yorumcular, en azından ilk yedi bölüm söz konusu olduğunda, olayların birbirini nasıl takip ettiği konusunda fikir birliğine varamamaktadırlar. Bu zaman karışıklığından kurtulabilmek için Adrienne'le şatonun önündeki (belki de Orry'de) dansa *ilk balo* diyelim, kuğu bayramındakine de (Loisy'ye ilk yolculuk) *ikinci balo* diyelim, Jerard'ın

posta arabasındaki yolculuğundan sonra artık sona ulaştığı o dansa da *üçüncü balo* diyelim.

Châalis gecesi epizodu ne zaman meydana gelmektedir? Loisy'ye ilk ziyaretten önce mi yoksa sonra mı? Dikkat edin, bir kez daha karşımıza çıkan bu sorun adli bir soruşturmanın konusu değil. Bu soruya okurun bilincine varmadan aradığı yanıt, sis etkisi yaratmaya büyük oranda katkıda bulunan şeyde bulunuyor.

Hatta birisi şöyle bir hipotez ileri sürmüştür (bu da sis etkisinin ne kadar güçlü olduğunu kanıtlar): Châalis olayı çayırdaki ilk balo sahnesinden daha önce gelmektedir – çünkü II. bölümün beşinci paragrafında balodan sonra bir daha onu görmediklerini söyler. Ancak bu olay balodan önce olamaz, bunun da üç nedeni vardır: Birincisi Châalis'te Jerard Adrienne'i *tanır*, oysa baloda onu ilk kez fark etmiştir (ve bu durumu III. bölümde yeniden dile getirir), ikinci neden o gece genç kızın artık manastır yaşamına özgü bir "kılıkta" olmasıdır, oysa II. bölümde bize balodan sonra hayatını dine adayacağı söylenmiştir, üçüncü neden de şudur: Birinci balo sahnesi bir çocukluk anısı olarak IV. bölümün başında anılmıştır ve hâlâ çocuk olan Jerard ve Sylvie'nin erkek kardeşinin oraya geceleyin bir arabanın üstünde ormanları aşarak dinî bir temsile katılmak için nasıl gittikleri anlaşılmaz.

O halde Châalis birinci ve ikinci balo arasında mı yer almaktadır? Ama bunu kabul edersek Jerard'ın iki olay arasındaki boşlukta bir kez daha Loisy'ye gittiğini varsaymamız gerekir. O halde ikinci baloya vardığında neden Sylvie, Adrienne'e kıyasla bir kez daha önemsenmediğini hissedip ona somurtur? Bununla birlikte bu da bir başka sis etkisi olabilir. Metin bize Sylvie'nin ona o eskide kalmış aldatma için surat astığını söylememektedir – yoksa bunu Jerard mı düşünmektedir? Hem Sylvie hem de erkek kardeşi ona "uzun süredir" görünmediği için sitem etmektedir. Bunun birinci balo zamanından sonra oldu-

ğunu söyleyen kim? Jerard bu arada herhangi bir vesileyle oraya dönmüş ve olabilir ve Sylvie'nin erkek kardeşiyle oraya gitmiş olabilir. Ama yine de bu çözüm ikna edici değildir çünkü o akşam Jerard, Sylvie'yle ilk balodan sonra ilk kez yeniden karşılaşmış izlenimi vermektedir, değişmiştir ve bir zamanlar olduğundan çok daha çekicidir.

O halde Jerard, Châalis'e ikinci balodan sonra gitmiş olabilir (*Zaman 1*'de). Yorumcuların büyük bir bölümünün dediği gibi ikinci balonun tiyatro akşamından üç yıl önce gerçekleştiği doğruysa ve yeniden, Jerard oraya vardığında uzun süredir kendisinden ses seda çıkmadığı için sitemle karşılanıyorsa bu nasıl mümkün olabilir? Belki burada da sis etkisinin kurbanlarıyız. Metin bize ikinci balonun (*Zaman 1*) tiyatro akşamından üç yıl önce meydana geldiğini söylememektedir. Metin (III. bölümün üçüncü paragrafı) Sylvie'den söz ederken, "Neden onu üç yıl hiç hatırlamadım?" demektedir. İkinci balodan itibaren üç yıl geçtiğini söylememektedir, daha ziyade (yedinci paragrafta) Jerard'ın dayısından kalan serveti üç yıldır har vurup harman savurduğudu ve buradan yola çıkarak o üç yıl içinde dünyevi heyecanların etkisiyle Sylvie'yi aklına bile getirmediği varsayılabilir. İkinci balo ve tiyatro akşamı arasında yıllar geçmiş olabilir.

Ama hangi hipotezi seçersek seçelim, Châalis bölümü Adrienne'in öldüğü 1832 yılına göre nasıl konumlanabilir? Kuşkusuz Adrienne'in, Châalis'te Jerard onu gördüğünde (ya da onu gördüğünü düşlediğinde) öldüğünü (ölmekte olduğunu ya da zaten ölmüş olduğunu) düşünmek çok dokunaklı olabilir.

Açıkçası böylesine kılı kırk yaran hesaplar bize aslında okurlar olarak (Proust'la birlikte), *nerede bulunduğumuzu* anlamak için sayfaları neden hep geriye doğru çevirmek zorunda kaldığımızı açıklamaktadır. Kuşkusuz bu durumda da bu karışıklık Labrunie'ye ait bir kafa ka-

rışıklığı olabilir. Ama münasebetsiz özyaşamöyküsü yazarları talihsiz adamın klinik raporlarını bizlere sağlama konusunda bu kadar çaba göstermeselerdi, metni okurken sadece şunu söyleyecektik: Nerede bulunduğumuzu bilmiyoruz çünkü Nerval bunu bilmemizi istemiyordu. Nerval, metne bir sürü ipucu serpiştiren ve metni yeniden okurken hakikati hemen sezmiş olmamız gerektiğini kendi kendimize fısıldadığımız bir polisiye yazarının yaptığının tam aksini yapar. Bizi pistten çıkarır ve *zamanın düzenini* yitirmemizi ister.

Ve işte tam da bu nedenle Jerard (ilk bölümde) bizlere "zamanın düzenini" dikkate almayı beceremediğini söylemektedir ve XIV. bölümün başında kendi hayallerini, "fazla düzene koymadan" şöyle bir göstermeye çalışmıştır. Sylvie'nin evreninde, birisinin de söylediği gibi zaman süreksiz kısa aralıklarla ilerlemektedir, *saatler işlememektedir.*

Bir başka yerde, tam da III. bölümde betimlenen saat örneğini ele alarak, olayın amaçları açısından herhangi bir öneme haiz olmayacak bir şeyin betimlenmesiyle vakit kaybedilirse[1] o şeyin bir metne "sembolik bir biçimde" yerleştirildiğini söylemiştim. II. bölümdeki saat olayı örnek niteliği taşır. Bekçinin guguklu saatinin bile söyleyebildiği bir şeyi söyleyemeyen eski bir şeyi tasvir etmek için neden bu kadar oyalanılmıştır? O saat tüm öykünün sembolik bir yoğunlaşmasıdır, her şeyden önce hatırlattığı Rönesans dünyası açısından önemlidir, çünkü Valois o dünyaya aittir; ikinci olarak, saat (belki de Jerard'dan çok okura) zamanın düzenini asla telafi edemeyeceğimizi söylemek için oradadır. Daha önce ortaya çıkarılan bir simetriye göre bozuk saat XII. bölümde yeniden görünür. Eğer sadece orada görünmüş olsaydı çocukluk yaşamına

1. Bkz. *Semiotica e filologia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984, s. 246-249.

ait keyifli bir anekdottan ibaret olacaktı; ama bu, bir temanın geri dönüşüdür. Nerval bize en başından beri, onun için zamanın karıştırılmaya yazgılı bir şey olduğunu söylemektedir, Shakespeare'in sözcükleriyle söylersek, *time is out of joint*.[1] Hem Jerard hem de okur için aynı şey söz konusu.

Arzu nesneleri

Neden zaman sırasını telafi edemiyoruz? Çünkü zaman akıp giderken Jerard arzusunu üç farklı kadına yöneltir; ancak gidişat çizgisel ve yönü belli bir gidişat değil, daha ziyade spiral biçimli bir şeydir. Bu spiralde Jerard kendi arzu nesnesi olarak bir o bir öteki kadını seçer ama sık sık kadınları karıştırır ve her durumda yavaş yavaş yeniden görünen kadın (yeniden karşılaştığı ya da yeniden aklına gelen) daha önce sahip olduğu özelliklere sahip değildir.

DÜŞ	AKTRİS	GERÇEKLİK
Kararsızlık ve tembellik	Ona ne, ha bu ha başkası?	Kahramanlara yakışır iltifatlar
Karışık coşkular	Tüm coşkuları yanıt buluyor onda	Orun ve onur peşinde
Dinî umutlar	Herkulaneum'un (Zeus'un kızları ve gökkapının bekçisi olan) tanrıçaları gibi	Yitik gündüz saatleri
Aşk ve şiirle esrik	Neşe ve aşk saçıyor	Şüphecilik, içki âlemleri
Fizikötesi hayaletler	Gece gibi solgun	Gerçek kadın
Erişilmez tanrıça ve kraliçe	Kim olduğu onu ilgilendirmiyordu	Ahlaksızlık

1. "Çığırından çıkmış bir zaman bu." *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. 37. (Ç.N.)

Jerard'ın bir arzu nesnesi vardır ve öykünün başından itibaren onun genel hatlarını bize çizer. İster kraliçe ister tanrıça diyelim, onun için erişilmez olması yeterli olan bir kadın ideali söz konusudur. Bununla birlikte müteakip bölümlerde yine de bir şeylere ulaşmak ister. Ancak arzu nesnesi ona yakınlaşır yakınlaşmaz, Jerard ondan uzaklaşmak için bir neden bulur. O halde sis etkisi sadece zamanlar ve mekânlarla ilgili değil, aynı zamanda arzuyla da ilgilidir.

İlk bölümde Jerard için düş arzulanabilir, bir şeydir, gerçeklik ise mide bulandırıcıdır, ideali de aktrisle ete kemiğe bürünmüştür:

O noktaya kadar kesinlikle salon değil sahne daha gerçektir ve aktrise oranla seyirciler "boş görüntülerden" başka bir şey değildir. Ancak II. bölümde Jerard, ona yaklaştığı tek ânı hatırlayarak bile olsa daha elle tutulur bir şey istiyor gibi görünmektedir. Sadece sahnede görünen aktrisin tüm erdemlerine sahip olan kişi o halde şimdi Adrienne'dir; geceleyin çayırdaki solgun halkada ona eşlik eder.

AURELIE (I. Bölüm)	ADRIENNE (II. Bölüm)
Solgundu gece gibi	Ay ışığı ona vuruyordu sadece
Yalnız benim için yaşıyordu o	O oyun halkasının içinde tek erkek çocuk bendim
Sesinin titreşimi	Körpe insanın içine işleyen bir sesle
Büyülü ayna	Yanıp sönen bir ateş
Görüntü	Yeşil çimenleri aydınlatan hayal
Gündüz gibi güzel	Utku ve güzellik simgesi
Zeus'un kızları ve gökkapının bekçisi tanrıçalar gibi	Valois'lıların kanı akıyordu damarlarında
Gülücüğü içini sonsuz bir mutlulukla dolduruyor	Kendilerini cennette sanıyorlardı

Ve bu nedenle Jerard (III. bölümün ikinci paragrafında), kendini dine adamış aktris görünümlü bir kadını sevip sevmediğini sorar kendi kendine – bu soru sonuna kadar onun peşini bırakmaz.

Ancak Adrienne'in tek bir özelliği yoktur, yani sadece idealleri diyebileceğimiz şeyler; aynı zamanda fiziksel özellikleri de vardır ve bunlar sayesinde II. bölümde, bir köylü kızının sönük zarafetine sahip olan Sylvie'ye galip gelir. Ta ki IV. bölümde Jerard'ın yıllar sonra, artık bir kız çocuğu değil de göz alıcı bir genç kız olan Sylvie'yi yeniden gördüğü âna kadar – şimdi o, ortadan kaybolan Adrienne'e özgü tüm tanrı lütfu güzelliklerinin yanı sıra (solgun bir yansıma gibi de olsa), hatırası artık kasvetli hale gelen Aurelie'ye özgü olanları da edinmiştir.

ADRIENNE II. Bölüm	SYLVIE II. Bölüm	SYLVIE IV. Bölüm
Büyük	*Petite fille* [Küçük kız]	*Ce n'était plus cette petite fille* [artık o eski küçük kız değildi]
Güzel	Canlı ve körpe	Öylesine güzelleşmişti ki!
Kumral	Hafifçe yanık ten	Dolgun, beyaz kolları
Selvi boylu	Henüz bir kız çocuğu	Gelişip serpilmiş boyu
Valois'lı	Komşu köyden	Eski bir Yunan yontusu gibi
Utku ve güzellik simgesi	Düzgün yüzlü	Atinalılara benzer bir güzellik
Tek başına ve muzaffer kaldı.	(çiçeklerden taca layık değildi)	Karşı konulmaz büyü
Mümkünsüz, beyhude bir aşk	Hassas arkadaşlık	İlahî gülümseme

Jerard her türlü kanıta karşın, Aurelie ve Adrienne'in aynı kişi olduğundan şüphelenmek, korkmak, öyle olmasını arzulamak, hatta öyleymişler gibi yapmakla kalmaz, ara sıra ilk ikisinde arzuluyor olduğu şeyin Sylvie tarafından kendine verilebileceğini de düşünür. Söylenmeyen nedenlerle, ikinci balodan sonra, hatta onunla sembolik bir evlilik töreni yaptığında bile Sylvie'den uzaklaşır. (Üçüncü baloda) Aurelie'nin imkânsız cazibesinden kaçmak için ona yaklaşır, onu kaçtığı kadına benzer bulur ve Sylvie'nin kendisi için yitip gittiğini ya da kendisinin Sylvie için yitip gittiğini anlar. Anlatıcının bir karakterden söz edip sonra gözden yitmesine neden olduğu her anlatı kesitinde, bir kadın figürü diğerinde buharlaşır gider, yani bir zamanlar gerçekdışı olanın gerçek haline geldiği söylenebilir, ancak tam da erişilebilir hale geldiğinden yine bir başka şeye dönüşüp rengini kaybetmeye hazır durumdadır.

Jerard'ın önceden arzuluyor olduğu şeyi hep reddetmek zorunda olması çaresiz gizemli hastalığıdır ve tam da bu nedenle bir zamanlar büyük bir tutkuyla olmayı hayal ettiği şey gibi olur. XIII. bölümde görüldüğü gibi Aurelie, Jerard'ın bilincinde olmadan düşlemiş olduğu şeyin ta kendisine dönüşür: O bir başkasına aittir ve öteki adam denizaşırı ülkelere gidip yitmiştir, aktrisler kalpsizdir ama şimdi o aktris, sevme arzusuyla yanıp tutuştuğunu Jerard'a göstermektedir... Heyhat yaklaşılabilir hale gelen artık sevilebilir olmaktan çıkmaktadır. Tam da bir kalbi olduğundan, Aurelie kendisini gerçekten seven kişiyle çekip gidecektir.[1]

1. Mirene Ghossein, 1994'te Colombia Üniversite'sinde verdiğim derste sunduğu dönem ödevinde platonik idea olarak kurulan şey ile mağaranın aldatıcı gölgesi olarak ortaya çıkan şey arasında sürekli bir uyumsuzluk ve dengesizlik bulunduğunu söylüyordu. Nerval'in Platon'u düşünüp düşünmediğini bilmiyorum ama kuşkusuz ortada şöyle bir mekanizma var: Bir şey yavaş yavaş el altında (terimin yaygın anlamıyla gerçek) göründüğünde gölgeye dönüşüyor ve düşlenen ideal imgeyle mukayeseye dayanmıyor (artık ona uymuyor).

Bu işkenceye dönen isteme ve istememe hali XI. bölümdeki iç monologda neredeyse nevrotik bir biçimde kendini gösterir. Adrienne'in muğlak kaderini anımsayıp yüreği yanan Jerard, bir dakika öncesine kadar Sylvie'yi arzularken hemen ardından bir kız kardeşi ayartmaya kalkarak günah işleyeceğini fark eder. Hemen ardından (sinir bozucu bir maymun iştahlılıkla) Aurelie'yi düşünür ve arzusunu yeniden onun üzerine kaydırır. Ama bir sonraki bölümün başlangıcında kendini yeniden Sylvie'nin ayaklarının dibine atmaya ve ona evini, belirsiz servetini sunmaya hazırdır. Jerard etrafında dans edip duran yüreğini çevreleyen üç kadınla, kimliklerinin anlamını yitirir, her üçünü de arzular ve hepsini birden yitirir.

1832

Öte yandan Nerval'in kendisi de bizi unutmaya teşvik eder. Ve bize yardımcı olmak için (ya da daha çok kaybolalım diye) unutkan bir Sylvie'yi sahneye koyar, o da ancak sonunda Adrienne'in 1832'de öldüğünü hatırlar.

Yorumcuları en çok üzen öğe budur. Böylesine önemli bir bilgi neden ancak öykünün sonunda verilmiştir? Üstelik Pleiade baskısında yer alan oldukça iyi niyetli bir notun dediği gibi bu en başından beri beklememiz gereken bir son ise? Bu noktada Nerval, Genette'in *tamamlayıcı analeksler* dediği, anlatıcının bir detayı atlamış numarası yaparak, eylemin gelişiminde oldukça geç bir anda hatırlamasını içeren analekslerden birini kullanır.[1] Öyküde benzer bir analeks daha vardır: Aktrisin adı

1. Tamamlayıcı analeks bazen hesaplanmış bir teknik olarak değil takoz olarak karşımıza çıkar, tıpkı XIX. yüzyıla ait tefrika romanların yazarlarının yaptığı gibi: Bu yazarlar bölüm bölüm yazılan romanlarının boyutları artığında, ortaya çıkan bazı unutkanlıkları telafi etmek ya da gerekçelendirmek zorunda kalıyorlardı; bunu yapmak için eski tarihli ani bir açıklamayla romana dahil etmek

ancak XI. bölümde görülür, ancak bunun daha net bir nedeni var gibi görünmektedir; çünkü Jerard ancak o noktada, Sylvie'yle düşsel sevdasının tükenmekte olduğunu hissederek Aktris'i, belki de yaklaşabileceği bir Kadın olarak düşünmeye başlar. Oysa tarihle ilgili tamamlayıcı analeks en azından çok şaşırtıcı görülür, dahası ilk bakışta gerekçesi anlaşılabilir görülmeyen bir geciktirme taktiğinden sonra bu bilgi verilmiştir.

Gerçekten de XI. bölümde tüm öykünün en muğlak ifadelerinden birini buluruz, *cela a mal tourné*. Metni yeniden okuyan biri için Sylvie'nin o anıştırması sonda ortaya çıkacak şeyi bir biçimde öncelemektedir ama ilk kez okuyan biri için sondaki bilgiyi geciktirir. Sylvie o zamanda Adrienne'in sonunun kötü olduğunu söylemez; söylediği şey onun hikâyesinin kötü bittiğidir. Bu yüzden "onun sonu kötü oldu" diye çevirenlerle aynı fikirde değilim, daha temkinli davranıp "kötü bitti" diye çevirenlerle de (ve orada apaçık duran *cela*'yı yorumlamaya cesaret edemeden öznenin Adrienne olabileceğinden şüphe edilmesine neden oluyorlar). Aslında Sylvie "hikâye kötü bitti" demektedir. Neden bu anlam belirsizliğine saygı göstermek gerekmektedir? (Öyle ki, bu imalı ifade karşısında Jerard'ın, Adrienne'in aktris olduğuna ikna olacağını düşünenler de olabilir mi?) Çünkü o gecikmeyle Sylvie'nin ancak metnin son paragrafındaki, Jerard'ın her türlü illüzyonunu yerle bir etme eylemi güçlendirilir ve gerekçelendirir.

Aslında Sylvie suskun biri değildir. Bu bilgi kimin için önemlidir? Adrienne'in anısı ve Aurelie'yle olası özdeşliği üzerine bir takıntı oluşturan Jerard için. Ama Je-

zorunda kaldıkları olayları gerekçelendiriyorlardı. Bu tekniğin kullanımı için yazılarımdan biri için bkz. "Eugene Sue, il socialismo e la consolazione", şimdi *Il superuomo di massa* içinde, Milano, Bompiani, 1978, s. 57-58.

rard'ın henüz (daha ileride Aurelie'yle olacağı gibi) kendi takıntılarını açık etmediği Sylvie için belirsiz anıştırmaların ötesine gidebilir mi? Sylvie için (dünyevi bir yaratık olduğundan) Adrienne bir hayaletten öte değildir (oralardan geçip gitmiş pek çok kadından biridir). Sylvie, Jerard'ın kendini dine adayan kadınla aktrisi özdeşleşmeye giriştiğini bilmediği gibi, bu aktrisin varlığından bile bihaberdir. Bir imgenin diğerine karıştığı ve üst üste bindiği bu metamorfik evrene tamamıyla yabancıdır. O halde öykünün sonunda ortaya çıkan gerçeği damla damla gözler önüne seren o değildir. Bunu yapan Nerval'dir.

Sylvie belirsiz bir biçimde konuşur ama bunu kötülük olsun diye değil, dalgınlığından yapar, çünkü o meseleyi önemsiz bulur. Jerard'ın düşünü yerle bir etmeye katkıda bulunur, çünkü ***bunu bilmemektedir.*** Onun zamanla ilişkisi huzurludur; sakin ve mutlu yaşamını sorunlu hale getirmeyen, uzlaştığı özlemle anılan ya da bazı sevecen anılarla dolu bir geçmişi vardır. Bu nedenle, üç kadın arasında sonunda en erişilmez kalan odur. Jerard, Adrienne'le sihirli bir an bile yakalamıştır ve anlaşıldığı kadarıyla Aurelie'yle özel bir yakınlaşması da olmuştur ama Sylvie'yle, dostane bir öpücük ve ondan daha da dostça bir evlilik töreni oyunu dışında yaşadığı bir şey yoktur. Sylvie tam anlamıyla gerçeklik ilkesi olarak ete kemiğe büründüğü (ve hiç kuşku yok ki tek gerçek ve tarih içeren sözceyi dile getirdiği) anda kesin bir biçimde yitirilmiş olur. En azından sevilen kadın olarak: Jerard için artık sadece bir kız kardeştir ve üstüne üstlük (süt) kardeşiyle evlidir.

Tam da bu nedenle öykünün (birinin ardından yazılan gösterişli bir eser olarak) *Aurelie'ye* değil de *Sylvie'ye* başlığı taşıdığını söylemeyi denemek mümkündür. *Sylvie* hakiki yitik zamandır ve asla yeniden bulunmamıştır – tam da bu nedenle kalan tek şeydir.

Ancak bu, eserin önemini tam da Proust ve Nerval karşılaştırmasında kazandığı gibi çok güçlü bir tezin ileri sürüldüğünü akla getirebilir. Nerval yitik zamanı arama peşinde olabilir ancak onu yeniden bulma kudretine haiz değildir, tek yapabildiği kendi hayalinin beyhudeliğini kutlamaktan ibarettir. Sylvie'nin dile getirdiği son tarih, öyküyü kapatan bir cenaze çanı gibi yankılanır.

Proust'un bu yazın salatasına duyduğu, neredeyse bir evlada özgü şefkat dolu ilgi böylece anlaşılabilir, baba umutsuz bir girişimde bulunup başarısız olmuştur (Labrunie belki de bu yüzden intihar etmiştir). Proust o halde atasına özgü yenilginin intikamını Zaman üzerinde kazandığı zaferle almayı amaçlamış olabilir.

Ama Sylvie, Adrienne'in çok uzun zaman önce öldüğünü Jerard'a ne zaman bildirmiştir? XII. bölümde ("bir sonraki yaz mevsiminde" tiyatro kumpanyası Dammartin'de oyunlarını sergilerken). O halde hesaplar yapılır: Bu zaman, Jerard'ın anlatmaya başladığı *Zaman N*'den çok daha öncedir. O halde Jerard tiyatro gecesini hatırlamaya başladığında, sonra çayırdaki balo zamanlarına geri döndüğünde ve bizlere Adrienne'in aktris olduğu düşüncesinden duyduğu korkuları ve onu Saint-S... Manastırı civarında bir kez daha görebileceği illüzyonunu söylediğinde – bizi kendi belirsizliklerinin ortağı ettiği tüm bu zaman (ve anlatı) uzamında Adrienne'in 1832 yılında öldüğünü kuşkuya mahal bırakmayacak biçimde zaten bilmektedir.

O halde, her şeyin bittiğini anladığında anlatmayı bırakan Jerard (ve onunla birlikte Nerval) değildir: Tam aksine her şeyin bittiğini anladıktan sonra anlatmaya başlar (ve her şeyin artık bitmiş olduğunu bilmeyen ya da bilemeyecek durumda olan kendisinden söz eder).

Böyle yapan biri kendi geçmişiyle hesaplaşmayı beceremeyen biri midir? Tam aksine, şimdi artık sıfırlandı-

ğında geçmişin yeniden ziyaret edilmeye başlanabileceğini bildiren biridir ve sadece hatırlanan (çok fazla düzeni olmasa da belki de tam da bu yüzden) bizlere –uğruna yaşamaya değer olmasa da– ölmeye değer bir şeyleri geri verebilir.

Ama bu durumda Proust Nerval'i, zararını telafi edeceği güçsüz ve savunmasız bir baba gibi değil, daha ziyade aşması gereken çok güçlü bir baba olarak görmüş olmalıdır. Ve hayatını bu zorlu mücadeleye adamış olması muhtemeldir.[1]

1. Nerval'i anlamama yardımcı olan pek çok çalışma var. Bu çalışmalardan pek çok fikir edindim, bazılarını burada anacağım. *VS*, 31/32 dergisinin "Sur 'Sylvie'" başlıklı özel sayısından, 1982, bkz. Daniele Barbieri, "Etapes de topicalisation et effets de brouillard", Beppe Cottafavi, "Micro-procès temporels dans le premier chapitre de *Sylvie*", Isabella Pezzini, "Paradoxes du désir, logique du récit" (ayrıca aynı yazarın "Promenade a Ermenonville" başlıklı yazısı, *Passioni e narrazione* içinde, Bompiani, Milano, 1996), Maria Pia Pozzato, "Le brouillard et le reste", Patrizia Violi, "Du côté du lecteur". Yararlandığım Fransız araştırmacılar, Albert Begum, *Gérard de Nerval* (Corti, Paris, 1945), Jacques Bony, *Le récit nervalien* (Corti, Paris, 1990), Frank Paul Bowman, *Gérard de Nerval. La conquête de soipar l'écriture* (Paradigme, Orleans, 1997), Pierre-Georges Castex, *Sylvie*'ye yazdığı giriş bölümü ve yorumu (SEDES, Paris, 1970), Léon Cellier, *Gérard de Nerval* (Hatier, Paris, 1956), Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la devotion à l'imaginaire* (P.U.F., Paris, 1992), Uri Eisenzweig, *L'éspace imaginaire d'un récit: "Sylvie" de Gérard de Nerval* (La Baconnière, Neuchâtel, 1976), Jacques Geninasca, "De la fête à l'anti-fête" ve "Le plein, le vide et le tout", *La parole littéraire* içinde (P.U.F., Paris, 1997), Raymond Jean, *Nerval par lui-même* (Seuil, Paris, 1964), ve *Sylvie. Aurélie*" için yazdığı giriş bölümü ve notları (Corti, Paris, 1964), Michel Jeanneret, *La lettre perdue. Ecriture et folie dans l'oeuvre de Gérard de Nerval* (Flammarion, Paris, 1978), Aristide Marie, *Gérard de Nerval, le poète et l'homme* (Hachette, Paris, 1914), Pierre Moreau, *Sylvie et ses sœurs nervaliennes* (SEDES, Paris, 1966), Georges Poulet, "Nerval", *Le metamorfosi del cerchio* içinde (Rizzoli, Milano, 1971), Dominique Tailleux, *L'espace nervalien* (Nizet, Paris, 1975). Ayrıca Henri Lemaitre'in *Oeuvres*'un Garnier baskısına yazdığı giriş bölümleri ve notları, Jean Guillaume ve Claude Pichois'nın katkı sağlayan yazarlarla birlikte Bibliotheque de la Pleiade'de yer alan *Oeuvres complètes*'in üçüncü cildindeki yorumlarını ve Vincenzo Cerami'nin *Le figlie del fuoco* (Garzanti, Milano, 1983) için yazdığı giriş bölümünü anacağım. Çok fazla fikir aldığım bir başka kaynak da: Gérard Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976.

WILDE. PARADOKS VE AFORİZMA[1]

Aforizma' kadar tanımlanması problemli bir şey yoktur. Yunanca bu terim "bir adak ya da sunu için bir kenara koyulan şey" ve "adak/kurban" anlamları dışında zaman içinde "tanım, deyiş, özlü söz"" anlamları kazanmıştır. Örneğin Hipokrat'ın aforizmaları böyledir. Zingarelli sözlüğüne göre aforizmanın tanımı şöyledir: "Felsefi bir düşünceyi ya da bir yaşam ilkesini ifade eden kısa maksim"

Bir aforizmayı bir maksimden ayıran şey nedir? Kısalığı dışında ayırıcı bir şey yoktur.

> Avunmamız için çok az şey gerektiğinden teselli bulmamız için de aynı şey söz konusudur (Pascal, *Düşünceler*, ed. Brunschvicg, 136).
>
> Kusurlarımız olmasaydı başkalarınınkini fark etmekten böylesine keyif almazdık (La Rochefoucauld, *Massime* [Maksimler], 31)
>
> Bellek her birimizin daima yanında taşıdığı günlüktür (Wilde, *Ciddi Olmanın Önemi*)
>
> Pek çok düşüncem var ama onları dilden temin ettiğim sözcüklerle özetleyemiyorum (Karl Kraus, *Deyişler Karşı Deyişler*).

1. Bologna Üniversitesi'nde 9 Kasım 2000 tarihinde gerçekleşen Oscar Wilde hakkındaki bilimsel toplantıda sunulan bildiri.

İşte size aynı zamanda aforizma da olan maksimlerden bazıları; aşağıdakiler ise aforizma olamayacak kadar uzun olduklarından maksim örnekleridir:

> Asalet ne kadar da avantajlı bir şey: Daha on sekiz yaşındayken bir adamı yüksek bir pozisyona yerleştirir ve onu tanınır ve saygıdeğer biri yapar, bu bir başkasının elli yaşına geldiğinde hak edebileceği bir pozisyondur. Emek harcanmadan kazanılmış otuz yıl söz konusudur (Pascal, *Düşünceler*, ed. Brunschvicg, 322)
>
> "Sanatçının etik bir yönelimi ve tercihi yoktur. Bir sanatçıda etik bir yönelim ve tercih bağışlanamaz bir üslup manyerizmidir." (Wilde, *Dorian Gray'in Portresi* giriş bölümü)[1]

Alex Falzon, Wilde'ın *Aforizmalar*'ını yayıma hazırlarken (Mondadori, Milano, 1986) aforizmayı, sadece biçiminin kısalığının değil aynı zamanda içeriğinin zekice oluşunun önemli sayıldığı bir maksim olarak tanımlar. Bunu yaparken gündelik bir eğilimi izler, bu eğilime göre aforizmada zarafet ya da zekâ parıltısı ayrıcalıklı konumdadır, doğruluk terimleri açısından iddianın kabul edilebilirliğine yeğlenen şeylerdir bunlar. Doğal olarak maksim ve aforizmalar söz konusu olduğunda doğruluk kavramı aforizma yazarının niyetlerine göre şekillenir: Bir aforizmanın bir hakikati dile getirdiğini söylemek, yazarının doğru saydığı ve okurlarını bu konuda ikna etmeye niyetlendiği bir şeyi ifade etmek niyetinde olduğunu söylemek anlamına gelir. Ancak, genelde maksim ya da aforizmaların tek niyetleri, esprili ve zeki görünmek ya da yaygın fikirlerin saygınlığını zedelemek değildir:

1. Bu çeviride *Dorian Gray'in Portresi*, çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yayınları, İstanbul, 2016 metni doğruluk kontrolü açısından referans alınmıştır ancak alıntılar aforizmaya dönüştürülerek bağlamdan bağımsız hale getirildiklerinden o çevirideki halleriyle aynen kullanılmamıştır. (Ç.N.)

Daha ziyade yaygın fikrin yüzeysel göründüğü bir konuyu derinleştirmek ve değiştirilmesini sağlamak niyetindedirler.

İşte şimdi size Chamfort'dan bir maksim: "İnsanların en zengini tutumlu olan, en yoksulu ise cimri olandır" (*Massime e pensieri* [Maksimler ve Düşünceler] I, 145). Buradaki espri ortak düşüncenin tutumlu kişiyi kendi kısıtlı kaynaklarını çarçur etmeyen, ihtiyaçlarını tutumlulukla karşılayan biri olarak değerlendirme eğilimindeyken cimrinin kendi ihtiyaçlarını aşan kaynakları biriktiren biri olduğu vurgusundadır. O halde bu maksim ortak ve yaygın fikre karşı çıkan bir şey olabilir; tek istisna, zenginin kaynaklara gönderme yapılarak anlaşılması, fakirin ahlaki anlamın ötesinde ihtiyaçları tatmine gönderme yapılarak anlaşılmasıdır. Retorik oyun anlaşıldığında maksim artık yaygın fikre karşı çıkan değil ama onu doğrulayan bir şeydir.

Aforizma şiddetle ortak fikre karşı çıktığında, ilk başta yanlış ve kabul edilemez gibi görünür ve mübalağa yapısında hüküm veren bir indirgeme yaptıktan sonra, güçlükle kabul edilebilir olan bazı hakikatlerin taşıyıcısı olarak görünür, işte o zaman paradoksa sahip oluruz.

Etimolojik açıdan bakıldığında ortak fikrin ötesine geçen yani *parà ten doxan* olan şey *paradoxos*'tur. O halde terim, özgün anlamı açısından herkesin inançlarından uzak olan bir ifadeyi adlandırıyordu; bu ifade alışılmadık, tuhaf, beklenmediktir ve bu anlamda paradoksu Sevilla'lı Isidoro'da da buluruz. Bununla birlikte bu beklenmedik ifade hakikat taşıyıcılığı yapamasa da, yavaş yavaş yol alan bir fikre dönüşür gibi geliyor bana. Örneğin Shakespeare'de yer alan ve bir zamanlar yanlış olan bir paradoks zamanla doğru hale gelmiştir. *Hamlet*'teki III. perde, 1. sahneye bakınız:

Ophelia: Ne demek bu efendimiz?

Hamlet: Şu demek ki, doğru sözlü güzel yüzlüyseniz, doğruluğunuzun güzelliğinizle hiçbir alışverişi olmamalı.

Ophelia: Güzelliğin doğruluktan daha iyi arkadaşı olabilir mi?

Hamlet: Olur ya! Çünkü doğruluğun gücü güzelliği kendine benzetinceye kadar, güzelliğin gücü doğruluğu bir kahpeye çevirebilir. Olmayacak bir şeydi [bir paradokstu] bu eskiden, ama şimdiki zamanda oluyor, görüyoruz.[1]

Mantık paradoksları kıyıda bir yer tutmaktadır; onlar kendileriyle çelişen ifadelerdir çünkü ne doğrulukları ne yanlışlıkları kanıtlanabilir – örneğin yalancı paradoksu gibi. Ama yavaş yavaş yan retorik anlam da yayılır; bu konuda Battaglia sözlüğündeki tanıma başvuruyorum:

> Yerleşik kanı olarak yaygın ya da genel geçer olarak kabul edilmiş düşünceyle, ortak sağduyu ve deneyimlerle, başvurulan inanç sistemi ya da ilkeler ve bilgilerle çelişen tez, saptama, yargı, şaka, genelde etik ya da öğretisel bir söylemde dile getirilir. Paradoks genelde gerçeklik değerine sahip değildir, sofistik bir safsataya indirgenir, eksantriklik sevdasıyla ya da diyalektik becerileri gözler önüne sermek için dile getirilir; ancak görünürde mantıksız ve şaşırtıcı bir biçimi olmakla birlikte, çoğunluğun düşüncesinin peşine, o düşünceyi eleştiri süzgecinden geçirmeden takılanların cehaletini ve dikkatsizliğini teyit etmek gibi nesnel bir geçerlilik işlevi taşıyabilir.

1. *Hamlet*, s. 73. (Ç.N.)

O halde aforizma esprili görünmek niyeti taşısa da doğru olarak kabul edilmek isteyen bir maksim olabilir, paradoks ise *prima facie* [ilk bakışta] yanlış maksim gibi sunulabilse de ancak üzerinde iyice düşünüldükten sonra yazarın doğru saydığı şeyi ifade etme niyeti taşıdığı görülür. Espriyi ortaya çıkaran şey paradoksun biçimi ve yaygın düşünce arasındaki kırılmadır.

Edebiyat tarihi aforizmalarla doludur, paradokslar da azımsanmayacak düzeydedir. Aforizma sanatı kolay bir şeydir (atasözleri de aforizmadır: Ana gibi yar olmaz, havlayan köpek ısırmaz gibi), paradoks ise zor zanaattır.

Bir süre önce aforizma ustası bir yazar olan Pitigrilli'yle ilgilendim[1], işte yazarın en parlak maksimlerinden bazıları. Kimisi nükteli bir biçimde de olsa, hiçbir şekilde yaygın ve ortak görüşe aykırı olmayan bir hakikati onaylama isteği taşımıyor:

Gastronom: Liseyi bitirmiş bir aşçıdır.

Gramer: Sana dilleri öğreten ama konuşmanı engelleyen karmaşık bir gereçtir.

Fragmanlar: Koca bir kitabı bir araya getirmeyi beceremeyen yazarlar için Tanrı lütfu bir kaynak.

Dipsomania: Öylesine güzel bir bilimsel sözcük ki insanda oturup içki içme isteği uyandırıyor.

Kimisi de, sözde bir hakikati ifade etmekten çok etik bir kararı, bir eylem kuralını olumlayarak dile getirir:

Cüzamlıyı öpmeyi anlarım ama budalayla el sıkışmayı asla.

1. "Pitigrilli: l'uomo che fece arrossire la mamma", *Il superuomo di massa* içinde, Bompiani, Milano, 1978, 2. baskı.

Sana haksızlık edene karşı yumuşak ol çünkü başkalarının sana neler hazırladığını bilmiyorsun.

Bununla birlikte Pitigrilli, *Dizionario antiballistico* (Sonzogno, Milano 1962, s. 198) başlıklı, kendisinin ve başkalarının maksimlerini, deyişlerini ve aforizmalarını toplamış olduğu derlemede, daima ve her ne pahasına olursa olsun kötümser bir alaycı sayılmak ve büyük bir samimiyetle kendi ahlaksızlıklarını itiraf etme pahasına da yapmak istediğinden aforizma oyununun ne kadar güvenilmez olduğu konusunda uyarıyordu:

> Sırlarımı verecek kadar yakınlaştığımıza göre okurun fanatik taraftarlığını kötüye kullandığımı kabul ediyorum. Ne demek istediğimi açıklayayım: Sokakta bir kavga çıktığında ya da trafikte bir kaza meydana geldiğinde, birdenbire adeta toprağın bağrından fırlamış gibi biri çıkagelir ve kavgacılardan birine bir şemsiye darbesi indirir, darbeyi alan kişi de genelde şoför olur. Fanatik taraftar gizli öfkesini boşaltmıştır. Kitaplarda da aynı şey olur: Fikri olmayan ya da biçimsiz fikirlere sahip okurlar güzel, fosforlu veya sansasyonel bir cümle bulduklarında ona âşık olurlar. Benimsenen bu cümleyi sanki hep öyle düşünmüşler gibi bir ünlem işaretiyle biten bir "iyi", bir "doğru" ifadesiyle yorumlarlar ve o cümle sanki onların düşünme biçiminin, felsefi sistemlerinin özünün özünü bulmuş gibi davranırlar. Okur Duce'nin dediği gibi "pozisyon" alır. Ben okurlara çeşitli edebiyatların cangılına girmeksizin pozisyon alma şansı sunuyorum.

Bu anlamda aforizma basmakalıp bir şeyi zekice dile getiren ifade biçimidir. *Harmonium* için "hayattan iğrenip dine sığınan bir piyanodur" demek zaten bildiğimiz ve inandığımız bir şeyi yani *harmonium*'un kilisede

kullanılan bir müzik aleti olduğu gerçeğini etkileyici bir biçimde yeniden dile getirmekten başka bir şey yapmaz. Alkolün "yaşayanları öldüren ve ölenleri (bozulmadan) muhafaza eden bir sıvı" olduğunu söylemek, aşırı alkol tüketiminin riskleri ve anatomi müzelerinde alkolle ne yapıldığıyla ilgili bilgilerimize yeni bir şey eklemez.

Pitigrilli (*L'esperimento di Pott*, [Pott'un Deneyi] Sonzogno, Milano 1929) parantez içinde anılan eserinde başkahramanına, "Kadınlarda zekâ albinizm, solaklık, hermafroditizm, el ve ayak parmaklarında fazlalık gibi ender rastlanan bir anormalliktir," (132) lafını söylettiğinde nüktedan bir şekilde de olsa, tam olarak yaptığı şey 1929 yılı erkek okurunun (ve muhtemelen kadın okurunun da) duymayı istedikleri söylemektir.

Ancak, Pitigrilli kendi *vis aphoristica*'sını [aforizmaya özgü gücünü] eleştirirken bize daha fazlasını söylemektedir, bu da pek çok parlak aforizmanın gücünü yitirmeden tersine çevrilebileceğidir. Pitigrilli'nin bizzat kendisinin bize önerdiği bazı tersine çevirme örneklerine bakalım *(Dizionario, antiballistico*, s.199):

> Zenginlikleri hor gören çok, bağışta bulunan azdır.
> *Zenginliklerinden bağış yapabilen çok, zenginlikleri hor gören azdır.*
> Korkularımıza göre söz veririz, verdiğimiz sözleri ümitlerimize göre tutarız.
> *Ümitlerimize göre söz verir ve korkularımıza göre bu sözleri tutarız.*
> Tarih bir özgürlük macerasından başka bir şey değildir.
> *Özgürlük bir tarih macerasından başka bir şey değildir.*
> Mutluluk bizim zevkimizde değil, şeylerdedir.
> *Mutluluk şeylerde değil bizim zevkimizdedir.*

Pitigrilli ayrıca çeşitli yazarların, kuşkusuz kendi arala-

rında çelişkili olan ama yine de daima yerleşik bir hakikati ifade ediyormuş gibi görünen maksimlerini sıralamıştı:

İnsanın kendini kandırmasının iyimserlikten başka yolu yoktur (Hervieu).

Genelde insanı yanıltan şey kendine güveni değil güvensizliğidir (Rivarol).

Krallar felsefe ve filozoflar krallık yapsa halklar mutlu olur (Plutarkhos).

Bir bölgeyi cezalandırmak istediğim gün oraya yönetici olarak bir filozof bırakacağım (II. Friedrich).

Bu tersyüz edilebilir aforizmalar için "dönüştürülebilir aforizma" terimini kullanacağım. "Dönüştürülebilir aforizma" bir nüktedanlık hastalığıdır; başka türlü söylersek, nüktedan görünmek kaydıyla, karşıtının da aynı ölçüde doğru olacağını kendine dert etmeyen bir maksimdir. Kabul edilemez bir dünya sunan, dirençle karşılanıp reddedilen paradoks yaygın bakış açısının gerçek anlamda tersyüz edilmesidir. Bununla birlikte paradoksu anlamak için çaba harcanırsa, bir bilgi üretir; doğru olduğunu kabul etmek gerektiğinden ince bir espri içerdiği görülür. Dönüştürülebilir aforizma, çok kısmi bir hakikat iletir ve sıklıkla, dönüştürüldükten sonra, karşımıza çıkardığı iki bakış açısının da doğru olmadığı ortaya çıkar: Doğru gibi görünmelerinin tek nedeni esprili olmalarıdır.

Paradoks klasik "tepetaklak dünya" *topos*'unun bir varyasyonudur, hayvanların konuştuğu, insanların kükrediği, balıkların uçtuğu, kuşların yüzdüğü, maymunların ayin yönettiği ve din adamlarının ağaçtan ağaca sıçradığı bir dünya öngörür. Mantıksızca *adynata* [imkânsızlık abartısı] veya *impossibilia* [olanaksızlık canlandırması] ile devam eder gider. Karnaval tadında bir oyundur.

Paradoks'a geçmek için tersyüz olmanın bir mantık izlemesi ve evrenin bir parçasıyla sınırlanması gerekir. Bir İranlı Paris'e gelir ve Fransa'yı bir Parislinin İran'ı tasvir

edebileceği gibi tasvir eder. Etkisi paradoksaldır çünkü alışıldık şeyleri yerleşik görüşün dışında bakmayı gerektirir.

Bir paradoksu dönüştürülebilir bir aforizmadan ayırt etmek için yapılacak sınamalardan biri, paradoksu tersyüz etmeyi denemektir. Pitigrilli, Tristan Bernard'dan bir Siyonizm tanımını alıntılar, İsrail devletinin kuruluşundan önce besbelli geçerli bir tanımdır: "Bir başka Yahudiden Filistin'deki bir üçüncü Yahudiye göndermek üzere para isteyen bir Yahudi." Bu tanımı tersyüz etmeyi denerseniz yapamazsınız. Bu bize düzgün biçiminin gerçekten de bir hakikat içeriyor ya da en azından Bernard'ın bizlerin hakikat olarak kabul etmemizi istediği bir şey içeriyor olduğunu gösterir.

İşte size Karl Kraus'un ünlü paradokslarından bir bölümü. Tersyüz etmeyi denemiyorum çünkü biraz üzerinde düşündüğümüzde mümkün olmadığını görürüz. Bu paradokslar yaygın görüşe karşı uzlaşımsal olmayan bir hakikatin aktarıcısı durumundalar. Karşıt bir hakikati ifade etmek üzere katlanıp bükülemiyorlar.

Asıl skandal polis olayı sonlandırdığında başlar.

Kusursuz olmak için tek eksiği bir kusurdu.

Bakirelik bekâret bozmak isteyenlerin idealidir.

Hayvanlarla ilişki yasaklanmıştır, hayvanların kesimine izin verilmiştir. Şimdiye kadar bunun bir cinsel suç kabul edilebilip edilemeyeceğini düşünen olmuş mudur?

Cezalar günah işlemek istemeyenleri korkutmaya yarar.

Kâşifleri dünyanın dört bir yanına gönderen yeryüzünün kasvetli ve hüzünlü bir bölgesi var.

Çocuklar askercilik oynuyor da neden askerler çocukculuk oynamıyor?

Psikiyatristlerin kesin deli tanısı koymalarının nedeni, bu tanıyı alanların hastanede müşahede altına alındıktan sonra gösterdikleri kaygılı davranıştır.

Doğal olarak Kraus da dönüştürülebilir aforizma oluşturma günahını işler. İşte onun karşıt özlü sözlere dönüştürülebilecek, yani tersyüz edilebilecek vecizelerinden bazıları (tersyüz etme işlemi tabii ki bana ait):

Hiçbir şey kadının yüzeyselliği kadar akıl sır ermez değildir.

Hiçbir şey kadının akıl sır ermezliği kadar yüzeysel değildir.

Çirkin bir ayağın kusuruna bakılmaz ama çirkin çoraplar bağışlanamaz!

Çirkin çorapların kusuruna bakılmaz ama çirkin bir ayak bağışlanamaz!

Öyle kadınlar vardır ki, güzel değillerdir ama öyle bir havaları vardır.

Öyle kadınlar vardır ki, güzeldirler ama öyle değilmiş gibi bir havaları vardır.

Üst-insan, insanı kendi varoluş koşulu olarak gerektiren olgunlaşmamış bir idealdir.

İnsan üst insanı kendi varoluş koşulu olarak gerektiren olgunlaşmamış bir idealdir.

Kadının hası zevk için aldatır. Has olmayanı aldatmak için zevk arar.

Kadının hası aldatmak için zevk arar. Has olmayanı zevk için aldatır.

Neredeyse hiçbir zaman dönüştürülemeyecek gibi görünen yegâne paradokslar Stanisław Jerzy Lec'e ait olanlardır. İşte size onun *Pensieri spettinati* [Taranmamış Düşünceler] (Bompiani, Milano, 1984) başlıklı kitabından alınmış kısa bir liste:

Keşke ölümle hesabımızı taksitle uyuyarak kapatabilseydik!

Rüyamda gerçeği gördüm. Uyanmak büyük ferahlık!

Açıl susam açıl – çıkmak istiyorum!

Amerika yolunu kesmeseydi, Kolomb ne keşfedecekti kim bilir?

Bala bulanmış bir ağız tıkacı ne korkunçtur.

Karides öldükten sonra kızarır. Bir kurbanda parmakla gösterilecek bir zarafet!

Anıtları yakıp yıkarsanız kaidelerini saklayın. Her zaman işinize yarayabilirler.

Bilime sahip oldu ama hamile kalmasını sağlayamadı.

Mütevazı haline bakan yazmadan duramayan biri sanıyordu. Oysa kendisi bir ispiyoncuydu.

Darağacının ateşleri karanlıkları aydınlatmaz.

Napolyon olmasanız da St. Hélène'de ölebilirsiniz.

Birbirlerine öyle sıkı sarılmışlardı ki duygulara yer kalmamıştı.

Kurbanlarının yasını küllerini başına bulayarak tutuyordu.

Freud'u rüyamda gördüm. Ne demek bu şimdi?

Cücelerle takılmak omurganızı yamultur.

Vicdanı temizdi. Hiç kullanılmamış.

Sessizliğinde bile dilsel hatalar vardı.

Lec'e bir zaafım olduğunu kabul ediyorum ama şimdiye kadar tersine çevrilebilecek tek bir aforizmasını buldum:

Düşünmeden önce tefekküre dal.
Tefekküre dalmadan önce düşün.

Şimdi Oscar Wilde'a gelelim. Eserlerine serpiştirdiği sayısız aforizmayı göz önüne alırsak, *épater le bourgeois* [burjuva sınıfında şok etkisi yaratmak kaydıyla], aforizma, dönüştürülebilir aforizma ve paradoks arasında ayrım yapmayan budala bir yazarın, bir *dandy*'nin [züppenin] karşısında olduğumuzu kabul etmemiz gerekir.

Hatta zekice olumlamaları aforizma sayma cüretinde de bulunmuştur, zekâ parıltısını kazıyınca altından beş para etmez basmakalıp ifadeler çıkmaktadır – ya da en azından yaşadığı dönemin burjuva sınıfı ve Viktoryen aristokrasi için bilinen basmakalıp ifadelerdir.

Bununla birlikte yukarıda yaptığımız türden bir deney, aforizmaya özgü kışkırtıcılığı romanlarının, komedilerinin ve düzyazılarının tuzu biberi yapmış olan bir yazar olarak onun, gerçekten bir çarpıcı paradokslar yazarı mı yoksa kibar ve zarif bir *bon mots* [nükte] koleksiyoncusu mu olduğunu görme fırsatı verebilir. Doğal olarak, benim deneyim salt bir keşif düzeyinde ve –neden olmasın– enine boyuna bütün yönleriyle yapılacak bir bitirme tezi fikrini ortaya atmak amacını taşıyor.

Size hemen bir dizi özgün paradoks sıralayayım; sizleri bunları tersyüz etme işiyle baş başa bırakıyorum (uğraşıp da en fazla her mantıklı insan için yanlış bir maksim ya da bir anlamsızlık elde etmemek kaydıyla):

Hayat çok büyük acı ve mutluluk anlarının kötü bir zamanlamasından başka bir şey değildir.

Bencillik nasıl istersek öyle yaşamak değildir, başkalarının biz nasıl istersek öyle yaşamasını talep etmektir.

Birinin iyi bir insan olduğunu keşfedene kadar insanların hepsinin kötü olduğunu düşünmek doğal olarak çok daha ihtiyatlı bir tutumdur ama günümüzde bu bitmek tükenmek bilmez bir sürü araştırma yapmayı gerektiriyor.

(Gördüğünüz gibi tersyüz edilmesi mümkün ama elde edilen sonuç açıkça görülebileceği gibi yanlış):

Birinin kötü bir insan olduğunu keşfedene kadar insanların hepsinin iyi olduğunu düşünmek doğal olarak çok daha ihtiyatlı bir tutumdur ama günümüzde bu bitmek tükenmek bilmez bir sürü araştırma yapmayı gerektiriyor.

Bu dünyanın kazananları aptal ve çirkin olanlardır: Keyiflerince yayılıp oturarak komediyi ağızları bir karış açık halde izleyebilirler. Galibiyetle ilgili bir şey bilmeyenlerin kârı, hiç değilse, mağlubiyeti tatmamaktır.

Hassas kime mi denir? Kendine bakmadan başkalarının damarına basana.

Öğrenmeyi beceremeyen ne kadar insan varsa, öğretmeye kalkışır.

Ne zaman insanlar benimle aynı fikirde olsa, haksız olduğumu düşünüyorum.

Dedikodusu yapılan bir adamda daima çekici bir şey vardır.

Günümüzde her büyük adamın müridi bulunur ama biyografisi daima ona ihanet edenler tarafından yazılır.

Her şeye direnebilirim, ayartmalar hariç!

Gerçekdışılık başkalarının hakikatidir.

Tarih karşısındaki tek görevimiz onu tekrar yazmaktan ibarettir.

Bir şey, uğrunda birisi öldü diye doğru olmak zorunda değildir.

Anne babalar kadar sıkıcı insanlara rastlanmaz, ne nasıl yaşanacağını bilirler ne de ne zaman ölüneceğini.

Bununla birlikte Wilde'ın kolayca dönüştürülebilir gibi görünen aforizmaları sonsuz sayıdadır (dönüştürme işlemi tabii ki bana ait):

Yaşamak dünyanın en nadir şeyidir. İnsanların büyük bir bölümü sadece var olur, daha fazlasını yapmaz.

Var olmak dünyanın en nadir şeyidir. İnsanların büyük bir bölümü yaşar, daha fazlasını yapmaz.

Beden ve ruh arasında bir fark bulanlarda her ikisi de yoktur.

Beden ve ruh arasında hiçbir fark bulamayanlarda her ikisi de yoktur.

Yaşamak, üzerinde ciddi ciddi konuşulmayacak kadar önemli bir şeydir.

Yaşamak, üzerinde şaka yapılamayacak kadar önemli bir şeydir.

Dünyada iki tür insan bulunur: Benim gibi olanaksız olanı yapanlar ve başkaları gibi inanılmaza inananlar.

Dünyada iki tür insan bulunur: Başkaları gibi olanaksız olana inananlar ve benim gibi imkânsız olanı yapanlar.

Dünyada iki tür insan kategorisi bulunur: Başkaları gibi olanaksız olanı yapanlar ve benim gibi inanılmaz olana inananlar.

Alçakgönüllülük ölümcül bir şeydir. Abartmadan başka bir şey başarı getirmez.

Abartmak ölümcül bir şeydir. Alçakgönüllülükten başka bir şey başarı getirmez.

İyi niyetle yapılan her şeyde bir uğursuzluk vardır: Hemen hepsi her zaman vaktinden çok önce yapılır.

İyi niyetle yapılan her şeyde bir uğursuzluk vardır: Hemen hepsi her zaman vaktinden çok sonra yapılır.

Kötü niyetle yapılan her şeyde bir hayır vardır: Hemen hepsi her zaman hem vaktinde yapılır.

Olgun olmamak mükemmel olmak demektir.

Olgun olmak mükemmel olmamak demektir.

Mükemmel olmak olgun olmamak demektir.

Mükemmel olmamak olgun olmak demektir.

Cehalet narin egzotik bir meyveye benzer: Ufacık bir dokunuş onu soldurmaya yeter.

Bilgi narin egzotik bir meyveye benzer: Ufacık bir dokunuş onu soldurmaya yeter.

Sanat konusunda bilgi sahibi oldukça Doğa'ya ilgimiz azalıyor.

Doğa konusunda bilgi sahibi oldukça Sanat'a ilgimiz azalıyor.

Günbatımlarının modası geçti artık, onlar Turner'in sanatta son nokta olduğu döneme aitler. Onlara hay-

ran olmak insanın modernliğinin ayırt edici özelliği haline geliyor.

Günbatımları yeniden modern hale geldiler, çünkü Turner'in sanatta son nokta olduğu döneme aitler. Onlara hayran olmak insanın günceli takip ettiği anlamına geliyor.

Güzellik her şeyi açığa çıkarır çünkü hiçbir şey ifade etmez.

Güzellik hiçbir şeyi açığa çıkarmaz çünkü her şeyi ifade eder.

Evli adamların hiçbiri karısı dışındakiler için çekici değildir, hatta dediklerine göre onun için bile çekici değildir.

Her evli adam karısı dışında herkes için çekicidir, hatta dediklerine göre onun için bile çekicidir.

Züppelik, kendi tarzında, güzelliğin kayıtsız şartsız modernliğini onaylama girişimidir.

Züppelik, kendi tarzında, güzelliğin güncelliğinin yitirmesinin kayıtsız şartsız onaylanması girişimidir.

Sohbet hiçbir konunun üzerinde enikonu durmadan her şeye şöyle üstünkörü bir değinmelidir.

Sohbet her konunun üzerinde enikonu durmalı, hiçbir şeye üstünkörü değinmemelidir.

Hiçbir şeyden söz etmeyi çok seviyorum. Hakkında her şeyi bildiğim tek konu.

Her şeyden söz etmeyi çok seviyorum. Hakkında hiçbir şey bilmediğim tek konu.

Ancak büyük üslup ustalarının ne dediği anlaşılır.

Ancak büyük üslup ustalarının ne dediği anlaşılmaz.

Herkes tarihin bir parçası olabilir. Ancak sadece büyük bir adam tarih yazabilir.

Herkes Tarih yazabilir. Ancak sadece büyük bir adam onun bir parçası olabilir.

İngilizler ve Amerikalıların dilleri dışında her şeyleri ortaktır.

İngilizler ve Amerikalıların dilleri dışında ortak bir şeyleri yoktur.

Sadece modernlerin modası geçer.

Sadece modası geçenler modern olur.

Bu noktada durup da Wilde üzerine görüşümüzü söylememiz gerekirse, bu görüş oldukça sert ve acımasız görünebilir. Kendisi züppenin ete kemiğe bürünmüş halidir, daha sonraları Lord Brummel ve hatta sevgilisi Des Esseintes hakkında konuşurken tahammül edilemez aşırılıkta hakikatler barındıran paradokslarla kabul edilebilir hakikatler barındıran aforizmalar ve hakikatle ilgisi olmayan salt keyifli akıl oyunlarından ibaret olan dönüştürülebilir aforizmalar arasında bir ayrım yapma kaygısı taşımaz. Öte yandan Wilde'ın sanatla ilgili düşünceleri bu davranışını onaylayabilecek niteliktedirler, ona göre hiçbir aforizma ne yararlılık ne de hakikat ya da ahlaksallık önermesi gerektiren bir şey değildir, sadece güzellik ve üslup zarafeti sunmalıdır.

Bununla birlikte bu estetik ve kışkırtıcı üslup arayışı Wilde'ı temize çıkarmaya yetmez, çünkü paradoksal kışkırtma ile aptalca yapmacıklığı birbirinden ayırt etmeyi becerememiştir. Bilindiği gibi, prensiplerinin izinden hapse gönderilmiştir, aslında Lord Douglas'ı sevmiş olduğu için değil, ona şu türden mektuplar göndermiş olduğu için: "O gül yaprağı gibi kırmızı dudakların, bir mucize onlar, şarkı söylemek için değil de, çılgın öpücüklere boğulmak için yaratılmışlar sanki" – bu yetmezmiş gibi, dava sırasında mektubunun bir üslup denemesi ve düzyazı halinde yazılmış bir çeşit sone olduğunu iddia etmesi nedeniyle tutuklanması gerekirdi.

Dorian Gray'in Portresi Londralı yargıçlar tarafından kesinlikle aptalca sebeplerle mahkûm edilmiştir; ancak bu esere yazınsal özgünlük açısından bakacak olursak, sahip olduğu tüm çekicilikle Balzac'ın *Tılsımlı* Deri'sinin bir tak-

lidine ve geniş ölçüde Huysmans'ın *Tersine* adlı eserinin bir kopyasına indirgenmiştir. Praz, *Dorian Gray*'in bunlardan başka Lorrain'in *Monsieur de Phocas*'ına çok şey borçlu olduğuna hatta "estetik uzmanı" Wilde'ın temel maksimlerinden birinin ("Hiçbir suç sıradan değildir ama sıradanlık bir suçtur") Baudelaire'in, "Bir züppe asla sıradan bir adam olamayacaktır: Eğer bir suç işlerse, şan ve şerefinden bir şey kaybetmeyecektir, ama söz konusu suçun nedeni sıradan bir şeyse, şerefsiz damgasından kurtulamayacaktır," ifadesinin bir versiyonu olduğuna dikkat çekmiştir.

Yine de, Wilde'ın aforizmalarının yukarıda andığımız İtalyanca versiyonunda Alex Falzon'un da dediği gibi, sadece aforizmalardan oluşan bir kitap yazmamış olan bir yazarın aforizmalarını derlemek çetin ve zorlu bir iştir; çünkü aforizma olarak değerlendirdiğimiz ifadeler bağlamın dışında ve ondan yalıtılmış halde "ben buradayım" diyecek biçimde ortaya çıkmamışlar, her biri anlatısal ya da teatral koşullardan doğmuş ve belli koşullarda birileri tarafından dile getirilmişlerdir. Örneğin, bir yazarın yapmacık bir roman kişisinin ağzına yerleştirdiği bir aforizma konusunda hüküm verilebilir mi? *Ciddi Olmanın Önemi* adlı oyunda Lady Bracknell, "Bir ebeveyni kaybetmek talihsizlik olarak kabul edilebilir... İkisini birden kaybetmek ise ihmalkârlık gibi görünüyor,"[1] dediği zaman bu sözce bir aforizma mıdır? Bundan yola çıkarak Wilde'ın sözcelediği aforizmalardan hiçbirine ve hatta paradokslarının en iyilerine bile inanmadığı, onu ilgilendiren tek şeyin bunlara değer verecek yetkinlikte bir toplum sahnelemek olduğu şüphesini taşımak meşru hale gelir.

Başka bir yerde bunu söyler. *Ciddi Olmanın Önemi*'nde aşağıdaki diyalog görülür:

1. Oscar Wilde, *Ciddi Olmanın Önemi*, çev. Murat Erşen, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 39. (Y.N.)

Algernon – Sonunda bütün kadınlar [erkeklerin] anneleri gibi olurlar: Bu, onların dramıdır. Erkeklerde böyle olmaz. Bu da onlarınki.

Jack – Bu söylediğin akıllıca mı?

Algernon – Bu, kesinlikle böyle yazılmış. Keşke medeni dünya hakkındaki gözlemler bu denli doğru olsaydı.[1]

Bu nedenle Wilde, ahlaksız bir aforizma yazarından ziyade toplumun ahlakını eleştiren bir yergi yazarı olarak görülebilirdi. O toplumun ahlakında gayet iyi yaşamış olması başka bir mesele, bu onun talihsizliği olmuş diyelim.

Dorian Gray'in Portresi'ni yeniden okuyalım, birkaç istisna dışında en akılda kalıcı aforizmalar Lord Wotton gibi saçma bir karakterin ağzından aktarılmıştır. Wilde bütün bunları biz okurlarına doğruluğunu temin ettiği hayat öğütleri gibi sunmaz.

Lord Wotton, nükteli ve zarifçe de olsa, yaşadığı toplumunun bir dizi dayanılmaz basmakalıp lafını dile getirir (tam da bu nedenle Wilde'ın okurları onun yanlış paradokslarıyla eğlenirler): Bir piskopos seksen yaşına geldiğinde bile, ona on sekiz yaşında bir delikanlıyken öğretilen şeyleri tekrarlayıp durur. En sıradan şey bile saklandığı zaman kıymete biner. Evlilik hayatının tek çekici yanı, her iki taraf için de gizli saklı bir hayatı kaçınılmaz kılmasıdır (ama daha ileride Lord Wotton evliliğin gerçek kusurunun insanı diğerkâm hale getirmesi olduğunu söyleyecektir). Proletaryanın yüzde onu bile doğru dürüst yaşamaz. Bugünlerde kırık bir kalp baskı üstüne baskı yapar. Gençler sadık olmak ister ama değillerdir, yaşlılar sadakatsizlik yapmak ister ama yapamazlar. Paraya ihtiyacım yok, para, hesabı ödeyenlere lazım, ben kendi he-

1. Age., s. 45. (Y.N.)

saplarımı asla ödemem. İngiltere'de iklim dışında değiştirmek istediğim bir şey yok. Gençliğimizi yeniden bulmak için o zamanki çılgınlıklarımızın aynısını yapsak yeter. Erkekler yorgunluktan, kadınlar meraktan evlenirler. Kadınlardan dâhi çıkmaz, onlar dekoratif cinsiyettir. Kadınlarda muhteşem bir pratik sezgi bulunur, biz erkekler evlilikten söz etmeyi neredeyse her zaman unuturuz, onlar daima hatırlatır. Mutlu olduğumuzda daima iyi insan oluruz, ama iyi olduğumuzda daima mutlu olmayız. Yoksulların gerçek trajedisi kendilerini feda etmekten başka bir şeye güçlerinin yetmemesidir (kim bilir acaba Wotton *Komünist Parti Manifesto*'sunu okumuş ve proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyleri olmadığını öğrenmiş miydi?). Sevmek sevilmekten yeğdir, sevilmek can sıkıcı bir şeydir. Yarattığımız her etki bize bir düşman olarak dönüyor, popüler olmak için vasat olmak gerekir. Kır yaşamında herkes iyi olmayı bilir. Evlilik hayatı alışkanlıktan ibarettir. Suç alt sınıflara özgü bir şeydir, onlar için suç bizim için sanat neyse odur, sıra dışı bir sansasyon yaratma biçimidir. Cinayet her zaman için büyük bir hatadır, akşam yemeğinden sonra sohbet konusu olamayacak şeyler yapmamak gerekir.

En sıradan sözcüklerin aynı ölçüde sıradan olan başka sözcüklerle kurdukları saçma ilişki nedeniyle hayran olunacak hale geldikleri bir liste tekniğiyle birbiri ardına sıralanarak zirvelandıklarından çarpıcı hale gelen bu bir dizi basmakalıp ifadenin yanı sıra Lord Wotton çikolata kâğıtlarına bile yazılamayacak düzeydeki basmakalıp ifadeleri bulmakta özel bir zekâ pırıltısı gösterir ve bu ifadeleri tersyüz ederek nükteli bir hale getirir:

> Doğal olmak yapmacıklıktan başka bir şey değildir.[1]

1. *Dorian Gray'in Portresi*, s. 15. (Ç.N.)

Şeytandan kurtulmanın tek yolu şeytana uymaktır.[1]

Basit zevklere hayranım onlar karmaşık insanların son sığınağıdır.

İhtiyacım olan şey bir bilgi, yararlı olanı değil doğal olarak işe yaramayanı.

Sizi temin ederim Amerikalılar sağduyuyu hiç elden bırakmazlar. – Bu dehşet verici!

Istırap dışında her şeye merhamet duyabilirim.

Günümüzde pek çok insan, asla pişman olmadıkları tek şeyin hataları olduğunu iş işten geçtikten sonra anlıyor.

Tabii ki evlenmeyi düşünmüyorum, öylesine âşığım ki! (üstadının ahlakını bozduğu Dorian'a ait bir ifade)

Sevgili yavrum, hayatlarında bir kez âşık olanlar aslında derinlikten yoksun olanlardır.

Başkalarının trajedilerinde daima son derece sefil bir şey vardır.

Bir insan gerçekten de aptalca bir şey yaptığında daima çok soylu nedenlerle hareket etmiştir.[2]

Uyumsuzluk insanın başkalarıyla uyum içinde olmaya zorlanmasıdır.[3]

Bir erkek sevmediği sürece her kadınla mutlu olabilir.

Asla eylemler üzerinde tartışmam, sadece sözcükler üzerinde tartışırım.

Güzel olmak erdemli olmaktan iyidir.[4]

1. Age., s.31. (Ç.N.)

2. Bu ifade "güzel şeyler soylu nedenlerle yapılır" basmakalıp saptamasının tersyüz edilmesini içerir ama aynı zamanda dönüştürülebilir bir aforizma da olabilir: Bir insan her ne zaman çok soylu ve yüce bir şey yapsa, daima en aptalca nedenlerle hareket etmiştir.

3. Age., s.101. (Ç.N.)

4. Bu tersyüz edilme de çok basmakalıp bir ifadedir, hâlâ şu biçimiyle kullanılmaktadır: "İyi biri olmanın çirkin olmaya yeğ olduğunu kabul etmeye benim kadar gönüllü olanını bulamazsınız." Aslında daha yaygınını bulamayacağınız bir başka ifadeye gönderme yapar; hani şu televizyon ekranlarımız aracılığıyla Katalancadan dilimize geçip yaygınlaşmış olan, "Çirkin, yoksul ve hasta olmaktansa güzel, zengin ve sağlıklı olmak daha iyidir," ifadesine.

Çirkinlik yedi ölümcül erdemden biridir.

Her türlü dedikodunun temelinde ahlakdışı bir kesinlik bulunur.

Saygıyla dinlediğim yegâne insanlar benden daha genç olanlardır.

Görünüşe göre yargıda bulunmayanlar yalnızca sığ kişilerdir.[1]

İnsanların arkamızdan kesinlikle doğru şeyler söyleyerek dolaşıp durması korkunç bir şey.

Kapris ve hayatınızın aşkı arasındaki tek fark kaprisin biraz daha uzun sürmesidir.

Lord Wotton'un aşağıdakiler gibi birkaç etkileyici paradoks icat ettiğini de inkâr edilemez doğrusu:

Arkadaşlarımı güzellikleri, tanışlarımı sağlam karakterleri, düşmanlarımı da parlak zekâları için seçerim.

İngiliz kadınları geçmişlerini, Amerikalı kızlar da ana babalarını saklamakta pek ustalar.

Hayır işleriyle uğraşan kişilerin ayırt edici özelliği insanlıklarını yitirmeleridir.

Kaba kuvvete tahammül edebilirim ama aklın kabası tahammül edilmez bir şeydir.

Wagner'in müziğini hepsinden daha çok seviyorum. Öylesine güçlü ki, ne söylendiğini kimse duymadan sürekli konuşabilirsiniz.

Âşık olduğumuzda kendimizi aldatırız, aşktan vazgeçtiğimizde başkalarını.

Büyük bir tutku yaşamak, yapacak işi olmayanların ayrıcalığıdır.

Kadınlar önce bize şaheserler yaratmak için ilham verirler sonra da yaratmamızı engellerler.

1. Age., s. 35. (Ç.N.)

Bir küreğe kürek demekte tereddüt eden bir adam onu kullanmaya mecbur edilmelidir.

Ancak Lord Wotton'un paradoksları daha kolay bir biçimde dönüştürülebilir aforizmalar haline gelmektedir (dönüştürme işlemi bana ait):

Modern yaşantıyı renklendiren tek şey kaldı: O da günah.

Modern yaşantıyı renklendiren tek şey kaldı: O da erdem.

İnsanoğlu kendini aşırı ciddiye alıyor. Dünyanın işlediği ilk günah işte budur. Mağara adamı gülmeyi bilseydi Tarih'in seyri değişebilirdi.

İnsanoğlu kendini aşırı ciddiye alıyor. Dünyanın işlediği ilk günah işte budur. Mağara adamı gülmekten kaçınabilseydi Tarih'in seyri değişebilirdi.

Kadınlar, ahlak kuralları karşısında zihnin kazandığı zaferi temsil eden erkekler gibidirler ama onlar maddenin zihne karşı kazandığı zaferi temsil ederler.

Erkekler, ahlak kuralları karşısında zihnin kazandığı zaferi temsil eden kadınlar gibidirler ama onlar maddenin zihne karşı kazandığı zaferi temsil ederler.

Hakikat şudur ki, aslında *Dorian Gray* Lord Wotton'un yapmacık saçmalıklarını sahneye koyarken bir yandan da onu topa tutar. Onunla ilgili olarak şu söylenene bakın: "Sevgili arkadaşım, onu dinlemeyin... Asla ciddi bir şey söylemez." Yazarı onunla ilgili şöyle der: "Lord Henry o fikirle giderek artan bir inat ve sebatla oynuyordu, havaya atıyor ve onu dönüştürüyordu; kaçıp gitmesine izin veriyor sonra da yeniden yakalıyordu; hayal gücüyle onu süslüyor ve paradoksla değişken kılıyordu... Dorian Gray'in gözlerini kendisine diktiğini hissediyordu ve dinleyicileri arasında etkilemek istediği birinin bulun-

duğunu bilmek sanki ona zekâsını kıvraklaştıran bir güç veriyordu. Hayal gücü daha da renkli hale geliyordu."

Lord Wotton paradoks olduğuna inandığı şeylerden büyük keyif alır ama tanıdıklarının paradoksun ne olduğu konusunda çok da fazla fikirleri yoktur:

> "Diyorlar ki iyi Amerikalılar ölünce Paris'e giderlermiş," diye kıs kıs güldü Sir Thomas. Kendisinin, ikinci el esprilerden oluşan geniş bir repertuvarı vardı.
>
> "Paradokslar kendi tarzlarında işe yarar," diye ısrar Sir Thomas.

Lord Erskine'in, "Paradoks muydu bu? Bana öyle gelmedi. Ama belki de yanılıyorum. Ne yapalım, gerçeğe giden yol paradokstan geçer. Doğruyu sınamak istiyorsak onu cambazın ipi üstünde görmemiz gerekir. Doğruları ancak cambazlaştıkları zaman ölçüye vurabiliriz," dediği doğrudur. Lord Erskine yanılmamaktadır ama Lord Wotton –inanacak hiçbir şeyi olmadığından– bir paradokslar parkı gibidir ve onun ipinde akrobatik hareketler yapan Doğruluk değil sağduyudur. Ayrıca ipte kimin olduğu Lord Wotton'un umurunda mıdır acaba?

> Mr. Erskine: "Şimdi de... İzin verirseniz size genç dostum diyeyim... Yemekte söylediklerinizin hepsinde ciddi miydiniz?"
>
> Lord Henry, "Neler dediğimi unuttum gitti," diye gülümsedi. "Çok mu kötü şeyler söyledim?"[1]

Dorian Gray'de gerçekten korkunç şeyler hakkında pek az laf edilir çünkü pek çok kötü şey zaten yapılmaktadır. Ama aslında Dorian bu kötü şeyleri arkadaşları

1. Age., s. 60. (Ç.N.)

onun ahlakını yanlış paradokslarıyla bozdukları için yapmaktadır. Sonunda romandan çıkarabileceğimiz ders budur. Ama Wilde bu dersi bile reddedebilir çünkü romanın önsözünde şunları söylemiştir: "Sanatçının etik bir yönelimi ve tercihi yoktur. Bir sanatçıda etik bir yönelim ve tercih bağışlanamaz bir üslup maniyerizmidir." *Dorian Gray*'in üslubu, gözler önüne serdiği anlamsız yapmacıklıkta bulunur. Bu nedenle Wilde'ın bizzat kendisi gösterişli bir biçimde gözler önüne serdiği ve okurlarıyla izleyicilerine keyif veren o sinizminin kurbanı olup kalmıştır. Aforizmalarını ait oldukları bağlamdan yalıtarak sanki bizlere bir şey öğretmek istiyorlarmış ya da öğretebilirlermiş gibi alıntılamak suretiyle ona haksızlık etmesek iyi olur.

Bununla birlikte Wilde'in en iyi paradokslarından bazılarının, bizzat kendisinin bir Oxford gazetesinde yaşam öğütleri olarak "Gençler İçin Öğretiler ve Cümleler" başlığıyla yayımladığı yazıda yer aldığı da doğrudur:

> Kötülük, başkalarının merak uyandıran cazibesini izah etmek için iyiler tarafından uydurulmuş bir efsanedir.
>
> Dinler hakikati gösterdikleri anda ölürler. Bilim ölü dinlerin envanterini tutar.
>
> İyi eğitim almış insanlar başkalarına itiraz eder. Bilgeler kendi kendilerine.
>
> Hırs başarısızların son sığınağıdır.
>
> Ahmaklar sınavlarda akıllıların yanıt veremeyeceği sorular sorarlar.
>
> Sadece büyük üslup ustaları anlaşılmaz olmakta başarılıdır.
>
> Hayatta birinci vazifemiz mümkün olduğunca yapay olmaktır. İkincisinin ne olduğunu şimdiye dek keşfeden olmadı.
>
> Aslında vuku bulan hiçbir şey önemsiz değildir.

Yavanlık, ciddiyet yaşıyla gelen bir şeydir.

İnsan doğruyu söylediğinde ve bundan emin olduğunda, er ya da geç anlaşılır.

Kendi kendini tanıyanlar sadece yüzeysel insanlardır.

Duruşmada o ifadeleri için kendisine suç isnat edildiğinde verdiği cevaplarda söz konusu yaşam öğütlerini ne ölçüde gerçek öğretiler olarak gördüğünü bize söylemektedir. Yanıtları şöyledir: "Yazdıklarımın doğru olduğunu nadiren düşünürüm", "Bu eğlenceli bir paradoks ama bir yaşam öğüdü olarak çok fazla değer atfedileceğini söyleyemem" Öte yandan, eğer "bir hakikat, ona inanan insan sayısı biri geçtiğinde doğru olmaktan çıkıyorsa", Wilde tarafından söylenen bir hakikat hangi kolektif onaylamaya ulaşmak istesin ki? Mademki "tüm önemsiz meselelerde esas olan samimiyet değil üsluptur ve tüm önemli meselelerde esas olan samimiyet değil de üsluptur", o halde Wilde'ın (gerçek) paradokslar, (apaçık) aforizmalar ve (yanlış ya da her türlü doğruluk değerinden yoksun) dönüştürülebilir aforizmalar arasında ciddi bir ayrım yapmasını istemek haksızlık olur. Onun gözler önüne serdiği şey (hoş retorik bir boşboğazlık olan) bir *furor sententialis*'tir, felsefi bir tutku değildir.

Wilde tek bir aforizması üstüne yemin edebilirdi ve onun için de nihayetinde hayatını hiçe saydı: "Sanat tümüyle işe yaramaz bir şeydir."

SANATÇININ BİR *BACHELOR* OLARAK PORTRESİ[1]

Büyük bir ihtimalle Joyce'un *Bachelor of Art*[1] unvanını kutlamak için pek de uygun olmayan bir konuşmacıyım çünkü 1901 yılında *St. Stephen's Magazine* dergisinde yayımlanan bir makalede Joyce'un ahlakını o dönemde İtalya'dan gelen fikirlerin bozduğu yazıyordu. Neyse ki bu anma konuşmasını yapmayı isteyen ben değilim, sorumluluk College Üniversite'sine ait. Konferansımın başlığına gelince, bulduğum metinler arası oyun çok zekice olanlardan biri değil ama unutmayın ki: *I am only* "a *playboy of the southern world*".[2]

Yine de kendimi seçtiğim başlık konusunda rahatsız hissediyorum: Jim'in Conglowes Wood College'ta saat "Altı buçuk" diyerek yaşını bildirdiği dönemlerden söz etmek de isterdim. Ancak, konudan uzaklaşmayalım ve bütün ilgimizi *bachelor* olarak Joyce'a yöneltelim.

1. 31 Ekim1991'de Dublin College Üniversite'sinde James Joyce'a *Bachelor of Arts* derecesi verilmesinin yıldönümünü kutlamak için yapılan törende gerçekleşen konferansın İtalyanca versiyonu. Metnin İngilizce versiyonu için bakınız Umberto Eco ve Liberato Santoro Brienza, *Talking of Joyce* (University College Dublin Press, Dublin, 1998). Romana Petri'nin İtalyanca çevirisi *Leggere*, V, 42'de Haziran 1992'de yayımlanmıştır.

2. *Eugene S. Bagger'in* "The Playboy of the Southern World" başlıklı makalesine gönderme, *The New Republic*, 3 Aralık 1924. (Ç.N.)

Büyük bir ihtimalle, hepiniz günümüzde anlambilim alanında yapılan birçok çalışmada *bachelor* sözcüğünün sihirli bir kelimeye dönüştüğünü biliyorsunuz. Yazardan yazara miras alındığından beri bu sözcük, muğlak terimler arasında egemenliğini koruyan bir örnek olarak karşımıza çıkar ve en az dört farklı anlamı bulunur. Bir *bachelor* (i) Henüz evlenmemiş yetişkin bir erkektir, (ii) Bir başkasının hizmetindeki genç bir şövalyedir, (iii) Lisans derecesi elde etmiş biridir, (iv) Aşk mevsiminde çiftleşmeyi beceremeyen erkek fok balığıdır. Bununla birlikte Roman Jakobson, bu dört eşadlı sözcüğün anlamsal farklılıklarına rağmen ortak yanları bulunduğunu, bunun da bir eksiklik ya da en azından bir tamamlanmamışlık vurgusu içermelerinin olduğunun altını çizmiştir. O halde *bachelor*, ne olursa olsun henüz olgunluk durumuna erişmemiş, natamam biridir. Henüz bir koca ve olgun bir baba olmayan genç bir erkektir, henüz unvan almamış genç bir şövalye adayıdır. Genç edebiyat fakültesi mezununun henüz doktora derecesi yoktur ve zavallı erkek fok henüz seksin verdiği zevkleri keşfetmemiştir.

Bizim Jim, Dublin Üniversitesi'ni bıraktığı dönemde, yazmamış olsaydı kibirli bir çaylak olarak kalacağı o eserleri henüz yazmamış olduğundan o sıralar natamam bir Joyce'tur. Bununla birlikte şunu açıkça belirtmek isterim ki bütün bu söylediklerime rağmen, Jim aldığı eğitimin sonunda, düşünmenizi istediğim kadar da eksik değildir ve tam da o yıllarda, ilk yazma girişimleriyle, daha sonra olgun yaşa eriştiğinde izleyeceği yolu çok net bir biçimde çizmiştir.

Jim öğrenimine1898 yılında, Bacon-Shakespeare Polemiği'nin tutkulu bir takipçisi olan Peder O'Neill rehberliğinde İngilizce, Peder Ghezzi rehberliğinde İtalyanca ve Edouard Cadic ile Fransızca öğrenerek başlamıştır. O dönem aslında sıklıkla Thomas Aquinas'ı yanlış anlamak için en kısa yolu gösteren Yeni Thomasçı araş-

tırmalar çağıdır ama Jim'in, *Pola* ve *Paris Notebook* deneyimlerinden önce üniversitedeyken, kuşkusuz Thomas Aquinas'la ilgili anladığı bir şeyler olmuştur. Stanislaus'a Thomas Aquinas'ın söylediklerinin sıradan insanların söylediklerine ya da söylemek istediklerine tamı tamına benzediği için çok karmaşık bir düşünür olduğunu söylemiştir – bunu söylemiş olması, Aziz Thomas'ın felsefesini tamamıyla olmasa da, büyük bir bölümünü anlamış olduğunu gösterir benim için.

20 Ocak 1900'de Dublin Üniversitesi Edebiyat ve Tarih Cemiyeti'nde verdiği "Drama and Life" [Tiyatro ve Hayat] başlıklı konferansta, Joyce *Dublinliler*'in poetikasını ilan eder: "Aslında varoluşun kasvetli tekdüzeliğinden bir dramatik yaşam ölçüsü çıkarılabileceğini düşünüyorum. En basmakalıp söz, canlı olanlar arasındaki en solgun ve ölü şey büyük bir dramda rol alabilir." *Fortnightly Review* dergisinde 1 Nisan 1900 tarihinde yayımlanan "Ibsen'in Yeni Tiyatro Anlayışı" başlıklı yazısının sonunda *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde yeniden bulacağımız o sanatsal kişisizleştirme temel fikrini görebiliriz. Dramatik eserden söz ederken Ibsen'in, "Onu, muazzam bir yükseklikten, sanki mükemmel bir görüş kabiliyeti ve meleklere özgü bir tarafsızlıkla, güneşe gözlerini kısmadan bakabilen birinin bakışıyla değişmeden ve tam olarak gördüğünü," söyler. *Sanatçı'nın Portresi*'nin tanrısı, "Yaptığı işin ya içinde ya arkasında ya ötesinde ya üstünde görünmez olacaktır, varlığını gözden yitecek kadar ortadan kaldıracak ve kayıtsızca tırnaklarını törpülemekle ilgilenecektir."

James Clarence Mangan'da 15 Şubat 1902 tarihinde yine Edebiyat ve Tarih Cemiyeti'nde yapılan ve daha sonra mayıs ayında *St. Stephen's Magazine*'de metni yayımlanan bir konferansta şu ifadeyi buluruz: "Hakikatin görkemi güzellik, hayal gücü yoğun bir biçimde kendi

varlığının ya da görünen dünyanın hakikatine hayran kaldığında ortaya çıkan lütufkâr bir mevcudiyettir ve hakikat ve güzellikten ortaya çıkan ruh neşe ve sevincin kutsal ruhudur. Bunlar gerçekliklerdir ve tek başlarına hayat verir ve hayatın sürdürülebilirliğini sağlarlar." Bu hiç kuşku yok ki, daha sonraki çalışmalarında geliştirilecek olan epifani kavrayışının ilk kaynağıdır.

The study of language'ta yer alan, üniversitenin ilk yılında (1898-1899 döneminde) yazdığı bir makalede *Ulysses*'in yapısının temelinde yer alan etkileyici bir olumlamayı fark ederiz. Genç yazar söz konusu makalede, "sadece düz ifadeler için yeterli olan o sertlikten, patetik ifadelerdeki güzelin abartılmış etkisi olanın, sözcük genişlemesinin şişmesinin ya da mecaz ve kinayelerdeki hakaret sellerinin etkisinden kaçmakla birlikte, en büyük heyecan anlarında bile özüne ait doğal bir simetriyi muhafaza eden," sanatsal bir dilden söz eder.

Ayrıca, aynı metinde Joyce, "sözcüklerin tarihinde insanın tarihini gösteren çok şey var, günümüz dilsel kullanımını pek çok yıl öncekiyle kıyaslarken bir ırkın kendi sözcükleri üzerindeki dışsal etkilerin ölçüsüne dair yararlı bir örneklem elde ederiz," derken, onun *Finnegans Wake*'in ve müstakbel Vico okumasının uzaklardan gelen bir yankısını bulabiliriz.

Öte yandan Joyce'un temel takıntısı olan, dünyanın tüm dillerini manipüle etmek suretiyle elde edilecek bir sanatsal hakikat arayışı, Jim'in henüz öğrenciyken yazdığı bu gençlik dönemi makalesinin bir başka bölümünde açığa çıkar: "Dilin, üslubun, sözdizimin, şiirin, hitabetin ve retoriğin en üst dereceleri, öyle ya da böyle, hakikatin temsilcileri ve örnekleridir."

Eğer her yazarın tüm hayatı boyunca tek bir ufuk açıcı fikir geliştirdiği doğruysa, bu görüş özellikle de Joyce için apaçık geçerli gibi görünmektedir: Henüz *bachelor* derecesini bile almadan ne yapması gerektiğini tam ola-

rak bilmektedir – ve bunu rasgele ve oldukça naif bir biçimde de olsa bu duvarlar arasında dile getirmişti. Ya da isterseniz şöyle söyleyelim, bu sınıflarda öğrenim görürken belli bir yaşa eriştiğinde yapmaya karar verdiği şeyi öngörebilmiştir.

Okuldaki ilk yılında Jim, Santa Maria Novella Kilisesi'nde bilimleri temsil eden görseller üzerine uzun uzun düşünmüş ve gramerin "bilimlerin başta geleni" olması gerektiği sonucuna varmıştır. Böylece hayatının büyük bir bölümünü yeni bir gramer icat etmeye adamış ve onun için hakikat arayışı kusursuz bir dil arayışına dönüşmüştür.

Dublin'in Avrupa Kültür Başkenti ilan edildiği yıl, bana, kusursuz bir dil arayışının Avrupa için tipik bir olgu olduğu ve olmaya devam ettiği konusunda düşünme fırsatı sundu. Avrupa tek bir dil ve kültür (Yunan-Roma dünyası) çekirdeğinden doğdu ve sonra bu dilin, farklı uluslarda farklı dillere ayrışmasıyla yüzleşti. Antik dünyanın ne kusursuz bir dil takıntısı ne de dillerin çoğulluğundan endişesi vardı. Önceleri Helenistik dönemin ortak dili olan Koine ve daha sonra da Roma İmparatorluğu'nun Latincesi Akdeniz havzasından Britanya Adaları'na kadar tatmin edici evrensel bir iletişim sistemi sağlıyordu. Felsefenin ve hukukun dilini icat etmiş iki halk söz konusuydu ve bu halklar kendi dillerinin yapısını insan aklının yapısıyla özdeşleştiriyordu. Yunan, *dil* konuşuyordu. Onun dışındaki herkes barbardı, yani sözcüğün etimolojik kökeni açısından bar bar bar sesleriyle bir şeyler geveleyip duruyorlardı.

Roma İmparatorluğu'nun çöküşü dilsel ve siyasi bir bölünme döneminin başlangıcına işaret etmektedir. Latince bozulmuştu. Dilleri ve gelenekleriyle barbar akınları başlamıştı. Roma topraklarının yarısı Doğu imparatorluğunun Greklerinin eline geçmişti. Avrupa'nın bir kısmı ve tüm Akdeniz havzası Arapça konuşmaya başlamıştı.

Yeni bin yılın şafağında bugün hâlâ bu kıtada konuşmakta olduğumuz ulusal diller doğdu. Ve tam da bu tarihsel anda Hıristiyan kültürü, İncil'in Babil Kulesi'nin inşası sırasında gerçekleşmiş olan *confusio linguarum*'la [dillerin karışımı] ilgili sayfalarını yeniden okumaya başladı. İşte ancak bu yüzyıllarda, tüm insanlığın ortak dili olan, şeyler ve sözcükler arasında adeta doğuştan getirilen bir türdeşlikle şeylerin doğasını ifade etmeye yetkin, Babil öncesi bir dili yeniden icat etmek ya da keşfetmek olasılığı üzerinde düşler kurulmaya başlandı. Bu evrensel iletişim sistemi arayışı o zamandan bu zamana farklı biçimler edindi, kimileri zamanda geriye gidip Âdem'in Tanrı'yla konuştuğu özgün dili yeniden keşfetme girişiminde bulundu, kimileri de zamanda ileri gidip Âdem'in diline ait olan, yitirdiği kusursuzluğa kavuşmuş bir akıl dili oluşturmayı denemeye kalktı. Vico'nun idealinin peşinden gidip tüm halklar için ortak bir zihinsel dil bulmaya çalıştılar. Esperanto gibi uluslararası diller icat edildi, bugün hâlâ insanlar ve bilgisayarlar için ortak bir "zihin dili"nin genel hatlarının belirlenmesi için çalışılıyor...

Bununla birlikte, bu arayış sürecinde, tek kusursuz dilin kendi vatanından insanlarla konuşulan dil olduğunu ileri sürenlerin ortaya çıktığı durumlar da oldu. XVII. yüzyılda Georg Philipp Harsdörfer, Âdem'in Almancadan başka bir dil konuşmuş olamayacağını ileri sürmüştü, çünkü ona göre sadece Almancada kökler, şeylerin doğasını kusursuz bir şekilde temsil ediyordu (daha sonra Heidegger sadece Almanca ve –Tanrı kendisinden razı olsun– Yunanca felsefe yapılabileceğini söyleyecekti). Antoine de Rivarol için (*Discours sur l'universalité de la langue française*, [Fransızcanın Evrenselliği Üzerine Tartışma, 1784]) Fransızca cümlelerin sözdizimsel yapısında insan aklının hakiki yapısını yansıtan tek dildi ve bu nedenle dünyadaki yegâne mantık diliydi (Almanca faz-

la gırtlaksı, İtalyanca çok yumuşak, İspanyolca gereksiz laf kalabalığıyla dolu, İngilizce çok anlaşılmazdı).

Hepimizin bildiği bir şey de şu: Joyce, bu üniversitede Dante'nin sadık ve tutkulu okuru haline geldi ve bu özelliğini yaşamı boyunca sürdürdü. Dante'ye yaptığı tüm göndermeler sadece *İlahi Komedya*'dan olsa da Dante'nin dilin kökenleri üzerine düşüncelerine belli bir aşinalık kazandığına ve Dante'nin *De Vulgari eloquentia*'da ifade etmiş olduğu kusursuz yeni bir yazınsal dil yaratma projesinden de haberdar olduğuna inanmamız için geçerli nedenler var. Her halükârda Joyce *İlahi Komedya*'da ve *Cennet*'in XXVI. kantosunda Âdem'in dili konusundaki eski tartışmanın yeni bir versiyonunda bu konuya yönelik açık referanslar bulmuş olsa gerek.

De vulgari eloquentia 1303 ve 1305 yılları arasında yazıldı, yani *İlahi Komedya*'dan daha önce. Bu çalışma, doktrini olan bir tez gibi görünmesine rağmen aslında yazarın kendi sanatsal üretim yöntemlerini çözümlemeyi denediği bir öz değerlendirmedir ve kendi yöntemlerini yazınsal söylemin tümünü kapsayan modelle örtük bir biçimde özdeşleştirir.

Dante'ye göre halk dillerinin çoğulluğu, Babil Kulesi'nde işlenen günahtan önce de var olan bir durumdu; Âdem'in Tanrı'yla iletişim kurmuş olduğu kusursuz dil, Âdem'in soyundan gelenlerin kendi aralarında konuştukları dilden başka bir şey değildi. Babil karmaşasından sonra diller giderek çoğaldı, ilk önce dünyanın çeşitli coğrafi bölgelerine ve sonra bugün Romen dillerinin konuşulduğu alan dediğimiz bölgenin sınırları içinde ve bu bölgede "*si* dili", "*d'oc* dili" ve "*d'oil* dili" olarak birbirinden ayrıldı. "*Si* dili" ya da İtalyanca, bazen kentin bir bölgesinden diğerine bile değişiklik gösteren bir lehçeler çoğulluğu içinde dağılıp gitti. Bu kırılmanın nedeni, insan doğasının kararsız ve tutarsız hali, gerek zamansal

gerekse uzamsal sözel alışkanlıkları ve gelenekleriydi. Ve tam da doğal dildeki bu yavaş ve önüne geçilemeyen değişiklikleri telafi etmek için, grameri icat edenler, zaman ve uzamda özdeş kalacak değiştirilemez bir tür dil aramışlardı ve bu dil Ortaçağ'ı kapsayan yüzyıllarda üniversitelerde konuşulan Latince oldu. Ama Dante bir halk İtalyancası arayışındaydı, yazınsal kültürü ve yaşadığı sürgünler nedeniyle zorunlu yolculuklarında kurduğu ilişkiler sayesinde hem İtalyanca diyalektlerin çeşitliliği hem de Avrupa dillerindeki çeşitliliği deneyimleyebiliyordu. *De vulgari eloquentia*'nın amacı daha soylu ve daha değerli bir dil bulmaktır ve bu nedenle Dante çalışmasında diyalektlere özgü İtalyancanın eleştirel bir çözümlemesini kılı kırk yararak ilerler. Dante'ye göre, en iyi şairler, her biri kendi tarzınca, bölgesel diyalektleriyle aralarına mesafe koydukları andan itibaren "asil bir diyalekt", (ışık dağıtan) bir *parlak halk dili* bulma olanağına sahip olacaklardır, bu dil ulusal krallığın, tabii İtalyanlar böyle bir krallığa sahip olurlarsa, kraliyet sarayında yer almaya layık olacaktır. Söz konusu dil tüm İtalyan kentleri için ortak bir dil olacak, hiçbiri için özel olmayacaktır; dolayısıyla en iyi şairlerin yakınlaştığı bir tür ideal model söz konusudur ve var olan tüm diyalektler bu dille karşılaştırılarak değerlendirilmelidirler.

O halde, Dante farklı dillerin karıştırılmasının aksine, kendini büyük bir gururla kurucusu saydığı bir yazınsal dile karşılık gelecek Âdem'in diline yakın bir yazınsal dil öneriyor gibi görünmektedir. Dante "koku salan bir panter"in[1] peşindeymiş gibi bu kusursuz dilin izini sürer, bu dil arada sırada Dante'nin büyük saydığı şairlerin eserlerinde görülmesine rağmen henüz biçim almamış haldedir, iyi bir şekilde düzgülenmemiştir ve tama-

1. "Koku salan panter" 1200'den itibaren kullanılan ve şiiri ifade eden yaygın bir alegoridir. (Ç.N.)

mıyla açık seçik ve anlaşılabilir sayılabilecek dilbilgisel ilkeleri henüz yoktur.

Bir yanda doğal ama evrensel olmayan diyalektlerin, öte yanda ise evrensel ama yapay Latin gramerinin varlığı karşısında Dante, hem doğal hem de evrensel olacak cennete özgü bir dili restore etme düşünün peşinden gider. Ancak, daha sonra özgün İbrani dilini yeniden bulmaya çalışacak olanlardan farklı olarak Dante modern bir buluşla cennete özgü koşulu yeniden yaratmak niyetindedir. Dante'nin kendi yazınsal diliyle modelini sunmayı kendine görev edindiği parlak halk dili, "modern" şairin Babil sonrası yarayı iyileştirme tarzı olacaktır.

Kusursuz bir dili eski haline getirecek kişi olarak kendi rolü konusundaki cüretkâr yaklaşımı, Dante'nin *De vulgari eloquentia*'da neden suçu dillerin çoğalmasında bulmadığını, bunun yerine dillerin biyolojik gücünü, *zaman içindeki* yenilenme kapasitelerini öne çıkardığını açıklar. Ve tam da bu dilsel yaratıcılığı temel alarak, yitip gitmiş modelleri yinelemeden, modern ve doğal kusursuz bir dil icat etmek ve kullanıma sunmak konusunda kendini yetkin sayar.

Eğer Dante başlangıçta var olan ilk dilin İbrani diline karşılık geldiğine inansaydı, hiç kuşku yok ki bu dili anlamaya ve Kutsal Kitap'ın dilinde yazmaya karar verirdi. Ama Dante benzer bir olasılığı hiçbir zaman düşünmedi çünkü çeşitli İtalyan diyalektlerinin mükemmelleştirilmesi sayesinde mübarek İbrani dilinde kendini göstermiş olan o evrensel dili bulabileceğinden emindi.

Genç Joyce'un küstah saptamalarının pek çoğu, kendi kişisel yazınsal icadı sayesinde kusursuz bir dilin koşullarını restore etme konusunda aynı ödevi üstlenmiş gibi bir izlenim verir. Onun amacı kendi ırkının "yaratılmamış bilincini" oluşturmak, sıradan bir dil gibi keyfî olmayan, belli bir nedenle var olacak gerekli bir dil oluşturmak gibi görünmektedir. Sanki böylece, genç *bachelor* Dante'nin

düşüncesini neredeyse mistik bir biçimde kusursuzca anlamış ve hayatı boyunca onun peşinden gitmiş gibidir.

Ancak Dante'nin projesi, kusursuz bir dil peşindeki her proje gibi insanlığın Babil sonrası labirentten kaçmasını sağlayacak bir dil bulmaktı. Dante'nin durumunda olduğu gibi, dillerin çoğulluğu olumlu bir şey olarak kabul edilebilir ama kusursuz bir dil açık seçik ve anlaşılır olmalı, labirentvari olmamalıdır. Joyce'un projesi tam aksi yöndedir, Thomas Aquinasçı ilk estetik yaklaşımlarından zamanla uzaklaşıp *Finnegans Wake*'te dile getirilen dünya vizyonuna yaklaştıkça, projesi, Babil sonrası kaosu, reddederek değil ama tek olasılık olarak kabul ederek aşmakmış gibi görünür. Joyce kendini asla Kule'nin önüne ya da ötesine yerleştirmeye çalışmamıştır, onun istediği şey kulenin *içinde* yaşamaktı. Bu noktada kendi kendime izninizle *Ulysses*'e bir kulenin tepesinde başlama kararı tesadüfi bir şey mi yoksa Joyce'un (dillerinin karışımının bir sondan ziyade zaferi temsil eden çeşitli dillerde ve çok dilli bir pota oluşturmaya yönelik) nihai amacının bilinçdışı bir tezahürü olup olmadığını soruyorum.

Bu kararın geçmişe ait en uzak kökeni ne olabilir?

MS VII. yüzyılın ilk yarısına doğru İrlanda'da başlığı *Auraicept na n-Eces*, [Şairler İçin İlkeler] olan bir gramer incelemesi ortaya çıkmıştı. Bu çalışmanın temel fikri, Latince dilbilgisel modeli İrlandacaya uyarlamak amacıyla Babil Kulesi'nin yapılarının taklit edilmesi gerektiğiydi: (Metinsel çeşitli değişkelere göre) Söylemin sekiz ya da dokuz kısmı vardır, isimler, fiiller, zarflar ve diğerleri, Kule'nin inşası için kullanılan temel elementler de sekiz ya da dokuz tanedir (su, kan, kil, ahşap ve diğerleri). Neden benzer bir koşutluk kurulur? Fénius Farsaid okulunun yetmiş iki bilgini Babil kaosundan on yıl sonra doğan ilk dili tasarlamış olduklarından (bu dilin Galce olduğunu söylemeye bile gerek yok). Bu bilginler, tıpkı özgün

dil gibi, şeylerin doğasına türdeş olmakla kalmayan ama aynı zamanda karmaşadan sonra doğan tüm dillerin doğasını göz önünde tutabilecek düzeyde bir dil oluşturmaya çalışmışlardı. Önerdikleri şeyin esin kaynağı "Yeşaya" 66: 18'dir: "Çünkü ben onların eylemlerini de düşüncelerini de bilirim. Bütün ulusları ve dilleri bir araya toplayacağım an geliyor; gelip yüceliğimi görecekler." Kullandıkları yöntem her dilin en iyisini seçmekten ibarettir, deyim yerindeyse diğer dilleri bölümlere ayırarak ve ayırdıkları parçaları yeni ve kusursuz bir yapıda bir araya getirerek bunu yapmayı hedefliyorlardı. Burada söylemeye çalıştığımız şey bunu yaptıkları için gerçek sanatçılar olduklarıdır, tıpkı Joyce'un dediği gibi, "imgenin etrafında bulunan iyi tanımlanmış koşulların ağından onun ince ruhunu büyük bir hassasiyetle kurtarabilen ve imge için yeni görevinde en uygun sanatsal koşulları seçen sanatçı, yüce sanatçıdır." (*Stephen Hero*, İtalyanca çeviri, s. 96). Bugün dilsel sistemlerin çözümlenmesinde vazgeçilmez ana kavram olan kesitleme bu yetmiş iki bilgin için öylesine önemliydi ki (elimdeki kaynağın söylediğine göre)[1] "kesitlemek" ve buna bağlı olarak seçmek, model haline getirmek manalarında kullanılan *teipe* sözcüğü, doğrudan *berla teipide*'yi [seçilmiş dil], İrlanda dilini gösteriyordu. Bunun sonucunda, bu olayı tanımlamakta olan metin olarak *Auraicept* bir dünya alegorisi olarak değerlendirilmişti.

Aşağı yukarı benzer bir teorinin, Dante'nin çağdaşlarından biri olan, büyük XII. yüzyıl kabalisti Abraham Abulafia tarafından dile getirilmiş olduğunu fark ediyoruz; bu oldukça ilginç bir durum. Abulafia'ya göre Tanrı

1. Bkz. Diego Poli, "La metafora di Babele e le *partitiones* nella teoria grammaticale irlandese *dell'Auraicept na n-Eces*", Diego Poli (Haz.), *Episteme. Quaderni Linguistici e Filologici*, IV, 1986-1989 içinde. Macerata Üniversitesi. Genel Dilbilim ve Glottoloji Enstitüsü, s.179-198.

Âdem'e özel bir dil değil bir tür yöntem, Babil skandalıyla yitirilmiş evrensel bir gramer vermişti. Söz konusu gramer, bu kuralı kullanıp Babil sonrası yetmiş dilin en mükemmeli olan İbrani dilini yaratma konusunda büyük bir ustalığa sahip olan Yahudi halkı arasında yaşamını sürdürmüştü. Ama Abulafia'nın sözünü ettiği İbranice başka dillerden oluşan bir kolaj değildi, daha ziyade ilahî alfabenin (en temel basit kesitleri olan) yirmi iki özgün harfinin bir araya getirilerek oluşturulduğu tamamıyla yeni bir ürün bütüncesiydi.

İrlandalı gramerciler ise tam aksi bir şey yapmışlardı, geriye gidip Âdem'e özgü dili aramamaya, yeni ve kusursuz bir dili, kendi Galcelerini oluşturmaya karar vermişlerdi.

Joyce, geç Ortaçağ döneminde yaşamış bu gramercileri tanıyor muydu? Eserlerinde *Auraicept*'e yönelik herhangi bir gönderme bulamadım. Ellmann'ın aktardığı bir olay bende merak uyandırdı. Genç Jim, 11 Ekim 1901'de Öğrenci Münazara Derneği'nin toplantısı sırasında gerçekleşen John F. Taylor konferansına gitmişti. Bu konferansta İrlanda dilinin kusursuzluğu ve güzelliği övülmekle kalmamış, aynı zamanda İrlanda halkının kendi dilini kullanma hakkı ile Musa ve Yahudilerin, kendilerine dayatılan Mısır dilini reddederek, Tanrısal Vahiy'in dili olarak İbraniceyi kullanma hakları arasında da bir koşutluk kurulmuştu. Bildiğimiz gibi, Taylor'ın bu fikrinden *Ulysses*'in "Aeolus" bölümünde geniş ölçüde yararlanılmıştır, bölüme egemen olan şey İbranice ve İrlandaca arasındaki koşutluktur ve bu karşılaştırma, Bloom ile Stephen arasındaki koşutluğun bir tür dilsel bileşenini temsil eder.

O halde şimdi izin verirseniz bir şüphemi dile getireceğim. *Finnegans Wake*'te Atherton'un[1] yeni-Platoncu Thomas Taylor'a bir gönderme olarak yorumladığı *taylorised*

1. *The Books at the Wake*, Faber, London, 1959.

sözcüğü bulunmaktadır. Oysa ben bu sözcüğü John F. Taylor'a yapılmış bir gönderme gibi yorumlayabilmeyi yeğlerdim. Bununla ilgili bir kanıtım yok ama bu alıntının bulunduğu bağlamın *(Finnegans, s.* 353) Joyce'un *abnihilisation of the etym*'den[1] söz ederken başlaması ve *vociferagitant, viceversounding e alldconfusalem*[2] gibi ifadeler kullanması ve ayrıca *primeum nobilees* ve *notomise* sözcüğüne göndermeyle, *how comes ever a body in our taylorised world to selve out thishis*[3] cümlesiyle bitmesi bana ilginç geliyor. Sözcüklerin köklerini keserek ve dikkatle ayırıp inceleyerek diller icat etme fikrinin, *Auraicept*'le ilgili birkaç dolaylı bilginin eşlik ettiği Taylor'ın o eski konferansından ilham almış olması muhtemel. Ancak, bütün bu söylediklerime dair metinsel bir kanıt olmadığından aklıma gelen bu şeyi çekici bir varsayım olarak sunmam mümkün değil; bunu sadece kişisel bir eğlence olarak kabul edelim.

Joyce'un Ortaçağ İrlanda'sına ait geleneklere bariz bir aşinalığı olduğunu dair kanıtlar da yok. 1907 yılında Trieste'de yaptığı "İrlanda, Aziz ve Bilginlerin Adası" başlıklı konuşmada İrlanda dilini Fenike diliyle özdeşleştirerek kadim oluşu konusunda ısrar etmişti. Joyce kusursuz bir tarihçi değildi ve konferans sırasında (IX. yüzyılda yaşamış bir İrlandalı olduğu kesin olan) Johannes Scottus Erigena ve (XIII. yüzyılda Edinburgh'de doğmuş olan o dönemde pek çok kişinin İrlandalı olduğu konusunda ikna olduğu) Johannes Duns Scotus aynı kişiymiş gibi kabul edip bir yanlışlık yapmıştı. Dahası *Corpus Dyonisianum*'un[4] yazarının kendisinin Sahte Areopagites Diony-

1. "Atomun imhası." *Finnegan Uyanması*, çev. Fuat Sevimay, Sel Yayınları, İstanbul, 2016, s. 351. (Y.N.)

2. Sırasıyla: "Yaygara"; "tersine dönmece"; "esku düsten gelen tantana". Age., s. 352. (Y.N.)

3. "Tersişi dünyamızda herkesin başına gelir ya bir kez bunu çözmek gerek, no'beleyim ben pir'mum ödül gelir mi notomuza." Age., s. 353. (Y.N.)

4. *Peri thei onomaton* (Kutsal Adlar Üzerine), *Peri mystikes theologias* (Mistik

sios dediği, Fransa'nın koruyucu Aziz Denis olduğunu sanıyordu. Oysa *Corpus*'un Dionysios'u Ortaçağ geleneğince, Aziz Pavlus zamanında yaşamış olan Dionysios Areopagita'yla özdeşleştirilmişti. Aslında bu atıf da yanlış olduğundan, gerçekten de Dionysios diye birinin mi yoksa bir başkasının mı söz konusu olduğu bilinmemektedir. Her halükârda *Corpus*'un asıl yazarı, Sahte-Areopagites Dionysios değil, sahte Dionysios Areopagites'tir. Ama Joyce College Üniversite'sinde Ortaçağ felsefesi değil Latince, Fransızca, İngilizce, matematik, doğa felsefesi ve mantık dersleri almıştır. Buna rağmen İrlandalı gramercilerin iddiaları ve Joyce'un kusursuz bir yazınsal dil arayışı arasındaki benzerliklerin tümü bana öylesine şaşırtıcı görünüyor ki, bu ilişkiyi açıklayacak başka bağlantılar bulmaya çalışacağım.

Kendi poetik dilini icat etme amacındaki Joyce, kadim İrlanda gelenekleri hakkında net olmayan fikirlere sahip olmamasına rağmen, Trieste'de İrlanda hakkında verdiği konferansta ilk kez açık ve net olarak adını andığı bir metni gayet iyi biliyordu: "Kells Kitabı"

Kuşkusuz Joyce gençken "Kells Kitabı"nı Trinity Koleji'nde görmüştü ve daha sonra onun bir röprodüksiyonundan söz etti: "*Kells Kitabı*", *Sir Edward Sullivan tarafından betimlendi ve 24 renkli levhayla resimlendirildi* (II. baskı, London-Paris-New York, 1920). Joyce bir kopyasını Bayan Weaver'a 1922 Noël'inde hediye etmişti.

Geçenlerde elyazmasının tıpkıbasım şahane kopyasını sunarken[1] İrlanda sanatının bu şaheserinden önce bir

İlahiyat Üzerine), *Peri tes ouranias hierarkhias* (Göksel Hiyerarşi Üzerine) ve *Peri ekklesiastikes hierarkhias* (Kilise Hiyerarşisi Üzerine) adlı incelemeler ile I. yüzyıl ilkel Hıristiyan atmosferini anımsatan 10 mektup Dionysios'un yapıtlarının bütüncesini (*corpus*) oluşturur. (Y.N.)

1. *The Book of Kells* (Ms 58, Trinity Koleji Kütüphanesi, Dublin). Peter Fox tarafından hazırlanan yorumlu baskı. Fine Art Facsimile Publishers of Switzerland, Faksimile Verlag, Luzerti, 1990.

"uğultunun" yayılmış olduğuna dikkat çekmiştim. Joyce'un dolaylı biçimde bile olsa bu uğultudan etkilenmiş olduğuna eminim. İki gün önce (hayatımda ikinci kez) İrlanda'nın en büyülü yeri olan Clonmacnoise'un Yedi Kilisesi'nde bir öğleden sonra geçirdim ve bir kez daha anladım ki hiç kimsenin, hatta İrlandalı gramercilerden ya da "Kells Kitabı", "Durrow Kitabı"[1], "Lindisfarne Kitabı"[2] veya "Dun Cow Kitabı"ndan[3] söz edildiğini duymamış birinin bile, "Kells Kitabı"nın doğuşuna ve binlerce yıllık hayatına eşlik etmiş olan o uğultuyu duymaksızın o panoramaya ve o eski taşlara bakması mümkün değildir.

Bin yılından önceki Latin kültürünün hikâyeleri ve özellikle de VII. ile X. yüzyıl arasındakiler, "hisperik estetik" denilen şeyin gelişimini kayıt altına alıyorlardı, bu estetik, İspanya'dan Britanya Adaları'na kadar öne çıkmış ve gelişmiş bir stildi, hatta Galya'ya bile uğramıştı.[4] Klasik Latin geleneği bu estetiği çoktan betimlemiş (ve mahkûm etmişti), onu "Attika" stilinin dengesinin karşıt kutbuna yerleştirerek "Afrika" ya da "Asya" stili olarak tanımlıyorlardı. Quintilianus, *Institutio oratoria*'sında [Hitabetin İlkeleri] (XII, 79) mükemmel stilin nasıl olması ve neleri göstermesi gerektiğine dikkat çekmişti: *magna non nimia, sublimia non abrupta, fortia non teme-*

1. Günümüzde Dublin'deki Trinity Koleji Kütüphanesi'nde muhafaza edilen minyatürlü, renkli, arkaik türden büyük harflerle İrlandaca olarak VII. yüzyılın ikinci yarısında İrlanda'da Durrow Manastırı'nda oluşturulmuş metin. (Ç.N.)

2. Lindisfarne İncilleri olarak da bilinen renkli elyazması İncil kitabı, 700 yılı civarında Northumberland kıyısındaki Lindisfarne'deki bir manastırda üretilmiştir. Şu anda Britanya Kütüphanesi'nde bulunan kitap İberik-Sakson ya da Ada sanatı denilen tarzın en iyi örneklerinden biridir. (Ç.N.)

3. *The Book of the Dun Cow* (1978), Walter Wangerin Jr.ın fantastik romanı. (Ç.N.)

4. Hisperik estetik için bkz. *The Hisperica Famina I. The A-Text*, (Haz.) Michael Herren (Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1974) ve *The Hisperica Famina II. Related Poem*, (Haz.) Michael Herren, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1987.

raria, severa non tristia, gravia non tarda, laeta non luxuriosa, iucunda non dissoluta, grandia non tumida. Sadece Roma retoriği değil ama aynı zamanda antik Hıristiyan retoriği de Asya stilinin *kakozelon*'u ya da kötü taklitlerini suçluyordu. Bu *mala affectatio*'nun örnekleriyle karşı karşıya kaldıklarından kilise babalarının nasıl da derinden sarsılıp şaşırdıklarını gösteren bir örnek Aziz Hieronymus'un (*Adversus Jovinianum*, I [Iovinianus'a Karşı]) hakaretinde görülür: "Bu yazarlar arasında öyle bir barbarlık ve yabancılık var ki ve söyledikleri öylesine stil kusurlarıyla dolu ve karmakarışık ki, artık kimin konuştuğunu ve neden söz edildiğini anlayamayacak hale geliyoruz. (Bu eserlerde) her şey, önce öylesine büyüyüp şişer ki, sonra birden çöreklenmeye çalışırken çatlayıp ve ikiye bölünen gücünü yitirmiş bir yılan gibi söner gider... Plautus'un sözlerini tekrarlarsak, bu içinden çıkılamaz sözel düğümlerde her şey şöyle kabul edilebilir: Bu noktada –kadın kâhin Sybilla dışında– hiç kimse hiçbir şey anlayamaz. Bu sözel büyücülükler de neyin nesi?"

Benzer bir tirat, "Kells Kitabı" veya *Finnegans Wake*'in bir sayfasının bir gelenekçi tarafından yapılan düşmanca ve sert betimlemesi gibi gelebilir. Ama bu arada ilginç bir şey vuku bulmuş olmalıdır, çünkü klasik geleneğe göre kusur olarak sınıflanan o nitelikler "hisperik" poetikada meziyete dönüşmektedir. Hisperik yazı artık geleneksel retoriğin ve sözdizimin yasalarına uymamaktadır, ritim ve ölçü modelleri barok tadında ifadeler üretmek amacıyla ihlal edilmiştir. Klasik dünyanın kakafonik olarak değerlendirdiği aliterasyon zincirleri yeni bir müzik üretmeye başlamışlardı ve Malmesbury'li Aldhelm (*Epistula ad Eahfridum PL* 89, 91) her sözcüğün aynı harfle başladığı şunun gibi cümleler oluşturarak eğleniyordu: *Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum paternoque praesertim privilegio panegyricum poemataque passim prosatori sub polo promul-*

gantes... Hisperik sözcük dağarcığı İbranice ve Helenistik terimleri ödünçleyerek yarattığı akla hayale sığmaz melez sözcüklerle zenginleşiyor, metin her türlü çeviri girişimine meydan okuyan şifreli yazılar ve bulmacamsı ifadelerle ağırlaşıyordu. Klasik estetiğin idealine açıklık ve netlik dersek, hisperik estetiğinki kapalılık ve anlaşılmazlık olacaktır. Klasik estetik oranı yüceltiyorsa, hisperik estetik karmaşıklığı, açıklama ve sıfat bolluğunu, devasalığı, canavarımsı hali, engellenemez, ölçülemez ve olağanüstü olanı tercih edecektir. Yine aynı kabul edilemez etimolojiler araştırması sözcüğün atomik öğelerine ayrıştırılmasına sürükleyecek sonra bu sözcükler bulmacamsı anlamlar kazanacaktır.

Hisperik estetik, eski kıtanın demografik bir düşüşe maruz kaldığı, tarım alanlarında kriz yaşanan, en önemli şehirlerin, yolların, Roma su kemerlerinin tahrip edildiği o karanlık çağların Avrupa stilini temsil edecektir. Ormanlarla kaplı bir alanda sadece keşişler değil, aynı zamanda şairler ve minyatürcüler dünyaya canavarlarla dolup taşan, labirentvari güzergâhlarla örülmüş tehditkâr bir orman gibi bakacaklardır. Bu zorlu ve karmakarışık yüzyıllarda Latin kültürü Kıta Avrupa'sına İrlanda'dan yeniden aktarılacaktır. Ancak, klasik gelenekten kurtarmayı başardıkları çok az şeyi bizim için özenle seçip saklayan o İrlandalı keşişler, yoğun bir ormanda yollarını el yordamıyla bulmaya çalışarak görsel imgelem ve dil dünyasında öncü olmuşlardır. Bu rahipler Aziz Brandano'nun[1] keşiş yoldaşlarına gibidirler, bu yoldaşlar azizle denizlerde dolaşıp durmuş, bu arada canavarlara ve *insulae perditae'lere* [kayıp adalara] rastlamış, ada sandıkları devasa bir balığa rastlayıp karaya çıkar gibi balığın üzerine çıkmışlardır. Yolları beyaz kuşların (Lucifer'le düşen ruh-

1. VI. yüzyılda yaşamış denizci, kâşif ruhlu İrlandalı bir başrahip; efsanevi hayat öyküsüne göre havarilere özgü mucizevi yolculuklar yapmıştır. (Ç.N.)

ların), mucizevi çeşmelerin, cennet ağaçlarının, denizin ortasında kristal bir kolonun bulunduğu, dalgaların dur durak bilmez gücüyle dövülen ve eziyet çeken Yahuda'nın bir kayanın üzerinde oturduğu bir adaya da düşmüştür.

VII. ve IX. yüzyıllar arasında, belki İrlanda topraklarında da (ama hiç kuşku yok ki Britanya Adaları'nda) *Liber monstrorum de diversis generibus* [Çeşitli Canavar Türleri Üzerine Kitap] başlıklı kitap ortaya çıkar, bu kitap "Kells Kitabı"nda bulduğumuz imgelerden pek çoğunu tasvir eder gibi görünmektedir. Yazar, kitabın ilk sayfalarında, pek çok yetkin ve güvenilir kaynak, daha önce benzer yalanlar anlatmış olduğundan, kendisinin bu tür yalanları yeniden ortaya koyabileceğini asla düşünmemiş olduğunu itiraf eder: "Eğer ben ürkek denizciyi, bir canavarlar denizine apar topar atmaya yönelik ısrarlı ve karşı konulmaz talepleriniz beklenmedik bir anda ulaşmasaydı. [...] Şüphesiz canavarımsı deniz hayvanlarının türleri sayılamayacak kadar çok, ölçüsüz vücutları adeta yüksek dağlar gibi, en devasa dalgaları yaratıyorlar ve gövdeleriyle denizin dibinden adeta kökünden koparırcasına su yığınlarını alıp sonra onları sakin nehir ağızlarına doğru itiyorlar, yüzerken büyük bir gürültüyle köpük ve kabarcıklar çıkarıyorlar. Bu biçimde düzenlenmiş o canavarımsı ve yoğun ordu şişip kocaman hale gelmiş mavi ovaları aşıyor ve tıpkı mermer gibi bembeyaz köpüklerin kamçı darbeleriyle havayı yarıyor. Ve sonra geri çekilen korkunç dalgalarıyla zaten onların kocaman vücutlarıyla kasırga yaratıp dalgalandırdıkları suları tersyüz ediyorlar, sonra kıyıya doğru yöneldiklerinde sahilde onları meraklı gözlerle takip edenlere seyirlik bir manzaradan çok korku salıyorlar."[1]

Yazar her ne kadar yalan söyleme konusunda ürkek

1. *Liber monstrorum de diversis generibus*, (Haz.) Corrado Bologna, Bompiani, Milano, 1977.

ve çekingen de olsa, bu büyüleyici yalanın muazzam güzelliğine dayanamaz çünkü bu güzellik ona bir labirent gibi çeşitli ve sonsuz bir öykü kurgulama olanağı vermektedir. Öyküsünü Hibernia Adası etrafındaki denizin tasvir edildiği *Vita S.Columbani*'deki ya da *Hisperica Famina*'daki [Batılı Vecizeler] (*Liber monstrorum*'un yazarının belli bir aşinalığı olması gereken bir eser) gibi keyifle anlatır, *astriferus* veya *glaucicomus* sıfatları büyük ve şiddetli dalgaları betimlemek için kullanılmıştır (hisperik estetik *pectoreus, placoreus, sonoreus, alboreus, propriferus, flamminger* e *gaudifluus* gibi yeni türetilmiş sözcüklere öncelik tanıyacaktır).

Gramerci Vergilius'un *Epitomae* e *Epistulae* [Mektuplar ile Özetler][1] başlıklı eserinde övgüyle andığı sözcük icatlarının aynıdır bunlar. Pek çok bilgin ve araştırmacı, Tolosa yakınlarındaki Bigorre'li bu çılgın filoloğun aslında bir İrlandalı olduğunu ileri sürer, stilinden dünya görüşüne kadar her şey bu görüşü destekler gibi görünmektedir. Vergilius VII. yüzyılda yani "Kells Kitabı"nın üretilmesinden muhtemelen yüzyıl kadar önce yaşamıştı. Cicero ve Vergilius'tan (ötekisi yani aslı) bu yazarların yazmış olamayacakları pasajlar alıntılamaktadır ama sonradan yazarın, her biri bir klasik yazarın adını almış olan bir retorikçiler grubunda yer aldığını keşfeder ya da bu varsayımda bulunuruz. Belki de, varsayıldığı gibi diğer retorikçileri alaya almak için yazmaktadır. Kelt, Vizigot, İrlanda ve Yahudi kültüründen etkilenen yazar, modern bir sürrealist şairin imgeleminden fışkırmışa benzeyen bir dilsel evreni betimlemektedir.

Latincenin on iki değişkesi bulunduğunu ve her birinde "ateş" sözcüğünün farklı olabildiğini belirtir: *ignis, quoquihabin, ardon, calax, spiridon, rusin, fragon, fumaton,*

1. Virgilio Marone Grammatico, *Epitomi ed Epistole*, (Haz.) G. Polara Liguori, Roma, 1979.

ustrax, vitius, siluleus, aenon (*Epitomae*, IV, s. 10). Bir savaş söz konusu olduğunda *praelium* denir, bunun nedeni denizde gerçekleşmesidir, *praelum* dendiğinde genişliği üstünlüğe neden olur, getirdiği üstünlük olağanüstü olduğunda ise *praelatum* denir (*Epitomae*, IV, s. 10). Geometri şifalı otlar ve bitkilerle yapılan tüm deneyleri açıklayan bir sanattır, işte bu nedenle hekimlere geometri uzmanı denir (*Epitomae*, IV, s. 11). Retorikçi Aemilius büyük bir zarafetle, "SSSSSSSSSS. PP. NNNNNNNN. GGGG.R.MM. TTT.D. CC. AAAAAAA. IIII VVVVVVVV. O. AE. EEEEEEE," ifadesinin, "bilge insan bilgelik kanını emen kişidir ve tam da bu nedenle damardan kan emici olarak adlandırılmalıdır," anlamına gelebileceğini belirtir (*Epitomae*, X, s. 1). Galbungus ve Terrentius on dört gün on dört gece süren bir tartışmada karşı karşıya gelirler, tartışma konusu *ego* çağrı formudur, çok önemli bir soruna değinilmiştir çünkü mesele bir insanın kendi kendine nasıl vurguyla yönelmesi gerektiğini ilgilendirmektir: ("Hadi ya! İyi bir iş çıkaran ben miyim? O *egone, recte feci?*") Vergilius bize işte bunun gibi şeyler anlatır durur, ister istemez aklımıza madensuyuyla vaftizin geçerli olup olmayacağını soran genç Joyce'u getirir.

Sözünü ettiğim metinlerin her biri "Kells Kitabı"nın bir sayfasını betimlemek için kullanılabilir, tıpkı *Finnegans Wake*'in bir sayfasının kullanılabileceği gibi; çünkü her birinde, "Kells Kitabı"nda imgelerle yapılan şey dille yapılmaktadır. "Kells Kitabı"nı betimlemek için sözcükleri kullanmak, hisperik edebiyatın bir sayfasını yeniden icat etmek anlamına gelir. "Kells Kitabı" birbiri içine geçmiş ve değişik bir stil verilmiş hayvan formlarının, birbirini izleyen sayfalar boyunca süren iç içe geçmiş bir yaprak bütünü arasında filizlendiği, küçük maymunsu figürlerin sayfalara dağıldığı bir eserdir. Bu sayfalarda bir duvar halısının eş motifleri sürekli birbirini izler gibidir, orada –aslında– her satır, her salkım biçimli süsleme değişik bir icadı

temsil eder. Spiral biçimli bir bütün söz konusudur, bu arada kasıtlı olarak her türlü disiplinli simetri kuralı yok sayılır, ortaya pembeden turuncu sarıya, limon sarısından morumsu kırmızıya uzanan zarif renklerden oluşan bir senfoni çıkar. Bir kuğunun gagasıyla oynayan dört ayaklılar, kuşlar, tazılar, başı dizlerinin arasında bir başlangıç harfi oluşturana kadar kendi etrafında kıvrılan atlı bir atlet gibi akla hayale gelmez insanımsı figürler, lastik gibi esnek ve şekilden şekle girebilen varlıklar birbirine bağlanır. Bunlar bir bakarsınız, düğümlerden bir arapsaçı oluşturmuş, bir bakarsınız başlarını soyut süslemelerden sarkıtmış, bir bakarsınız ki, satırların arasına süzülerek başlangıç harflerinin etrafına sarmaşık gibi dolanmışlar. Baktığınız sayfa olduğu gibi kalmaz, kendiliğinden yaşam bulur gibi sanki referans noktaları yoktur, her şey başka herhangi bir şeyle karışmış durumdadır. "Kells Kitabı", Proteus'un krallığıdır. Kendi uçurumlarını yaratmak için meskalin ya da LSD'ye gereksinim duymayan soğukkanlı bir halüsinasyonun ürünü, bunun nedenlerinden biri de tek bir zihnin hezeyanından ziyade, öteki İncilleri, başka renkli ve gösterişli harfleri, diğer öyküleri alıntılayarak kendi kendisiyle diyalog içine girmiş bütün bir kültürün hezeyanını temsil ediyor olmasıdır.

Bu, dünyayı yeniden tasvir etmeye çalışırken hâlâ belirsiz bir çağda yaşadığının farkındalığıyla kendi kendini yeniden tasvir eden bir dilin besbelli baş dönmesidir. Yeniden betimlediği dünyanın açımlanmasını sağlayacak anahtar onun için artık doğru yoldan ziyade labirentte bulunacak bir şeydir.

O halde Joyce hem evrenin bir imgesini hem de "ideal bir uykusuzluktan mustarip ideal bir okur" için uygun bir eseri temsil eden bir kitaba hayat vermeye çalışırken bütün bu söylediklerimizin *Finnegans Wake*'e ilham vermiş olması hiç de tesadüfi bir şey değil.

Ama aynı şey *Ulysses* için de geçerli, Joyce daha

önce "Kells Kitabı"ndaki baş harflerinin pek çoğunun kendi kitabındaki tam bir bölüm özelliğine sahip olduğunu ve kendi eserinin o minyatürlerle karşılaştırılmasını istediğini açıkça dile getirmişti.

Finnegans Wake'in kuşkuya mahal vermeyecek biçimde "Kells Kitabı"na gönderme yapan bölümü geleneksel olarak "The Manifesto of Alp" başlığını taşır, bu bölümde çöp yığınında bulunan bir mektubun öyküsü anlatılır. Söz konusu mektup tüm iletişim girişimlerinin, yeryüzündeki tüm edebiyatın ve *Finnegans Wake*'in ta kendisinin sembolü olarak görülmektedir. Joyce'un "Kells Kitabı"nın en fazla ilham aldığı sayfası *"tenebrous Tunc page"*dir[1] (folyo 124e). Şimdi bu *Tunc* sayfasına gözlerimizi çevirir, ona bakarken eşzamanlı olarak rasgele de olsa Joyce'tan birkaç satır okursak, çoklu ortam deneyimi söz konusuymuş gibi bir izlenime kapılırız, bu deneyimde dil minyatürlerin imgelerini yeniden yansıtır ve minyatürlerin imgeleri dilsel benzerlikler uyandırır.

Joyce, içinde, *"every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkey was moving and changing every part of the time,"*[2] olduğu bir sayfadan söz eder. Sözünü ettiği şey, *"steady monologue of interiors"*tur,[3] bu monologda *"a word as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons"*[4] bulunan ve Joyce'un tanımladığı gibi bir sözcük bir *"Ostrogothic kakography affected for certain phrases of Etruscan stabletalk"*a[5] dönüşür, bu kakogra-

1. "Gizemli Tunç Sayfası", *Finnegan Uyanması*, s. 125. (Y.N.)

2. "Evrenin kaosmosundaki, başbela türkün gaddarlığına maruz her kişi, yer ve şey hareket ediyor ve değişiyordu zamanın her diliminde." Age., s.121. (Y.N.)

3. "İçerlek duygunun yekpare durağan monoloğu." Age., s.122. (Y.N.)

4. "Karmakarışık bir kumaşçıdaki dolambaca gizlenmiş gibi sanatkârane söz, rengahenk kurdelalar arasında tarlafaresi." Age., s.122. (Y.N.)

5. "Etrüsk dilinin kimi kalıplarıyla etkilenmiş Ostrogot kakagrofisi." Age., s.123. (Y.N.)

fi "*utterly unexpected sinistrogyric return to one peculiar sore point in the past...*[1] *indicating that the words to which follow may be taken in any order desidered*"[2] oluşmuştur.

O halde "Kells Kitabı" neyi temsil eder? Bizlere, karşıt yönlere doğru çatallanan patikalardan oluşmuş bir dünyadan, zihnin ve imgelemin betimlenemez maceralarından söz eden antik bir elyazmasıdır o. İçindeki her noktanın başka herhangi bir noktaya bağlanabileceği bir yapı söz konusudur, orada noktalar ya da konumlar yoktur, sadece bağlantı çizgileri vardır, bu çizgilerin her biri her an kesintiye uğrayabilir, ama hiç zaman kaybetmeden aynı güzergâhı izlemek üzere yoluna devam eder. Bu yapının ne merkezi ne de çeperi vardır. "Kells Kitabı" bir labirenttir. İşte bu nedenle Joyce'un heyecanlı zihninde henüz yazılmamış, sadece ideal bir uykusuzluktan mustarip ideal bir okur tarafından okunabilecek o sonsuz kitabın modeli haline gelmeyi başarabilmiştir.

Ama aynı zamanda "Kells Kitabı" (ardılı *Finnegans Wake*'le birlikte) insana özgü dilin modelini ve belki de içinde yaşadığımız dünyanın dilinin modelini temsil eder. Belki de Diderot'nun *Ansiklopedi*'sinde yaşadığımızı sanırken aslında bir "Kells Kitabı"nda yaşamaktayız. Gerek "Kells Kitabı" gerekse *Finnegans Wake* çağdaş bilim tarafından sunulan haliyle evren imgesinin en iyi halini yansıtırlar. Belki bitimli ve buna rağmen sınırsız sürekli genişlemekte olan bir evren modeli, sonsuz sorular ve sorgulamalar için çıkış noktası söz konusudur. Her ikisi de, Aziz Brandano'yu o Yitik Ada'nın arayışına sürükleyen aynı tehlikeli denizde yol alıyor olsak da çağımızın erkekleri ve kadınları olduğumuzu söylememize

1. "Geçmişteki özgün yaralı noktaya doğru düpedüz beklenmedik soldöngü dönüş." Age., s.123. (Y.N.)

2. "Takip eden kelimelerin istenen sırada alınabileneceğine işaret eden." Age., s. 124. (Y.N.)

izin veren kitaplardır. "Kells Kitabı"nın her sayfasında o Yitik Ada'dan söz ederken bizi içinde yaşadığımız kusurlu dünyayı kusursuz biçimde ifade etmeye ulaştıracak arayışımıza devam etmeye davet eder ve bu arayış için bize ilham verir.

Bachelor Jim, bir sisin ardından da olsa, ödevinin ne olduğunu ve bizim ne anlamamız gerektiğini gördüğünden natamam biri değildir, gördüğü şey dillerimizin muğlaklığı, deyişlerimizin doğal kusurluluğudur, onlar insanlığın kurtulup iyileşmesi gereken Babil sonrası hastalığı değil, Tanrı'nın konuşan hayvan Âdem'e sunduğu tek fırsatı temsil eder. Kusurlu ve şiir dediğimiz o üstün kusurluluğu gerçekleştirmeye muktedir insana özgü dilleri anlamak, her kusursuzluk arayışının yegâne sonucunu gözler önüne serer. Babil bir tesadüf değildir, ta en başından beri, yani Tanrı ve Âdem arasındaki ilk diyalogdan itibaren Kule'de yaşıyoruz ve belki de bu diyalog "Finneganca" gerçekleşti. Belki ancak Babil'e geri dönerek ve yegâne olanağımızı kabul ederek huzur bulabilir ve insan ırkının kaderine meydan okuyabiliriz.

Tüm bu hikâye Dublin'de başladı, genç bir delikanlı "Kells Kitabı"nın imgelerine saplantıyla bağlanmaya başladığında, belki de başka imgeler de vardı, "Durrow Kitabı"nın, "Lindisfarne Kitabı"nın ve "Dun Cow Kitabı"nın imgeleri gibi...

"*Once upon a time there was a Dun Cow coming down along the maze and this Dun Cow that was down along the maze met a nicens little boy named baby Jim the bachelor...*"[1]

1. (İng.) "Evvel zaman içinde ve ne güzel evvel zamanlardı onlar bir Dun Cow varmış yoldan aşağı inen ve yoldan aşağı inen bu Dun Cow, Jim the bachelor adında cici küçük bir bebeğe rastlamış..." *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ne gönderme. Uyarlama çeviri için Murat Belge'nin çevirisi kullanılmıştır, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015. (Ç.N.)

MANCHA VE BABİL ARASINDA[1]

Bu üniversiteye bana bahşettikleri onur için teşekkür ederken bu törenin Mancha'da ve Jorge Luis Borges'in[2] anıldığı günlerde gerçekleşiyor olmasından duyduğum memnuniyeti ve minnettarlığı dile getirmek isterim. Çünkü bu bölgede, adının anılmak istenmediği bir köyde bir kütüphane vardı, belki hâlâ vardır. Bu kütüphane, sadece macera romanlarıyla doluydu, *içinden çıkılan* bir kütüphaneydi. Aslında muhteşem Don Kişot'un hikâyesi, kahramanımızın tutkunu olduğu kitaplara özgü düşlerinin mekânını, hayatta maceraya atılmak için terk etmeye karar verdiği anda başlar. Bunu yapmasının nedeni o kitaplarda hakikati bulduğuna inanmış olmasıdır, tek yapması gereken kitaplardaki yiğitçe girişimlerin benzerleri taklit etmekti.

Üç yüz elli yıl sonra, Borges bize *içinden çıkılamayan* bir kütüphanenin ve bu kütüphanedeki hakiki sözü arayışının sonsuzluğunun ve umarsızlığının hikâyesini anlatacaktır.

1. 22 Mayıs 1997 tarihinde Castilla-La Mancha Üniversitesi'nde verilen fahri *honoris causa* doktora diploması vesilesiyle verilen dersin gözden geçirilmiş versiyonu.

2. Bu konuda bkz. bu kitapta yer alan "Borges ve Etkilenme Endişem" başlıklı makale.

Bu iki kütüphane arasında derin bir benzerlik vardır: Don Kişot, kendi kütüphanesinin ona vaat ettiği olayları, maceraları, kadınları gerçek dünyada bulmaya çalışmıştı ve bu yüzden evrenin kütüphanesi gibi olmasını istemiş ve öyle olduğuna inanmıştı. Borges, daha az idealist olduğundan, kütüphanesinin evren gibi olduğunda karar kılmıştı – neden bir daha oradan çıkma gereksinimi duymadığı şimdi anlaşılmaktadır. Nasıl ki, "Durdurun dünyayı inecek var," diyemiyorsak, aynı şey Kütüphane için de geçerlidir, oradan çıkılamaz.

Bir sürü kütüphane hikâyesi vardır, İskenderiye'ninki gibi kayıp kütüphaneler olduğu gibi, içine girildiği gibi çıkılan kütüphaneler de vardır; çünkü sadece saçma sapan hikâyeler ve fikirler içerdikleri hemen anlaşılır. Don Kişot doğmadan on-yirmi yıl önce Pantagruel'in içine girdiği Saint-Victor Kütüphanesi böyledir, kendisine yüzyılların bilgeliğini vaat eden yüzlerce cilt onu çok mutlu eder, ancak bildiğimiz kadarıyla başka şeyler yapmak için orayı bir hayli erken terk eder. Bize bıraktığı ise sadece o ciltlerin neden söz ettiklerini bilmek için duyduğumuz merak ve o ciltlerin başlıklarını bir tekerleme gibi nostaljiyle tekrarlamaktan aldığımız zevktir: *Bragheta juris, De babuinis et scimiis cum commento Dorbellis, Ars honeste petandi in societate, Formicarium Artium, De modo cacandi, De differentiis zupparum, De optimitate tripparum, Quaestio subtilissima utrum chimera bombinans in vacuo possit comedere secundas intentiones. De baloccamentis principum, Baloccatorium Sorboniformium, Campi clysteriorum, Antiodotarium animae, Depatria diabolorum...*

Rabelais'nin kütüphanesi tıpkı Cervantes'inki gibi kitap başlıklarını anabileceğimiz bir yerdir çünkü bunlar sonlu kütüphanelerdir, oradaki kitapların söz ettiği evrenin ta kendisi tarafından sınırlandırılmışlardır; ikincisi Roncisvalle'den, ilki ise Sorbonne'dan söz eder. Borges'in kütüphanesinde kitap başlıklarını anamayız çünkü ki-

taplarının sayısı sonsuzdur ve asıl önemli olan kitapların konusu değil kütüphanenin biçimidir.

Babil kütüphaneleri Borges'ten önce de düşlenmişti. Borgesvari kütüphanenin özelliklerinden biri, sadece sınırsız ve belli zamansal aralıklarla yinelenen bir dizilim üzerinde yer alan odalarda muhafaza ettiği sonsuz sayıdaki cilt değildir, asıl olan yirmi beş ortografik sembolün tüm olası kombinasyonlarını içeren ciltleri sergileyebilmesidir; öyle ki Kütüphane'nin öngörmediği herhangi bir karakter kombinasyonu hayal bile edilemez.

Bu kabalistlerin eski rüyasıydı, çünkü ancak bir dizi sınırlı sayıdaki harfi sonsuz sayıda bir araya getirerek bir gün Tanrı'nın gizli adını dile getirebilecekleri umuluyordu. Belki de hepinizin bekleyebileceği gibi, burada Ramon Llull'un çarklarını anmıyorsam; bunun nedeni, onun, astronomik bir sayıda önerme üretmek istemesine rağmen bu önermeler içinden sadece doğru olanları alıp diğerlerini bir kenara atmak niyetinde olmasıdır. Ama Llull'un çarkları ve kabalistlerin bireşimsellik ütopyasını bir araya getirilerek, XVII. yüzyılda Tanrı'nın adı dışında dünyadaki her bir bireyi adlandırmak da umuluyordu. Böylece bireyleri genel terimler yani işte *haecceitates*'leri ve *quidditates*'leri[1] aracılığıyla tanımlamaya bizi zorlayan *la penuria nominum* [ad yokluğu] meselesinde, tıpkı Ortaçağ düşünürlerine olduğu gibi bizim de ağzımızda acı bir tat bırakan dilin lanetinden kurtulmak mümkün olabilirdi.

Bu nedenle Harsdörfer, *Matematische und philosophische Erquickstunden*'da [Canlandırıcı Matematik ve Felsefe Saatleri] (1651) beş çark üzerine 264 birim (öneklèr, sonekler, harfler ve heceler) yerleştirmeyi öne-

1. Ortaçağ felsefesine ait terimler: *Haecceitates*, bir şeyi o şey yapan özellikleri, ayrık nitelikleri anlatmak için kullanılır. *Quidditates* nesnenin özünü, "ne"liğini anlatmak için kullanılır. (Ç.N.)

riyordu, ortaya çıkan bireşimler sayesinde var olmayanlar da dahil 97.209.600 Almanca sözcük üretmeyi tasarlıyordu. Clavio (*In Sphearam loannis de Sacro Bosco*, [İoannis de Sacro Basco'nun Küresi] 1607) alfabenin yirmi üç harfini ikişer ikişer, üçer üçer ve bu biçimde ilerleyerek yirmi üç harfli sözcükler de oluşturana kadar birleştirerek kaç tane terim üretilebileceğini hesaplıyordu. Pierre Guldin (*Problema arithmeticum de rerum combinationibus*,. [Kombinasyonların Yapısıyla İlgili Aritmetik Problemleri] 1622), bir alfabeyle iki harften yirmi üç harfe kadar değişebilir uzunluklarda üretilebilecek tüm terimleri hesaplayarak milyarlarca yetmiş bin milyar sözcük rakamına ulaşıyordu – bu sözcükleri, her sayfasında 100 satır olan, satır başına 60 karakter sığan bin sayfalık kayıt defterlerine kaydetmek için, her bir kenarı 432 ayak olan 8.052.122.350 kütüphane gerekecekti. Mersenne (*Harmonie universelle*, [Evrensel Uyum] 1636), sözcükler dışında "şarkıları" da (yani müzikal sekansları) dikkate alarak, yirmi iki notayla üretilebilecek şarkı sayısının yaklaşık milyarlarca on iki milyar olduğunu belirtiyordu (hepsini birden yazmak isteyen olursa, günde bin tane yazarak bu işin aşağı yukarı yirmi üç milyon yıl gerektireceğini söylüyordu).

Ve Swift tam da bu bileşim düşleriyle dalga geçmek amacıyla kendi karşı kütüphanesini ya da daha ziyade kusursuz, bilimsel, evrensel bir dili önermişti; bu dil kitaplara, sözcüklere, alfabeye özgü sembollere bir daha ihtiyaç duymayacaktı:

> Bundan sonraki durağımız üç profesörün kendi ülkelerinin dilini nasıl geliştirebileceklerini tartıştıkları diller okuluydu.
>
> İlk proje, çoklu heceleri bire indirgeyip fiillerle ortaçları çıkartarak konuşmayı kısaltmaktı; çünkü esasen isimlerin dışında her şey hayal edilebilirdi.

Diğer proje, ne var ne yok bütün kelimeleri tamamen ortadan kaldırmakla ilgili bir taslaktı ve bu hem sağlık hem de anlatımın özlüğü bakımından büyük yarar sağlayacaktı. Çünkü söylediğimiz her kelimenin akciğerlerimizi aşındırarak küçülmesine ve dolayısıyla hayatımızın kısalmasına katkıda bulunacağı açıktı. Bu nedenle öne sürülen çözüm, kelimeler esasen yalnızca şeylerin adı olduğuna göre, üzerinde konuşacakları meseleyi anlatmalarına yetecek şeyleri yanında taşımanın herkes için çok daha uygun olacağıydı. Eğer kadınlar, ayaktakımı ve cahillerle bir olup ataları gibi kendi dillerinde konuşma özgürlüğü verilmediği takdirde isyan edecekleri tehdidini savurmasalardı, bu icat insanlara büyük kolaylık ve sağlık getirecekti; ama sıradan insanlar bilime işte böyle uzlaşmazca düşmandılar. Ancak okumuşların ve bilgelerin çoğu kendilerini şeyler aracılığıyla ifade etmeye uyum sağladı; buna uymadaki tek zorluk, eğer mesele büyük ve çeşitli ise ve eğer yardım edecek bir-iki hizmetçi tutmaya gücü yetmiyorsa, insanın orantılı olarak sırtında büyük bir bohça taşımak zorunda kalmasıydı. Bu bilginlerden ikisini sık sık sanki bir seyyar satıcı gibi sırtındaki yükün altında ezilirken gördüm; bunlar sokakta karşılaşınca yüklerini indirip bohçalarını açıp bir saat karşılıklı konuşurlardı; sonra tekrar eşyalarını toplayıp birbirlerine yüklerini sırtlamaya yardım eder, vedalaşırlardı.[1]

Bununla birlikte Swift'in de Babil Kütüphanesi'ne çok benzer bir şeyden nasıl da kaçınamadığı görülür. Çünkü evrendeki tüm şeyleri adlandırabilmek için insanlar şeylerden yapılmış bir sözlüğe ihtiyaç duymaktadır, bu sözlüğün kapsamı evrenin tümünün kapsamına

1. Jonathan Swift, *Gulliver'in Seyahatleri*, çev. Can Ömer Kalaycı, Can Yayınları, İstanbul, 2014, s. 223-224. (Y.N.)

denk olacaktır. Kütüphane ve evren arasında fark olmadığını bir kez daha görürüz. Swift'in projesiyle bizler kütüphanenin *içinde* oluruz, hatta o kütüphanenin bir parçası oluruz ve bu kütüphaneden çıkamayız, hatta ondan söz bile edemeyiz, çünkü nasıl ki Babil Kütüphanesi'nde bir seferde tek bir altıgende olunabilirse, yaşadığımız dünyada da içinde bulunduğumuz yere göre bizi çevreleyen şeyden, etrafımızda yer alanı parmağımızla göstererek söz edebiliriz.

Ancak, bir an için Swift'in projesinin kazanmış olduğunu ve insanların artık konuşmadıklarını hayal edelim. Borges bu durumda da bizi uyarmaktadır, kütüphane başmeleklerin özyaşam öykülerini ve geleceğimizin detaylı öyküsünü içerebilir. Thomas Pavel tam da Borges'in bu imasından ilham alarak, *Fictional Worlds* [Kurmaca Dünyalar] başlıklı kitabında bizi çok etkileyici bir zihinsel deneye davet eder.[1] Her şeyi bilen bir varlığın, gerek gerçek dünya, gerekse tüm olası dünyalar hakkında tüm önermeleri içeren bir *Magnum Opus* [başyapıt] yazabilecek ya da okuyabilecek yetkinlikte olduğunu varsayalım. Doğal olarak farklı dillerle evrenden söz edilebileceğinden ve her dil onu farklı biçimde tanımladığından, Başyapıtlar'dan oluşan bir Başyapıt koleksiyonu mevcut hale gelir. Şimdi de Tanrı'nın bazı melekleri her bir insan için Günlük Defterler tutmak üzere görevlendirdiğini varsayalım. Melekler bu defterlere (söz konusu insanın arzu veya ümitlerinden oluşan olası dünyalar ve eylemlerinin gerçek dünyası hakkında) tüm sözceleri not alsınlar, bu sözceler Başyapıtlar Koleksiyonu'nda yer alan Başyapıtlar'dan birindeki gerçek bir bildirime denk gelsin. Belli bir bireyin Günlük Defterler koleksiyonu, Yargı Günü geldiğinde, ailelerin, klanların ve ulusların

1. Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard U.P., Cambridge, 1986.

hayatlarını değerlendiren Kitaplar koleksiyonuyla birlikte sergilenmek zorunda olsun.

Ancak, günlük defteri tutan melek sadece doğru bildirimleri birbiri ardına sıralamakla kalmasın, onları birbirine bağlasın, değerlendirsin ve onları bir sistem içinde yapılandırsın. Yargı gününde tüm bireyler ve gruplar bir savunman meleğe sahip olacaklarından, savunmanlar her biri için, astronomik sayıda Günlük Defterler'den bir başka diziyi yeniden yazacaklardır, bu defterlerde aynı bildirimler farklı biçimde birbirlerine bağlanacak ve Başyapıtlar'ın her birindeki bildirimlerle karşılaştırıldığında bağlantı farklı olacaktır.

Sonsuz sayıdaki Başyapıtlar'ın her biri sonsuz sayıda alternatif dünyanın parçası olduğundan melekler sonsuz sayıda Günlük Defter yazacaklardır; bu defterlerde, bir dünyada doğru olmasına rağmen başka bir dünyada yanlış olan bildirimler birbirine karışacaktır. Ayrıca, bazı meleklerin beceriksiz ve acemi olduğunu, bir Başyapıt'ta birbiriyle tezat oluşturan bildirimleri kaydederek her şeyi karmakarışık hale getirdiklerini düşünürsek sonunda elimizde bir dizi Özet, Derleme, derleme fragmanlarından oluşan özetler olacaktır. Bunlar farklı özgün metinlerden oluşan kitap katmanlarını birleştirmiş olduklarından öyle bir an gelecektir ki, hangi defterlerin gerçek, hangilerinin kurgu olduğunu ve bu değerlendirmenin hangi özgün deftere göre yapıldığını söylemek bile çok zor olacaktır. Bu durumda astronomik ölçüde sonsuz sayıda defterimiz olacaktır ve bu defterlerin her biri farklı dünyalar arasında gidip gelecektir ve kimilerinin doğru olarak değerlendirdikleri hikâyeleri kurgusal olarak değerlendirdiğimiz de olacaktır.

Pavel bütün bunları, zaten bu türden bir evrende yaşadığımızı anlayalım diye yazar, tek istisna şudur: Kitaplar başmelekler yerine, Homeros'tan Borges'e, biz insanlar tarafından yazılmaktadır. Bu durum, kurgunun babası be-

lirsiz ontolojisinin gerçek dünyadan söz eden kitapların "saf" ontolojisiyle kıyaslandığında istisna olmadığını da sezdirir. Pavel, anlattığı efsanenin, "doğru" olarak kabul etmeye alıştığımız bildirimler evreni karşısındaki durumumuzu oldukça iyi resmettiğini gösterir. Öyle ki, kurgu ve gerçek arasındaki muğlak sınırları fark ettiğimizde hissettiğimiz ürperme ve kalp çarpıntısı, meleklerin yazdığı defterler karşısında hissedeceğimize eşdeğerde olmakla kalmaz, büyük bir yetkeyle gerçek dünyayı temsil eden kitaplar karşısında hissedebileceğimiz korku dolu ürpermeye de denk gelir.

Babil Kütüphanesi fikrinin yerini artık onun kadar baş döndürücü olan olası dünyaların çoğulluğu fikri almıştır ve Borges'in fantezisi modal mantıkçıların formel hesabına ilham vermeye kadar gitmiştir. Bununla da kalmaz, Borges'in Kütüphane hakkındaki öyküsü de dahil, eserlerinin de doğal olarak bir parçasını oluşturduğu Pavel'in betimlediği Kütüphane, olası dünyalarda geçen imkânsız hikâyelerin kütüphanesi olan ve içinde okurun kurgu ile gerçek arasındaki sınır duygusunu yitirdiği Don Kişot'un kütüphanesine tuhaf bir biçimde benziyor olabilir.

Bir sanatçı tarafından uydurulmuş, bilimle uğraşanların, mantıkçıların olmasa da kesinlikle fizikçiler ve kozmologların hayal gücünü etkileyen bir başka hikâye daha bulunmaktadır: Joyce'un *Finnegans Wake*'i. Joyce olası bir kütüphane tasarlamadı: Borges'in daha sonra önerecek olduğu şeyi pratiğe geçirdi. İngilizce alfabenin yirmi altı sembolünü, çoklu anlamdaki var olmayan sözcüklerden oluşan bir orman üretmek için kullandı. Kitabını hiç kuşku yok ki evrenin modeli olarak sundu ve yine hiç kuşku yok ki eserinin okumasının sonsuz ve yinelenir olmasını istedi, bu arzusu o kadar büyüktü ki eseri için istediği şey, *ideal reader affected by an ideal insomnia*'ydı [ideal bir uykusuzluktan mustarip ideal bir okur].

Neden Joyce'u alıntılıyorum? Bunun nedeni belki de her şeyden önce onun Borges'le birlikte en çok sevdiğim ve en fazla etkilendiğim iki çağdaş yazardan biri olmasıdır. Ancak bunun bir başka nedeni daha var; şimdi kendimize her ikisi de dili ve evrensel kültürü kendileri için oyun alanı haline getirmiş bu iki yazar arasındaki koşutlukları ve farklılıkları sorma zamanı geldi.

Borges'i çağdaş deneyselcilik çerçevesine yerleştirmek istiyorum, pek çoklarına göre bu çerçeve, edebiyat kendi dilini ya da ortak dili sorguladığında ve dili özgün köklerine kadar parçalayarak sorunsallaştırdığında ortaya çıkan akımdır. İşte tam da bu nedenle, deneyselcilik akla geldiğinde Joyce düşünülür ve onunla birlikte *Finnegans Wake* akla gelir; bu kitapta sadece İngilizce değil aynı zamanda tüm halkların dilleri bağımsız bir fragmanlar girdabına indirgenir, yeniden bir araya getirilirler ve daha sonra yeni sözlüksel canavarların oluşturduğu bir fırtınada yine parçalara ayrılırlar, bir an için pıhtılaşırlar ve sonra yeniden akışkan hale gelirler, tıpkı atomların kozmik dansı gibi hareket ederler, bu süreçte, yazı gerçek kökenine varana kadar parçacıklara ayrılır – Joyce'u kendi eserinden *abnihilation of the ethym* diye söz etmesine neden olan etimolojik ile atomik arasındaki sessel benzerlik tesadüfi değildir.

Göründüğü kadarıyla Borges dili zorlayacak bir şey yapmamıştır. Denemelerinin gayet açık ve anlaşılır nesri, öykülerinin dilbilgisel açıdan geleneksel yapısını, şiirlerinin sade ve anlaşılır sohbet yapısını görmek için eserlerini okumak yeterlidir. Bu anlamda Borges, Joyce'tan en uzak noktada olabilecek yazardır.

Doğal olarak her iyi yazar gibi Borges yazdığı dili yeniler ve canlandırır ama söz konusu dili bir *jeu de massacre* [ölüm oyunları] sahnesine dönüştürmez. Eğer Joyce'un dilsel deneyselciliği devrimci bir şey olarak değerlendirilirse, Borges muhafazakâr olarak kabul edilmelidir; ken-

dini saygılı bekçisi olarak ilan ettiği bir kültürün hezeyanlı arşivcisidir o. Hezeyanlı ama muhafazakâr arşivci diyorum. Borges'in deneyselciliğinden söz etmemizi sağlayacak anahtarı bize sağlayan şey tam da bu "hezeyanlı arşivci" oksimoronudur.

Joyce'un projesi evrensel kültürü oyun alanı gibi ele almaktı. Sonuç itibarıyla Borges'in projesi de buydu. 1925 yılında Borges *Ulysses*'i (Bkz. *Öteki Soruşturmalar*) okumakta güçlük çekse de ve 1939'da (Edebiyat dergisi *Sur*'ün Kasım sayısında) Joyce'a özgü sözcük oyunlarına (*calembours*) temkinli bir merakla yaklaşsa da, Emil Rodríguez Monegal'ın söylediğine göre o yıllarda Joyce'a özgü hoş bir tat veren sözcük oyunlarından birini yazmıştı: *Whateverano* ("*what a summer*" ve "*whatever is summer*"), ve daha sonra yazdığı en az iki şiirde (*Gölgeye Övgü* içinde) Joyce'a hayranlığını ve borcunu dile getirmiştir:

Que importa mi perdida generacion
ese vago espejo
si tus libros la justifican.
Yo soy los otros. Yo soy de todos aquellos
que ha rescatado tu obstinado rigor.
Soy los que no conosces y los que salvas.

Ey benim kayıp neslim
Kitapların doğruladığından seni
Umurunda değil o belirsiz ayna.
Ben ötekilerim. İnatçı titizliğinle
Kurtardıklarının hepsiyim.
Tanımadığın ve kurtardığın her şeyim.

O halde şu soruyu soralım: Kurtulmak ve yitip gitmek için evrensel kültürü oyun alanı olarak seçen bu iki yazarı bağlayan şey nedir?

Yazınsal deneyciliğin, ikamet ettiğimiz yerde yani dillerde iş gördüğüne inanıyorum. Ancak, dilbilimcilerin bildiği gibi bir dilin iki yüzü vardır. Bir yüzünde gösteren, öteki yüzünde gösterilen yer alır. Gösteren sesleri, gösterilen fikirleri düzenler. Ancak belli bir kültürü biçimlendiren fikirlerin düzenleniş tarzı, dilden bağımsız olmadığından, dünyanın akışkan sürekliliğiyle ilişkimizin henüz biçim almamış verilerini düzenleyen dil, dünyayı nasıl düzenlerse biz de onu öyle biliriz. Dil olmadan fikirler değil, daha ziyade deney haline getirilmemiş ve düşünülmemiş saf bir yaşanmışlık akışı söz konusu olacaktır.

Deneysel biçimde dille ve onun taşıyıcısı olduğu kültürle uğraşmak iki cephede iş görmek anlamına gelir: gösteren cephesinde sözcükler üstünde oynayarak (sözcüklerin yeniden düzenlenmesi ve dağılımı sayesinde fikirler yeniden düzenlenmiş olur); fikirler üzerinde oynayarak ve böylece sözcüğü yeni ve düşünülmemiş ufuklarda çiçek açmaya götürerek.

Joyce sözcükler üzerinde, Borges fikirler üzerinde oynamıştı. Ve bu noktada bu yazarların manipülasyon nesnelerinin sonsuza kadar parçalanabilirliğine dair farklı bir kavrayış karşımıza çıkar.

Sözcüğün atomik öğeleri kökler, heceler, ses birimlerdir. En üst sınır olarak, sesler yeniden bir araya getirilebilir ve yeni sözcük ya da sözcük oyunu elde edilebilir veya yeniden bir araya getirilerek Borges'in sihrini bildiği kabalistik bir işlem olan anagram elde edilir.

Fikirlerin ya da gösterilenlerin atomik öğesi ise her zaman bir fikir ya da bir başka gösterilendir. *Adam* sözcüğü "hayvan insan erkek" bileşenlerine ayrılabilir, *gül* "dolgun yapraklı çiçek" içeriğine bölünebilir; fikirler, başka fikirleri yorumlamak için sıkı sıkıya birbirine bağlanabilir ama *altına* inilemez.

Gösteren üstünde çalışmanın atomaltı düzeyde iş gördüğünü, gösterilenler üzerine çalışmanın ise yeni

moleküllerde bir araya gelmek dışında parçalara ayrılamayan atomlar üzerinde iş gördüğünü söyleyebiliriz.

Borges, Joyce'unkini değil bu ikinci seçeneği yeğlemiştir; seçimi Joyce'unki kadar titizdir, katışıksızdır ve olası ile düşünülür olanın sınırlarına kadar vardırılmıştır. Bunu yapmak için üstatları vardı ve onların kim olduklarını bildirir (bu nedenle, biraz önce yaptığım ilk bakışta alakasız görünen alıntıların nedensiz olmadığını göreceksiniz). Hocalarından biri Ramon Llull'dur; Borges, onun *Ars Magna*'sında [Büyük Sanat], çok haklı olarak modern *computer science*'ın habercisi olan şeyi önceden görmüştür. Daha az tanınan bir başka üstadı ise John Wilkins'dir. Wilkins, yeni bir evrensel dil önerdiği 1668 tarihli "An Essay toward a real character and philosophical language" [Gerçek bir Karakter ve Felsefi Dil Üzerine Bir Deneme] başlıklı makalesinde Mersenne, Guldin ve kendisiyle aynı yüzyılın diğer yazarlarının düşündükleri kusursuz dili gerçekleştirmeye çalışmıştır. Wilkins'in onlardan farkı, her bireye bir isim vermek için anlamdan yoksun harfleri bir araya getirmek istemiyor olmasıdır; onun istediği şey kendisinin ve başkalarının "gerçek karakterler" dediklerini bir araya getirmektir. Bu karakterlerin ilham kaynağı Çin ideogramlarıdır, bu ideogramlarda her basit gösterge bir fikre denk düşmeli ve şeyleri adlandırmak için bu göstergeler bir araya getirildiklerinde ortaya çıkan ad sayesinde, adı konulan şeyin gerçek doğası görünür hale gelmelidir.

Bu proje işleyemezdi, nedenini *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*[1] adlı kitabımda açıklamaya çalıştım ama buradaki çarpıcı hikâye şu ki, Borges, Wilkins'i okumamıştı, onunla ilgili bilgileri ikinci elden haberlerle edinmişti. Üstelik sadece *Britannica Ansiklopedisi* ve birkaç

1. Roma, Laterza, 1993 [Türkçede: çev. Kemal Atakay, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2009].

başka kitaba başvurarak bu bilgileri edindiğini "John Wilkins'in Çözümsel Dili" (*Öteki Soruşturmalar* içinde) başlıklı denemesinde itiraf eder, yine de Wilkins'in düşüncesinin özünü kavrayıp özetlemeyi ve projesinin zayıf yanlarını belirlemeyi ve 1668'de yazılan muazzam genişlikteki özgün çalışmayı okumak için tüm hayatını harcamış pek çok başka araştırmacıdan daha iyi başarmıştı. Üstelik bununla da kalmamış; fikirlerini tartışırken, Wilkins'in söyleminin alfabetik kombinasyon sorununu ele almış olan XVII. yüzyılın diğer şahsiyetleriyle ortak bir yanı olduğunu da fark etmişti.

Tüm evrensel ve gizli dillerden hoşlanan Borges, Wilkins'in projesinin imkânsız olduğunu çok iyi biliyordu; çünkü, dünyanın tüm nesnelerinin ve onlara gönderme yapan fikirlerin ayrıntılı bir incelemesini ve atomik fikirlerimizin düzenleyen birleştirici bir kriteri önceden varsayıyordu. Evrensel bir dil özlemiyle yanıp tutuşan tüm ütopyacıların düştükleri yanılgı buydu. Ama Borges'in bu değerlendirmenden payına düşeni aldığını görüyoruz.

Evrenin birleştirici bir sınıflandırılmasına varılamayacağı onaylanıp anlaşıldığında Borges karşıt kutupta yer alan projeden çok etkilendi: O da sınıflandırmaları altüst etmek ve çoğaltmaktı. Ve tam da, olanaksız ve hayalî Çin ansiklopedisi alıntısının (Doktor Kuhn'un "İyilikçi Bilgilerin Göksel Kenti") göze çarptığı Wilkins hakkındaki yukarıda andığımız denemesinde, ölçütü ölçüsü olmayan uygunsuz ve saçma sınıflandırmanın en hayranlık uyandırıcı ve şaşırtıcı örneğini buluruz (bu model daha sonra Michel Foucault'ya da *Kelimeler ve Şeyler* başlıklı eserinin giriş bölümü için ilham verecektir).

Borges'in sınıflandırmaların başarısızlığından elde ettiği sonuç, evrenin ne olduğunu bilmediğimizdir. Hatta Borges, "Bu sözcüğün sahip olduğu iddialı, organik, birleştirici anlamda evren olmadığından şüphelenilebilir," demektedir. Ama hemen sonra, "evrenin ilahî tasarımına

nüfuz etmenin olanaksızlığının yine de bizi insani tasarımları genel hatlarıyla betimlemekten alıkoymaması gerektiği," gözlemini yapmaktadır. Borges, Wilkins'inki ve bilimle uğraşan pek çok kişininki gibi bazı tasarımların, kısmi ve geçici bir düzene varmaya çalıştıklarını bilmektedir. Kendisiyse karşıt seçeneği yeğlemiştir: Eğer bilginin atomları çok fazlaysa, şairin oyunu onları döndürüp durmak ve sonsuza kadar tekrar bir araya getirmekten ibaret olacaktır, sözünü ettiği birleştirici sonsuzluk sadece dilsel kökenler için değil aslında fikirler içindir de. Tüm içeriği asla tamamlanmamış milyonlarca yeni "İyilikçi Göksel Kentler" Çin ansiklopedisi, işte Babil Kütüphanesi tam da budur. Borges çeşitli bin yılların kültürünün ve her bir başmeleğin günlüklerinin emanet mekânı olarak gördüğü Kütüphane'yi keşfetmekle kalmadı: Borges'in oyunu farklı altıgenleri birbirleriyle ilişkiye sokmak ve bir kitabın sayfalarını bir başkasının içine yerleştirmekten ibaretti (ya da en azından çoktan gerçekleşmiş bu düzensizlikte olası kitapların keşfine yönelikti).

Çağdaş deneyselciliğin son biçiminden, postmodernizimden, metinlerarasılık üstüne oyundan çok söz ediliyor. Ama Borges, metinlerarasılığı, sadece bir kitabın bir başka kitaptan söz etmekle kalmayıp aynı zamanda bir kitabın içinden bir başka kitaba nüfuz etmenin mümkün olduğu hipermetinsellik çağını önceleyerek zaten aşmıştı. Borges, sadece kendi kütüphanesinin biçimini tasarlamakla kalmıyor, her sayfasında bu kütüphaneyi nasıl dolaşmak gerektiğini tarif ederek World Wide Web'i önceleyerek tasarlamış oluyordu.

Borges bir seçim yapmak zorundaydı; ya hayatını Tanrı'nın gizli dilini aramaya (öyküsünü anlattığı arayış) adayacaktı ya da binlerce yıllık bilgi evreninin, tıpkı bir atom dansı gibi alıntılarla iç içe geçişini, sadece olup biten her şeyi değil ama aynı zamanda olacak veya olabile-

cek her şeyi üretecek fikirlerin bir noktaya toplanmasını kutlamayı seçecekti – sanki Babil kütüphanecilerinin görevi ve yapabilecekleri şey buymuş gibi.

Ancak bu (sözcükler değil de fikirler üzerindeki) Borgesçi deneyselciliğin ışığında, evrenin nüfusunu bir araya getiren birbiriyle ilintisiz ve sayısız pek çok şeyin bir seferde görüldüğü yer olan *Alef*'in poetikası anlaşılır. Her şeyi bir arada görmek mümkündür; ve sonra Göksel Kent'in her görüsünde değişiklik yaparak, ekleme kriterini değiştirmek ve başka şey görmek mümkündür.

Bu noktada, Kütüphane'nin sonsuz ya da tanımlanamaz genişlikte ve sonlu veya sınırlı olup olmadığı ve orada bulunan kitapların sayısının periyodik olup olmadığı ikincil hale gelir. Babil Kütüphanesi'nin gerçek kahramanı, bizzat Kütüphane değil ama onun Okur'u, hareket halinde, maceracı, yorulmak bilmez mucit, yeni Don Kişot'tur, simyaya özgü bir biçimde kombinasyon yapabilen bu yeni okur yeldeğirmenlerinin çarkının sonsuza kadar dönmesini sağlayarak onlara egemen olacak yetkinliktedir.

Borges, bu yeni Okur'a, James Joyce'a ithaf ettiği öteki şiirinde yer alan bir dua ve bir inanç eylemi önerir:

Entre el alba y la noche está la historia
universal. Desde la noche veo
a mis pies los caminos del hebreo,
Cartago aniquilada, Infierno y Gloria.
Dame, Señor, coraje y alegria
para escalar la cumbre de este dia.

Gündoğumu ve gece arasındadır evrenin tarihi
Geceden bakar görürüm ayaklarımda
Gezgin Yahudinin yürüdüğü yolları
Yok olmuş Kartaca'yı, Cehennem ve Cennet'i
Yüce Tanrım, bu günü bitirecek gücü ver bana.

BORGES VE ETKİLENME ENDİŞEM[1]

Kardiyoloji kongrelerine asla ve kata kalp hastalarını davet etmemek gerektiğini hep söylemişimdir. Benim görevim, bugünlerde söylemiş olduğunuz pek çok nazik şey için sizlere teşekkür etmek dışında, sessiz kalmak olmalı; böylece yazılı bir metnin şişedeki bir mesaj olduğuna yönelik düşünceme uymayan bir şey yapmamış olurum. Bunun anlamı şişedeki mektubun istediğiniz biçimde okunacak bir şey olduğu değil, başka bir deyim kullanacak olursak, "ölenin ardından" okunacak bir şey olduğudur. İşte tam da bu nedenle, kongrenin gerçekleştiği bugünlerde yapılan sunumların, yanıtların ve yapılan katkıların her biri için notlar aldım, yapılan sunumları tek tek tartışmamaya karar verdim.

Etki kavramını tartışmak için sizlerden aldığım çeşitli fikirlerden yararlanmayı yeğliyorum. Etki, edebiyat eleştirisi, edebiyat tarihi ve anlatıbilim için önemli ve tehlikeli bir kavram. Burada geçirdiğimiz günlerde bu tehlikeyi pek çok kez fark ettim.

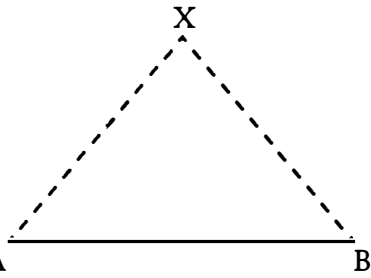
1. 1997 Mayıs'ında Castilla-La Mancha Üniversitesi'nde (Toronto Üniversitesi İtalyan Dili ve Edebiyatı bölümü ve Bölüm Başkanı Emilio Goggio'nun katkılarıyla) düzenlenen "Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco" konulu kongrede sunulan bir bildirinin kısaltılmış versiyonu. İspanyolca versiyonunun yayın bilgisi: *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco* içinde, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999.

A ve B diyeceğimiz iki yazar arasında etki ilişkisinden söz ettiğimizde, aşağıdaki iki durum söz konusu olabilir:

A ve B aynı dönemde yazmışlardır. Örneğin Joyce ve Proust arasında bir etki ilişkisi olup olmadığını tartışabiliriz. Böyle bir etki ilişkisi olmamıştır; sadece bir kez karşılaşmışlar ve birbirleri hakkında mealen şunu söylemişlerdir: "Sevimsiz biri, yazdığı şeylerden hiçbirini okumadım ya da çok azını okudum."

A, bugünlerde yapılan tartışmalarda olduğu gibi, zamansal anlamda B'den önce gelir; bu nedenle tartışma sadece A'nın B üzerindeki etkisi hakkındadır.

Bütün bunlara rağmen edebiyatta, felsefede ve hatta bilimsel araştırmada bile, üçgenin tepesine bir X yerleştirmeden etki kavramından söz edilemez. Bu X'e "önceki etkiler zinciri, kültür" diyelim mi? Bugünlerde söylediklerimizle tutarlı olmak için onu ansiklopedi evreni olarak adlandıralım. Bu X'i, evrensel kültürü –gerçi başka bir biçimde de olsa– Joyce gibi oyun aracı olarak kullanan Borges'in durumunda görüldüğü gibi değerlendirmek ve göz önüne almak gerekir.



A-B ilişkisi çeşitli biçimlerde gerçekleşebilir: (1) B, A'nın eserinde bir şey bulur ve bunun arkasında X olduğunu bilmez; (2) B, A'nın eserinde bir şey bulur ve A'nın eseri sayesinde X'e ulaşır; (3) B, X'e atıfta bulunur ve ancak bundan sonra X'in A'nın eserinde yer aldığını fark eder.

Bugünkü niyetim, Borges'le ilişkimin bir tipolojisini oluşturmak değil; bunun yerine neredeyse rasgele bir sırayla bazı örnekleri alıntılayacağım. Bir başka yerde, birileri benim örneklerimi bu üçgende farklı pozisyonlara denk gelecek biçimde kullanabilir. Dahası pek çok kez bu anlar birbirleriyle karıştırılır; çünkü etki kavramına aynı zamanda hafızanın zamansallığı kavramını da yerleştirmek gerekir. Örneğimiz şöyle olsun: Bir yazar, 1958 yılında başka bir yazarda okuduğu bir şeyi çok iyi hatırlayabilirken; 1980 yılında kendine ait bir şey yazarken bunu unutmuş olabilir ve 1990 yılında bunu fark edebilir (ya da hatırlamaya yönlendirilebilir). Etki meselesi üstüne bir psikanaliz yapılabilir. Örneğin anlatısal çalışma sürecimde kesinlikle bilincinde olduğum etkileri bulgulayanlar oldu, kaynağını bilmediğimden etkisi doğrulanmayan bazı örnekler de var. Bazı etkiler ise beni şaşırttı ama doğrusu ikna oldum; örneğin Giorgio Celli, *Gülün Adı*'nda Dimitri Merezkovskij'in tarihsel romanlarının etkisini saptadığında, yazarken tamamen unutmuş olsam da o romanları on iki yaşındayken okumuş olduğumu kabul etmem gerekti.

Ayrıca şema pek de o kadar basit değil, çünkü A, B ve X tarafından temsil edilen kimi kez binlerce yıllık olan zincir dışında bir de *Zeitgeist* var. *Zeitgeist*'ın metafizik ya da tarih üstü bir kavram olması gerekmiyor, bu kavramın karşılıklı etkiler zincirine dönüşebileceğine inanıyorum ama burada sıra dışı olan, bir çocuğun zihninde bile iş görebilmesidir. Bir süre önce eski çekmecelerde on yaşında yazdığım bir metin buldum, kendini Kuzey Buz Denizi'nde bir ada olan Ghianda'nın kâşifi, kolonisti ve reformcu olarak tanıtan bu eser, bir büyücünün günlüğüydü. Şimdi gözden geçirildiğinde, bu çalışma oldukça Borgesvari bir öykü gibi geliyor ama on yaşındayken Borges'i (yabancı bir dilde) okumuş olamaya-

cağım da aşikâr doğrusu. Yine aynı şekilde, ideal toplum hikâyeleri içeren on altı, on yedi ya da XVIII. yüzyılın ütopyalarını okumamıştım. Ama çok fazla macera kitabı, doğal olarak masal kitapları ve hatta *Gargantua ve Pantagruel*'in çocuklar için kısaltılmış bir versiyonunu bile okumuştum, bunları okurken kim bilir hayal gücümde ne tür kimyasal reaksiyonlar gerçekleşti.

Zeitgeist bize zaman çizgisinde ters yöne doğru dönüşleri bile düşündürebilir. On altı yaşındayken (yani 1948 civarında) gezegenlerin hikâyelerini yazmıştım: Başkahraman olarak Dünya, Ay, Güneş'e âşık olan Venüs ve benzeri olan öyküler. Kendi tarzlarında *Kozmikomik Öyküler.* Kimi kez kendi kendime, Calvino yıllar sonra evimi altüst ederek nasıl tek kopya olan bu gençlik yazılarımı buldu, diye sorarak eğleniyorum. Doğal olarak şaka yapıyorum ama bazen kimi kez *Zeitgeist*'a inanmak gerektiğini söylemek istiyorum. İnanmayacaksınız ama her halükârda, Calvino'nun *Kozmikomik Öyküleri* benimkilerden daha iyi.

Nihayetinde pek çok yazar ortak konuları ele alır; çünkü deyim yerindeyse bu konular doğrudan gerçeklikten gelirler. Örneğin, *Gülün Adı*'ndan sonra pek çok kişinin birdenbire ortaya çıkıp manastır yangınından söz eden başka kitaplar bulduğunu hatırlıyorum, aslında bu kitaplardan pek çoğunu okumamıştım bile. Üstelik hiç kimse Ortaçağ'da manastırların (tıpkı katedraller gibi) ilk işlerinin yanmak olduğunu dikkate almamıştı.

Şimdi, şemama sıkı sıkıya bağlı kalmadan *intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris* üçlü kavramsallaştırmama, bu söylemde belli bir ağırlığı olması gereken *intentio intertextualitatis*'i[1] de yerleştirmeye çalışacağım.

1. (Lat.) Sırasıyla: yazarın niyeti; eserin niyeti; okurun niyeti; metinlerarasılık niyeti. (Ç.N.)

Şimdi izin verirseniz, bir kez daha biraz düzensiz biçimde Borges'le üç tür ilişki üzerinde düşünelim: 1) Borges etkisinin tamamıyla farkında olduğum durumlar; 2) Bu etkinin farkında olmadığım ama daha sonra okurların (bugünlerde aralarında sizler de varsınız) Borges'in beni bilincimde olmadan etkilemiş olduğunu kabul etmeye mecbur ettiği durumlar; 3) Önceki kaynaklar ve metinlerarasılık evreni üzerine üçgenleme yapmadan üçlü etki durumlarının ikili etki gibi değerlendirilmeye sürükleyen durumlar – yani Borges'in büyük bir gururla daima kültürden aldığını bildirdiği ve kültür evrenine borçlu olduğu ama bizim ona atfedemeyeceğimiz şeyler. Dün onu "hezeyanlı arşivci" olarak adlandırmamız tesadüfi bir şey değil: Üzerinde çalıştığı arşiv olmasaydı Borges'in hezeyanı da olamazdı. Eğer ona gidip de, "Bunu sen keşfettin," diyen olsaydı, "Hayır! Hayır! Zaten vardı," derdi sanıyorum. *Trattato di semiotica generale*'ye [Genel Göstergebilim İncelemesi] epigraf olarak koyduğum Pascal'ın şu cümlesini büyük bir gururla model olarak alabilirdi: "Bana yeni bir şey söylemediğimi söylemeyin lütfen: *la disposition des matières est nouvelle.*"

Bunu borcumu inkâr etmek için söylemiyorum, borcum çok. Sizleri daha doğrusu hepimizi, bu toplantıya katılan ben de dahil herkes için ve yine hiç kuşku yok ki Borges için de temel saydığım bir ilkeye yönlendirmek için söylüyorum: Kitaplar kendi aralarında konuşur ve en önemli şey de budur.

1955 yılında *Ficciones* kitabı "Babil Kütüphanesi" başlığıyla Einaudi'nin "Gettoni" serisinde yayımlandı. Kitap Einaudi'ye Sergio Solmi tarafından önerilmişti, kendisi çok sevdiğim büyük bir şairdir, daha önceki yıllarda, fantastiğin bir türevi olarak *science fiction* üzerine bir deneme de yazmıştı. *Zeitgeist*'ın nasıl bir oyun oynadığına ba-

kın. Solmi, Borges'in Amerikalı bilimkurgu yazarlarını okurken, onların XVII. ve XVIII. yüzyıllarda başlayan ütopik öykü geleneğinde (belki de bunun farkında bile olmadan) yazdıklarını keşfeder. Piskopos Wilkins'in ayda yaşayanlar hakkında bir kitap da yazdığını unutmayalım, yani o da tıpkı Godwin ve diğerleri gibi zaten başka dünyalara yolculuk ediyordu. Sanırım 1956 ya da 57'ydi, Solmi, bir akşam Duomo Meydanı'nda dolaşırken bana şöyle dedi: "Bu kitabın yayımlanmasını Einaudi'ye ben önerdim, beş yüz tane bile satamadık, oku onu, çünkü çok güzel." İşte Borges'e ilk kez böyle aşkla bağlandım ve kitabın tek kopyasının yegâne sahibiydim, arkadaşlarımın evine gidip "Menard"dan[1] parçalar okurdum.

Diario minimo'yu [Küçük Günce] oluşturacak pastiş-parodileri o dönemde yazmaya başlamıştım. Nereden yola çıkıyordum? Belki de en güçlü etki Proust'un *Pastiches et mélanges* [Pastişler ve Seçmeler] adlı eseri oldu, öyle ki, *Diario Minimo* Fransa'da çıktığında başlık olarak *Pastiches et postiches*'i seçtim. Ancak sonra *Diario Minimo*'yu 1963'te yayımladığımda aklıma Vittorini'den alıntılanacak bir başka başlık geldi, *Piccola borghesia* [Küçük Burjuva], tek istisna şuydu: o başlığı *Piccola Borges-ia*'ya dönüştürmek istiyordum. Bunu, bir etki ve çağrışım oyununun nasıl birbirine karışmaya başladığını anlatmak için söylüyorum.

Bununla birlikte o dönemde bir Borges göndermesi yapamazdım çünkü İtalya'da o zamanlar çok az tanınıyordu. Ve ancak, bir sonraki on yıl içinde Borges, esas itibarıyla çok sevgili dostum, yeniliklere ve zihinsel okumalara açık olmakla birlikte gelenekçi bir eleştirmen olan Domenico Porzio sayesinde kesin bir biçimde tüm

1. Borges'in "Don Quixote Yazarı Pierre Menard" öyküsü. *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler* çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 67-78.

diğer eserleriyle birlikte İtalya'ya nüfuz etti. Borges, bizde yeni avangard üzerine polemik olduğu dönemde avangard bir yazar olarak değerlendirilmedi. *Novissimi*'nin[1] ve sonra Grup 63'ün[2] ortaya çıktığı dönemdi, örnek alınan modeller Joyce veya Gadda'ydı. Yeni avangard *gösteren* (model aldıkları şey okunamaz kitap örneğiydi) üzerinde çalışan bir deneyselcilikle ilgileniyordu. Klasik bir dilde yazan Borges ise *gösterilenler* üzerinde çalışıyordu, yani o dönemde hepimiz için bir *ex lege*, kolayca bir yere yerleştiremeyecek heyecan verici bir mevcudiyetti. Kaba bir biçimde söylersek, Joyce veya Robbe-Grillet solda yer alırlarken Borges sağda yer alıyordu. Ayrımın politik anlamda okunmasını istemediğimden tam aksini de söyleyebiliriz ve böylece karşıtlık ilişkisi değişmeyebilir.

Her halükârda, bazılarımız için Borges "gizli bir sevda"ydı. Ancak Borges yeni avangard akımlarca uzun bir yolculuktan sonra çok daha geç ele alınmış bir yazardır.

Altmışların ilk yıllarında fantastik, ya geleneksel anlatı ya da *science fiction* yani bilimkurguydu, yani *science fiction* ve fantastik üzerine bir deneme yazılabiliyordu ama bunun için edebiyat teorisine ihtiyacınız yoktu. Borges'e gösterilen ilginin yapısalcı ya da göstergebilimsel denilen dalgayla arttığını sanıyorum.

Burada bilimsel olmak isteyen eserlerde bile sürekli olarak bulunan bir başka hatayı düzeltmek gerekiyor: Günümüzde İtalyan yeni avangardının (Grup 63'ün) yapısalcı olduğu söyleniyor. Aslında o grupta benim dışımda yapısalcı dilbilimle ilgilenen kimse yoktu, benim ilgim de Pavia (Segre, Corti, Avalle) ve Paris (benim ve

1. 1961'de yayımlanan, dönemin avangard şairlerinin şiirlerinin derlendiği antoloji: *I novissimi, Poesie per gli anni 60*. (Y.N.)

2. İlk kez 1963'te Palermo'da bir araya gelen, aralarında şairlerin, yazarların, eleştirmenlerin ve akademisyenlerin bulunduğu yeni avangard topluluk. (Y.N.)

diğerlerinin Barthes'la karşılaşmalarından) arasında üniversite ortamında doğmuş olan özel bir şeydi.

Neden mi Borges'e yönelik ilginin yapısalcılıkla doğduğunu söylüyorum? Borges sözcükler üzerinde değil de kavramsal yapılar üzerinde deneyselci işler yapıyor olduğundan ve onun yaptığı çalışmayı çözümlemeye ve anlamaya ancak yapısalcı bir yöntembilimsel yaklaşımla başlanabileceğinden bunun altını çiziyorum.

Ayrıca daha sonra *Gülün Adı*'nı yazarken, kütüphaneyi oluşturma aşamasında Borges'i düşündüğüm apaçık ortadadır. Einaudi Ansiklopedisi'nde yer alan "Düzgü" başlıklı maddeyi okursanız orada paragraflardan birinde Babil Kütüphanesi'ne dair deneysel bir çalışma yaptığımı görürsünüz. O madde 1976'da, *Gülün Adı*'na başlamadan iki yıl önce yazılmıştı, yani uzun zamandır Borges'in kütüphanesine takıntılı olduğumu gösteren bir şeydi. Sonra romanı yazmaya başladığımda doğal olarak kütüphane fikri aklıma geldi ve onunla birlikte kör kütüphaneci, ona da Jorge da Burgos adını vermeye karar verdim. Aslında ona bu adı vermeye karar verirken Burgos'da o çağda neler olup bittiğini kontrol etmiş miydim yoksa o çağda Burgos'da *pergamino de pano* yani parşömen yerine kâğıt üretildiğini zaten bildiğimden mi bu adı vermiştim, gerçekten hatırlamıyorum. Bazen işler çok hızlı bir biçimde orada burada bir şeyler okurken oluverir ve neyin önce neyin sonra olduğunu hatırlayamazsınız.

Herkes, benim hikâyemde neden Jorge'nin "kötü" karaktere dönüştüğünü sorduktan sonra, tek yanıtım, karakterime o adı verdiğim anda ileride ne yapacağını bilmiyor olduğumdu (diğer romanlarımda da aynı şey başıma geldi, bu yüzden, pek çok kişinin ona buna yönelik net göndermeler bulma oyununa kalkışması genelde zaman kaybından başka bir şey değil). Bununla birlikte Borges'in hayaletinin doğduğu anda, beni kesinlikle çok

etkilemiş olan, "Ölüm ve Pusula" başlıklı öyküsünün yapısından etkilendiğimi kabul etmiyor değilim.

Etki oyununun ne kadar garip olduğuna bakın: Jorge ve William'ın karşılıklı olarak birbirlerini ayartmaya çalıştıkları ânı betimlediğim bölümde, eğer biri bana sormuş olsaydı, Proust'u, Charlus'un Jupien'i ayartmaya çalıştığı, bir çiçeğin etrafında dönen bir arı metaforuyla tasvir edilen sahneyi düşünmekte olduğumu söylerdim.

Ayrıca başka örneklerim de vardı. Örneğin, benim için *Doktor Faustus* örneği temel değerindeydi, çünkü Adso'nun yaşlandığında, öyküyü, gençken gördüğü gibi anlatırken yeniden yaşaması, belli bir ölçüde yaşlı Serenus Zeitblom'un Adrian Leverkühn'ün hikâyesine bakma biçimiyle örtüşüyordu. İşte görmezden gelinen etkilerle ilgili güzel bir örnek; çünkü eleştirmenler arasında çok azı *Doktor Faustus* örneğini saptadı ve pek çoğu ise *Büyülü Dağ*'da yer alan Naphta ve Settembrini arasındaki diyaloglara bir anıştırma gördü.

Başka örnekler vermek konusunda, geçen gün *Foucault Sarkacı* üzerinde *Bilirbilmezler*'in[1] olası etkisinin altını çizen kişiye minnettarım. Aslında, romanımı yazarken, o kitabı çok fazla düşünüyordum ve kendi kendime yeniden okusam dedim ama sonra vazgeçtim, çünkü o ya da bu biçimde kitabın Pierre Menard'ı olmak istemiyordum.

Foucault Sarkacı'nın yapısını belirleyen Gül-Haç Tarikatı'yla buluşmam ise tamamen karşıt bir durumdur. Gençliğimden itibaren küçük bir rafta büyü bilimleriyle ilgili kitapları topluyordum, sonra bir gün Gül-Haç Tarikatı hakkında kesinlikle aptalca bir kitap elime geçti ve böylece aklıma gizemciliğin aptallığına dair bir *Bilirbil-*

1. Gustave Flaubert, *Bilirbilmezler*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 2013. (Ç.N.)

mezler'ini yapma fikri geldi. Bu fikirden sonra bir yandan gizemcilerle ilgili beş para etmez metinleri, öte yandan da Gül-Haç Tarikatı hakkında tarih yazımı açısından güvenilebilir literatür topluyordum. Romanın ilerlemiş bir aşamasına geldiğimde gözlerimin önüne "Tlön"[1] geldi, orada Borges Gül-Haç Tarikatı'ndan söz ediyordu – ama genelde olduğu gibi ikinci elden (De Quincey'den) bilgi alarak ve buna rağmen tüm hayatını bu konuya adamış pek çok araştırmacıdan çok daha iyi anlayarak bunu yapıyordu.

Bu araştırmalar sırasında tükenmiş bir kitabın fotokopisini bulmuştum: Arnold'un monografisi. Sonra *Sarkaç* piyasaya çıktığında, Arnold'un İtalyancaya çevrilmesini önerdim, hemen sonra Fransız yayıncı onu yeniden yayımlamaya karar verdi ve benden bir önsöz istedi; sadece o önsözde bilinçli olarak Borges'i örnek aldım ve tam da "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"tan başladım.

Yıllar önce "Tlön"ü okuduğumda Gül-Haç sözcüğünün beynimin uzak bir köşesine depolanmış olduğunu ve onlarca yıl sonra (embesil Gül-Haç üyesinin kitabını okuduğumda) Borges'e ait bir anı sayesinde de yeniden ortaya çıktığını kim inkâr edebilir ki?

Bugünlerde daha ziyade "Menard örneği"nin beni ne kadar etkilemiş olabileceği üzerinde düşünmeye başladım. İlk okuduğum andan itibaren alıntılamaktan asla vazgeçmediğim bir öykü, hangi anlamda yazma biçimimi belirledi acaba? Aslında *Gülün Adı*'ndaki gerçek Borges etkisinin labirentvari bir kütüphane tasarlamakta bulunmadığını söyleyebilirim, çünkü Knossos zamanından bu yana evren labirentlerle dolu ve postmodern teorisyenleri labirenti neredeyse tüm çağdaş edebiyatta başvuru-

1. Borges'in "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" öyküsü, *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler* içinde. (Y.N.)

lan bir imge olarak değerlendiriyorlar. Bir Ortaçağ hikâyesini yeniden yazdığımı ve benim yeniden yazımımın, özgün duruma ne kadar sadık olursa olsun, çağdaş bir okurun gözünde farklı anlamlara sahip olabileceğini biliyordum. XIV. yüzyılda Fraticelli Tarikatı üyeleri ile Dolcino arasında gerçekten ne olup bittiğini yeniden yazsaydım, okur (ben bunu istemesem de) Kızıl Tugaylar'a neredeyse yazınsal sayılabilecek göndermeler görebilecekti – ayrıca Dolcino' nun karısının adının Renato Curcio'nunki gibi Margherita olduğunu keşfedince çok eğlendim doğrusu. Menard modeli işe yarıyordu, üstelik bilinçli olarak; çünkü Dolcino'nun karısının ismini yazarken okurun Curcio'nun karısını düşündüğümü düşünebileceğini biliyordum.

"Menard modeli"nden sonra "İbn Rüşd modeli"nden söz etmek istiyorum. İbn Rüşd ve tiyatronun hikâyesi beni her zaman en fazla etkileyenlerden biri oldu. Gerçekten de tiyatro göstergebilimi hakkında yazdığım tek makale İbn Rüşd hikâyesinden yola çıkar.[1] O hikâyede sıra dışı olan nedir? Sıra dışı olan şey Borges'in İbn Rüşd' ünün şahıs olarak olmasa da kültürel açıdan aptal olmasıdır; çünkü gerçek (oyun oynayan çocuklar) gözlerinin önündedir ve o, gerçeği bir kitabın ona sözünü ettiği şeyle örtüştürmeyi beceremez. Parantez içinde söylersem, o günlerde en aşırı uca götürülen İbn Rüşd'ün durumunun Rus biçimcilerinin sözünü ettikleri *yabancılaştırma* poetikası olduğunu düşündüm: Bir şeyi sanki ilk kez görürmüş gibi tasvir ederek nesnenin okur tarafından algılanmasını güçleştirmek. Romanlarımda "İbn Rüşd modeli"ni tersine çevirdiğimi söyleyebilirim: Kültürel açıdan cahil roman karakteri sıklıkla gördüğü ve ne olduğu ko-

1. Bkz. "Il segno teatrale", *Sugli specchi e altri saggi* içinde (Milano, Bompiani, 1985).

nusunda pek bir şey anlamadığı bir şeyi şaşkın bakışlarla tasvir eder, bu arada okur, anlamaya yönlendirilmiş olur. Yani zeki bir İbn Rüşd üretmek için çalışırım.

Belki de, birilerinin söylediği gibi, bu durum benim anlatımın popüler olmasının nedenlerinden biridir: Yabancılaştırma tekniğinin tam tersini yapıyorum ve okuru henüz bilmediği şeye aşina hale getiriyorum. Avrupa'yı hiç görmemiş Teksaslı bir okuru bir Ortaçağ manastırına sokuyorum (ya da Tapınak Şövalyeleri'nin kumanda merkezlerinden birine veya karmaşık nesnelerle dolu bir müzeye ya da barok bir salona) ve orada kendini rahat hissetmesini sağlıyorum. Doğal bir hareketle gözlüklerini ortaya çıkaran bir Ortaçağ şahsiyeti gösteriyorum onlara ve sonra o kişinin çağdaşlarının şaşkına döndükleri bir sahne gösteriyorum; okur ilk önce neden şaşırdıklarını anlamıyor ama sonunda gözlüklerin Ortaçağ'da icat edildiğini anlıyordu. Bu Borges'e özgü bir teknik değil; benimki "Karşıt-İbn Rüşd modeli"ydi ama Borges'in modeli olmadan bunu kavramayı başaramazdım.

Bunlar gerçek etkiler, üstelik sadece yüzeyde görünenlerden çok daha fazla örnek var. Doğrudan Borges'e özgü görünen dünyanın labirentvari düzensizliği temasına dönelim. Ben bu temayı örneğin Joyce'ta ve doğrudan birkaç Ortaçağ metninde zaten bulmuştum. *Labyrint světa a ráj srdce* [Dünyanın Labirenti ve Kalbin Cenneti] 1623 yılında Komenský tarafından yazıldı ve labirent kavramı maniyerizm ile barok ideolojinin bir parçasını oluşturuyordu. Bugünlerde Komenský'nin fikrinden yola çıkarak Hocke'nin *Die Welt als Labyrinth* [Labirent Olarak Dünya] başlıklı maniyerizm konulu o güzel kitabının yazılması tesadüf değil doğrusu ama bunlar yeterli değil. Evrenin sınıflandırılmasına özgü her çabanın bir labirent ya da yolları çatallanan bahçe oluşturmaya yöneltiyor olması hem Leibniz'te –çok açık ve açıklayıcı

biçimde– hem de Diderot e d'Alembert'ın *Ansiklopedi*'sinin giriş yazısındaki söylemde yer alır. Borges'in de kaynakları bunlar olsa gerek. Ama yine de benim için bile pek de açık olmayan bir durum şu ki, acaba *ben* (B) A'yı dolanıp geçerek mi X'i buldum, yoksa ben (B) X'in bazı özelliklerini keşfettikten sonra X'in A'yı da nasıl etkileyebilmiş olacağını mı fark ettim?

Nasıl olursa olsun, Borges'in labirentleri büyük bir ihtimalle benim için başka yerlerde bulduğum pek çok labirentlere olan göndermenin yoğunlaşıp somutlaşmasını sağladı, öyle ki kendi kendime *Gülün Adı*'nı Borges olmadan yazabilir miydim diye sormaya başladım. Yani aslında şu türden bir imkânsız varsayımla karşı karşıyayız: "Eğer Napolyon Somalili bir kadın olsaydı, savaşını kazanır mıydı?" Teorik olarak, Peder Emanuele'nin makinesini alıp (bugünlerde birileri *Önceki Günün Adası*'ndaki Cizvit rahibine atıfta bulunduğundan aklıma geldi) ve o makineyi son hızıyla döndürecek de olsak, kütüphaneler ezelden beri vardı, gülme konusundaki polemik Ortaçağ dünyasında geçmişti, düzenin yerle bir oluşu, istersek Ockham'le başlayıp süren bir hikâyeydi, aynalar zaten *Roman de la rose*'da [Gülün Romanı] göklere çıkarılmıştı, Araplar tarafından araştırma nesnesi haline getirilmişlerdi ve ayrıca gencecik bir delikanlıyken Rilke'nin aynalara dair şiirinden çok etkilenmiştim. Borges olmadan tüm bu öğeleri harekete geçirebilir miydim? Büyük bir ihtimalle hayır. Ama Borges, sözünü ettiğim metinlere sırtını dayamış olmasaydı yazmış olduğu şeyi yazabilir miydi? Labirent fikrini ve aynaların gizemlerini kullanmasını kolaylaştıran şey bu muydu? Borges'in yaptığı iş de geniş bir metinlerarasılık alanından zaten orada dönüp duran bir dizi temayı alıp onları örnek oluşturacak bir örüntüye dönüştürmekti.

Şimdi ikili etki araştırmasının, metinlerarasılık izleklerini gözden yitirmeye neden olduğundan tehlikeli olduğu tüm örnek durumları gözler önüne sermek istiyorum. Borges her şeyden söz eden bir yazardır. Kültür tarihinde Borges'in bir an için bile olsa üzerinde durmadığı bir tema bulamazsınız. Tam da dün, hangisi olduğunu bilmediğim bir bildiriyi dinlerken; Borges'in, Platon'un kahramanlarını odak noktasına yerleştirdiği için, *Parmenides*'i yazarken onu bile etkilemiş olabileceğinden şüphelenildiğini duydum. Dün "Bacon-Shakespeare polemiği" nden kim söz etti hatırlamıyorum; hiç kuşku yok ki Borges bundan söz etmektedir, ama bu konuda XVII. yüzyıldan başlayıp günümüze gelen müthiş hacimli bir bibliyografya bulunmaktadır. Bu bibliyografya XIX. yüzyılda anıt değerindeki (ve çılgınca) eserlerle devam eder ve bugün bile Shakespeare'in eserlerinde Francis Bacon'ın izlerini aramayı sürdüren sözde gizli cemiyetlere kadar uzanır. Açıkçası böylesi bir düşüncenin (büyük şairin eserlerinin, metinde satır aralarında sürekli izler bırakan başka biri tarafından yazılmış olduğu düşüncesinin) Borges'i etkilememesi mümkün değildir. Ancak bu, bugün Shakespeare-Bacon polemiğine atıfta bulunan birinin Borges'e atıfta bulunduğu anlamına gelmez.

Gül meselesini ele alalım. Pek çok kez anlatmış olduğum gibi *Gülün Adı* başlığı, son dakikada ortaya attığım on başlık içeren listeye bakan bazı arkadaşlarım tarafından seçildi. Aslında ilk başlık "Manastırdaki Suçlar" (İngiliz polisiye romanında sık rastlanan bir temaya yani "Papaz Evinde Cinayet"e açık bir gönderme söz konusu) ve alt başlık "XIV. yüzyıl İtalya Tarihi"ydi (Manzoni göndermesi). Sonra başlık bana biraz ağır geldi, aralarından "*Blitiri*"yi ("*blitiri*", "*babazuf*"la birlikte geç dönem skolastiklerinin anlamdan yoksun bir sözcüğü belirtmek için kullandıkları bir terimdi) yeğlediğim bir başlık listesi yaptım. Ve

sonra romanın son satırı Bernardus Morliacensis'in bir dizesine atıfta bulunduğundan *Gülün Adı* başlığını da koymuştum, bu dizedeki nominalist etki nedeniyle onu seçtim (*stat rosa pristina nomine,* vs.)[1]. Başka yerlerde de söylediğim gibi genelleyici olduğu için bana iyi bir başlıkmış gibi geldi; çünkü gül gizem ve edebiyat tarihi boyunca pek çok farklı anlamlar edinmişti, bu anlamlar sıklıkla birbirinin zıttı şeylerdi ve bu nedenle tek yönlü anlam çözümlemelerine konu olmayacağını umuyordum.

Nafile: Herkes kesin bir anlam aradı, pek çok kişi Shakespeare'in, "Şu gülün adı değişse bile kokmaz mı aynı güzellikte?"[2] dizesine bir gönderme buldu ki, bu benim kaynağımın söylemek istediğime tam olarak zıt bir anlamdaydı. Öyle ya da böyle, her halükârda Borges'teki gül görüntülerini hiç aklıma getirmediğime yemin edebilirim. Yine de geçen gün, Maria Kodama'nın Angelo Silesio'ya gönderme yapmasını çok güzel buldum, ama büyük bir ihtimalle, yıllar önce Carlo Ossola'nın[3] yazdığı çok iyi çalışılmış özenli bir makalede Silesio ve benim başlığım arasındaki ilişkileri konu aldığını bilmiyordu. Ossola romanımın son sayfalarında yaşlı Adso'nun yazdığı dönemin mistik metinlerinden bir kolaj göründüğünü fark etmişti; ama kötü niyetli bir anakronizm yaparak oraya kim bilir nereden bulduğum bir Angelo Silesio alıntısı eklemiştim, ne var ki bunu yaparken Silesio'nun da gülle ilgilendiğini bilmiyordum. İşte bu, etkiler üçge-

1. "*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*" – "Adıyla var bir zamanlar gül olan; salt adlar kalır elimizde." *Gülün Adı* içinde, çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 2014, s. 686. (Y.N.)

2. Romeo ve Juliet, çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, Sahne II, Perde II, s. 39. (Y.N.)

3. Carlo Ossola, "La rosa profunda. Metamorfosi e variazioni sul *Nome della rosa*", *Lettere Italiane, 4,* 1984 içinde. Şu anda "Purpur Wort" başlığıyla *Figurato e rimosso. Icone di interni del testo* içinde, Il Mulino, Bologna, 1988.

ninin karmaşıklaştığı hoş bir durum, ama orada ikili bir etki yoktu.

Atıfta bulunulan Borges'e ait bir başka tema da Golem. Ben bu temayı *Sarkaç*'ta kullandım, çünkü gizemci ilimlerin ıvır zıvırının bir parçasını oluşturuyordu ama kaynağım daha doğrudan, tabii ki Gustav Meyrink'ten seçilmiştir, eserinden çekilen film de cabası; hemen ardından yararlandığım kaynaklar arasında Scholem aracılığıyla takip etmiş olduğum kabalistik metinler geliyordu.

Bugünlerde Borges'in üzerinde çalıştığı pek çok fikrin Peirce ve Royce'tan özenle seçilip alınmış olduğu düşüncesi de ortaya çıktı. Borges'in tüm eserlerinde isim endekslerini çözümlemeye kalksak ne Peirce ne de Royce adının bulunabileceğini sanıyorum. Bununla birlikte, o sözü edilen etkileri Borges'in başka yazarlar aracılığıyla almış olduğu çok daha olası. Çok fazla kitabı olan herkesin yaşadığını düşündüğüm bazı deneyimlerim var (benim Milano'daki ve diğer evlerimdeki kitapların sayısı artık yaklaşık kırk bin kadar). Bir kütüphanenin sadece okumuş olduğunuz kitapları muhafaza ettiğiniz bir yer olmadığını ama her şeyden önce ihtiyaç duyduğunuzda, günü geldiğinde okunacak kitapları muhafaza ettiğiniz bir depo olduğunu unutmayın. Öyle ki henüz okunmamış bir kitaba gözünüz her takıldığında pişmanlık hissedersiniz.

Sonunda o gün gelip de belli bir konuda bir şeyler öğrenmek için, sonunda hiç okunmamış o pek çok kitaptan birini açmaya karar verene kadar... Okumaya başlarsınız, birden fark edersiniz ki okuduğunuz şeyi zaten biliyorsunuz. Neden böyle bir şey olur? Mistik-biyolojik bir açıklama yaparsak: Zamanla, kitapların yerini değiştirirken, tozlarını alırken, onları tekrar yerlerine koyarken, parmak uçlarınız sayesinde kitabın özü yavaş yavaş zihninize girmiştir. Rastlantısal ve süregelen *scanning*

açıklaması da var: Zamanla, o kitap hiç göz atılmamış hale gelmez, çeşitli ciltleri elinize alıp yeniden düzenlemek bile biraz göz atmanıza yeter, bazı sayfalara bakılır, bugün bir sayfa, sonraki ay bir sayfa, yavaş yavaş sonunda büyük bir bölümü, çizgisel bir biçimde olmasa da okunmuş olur. Ama gerçek açıklama şu: O kitabın geldiği ve benim onu açtığım an arasında pek çok başka kitap okunmuştur. O kitaplarda o ilk kitabın söylediği bir şeyler vardır ve bu uzun metinlerarası dönüp durmanın sonunda o okumadığımız kitabın da zihinsel mirasımızın bir parçası olduğu ve belki de bizi çok derinden etkilediği anlaşılır. Bunun Borges'in Royce veya Peirce'le ilişkileri bağlamında da söylenebileceğini sanıyorum. Bu bir etki olsa bile iki yönlü değildir.

Tıpatıp benzer teması. Neden *Önceki Günün Adası*'na karakterin tıpatıp benzerini yerleştirdim? Çünkü Tesauro, ("Aristoteles Dürbünü" romanlarıyla ilgili bölümde) barok bir roman yazmak istiyorsanız tıpatıp benzeri koymanın zorunlu olduğunu söylemektedir. Tesauro'nun kurallarını izlemek için romanın başında başkahramana tıpatıp benzer bir karakter yerleştirdim, onu daha sonra ne yapacağımı bilmiyordum. Sonra bir an geldi ve ondan yararlanma yolunu buldum. (Tesauro'nun öğüdünü bir yana bırakırsak) Borges'teki çift temasından da etkilenmiş olmasaydım tıpatıp benzeri romana dahil eder miydim? Ya aklımda Dostoyevski'deki tıpatıp benzer teması olsaydı ne olurdu? Ya Borges dolaylı olarak diğer barok yazarlar sayesinde Tesauro'dan etkilendiyse?

Etki ve metinlerarasılık oyunlarında asla en naif çözümü seçmemek için her zaman dikkatli davranmak gerekiyor. Bugünlerde sizlerden biri, Borges'in, körlemesine rasgele harflere basıp da sonunda *İlahi Komedya*'yı yazan bir maymuna nasıl da atıfta bulunmuş olduğunu hatırlattı. Tanrı inkâr edilirse dünyanın yaratılışının ünlü

maymun vakasındaki gibi rasgele olduğunu kabul etmek gerekir; bu noktada unutmamız gereken şey, söz konusu uslamlamanın XIX. yüzyılda (ve daha sonra) radikal dinciler tarafından evrim teorisine karşı, evrenin tesadüfen oluştuğu teorilerine karşı binlerce kez kullanıldığıdır. Hatta bu daha da eski bir temadır, Demokritos'a ve Epikuros'un *clinamen* [sapma] hakkındaki tartışmalarına kadar geriye gidebiliriz...

Bu sabah birisi, Fritz Mauthner'e atıfta bulunarak, gerçek karakterlerin (Borges'e özgü göksel kent fikrinin ilham aldığı) kadim bir Çin dilinin karakterleri gibi olup olmadığı meselesine değindi. Ancak, gerçek karakterlerin Çin idiogramlarının aynısı olması gerektiğini Francis Bacon söylemişti ve XVII. yüzyılın kusursuz dillerle ilgili arayışı buradan yola çıkmıştı. Descartes'ın şiddetle karşı çıktığı bir fikirdir bu. O halde Borges –Mauthner aracılığıyla mı yoksa doğrudan mı bilmiyorum ama– Descartes'ın Peder Mersenne'e mektubunu bilmektedir; ama Francis Bacon'ın gerçek karakterler ve Çin ideogramları hakkındaki söylemini biliyor muydu? Yoksa bu temayı Kircher sayesinde mi yeniden bulmuştu? Ya da acaba kim bilir başka hangi yazarı okuyarak bulmuştu? Etkiler oyununun hangi beklenmedik biçimlerde eklemlendiğini görmek için metinlerarasılık çarklarını son hızla döndürmek sanırım yararlı olacaktır. Bazen en derin etki hemen keşfettiğiniz değil, daha sonra fark ettiğinizdir.

Şimdi, çalışmalarımda yer alan, Borgesvari olduğumu söyleyemeyeceğim bazı yönlerden söz edeceğim ama artık bitiş çizgisine yaklaştığımızdan sadece ikisine değinmekle yetineceğim.

Her şeyden önce bir nicelik sorunu var. Doğal olarak kısacık bir şey olan Leopardi'nin "L'infinito" [Sonsuzluk] şiiri yazılabileceği gibi, uzun ve tahammül edilmez bir

kitap olan Cantù'nun *Margherita Pusterla*'sı da yazılabilir, *İlahi Komedya* da aynı ölçüde uzun ve yücedir, oysa Burchiello'nun kısa bir sonesi sadece eğlendiricidir. Minimalizm/maksimalizm karşıtlığı bir değer karşıtlığı değildir. Bir tür ya da yordam karşıtlığıdır. İşte bu anlamda Borges kesinlikle bir minimalisttir ve ben bir maksimalistim. Borges'in kalemi çabuktur, hikâyenin sonuna varması uzun sürmez; aslında bu anlamda Calvino'nun beğenebileceği biridir. Bense oyalanıp duran bir yazarım (*Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabımda yazdığım gibi).

Belki niceliksel nedenlerle de sanırım yazma biçimim neobarok olarak tanımlanabilir. Borges zihnen baroktan ve baroğun kavramları idare etme biçiminden çok etkilenmiş bir yazardır ama onun yazma biçimi barok değildir. Onun yazma biçimi berrak bir açıklıkla neoklasiktir.

Ama ben daha ziyade, sıradan bir alıntıya indirgenemeyecek bazı güçlü Borgesvari fikirleri saptamayı yeğliyorum, üstelik bu fikirler muhtemelen onun en derin mirasını oluşturuyorlar; bu nedenle sadece beni değil ama pek çok başka kişiyi de aynı biçimde etkilemişlerdir.

Anlatıdan "bilme modeli" olarak söz edenler oldu. Kuşkusuz Borges'in kıssadan hisse çıkarmaya yönelik tüm etkinliği, bir mesel anlatarak, nasıl metafizik, felsefi saptamalar yapılabileceğini gösterme konusunda bizlerde yaptığı etkide yer alır. Burada da doğal olarak Platon ve (müsaadenizle söylüyorum) hatta İsa'yla başlayan ve Lotman (dilbilgisel kipliğe karşı metinsel kiplik) ve Jerome Bruner'in psikolojisi (anlatısal modeller algının ta kendisine yardım ederler) ve yapay zekânın *çerçeveleri*'yle biten bir temaya sahibiz. Ama Borges'e özgü etkileme gücünün bu anlamda temel değerinde olduğu benim açımdan şüpheye mahal bırakmayan bir şey.

Bunları söyledikten hemen sonra, tüm ansiklopediyi şüphenin ve karşı olgusallığın ışığında yeniden okuma çağrısını (bu yüzden Borges'ten hezeyanlı arşivci olarak söz ettim) dikkate almak istiyorum. Bunu, gerçeği açığa çıkaran sözcüğü kıyıda köşede aramak, durumu tersine çevirmek ve ansiklopedinin kendi kendisine karşı bir oyun oynamasını sağlamak için yapmalı.

İnsanın kendini etki endişesinden kurtarması, Borges'in Kafka'nın öncüsü olması kadar zor bir şey. Borges'te daha önce var olmayan bir fikir bulunduğunu söylemek Beethoven'dan çok daha önce üretilmiş tek bir nokta olmadığını söylemekle eşdeğerdedir. Borges'te temel olarak kalan şey ansiklopedinin en kıyıda köşe kalmış bin bir çeşit çerçöpünü, fikirlerden müzik yapmak için kullanma kapasitesidir. Kuşkusuz ondan aldığım bu dersi taklit etmeye çalıştım (bir fikirler müziği fikri bana Joyce'tan gelmiş olsa da). Ne söyleyebilirim? Borges'in böylesine doğrudan hemencecik şarkıya dökülebilecek, akılda kalıveren, örnek oluşturan melodileri karşısında (üstelik atonal olduklarında bile), sanki o ilahî bir biçimde piyano çalmış da, ben bir okarina üflemişim gibi hissediyorum kendimi.

Ama ümit ediyorum ki ölümümden sonra, öncüsü olarak tanımlanabileceğim, bana kıyasla daha yetersiz (beceriksiz) biri daima bulunacaktır.

CAMPORESI'YE DAİR: KAN, BEDEN, HAYAT[1]

Camporesi'nin kim olduğunu söylemek zordur. Kuşkusuz kendisi, on beş ciltlik çalışmasında *maddi hayat* denen şeyin, göreneklerin, davranışların (ve özellikle de "düşük" davranışlar dediği beden, yiyecek, kan, dışkı, seksle ilgili olanların) çeşitli yönlerini incelemiş olduğundan bir kültürel antropologdur. Gerçekten de bir kültürel antropologdan beklenen şey *sahada* çalışmalar yapması, hâlâ var olan birkaç uygarlığın alışkanlıklarını ve mitlerini keşfedip ortaya çıkarmasıdır.

Oysa Camporesi metinlerle uğraşır. *Yazınsal* metinleri veya edebiyat tarihine ait metinleri okur. Aslında akademik uzmanlığının hangi alanda olduğunu kontrol etmek isterseniz, bir edebiyat tarihçisi olduğunu görürsünüz (İtalyan edebiyatı uzmanıdır, Bologna Üniversitesi'nin ders listesinde böyle yazar, ama Camporesi başka edebiyatlarda sık sık saha işgaline girişir.)

Bununla birlikte Camporesi edebiyat tarihinin, günlük sorunlarla, ahlaki ya da fiziksel meselelerle ilgilendikleri için görmezden geldiği metinleri bulup çıkarır ve

1. Piero Camporesi'nin *The juice of Life*, (Continuum, New York, 1995) başlıklı eserine önsöz olarak yazılmıştır.

okur. Resmî edebiyat tarihleri bu metinleri bazen değerlendirmeye almış olsa da, onlara içerik açısından değil de biçem açısından bakmışlardır. Camporesi ise ömrünü bu metinleri bir yaşam biçiminin tanıklıkları olarak yeniden okuyup keşfetmeye adamıştır. Yani Camporesi, veri bulmak için ister "vahşi" ister "ilkel" olsun günümüz insanlarını değil (uygar mı uygar) geçmişin insanlarını araştırmanın peşinde olan bir kültürel antropologdur.

Daha açık söylersem: Camporesi, bir odaya girip herkesin daima bir sanat eseri olarak değerlendirdiği çok güzel renklerde ve desenlerde bir halı gören ve onu bir ucundan kaldırıp tersine çevirerek altında kaynayan solucanları, hamamböceklerini, larvaları, hiç bilinmeyen ve *yeraltında bulunan* tüm bir yaşamı bize gösteren bir beyefendidir. Daha önce hiç kimsenin farkına varmadığı bir hayattır bu. Oysa o hayat hep halının altında durmaktadır.

Böylece Camporesi tüm hayatını unutulmuş –ya da göz önünde olmalarına rağmen henüz kimsenin onun okuduğu biçimde okumadığı– metinleri okuyarak ve yeniden okuyarak geçirmiştir. Yapmak istediği şey, bize geçmiş yüzyıllarda dünyanın nasıl da gerçek cüzamlılar, sahte cüzamlılar, Tanrı tarafından aydınlatılmış deliler, katiller, hırsızlar, şarlatanlar, şifacılar ve işsiz güçsüz serserilerce ikamet edilen bir yer olduğunu göstermektir. Açlıkla baskı altına alınmış toplumlarda bir Cockaigne'in[1] bin yıllık düşlerini yeniden bulmuştur, şeytani halüsinasyonların, Ortaçağ'daki Sabbath büyücülüklerinin, karnavalın ayinlerini yeniden keşfetmiştir.

Camporesi okudukça, geçmişte insanların kendi bedenleri, yiyecek gibi konularda nasıl farklı bir fikre sahip

1. Ortaçağ Avrupa kültüründe insanların lüks içinde, çalışmadan yaşadığı hayal edilen ülke. (Y.N.)

olduklarının anlaşıldığı metinleri gün ışığına çıkarmıştır (kendisi bir *gurmedir*, geçmiş zamanlarda peynirin kokusunun, sütün tadının ne anlama geldiğini kavrayabilir). Dinî vaazlar verenlerin, cehennemden ve çektireceği acılardan (acının, eziyetin, bitmez tükenmez ıstırapların nedeni ve yeri olarak bir beden görüsünü yeniden keşfetmek anlamına geliyordu bu) söz edenlerin yazdıkları pasajları yeniden okumuştur. İnsanların nasıl yemek yediklerine, yemek yaptıklarına, lokmalarını mideye indirirken dillerini nasıl şapırdattıklarına, kendi cinsel kapasitelerini merhem ve iksirlerle nasıl harekete geçirdiklerine, XVIII. yüzyılda kahve ve çikolata gibi, egzotik ve (o zamanlar için) fevkalade içecekleri nasıl kabul ettiklerine, madencilerin, dokumacıların, berberlerin, cerrahların, hekimlerin ve şifacıların nasıl çalıştıklarına, yoksul, sefil, alçak kabadayı, hırsız, katil, beş para etmez adam imgesinin nasıl olduğuna bakmıştır.

Camporesi'nin keşfettiği her şey zaten var olan ve açık seçik şeylerdi, bunlar yüzyıllar boyunca kitaplarda biriktirilmişlerdi. Camporesi'nin tek yaptığı bu kitapları *yeniden okumayı* başarmaktır.

Yani kendisi bir edebiyat tarihçisidir, bizi pek de şöhreti olmayan metinleri yeniden keşfetmeye davet eden kişidir. Bir kültürel antropologdur, ama geçmiş uygarlıkların geleneklerini onların çeşitli metinlerde bıraktıkları izler sayesinde keşfeder.

Camporesi'nin kim olduğunu söylemek zordur. Bir seferde yazdığı tüm kitapları okumak zorunda kalsam mide bulantısından kurtulamayacağımı itiraf ediyorum: Bedenlerin nasıl sevildikleri, parçalandıkları, beslendikleri, anatomik işlemlere tabi tutuldukları, yiyip bitirildikleri, reddedildikleri, aşağılandıkları hakkında bir dizi keşif içerir. Camporesi'nin kültürel antropolojisi vahşidir, gaddardır, belgelenmiştir, gerçektir. Biri kalkar da Cam-

poresi'nin tüm kitaplarını birer birer birbiri ardına okumaya karar verirse, hissedeceği şey korku, doygunluk, bulif, bağırsak, ağız, çıban, kusmuk ve açgözlülük cümbüşünden çıkma arzusu olacaktır. Camporesi'nin kitapları yudumlanarak tüm sefaletleri ve görkemleriyle muzaffer beden takıntısından kurtulmak için azar azar okunmalıdır. Hepsini bir solukta okumak, bir hafta boyunca sürekli olarak kremalı turtadan başka bir şey yememek ya da bir hafta boyunca insanın kendi dışkı ve atıklarıyla yüzmesi gibi bir şey olacaktır.

Bu kitabın okurunun elindeki şey yüzyıllar boyunca insan bedeninin bu tahammül edilemez temsilinin sadece bir yönüdür: kan ve onunla ilgili ayinler, mitler, gerçekliği. Bu kitabı okurken hafif (yine de pek de hafif sayılmayacak) bir tedirginliğe kapılır insan. Et, kemik ve kandan oluşmuş durumdayız. Kan önemli. Ama artık laboratuvarlarda üzerinde çalışılan bir şeydir kanımız ve onunla doğrudan bir ilişkimiz yoktur. Bir bıçakla bir tarafımızı kessek, kanı bir bandaj ya da yara bandıyla durdururuz. Bir cerrah bizi ameliyat ettiğinde, kan akar, biz kendimizden geçmiş durumda oluruz. Otoyolda bir kaza olsa, polis ve ambulans çağırırız ama kan görmemeye çalışırız. Buna rağmen, Camporesi'nin bize gösterdiği gibi öteki yüzyıllarda kan günlük bir gerçeklikti, insanlar kokusunu, kıvamını biliyorlardı.

Kana gerçekten yabancı mıyız? Camporesi'nin bize anlattığı o yüzyıllardan gerçekten uzak mıyız? Eğer öyleysek o halde neden pek çok satanist tarikat, bir sürü kan kültü bugün hâlâ karşımızda, dahası internet aracılığıyla reklamları yapılıyor?

Kanla ilişki sorunlarımızı çözdük mü? Kuşkusuz artık kanın göl olduğu halka açık kıyım törenlerine gidip hayranlıkla izlemiyoruz. Ama ben bu satırları yazarken, İtalyan gazeteleri gözyaşı olarak kan döken bir Meryem'

den söz ediyorlar. Tabii ki, batıl inanç; ama inanlarına bir kan banyosu dayatan pek çok karizmatik tarikatın uygulaması batıl inanç değil mi? Kandan gözyaşları akıtan Meryemler ile Sharon Tate katliamına egemen olan kandan keyif almak arasında ne tür bir ilişki var?

İşte bunun yanıtı: Camporesi, bize çok eskiymiş gibi gelen gelenekleri, duyguları, korkuları ve aşkları yeniden yapılandırır ve bizi *onlara içerden bakmaya* davet eder. Geçmişin ayinleri ve mitleri ile bizim bugünkü itkilerimiz arasındaki karanlık ilişkiyi anlamaya, internet kullanan ve kanın sadece cerrahları ve gezegenin yeni vebamsı hastalıklarını araştıranları ilgilendirdiğini düşünen bizleri, içimizde yer alan eskilerden kalma insanı keşfetmeye davet eder.

Belki Camporesi küçük dozlarla okunmalı; çünkü tümünü okursak kendi kendimize şunu sorabiliriz: "Kimiz biz ya, uygarlaşmış insanlar mıyız?"

Sözünü ettiğim kitap kısacık bir şey. Camporesi'yi homeopatik dozda okuyalım. Şimdilik bu kadarı yeterli. Belki sonra diğer kitaplarını da okumak isteyebilirsiniz.

SEMBOLE DAİR[1]

Sembol konusunda söyleyeceğim her şeyin dostum Briosi'nin bilgece kaleme alınmış bir makalesi tarafından çürütüleceğini peşinen biliyorum. Dahası zaten daha önce de yazılarımdan bazılarını bu temaya ayırmıştım, özellikle de Einaudi Ansiklopedisi için yazdığım ve şimdi *Semiotica e filosofia del linguaggio* [Göstergebilim ve Dil Felsefesi] (Torino, Einaudi, 1980) başlıklı kitabımın bir bölümünü oluşturan ilgili ansiklopedi maddesinde. Yaşlılıktan mı yoksa delikanlılık böbürlenmesinde takılıp kaldığımdan mı bilemiyorum, bu konudaki fikirlerimi değiştirmiş olduğumu sanmıyorum. İnsanın sürekli olarak düşüncelerini gözden geçirip değişiklik yapması tavsiye edilir bir pratiktir ve ben genelde bu pratiğe işi şizofrenik sınırlara vardırana kadar uyarım. Ama insanın sırf güncel takip ettiğini göstermek için düşüncesini değiştirmiş numarası yapmaması gereken durumlar da var. Tekeşlilik, düşünceler alanında da, her zaman ille de libido yokluğunun göstergesi olacak değil ya!

1. 1994 yılında Siena'da düzenlenen sembol konulu kongrede sunulan bildirinin gözden geçirilmiş versiyonu (Sandro Briosi'nin editörlüğünü yaptığı *L'immagine riflessa* dergisinin özel sayısında "Simbolo" başlığıyla yayımlanmıştır, bkz. NS, IV, 1, s. 35-53. Bu metni o tarihte henüz aramızdan ayrılmamış olan Sandro Briosi'ye ithaf ediyorum.

Sembole dair daha önce söylediklerimi tekrar etmemek için bu *vexata quaestio'nun* [çetin mevzu] güncel ve özel bir yönüne değinmek istiyorum: sembolik paranoya olgusuna. Ancak o noktaya varmak için kendimi kısmen daha önce söylediğim yere kadar yinelemek zorunda kalacağım; çünkü bu konuda sessiz kalırsam sonra söylediklerim hantal bir yığın oluşturacak.

Sembol, öğrencilerime her zaman, sözcüğü buldukları bağlamlarda diğer yerlerde taşıdığı anlamı dikkate almadan, okudukları yerdeki anlamının ne olduğuna karar vermek için altını iyice çizerek çok ihtiyatlı kullanmalarını tavsiye ettiğim bir sözcüktür. Aslına bakarsanız artık ben de sembolün ne olduğunu bilmiyorum. Sembolik tarzı özel bir metinsel strateji olarak tanımlamaya çalıştım. Ama bu metinsel strateji dışında –bunu daha sonra hatırlatacağım– bir sembol ya çok açık seçik (tanımlanabilir içerikli, tek anlamlı bir ifade) ya da çok kapalı bir şey (muğlak bir içerik akla getiren çok anlamlı bir ifade) olabilir.

Anlam muğlaklığı geçmişe ait uzak kökenlerden gelmektedir ve bu muğlaklık sadece, bir araya getirmek ve birleştirmek anlamına gelen *symballein* etimolojisi tarafından değil aynı zamanda etimolojinin ilham verdiği uygulamanın ta kendisi tarafından meşrulaştırılır. Çünkü biri diğerini akla getiren aynı bütünün iki parçasının, biri çıkıp da onları bir araya getirdiği gün, her ikisi de aynı anda bir arada bulunduklarından artık herhangi bir muğlaklık taşımayacaklarından *semiosis* akışından çekip çıkarılacakları söylenebilir. Yine de bu birbirinden ayrılmış iki öğenin her birinde büyüleyici olan şey tam da diğerinin yokluğudur – en zapt edilemez tutkular ancak yokluk üzerinde ve yoklukta yeşerir.

Ama etimolojiyi bir kenara bırakalım. Karşımıza çıkan ve büyük bölümü bilimsel olan bazı bağlamlardaki ilk skandal, son derece açık seçik ve yadsınamaz anlamlandır-

ma süreçlerini göstermek için bu ifadenin kullanılması, çift anlamlı olmayan ve hatta mümkün olan en tek anlamlı biçimde okunmak isteyen nesneleri ifade etmek için *sembol* ifadesine başvurulmasıdır. Bunun kanıtı kimyadaki element sembolüdür ya da ikonun yüzergezer açıklığına karşıt olarak dilsel ya da dilbilgisel göstergenin uzlaşımsallığını göstermek için kullanılan belli sembol kabulleridir.

Romantizmden bu yana, terimin çok anlamlı ve muğlak yanıyla, mantıksal sembollerin de, sembolik saydığımız açıklığa ait bir şeye sahip oldukları söylenebilir. Aslında gerçekten de mantıksal semboller değişkenleri temsil ederler ve öyle olduklarından en öngörülmedik içeriklerle ilişkilendirilmeye müsait olabilirler. Örneğin sembolik mantığın *p ise o halde q* gibi bir ifadesini düşünelim. *P* ve *q*'nun canımızın istediği gibi doldurulabilecek şeyler olduğu izlenimine kapılsak da, işin aslı hiç de öyle değildir. *P*'nin yerine tüm *İlahi Komedya*'yı, *q*'nun yerine de *altı kere altı otuz altı* eder bildirimini koyalım. Önerme maddi sezdirim yasaları açısından doğru olabilir. Bununla birlikte eşitliğin düzenini tersine çevirmek mümkün değildir. Eğer *İlahi Komedya*'yı *q*'nun yerine koyarsak, doğruluk işlevi açısından bakıldığında Dante'nin söyleminin oluşturduğu iddialar bütünü yanlıştır (bir Floransalının hâlâ canlıyken cennet katına çıktığı ya da Kharon'un var olduğu); aynı maddi sezdirim yasaları nedeniyle, çıkarım gerçek bir öncüle sahip olmakla birlikte yanlış olabilirdi. Oysa *altı kere altı otuz altı*nın yerine *p*'ye *Kavgam*'ın tüm metnini yerleştirirsek maddi sezdirimin bildik paradoksu olarak yanlış ve yanlış doğruyu vereceğinden her şey yolunda gidecektir. O halde mantıksal sembol ile romantik poetikaların anlaşılması güç sembolü arasında bir akrabalık bulmak için göstergebilimsel denklikler bulmaya çalışmak faydasızdır. Onların farklı işleyiş kiplikleri, farklı sözdizimi ve hakikatle ilgili farklı doğaları vardır.

Aynı şekilde, Cassirer'nın sembolik formlar teorisi bağlamındaki kullanımın, terime yüklediğimiz anlamla hiçbir ilgisi yoktur: Cassirer'da Kant'ın aşkınsallığının kültürbilimsel bir versiyonu, hatta Öklid geometrisinin sembolik biçimi söz konusudur. Öklid geometrisinde, beşinci postulanın[1] hakikat açısından karar verilemez şekilde, bize vaat ettiği paralellerinin kesintisiz kaçıp gidişini boyunca, sonsuz ve karar verilemez olanın anlamını soluruz.

Günlük deneyimlerimizden bir miktarını makul kılan akılcı bir karar benimseyebiliriz: Sembolik, her dilde ikinci anlam katmanlarının mevcudiyetiyle özdeşleşir. Todorov'un sembole dair kitabında izlediği yol da budur. Ama sembolik olanı, ikinci anlamın her örneğiyle örtüştürmek bizi kendi aralarında son derece farklı olguları karıştırmaya sürükleyebilir.

Çift anlamlı söylemde iki anlam katmanı bulunur; bunun örneği klasik bilmecedir. Ancak iki katman sıklıkla, tereddütsüzce izi sürülebilir iki izotopiye [yerdeşlik] göre aldatıcı eşadlılık temelinde yapılandırılmıştır. Çift anlamın şifresi, şifrelenmiş bir mesajınki gibi çözülmelidir ve şifre bir kez çözüldükten sonra anlamlar, tartışmaya mahal vermeyecek biçimde iki tane olur, ortada herhangi bir çekince kalmaz.

Metafor sembolik düzene ait bir şey değildir. Metafor çoklu yorumlara açık olabilir, deyim yerindeyse ürettiği ikinci ya da üçüncü izotopi boyunca devam edebilir. Ancak yorumlama kuralları vardır: Gezegenimizin "*hepi-*

1. Paralellik postulasına veya aksiyomuna göre, iki doğruyu kesen bir doğru, bu iki doğru ile aynı yanda toplamları iki dik açıdan küçük iç açılar oluşturuyorsa, bu iki doğrunun uzantıları iç açılar toplamının iki dik açıdan küçük olduğu yanda kesişir. Bu ifade paralel olmayan doğruların kesinlikle kesişeceğini, paralel olan doğruların ise hiçbir zaman kesişmeyeceğini belirtir. Öklid'in paralellik postulası, doğruluğu ötekiler gibi apaçık olmadığından, ortaya atıldığı dönemden bu yana ilgi çekti ve tartışıldı. (Y.N.)

mizi yabani hayvana döndüren küçük yuvar"[1] olduğu ifadesi binlerce poetik çıkarımı akla getirebilir ama gezegenimizin barış ve iyiliğin kol gezdiği yer olduğu konusunda hepimizin hemfikir olduğu kültürel uzlaşımlar mevcutsa bile hiç kimseyi ikna etmeyecektir. Dahası metaforik kullanımın ilk uyarı sinyalinin, metaforik ifade lafzi olarak ele alındığında ya yanlış ya tuhaf ya da anlamsız (*dünya küçük bir yuvar değildir*) görüneceğini düşünenler arasında yer alıyorum. Sembolik tarz söz konusu olduğunda böyle olmayacağına inanıyorum; göreceğimiz gibi sembolik tarz, asıl anlamında yer alan kendi gizil gücünü açıklanamaz bir açıklığın aldatıcı görüntüsü ardına saklar.

Bu nedenle, belli imgelerin eşadlılığa değil ama neredeyse armalara özgü kodlanmasına dayanan kesintisiz bir çift anlamlılık olan alegori sembolik düzene girmez.

Modern Batı geleneği artık alegorizmi sembolizminden ayırt etmeye alışmıştır ama ayrım oldukça geç bir döneme aittir; Romantizm her halükârda Goethe'nin ünlü *Aforizmalar*'ıyla (*Maximen und Reflexionen*) ortaya konmaya başlar:

> Alegori, olguyu bir kavrama ve kavramı bir imgeye dönüştürür, ancak bunu öyle bir biçimde yapar ki imgedeki kavram her zaman sınırlanmış kabul edilir, imgede bir bütün olur ve kabul edilmesi ve onun sayesinde ifade edilmesi gerekir. (1.112)
>
> Sembolizm olguyu fikre dönüştürür, fikri bir imgeye, bunu öyle bir biçimde yapar ki imgedeki fikir her zaman sonsuza kadar etkili ve erişilmez kalır, üstelik tüm dillerde telaffuz edilseler de, buna rağmen ifade edilemez kalırlar. (1.113)

1. Dante, *Cennet*, XXII. kanto, satır 152-153. (Ç.N.)

> Şairin evrenselin işlevinde özeli araması ya da özel olanda evrenseli görmesi çok farklıdır. İlk durumda alegori vardır, alegoride özel olan sadece örnek olarak, evrenselin amblemi olarak geçerlidir, ikinci durumda şiirin gerçek doğası ortaya çıkar: Özel durum evrenseli düşünmeksizin ve anıştırmaksızın ifade edilir. Şimdi her kim bu canlı özel olanı yakalarsa, aynı zamanda farkına varmaksızın evrenseli de yakalar. (279)
>
> Gerçek sembolizm özel öğenin daha genel olanı temsil ettiği şeydir; onu düş ya da gölge gibi değil ama esrarengiz olanın anlık ve canlı tezahürü olarak temsil eder. (314)

Klasik dünya ve Ortaçağ dünyası ise "sembol" ve "alegori" sözcüklerini eşanlamlı kabul ediyorlardı. Örnekler Filon'dan Demetrius gibi gramercilere, İskenderiyeli Klement'ten Romalı Aziz Hippolytus'a, Porfirios'tan Sahte Areopagites Dionysios'a, Plotinus'tan İamblikhos'a kadar gider; bu düşünürlerin çalışmalarında başka yerlerde alegori olarak adlandırılabilecek olan sembol terimi didaktik ve kavramsallaştırma temsilleri için de kullanılır.

Geç Ortaçağ dünyasının "sembolik evren"den söz ettiği doğrudur; bu evrende Erigena'nın sözleriyle (*De divisione naturae*, V, 3), "*nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet*" [Düşünülür ve cismani olmayan bir şeyi anlamlandırmayan görünür ya da cismani şey yoktur sanırım]. O halde dünya, daha sonra San Vittore'li Ugo'nun söyleyeceği gibi, "*Quasi quidam liber scripto digito Dei*," [Tanrı'nın parmağıyla yazılmış kitap gibi] olmalıdır. Bu durumda, "*Nostrum statum pingit rosa*," [bir gülün halimizi gösterdiği] (Sahte Alano, *Rhythmus alter*) bir evren sembollerle dolu olmayacak mıdır?

Huizinga'ya kulak verirsek (*Ortaçağın Günbatımı* başlıklı eserinin XV. bölümü) Ortaçağ'ın sembolik evre-

ni Baudelaire'in "Çoklukta Birlik" şiirinin evrenine oldukça benzemekteydi:

> Ortaçağ ruhu hiçbir büyük gerçek karşısında Aziz Pavlus'un Korintlilere yönelttiği sözlerine ikna olduğu kadar ikna olmamıştı: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad fadem.*[1] Ortaçağ anlamı doğrudan işlemi ve olgusal biçimiyle sınırlanmış herhangi bir şeyin saçma olacağını ve bütün şeylerin büyük ölçüde öteki dünyaya yayılıp genişlediğini asla unutmamıştı.
>
> Bu fikir bizim de yabancı olmadığımız bir şeydir, tıpkı formüle edilmemiş bir duyum gibi, örneğin ağaç yaprakları üzerindeki yağmurun sesi ya da lambanın masa üzerindeki ışığı günün sakin bir ânında bize günlük olandan daha derin bir algı sağlar, bu da pratik aktiviteye yarar sağlar. O algı bazen, bize bilinmesi gereken ve bilinemeyen, şeylerin içinde çoktan yer etmiş bir gizemi ya da bir kişisel tehdidi gösteren marazi bir baskı biçiminde görülebilir. Bununla birlikte daha sık olarak içimizi sakin ve teskin eden kesinlikle dolduracaktır ki mevcudiyetimiz dünyanın o gizli anlamına katılsın.

Mutlak arayışında sürgün gibi dolanıp duran Verlaine ve Rimbaud'nun, aynı yağmurun sesini yaprakların üzerinde dinleyişleri ve yüreklerini rehavetle dolduruşlarını ya da sesli harflerin renkleriyle ilgili halüsinasyon görmelerini, onları kendi yurdunun sınırlarında sürgün gibi gören Baudelaire'in yorumudur. Sembolizmin durumu yüksek Ortaçağ'da böyleydi, ya daha erken dönemde durum nasıldı?

Yeni-Platoncu mirası kabul etmek için tıpkı Sahte Areopagites Dionysios'un yaptığı gibi sırrına akıl ermez

1. (Lat.) Şimdi her şeyi aynadaki silik görüntü gibi görüyoruz, ama o zaman yüz yüze görüşeceğiz. Yeni Ahit, "Pavlus'tan Korintlilere I. Mektup", 13:12. (Y.N.)

ve tezat içeren Bir ideasını kavramış olmak gerekmekteydi, bu kavrayışta ilahilik için şöyle deniyordu: "Sessizliğin apaydınlık sisli karanlığı esrarengiz biçimde öğretir apaydınlık karanlığı." (*Theologia mistica*, [Mistik Teoloji] b.a.). Dionysios için Bir, İyi, Güzel kavramlarının Tanrı için söylendiği doğruydu, tıpkı Işık, Yıldırım ve Kıskançlık kavramlarının kullanıldığı gibi; ama ona ait bu kavramlar sadece "aşırı yüklü" biçimde söyleneceklerdi: Tanrı ölçülmesi ve anlaşılması mümkün olmayacak en yüksek ölçüde bu şeyler olacaktır. Hatta Dionysios bize şu hatırlatmayı yapar (ve aynı şeyin altını yorumcuları da çizer): Ona atfettiğimiz adların uygunsuzluğu açık seçik olduğundan, mümkün olduğunca bu adların biçimsiz, inanılmayacak biçimde uygunsuz, neredeyse kışkırtıcı biçimde incitici, sıra dışı biçimde bulmacamsı olmaları uygun olacaktır. Sanki sembolize edenle sembolize edilen arasında arayıp durmakta olduğumuz ortak nitelik böyle kullanılabilirmiş gibi; ama akrobatik çıkarımlar ve orantısız oranlar pahasına. Ve böylece, eğer Tanrı ışık adıyla anılırsa, inananlar ışık saçan ve hale biçimli göksel tözler var olduğu yanlış fikrine kapılırlar; Tanrı'yı daha ziyade canavarımsı yaratıklar, ayı, panter ya da karanlık benzemezlikler yoluyla adlandırmak daha uygun olacaktır (*De Coelesti Hierarchia*, 2 [Göksel Hiyerarşi Üzerine]).

Şimdi Dionysios'un bizzat kendisinin "sembolik" dediği (örneğin *De Coelesti Hierarchia*, 2 ve 15) bu konuşma biçiminin, her modern sembolizm teorisinin sembole özgü olarak gördüğü, o aydınlanmayı, o vecd halini, o hızlı ve göz kamaştırıcı görüntüyü görmekle bir ilgisi yoktur. Ortaçağ sembolü ilahî olana erişim biçimidir ama bu gizemli olanın tezahürü değildir, ne mit açısından ne akılcı söylem açısından bize bir hakikat ifşa eder. Hatta akılcı söyleme giriştir, didaktik açıdan uygun ve yararlı görünüp giriş niteliği taşıdığında, görevi onu açık seçik hale getirmek, uygunsuzluğunu göstermektir, kaderinde

(neredeyse Hegelci bir tarzda söylüyorum) ardından gelecek akılcı bir söylem tarafından gerçeklik ve somutluk kazandırılmak vardır. Başka terimlerle, Ortaçağ dünyası semboller konusunda sıkıntılıydı, Ortaçağ insanı ayı ve panter, gül ya da meşe karşısında kafa karışıklığı, korku ve saygı gibi duygular yaşardı ama bunlar pagan inanışların kalıntılarıydı. Sadece teoloji değil aynı zamanda Ortaçağ hayvan öyküleri de bu sembollerin anlamını çözmek, onları metafor ve alegorilere dönüştürmek, değişkenliklerini engellemeye çalışmakta oldukça kararlıydı.

Öte yandan Jung'ın arketipler dedikleriyle de aynı şey olur; ben arketipleri metaforlar için kullanılandan daha geniş bir kategori altına yerleştirmeyi yeğliyorum, bunlara "totemik nesneler" diyeceğim, bunlar bulmacamsı hallerinde buyurgan ve uyarıcı karakterdedirler. Jung, bu arketip imgelerin, mistik imgelemi etkiler etkilemez, onu sonsuz bir duygu sürüklenişine çekerken, onları bir şifre sistemine tabi tutmak ve mesele dönüştürmek için bazı dinsel yetkelerin nasıl işin içine karıştığını açıklayan ilk kişi olmuştur.

O halde totemik nesne, terimin en yozlaşmış anlamıyla sembole dönüşür, (genelde sonucunu öngöremediğimiz) seçimimiz için üzerlerine X çizdiğimiz siyasi partilerin ayırıcı sembolleri dediklerimizdeki gibi. Çeşitli düzeylerde yan anlamsal çağrılarla donanmış bu semboller (bir bayrak, bir haç, bir hilal, bir orak çekiç uğruna ölünebileceği ya da bunlara büyük bir tutkuyla bağlanmak mümkün olacağından) neye inanmak gerektiğini ya da neyi reddetmemiz gerektiğini bizlere söylemek için oradadırlar. Vendée'nin Kutsal Yüreği, artık, bir zamanlar Rahibe Margherita Maria Alacoque'un gözlerini kamaştırmış olan değildir. Gizemli mistik deneyimden sembolik bir bayrağa dönüşmüştür.

Bizi sözcüklerle ifade edilemeyecek, zıtlıklar içeren, kavranamaz bir gerçekliğe yönlendiren görüntü olarak

bir sembol fikri, Batı'da ancak hermetik yazıların yayılmasıyla etkili hale gelir ve bu fikir çok "güçlü" bir yeni-Platonculuk gerektir. Hermes Trismegistus'un anlaşılmaz söyleminin bizlere sunduğu ani zihnî aydınlanmaların heyecanı moda, stil, Koine olur olmaz, aslında Ortaçağ'a özgü olan, şimdi hermetik hale gelen sembolü yakalamak ve ona toplumsallaştırabilir bir anlam verme isteği derhal su yüzüne çıkar.

Barok dönemin, armalar, aletler ve amblemler diyeceğim totemik nesneleri üretme, hatta yeniden icat etmekte en verimli dönem olması ilginçtir; yine ilginç olan şey, yüzyılın onlardan, neredeyse adım başı semboller olarak söz etmiş olmasıdır. *Syntagma de symbolis* [Sembollerin Dizilişi], Andrea Alciati yorumlarının en ünlülerinden biri olacaktır, Bocchi *Symbolicarum Quaestionum*'dan [Sembolik Sorular], Picinelli *Mundus Symbolicus*'tan [Sembollerin Dünyası], Scarlatino *Homo Figuratus et Symbolicus*'tan [İnsan Figürleri ve Semboller] söz edecektir. Ancak bu sembollerin ne olduklarını Emanuele Tesauro *Il cannocchiale Aristotelico*'sunda [Aristoteles Dürbünü] bize söyler: "Sembol, görünen herhangi bir Figür aracılığıyla bir kavramı anlamlandıran bir metafordur."

Sembollerin bu kutsanışında daima dogmatik bir yorum istenci, yani bir şifre çözme iradesi kendini gösterir. Kıymetli kitaplar görünürde rüyalara ait imgelerden oluşmuş ikonik kültürel yükleriyle bizi hayrete düşürürler: Meşhur kadavralarıyla, devasa şerhleri okumak niyetinde olmayan bir psikanalist için cennet sayılırlar. Ancak eğer şerhe geçerseniz, onun sizi adım adım hatırı sayılır bir laf kalabalığıyla, her figürün en doğru (ve akıllıca) biçimde şifresinin çözümlenmesine bizi yönlendirdiği ve orada sadece bir tane kıssadan hisse çıkarılmasını sağladığını görürüz.

Athanasius Kircher'in, bu amaçla yaptığı antik Mısır yazısının gizemlerini yeniden keşfetmeye yönelik gi-

rişim patetiktir. Onun konumu ayrıcalıklıdır çünkü karşısında bir gereç ya da ambleme benzer bir şey vardı, bulduğu şeyle ilgili Alciati, Valeriano ya da Ferro okuma anahtarı sağlamamıştı. Bunlar eski ve bilindik imgelerdi, bir Hıristiyan (ya da pagan) geleneği tarafından değil de Mısır'a ait ilahiyat kültü tarafından sağlanmış, göründükleri anda kıssadan hissesi olan hayvan öykülerindekinden farklı bir anlama sahip oluyorlardı. Şu anda mevcut olmayan, kutsal kitaplara özgü referanslar daha belirsiz ve gizemli vaatlerle dolu bir dinselliğe yapılan anıştırmalarla yer değiştirir. Hiyeroglifler erginleşme töreni sembolleri gibi görünür.

Kircher için onlar *sembollerdir*, dolayısıyla da gizli bir dünyaya ait, bilinmedik, çok anlamlı ve gizem dolu bir içeriğe gönderen ifadelerdir. Açık bir semptomdan kesin bir nedene gitmemizi sağlayan metinsel varsayımından farklı olarak "sembol daha kapalı birtakım gizemleri anlamlandıran bir gösterimdir ve deyim yerindeyse sembolün doğası, birtakım benzerlikler aracılığıyla, ruhumuzu bir şeyi, dış duyumlarımıza sunulan şeylerden çok daha farklı anlamaya götürmesidir ve kendisine has özelliği, kapalı bir ifadenin tülü altında gizlenmiş ya da saklanmış olmasıdır [...]. Sembol sözcüklerden oluşmaz ancak gösterimler, karakterler, figürler sayesinde ifade edilir." (*Obeliscus Pamphilius* [Pamphili Dikilitaşı], II, 5, s. 114-120)

Bunlar *erginleştirici* sembollerdir; çünkü Mısır kültürünün cazibesi, vaat edilen bilginin, bir bulmacanın içine girilemez ve şifresi çözülemez döngüsünde kapatılmış olmasıdır; bunun nedeni sıradan insanların onun kutsallığına zarar verecek dünyevi merakından çekip almaktır. Dahası Kircher bize hiyeroglifin kutsal bir şeyin sembolü olduğunu (ve bu anlamda tüm hiyeroglifler sembollerdir, tersi geçerli değildir) ve gücünü kutsanmamış olanlarca ele geçirilemez olmasına borçlu olduğunu hatırlatır.

Eğer böyle olsaydı, barok dünya kendi içine girile-

mez yazısını icat etmiş olurdu. Kircher böylesini istemektedir ve *Oedipus Aegyptiacus*'u açan imparatora mektubunda ateşli bir halüsinasyonla bunu ballandıra ballandıra anlatır:

Kıymetli Sezar Hazretleri, gözlerinizin önüne polimorf bir krallık sereceğim: Hiyerogliflerden bir Morpheus krallığı: İnanılmaz çeşitlilikte bir canavarlar tiyatrosu diyebilirim; bunlar doğanın çıplak canavarları değil, kadim bir bilgeliğin bulmacamsı Chimere'leriyle böylesine benzenmiş ki, bu noktada bilge dehalara güveniyorum, onlar harflerle ilgili bilgileri olmaksızın bilimin sonsuz hazinelerinin izlerini sürebilirler. İşte karşınızda Bubastis'in Köpeği, Sais'in Aslanı, Mendes'in Keçisi, sonuna kadar açtığı ağzıyla korkunç Timsah, bütün bunlar ilahî olanın, doğanın, Kadim Bilgi'nin gizil anlamlarını gölgede kalmış bir imgeler oyununun altında açığa çıkarıyorlar. İşte karşınızda susamış Dipsodes'ler, ölümcül zehirleriyle Asp'lar, hinoğluhin Firavunfareleri, zalim Hipopotamlar, canavarımsı Ejderler, karnı şişmiş kurbağa, kabuğu ters dönmüş salyangoz, tüylü tırtıl ve benzer sayısız görüntü; bütün bunlar doğanın mabetlerinde sırrı çözülen düzenli muhteşem zinciri gözler önüne seriyorlar. Burada bize sundukları, metamorfozca başka başka imgelere dönüştürülmüş binlerce egzotik türden şey, bunlar insani figürlere dönüştürülmüş ve karşılıklı bir örgü içinde yine kendi kendilerinde eski hallerine getirilmiş şeyler, yabani olan insani olanla birlikte ve bu ilahiliğin marifetiyle ortaya çıkan bir şey ve nihai olarak Porfirius'un sözleriyle söylersek, ilahilik evreni baştan sona kat ederek akıp durur, tüm varlıkları içine alan sırrına akıl ermez canavarımsı bir gerdek düzenler; işte orada o noktada, çok çeşitli yüzlere sahip olan Yüce, köpeksi boynunu kaldırır, Köpekbaşlı ve iğrenç Ibis, ve sivri gagalı maskesiyle Atmaca gözler önündedir (...) ve aynı zamanda oradan bakire görüntüsüyle

bizi ayartan Bokböceği kisvesine bürünmüş Akrep'in iğnesi gizlenir (bu ve buna benzer pek çok şey dört sayfa boyunca listelenmiştir) Doğa'nın bu pantomorf tiyatrosunda, gizil bir anlamın alegorik tülü altında gözlerimizin önüne serilen şeye taparcasına hayranlıkla bakar kalırız.

Ve tam da kadim Mısır dilinin gizli anlamlarının cazibesi yüzünden Kircher onu, her ideogramın belli bir fikre denk düştüğü (Kircher'i etkilemiş olmasa da Bacon'ı derinden etkileyebilecek olan) Çinlilerin hoş ve çok iyi düzgülenmiş ikonik dili karşısında onu göklere çıkarır. Mısır dilinin sembolleri *integros conceptos ideales involvebant*'tı [kapalı, bütünüyle ideal kavramlar]. Kircher *involvere* [sarmak, örtecek şekilde dolamak] fiiliyle toplamak, sunmak anlamlarından ziyade örtmek, sarıp sarmalamak anlamlarını kastediyordu... Mısırlıların ikonları, sürekli olarak hayranlarını tatmin edilmemiş bilişsel bir heyecan anaforuna sürükleyen ve bunu yaparken kendilerini asla tamamıyla bırakmayan *allumeuses*'ler [flörtçü kadınlar] gibi olmalıdır.

Ama Kircher bu girizgâhlardan, binlerce sayfa ve en az üç değişik eserden sonra ne yapar? Şifre çözmeye çalışır, Mısırbilimci olarak zaferi o göstergelerin gizli anlamını bizim için açığa çıkartmaktan ibarettir, çeviri yapar, mümkün olan tek doğru biçimde çeviri yaptığı konusunda ikna olmuştur. Yanılmaktadır, bunu biliyoruz ama bu konudaki yargımız sonuçlarıyla değil niyetleriyle ilgili. Champollion bu konuda yanılmayacaktır, daha laik bir ruhla Kircher'in işlemini tamamlayacaktır: Sembollerin uzlaşımsal ve fonetik değere sahip göstergeler olduklarını söyleyecek ve onları her türlü çift anlamlılıktan kurtaracaktır. Aslında bu, Kircher'in zaten yapmaya başlamış olduğu şeydi. Onun kadar ilahiyat meraklısı ve Katolik olmayanlar, bu hiyerogliflerde çözülmemiş bir gizemin yükünü muhafaza etmeyi deneyeceklerdir, on-

ları düşük ayarlı okültizmden kurtarıp değerli yanlarını ortaya çıkaracak ve böylece gerçek değerleri ortaya çıktığında özlerine erişilmezlikten değil de artık anlamları değişmez amblemlere dönüştüklerinden bir yerlerde bir giz mevcut olduğuna dair verdikleri güvenden etkileneceklerdir. Bu gizem asla çözülemeyecektir, bunun nedeni özüne erişilmez olması değildir, yöneticilerimizin onu müstesna marka ve iksir vaadiyle, mutlak koleksiyoncularına ya da masonik Grand Guignol müdavimlerine satmak varken özüne erişmemeye karar vermiş olmalarıdır.

Sembolik kavrayışımız ancak artık laik bir evrende köklenir; bu evrende sembolün saklaması ve sırrını ortaya çıkarması gereken şey artık dinlerin mutlağı değil şiirin mutlağıdır. Eğer günümüzde sembolden söz ediyorsak bunun nedeni Fransız sembolizminin yaşanmış olması ve Baudelaire'in "Çoklukta Birlik" başlıklı şiirinin bu akımın manifestosu değerini taşımasıdır: Bir tapınaktır doğa, canlı sütunları sadece anlaşılmaz sözcükler duyulmasını sağlayan "bir derin, bir karanlık birlik içinde, aydınlık kadar sonsuz gece kadar geniş, uzaktan söyleşen uzun yankılar gibi..."[1]

O halde ancak Mallarmé'yle *une fleur* denebilecek ve sözcüğün bize çağrıştırması gereken şeye dair karar verilemeyecektir; çünkü pek çok anlama gebe, her çiçeksi gerçekliğin yokluğunun ta kendisi yani her şey ve hiçbir şey olacaktır. Ve bu nedenle bizler de sonsuza kadar "el değmemiş, dipdiri güzelim bugün" dizesinin ne olduğunu kendi kendimize sorup durmanın şaşkınlığı ve merakıyla baş başa kalacağız.

Ama bu noktada artık nesneler bulunmamaktadır, onlar amblemler, gizemli figürler, yalıtık sözcüklerdir, kendinde sembolik değerleri vardır. Mallarmé'nin çiçeği

1. Sabahattin Eyüboğlu çevirisi.

de, onun beyaz sayfa stratejisine yerleştirilmeseydi olduğu haliyle olmayacaktı. Sembolik olan, metnin ürettiği anlamın etkisine dönüşebilir ve bu haliyle her türlü imge, sözcük, nesne sembol değeri üstlenebilir.

Sembolik tarz demeye karar verdiğim o metin stratejisini yorumlamak için değil de stratejiyi belirleyip saptamak için hangi göstergebilimsel anahtar sunulabilir?

Bu konudaki tavsiye, epey bir süre önce, tutkulu ve ikinci anlamlar konusunda işinin gereği kararlı bir araştırmacı olan Augustinus'tan gelir. Kutsal Yazılar'da herhangi bir şey, anlam açısından anlaşılır görünmesine rağmen bize yersiz, aşırı, açıklanamayacak şekilde üzerinde durulmuş geliyorsa, orada saklanan ikinci anlamı aramak gerekir. Sembolik tarza yönelik dikkat, metinde var olan bir şeyi açığa çıkarmış olmaktan ya da orada olmayabilecekken neden orada olduğunun sorulmasından doğar. Orada olan bu şey metafor değildir; aksi halde sağduyuya ters düşebilecek, yazının sıfır derecesinin katı saflığını kirletmiş olabilecektir. Alegori değildir, çünkü armalarla ilgili hiçbir düzgüye gönderme yapmaz. Orada bulunur, oradadır, orada olması sıkıntı vermez, en fazla okumayı yavaşlatır, ama temsil ettiği şey aşırılık, fazlalıktır, masum aykırılığı, ekonomik açıdan yersiz mevcudiyeti, bizi orada başka bir şey söylemek üzere bulunduğu varsayımını yapmaya sürükler.

Bu figürün bilâbedel ve olmasa da olur bir şey olması onu totemik kılar. Bizi yanıtsız bir sorgulamaya iten şey, aklımıza soktuğu sorudur: "Neden orada o noktadasın?" Bu durum aslında biz insanların yapı sökümcü böbürlenmesinin (*ybris*) ortaya çıkmadığı nadir durumlardan biridir, o noktada bizi akışta sürüklenmeye davet eden metin iradesinin ta kendisidir.

Montale neden altmış kadar "Vecchi versi"yle [Eski Dizeler] bize, "keskin gagalı korkunç bir pervanenin bir

abajurun ince tellerinden geçtiğini, masadaki kâğıtlar üzerinde kanat çırpıp durduğunu," söylemek için böylesine çabalamış olsun ki? Deneyimi totemik kılan tam da o deneyimin önemsizliğidir, "başından beri böyledir bu –bir dönüşte kapanan şeylerle– gün gibi güvenli ve bellektir, kendinde büyütüp duran onları"

Eliot *Çorak Ülke*'nin belli bir noktasında, *sabah bizi uzun adımlarla izleyen gölgemizin akşam bizi ayakta karşıladığını* (dizelerinin anlamının metaforik mi yoksa lafzi mi olduğuna karar vermek bize kalır) bizlere göstermek niyetinde olduğunu bildirdikten sonra neden şöyle der: *I will show you fear in a handful of dust*, sana bir avuç tozdaki korkuyu göstereceğim? Bu durumda sembol metafora özgü güçlerin sınırını aşar. Hiç kuşku yok ki, "bu bir avuç toz" pek çok şeyin metaforu olabilir, geleneksel retorik figür olarak bir kaydırmacadır, başarısızlığı gösterir. Ömrümüzde kim bilir kaç kez bir avuç tozdan başka bir şey değildi elimizde kalan ve bu ifadeyi hazır bir kalıp gibi dile getirmedik? Ama Eliot'ın bize göstermek istediği şey, bu durumun bildirdiği ve ürettiği korku mudur? Başarısızlık hayal kırıklığına uğratır, gücümüzü azaltır, içimizi acıtır ama korkutmaz, çünkü artık beklenmedik hiçbir şey içermemektedir. O bir avuç toz orada bir başka şeyin yerindedir, belki de, Büyük Patlama ânından beri oradadır, ortada bir başarısızlık varsa o da Demiourgos[1] aittir. Belki de öyle değildir, "Büyük Patlama"sız ve Demiourgos'suz bir evrenin epifanisidir, bizim ölümiçin-varlığımızın kanıtıdır (ama *Çorak Ülke, Varlık ve Zaman*'dan beş yıl önce yazılmıştır).

Epifani, dedim. Aslında Joyce'un epifani kavramı sembolik tarzın (Barilli'yle "materyalist vecd"e dönüştü-

1. Köken olarak zanaatkâr, usta işçi ya da işinin eri anlamına gelen Yunanca sözcük. Platon'un evren bilgisini konu aldığı Timaois diyaloğunda fiziksel ya da maddi dünyaya biçim veren düzenleyici tanrı ya da tanrısal güçtür. (Y.N.)

ğünde) daha dinsel ya da daha laik versiyonudur. Görünen bir şey vardır ve bir görüntü, tezahür olduğunu biliriz, öyle olmasa böylesine yersiz ve uygunsuz olmayacaktır; görünür ama bize neyi ifşa ettiğini bilemeyiz. Sembol, nereden geldiklerini, nereye gittiklerini, kime hayranlık dolu gözlerle bakmak için geldiklerini bilmediğimiz Müneccim Krallar'la bir epifanidir. Beytüllahim'in yemliği boştur ya da –kim bilir belki de– içinde bulmacamsı bir nesne, bir hançer, kara bir kutu, karları Siyahi Meryem'in üzerine düşen bir kar küre, tren seferleri tarifesinden kopmuş bir parça vardır. Oysa ışıl ışıl ve göz alıcıdır, en azından olmasa da olur bir şeyin çağrısını kabul eden bizler için.

Yine *Çorak Ülke*'ye dönelim: Neden şiirin bir yerinde, "Bir tanış görüp durdurdum Stetson diye haykırarak," demektedir? Eliot ve Stetson, Mylae'de birlikte oldukları için mi? Neden Stetson geçen yıl bahçeye bir ceset ekmiştir ve o ceset şimdi filiz vermeye başlamıştır? Neden köpeği uzak tutması gerekmektedir?

Roberto Cotroneo, *Se una mattina d'estate un bambino* [Bir Yaz Sabahı Eğer Bir Çocuk] (Milano, Frassinelli, 1996) başlıklı kitabında bir yorum denemesine girişir: Ama kuşkusuz, Stetson Pound değilse kimdir? Neden Mylae şehri olmasın – Batı Roma'nın ilk savunmasından sonra Kartaca gücünü lanetleyip uzak tutmak için Frigya tanrıçasının kültünü, onunla birlikte iki dünyanın birbirine karışmasını ve doğurganlık törenlerini devreye sokan Mylae? Kuşkusuz, bu tür bir okuma meşrudur ve Eliot'ın bizzat kendisinin, bize Miss Weston'ı hatırlatmak için not düştüğü anda iznini verdiği bir şeydir. Ancak mesele orada kapanır mı? Kesinlikle hayır. Stetson talep edilmemiş ortaya çıkışıyla bizi tedirgin etmeyi sürdürür ve öte yandan Eliot bize cömertçe kurmakta olduğu sembolik tarzın işaretini birkaç dize yukarıda verir. St. Mary Woolnoth Kilisesi'nin çan kulesinin, "ölü bir

sesle dokuzuncu vuruşunda," diyerek zamanı gösteriyor olduğundan daha yeni söz etmiştir ve hemen ardından şiirinin çok az ve hermetik olan notlarından birini bu noktada metne yerleştirir. 68. dizeyi yorumlarken şöyle der: "Benim sıklıkla gözlemlediğim bir olgu."

Yüce ve öze ait olmayan bir açıklama. Çoğunu ölümün çökerttiği inanılmaz bir kalabalığın devinip durduğu, herkesin gözleri ayaklarında yürüyüp gittiği o gerçekdışı şehir Londra'da tüm olup bitenler arasında, neden bize sıklıkla gözlemlediği tam da o olguyu söylemek zorunda hissetmiştir kendini, sanki o bir numenmiş gibi?

Ve bizler, biz okurlar ne yapmalıyız? Eliot, sembolizm poetikasının kökenlerinde bulunan bir hakareti değiştirerek hiç vakit kaybetmeden bunu bize söyler: "*You, hypochrite lecteur – mon semblable – mon frere!*"[1] Okura yönelmeyi Fransızcadan İngilizceye çevirirken çağrıyı bağlamından çıkarır. Şimdi başka bir anlama gelmektedir. Stetson'ın neden böyle aniden ortaya çıktığını, tek bir şapka olup olmadığını ve neden onun gelişinin ikiyüzlü suçluları olduğumuzu sorgulamak bize düşer.

Bir kez daha belirtelim ki, Stetson ismi kendi başına bir sembol değildir. Bağlamda sembol haline gelir. Nedensizce odak noktasına yerleşir.

Oradaki yersizliğinin iç tutarlılık eksikliği anlamına geldiğini ya da karşılıksızlığının hafiflik demek olduğunu düşünmememiz gerekir. Kimi kez, sembolik tarz, bu mantık paranoyak olsa da, kendi katı mantığını gözler önüne serer, sembol katı, geometrik ve ağır bir şeydir, tıpkı *2001: A Space Odyssey*'in başında görünen galaktik bir dikilitaş gibidir.

1. (Fr.) Sen dönek okur – benzerim – kardeşim! *Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler* içinde, çev. Suphi Aytimur, Adam Yayınları, İstanbul, 1990, s. 59. (Y.N.)

Sembolün anlık bir şey olması, metinde bir anlığına şöyle bir görünen, öylesine anıştırılan bir imge olması gerektiğini de düşünmemeliyiz. Mallarmé için bir nesneyi adlandırmak (yavaş yavaş tahmin edip bulma mutluluğundan ibaret olan – *le suggérer, voilâ le rêve!*)[1] poetik keyfin dörtte üçünü bastırmak anlamına geliyorsa, her şeyin en küçük ayrıntısına kadar betimlendiği Kafka'nın *Ceza Kolonisi*'nde önerilen hiçbir şey yoktur. Sanki bir mühendislik tezi ve Talmud tadında yasal bir tartışmadır, öykü kendi "bekâret yeminli makinesini" oluşturur ve bizi kendi kendimize o mevcudiyetin nedenini sormaya iten şey, sayfalara yayılmış olan ve bir bütün olarak sunulan betimlemenin tümüdür. Niçin orada olduğu önemli değildir –orada oluşu bizim için yeterlidir– önemli olan bu zalimlik tiyatrosunun bütüncül anlamının ne olduğudur. Ve son günümüze kadar sembolün her alegorileşmesinin neden bizi apaçık bir hakikate götürebildiğini, bize sadece zaten bilmek istediğimizi mi söylediğini sorup duracağız.

Ve şimdi sunumumun ikinci bölümüne geliyorum. Bu söyleyeceğim, edindiğimiz fikirlere karşıt görünebilir ama bize sembolden söz eden tüm yüzyıllar sembolik tarzla ilgili çok az şey biliyorlardı. Belki de kâhinin bir şey söylemediği ve saklamadığı ama sadece işaretler yaptığı Delphi'deki tanrı tapınağının müdavimleri onun peşindeydiler. Ama sonra, bin yıllar boyunca peşine düştüğümüz sembol kavramını bulmak için, sembolik tarzın bilinçli bir strateji olduğunun onaylandığı XIX. ve XX. yüzyılları beklemek zorunda kaldık. Çağdaşı ve biraz daha yakın dönem okurları Homeros'u bir evrensel bilgi ansiklopedisi olarak okuduklarına, Ortaçağ okurları Vergilius'u daha sonra Nostradamus'un kullanıldığı gibi kullandıklarına göre belki de şiir bilincini icat eden moder-

1. (Fr.) Önermek, işte düş olan bu! (Y.N.)

nitedir. Bugün şiirden ve sıklıkla anlatıdan da, sadece duygularla ilgili ifadeler ya da eylemlerin öyküsü veya ahlak dersi istemeyen bizleriz aslında, artık dinlerden talep etmediğimiz bir hakikat için solgun bir *Ersatz* [kötü kopya] ve sembolik şimşekler bekliyoruz onlardan.

Bu yeterli olabilir mi? Yanıtı kabul eğilimiyle değil de soru yoluyla tutkulu bir kurtuluş istencine sahip olanlar için evrenin anlamsızlığı konusunda soğukkanlı bir farkındalık yeterli olabilir ancak.

Zamanımızı ayırt edici kılan eğilim bu mudur acaba? Hayır, izin verirseniz şu kıssadan hisseyle sonuca varacağım. Çağımız, sembolik tarzın mirasının farkına vardığında onun sadece gelişmiş iki halini kabul etti.

Öğrenilmiş ve kültürün bir parçası olmuş ilk haline göre her yerde derin bir anlam saklanmaktadır, öyle ki, her söylem sembolik tarzı ortaya koyar ve her söylenen *söylenmeyenin* izotopisine göre oluşturulur: Üstelik, "Bugün yağmur yağıyor," dendiğinde bile. Sanki bir ilahilik ya da bilincinde olmadığımız kötücül bir güç bizi sürekli sadece ikinci bir anlama göre konuşturuyormuş gibi ve söylediğimiz her şeyin asli ve öze ait olmadığı kabulüyle hareket eden günümüz yapısökümcülüğünün sapkınlığıdır bu. Böyle hareket ederler çünkü onlara göre söylemimizin asli ve öze ait oluşu bir başka yerde, sıklıkla görmezden geldiğimiz sembolik olanda yer almaktadır. Böylece karanlıkta şimşek gibi çakması ve aniden gözlerimizi kamaştırması (büyük olasılıkla çok nadiren olan bir şey) gereken sembolik mücevher her söylemin dokusunu saran parlak renkli bir şerit haline gelir. Pes doğrusu!

Yorum yapmak üniversitede yükselmek için unvan toplamak anlamına geliyorsa, yukarıdaki kötü bir yorumlama stratejisi değil. Ancak eğer her birimiz sürekli olarak aslında söylemek istemediğimiz bir şeyi söylüyorsak, o halde hepimiz her zaman aynı şeyi söylüyoruzdur. Artık dilin en yüksek stratejisi olarak sembolik tarz yoktur; do-

lambaçlı ve öylesine bir değinerek dolaylı olarak, daima semboller aracılığıyla konuşuruz çünkü dil bizi hasta etmiştir. Tanınabilir bir kuralın olmadığı yerde normdan sapma da yoktur. Hepimiz şiirle konuşuruz, hepimiz bir şeyi açığa çıkarırız, hatta, "Salı günü sigortayı ödeyeceğim," dediğimizde bile. Ne tür bir lanet – böylesine gizemlice lanetlenmiş bir dünyada sokaktaki adamın diline yer yok. Sokaktaki adamın konuşamadığı yerde şair de susar.

İkinci sapkınlık komplolara, şifrelenmiş cümlelere, yarım yamalak sözcüklere, önce üzerinde anlaşılan sonra hemen bozulan ittifaklara, boşanma dedikoduları ve yalanlamalarına artık alışmış olan, her olayda, her ifadede, gizli bir mesaj arayan bilgi dünyasının sapkınlığıdır. Günümüz yazarının lanetinden kişisel deneyimleri anlatmak için değil, bugünün gazetecileri ve eleştirmenleriyle karşılaşma durumunda bulunabilecek geçmişin bir yazarının başından geçebilecek olana dair bir model oluşturmak için söz etmek istiyorum.

Diyelim ki bu yazar Leopardi olsun, "Şair ve Bir Magazin Muhabiri Arasındaki Diyalog"u uyduralım:

"Signor Leopardi, sizin şöyle kısacık bir an için (on beş dizeyi aşmadan) üzerinde bulunduğunuz bir tepede sonsuzluk üzerine derin düşüncelere dalıp tepeye dair belli bir söylem geliştirmeniz çok ilgi çekici ve merak uyandırıcı doğrusu. Neden tepe 'ıssız'? Doğrusu sanki, bunu söylememe izin verin lütfen, Atina hükümetiyle çatışma içindeki sessiz muhaliflere bir anıştırma yapıyorsunuz, doğrusu biraz da, bugün Forza Italia Partisi'ne karşı koyan sessiz solcuların sağcılarla itişmesine bir anıştırma gibi..."

"Kesinlikle hayır, tepe ıssız çünkü arkaizmin zevkine bıraktım kendimi, şiirimin en çirkin dizesinin bu olduğunu kabul ediyorum ama o tepe benim için gerçekten çok değerli, sevdiğim bir yer, çünkü ben o topraklarda doğdum."

"Peki neden dalıp gidiyorsunuz sonsuz huzura düş dünyanızda? Güncel siyasi duruma, piyasaların tedirginliğine, finans dünyasının belirsiz kaderine açık ve net bir anıştırmanın söz konusu olmadığını söylemeyin bana."

"Ama bir durun lütfen, *Sonsuzluk* 1819 sonbaharı ve ilkbaharı arasında yazıldı, sizin siyasi durumunuza anıştırma yapamazdım ki o dönemde. Bırakın da bir şair neredeyse yanlışlıkla 'ıssız' olan, anlamı lafzi olarak seçilen bir tepenin zirvesinde düşlere dalıversin! Lütfen! Herhangi bir alegori falan yok, sadece dört mütevazı metafor var: sonsuz huzur (ama sizin Lakoff da uzamsallaştırmanın metafor yapmanın günlük biçimi olduğunu söyleyecektir), ölü mevsimler (neredeyse bir kaydırmacadır), düşüncelere dalıp boğulmak ve deniz olmayan bir denizde kazazede olmak... Ama gerisine bakarsak hiçbir sembol ve hiçbir alegori yok. Şiir retorikte ortadan kaybolan bir şey değildir, retorik de hukuki bir söylemde yitip gitmez... Ben o gün oradaydım ve aniden kendi kendime şöyle dedim: Şuna bak, başı sonu yok... Belki de buna hiç gerek olmasa da benim bunu söylemiş olmam ortadaki tek sembolik şeydir. Ancak bu şifreyi çözmeyin. Benim güçsüzlük ânımı olduğu gibi bırakın ve şiiri yeniden okuyun. Sonra yanıtınız için hoşunuza giden herhangi bir satırın peşine düşün."

"Yapmayın Sayın Kont, bize yutturmaya çalışıyorsunuz, kandırmaca bu. Üç yıl, Viyana Kongresi'nden sadece üç yıl sonra Avrupa şu anda olduğu şey haline gelirken siz kendinizi zamansız terk edişlere bırakıp duygularınıza dalıyorsunuz... Bizlere metninizin aslında söylediği şeyi okuma izni vereceksiniz değil mi?"

Küçük oyunum burada bitiyor. Sembolün nerede olduğunu saptamaya ve yeniden bulmaya kudreti yetmeyenler olarak, şüphe ve komplo kültürü tarafından zehirlenmiş durumdayız. Öyle ki sembolü metinsel tarz

olarak gerçekleşmediği yerlerde bile arıyoruz. Dahası bilemediniz, onu aradığımız yer metnin her tekil parçası olmaktan çıkıp metnin bütünü, kaçınılmaz ve pervasız rastlantısallığı olduğunda, kimse onunla karşılaşmayı beklemediği anda ortaya çıkıyor, insani durum (bundan söz etmek istersek tabii ki) sembole dönüşüyor.

Aslında kitle iletişim araçları dünyası sembol avına çıkmış filan değil, çünkü Tanrı armağanı sezgisini ve lütfunu kaybetti. Anıştırma yapılacak bir Tanrı'dan yoksun kaldığımızdan alegorileri her yerde arıyoruz, hatta bıçaklanmış iki genç kız arasında gizemli bağlarda (istatistikler bize on yıllık bir zaman zarfında birbirine benzer iki cinayetin normal olduğunu söylediğinde bile), gündelik hayatın sınırlı dokusunda aniden parlayıp sönen kısa devrelerde bile. Böylece sembolik tarzın gizlendiği yeri belirleme sezgisi kaybediyoruz.

Her şeyin ikinci bir anlamının olduğu yerde her şey telafisizce dümdüz, donuk ve sığdır. İkinci anlam için duyduğumuz arzu ikinci ya da bininci anlamları bulundukları ya da yerleştirildikleri yerlerde görme kapasitemizi çürütür.

Artık lafzi anlamın ortaya çıkışından, karşımızda olan şeyin o haliyle oluşundan bile keyif almıyoruz, totolojinin asgarisinin çok anlamlılığın azamisine denk düşmesi artık bizi hoşnut etmiyor: *a rose is a rose is a rose is a rose.*[1]

Sembolik tarz, her ne pahasına olursa olsun onun şifresini çözme arzusunu bir gün gelip de yitireceğimiz anda ve yerde olacak.

1. Gertrude Stein'ın "Sacred Emily" (1913) şiirinden. (Ç.N.)

STİLE DAİR[1]

Stil terimi, Latin dünyasında ilk önerildiği halinden biçembilim ve çağdaş estetiğe kadar tamamıyla türdeş olmayan bir tarihe sahiptir. Kökeniyle ilgili bir nüve saptanabilir olmakla birlikte –yazma gerecinden düzdeğişmece yoluyla türetilmiş bir terim olan *stilus*– stil, "yazı" nın yani yazınsal biçimde kendini ifade etme tarzının eşanlamlısı haline gelmiştir ve bu yazma tarzının yüzyıllar boyunca farklı biçimlerde ve farklı yoğunluklarla anlaşıldığı da tamamen doğrudur.

Örneğin stil sözcüğü oldukça kısa bir sürede geniş ölçüde düzgülenmiş yazınsal türleri anlatmak için kullanılır hale gelir (yüce stil, vasat stil, zarif stil; Attika stili, Asya stili veya Rodos stili; komik, trajik, dramatik stil). Pek çok başka durumda olduğu gibi, bu kullanımda, stil kurallara göre iş görme tarzını anlatır, bu kurallar genelde oldukça buyurucudur ve onlara kaide, taklit, modellere bağlılık fikri eşlik etmektedir. Genelde Rönesans'a özgü "kendisini ilgilendirmiyormuş gibi yapma" niyetiyle; stil sahibi, kuralı ihlal ederek ya da kuralı ihlal edecek

1. İtalyan Göstergebilimsel Araştırmalar Derneği'nin kongresinde (Feltre, Eylül 1995) sunulan "Lo stile - Gli stili" başlıklı kapanış bildirisi. Yayımlandığı yer: *Carte semiotiche*, 3, Eylül 1996.

ayrıcalığı olduğunu göstererek zekâ, cesaret (ve toplumsal güç) sahibi olan kişi olduğundan genelde maniyerizm ve barokun stil fikrinin özgünlük ve deha fikriyle ilişkilendirildiği düşünülür, üstelik sadece sanat dallarında değil aynı zamanda hayatta da.

Bununla birlikte Buffon'ın "stil insandır" deyişi bugün bile bireye özgü bir şeyden ziyade insaniliğe özgü bir şey olarak anlaşılır: Stil insani erdemdir.

Kaidelere karşı duran bir stil fikri öncelikle Cesare Beccaria'nın *Ricerca intorno alla natura dello stile* [Stilin Doğasına Yönelik Araştırma] adlı eserinde olumlanan bir şeydir, daha sonra da örgenci sanat teorileri ve Goethe'yle birlikte eser kendi özgün, tamamlanmış, tekrarlanamaz armonisine ulaştığında stil sahibi olacaktır. Sonunda bu noktadan Romantik dönemin deha kavrayışlarına varılır ki, Leopardi bile stilin, dehayı gösteren özgünlük denilen yeti ya da üslup türü olduğunu söyleyecektir. XIX. yüzyılın sonunda, deyim yerindeyse kavram 360 derecelik bir dönüşle öyle bir noktaya gelir ki, dekadantizm ve dandizm ile stil artık yadırgatıcı özgünlükle ve modellerin hor görülmesiyle özdeşleşir, bu anlayıştan da tarihsel avangardlara ait tüm estetikler doğar.

Kendileri için stilin göstergebilimsel bir kavram olduğu iki yazar belirleyebilirim, Flaubert ve Proust: Flaubert için stil, kendi eserini biçimlendirme tarzıdır ve kesinlikle tekrarlanamaz bir şeydir. Stil sayesinde dünyayı düşünme ve görme biçimi açıkça gösterilir. Proust için stil, bir çeşit maddeye dönüşmüş, maddede vücut bulmuş zekâdır, öyle ki Proust için Flaubert, uzak geçmiş, yakın geçmiş, durum ortacı ve geçmişte süreklilik zaman formlarıyla yaptığı yeni kullanımlarla, şeyleri görme tarzımızı Kant kadar yenilemiş biridir.

Luigi Pareyson estetiğinin merkezinde yer alan *biçimlendirme tarzı* olarak stil fikri bu kaynaklardan gelir.

Bu noktada açık ve net olan şey şudur: Eğer sanat eseri biçimse, biçimlendirme tarzı artık sadece sözcük seçimi ya da sözdizimle ilgili değildir (biçembilim denen şeyde olabileceği gibi), bir metnin dokusunda hem derin yapıda hem de yüzeysel yapıda çözülen her türlü göstergebilimsel stratejidir. Biçimlendirme tarzı olarak stile ait olacak şeyler sadece dilin (ya da göstergebilimsel evrenler veya sistemlere göre renklerin, seslerin) kullanımı değildir; anlatısal yapıları düzenlemek, karakterleri tasarlamak, bakış açılarını eklemlemek de stile ait şeylerdir.

Proust'un *Osservazioni sullo stile*'de [Stile Dair Gözlemler] yer alan, Stendhal'in stile Baudelaire göre daha az özen gösterdiğini belirten pasaja bakalım. Proust bize Stendhal'in ***kötü yazdığını*** belirtmektedir; stil deyince sözcük seçimi ve sözdizim anlaşılıyorsa bu bilinen bir şeydir:

Bir manzarayı betimlerken "o büyüleyici yerler", "o şahane yerler" dediğinde ya da kadın karakterlerinden birini tasvir ederken "o tapılası kadın", "o büyüleyici kadın" derken net ve açık olmak istememektedir. Netlikten öylesine yoksundur ki, şunu bile yazabilmiştir: "Kadın adama sonu gelmez bir mektup yazmıştı." Ancak, bilinçli fikirler bütünüyle örtülen o devasa bilinçdışı yapının stilin tamamlayıcı parçasını oluşturduğu göz önüne alındığında, Stendhal'de açıklık ve netlik olduğuna hiç şüphe yoktur. Julien Sorel ya da Fabrizio'nun, şehvetli ve lakayt bir hayat yaşamak için beyhude çabaları ne zaman unutsalar, (Gerek Julien'in gerekse Fabrizio'nun hapishanesi ya da Başrahip Blanes'in gözlemevi gibi) yüksek bir yerde olduklarını sizlere göstermekten memnun olurum.

Bu noktada stilden söz etmek, eserin nasıl oluşturulduğunu, nasıl ilerlemekte olduğunu (kimi kez sadece

üretici bir gidişatın tamamıyla ideal biçimde ilerlemesi sayesinde olsa bile), neden belli tür bir alımlama sunduğunu ve neden ve nasıl o alımlamayı sağladığını göstermek anlamına gelir. Estetik değer yargıları dile getirmekle hâlâ ilgilenen varsa, bunu ancak, stilin sırrına akıl ermez entrikalarını adım adım izleyip saptayarak ve onları tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererek, neden ve nasıl o eserin güzel olduğunu, neden yüzyıllar boyunca farklı alımlamaların keyfini sürdüğünü, neden bazen metinlerarasılık denizine saçılmış olan kaideleri ve modelleri izleyerek de olsa, o mirası biriktirip özgün bir şeye hayat verecek biçimde meyve vermesini sağladığını göstererek yapabilir. Aynı sanatçının elinden çıkan çeşitli eserlerin her biri tekrarlanamaz özgünlük peşinde olsalar bile, o sanatçının her bir eserinde kişisel bir stil bulmanın neden mümkün olduğunu göstermek gerekir.

Eğer durum böyleyse, iki şey söylemek gerektiğine inanıyorum. Biri şu: Bir sanat göstergebilimi, stilin sırrına akıl ermez entrikalarının araştırması ve tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmesinden başka bir şey değildir; ikincisi ise şudur: Göstergebilim, stilistiğin ve her sanat eleştirisinin üst biçimini temsil etmektedir.

Bunu söyledikten sonra başka bir şey eklememe gerek olmayabilir: Hepimiz Rus biçimcilerinin, Jakobson'un, anlatıbilimcilerin ya da yazınsal söylem analistlerinin, (onları anlaşılmaz ve karanlık halleriyle zaten seviyor olsak da) metinler meselesine nasıl da açıklığa kavuşturduklarını hatırlıyoruz. Ama gerçekten de karanlık dönemlerde yaşıyoruz, giderek daha sık bir biçimde (olumsuz küçümseyici bir yan anlamla biçimci ya da yapısalcı da denen) göstergebilimsel çalışmaları suçlayan polemik seslerin yükseldiği en azından bizim ülkemizde. Bu polemiklerde göstergebilimsel çalışmalar sözde matema-

tikselleştirilmiş, anlaşılmaz şemalarla doldurulmuş bir batakta edebiyatın tadının kaçıran metinler olarak kabul edilip eleştirinin düşüşe geçmesinin sorumlusu olarak gösteriliyorlar. Güya okurun davet edildiği vecd hali çift girişli bir kitap bekçiliğinde komployа uğruyor. Güya sanatın en üstün etkileri olduğu varsayılan *je ne sais quoi*[1] ve yücelik, metnin ferahlatıcılığını, sihrini, estetik güzelliğini elinden alarak, onu bir teoriler cümbüşünde eziyor, aşağılıyor, hakarete uğratıp zalimce istismar ediyorlar.

O halde kendimize sormamız gereken soru şu: Sanat ya da edebiyat eleştirisi deyince ne anlıyoruz? Daha rahat hareket etmek için söylediklerimi yazınsal eleştiriyle sınırlayacağım.

Bu noktada, her şeyden önce yazınsal eserlere dair söylemler ve edebiyat eleştirisi arasında bir ayrım yapmak gerektiğine inanıyorum. Yazınsal eserlere dair çok çeşitli söylemler geliştirilebilir; bir eser, sosyolojik araştırma alanı, düşünce tarihi araştırması için belge, psikolojik veya psikiyatrik kayıtlar ve bir dizi ahlaki değerlendirme için dayanak olarak kabul edilebilir. Yazınsal eserlere dair söylemlerin her şeyden önce ahlaki bir söylem olduğunu ileri süren uygarlıklar vardır, bunların arasında Anglosakson uygarlığı en azından Yeni Eleştiri'nin gelişine kadar ilk sırada yer almıştır. Bütün bu söylemsel biçimler kendi içlerinde meşrudurlar; eğer ortaya koyulduklarını, varsaydıkları, ima ettikleri, akla getirdikleri, gönderme yaptıkları bir eleştirel-estetik yargı, dile getirildiği anda bir başkası ya da bizzat yazar tarafından bir başka yerde zaten dile getirilmek zorunda kalmadıysa meşruluklarını korurlar.

Bu söylem, tam anlamıyla eleştirinin söylemidir ve üç biçimde eklemlenebilir – bu üç biçimin "eleştirel tür-

1. (Fr.) "Ne olduğunu bilmiyorum." Estetikte, estetik nesnenin kesin olarak belirlenemezliğine işaret eden ifade. (Y.N.)

ler", eleştirinin ideal kategorileri olması gerektiği açıktır. Buna rağmen sıklıkla ortaya çıkan şey, bazılarının tür ya da tarz kategorisi altında bir başka tarzın en parlak örneklerini sunduğu ya da iyisiyle kötüsüyle söz konusu üç tarzı bir araya getirip karıştığı gerçeğidir.

Sözünü ettiğimiz üç eleştiri biçiminin ilkine *kitap tanıtımı* diyeceğiz; okurlara henüz tanımadıkları ve bilmedikleri bir eserden söz edilir. İyi bir kitap tanıtımı, daha sonra sözünü edeceğim diğer ikisi gibi daha karmaşık bir yönteme de başvurulabilir; ama bu tarzın ortaya koyduğu ürün kaçınılmaz olarak eserin ortaya çıkması, okunması ve değerlendirme yazısının hazırlanması arasında yer alan sınırlı uzam ve zamana bağlıdır. Kitap tanıtımı, en iyi örneklerinde, okurlara henüz okumadıkları bir eser hakkında özetleyici bir fikir vermekle ve sonra eleştirmenin (beğeniye dayalı) yargısını okurlara dayatmasıyla kendini sınırlayabilir. İşlevi fazlasıyla bilgilendirici (kısa bir süre önce bir eserin piyasaya çıktığını ve belli özelliklere sahip olduğunu söyler) ve güvenilir bir tanı koymaktan ibarettir: Okurlar, kitap tanıtımı yazarına tıpkı kendilerine otuz üç dedirttikten sonra bronşit başlangıcı teşhisi koyan ve bir şurup yazan doktora inandıkları gibi inanırlar. Bu tanıtıma yönelik tanının kimyasal analizlerle, kan tahlilleriyle, hastanın artık bir ekrandan izlediği ve bunlar yapılırken içini gördüğü, nesi olduğunu ve bedeninin neden öyle bir biçimde tepki vermekte olduğunu anladığı testlerle falan hiçbir ilgisi yoktur. Kitap tanıtımında (tıpkı doktorun hastayı evine giderek muayene etmesi gibi) okur eseri görmez, sadece bir başkasının ondan söz ettiğini duymakla yetinir.

İkinci eleştiri biçiminde (*edebiyat tarihi*) okurun bildiği ya da en azından daha önce haklarında konuşulduğunu duymuş olması gereken metinlerden söz edilir. Bu metinlerin sık sık adı geçer, bazen örnek değerinde bir-

kaç alıntıyla özetlenirler, gruplanırlar, akımlara dağıtılırlar, kronolojik sıraya dizilirler. Bir edebiyat tarihi düpedüz bir elkitabı gibi olabilir, kimi kez aynı zamanda düşünce tarihinin ve eserlerin tanınması ve saygınlıklarının kabulü haline de gelebilir: De Sanctis'in *Storia della letteratura italiana*'sında olduğu gibi. En iyi durumlarda bir eserin bütüncül ve nihai bir biçimde anlaşılmasına yol açar, okurun beğenisini ve beklentilerini yönlendirir, okura sınırsız panoramalar açar.

Bu tarzların her ikisi de iki çizgide uygulanabilirler, daha önce Croce'nin bize söylediği gibi *artifex additus artifici* [bir sanatçının başka bir sanatçı hakkında yazması] ya da *philosophus additus artifici* [bir filozofun bir sanatçı hakkında yazması] olarak tanımlanabilir. İlk durumda eleştirmen bize eseri açıklamaktan çok okuma süreci boyunca hissettiği duyguların günlüğünü sunar, farkına varmaksızın kendi mütevazı adanmışlığının nesnesini başarıyla aşmaya çalışır, kimi kez bunu başarır – yazınsal anlamda, sözünü ettikleri edebiyattan çok daha güzel olan, edebiyata dair pek çok sayfa biliyoruz, örneğin Proust'un kötü müzik hakkında yazdıkları büyük ölçüde müzikalite içerir.

İkinci durumda eleştirmen bize bazı kategoriler ve değer ölçütleri ışığında eserin neden güzel olduğunu göstermeye çalışır. Ancak kitap tanıtımında eserin nasıl meydana getirildiğini (yani bize stilin sırrına akıl ermez entrikalarını ifşa etmek için diyelim) derinlemesine anlatmaya yetecek kadar yer bulunmaz ve bir edebiyat tarihi söz konusu olduğunda ister istemez analizin zorunlu bir genellik düzeyinde tutulması gerekmektedir. Şu işe bakın! Bir sayfanın stilini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermek için yüzlerce sayfa gerekirken bir edebiyat tarihinde bu ilişki kaçınılmaz olarak tersine işler.

Şimdi üçüncü biçime gelelim: *metin eleştirisi*ne. Bu tarzı seçen eleştirmen okurun eser hakkında hiçbir şey

bilmediğini varsaymak zorundadır, üstelik söz konusu eser *İlahi Komedya* bile olsa. Okurun, eseri ilk kez keşfetmesini sağlamalıdır. Metin, tamamını aktarabileceği ölçüde kısa değilse, paragraf ya da dizelere bölünmüşse, okurun bir şekilde metne erişebileceğini varsaymak gerekir; çünkü bu söylemin sonunda okuru adım adım metnin nasıl oluştuğunu keşfetmeye ve işleyiş biçiminin işlevinin neden öyle olduğunu anlamaya yöneltmesi gerekir. Bu söylem bir onaylama ("şimdi size neden herkesin bu metni muhteşem saydığını gösteriyorum" gibi), bir yeniden değerlendirme ya da bir mitin yerle bir edilmesini ortaya koyabilir. Bir metnin nasıl oluştuğunu (ve neden öyle oluşmuş olmasının iyi olduğunu ve neden başka türlü olamayacağını ve neden öyle oluşturulduğu için çok değerli bir eser olarak kabul edildiğini) gösterebileceğimiz tarzdaki eleştiriler sayılamayacak kadar fazla olabilir. Bu eleştiri biçimleri, her halükârda birbirlerine eklemlenirler, bu eleştiri göstergebilimsel bir metin analizinden başka bir şey olamaz.

O halde, gerçek eleştiri yapmak bir metnin nasıl oluştuğunu anlamak ve başkalarının anlamasını sağlamaksa, kitap tanıtımı ve edebiyat tarihi, bu işi tam anlamıyla yapamıyorlarsa, eleştirinin tek gerçek biçimi metnin göstergebilimsel bir okumasıdır.

Metnin (okuru onu tüm yönleri ve tüm olanaklarıyla anlamaya götürmesi gereken) göstergebilimsel bir okuması, gerçek eleştiriyi içerir; bu, genelde ister istemez eleştirel kitap tanıtımı ve edebiyat tarihi eleştirisinde olmayan bir niteliktir: Göstergebilimsel okuma metinden keyif alma yolları için reçete vermez, daha ziyade metnin neden bize keyif verebileceğini gösterir.

Eleştirel kitap tanıtımı, tavsiye verme işlevi nedeniyle, metnin söylediği şey hakkında bir yargı dile getirme zorunluluğundan muaf tutulmayabilir (korkaklık du-

rumları istisna sayılır); tarihsel eleştiri, olsa olsa bize bir eserin çeşitli ve birbirinden farklı kaderleri olduğunu ve kendisine verilen tepkilerin değişken olduğunu gösterebilir. Bunu bilmediğinde ya da öyle olduğunu inkâr ettiğinde bile daima göstergebilimsel olan metinsel eleştiri ise Hume'un "Of the Standard of Taste" [Beğeninin Standardı Hakkında] başlıklı yazısında, Don Kişot'tan alıntılanan bir pasajla hayranlık verecek biçimde tanımlanan o işlevi yerine getirir:

> "[S]ülâlemin baba tarafında La Mancha'nın çağlar boyunca yetiştirdiği en mükemmel iki çeşnici vardır; bunu kanıtlamak için de, onlarla ilgili bir olayı anlatacağım. Bu iki çeşniciye, tatsınlar diye, bir fıçıdan şarap vermişler; şarabın durumu, kalitesi hakkında, iyi mi, kötü mü diye fikirlerini sormuşlar. Biri dilinin ucuyla tatmış, öteki sadece burnunu yaklaştırmış. Birincisi şarapta demir tadı olduğunu, ikincisi, daha çok meşin tadı olduğunu söylemiş. Şarabın sahibi, fıçının temiz olduğunu, şaraba demir veya meşin tadı verebilecek hiçbir şey karışmadığını söylemiş. Buna rağmen iki meşhur çeşnici, söylediklerinde ısrar etmişler. [Bu yargıları nedeniyle ne kadar alaya alındıklarını hayal bile edemezsiniz. Ama bilin bakalım son gülen kim olur?] Zaman geçmiş, şarap satılmış, fıçı temizlenirken, içinde meşinden ince bir kayışa asılı küçük bir anahtar bulmuşlar."[1]

İşte, gerçek eleştiri son gülen iyi güler tarzında bir şeydir, çünkü herkesi kendi beğenisiyle baş başa bırakırken her şeyin nedenini de gösterir.

1. Miguel de Cervantes Saavedra, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 524. (Y.N.)

Doğal olarak bir "*philosophus additus artifici*" yani bir filozof tarafından gerçekleştirilmiş bir metin eleştirisi de işlevine gölge düşüren aşırılıklarını bilir. Kısa bir süre önce sözünü ettiğim reddetme sendromlarına neden olan bazı metinsel göstergebilim yanlışlarını göz önüne almamız yararlı olacaktır.

Edebiyat göstergebilimi teorisi sıklıkla *göstergebilim odaklı eleştiri*'yle karıştırılır. Il Saggiatore Yayınevi'nin "Yapısalcılık ve Eleştiri" konusuna ayrılmış ünlü kataloğuyla altmışlı yıllarda başlayan eski bir tartışmayı size hatırlatayım. Bu tartışmada, kabaca iki seçenek ortaya çıkıyordu; biri Segre tarafından diğeri ise Rosiello tarafından temsil ediliyordu. Kısaca söylersek, ilk seçenek için, dilbilim kuramı tekil eseri daha iyi anlamaya yaramalıydı; ikincisi içinse tekil eserin analizi dilin doğasını daha iyi aydınlatmaya hizmet etmeliydi. O halde ilk seçenek için teorik varsayımlar bütününün, bir yazarın kişisel stilini açıklığa kavuşturmaya yaraması gerektiği açıktır, ikinci seçenekte ise kişisel stil, normun norm olarak bilinmesini pekiştiren dilsel normdan sapma olarak anlaşılmıştır.

Bu iki seçenekten her ikisi de eşit ölçüde meşruydu ve hâlâ da öyleler. Bir edebiyat teorisi yapabilir ve tekil eserleri belge olarak kullanabiliriz, tekil eserleri de bir edebiyat teorisinin ışığında okuyabiliriz; daha da iyisi, bunu yaparken tekil eserlerin incelenmesinden bir edebiyat teorisinin ilkelerini de ortaya çıkarmaya çalışabiliriz.

Metin teorisinin, metinleri çözümleme nesnesi olarak değil örnek olarak kullanan anlatıbilim gibi bir alanını örnek olarak alalım. Eğer bir anlatı metninin eleştirisi o metni daha iyi anlamaya yarıyorsa, anlatıbilim ne işe yarıyor? Her şeyden önce felsefe nasıl özü itibarıyla felsefe yapmaya yarıyorsa, o da anlatıbilim yapmaya yarar. İster güzel ister çirkin olsunlar anlatı metinlerinin nasıl işlediklerini anlamaya yarar. İkinci olarak, deneyimimi-

zin tamamının nasıl (belki de) daima ve her durumda "öyküleme" biçiminde yapılandığını anlamak için (yapay zekâ, anlambilim ve psikoloji gibi) pek çok disiplinin işine yaramaktadır: Sadece nasıl öyküleme yapıldığını anlamaya yarayan bir anlatıbilimsel teori eksik kalacaktır ama anlatısal sekansları nasıl düzenlediğimizi, dünyaya yaklaşma biçimimizi ve biraz daha fazlasını da öğretirse işe yarar. Nihayetinde daha iyi okumamıza da yarar ve hatta (Calvino'nun durumunda olduğu gibi) yeni yazma biçimleri bulmamızı da sağlar. Yeter ki, "doğal" bir okuma biçimiyle ve eleştirel okumayla teorinin etkileşime girmesi sağlanabilsin ve bazı anlatıbilimsel önyargılar konusunda bir adım bile gerilemeyen bir eleştirel okumayla yola çıkılmasın.

Şimdi burada yanlış anlamaya müsait iki durum var: Biri üretim diğeri de alımlama. İlki, göstergebilimci, metni kendi anlatısal teorisini zenginleştirmek için kullanmakta olup olmadığını ya da o metni daha iyi anlamak için bazı anlatıbilimsel kategorileri işleyip işlemediğini iyice bilmediği ya da açıkça ortaya koymadığı zaman ortaya çıkar. İkincisi okur (genelde önyargılı olarak), bir metinden ya da tek tek pek çok metinden anlatısallığın genel ilkelerini ortaya çıkarmak niyetiyle yazılmış olan bir söyleme eleştirel alıştırma niyetiyle yaklaştığında ortaya çıkar. Cinayet işleyen birinin bunu neden yaptığıyla ilgilenen bir psikoloğun, son yirmi yılda işlenen suçlarla ilgili istatiksel bir makale okuyup sonra istatistiğin, bireysel nedenleri açıklamayı bir yana bıraktığından şikâyet etmesi gibi bir şeydir bu.

Anlatıbilimsel teorilerin bu önyargılı kullanıcılara ne okumada ne de eleştiride yararlı olduğunu söylemekle yetinelim. O teorilerin sıradan çoğul okuma protokolleri olduğunu ve aynı yasaya göre cisimlerin nasıl düştüklerini bize açıklayan fizik teorisiyle aynı işe yaradıklarını söy-

leyebiliriz. Ama bu fizik teorisi bize bunun iyi mi kötü mü olduğunu söylemediği gibi, Pisa Kulesi'nden bir taşın düşmesi ile uğuldayan bir tepeden mutsuz bir âşığın düşmesi arasında ne tür bir fark olduğunu da söylemez. Teorilerin metinleri anlamaya değil öyküleme işlemini kendi bütünlüğünde anlamaya yaradığını söyleyebiliriz; bu anlamda bir eleştiri makalesinden çok bir kültürel antropoloji ya da psikoloji makalesi gibi görünebilirler.

Ayrıca bu teorilerin bütün bunlara ek olarak, başka hiçbir işlevleri olmasa bile pedagojik bir değere sahip olduklarını da açıklamamız gerekiyor. Okumayı öğretenlerin, öğrencinin dikkatini çekmesi gereken düğümleri derhal saptamasına yarayan bir gereç oluştururlar. Yani, başka hiçbir işe yaramasalar bile okumayı öğretmekte kullanılabilirler. Bildiğiniz gibi, artık sadece okuma yazması olmayan birine okumayı öğretmekle kalmadığımızdan, bu teoriler olgun okurların, eleştirmenlerin, yazarların metne hızlı ve güvenilir bir bakışla yaklaşmalarını sağlayabilir.

Özetle anlaşılmasını sağlamamız gereken şey şudur: Sözlük kullanmak iyi bir yazar olmaya yetmese de, iyi yazarların hepsi sözlüklere sürekli başvururlar. Tabii durum böyle diye, Zingarelli sözlüğü ile Leopardi'nin *Şarkılar*'ı aynı söylemsel türe ait olmazlar.

Bununla birlikte belki de göstergebilimcilerin suçudur bu; ama metinsel göstergebilimin düşmanları iki söylemsel türü (metinsel göstergebilim ve göstergebilim odaklı metinsel eleştiriyi) birbirinden ayırt etmeyi beceremezler. Ve böyle yaparak sözünü etmiş olduğum üçüncü tür eleştirinin anlamını yitirirler, o da bir metnin yüzeysel yapısında gösterdiği biçimlendirme tarzını anlamamızı yardım edebilecek yegâne türdür.

Önceden yapılandırılmış kuram, okumanın önüne geçtiğinde genelde yapılmak istenen şey, herkesçe bilinen araştırma gereçlerini sürekli olarak açık seçik gözler

önüne sermektir, bunu yapanların amacı bu gereçleri bildiklerini, onları yapılandırmakta ne denli maharetli olduklarını göstermektir. Oysa sanatı saklama sanatına sahip olmak ve metnin nihayetinde bizim için açığa çıkardığı şeyi teorik üstdilin akrobatik oyunlarından değil doğrudan metinden çıkarmak gerekir.

Hiç kuşku yok ki bu tarz bir yaklaşım, okuma protokollerini kuran üstdil hakkında değil de o metin üzerine bir şey bilmek isteyen okuru korkutuyordur.

Bir metin eleştirisi, değişkenleri ortaya çıkarmak zorundayken metinsel bir teori değişmezleri tasarladığından, sıklıkla başımıza gelen şey şudur: Metinlerarasılık dünyasının değişmezlerden ve yenilikçi istisnalardan oluştuğu, eserin bir yandan da üzerinde oyunlar oynadığı değişkenleri hem frenleyen hem de saklayan yenilikçi bir icadın mucizesi olduğu anlaşıldığında, göstergebilimsel araştırma, yenilikçi buluşları gözden yitirerek her metinde aynı değişmezlerin saptanmasıyla tekdüze bir hale gelir.

Buradan sonuç olarak ortaya çıkan şey neredeyse hep aynıdır. Calvino'daki (sanki yazar bu konuyla ilgili her şeyi zaten bize açıklamamış gibi) tarot kartlarının yapısı üzerine araştırmalar ya da *Hamlet*'i olmak ya da olmamak, var olmayı istemek/var olmayı istememek karşıtlıklarına indirgeyen bir sonucu her türlü metinde saptayan şemalarla hayat ve ölüm üzerine alıştırmalarla karşılaşılır. Bu noktada dikkatinizi çekmek istediğim şey şudur: Bu yöntem didaktik açıdan muhteşem olabilir, hatta günlük hayatta hepimizin mücadelesinin olmak istemek ile olmak istememek arasında nasıl geçip gittiğini bile göstermeyi başarabilir. Shakespeare ebedî bir ikilemi yeni bir biçimde karşımıza çıkarmıştır. Ancak bunun üzerine üretilecek söylem tam da o "yenilik"ten yola çıkarak başlamalıdır ve anlatıbilimsel düzeyleri saptama, sanatsal "zirve"leri keşfetmeye giriş niteliğindedir.

Yazınsal teorinin farklı metinlerdeki değişmezleri ortaya çıkardığı doğruysa, eleştirmen teoriyi uygularken kendini her metinde aynı değişmezleri bulmakla sınırlamamalıdır (böyle yaparsa teorisyenin yaptığı işin ötesine geçemez). Metnin değişmezleri nasıl sorunsallaştırdığını, onlara kendi aralarında nasıl bir oyun oynattığını görmek için değişkenlerin farkındalığıyla yola çıkılmalıdır. Yani eleştirmen iskeletin her vakada ayrı ayrı olacak şekilde nasıl farklı kaslar ve tenle kaplandığını görmeye çalışmalıdır. Sophokles'in oyunundaki Oidipus'un bilmek-isteme-mesinin dramı bu tipik yapı tarafından sağlanmaz (aldatılan kadının dedikoducu arkadaşına, "Lütfen, bunu bana söyleme!" deyişi en meşhur sahnelerde de yer alır). Dramı sağlayan şey, sırrın ortaya çıkmasını geciktiren strateji, metinsel oyunun yapısı (babayı öldürme ve ensest, sıradan bir aldatma) ve yüzeysel yapıdaki söylemdir.

Ayrıca metinsel göstergebilim, *maniyerizm* ve *stil* arasında Hegel'in yaptığı anlamda bir ayrımı sıklıkla uygulamaz: Hegel'de ilki yazarın daima ve sürekli olarak kendi kendini yineleme takıntısı olarak, ikincisi sürekli olarak kendi kendini aşma yetkinliği olarak tanımlanır. Oysa bu farklılıkları açıklığa kavuşturabilecek tek şey tam da bir metinsel göstergebilim olabilir.

Metinsel göstergebilim çeşitli ve pek çok aşırılıkla itham ediliyor, ya ona muhalif olanların kusurları konusunda ne demeli? Kuşkusuz, bizi tanık ettikleri, düzeltmen ve tipografın gözünden kaçabilecek, A yazarına atfedilen bir sayfanın B yazarına atfedilen bir kitapta yeniden yayımlanmasını bile her eserde bize kendi okur rehavetleri olarak anlatanların *artifices additi artifici* [sanatçının sanatçı üzerine yazarken] yaşadıkları orgazmlardan pişmanlık duymak bize düşmez.

Aslında, hiç kimseye zararı dokunmayan zevklerini sağlayan orgazmı eleştirmenlere bırakabiliriz. Çünkü her

eleştirel çiftleşmede kendileriyle sevişmekten başka bir şey yapmadıklarından, sözcüklerle bile orgazm olma konusunda bu kadar hassasken çapkınlıkta pek de özgür olmadıkları ve farklılıktan iğrendiklerini kısa sürede gösteren bir şeydir ne de olsa. Yine aynı şekilde toplumsal eleştiri yapmak ya da yazınsal kurumların tarihini yazmak veya iyi ve kötü geleneklerin eleştirisini yapmak isteyenleri kendi etkinlikleriyle baş başa bırakalım, ne de olsa onların etkinliği sıklıkla pek bir yararlı ve kıymetlidir.

Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de son on yılda, ülkemizde sanki –bunu açıkça söyleyen bile oldu– Yolsuzluk, Mafya, Sol'un çöküşü ve Muzaffer Sağ'ın doğuşundan biçimci-yapısal-göstergebilim okumaları sorumluymuş gibi onları aforoz etmeye yönelik bir çeşit yarışa girişenler oldu.

Bu durum öylesine can sıkıcı bir hale gelebilir ki, bu şikâyetler sonunda son yirmi yılda kat ettiğimiz bazı yolları, gençleri ve genç öğretmenleri onlardan saptıracak ölçüde etkileyebilir.

Paris'teki Presses Universitaires'in giriş katındaki salona girerseniz sağdaki ikinci bankta her derecede okul için hazırlanmış, *metin analizi*nin nasıl yapıldığına ilişkin onlarca kılavuz kitap bulursunuz. Altmışlı yılların yapısalcılığın öncü birlikleri bile, Rus biçimcilerini ya da Prag Okulu'nu söylemiyorum ama onlarca yıldır bakış açısını, anlatısal montajı, eyleyenler veya eylem öznelerini (Kenneth Burke'te olduğu gibi) analiz etmiş olan iyi ve ampirik Anglosakson eleştirmen ve teorisyenler bile yeniden keşfedilmek zorunda kalmışlardır.

Benim de aralarına dahil olduğum Croce sonrası (ilk) nesil, Wellek ve Warren'ın Dâmaso Alonso veya Spitzer okuması üstüne ortaya çıkardıklarına büyük bir heyecanla yaklaşmıştı. Okumanın, bildiğimizden farklı bir şey olduğunu, yapısal açıdan fazladan kullanılmış sözcükler

bataklığına yerleşmiş olan şiirin alıçlarını ve düğün çiçeklerini orada burada rasgele toplayabileceğimiz bir kır gezisi olmadığını anlamaya başlamıştık, okurken metinle farklı düzeylerde yaşam dolu, bütünlüklü bir şeyle karşılaşıyorduk. Kültürümüz de bunu öğrenmiş gibi geliyordu bize.

Neden bütün bunlar unutuluyor? Neden gençlere şimdi bir metinden söz etmek için güçlü bir teorik donanım ve her düzeyde okuma yapmak gerektiği öğretiliyor? Neden uzun ve saatler süren bir çabayla yapılan bir Contini okumasının zararlı olduğu (tek nedeninin Pizzuto'yu değersiz kılması olduğu doğrudur) söylenirken (yeniden!) göklere çıkarılan yegâne ideal eleştirinin artık metnin okurlara sağladığı tesadüfi ipuçlarının özgür bir zihnin özgürce verdiği tepkiler olduğu kabul ediliyor?

Ben şahsen, bu eğilimde iletişimin diğer sektörlerinin bir yansımasını görüyorum; eleştirinin kesin gelir getirdikleri görülen diğer aktivitelerin yatırım değerine ve hızlı ritmine uyarlanması gibi bir şey. Yazarın bir başka gazeteye verdiği mülakatın kültür sayfasındaki yorumu daha çok satış getiriyorsa, neden bütün kitabı okumayı gerektiren kitap tanıtımıyla uğraşılsın ki? Köyün delisiyle akademik ortamın delisini eşdeğer görüp aynı *talk show*'a katılımları sağlandığında daha fazla izleyici sağlanıyorsa neden altmışlı yılların yerden yere vurulan TV'sinin yaptığı gibi televizyon için *Hamlet* sahnelensin ki? Birkaç (kitap) yaprağı çiğneyerek yüceliğin sağladığı kendinden geçme halini, klorofil fotosentezinin sırrına akıl ermez yüce entrikalarında, yaprağın yüce değeri günler geceler kaybetmeden bulunabiliyorsa, neden bir metni yıllarca okuyasınız ki?

Bu tutumun nedeni Yeni Antik Dönem Sonrası Eleştirisi'nin yol göstericilerinin her gün mütemadiyen ortaya attığı mesajdır; onların bize tekrarlayıp durduğu

şey, klorofil fotosentezini bilen birinin yaşamı boyunca bir yaprağın güzelliğine ömür boyu duyarsız kalacağıdır, kan dolaşımı üzerine bir şey bilen birinin yüreğinin aşkla çarpmasını sağlayamayacağıdır. İşte yanlış olan budur ve bunu söylemek ve yüksek sesle tekrar tekrar söylemek gerekmektedir.

Burada verilen meydan savaşı bir metne âşık olanlar ile çabucak sevişmek isteyenler arasında gerçekleşmektedir.

Ama şimdi sözü yetkesinden şüphe edilmeyecek birine bırakıyorum, öylesine bilge ve güvenilir biri ki gerçek adını bile bilmiyoruz; bu durum, gizli ve bilinmeyen geleneksel bilginin şimdi ateşli çığırtkanı olan destekçilerini yazarımız lehine yönlendirebileceği gibi, bir tanecik kitap yazmış ya da onu bile yapamamış birini yayımlayan seçkin editörleri harekete geçirebilir. Bahsettiğim kişiyi bizler Sahte Longinus olarak tanıyoruz, MS III. yüzyıla tarihlendiriliyor. Sanat üzerine düşünülmez, tarifsiz duygular hissedilir ve sonuç olarak hissedilen kendinden geçme hali en fazla başka sözcüklerle anlatılır ama açıklanamaz diyenlerin bayrağı olan o meşhur kavramın icadını bu yazara atfetme eğilimindeyiz.

Söz konusu kavram estetik ve eleştiri tarihinin bazı dönemlerinde sanata özgü etkiyle özdeşleştirilmiş olan Yücelik kavramıdır. Gerçekten de Longinus ya da her kimse şunu belirtir: "Yücelik, dinleyicileri bir şeye ikna olmaya yönlendirmez; yaptığı şey, onları kendinden geçme haline sürüklemektir." Yücelik, okuma (ya da dinleme) ediminden fışkırıp geldiğinde, "her şey bir anlamda şimşek halinde dağılır".

Ancak bu noktada (yani yüzyıllarca Yücelik konusunda bir okul oluşturmuş yegâne kişinin yazdığı ilk paragrafın hemen hemen sonuna geldiğimizde), Longinus

Yücelik'in düşünülebilir olup olmadığını kendi kendine sorar ve hemen ardından yaşadığı bahtsız zamanda pek çok kişinin onu doğuştan gelen bir yetenek, doğanın bir hediyesi olarak kabul ettiğini belirtir. Ancak Longinus, bir yönteminiz olmadıkça doğanın verdiği yeteneklerin muhafaza edilemeyeceğini ve onlardan yararlanılamayacağını düşünür; yani sanatla, pek çoklarının unuttuğu ya da hiç bilmediği, dinleyicide ya da okurda Yücelik etkisini yönlendiren göstergebilimsel stratejilerin bir tanımını yapma girişimine devam eder.

Öyle ki, Yücelik'in stratejilerini keşfetmek, onların nasıl işlediğini göstermek için onun kadar enerji (yirmi-otuz sayfalık çalışmalar da olsa) harcayan herhangi bir Rus biçimci, Praglı ya da Fransız yapısalcı, Belçikalı retorikçi ya da Alman stil-kritikçi [*Stilkritiker*] bulamazsınız. Stratejilerin nasıl işlediğini göstermek derken, nasıl oluştuklarını, metnin çizgisel yüzeyinde nasıl bir araya geldiklerini, stilin sırrına akıl ermez derin entrikalarını okurunun gözlerinin önüne nasıl serdiklerini kastediyorum.

Sahte ya da değil, Longinus bu noktada Yücelik'in beş kaynağını listeler: *asil düşünceleri kavrama kapasitesi, cesur tutkuları gözler önüne sermek ve başkalarında aynı hisleri uyandırmak, uygun retorik figürler yaratma tarzı, sözcük seçimi ve figürlerin özenli* kullanımıyla asil ifade yaratma becerisi ve son olarak *metnin tümü ve genelinde düzenleme tarzı*. Bütün bunlar yüksek ve övgüye değer bir stilin ortaya çıkmasını sağlayan bileşenlerdir. Çünkü Longinus'un bütün bunların dışında, kendi dönemindekilerin Yücelik'in göstergebilimsel tutkusunu orgazmın fiziksel deneyimiyle özdeşleştirenlere karşı söyleyecek bir şeyi de vardır: "Yakınmalar, moral bozuklukları, korkular gibi Yücelik'ten oldukça uzak ve miskin bazı tutkular vardır, karşı kutupta da Yücelik'in pek çok örnekleri *pathos*'tan [dokunaklılık] yoksundur."

Ve işte Longinus, Yücelik duygusunu üreten yüce fotosentez arayışına girişerek: Bir bakarsınız Homeros'un ilahî olana büyüklük kazandırmak için nasıl olağanüstü bir canlandırmayla kozmik mesafe duygusu ürettiğini ve bu duyguyu fiziksel mesafeleri uzun uzun anlatarak nasıl etkili kıldığını gösterir, bir bakarsınız Sappho için içsel *pathos*'un nasıl sadece bir göz, dil, ten, kulak savaşı sahneye koyarak gerçekleşebildiğini görmemizi sağlar; bir bakarsınız, Homeros'un bir kazazedesini Solili Aratos'unkiyle karşıtlık ilişkisine sokar; ikincide ölümün yanı başımızda oluşu deyim yerindeyse sıradan bir metafor seçimiyle narkoz altında kalırken ("Hades'i uzak tutan incecik bir sopa") Homeros'ta Hades'in adı anılmaz ve tam da bu nedenle daha da önemli hale gelir. Bir başka yerde genişletme stratejilerini, canlandırmayı araştırır, bir başka yerde mecazların, bağlaçsızlıkların, zincirleme tasımların, abartılı anlatımların tiyatrosunu keşfe dalar. Bağlaçların söylemi nasıl zayıflattığını, sözcük türü kaydırmalarının söylemi nasıl güçlendirdiklerini, zamanların yer değiştirmesinin onu nasıl dramatize ettiğini keşfeder.

Longinus'un yaptıklarının bir dizi stilistik analizden başka bir şey olduğunu düşünmeyelim. Longinus karşıtlık ilişkisiyle, kişilerin yer değiştirmesiyle, kişiden kişiye geçişle, yazarın okura yönelme biçimiyle veya karakterle bir olmakla ve bu anlatısal manipülasyonların grameriyle de meşgul olur. Dolaylama ve geçiştirmeleri, deyimsel ifadeleri, metaforları, benzerlikleri ve mübalağaları ihmal etmez. Tüm bunlar anlatısal yapılardan, seslerden, bakışlardan ve zamanlardan oluşan stilistik-retorik büyük bir makinedir. Yücelik stratejisini hayran olunacak hale getiren bu makine, metinleri çözümler ve onları birbiriyle karşılaştırırken gözlemlenmiş olur. Bu gözlem de Yücelik stratejisinin ortaya çıkmasını ve hayranlığımıza nail olmasını sağlar.

Sadece basit insanların orgazm tuzağına düşer gibi görünürken, Longinus tutkularının kimyasını bilmekte ve bu nedenle daha fazla zevk almaktadır.

39. paragrafta Sahte Longinus "sözcüklerin eşdizinindeki kompozisyon armonisini" ele almayı önerir, bu armoni sadece ikna ve zevk sağlamak için doğal bir serimlenme olmakla kalmaz, olağanüstü bir yücelik ve *pathos* sağlama gerecine dönüşür. Longinus (kadim Pisagorcu gelenek sayesinde) flütün dinleyicilerde tutkular uyandırdığını ve müzik konusunda uzman olmasalar da, onları tıpkı Korybant'lar gibi kendinden geçer hale getirdiğini, kendi başlarına ele alındıklarında anlamdan yoksun olan *kithara* seslerinin büyülenme etkisi ürettiklerini bilir. Ancak flütün etkilerini "belli bir gidişatla ritim vererek" elde ettiğini, *kithara*'nın ise "modülasyonlarını çeşitlendirmesi" ve akortları birleştirmesi sayesinde ruhu etkilediğini de bilir. Açıklamak istediği şey, herkes için aşikâr olan etki değil, daha ziyade etki üretiminin grameridir.

Böylece "kulakla ruhu da ele geçiren" sözel armoniye geçerek kendisine harikulade görünmekle kalmayıp aynı zamandan yücelik etkisi veren Demostenes'in şu deyişini analiz etmeye girişir: "Bu ferman kentin üzerinde kapkara bir duman gibi dolanan tehlikenin bir bulut gibi geçip gitmesini sağladı." Ve ardından şunları söyler:

Bu noktada kavram armoniden daha aşağı konumda değildir. Cümlenin tamamı, ihtişam sağlamak için en asil ve en uygun *daktylos*[1] ritimleriyle ifade edilmektedir, tam da bu nedenle kahramanlık şiirine özgü bir ölçü kullanılmıştır, bu ölçü bu alanda bildiğimiz en güzel ölçüdür. Sözcüklerin yerlerini istediğiniz gibi değiştirmeyi deneyin: "bu ferman bir bulut gibi geçip gitmesini sağla-

1. Klasik şiirde bir uzun iki kısa heceden oluşan ayak. (Y.N.)

dı tehlikenin" ya da ister tek bir hece ister tek bir sözcük çıkarmayı deneyin ve şöyle deyin: "o bulutun geçip gitmesini sağladı", işte o zaman armoninin yüceyle nasıl da ahenk içinde olduğunu anlayacaksınız. Gerçekten de "bir bulut gibi" ifadesi ölçü ve ahenk açısından farklı bir şey söyler, "bulut gibi" ise başka bir şey, hece ölçüsü ve ses değiştirerek yapılan kısaltmayla cümlenin ihtişamını sakatlarsınız. Tam aksini yapıp bir eklemede bulunur da "sanki bir bulutmuş gibi geçip gitmesini sağladı" derseniz, aynı şeyi söylemiş olursunuz ama aynı ritmik ahenge sahip olamazsınız çünkü cümlenin uzunluğu yücenin etkisini azaltır ve hafifletir.

Özgün Yunanca metni kontrol etmeden de bu analiz açık ve nettir. Sahte Longinus metin göstergebilimi yapmaktadır. Ve –en azından kendi döneminin kanonlarına göre– neden yücelik diye bir şey bulduğumuzu ve metnin bütününde etkiyi kaybetmek için neyi değiştirmek gerektiğini bize açıklayarak eleştiri yapmaktır. En eski özgün kaynaklardan başlayarak (daha geriye Aristoteles'in *Poetika*'sına kadar gidelim, aşağı yukarı aynı şeyi buluruz) bir metni nasıl okutmak gerektiğinden, ***close reading***'den ve kimi kez dehşete düşüren bir üstdilden korkmamak gerektiği bilinmektedir. (Longinus'un dili, o dönem için, günümüzde pek çok kişiyi dehşeti düşüren teorik üstdilden daha az ürkütücüdür.)

O halde stil kavramına, gerçek eleştiri kavramına ve metinsel stratejilerin analizi kavramına yaklaşmak için eskilerden ayrılmayalım. Yapılan ve yapılmakta olan en iyi stil göstergebilimi büyüklerimizin yaptıklarıdır. Yegâne görevimiz, ciddi ve sürekli bir çalışmayla, hiçbir şantaja boyun eğmeden, küçüklerimizi mütevazılığa davet etmektir.

LES SÉMAPHORES SOUS LA PLUIE[1]

Uzam sözcüklerle nasıl temsil edilir? Bu meselenin kendine özgü bir tarihi var, retorik gelenek (diğer her türlü görsel deneyim gibi) sözel uzam temsili tekniklerini canlandırma ya da *evidentia* [açıklık] adı altında sıralamaktadır. Sözel uzam temsili, şu tanımlarla özdeşleştirilmiş ve kimi kez onlara yakın sayılmıştır: *illustratio* [illüstrasyon], *demonstratio* [gösterim], *ekphrasis* [görsel olanın dramatik ya da grafik tasviri] ya da *descriptio* [betimleme], *enargeia* [canlılık] vb.

Ne yazık ki, tüm canlandırma tanımları totolojiktir: Yani sözel işlemler aracılığıyla görsel deneyimleri temsil eden ya da akla getiren bir beti, bir figür aracılığıyla canlandırma tanımı yaparlar. Klasik retoriğin Hermogenes'ten Longinus'a, Cicero'dan Quintilianus'a kadar en büyük temsilcilerine borçlu olduğumuz tanımlara baktığımızda, her biri bir diğerini yeniden ele almış gibi görü-

1. San Marino Üniversitesi Bilişsel ve Göstergebilimsel Araştırmalar Merkezi tarafından düzenlenen bir kongrede sunulan uzam göstergebilimiyle ilgili kısa bildirinin yazılı versiyonu. Bu kısa bildiriyi "I sensi, lo spazio, gli umori. Micro analisi di *In the Orchard* di Virginia Woolf" (*VS* içinde, 57, 1990) başlığını alıntılayarak açmıştım. Sandra Cavicchioli'nin çalışmasının başlığını edebiyatta uzam temsilinin en güzel çözümlemelerinden biri olarak anmıştım. O sırada yazar salondaydı. Bu konudaki düşüncelerimi artık aramızda olmayan Sandra Cavicchioli'ye ithaf ediyorum.

nür. Bu yüzden tanımın babasının kim olduğu derdine düşmeden Lausberg'den alıyorum: (i) *credibilis rerum imago quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur* [o şey sanki mevcutmuş gibi görünmesini sağlayan inandırıcı bir görüntü] (ii) *proposita forma rerum ita expressa verbis ut cemi potius videatur quam audiri* [konuşmacı tarafından sözcüklerle dile getirildiğinde duyulabilir olmaktan çok görülebilir olan şey], (iii) *quae tam dicere videtur quam ostendere, praesentans oculis quod demonstrat* [konuşmacının göstermeye çalıştığı şeyi gözlerimizin önüne sunarak söylediği kadarını sergiler göründüğü şeyler], (iv) *quasi gestarum sub oculis inductio* [yapılmış şeylerin gözler önünde sergilenmesi gibi bir şey] – vb.

Gözlerimin önünde (ama bu kez terimin lafzi anlamıyla), geçen temmuz ayında Hermann Parret'nin Decade di Cerisy'de gerçekleşen toplantıda canlandırma[1] hakkında sunduğu metin var. Yazar en modern teorisyenlerin ormanında sefere çıkmış ama yine de bu çalışma bana işe yarar ve kayda değer sonuçlar vermiş gibi gelmiyor. Dumarsais bize, canlandırmanın imge ya da tablo anlamına geldiğini ve "sözü edilen olayların tasvirlerde sanki söylenen şey gerçekten gözlerimizin önündeymiş gibi resmedildiğinde, deyim yerindeyse anlatılan şey gösterildiğinde" (*Des Tropes* [Mecazlar]) karşımıza çıktığını ve kimileri için bu stil figürünün (biçem betisinin) gerçekliğe "parmakla dokunmayı sağlamak" anlamına geldiğini hatırlatır. Güzel metafor! Üstelik doğru, ama bir başka figürü tarif etmek için bir figür kullanmak pek de işe yaramıyor. Dahası Aristoteles, şeyleri neredeyse gözlerimizin önüne koyan bir betinin metafor olabileceğini söylediğinden artık

1. Hermann Parret içinde "Nel nome dell'ipotiposi", J. Petitot e P. Fabbri içinde, *Nel nome del senso* (Milano, Sansoni, 2001).

hiç kimse metaforun canlandırmayla aynı şey olduğunu söylemek istemeyecektir. Gerçek şu ki, retorik figürlerin söyleme; gözalıcılık, canlılık, ikna edicilik katmaları gerekiyorsa ve Horatius'a göre şiirin *ut pictura* [resim gibi] olduğunu kabul etmek gerekiyorsa, o halde tüm figürler bir biçimde, dinleyeni ya da okuyanı şaşırtarak bir şeyi gözün önüne getirirler. Ama eğer hal böyleyse ve metafor denen şey çok genelleyiciyse, canlandırma tartışmasının sonu nereye varabilir?

Neyse ki, canlandırmanın ne olduğunu söyleme konusunda teorisyenler yetersiz kalırken hemen hemen her zaman bizlere birbirinden güzel örnekler sağlama konusunda çok iyiler. İlk üç örnek Quintilianus'tan (*Institutio Oratoria* [Bir Hatibin Yetişmesi Üstüne] VIII, 3, 63-69) geliyorlar. İlk örnek *Aeneas*'tan (V, 426) bir dizeye gönderme yapıyor, bu dizede iki boksörün "her ikisi de ayak parmaklarının ucuna basarak dikiliyormuş" İkinci örnek Cicero'nun *In Verrem* [Verres'e Karşı] (5, 33, 86) başlıklı eserinden: "Sahilde ayakta duruyormuş, ayağında sandaletleri, üzerinde kırmızı bir cüppe ve ayaklarına kadar uzanan bir tunikle, ufak tefek hafifmeşrep bir kadına abanmış, Roma halkının valisi." Quintilianus kendi kendine şu soruyu sorar: Sahnenin vuku bulduğu yeri, olayın kahramanları ve hatta söylenenden daha fazlasını, yüzünü ve gözlerini, müstehcen okşamaları ve orada bulunanların rahatsızlığını göremeyecek kadar fanteziden yoksun biri var mıdır? Üçüncü örnek de yine Cicero'dan, Q. Gallius için verilen söylevden alınmış bir parça, keyif ve ahlak düşkünlerinin şöleninden bahseder: "İçeri girip çıkan insanlar görür gibi oldum, kimileri sarhoşluktan sendeliyor, kimileri bir önceki gün akşamdan kaldığından esneyip duruyordu. Yerler kirliydi, her yere şarap lekeleri bulaşmıştı, solmuş çiçeklerden taçlar ve balık kılçıklarıyla doluydu ortalık."

Dördüncü örnekte şunları söylemektedir: "Hiç kuşku yok ki, aslında biri bir kentin işgal edildiğini söylediğinde, kıyıma yol açacak bu tür bir olayın getirebileceği tüm felaketleri fikren çağrıştırır; ama böylesi kısa bir bilgilendirme derin bir üzüntü yaratmaz. Oysa tek bir sözcükte içerilen kavramlar genişleme ve yayılma imkânı bulacak olsalar, gözlerinizin önüne gelecek olanlar şunlardır: Evlere ve tapınaklara yayılan alevler, çökmekte olan binaların çatırtısı, çeşitli seslerden gelen kaynağı belirsiz tek tip bir uğuldama, nereye kaçacağını bilemeyenler, umutsuz son kucaklaşmalar, çocukların ve kadınların feryatları, ne yazık ki o günü görecek kadar yaşamış ihtiyarlar; dünyevi ile kutsal şeylerin tahrip edilmesi, avını alıp götürenlerin ve yenisini aramak için geri dönenlerin arı sürüsü gibi kaynaşıp durması, işkencecisinin önünden itilip kakılarak götürülen zincirlenmiş tutsaklar, çocuğunu vermek istemeyen anneler, kazananların güç mücadelesi..."

Benzer biçimde, Dumarsais bize canlandırma örneği olarak Jean Racine'in *Phédre*'sinden [Phaedra] (V, 6) alınmış bir parçayı önerir:

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide;
L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux;
Son front large est armé de cornes menaçantes
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux...

Buğulu ovanın üstünde heybetli
Yükselir köpük köpük bir dağ nemli,
Yaklaşır dalga, yalar köpüklü akışla

Kusar öfkeli bir canavar karşımızda
Kocaman alnı tehditkâr boynuzlarla silahlı
Bedeni sarımsı pullarla kaplı
Saldırgan boğa yılmaz ejderha
Düğüm düğüm sağrısıyla karşımızda

Quintilianus'nun bu dört örneği üzerinde düşünürsek, ilkinde sadece fiziksel duruşun anıldığını görürüz (okur sanki sahneyi hayal etmeye davet edilir gibidir); ikincisinde bir parça garez ve hasetle betimlenen bir duruş söz konusu – kırmızı cübbenin vakarı ile o hafifmeşrep ufak tefek kadının (*muliercula*) bayağılığı yan yana getirilir, böylece alıcı o sahnede bir şeyin rahatsız edici olduğu konusunda uyarılmaktadır; üçüncüsünde tasviri ilginç kılan şey çok net ve uzun olması değil, ama tasvir edilen şeylerin tatsızlığı ve rahatsız ediciliğidir (unutmayalım ki, klasik bellek tekniğinde, canavarımsı ya da korkunç bir imgenin hatırlanmak yani uygun zamanda zihinde belirmek açısından daha fazla olanağı vardı); dördüncüsünde spesifik bir örnek söz konusu değildir ama birbirini takip eden uzun bir eylem dizisinin geniş ve detaylı bir betimlemesinin nasıl olabileceğini akla getirir, bu duruma, kasten, tıpkı sinematografik bir sekans gibi, eylemlerin dramaya özgü ardıllığı diyorum.

Racine'den alınan parçanın durumunda daha karmaşık bir şey var elimizde, doğal bir olayın çeşitli aşamaları tasvir ediliyor ama birbirini takip eden dalgalı biçimlerin her biri sürekli olarak hayvan biçimli hale gelerek dönüşüme uğruyor. Görsel olarak onları hayal etmenin baştan çıkarıcılığından veya keyfinden kendimizi alıkoymak zor. Pamuk Prenses'in ormandaki kaçışıyla Walt Disney'i anımsamak saygısızlık gibi gözükebilir (Walt Disney'in aklına bu tür poetik yöntemlerin geldiğini varsayarsak saygısızlık hafifleyebilir) ama aslında gerek Racine gerekse Walt Disney, insanın en doğal eğilimlerinden birinin izini sürmek-

ten başka bir şey yapmıyorlar. Bu eğilim, gölgelere töz kazandırmak ya da karmaşık bir doğanın karanlık biçimsizliğinde tehditkâr ve canlı biçimler görmektir. Parret çok yerinde bir biçimde, bu bağlamda, canlandırmayı Yüce'nin üretiminde payı olan figürlerden biri olarak görür.

Farklı anlatısal ve betimleyici tekniklerle karşı karşıya kaldığımız bu örneklerin tek ortak özelliğinin alıcının onlardan yararlanarak (yani metinle işbirliği yapmak niyetindeyse ya da istiyorsa) görsel bir etkiyi hissedebilmesi olduğunu söyleyebileceğimizi düşünüyorum. Bu durum özel retorik bir figür olarak canlandırma diye bir şeyin olmadığını söylememi sağlıyor. Dil; yüzleri, biçimleri, pozları, "sahneleri", ardışık eylemleri tasvir etmemize izin verir, üstelik bunu günlük yaşantımızda sürekli olarak yapmamızı sağlar (aksi halde şunu bile söyleyemeyiz: "Depoya git de bana şöyle şöyle gözüken o şeyi, aleti getir"; işte tam da bu nedenle dil bizi aynı şeyi sanatsal nedenlerle yapma konusunda cesaretlendirir ve bunu çoklu teknikler sayesinde yapmamızı sağlar; bu teknikler, kapsamlayış, abartılı anlatım, koşku ve hatta –belli ölçüde– metafor olarak adlandırdığımız, mecazlar ve retorik figürlerde olabileceği gibi bir formüle ya da kurala indirgenemez.

O halde, bu konuya uzam temsili/çağrıştırma tekniklerinin bir tipolojisiyle devam etmekten başka çaremiz kalmıyor. Bu noktada ayrıca kendimize uzam derken ne kastettiğimizi –tabii ki benzer bir soruyu zaman hakkında da ortaya koymaktan kaçınmadan– sormamız gerekiyor.

Mutlak kendilikler olarak Newton'un uzam ve zamanı, saf sezgiler ve deneyimin *a priori* koşulları olarak Kant'ın uzam ve zamanı vardır, saatlerin zamanı ile içsel zaman arasındaki Bergsoncu karşıtlık bulunur, kartezyen ölçülebilir uzam ve fenomenolojinin yaşanmış uzamı bulunur. Birini diğerinden daha ayrıcalıklı konuma getirmemiz söz konusu değil, zaten dil sürekli onlardan söz

etmemiz sağlar. Dil sayesinde, Alpha Centauri'ye ulaşmak için aşılması gereken kaç milyon kilometre olduğunu kolayca söyleyebilir ya da Floransa ve Fiesole arasında bitmek bilmez bir yolculuğa katlanabiliriz, kendi odamızın etrafında yolculuk etmekten hiç söz etmiyorum bile (*Tristram Shandy*'de merdivenden inen iki kişi arasındaki tartışma üç bölüm sürer).

Lessing'in *Laocoon*'unu bugün yeniden yazmak istersek (sinema gibi yeni temsil tekniklerinin bulunmasından sonra) zaman ve uzam sanatları arasında bir ayrım yapmanın günümüzde anlamı olup olmadığını kendi kendimize sormamız gerekir. Böyle bir bölümlemeyi hâlâ geçerli sayıyorsak, yine sormamız gereken bir başka soru uzam sanatlarının zamanı ve zaman sanatlarının uzamı nasıl temsil edebildiğidir.

Bu arada, uzam sanatlarının uzamı nasıl temsil ettiğine dair yine de pek çok düşünce olabilir. Bunun asıl örneği çift boyutlu fiziksel bir yüzeyin kendi içeriği olarak üç boyutluluğu ürettiği perspektiftir ve asgari bir kesit çok geniş bir uzamı ifade edebilir. Tıpkı uzun süre çeşitli röprodüksiyonlarına hayranlıkla bakan birinin sonunda sanki Piero della Francesca'nın Urbino Dukalık Sarayı'ndaki *İsa'nın Kırbaçlaması*'nı görüyormuş gibi kendini algılaması ve böylesine uçsuz bucaksız algılanmış bir uzamın o kadar küçük bir çerçeveye sığmasına şaşırıp kalması gibi bir etki yaratır.

Uzam sanatlarının zamanı nasıl temsil ettiklerini ya da kendi temaşalarının zamanını nasıl örtük bir biçimde bizlere sezdirdiklerini bir başka yerde ele almıştım.[1] Fenomenoloji geniş bir alandır ve her şeyden önce Genette'in gösteren uzamsallık ve gösterilen uzamsallık (daha sonra açıklığa kavuşacak nedenlerle bu kavramları ifade

1. Krş."Il tempo dell'arte", *Sugli specchi* içinde, Bompiani, Milano, 1985, s. 115-124.

uzamsallığı ve içerik uzamsallığı olarak göstermeyi yeğliyorum) dediği alanlar arasındaki farklı ilişkilerin analizini öngörür. İnsana ânın dondurulduğu izlenimini veren tablolar vardır; Meryem'in şaşkınlıkla yaptığı jestin, tam da bir kedinin odada zıpladığı anda yakalandığı Lotto'nun *Annunciazione*'si ya da Lucio Fontana'nın tuvali yırtan bıçağının ani hareketini o anda yakalayan kesiklerini gösteren bir tablo gibi.

Ancak iyi düşünürsek, tek başına zamansız olan sınırlanmış bir uzam kesitinin bir ânı ifade ediyor olmasında çok da kendine özgü bir şey yoktur. Sorun, uzam kesitleri sayesinde uzun bir sürenin nasıl ifade edildiği sorulduğunda ortaya çıkmaktadır. Genelde, uzun bir süreyi ifade etmek için çok fazla uzam gerektiği fark edilir. Tıpkı çizgi romanlarda olduğu gibi, bir dizi çerçeve aracılığıyla yüzyıllık olayların tarihsel akışını temsil eden resimli öyküler vardır; başka bazı resimli öyküler aynı şahısları farklı saç tuvaletleri, durumlar ve yaşlardaki hallerini kullanarak görsel olarak karşımıza çıkarırlar; bunların hepsi zamanı artırmak ve genişletmek için uzamda da artma ve genişleme yaratmanın gerekli olduğu durumlardır; ve sadece gösteren uzamda genişleme yapmak söz konusu değildir, aynı zamanda kullanıcının kat etmesi gereken (anlamsal değil ama pragmatik) uzamda da genişletme yapmak gereklidir.

Arezzo'daki Aziz Francesco Bazilikası'nda bulunan *L'invenzione della Croce* fresk dizisinde zamanın hızla akışını kavramak için sadece bakmak yeterli değildir, bakarken adımlarla da hareket etmek gerekir ve dahası Bayeux'nün gobleninde anlatılan öykünün tamamı izlenmek isteniyorsa yürümek de gerekir. Gotik bir katedral gibi en ince ayrıntılarına uzun uzun dikkatle bakılmasını ve uzun bir gezinti süresini gerektiren eserler vardır. Küçük bir fildişi küp olarak karşımıza çıkan bir heykel, çok kısa bir sürede deneyimlenebilir (gerçi ben tüm yüzleri kavramak için onları çevirmek ve her birine dokun-

mak gerektiğini düşünüyorum). Ancak her yüzü milyonlarca kilometre kare olan bir küpün etrafında belki de *2001: A Space Odyssey* filmindeki gibi bir uzay gemisiyle dolaşılmalıdır, aksi takdirde megagalaktik yücelik kavranamaz.

O halde, uzun bir zaman temsili için geniş uzam gerekiyorsa, (zaman sanatlarıyla) geniş uzamları temsil etmek için daha fazla zaman gerekmeyecek midir? Her şeyden önce bir konu sınırlaması yapalım. Her ne kadar sezgisel olarak evet desek de örneğin müziğin uzamı ifade edip etmediğini sormuyoruz kendi kendimize. Ne pahasına olursa olsun betimleyici olmak istemesek de, Dvorak'ın *Yeni Dünya Senfonisi*'nin ya da Smetana'nın *Moldau*'unun uzamsal mesafeleri akla getirdiğini ve orkestra şefini geniş ve yumuşak jestlerle orkestrayı yönetmeye sürüklediğini, böylece aklımızda neredeyse bir "akış" canlandırdığını ve uzunluklarının etki yaratılışına katkıda bulunduğunu inkâr etmek zordur. Kuşkusuz belli müzikler, balede dönüş, sıçrama ve gezinti hareketlerini gerektirirler o halde, sayesinde uzamda hareket ettiğimiz beden hareketlerini taklit eden ya da belirleyen müzikal yapılar vardır, öyle olmasaydı dans da olmayabilirdi.

Ama kendimizi sözel söylemle sınırlayalım. İfade uzamı ile içerik uzamı arasındaki ayrımı, ifadenin biçiminden çok tözüyle ilgilenmemiz gerektiğinin altını çizerek yeniden ele alalım.

Daha önce görmüştük, Quintilianus ne kadar iyi niyetli olursa olsun, *ayak parmaklarının ucuna basarak dikilen iki boksör* demek bize büyük bir canlandırma gibi görünmemektedir, oysa bir şehrin yağmalanmasını ve istila edilmesini olay olay, anbean betimlemek bizce görsel açıdan daha çağrışımsal görünmektedir. Ancak bu betimleme epeyce bir sayfa gerektirir (ya da en azından dize gerektirir).

Yani uzamsal ifadeden söz ederken ifade düzeyinde uzamın adlandırıldığı, içerik düzeyinde artık uzamın değil de başka bir şeyin adlandırıldığı durumları düşünüyorum; belki de adlandırılan şey şu ifadelerdeki gibi tesadüfen de olsa zaman olabilir: *Partinin çizgisi, çirkin bir perspektif, büyük bir kültür, akıl yürütmesini adım adım izliyordu, kötü bir yol tuttu, gecenin ortasında* – Lakoff ve Johnson'ın bu uzamsal metaforlar[1] hakkında ne yazdıklarına bir göz atın. Bu noktada düşündüğüm şey bunların, nicelikleri ifade edilen uzamsallık üzerinde ağırlığını hissettiren ifadenin tözüne ait olgular olduğu. Söylemek istediğim şey şu: Hoş bir vadiden söz etmek ile bu vadiyi yüz sayfa boyunca betimlemek arasında içerik düzeyinde bir şeyin vuku bulması gerekir, yani betimlenen vadiden daha fazlasını görmemiz gerekir.

Uzamın sözel ifadesi için kullanılan bazı teknikleri inceleyelim:

1. Düzanlam. Bir yerle bir başka yer arasında yirmi kilometre mesafe bulunduğunu söylediğimizde ortaya çıkan en basit, dolaysız, mekanik ifade biçimdir. Doğal olarak, eğer isterseniz, anladığınız kavramsal içeriğe bir imge eklemek alıcının yeteneğine bağlı bir şeydir (eğer bilgi, ulaşım hizmetlerinden yoksun bir bölgeyle ilgiyse, gözlerinizin önüne perişan bir koşucu olarak kendi imgeniz de de gelebilir) ama sözcenin kendi başına, alıcıyı o uzamı hayal etmeye zorlayacak bir şey yaptığı söylenemez.

2. Ayrıntılı Betimleme. Bir meydanın sağında bir kilise, solunda eski bir saray olduğu söylendiğinde daha önce *betimlenen* bir uzamla olduğundan farklı biçimde işleyen bir betimleme ortaya çıkar. İki binanın birbirine göre, sadece konumunu söylemenin, söz konusu meydanı tanımlamak için zaten yeterli bir yönlendirme sağla-

1. *Metafora e vita quotidiana* (Espresso Strumenti, Roma, 1982; Milano, Bompiani, 1998).

dığına dikkatinizi çekerim; işte bu yüzden, görülebilir nesnelerle ilgili her betimlemenin kendiliklerinden canlandırmaya özgü olduklarını söylememiz gerekiyor. Bununla birlikte, şehirde bize kilise ve saray olan iki meydan olduğu bilgisi verildiğini düşünelim; işte o noktada betimlemenin canlandırmaya özgü gücü azalacaktır. O halde daha fazla detay sağlamak gerekebilir.

Ancak şimdi yeni bir nicelik problemiyle karşı karşıya kalırız: Ne kadar detay olması gerekiyor? Alıcıyı bir imge oluşturmaya yüreklendirmek için yeterince olmalı ama çok fazla değil, eğer öyle olursa imge oluşturulamaz hale gelir. Robbe-Grillet'nin *Le voyeur* betimlemesindeki duruma bakalım:

> *Le bord de pierre une arête vive, oblique, à l'intersection de deux plans perpendiculaires: la paroi verticale fuyant tout droit vers le quai et la rampe qui rejoint le haut de la digue se prolonge à son extremité supérieure, en haut de la digue, par une ligne horizontale fuyant tout droit vers le quai.*
>
> *Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un faisceau de parallèles qui délimitent, avec une netteté encore accentuée par l'éclairage du matin, une série de plans allongés, alternativement horizontaux et verticaux: le sommet du parapet massif protégeant le passage du côte du large, la paroi intérieure du parapet, la chaussee sur le haut de la digue, le flanc şans garde-fou qui plonge dans l'eau du port. Les deux surfaces verticales sont dans l'ombre, les deux autres son vivement éclaireés par le soleil le haut du parapet dans toute sa largeur et la chausée à l'exception d'une étroite bande obscure: l'ombre porté du parapet. Théoriquement on de-vrait voir encore dans l'eau du port l'image renversée de l'ensemble*

et, à la surface, toujours dans le même jeu de parallèles, l'ombre portée de la haute paroi verticale qui filerait tout droit vers le quai.

Taş çıkıntı –dik kesişen iki kanadın oluşturduğu keskin, eğik bir uçtu; rıhtımla dik açı yapan dik duvar ve bendin tepesine doğru uzayan rampa– dosdoğru rıhtıma uzanan yatay bir hatla, bendin zirvesinin üst tarafına kadar devam ediyordu.

Perspektif etkisiyle olduğundan uzun görünen rıhtım, benzer bir diziyle bu ana çizginin her iki yanına doğru uzayıp sabah ışığı sayesinde daha da vurgulanan bir kesinlikle bir yatay bir dikey sıralı kanatları, yani gelgit havzasını açık denizden koruyan devasa korkuluk duvarının tepesini, korkuluğun iç duvarını, iskelenin üst kısmı boyunca uzayan dalgakıranı ve doğrudan liman suyunun içine dalan dikey bendi gösteriyordu. İki dikey yüzey gölgede kalmış, diğer ikisi güneş altında ışıl ışıl parlıyordu – karanlık ve dar bir şerit, yani korkuluğun gölgesi hariç, korkuluk duvarı ve dalgakıran genişliğiyle ortadaydı. Teoride, liman suyuna bakınca bütün bu kümenin ters dönmüş görüntüsünün ve yüzeyde, yine paralel dizilerin oyunuyla, dosdoğru rıhtıma uzanan dikey bendin gölgesi altındaki yansımanın görülmesi gerekirdi.[1]

Yukarıdaki parça ilginç (ama betimleme neredeyse iki sayfa sürüyor) çünkü çok şey söylüyor ve çok şey söyleyerek okurun bir imge oluşturmasını engelliyor (öyle olmasa bile, bazıları için sayısız çaba ve yoğun bir konsantrasyon gerektiriyor). Bu durum bizi şu sonuca varmaya götürebilir: Orada canlandırma olduğundan, artık alıcıyı boş uzamları doldurarak ve kendi girişimiyle detayları

1. Alain Robbe-Grillet, *Röntgenci*, çev. Suat Başar Çağlan, Şenocak Yayınları, İzmir, 2009, s. 9-10. (Y.N.)

ekleyerek işbirliği yapmaya sürükleyebilecek daha fazla bir şey söylemek gerekmez. Başka türlü söylersek, canlandırma, bir şeyi göstermekten çok görme isteği uyandırmalıdır. Ama bir kural saptayabileceğimiz yer neresi? Robbe-Grillet'nin durumunda, bu parçanın kasıtlı olarak göstermek konusunda başarısız olduğunu söyleyebiliriz (*Röntgenci* başlıklı ve *ecole du regard*'a[1] ait bir metin için ilginç bir kışkırtma) çünkü herhangi bir aidiyet ilişkisi sunmuyor: Her şey başka her şey kadar önemli.

Aidiyetler sunmak ne anlama gelir? Sözlü olarak duygusal bir tepkiye dikkat çekmek, belli bir anlamda onu zorla kabul ettirmek ("meydanın ortasında ürkütücü bir şey vardı...") ya da diğer ayrıntıların aleyhine olacak şekilde bir ayrıntı üzerinde ısrarla durmak anlamına geliyor olabilir.

Örnekler sonsuz sayıda olabilir fakat kendimi binlerce görsel çeviri girişimine yol açmış bir pasajla sınırlayacağım: "Vahiy", 4'ten bir pasaj:

O anda Ruh'un etkisinde kalarak gökte bir taht ve tahtta oturan birini gördüm. Tahtta oturanın yeşim ve kırmızı akik taşına benzer bir görünüşü vardı. Zümrüdü andıran bir gökkuşağı tahtı çevreliyordu. Tahtın çevresinde yirmi dört ayrı taht vardır. Bu tahtlarda başlarında altın taçlar olan, beyaz giysilere bürünmüş yirmi dört ihtiyar oturmuştu. Tahttan şimşekler çakıyor, uğultular, gök gürlemeleri işitiliyordu. Tahtın önünde alev alev yanan yedi meşale vardı. Bunlar Tanrı'nın yedi ruhudur. Tahtın önünde billur gibi, sanki camdan bir deniz vardı. Tahtın ortasında ve çevresinde, önü ve arkası gözlerle kaplı dört yaratık duruyordu...

1. "Bakış ekolü". Alain Robbe Grillet'ye, özellikle *Röntgenci* romanından sonra atfedilen ve sonrasında tüm Yeni Roman akımının temsilcilerine işaret edecek şekilde kullanılan kavram. (Y.N.)

Başka hiçbir yerde olmasa bile burada canlandırma var. Betimleme her şeyi betimlemediğinden, sadece acil olan ayrıntılar üzerinde durur, yaşlı bilgelerin giysileri ve taçlarından söz edilirken gözleri ve sakalları anılmaz.

3. Liste. İşte bu, aidiyetler yaratmadan uzamsal imgeleri çağrıştırmaya götürdüğü şüpheye mahal bırakmayacak bir tekniktir. Üç örnek veriyorum, biri klasik, en azından geç dönem Latin kültürüne ait, diğer ikisi modern.

Aşağıda Sidonius Apollinarus'un bir şiirindeki Narbona kentinin betimlemesi yer alıyor:

Salve Narbo, potens salubritate,
urbe et rure simul bonus videri,
muris, civibus, ambitu, 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

Selamlıyorum seni, Narbona temizliğinle ünlüsün sen,
Kırların insan dolu, ne mutlu görenlere:
Surlarını, duvarlarını, camlarını,
Limanını, revaklarını, meydanını, tiyatronu,
Tapınaklarını, kamu binalarını, bankalarını,
Ilıcalarını, arklarını, depolarını, pazarlarını,
Çayır çimenlerini, çeşmelerini, adalarını, tuzlalarını,
Gölcüklerini, nehirlerini, fuarını, köprülerini, denizini;
Yegâne kentsin Leneo, Cerere, Pale, Minerva'ya
Yani ilahlarına layıkıyla hürmet eden
Başakların, asma yaprakları, zeytinliklerin ve
otlaklarınla

İşte size *Ulysses*'in sondan bir önceki bölümünde Leopold Bloom'un mutfak çekmecelerini betimlemesinden bir parça:

What did the first drawer unlocked contain?

A Vere Forster's handwriting copybook, property of Milly (Millicent) Bloom, certain pages of which bore diagram drawings, marked Papli, which showed a large globular head with 5 hairs erect, 2 eyes in profile, the trunk full front with 3 large buttons, 1 triangular foot: 2 fading photographs of queen Alexandria of England and of Maud Branscombe, actress and professional beauty: a Yuletide card, bearing on it a pictorial representation of a parasitic plant, the legend Mizpah, the date Xmas 1892, the name of the senders: from Mr + Mrs M. Comerford, the versicle: May this Yuletide bring to thee, Joy and peace and welcome glee: a butt of red pardy liquefied sealing wax, obtained from the stores department of Messrs Hely's, Ltd., 89, 90, and 91 Dame Street: a box containing the remainder of a gross of gilt "J" pennibs, obtained from same department of same firm: an old sandglass which rolled containing sand which roiled: a sealed prophecy (never unsea-led) written by Leopold Bloom in 1886 concerning the consequences of the passing into law of William Ewart Gladstone's Home Rule bili of 1886 (never passed into law): a bazaar ticket, no 2004 of St. Kevin's Charity Fair, price 6d, 100 prizes...

Kilidini açtığı ilk çekmede neler vardı?

Bir adet Vere Forster elyazısı çalışma defteri, Milly (Millicent) Bloom'a aitti, bazı sayfalarında altına Babişko yazılı çöpten adam çizimleri vardı, çöpten adamın 5 adet dimdik duran saç teliyle profilden görünen iki adet gözü olan kocaman, küre biçiminde bir kafası vardı, gövdesi tam cepheden çizilmişti, 3 adet kocaman düğmesi ve 1 adet üçgen biçiminde ayağı vardı: İngilte-

re Kraliçesi Aleksandra ve aktris ve profesyonel model Maud Branscombe'nin 2 adet solmakta olan fotoğrafı: Bir adet Noel kartpostalı üzerinde parazit bir bitkinin resimli tasviri, la leggenda Mizpah ibaresi, Noel 1892 tarihi, gönderenlerin adları (Mr. Ve Mrs. Comerford' dan), ve şu beyit vardı: Getirsin Noel size, Hep çok huzur ve neşe: Bir adet kısmen erimiş mühür mumu topağı, Messrs Hely's, Ltd'in kırtasiye bölümünden alınmıştı, Dame Street: 89, 90 ve 91 numaralar: aynı firmanın aynı bölümünden tedarik edilmiş on iki düzine altın kaplama "J" kalem ucunun henüz kullanılmamış olanlarını içeren bir adet kutu: Bir adet eski kum saati, yuvarlanıyordu, içinde kum vardı, kum da yuvarlanıyordu: Bir adet mühürlü kehanet (mührü hiç bozulmamıştı), 1886'da Leopold Bloom tarafından yazılmıştı ve William Ewart Gladstone'un Özerklik önergesinin yasalaşması halinde doğacak sonuçlar üzerineydi (önerge de hiç yasalaşmamıştı): bir adet panayır piyangosu bileti, No: 2004, Aziz Kevin Yardım Panayırı'ndan, fiyatı 6 peni, 100 adet ikramiye...[1]

Ve bu noktada liste sayfalarca devam eder. Narbona için mimari öğelerin teorisinin (bugün en azından bir *skyline* diyeceğimiz) bir biçim akla getirerek sinematografik bir panorama sunma işlevi gördüğünü söyleyebilirken, Joyce için sadece Gargantua'ya özgü bir ilgisiz nesneler bolluğu olduğunu, o çekmecenin rizomatik zenginliğinin gözlerimizin önünde derinine inemeyeceğiz bir biçimde sonuna kadar açıldığını söyleyebiliriz. Aşağıda bir başka çekmecenin betimlemesi yer alıyor, Nerval' in *Sylvie*'sinde "Othys" bölümünde yer alan yaşlı halanın çekmecesi:

1. James Joyce, *Ulysses*, çev. Armağan Ekici, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 691. (Ç.N.)

Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boites de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient deux petits sou-liers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande!

Çekmeceleri yeniden karıştırmaya başladı, bir yandan da söyleniyordu: Bu ne bolluktu! Şu ne güzel kokuyordu, bu nasıl da pırıl pırıl yanıyordu, ne canlı renkler-di ne sade süslerdi! İşte iki sedef yelpaze, biraz hasar görmüş, Çin işi iki krem kutusu, kehribar bir gerdanlık, bir yığın ıvır zıvır arasında bir çift küçük iskarpin, kabartma, nakışlı beyaz kumaştan yapılmış, bağcıklarının ortasında İrlanda boncukları![1]

Hiç kuşku yok ki o çekmede gördüğümüz şeyler, berbat bir zevkin güzel nesneleri pırıl pırıl parıldıyor gözlerimizin önünde, genç ziyaretçileri büyülüyorlar, aidiyetler göze çarptıklarından ya da bunlar çekmecedeki diğer nesnelere değinmeden vurgulanan şeyler olduklarından onları fark ediyoruz. O halde neden hiçbir nesnenin ayrıcalıklı bir işlev üstlenmediği Bloom'un çekmecesini görüyoruz? Bu soruya verecek yanıtım şu: Nerval bize çekmecede ne olduğunu göstermek isterken Joyce çekmecenin dipsizliğini göstermek istemiş olabilir. Her ikisi de aidiyetlerden yoksun olduğundan, okurun Bloom'un çekmecesini Robbe-Grillet'nin iskelesinden daha iyi görmeyi başarıp başaramadığını bilmiyorum. Bununla birlikte Robbe-Grillet'nin, kendi başlarına ele alındıklarında şaşırtıcı olmayan bent, korkuluk duvarı, kanat ve çizgi gibi nesneleri

1. Gérard de Nerval, *Ateşin Kızları*, çev. Erdoğan Alkan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 27. (Ç.N.)

bir araya getirdiğini söyleyebiliriz. Oysa Joyce karşılıklı olarak birbiriyle ilgisiz ve bu nedenle de şaşırtıcı ve beklenmedik şeyleri bir araya getirir. Bir biçimde (öyle olduğunu tahmin ediyorum) okur ya bu düzensiz yığına bir ilişkisellik kazandıracak ya da seçimleri işe koyacaktır (kim bilir belki de dikkatini kum saati üzerine yoğunlaştıracaktır) ve böylece imgeleri oluşturma konusunda işbirliği yapacaktır.

4. Kümeleme. Bir başka teknik de Quintilianus'un zaten üçüncü örneğinde öneriyor olduğu tekniktir; bu teknikte heyecanlı bir olaylar yığını okura sunulur. Olaylar ya aykırı ya sıra dışıdır. Doğal olarak ritim öğeleri işin içine karışır ve işte bu yüzden Rabelais (*Gargantua* XXVII), bu canlandırmayı görmemizi sağlar (bu arada tamamıyla listeleyici bir yordamı II, 26 ve 28'de keyifli mi keyifli "can sıkıcılar" listesinde de uygular ama bu liste görsel olmaktan ziyade işitsel olarak daha keyiflidir):

> *Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoit les dens en la gueule, descroulloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, debezilloit les fauciles. Si quelqu'un se vouloyt casher entre les sepes plus espès, à icelluy freussoit toute l'areste du douz et l'esrenoit comme un chien. Si aulcun saulver se vouloyt en fuyant, à icelluy faisoyt voler la teste en pieces par la commisure lambdoide. Si quelq'un gra-voyt en une arbre, pensant y estre en seureté, icelluy de son baston empaloyt par le fondement. [...] A d'aultres donnant suzla faulte des coustes, leurs subvertissoyt restomach, et mouroient soubdainement. Et aultres tant fierement frappoyt par le nombril qu'il leurs faisoyt sortir les tripes. Es aultres parmy les couillons persoyt le boiau cullier. Croyez que c'estoyt le plus horrible*

spectacle qu'on veit onques [...] Les ungs mouroient sans parler, les autres parloient sans mourir. Les ungs mouroient en parlant, les altres parloint en mourant...

Kiminin beynini patlatıyor, kolunu bacağını kırıyor, kiminin boyun kemiklerini birbirinden ayırıyor, belini iki büklüm, burnunu dümdüz ediyor, kiminin gözünü patlatıp kiminin çenesini darmadağın ediyor, kimine dişlerini yutturuyor, kürek kemiklerini çökertiyor, baldırlarını morarırtıyor, kiminin kalçasını, kiminin bileğini, dirseğini yerinden oynatıyordu.

Asmaların sık yerlerine saklanmak isteyen oldu mu, sırtına sopayı indiriyor, kırıyordu belini köpek gibi.

Kaçıp kurtulmaya yeltenen oldu mu, ense köküne bir vuruşta kafasını patlatıyordu.

Ağaca çıkıp canını kurtarmak isteyenlerin kıçlarına sopayı indiriyordu [...].

Kiminin böğrünü delip midesini allak bullak edip bir anda öldürüyorlardı. Kiminin göbeğine öyle bir hırsla vuruyordu ki, bağırsaklarını dışarı çıkarıyordu. Kiminin hayalarından sokup kıçından çıkarıyordu sopasını. Görülmüş görülecek en kanlı olaydı bu [...]

Kimi konuşmadan ölüyor, kimi ölmeden konuşuyordu. Kimi konuşurken ölüyor, kimi ölürken konuşuyordu.[1]

5. Alıcının kişisel deneyimlerine başvuran betimleme. Bu teknik alıcıdan, daha önce görmüş ve maruz kalmış olduklarını söyleme taşımasını ister. Söz konusu teknik sadece önceden var olan bilişsel şemaları harekete geçirmekle kalmaz, aynı zamanda önceden var olan bedensel deneyimleri de harekete geçirir. Abbott'ın *Açıklamalı Düzülke*'sindeki pek çok sayfadan birini başlıca örnek olarak seçiyorum.

1. François Rabelais, *Gargantua*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, s.130-131. (Ç.N.)

Place a penny in the middle of one of your tables in Space; and leaning over it, look down upon it. It will appear a circle.

But now, drawing back to the edge of the table, gradually lower our eye (thus bringing yourself more and more into the condition of the inhabitants of Flatland), and you will find the penny beco-ming more and more oval to your view; and at last when you have placed your eye exactly on the edge of the table (so that you are, as it were, actually a Flatland citizen) the penny will then have cea-sed to appear oval at all, and will have become, so far as you can see, a straight line.

Uzaydaki masalarınızdan birinin ortasına bir madeni para koyun; paranın üzerine eğilerek ona tam tepeden bakın. Para bir daire olarak görünecektir.

Şimdi de doğrulup masanın yanında durun, dizlerinizi kırarak yavaş yavaş alçalın (böylece yavaş yavaş Düzülke sakinlerinin konumuna geleceksiniz) alçalırken bozuk paranın gözünüzde gitgide daha oval göründüğünü fark edeceksiniz. Sonunda gözleriniz masanın yüzeyiyle aynı hizaya geldiğinde (deyim yerindeyse gerçek bir Düzülkeli olduğunuzda) para artık oval de görünmeyecek, görebildiğiniz kadarıyla, düz bir çizgi haline gelecektir.[1]

Alıcının içtepkisel ve öztepkisel deneyimlerine ait çağrışım bu tekniğin bir parçasını oluşturur. Başka terimlerle söyleyecek olursak, alıcıya ***bir uzamda yol alma zorluğu yaşadığı*** andaki deneyimleri hatırlatmak söz konusudur. Konuyla ilgili olarak Blaise Cendrars'ın *Prose du transsiberien*'inden [Sibirya Ekspresi İçin Düzyazı] alınmış aşağıdaki iki dizeyi alıntılamak istiyorum (yeri

1. Edwin A. Abbott, *Açıklamalı Düzülke: Çok Boyutlu Bir Macera*, çev. Barış Bıçakçı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2008, s.64. (Y.N.)

gelmişken söyleyelim, bir yolculuktan söz etmesi gerektiği için çok uzun bir metin söz konusudur, listeden detaylı betimlemeye kadar daha önce tanımladığım tekniklerden pek çoğunu kullanmıştır). Belli bir noktada Cendrars bize aşağıdaki hatırlatmayı yapar:

> *Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons*
> *Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie (...)*[1]

Fransızcada *semaphores* sözcüğünün, Fransızlarca *feux rouges* olarak adlandırılan İtalyancadaki kent içi trafik ışıklarıyla aynı şey olmadıklarını, demiryolu boyunca uzanan sinyaller olduğunu hatırlarsak, bu hayaletimsi biçimler, sisli gecelerde yavaş yavaş ilerleyen trenlerde yolculuk etmiş kişilerde, tren katarının soluk soluğa ritmini izleyerek; karanlığa gömülmüş kırlara pencereden bakarken gördüklerini çağrıştıracaktır. (Tren katarının ritmi Montale'nin "Addio, fischi nel buio"[2] şiirinde de anımsatılmaktadır).

Pencereleri, gizli bir sır saklıyorlarmış gibi kapalı (üstelik artık üç dilde "pencereden sarkmak tehlikeli ve yasaktır" yazısının bile bulunmadığı) hızlı trenler çağında doğmuş birinin bu dizelerin değerini ne ölçüde takdir edeceği ilginç bir mesele olarak çıkar karşımıza. Daha önce hiç görülmemiş bir şeyin anımsanmasına yönelik bir canlandırmaya nasıl tepki verilir? Onu görmüş *gibi yaparak* ve bunu özellikle canlandırmaya özgü ifadenin bize sağladığı öğelere dayanarak yaptığını söyleyebilirim. Söz konusu iki dize günlerce uçsuz bucaksız ovalarda gidip duran bir

1. (Fr.) Karşılaştığım tüm kadınlar ufukta dikilir Semaforların acınası hareketleri ve hüzünlü bakışlarıyla yağmur altında. Blaise Cendrars, *Prose du Transsibérien*, 1913. Umberto Eco, *Açık Yapıt* içinde, Çeviri; Tolga Esmer: Can Yayınları, İstanbul, 2016. (Y.N.)

2. "Addii, fischi nel buio, cenni, tosse.": Vedalar, Karanlıktaki Islıklar, İşaretler, Öksürükler. (Y.N.)

trenden söz edilen bir bağlamda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda tren sinyalleri bir şekilde bize karanlıkta parıldayan gözleri hatırlatır ve ufukların anıştırılması, trenin hareketinin anbean artamayacağı bir uzaklıkta yitip gitmiş olduğumuzu hayal ettirir... Öte yandan sadece bugünün hızlı trenlerini bilenler de gecede yitip giden ışıkları pencereden fark edebiliyordu. İşte bu hatırlanacak deneyim geçici olarak kendini gösterir: Canlandırma gerçekliğe kavuşabilmek için gereksinim duyduğu anıyı *yaratabilir* de.

Öte yandan, ilk öpücük deneyimini yaşayan birinin Dante'nin *tir tir titreyerek öptü dudaklarını* gibi bir dizesinin tadına varabildiği doğruysa eğer, ilk öpücük deneyimine hayatlarında ilk kez okuyarak maruz kalanların bunu deneyimlemiş gibi yapamayacaklarını mı söyleyeceğiz? Bunu inkâr etmeye kalkarsak, (paylarına düşmüş olan) güzel bir canlandırmanın kurbanları olmuş olan Paolo ve Francesca'nın ne titremesi ne günaha düşüşü açıklanabilir.

Eğer durum böyleyse, o halde canlandırmanın bize insani olmayan deneyimleri hayal etmeyi dayattığı durumları da bu başlık altına kaydedebiliriz. Eliot'un "J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı"nda güzel bir örneğini bulduğum "*fractalisation of space visible only at an ant's pace*" [karınca adımıyla yer çatlağında ilerlemek] işte böyle bir duruma örnektir:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.

Sarı sis sürterken sırtını pencere camlarına,
Sarı duman sürterken burnunu pencere camlarına
Yaladı köşesini bucağını akşamın,
Oyalandı bir süre oluklardaki sularla
Aldırmadı bacalardan inen kurum inerken sırtına
Taraçayı hızla geçip ansızın atıldı,
Baktı, ılık bir Ekim gecesiydi gelen,
Bir kıvrılıp evin çevresine, uyuyakaldı.[1]

Bu durumda yolcu; Londra'nın yollarının köşelerinin ve duvarlarının nasıl olduğunun farkına varamayacak kadar hızlı hareket ediyorsa, okurdan istenen, sisin hangi hızla ilerleyebileceğini hayal etmesidir. Bu durum deyim yerindeyse okurun adımlarını yavaşlatarak her duvar gediği ve pencere kenarını izleyerek okumasını gerektirir – tam da, yerde bir çatlağın *tourniquets*'lerinde [turnike] ilerleyen bir karıncanın bulunduğu yeri bir anda ayak tabanımızla örttüğümüzü hayal etmemiz istense başımıza gelecek durumdaki gibi...

Bir bildirinin sığabileceği böylesi kısa bir zaman diliminde canlandırmanın tüketilemez tipolojisini tüketici bir biçimde ele almak gibi bir niyetim yok.

Farklı odaklanma teknikleri incelenebilir. Örneğin Joseph Frank'in güzel analizi yeniden okunabilir – aslında göstergebilim öncesi dönemde yazılmıştır. Frank, *Madam Bovary*'deki köylü panayırını analiz etmiştir: Meydanın, sahnenin ve odanın üç planının, deyim yerindeyse eşzamanlı olarak ya da Griffith'e özgü bir tür montajla kurulduğunu, böylece bu zamansal yükseltinin nasıl görsel bir etki yarattığını gösterir.[2] Doğal olarak bu noktada

1. *Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler* içinde, s. 21. (Y.N.)
2. Krş. Joseph Frank, "Spatial Form in the Modern Literature", *Sewanee Review* içinde, 1945.

iki Waterloo Savaşı sahnesini hatırlatmak gerekiyor: Biri Stendhal'inki (savaşın içinde yer alan Fabrizio del Dongo'nun gözünden anlatılıyor, anlatıcı rasgele koşuşturup dururken çatışma uzamının bütünlüğü gözünden kaçar), diğeri de *Sefiller*'deki savaş sahnesidir, her şeyi bilen anlatıcı Hugo tarafından tepeden bakar gibi anlatılmıştır. Hugo, Napolyon'un görmediği uzamları bile en küçük detayına kadar inceler. Bir başka yerde[1] "Como Gölü'nün o koluna" ait uzamı yavaş yavaş yaratan değişik bakış açılarından söz etmiştim. Orada kullanılan özel bir sözdizim, bakış açıları oyununu güçlendirir. Marcel Proust'un *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesi*'nde yer alan at arabasında ağaçların arasında yapılan gezintiyi adım adım izlemek, çifte bir olguyu yakalamak için yararlı bir okuma deneyimi olacaktır. Bakış açısında birbirini takip eden bir yer değiştirme ve başka düşüncelerle (okuma) zamanını ve (yazma) uzamını kat eden uzamsal betimlemenin araya girmesi söz konusudur. Böylece yolculuk duygusu etkili hale getirilir ve yavaşça ilerleyen görsel açı değişiminin nedeni anlaşılır.

Bu konuya devam edilebilir ama bu farklı teknikleri ve onun sonucunda bu farklı canlandırma tezahürlerini bir araya getirip ortaklaştıranın ne olduğunu söylemeyi deneyerek bir sonuca varmaya çalışmak iyi olacak. Canlandırma, değişmeceler (tropi) ve söylem figürlerinde olduğu gibi anlambilimsel bir kurala dayanmaz; öyle ki, görmezden gelinirse ne söylendiği anlaşılmaz. Düzdeğişmece (düzdeğişmece) içerik yerine içeriği muhafaza eden şeyin adını andığında ("bir bardak içelim"), alıcı kuralı görmezden gelirse, aptalcasına katı bir nesneyi yudumlamaya davet edildiğini sanır. İster benzetme ister

1. "Indugiare nel bosco", *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, (Bompiani, Milano, 1994) ["Ormanda Oyalanmak", *Anlatı Ormanında Altı Gezinti* içinde, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2016].

metafor yoluyla olsun, bir genç kızın bir ceylan olduğu söylendiğinde, kuralı göremeyen ahmak, adı geçenin ne dört ayaklı ne de kocaman gözlü olduğunu fark ettiğinde şaşkınlıktan ne yapacağını şaşıracaktır. Ama genelde bu çift anlamlılıklar komik ya da gerçeküstü öyküler söz konusu olmadıkça ortaya çıkmaz.

Oysa alıcı, buraya kadar alıntıladığım tüm canlandırma örnekleri karşısında görselleştirme için işbirliği yapmaktan pekâlâ kaçınabilir. Kendisini, bir şehrin yağmalandığının, incik boncuk dolu bir çekmecenin, Rahip Giovanni diye birinin bir seferde yedi can alan biri olduğunun ona söylendiğini anlamakla sınırlayabilir. Robbe-Grillet'nin örneğinde okurun, bir şeyi net bir biçimde görmeyi reddedebileceğini, belki de reddetmesi gerektiğini sezmiştik; çünkü büyük bir ihtimalle yazar bu türden bir reddedişi harekete geçirmeyi ve bir görülebilirlik aşırılığına dikkat çekmek istiyordu.

O halde canlandırma (sırası gelmişken söyleyelim, düşünce betisi olduğundan, ironi ve ona benzer başka karmaşık metinsel stratejiler gerektirir ve alelacele yapılmış bir alıntı, bir formül aracılığıyla asla örneklenemez) yorumlayıcı işbirliği ilkesinin bir örneği, semantik-pragmatik bir olgudur denilebilir. Temsilden ziyade (okurun) görsel bir temsil oluşturma çabasını yaratan bir tekniktir.

Sözcükler gözlerimizin önünde olmayan ve parmakla gösterilemeyen şeylerden söz etmek için icat edildiklerine göre neden *onların görmemizi sağladıklarını* da düşünmeyelim ki? Sözcükler bizi hayal etmeye ve imgeler üretmeye (tutkulara özgü etkiler ürettiklerinden) yönlendirmekten fazlasını yapamazlar.

Canlandırma sözcükleri, alıcıyı görsel bir temsil oluşturması için sıkıştırmak üzere kullanır. *Ekphrasis*'in (görsel bir imgenin sözcüklerle tasvirinin) karşıtı ve "çevirisi"nin, sözlü bir metnin, görsel somutlaştırmada imge oluşturmaya ne kadar yardımcı olabileceğiyle ilgili o uy-

gulamanın dramları bunun kanıtıdır. Daha önce alıntıladığım "Vahiy" betimlemesine dönelim. Mozarap tüm minyatürcülerin (cennetlikler olarak bilinen o muhteşem "Vahiy" yorumlarını) resimleyenlerin dramı, tahtın ortasındaki ve etrafındaki o dört Yaratık'ı temsil etmek olmuştu (minyatürcülerin tek versiyonunu bildikleri Vulgata'ya göre *super thronum et circa thronum* [aynı anda tahtın hem üstünde hem etrafındaydılar]. Bu dört kişiyi, tahtın aynı zamanda hem üstünde hem etrafında duracak şekilde mi resmediyorlardı?

Çeşitli *Cennetlikler* görsellerindeki çözümlere yönelik bir araştırma bize, nasıl da imkânsız bir girişim olduğunu ve metni tatmin edici biçimde "çeviremeyen" temsillere yol açtığını gösteriyor. Bunun nedeni Grek-Hıristiyan çeviriyle yetişmiş olan minyatürcülerin peygamberin heykel ya da resimlere benzer bir şey "görmüş" olduğunu düşünmeleriydi. Ama Havari Yuhanna'nın kültürü, Patmoslu Yuhanna'nın ilham almış olduğu Ezekiel'inki gibi Yahudi kültürüdür ve dahası görü sahibi birinin imgelemidir. Dahası Yuhanna tabloları (ya da heykelleri) değil, rüyaları ve uygun görürseniz filmleri (gündüz düşlerine ya da laik konuma indirgenenin görüntülere ait olanları) anlatmaktadır. Sinematografik özellikte bir görüntüde Yaratıklar dönebilir ve böylece kâh tahtın çevresinde kâh önünde kâh üstünde görünebilirler.[1]

Ama mozarap minyatürcü metinle bu anlamda işbirliği yapamazdı ve bir ölçüde, ellerinde ve zihinlerinde, canlandırma (en azından bu özellik açısından) başarısız oluyordu. O halde bu, alıcının oyuna katılmadığı durumlarda canlandırmanın olmadığının kanıtıdır.

1. Krş. Eco, "Jerusalem and the Temple as Signs in Medieval Culture", G. Manetti (Haz.) *MX Knowledge through Signs* içinde, Brepols, Paris, 1996, s. 329-344.

BİÇİMİN PİSLİKLERİ

Luigi Pareyson'un *Estetica* [Estetik] başlıklı kitabından[1] sizlere tekrar okumak istediğim bir sayfa var, hatta tamı tamına bir sayfa bile sayılmaz. III. bölümün ("Sanat Eserinin Bütünlüğü") üçüncü kısmının ("Parçalar ve Bütün") 10. alt kesitinden birkaç satır, başlığı şöyle: "Her Parçanın Vazgeçilmezliği: Yapı, Takozlar, Kusurlar".

Pareyson'un *Estetica*'sında Croce'nin idealizmine ve onun militan eleştirideki en işe yaramaz sonuçlarına karşı giriştiği polemikte merkezî kaygılarından birinin, sanatsal biçimin bütünlük özelliğinin yeniden itibar kazanması ve dolayısıyla çok işlevsel de olsa eserde şiirin oraya buraya saçılmış anlarını basit *yapının* çalı çırpıları arasında yetişen çiçekler gibi arayıp bulmayı reddetmesi olduğunu biliyoruz. Her ne kadar gerekli olmasa da, o dönemlerde İtalya'da "yapı" kavramının kaçınılması gereken bir şey olduğunu tekrarlamakta fayda var: bir çeşit inşaat iskelesi gibi. Lirik sezgi ânıyla hiçbir alakası olmayan mekanik yapay bir şeydi, olsa olsa Hegelci anlamda olumsuz itki olarak kavramsal bir tortu gibi göze çarpmaktaydı, yapabileceğinin en fazlası şiire ait anların tek

1. En yeni baskısından alıntılıyorum: Milano, Bompiani, 1988; bu alıntıladığım bölüm 1954 yılında yapılan ilk baskıdan bu yana hiçbir değişikliğe uğramadı.

başına kalmış değerli taşlar gibi parıldamasını sağlayabilmekti. Pareyson, söz konusu bölümdeki notlarda "sanatta yapıya yabancılık taşımama" yaklaşımına çekingen bir örnek olarak Luigi Russo'ya başvursa da, bu yazar (üzerine şiirsel çiçeklerin yerleştirildiği çerçeve ve iskelet olarak) şiirden önce doğmayan bir yapı olamayacağını kabul etmekle birlikte yapıyı şiirsel açıdan duygulanıma kapılmış ruhun içinden doğan bir şey olarak görür; bu duygulanıma kapılmış ruhun oralarda "nefes aldığını ve bu doktrinal duraklarda dinlendiğini" kabul etmek onun için kaçınılmazdır. Yani yapının aklanması söz konusudur; ama nedeni şiire zarar vermesi değil, onun da şiir olmamasıdır. Yapı şiir yüzücüsünün şamandıra gibi asıldığı bir şeydir: Olması iyidir, ama sadece biraz soluklanmak ve lirik coşkunluk denizinde kulaç atmaya devam etmek için. Bu aslında, Dante her adımda Doğu'ya özgü safirin iç okşayan renklerini ya da Beatrice'nin gülen gözlerini göremediğinden, teoloji üzerine düşüncelere dalarak ve asıl yolundan sapıp Gökler'in oluşumu üzerine düşüncelere dalarak büyük soluklanmalarla dinleniyordu, demek gibi bir şeydir.

Bu yapı kavramının bugün terime verebileceğimiz anlamda "yapılsalcı"yla bir ilgisi yoktu; bu açıdan bakıldığında, biçimin bütünlüğü teorisi yapısalcı anahtarla yeniden okunabilecek olsa da, Pareyson, Kantçı, romantik ve örgenci kökenli estetiklerden ilham alıyordu ve Saussure sonrası ekseni aşmıyordu.

Bununla birlikte yapı/şiir ikiliğinin karşısına büyük bir kararlılıkla sanatsal biçimin bütünlüğünü koyarak örgenci bir retoriğe düşme riskini göze alıyordu.

Tamamlanmış eserde *tout se tient* [her şeyin birbirine bağlı ve iç içe] olduğu saptaması bir görüştür. Bu görüş teori tarafından desteklenir ve onun dayandığı yorumlayıcı etkinlik tarafından örgenci tasarı, tekil kural, anlaşıl-

maz biçimde eserden önce gelen o "biçimlendirici biçim" saptanır, bu biçimlendirici biçim kendi yol alışında yön veren şeydir, biçimlenen biçimin sonucu ve açığa çıkmış halidir. Neredeyse kırk yıl sonra, bu "eserin birlik-bütünlüğünü" göklere çıkarmak bir başka bilindik görüştür ve doğrusunu söylemek gerekirse bu görüşe eşlik eden vurgular bize bir biçimler görüngübiliminden çok bir Güzel retoriğine ait gibi görünmektedir.

Bununla ilgili tek bir örnek bile yeter:

> Sanat eserinin "birlik-bütünlüğünün" bu dinamik karakteri, eserde parça ve bütün arasında var olan ilişkileri açıklayabilir. Sanat eserinde parçalar kendi içlerinde çift türden bir ilişkiye sahiptir: her biri diğerleriyle ve her biri tümüyle. Tüm parçalar kendi aralarında çözülemez bir birlik içinde birbirlerine bağlıdırlar, öyle ki her biri gerekli ve vazgeçilmezdir ve belli bir yerleşimi vardır, ikame edilemezdir; bu durum öyle bir noktaya varır ki bir eksiklik birliği bozabilir, bir varyasyon düzensizliği getirebilir... Her parça, parça olarak bütün tarafından kurulur, bütünün bizzat kendisi, sonuç olarak kendisini yaratan parçaları yerleştirir ve yerlerini talep eder: Eğer parçaların değişmesi ve birliğin dağılması bütünün bütünleşikliğinin dağılmasıysa, bunun nedeni bütünün bizzat kendisinin parçaların kendi aralarındaki tutarlılıkta yer alması ve onları bütünü biçimlendirecek halde bir arada tutacak bir mutabakata vardırmış olmasıdır. Bu anlamda parçaların kendi aralarındaki ilişkiler her parçanın bütünle ilişkisini yansıtmaktan başka şey yapmazlar: Parçaların uyumu bütünü oluşturur, çünkü tamamı onların birliğini kuran şeydir. (s. 107)

Ziyadesiyle mükemmel. Burada –başka yerde de olduğu gibi– Pareyson, Pisagor'a özgü ani ve karşı konul-

maz bir ilhamın etkisi altındaymış gibi görünüyor, belki bir gün estetiğinin romantizmin dışındaki itiraf edilmemiş kaynaklarını Rönesans yeni-Platonculuğunda ya da Cusanus'ta aramaya kalkarsak kayda değer bir iş yapmış oluruz. Haklarında yazmasa da okuduğu yazarlardan ve yaptığı bazı mistik okumalardan hiç söz etmiyorum bile. Sanat eserlerinin somut okunma ânında böylesine dikkatli olan bir teorisyenin, gerek sanatçının bizzat kendisi tarafından (yazdıklarını yeniden okurken, yaptığını gözden geçirirken ya da yeniden dinlerken yaşadığı hoşnutsuzluk ya da tereddüt anlarıyla kendi kendini düzeltmek istemesiyle) gerekse sanatçıyı düzeltmeye girişen yorumcunun hoşnutsuzluk ve tereddüt anlarından hiç rahatsız olmadan karşı konulmaz bir biçimde adeta mitolojik tanrı Pan'a özgü ani bir hareketle böylesine tümü kapsayıcı bir deneyim düşünebilmesi mümkün mü? Esere nüfuz eden iyi bir yorumcu yazarına duyduğu heyecanın doruk noktasındayken bile ara sıra "beğenmedim", hatta "ben olsam daha iyi söylerdim" demekten kendini alamaz (dahası belki mütevazılıktan susar ama içi içine sığmaz). Öte yandan Pareyson, eserin çeşitli yönlerini odak noktasına yerleştirmeyi, kimi yönlerinin öneminin azaltılmasını, kimilerine şöyle bir değinilmesini ve hatta –sadakat nedeniyle– bazı yönlerini düzeltmeyi bilen bir yorumdan icra olarak söz eden ilk kişi olmuştur.

Ama tam da alıntıladığım parçayı yazdıktan sonra –alıntılayabileceğim pek çok başka yer olmasına rağmen, onun sözünü etmek üzere olduğum, hayranlık uyandırıcı "ani duruş"a yakınlığı nedeniyle bu parçasını seçtim– Pareyson ölü sayılan anlar ya da "yapı" sorununun üstüne gider.

Bu sorunun üstüne gitmesinin nedeni, yapıyı kurtarmak, onu biçimlendirici projeye yeniden sokmaktır; çok önemli bir andır, dışarıda tutulacak ve konuya yabancı

sayılacak yanı yoktur: Eğer "tüm, bir bütün oluşturmak için bir araya gelen parçaların sonucu" ise, orada önemsiz detay ya da ciddiye alınmayacak bir özellik olamayacaktır. Ve eğer yorumda, bazı parçaların diğerlerine göre daha az önemli olduğu sonucu çıkarsa bu, düzenlenmiş biçimde bir işlev dağılımının gerçekleşmiş olmasındandır.

Pareyson *İlahi Komedya*'nın, aslında öze ilişkin olmayan anlarını temsil eden en fazla yüceltilen şiirsel "incileri" yüzünden teolojik kuruluşunun daha güzel olduğunu söylememektedir. Bunu ileri sürersek, onu otuz yıl sonra yazmış gibi ya da başka köklerden gelmiş gibi okumuş oluruz. Hiç kuşku yok ki, Joyce'un *Ulysses*'inin Homeros'a özgü kurucu iskelesi estetik açıdan önemli olduğu kadar Molly Bloom'un monoloğu açısından da önemlidir, der gibi bir tutumu vardır. Söz konusu monolog o iskeleye yerleştirilmemiş olsaydı, sahip olduğu etkiye sahip olamayabilirdi. Okur, o monologda onu zorunlu olarak, romanın diğer bölümlerinde ara sıra görünen, ilk bakışta önemsiz ve ilgisiz diğer anıştırmalara gönderen bir metin içi alıntılar kalabalığı bulmalıdır.

Doğal olarak Pareyson kendini bu terimlerle ifade etmemiş ama şunları söylemiştir: "Gerçekten kavrayışı yüksek bir bakışın amacı (...) detaya kendinde bir şey olarak hayranlıkla yönelmekten çok onu diğerlerinin arasına yerleştirmektir (...) Bunun nedeni, göründüğü o canlı bağda ikame edilemezliğini göz önüne almaktır, o canlı bağda tümün açığa çıkarıcılığı açısından bütün için daha az gerekli bir şey olmadığı gibi, onlarda hatırlatıldığı anda diğer parçaları çağrıştırmaya hazırdır."

İşte bu noktada Pareyson iskele olarak yapıyla değil ama aynı zamanda zayıflıklar, yamalar, araya sıkıştırmalar, kaymalar, gerilim düşüşleri, kimi kez tam da varsayılan uyumu ve yapının gerektirdiklerini bozup çirkinleştiren talihsiz kullanımlarla hesaplaşmak zorunda olduğunu fark eder.

Bunlar takoz gibi duran eğreti kullanımlardır. "Takoz", tanımladığı işlevsizlik gibi hantal bir kelimedir, *zeppa* [takoz] ses sembolü açısından öksürük, aksırık, hapşırık gibi şeyleri çağrıştırır, anlambilimsel açıdan beceriksiz bir araya giriş, açık seçik bir yamayı akla getirir.[1]

Bununla birlikte Pareyson, neredeyse görkemli bir yazar olmasına rağmen estetik takozu göstermek için bu terminolojik takozdan kaçınmaz. Bu kullanımı, "düzensiz ve süreksiz öğeler içermelerine rağmen şiir içermedikleri söylenemeyecek" eserler için yapar. Karşı çıktığı Croce'nin dilini kullanmış olmasına göz yumalım. Aslında söylemek istediği şey kesintiye uğraşmış gibi görünen bazı eserlerin geniş bir özgürlük (rahatlama, dinlenme) ve biçimsel tutarlılık izlenimi verdiğidir. Takozlar bütünün gidişatı için gerekli dayanak noktaları olarak görülürler, köprüler ve lehimler gibi "bunlarda sanatçı, daha az özen göstererek, daha büyük bir sabırsızlıkla ya da hatta kayıtsızlıkla iş görür, sanki onları tam da daha öteye gidebilme gerekliliği nedeniyle oraya yerleştirilmiş geçitler gibi kullanmaktadır, bunlar bütüne zarar vermeden uzlaşıma bırakılabilirler"

Yine de, Bütün onları –bağımlı konumda da olsa– gerektirdiğinden, biçimin iç ekonomisine yeniden girerler. Pareyson'un estetiğini metaforlardan kurtaralım. Bu estetik çok zengin bir biçimde metaforiktir ve bunu dik-

1. Çeşitli zamanlarda kendime takoz fikri açısından Pareyson'un daha önce yapılmış bazı tartışmalardan ilham alıp almadığını sordum. *Estetica*'nın notlar açısından pek de zengin olmadığını ve yaptığı göndermelerin sıklıkla çok genelleyici olduğunu biliyoruz. Şimdi değinmek istediğim noktayla ilgili olarak, notlarda herhangi bir gönderme ya da anıştırma bulamadım. Esere sadakat konusunda her türlü düşünceyi ve böylece Usta'nın her türlü öğretisini karşıma alarak, yapısökümcü bir ehliyetle şunu fark ettiğimi söylemek istiyorum: Sözlükler *zeppa* [takoz] örneği olarak *cuneo*'yu [kilit taşı] da veriyorlar; bu teknik olmayan terimin seçiminde yazarın doğduğu bölge Cuneo'ya bilinçaltı bir saygı ve teşekkür sunma arzusu görmeye karar veriyorum.

kate almadan onu okumaya kalkarsak onun sistemlerin düzenlenmesiyle ilgili temel problemleri nasıl sorunsallaştırdığını gözden yitirme tehlikesiyle karşı karşıya geliriz. Herhangi bir talepte bulunan kişiselleştirilmiş bir Bütün fikrini unutalım. Pareyson bize, takozun bir parçayı diğerine bağlamaya sağlayan yapay bir şey olduğunu, kaçınılmaz bir eklenti olduğunu söylemektedir. Bir kapının kolayca ya da görkemli biçimde açılması için bir menteşeye ihtiyacı vardır, onu çalıştıracak mekanizma bunu gerektirir. Estetizm hastalığına yakalanmış kötü bir mimar, bir kapının bir menteşeye dayanması gerektiği gerçeğinden rahatsız olduğu için kapıyı, işlevini sürdürmesinin yanı sıra "güzel" de görüneceği biçimde yeniden tasarlar. Genelde böyle yaparak gıcırdayan, takılan, açılmayan ya da kötü açılan bir kapı elde eder. İyi bir mimar ise kapının diğer alanları göstermesi için açılmasını ister ve binadaki her şeyi yeniden tasarladıktan sonra, menteşe için nalburiyenin sonsuz bilgeliğine başvurmak zorunda kalacak olsa bile bunu dert etmez.

Takoz banalliğini kabul eder çünkü banalin sağladığı hız olmaksızın, eserin kaderi ve yorumu açısından önemli olan bir pasaj gecikebilecektir.

Bazı çağdaş teorisyenlerin *turn ancillaries* dedikleri şeyi yani romanlardaki diyalog hatlarını takip eden ifadeleri takoz örnekleri olarak göstereceğim:

"Katil Vikont," *suçlamasını yaptı* komiser.
"Seni seviyorum," *dedi.*
"Azizler yardımcımız olacak," *diye cevapladı* Lucia.

Turn ancillaries'leri farklılaştırma konusunda ince bir özen göstermeyen bazı yazarlar (kuşkusuz en iyileri olduklarını söylemediğimiz, "sertçe yanıtladı", "iğneleyeci bir tarzda söyledi", "dudak büktü", "düşünceli bir hal-

de ekledi" gibi ifadeler arasında zaman zaman tercihte bulunanlar) dışındakiler en önemsizlerinden en büyüklerine kadar, onları deyim yerindeyse geldikleri gibi kullanırlar. Manzoni'nin kullandıkları Carolina Invernizio'nun kullandıklarından çok da farklı değildir. *Turn ancillaries* kaçınılması mümkün olmayan ve olduklarından daha güzel hale getirilemeyecek olan takozlardır; büyük bir yazar, takozlar karşısında çıktığında okurun onları atlama eğiliminde olduğunu ve takozlar olmadığında da diyaloğun yorucu ya da anlaşılmaz hale geleceğini bilen kişidir.

Ama takoz sadece bu değildir. Yüce bir son elde etmeye yarayacak sıradan bir başlangıç da olabilir. Bir akşam vakti, gecenin üçünde, tüm zamanların en güzel sonelerinden birinin ilk sözcüklerinin edebiyat tarihine kazındığı yer olan Recanati şehrinin Sonsuzluk Tepesi'nde fark ettim ki, "Hoşlanırım oldum olası bu ıssız tepeden", oldukça banal ve sıradan bir dize. Dahası Romantizmin, belki de diğer dönemlerin ve akımların herhangi bir küçük şairi tarafından da yazılabilirdi. Bir tepe "şiir" dilinde ıssız olmaktan başka seçeneğe sahip mi? Yine de o banal başlangıç olmaksızın şiir yol alamayacaktı; kim bilir, şiirsel açıdan unutulmayacak, kazazedenin o panik duygusunu sonunda hissettirebilmek için banal olması gerekiyordu belki de.

Hatta sırf bir tez ortaya atma sevdamdan bile olsa "Yaşam yolumuzun ortasında" gibi bir dizenin tekdüze ritmiyle bir takoz olarak nitelenmeye uygun olduğunu söylemeye cüret edeceğim. Bu dizenin ardından *İlahi Komedya*'nın geri kalan kısmı gelmemiş olsa, ona pek de önem atfetmeyecektik, belki de bir söyleyiş biçimi olarak kayda alacaktık.

Takozu başlangıç vuruşuyla özdeşleştirmekte değilim. Chopin'in Polonez bestelerinde başlangıçlar takoz

değildir. "Como Gölü'nün o kolu" bir takoz değildir; "Nisan en zalim aydır" da aynı şekilde. *Romeo ve Juliet*'in sonunu düşünelim, sondaki iki cümle olmadan daha iyi bir şekilde bitebilir miydi bana söyleyin:

> Hüzünlü bir barış sabahının getirdiği.
> Güneş, kederinden gösteremiyor yüzünü.
> Gidip uzun uzun konuşalım bu üzücü şeyleri,
> Kimi bağışlanacak, cezalanacak kimi.
> Daha acıklı bir öykü yoktur, bunu böyle bilin
> Bu öyküsünden, talihsiz Romeo ile Juliet'in.[1]

Eğer Shakespeare bu ahlak dersi tadındaki banallikle bitirmeye karar verdiyse, bunun nedeni izleyicileri tanık oldukları kıyımdan sonra salondan rahatlamış bir halde çıkmaya yöneltmeden önce onlara bir soluk alma fırsatı vermek zorunda olmasıydı. O halde takoz bulunması iyi bir şeydi.

"İlk uykuya dalan Leo oldu"; kötü değil. Ama sonra Moravia şunları ekler: "Carla'nın beklenmedik ve üstüne üstlük tecrübesiz dizginsizliği onun posasını çıkarmıştı." Hadi bakalım, yeniyetme bir genç kızın seksi saldırısına maruz kalan yetişkin bir erkeğin "posası çıkmaz" da ne olur? Şu "beklenmedik ve üstüne üstlük tecrübesiz dizginsizlik" sanki bir yargı kararından ödünç alınmış gibi görünmüyor mu? Bununla birlikte, biraz kaba ama gerekli bu pasaj olmaksızın, hazin hakikat olan *omne animal triste post coitum*'un [her hayvan cinsel birleşmeden sonra hüzünlenir] tüm ışıltısıyla kendini gösterdiği *Aylaklar*'ın [*Gli indifferenti*] X. bölümü başlayamayabilirdi.

1. Çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s.133. (Ç.N.)

Ama şunda ısrar edilecek bir şey yoktur: "Konuyla ilgili örneklendirme öylesine geniş olabilir ki, neredeyse tüm sanat tarihinin tümünü kucaklayacak ölçüye ulaşabilir." *(Estetica*, s. 112). Kesin. Hatta Pareyson takozların nasıl bütünün ipoteğinden kurtulabileceğinin uslamlamasını yaparken, giderek eserin maruz kalabileceği ve onlara rağmen eserin içten geçerliliğini yeniden oluşturabildiğimiz, kesip çıkarmalardan, zaman eyleminden, noksanlıklardan, tahribatlardan, bölük pörçük parçalardan, bozulmalardan söz etmeye geçer. Takozun merkezî değerini ve kusurluluk övgüsünü görmezsek anlaşılması çok da kolay olmayacak sayfalar çıkacaktır karşımıza, eğer eser kusurlarına rağmen ve onlar sayesinde zevkle okunabiliyorsa, bozulmasına rağmen (ve belki de bozulması sayesinde) zevkle okunabilecektir.

Bu bağlamda, Pareyson'u elmas sertliğindeki kusursuzluğunda biçimi yüceltmeye götüren bir tür Platonik iyimserlik söz konusudur; bunu dengelemek için (somut okuma deneyimlerinden ilham alan) takozlara dair gözlemleri onu yeniden çok daha insani boyutlardaki kendi sanat fenomenolojisine götürür.

Bununla birlikte eğer takoz sorununu Kant'ın düşünümsel yargı doktrini ışığında yeniden değerlendirirsek, belki de ilk bakışta göründüğünden daha az marjinal hale gelecektir – gerek takozun eserde marjinal bir öğe olamayacağı anlamında, gerekse takoz sorununun Pareyson estetiğinde o kadar da marjinal olmadığı anlamında. Pareyson için Kant anıştırması zorunludur: Onun özerk bir organizma olarak biçim teorisi, Alman idealizminin estetiğine dair ve Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'si hakkındaki düşünümlerine bağlıdır.

Kant'ın konumuna yeniden bakalım: Organikliğin tanınması düşünümsel yargıda doğar; koyut olarak doğruluğu varsayılan bir düzen olarak doğanın organikliği, şey-

lerde olmalıdır ama bununla birlikte şeyler bunu kendiliklerinden dışa vuramazlar: Onu *olduğu gibi* oluşturmak, yansıtmak gerekir. Bunun tek nedeni, doğayı organizma gibi görmememiz mümkün olmadığındandır, böylelikle de sanata aynı ruhla yönelecek hale geliriz.

Ama bir örgensellik yargısı, tüm düşünümsel ve ereksel yargılar gibi bir hipotez olacaktır: Doğa ilksel şemalarla sınanır ve giderek daha iyi bir biçimde yorumlayıcı etkinliğe tabi tutulur. Kuşkusuz pek çok başka etki söz konusu olmakla birlikte, Pareyson felsefesinde yorumun taşıdığı ağırlık Kant estetiğine de dayanır.

Yorumlama etkinliği (bu Pareyson için temel noktadır) *perspektifseldir.* Şimdi Doğa'nın şeylerine dair örgensellik yargıları dile getirme ediminde –tam da– o evrimin anıları, bütüne uyarmış gibi görünmeseler de doğal bir bütüncede başarısız bir girişimin anıları gibi görünen öğeler olarak kalırlar. Biçimi araştırırken, onu kategorileştirirken, cins ve tür mimarisine yerleştirirken, kimi kez bu öğeler düşürülür, gölgede tutulur ve bu arada yorumlayıcı dikkatin yansıtıcı ışığı, merkezî kabul edilen diğer öğeleri aydınlatacak biçimde yer değiştirir.

Sormamız gereken şey, bu ölçütlerin sanat eserine içsel meşruiyet kazandırılmasında ne ölçüde müdahil olduğudur. Onu tamamlanmış organizma olarak gören yorumlayıcı edim tarafından biçimlendirildiğinden, görünürde öze ait olmayan diğerleri lehine gözden çıkarılan yanları söz konusudur ve bunlar ancak bir sonraki ya da paralel bir yorumda, daha belirleyici bir konuma sahip olurlar. Dante'nin eserlerinin yorumlanma tarihine bakarsak bu tarih bize şunu söyler: *Cennet*'teki teolojik öğeler romantik eleştiri tarafından takozlar olarak görülürken (böyle tanımlanmışlardır), Ortaçağ kültür evreniyle daha büyük bir güven bağı olan bir eleştiride (sadece Gilson'dan sonra değil de Eliot'tan sonra da yeniden

okunan bir Dante'de) temel öğeler haline gelirler, tıpkı gotik katedrallerdeki vitraylar ve cepheler kadar poetik mimarinin olmazsa olmaz taşıyıcı omurgasına dönüşürler. Manzumenin perspektifi tersyüz olur; ışığın yansımalarından ve gezegenlerin küresel yapısından söz eden Dante'nin, Paolo ve Francesca'nın başına gelenler nedeniyle hislenen Dante'den daha şair olduğu keşfedilir.

O halde takoz, göreli hale gelen bir şeydir, bir yorum aşaması kalıntısı olarak yaşamını sürdürür ve bu haliyle bir köşede kalır, yeni bir "okumada" farklı bir ışık üstlenmeye hazırdır, bu okumaya göre belki de artık ilineksel olarak kalmayacaktır.

Turn ancillaries örneğini vermiştik: Onları takozlar olarak kabul ediyoruz ve takozlar olarak onları "es geçiyoruz". Herhangi bir kahramanın yanıt vermesi, içini çekerek söylemesi, vurgulaması, sorması bize diyaloğun ilerleyişinde ve onun ışık tuttuğu anlatı evreninde esasa ait şeyler olarak görünmez. Bunlar rasgele destek öğeleridir. Sonra bir bakarsınız aniden, başka bir okur için bu "makas değiştirmeler" (terimin demiryollarındaki anlamıyla) iyisiyle kötüsüyle temel öğeler haline gelir: Bazı yazarlar için onlar bir "gastronomik" stratejinin saf öğeleriyse (bazen birileri "söylemek" yerine "iç geçirmek"le pornografik etkiler bile elde edebilir). Kimileri içinse bu ünlemsel mekanizmalar ritim, sertlik ya da utanç veya olağanüstü yaratıcılık öğesi haline gelirler. Takoz günahının bedelini ödedi, taşıyıcı hale geldi, vazgeçilmez ama kaba sabayken, vazgeçilir ve güzel, hatta bazen kesinlikle gerekli hale gelir. Organizma olarak esere farklı bir bakış açısıyla bakılmış olur.

Durum böyleyse bunun anlamı, Pareyson estetiğinde, takozun sadece Biçim'in kendi saflık metafiziğinin tümünde Platoncu ve yeni-Platoncu zaferinin temkinli düzelticisi, kirli ve kusurlu da kabul edilen *biçimlerin*

maddi yaşamının tanınması olarak işin içine karıştığıdır. Takoz, daha ziyade yorumun rafa kaldırdığı bir şey olarak konumlanır, yine de ona sonraki yorumlar için gizli bir teşvik unsuru ya da fırsat özelliği ayrılmış olur; o, yorumcuyu her okumada eserin vaatlerine sadakat görevini yenilemeye çağıran olası bir işarettir. İşte bu şekilde yorumun aynı zamanda hem sadık hem de serbest bir şey olduğu, bir biçimin tanınmasıyla rahatlamak yerine pek çoğunu bağışlama kapasitesinde olduğu yeniden onaylanmış olur; ama okumamızın geçici olarak sürüklenmiş olduğu konumda biçimi dinlensin diye rahat bırakmadığımızdan da pek çok günah ortaya çıkar.

Okuma ardına gelen okumalardan sonra, takozun hiçbir şekilde günahından kurtulamayacağı (çünkü bir dalgınlık ya da zayıflığın kanıtı olarak kaldığı) ortaya çıktığında da, oradaki mevcudiyeti anlamlı hale gelir. Çünkü eserin sorgulanmasının nasıl ve ne kadar işbirliğine açık ve *merhametli* olduğuna tanıklık etmek için orada kalmış olabilir, işte o zaman orada tasarlanmış bir tasarı saptamış olursunuz. Orada bulduğunuz tasarı da, sadece sonsuz yorumlama uğraşına bağışlanmış bir miras olarak karşınıza çıkan bir öneri, bir arzu, bir karalamadır.

METİNLERARASI İRONİ VE OKUMA DÜZEYLERİ[1]

Bu söyleşi sırasında vereceğim çeşitli örnekler arasında kendi romancılık faaliyetimle ilgili kimi örnekten de alıntı yapmak zorunda kalacağım için peşinen affınıza sığınıyorum. Bazı edebiyat kuramcıları ve eleştirmenlerin ve özellikle de Brian McHale, Linda Hutcheon ve Remo Ceserani'nin[2] benim anlatılarımda bulduğu, üstelik benim de *Gülün Adı* için yazdığım "*Gülün Adı'na Notlar*"da[3] açıkça dile getirip kuramsallaştırdığım postmodern denilen anlatının bazı özellikleri üzerinde durmak zorundayım. Bu özellikler üstanlatısallık, diyalojizm (Bahtinci anlamda, bu bağlamda "Sonrası"nda, söylediğim gibi metinler kendi aralarında konuşurlar), *double coding* [çifte düzgüleme] ve metinlerarası ironidir.

1. Forlì'de Şubat 1999'da verilen bir konferansın gözden geçirilmiş versiyonu.

2. Linda Hutcheon, "Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern", *Umberto Eco's Alternative* içinde, N.Bouchard ve V. Pravadelli Ed., Lang, New York, 1998; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* Routledge, London, 1988; Brian McHale, *Constructing Postmodernism* Routledge, London, 1992; Remo Ceserani, "Eco's (post)modernist fiction", Bouchard ve Pravadelli içinde, alıntı s. 148.

3. Yazarın ilk versiyonunu *Alfabeta* dergisi için 1983 yılında yazdığı bu metin "Postille a il Nome della Rosa" başlığıyla yayımlanmış, yine aynı yıl genişletilerek kitap versiyonu Bompiani Yayınevi tarafından basılmıştır. Daha sonraki yıllarda çeşitli kısaltılmış versiyonları çeşitli dillerdeki çevirilerine eklenmiştir. (Ç.N.)

Doğrusu hâlâ postmodernin tam olarak ne olduğunu bilmesem de, yukarıda belirtilen özelliklerin romanlarımda bulunduğunu kabul etmek zorundayım. Bununla birlikte bu özellikleri birbirinden ayırt etmek istiyorum; çünkü pek de nadir rastlanmayacak bir biçimde bunlar aynı metinsel stratejinin dört yönü olarak anlaşılıyorlar.

Üstanlatısallık, metnin kendi üzerinde ve doğasıyla ilgili düşünümü ya da yazara ait sesin, anlatmakta olduğu şey hakkındaki düşünceleriyle araya girerek onları paylaşmak üzere okura yöneldiğinde ortaya çıkan strateji olduğundan postmodernden çok daha eskidir. Sonuç olarak üstanlatısallık Homeros'ta bile vardır, "Anlat bana, tanrıça, bin bir düzenli yaman adamı"[1] ve benzeri dizelerle oluşturulur ve böylece bizlere daha yakından ulaşır. Örneğin Manzoni'nin romanında aşktan söz etmenin uygunluğuyla ilgili düşüncelerinde kendini gösterir. Modern romanda üstanlatısalık stratejisinin daha büyük bir ısrarla kendini gösterdiğini kabul ediyorum, aynı şey benim de başıma geldi, metnin kendi üzerine düşünümünü daha da yoğun ve ağır hale getirmek için "yapay diyalojizm" diye adlandırdığım yönteme başvurdum. Yani anlatıcı sesin, üzerinde düşündüğü, şifresini çözmeye ve anlattığı anda değerlendirmeye çalıştığı bir elyazmasını ön plana çıkardım. (Ama bildiğiniz gibi bu strateji Manzoni'de çok daha önce kullanılmıştı.)

Diyalojizm de, özellikle en çok göze çarpan özelliği olan "alıntıcılık", haliyle ne postmodern bir kusur ne de meziyettir, öyle olmasaydı Bahtin ondan bu kadar uzun

1. *Odysseia*, çev. Azra Erhat ve A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul, 1994 [1970, Sander], s. 33. (Ç.N.)

bir süre önce söz etmiş olmazdı. Dante *Araf*'ın XXVI. kantosunda "serbestçe konuşmaya" başlayan bir şairle karşılaşır:

Nazik talebiniz o kadar hoşuma gidiyor ki, adımı sizden saklamam ve saklamak istemem. Cinnet geçtikten sonra, bu kızgın yolda şarkı söyleyerek giden ben Arnaud'yum...[1]

Bu Arnaut'nun, Arnaldo Daniello olduğunu o dönemin okuru kolayca anlayabilirdi ama bunun yegâne nedeni Provence diliyle konuşurken sahneye sokulmasıdır (dizeleri her ne kadar Dante'nin uydurması olsa da trubadur geleneği model alınarak aktarılmıştır). Bu metinlerarası alıntı biçiminin ayırdına varamayacak düzeydeki (modern ya da o dönemin) okuru metnin bu göndermesini anlama açısından dışarıda bırakılmış olur.

Şimdi *çift düzgüleme* denilen konuya gelelim. Bu deyimi ortaya atan Charles Jenks, onu postmodern mimari için kullanır:

> Postmodern mimari aynı anda en az iki düzey hakkında konuşur: Bir yandan mimarlara ve özel mimari anlamların peşinde koşan konuyla ilgili bir azınlığa yönelirken, öte yandan da daha geniş bir kamuoyuna ya da o yerin sakinlerine de yönelir. Aslında ikinci grup binaların rahatlığı, gelenekler ve yaşam biçimleri gibi başka şeylerle ilgilenmektedir.[2] Bina ya da postmodern

1. *İlahi Komedya*, çev. Hamdi Varoğlu, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 304. (Ç.N.)
2. Charles Jenks, *The Language of Post-Modern Architecture* Academy, London, 1977, s. 6-8.

eser eşzamanlı olarak "yüksek" kodları kullanarak küçük elit bir gruba yönelirken, popüler kodları kullanarak da daha geniş bir kitleye yönelmiş olur.[1]

Bu fikir pek çok biçimde anlaşılabilir. Mimaride postmodernizm denilen örneklerin Rönesans ya da Barok dönemin veya başka dönemlerin alıntılarıyla dolu olduklarını biliyoruz. Bu örnekler "yüksek" kültür modellerini aynı zamanda hoşa gidecek ve yaratıcı bir bütünde kaynaştırarak, popüler kullanıcı için genelde işlevsellik pahasına beğenilen ve kabul gören, dekorasyon ve perspektif öğelerini öne çıkaran mimari eserler sunmaktadır. Örneğin mimarlık tarihi bilgisinden yoksun ziyaretçileri de çeken ve (istatistiki açıdan konuşursak) "beğenilen" Bilbao'daki Guggenheim Müzesi avangardın cesur çözümleri ve alıntılarıyla doludur. Öte yandan Purcell aranjmanını hiç de tesadüfi biçimde yapmamış olan (Cathy Berberian'ın unutulmaz bir plağında yer alan) Beatles grubunun müziğinde de bu öğe vardı. Bunun nedeni, söz konusu melodilerin kulağa yabancı olmayan hoş melodiler olmasının yanı sıra, eğitimli bir kulağın fark edebileceği diğer dönemlerin yankılarını ve kültürlü dinleyicileri alışkın olduğu stillerin kullanılmış olmasıdır.

Günümüzde *çifte düzgüleme* örnekleri pek çok reklam spotunda bulunmaktadır, bir zamanlar sadece sinema tutkunu küçük marjinal gruplar tarafından kabul edilebilecek olan deneysel metinler olarak oluşturulmuş bu spotlar, artık erotik durumlara yapılan anıştırmalar, bildik bir yüzün hatırlatılması, montajın ritmi, onlara eşlik eden müzik gibi çeşitli "popüler" nedenlerle her türden izleyicinin ilgisini çekiyorlar.

1. Charles Jenks, *What is Post-Modernism?* Art and Design, London, 1986, s. 14-15. Ayrıca bkz. Charles Jenks (Haz.), *The Post-Modern Reader* Academy Editions, London; New York, St Martin's Press, 1992).

İç monoloğa başvurma, üstanlatısal oyun, anlatı sürecinde iç içe geçen "seslerin" çoğulluğu, zamansal sekansların bağlantısızlığı, dil düzeyindeki biçemsel sıçramalar, üçüncü tekil ya da birinci tekil anlatının birbirine karışması ve serbest dolaylı söylem gibi avangard biçemsel çözümleri nedeniyle geniş bir okur kitlesi tarafından reddedilebilecek olan pek çok yazınsal eser, romanlara özgü tipik olay örgüsünün yeniden keşfi nedeniyle kabul görmektedir.

Ancak bu sadece postmodern denilen şeyin bir özelliğinin, bilgi gerektiren göndermeler ve "yüksek kültüre özgü" biçemsel çözümler uygulasalar da ya da (en iyi örneklerinde) her iki bileşeni de geleneksel olmayan biçimde kaynaştırmayı başardıklarında, geniş bir okur kitlesi çekebilecek yetkinlikte öyküler önermek olduğu anlamına gelebilir. Hiç kuşku yok ki ilginç bir özelliktir ve sanatsal açıdan bazı değerli özellikleri *de* olsa hoşa giden ve okuru bir zamanlar sadece seçkin sanatın ayrıcalığı olarak görünen yöntemler ve sorunlarla uğraştıran "kaliteli bestseller" denilen türün teorisyenlerinde tereddüt ve şüphe uyandırması da nedensiz değildir.

Bununla birlikte hiç de net olmayan bir şey de, kaliteli bestsellerden ne anlamamız gerektiğidir: "Kültürlü" bazı stratejiler kullanan popüler eğilimli roman mıdır yoksa bazı gizemli nedenlerle popüler olmuş "kültürlü" roman mı? İlk durumda olgu, eserin yapısal analizine özgü terimlerle açıklanmalıdır; örneğin popüler zevke yönelik olmasını, belki de polisiye olduğundan okuru sürükleyerek onun biçemsel ya da yapısal noktaları aşmasını sağlayan bir "öykünün" yeniden sunulmasına mı borçlu olduğuna karar vererek. İkinci durumda olgu bir estetik yetkinlik ve hatta daha iyisi bir alımlama sosyolojisi konusu olacaktır. Örnek olarak şunu da söylemek gerekir ki kaliteli bestseller poetik bir projeye bağlı bir şey değildir,

okur kitlesinin eğilimlerindeki dönüşüme bağlıdır. Bunun da nedenleri şöyle açıklanabilir: (i) "Kolay" ve derhal teselli veren metinlere doymuş "popüler" bir okur kategorisinin gelişmesi hafife alınmaması gereken bir şeydir, bu okurlar daha uğraştırıcı ama bir biçimde tatmin edici bir deneyimde onlara meydan okuyan eserlerin cazibesini sezmektedir ve bu eserleri birkaç kez okumayı kabul etmektedir. (ii) Yayıncıların, hâlâ "naif" oldukları konusunda ısrarla ayak diredikleri pek çok okur, çeşitli yollardan çağdaş edebiyatın birçok tekniğini özümsemiş durumdadır ve bu yüzden bestseller karşısında kendilerini bazı edebiyat sosyologlarından daha az rahatsız hissederler.

Bu anlamda kaliteli bestseller dünya kadar eski bir olgudur. Dante'nin, dizelerini kötü okuduğu için cezalandırdığı demirci (kötü de olsa okuyordu yani onun dizelerini biliyordu) efsanesine kulak verecek olursak, *İlahi Komedya*'nın da kaliteli bestseller olduğu kuşkuya mahal bırakmaz. Belki inceliklerinin pek çoğunu yakalayamıyor ve önceki metinlerin yeniden kullanımını kavrayamıyor olsalar da takipçisi halk kalabalığını göze alacak olursak Shakespeare de, *Nişanlılar* da kaliteli bestsellerdı. *Nişanlılar* kimi kez makale tadındaki nitelikleriyle o zamana kadar gotik romanlarla ve çok popüler hale gelmiş *romanslarla* beslenmiş kişilerin beğenileri için çok az şey sağlıyordu ama buna rağmen sayısız korsan baskının kurbanı oldu ve Manzoni 1840 baskısı için Gonin'in çizimlerini kişisel olarak izleyerek popüler beğeniye hizmet etmek zorunda kalmıştır. Aslında bu konuda iyice düşündüğümüzde pek çok elyazmasıyla ve basımla bize kadar ulaşan tüm büyük eserlerin kaliteli bestseller olduğunu anlarız, *Aeneas*'tan *Orlando Furioso*'ya [Çılgın Orlando], *Don Kişot*'tan *Pinokyo*'ya başarının zirvesindeki pek çok büyük eser sadece seçkin okurları etkilemekle kalmamıştır. O halde burada, her ne kadar çağdan

çağa farklı biçimlerde açıklanabilseler de, sanat ve edebiyat tarihinde sıra dışından ziyade alışıldık olgular söz konusudur.

Şimdi, *düzgüleme* ve metinlerarası ironi arasındaki farklılıkların altını çizebilmek için, izin verirseniz kişisel yazma deneyimimim üzerine düşünümlerimi paylaşacağım. *Gülün Adı* bir yazarın eski bir elyazmasını nasıl bulduğunu anlatarak başlar. Bulunmuş elyazması *topos*'unun hatırı sayılır bir yaşı olduğundan burada tam bir alıntıcılık içinde buluruz kendimizi, bunun doğrudan sonucu olarak derhal *çifte düzgüleme* alanına girilir: Okur, eğer anlatılan öyküye katılmak istiyorsa oldukça bilgece bazı düşünceleri ve normalin üç katına varmış bir üstanlatısallığı kabul etmek zorundadır, çünkü yazar sadece kendisiyle diyalog içinde olacağı bir metni baştan sona tamamıyla yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda onu aslı XIV. yüzyılın sonunda yazılan bir elyazmasının neogotik X. ve XIX. yüzyıla ait bir versiyonu olarak sunmaktadır. "Popüler" okur, kaynak güvenilir görünmediğinden olaya bir muğlaklık kazandıran bu kaynakların iç içe geçme oyununu kabul etmezse takip ettiği anlatının tadına varamayacaktır.

Ama hatırlarsanız, elyazmasından söz edilen sayfanın başlığı "Doğal Olarak Bir Elyazması"dır. Bu "doğal olarak" çeşitli anlamlara sahiptir: Bir yandan bir yazınsal *topos*'a başvurulduğunun altını çizmek niyetindedir. Öte yandan, buradaki gönderme (en azından İtalyan okur için) bir XVII. yüzyıl elyazmasından kendi romanının doğmasını sağladığı için Manzoni'yi anımsatma isteği taşıdığından "etki endişesini" gözler önüne serer. Bu "doğal olarak" ifadesinin çeşitli ironik anlamlarını kaç tane okur kavramıştır ya da kavrayabilir? Kavrayamadıklarını farz edersek tadından çok şey yitirmeden hiç sorun yokmuş gibi öykü-

nün kalanına erişebilecekler midir? İşte bu örnekle, söz konusu "doğal olarak" ifadesinin bize metinlerarası ironinin ne olduğunu fısıldamakta olduğunu görürüz.

Postmodern anlatıya atfedilen çeşitli özelliklere dönelim. Üstanlatısallık meselesine gelelim: Okurun üstanlatısal düşünümleri yakalamaması imkânsızdır. Kendini onlar tarafından rahatsız edilmiş hissedebilecektir, onları görmezden gelebilecektir (atlayabilecektir) ama orada olduklarını fark edecektir. Dante'nin durumunda olduğu gibi açık alıntıcılık durumları için de durum böyledir. Okur pekâlâ Arnaldo Daniello'nun kendi yazınsal dilinde konuştuğunu anlamayabilir ama *Komedya*'ya ait olmayan bir dilde konuşmakta olduğunu ve bu yüzden Dante'nin başka bir şeyi alıntılamakta olduğunu, alıntının da Provence'ların konuşma biçiminden başka bir şey olmadığını fark eder.

Çifte düzgüleme konusuna geldiğimizde şu tür seçenekler karşımıza çıkar (ve bu durum bize bu nosyonun ne kadar çok kesit üstlenebileceğini söylemektedir): (i) Yüksek kültüre ait içeriklerin ve stil örneklerinin karışımını kabul etmeyen bir okur, okumayı reddedebilir ama bunu yapma nedeni tam da bu karışımı fark etmiş olmasıdır, (ii) Bir başka okur zorluk ve kolaylığın, meydan okuma ve cesaretlendirmenin birbirinin yerini alıp durduğu bu oyundan hoşlandığı için kendini rahat hisseder ve son olarak, (iii) Metnin tamamını nazik bir davet gibi kabul eden bir başka okur artık metnin seçkinci stil örneklerine ne ölçüde gönderme yaptığını fark etmez bile (ve bu haliyle eserden keyif alır ama göndermelerini ve anıştırmalarını bulamaz).

Sadece bu üçüncü durum bizi metinlerarası ironi stratejisine götürür. O "doğal olarak" ifadesi karşısında kendisine göz kırpıldığını anlayan okur, metinle (anlatıcı sesle) ayrıcalıklı bir ilişki kurar, anlamayan ise okumaya

hiçbir şey olmamış gibi devam eder ve böylece karşısına iki yol çıkar: Ya kendi yeteneği sayesinde o elyazmasının yazınsal bir icat olması gerektiğini anlayacaktır (ve bu noktada oradaki kurnazlığı ilk kez görüp takdir ederek yetkin okur olarak "yetişmeye" başlayacaktır) ya da pek çoklarının yaptığı gibi böylesine etkileyici olan söz konusu elyazmasının gerçekten var olup olmadığını sormak için bana yazacaktır. Ama burada bir nokta oldukça açık: Örneğin mimari *çifte düzgüleme* durumlarında, ziyaretçi alınlıklı bir revağın Yunan geleneğine atıfta bulunduğunu fark etmeyebilir ama yine de uyumdan, o yapının düzenli çoğulluğundan zevk alır. Oysa benim "doğal olarak" göndermemi kavramayan okur sadece bir elyazması okumakta olduğunu düşünür göndermeyi ve onun sevgi dolu ironisini yitirir.

Bir eser başkalarının metinlerinden alıntılarla dolu olabilir ama bir *metinlerarası ironi* örneği olmayabilir. Bir örnek vermemiz gerekirse, *Çorak Ülke*'nin sadece edebiyat evrenine değil aynı zamanda tarih ya da kültürel antropoloji evrenine yaptığı tüm göndermeleri saptamak için sayfalarca dipnot gerekmektedir ve Eliot, hiçbir göndermeyi yakalayamamasına rağmen metni kabul edilebilir bir biçimde keyifle okuyabilecek naif bir okur düşünemediğinden o notları özellikle koyar. Dipnotların metnin bütünleyici parçası olduğunu söylemek istiyorum. Kuşkusuz kültürsüz okurlar metni ritmi, sesi, içerik düzleminde hayaletimsi halde görünen şeyi beğenmekle kendilerini sınırlarken, kafaları karışmış bir halde başka kavranacak şeyler olduğunu da bilirler ve kapalı bir kapının ardından içerideki dinleyen, bir sırrın ifşası konusunda umut verici sezdirmelerin ipuçlarını yakalayan birinin aldığı keyfi alarak okumaya devam ederler. Ama (sanırım) onlar, Eliot için tam anlamıyla yetişkin olama-

mış okurlar anlamına gelecektir, biçimlendirmek istediği Örnek Okurlar olmayacaklardır.

Metinlerarası ironi durumları ise değişiktir ve tam da bu yüzden engin bilgilerle dolu olmalarına rağmen popüler başarı da elde edebilen edebiyat biçimlerinin belirleyici özelliği olarak karşımıza çıkarlar: Metin naif bir ruh haliyle metinlerarası göndermelerin farkına varılmadan okunabileceği gibi, bu göndermelerin tamamının farkına varılarak da okunabilir ya da bazı okurlar hiç değilse, bu göndermelerin peşine düşmek gerektiğine ikna olabilirler. Sınır bir örnek ararsak, Pierre Menard tarafından yeniden yazılan *Don Kişot*'u (ve Menard'ın metninin Cervantes'inkinden farklı yorumlanabileceğini, en azından Borges'in bunu ileri sürüyor olduğunu, unutmayalım) okumak zorunda olduğumuzu varsayalım. Cervantes adını hiç duymamış biri, sonuç itibarıyla, ilgi uyandıran bir öykü bulacak ve yazıldıkları çok da modern olmayan Kastilya dilinde hâlâ keyifle okunan ve dinlenen bir dizi komik kahramanlık öyküsünü beğenecektir. Cervantes'in metnine yapılan sürekli göndermeyi kavrayan biri ise bu metin ile Menard'ın metni arasındaki karşılıklılık ilişkisini anlamakla kalmayacak, ikinci metnin istikrarlı ve kaçınılmaz ironisini de yakalayacaktır.

*Çifte düzgülemen*in en genel durumlarından farklı olarak metinlerarası ironi, çifte okuma olanağını oyuna yerleştirerek, bütün okurları aynı şölene davet etmiş olmaz. Okurlar arasında seçim yapar, metinlerarası ilişkiler açısından temkinli olan okurları kayırır, daha az temkinli olanları da dışlamaz. Eğer yazar kazara sahneye *Parigi a noi due!* [Paris ikimizden birine dar gelecek!] diyen bir karakter koyarsa naif okur, Balzac göndermesini saptayamaz ama buna rağmen meydan okumaya ve gözüpekliğe eğilimli bir karakterden söz edildiğini anlayarak ona duygusal olarak bağlanır. Bilgi sahibi okur ise gönderme-

yi yakalar ve ironinin tadını çıkarır – ona göz kırpan yazarı anlamakla kalmaz, aynı zamanda tonu düşürmenin ya da anlam değişikliklerinin (alıntı kesinlikle kaynağınkinden farklı bir bağlama yerleştirildiğinde) yarattığı etkileri, metinler arasında gelişen kesintisiz diyaloğa yapılan genel göndermeyi de anlar.

Üniversitede ilk yıllarını geçiren bir öğrenciye ya da meslekten olmayan birine metinlerarası ironi olgusunu açıklamak zorunda kaldığımızda belki de onlara şunu söylememiz gerekir: Bu alıntıcı strateji sayesinde bir metin iki okuma düzeyi sunar. Ama eğer karşımızda, meslekten olmasa da edebiyat teorilerini takip eden biri varsa iki olası soru tarafından krize sokulabiliriz.

İlk soru şudur: Ama ya *metinlerarası ironi* sadece iki farklı okuma düzeyi değil de tüm (kutsal yazılar) ve İncil hermeneutiğinin öğrettiği gibi ve Dante'nin kendi yazınsal eseri için *Epistola XIII*'te ileri sürdüğü gibi dört farklı okuma düzeyiyle ilgiliyse, yani lafzi, ahlaki, alegorik ve dinsel tefsire ait okuma düzeyleriyle ilgiliyse?

İkinci soru şudur: Ya *metinlerarası ironinin* metinsel göstergebilimin ve özellikle de Eco'nun sözünü ettiği iki tür örnek okurla, yani ilkine anlamsal düzey okuru, ikincisine ise eleştirel ve estetik düzey okuru denilen örnek okurlarla hiçbir ilgisi yoksa?

Birbirinden oldukça farklı üç olgunun söz konusu olduğunu göstermeye çalışacağım. Açıkçası görünürde oldukça naif bu iki soruya yanıt vermekle başlayacağım; bu beyhude bir çaba olmayacak çünkü bunlara yanıt verirken aslında çözülmesi hiç de kolay olmayan bir ilişkiler düğümünün karşısında bulunduğumuzu göreceğiz.

İlk soruya, yani bir metnin çoklu anlamları teorisine geçelim. Burada kutsal yazıların dört anlamını düşünmemiz gerekmiyor, masalların verdiği ahlak dersini düşünelim yeter. Hiç kuşku yok ki naif bir okur kurt ve kuzu

öyküsünü hayvanlar arasındaki bir çekişme ve hesaplaşma olarak anlayabilir ama yazar okuru "*de te fabula narratur*" [anlatılan senin hikâyen] konusunda bilgilendirmekte acele etmese bile kıssadan hisse çıkarmasını sağlayacak bir anlam yakalaması, İncil'e özgü kıssalarda olduğu gibi evrensel karakterli bir ders çıkarması çok zor olmayacaktır.

Yazınsal ve ahlaki anlamın bir arada bulunuşu, anlatı dünyasının tamamında mevcuttur: Hatta okurları eğitmek gibi bir derdi olmayan yazınsal türlerde bile. Örneğin sıradan özellikler taşıyan bir polisiye romanda bile karşımıza çıkabilir. Dikkatli ve duyarlı bir okur sıralayacaklarımıza benzer birtakım ahlaki dersler çıkarabilir: Suç işleyerek ödeşilmez, hiçbir şey sonsuza kadar gizli kalmaz, kanun ve düzen her zaman kazanır, insan aklı en karmaşık gizemleri çözebilir.

Hatta bazı eserlerde ahlaki anlamın, eserde tek bir anlam düzeyi oluşturacak biçimde lafzi anlamla özdeşleştiği bile söylenebilir. Ama *Nişanlılar* gibi açık seçik ahlak dersi veren bir romanda bile okurun sadece öykünün ana izleğini takip ederek oradaki etik dersi gözden yitirme tehlikesi vardır; bu tehlike Manzoni'yi eserine rasgele özdeyişler yerleştirmeye yöneltmiştir, bunun asıl nedeni Neogotik hikâyelerin gösterişli renklerle dolu olay akışını bir solukta tüketmeye alışmış okurların kendi romanında Lucia'nın kaçırılması veya Don Rodrigo'nun ölümü gibi olaylarla yetinip takdiriilahiyle ilgili dersi görmezden gelme risklerini bertaraf etmeye çalışmasıdır.

Okuma düzeyleri çoğaldıklarında, onların gerçek anlamda bağımsızlıklarından söz edilebilir mi? *İlahi Komedya*, dinî tefsire dayalı mesajı kavranmadan okunabilir mi? Romantik eleştirinin yaptığı şeyin sıklıkla bu olduğunu söyleyebilirim. Alegorik yükü kavranmadan *Araf*taki kutsal yürüyüş okunabilir mi? İyi bir sürrealist

okuma bunu yapabilir. *Cennet*'e gelince, Beatrice, onun daha üst seviyedeki anlamlandırmalarını bilmeyen herhangi bir okuru, gülümseyen ve parıldayan gözleriyle büyüleyecek durumdadır ve saf lirizm ölçütlerinden etkilenen bazı eleştiriler bize bu rahatsız edici üstanlamları tamamen bağlantısız ve hatta çıkarılması gereken şeyler olarak kabul edip görmezden gelmek gerektiğini söylemiştir.[1]

O halde anlam katmanlarına bağlı olan söz konusu okuma düzeylerinin tarihsel dönemlere göre, harekete geçirilebileceği gibi geçirilmemeleri de mümkündür. Bu düzeyler bazen artık erişilmez halde kalır, tıpkı çok eski uygarlıkların metinlerine erişemediğimiz gibi. Aynı şey yüzyıllar öncesine ait resimler için de söz konusudur, ikonograf ya da ikonografi uzmanı dışındakiler, özellikle müze ziyaretçileri (hatta saf görsellik eleştirmenleri) Giorgione ya da Poussin'i, resimlerinin hangi gizemli mitolojilere gönderme yaptıklarını bilmese de beğenebilir. Ama hiç kuşku yok ki söz konusu eserleri her iki düzeyde de yani hem biçim hem de ikonografik göndermeler düzeyinde okuyup çözümleyebilen Panofsky herkesten fazla keyif almaktadır.

İkinci soruya verilecek yanıt tamamen farklı. Sürekli olarak bir metnin (en çok da estetik amaçlı bir metnin ve şu an sözünü ettiğimiz durumda bir anlatı metninin) çifte bir Örnek Okur oluşturma eğiliminde olduğunu kuramsallaştıran çalışmalar yaptım. Metin her şeyden önce birinci düzeydeki bir örnek okura yöneliktir; hikâyenin nasıl biteceğini (haklı olarak) bilmek isteyen bu okura anlamsal düzeydeki örnek okur diyelim. Bu birin-

1. Bu pratiğin ne ölçüde yanıltıcı bir yönlendirme içerdiğini görmek için bu kitapta yer alan "*Cennet* Okuması" başlıklı yazıma bakmanızı öneriyorum.

ci düzeydeki örnek okur Achab'ın Balina'yı yakalayıp yakalayamayacağını, 16 Haziran 1904 tarihinde, Leopold Bloom'un, gün boyunca yolu onunla tesadüfen birkaç kez kesiştikten sonra Stephen Dedalus'la karşılaşıp karşılaşmayacağını, Pinokyo'nun kanlı canlı bir çocuğa dönüşüp dönüşmeyeceğini, Anlatıcı'nın Yitik Zaman'la hesaplaşmayı başarıp başaramayacağını merak eder. Ama metin ikinci düzeyde bir örnek okura da yönelir buna göstergebilimci ya da estetik düzey uzmanı okur diyelim, bu okur kendi kendine, o öykünün kendisini ne tür bir okura dönüştürmek istediğini sorar ve örnek yazarın kendisini adım adım nasıl eğitmekte olduğunun farkına vararak okuma sürecine devam eder. Basitçe ifade edersek, birinci düzeydeki okur ne olduğunu, ikinci düzeydeki okur ise olan şeyin nasıl anlatıldığını bilmek ister. Hikâyenin nasıl biteceğini bilmek için genelde bir kez okumak yeterlidir. İkinci düzeyde okur haline gelmek için pek çok kez okumak gerekir, hatta bazı metinleri sonsuza dek okumak lazımdır.

Mutlak biçimde ikinci düzeyden olan okurlar mevcut değildir, hatta bu türden okurlara dönüşmek için ilk düzeyden iyi bir okur olmak gerekir. *Nişanlılar*'ı okurken Lucia'nın önüne çıkan Innominato'yu gördüğünde telaşlı bir heyecan duymamış olan bir okur, Manzoni'nin romanının kuruluş biçiminin değerini kavrayamaz. Ama asla ikinci düzeye erişemeyen okurlar olabileceği de muhakkaktır: Tıpkı *Nişanlılar* ve *Gargantua*'yı okurken aynı ölçüde heyecan duyan ama ikincisinin sözcük kullanımı açısından daha zengin olduğunu fark etmeyen okurlar olabileceği gibi. Ya da *Hypnerotomachia Poliphili*[1] okur-

1. 1499'da Venedik'te Aldus Manutius tarafından basılan bu kitabın yazarı konusunda pek çok tartışma bulunmakla birlikte Francesco Colonna'ya atfedilir. Özgün adı Eski Yunanca olan bu kitabın başlığı "Poliphilo'nun Bir Rüyadaki Aşk Mücadelesi" olarak çevrilmektedir. (Ç.N.)

ken, tüm o yeni türetilmiş sözcükleri nedeniyle işlerin sonunun nereye varacağını da doğru dürüst anlamayan ve bu nedenle sıkılan ve sıkıldığı için de haksız da sayılmayacak okurlar olabileceği gibi.

Dikkatli bakarsak ve bu iki okuma düzeyi arasında işin içinde Aristoteles'in *Poetika*'sındaki ve genelde estetikteki, katarsisi çift anlama biçiminin yer aldığını görürüz: Aslında katarsise hem homeopatik bir yorum hem de allopatik bir okuma verilebileceğini biliyoruz. İlk durumda katarsis, trajedi izleyicisinin acıma ve korku duygularının spazm geçirecek kadar tutsağı olduğu anda yer alır. Öyle ki izleyiciler bu iki duygunun verdiği eziyeti çekerek bunlardan arınmış olur, trajik deneyimden özgürleşmiş olarak çıkarlar. İkinci durumda trajik metin temsil edilen duyguyu bize belli bir mesafeden sunar, neredeyse Brechtvari bir yabancılaşmayla diyelim; bu duygudan onu hissederek değil ama temsil biçimini takdir ederek kurtuluruz. Homeopatik türden bir katarsis için ilk düzey bir izleyicinin yeterli olduğunu (ve bu tür bir izleyicinin Western filmlerinde bizimkiler imdada yetiştiğinde ağladığını unutmayalım), allopatik bir katarsis içinse ikinci düzey bir okur gerektiğini gayet açık biçimde görürüz. Bu nedenle, belki de çok yanlış bir biçimde, allopatik katarsis teorisine daha büyük bir düşünsel liyakat, sanatın daha arınmış ve arındırılmış bir vizyonu atfedilmektedir. Homeopatik teori ise, Korybantların çılgın kutlamalarına ve güzel kokular ve insanı kendinden geçiren maddeler yoluyla gerçekleşen Eleusis törenlerine özgü erginleşme ritüellerine ya da Cumartesi Gecesi Ateşi kutlamalarına benzetilmektedir.

Bu düzey ayrımını, bir yanda her şeyden kolayca hoşnut olan hikâyeyle ilgilenmekten başka bir şey yapmayan bir okur varmış, öte yanda da estetik açıdan damak zevki gelişmiş dille ilgilenen bir okur varmış gibi

görüp değerlendirmekten kaçınalım. Öyle olsaydı *Monte Kristo Kontu*'nu ilk düzeyde büyük bir heyecanla, umutsuzca dur durak bilmeden gözyaşı dökerek okumak zorunda kalır ve sonra ikinci düzeyde, (aslında bunu yapmak da iyi olur) biçemsel açıdan bakıldığında çok kötü yazıldığına ve berbat bir romanın söz konusu olduğuna karar vermemiz gerekirdi. Oysa *Monte Kristo Kontu* gibi eserlerin mucizesi, çok kötü yazılmış olsalar da, anlatı dünyasının şaheserleri olmalarıdır. O halde ikinci düzeyde okur sadece romanın kötü yazıldığını fark etmekle kalmaz aynı zamanda bu kötü dile rağmen, anlatısal yapısının kusursuz olduğunu, tüm arketiplerin doğru yerlerde bulunduklarını, vurucu sahnelerin milimetrik dozlarla hesaplandığını, soluklanma ölçüsünün (kimi kez nefes nefese bırakan aralıklarla) neredeyse Homerosvari olduğunu da fark eder – öyle ki dili nedeniyle *Monte Kristo Kontu*'ndan kötü bir biçimde söz etmek, Verdi'nin eserlerinin librettolarını yazan Francesco Maria Piave ya da Salvatore Cammarano'yu Leopardi gibi yazamadıkları için kötülemek gibi bir şeydir. O halde ikinci düzey okur, eserin birinci düzeyde de nasıl iyi işlediğinin farkına varan kişidir.

Bununla birlikte, metnin iki ya da daha fazla anlamının olup olmadığına karar verilen yer kuşkusuz bu ikinci düzey eleştirel okumadır. Bu karar aşamasında metindeki alegorik anlamın peşine düşmeye değer olup olmadığına, hikâyenin okura kendi öyküsünü de anlatıp anlatmadığına ve bu farklı anlamların katı ve armonik bir bütünde birbirlerine bağlanıp bağlanmadığına ya da birbirlerinden bağımsız olarak akıp akamayacaklarına karar verilir. Kurt ve kuzu masalında ahlaki anlam ile lafzi anlamın birbirinden ayrılmasının güç olup olmadığına karar verecek olan ikinci düzey okurdur (ahlaki anlam olmadan hayvanlar arasındaki o saçma ve yararsız tartışmayı öykülemenin an-

lamı olmayacaktır sanki). Bu arada *İlahi Komedya*'da Araf'a ulaşmaya çalışan yüzü aşkın ruhun "*in exitu Israel de Aegypto*"[1] diye başlayan mezmuru dile getiren dizelerini dinî tefsire ait düzeyde ne anlama geldiklerini bilmeden de beğeni ve saygıyla okumak mümkündür, –öyle okunduğunda da, kutsanmış ruh dünyevi yozlaşmanın köleliğinden çıkacak ve ebedî lütfun (ihtişamın) özgürlüğüne doğru yol alacaktır– ve sonra ikinci düzey okur, ilahî yazarının metninin gerçekten bunu da mı söylediğini bilmenin peşine düşer.

Kuşkusuz ikinci düzeydeki okur ile estetik ve eleştirel açıdan farkındalık sahibi okur arasında pek çok benzerlik bulunmaktadır, ikincisi metinlerarası ironi örnekleriyle karşı karşıya kaldığında yazınsal evrene yapılan göndermeleri yakalar. Ama bu iki konum birbirleriyle özdeşleştirilemez. Bazı örnekler verelim:

Kürt ve kuzu masalında (lafzi ve ahlaki) iki anlam ve kesinlikle iki okur bulunur; birinci düzey okur kendini sadece öyküyü (düz anlamıyla) anlamakla sınırlamaz ama kıssadan hissesini de anlar, masalcı Phaedrus'un anlatısal ve biçemsel değerini de fark eder. Ama Phaedrus kimseyi alıntılamadığından ya da kendisinden önceki bir masalcıyı alıntılasa bile, onu sadece kopya ettiğinden metinlerarası ironi yoktur. Homeros'un Odysseus'u rakibleri olan İthaka prenslerini öldürür, ortada tek bir anlam ama iki farklı okur vardır: Biri Odysseus'un öç almasından keyif alır, diğeri ise Homeros'un sanatından; burada alıntıcılığa dayalı herhangi bir ironi yoktur. Joyce'un *Ulysses*'inde Dantevari-İncilvari tarzda iki anlam bulunur (Bloom'un

1. (Lat.) "İsrail Mısır'dan çıktığında". Eski Ahit, "Mezmurlar", 114:1. (Ç.N.)

öyküsü Odysseus'un öyküsünün alegorisi gibidir) ama Odysseus'un kutsal yolculuklarını yeniden canlandıran ve belli yolların kat edildiği bir olayın söz konusu olduğunu fark etmemek imkânsızdır; okur bunu fark etmese bile, eserin başlığı bu okuma anahtarını ona sunmaktadır. İki okuma düzeyi de olasılık dahilindedir, *Ulysses*'i sırf olayların nasıl sonlanacağını öğrenmek için okuyan biri de olabilir –gerçi bu kadar sınırlı ve daraltıcı bir okuma ihtimal dahilinde görünmese de– üstelik son derece yorucu ve büyük emek isteyen bir şeydir; böyle bir şey yapmak isteyenlere doğrudan doyurucu sonuçlar veren öykülere yönelmeleri için ilk bölümden sonra okuma deneyimini yarıda bırakmaları tavsiye edilebilir. Oysa *Finnegans Wake*'i salt müziğin keyfine varabilmek için yüksek sesle okumak istemediğiniz sürece, devasa bir metinlerarası laboratuvar gibi okumak dışında başka bir olasılık yoktur. *Finnegans Wake*, Kutsal Kitap okumasının dört anlamından çok daha fazla, sonsuz sayıda anlam içerir ya da taşıdığı anlamlar en azından tanımlanamaz durumdadır. İlk düzey okur her bir cinas oyununun bir ya da iki okumasından birini takip eder, sonra adeta soluk soluğa bir halde durur, kendini kaybeder, sonra kökenlerin ve olası okumaların beklenmedik ve çözümü imkânsız iç içe geçmişliğindeki kurnazlığa hayran olmak için ikinci düzeye çıkar, metinde bir şeyler olup olmadığını anlama arayışına geri döner, tekrar kaybolur ve bu böyle sürüp gider. *Finnegans Wake* sözünü etmekte olduğumuz ayrımları anlama konusunda bize yardımcı olmaz, onları sorunsallaştırır, kartları sürekli yeniden karıştırıp dağıtır. Naif okurun dahil edildiği oyunun farkına bile varmaksızın ilerlemesine izin verirken, bu kafa karışıklığını numaralara başvurarak yaratmaz. Naif okuru ensesinden yakalar ve sonra tekmeleyerek servis kapısından dışarı atar.

Bu ayrımları yapmaya giriştiğimde fark ettiğim şey şu: Sanırım anlam çoğulluğu, yazar aslında bunu düşünmüyor olsa da ve okuru çok anlamlı bir okumayı teşvik edecek hiçbir şey yapmasa da, metinde oluşan bir olgu olarak karşımıza çıkıyor.

Kan, korku ya da ölüm veya cinsellik ve şiddet hikâyeleri anlatan en berbat yazar bile, metinden ahlaki bir anlamın sızmasını engelleyemez, bu anlam her ne kadar kötülük, seks ve şiddet söz konusu olduğunda, peşinden gidilebilecek tek değer olarak kayıtsızlığın yüceltilmesi olsa da. Aynı şeyi iki okuma düzeyi, anlamsal ve estetik düzeyler için de söyleyelim. En nihayetinde bu olasılık bir tren tarifesinde bile ortaya çıkar. Anlamsal düzeyde iki farklı tarife bana aynı bilgiyi sağlarken, ilkini ikincisine göre daha düzenli ve bilgisine başvurulabilir bulabilirim, böylece ne söylediğinden çok nasıl söylediğiyle ilgili bir örgensellik ve işlevsellik yargısına geçmiş olurum.

Metinlerarası ironiyle ise durum farklıdır. İntihal ya da bilinçli seçimler olmayan metinlerarası çağrışımların peşinde olmadıkça, genelde alıntı avı gibi okuma, okur ve (yazarın niyetinden söz etmek istemediğimden) metin arasında, bir meydan okuma ilişkisi olarak ortaya çıkar, bu ilişkide metin bir biçimde okuru, kendi diyalojik sırrının keşfetmesi için ısrarla zorlar.

Metinlerarası alıntı üzerinde çok oynayan romanların yazarı olarak, okur göndermeyi, göz kırpmayı yakaladığında her zaman mutlu olmuşumdur. Ama yine de ampirik yazarın bu konuda müdahil olarak mahkemeye çağrılması gerekmez; diyelim ki *Önceki Günün Adası*'nda yer alan Jules Verne'in *Esrarlı Adası*'na (örneğin başlangıçtaki soru: Ada mı yoksa kıta mı?) yapılan göndermeyi fark eden bir okur metnin bu göz kırpışının diğer okurlar tarafından ampirik yazarın tanıklığına başvurulmadan fark edilmesini canıgönülden istemelidir.

Doğal olarak metinlerarası ironi varsa, bunun neden sadece bir adanın mı yoksa bir kıtanın mı karşısında kaza geçirdiğini bilmeyen bir kazazedenin başına gelenlerle ilgilenen birinin okumasının da meşru ve geçerli kabul edilmesi gerektiği içindir. Estetik düzeyle ilgilenen okurun ödevi, sözünü ettiğimiz türden bir okumanın kendi başına meşruluğuna ve metnin böyle bir okumaya izin verip vermediğine karar vermektir. Eğer bir romana başkahramanın ikiziymiş gibi tıpatıp benzer bir karakter daha katıyorsam, bu duruma şaşırıp bu nedenle heyecanlanan bir okur olduğunu kabul ediyorum demektir; ama aslına bakılırsa barok bir romanda tıpatıp benzer olan bir öğenin ya da karakterin mevcudiyetinin neredeyse mecburi olduğunun farkına varan bir okurum olsun istiyorumdur.

Foucault Sarkacı'nda başkahraman Casaubon, Paris'teki son gecesini Eyfel Kulesi'nin ayaklarının dibinde geçirirken, bu yapıyı aşağıdan canavarımsı bir şey olarak görür ve sanki hipnotize olmuş gibi kalakalır. Bu bölümü yazmak için iki şey yaptım: Biri Kule'nin altında birkaç gece geçirmekti, bunu yaparken kendimi kulenin "pençelerinin" tam ortasına yerleştirmeye ve ona olası tüm köşelerden, hep aşağıdan yukarıya doğru bakmaya çalıştım. Yaptığım diğer şey ise, Kule hakkında yazılan tüm yazınsal metin parçalarını bulmaktı, özellikle de yapıldığı döneme ait olanları. Bu metin parçalarının büyük bölümü öfke ve şiddet içeriyordu. Dolayısıyla roman kahramanımın gördüğü ve hissettiği şey, şiir ve düzyazılar halindeki metinlerden oluşturulmuş, üzerinde çok çalışılmış bir kolajdı. Okurumun bu alıntıların hepsini bulabileceğine yönelik (şimdi ben bile onları saptayıp birbirinden ayırt edebilecek durumda değilim) bir beklentim yoktu ama kuşkusuz biraz daha duyarlı ve dikkatli okurların bir *déjà vu* etkisi yaşamalarını istiyordum. Bu ara-

da, naif okura, benim Kule'nin altında deneyimlediğim duyguların, her ne kadar daha önce okuduğum pek çok farklı metinden beslenmiş olsalar da, aynısını deneyimleme olanağı sağlamak istiyordum.

Yazarın değil de metnin, naif okura göre metinlerarası okura ayrıcalık tanıdığını saklamak faydasız. Metinlerarası ironi "sınıfsal" bir ayırıcıdır. İncil'in lafzi anlamıyla yetinip hoşnut olan ya da olsa olsa İbranice metnin veya *Vulgata*'nın ritmik güzelliğini takdir eden (bunu yaparken estetik düzey okurunun oyuna katılmasını sağlayan) sadık taklitçi bir okuması olabilir, ama metinlerarası ironide metindeki diyalojik öğeyi görmezden gelen züppe taklitçi bir okuma olamaz. Metinlerarası ironi, *mutlu azınlığı* bir araya gelmeye çağırır. Buradaki istisna şudur: O mutlu azınlıktakiler çoğaldıkça kendilerini daha mutlu hissedeceklerdir.

Bununla birlikte metinlerarası ironi mekaniğinin zinciri boşalınca, onun sadece yazarın niyetli olarak yerleştirdiği anımsatmaları üretmeyeceğini beklemek gerekir, çünkü çifte okuma olanaklılığı okurun metinsel ansiklopedisinin genişliğine bağlıdır ve bu genişlik durumdan duruma değişiklik gösterir. 1999'da Lovanio'da düzenlenen bir kongrede Inge Lanslots *Önceki Günün Adası*'nda kümelenen pek çok Verne anıştırması üzerine çok dikkatli ve zekice gözlemlerde bulundu ve kesinlikle haklıydı. Sözlü sunumu sırasında Verne'in bir başka romanına göndermeler bulduğunu belirtti (açık yüreklilikle söylüyorum: Bu romandan hiç haberim yoktu), orada tıpkı benim romanımdaki gibi pek çok dişli mekanik saat betimleniyordu. Metinle ilgili yorumları değerlendirme parametresi olarak ampirik yazarın niyetlerini kullanmak gibi bir düşüncem yoktu ama okurun o metinde kümelenen barok edebiyatın pek çok alıntısının farkına varması gerektiğini söyleyerek kendisini yanıtlamak zorunda kal-

dım. Şimdi durumu değerlendirirsek: Dişli mekanik saatler *topos*'u tipik olarak barok bir şeydir (Lubrano'nun şiirlerini düşünelim). İtalyan baroğu konusunda uzmanlığı olmayan yabancı bir eleştirmenden kıyıda köşede kalmış barok bir şairi tanıması beklenemez, bu nedenle deyim yerindeyse yasaklı bir pistte ilerlemediğini kabul etmiştim. Eğer gizli saklı kalmış anıştırmaların izi sürülürse, onları bilmeyen yazarın mı yoksa onları bulan okurun mu haklı olduğunu söylemek zordur. Bununla birlikte metnin genel özellikleriyle bütünleşmiş olan barok şiire bir gönderme saptamanın, o noktada başka hiçbir yere götürmeyen bir Verne göndermesi bulmaktan önemli olduğunu söylemiştim.

Açıkçası yaptığımız tartışma konuşmacıyı ikna etmiş olsa gerek ki, o kongrenin bildirilerinde (yakında yayımlanacak) bu gözlemin izine rastlamadım.

Ancak okurun ansiklopedisinin kontrol edilmesinin oldukça zor olduğu başka durumlar da ortaya çıkıyor. *Foucault Sarkacı*'nda kahramanıma Casaubon adını verdim, bunu yaparken *Corpus Hermeticum*'u kusursuz eleştirel uslamlamalarıyla mitik halesinden kurtaran Isaac Casaubon'u düşünüyordum. Metinlerarası ironiye erişmiş olan ikinci düzeyden okurum, benim büyük filozofun söylediklerinden anladığım şey ile roman karakterimin en sonunda anladığı şey arasında belli bir benzerlik saptayabilirdi. Okurların çok az bir bölümünün anıştırmayı anlayacak düzeyde olduğunun farkındaydım ve metinsel strateji terimleriyle bunun zorunlu bir şey olmadığını da kabul ediyordum (söylemek istediğim şey şu: Tarihsel Casaubon'u bilmeden de benim romanım okunabilir ve karakterim anlaşılabilir).

Romanı bitirmeden önce, tesadüfen *Middlemarch*'ta da Casaubon diye bir karakter olduğunu fark ettim, ama bu eşadlılık detayı hafızamda hiçbir iz bırakmamıştı.

Bazı durumlarda, Örnek Yazar, kendisine faydasız görünen yorumları zapt etmek ister; ben de George Eliot'a yapılabilecek muhtemel bir göndermeyi devre dışı bırakmak için küçük bir çaba harcadım, bunun sonucunda sayfa 57'de yer alan Belbo ve Casaubon arasındaki aşağıdaki diyalog ortaya çıktı:

> "[...] Bu arada, adınız nedir?"
> "Casaubon."
> "*Middlemarch*'ın kişilerinden biri değil miydi bu?"
> "Bilmiyorum. Bu adda bir rönesans filoloğu da vardı, sanırım. Akrabalığımız yok ama."[1]

Ama işler, metin cin fikirli okura ulaşıldığında değişiyor, David Robey açıkçası pek de tesadüf sayılmayacak bir şeyi, Eliot'un Casaubon karakterinin bir *"Key to all mythologies"* yazmakta olduğunu fark etmişti, bunun benim karakterime de uyarlanabileceğini kabul etmek zorundayım. Daha sonra, Linda Hutcheon[2] bu bağlantıya büyük bir dikkatle yöneldi ve iki Casaubon arasında başka yakınlıklar da buldu; bu durum romanımın metinlerarası ironik karakterini artırabilir. Ampirik yazar olarak bu fikir aklımdan bile geçmemişti ama okur olarak Hutcheon'ın ansiklopedisinin formatı bu metinlerarası ilişkiyi ona sağlayacak haldeydi. Benim metnim bu ilişkinin kurulmasına fırsat veriyor, yani bu işlemselleştirmenin nesnel açıdan (kültürel ve toplumsal anlamda) mümkün olduğunu söylemem gerekiyor.

Foucault'yla ilgili de benzer bir durum söz konusu. Romanımın başlığı *Foucault Sarkacı* çünkü sözünü ettiğim sarkaç Leon Foucault tarafından icat edildi. Franklin

1. *Foucault Sarkacı*, çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 2016, s. 99-100. (Y.N.)
2. "Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern", s. 171.

tarafından icat edilmiş olsaydı romanın başlığı *Franklin Sarkacı* olurdu. Bu kez başından beri birilerinin Michel Foucault'ya yapılan bir anıştırmanın kokusunu alabileceğinin farkındaydım: Kahramanlarım benzerlikler konusunda takıntılıydılar ve Foucault benzerlik paradigması üzerine düşünüp yazmıştı. Ampirik yazar olarak bu olası bağlantıdan çok da hoşnut değildim çünkü bana çok yüzeysel görünüyordu. Ama benim hikâyemin kahramanı Leon'un icat ettiği sarkaçtı ve başlığı değiştiremezdim: Bu nedenle Örnek Okurumun Michel'le bir bağlantı kurmayı denememesini umdum. Yanılmışım, pek çok okur bu tür bir bağlantı kurdu. Linda Hutcheon ise hepsinden daha fazlasını yaptı, Michel Foucault'un *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabının "Dünya Nesri" başlıklı bölümünde sıraladığı dört benzerlik figürüyle romanın öğeleri arasında birebir örtüşmeler saptadı. *Kelimeler ve Şeyler*'i ilk çıktığı 1966 yılında, yani romanı yazmaya başlamadan neredeyse yirmi yıl önce okumuş olduğumu söylemenin bir faydası var mı bilmiyorum. Üstelik bu arada Rönesans hermetizmi ve XVII. yüzyıl geleneklerindeki benzerlik hayaletleriyle de tanışma fırsatı bulmuştum; bu nedenle yazarken doğrudan birincil kaynakları ya da bu kaynakların ticarileşmiş gizemcilik akımlarının metinlerindeki hezeyanlı kullanımlarını düşünüyordum. Eğer romanın adı *Franklin Sarkacı* olsaydı, hiç kimse işaretler kuramına yapılan göndermeleri Michel Foucault'ya bağlama konusunda kendinde bir yetkinlik hissetmeyecekti ve Paracelsus'u düşünmek daha kolay olacaktı. Ancak kitabın başlığının ve sarkaca adını veren eşadlı mucidinin metinlerarası izlerin avcıları için oldukça iştah açıcı olduğunu kabul ediyorum. Bu nedenle Linda Hutcheon bulduğu şeyi bulma konusunda yerden göğe haklıydı. Kim bilir, belki de –en azından yazarın psikanalitik konumu açısından– o kadar da haksız sayılmayabilir ve benim hermetizmin belli yönlerine gösterdiğim ilgiyi harekete geçiren şey,

yıllar öncesine dayanan Foucault (Michel) okumam olabilir.

Bununla birlikte, benim Foucault'yu anıştırmamım bir metinlerarası ironi olayı mı yoksa sadece istenmeden ortaya çıkmış bir etki mi olduğunu belirlemek ilginç olabilir. Belki de, şimdiye kadar metinlerarası ironinin yazarın niyetine bağlı bir şey olduğunun düşünülmesine neden oldum ama kendime benzer bir naiflik izni vererek *intentio operis*'in [eserin niyeti] *intentio auctoris*'e [yazarın niyeti] göre üstünlüğüne dair çok fazla kuramsallaştırma yaptım. Eğer metinde olası bir alıntı göze çarpıyorsa ve bu alıntı metnin kalanıyla (ve diğer alıntılarıyla) bütünleşiyormuş gibi görünüyorsa ampirik yazarın neyi amaçladığı pek de önem taşımıyor. Yani eleştirmenin (ya da okurun) alıntıcılıktan ve "metinsel eko"dan (adıma dair bir oyun yapmıyor, Linda Hutcheon'ın bir başka terimini kullanıyorum) söz etmesini sağlayıp onları cesaretlendiren eserdir.

Metinlerarası ironi oyununda, kimi kez tıpkı Verne'in saatlerine yapılan göndermede olduğu gibi bazıları tamamen rastlantısal da olsa bu tür bulguların cazibesine direnmek oldukça zordur. Linda Hutcheon *Sarkaç*'ın Amerika[1] baskısının 378. sayfasında ilginç bir şey daha bulmuştur: Oradaki "*The Rule is simple: Suspect, only suspect*" ifadesini E.M. Forster'ın "*Connect, only connect*"ine ifadesine yapılan metinlerarası bir gönderme olarak görür. Zeki ve dikkatli bir okur olduğundan bu ironik oyunun İngilizcede ortaya çıktığını söyleme temkinliliğini gösterir; gerçekten de İtalyanca metin (bunu yazarken İtalyanca metnin elinin altında olup olmadığı da belli değildir) bu metinlerarası göndermeyi içermez çünkü şöyle demektedir: "*sospettare, sospettare sempre*" ["Kural

1. "Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern", s. 166.

basittir: Kuşkulanmak, durmadan kuşkulanmak"].[1] Bu gönderme, kuşkusuz bilinçli bir biçimde çevirmen Bill Weaver tarafından İngilizce çeviriye yerleştirilmiştir. Söylenecek bir şey yok, İngilizce metin göndermeyi içerdiğine göre, bu durum bize bir metnin çevirisinin sadece metinlerarası ironi oyununu değiştirmekle kalmayıp metni zenginleştirebileceği de gösterir.

Üslü sayılardan örnek verecek olursak, okuma seçeneklerimizin olasılıkların herhangi bir sayısının karesi ya da küpü olabileceği durumlarda karşımıza çıkıyor. *Sarkaç*'ın XXX. bölümünde bir sayfada kahramanlar, İncillerin anlattığı hikâyenin tamamının, tıpkı oluşturmakta oldukları Plan'ınki gibi, uydurulmuş bir şeyin etkisiyle ortaya çıktığını hayal ederler, Casaubon şu yorumu yapar: "*Toi, apochryphe lecteur, mon semblable, mon frère.*"[2] Yazarken ne düşündüğümü hatırlamıyorum, ama büyük bir ihtimalle, zaten sahte İncillere gönderme yaparak zenginleşen metnimin Baudelaire'le kurduğu metinlerarası ilişkisi kuşkusuz beni memnun edecek bir şey olurdu. Linda Hutcheon oradaki dizimi *parody of Baudelaire by Eliot* [Eliot'ın yaptığı Baudelaire parodisi] olarak tanımlar (aslında hatırlarsanız Eliot, Baudelaire'in bu dizesini *Çorak Ülke*'de alıntılamıştır), kuşkusuz böyle bir gönderme yakalandığında metinden alınan keyif artar. Ne yapalım? Okurları ikiye mi ayıralım, bir yanda Baudelaire'e kadar gelenler, öte yanda Eliot'a kadar ulaşanlar mı bulunsun? Eliot'da *ikiyüzlü okuru* bulan bir okur olduğunu varsayalım, diyelim ki bunu hatırladı ama Eliot'ın Baudelaire'i alıntıladığını bilmiyorsa ne olacak?

Gülün Adı'nın Yuhanna İncili'ne gönderme yaparak ("Başlangıçta söz vardı, ...") başladığını herkes fark etmiş-

1. *Foucault Sarkacı*, s. 515. (Y.N.)

2. "Sen, düzmece okuyucu, benzerim, kardeşim." *Foucault Sarkacı*, s. 280 ve s. 890, 85 numaralı not. (Y.N.)

tir. Ama aslında bunun (saygı dolu bir biçimde) Yuhanna'ya *(in principio era il verbo appresso a Dio – ed era Iddio il verbo e il verbo lui. –Quest'era nel principio a parer mio– e nulla si può fare sanza costui)*[1] atıfta bulunarak başlayan *Morgante Maggiore*'nin başlangıcından bir alıntı olduğunu kaç kişi fark etti?

Aslında iyice düşünürsek, acaba gerçekten kaç kişi romanımın Yuhanna'yı alıntılayarak başladığını fark etti? Japon okurlarımla karşılaştım (belki de bu kadar uzağa gitmek de gerekmiyordu), onlar bu alıntıdaki erdem dolu düşüncelerin iyi yürekli Adso'ya ait olduğunu düşünmüşlerdi ve bu düşünceleri nedeniyle genç rahibin sözlerine can veren dinsel esinlenmenin izini yitirmişlerdi.

Net olmamız gerekirse, metinlerarası ironinin, teknik açıdan konuşursak bir ironi biçimi olmadığını söylememiz gerekir. İroni, gerçeğin aksini söylemekten değil konuşmada yer alan kişinin gerçek saydığı şeyin ne olduğunu varsayarak onun tersini söylemekten ibarettir. Aptal birini çok akıllı olarak tanımlamak ironidir ama sadece alıcı onun aptal olduğunu biliyorsa eğer. Bunu bilmiyorsa sadece yanlış bir bilgi edinmiş olur. Yani ironi, alıcı oyunun farkında değilse sadece ve sadece bir yalana dönüşür.

Metinlerarası ironi açısından, esere yerleştirdiğim kahramanın ikizi kadar benzeri olan bir başka karakterle, okur anlattığım öyküden barok *topos*'a yapılan göndermeyi hissetmeden de, çifte karakterin saygıdeğer ve lafzi (yazınsal) düzeydeki öyküsünde keyif alabilir. *Önceki Günün Adası*'nda açıkça görünen Dumas'ya özgü bazı beklenmedik ve şaşırtıcı vurucu sahneler vardır ve alıntı bazen lafzi düzeydedir; ama göndermeyi kavramayan okur naif bir biçimde de olsa vurucu sahneden keyif ala-

1. Başlangıçta söz Tanrı ile birlikteydi – ve Tanrı sözdü ve de söz Tanrı idi. –Bu başlangıçtaydı zannımca– ve Tanrı olmadan hiçbir şey yapılamaz. (Ç.N.)

bilir. Yani, daha önce metinlerarası ironi oyununun züppece ve aristokratik olduğunu söylediysem de kendimi düzeltiyorum; çünkü bu oyun naif okur açısından bir *conventio ad excludendum*[1] oluşturmaz. Durum tıpkı üst katta özenle hazırlanılmış bir akşam yemeğinden artanların alt katta dağıtıldığı bir şölen sofrası gibidir. Dağıtılanlar sofradan kalanlar değil tencerede kalanlardır, onlar da özenle hazırlanmıştır, naif okur, yemeğin sadece bir katta verildiğini sandığından, buna değer olduğunu düşünecek (aslında sunulanların hepsi lezzetli ve bereketlidir) ve sofradakilerin tadına varacaktır, başkalarının kendisinden daha fazlasını aldığını varsaymayacaktır.

Üstelik bu, dilin Dante'den günümüze ne kadar değişikliğe uğradığını ve Dante'nin şiirinin felsefi çıkış noktalarını bilmeden "*Tanto gentile e tanto onesta pare*"[2] dizesini naifçe okuyan birinin başına gelen şeydir. Zarif bir aşk beyanının tadına varılır, ondan duygusal ve zihinsel açıdan eşit ölçüde yararlanılır. Bu arada mutfakla ilgili benzetmem belki kışkırtıcı bulunabilir ama sanat ve gastronomiyi aynı düzeye yerleştirmek gibi bir niyet taşımadığını belirtmek istiyorum.

Yani sonuç olarak, okurların en naifi bile, kimi kez (ya da çok sık olarak) metnin kendi dışına gönderme yaptığına dair en ufak bir şüphe bile taşımadan metnin ilmeklerinden geçebilir. O halde bu noktada metinlerarası ironinin sadece *conventio ad excludendum* olmadığı ama aynı zamanda okuru dışlayan değil onu oyuna dahil eden bir çağrı olduğunu, bu davette okurun yavaş yavaş okumakta olduğu metnin içinde daha önce yazılmış pek çok başka metnin hoş kokusunu alabilen bir okura dönüşecebileceği görülür.

1. (Lat.) Birilerini dışlama konusundaki sessiz mutabakat. (Ç.N.)
2. *Yeni Hayat*'ın XXVI. bölümünde yer alan bir sone bu dizeyle başlıyor. (Ç.N.)

Metinlerarası ironi ve İncil'e ya da Dante'ye özgü üstanlamlar arasındaki ilişkiler mi dediniz? Bazı bağlantılar var. Metinlerarası ironi, artık metinde aranacak tinsel anlamları olmayan sekülerleşmiş okurlara metinlerarası bir üstanlam sağlar. Dört anlam teorisinin İncil'e ait ve şiirsel üstanlamları metnin dikeyde meyve vermesini sağlıyorlardı, her anlam bizi bir Öteki Taraf'a giderek daha fazla yaklaştırıyordu. Metinlerarası üstanlam yatay, labirentvari, dolambaçlı ve sonsuzdur, metinden metne geçer, metinlerarasılığın durmak bilmez uğultusundan başka bir şey vaat etmez. Metinlerarası ironi mutlak bir içkinlik varsayar. Aşkınsalın anlamını yitirmiş olanlara yeni açımlamalar sağlar.

Yine de şunu söylemem gerek, metinlerarası ironiyi ahlaki bir mesele gibi ele alarak, onun tanrısızların estetiği olduğu sonucunu çıkaranları ciddiye almıyorum. Metinlerarası ironi, tinsel üstanlamlara ilham veren bir metin ya da kendini yüksek değerde ahlaki bir ders olarak sunan bir eser veya ölüm ve sonsuzluktan söz etmeyi beceren bir yapıt tarafından da işlevsellik kazanabilecek bir tekniktir. Remo Ceserani[1] benim eserlerimde var olduğu farz edilen postmodernizmin, bir hüzün ve kötümserlik duygusundan yoksun olmadığını gözlemleme nezaketinde bulundu. Bu saptama, metinlerarası ironinin, bedeli ne olursa olsun, tek derdinin kaygısız bir diyalojizm karnavalı gerektirmediğinin göstergesi. Ama hiç kuşku yok ki, metin çektiği acılar ve eziyetler yüzünden, okurun da, bizim acılarımızı ve eziyetlerimizi başlatmış olan metinlerarasılığın haykırışının farkında olmasını ve yazarla okurlarının dünyevi Kutsal Metinlerin mistik bedeninde hemhal olabilmelerini ister.

1. "Eco e il postmoderno consapevole", *Raccontare il postmoderno* içinde, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, s. 180-200.

POETİKA VE BİZ[1]

Aristoteles'in[1] *Poetika*'sı meselesini, izin verirseniz, bu yüzyılın bir çocuğunun itirafları olarak bir İtalyan'ın gözünden ele alacağım. İtalyan kültürü büyük Rönesans yorumcuları üretti ve Barok dönemde Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico* adlı eseriyle Aristoteles'in poetik teorilerini, Galileo Galilei sonrası dünyaya insan bilimlerinin sorunlarına yaklaşmanın tek anahtarı olarak yeniden önerdi. Ama tam da bir sonraki yüzyılın başında, yine aynı İtalyan kültürü Vico'nun *Yeni Bilim*'inin attığı tohumları bağrına bastı; bu eser her türlü kuralın dışında gelişen bir şiir ve bir dilden söz edebilmek için Aristoteles'e ait her ilkeyi sorguluyordu. Vico bunu yaparken –Fransa'da ise, Boileau'dan Batteux'ya, Le Bossu'dan Dubos'ya ve hatta *Encyclopedie*'ye kadar her yerde tradegyanın kuralları hâlâ beğeninin kurallarıyla aranıyordu– aslında istemeden Ruh'un öngörülemez özgürlüğü bir estetiğe, bir dilbilime ve bir felsefeye kapı açıyordu.

1. "Les strategies contemporaines d'appropriation de l'Antiquite" başlıklı, Ekim 1990'da Sorbonne'da gerçekleştirilmiş kongrede sunulan bildirinin kısaltılmış versiyonu. Kongre bildirileri Barbara Cassin'in editörlüğünde *Nos grecs et leurs modernes* başlığıyla yayımlandı (Seuil, Paris, 1992).

Klasik ve kibar Fransız *Esprit*'si değil, Hegelci ve romantik *Geist*, tarih tarafından oluşturulmakta ve tarihin ta kendisi olmaktaydı. Bu yüzden XIX. yüzyıl idealizminden Croce'ye kadar kültürümüz yüzyıl boyunca her türlü retoriğin ve poetikanın reddedilişinin egemenliği altında kaldı. Başından beri dilin bütününü estetik yaratıcılık üzerinde temellenmiş gibi okuyan idealist bir estetikte, poetik olgu artık önceden var olan bir normdan sapma olarak betimlenemezdi; daha ziyade doğmakta olan bir şeydi. Croce'nin Aristoteles'e ayırdığı birkaç sayfa onulmaz önyargıları gösteriyor; bunlar biçimsel açıdan tartışılmaz mükemmel bir tasım üretiyorlar: Estetik, Baumgarten ve onun *scientia cognitionis sensitivae, gnoseologia inferior*'uyla [duyusal bilginin bilimiyle, daha düşük düzeyde bir bilgi ve bilme felsefesiyle] doğmuştur – Aristoteles Baumgarten'ı okuyamadığına göre estetik hakkında söyleyecek bir şeyi de yoktur.

Gençliğimde, dur durak bilmeden Aristoteles'in poetikasını ciddiye almayı sürdüren Anglosakson kültürünü keşfettiğimde, kendimi Viktoryen bir toplumdaki küçük bir homoseksüel gibi dışlanmış hissederek korkudan ürperdiğimi hatırlıyorum.

Dryden veya Hobbes'ta, Reynolds ya da Samuel Johnson'da Aristoteles'in izlerini, Wordsworth ya da Coleridge'te belirsiz ve bazen polemik tadında da olsa, adını anmadan *Poetika*'ya yapılan göndermeleri bulmak beni şaşırtmıyordu; beni şaşırtan şey Croce'nin çağdaşı şair ve eleştirmenlerin yaptığı okumaydı, bu okumalar, Aristoteles'in onlar için hâlâ bir model, bir dayanak noktası olduğu bir kültürün tablosunu çiziyorlardı.

Amerikan eleştiri kuramının klasiklerinden biri olan Richards'ın *Principles of Literary Criticism* (1924) [Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri] Aristoteles'e yapılan bir göndermeyle başlar; Wellek ve Warren'ın *Edebiyat Teorisi*

(1942) Anglosakson eleştirinin temellerini, Rus biçimcilerin ve Prag yapısalcılarının araştırmalarıyla kaynaştırmayı başardıysa bunun nedeni Aristoteles'in izini neredeyse her bölüme yerleştirmiş olmasıydı. Kırklı yıllarda Yeni Eleştiri'nin ustaları Aristoteles'le boy ölçüşmeye kalktılar. Kendini koşulsuzca Yeni Aristotelesçi olarak tanımlayan Chicago Okulu'nu, *plot and action* kavramlarını kullanan, *Macbeth*'i bir eyleme öykünme açısından yorumlayan Francis Fergusson *(The Idea of a Theater,* [Tiyatro Fikri] 1949) gibi günümüz tiyatro teorisyenlerinden birini ya da *Anathomy of Criticism* [Eleştiriciliğin Anatomisi] (1957) adlı çalışmasında Aristoteles'in *mythos* kavrayışı üzerinde oynamakta olan Northrop Frye'ı keşfediyordum.

Bu noktada, *Poetika*'nın Joyce gibi bir yazar üstündeki etkisinden söz etmek de yeterli olabilir. Joyce bu eserden 1903'de Bibliotheque Sainte Genevieve ziyaretleri sırasında yazdığı *Paris Notebook*'unda söz etmekle kalmaz, 1904'te de katarsis üzerine kısa ironik bir şiir de yazar. Stuart Gilbert'e *Ulysses*'teki "Aeolus" epizodunun Aristoteles'in *Retorik*'i üzerine temellendiğini söyler. 9 Mart 1903'te, erkek kardeşi Stanislaus'a yazdığı bir mektupta Synge'yi beğenileri açısından yeterince Aristotelesçi olmadığı için eleştirir. 9 Nisan 1917 tarihli Pound'a yönelik bir mektubunda *Ulysses*'ten şöyle söz eder: "*I am doing it, as Aristotle would say – by different means in different parts.*" [Aristoteles'in de söyleyebileceği gibi farklı bölümlerde farklı araçlar kullanarak yazıyorum]. Aslında *Portre*'deki yazınsal türler teorisi açıkça Aristoteles kökenlidir. *Portre*'de Stephen Dedalus, Aristoteles'in *Poetika*'da yapmadığı bir şeyden yakınarak ve aslında o şeyi *Retorik*'te yapmış olduğunu görmezden gelerek bir acıma (merhamet) ve korku tanımı geliştirir. Olağanüstü gönül yakınlıkları nedeniyle Joyce'un ortaya

attığı tanımlar *Retorik*'te yer alan tanımlara çok benzemektedir; ama kendisi o sıralar Cizvitlerin yanında tahsil görmektedir, ikinci el bir Thomas Aquinas'a ulaşabilmektedir, büyük bir ihtimalle onunla birlikte kendisine ulaşan üçüncü el bir Aristoteles olmalıdır. Bu arada içinde yaşadığı İngiliz diline ait kültür ortamından ve söz konusu kültürün biraz önce vurguladığımız Aristoteles'e yönelik ilgisinden hiç söz etmez.

Bununla birlikte sanıyorum ki, Aristoteles konusundaki belirleyici deneyimimi Edgar Allan Poe'nun *Philosophy of Composition*'ını [Yazmanın Felsefesi][1] okurken edindim; bu çalışmada Poe, *Kuzgun*'un varlık sebebini, tekniğini, doğuşunu sözcükten sözcüğe, yapıdan yapıya detaylarıyla analiz eder. Bu metinde Aristoteles'in adı hiç anılmaz ama modeli sürekli oradadır, hatta bazı anahtar terimlerin içinde yer alır.

Poe'nun projesi yapıların dikkatle düzenlenmesiyle, "ruhun yoğun ve saf bir yücelme" (Güzellik) etkisine nasıl erişildiğini göstermekten ve eserin tamamlanma aşamasına "bir matematik probleminin kesinliği ve değişmez sonucuyla nasıl adım adım ulaştığını" gözler önüne sermekten ibarettir. Bunu, eserin izlenim (maddi açıdan bakıldığında zaman birliği bir oturuşta okumaya müsaittir), alan ve eda birliğini göz önüne alarak sağladığını belirtir.

Bu metnin şaşılası yanı, yazarının doğaçlama etkisini verebilmesini sağlayan kuralı açıklamasıdır ve bu aslında, her türlü dilegelmezlik estetiğine karşı, *Poetika*'dan bize aktarılan dersin ta kendisidir. Aristoteles'in bu dersi Sahte Longinus'un *Perì hýpsous*'unda da [Yücelik Üstü-

1. Bu çeviride Poe'nun adı geçen makalesine yapılan atıflar için *Bütün Hikâyeleri: Edgar Allan Poe*, çev. Dost Körpe, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016 künyeli kitabın içinde bulunan Savaş Kılıç'ın çevirisinden yararlanılmıştır. (Ç.N.)

ne] bulunur, genelde *"je-ne-sais-quoi"* estetiğinin yüceltilmesi olarak anlaşılır. Hiç kuşku yok ki, *Yücelik* bize aklen ya da ahlaken ikna olmaya dayanmayan, daha ziyade esrik bir sezgi ve delice bir coşkunluk sayesinde ortaya çıkan bir hayret ve hayranlık duygusuna dayanan bir poetik etkiden söz etmek ister. Ancak karşımızdaki Anonim yazar incelemesinin ilk sayfasından itibaren, amacının sadece söyleminin nesnesini tanımlamak olmadığını, aynı zamanda onun hangi araçlar sayesinde üretilebileceğini de söylemek olduğunu ifade eder. Daha sonra, II. bölümde, tanımlanamayan bu etkiye ulaşmak için, kullanılacak tanımlanabilir yöntemlerin ve retorik stratejilerin ayrıntılı bir analizini yapar.

Poe'nun aynı biçimde ilerlemesini bir yana "Yazmanın Felsefesi" oldukça etkileyici ve muğlak bir metindir: Metinde başka şairler için yönergeler mi yer almaktadır yoksa kendini eserinin eleştirmen okuru olarak konumlayan bir yazarın kendi kişisel yazma deneyimden çıkardığı sonuçları içeren genel olarak ele alınmış örtük bir sanat teorisini mi?

Poe'nun metnini açık ve net bir biçimde Aristotelesçi terimlerle ele alan Kenneth Burke[1] metnin içerdiği mümbit çift anlamlılığın farkına varmıştı. Poetika denilen bir disiplin varsa, bu disiplinin okura yönelik ticari bir duyuru ya da övgü veya yergi dağıtan bir şey gibi görülen eleştiriyle hiçbir alakası yoktur. Poetika, dilin boyutlarından biriyle ilgilenmesi gereken bir disiplin olmalıdır ve bu anlamda nasıl ki şairin nesnesi şiirse eleştirmenin nesnesi de poetika olacaktır. "Poetika açısından şiire yönelik bir yaklaşım, cins (bir tür ve bir yazınsal tarz) olarak şiirin doğasına yönelik bir yaklaşımdır." Burke'ün

1. "Poetics in Particular, Language in General", *Poetry* 1961 içinde, aynı zamanda *Language as Symbolic Action*, University of California Press, 1966 içinde.

tanımı bu anlamda, Poetika'yı edebiyatın "edebiliğini", yani yazınsal (edebî) bir eserin neden öyle tanımlanabileceğini açıklayan disiplin olarak gören Prag Okulu'nun tanımına yaklaşır.

Burke, yazınsal işlemleri ve cins kurallarını tanımlamanın, zaten olageldiği gibi, betimleyici bir bilimi normatif bir bilime dönüştüreceğini iyi bilmektedir. Bununla birlikte Poetika, şair bilincinde olmasa bile sanatçı olarak pratiğinde örtük olarak bulunan kuralları formüle etme görevinden kaçamaz.

Poe, diğerlerinin aksine bunun bilincindedir ve bu nedenle *philosophus additus artifici*[1] olarak çalışmaktadır. Belki de bu *apres coup* [sonradanlık] olarak aklına gelmiştir, yazarken ne yaptığını henüz bilmemektedir ama daha sonra kendi kendinin okuru olarak *Kuzgun*'un sahip olduğu etkiyi ürettiğini ve neden onu güzel bulduğumuzu anlamıştır. Yazar olarak Poe'nun yaptığı çözümleme Jakobson gibi bir okur tarafından da yapılabilirdi. Poe kendi kısa şiirinin örnek olarak ele alındığı bir yazma pratiğini tanımlamaya çalışarak genel olarak sanatsal işleyişin özelliklerini ortaya koyan stratejileri saptıyordu.

Poe'nun makalesi, ilham aldığı ilkeler, amaçları, sonuçları ve muğlaklıkları açısından Aristotelesçidir. Lubomir Dolezel, Aristoteles'in *Poetika*'sının (söz ettiği eserleri değerlendirmeye çalışan) bir eleştiri eseri mi yoksa yazınsallığın koşullarını tanımlamaya yönelen Poetika yapıtı mı olduğu sorusunu ortaya atmıştır.[2] Dolezel, Frye'ı alıntılayarak, Poetika'nın, şiir ya da şiir deneyimi olarak anlaşılabilir (düşünülebilir) bir bilgi yapısını açıklığa kavuşturmadığını hatırlatır ve (*Metafizik*'te görülen

1. Benedetto Croce'nin tanımına gönderme: "Bir sanatçı hakkında yazan bir filozof." (Ç.N.)

2. "Aristotelian Poetics as a Science of Literature", 1984, (şimdi *Poetica occidentale* içinde, Einaudi, Torino, 1990).

bazı ayrımları yeniden yaparak) Poetika'yı nesneleri yaratma amacıyla bilgiyi arayan verimli bir bilim olarak değerlendirir.

Bu anlamda Poetika tek tek eserleri yorumlamaz, eserlere sadece bir örnek repertuvarından parçalar olarak başvurur. Ancak, Poetika bu amacın peşinde koşarken bir paradoksa düşer, şiirin özünü yakalamaya çalışırken en önemli özelliğini yani biricikliğini ve görünümlerindeki değişkenliği yitirir.

Dolezel bu nedenle, Aristoteles'in *Poetika*'sının hem edebiyat teorisinin hem de Batı edebiyat eleştirisinin kurucu metni olduğu gözleminde bulunur; bunun nedeni özünde taşıdığı karşıtlıktır. *Poetika* bir eleştiri üstdili tesis eder ve sağladığı bilgiye dayanarak kurulan yargılara izin verir. Ancak, bu sonucun belli bir bedeli vardır. İdeal yapılardan söz eden ve tekil eserlerin kendilerine özgü ayrıntılarını görmezden gelmeyi yeğleyen her poetika daima teorisyenin en iyi bulduğu eserlerin teorisi olmaktan öteye gitmeyecektir. O halde, Aristoteles'in *Poetika*'sı da (Popper'ı açımlamama izin verirseniz) kendine ait bir "etkileme estetiği"ne sahiptir ve Aristoteles ne zaman bir örnek seçse kendi eleştirel tercihlerine ihanet etmektedir.

Gerald Frank Else'e[1] göre tüm Yunan tragedyaları içinde ancak on kadarı Aristoteles'in betimlediği yapılara uygun olabilir. Ortada bir kısır döngü vardır: Sezgisel eleştirel bir yargı önceden ortaya çıkmış ve bütünce seçimini belirlemiştir; bu bütünce temel alınarak yargıyı eleştirel olarak gerekçelendiren genel ilkeler ortaya konulmuş olur. Doležel, Else'in saptamasının da eleştirel bir önyargıya dayandığı ama uslamlamasının her halükârda geçerli olduğu gözlemini yapar; çünkü büyük bir ihtimalle poetika ve eleştiri tarihinin tamamını kısırlaştırmış olan döngünün varlığını ortaya çıkarmaktadır.

1. *Aristotle's Poetics*, U.P., Harvard, 1957.

O halde karşımıza çıkan (uzun süre düşünüldüğü gibi), normatif bir poetika ve kendine özgü eserlerin gerçekliğiyle uyuşmayacak bir genellik düzeyinde hareket eden bir estetik arasındaki karşıtlık değildir, (Thomas Aquinas'ın, "Bir araya gelmiş aşkınsalların göz kamaştırıcılığı ve güzelliği" saptaması hem *Kral Oidipius*'u hem de güzel bir macera romanını değerlendirmeyi sağlayan estetik bir tanımdır). Bu durumda karşımıza çıkan, daha ziyade birbirini karşılıklı olarak gerektiren eleştirel bir pratik ile betimleyici bir teori arasındaki salınımdır.

Aristoteles bize sadece soyut düzen ve ölçü, gerçeğe uygunluk ya da zorunluluk, organik denge (1450b 21) gibi soyut ölçütlerden söz etmekle kalmaz, aynı zamanda *Poetika*'nın tamamıyla biçimsel olacak her okumasını altüst edecek o ölçütten de söz eder. Tragedyanın en önemli öğesi olay örgüsüdür, bir eylemin taklidi olan olay örgüsünün amacı, yani *telos*'u ürettiği etki yani *ergon*'dur (ödevi/işlevi). İşte bu *ergon katarsistir.* Tutkulardan kurtulup arınma sağlayabilecek tragedya güzel ya da başarılı olacaktır. O halde katarsis etkisi trajik eserin bir çeşit taçlanmasıdır ve bu etki tragedyada yazılı ya da sahnelenmiş söylem olarak değil daha ziyade alımlanmış söylem olarak bulunur.

Poetika bir alımlama estetiğinin ilk göründüğü yeri temsil eder ama *reader oriented theory* [okur merkezli kuram] gibi çözümlenmemiş bazı sorunlar ortaya koyar.

Katarsisin iki biçimde yorumlanabileceğini biliyoruz ve bu yorumların her ikisi de 1449 b 27-28'de görülen bulmacamsı ifadeyle [*ten ton toiouton pathematon katharsin*] desteklenir, yani tragedya ruhu acılarından arındırarak işlevini gerçekleştirir.

İlk okuma, Aristoteles'in *bizleri* tutkularımızın yoğun deneyimi sayesinde özgürleştirecek bir arınmadan söz

ediyor olduğudur – *Politika* adlı eserinin akla getirmiş olabileceği gibi (bununla birlikte ne yazık ki konuyla ilgili bir açıklama için *Poetika*'ya yönlendirir ama bu mesele iki eserde de açıklanmamıştır). O halde arınma geleneksel tıp terimleriyle, homeopatik eylem olarak, izleyicinin kahramanların tutkularıyla özdeşleşmek suretiyle özgürleşip kurtulacağı biçiminde anlaşılabilir – böylece kaçınamayacağımız bir deneyim olarak bize dayatılmış olur. Tragedya koribantik [çılgın] ve psikagojik bir makine olabilir (araya biraz mesafe koymak mümkün olabilse, bu etki ancak komediyle üretilebilir ama Aristoteles'in komedi derken ne kastettiği konusunda çok az şey biliyoruz).

İkinci okuma katarsisi allopatik anlamda, "güzelce" temsil edildikleri ve başkalarının tutkuları olarak uzaktan görüldükleri ölçüde, *bizzat tutkular* tarafından sağlanan arınma olarak algılar. Bu kez izleyici tutkulardan arınmış bir bakış açısına sahiptir, adeta insansız salt bir göz söz konusudur ve hoşuna giden, hissettiği tutkular değil metnin onları sahneye koyuş biçimidir.

Yorumlayıcı çatışkıyı daha da köktenci hale getirmek için ortaya bir yanda Dionysosçu öte yanda da Apolloncu bir estetiğin çıktığını söyleyebiliriz. Bu çatışkıyı sıradanlaştırmak ve banalleştirmek için, bir yanda diskotek ve *splatter* türü korku filmi estetiğinin (*Poetika*'yı kitle iletişim araçlarına özgü duygular teorisi olarak okuma biçimi diyeceğim), öte yanda ise sanatın hakikatin görkemini gösterdiği sakin ve mesafeli bir hayranlık estetiğinin olduğunu söyleyebiliriz.

Bu muğlaklığı Aristoteles'in kullanmış olduğu kaynaklara borçluyuz. Pisagorcuların, "ruhun tutkuları için uygun şarkıları vardı, bazıları iradesizlikleri bazıları öfkeleri yüzünden, bu şarkılar sayesinde tutkuları uygun ölçüde harekete geçirip arttırarak, onları uygun oranda cesur bir erdeme dönüştürüyorlardı" (İamblikhos, "Pisa-

gor'un Hayatı"). Pisagor, Homeros metinleri, dithyramboslar, ağıt ve yas şiirleri gibi yazınsal metinleri katarsis amacıyla kullanıyordu. Aristoteles'in "büyük trajik hayvan"ın muhteşem düzenlenişini serbest bir görme edimiyle gerçekleşen bir arınmadan söz ettiğini ve aynı zamanda kendi kültürünün ona söylediği psikagojik güçlerden etkilenmiş olduğunu düşünmek olasıdır.

Poetika'yı güncel ve etkili kılan başka üretken muğlaklıklar da var. Aristoteles, V. yüzyıla hayat veren dinsel ruhu kısmen yitiren İskenderiye kültürünü benimseyen biriydi. Yabanların hikâyelerinde değişmez tümeller arayışında olan çağdaş Batılı bir etnolog gibi çalışıyordu biraz; onlar gibi bu hikâyelerden çok etkileniyor ama dışardan bakmadıkça onları anlayamıyordu. Böylece karşımıza bir başka, çok modern bir Aristoteles okuması çıkar, Aristoteles'in de yüreklendirdiği bir okumadır bu: Tragedyadan söz ediyormuş gibi görünürken aslında bize bir anlatısallık göstergebilimi sunmaktadır. Trajik oyun öykü, karakterler, söyleyiş biçimi, düşünce, sahne ve müziği içerir ama "Bütün bunlar arasında en önemlisi, olayların düzenlenmesidir. (...) [E]ylemler ve öykü, tragedyanın başlıca ereğidir[.]"[1] (1450 a 15-23).

Poetika'da, olay örgüsüne, bir öykü oluşturma kapasitesine, *e ton pragmaton sustasis* [olayların birbirine bağlanması] dayanan anlatımın destanın türe indirgendiği ortak bir cins gibi olduğunu söyleyen Ricœur'le[2] aynı fikirdeyim. *Poetika*'nın sözünü ettiği cins bir eylemin (*pragma*) bir *mythos* (*plot*, öykü ya da olay örgüsü, nasıl

1. Aristoteles, *Poetika*, çev. Samih Rıfat, Can Yayınları, İstanbul, 2016, Bölüm VI., s.30. (Y.N.)

2. *Tempo e racconto* I, 2 (Milano, Jaca Book, 1983) [*Zaman ve Anlatı: Bir / Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*, çev. Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011].

istersek öyle adlandıralım) aracılığıyla temsilidir, epik öyküleme ve dramatik mimesis onun sadece türleridir.

Aslında, belki de yüzyılımızı en derin biçimde etkileyen şey olay örgüsü teorisidir. İlk anlatısallık teorisi, bir yandan *fabula* [öykü] ve *sjužet* [öykünün anlatılış biçimi] arasında ayrım yapmayı, öte yandan *fabula*'nın bir dizi anlatısal işlev ve nedene ayrılarak çözülmesini öneren Rus biçimcileriyle doğar. Sklovskij, Veselovskij ya da Propp'un metinlerinden Aristoteles'e doğrudan göndermeler bulmak zordur, ama Rus biçimcileri hakkında ilk çalışma olan Victor Erlich'in kitabında (*Russian formalism;* Rus Biçimciliği 1965)[1] biçimcilerin neyi Aristotelesçi geleneğe borçlu oldukları açıkça gösterilmektedir. Erlich haklı olarak biçimci kavramlar *fabula* ve *sjužet*'nin *pragma* ve *mythos*'la sıkı sıkıya eş bir kapsama sahip olmadıklarını belirtmiştir. Yine aynı şekilde Aristoteles'in anlatısal işlevlerinin Propp'unkilerden daha az olduğu söylenebilir. Ancak ilke aynıdır, hiç kuşku yok ki bunun farkına altmışlı yılların başında ilk yapısalcı eleştirmenler varmışlardır (ancak burada Polti ve Souriau'nun "Dramatik Durumlar" kategorilendirmesinden ve onların XVIII. yüzyılda yaşamış ve Aristoteles'i unutmamış bir İtalyan olan Gozzi'nin düşüncesine çok açık olmayan bağlılıklarından söz etmemek haksızlık olur).

Roland Barthes "Introduction à l'analyse structurale des récits" [Anlatının Yapı Analizi] (*Communications* 8, 1966)[2] başlıklı makalesinde, "Dünyanın öyküleri sayılamayacak kadar çoktur," diye yazıyordu. "Tam da bu nedenle, öyküden söz etmeye yönelik her türlü istek ve arzudan feragat etmekten kaçınarak evrensel bir olayın söz konusu olduğu iddiasıyla, belli aralıklarla (Aristoteles'ten

1. *Il formalismo russo* Bompiani, Milano, 1966.
2. AA.W, *Lanalisi del racconto* Bompiani, Milano, 1969, s. 7-8.

bugüne) anlatısal biçimlerle ilgilenilmiş olmasını haklı gerekçelere dayanmaktadır ve bu nedenle yeni yeşeren yapısalcılığın bu biçimi, ilgilendiğin konulardan biri haline getirmesi normaldir." *Communications*'un aynı sayısında yayımlanan Genette'nin "Frontiéres du récit" [Anlatının Sınırları] başlıklı makalesi Aristoteles okuması üzerinde temellenmişti; Bremond'un öykü göstergebilimine yönelik ilk önerisi Aristoteles'in önerdiği biçimsel yapıların ayrıntılı bir dizgeselleştirilmesi olarak görülebilir (ilginç olan bir başka şey de Aristoteles'i çok iyi bildiğini diğer eserlerinde gösterecek olan Todorov'un *Grammaire du Decameron* [*Decameron*'un Grameri] başlıklı çalışmasını tamamıyla gramatik temellere dayandırmasıdır).

Olay örgüsü ve anlatısallıkla ilgili bir teorinin ancak yaşadığımız yüzyılda ortaya çıktığını söylemiyorum.[1] Ama burada ilginç olan, çağdaş kültürün *Poetika*'nın bu "güçlü" görünümüne, pek çoklarının deyişiyle romana özgü biçimin krize girmekte olduğu bir dönemde dönmüş olmasıdır.

1. Aksine, roman kültürleri daima olay örgüsüne yönelik kuramlar ürettiler. XVII. yüzyıldan sonra İtalyan kültüründe görülen Aristoteles reddine dönersek hangi nedenin ve hangi etkinin buna sebep olduğuna karar vererek riske girmek istemiyorum ama kesin olan bir şey var ki, İtalyan kültürü yüzyıllar boyunca ne iyi roman ne de iyi olay örgüsü teorileri üretti. Boccaccio'dan başlayarak *novella* gibi bir öykü türünün büyük uygarlığı olan İtalyan kültürü diğer kültürlere nazaran kayda değer bir gecikmeyle romanlar ortaya koydu. Oldukça geniş bir barok roman geleneğimiz var ama mükemmelliğin zirvesine varılması söz konusu değil (dahası o yüzyılda halen Aristoteles'in izinden gidiliyordu), daha sonra XIX. yüzyıla kadar ilginç bir eser ortaya çıkmadı. Bu yüzyılda bu arada Tolstoy'un, Balzac'ın, Dickens'ın romanlarının başlıklarıyla baş başa sayılabilecek çok az eser gösterebiliriz. Romanın bir burjuva ürünü olduğu ve Boccaccio zamanında İtalya'nın doğmakta olan bir burjuvaya sahip olduğu da doğrudur; ama modern bir burjuvaya sahip olmadı, olduğunda da Avrupa'nın diğer ülkelerinin oldukça gerisindeydi. Ama etki ya da neden ne olursa olsun olay örgüsü teorilerine bile sahip olmadı. Bu nedenle İtalya (her ne kadar İkinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında birkaç mükemmel polisiye yazarına rastlansa da) polisiye türünün doğduğu ve geliştiği yer olmadı: Bunun nedeni *Poetika*'nın temel koordinatlarına, ipin ucunun kolayca kaçırıldığı bir olaylar sekansına indirgenmesi (*pragmata*) ve olay örgüsünün dedektifinin ucu kaçırılan ipleri yeniden bir araya getirecek biçimde anlatılmasından başka bir şey değildi.

Bununla birlikte öykü anlatmak ve öykü dinlemek biyolojik bir işlevdir. Olay örgülerinin saf durumdaki cazibelerinden kurtulmak kolay değildir. Joyce, Attika tragedyasının kurallarından uzak durmasına rağmen Aristoteles'e özgü anlatısallık fikrinden kaçınmamıştır. Anlatısallık fikrini her ne kadar sorunsallaştırmış olsa da onu kabul eder. Leopold ve Molly Bloom'un macera olmayan öyküleri bizim için anlaşılır hale gelirler çünkü Telemachos ya da Tom Jones'un hafızamızda yer etmiş maceraları temel alınarak oluşturulmuşlardır. Hatta *nouveau roman*'ın [yeni roman] bizde acıma ve korku uyandırmayı reddetmesi bile, bir öykünün bizde bu tutkuları üretmesi konusundaki derin beklentimiz temelinde değerlendirildiğinde heyecan verici hale gelmektedir. Biyoloji intikamcıdır. Edebiyat bize olay örgüleri sunmayı reddettiğinde onları filmlerde ya da gazete röportajlarında aramaya kalkarız.

Çağımızın olay örgüsü teorisinden etkilenmiş olmasının bir başka nedeni daha bulunmaktadır. Bu da, anlatısal söylem-*fabula*, *pragma* ve *mythos* çiftinden oluşan modelin sadece Anglosaksonların *fiction* dedikleri yazınsal türü açıklamaya hizmet etmediği konusunda ikna olmamızdan kaynaklanmaktadır. Her söylemin anlatısal derin bir yapısı vardır ya da her söylem anlatısal terimlerle geliştirilebilir. Greimas'ın, Dumezil'in *Naissance d'archanges*[1] [Başmeleklerin Doğuşu] kitabındaki giriş bölümü için yaptığı çözümlemeyi hatırlatabilirim söz konusu metinde: Bilimsel metin, akademik vurucu sahneler, karşıtlara karşı verilen mücadeleler, zafer ve yenilgiler biçimiyle üretilen polemiğe özgü bir yapı sunar. *Lector in fabula* (Bompiani, Milano, 1979) başlıklı kitabımda Spinoza'nın *Etika*'sını açan (görünürde olay ör-

1. "Fatti casuali nelle cosiddette scienze umane", *Del senso 2* içinde, Bompiani, Milano, 1984.

güsünden yoksun) bir metnin altında bile nasıl bir *fabula* bulunabileceğini göstermeye çalıştım: *Per causam sui intelligo id cujus essentia involvit existentiam; sive id cujus natura non potest concipi nisi existens.*[Özü varlığı kuşatan, başka deyişle tabiatı ancak var olarak tasarlanabilenecek olan şeye, kendi kendisinin nedeni diyorum.][1]

Burada en azından iç içe geçmiş iki *fabulae* bulunur. Biri dilbilgisel olarak örtük bir eyleyenle (*ego*) ilgilidir, bu eyleyen anlama eylemini ya da anlamlandırma eylemini gerçekleştirir, böyle yaparak karmaşık bir Tanrı bilgisinden daha açık ve net bir bilgiye geçer. *Intelligo* ifadesinin "anlıyorum" ya da "farkına varıyorum" gibi anlaşıldığını hatırlarsak, o halde Tanrı, eylem tarafından değiştirilmeyen bir nesne olarak kalır ama eğer bu fiil "anlamlandırmak istiyorum" ya da "söylemek istiyorum" kastıyla kullanılmışsa eyleyen kendi tanımlama eylemi aracılığıyla söyleminin nesnesini oluşturur (onu kültürel nesne olarak var eder).

Bu nesne, kendine özgü nitelikleriyle, bir başka *fabula*'nın da öznesidir. Bir eylemi gerçekleştiren bir öznedir; o eylem sayesinde, oluşunun olgusallığı nedeniyle var olur. Bu ilahî doğa macerasında hiçbir şey olmaz gibi görünmektedir; çünkü özün kendini gerçekleştirmesi ile varoluşun gerçekleşmesi arasında ne zamansal bir ara vardır (hatta her ikisi de eylemden önce gelen herhangi bir gizil güçten geçmemiştir çünkü ilelebet oradadırlar) ne de varoluşu aniden gelerek varlığının özünü değiştirir. Kesinlikle sınır bir durumla karşı karşıya kalırız, bu durumda hem eylem hem zamanın seyri (sonsuza eş) bir sıfır zamanda bulunurlar ve Tanrı'nın etkinliği daima özgösteriminde, sadece var olduğu olgusuna dayanarak kesintisizce ve başsız sonsuz olarak kendi varoluşunu üret-

1. Spinoza, *Etika*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, s. 31. (Ç.N.)

mektedir. Bu, bir macera hikâyesi için yeterli malzeme sağlamaz ama bir *fabula* için gereken koşullar ortaya çıktığı için de yeterli sayılır. Vurucu sahne yok belki ama bu okurun duyarlılığına bağlı bir şey. Bu türden bir hikâyenin "Örnek Okuru" ya bir tasavvufçu ya da bir metafizikçidir, dolayısıyla kendisini istisnai yanı nedeniyle yıldırım gibi çarpan bu öykü olmayan şey karşısından yoğun mu yoğun duygular hissetme kapasitesine sahip bir okur olarak işbirliğine hazırdır. *L'Amor Dei Intellectualis* [Tanrı'ya duyulan zihinsel sevgi] de yakıcı bir tutkudur ve Zorunluluk'un mevcudiyetini fark etmenin şaşırtıcı ve kesintisiz sürprizine sahiptir.

O halde yaşadığımız dönem, her türlü felsefi ya da bilimsel söylemin de anlatı gibi okunabileceğini keşfetti; belki de bunun başka dönemlerden çok bizim yaşadığımız dönemde olmasının nedeni, bilim ve felsefenin (belki de romanın içine girdiği krizle başa çıkabilmek için bile olabilir) kendilerini büyük anlatılar (öyküler) olarak sunmak istemeleridir (böyle olduğu söyleniyor). Bunu söylemek –bazıları için olduğu gibi– bilim ve felsefe, öykü olduklarından artık gerçeklik açısından değerlendirilmeleri gerekmediği anlamına gelmiyor. Aslında bazı gerçeklikleri anlatısal açıdan etkileyici bir yapı aracılığıyla da dile getirdikleri kastediliyor. Ayrıca büyük felsefi anlatılar onlara yeterli görünmediğinde, çağdaş felsefenin büyük bir bölümünün, gerçekliği geçmiş dönemin filozoflarında aramak yerine Proust ya da Kafka'da, Joyce veya Mann'da aramanın peşine düştüklerini de gördük. Buna dayanarak, filozofların gerçeği söylemekten vazgeçtikçe sanat ve edebiyatın da bu görevi üstlendiği varsayılamaz. Ama bunlar marjinal gözlemlerdir ve Aristoteles'le hiçbir ilgisi yoktur.

Poetika'nın pek çok yüzü bulunur. Karşıt sonuçlar üretmeyen verimli bir kitap olamaz. Aristoteles'in güncelliğiyle ilgili ilk keşiflerim arasında Aristoteles'e özgü

temellere dayanarak bir film estetiği geliştirmiş olan Mortimer Adler'in bir kitabını hatırlıyorum. *Art and Prudence*[1] [Sanat ve Temkin] başlıklı kitabında şu tanımı veriyordu: "Bir film belli bir büyüklükteki tamamlanmış bir eylemin, görüntüleri, ses efektlerini, müzik ve diğer bileşenleri kullanarak taklit edilmesidir." Belki tanım biraz skolastikti (Adler, Marshall McLuhan'a da ilham vermiş bir Aquinasçıydı) ama *Poetika*'nın "yüksek" edebiyatı tanımlama konusunda bir yetkinliği olmasa bile, yine de her zaman mükemmel bir popüler sanat ve edebiyat teorisi olarak kullanılabilir olduğu görüşü başka yazarlarca da ileri sürülmüştü.[2]

Poetika'nın "yüksek" sanatı tanımlayamayacağı görüşünü kabul etmiyorum ama hiç kuşku yok ki olay örgüsü yasaları üzerindeki ısrarıyla kitle iletişim araçları stratejilerini tanımlamaya özellikle uygundur. *Poetika* hiç kuşku yok ki, başka pek çok şeyin yanı sıra John Ford tarzı Western'in de teorisidir – bunun nedeni Aristoteles'in ileriyi gören bir peygamber olması değildir ama bir olay örgüsü kullanarak (bir Western filminin dışarıda hiçbir bileşen bırakmadan yaptığı da budur) sahneye bir eylem koymayı isteyen herkes Aristoteles'in öngörmüş olduğu formülü uygulamaktan başka bir başka yapamaz. Eğer hikâyeler anlatmak biyolojik bir işleve sahipse, Aristoteles bu anlatısallık biyolojisinin ne kadar gerekli olduğunu çok önceden anlamış biridir.

Kitle iletişim araçları, biyolojik eğilimlerimize karşıt oldukları için değil, onları insanca, pek insanca oldukları için suçlayabiliriz. Sorun şu ki, varsa tabii, uyandırdıkları acıma ve korku duygusunun gerçekten bir katarsise yön-

1. Longmans, New York, 1937, s. 486.

2. Örneğin Robert Langbaum, "Aristotle and Modern Literature", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Eylül 1956 içinde.

lendirip yönlendirmediğidir, ama katarsis deyince bunu minimal düzeydeki homeopatik anlamıyla (ağla, kendini daha iyi hissedersin) kastediyorsak, kitle iletişim araçları minimal düzeyde uygulamalı *Poetika*'dır.

Hatta etkili bir *ergon* [işlev] üreten bir *mythos* oluşturmak için Aristotelesçi fikirlerin izinden gidiyorsak, kitle iletişimsellik durumuna düşmekten kaçınılamaz. Poe'ya geri dönersek, onun amaç olarak koyduğu duygu üretimine ayırdığı birkaç sayfayı okumak bile, bir Dallas senaristinin karşısında bulunduğumuzu düşünmemize yetecektir. Hüzün izlenimi ("hüzün tüm poetik [şiirsel] tonlar içinde en meşru olanı olduğundan") üretecek yüz dizeden birazcık fazla bir şiir yazmak isterken hüzünlü tüm konular arasında insanlığın evrensel anlayışına göre hangisinin en hüzünlü olduğunu kendi kendine sorduğunda bunun ölüm olduğu sonucuna varmıştır. Güzelliğe en fazla yaklaşan ölüm de güzel bir kadının ölümü olduğundan en hüzünlü olan budur, demiştir: "Kuşkusuz dünyadaki en şiirsel (poetik) konudur."

Poe sadece bu ilkelere bağlı kalmış olsaydı *Love Story*'yi yazmış olurdu. Neyse ki Poe, olay örgüsü her hikâyede egemen öğe olsa da, diğer öğelerle ölçülü bir uyum içinde olması gerektiğini biliyordu. Kitle iletişimsel (her ne kadar *ante litteram*[1] da olsa) tuzaktan kurtulmuştu çünkü başka biçimsel ilkeleri vardı. Bu nedenle, dize hesabı ve *nevermore* sözcüğünün müzikalitesini çözümlemesi ve Pallas'ın büstünün beyazlığı ile kuzgunun karalığı arasındaki iyi hesaplanmış zıtlık ve geri kalan her şey *Kuzgun*'u bir korku filmi değil de poetik bir kompozisyon haline getirirler.

1. Latincede "harften önce", "harfin kullanımından önce", "basılmadan önce" gibi anlamlara karşılık gelen ifade, kendinden sonraki tarihsel dönemlere özgü nitelikler taşıyan kişiler, düşünce akımları ve kültürel görüngüler bağlamında kullanılır. (Y.N.)

Ama hâlâ Aristoteles konusundayız. Poe *lexis* [dil], *opsis* [dekor], *dianoia* [düşünceler], *ethos* [karakterler], *melos* [müzik] ile uygun dozda ve organik bir karışım yapmayı hesaplamıştı. Böylece bir *mythos*'un iskeletini ete kemiğe büründürüyordu. Kitle iletişim araçları bizi ağlatabilirler ve teselli verebilirler ama genelde iyi yetişmiş "büyük bir [trajik] hayvan" olarak beğeni ve keyifle izlemede arınmamıza izin vermemektedirler. Bu noktaya vardıklarında, ki benim için kesinlikle John Ford'un yönettiği *Stagecoach West* isimli Amerikan TV dizisi (ya da isterseniz *Cehennemden Dönüş* filmi) ile varırlar, işte o zaman *Poetika*'nın ideallerini tam anlamıyla gerçekleştirmiş olurlar.

Son muğlaklığa geldik. *Poetika* bir metafor teorisinin ilk kez geliştirildiği eserdir. Ricœur[1] (bu bağlamda, Aristoteles'te tanımlananın örtük biçimde tanımlayanda sezdirildiği görüşünde olan Derrida'yı alıntılayarak) şu gözlemde bulunur: Aristoteles, metaforu açıklamak için hareket düzeninden ödünç aldığı bir metafor yaratmıştır. Aslında Aristoteles'in metafor teorisi bizi her dil felsefesinin temel sorunu olan, metaforun temelde yer alan bir yazınsallığa göre değerlendirildiğinde bir sapma mı yoksa her yazının sıfır derecesinin doğduğu yer mi olduğu sorunuyla karşı karşıya getirir.

Benim bir yorum teorisine sadık kaldığım doğru da olsa, daha önce yazılmış metinler karşısında, metaforun yorumlanacak bir sapmasını oluşturduğu yazınsal bir sıfır derece varsaymak gerekmektedir; aynı ölçüde doğru olan bir şey de şudur: Eğer (Vico'nun istemiş olduğu gibi gerek dilin kökenleri açısından, gerekse ortaya çıkmakta olan her metnin kökenleri açısından) köken dilbilimin bakış açısıyla kendimizi konumlarsak, yaratıcılığın

1. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano, 1981, 1. 2.

ancak, henüz bilinmeyen ya da adı konulmamış bir nesneyi adlandıran metaforik belirsizlik pahasına tesis edilebileceğini göz önüne almak gerekir.

Aristoteles'in üzerinde ısrarla durduğu metaforun bilişsel gücü –*Poetika*'da olmasa da *Retorik*'te– ister metafor, daha önce var olan bir dil üzerinde çalışarak gözlerimizin önüne yeni bir şey koysun, ister gelmekte olan bir dilin kurallarını keşfetmeye bizi davet etsin, açıkça görülür. Ama Aristoteles'in son mirası olan bir sorunu bugün Chomsky dilbiliminin sapkın akımları ve özellikle George Lakoff karşımıza daha radikal bir biçimde çıkarıyorlar. Aslında bu radikallik Vico'da zaten mevcut olan bir şeydi: Sorun zaten yapılandırılmış olan bir dilin metaforik yaratıcılığını neyin oluşturduğunu görmekten ziyade, o dilin onu açıklayan sözlüğe, ancak *vagueness*, *fuzziness* ve metaforik brikolajın mevcudiyetini kabul ederek nasıl olup da dahil ettiğidir.[1]

Lakoff'un, bir anlambilimin fragmanlarına dayanarak, tanımı atomik özellikler üzerinden temellendiren, tanımın bir eylemler sekansı biçiminde temsil edildiği bir anlambilim oluşturmaya başlayan yazarlar arasında bulunması tesadüfi değildir.

Bu eğilimin öncülerinden biri (Aristoteles'e borçlu olduklarını kabul eden) Gramer'i, Retorik'i ve Motiflerin Sembolizmi'yle Kenneth Burke'tür. Son andığımız eserinde felsefe, edebiyat ve dil, Eylem, Sahne, Eyleyen, Gereç ve Amaç'ın bir araya geldiği bir oyun aracılığıyla "dramatik" biçimde çözümlenmiştir.

Anlamsal kavrayışı yönetip yönlendiren bir anlatısallık teorisini saklamak adına herhangi bir çaba göstérme-

1. G. Lakoff ve M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Espresso Strumenti, Milano, 1982; Bompiani, Milano, 1998. Ayrıca bkz. George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

yen Greimas'ı hatırlatmamız bile gereksiz – *Agent, Counter-Agent, Goal, Instrument* vb. (Fillmore, Bienviseh)[1] terimlerle anlamsal yapı üzerine çalışan Durum Grameri'ni ve İlişkisel Çerçeve Kuramı ile Yapay Zekâ alanlarında kullanılan pek çok modeli düşünüyorum. Geçenlerde Dominique Noguez, Şemsiye Göstergebilimi üzerine (benim hem kahramanı hem de kurbanı olduğum) eğlenceli bir asparagas haber yayımladı. *La réalité dépasse la fiction'ı* ve yapay zekâ çalışmasındaki modellerden biri olan Charniak'ın[2] modelini bilmiyordu, Charniak bir bilgisayara içinde şemsiye sözcüğü geçen cümleleri nasıl yorumlayacağını açıklamak için ona anlatısal bir betimleme sağlar, bu betimlemede bir şemsiyeyle ne yapıldığının, Ben'in onu nasıl kullandığının, Ben'in nasıl oluşturulduğunun, şemsiyenin ne işe yaradığının bilgisi yer alır. Şemsiye kavramı bir eylemler ağında çözümlenir.

Aristoteles kendi eylem teorisini tanım teorisiyle birleştirme noktasına varamamıştı; çünkü kendi kategorilerinin tutsağıydı, her eylemden önce gelen ve eylemlere izin veren ya da onlara maruz kalan tözler olduğuna inanıyordu. Aristoteles'in mantıkla ilgili eserlerinde, hatta etik, poetika ve retorikle de ilgili olanlarda da örtük olarak bulunan bir anlambilimi yeniden keşfedebilmek ve öz tanımının bile temel alınan eylemler açısından eklemlenebileceğini düşünmek için töz kavramının krize girmesini beklemek gerekiyordu.

Oysa Aristoteles Platon'un *Kratylos* diyaloğundaki bir öneriyi geliştirebilirdi. Orada Âdem'in hayvanlara isim vermesiyle ilgili *Nomoteta* ya da isim üreticisi miti, bir tür

1. Charles Fillmore, "The Case for Case", in E. Bach *et al.* (Haz.), *Universals in Linguistic Theory* içinde Holt, New York, 1968; Manfred Bienvisch, "On Classifying Semantic Features", Steinberg, D.D. ve Jakobovits, L.A. (Haz.), *Semantics* içinde, Cambridge U.P., London, 1971).

2. Eugene Charniak, "A Partial Taxonomy of Knowledge about Actions", Institute for Semantic and Cognitive Studies. Castagnola. Working Paper 13, 1975.

Yunan felsefesine ait Âdem sunulur. Ama Platon öncesine dayanan sorun Nomoteta tarafından verilen isimlerin uzlaşmaya (*nomos*) göre mi yoksa şeylerin doğasından mı (*physis*) kaynaklandığını sorunuydu. Sokrates'in (ve onun adına Platon'un) iki çözümünden hangisiyle konuya yaklaşılırsa yaklaşılsın, sorun sayfalarca *Kratylos* yorumu üretti ve üretmeye devam ediyor. Her halükârda, her ne zaman "motivasyon teorisi" bağlı kalınıyormuş gibi göründüğünde, Platon sözcüklerin kendinde şeyi temsil etmediklerinden, daha ziyade kaynak ya da bir eylemin sonucu gibi olduklarından söz eder. *Zeus/Dios* örneğindeki nominatif ve genitif arasındaki garip farkı ismin orijinalinin bir eylem ifade etmesine borçluyuz: *di'on zen*, "sayesinde yaşamın armağan edildiği kişi". Aynı biçimde *anthropos* insan ve hayvan arasında fark olduğundan ve insan, algılamakla kalmayıp akıl da yürüttüğünden ve algıladığı şey üzerine düşündüğünden "gördüğü şeyi yeniden değerlendirme yetkinliğindeki kişi"ye indirgenebilir. Thomas Aquinas ölümlü ve akıllı hayvan olarak klasik insan tanımını değerlendirirken, "akıllı" gibi (insanı diğer tür hayvanlardan ayırt etmeye yarayan) türe özgü farklılıkların atomik ilineklerden ziyade bizlerin birbirini takip eden eylem ve davranışlara verdiğimiz isimler olduğunu, onlar sayesinde belli bir hayvanda başka türlü algılanamayacak akıllılığın barındığını fark ettiğimizi ileri sürmektedir, onun bu iddiasını hatırladığımızda Platon'a özgü etimolojiyi ciddiye alma eğilimi gösteririz. İnsanın akılsallığı, deyim yerindeyse konuşmak ve düşünceleri ifade etmek gibi semptomlardan çıkarım yoluyla bulunmuştur. Yetilerin kökeni ve nedeni oldukları eylemlerin niteliğinden (*ex ipsorum actuum qualitate*) yola çıkarak yetilerimizin var olduğunu biliriz.[1]

1. *Summa Th.*, I. 79.8; *Contra gentiles*, 4.46.

Peirce'in[1] bir örneğine göre, lityumu tanımlayan şey ne sadece periyodik elementler tablosu sistemi içindeki konumu ne de atom sayısıdır; onu tanımlayan aynı zamanda bir örnek üretmek için gerçekleştirilmesi gereken işlemlerin betimlenmesidir. Eğer Nomoteta lityumu bilseydi ve ona isim verseydi, birbirini takip eden eylemlerden oluşan bir dizi öykünün tamamını yakalayabilecek çengel gibi bir deyim uydurabilirdi. Diyelim ki, Nomoteta kaplanları, kaplanlığın ete kemiğe büründüğü tekil varlıklar olarak değil de belli davranışları başka hayvanlarla etkileşim içinde ve belli bir çevrede geliştirme yetkinliği olan hayvanlar olarak görmüş olsaydı, bu hikâye kendi başkahramanından ayrılmaz bir şey olurdu.

Belki de bu düşüncelerle Aristoteles'ten çok fazla uzaklaştım ama her zaman daima onun eylem hakkındaki düşüncelerinin izindeyim.

Öte yandan bu kongrenin konusu Antik bilgiyi kendimize mal ederken kullandığımız çağdaş stratejiler olduğuna göre, her kendine mal etme eyleminin belli dozda şiddet içerdiğini hatırlatmak gerekir. Tıpkı şimdi benim yapacağım gibi, Kant'ın bilişsel süreçlerimizle ilgili en ilginç şeyleri *Saf Aklın Eleştirisi*'nde değil (bu eserde tam da bilgiden söz ediyordu) *Yargı Gücünün Eleştiri*'sinde (bu eserde sanattan söz ediyormuş gibi görünür) söylediği konusunda ikna olmuş durumdayım; o halde aynı biçimde davranıp neden modern bir bilgi teorisini sadece *Analitikler*'de değil de aynı zamanda *Poetika* ve *Retorik*'te aramayayım?

1. *Collected Papers* 2.330.

AMERİKA KARŞITI ÜÇ NESLİN AMERİKA SÖYLENCESİ[1]

Aşağıdaki alıntı, *Unità*'nın 3 Ağustos 1947 tarihli sayısı için yani soğuk savaşın eşiğindeyken yazılmış. Sizlere *Unità*'nın İtalyan Komünist Partisi'nin resmî gazetesi olduğunu ve o dönemlerdeki yayın politikasının sıkı bir biçimde Sovyetler Birliği'nin meziyetlerini ve zaferlerini göklere çıkarmak ve Amerikan kapitalizminin kusurlarını eleştirmek olduğunu da hatırlatmam gerekiyor:

1930'a doğru yani faşizm "dünyanın umudu" olmaya başladığında, bazı İtalyan gençleri Amerika'yı kitaplardan keşfetmeye başladı; keşfettikleri Amerika, düşünceli ve barbar, mutlu ve kavgacı, ahlaksız ve üretken, dünyanın tüm geçmişini yüklenmiş, ama aynı zamanda genç ve masum bir yerdi. Bu gençler birkaç yıl boyunca, resmî kültürü küçümseyen bir isyan ve keşif neşesiyle

1. Bu çalışmanın özgün hali 1980 yılının Ocak ayında Columbia Üniversitesi'nde gerçekleşen bir kongrede sunulmak üzere bildiri olarak hazırlanmıştır, konu "İtalya'da Amerikan imgesi, Amerika'da İtalyan imgesi"dir. Sonra bu bildiri "Il mito americano di tre generazioni antiamericane" başlığıyla *Comunicazione di massa* dergisinin 3. sayısında 1980 yılında yayımlanmış ve sonra Laterza, Eco, Ceserani, Placido'nun hazırladığı 1984 tarihli *La riscoperta dell'America* başlıklı kitaba dahil edilmiştir. Bildirinin özgün hali doğrudan Amerikalı dinleyicilere yönelik olarak hazırlandığından Vittorini'den Mussolini'ye kadar bazı İtalyan şahsiyetlerle ilgili net bilgiler ve açıklamalar verilmiştir.

çeşitli kitapları okudular, çeviriler yaptılar, öylesine başarılı oldular ki, bu çabaları rejim tarafından en azından görüntüyü kurtarmak için hoş görülmek zorunda kaldı... Pek çok kişi için Caldwell, Steinbeck, Saroyan ve hatta yaşlı [Sinclair] Lewis'le karşılaşma, ilk özgürlük olanağının, dünya kültüründe her şeyin faşistlerle bitmediğine dair ilk şüphenin yolunu açmıştı... Bu noktada Amerikan kültürü bizler için çok daha ciddi ve değerli bir şey haline gelmiş ve bir çeşit büyük bir laboratuvara dönüşmüştü. Orada başka türden bir özgürlük ve başka araçlarla peşinden gidilen şey bir beğeni, bir stil, belki daha küçük bir dolaysızlık ama bir o kadar da dik başlı bir istençle modern bir dünya yaratma ödevinin ta kendisinin peşinden gidiliyordu, bu ödevin takipçileri arasında aramızdan insanlar, en iyilerimiz vardı... O yoğun çalışma ve araştırma yıllarında, Amerika'nın *başka* bir ülke, tarihin *yeni* bir başlangıcı olmadığı, oranın sadece başka yerlerde sergilenen herkesin dramının daha büyük bir açık yüreklilikle sergilendiği devasa bir tiyatro sahnesi olduğu fark edildi... O yıllarda Amerikan kültürü kendi dramımızın aynısını devasa bir ekranda gerçekleşirken görmemizi sağladı... Drama, masala, soruna katılma aşamasında apaçık hareket edemiyorduk ve bu nedenle Amerikan kültürünü tıpkı geçmiş yüzyıllar üzerinde yapılan araştırmalar, Elisabeth dönemi dramları veya Stil novo şiiri gibi inceleyip araştırıyorduk.

Yukarıda bir bölümünü alıntıladığımız makalenin yazarı Cesare Pavese bu metni yazdığında çoktan ününe kavuşmuştu, Melville ve diğer Amerikan yazarların çevirmeniydi, komünistti. 1953'te, o yıllarda Komünist Parti üyesi olan Italo Calvino (Macaristan olayları sırasında partiyi bırakmıştı), intihar ederek ölmeyi seçen Pavese'nin makalelerinden oluşturulan derlemeye giriş ya-

zarken Amerika Birleşik Devletleri karşısında sol entelijansiyasının hissettiği duyguları şöyle açıklamaktadır:

> Amerika. Mutsuzluk dönemlerini bir karşılaştırma terimi olarak önerilen yazınsal söylencenin doğuşunu görmüştür, bir Tacito ya da bir Stael tarafından yeniden yaratılmış bir Almanya'yla karşılaştırılır. Keşfedilen ülke sadece bir ütopya toprağı, gerçekte var olan ülkeyle neredeyse birkaç ortak veriye sahip sosyal bir alegoridir sıklıkla: Ama bu nedenle daha az işe yaradığı söylenemez, hatta öne çıkarılan öğeler tam da durumun gerektirdikleridir... Gerçekten de, edebiyatçıların bu Amerika'sı, duman tüten bacaları ve sulanmakta olan tarlaları, dinsel ikiyüzlülüklere isyanları, grev yapanların ve mücadele eden kitlelerin çığlıklarıyla çağdaş tüm gerçekliklerin ve tüm mayaların karmaşık bir sembolü, Amerika, Rusya ve İtalya'nın bir karışımı haline geliyordu, dahası el değmemiş toprakların tadını getiriyordu, faşizmin reddeder ve dışlar gibi göründüğü her şeyin saf bir sentezi haline gelmişti.

Bu muğlak, çift anlamlı sembolün yani bu karşıtlıklarla dolu uygarlığın, faşist dönemde yetişip büyümüş bir entelektüel nesil üzerindeki etkiyi sürdürebilmesi nasıl mümkün olmuştu – üstelik okul eğitimi ve kitlesel propaganda adeta Romalılık bağlarını övüp göklere çıkarırken ve Yahudi sözde demokrasileri denilen uygulamaları yererken? Genç nesil otuzlu ve kırklı yıllarda resmî örneklerin ötesine geçen ve üstünde kalan bir çeşit alternatif eğitimi, rejime yönelik kendine özgü bir karşı propagandayı nasıl yaratabilmişti?

Sempozyumun ikinci gününün "İtalyan Eğitiminde Amerika Birleşik Devletleri İmgesi"ne ayrıldığını hatırlıyorum. Eğer "eğitim" deyince anladığımız şey resmî okul

programlarıysa bu konunun bizi ilgilendirecek bir tarafını göremiyorum. İtalyan öğrencilerin New York'un doğu kıyısında olduğunu ve Oklahoma'nın sadece Roger ve Hammerstein'ın bir müzikali olmadığını, aslında bir eyalet olduğunu da bilmeleri gerekir. Ama eğer "eğitim" deyince Greklerin *paideia* dediği şeyi anlıyorsak, o halde kalkıştığımız iş daha heyecan verici hale gelebilir. *Paideia* sadece bir bilgi aktarımı değildir: Gençlerin, insani bir terbiye idealine göre yetişkin hayata başlamasını sağlayan ve bu amaçla onlara öğretilen toplumsal teknikler bütünüdür. *Paideia* olgun bir kişilik kazanmak, bir insanın, *kaloskagathos*, yani iyi olduğu için güzel ve güzel olduğu için iyi biri haline gelmesi anlamına geliyordu. Latinler *paideia* sözcüğünü *humanitas* ile çevirmişlerdi, Almanlar onu sanırım *Bildung* ile çeviriyorlar, bu sözcük sadece *Kultur* anlamına gelmiyor.

Antik dönemlerde *paideia* felsefi sohbet ve homoseksüel ilişki aracılığıyla aktarılan bir şeydi. Modern zamanlarda ise test kitapları ve okulda verilen dersler kullanılmaya başlandı. Ama son zamanlarda *paideia* bir kitlesel iletişim meseline de dönüştü. Bunu, sadece kitapların tirajı ve dolaşıma girmelerinin de bir kitlesel iletişim olgusu olduğu anlamında değil, aynı zamanda kitlesel iletişimin balta girmemiş ormanında kişisel bir müfredat seçmek de söz konusu olduğundan söylüyorum, üstelik bu seçim bir kendi *humanitas* alanınızı yapılandırma vakası da oluşturabilir. Woody Allen'ın *paideia*'yla görülecek bir hesabı varken, aynı şeyin John Travolta için söz konusu olmadığını söyleyebilirim: Ama bu kadar da dogmatik olmak gerekmiyor. Kendi hümanizm eğitimimi düşündüğümde beslendiğim tinsel kaynaklar arasına *De imitatione Christi*, *No no Nanette*, Dostoyevski ve Donald Duck var. Olmayanlara örnek verecek olursam: Nietzsche ve Elvis Presley derim. Bu konuda "*music hall, not*

poetry, is a criticism of life,"[1] diyen Joyce'la aynı fikirdeyim. *Ripeness is all.*[2] Ve şimdi bu eğitim fikrine dayanarak, farklı tarihsel nedenlerle bir biçimde Amerika karşıtı olarak değerlendirilmiş ya da değerlendirilmeleri gereken üç İtalyan neslinin geniş aralıklara yayılan tarihinin izini sürmek istiyorum. Bu nesiller yine bir biçimde kendi başlarına, kendi Amerikan karşıtı ideolojilerinin desteğiyle ya da ona karşı çıkarak bir Amerikan Söylencesi oluşturdular.

Tarihimin ilk şahsiyeti otuzlu yıllarda yazdığı makaleleri Tito Silvio Mursino adıyla imzalıyordu. Bu isim Duce'nin oğlu olan Vittorio Mussolini'nin adının anagramıydı. Vittorio tıpkı sanat, endüstri, hayat tarzı gibi sinemanın da tutkunu olan genç bir Leon grubuna üyeydi. Vittorio, Lider'in oğlu olmakla yetinmiyordu; aslında bu durum ona pek çok aktrisin zarif güzelliğini sağlamak için yeterliydi: İtalyan sinemasının Amerikanlaştırılmasının öncüsü olmak istiyordu.

Cinema adlı dergisinde Avrupa sinematografi geleneğini eleştiriyor ve İtalyan izleyici kitlesinin duygusal açıdan sadece Amerikan sinemasının arketipleriyle özdeşleştiğini ileri sürüyordu. Sinemadan belli bir naiflikle, star sistem terimlerini kullanarak, estetik kaygılar taşımadan söz ediyordu. Mary Pickford ve Tom Miks'i gerçekten seviyor ve onlara babasının Jül Sezar'a ve Traianus'a duyduğu hayranlıkla adeta tapıyordu. Amerikan filmleri onun için halk edebiyatı gibiydi. Oreste del Buono, *Almanacco Bompiani 1980*'de yayımlanan bir yazısında, Vittorio'nun bir biçimde, kuşkusuz farkında olmadan ve bir başka okuma anahtarıyla Gramsci'nin ulusal halk sa-

1. (İng.) Hayatın eleştirisi şiir değil, müzikhollerdir. (Y.N.)
2. (İng.) "Önemli olan, hazırlıklı olmaktır (ölüm gelince)." (*Kral Lear*'dan) (Y.N.)

natı teorisini tekrarlamakta olduğunu fark etmişti, ancak o bu ulusal halkın köklerini Sunset Boulevard ve Malibu arasındaki alanda arayıp duruyordu.

Vittorio bir entelektüel değildi, büyük bir işadamı da değildi. İki ülkenin sinema endüstrisi arasında bir köprü kurmak için Amerika'ya yaptığı yolculuk bir fiyaskoyla sonuçlandı: Politik gaflar, İtalyan yetkililerinin sabotajları (babası onun bu girişimine oldukça güvensiz ve kayıtsızdı), İtalyan basının ironik tutumu da cabasıydı. Hal Roach, ona aslında başarılı bir çocuk olduğunu söylemiş ve neden adını değiştirmediğini sormuştu.

Vittorio Mussolini'nin bu konudaki bazı düşüncelerini yine de tekrar okuyalım:

> İtalyan gençliğinin karakterinin, zihniyetinin, ruhunun, bir başka ırktaki görmezden gelinemez doğal ve mantıki farklarla da olsa, Rus, Alman, Fransız ve İspanyol gençliğine değil de okyanus ötesi bir gençliğin karakter, zihniyet ve ruhuna daha yakın olduğunu söylemek sapkınlık olabilir mi? Dahası Amerikan halkı büyük ufuklara sahip filmleri sever, gerçek sorunlara duyarlıdır ve macera deyince çocuksu ama mutlu bir heyecan duyar ve eğer bu gençliğinin nedeni yüzlerce yıllık tarih ve kültür, sistem ve felsefi yasaya sahip olmamasıysa, hiç kuşku yok ki Amerikan gençliği, Avrupa'nın pek çok ülkesinde var olmayan, o nesillerle kıyaslandığında, bizim cesur ve canlı neslimize çok daha yakındır.

Bütün bunlar 1936 yılında oluyordu. Bu Amerikan modeli 1942 yılına kadar geçerli kaldı, yani Amerikalılar resmî düşmanlara dönüşene kadar. Ancak, en şiddetli savaş propagandası durumlarında bile, nefret edilen düşman Amerikalı değil, İngiliz'di. Propagandacı radyo

programcısı Mario Appelius, "İngilizlere yüz kere lanet olsun!" diye bir slogan uydurabilmişti ama benzer bir sertlik içeren ve yaygınlaşarak Amerikalılara atfen kullanılan bir slogan hatırlamıyorum. Öte yandan halkın bu konuda Amerikan karşıtı bir duyarlılığı yoktu. Ama belki de, bu yaygın duyarlılığın en ilginç örneğini *Primato*'nun sayfalarında yer alan genç faşist entelijansiyanın yazdıklarında buluruz. *Primato* 1940-1943 arası çıktı, faşist rejimin en çelişkili figürlerinden biri olan Giuseppe Bottai tarafından yönetildi. Liberal-faşist ve antisemitistti, İngiliz kültürü âşığıydı, Alman müttefikler tarafından şüpheyle bakılan biriydi. Kısmen John Dewey'den ilham almak isteyen bir eğitim reformunun yazarı, avangard sanatın destekçisi ve resmî faşist sanatın pompalayıcı klasisizminin düşmanıydı, insani eşitsizliklerin aristokratik destekçisi olmanın yanı sıra İspanya savaşına katılmaya da karşıydı. Bottai, döneminin gençlerinin en iyilerini *Primato*'nun etrafında toplamaya çalıştı, durumla uyuşabilir en üst düzeydeki hoşnutsuzlukları dile getirenleri derginin sayfalarında misafir etti. *Primato*'ya katkıda bulunan gençler arasında sadece liberal faşizm karşıtlığının temsilcilerini (Montale, Brancati, Paci, Contini, Praz) bulmakla kalmıyoruz ama aynı zamanda gelecek komünist kültürün en iyileri de bu sayfalarda yer alıyordu: Vittorini, Alicata, Argan, Banfi, Della Volpe, Guttuso, Luporini, Pavese, Pintor, Pratolini, Zavattini vb.

1941 Şubat'ında Giaime Pintor gibi parlak bir entelektüelin söz konusu dergide alman askerinin robotlaşması hakkında bir yazı yayımlayabildiğini görmek çok şaşırtıcı; Pintor bu yazıda Avrupa'nın Alman bayraklarının karanlık gölgesinin egemenliğinden kurtulmadıkça asla yeniden bir özgürlük vatanı olmayacağını hatırlatıyordu. Faşizm rejimi altında büyümüş, günbegün makale üstüne makaleyle Avrupa diktatörlüklerinin cesur ve

açık bir eleştirisini geliştirmiş olan Giaime Pintor 1943 yılında, direniş savaşında ölmeden birkaç ay önce o dönemde yayımlayamadığı bir makale yazmıştı:

> Almanya üzerinde derin bir biçimde düşünüldüğünde, karşımıza yavaş yavaş bu dünyanın doğal antitezi olarak ve daha yaygın bir anlamda onun Avrupa'daki aynası olarak çıkar. Kanının gençliği ve arzularının saflığı açısından hiçbir halk Amerikan halkına daha yakın değildir ve yine hiçbir halk kendi efsanesini çok da farklı sözcüklerle dile getirip yüceltmez. Yozlaşmanın ve arınmanın yolları bu noktada da korkutucu biçimde birbirine yakındır; ama ardı arkası gelmez bir çılgınlık Almanları yollarından çıkarıp sürüklemekte, onları, insanlık dışı ve zorlu maceralara mecbur kılmaktadır.

"Bir bu taraftan bir öte taraftan olan güçler iş başındadır ve bunlar yaşadığımız deneyimin seyrini düzeltme, bizleri yararsız hurdalar gibi bir köşeye atma ya da kurtarıp herhangi bir nehrin kıyısında bırakma gücüne sahiptir. Ama bu savaşı kazanan Amerika olacaktır; çünkü onu harekete geçiren şevk daha gerçek güçlere boyun eğmesi, önerdiği şeyin kolay ve doğru olduğuna inanmasıydı. *Keep smiling*: İşte bu barış 'sloganı', Amerika'dan bize moral veren müzikler eşliğinde başka her şeyle birlikte gelirken, Avrupa boş bir vitrin haline gelmişti, totaliter ülkelere dayatılan yaşam biçiminin sertliği sadece faşist tepkinin acı dolu ve umutsuz yüzünü keşfediyordu.

O halde Amerikan iyimserliğinin aşırı basitliği, insanlık göstergesi olarak yas tutma görevi konusundaki büyük kararlılıklarıyla, kendi insanlarının sağlık ve selametinin önüne ölülerinden duydukları gururu koymalarındaki kararlılıkla insanı kızdırabilirdi. Ancak Amerika'

nın büyük gurur kaynağı günümüzdeki evlatlarının, tarihin en sarp yolunu kat ettiklerine yönelik farkındalıklarını, dur durak bilmeyen bir gelişimin tuzakları ve tehlikelerini bertaraf etmiş olmanın bilincinde olmaları olacaktır. Zenginleşme ve bürokratik yozlaşma, *gangsters* ve krizler, her şey büyümekte olan bir bedenden doğal bir özelliğe dönüşür. İşte bu Amerika'nın yegâne tarihidir: Büyümekte olan bir halk, daha önce yaptığı hataları süregelen bir heyecanla örter ve gelecekteki tehlikeleri iyi niyetle savuşturur. En düşmanca güçlerle Amerikan toprağında karşılaşabilirlerdi, hastalıklar ve sefalet; ama bu olası tehlikelerin ve korkuların ortalaması her zaman bir olumluluktu, her seferinde insanın yüceltilmesini tekrarlayıp duruyordu.

Amerikan uygarlığının üzerinde şu aptalca deyiş ağırlığını hissettiriyordu: Materyalist uygarlık. Üreticilerin uygarlığı: Bu, kendi güçlerini ideolojik küçük hevesler için feda etmemiş ve 'tinsel değerler' kapanına kolayca düşmemiş bir ırkın gururuydu; ama yaptığı şey tekniği kendi hayatına dönüştürmekti, kolektif çalışmanın günlük pratiğinden yeni duygusal yakınlıklar doğduğunu ve fethedilen ufuklardan yeni efsaneler yükseldiğini hissediyordu. Romantik eleştirmenler ne düşünürlerse düşünsünler, böylesine derinden devrimci bir deneyim, söz üretmeden kalamazdı ve savaş sonrası Avrupa'da dekadan bir kültürün konuları yeniden ele alınırken ya da zorunlu olarak gelecekten yoksun sürrealizm gibi formüller benimsenirken, Amerika kendi yeni bir dilde, yeni bir anlatıda ifade ediyordu: Sinematografik dili icat ediyordu.

Pek çok kişinin sempati ve antipati karışımı duygularla muğlak bir biçimde yaklaştığı Amerikan sinemasının ne olduğu vazgeçemediğimiz Avrupalı komplekslerine özgü biçimde tanımlandı ama belki de hiç kimse ko-

nuyu gereken önemle ele almadı. Zorunlu bir yoksunluk ve kaçınma bizi reklamın ve alışıldık olanın verdiği rahatsızlığın abartılarından kurtardı, belki şimdi o eğitici dönemin anlamı yeniden ele alınabilir ve bizim kuşağın aldığı en büyük mesaj Amerikan sinemasında bulunabilir."

Pintor, savaş sonrası Avrupa solunun tipik kitle iletişim araçlarından olan aristokratik eleştiriye yabancıydı. Bugünden baktığımızda onun Adorno'ya değil de Benjamin'e daha yakın olduğunu söyleyebiliriz.

Yani sinema her türlü siyasi sınırı ortadan kaldıran devrimci bir silah gibi görülüyordu. Ama estetik düzlemde de Amerikan sineması bize dünyaya masum ve tazelenmiş gözlerle bakmayı öğretmekteydi, üstelik Baudelaire'in "cilalı ayakkabılarımız ve burjuva kravatlarımızla nasıl da güzel ve genç" olduğumuz arzusunu göstermeyi başarmıştı. Günümüzde, diyerek Pintor şöyle bir hatırlatma yapıyordu, Almanya "demodelik" retoriğine devam ediyor. Amerika'nın ise kurtaracak mezarlıkları yok, görevi idollerin yıkılması ve yeni bir insan ütopyası, bu ütopya henüz Marksist ideolojide salt bir sözce bile olsa, insanın mistisizm ve nostaljiye teslim olmamayı öğrendiği her yerde, Rusya'da olduğu gibi Amerika'da da gerçekleşebilir.

> Amerika'ya ithaf ettiğimiz bu sözcüklerde pek çok şey naif ve çok da doğru olmayacak, pek çok şey belki de tarihsel ABD olgusuna ve onun güncel biçimlerine yabancı argümanlara gönderme yapacak. Ama bu çok da önemli değil: *Çünkü Kıta var olmamış olsa bile, sözcüklerimiz anlamını yitirmeyecek. Bu Amerika'nın Kristof Kolomb'a ihtiyacı yok, bu Amerika bizim içimizde keşfedilmiş bir yer, ilk göçmenlerin, onca zahmet ve hataya mal olsa da insani koşulların hak ettiği liyakate kavuşması için*

var gücüyle savunma yapanların, duyduğu güven ve umudun aynısıyla yöneldiğimiz bir vatan.

Giaime Pintor, yüreğindeki bu evrensel Amerika imgesiyle Napoli'deki İngiliz ordusuna katıldı ve Lazio'daki partizan direnişini organize etmek için Alman hatlarını geçmeye çalışırken öldü. Bu Amerika imgesi nereden geliyordu? Pintor ve Vittorio Mussolini, barikatın iki karşıt tarafından bize bu Amerika söylencesinin sinema yoluyla ulaştığını söylüyorlar aslında. Ancak anlatı da bir yaygınlık ve ilham öğesi olmuştu. Bu yaygınlığın kökeninde iki yazar buluyoruz, Elio Vittorini ve Cesare Pavese. Her ikisi de faşist iklimde büyüyen bu yazarlardan Vittorini, Primato macerasına giriştiğinde Pavese çoktan 1935 yılından itibaren kendi ülkesinde sürgün cezası almıştı. Her ikisi de Amerikan mitinden derinden etkilenmiş ve büyülenmişti. Her ikisi de komünist olmuştu.

Vittorini, Bompiani Yayınevi'nin editörüyle birlikte çalışıyordu, otuzlu yıllardan itibaren Steinbeck, Caldwell, Cain ve diğer Amerikan yazarları yayımlamaya başlamışlardı. O niyetle yazılmamış olsalar bile mizah yazınının şaheserleri sayılabilecek bir dizi resmî yazışmanın gösterdiği gibi, sürekli olarak Halk Kültürü Bakanlığı'nın engellemesiyle karşılaşıyorlardı. Bu mektuplarda o ya da bu kitaba ya kahramanlığa dayalı bir yaşam vizyonu sunmadığı veya düşük ırktan karakterleri anlatıya yerleştirdiği, Romalı ve faşist ahlak anlayışında karşılığı olmayan gelenekleri oldukça kuru bir dille temsil ettiği için ya yasaklama getiriliyor ya da kovuşturmayla tehdit ediliyorlardı: Pavese de çevirmen olarak çalışıyordu, üstelik neredeyse gizli saklı bir biçimde, çünkü antifaşist olarak damgalandığından gerekli çalışma izinlerini alamıyordu.

1941 yılında Vittorini, Bompiani Yayınevi için, bin sayfadan fazla bir içeriğe sahip *Americana* adlı bir anto-

loji hazırladı, bu derlemede Washington Irving'den, Thorton Wilder ve Saroyan'a kadar çok çeşitli yazarların metinleri vardı –bu yazarlara O. Henry ve Gertrud Stein yoluyla değiniliyordu– metinler Alberto Moravia, Carlo Linati, Guido Piovene, Eugenio Montale, Cesare Pavese gibi genç edebiyatçılar tarafından çevrilmişti.

Günümüzün bakış açısıyla yaklaşırsak, bu derleme ziyadesiyle eksiksizdi, belki aşırı iştahlıydı ama kesinlikle dengeden yoksundu: Fitzgerald olduğundan değersiz, Saroyan olduğundan değerli gösterilmişti, bu antolojide, gelecekte edebiyat haberlerinde orada kendilerine verilen önemli yeri bir daha edinemeyecek John Fante gibi yazarlar da yer alıyordu. Ancak bu antoloji bir Amerikan edebiyat tarihi olmak istemiyordu, arzusu olsa olsa daha ziyade bir alegori oluşturmak, cennet ve cehennemin birbiriyle örtüştüğü bir çeşit İlahi Komedya meydana getirmekti.

Vittorini zaten 1938'de şöyle yazmıştı (*Letteratura*, 5): Amerikan edebiyatı bir dünya edebiyatıydı, tekil bir dili vardı, Amerikalı olmak yerel geleneklerden kurtulup özgürleşmiş olmak, insanlığın ortak uygarlığına açık olmak anlamına geliyordu. *Americana*'da yer alan ilk Birleşik Devletler betimlemesi oldukça Homerosvari izler taşıyordu, ovalar ve demiryolları, karlı dağlar ve kıyıdan kıyıya ucu sonu gelmez manzaralar vardı. Courrier ve Ives tarzı litografik bir masumiyet, herhangi bir doğrudan kanıt ile beslenmemiş bir destan, salt düşte edinilen metinlerarası bir bilgi. O sayfalarda, Vittorini'nin çevirdiği ve çevirecek olduğu, hepsi "Vittorini tarzına bürünmüş" kendi Amerikan yazarlarında kullandığı aynı serbestlik vardı, o sayfalarda katılımcı bir yaratıcılık filolojik doğruluğu ikinci plana itiyordu. Ama Vittorini'nin o sayfalarda genel hatlarını çizdiği Amerika, depremler ve kıtaların sürüklenişiyle sarsılmış tarihöncesi bir yerdi,

orada artık dinozorlar ve mamutların egemenliği yerine Rip van Winckle'ı uyandırıp onu Moby Dick'in sırtına binmiş Edgar Allan Poe ile epik bir düelloya davet eden Jonathan Edwards'ın devasa profilleri hüküm sürüyordu. Eleştirel yargılar da metaforlardan, abartmalardan oluşuyordu:

Melville, Poe'nun sıfatı ve Hawthorne'un adıdır. O bize saflığın gaddarlık olduğunu söyler. Saflık bir kaplandır... Billy Budd asılır. O bir sıfattır. Ama tıpkı mutluluğun, hayatın bir sıfatı olduğu gibi. Ya da umutsuzluğun, hayatın sıfatı oluşu gibi.

Chanson de geste [kahramanlık türküleri] olarak Amerika. Pound ve siyahi blues sanatçıları.

> Bugün Amerika (*şekillenmekte olan yeni destan sayesinde*) bir tür masalsı yeni Doğu'ya dönüşmüştür ve orada arada sırada kendine has muhteşem bir özellikle görülen, Filipinli veya Çinli, Slav ya da Kürt insan, öz itibarıyla daima aynı lirik "Ben"i yaratılışın başkahramanını temsil eder.

Söz konusu kitap kitle iletişimsel bir özellikli taşıyordu. Yazınsal parçalar ve eleştirel derlemelerden oluşmakla kalmıyor, aynı zamanda muhteşem zenginlikte bir fotografik antoloji oluşturuyordu. Works Progress Administration için çalışan New Deal'ın fotoğrafçılarından alınmış görüntüler kullanılmıştı. Fotografik belgeleme konusu üzerinde ısrarla duruyorum çünkü dönemin gençlerinin kültürel ve siyasi açıdan o görüntülerin etkisiyle yenilenip tazelendiklerini öğrenmiş bulunuyorum. O fotoğraflar karşısında farklı bir gerçeklik duygusu, farklı bir retorik ya da karşı retorik hissetmişlerdi. Ama

Minculpop[1] *Americana*'yı kabul edemezdi. 1942 yılına ait ilk baskısı toplatıldı. Vittorini'nin metinleri olmaksızın, Emilio Cecchi'nin daha akademik ve temkinli, daha az heyecanlı ve daha eleştirel, daha yazınsal yeni bir sunuşuyla yeniden yayımlanmak zorunda kaldı.

Ama bu iğdiş edilmiş haliyle de *Americana* yayıldı ve yeni bir kültür yarattı. Vittorini'nin sayfaları olmadan da, antolojinin kendine özgü yapısı bir söylem gibi hareket etti. İletisi montajında yer alıyordu. Aynı tarz oldukça eleştiriye açık bir şey olarak Amerikalı yazarların çevriliş tarzında da yer alıyordu, ama bu tarz yeni bir dil duygusu yarattı. 1953 yılında Vittorini, gençliği çevirdiği şeylerle değil onları çevirirken kullandığı tarzla etkilemiş olduğunu söyleyecekti.

Pavese 1932 yılından itibaren O. Henry bağlamında konuşurken, Amerika'nın da tıpkı İtalya gibi bir diyalektler uygarlığı olduğunu yazmıştı. Ama İtalya'dan farklı olarak Amerika'da diyalektler egemen sınıfa karşı zafer kazanmışlardı ve Amerikan edebiyatı İngilizceyi yeni bir halk diline dönüştürmüştü. Pavese'nin Faulkner'ın bazı sayfalarını çevirmek için Piemonte diyalektine başvurduğunu hatırlıyorum. Düşündüğü şeylerden biri de Orta Batı ve Piemonte arasında bir yakınlık olduğuydu. Bir kez daha, Gramsci'nin ulus-halk ideası ortaya çıkar, ancak bu kez bir istisnası vardır, Manzoni'nin bir zamanlar söylemiş olduğu gibi dilinin pasını Arno Nehri'nde değil, Mississippi'nin sularında temizlemektedir[2].

1. 27 Mayıs 1937'de Mussolini hükümeti tarafından kurulan 3 Temmuz 1944'te kapatılan Ministero della Cultura Popolare'nin kısaltılmış hali. Halk Kültürü Bakanlığı olarak çevirebileceğimiz bu bakanlık, faşist kültürün yayılması ve karşıt kültürel konumları sansür ve baskı ile engellemek görevini üstlenmişti. (Ç.N.)

2. Manzoni ünlü eseri *Nişanlılar*'ı Floransa diyalektiyle yeniden kaleme almaktan söz ederken bu ifade kullanmıştır. (Ç.N.)

Basit bir pidginleşme[1] durumundan daha ziyade bir kreolleşme[2] durumundan söz ediyoruz.

Böylece, Pavese ve Vittorini'yi okumuş olan nesil partizan savaşında mücadele etmiştir, genellikle komünist çetelere katılmışlar, Ekim Devrimi'ni ve Stalin'in karizmatik figürünü kutlarken bir yandan da ümit, yenilenme, gelişme ve devrim olarak bir Amerika'dan çok etkilenmiş ve onu takıntı haline getirmişlerdir.

Vittorini ve Pavese savaş sonunda kırklarına gelmiş olgun yetişkinlerdir artık. Pek çokları çatışmanın sonunda yetişkin yaşlarına Marksist olarak girmişlerdi.

Onların Marksizmi faşist diktatörlüklerden korku ve özgürlük mücadelesiyle tamamıyla özdeşleşmiş olan Vittorini ve Pavese'nin Marksizmi değildi, net bir ideolojiden çok evrensel bir kardeşlik duygusu içeriyordu. İkinci nesil için Marksizm, siyasi örgütlenme ve felsefi bağlamda angaje olma deneyimiydi. Bu neslin ideali Sovyetler Birliği'dir, estetiği sosyalist gerçekçiliktir, miti işçi sınıfıdır. Siyasi açıdan ekonomik ve politik sistem olarak Amerika karşıtı olan bu nesil, Amerikan toplumsal tarihinin çeşitli yönlerinden, öncülerin ve ilk anarşist muhalefetin "gerçek Amerika"sından, Jack London ve Dos Passos'un "sosyalist" Amerika'sından çok hoşlanıyordu.

Tam da bu nedenle, McCarthy karşıtı mücadelenin en şiddetli anlarında bile, resmî Marksist kültür *America-*

1. Göçler, sömürgeleştirme ve ticari ilişkiler nedeniyle ilişki kuran farklı hakların dillerinin karışımından türeyen dile pidgin denir. (Ç.N.)

2. Kreol bir dil, pidgin halindeki bir dilin kendine özgü bir dile dönüşmüş halidir. İki ya da daha fazla dilin melezleşmiş hali olan bu dil, yeni bir neslin anadiline dönüşür, bağımsız bir yapısı ve grameri oluşur. Bu dil etrafında oluşan kültür de kreolleşme kavramıyla sosyal bilimciler arasında araştırma konusudur. Örneğin Edouard Glissant'a göre kreolleşme sanatta ve dillerde beklenmedik olanı üreten bir melezleşme olarak tanımlanır. Detaylı bilgi için bkz. Necmiye Alpay, "Kreolleşme", *Radikal* 2, 13.02.2011, http://www.radikal.com.tr/radikal2/kreollesme-1039887/ Erişim: [23.10.2016]. (Ç.N.)

na ruhunu tamamıyla reddetmedi, hatta Vittorini partiden lideri Palmiro Togliatti'yle ideolojik anlaşmazlıklar yaşadığı için ayrıldığında bile.

Bununla birlikte aslında bizi ilgilendiren şey o dönemin iki Marksist partisi olan sosyalist ve komünist partilerin içinde ya da dışında yaşayabilen bu ikinci neslin farklı bir yanıdır; tanımı oldukça belirsiz ve muğlak olabileceğinden keyfî bir anlatı oluşturmak zorunda kaldım. Adına Roberto diyeceğim anlatısal bir karakter oluşturacağım. Temsilcisi olmak istediği sınıfın üyeleri arasında benim Roberto'ya yüzde yüz benzeyenler olabileceği gibi yüzde on benzeyenler de olacaktır. Benimkisi ise yüzde yüz bir Roberto olacak. Belki de İtalyan Komünist Partisi'nin merkez komitesinin üyeleri arasında pek çok Roberto yoktu ama Roberto daha ziyade kültürel etkinliklerin, yayınevlerinin, sinemateklerin, gazetelerin, konserlerin parti dışı alanında bulunuyordu ve tam da bu anlamda kültürel açıdan çok önemli bir etkisi vardı.

Roberto 1926 ile 1931 arası doğmuş olabilir. Faşist biçimde eğitilmiştir, (doğal olarak bilinçdışı) ilk başkaldırı eylemi (kötü) çevrilmiş Amerikan çizgi romanları okumak olmuştu. Ming karşısındaki Flash Gordon onun için tiranlığa karşı mücadelenin ilk imgesi olmuştu. Evet, *Kızıl Maske* bir sömürgeciydi ama Bengal ormanlarının yerlilerine Batılı modelleri dayatmak yerine Bandar'ın kadim ve bilgece geleneklerini muhafaza etmeye çalışıyordu. Gazetesinin hayatta kalması için yozlaşmış politikacılara karşı mücadele veren gazeteci Mickey Mouse, Roberto için basın özgürlüğü konusundaki ilk ders olmuştu. 1942 yılında hükümet konuşma balonlarını yasakladı ve birkaç ay sonra Amerikan karakterlerinin kullanılması yasaklandı. İtalyanca adı Topolino olan Mickey Mouse'un yerini bu kez, ırkın saflığını korumak için artık hayvan olmayan insan Toffolino aldı. Kahramanımız bir zaman-

lar yayımlanmış sayıları gizlice topladığı bir koleksiyona başlamıştı. Ölçülü acı veren bir protesto.

1939'da *Cehennemden Dönüş*'ün Ringo'su söz konusu neslin idolü olmuştu. Ringo bir ideoloji için ya da vatan için değil kendisi ve bir orospu için mücadele veriyordu. Antiretorik bir figürdü, bu yüzden antifaşistti. Fred Astaire ve Ginger Rogers da antifaşisttiler; çünkü yapımına Vittorio Mussolini'nin de katıldığı emperyalist ve faşist filmin karakterlerinden biri olan pilot Luciano Serra'ya karşı çıkıyorlardı. Roberto'nun düşündüğü örnek insan Sam Spade, Ismael, Edward G. Robinson, Chaplin ve Sihirbaz Mandrake'nin uygun ölçüde bir karışımıydı. Bir Amerikalı için, bir kitle nostaljisi döneminde bile *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*'un Jimmy Durante'si Gary Cooper ile *Yankee Doodle Dandy*'nin James Cagney'nini ve *Pequod*'un mürettebatını birleştiren hiçbir şey olmadığını sanıyorum. Ama Roberto ve arkadaşları için tüm bu deneyimleri birleştiren kırmızı bir çizgi vardı: Hepsi hayatta olmaktan mutlu ve ölmek istemeyen insanlardı, ölümü Kızkardeş Ölüm diyerek kutsayan ve kendi yıkımına doğru iki bomba ve ağzında bir çiçekle ilerleyen faşist süper insanın retorik karşıt dizesini oluşturuyorlardı. Tip-tap sevmek, öncelikle kaz adımını değersiz görmek ve sonra sosyalist realizmin Stakhanovvari çalışma tutkusu alegorilerine ironiyle bakmak anlamına geliyordu.

Roberto ve onun neslinin bir de müziği vardı: Jazz. Bunun tek nedeni Stravinsky ya da Bartók'un müziğinden asla farklı hissetmedikleri avangard müzik olması değildi; ama aynı zamanda yozlaşmış bir müzik de olmasıydı, kıyıda köşede kalmış siyahlar tarafından üretilmiş olmasıydı. Roberto ilk kez ırkçılık karşıtı olduğunda bunun nedeni Louis Armstrong'a duyduğu sevgiydi.

Roberto zihnindeki bu modellerle 1944 yılında, gencecik bir delikanlıyken bir biçimde partizanlarla bir araya

gelmişti. Savaştan sonra bir sol partinin ya üyesi ya da yoldaşı oldu. Stalin'e saygı duydu, Amerika'nın Kore'yi işgalinin karşısında oldu, Rosenberg'lerin ölümünü protesto etti. Partiyi Macaristan'daki olaylarla terk etti. Truman'ın bir faşist olduğu ve Al Capp'ın Li'l Abner'in bir sol kahraman, Yukarı Mahalle'nin Burbonlarının akrabası olduğu konusunda sarsılmaz bir inancı vardı. Ayzenştayn'ı seviyordu ama sinemasal gerçekliğin *Küçük Sezar* konusunda değişmez bir görüşü vardı. Hammett'a taparcasına hayrandı ve *hard-boiled* tarzı polisiye roman McCarthy yanlısı Mickey Spillane'nin yönetimine geçince kendini ihanete uğramış hissetmişti. İnsani yüzlü bir sosyalizme açılan geçidin, Bing Crosby, Bob Hope ve Dorothy Lamour'la birlikte "Road to Zanzibar"da olduğunu düşünmüştü. New Deal destanını yeni keşfetmişti ve yayılmasını sağladı. Sacco, Vanzetti ve Ben Shan'ı seviyordu, Amerikan anarşist geleneğinin protest balatlarını ve *folk song*'larını (Amerika'da yeniden meşhur oldukları) altmışlı yıllardan önce öğrenmişti ve akşamları arkadaşlarıyla Pete Seeger, Woodie Guthrie, Alan Lomax, Tom Jodd ve Kingston Trio'yu dinliyordu. *Americana* mitiyle başlamıştı her şey ama şimdi onun *livre de chevet*'si [başucu kitabı] Alfred Kazin'in *On Native Grounds*'uydu.

İşte tam da bu yüzden 68 kuşağı kendi meydan okumasıyla, Roberto gibi adamların karşısına da çıktığında, bu gençlerin hiçbiri *Americana* okumamış olsa bile, Amerika çoktan bir yaşam biçimine dönüşmüştü. Blue jeans ve çikletten, yani Avrupa'ya bir tüketim uygarlığı modeli olarak egemen olmuş olan Amerika'dan söz etmiyorum bile. Söz etmekte olduğum şey hâlâ o kırklı yıllarda olgunlaşmış ve arka planda hâlâ işlevini bir biçimde yerine getiren bu mitti. Kuşkusuz o gençler için Amerika Güç olarak düşmandı, dünyanın jandarması, Latin Amerika'da olduğu gibi Vietnam'da da yenilmesi gere-

ken karşı taraftı. Ama bu neslin karşıt cephesi artık dörtlenmişti: Düşmanları kapitalist Amerika, Lenin'e ihanet eden Sovyetler Birliği, devrime ihanet etmiş olan komünist parti ve son olarak Hıristiyan demokratların politik düzeninin tesisiydi. Her ne kadar Amerika, yönetim biçimi ve kapitalist toplum modeli olarak düşman sayılıyorsa da, ırkların potası ve halk olarak Amerika nezdinde bir yeniden keşif ve telafi tutumu vardı. Onlar artık otuzlu yılların Marksist Amerikalı imgesini, İspanya'da çarpışan Uluslararası Tugaylar'ın Lincoln Taburu'ndaki adamı, *Partisan Review* dergisinin *premature anti-fascist*[1] okurunu hatırlamıyorlardı. Daha ziyade yaşlılar ve gençler, beyazlar ve siyahlar, yeni göçmenler ve yerleşik hale gelmiş etnik gruplar, sessiz çoğunluklar ve gürültülü kalabalıklar arasındaki karşıtlıklarda yolları karmaşık hale gelmiş labirentvari bir alanla özdeşleşiyorlardı. Kennedy ve Nixon arasına herhangi bir temel farklılık koymuyorlardı, ama Berkeley kampüsüyle, Angela Davis, Joan Baez ve Bob Dylan'ın erken dönem halleriyle özdeşleşiyorlardı.

Amerikan mitinin doğasını tanımlamak çok zor: Bir biçimde Amerikan gerçekliğine özgü parçaları kullanıyorlar ve yeniden dolaşıma sokuyorlardı: Porto Rikolular, *underground* kültürü, zen, artık *comics* değil *comix* söz konusuydu, dolayısıyla da Mio Mao [Felix the Cat] ama Fritz the Kat, Walt Disney değil Crumbs tercih ediliyordu. Charlie Brown, Humphrey Bogart, John Cage'i seviyorlardı. 1968 ve 1977 arasında herhangi net bir politik hareketin profiline ait hiçbir iz bulamıyorum. Belki yap-

1. Vakitsiz antifaşist: Amerika'da genelde kötüleyici anlamda kullanılan bu deyiş, ABD'nin faşist İtalya ve (daha da az ölçüde de olsa) Nazi Almanya'sıyla özellikle İspanya İçsavaşı'nda Ikinci İspanya Cumhuriyeti'nin destekçisi olarak geliştirdiği görece dostça ilişkiler döneminde faşizme karşı çıkanlar için kullanılmıştır. (Ç.N.)

tığım şey X ışınlarıyla bir röntgen çekmek ve orada yüzeydeki Maocu, Leninist ya Guevara görünümü altında bir şeylerin yaşamını sürdürdüğünü fark etmek. Fotoğraflanacak bir şeyler olduğunu biliyorum çünkü bu bir şeyler 1977'de ve o tarihten sonra patlak verdi. O yılların öğrenci isyanları Kışlık Sarayı'nı ele geçirmeye yönelik, siyahilerden oluşmuş bir kenar mahallenin isyanına benziyordu. Ve hatta Kızıl Tugaylar'ın gizli modelinin kuşkusuz bilinçdışı bir tercihle katil Manson Ailesi olduğundan şüpheleniyorum.

Kuşkusuz şimdiki nesilden, otuzlu yılların neslinden söz ettiğim aynı aşılmaz mesafeyle söz edemem. Yapmaya çalıştığım şey sadece şimdinin karmaşıklığında mitik bir Amerikan imgesi modelini yalıtıp ortaya çıkarmak. Daha öncekiler gibi uydurulmuş, kreolleşme ürünü bir şey.

Artık bir düş değil bu; çünkü oldukça ekonomik bir biçimde Icelandic Airways aracılığıyla ulaşılabilir bir şey.

Yeni Roberto, belki de 1968 yılında Marksist-Leninist bir grubun üyesi olmuştu, 1970'de bir Amerikan konsolosluğuna birkaç molotof kokteyli fırlatmıştı, 1972'de polise ve 1977'de komünist bir kitapçının vitrinine birkaç kaldırım taşı atmıştı. 1978'de terörist bir grupla birleşme girişimi önlenmiş, o da biraz para toplayıp California'ya uçmuştu, orada da en iyi ihtimalle devrimci çevreci ya da çevreci devrimciye dönüşmüştür.

Amerika onun için gelecekteki bir yenilenmenin imgesi değil ama yaralarını saracağı ve kırılan düşlerine (ya da çoktan ölmüş olan düşlerine) teselli bulacağı bir yer olmuştu. Amerika artık alternatif bir ideoloji değil ideolojinin sonudur. Roberto kolayca vize almıştı, çünkü aslında tarihsel solda yer alan partilerden hiçbirinin hiçbir zaman üyesi olmamıştı. Pavese ve Vittorini hayatta olsalardı vize alamazlardı, çünkü onlar, Amerikan rüyamızın babaları, konsolosluk başvuru formunda yer alan

ve Amerikan toplumunun huzurunu kaçırmak niyetinde olan partilere üye olup olmadıkları sorusuna "evet" yanıtı vermek zorunda kalacaklardı. Amerikan bürokrasisi bir düş değildir, olsa olsa bir kâbus olabilir.

Bu öykümde bir kıssadan hisse var mı? Hem yok hem de çok. İtalyanların Amerika'ya karşı tutumunu ve özellikle de Amerikan karşıtı İtalyanların tutumunu anlamak için *Americana*'yı da, o yıllarda neler olduğunu da hatırlamanız gerekiyor. Solcu İtalyanlar, yoldaş Sam'i düşünüp parmaklarıyla onun resmini gösterirken *I want you* diyorlardı.

YANLIŞIN GÜCÜ[1]

Quaestio quodlibetalis XII[2], 14'e Aziz Thomas "*utrum veritas sit fortior inter vinum et regem et mulierem*" yanıtını verir – soru kralın gücünün mü, şarabın etkisinin mi, kadının cazibesinin mi yoksa gerçekliğin gücünün mü daha kuvvetli, daha ikna edici, daha bağlayıcı olduğudur.

Krala saygı duyan, sofrasında birkaç bardak şarabı, sanırım, dudak bükerek reddetmeyen ve rahip kardeşlerinin onu Dominiken Tarikatı'nın dilenci rahip cüppesini giyip de ailesini küçük düşürmesin diye Benedikten olmaya ikna etmek için odasına soktukları çıplak kadını, kor ateşi üstünde bir odun parçasıyla kovalayarak kadının cazibesine direnmeyi becerdiğini göstermiş olan Thomas Aquinas'ın yanıtı her zamanki gibi zekice ve oldukça iyi dile getirilmiştir. Şarap, kral, kadın ve gerçeklik aynı cinse ait olmadıklarından kıyaslanabilir şeyler değildir: *Non sunt unius generis.* Ancak, bunlar *per comparationem ad aliquem effectum*, yani yarattıkları etki açısından kıyasla-

1. Bologna Üniversitesi'nin 1994-1995 akademik yılı açılışı için hazırlanan ilk ders ve açılış konuşmasının geliştirilmiş versiyonu.

2. Ortaçağ Latincesinde her türlü konu hakkında sorular anlamına gelen bu deyiş o dönemde bir çeşit tartışma ve münazara yöntemine de dönüşmüştür. Bu bakımdan Thomas Aquinas'ın yukarıda aynı adla anılan dönemin kültürel iklimini gösterdiğinden önemli ve ünlü bir kaynaktır. (Ç.N.)

nırlarsa hepsi insanı etkileri ve bazı eylemleri harekete geçirebilir. Şarap bedensel açıdan etki eder: *Quod facit per temulentiam loqui* [içtikçe diliniz çözülür]. Kadının duyarlı hayvani doğamız üzerinde *delectatio venerea* [cinsel uyaran], etkisi vardır (Thomas Aquinas çok haklı olarak kadını harekete geçirebilecek cinsel itkiler olabileceğini kavrayamıyordu, ama ne yapalım, ondan Heloise olmasını bekleyecek halimiz de yok). Pratik akıl söz konusu olduğunda kuşkusuz onun üzerinde kralın iradesinin yani yasanın buyruğunun gücü vardır. Ancak kuramsal akıl söz konusu olduğunda onu harekete geçirebilecek yegâne güç gerçekliktir. Şöyle der: *Vires corporales subiciuntur viribus anitnalibus, vires animales intellectualibus, et intellectuales practicae speculativis... ideo simpliciter veritas dignior est et excellentior et fortior* [Bedensel güç hayvani güçlere tabidir ve pratik aklın kuvveti kuramsal aklın gücüne göre ikinci sıradadır... O halde açıktır ki gerçeklik daha değerli, daha üstün ve daha kuvvetlidir].

İşte gerçekliğin gücü budur. Ancak deneyimle öğrendiğimiz şey, gerçekliğin ortaya çıkmasının oldukça fazla zaman aldığı ve kabul edilmesinin kan ve gözyaşına mal olduğudur. Oldukça sık olarak yanlış anlamaya müsait bir görünümle karşımıza çıkan benzer bir güç vardır belki, bu nedenle bir başka güçten, yanlışın (gerçekdışılığın) gücünden söz etmek için haklı gerekçelerimiz yok mu?

Yanlışın (yalan halinde olması gerekmiyor ama kuşkusuz hata haliyle) tarihin pek çok olayında itici güç olduğunu göstermek için bir gerçeklik ölçütüne başvurmam gerekiyor. Ancak bu ölçütü oldukça dogmatik bir biçimde seçersem, söylediğim şey konuşmaya başladığım anda sonuçlanma riski de taşıyabilir.

Eğer tüm mitlerin, dinlerin ortaya koyduğu tüm vahiylerin yalandan başka bir şey olmadığını görüşü öne sürülürse, hangi türden olursa olsun tanrılara inanmak

insanlık tarihinde itici güç olduğundan bin yıllardır yanlışın egemenliğinde yaşadığımız sonucuna varmaktan başka çare kalmaz.

Bunun tek nedeni, muhalifi olan İnancılık uslamlamasının garip bir biçimde akrabası gibi görülebilecek olan şüpheci uslamlamanın ta kendisi olan sıradan Euemerosçuluk[1] hatasına düşmemiz olmayacaktır. Vahiy edilmiş herhangi bir dine inandığımızda, İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu, bu yüzden Kudüs'te hâlâ beklenmekte olan Mesih olmadığını, Muhammed'in Allah'ın peygamberi olduğunu kabul ediyorsak Tüylü Yılan'a[2] kurbanlar sunmanın yanlış olduğunu kabul etmek zorundayız. Eğer Deizmin en aydınlanmış ve hoşgörülü takipçileri, aynı zamanda hem Azizler Komünyonu'na hem de Tao'nun Büyük Tekerleği'ne inanmaya hazır haldeyseler, inançsızların ve sapkınların katledilmesi hata ürünü olarak reddedilecektir. Eğer Şeytan'a hayranlık besleniyorsa, Matta İncili'nde sözü edilen İsa'nın takipçilerine dağda verdiği vaazın öyküsü çocuksu bulunacaktır. Eğer radikal bir tanrıtanımaz söz konusuysa, her türlü inanç bir yanlış anlamadan başka bir şey olmayacaktır. O halde, tarihin seyri boyunca pek çok insan başka insanların inanmadığı bir şeye inanarak eylemde bulunduğuna göre, zorunlu olarak kabul etmek zorunda olduğumuz şey, her birimizin için Tarih'in, farklı ölçüde bir Yanılsamalar Tiyatrosu olduğudur.

O halde, felsefi açıdan itiraz edilebilir olsa da, pek de itiraz edilmeyen bir gerçeklik ve yanlışlık kavrayışını izleyelim; gerçi bilindiği gibi, filozoflara kulak verecek

1. Yunan yazar Euemeros'un (MÖ 300) tanrıların doğasıyla ilgili akılcı doktrini. Bu doktrine göre tanrılar geçmişin güçlü hükümdarları ve kahramanlarıdır, bilgelik ve ahlaki değerleri sayesinde çağdaşları ve daha sonraki nesiller tarafından hayranlık duyulmuş ve ilahî bir doğa atfedilmiştir. (Ç.N.)

2. Kolomb öncesi Mezoamerika uygarlıklarında inanılan doğaüstü varlık ya da tanrı. (Ç.N.)

olursak, her şeye itiraz edeceklerdir ve mesele daha da içinden çıkılmaz hale gelecektir. Bazı kültürler tarafından kabul edilen tarihsel ya da bilimsel gerçeklik ölçütüne bağlı kalalım. Bu ölçüte göre Jül Sezar'ın 15 Mart günü öldürüldüğünü, 20 Eylül 1870 tarihinde genç Savoia Krallığı'nın askerî birliklerinin Roma'ya Pia Kapısı'ndaki gedikten girdiklerini, sülfürik asidin H_2SO^4 olduğunu ya da yunusun memeli bir hayvan olduğunu hepimiz kabul ederiz.

Doğal olarak, bu kavrayışlardan her biri yeni keşifler temel alınarak yeniden gözden geçirildiler ama bu arada hepsi Ansiklopedi tarafından kaydedildi ve aksi ispat edilene kadar suyun kimyasal bileşkesinin H_2O olduğuna (ve bazı filozofların bu gerçekliğin tüm olası dünyalarda geçerli olması gerektiğini savunduklarına) olgusal bir gerçeklik olarak inanmayı sürdüreceğiz.

Bu noktada tarihin seyri boyunca, *olgusal açıdan geçerli* Ansiklopedi'nin yalanladığı inanç ve olumlamalara güvenildiğini ve inanıldığını; bu inancın bilgeleri egemenliği altına alacak, imparatorlukları doğurup çökertecek, şairlere ilham verecek (ki onlar her zaman gerçekliğin tanıkları değildirler), insanları kahramanca fedakârlıklara, hoşgörüsüzlüğe, kıyıma, bilgi arayışına itecek hale geldiğini söyleyebiliriz. Bu doğruysa, o halde Yanlışın Gücü diye bir şeyin var olduğunu söylemekten kendimizi alıkoyabilir miyiz?

Bunun neredeyse kanonik hale gelmiş örneği Batlamyus'un hipotezidir. İnsanlığın yüzyıllarca yanlış bir kozmos temsiline güvenerek hareket ettiğini bugün biliyoruz. İnsanlık, imgenin yanlışlığını gidermek için tüm kurnazlıkları denedi, dış çemberler ve yörüngeler icat etti. Sonunda Tycho Brahe'yle tüm gezegenleri Güneş'in etrafında döndürmeyi denedi ama Güneş, Dünya'nın etrafında dönmeye devam etti. Bu imgeyi temel alarak o kadar çok insan

hareket etti ki, Dante Alighieri'yi anmak diğerlerinin yanında hiç sayılır: Fenikeli denizciler, Aziz Brandano, Kızıl Erik ve Kristof Kolomb (ve onlardan biri ilk kez Amerika'ya vardı). Bununla da kalmadı, yanlış bir hipotez temel alınarak yerküre paralel ve meridyen derecelerine bölündü, üstelik sadece ilk meridyeni Kanarya Adaları'ndan Greenwich'e kaydırarak aynı modeli hâlâ kullanıyoruz.

Çağrışım yoluyla Galileo'nun talihsiz hikâyesini hatırlatan Batlamyus'un örneği, benim yanlışla ve onun gücüyle ilgili hikâyemin, dogmatik bir düşüncenin gerçekliğin ışığını kabul etmediği durumlarla ilgili olduğunu düşündürmek için laik bir gözüpeklikle özellikle verilmiş gibi görünebilir. Ama işte size halihazırda karşı kutupta yer alan bir hikâye, bir başka yanlışın hikâyesi, dinî düşünceyi itibarsızlaştırmak için modern laik düşünce tarafından yavaş yavaş oluşturulmuş bir düşünce.

Bir deney yapalım: Sıradan bir insana Kristof Kolomb'un sürekli batıya doğru yol alarak doğuya varmak niyetiyle neyi kanıtlamak ve Salamanca'lı bilginlerin inatla neyi reddederek onun yolculuğunu engellemek istediklerini sormayı deneyelim. Yanıtların büyük bir bölümü, Kolomb'un dünyanın yuvarlak olduğuna inandığı, Salamanca'lı bilginlerin ise dünyanın düz olduğunu ve kısa bir süre sonra üç karavelin kozmik uçuruma düşeceğini düşündükleri yönünde olacaktır.

XIX. yüzyılın laik düşüncesi, kilisenin günmerkezli hipotezi kabul etmemesinden çok rahatsız olduğundan dünyanın düz olduğu fikrini (patristik ve skolastik) tüm Hıristiyan düşüncesine mal etmiştir. Pozitivist ve kilise karşıtı XIX. yüzyıl, Jeffrey Burton Russell'ın[1] gösterdiği

1. *Inventing the Flat Earth*, New York, 1991.

gibi bu klişeyle yatıp kalkmıştır ve bu klişe her türlü köktencilik biçimine savaş açan Darwin'in hipotezlerinin destekçilerinin mücadelesi sırasında güçlenmiştir. Bu tartışmada söz konusu olan, kilisenin dünyanın küreselliği konusunda nasıl yanıldıysa, aynı biçimde türlerin kökeni konusunda da yanılabileceğini göstermekten ibarettir.

Lactantius gibi bir IV. yüzyıl yazarının, (*Institutiones divinae* [İlahi Kanunlar Hakkında] başlıklı eserinde) evreni Tabernaculum[1] modeline göre yani dörtgen biçiminde tanımlayan pek çok İncil parçasına dayanmak zorunda kalarak dünyanın yuvarlaklığıyla ilgili pagan teorilerine karşı çıkması istismar edilmiştir. Lactantius'un yuvarlaklığa itirazının bir nedeni de insanların baş aşağı yürümek zorunda kalacakları kutup bölgelerinin var olabileceği düşüncesini kabul edemeyişidir.

Sonunda VI. yüzyılda yaşamış Bizanslı bir coğrafyacı, Cosmas Indicopleustes keşfedilir. Cosmas, *Topografia Cristiana* [Hıristiyan Topografyası] başlıklı eserinde kozmosun dikdörtgen biçiminde olduğunu ve dünyanın düz zemininin üzerinde bir kemer bulunduğunu ileri sürmüştü (bir kez daha Tabernaculum arketipini görürüz). Yetkin bir kitap olan *Storia dell'astronomia da Talete a Keplero*'da [Thales'ten Kepler'e Astronominin Tarihi] yazarı J.L.E. Dreyer[2], Cosmas'ın kilisenin resmi temsilcisi olmadığını kabul etmekle birlikte onun teorisine geniş yer verir. E.J. Dijksterhuis, *II meccanicismo e l'immagine*

1. Romalılarda, askerî kumanda merkezi olarak kullanılan çadır anlamına gelen bu sözcük, Eski Ahit'te "Mısır'dan Çıkış" kitabında Tanrı'nın çadırı ya da mabedi olarak geçer; burada Tabernaculum çevresinde geniş, keten perdeyle örtülü, birbirine bitişik iki kare biçiminde bir avluyla betimlenir. Eski Yahudi geleneklerine göre bir tür taşınabilir ibadethane anlamına gelmektedir. Hıristiyan geleneğinde ise kutsal imgelerin konulduğu, genelde kiliselerde bulunan niş ve bölümleri adlandırır. (Ç.N.)

2. J.L.E. Dreyer, *History of Planetry Systems from Thales to Kepler*, Cambridge, Cambridge University Press, 1906.

del mondo[1] [Dünyanın İmgesi ve Mekanizması] başlıklı kitabında Lactantius ve Cosmas'ın kilise babalarının bilimsel kültürünün temsilcileri olarak değerlendirilmemeleri gerektiğini söylese de Cosmas'ın teorisinin pek çok yüzyıl boyunca geçerli fikir haline geldiğini belirtir.

Lactantius kurucu Hıristiyan kültürü ve Ortaçağ tarafından kendi haline bırakılmış olduğundan ve Cosmas'ın metni Hıristiyan Ortaçağ'ın unuttuğu bir dilde Yunanca yazıldığından Batı dünyası bu metnin farkına ancak 1706'da Montfaucon'un *Collectio nova patrum et scriptorum graecorum*'uyla [Yunanca Yazıların Yeni Koleksiyonu] varmıştı. Hiçbir Ortaçağ yazarı onu tanımıyordu; ancak 1897'de İngilizce yayımlandıktan sonra karanlık çağların yetkin kişilerinden biri olarak değerlendirildi!

Dünyanın yuvarlak olduğunu doğal olarak Batlamyus biliyordu, aksi halde onu üç yüz altmış derece meridyenlere bölemezdi, bunu Erastosthenes biliyordu ve MÖ III. yüzyılda ekvatorun uzunluğunu oldukça yakın bir ölçüde hesaplamıştı. Pisagor, Parmenides, Eudoksos, Platon, Aristoteles, Öklid, Aristarchus, Arşimet biliyorlardı – anlaşılan Leukippos ve Demokritos gibi iki maddeci, onlara inanmayan yegâne kişilerdir.

Dünyanın yuvarlak olduğunu Theodosius Macrobius ve Marziano Capella gayet iyi biliyordu. Kilise Babalarına gelince o lanet Tabernaculum biçiminden söz eden İncil metniyle başa çıkmak zorundaydılar; ama Augustinus konuyla ilgili çok net fikirlere sahip olmasa da, Antikçağ filozoflarının düşüncelerini biliyor ve kutsal metnin metaforlar aracılığıyla konuştuğunu kabul ediyordu. Oldukça farklı ve patristik düşüncede oldukça yaygın

1. Milano, Feltrinelli, 1971; 1950 yılında özgün haliyle Hollandaca yayımlandı, 1961 yılında Oxford University Press tarafından *The Mechanization of the World Picture* başlığıyla yayımlandı.

bir konumdaydı: Dünyanın hangi biçimde olmasının ruhu kurtaracağını bilmediğinden, sorun ona çok ilgi çekici gelmiyordu. Sevillalı Isidoro (her ne kadar bilimsel titizlik modeli olmasa da) belli bir noktada ekvatorun uzunluğunu seksen bin *stadium* olarak hesaplar soracağım. Dünyanın düz olduğunu düşünebilir miydi?

Bir lise bir öğrencisi bile şu sonuca kolayca varabilir: Dante, konik yapısının bir ucundan Cehennem'e girip öteki taraftan çıkarsa, bu arada Araf'taki dağların eteğinde bilinmedik yıldızlar görürse, bunun anlamı Dante'nin dünyanın yuvarlak olduğunu gayet iyi biliyor olduğudur. Kendisine her türlü erdemi atfetmek eğiliminde olduğumuz Dante'yi geçelim. Origenes ve Ambrogio da aynı fikirdeydiler ve skolastik dönemden birkaç isim saymamız gerekirse Albertus Magnus, Thomas Aquinas, Roger Bacon, Giovanni di Sacrobosco, Pietro d'Ailly, Egidio Romano, Nicola di Oresme ya da Giovanni Buridano gibi bütün bu düşünürler sferik bir dünya düşünüp bundan söz ediyorlardı.

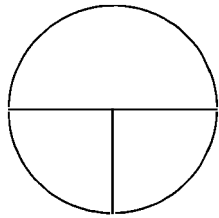
O halde Kolomb zamanında tartışılan asıl mesele neydi? Salamanca'lı bilginler Kolomb'un hesaplarından daha net hesaplar yapmışlardı, dünyanın yusyuvarlak olduğunu kabul ediyorlardı, Cenovalının inandığından daha da geniş olduğunu da biliyorlardı ve bu nedenle dünyayı batıdan geçerek doğuya varmak üzere gemiyle dolaşmaya kalkmanın çılgınca olduğunu düşünüyorlardı. Kolomb ise bu kutsal ateşle yerinde duramaz hale gelmişti, iyi bir denizci ama kötü bir astronomdu, dünyayı olduğundan daha küçük sanıyordu. Doğal olarak ne onun ne de Salamanca'lı bilginlerin Avrupa ve Asya arasında bir başka kıta olabileceğine dair herhangi bir şüpheleri vardı. İşte, böylece hayatın ne kadar karmaşık, doğru ile yanlış, haklı ile haksız arasındaki sınırların nasıl da ince olduğunu görüyoruz. Haklı olan Salamanca'lı bilginler haksız duruma düşmüşlerdi, Kolomb ise haksız olmasına rağ-

men sebatla kendi hatasının peşinden giderek beklenmedik mutlu tesadüfler sayesinde haklı çıkmıştır.

Bir de Andrew Dickson White'ın *History of the Warfare of Science with Theology in Christendom* (Appleton, New York, 1896) adlı eserine bakalım. Bu iki dolu dolu cildin içinde yazar dinsel düşüncenin bilimin gelişmesini geciktirdiği tüm durumları listelemeyi ister ama bilgi sahibi ve onurlu bir adam olduğundan Augustinus, Albertus Magnus ve Thomas Aquinas'ın dünyanın yuvarlak olduğunu gayet iyi bildiklerini saklayamaz. Bununla birlikte bu düşünceyi savunmak için egemen teolojik düşünceye karşı mücadele etmek zorunda kaldıklarını söyler. Ama egemen teolojik düşünceyi temsil edenler de Augustinus, Albertus Magnus ve Thomas Aquinas'ın bizzat kendileridir yani bu düşünürler kimseyle mücadele etmek zorunda kalmamışlardır.

Russell sürekli olarak, 1921'de Charles Singer'ın editörlüğünde yayımlanan *Studies in the History and in the Method of Sciences*'ta görülen F.S. Marvin'inki gibi ciddi bir metinde, "Batlamyus'un haritaları... binlerce yıl Batı'da unutuldular" ifadesinin tekrarlandığını; 1988 yılına ait bir elkitabında (A. Holt-Jensen, *Geography: His History and Concepts*) Ortaçağ kilisesi tarafından dünyanın merkezinde Kudüs bulunan düz bir disk gibi olduğunun öğretildiğinin yazdığını hatırlatır. Hatta Daniel Boorstin bile 1983 yılına ait *The Discoverers* [Kâşifler] adlı ünlü kitabında, IV. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar Hıristiyanlığın dünyanın yuvarlaklığı anlayışını baskı altına aldığını söyler.

Ortaçağ'ın, dünyayı düz bir disk gibi değerlendirdiği düşüncesi nasıl yayıldı? Sevillalı Isidoro'nun ekvatorun uzunluğunu hesaplamış olduğunu görmüştük; bununla birlikte tam da onun elyazmalarında gezegenimizin pek çok temsiline ilham vermiş bir diyagram görülür, yani namı diğer T biçimli harita.



T biçimli haritanın yapısı çok basittir: Çember gezegeni temsil ettiğine göre, T biçimli yerleştirilmiş üç hat üstte bir yarım çember, alt tarafta ise çemberin dörtte ikilik parçasını gösteren bir bölümleme oluşturur. Üstteki kısım Asya'yı temsil eder; çünkü efsaneye göre dünyevi Cennet Asya'da bulunmaktadır, yatay şerit bir taraftan Karadeniz'i öteki taraftan Nil Nehri'ni, dikey olan Akdeniz'i temsil eder, bu yüzden soldaki çeyrek çember Avrupa'yı, sağdaki Afrika'yı temsil eder. Hepsinin etrafında Okyanus'un büyük çemberi bulunur.

Yoksa bu haritalar dünyanın düz bir çember olduğunu mu söylemek istiyordu?

XII. yüzyıla ait bir elyazmasında, Saint Omar Papazı Lambert'in *Liber floridus*'unda [Çiçekler Kitabı] imparatoru elinde bir çember tutarken gösteren bir resim vardır, çemberin üzerine T biçimli bir harita çizilmiştir. Bu haritanın, bir imparatorun ellerinde kraliyet sembolü gibi görünmesi bir tesadüf değildir. Coğrafi olmasa da sembolik değeri bulunmaktadır. Biraz iyi niyetli bir yaklaşımla onu bir çember olarak değil, diğer imgelerde olduğu gibi küresel bir dünyanın şematik temsili olarak yorumlamak mümkündür.

Bununla birlikte çember izlenimi Liébana'lı Beatus'un "Apokalips" [Vahiy] yorumlarında yer alan haritalardan da edinilir, bu metin VIII. yüzyılda yazılmıştır ama çizimler daha sonraki yüzyıllarda Mozarap minyatürcülerce yapılmıştır ve Roma tarzı manastırlarla gotik ka-

tedrallerin sanatını geniş ölçüde etkilemiştir; ayrıca T biçimli haritalar pek çok başka minyatürlü elyazmasında bulunur.

Dünyanın küre şeklinde olduğunu düşünen insanların düz bir dünya görüntüsüne sahip haritalar yapmaları nasıl mümkün olmuştu? İlk açıklama, aynı şeyi bugün bizlerin de yaptığıdır. Bu haritaların düz oluşunu eleştirmek çağdaş dünyada kullandığımız atlasın düz oluşunu eleştirmekle aynı şey olur. Haritacılık bilimine özgü yansıtma açısından baktığımızda uzlaşımsal ve naif bir biçim söz konusudur. Ancak başka öğeleri de göz önüne almamız gerekmektedir.

Ortaçağ, büyük yolculukların dönemiydi ama yollar yıkılıp yapılmaktaydı, geçilmesi gereken ormanlar, dönemin gemi yapımında çalışan denizcilerinden bazılarına güvenerek aşılması gereken denizlerle doluydu, uygun haritalar çizmenin olanağı yoktu. Dönemin haritaları tamamen temsiliydiler, tıpkı Santiago de Compostela yolunu tarif eden *Guida dei pellegrini* [Hacılar Rehberi] yönergelerinin dediği, "Roma'dan Kudüs'e gitmek istiyorsan güneye doğru yola çık ve yol aldıkça birilerine sor," gibi şeyler söylüyorlardı aşağı yukarı. İstasyonlarda bulabileceğimiz, herhangi bir tren rotasını gösteren demiryolu hatları haritasını düşünmeye çalışalım. O haritalardaki düğümler dizisinden hiçbiri İtalya'nın biçimi konusunda net bir çıkarımda bulunmanızı sağlamaz; ama düğümler kendi içlerinde oldukça açık ve net olarak, Milano'dan Livorno'ya gitmek için (ve bu yolculukta Cenova'dan geçilmesi gerekip gerekmediğini anlamak için) trene binmek gerekip gerekmediğini gösterirler. İtalya'nın şaşmaz bir netlikle biçimi, istasyona gitmesi gereken hiç kimseyi ilgilendirmemektedir.

Romalılar bilinen dünyanın her şehrini birbirine bağlayan bir dizi yol haritası çizmişlerdi, ama bu yollar XV.

yüzyılda haritayı keşfetmiş kişinin adıyla anılan Peutinger tarzı haritada gösteriliyordu. Harita dönemin tüm yollarını oldukça net bir biçimde temsil eder ama onları kabataslak olarak iki kara şeridi üzerine yerleştirir; üst tarafta kalan Avrupa'yı, alt taraftaki Afrika'yı temsil eder, öyle ki Akdeniz adeta küçük bir nehir gibi görünür. Tam da demiryolu haritalarının durumunda olduğu gibi bir durumla karşı karşıya kalırız. O dönemde kıtaların biçimiyle değil sadece Marsilya'dan Cenova'ya gitmeyi sağlayan bir yol olup olmadığı bilgisiyle ilgileniliyordu. Oysa Romalılar, Pön Savaşları'ndan itibaren Akdeniz'i enine boyuna kat ediyor ve haritada görüldüğü türden bir akıntı olmadığını çok iyi biliyorlardı.

Dahası Ortaçağ yolculukları hayalî seyahatlerdi. Ortaçağ büyük ölçüde hayrete şayan şeylere yönelik beğeniyi tatmin etmek için uzak ve erişilmez ülkelerden söz eden ansiklopediler, *Imagines Mundi* yani hayalî dünyalar üretti; bu kitapların hepsi söz ettikleri yerleri hiç görmemiş kişiler tarafından yazılmıştı, çünkü geleneğin gücü deneyimden daha değerli ve geçerliydi. O döneme ait çeşitli dünya haritaları dünyanın biçimini temsil etmekten ziyade, orada karşılaşılabilecek halklar ve şehirlerin listesini vermek istiyordu. Dahası, sembolik temsil görgül temsilden daha geçerli bir şeydi, minyatürcünün derdi genelde Kudüs'ü dünyanın merkezinde temsil etmekti, Kudüs'e nasıl varılacağıyla ilgilenmiyordu. Son olarak dikkate almamız gereken, Ortaçağ haritalarının bilimsel bir işlevi olmadığı ama halkın masalsılık talebini karşıladıklarıdır; söylemek istediğim şey günümüzde kuşe kâğıda basılmış dergilerin bize gösterdiği uçan daireler ve televizyonda anlatılan Piramitlerin dünya dışı bir uygarlık tarafından inşa edildiği gibi öykülerin söz konusu olduğuydu. 1493 tarihine ait olmasına rağmen Hartmann Schedel'in *Chronica di Norimberga*'sında [Schedel'in

Dünya Tarihi] bile ya da bir sonraki yüzyıla ait Ortelius' un atlaslarındaki haritalar, harita bilimi açısından kabul edilebilir temsiller sunsalar da, hâlâ o uzak memleketlerde ikamet ettikleri düşünülen gizemli canavarları gösteriyorlardı.

Belki Ortaçağ'da yaşayanlar harita bilimi açısından naiftiler; ama pek çok modern tarihçi onlardan çok daha naif çıktı ve onların yansıtma ölçütlerini yorumlamayı başaramadı.

Dünya tarihini değiştiren bir başka yanlış daha mı? Konstantin'in Bağışı. Günümüzde, Lorenzo Valla'dan sonra *Constitutum Constantini* belgesinin özgün bir belge olmadığını biliyoruz. Oysa o belge olmadan, o belgenin özgünlüğüne duyulan derin inanç olmadan Avrupa tarihi tamamıyla farklı bir seyir izlerdi. Makamlar için mücadele edilmezdi, Kutsal Roma İmparatorluğu uğruna hiçbir ölümcül savaş olmazdı, papaların dünyasal gücü meselesi gündeme gelmezdi, Anagni Tokadı olarak efsaneleşen kentin papaya ihaneti de olmazdı ama Sistina Şapeli de yapılamazdı – Bağış'ın sahte olduğu anlaşıldıktan sonra yapılmasına rağmen, yüzyıllarca hakiki bir belge olduğuna inanılmasaydı Şapel ortaya çıkamazdı.

XII. yüzyılın ikinci yarısında Batı'ya bir mektup ulaştı, bu mektup Uzakdoğu'da, Müslümanların işgal ettiği bölgelerin ötesinde, Haçlıların inançsızların egemenliğinden kurtarmaya çalıştıkları ama yeniden inançsızların egemenliğine giren o toprakların da çok ötesinde bir Hıristiyan krallığının yeşermekte olduğundan söz ediyordu. Krallığın başındaki kişi masalsı, *re potentia et virtute dei et domini nostri Iesu Christi* [Tanrımız ve Yüce Efendimiz İsa'nın gücü ve iradesi sayesinde] Rahip Johannes ya da Presbyter Johannes, denilen kişiydi. Mektup şöyle başlıyordu:

Biliniz ve inanınız ki ben, Rahip Johannes, efendilerin efendisiyim ve göklerin altında bulunan zenginlik, erdem ve güç açısından yeryüzündeki bütün krallardan üstünüm. Bize yetmiş iki kral haraç öder. (...)

Krallığımız üç Hindistan'ı kapsar, topraklarımız Havari Thomas'ın bedeninin yattığı Büyük Hindistan'dan çöllerin ötesine, Doğu'nun sınırlarına kadar uzanır, sonra Batı'ya doğru dönerek Babil'in çöllük bölgelerine, Babil Kulesi yakınlarına kadar uzanır. (...) Topraklarımızda filler, tek ve çift hörgüçlü develer, suaygırları, timsahlar, metagallinariler, cameteternler, tinsiretiler, panterler, yaban eşekleri, beyaz ve kızıl aslanlar, beyaz ayı ve kargalar, sessiz ağustos böcekleri, grifonlar, kaplanlar, çakallar, sırtlanlar, yabani öküzler, insan başlı atlar, yabani insanlar, boynuzlu insanlar, yarı keçi yarı köpek insanlar, satirler ve bu türlerin kadınları, pigmeler, köpek başlı insanlar, kırk kübit boyunda devler, tek gözlüler, Kyklop'lar, anka kuşu adı verilen bir kuş ve gökyüzünün altında yaşayan hemen hemen tüm diğer hayvanlar yaşar. (...) Eyaletlerimizden birinde Indus adını verdikleri bir nehir akar. Kaynağı cennette olan bu nehir kolarıyla eyaletin tamamını kaplar ve doğal taşlar, zümrüt, safir, lal taşı, topaz, krizolit, onika, beril, ametist, kırmızı akik ve diğer değerli taş içerir.[1]

Müteakip yüzyıllar boyunca, XVII. yüzyıla kadar pek çok kez çevrilen ve başka sözcüklerle açıklanan, pek çok dildeki ve değişkedeki bu mektubun Hıristiyan Batı'nın Doğu'ya doğru yayılmasında belirleyici bir etkisi oldu. Müslüman topraklarının ötesinde bir Hıristiyan krallığı olabileceği fikri tüm yayılmacı ve keşif amaçlı gi-

1. Müteakip değerlendirmeler için bkz. Gioia Zaganelli, *La lettera del Prete Gianni*, Pratiche, Parma, 1990. [Bkz. Umberto Eco, *Düşman Yaratmak*, çev. Leyla Tonguç Basmacı, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 227-228. Mektubun çevirisi adı geçen kitaptan alınmıştır. (Ç.N.)]

rişimleri meşrulaştırıyordu. Giovanni Pian del Carpine, Rubrouck'lu Guillaume ve Marco Polo Rahip Johannes' ten söz edeceklerdi. XIV. yüzyılın ikinci yarısına doğru, Portekizli denizci seyyahlar Afrika macerasına kalkıştıklarında Rahip Johannes'in krallığı belirsiz bir doğudan Etiyopya'ya doğru yer değiştirecekti. XV. yüzyılda Johannes'le ilişki kurma girişimleri yaşanacaktı: İngiltere' den IV. Henry, Berry Dükü, Papa IV. Eugenius bu girişimde bulunanlar arasında yer alıyordu. Bologna'da, V. Karl'ın taç giydiği dönemde, Kutsal Kabri yeniden fethetmek için Rahip Johannes'in olası bir müttefik olup olamayacağı hâlâ tartışılan bir konuydu.

Rahip Johannes'in mektubu nasıl doğdu ve neyi hedefliyordu? Belki de Bizans karşıtı bir propaganda belgesiydi ve I. Friedrich'in kançılaryasında üretilmişti ama asıl sorun belgenin kökeniyle ilgili değil (çünkü o dönem her türden sahte belgeyle doluydu[1]), asıl mesele alımlanmasıyla ilgili. Coğrafi fanteziler kurulmasıyla yavaş yavaş gelişen ve güçlenen siyasi bir proje ortaya çıktı. Başka sözcüklerle söylersek, (o dönemde çok değer verilen bir yazınsal tür olan) sahte belge üretme konusunda usta birkaç kâtip tarafından çağrılan bu hayalet, Hıristiyan dünyasının Afrika ve Asya'ya doğru genişlemesi için bahane olarak kullanılmıştı. Bu hayalet beyaz adamın kendine biçtiği dünyayı kurtarma görevinin dostane destekçisi oldu.

Tarihî sonuçları yoğun olan bir başka icat da Gül-Haç kardeşliği öyküsü olmuştu. Pek çok kişi, bir Altın Yüzyıl başladığı fikrinin yayıldığı dönem olan XVII. yüzyılın başlarında olağanüstü bir tinsel yenilenme iklimi

1. Krş. Umberto Eco, "Falsi e contraffazioni", *I limiti dell'interpretazione* içinde, Bompiani, Milano, 1990.

olduğuna dikkat çekmiştir. Bu bekleyiş iklimi değişik biçimlerde (bir karşılıklı etkileşimler oyununda) gerek Katolik çevrelerde gerekse Protestanlar arasında yayılıyordu: Campanella'nın *Güneş Ülkesi*'nden Johann Valentin Andreae'nın *Christianopolis*'ine kadar ideal cumhuriyet tasarıları, evrensel bir monarşi arzusu, gelenekler ve dinsel duyarlılıkta genel bir yenilenme isteği ortaya çıkıyordu. Bu iklim özellikle de Avrupa'nın Otuz Yıl Savaşları civarındaki ulusal çatışmalar, dinsel nefretlerle alev aldığı dönemde ortaya çıkıyor, ulusal çıkar fikri olumlanıyordu.

1614 yılında *Fama Fraternitatis R.C.* [Gül-Haç Kardeşliğinin Öyküsü] başlıklı bir manifesto ortaya çıktı. Bu manifestoda gizemli Gül-Haç kardeşliği kendi varlığını açıkça dile getiriyor, kendi tarihi ve mit haline gelmiş kurucusu Christian Rosencreutz hakkında bilgi veriyordu – XV. yüzyılda yaşamış ve Doğu'ya yaptığı haç yolculuklarında Yahudi ve Arap bilginlerden gizli vahiyler ve bilgiler edinmiş olmalıydı. 1615 yılında, Almanca yazılmış *Fama*'yla birlikte Latince ikinci bir manifesto ortaya çıkacaktı: *Confessio fraternitatis Roseae crucis. Ad eruditos Europae.* [Gül-Haçlıların Kardeşlik Kabulü. Avrupa Öğretimi] İlk manifesto Avrupa'da altın, gümüş ve değerli taşlara bolca sahip olan ve bunları krallara gereksinimleri karşılamak ve meşru amaçlarını yerine getirmek üzere dağıtan bir cemiyetin doğabileceğini ima ediyordu: Bu cemiyet, Tanrı'nın insanın bilmesine izin verdiği her şeyi anlaması konusunda yöneticileri eğitecek ve onlara kendi tavsiyeleriyle yardımda bulunacaktı.

Simyaya özgü metaforlar ve az çok Mesihçi yakarmalar arasında her iki manifesto da kardeşliğin gizlilik özelliğini ısrarla vurguluyor ve üyelerinin kardeşliğin doğasını açıkça dile getiremeyeceklerini belirtiyorlardı ("binamız –onu yüz bin kişi yakından görmüş olsa bile– sonsuza kadar erişilmez, tahrip edilemez ve kutsala saygısı

olmayan dünyadan gizli kalacaktır"). Bu yüzden *Fama*'nın Avrupa'nın tüm bilginlerine yönelen manifestoyu yayanlarla iletişim kurma konusundaki nihai çağrısı büyük ölçüde muğlak görülebilecektir: "Şimdilik adlarımızı, ne zaman karşılaşacağımızı açıklamamış olsak bile, kuşkusuz herkesin fikrini, hangi dilde ifade edilmiş olursa olsun öğrenmek üzere geleceğiz; bize ismini bahşetmek isteyen olursa, bizlerden birine yüksek sesle söyleyebilir ya da eğer bir engel varsa yazılı verebilir."

Neredeyse hiç vakit kaybetmeden Avrupa'nın her yanından Gül-Haç Tarikatı'na başvurular başlamıştı. Hiç kimse onları tanıdığı konusunda olumlu bir ifade kullanmıyordu, hiç kimse Gül-Haç demiyordu, herkes bir biçimde o programla mutlak uyum içinde bulunduğunun anlaşılmasını sağlamaya çalışıyordu. Julius Sperber, Robert Fludd, Michael Maier bulunamaz Gül-Haçlılar'dan söz ediyor, hatta andığımız son yazar *Themis aurea*'da (1618), kendisinin yazar olarak bu topluluğun parçası olamayacak kadar mütevazı bir kişi olduğunu kabul etmekle birlikte kardeşliğin gerçekten var olduğunu ileri sürüyordu. Ama Frances Yates'in[1] gözlemlediği gibi tarikat hakkında yazan yazarların alışıldık davranışı, Gül-Haç Tarikatı'ndan olmadıklarını söylemenin ötesinde, kardeşliğin tek bir üyesiyle bile hayatları boyunca hiç karşılaşmadıklarını da belirtmekti.

Johann Valentin Andreae ve Tübingen çevresindeki tüm arkadaşları söz konusu manifestoların yazarları olduklarından kuşkulanıldığında, hayatlarını ya bu iddiayı yalanlayarak ya da bir gençlik hatası, bir yazınsal oyun olarak önemsizleştirerek geçirdiler. Öte yandan, Gül-Haçlılar'ın varoluşlarıyla ilgili tarihsel kanıtlar olmadığı gibi

1. *L'illuminismo dei Rosa-Croce*, Einaudi, Torino, 1976.

tanımları gereği var olmaları da mümkün değildir. Bugün bile AMORC'un resmî belgelerinde (*Anticus and Mysticus Ordo Rosae Crucis*, California San Jose'de ziyaret edilebilen tapınakları Mısır ikonografisinin örnekleri açısından zengindir) tarikatı meşrulaştıran özgün belgelerin kesinlikle var olduğu ama çeşitli nedenlerle erişilmez arşivlere kapatıldıklarını ve orada gizli kaldıklarını yazılır.

Ama bizi bugünün folklorik olan Gül-Haçlılar değil tarihsel olanlar ilgilendiriyor. İki manifestonun ortaya çıkışından itibaren kardeşlik tarikatına çeşitli türden suçlamalarla, özellikle de sahtekârlık ve şarlatanlık suçlamalarıyla saldıran karşıt kutuptaki kitapçıklar ortaya çıkmaya başladı. 1623'te Paris'te Gül-Haçlılar'ın kente varışını bildiren isimsiz manifestolar görüldü ve hem Katolikler hem de Libertin çevrelerde bu haber ateşli tartışmaların ipini çekti. Ortak ses, Gül-Haçlılar'ın Şeytan'a taptıklarıydı ve bu düşünce yine 1623 yılına ait *Effroyables pactions faites entre le diable et les prétendus invisibles* [Sözde görünmeyenler ile şeytan arasında yapılan korkunç anlaşmalar] başlıklı, yazarı bilinmeyen bir metinde dile getirildi. Descartes'ın bile, söylendiğine göre Almanya'ya yaptığı bir seyahat sırasında onlara yaklaşmayı denediğinden (tabii ki başarılı olmamıştı), Paris'e döndüğünde tarikata üye olduğundan şüphelenilmişti. Filozof bu tatsız durumdan ustaca bir hamleyle kurtulmuştu: Baillet'nin *Vie de Monsieur Descartes* [Mösyö Descartes'ın Yaşamı] başlıklı kitabında anlattığına göre, Gül-Haçlılar'la ilgili yaygın efsane onların görünmez olduklarına yönelik olduğundan, filozof pek çok vesileyle halkın arasına karışmış ve böylece kendisiyle ilgili dedikoduyu bertaraf etmişti. Neuhaus diye biri, 1623 yılında, önce Almanca sonra Fransızca olarak bir yayın yapar: *Advertissement pieux et utile des frères de la Rose-Croix*; [Gül-Haç Kardeşliği üzerine faydalı ve dinî tanıtım] burada Gül-Haçlılar'ın

var olup olmadıklarını, kim olduklarını, isimlerini nereden aldıklarını, hangi amaçla varlıklarını kamuoyuna duyurduklarını sorar. Ve sıra dışı bir uslamlamayla şu sonuca varır: "İsimlerini değiştirdikleri ve anagramlar kullandıkları, yaşlarını sakladıkları ve kendilerini tanıtmadan geldikleri için var olmaları gerektiğini yadsıyabilecek bir Mantıkçı bulunamaz."

Bu durum bizlere, insanlığın tinsel reformuna yönelik herhangi bir çağrının, sanki herkes böyle belirleyici bir olayın bekleyişi içindeymiş gibi, en paradoksal tepkileri harekete geçirmeye yettiğini söylemektedir.

Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" başlıklı öyküsünde bulunamayan bir ansiklopedi tarafından betimlenen olanak dışı bir ülkeden söz eder. Bu ülke hakkındaki araştırmalardan ortaya çıkan şey, başka pek çok belirsiz ipucu yoluyla elde edilen bilgilere, birbirini kopyalayarak intihal yapan metinlere dayanmaktadır ve aslında söz konusu olan "mimarisi ve oyun kâğıtları, mitolojilerinin ürkünçlüğü ve konuşulan dillerinin mırıltısı, hakanları ve denizleri, madenleri, kuşları ve balıkları, cebiri ve ateşi, din bilimsel ve metafizik sapkınlıklarıyla"[1] tam bir gezegendir. Bu yaratılan ve yaratılış, "kim olduğu bilinmeyen bir dâhinin yönetimindeki gökbilimciler, mühendisler, metafizikçiler, şairler, kimyacılar, ahlakçılar, ressamlar ve geometricilerden oluşan gizli bir topluluğun,"[2] eseridir.

Borgesvari tipik bir keşifle karşı karşıyayız: Bir keşfin keşfi. Bununla birlikte Borges okurları Borges'in asla hiçbir şey keşfetmediğini bilirler: En paradoksal hikâyeleri tarihsel bir yeniden okumadan doğar. Gerçekten de belli bir noktada, Borges kaynaklarından birinin "hayalî Gül-Haç topluluğunu tasvir eden; başkalarının daha son-

1. *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler* içinde, s. 18. (Ç.N.)
2. Age., s. 19. (Ç.N.)

ra onun hayal etmiş olduğu şeyin örneğini temel alarak gerçekten kurmuş oldukları topluluğu" konu alan Johann Valentin Andreae'nın bir eseri (ama Borges haberi ikinci elden, De Quincey'den ediniyordu) olduğunu söyler.

Aslında Gül-Haç öyküsü pek de küçümsenemeyecek tarihsel gelişmeleri ortaya çıkardı. Yüzyıllar boyunca eski katedral inşaatçılarının tören ve terimlerini muhafaza etmiş olan zanaatkârların etkili kardeşlik grupları tarafından temsil edilen işçi masonluğunun dönüşüme uğramış hali olarak sembolik masonluk, XVIII. yüzyılda bazı İngiliz centilmenlerinin girişimiyle ortaya çıktı. Anderson'un Masonluk Yasası'yla sembolik masonluk kendi kökenlerinin kadim bir geleneğe dayandığını, Süleyman'ın Tapınağı'nı inşa edenlere kadar uzandığını iddia ederek kendini meşrulaştırmaya çalıştılar. Müteakip yıllarda, İskoç masonluğu denen oluşuma kaynak olan Ramsay'in eseri sayesinde, köken mitine Süleyman'ın Tapınağı'nı inşa edenlerle Tapınak Şövalyeleri'ninkini inşa edenler arasında bir ilişki olduğu bilgisi dâhil edilir, bunlara ait gizli gelenek modern masonluğa Gül-Haç kardeşliği aracılığıyla ulaşmış olabilir.

Köken masonluğunda Gül-Haç teması, artık taht ve mihrapla rakip hale gelmiş bir örgütlenmeye mistik ve gizemli öğeler sokarken XIX. yüzyıl başında taht ve mihrabı korumak için Aydınlanma ruhuyla savaşmak üzere Gül-Haç ve Tapınak Şövalyeleri miti yeniden ele alınacaktı.

Gizli cemiyetler ve dünyanın kaderini ellerinde tutan Tanınmayan Amirler olduğu mitiyle ilgili tartışma Fransız Devrimi'nden önce zaten başlamıştı. 1789'da Luchet Markizi (*Essai sur la secte des illumines* [Illuminati Tarikatı Üzerine Deneme] başlıklı metninde) şöyle diyordu: "En yoğun karanlıkların bağrında birbirlerini hiç görmemiş olmalarına rağmen tanıyan yeni varlıklardan oluşan

bir cemiyet oluştu... Bu cemiyet, Cizvit rejimine özgü körü körüne itaati, masonluğa özgü kanıt ve törenleri, Tapınak Şövalyeleri'ne özgü gizli saklı çağrışımları ve inanılmaz gözüpekliği benimsemektedir."

1797 ve 1798 yılları arasında, Fransız Devrimi'ne yanıt olarak Başrahip Barruel kendi anılarını yazmıştı: *Memoires pour servir à l'histoire du jaçobinisme*; [Jakobenizm Tarihine Faydası Olacak Hatıralar] görünürde tarihsel olan bu kitap tefrika bir roman gibi okunuyordu. Tapınak Şövalyeleri Güzel Philipe tarafından yıkıma uğratıldıktan sonra monarşiyi ve papalığı devirip tahrip etmek için gizli bir cemiyete dönüşürler. XIX. yüzyılda masonluğu ele geçirirler ve şeytani üyeleri Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot ve d'Alembert olan bir çeşit akademi yaratırlar – ve bu çevreden Jakobenler doğar. Ama bu Jakobenler daha da gizli bir cemiyet, Bavyera Illuminati'leri tarafından kontrol edilmektedirler, kralı öldürmekle görevlendirilmişlerdir. Fransız Devrimi bu komplonun nihai etkisi olarak ortaya çıkmıştır.

Laik ve aydınlanmacı masonlukla, gizemci ve Tapınakçılar'a özgü "illuminati" masonluk arasında derin farklılıklar bulunması çok da önemli değildir, Tapınak Şövalyeleri mitinin, daha sonra başka bir yol izleyecek olan yoldaş bir kardeş tarafından hesaplaşmak için ortaya atılmış olmasının da önemi yoktur; Joseph de Maistre'den söz ediyorum... Önemli olan, öykünün çok etkileyici olmasıdır.

Barruel'in kitabı Yahudilere herhangi bir gönderme içermiyordu. Ama 1806 yılında Barruel, Yüzbaşı Simonini diye birinden bir mektup almıştı, bu mektup ona, Müslümanların belleğinde yer alan gerek Manilerin gerek Dağdaki İhtiyar'ın[1] (ki bu kişiyle Tapınak Şövalye-

1. Marco Polo'nun *Il Milione* seyahatnamesinde Hassan Sabbah'ı tanımlamak için kullandığı "Veglio della Montagna" ifadesinin çevirisi. (Ç.N.)

leri'nin istihbaratından şüphelenilmişti) Yahudi olduklarını hatırlatır (gördüğünüz gibi burada atalarla ilgili oyun baş döndürücü hale gelir). Masonluk tüm gizli cemiyetlere sızmış olan Yahudiler tarafından kurulmuştu.

Barruel bu söylentiyi kamuoyuna açık bir şekilde ele almış değildi, ayrıca bu söylenti yüzyılın ortasına kadar ilginç sayılabilecek sonuçlar ortaya çıkarmadı ama Cizvitler, Risorgimento hareketinin, Garibaldi gibi masonluğa bağlı, kilise karşıtı esinleyicileri konusunda telaşa kapılmaya başladıklarında işler değişti. Carbonari grubunun Yahudi-Masonik bir komplonun ulakları olduğunu gösterme fikri polemik yaratmak açısından çok verimli görünüyordu.

Ama aynı kilise karşıtları, yine XIX. yüzyılda Cizvitleri itibarsızlaştırmaya çalıştılar, amaçları onların insanlığın iyiliğini engellemeye yönelik komplolar oluşturmaktan başka bir iş yapmadığını göstermekti. Michelet ve Quinet'den Garibaldi ve Gioberti'ye kadar "ciddi" bazı yazarlardan çok bir romancı Eugene Sue bu motifi popüler hale getiren kişi olmuştu. *Ebreo errante* [Gezgin Yahudi] adlı romanında, kötü adam Mösyö Rodin, Cizvit komplosunun karakteristik tipi, gerek masonik gerek ruhban belleğindeki Tanınmayan Amirler'in açık bir örneği gibi görünür. Mösyö Rodin, Sue'nun son romanı, *I misteri del popolo*'da [Halkın Gizemleri] yeniden sahneye çıkar, bu romanda uğursuz Cizvit planı en ince ayrıntılarına kadar gözler önüne serilir. *Misteri di Parigi* [Paris'in Gizemleri] romanından bu romana göçen Rodolfo di Gerolstein Cizvit planını ortaya çıkarır ve şöyle bir uyarıda bulunur: "Bu korkunç komplo büyük bir kurnazlıkla hazırlandı, korkunç uğursuzluklar, korkunç bir kölelik, despotik bir kader anlamına geliyor Avrupa için..."

Sue'nun romanları ortaya çıktıktan sonra, 1864 yılında, Maurice Joly diye biri III. Napolyon'a karşı liberal

ilhamla itibar düşürücü bir karalama yazar; bu metinde, diktatörün kinizmini temsil eden Machiavelli, Montesquieu'yle konuşur. Sue tarafından betimlenen Cizvit komplosu bu kez Joly tarafından III. Napolyon'a atfedilmiştir.

1868 yılında daha önce açıkça iftira olan başka karalamalar yayımlamış olan Hermann Goedsche popüler bir roman olan *Biarritz*'i Sir John Retcliffe adını kullanarak yazar, bu romanda Prag Mezarlığı'nda gizli bir tören tasvir eder. Goedsche'nin yaptığı şey, Dumas'nın *Joseph Balsamo*'sundan (1849 yılına ait eseri) bir sahneyi kopyalamaktan başka bir şey değildir, bu sahnede Cagliostro'nun Tanınmayan Amirler'in başındaki kişi ve diğer Illuminati'lerle karşılaşması ve hep birlikte Kraliçe'nin Kolyesi işini planlamaları tasvir edilir. Ama Goedsche, Cagliostro&Co. yerine İsrail'in on iki kabilesinin temsilcilerini ortaya çıkarır; bunlar dünyanın fethini hazırlamak için bir araya gelmişlerdir. Beş yıl sonra aynı hikâye bir Rus itibarsızlaştırma ve karalama metninde (*Gli ebrei, signori del mondo*) [Yahudiler, Dünyanın Efendileri] gerçek bir olay söz konusuymuş gibi yeniden ele alınacaktır. 1881, yılında *Le contemporain* aynı öyküyü güvenilir bir kaynaktan, İngiliz diplomat Sir John Readcliff'ten geldiğini iddia ederek yeniden yayınlar. 1896 yılında François Bournand, Hahambaşı'nın (bu kez adı John Readcliff olan) söylemini *Les Juifs, nos contemporains* [Çağdaşımız Yahudiler] başlıklı kitabında yeniden kullanır. Bu noktadan başlayıp ilerlediğimizde, Dumas'nın keşfi olan masonik karşılaşma, Sue'nun keşfi olan Joly tarafından III. Napolyon'a atfen kullanılan Cizvit planıyla kaynaşarak Hahambaşı'nın gerçek söylemi haline gelir ve çeşitli yerlerde çeşitli biçimlerde tekrar tekrar görülür.

Sonra da sahneye Pyotr İvanoviç Rakovski çıkar, nihilist ve devrimci gruplarla irtibatı olduğundan zaten

şüphelenilen biridir, pişman olsa gerek, daha sonra aşırı sağcı terörist bir örgüt olan Kara Birlikler'e yaklaşmıştır, önce muhbir olmuştur ve daha sonra da çarın siyasi polis teşkilatı Okrana'nın başına geçmiştir. Sonra bu Rakovski, muhalifi Elie de Cyon'dan rahatsız olan siyasi hamisi (kont Sergey Vitte'ye) yardım etmek için, Cylon'un evini aratmış ve evde Cyon'un III. Napolyon'a karşı Joly'nin yazdığı metni kopyaladığı bir karalama ve itibarsızlaşma metni bulmuştur; ancak bu metinde Cylon Machiavelli'nin düşüncelerini Vitte'ye atfetmektedir. Çok şiddetli bir antisemitist olan Rakovski –bütün bunlar Dreyfus olayı sırasında meydana geliyor– bu metni almış, orada Vitte'ye yapılan atıfların hepsini silmiş ve o fikirleri Yahudilere aitmiş gibi göstermiştir. Cyon adı her ne kadar C harfiyle yazılsa da, bir Yahudi komplosunu akla getirmeden telaffuz edilemediğinden bunun avantajını kullanmıştır.

Rakovski'nin düzeltisini yaptığı metin muhtemelen *Siyon Bilgeleri Protokolleri*'nin birincil kaynağını temsil etmiştir. Bu metin onun romana özgü kaynağını ortaya çıkarır çünkü "kötülerin" böylesine pervasız ve utanmazca, gaddarca projelerini dile getirdikleri Sue'nun bir romanında yer almadıkları sürece çok da inanılır şeyler değildir. Bu bilgeler hiç saklamadan "sınırsız bir hırsları, yutarcasına bir açgözlülükleri, acımasız bir intikam duyguları ve yoğun bir nefretleri" olduğunu bildiriyorlardı. Basın özgürlüğünü ortadan kaldırmak istemektedirler ama libertin tutumları yüreklendirmektedir. Liberalizmi eleştirirler ama çokuluslu kapitalistler fikrini desteklerler. Her ülkede devrime yol açmak için toplumsal eşitsizliği körüklemek niyetindedirler. Büyük şehirlerin kökünü kurutmak için metropoller kurmak istemektedirler. Klasiklerin ve antik dönem tarihinin öğretilmesini yasaklamak isterler, işçi sınıfını aptallaştırmak için görsel iletişimi ve sporu teşvik etmek niyetindedirler...

Protokoller'de XIX. yüzyılda Fransa'da üretilmiş bir belgeyi tanımak çok kolaydır çünkü onlar dönemin Fransız toplumunun sorunlarına göndermelerle doludur, kaynaklar arasında pek çok ünlü popüler romanı görmek de aynı ölçüde kolaydır. Şu işe bakın, bu tarihsel hikâye –bir kez daha görüldüğü gibi– anlatısal açıdan o kadar ikna edici ki, onu ciddiye almak çok kolay olmuş.

Bu hikâyenin kalanı tarihten ibaret. Seyyar bir Rus rahip Sergey Nilus, "Rasputinvari" hırslarını desteklemek için, Deccal fikrini de takıntı haline getirdiğinden, *Protokoller* metnini yorumlar ve yayımlar. Bundan sonra metin Avrupa'da bir yolculuğa çıkar ve sonunda Hitler'in ellerine kadar varır...[1]

Çığır açan bazı yanlış düşünceleri enine boyuna gözden geçirdik, hemen herkes bunlardan şöyle ya da böyle söz edildiğini duymuştur. Ama unuttuğumuz hezeyanlı başka fikirler de var.

1925 yılından itibaren Nazi çevrelerinde WEL, yani *Welteislehre* ya da ebedî buz teorisi denilen, Hans Hörbiger adlı Avusturyalı sözde bir biliminsanının teorisinin reklamı yapılıyordu. Hörbiger, Rosenberg ve Himmler gibi insanların lehinde oluşundan yararlanmıştı. Ama Hitler'in iktidara gelişiyle Hörbiger bazı bilimsel çevrelerde de ciddiye alındı, örneğin röntgeni ve X ışınlarını keşfetmiş olan Lenard gibi bir araştırmacı tarafından bile.

1913'ten itibaren Philip Fauth tarafından *Glacial-*

1. Bu hikâyeyi hem *Foucault Sarkacı*'nda hem de *Anlatı Ormanında Altı Gezinti*'de ele almış olduğumu çok iyi biliyorum. Ama bunu daima tekrarlamakta fayda var, ne kadar tekrarlasam yeterli olmayacak. Bu konudaki bilgileri, her zamanki gibi, tefrika romanlarda yaptığım bazı kişisel gezintiler dışında, büyük ölçüde Norman Cohn, *Licenza per un genocidio* (Einaudi, Torino, 1969) başlıklı kitaptan ve Nesta Webster, *Secret societies and subversive movements* (Boswell, London, 1924) başlıklı kaynakta bulunan tüketilemez antisemitist konular arasından aldım.

Kosmogonie başlıklı çalışmasında ortaya konan[1] ebedî buz teorisine göre kozmos buz ve ateş arasındaki ebedî bir mücadelenin tiyatrosuydu; bu bir evrim değildi, bu mücadele döngülerin ya da çağların değişerek birbirinin yerini almasını sağlıyordu. Bir zamanlar çok yüksek sıcaklıkta kocaman bir cisim vardı, güneşten milyonlarca kez daha büyüktü, devasa kozmik bir buz kütlesiyle çarpışmaya girmişti. Buz kütlesi bu alev alev cisme nüfuz etti ve içinde milyonlarca yıl buhar gibi faaliyet gösterdikten sonra her şeyin patlamasına neden oldu. Çeşitli parçalar gerek buzdan uzaya gerekse güneş sistemini oluşturdukları bir ara bölgeye fırlamışlardı. Ay, Mars, Jüpiter ve Satürn buzluydular ve Samanyolu buzdan bir halkaydı, bu halkada geleneksel astronomi yıldızları görür ama fotoğraf hileleri söz konusudur. Güneş lekeleri Jüpiter'den kopan buz bloklarının ürünüdür.

Şimdi özgün patlamanın gücü azalmaktadır ve resmî bilimin hatalı bir yaklaşımla düşündüğü gibi, her gezegen eliptik bir devrim değil kendisini çeken daha büyük gezegenin etrafındaki (algılanamaz) spirale bir yaklaşma gerçekleştirir. Yaşamakta olduğumuz döngünün sonunda, Ay giderek Dünya'ya daha fazla yaklaşacak, böylece yavaş yavaş okyanusların suları yükselerek tropik bölgeleri su altında bırakacak ve sadece en yüksek dağlar suyun üstünde kalabilecektir, kozmik ışınlar daha güçlü hale gelecekler ve genetik mutasyonlar üzerinde belirleyici etkileri olacaktır. Sonunda uydumuz bir buz halkasına, su ve gaza dönüşerek patlayacak ve en nihayetinde yerküreye çarpacaktır. Mars'ın etkisine borçlu olunacak karmaşık olaylar nedeniyle dünya da bir buz küresine dönüşecek ve en sonunda Güneş tarafından yeniden içine alınacaktır. Sonra yeni bir patlama ve yeni bir başlan-

1. Ph. Fauth, *Hörbigers Glacial-Kosmogonie*, Hermann Kayser Verlag, Kaiserslautern, 1913.

gıç yaşanacaktır, çünkü geçmişte de aynı şey olmuştur, Dünya'nın daha önce başka üç uydusu vardır ve onları yeniden kendine tabi kılmıştır.

Antik dönemlere ait mit ve destanları tekrarlayıp kullanan bu kozmogoni bir çeşit Ebedî Döngü öngörüyordu. Günümüz Nazi taraftarlarının da Geleneğin Bilgisi dedikleri şey bir kez daha liberal ve Yahudi bilimin yanlış bilgisinin karşısına yerleştiriliyordu. Dahası bir buzul kozmogonisi çok fazla Aryan ve İskandinav kökenli gibi görünüyordu. Pauwels ve Bergier[1] *II mattino dei maghi* [Büyücülerin Sabahı] adlı kitaplarında, Hitler'in kendi birliklerinin Rus topraklarındaki buzla çok iyi bir biçimde baş edebileceklerine duyduğu güveni, evrenin buzul kökenlerine duyulan bu derin inanca bağlıyorlardı. Ama aynı zamanda kozmik buzun nasıl tepki gösterebileceğinin sınama gereksinimininin V-1 füzeleriyle ilgili deneyleri de geciktirmiş olduğunu ileri sürüyorlardı. Yine 1952 yılında Elmar Brugg diye biri XX. yüzyılın Kopernik'i olarak Hörbiger'in anısına bir kitap yayınlamıştı, bu kitapta ebedî buz teorisinin dünyada olup bitenlerle kozmik güçleri birleştiren derin bağları açıkladığı iddia ediliyordu, sonuç olarak da demokratik Yahudi biliminin Hörbiger konusundaki sessizliğinin bayağı insanların tipik bir entrikası olduğunu söylüyordu.

Nazi partisi çevresinde, Rudolf von Sebottendorff tarafından kurulan Thule Gesellschaft [Thule Derneği] müritleri gibi, sihirli-hermetik ve yeni tapınakçı bilimlerin hayranlarının bulunuyor olması üzerinde geniş ölçüde araştırmalar yapılmıştır.[2]

Nazi ortamında bir başka teoriye daha kulak veril-

1. Louis Pauwels ve Jacques Bergier, *Il mattino dei maghi* Mondadori, Milano, 1963, II, s. 5-7.

2. Örneğin bkz. Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism* (Aquarian Press, Wellingborough, 1985) ya da Rene Alleau, *Hitler et les societes secretes* (Grasset, Paris, 1969).

mişti; şu dünyanın boş olduğu ve bizlerin dışında, dış yüzeydeki, dışbükey kabukta değil içinde yer alan içbükey yüzeyde ikamet ettiğimiz teorisine. Teoriyi XIX. yüzyıl başlarında J. Cleves Symmes adındaki Ohio'lu bir yüzbaşı ortaya atmıştı ve çeşitli bilimsel cemiyetlere şu yazıyı göndermişti: "Bütün dünyaya: Dünya'nın boş olduğunu ve ikamet edilebilecek yerinin içi olduğunu, içinde belli sayıda eşmerkezli, yani birbirinin içine geçmiş katı küre bulunduğunu ve kutuplardan on iki ya da on altı derecelik bir genişlikle açık olduğunu bildiriyorum." Philadelphia Doğa Bilimleri Akademisi'nde onun evreninin ahşap bir modeli hâlâ muhafaza edilmektedir.

Bu teori yüzyılın ikinci yarısından sonra Cyrus Reed Teed tarafından yeniden ele alındı: Teed gökyüzü olduğunu sandığımız şeyin, parlak ışık bölgeleriyle kürenin içini dolduran bir gaz kütlesi olduğunu belirtiyordu. Güneş, Ay ve yıldızlar göksel küreler değil çeşitli fenomenlerin harekete geçirdiği görsel etkilerdi.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu teori önce Peter Bender tarafından, daha sonra da *Hohlweltlehre* hareketini, içi boş dünya kuramını temellendiren Karl Neupert tarafından Almanya'ya sokuldu. Bazı kaynaklara göre[1] Alman hiyerarşisinin üst mevkilerinde teori ciddiye alındı ve Alman Deniz Kuvvetleri'ne ait bazı çevreler, oyuk Dünya teorisinin İngiliz gemilerinin konumlarını daha net bir biçimde saptamayı sağlayabileceğini düşünüyorlardı; çünkü eğer kızılötesi ışınlar kullanılırsa, Dünya'nın eğimi gözlemi anlaşılmaz hale getirmeyecekti. Hatta V-1 füzeleriyle yapılan bazı atışların, dışbükey değil de içbükey bir yüzey hipotezinden yola çıkılarak yörünge

1. Örneğin Monte Palomar Gözlemevi'nden Gerard Kniper 1946'da *Popular Astronomy*'de yayımlanan bir makalede ve Almanya'da V-1 füzelerinde çalışmış olan Willy Ley'in, *Astounding Science Fiction*, 39, 1947 içinde yayımlanan "Pseudoscience in Naziland" başlıklı makalesinde.

hesaplandığından boşa gittiği de söylenir. Bu olay eğer doğruysa hezeyanlı astronomilerin ilahî ve tarihsel yararını da göstermektedir.

Ama daima bir yerlerde saklandığı kabul edilen Martin Borman dışındaki tüm Nazilerin manyak olduğunu ve hepsinin öldüğünü söylemek oldukça kolay. Mesela şu ki, internete girer ve herhangi bir arama motoruna başvurarak Oyuk Dünya ya da Hollow Earth teorisiyle ilgilenen siteleri bulmak isterseniz, bugün bile bu teorinin pek çok takipçisinin ortalıkta dolanıp durduğunu görürsünüz. Söz konusu sitelerin (ve bunların reklamını yaptıkları kitapların) New Age tutkunu bir kamuoyuna ve/ya da bir şapşallar topluluğuna yönelerek haksız kazanç sağlayan bazı üçkâğıtçı kurnazlar tarafından yaratıldığını söylemek faydasız. Buradaki toplumsal ve kültürel sorunu temsil eden grup üçkâğıtçı kurnazlar değil onlara inanan ve anlaşıldığı kadarıyla hâlâ bir lejyon olan şapşallar topluluğu.[1]

Sözünü ettiğim tüm bu öykülerin ortak yanı ve onları böylesine ikna edici ve inanılır kılan nedir?

Konstantin'in Bağışı, muhtemelen açıkça dile getirilen bir yanlış olarak değil retorik bir alıştırma olarak yaratıldı ve ancak daha geç bir dönemde birileri onu ciddi-

1. 1926 yılında Amiral Byrd, Kuzey Kutbu'nu ve 1929'da Güney Kutbu'nu üzerlerinden uçarak kat etmiştir, Dünya'nın içine girişi sağlayacak herhangi bir delik görmemiştir, ama Byrd'ın yolculukları hakkında geniş bir literatür oluştu (bunları görmek için internette "Byrd" araması yapmak yeterli); bu literatürde çeşitli aklıevveller Byrd'ün bulgularını tam tersi anlamda yorumluyor ve bulguları, erişim delikleri olduğunun kanıtı olarak görüyorlar. Bunun nedenlerinden biri de, ilgilendiği alanların fotoğraflarını gündüz çektiğinden arttık döngünün kış ayları boyunca asla güneş ışığı almayan bölümünde karanlık bir alan fark edilmesi. Dünya'nın merkezine götüren kutup yollarını gösteren haritalar görmek isteyenler şu internet sitelerine bakabilir: http://www.v-j-enterprises.com/holearth.html http://www.ourhollowearth.com/ Oyuk Dünya mevzusunda daha da derinleşmek isteyenlerin ziyaret edebileceği pek çok site var, bunlar arasından sadece birini alıntılamakla yetiniyorum şu anda: healthresearcharch-books.com/categories/hollowearth.html ya da t0.or.at/subrise/holea-qod.htm. Yazılanlara inanacak bir saflığa yenik düşmeden bakın elbette.

ye almaya başladı. Gül-Haç manifestoları en azından yazarları bilinen metinlerdi; bilimsel bir oyun, şaka değilse de, en azından ütopyalar türüne yakıştırılabilecek yazınsal denemelerdi.

Rahip Johannes'in mektubu hiç kuşku yok ki kasıtlı bir yalandı, ama kesinlikle üretmiş olduğu etkileri üretmek gibi bir niyeti yoktu.

Cosmas Indicopleustes'in günahı köktencilik olmuştu, yaşadığı dönemde affedilebilir bir şeydi, ayrıca gördüğümüz gibi gerçekten de onu ciddiye alan kimse olmamıştı ve yazdığı metin ancak bin yıl sonra "yetkin ve güvenilir" bir metin olarak art niyetli bir biçimde mezardan çıkarıldı.

Protokoller başlangıçta tek başlarına doğan romanlara özgü konuların bir araya gelip çoğalmasıyla oluşmuş, yavaş yavaş bazı fanatiklerin hayal dünyasını ateşlemiş ve seyir halindeyken başka bir şeye dönüşmüşlerdir.

Oysa bu öykülerin her birinin bir değeri bulunmaktaydı: Aslında daha karmaşık ve inanılmaz olan günlük ya da tarihsel gerçeklikten çok anlatısal açıdan muhtemel ve makul görünüyorlardı, başka türlü anlaşılması çok daha zor olacak bir şeyleri gayet iyi açıklıyor gibiydiler.

Batlamyus'un öyküsünü yeniden ele alalım. Bugün Batlamyus'un hipotezinin bilimsel açıdan yanlış olduğunu biliyoruz. Oysa her ne kadar zihnimiz artık Kopernikçi olsa da algımız hale Batlamyusçu: Bizler Güneş'in doğudan doğduğunu ve gün boyunca dolaştığını görmekle kalmıyoruz, sanki Güneş dönüyor da bizler olduğumuz yerde kalıyormuş gibi davranıyoruz. Ve şöyle diyoruz: "Güneş doğar ve gökyüzünde yükselir, alçalır ve batar..." Astronomi profesörü bile işte böyle Batlamyusçu bir biçimde konuşuyor, düşünüyor ve algılıyor.

Konstantin'in Bağışı öyküsü neden reddedilsindi ki? Bu öykü, imparatorluk çöktükten sonra gücün devamlılığını temin ediyordu, bir Latinlik ideasının sürmesini

sağlıyordu, Avrupa'nın izdivacına talip olanların kıyasıya mücadelesinde kasıtlı olarak yarattıkları felaketlerin gürültüsü arasında bir referans noktası, bir rehber gösteriyordu...

Cosmas'ın öyküsü neden reddedilsin ki? Başka açılardan bakıldığında dikkatli bir seyyahtı, coğrafi ve tarihsel ilginçliklerin özenli bir derleyicisiydi ve ayrıca onun düz Dünya teorisi –en azından anlatısal açıdan– bazı makul ve anlaşılır öğeler sunuyordu. Dünya büyük bir dikdörtgendi, dört kocaman duvarla çevriliydi, bu duvarlar göksel yüzdeki iki katmana destek sağlıyorlardı: İlk katmanda yıldızlar parıldıyordu ve iki duvar arasındaki boşlukta ya da tabanda Cennetlikler yaşıyordu. Astronomik fenomenler kuzeyde yer alan çok yüksek bir dağ ile açıklanmıştı, bu dağ Güneş'i saklayarak geceyi yaratıyordu, Güneş ve ışık arasına girerek tutulmaya neden oluyordu...

Bazılarının fark etmiş olabileceği gibi, Teed'in Oyuk Dünya Teorisi'nin bile XIX. yüzyıl matematikçileri tarafından çürütülmesi zordu; çünkü içbükey bir yüzey üzerine Dünya'nın dışbükey yüzeyini, çok fazla tutarsızlık fark edilmeksizin yansıtmak mümkündü.

Gül-Haç öyküsü dinsel alanda bir uyum bekleyişi olduğu sırada bu ihtiyaca karşılık geliyorsa neden reddedilsindi ki? *Protokoller* öyküsü eğer pek çok tarihsel olayı komplo mitiyle açıklamayı başarıyorsa reddetmeye ne gerek var? Karl Popper'ın bize hatırlattığı gibi "toplumsal komplo teorisi... Homeros'ta saptanabilir olana benzemektedir. Homeros tanrıların gücünü öyle bir algılamaktadır ki, Troya'nın önündeki ovada olup biten her şey Olympos'ta ilmek ilmek örülmüş pek çok entrikanın bir yansımasını oluşturmaktan öteye gitmemektedir. Toplumsal komplo teorisi... Tanrı'ya işaret eden referansların azalmasının ve bunun ardından gelen şu sorunun sonucudur: 'Yerinde kim var?' Onun yerini şimdi çeşitli adamlar ve güçlü gruplar almıştır, bu kötü şöhretli baskı grup-

ları, büyük krizi ve maruz kaldığımız tüm kötülükleri organize etmekle suçlanabilir."[1]

Bugün bile insanın kendi eylemleri başarısızlıkla sonuçlandığında ya da olaylar istenenden farklı bir rota izlediğinde başarısızlığı açıklamak için kullanıldığına göre, neden entrika ve komploya duyulan inancı saçma bulalım ki?

Yanlış ve sahte öyküler de her şeyden önce öyküdürler ve öyküler de, tıpkı mitler gibi daima ikna edicidirler. Ve ne çok başka yanlış öyküden söz edilebilir... Örneğin *Terra Australis*; yani kutbun buz örtüsü ve tropik kuşağın altındaki Antarktika boyunca yayılmış olması gereken bu kocaman kıta miti. Bu kıtanın var olduğuna yönelik sarsılmaz inanç (yerküreyi güneyden bu türden geniş bir toprakla sarılmış gibi gösteren sayısız coğrafi haritanın belgelediği bu kıta sayesinde) en azından üç yüzyıl denizcileri ve çeşitli ülkeleri güney denizlerinde ve yine Antarktika'da keşif gezisi yapmaya yönlendirmiştir.

Eldorado ve ebedî gençlik çeşmesi düşüncesine ne demeli? Sağduyusuz çılgınları ve cesur kahramanları iki Amerika'yı keşfetmeye iten bunlar değil miydi? Felsefe Taşı'nın hayaletine borçlu olunan halüsinasyonlar sayesinde doğmakta olan kimya ilmine verilen itici güce ne demeli? Ya Filojiston Teorisi öyküsü, kozmik eter öyküsü?

Bir an için bu yanlış öykülerden bazılarının olumlu etkiler yarattığını, bazılarının da korku ve utanç kaynağı olduğunu unutalım. Hepsi iyisiyle kötüsüyle bir şey yarattı. Başarılarıyla açıklanabilecek bir şey yok. Sorunu oluşturan şey bundan ziyade, bizlerin o öykülerin yerine bugün doğru saydığımız başka öyküler koymayı nasıl başardığımız. Yanlışlar ve Sahtekârlıklar hakkında birkaç yıl önce yazdığım bir makalede sonuç olarak şunu söylüyordum: İster ampirik ister varsayımsal olsun, bir nesnenin sahte olduğunu kanıtlamak için kullanılacak gereçler

1. *Congetture e confutazioni*, Mulino, Bologna, 1972, s. 213.

kuşkusuz mevcut; ama bu konuda alınacak her karar bir orijinali, hakikisi ve doğrusu olduğu inancını da önkoşul olarak gerektirir, bu orijinalle sahte olan kıyaslanır; şimdi karşımıza çıkan asıl bilişsel problem bir şeyin yanlış ya da sahte olduğunu kanıtlamak değil özgün nesnenin öyle olduğunu kanıtlamaktır.

Yine de bu ne dediği besbelli değerlendirme bizi bir gerçeklik ölçütü olmadığı ve her ikisi de anlatısal kurgunun yazınsal türüne ait olan yanlış denilen öykülerle bugün doğru saydığımız öykülerin eşit değerde olduğu sonucuna varmaya götürmemelidir. Charles Sanders Peirce'ın "Topluluk" diye adlandırdığı grubun yavaş ve ortaklaşa çalışmasına dayalı bir doğrulama pratiği mevcuttur. Bu topluluğun çalışmasına duyulan insana özgü inanç sayesinde *Constitutum Constantini*'nin sahte bir belge olduğunu, Dünya'nın Güneş'in etrafında döndüğünü ve Thomas Aquinas'ın onun hiç değilse yuvarlak olduğunu bildiğini belli bir sükûnetle söyleyebiliyoruz.

En iyisi, tarihimizin bugün yanlış ve sahte olarak kabul ettiğimiz pek çok öykü nedeniyle altüst olduğunu kabul etmek; bu durum bizi daha dikkatli kılmalı, şu anda doğru saydığımız öyküleri sürekli olarak sorunsallaştırma yetisiyle hareket etmeliyiz, çünkü topluluğumuzun bilgelik ölçütü bilgimizin yanlışlanabilirliği karşısında sürekli tetikte olmaya dayanıyor.

Birkaç yıl önce Fransa'da Jean-François Gautier'nin bir kitabı yayımlandı, başlığı *L'univers existe-t-il?*[1] Evren var mı? Güzel soru. Ya evren kozmik eter, Filojiston Teorisi, Siyonlu Bilgelerin Entrikası gibi bir kavramsa?

Gautier'nin uslamlamaları felsefi açıdan makul ve mantıklı. Kozmosun tamamı olarak evren uslamlaması en eski kozmografiler, kozmolojiler ve kozmogonilerden gelen bir düşünce. Ama evreni, içinde bizi barından, parçası

1. Actes Sud, Paris, 1994.

olduğumuz ve içinden çıkamayacağımız bir şey olarak yukarıdan görür gibi betimleyebilir miyiz? Evrenin betimleyici bir geometrisini, evrenin dışında onu yansıtacak bir uzam mevcut değilken yapabilir miyiz? Başlangıç olarak bir zaman kavrayışı için bir saat parametresine başvurmak gerektiğine göre, evren olsa olsa kendi kendinin saati olabileceğine göre, kendi dışında başka hiçbir şeye başvurulamayacağına göre evrenin başlangıcından söz edilebilir mi? Eddington'la birlikte şu söylenebilir: "Yüz milyar yıldız bir galaksi oluşturur, yüz milyar galaksi evreni oluşturur." Buna karşılık Gautier şu gözlemde bulunur: Galaksi gözlemlenebilir bir nesneyken evren öyle değildir; o halde birbirleriyle mukayese edilemeyecek iki kendilik arasında uygunsuz bir benzerlik kurulabilir mi? Evreni bir koyut olarak kabul edip sonra bu koyutu bir nesneymiş gibi ampirik gereçlerle nasıl araştırabiliriz? En belirgin özellik olarak sadece bir yasa olma özelliği taşıyan tekil bir nesne (kuşkusuz bütün nesneler arasında en tekil olanı) olabilir mi? Ya Büyük Patlama Gnostiklerin söylediği gibi evrenin beceriksiz bir Demiurgos'un yanlışından doğduğu kadar fantastik bir hikâyeyse?

Aslında bu evren kavrayışı eleştirisi Dünya kavrayışıyla ilgili Kant eleştirisini yeniden kopyalamaktadır.

Güneş'in Dünya'nın etrafından dönmediği konusunda insanın içine düşen şüphe tarihin belli bir ânında evrenin var olmadığı şüphesi kadar çılgınca ve kınanası geldiğine göre, biliminsanları topluluğunun evren fikrinin Dünya'nın düz olduğu ve Gül-Haçlılar gibi bir yanılsama olduğunu ilan edeceği an için de zihnimizi özgür ve yeniliklere açık tutmak faydalı olacaktır.

Aslında, kültürlü insanın ilk görevi ansiklopediyi her gün yeniden yazmak üzere kendini sürekli tetikte tutmaktır.

NASIL YAZIYORUM[1]

İlk denemeler, geçmiş anılar

Yazınsal yapıtların yazarı olarak esasında oldukça sıra dışı bir özne sayılırım. Aslında sekiz ve on beş yaşları arasındayken öykü ve romanlar yazmaya başladım, sonra yazmayı bıraktım ve elli yaşımın eşiğindeyken tekrar yazmaya başladım. Olgun yaştaki bu cüretkârlık patlamasından önce otuz yıldan fazla bir süre "güya" tevazu sahibiydim. "Güya," dedim. Bunu açıklayacağım. Sırayla gidelim, yani anlatısal alışkanlığımı izleyerek geriye doğru bir adım atıp geçmişe bakalım.

Roman yazmaya öylesine başlamıştım. Bir defter alıyor ve künye bilgilerini de içeren ilk sayfayı yazıyordum. Başlık Salgari tarzıydı çünkü kaynaklarım (Verne, Boussenard, Jacolliot, kilerde bir sandıkta bulduğum 1911-1921 yıllarına ait *Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare* [Resimli Deniz ve Kara Mace-

1. Bu yazının ilk versiyonu Maria Teresa Serafini'nin editörlüğünü yaptığı *Come si scrive un romanzo* (Strumenti Bompiani, Milano, 1996) künyeli kitap için yazıldı. Editör bir grup yazara bir dizi soru sordu, bu yazının paragraf düzeni o sorulara verdiğim yanıtlara denk düşüyor. O arada dördüncü romanım olan *Baudolino* yayımlanmıştı, bu yüzden bu versiyona o anlatısal deneyimden de söz eden birkaç sayfa ekledim.

raları ve Yolculukları Dergisi] dergileriyle birlikte) maceracı ve keşifçi türdendi. Bu nedenle ortaya çıkan başlıklar "Gli scorridori del Labrador" [Labrador Kâşifleri] ya da "Lo sciabecco fantasma" [Hayalet Şebeke] gibi şeylerdi. Daha sonra başlığın alt tarafına yayınevinin adını yazıyordum: Tipografya Matenna ("*matita* [kurşunkalem] + *penna* [dolmakalem]" sözcüklerinden oluşmuş saçma bir pervasızlık). Sonra da her on sayfada bir, Salgari baskıları için kullanılan Amato ya da Della Valle'ninkiler türünden bir illüstrasyon ekleyerek ilerliyordum.

İllüstrasyon seçimi daha sonra oluşturmam gereken hikâyeyi belirliyordu. Hikâyenin birinci bölümüne ait birkaç sayfa yazıyordum. Yaptığım işi editöryal açıdan düzgün olsun diye baskı harfleriyle düzeltmelerime izin veremeyecek şekilde yazıyordum. Tabii ki birkaç sayfa sonra bu girişimden vazgeçmiştim. İşte o dönem öyle, sadece tamamlanmamış büyük romanların yazarıydım.

Oradan oraya taşınırken kaybolan o dönemki üretimimden türü belirsiz ve tamamlanmış tek bir eserim var, onu hâlâ saklıyorum. Aslında bana bir çeşit büyük defter hediye edilmişti, yatay çizgileri hafifçe belirginleştirmiş geniş dikey kenarları menekşe rengi bir defter. O defteri alınca "In nome del 'Calendario'" ["Takvim" Adına] başlığıyla, (ilk sayfada yer alan tarih 1942, o zamanlar kullanılması zorunlu olan Faşizm döneminin XXI. yılı ibaresini taşıyor) kendini Arktik Okyanusu'ndaki Ghianda Adası'nın kâşifi, sömürgecisi ve reformcusu olarak tanıtan Pirimpimpino adlı bir sihirbazın günlüğünü yazma fikri aklıma geldi, adanın sakinleri Takvim tanrısına tapıyorlardı. Bu Pirimpimpino her gün büyük bir belgeselci titizliğiyle orada olan olayları ve (bugünün terimleriyle) halkının sosyal antropolojik yapılarını not ediyor, bununla birlikte bu günlük sayfalarının arasına yazınsal alıştırmalar da serpiştiriyordu. Şöyle diyen "fütürist bir öykü"

buluyorum: "Luigi cesur bir adamdı, bu nedenle bir kez cüzamlıların tabaklarını öptü, yakın geçmişi satın almak üzere Laterano'ya gitmişti (...) Ama yolu bir dağa düştü ve orada öldü. Kahramanlık ve hayırseverliğin göz kamaştırıcı timsalinin yasını telgraf direkleri tuttu."

Hikâyenin kalan kısmında anlatıcı, hüküm sürdüğü adayı, ormanları, gölleri, sahilleri ve dağlık bölgeleri betimliyor (ve tanımlıyordu), araya girip yaptığı toplumsal reformlardan, halkının ayinlerinden ve mitlerinden söz ediyordu, kendi yöneticilerini tanıtıyor, savaşlar ve öldürücü salgın hastalıklardan söz ediyordu... Metinde çizimler ve (hiçbir yazınsal türün kurallarına uymayan) öykü birbirinin yerini alarak ilerliyordu. Metin ansiklopediye dönüşmüştü ve öz itibarıyla çocukluk tutkularının yetişkin yaştaki güçsüzlükleri nasıl belirleyebileceğini gösteriyordu.

Adada ne olacağı ve kralının başına ne geleceğiyle ilgili artık ne uyduracağımı bilemediğim anda hikâyeyi bir itirafla 29. sayfada kapatıyordum: "Uzun bir yolculuğa çıkacağım... Belki bir daha geri de dönmeyeceğim; küçük bir itiraf: İlk günlerde büyücü olduğumu söyledim. Bu doğru değil: Pirimpimpino adında biriyim. Beni bağışlayın."

O denemelerin ardından kendimi çizgi romana vermem gerektiğine karar vermiştim ve bazı çizgi romanları da tamamına erdirdim. Eğer o dönemde fotokopi makineleri olsaydı geniş bir dağıtım alanına sahip olabilirdim. Oysa çoğaltıcı yazman olarak karşıma çıkan sınırlamaları telafi etmek için, okul arkadaşlarıma, bana hazırladığım sayının sayfalarına denk sayfa sayısında kareli defterler vermelerini önerdim, biraz daha fazla kâğıdı da mürekkep harcamaları ve emeğimin karşılığı olarak alırken onlara aynı maceranın başka kopyalarına yapacağım sözünü verdim. Aynı çizgi romanı on kez kopyalamanın

ne kadar yorucu olabileceğinin farkına bile varmadan herkesle sözleşme yapmıştım. Sonunda aldığım defterleri iade etmek zorunda kaldım, başarısızlığım nedeniyle küçük düşmüş durumdaydım, ama yazar olarak değil yayıncı olarak başarısız olmuştum.

Ortaokulda anlatılar yazıyordum çünkü o dönemde (zorunlu) "temaların" yerini "günün olayları" almıştı (Bunlarda günlük hayattan kesitler özgürce anlatılmalıydı). Komik skeçlerde çok başarılıydım. O dönemlerdeki favori yazarım P.G. Wodehouse'du. Başyapıtımı hâlâ saklıyorum: Pek çok prova yaparak hazırlanmış olduğum bir olayı betimliyordum, komşulara ve hısım akrabaya teknolojik bir mucizeyi, kırılmaz bardaklardan ilkini gösteriyordum, muzaffer bir edayla yere bırakmış olduğum bu bardak doğal olarak kırılıyordu.

1944 ve 1945 yılları arasında ekmek karneleri, karartma geceleri ve Rabagliati'nin şarkılarıyla boğuştuğumuz o karanlık dönemde *İlahi Komedya* parodisi ve yeniden ziyaret edilen Olympos tanrılarının portrelerinden oluşan bir dizi oluşturarak destanla ilgilendim. Neden söz ettiğim konusunda bir fikriniz olsun diye aşağıdaki örneğe bir göz atın:

Ecco qui Apollo, l'anima piû eletta
di quell'Olimpo degli Dei magione,
suonare qualche lieve musichetta,
senza più cetra o lira, ed ha ragione;
ei suona il pianoforte, la cornetta,
il flauto, fisarmonica e trombone.
Perche sprecar la lira se il denaro
per comprar l'olio in questi tempi è caro?[1]

1. (İt.) "İşte karşınızda Apollon en seçkin ruhlusu, / Tanrılar konağı Olympos'un / Hafif bir müzik çalmakta, / Artık ne lira kullanıyor ne de kithara, / Haklı!

Sonunda, lisedeki ilk iki yılımda (çizimleriyle birlikte) *Vita illustrata di Euterpe Clips*'i [Euterpe Clips İçin Resimli Bir Hayat Öyküsü] yazmıştım, o dönemler yazınsal modellerim Giovanni Mosca ve Giovanni Guareschi'nin romanlarıydı. Lise yıllarında daha ciddi yazınsal niyetlerle bazı öyküler yazmıştım. Bu yazdıklarımda egemen tonun Bontempelli tarzı büyülü gerçekçilik olduğunu söyleyebilirim. Uzun süre sabahları erkenden kalkıp ilginç anlatısal bir fikir içeren "Concerto"yu [Konser] yeniden yazmayı planladım. Başarısız kompozitör Mario Tobia diye biri evrenin tüm araçlarını sahnede hektoplazmalar biçiminde, geçmişin tüm büyük müzisyenlerini üretsinler diye bir araya getiriyordu, bu müzisyenler onun *Corradino di Svevia* [Svabya'lı Corradino][1] adlı eserini icra edeceklerdi. Beethoven orkestrayı yönetiyordu, Liszt piyanodaydı, Paganini kemanda ve böyle gidiyordu. Çağdaşım olan tek bir kişi vardı, siyahi bir caz sanatçısı olan Louis Robertson trompet çalıyordu. Müzik aletlerinin, yarattıkları şahsiyetleri hayatta tutamayışlarını ve geçmişin büyük ustalarının, ölmekte olan çalgıların hırıltılı ve boğuk sesleri arasında eriyip gitmesini yavaş yavaş dile getiren betimlemem hiç de fena değildi, geriye sadece bu boğuk hırıltılı seslerle tezat oluşturan Robertson'un trompetinin sihirli yüksek sesi kalıyordu.

Çaldığı piyano, akordeon / Kornet, flüt ve trombon, / Neden boşa harcasın ki lirasını, / Kıymetliyken şimdilerde yağ alacak para?" (Lir anlamına gelen "*lira*" sözcüğü ile o dönemler İtalyan para birimi olan "*lira*" sözcüğü arasında bir oyun yapıldığından çeviride "lir" yerine "lira" kullanılmıştır.) (Ç.N.)

1. Geç Ortaçağ boyunca Avrupa'da süren Kutsal Roma İmparatorluğu düşlerinde bir süreliğine Sicilya kralı (1254-1258) ve Kudüs kralı (1254-1268) ilan edilen, İtalya'ya indiğinde papalık taraftarı Anju'lu Carlo (I. Carlo) tarafından yenilgiye uğratılarak Napoli'deki Pazar Meydanı'nda 1268'de idam edilen Svabya dükü. Corrado'nun başına gelenler Hohenstaufen Hanedanı'nın da sonunu getirdiğinde, öyküsü her dönemin edebiyatçıları ve sanatçılarına ilham vermiş, bazen ortaya efsanevi anlatılar da çıkmıştır. İtalyan kompozitör Pino Donati 1931 yılında lirik eseri "Corradino lo Svevo"yu ona ithaf etmiştir. (Ç.N.)

Yukarıdaki örneklerin her ikisinden de kırk yıl sonra *Foucault Sarkacı*'nda nasıl yararlanıldığını bulmayı sadık okurlarıma bırakmak zorundayım. Büyük Manzoni'nin sadık okurlarının sayısı yirmi beş olduğuna göre, onunla yarışımda sadece tevazu alanında galip gelmek istediğimden benimkilerin sayısı yirmi dördü geçmez.

"Antiche storie del giovane universo"yu [Genç Evrenin Kadim Hikâyeleri] da yazmıştım, başkahramanlar dünya ve gezegenlerdi, galaksilerin doğuşundan kısa bir süre sonra kıskançlığa kapılmış ve karşılıklı tutkuların esiri olmuşlardı: Bir hikâyede Venüs, Güneş'e âşık oluyordu, sevdiğinin ateşler içindeki kütlesinde kendini yok edebilmek için inanılmaz çabalar göstererek yörüngesinden kurtuluyordu. Benim küçük ve kozmikomik öykülerim.

On altı yaşındayken içimde şiire yönelik bir ilgi doğdu, hermetik şairleri yutarcasına okuyordum, *La Ronda* dergisi yazarlarının benimsediği klasisizmden ve Vincenzo Cardarelli'den etkileniyordum. Şu anda geriye baktığımda şiir ihtiyacımın (ve o sıralarda keşfettiğim Chopin'in) itiraf edilmemiş ilk platonik aşkımın belirlediği bir şey mi yoksa tam tersi mi olduğunu bilemiyorum. Her koşulda ortaya çıkan karışım felaketti, geçmişe yönelik özlemlerin en hassas narsistik hali bile bugün o denemelerime derin ve haklı bir utanç duygusu hissetmeden dönüp bakmama izin vermiyor. Ama bu deneyimden ciddi bir eleştirel ahlak doğmuş olsa gerek: Bu eleştirel tutum, beni birkaç yıl içinde şiirimin gençlik aknesiyle aynı biçimsel görünüme ve aynı işlevsel kökene sahip olduğu kararına sürükledi. Bu karardan yola çıkarak (kararıma otuz yıl kadar sadık kaldım) yaratıcı yazarlığı terk ettim ve kendimi felsefi düşünüm ve deneme yazarlığı etkinliğiyle sınırlama kararı aldım.

Deneme yazarı ve anlatıcı

Otuz yıldan fazla bir süre aldığım bu kararın acısını hiçbir zaman çekmedim. Söylemek istediğim şey şu: Bilim konusunda yazmaya mahkûm olup da sanata geçme arzusuyla yanıp tutuşanlardan olmadım. Bu biçimde kendimi tamamıyla gerçekleştirdiğimi kabul ediyordum, hatta Platoncu bir küçümseme tonuyla şairleri, kendi yalanlarının tutsağı, taklitlerin taklitçileri olarak görüyordum, onlar Platon'un mutlak gerçekliklerin makamı olarak tanımladığı yerdeki o idea görüsüne erişme yetkinliğine sahip değillerdi, bu yetkinliğe sahip bir filozof olarak kendimi erdemli, huzurlu ve gündelik hayatla ilişkili hissediyordum.

Aslında, şimdi fark ettiğim bir şey var, o sırada bir yandan da ayırdına bile varmadan üç biçimde anlatı tutkumu tatmin etmekteydim. Her şeyden önce, sürekli olarak bir özlü anlatı alıştırması yapıyordum (çocuklarımın küçüklük hallerini özlüyorum, büyüdüklerinden artık onlara masal anlatamıyorum). İkinci olarak, yazınsal parodileri ve çeşitli türden *pastiches*'leri [pastiş] oyun haline getirmiştim (ellili yılların sonu ile atmışlı yılların başı arasında yazılan *Diario Minimo* [Küçük Günce] başlıklı kitabımda belgelenen dönem). Ve nihayetinde yazdığım her denemeden bir anlatı çıkarıyordum. Bu noktada neden bunu hem deneme ve makale yazarı olarak hem de (geç) gelecek yazarlığım için önemli gördüğümü açıklamam gerekiyor.

"Thomas Aquinas'ta Estetik Sorunu" başlıklı tezimi savunduğumda ikinci jüri üyesinin bir itirazı beni çarptı (itiraz eden kişi Augusto Guzzo'ydu, bu arada daha sonra benim sunduğum metni olduğu gibi yayımladı). Bana söylediği şey esas itibarıyla şuydu: Araştırmanın çeşitli aşamalarını sunmuşsun, sanki bir soruşturma söz konu-

suymuş gibi, yanlışlarını da not düşmüşsün, çıkarıp bir yana attığın hipotezlerden de söz etmişsin; oysa olgun bir araştırmacı bu deneyimlerin hepsini yaşar ama okuruna sadece (sonuç bölümünde) elde ettiği sonuçları sunar. Tezimin tam da onun söylediği gibi olduğunu biliyordum ama bunu bir kısıt olarak görmüyordum. Hatta tam da o anda her araştırmanın bu biçimde "öykülenmesi" gerektiği konusunda ikna olmuştum. Ve sanıyorum ki daha sonraki tüm bilimsel eserlerimde öyle yaptım.

Yani kısacası hikâyeler yazmadan da huzur içinde olabilirdim çünkü aslında anlatısal tutkumu başka bir biçimde tatmin ediyordum; daha sonra hikâyeler yazabildiğimde bunlar bir araştırmanın kataloğundan başka bir şey olamayacaklardı (ama anlatıda buna *Quest* deniyor).

Nereden başlanır?

İlk romanım *Gülün Adı*'nı kırk altı ile kırk sekiz yaşlarım arasında yazdım. Beni bir roman yazmaya götüren (Nasıl denir? Varoluşsal?) güdüleri tartışmak niyetinde değilim: Bunlar pek çok, muhtemelen kendi aralarında toplanıp bir yekûn oluşturuyorlar, bu nedenle bir roman yazma isteğine kapıldığımı söylemenin oldukça yeterli bir güdü olduğunu düşünüyorum.

Benim de katkıda bulunduğum bir kitabın editörünün, derlemeye katkıda bulunan yazarlara yönelttiği sorulardan biri, bir metnin yaratılışında birbirini izleyen aşamaların neler olduğu. Soru, neyse ki örtük olarak, yazmanın aşamalar halinde gerçekleştiğini ima ediyor. Genelde naif araştırmacılar ya da söyleşi hazırlayanlar iki konuda ikna olmuş haldeler ve birbiriyle çelişen bu iki kutup arasında gidip geliyorlar. Biri, yaratıcı bir metnin neredeyse bir an içinde ani ve karşı konulmaz bir ilham ânının mistik alevinde geliştiği; diğeri ise yazarın bir

reçetesi olduğu, açığa çıkarılmak istenen gizli bir kuralı izleyerek yazdığı.

Kural yok ya da bir sürü, değişken ve esnek kural var ve ilham magması yok. Ama bir çeşit başlangıç fikri olduğu ve yavaş yavaş gelişen bir sürecin çok net aşamaları olduğu doğru.

Üç romanımın hepsi bir imgeden birazcık daha fazla bir şey olan ufuk açıcı küçük bir fikirden doğdu: Beni etkileyip ileri gitme arzusu veren şey de fikir oldu. *Gülün Adı* bir kütüphanede öldürülen bir rahibin imgesinden çok etkilendiğimde doğdu. *Gülün Adı* için yazdığım "Sonrası"nda[1], "bir rahip zehirlemek istiyordum," diye yazmıştım; bu kışkırtıcı ifade lafzi anlamıyla anlaşıldı ve neden bu suçu işlemek istediğime dair müteakip soruların ardı arkası kesilmedi. Ama bir rahibi zehirlemek gibi bir isteğim yoktu (gerçekten de hiç rahip zehirlemedim): Bir kütüphanede kitap okurken zehirlenen bir rahip imgesinden çok etkilenmiştim. Anglosakson polisiyesinin geleneksel poetikasının etkisi altında mıydım acaba bilmiyorum doğrusu, bu yüzden suçun bir dinsel vekâlete sahip bir yerde işlenmesi gerekiyordu. Belki de on altı yaşındayken bir Benedikten manastırında ruhsal alıştırmalar dersi sırasında hissettiğim bazı heyecanlardan yola çıkıyordum. Gotik ve romanesk geçitler arasında dolaşıyordum ve sonra loş bir kütüphaneye giriyordum, orada, bir kürsünün üstünde *Acta Sanctorum*'u [Azizlerin Hayatı] açık bulmuştum. Oradan anladığım şey, aslında beni inandırdıkları gibi, 4 Mart gününde anılan tek bir Aziz Umberto olmadığıydı, bir de 6 Eylül'de

1. Yazarın ilk versiyonunu *Alfabeta* dergisi için 1983 yılında yazdığı bu metin *Postille a Il Nome della Rosa* başlığıyla yayımlanmış, yine aynı yıl genişletilerek kitap versiyonu Bompiani Yayınevi tarafından basılmıştır. Daha sonraki yıllarda çeşitli kısaltılmış versiyonları çeşitli dillerdeki çevirilerine eklenmiştir. (Ç.N.)

anılan Aziz Umberto vardı; bu aziz, ormanda karşılaştığı bir aslanın Hıristiyan olmasını sağlamıştı. Mutlak bir sessizlik içinde, duvarlara küçük kanallar gibi açılmış mat camlardan giren, keskin köşelerde son bulan ışıktan bıçaklar arasında önümde dikey olarak açık duran o cildin sayfalarını karıştırdığım andan itibaren bir tedirginlik ânı yaşadığım anlaşılıyor.

Bilemiyorum. Okurken öldürülen rahip imgesinin bir süre sonra bana o imge etrafında başka öyküler de oluşturma isteği dayattığı doğru. Olayı Ortaçağ'a yerleştirme kararı dahil olmak üzere, geri kalanı, o imgeye anlam kazandırmak için yavaş yavaş doğdu. Önceleri yaşadığımız dönemde geçmesi gereken bir hikâye düşünüyordum, sonra Ortaçağ'ı bildiğim ve sevdiğim gerçeğinden yola çıkarak onu hikâyemin fonu ve sahnesi haline getirmeye değeceğini düşündüm. Gerisi, okurken, imgeleri gözden geçirirken, yirmi beş yılda biriktirdiğim ve tamamen başka nedenlerle orada duran Ortaçağ notlarının bulunduğu dolapları tekrar açarken kendiliğinden yavaş yavaş oluştu.

Foucault Sarkacı'yla durum daha karmaşıktı. Zihnimdeki ufuk açıcı imgeyi –hatta daha sonra göreceğimiz gibi iki ufuk açıcı imgeyi– hastasının sırrını birbiriyle ilgisiz bazı anılardan ve rüya kırıntılarından yararlanarak ortaya çıkaran bir psikanalistin yaptığı gibi kendimde bulup çıkarmaya çalıştım. Başından beri beni tedirgin eden tek bir şey vardı. Kendime şöyle diyordum: Bir roman yazdım, yazdığım ilk roman ve belki de sonuncusu olacak; sevdiğim ve beni heyecanlandıran her şeyi o romana koyduğumu, dolaylı yoldan da olsa, kendim hakkında söyleyebileceğim her şeyi söylediğimi hissediyorum. Gerçekten de anlatabileceğim bana ait başka bir şey olabilir mi? Derken aklıma iki imge geldi.

İlki, otuz yıldan fazla bir süre önce Paris'te ilk kez gördüğüm Sarkaç imgesiydi, beni çok etkilemişti. Aradan geçen onca yıl boyunca onu unutmuş olduğumu söylemiyorum. Aksine, bir zamanlar, altmışlı yıllarda yönetmen bir arkadaşım bir film için çıkış noktası oluşturacak bir şeyler yazmamı istemişti. Bundan söz etmek bile istemiyorum çünkü yazdığım şey başlangıçtaki düşüncemle hiçbir ilgisi olmayan berbat bir film çekmek için çok kötü bir biçimde kullanıldı; neyse ki adımın hiçbir yerde görünmemesini sağlayabildim, bunda neredeyse sembolik sayılabilecek birkaç kuruşluk bir ödeme yapmalarının da payı var. Ama yazdığım o metinde (senaryo taslağı) merkezinden bir sarkacın sarktığı bir mağarada geçen bir sahne de vardı, daha sonra birileri sarkaca asılıyor ve karanlıkta kılıç darbeleri savuruyordu.

Bana baskı yapan ikinci imge bir partizan cenazesindeki trompet çalan kendi imgemdi. Anlatmaktan asla vazgeçmediğim gerçek bir hikâye. Çok sık olmasa da yine de hemen her zaman çok samimi bulduğum ortamlarda, akşamın geç saatlerinde, konuksever bir barın loş ortamında son viski kadehinin karşısında ya da sahilde su kıyısında yapılan bir gezinti sırasında, karşımdaki ya da yanımdaki kadının benden, "Ne güzel!" diyerek elimi tutmaktan başka bir şey beklemediğini anladığım sırada mutlaka anlattığım bir hikâyeydi. Benim çok güzel bulduğum gerçek bir hikâye, ona dair pek çok farklı anı birikmiş durumda.

İşte sarkaç ve güneşli bir sabah vakti bir mezarlıkta geçen o olay. Bu iki şey hakkında bir öykü anlatabileceğimi hissediyordum. Tek bir sorun vardı: Sarkaçtan trompete nasıl varılacaktı? Bu sorunun yanıtı sekiz yılımı aldı ve roman ortaya çıktı.

Önceki Günün Adası'yla da aynı durumu yaşadım. Çok güçlü iki imgeden yola çıkmıştım, bunlar şu soru kar-

şısında neredeyse hemen aklıma gelen imgelerdi: Üçüncü bir roman yazmam gerekse neden söz edebilirim? Kendi kendime dedim ki, manastır ve müzelerden yani kültür ortamlarından yeterince söz ettim. Doğa hakkında yazmayı denemeliyim. Doğa, işte bu kadar. Doğadan başka şeyin görünmeyeceği yer neresi olabilirdi? Bir kazazedeyi ıssız bir adaya yerleştirmek yeterliydi.

Sonra, aynı dönemde, bu konuyla hiç ilgisi olmayan nedenlerle kendime *world-time watches* denilen saatlerden bir tane almıştım; saatin ortasındaki bir yuvarlak saatin akrep ve yelkovanıyla ters yönde dönerek yerel saati daha geniş olan yuvarlakta yazılı bir dizi yerin saatiyle denkleştiriyordu. Bu türden saatlerin Tarih Değiştirme Çizgisi'ni gösteren bir göstergeleri de oluyor. Bu çizginin ne olduğu hepimiz biliyoruz, başka hiçbir yerden duymamış olsak bile *Seksen Günde Devriâlem*'i okumuş olmamız yeterli ama günlük hayatımızda üzerinde düşündüğümüz bir şey değil. Birden kafamda bir şimşek çaktı: Adamım o çizginin batısında kalmalı ve sadece mekânsal açıdan değil aynı zamanda zamansal açıdan da uzakta olan doğudaki adayı görmeliydi. Buradan yola çıkınca kahramanın adada değil adanın karşısında olması gerektiğine karar verme aşaması oldukça kısa sürdü.

Ama başlangıçta, saatim, o meşum nokta için Aleut Adaları'nı gösteriyordu; birilerini bir şeyler yapmak üzere o adalara yerleştirmek için makul bir neden göremiyordum. Nereye yerleştirmeliydim? Bir petrol platformunun üstünde terk edilip kalsa mıydı? Dahası, bir yerden söz edeceksem orada bulunmuş olmam gerekiyordu, o kadar soğuk yerlere gitmek ve oralarda bir petrol platformu aramak fikri bana hiç de çekici gelmemişti. Sonra atlası karıştırmayı sürdürdüm, hattın Fiji takımadalarından da geçtiğini keşfettim. Fiji, Samoa, Solomon Adaları... Oralardan araya başka anılar girdi, başka izler belirmeye başladı. Az bir okumayla kendimi çoktan, Pasifik'teki ke-

şif gezilerinin sıklaştığı XVII. yüzyılda bulmuştum. Oradan da benim barok kültürüne yönelik pek çok eskiden kalma ilgimin anıları ortaya çıktı. Bütün bunlardan yola çıkarak, adamın ıssız bir gemide, bir çeşit hayalet gemi diyelim, kazazede olarak kalakaldığı fikri doğdu... Gerisi geldi. O noktada, izninizle şunu söyleyeceğim, roman kendi başına yürüyüp gidebilirdi artık.

Yapılacak ilk şey bir dünya oluşturmak

Ama bir roman *nereye* yürüyüp gider ki? İşte karşımızda bir anlatısallık poetikası için kaçınılmaz saydığım ikinci sorun. Bir röportajda bana, "Romanınızı nasıl yazdınız?" sorusunu sorduklarında genelde kısa kesiyorum ve şöyle yanıtlıyorum: "Soldan sağa doğru." Ama burada daha iyi ifade edilmiş bir yanıt için yeterince yerim var.

Bir romanın sadece dilsel bir olgu olmadığını düşünüyorum (ya da en azından, dört anlatı deneyiminden sonra şimdi bunu daha iyi anladım). Bir roman (o sabah neden geç geldiğimizi ya da can sıkıcı birinden nasıl kurduğumuzu anlatırken olduğu gibi her gün yaptığımız anlatılar gibi) bir ifade düzlemi (tabii ki sesleri de önemli olduğundan çevrilmesi çok zor olan sözcükler) kullanılır. Bunu yaparken amaç bir içerik düzlemi yani anlatılan olayların yer aldığı düzlemi oluşturmaktır. Ancak içerik düzeyinde iki ayrı bileşen daha saptayabiliriz: öykü ve olay örgüsü.

Kırmızı Başlıklı Kız'ın öyküsü, zamandizinsel açıdan düzenli salt bir eylemler dizisidir: Annesi kızı ormana gönderir, kız kurtla karşılaşır, kurt onu beklemek üzere büyükannenin evine gider, yaşlı kadını mideye indirir, sonra onun kılığına girer, vesaire, vesaire. Olay örgüsü bu öğeleri farklı bir biçimde düzenleyebilir: Örneğin öykü büyükannesini gören kızla başlayabilir, vücudundaki de-

ğişiklikler nedeniyle şaşırır ve sonra evden çıktığını anı hatırlar; ya da avcıya teşekkür ederek sağ salim evine dönen kızla başlayabilir, kız öykünün önceki aşamalarını annesine anlatır...

Kırmızı Başlıklı Kız'ın başından geçenler öylesine öykü üzerine (ve onun aracılığıyla olay örgüsüne) odaklanmıştır ki, hoşnut kalınacak sonuçlarla her türlü söyleme aktarılabilir, yani herhangi bir biçimde ifade edilebilir: ister Fransızca, ister Almanca, ister çizgi roman biçiminde olsun sinematografik imgelerle aktarılabilir (zaten bunlar yapılmıştır).

Çeşitli vesilelerle ifade ve içerik arasındaki ilişkileri düzyazı ve şiir karşıtlığında düşünmüşlüğüm var. Neden meşhur çocuk şiirinde, "*la Vispa Teresa avea tra l'erbetta – al volo sorpresa gentil farfalletta*,"[1] denir? Vispa Teresa neden kelebeği, kendisini mest edecek poleni bulabileceği daha makul bir yer olan bir çiçek tarhında [*cespuglio*] ya da sarmaşık çiçekleri arasında yakalamaz? Doğal olarak "*erbetta*" [otlar] *farfalletta*'yla [kelebek] kafiyeli olduğundan, oysa çiçek tarhı "*cespuglio*" darmadağınıklık anlamında "*guazzabuglio*" sözcüğüyle kafiyelidir. Bu bir oyun değil. Vispa Teresa'yı bir kenara bırakalım ve Montale'ye bakalım: "*Spesso il male di vivere ho incontrato – era il rivo strozzato che gorgoglia – era l'accartocciarsi della foglia – riarsa, era il cavallo stramazzato...*"[2] Neden yaşam ağrısıyla ilgili tüm sembol ya da epifaniler arasında şair büzülüp kıvrılmış kuru yaprağı seçmiştir? Neden bir başka solma

1. Luigi Sailer'in *L'arpa della fanciulezza* başlıklı çocuk şiirleri kitabında yer alan bir şiirden: "Vispa Teresa otlar arasında uçarken yakaladı narin kelebeği." (Ç.N.)

2. "Öyle çok gördüm ki yaşama ağrısını: / Fıkır fıkır kaynayan boğulmuş ırmaktı, / Büzülüp kıvrılmış kuru yapraktı / Yere yıkılmış bir attı yitirerek gücünü." Eugenio Montale, *Seçme Şiirler*, "Mürekkepbalığı Kemikleri", çev. Sait Maden, Cem Yayınevi, İstanbul, 1975, s. 37. (Ç.N.)

ve ölüm olgusu değil de o? Neden *fıkır fıkır* kaynayan boğulmuş ırmak? Ya da belki de ırmağın fıkır fıkır kaynamasının [*gorgoglia*] nedeni, tam da o yaprağın [*foglia*] ortaya çıkışını hazırlaması gereken bir ırmak olmasıdır? Her hâlükârda o kafiyeye duyulan ihtiyaç o muhteşem *riarsa* [büzülüp kıvrılmış] *enjambement*'ının[1] ortaya çıkışını sağlamıştır, o da zaten çoktan bitkisel hale gelmiş bir hayatın toza toprağa dönüşmek üzere paramparça olmadan önceki son nefeslerini ve can çekişmesini bir sonraki dizeye uzatır.

Eğer sahneye önce *homurdayan* [*borbotta*] halinde bir ırmak girmiş olsaydı (neyse ki bu şiir tarihine zarar vermeyecek bir oyun) yaşam ağrısı kendini bir mağaranın [*grotta*] kötü kokuları arasında ve karanlıkta göstermek zorunda kalacaktı.

Ünlü *I Malavoglia*[2] [Gönülsüzler] romanına, "Bir zamanlar Gönülsüzler eski Trezza yolundaki taşlar kadar çoktular" ve "onlardan Ognina'da ve Aci Castello'da bile vardı," diye başlamak yerine kuşkusuz Verga başka bir köy ya da orman ismi seçebilirdi (belki de Montepulciano ya da Viserba demek hoşuna giderdi). Ama seçimini kısıtlayan şey anlattığı olayın Sicilya'da geçmesine yönelik verdiği karardı ve bu nedenle sokaktaki taşlarla kurulan benzerlik bile, pastoral ve İrlanda tarzı "çayır çimen" alanlarına izin vermeyen o yerin doğasından yola çıkarak betimlenmişti.

O halde şiirde içeriği belirleyen ifade seçimiyken, düzyazıda tam tersi olur ve seçilen dünya ve orada geçecek olaylar bize belli bir ritim, stil ve belli sözcük seçimleri dayatır.

1. Şiirde bir tümce ya da fikrin birkaç dizeye yayılması. (Ç.N.)

2. Giovanni Verga'nın bu romanı 2015'te Ebru Balamir çevirisiyle *Malavoglia'lar* adıyla Fabula Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. (Y.N.)

Bununla birlikte şiirde içeriğin (ve onunla birlikte öykü ile olay örgüsü arasındaki ilişkinin) önemsiz olduğunu söylemek hatalı bir şey olacaktır. Bir örnek verecek olursak, Leopardi'nin "A Silvia" [Silvia'ya] başlıklı şiirinde bir öykü vardır (bir zamanlar şu özellikleri taşıyan genç bir kız varmış, şair onu seviyormuş, kız ölmüş, şair onu hatırlıyor); bir olay örgüsü de var (başlangıçta şair sahnede, kız zaten ölmüş, şair onu kendi anılarında yeniden yaşatıyor). Bu şiirin bir çevirisinde ifadeyi değiştirmenin (*Silvia* ve *salivi* gibi) ölçü ve kafiyeye ait pek çok ses sembolü değerinden vazgeçmeyi dayattığını söylemek bile fazla. Şiirdeki öykü ve olay örgüsüne dikkat etmeyen bir çeviri yeterli bir çeviri olmayacaktır. Bir başka şiirin çevirisi olacaktır.

Bu çok sıradan bir gözlem gibi görünüyor ama bize şiirde bile yazarın bir dünyadan (iki ev var, biri diğerin karşısında, "el işleriyle uğraşan" genç bir kız var) söz ettiğini gösteriyor. Bu daha ziyade anlatıda meydana gelir. Manzoni (herkesin söylediği gibi) çok iyi yazmaktadır ama XVII. yüzyıl Lombardia'sı, Como Gölü, mütevazı toplumsal koşullarda yaşayan iki âşık, küstah ve kendini beğenmiş bir derebeyi, ödlek bir papaz olmasaydı romanı ne olurdu? *Nişanlılar*, Eleonora Pimental Fonseca'nın asıldığı sırada Napoli'de geçiyor olsaydı ne olurdu? Hadi bir düşünelim.

İşte bu yüzden, *Gülün Adı*'nı yazdığım zaman verimli bir yıl geçirdim, iyi hatırlıyorsam, bir tek satır bile yazmadan (*Foucault Sarkacı* için aynı biçimde en az iki yıl, bir o kadar da *Önceki Günün Adası* için) sürekli okuyordum, planlar ve diyagramlar çiziyordum, bir dünya yaratıyordum. Bu dünya, içinde mutlak bir güvenle hareket edebileceğim en net olası dünya olmalıydı. *Gülün Adı* için, başka planları ve gittiğim yerleri temel alarak yüzlerce labirent ve manastır planı çizdim; her şeyin çok iyi işlemesini istiyordum, iki kişinin konuşarak bir yer-

den bir başka yere gitmesinin ne kadar süreceğini bilmem gerekiyordu. Bu, diyalogların ne kadar süreceğini de belirleyen bir şeydi.

Bir romanda, "Tren Modena İstasyonu'nda durduğunda, adam koşar adım indi ve gazete aldı," diye yazmam gerekse, Modena'da bulunmadıysam ve trenin orada yeterli bir süre durduğunu doğrulamadıysam, peron ile gazete bayisi arasındaki uzaklığın ne kadar olduğunu görmediysem bunu yapamam (aynı şey trenin Innisfree' de durması gerekseydi de geçerli olurdu). Bütün bunların (sanırım) hikâyenin gelişimiyle çok fazla ilgisi yok ama bu söylediklerimi yapmazsam öyküler anlatamam.

Foucault Sarkacı'nda iki yayınevinin Manuzio ve Garamond'un farklı ama bitişik iki binada bulunduğunu, aralarında buzlu camlı kapısı olan ve üç basamakla geçilen bir geçit olduğunu söylüyorum. O iki bina arasında nasıl bir geçit açılabileceğini uzun uzun hesapladım ve aralarında bir düzey farkı yaratmak gerekir diye çeşitli planlar çizdim. Okur o üç basamağın (sanırım) farkına bile varmaksızın okumasını sürdürdü, ama benim için çok önemliydiler.

Bazen kendi kendime, öyküde o ayrıntılar görünmediğine göre anlatı dünyamı böylesine net bir biçimde çizmem gerekli mi, diye soruyorum. Ama bunlar hiç kuşku yok ki çevreye aşina olmamı sağlıyor. Bir keresinde, Luchino Visconti'nin, eğer bir filmde iki kişinin mücevher dolu bir çekmeceden söz etmesi gerekiyorsa, o çekmece hiç açılmayacak olsa bile gerçek mücevherlerle dolu olmasını istediğini yoksa oyuncular pek de ikna olmadan oynayacaklarından canlandırdıkları karakterlerin inanılır olmayacaklarını düşündüğünü anlatmışlardı.

Bu düşünceyle *Gülün Adı* için manastırdaki tüm rahipleri tasarlamıştım. Neredeyse hepsini (tamamını değil), o dönemin Benediktenlerinin sakal bıraktıkları ko-

nusunda kesin bir bilgim olmasa da, sakallı tasarlamıştım ve bu filolojik bir sorun yarattı; Jean-Jacques Annaud filmi çektiğinde bu sorunu danışman uzmanların yardımıyla çözmek zorunda kaldı. Bu arada farkındaysanız romanda rahiplerin sakallı olup olmadığı konusunda hiçbir şey söylenmemektedir. Ama karakterlerimi tanımam gerekiyordu, onları konuşturacak ve eylemde bulunmalarını sağlayacak olan bendim, tanımazsam ne söyleteceğimi bilemezdim ki.

Foucault Sarkacı için öykünün temel olaylarından bazılarının geçtiği Conservatoire des Arts et Metiers binasında pek çok akşam kapanma saatine kadar kaldım. Tapınak Şövalyeleri'nden söz edebilmek için Fransa'daki Foret d'Orient'i ziyarete gittim, orada kumanda merkezlerinden izlere rastladım (sonra romanda o izlere birkaç belirsiz kelimeyle anıştırma yaptım). Casaubon'un Paris'teki gece yürüyüşünü betimlemek için Conservatoire'den Vosges Meydanı'na ve oradan da Eyfel Kulesi'ne çeşitli geceler saat iki ve üç arasında yürüdüm, bu sırada bir ses kayıt cihazına konuşuyor ve gördüğüm şeyleri, yolların isimlerini ve kesişmeleri unutmamak için anlatıyordum. *Önceki Günün Adası* için doğal olarak denizin, gökyüzünün, balıkların ve mercanların rengini ve günün değişik saatlerindeki durumu görmek için güney denizlerine, sözünü ettiğim coğrafi konumunun bulunduğu yere gittim. Ayrıca iki ya da üç yıl boyunca dönemin gemi modelleri ve çizimleri üzerinde çalıştım, amacım bir kamara ya da bir kabinin büyüklüğünün ne kadar olabileceğini ve birinden diğerine nasıl geçilebileceğini bilmekti.

Şu geçtiğimiz günlerde yabancı bir yayımcı, *Gülün Adı*'ndaki manastır planını tüm baskılara koyduğumuz gibi, romana bir gemi planı koymanın iyi olup olmayacağını sordu, onu avukatıma başvurmakla tehdit ettim. *Gü-*

lün Adı'nda okurun oluşturulan ortamın kusursuzluğunu anlamasını istiyordum, *Önceki Günün Adası*'nda okurun kafasının karışmasını istiyordum, sürekli yeni sürprizler saklamakta olan o küçük labirentte bir türlü yönünü bulamamasını. Ama uyku, uyanıklık ve alkolün etkisi arasında deneyimlenmiş belirsiz, karanlık bir ortamı anlatmak için, okurun aklını karıştırmak için, benim çok net ve açık fikirlerim olması, milimetrik hesaplanmış bir gemi planına başvurarak yazmam gerekiyordu.

Dünyadan stile

Bu dünya bir kez oluşturulduktan sonra, gerektirdiği sözcükler ardından geliyorlar ve (her şey yolunda giderse) orada meydana gelen olaylarla birlikte o dünyaya ait oluyorlar. Bu nedenle *Gülün Adı*'nda stil –daima türdeş olarak– Ortaçağ kronistine özgü, net, sadık, naif, aptalca ve oldukça düz bir anlatıma sahip bir stil (mütevazı bir XIV. yüzyıl rahibinden Gadda gibi yazmasını, Proust gibi hatırlamasına bekleyemeyiz). Oysa *Sarkaç*'ta dillerin çoğulluğu işin içine karışmalıydı, Aglie'nin arkaikleştiren eğitimli dili, Ardenti'nin sözde D'Annunzio tarzı dili, Belbo'nun ve gizli dosyalarının bariz ve ironik yazınsal dili, Garamond'un ticari ve *kitsch* dili, üç redaktörün sorumsuz fantezilerini oluştururken aralarında geçen ciddiyetten yoksun diyalogların bilgece çağrışımları, beğenilecekleri şüpheli sözcük oyunlarıyla karıştırma kapasitesi. Ama Maria Corti'nin[1] "dil düzeyi sıçramaları" olarak tanımladığı örnekler (ona bunu ortaya çıkardığı için minnettarım) basit bir stil kararına bağlı değillerdi: Olayın geçtiği kültürel açıdan eşitsiz dünyanın doğasının belirlediği şeylerdi.

1. Maria Corti, "I giochi del Piano", *L'indice dei Libri del Mese*, 10, 1988 içinde, s. 14-15.

Önceki Günün Adası içinse çıkış noktasını oluşturan dünyanın doğası sadece stili değil aynı zamanda anlatıcı ve kahraman arasındaki sürekli çatışma ve karşılıklı konuşmanın yapısını da belirliyordu. O çatışmada sürekli suç ortağı ve tanık olarak başvurulan okur da işin içine dahil ediliyordu. Aslında, *Sarkaç*'ta olay bizim zamanımızda geçiyordu ve artık kullanılmayan bir dili nasıl geri getireceğimiz gibi bir sorun yoktu. *Gülün Adı*'nda olay bize oldukça uzak yüzyıllarda geçiyordu, orada farklı bir dil konuşuluyordu, oldukça sık olarak (bazılarının söylediğine göre çok fazla) görülen kiliseye özgü o Latincenin hikâyenin uzak bir zamanda geçtiğini hatırlatma işlevi vardı. Bu yüzden biçemsel model doğrudan olmasa da dönemin kronistlerinin Latincesiydi ama bu da doğrudan genelde hepimizin okuduğu modern çevirilerden alınmıştı (ve ben de böylece kendime özgü tedbirlerimi almıştım, okura bir Ortaçağ kroniğini XIX. yüzyıla özgü çevirisinden kaleme aldığım konusunda uyarıyordum). *Önceki Günün Adası*'nda ise kahramanım barok bir dille konuşamazdı, Manzoni'nin çevriyazısının başında, reddettiği elyazmasının parodisini yapmadan ben de konuşamazdım. Bu yüzden bana kahramanının sözlerindeki ölçüsüzlük nedeniyle bazen irkilen, bazen bu ölçüsüzlüğün kurbanı olan, bazen de okura yönelerek bir ölçü tutturmaya çalışan bir anlatıcı gerekiyordu. Yani bana üç farklı "stil alıştırması" dayatan üç farklı dünya söz konusuydu, bu dünyalar yazma sürecinde üç farklı görme ve düşünme biçimine dönüştüler; o dönemlerdeki gündelik deneyimlerimi bile neredeyse o terimlere çevirecek hale gelmiştim.

Baudolino istisnası

Şimdiye kadar söylediklerim: (i) ufuk açıcı küçük bir fikirle yola çıkılır ve (ii) dünyanın oluşturulması stili be-

lirler. Son anlatısal deneyimim *Baudolino*, bu iki ilkeyi yadsıyor gibi görünüyor. Ufuk açıcı küçük fikre gelince, en az iki yıl boyunca pek çok fikir vardı kafamda, ufuk açıcı başlangıç fikri söz konusu olduğunda bunlardan çok fazla varsa bu hiç de ufuk açıcı olmadıklarının göstergesidir. Aslında bu fikirlerden her biri romanın genel yapısına özgünlük kazandırdı ama sadece sınırlı durumlarda ve bazı bölümlerde.

Aklımdaki ilk fikri söylemiyorum çünkü çok çeşitli nedenlerle –her şeyden önce geliştiremediğim bir fikir olduğundan– ondan vazgeçtim – kim bilir, belki de onu kendime saklıyorumdur beşinci bir roman için. Bu fikre eşlik eden ikincil bir fikir vardı; basitçe söylersek bu fikir kapalı bir odada cinayet *topos*'una indirgenebilir; okurken görülebileceği gibi roman bu *topos*'u ancak Friedrich'in ölümü bölümünde telafi edebildi.

İkincisi ise Palermo Kapuçin rahiplerin mumyalanmış kadavralarıydı (aslında oraya çeşitli defalar gitmiştim, yerin ve tek tek mumyaların fotoğraflarını toplamıştım); son sahnenin kadavralar arasında geçmesi gerekiyordu. Romanı okuyanlar bu fikirden Baudolino ve Şair arasındaki son karşılaşmada yararlanıldığını bilirler ama romanın ekonomisinde marjinal bir işlevi bulunmaktadır; tamamen sahnelenebilir olduğunu söyleyebilirim.

Üçüncü fikir romanın yalan yanlış şeyler oluşturan bir grup insanla ilgili olması gerektiğiydi. Aslında, bazı vesilelerle yanlış göstergebilimiyle ilgilenmiştim.[1] Başlangıçta kahramanlar çağdaşlarımız olmalıydı, bunlar bir gazete kurmaya karar veriyorlar ve bir dizi sıfır sayıda

1. Özellikle "Falsi e contraffazioni" başlıklı yazımda (Bkz. *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990) bundan söz ediyorum. Ama bu kitapta yer alan yanlışla ilgili makaleme bakarsanız, belki de tarihe (1994) bakılacak olursa *Baudolino*'nun çekirdeğini oluşturuyordu.

baskının nasıl "yaratılabileceğini" deniyorlardı. Gerçekten de romanın adını *Sıfır Sayı* koymayı düşünüyordum. Ama orada içime sinmeyen bir şeyler vardı, kendimi yine *Foucault Sarkacı*'nın kahramanları arasında bulurum diye korkuyordum.

Bu durum, Batı tarihinin en keyifli yanlışlarından biri olan Rahip Johannes'in mektubu aklıma gelene kadar sürdü. Bu fikir bir dizi anı ve okuma deneyiminin "su yüzüne" çıkmasını sağladı. 1960 yılında Bompiani Yayınevi için Ley ve Sprague Du Camp'ın *Lands Beyond*'unun İtalyanca baskısını (*Le terre leggendarie* [Efsanevi Topraklar]) yayına hazırlamıştım. Doğal olarak o kitapta Rahip Johannes'in krallığı hakkında bir bölüm ve İsrail'in kaybolmuş kabileleri hakkında da bir başka bölüm vardı. Kapakta (sanırım XV. yüzyıldan kalma karakalem bir çizimden alınmış ve stencil tekniğiyle sözde renklendirilmiş) bir *sciapode*[1] vardı. Yıllar sonra parçalanmış bir Ortelius haritası satın almıştım, bu renkli harita tam da Rahip Johannes'in topraklarını gösteriyordu, onu çalışma odamın duvarına asmıştım. Seksenli yıllarda mektubun çeşitli versiyonlarını okumuştum.[2] Kısacası Rahip Johannes oldum olası merakımı cezbeden bir konuydu, krallığında bolca bulunup yaşayan canavarları ve Büyük İskender hakkında yazılan çeşitli romanslarda, Mandeville yolculuklarında anlatılan diğer öyküleri ve tüm hayvan nameler dizisinin dile getirdiklerini yeniden yaşatma fikri bana çok çekici geliyordu. Nihayetinde bu çok sevdiğim Ortaçağ'a geri dönmek için güzel bir fırsattı. Yani

1. Tek bacaklı ve kocaman ayaklı mitolojik ve fantastik yaratık. Herodot'ta da geçen bu efsanevi yaratıkların Antik Yunan'da, Libya'da yaşadığına ve tek ayağıyla gölge yaptığına inanılırken, yazarın sözünü ettiği mektup bağlamında Hindistan'da yaşadığına inanılıyordu. (Ç.N.)

2. Özellikle Gioia Zaganelli (Haz.), *La lettera del Prete Gianni*, Pratiche, Parma, 1990.

benim gerçek ufuk açıcı fikrim Rahip Johannes'ti. Ama bu fikirden yola çıkmamış, ona kolayca varmıştım.

Belki de bu kadarı, mektup Friedrich Barbarossa'nın imparatorluk kançılaryasına mal edilmiş olmasaydı (olası hipotezlerden biri bu) bana yetebilirdi. Şimdi Friedrich Barbarossa benim için bir başka sihirli isme dönüşmüştü, çünkü İmparator Friedrich'e karşı koymak için kurulan şehir Alessandria benim doğum yerim. Buradan yola çıkarak neredeyse üzerinde daha önce düşünülmemiş zincirleme ani kararlar aldım: Geleneksel klişelerin dışında bir Friedrich bulmak gibi, düşmanları ve sarayındaki adamları yerine bir evladın gözüyle anlatılan biri (ve böylece Barbarossa hakkında okunacak bir sürü şey çıktı), doğduğum yerin kökenlerini, efsanelerini özellikle de Gagliaudo ve ineğininkini anlatmak gibi kararlar aldım. Yıllar önce Alessandria'nın tarihi ve kuruluşu hakkında bir makale yazmıştım (başlığı işe bakın ki, "Aziz Baudolino Mucizesi"ydi)[1] ve buradan yola çıkarak aklıma kentin koruyu azizi Baudolino'yla aynı adı taşıyan bir karakterde hikâyeyi yeniden canlandırma fikri geldi. Baudolino'yu Gagliaudo'nun oğlu yapmak, hikâyeye popüler ve pikaresk bir görünüm kazandırmak – böylece, görkemli bir tarzda konuşan bilginlerin hikâyesinin yer aldığı *Gülün Adı*'nın bir çeşit karşıtını yaratarak, burada halktan kişilerin ve savaşçı askerlerin, yani hepsi oldukça kaba saba olan ve diyalekt konuşan kişilerin öyküsünü yaratmak istedim.

Ama bu kararı alınca ne yapmam gerekiyordu? Hakkında halk dilinde yazılmış çok kısıtlı belgelere sahip olduğumuz (Piemonte bölgesiyle ilgili hiçbir belgeye sahip olmadığımız) Po Nehri'nin Kuzey İtalya'daki bölü-

1. AA.W, *Strutture ed eventi dell'economia alessandrina* içinde (Cassa di Risparmio, Alessandria, 1981), şimdi *Secondo Diario Minimo*'ya dahil edildi (Bompiani, Milano, 1992).

münde konuşulan sözde bir diyalektle Baudolino'yu konuşturmak mı? Ağzına geleni ânında söyleyen Baudolino'nun doğallığını modern stiliyle kirletecek bir anlatıcıyı konuşturmak mı? Ve böylece bir süredir kafamda dönüp duran bir başka sabit fikir imdadıma yetişti, üstelik bu vesileyle işe yaracağını da hiç düşünmemiştim doğrusu: Bizans'ta geçen bir hikâye anlatmak. Neden mi? Çünkü Bizans uygarlığı hakkında çok az şey biliyordum ve İstanbul'a hiç gitmemiştim. Bu pek çok kişiye İstanbul'da geçen bir öykü anlatmaya karar vermek için oldukça zayıf bir motivasyon gibi görünecektir, dahası İstanbul ile Friedrich Barbarossa arasında neredeyse hiçbir ilişki yoktu. Ama bazen bir hikâyeyi daha iyi öğrenmek için onu anlatmaya da karar verilebilir.

Söyledim ve yaptım, İstanbul'a gittim, Antik Bizans konusunda pek çok şey okudum, topografyasına hâkim oldum, Niketas Honiates ve *Narrazione cronologica*'sına [*Chronica diegesis*, Kronolojik Anlatı] rastladım. Anahtarı, yani anlatımın "seslerini" nasıl birbirine bağlayacağımı bulmuştum: Neredeyse görünmez şeffaf bir anlatıcı Niketas ve Baudolino arasındaki karşılıklı konuşmayı anlatacaktı. Bu arada Niketas'ın görkemli ve bilgece düşünceleriyle Baudolino'nun pikaresk öyküleri sürekli yer değiştirecekti, öyle ki ne Niketas ne de okur Baudolino'nun ne zaman yalan söylediğini anlayamayacak hale gelecekti, tek sabit başvuru noktası kendisinin bir yalancı olduğunu iddia etmesi olacaktı (Giritli Epimenides'in ve yalancının paradoksu).

"Sesler" oyunu elimdeydi ama Baudolino'nun sesi yoktu. İşte o noktada ilkelerimden ikincisine de aykırı davrandım. Dahası, İstanbul'un Haçlılarca fethiyle ilgili kronikleri okurken (ve Villehardouin, Robert de Clary ve Niketas'ın metinlerinde zaten oldukça romanesk görünen o olayın hikâyesini anlatmam gerektiğine karar verirken),

bir yandan da sayfiyedeyken biraz zaman geçirmek için Baudolino için bir tür günlük kaleme almaya başladım. XII. yüzyılda Kuzey İtalya'nın Po bölgesine ait varsayımsal bir Pidginle [melez dil] yazıyordum, bu yazdıklarım daha sonra romanın giriş sayfalarını oluşturdu. O yazdığım sayfaları tarihsel sözlüklere ve diyalekt sözlüklerine, erişebildiğim tüm belgelere başvurduktan sonra, müteakip yıllarda birçok kez yeniden yazdığım da doğru, ama zaten yazdığım o ilk taslaktaki dilsel stil sayesinde Baudolino'nun nasıl düşünüp konuşabileceği kafamda netleşmişti. Özetle, nihayetinde Baudolino'nun dili bir dünyanın oluşturulmasından doğmadı. O dilin verdiği itici güçle bir dünya doğdu.

Bu mesele teorik açıdan nasıl çözümlenir bilmiyorum. Walt Withman'ı alıntılamaktan başka çarem kalmıyor: "Kendimle çelişiyor muyum? Pekâlâ, öyleyse çelişiyorum kendimle." Bunu bir yana bırakırsak, diyalektik şemalara başvurmak beni büyük bir ihtimalle çocukluğuma ve doğduğum topraklara yani en azından anılarımda zaten önceden yapılandırılmış bir dünyaya götürdü.

Kısıtlamalar ve zaman

Yine de (meselemiz ister dünyaya karşı dil ister dile karşı dünya olsun), iki ya da üç yılı, kendi hesabına var olacak bir dünya oluşturmak için harcıyorsanız, bu dünya hikâyeyi yerleştireceğiniz tarihsel bağlamdan bağımsız olamaz. Bu "kozmogonik" aşamaya (bir formül ya da bir programa indirgemeyi beceremeyeceğim bir ölçüde) romanın taşıyıcı yapısı ve oluşturmakta olduğunuz dünyanın yapısıyla ilgili bir hipotez eşlik eder. Bu yapı öz itibarıyla kısıtlamalar ve zamansal ölçü ve ritimlerden oluşur.

Kısıtlamalar her sanatsal çalışma için temel niteliğindedir. Tempera tekniği yerine yağlıboya, duvar yerine tu-

val kullanmaya karar veren ressam, bir başlangıç tonalitesi yeğleyen müzisyen (sonra bunu değiştirecek, tekrar değiştirecek ama yine de o tonaliteye dönmek zorunda kalacaktır), uyak ve hece ölçüsü kafesini oluşturan şair bir kısıtlama seçmiş olur. O kısıtlamalardan kaçınmış gibi görünen ressam, müzisyen ya da avangard şairler olduğuna bakmayın, mutlaka kendilerine başka kısıtlamalar koymuşlardır. Bütün sanatçılar kısıtlama koyar, ama bunları fark etmeniz gerektiği gibi bir kural da yoktur.

"Vahiy" kitabının yedi mühürle mühürlenmiş tomarı gibi olayların birbiri ardına geldiği bir şema kısıtlama olarak seçilebilir. Öyküyü belli bir tarihe yerleştirmek de bir kısıtlamadır: Bazı şeyler o tarihte vuku bulabilir ama bazıları asla. Kahramanlarınızın gizem tutkusuna göz yummaya karar vermek de bir kısıtlama olabilir, bu nedenle *Sarkaç*'ın alt bölümleri 120 tane olmalıdır, ne bir eksik ne bir fazla, bölümleri de tıpkı Kabala'nın Sefirah'ı gibi 10 tane olmak zorundadır.

Ayrıca bu kısıtlamalar yavaş yavaş bir zamansal sekans belirlerler. *Gülün Adı*'nda, kıyamet alametlerine uygun bir sekansı takip etmek gerekiyordu, olay örgüsünün zamanı öykü zamanıyla (geniş parantezler dışında) örtüşmeliydi: Hikâye William ve Adso'nun manastıra varışıyla başlar ve oradan ayrılışlarıyla son bulur. Kolay (okumak için de öyle).

Sarkaç ile romana adını veren nesnenin salınımsal hareketi beni başka bir zamansal yapı kullanmaya mecbur ediyordu. Casaubon, belli bir akşam Conservatoire'a varır, orada saklanır ve geçmiş olayları hatırlar, sonra olay başlangıç noktasına döner, vesaire. *Gülün Adı* için bir hafta boyunca her gün neler olması gerektiğini belirlemeye çalıştığımdan yavaş yavaş bir çeşit ardıl takvim ya da saat oluşturmak zorunda kalmıştım. *Sarkaç* için oluşturduğum yapı kıvrımlı ve kavisliydi, geçmişe dönüşleri ve gelecekle ilgili anıştırmaları içeriyordu. Aşamalı bir endeks

ya da Kartezyen koordinat sisteminin eksenleri gibi. Kahraman şimdi buradaydı ama o anda geçmişte ne olduğunu hatırlıyordu.

Güzel olan tarafı her birine teker teker baktığımızda bu şemaların değişmez olmasıdır; ama roman ilerledikçe çekmecelerim defalarca yeniden yapılmış şemalarla doldu. Söylemek istediğim şey şu: Hikâyenin güzel tarafı kendine kısıtlamalar yaratmak zorunda olmaktan geçiyor ama yazma aşamasında kendini bu kısıtlamaları değiştirmek konusunda özgür hissetmen lazım. Yeter ki her şeyi değiştirmek ve en başından yeniden başlamak zorunda kalmayalım.

Bu arada, *Sarkaç*'ın kısıtlamalarından biri de kahramanların 1968'i yaşamış olmalarıydı ama Belbo kendi dosyalarını bilgisayarda yazdığı için ve bunun öykünün tamamında biçimsel bir rolü olduğundan (öngörülemeyen ve bireşimsel doğasının ona kısmen esinlediği bir şey olduğundan) nihai olaylar zorunlu olarak 1983 ile 1984 arasında geçmeliydi, daha önce olamazdı. Nedeni çok basitti: Yazı programlarına sahip ilk kişisel bilgisayarlar İtalya'da 1983'te piyasaya girmişti (bilemediniz 1982'de). *Gülün Adı*'nın başarısının nedenini bilgisayarda yazılmış olmasına bağlayıp bunu tekrarlayıp duranlara bu yanıt olsun. 1978-1979'da Amerika'da Tandy denilen küçük bilgisayarlar üç-beş kuruşa satılıyordu ve kimse bu bilgisayarlara bir harften fazlasını yazmaya cesaret edemiyordu.

Ama 1968'den 1983'e kadar süren onca zamanı geçirmesi için Casaubon'un bir başka yere göndermek zorundaydım. Nereye? Oradayken bizzat bulunduğum bazı sihir törenleriyle ilgili anılarım beni Brezilya'ya sürükledi (orada neden söz edebileceğimi ve o dünyanın hangi biçimde olduğunu biliyordum). Pek çoklarına oldukça uzun bir geriye gidiş gibi görünen o yolculuğun nedeni ve çıkış noktası bu. Uzun görünmesine rağmen benim

için (ve iyi niyetli bazı okurlar için) temel niteliği taşıyan bir şey, çünkü kitapta diğer kahramanların başına gelecek şeylerin, kısa bir biçimde Brezilya'da ve Amparo'da vuku bulmasını sağlayabildim. IBM, Apple ya da Olivetti kelime işlemcileri altı ya da yedi yıl önce piyasaya sürmüş olsalardı, romanım farklı olacaktı, Brezilya olmayacaktı, pek çok yüzeysel okurun içi rahatlayacaktı ama benim açımdan çok kötü bir kayıp olacaktı.

Önceki Günün Adası bir dizi tarihsel kısıtlama ve katı romanesk kısıtlama üzerinde temellendi. Tarihsel kısıtlamalar Roberto'nun delikanlıyken Casale Kuşatması'na katılmış olması, Richelieu'nün ölümünde yanında olması gibi olaylara dayanıyordu, bu nedenle adasına 1642'nin Aralık ayından sonra gelebilirdi ama 1643'ten sonra gelemezdi. Çünkü o yıl Tasman o taraflardan geçiyor, her ne kadar benim hikâyemin takviminde birkaç ay erken de olsa. Ama hikâyeyi sadece temmuz ve ağustos ayları arasına yerleştirebilirdim çünkü Fiji Adaları'nı o dönemde görmüştüm, bir geminin oralara varması birkaç ay sürüyordu: Bu durum, kendimi ve okuru belki de Tasman'ın kimseye bir şey söylemeden o takımadaya sonra döndüğüne yönelik son bölümde yaptığım anıştırmaları, romana özgü kötücül imaları açıklar. Kısıtlamaların buluşlar yapmaya yaradığını burada görebiliriz, sizi sessizlikler, komplolar ve muğlaklıklar icat etmeye mecbur kılarlar.

Bana, "Neden bütün bu kısıtlamalar?" diye sorabilirsiniz. Roberto'nun Richelieu'nün ölümünde yanında olması gerekli miydi? Hiç de gerekli değildi. Gerekli olan benim kendi kendime kısıtlamalar koymamdı. Aksi takdirde hikâye kendi başına yol alamazdı.

Romana özgü kısıtlamalara gelince, Roberto gemide olmalı, bir daha oradan çıkamamalı ve adaya ulaşmak için beyhude bir çabayla yüzme öğrenmeye çalışmalıydı. Bu

arada, yaşam ve ölüm üzerine düşünerek o dönemin tüm felsefesini parça parça bulmak ve sonra aptallığından bir kenara atmak zorunda kalmıştı. İyi niyetli bir okur için bu, bir kısıtlamadan daha fazla bir şey olabilir ve itki sağlayacak bir şey de yaratabilir: Arzu'nun özünün ta kendisidir belki de. Bunu inkâr edebilecek son kişi ben olurum. Ama okurun yazdığım şeyde *ne* bulabileceğinden ya da bulması gerektiğinden değil de *nasıl* yazdığımdan söz ediyorum (çünkü bunu söylemek için, ya roman öyle olduğu gibi olmalıdır ya da ben onu yazmak ve siz de okumak için zaman kaybetmişsiniz demektir, doğrusu bu ihtimali de dışlamıyorum). Söylemek istediğim şey şu, kısıtlama bir yandan romanın belli bir Anlam doğrultusunda gelişmesine izin verirken bir yandan da bu Anlam'a özgü fikir bizi kısıtlama altına sokar. Ama biri diğeri olmadan ilerleyemeyeceğinden, Anlam'dan değil kısıtlamalardan söz ediyoruz, bu da yazarın sonradan uzun uzun üzerinde açıklama yapması gereken bir şey değil.

Aklıma gelmişken başımdan geçen bir olayı anlatayım. Siyasi açıdan polemikçi bir köşe yazarı olmamı cezalandırmak için romancılığımla dalga geçmek isteyen küstah ve edepsiz bir gazeteci, romanı mastürbasyon eylemi gibi tanımladı. (Sözcük seçimine de yansıyan) kabalığında cahil adam doğru bir tahminde bulunuyordu: Kuşkusuz mastürbasyona özgü bir şey vardı, özellikle de tutku nesnesinden ilelebet ayrı kalmış bir kazazedenin durumunda tanımı gereği olan bir şeydi bu. Ancak, sözünü ettiğim yazar bozuntusu, kendi künt tenselliğine demir atıp kaldığından, başına konan devlet kuşunu görüyor ve onu alıcı kuşların dışkısı gibi okuyordu. İlahî görüye ulaşacak kadar yalnızlıktan dağılmış bir ruhun tohumunu rasgele yayarak gerçekleşen Varlığı yaratma girişiminde, o yalnızlık erdeminde "zihinsel olan"ın doğasını ve –nihayetinde metafizik olanı– kavrayamıyordu.

Ama meseleye dönelim. Mesele şu ki Roberto gemiyi bırakmamalıdır (sadece sonunda belirsiz amaç ve gereksinimlerle bırakır). Bu nedenle, anlatılabilmeleri için, gemide vuku bulmayan şeyler Roberto'nun hatırlaması sayesinde vuku bulmalıydı, yeter ki olay örgüsü öyküyle aynı düzleme gelmesin. Böylece Casale maceralarından sonra Paris'e giden bir genç olarak en ince ayrıntısına kadar başına gelenleri, kendini bir gemide nasıl bulduğunu vb. şeyleri hatırlayarak anlatır. İsterseniz bunu bir de siz deneyin ama sizi temin ederim ki eğer benim harcadığım emek boşa gittiyse sizinki daha da fazla boşa gidecektir.

Bu durum *Sarkaç*'taki gibi yılanvari, kıvrımlı bir zamansal sekans izlemememi gerektiriyordu, *bir adım ileri üç adım geri, bir adım ileri iki adım geri, bir adım ileri bir adım geri* gitmem gerekti. Roberto bir şey hatırlar ve bu sırada gemide bir şeyler olur. Gemide bir şeyler olur ve Roberto bir şeyler hatırlar. Roberto'nun anıları yavaş yavaş 1630'dan 1643'e doğru geçerken, gemideki olaylar da saat ve saat ilerler. Bu, Peder Caspar'ın gelişine kadar sürer. O noktada olay deyim yerindeyse bir süreliğine şimdide kalır. Sonra Peder Caspar denizde kaybolur ve Roberto yeniden yalnız başına kalır.

Ona ne yaptırmalıydım? Romana özgü kısıtlama, Roberto'nun kıyıya ulaşması için ona çeşitli yollar denetmeyi dayatıyordu bana. Ama bunlar günbegün kaydedilmiş yavaş, tekrarlanan ve monoton şeyler olmalıydı. Sonuç itibarıyla bir roman yazmam gerekiyordu, bu eylemin amacı –her estetik düzey uzmanının küçümseme ve alayla söylediği şey– Helenistik romandan günümüze, Aristoteles'in *Poetika*'sını hatırlatmaya bile gerek yok, şekillenmiş olan türün yasalarına tamamıyla uygun davranmak ve anlatının keyfini sağlamak olmalıdır.

Şansa bakın ki, bir başka kısıtlamanın kurbanıydım. XVII. yüzyıl romanının ruhuna uygun davranmak için,

başlangıçta kahramana tıpatıp benzeyen bir karakter yerleştirmiştim romana, aslında bu karakterle daha sonra ne yapacağımı bilmiyordum. Ve işte bu tıpatıp benzer zor zamanda imdada yetişti: Her gün biraz daha iyi (ama yeteri kadar iyi değil) yüzme öğrenerek adaya ulaşmaya çalışırken Roberto kendi tıpatıp benzerinin romanını hayal eder ve böylece *bir adım ileri üç adım geri* yapısını yeniden üretebilir. Roberto adaya ulaşmayı başaramadığından, tıpatıp benzerini kendi başladığı noktadan başlatarak onun adaya varmasını sağlar. Kendi kendine oluşan bir roman görmek ne hoş! Nereye varacağımı bilmiyordum, çünkü romana özgü kısıtlama Roberto'nun hiçbir yere varmaması gerektiğiydi. Roman biter çünkü kendiliğinden kendi sonuna doğru gider. Bu, Örnek Okur'umun fark etmesini istediğim şeydir. Romanın kendi kendine yol alması yeni bir şey değildir, böyle olagelmiştir ve her zaman böyle olur, gerçekten.

Kısıtlamalara dönecek olursak, *Baudolino*'nun son öyküsü 1204 yılında anlatılmalıydı çünkü İstanbul'un Haçlılarca fethini anlatmak istiyordum. Ama Baudolino yüzyılın ortalarına doğru doğmuş olmalıydı (kahramanımın o dönemdeki pek çok olayı anlayacak ve isteyecek düzeyde olması için dayanak olarak 1142 tarihini almıştım, bu öykü anlatmamı kolaylaştırıyordu). Rahip Johannes'in mektubundan söz edilen ilk tarih 1165 civarıdır, ben de zaten mektubu birkaç yıl gecikmeyle dolayıma sokuyorum; ama o zaman neden Baudolino Friedrich'i ikna ettikten sonra rahibin krallığını aramak üzere yola çıkmaz? Çünkü onu rahibin krallığından 1204 yılında döndürmem gerekiyordu; böylece İstanbul yangını süresince hikâyeyi Niketas'a anlatabilirdi. O aradaki neredeyse kırk yıllık sürede Baudolino'ya ne yaptırmalıydım? Birazcık *Sarkaç*'taki bilgisayar olayı gibi bir şeydi.

Ona pek çok şey yaptırıyordum ve sürekli olarak

yola çıkmasını geciktiriyordum. O anda bu bana bir zaman kaybı gibi görünüyordu, sanki öyküye o lanetli 1204 tarihine varabilmek için bir dizi zamansal takoz yerleştiriyor gibiydim. Oysa durumu değerlendirdiğimde (pek çok okurun bunun farkına vardığını umuyorum, hatta biliyorum) Arzu Spazmı yaratmıştım (ya da roman ben bunun hemen farkına varmasam da bunu kendisi yaratmıştı). Baudolino krallığı ister ama sürekli olarak arayış ânını geciktirmelidir. Böylece rahibin krallığı, Baudolino'nun arzusunda ve (umuyorum) okurun gözlerinde devleşir. Bir kez daha kısıtlamaların avantajları.

Nasıl yazıyorum

Bu noktada artık şu türden soruların beyhude olduğu anlaşılmıştır: "Not alarak mı başlıyorsunuz, hemen ilk ve son bölümü mü kaleme alıyorsunuz, dolmakalemle mi, kurşunkalemle mi, yoksa bilgisayarda mı yazıyorsunuz?" Eğer günbegün bir dünya oluşturmanız gerekiyorsa, sayılamayacak kadar çok zamansal yapı denemeniz lazımsa, kahramanların yaptığı ve yapmaları gereken jestler sağduyunun ya da anlatısal uzlaşmaların mantığına göre (ya da onlara ters) olmalıysa, kısıtlamaların mantığına uygun davranmanız gerekiyorsa (yeniden düşünerek, silerek, sürekli olarak yeniden düzenleyerek) bir roman yazmanın tek tip bir yolu yoktur.

En azından benim için. Sabahın sekizinde uyanarak daktilonun başına geçen ve o saatten öğlen on ikiye kadar yazan, tek satır da olsa yazmadan gün geçirmeyen (*nulla dies sine linea*) yazarlar tanıyorum. Bunlar öğleden sonra yazmayı bırakıyorlar ve akşama kadar dolaşıyorlar. Ben öyle yapmıyorum. Her şeyden önce, bir roman yazmak söz konusu olduğunda yazma eylemi sonradan geldiğinden önce okuyorum, şemalar çiziyorum, kahraman-

larımın portrelerini, yer haritalarını ve zamansal sekans şemalarını tasarlıyorum. Bütün bunlar fosforlu kalemle de bilgisayarla da yapılabilir, her şey o an nerede olduğunuza, ne tür bir anlatısal fikir söz konusu olduğuna ve kaydetmek istediğiniz veriye bağlı: Fikir aklınıza trende geldiyse tren biletinin arkasına, bir deftere, bir tarifeye tükenmezkalemle yazabilir, ses kayıt cihazına kaydedebilir hatta gerekirse böğürtlen suyu bile kullanabilirsiniz.

Sonra başıma gelen şey şu oluyor: Bu yazdıklarımı atıyorum, buruşturuyorum, yırtıyorum, bir yerlerde unutuyorum ama yine de defterler dolusu kutularım var, içlerinde farklı renklerde sayfaları olan bloknotlar, not kartonları, hatta çizgili not kâğıtları var. Bana yardım eden ipuçlarının bu düzensiz çeşitliliği, anımsatıcı olarak yardımıma koşuyor; çünkü o aradığım notu Londra'daki bir otelin antetli kâğıdına karaladığımı, bilmem şu bölümün ilk sayfasının taslağının çalışma odamda çizgili soluk mavi bir indeks kartına, Mont Blanc marka dolmakalemle yazıldığını, bu arada sonraki bölümün başlangıç aşamasında sayfiyede, geri dönüşümlü bir kâğıdın arkasında kaleme alındığını hatırlıyorum.

Yöntemim, günlerim, saatlerim, mevsimlerim yok. Ama ikinci romandan üçüncüsüne geçerken bir alışkanlık edindim. Fikirleri topluyor, notlar yazıyor, nerede aklıma gelirse çalakalem bir şeyler yazıyordum ama sonra, sayfiyedeki kır evimde en az bir hafta geçirecek kadar vakit bulduğumda, bütün bunları bilgisayara geçiriyordum. Oradan ayrıldığımda, yazdıklarımı basmış, düzeltmiş ve sonra sayfiyeye bir dahaki dönüşüme kadar bir çekmecede olgunlaşmaya bırakmış oluyordum. İlk üç romanımın nihai hallerine orada ulaştı, genelde Noel tatili için gittiğimiz on beş ya da yirmi günlük sürede. Bu yüzden bir batıl inanç geliştirmeye başlamıştım (aslında dünyada batıl inanca neredeyse hiç sahip olmayacak biriyim:

Merdiven altından geçer, yolda karşıma çıkan kara kedileri sevgiyle selamlar ve batıl inançlı öğrencilerimi cezalandırmak için ayın on üçü ya da on yedisine denk geldikleri sürece üniversitedeki sınavlarım daima pazartesi ya da cuma günlerine koyarım): Küçük düzeltmeler dışında, romanın neredeyse son hali 5 Ocak günü, yani doğum günümde tamamlanmalıydı. Eğer o yıl için hazır değilse, bir sonraki yılı bekliyordum (bir seferinde kasım ayında roman neredeyse hazırdı, onu ocak ayında bitirebilmek için her şeyi bir kenara bıraktım).

Bu açıdan da *Baudolino* istisnai bir durum oldu. Aslında aynı rutini izleyerek yine kır evinde yazıldı ama 1999 yılının Noel tatili süresinde, yarısına yaklaşmışken takılıp kaldım. Milenyum Hatası[1] yüzünden olduğunu düşünüyordum. Barbarossa'nın ölümünü konu alan bölümdeydim, o bölümde olması gerekenler sonuç bölümlerini ve rahibin krallığına doğru yapılan yolculuğu anlatma tarzımı belirliyordu. Birkaç ay hiçbir şey yapamadım, bu engeli nasıl savuşturabileceğimi ya da "o burnu nasıl aşabileceğimi" hayal bile edemiyordum. Yapamıyordum ve aslında (henüz yazılmamış) ve başından beri beni çok heyecanlandırmış olan canavarlarla ve özellikle de Hipatia'yla karşılaşma bölümleri kafamda idealize edip yazma aşkıyla tutuşuyordum. O bölümleri yazabilmeyi düşlüyordum ama beni kaygılandıran sorunu çözmeden bunu yapmak istemiyordum.

2000 yılının yazında sayfiyeye döndüm ve haziran ortasında "o burnu aştım". Romanı düşünmeye 1995 yılında başlamıştım, yarısına gelmek beş yılımı almıştı, o halde –diyordum kendi kendime– romanı bitirmek için beş yılım daha var.

1. 2000 yılına girildiğine bilgisayarların takvimi değiştirmekte sorun yaşayacağı ve bunun yazılımlara yansıyacağıyla ilgili varsayım. (Ç.N.)

Ama anlaşılan o ki, o beş yıl boyunca öylesine yoğun bir biçimde düşünmüş olduğum romanın ikinci yarısı kafamda (yüreğimde, midemde, bilemiyorum) zaten hazırdı. Özetle, haziranın ortasından ağustos başlarına kadar kitap hiçbir kesinti ya da tereddüt olmadan neredeyse kendiliğinden bitti (sonra kontrolü ve yeniden yazımı birkaç ay sürdü ama artık yazılmış, hikâye tamamlanmıştı). O noktada bir batıl inanç da, akıldışı da olsa bir ilke olduğundan bir başka ilkem daha yerle bir oluyordu. Kitabı 5 Ocak'ta bitirmemiştim.

Birkaç gün yolunda gitmeyen bir şeyler var diye düşündüm. Sonra, 8 Ağustos'ta ilk torunum dünyaya geldi. Her şey açıklığa kavuşmuştu, bu dördüncü romanda kitabı kendi doğum günümde değil onun doğum gününde bitirmem gerekiyordu. Kitabı ona ithaf ettim de içim rahatladı.

Bilgisayar ve yazı

Bilgisayar kullanmak yazmamı ne ölçüde etkiledi? Deneyimim açısından bakarsak çok fazla etkiledi, sonuçlar açısından ise bilemiyorum.

Aklıma gelmişken söyleyeyim, *Sarkaç* şiir oluşturan ve olayları rasgele birbirine bağlayan bir bilgisayardan söz ediyor olduğundan, benimle söyleşi yapan pek çok kişi ne pahasına olursa olsun, romanın tamamının bilgisayara yüklenen bir programla yapıldığı ve makinenin programdan sonra her şeyi uydurduğunu söylememi istiyorlardı. Dikkatinizi çekerim, bu konuda ısrarcı olanlar artık redaksiyon ofislerinde bilgisayarla çalışan gazetecilerdi, makaleler artık bilgisayarda yazılıyor ve doğrudan baskıya gidiyordu, dolayısıyla bu yardımcı aletten ne beklenebileceğini gayet iyi biliyorlardı. Ama bildikleri bir başka şey daha vardı: Bilgisayarla ilgili o vakitler sihirli bir

aletmiş gibi bir kavrayışa sahip olan bir okur kitlesi için yazıyorlardı, bildiğiniz gibi genelde okurlara doğruyu söylemek için değil duymak istediklerini söylemek için yazılır.

Her halükârda öyle bir nokta geldi ki bu sorulardan canım sıkıldı ve birine sihirli formülü verdim:

> Her şeyden önce, bir bilgisayar lazım, kuşkusuz senin yerine düşünen zeki bir alet – pek çok kişi için bu bir avantaj olacak. Birkaç satırlık bir program yeter, bunu yapmayı bir çocuk bile becerir. Sonra bilgisayara birkaç yüz romanın, bilimsel eserin, İncil'in, Kuran'ın içeriği ve pek çok telefon rehberi yüklenir (kahramanların isimleri için çok yararlıdırlar). Yüz yirmi bin sayfa kadar diyelim. Sonra bir başka programla rastlantısallık ilkesi uygulanır ve tüm o metinler birkaç küçük müdahaleyle birbirine karıştırılır, örneğin tüm *a* harflerini çıkartabilirsiniz. Böylece sadece bir roman değil bir de lipogram elde edilir. Bu noktada yazıcıya gönderilir ve basılır. *A* harflerini çıkarmış olduğunuzdan elinizde yüz yirmi bin sayfadan daha az bir şey olacaktır. Bu sayfaları birkaç kez dikkatlice okuduktan ve en anlamlı kısımlarının altını çizdikten sonra damperli bir kamyona yüklenip bir çöp fırınına gönderilir. Sonra bir ağacın altına elinizde bir karakalem ve iyi kalitede bir çizim ya da yazı kâğıdıyla oturup zihninizi etrafa odaklayarak dağıtırsınız, bu arada örneğin, "Ay gökte yükseliyor, orman hışırdıyor," gibi iki dize yazılır. Belki hemen ortaya bir roman çıkmasa da bir Japon *haiku*'su yazılabilir ama önemli olan başlamaktır.

Hiç kimse gizli reçeteme başvurmaya cesaret edemedi. Ama birileri şöyle dedi: "Romanın doğrudan bilgisayara yazıldığı hissediliyor, sadece mezarlıktaki trompet

sahnesi bir istisna: çok dokunaklı, çeşitli defalarda dolmakalemle yazılmış olmalı." Bunu söylemekten utanıyorum ama o roman çok çeşitli kaleme alınma aşamaları geçirdi, bu aşamalarda, tükenmezkalem, stilografik kalem, kurşunkalem... Hepsi devreye girdi ve bitmek bilmez revizyonlar yapıldı. Doğrudan bilgisayara yazılan *yegâne* bölüm, hiçbir kesinti ve tereddüt yaşamadan kaleme alınan bölümü tam da o trompet sahnesinin olduğu bölümdü. Bunun nedeni oldukça basit: O hikâye zihnimde öylesine iyi bir biçimde yer alıyordu ki, kendi kendime ve başkalarına defalarca anlatmıştım ve artık zaten yazılmış gibiydi. Ekleyecek hiçbir şey yoktu: Ellerim klavyenin üzerinde, bir melodiyi ezbere çalan birinin piyanonun tuşlarında dolaşan elleri gibi dolaşıyordu ve eğer o öyküde mutluluk varsa bunu bir *jam session* gibi doğmuş olmasına borçluyuz. Sesler sizin yol almanızı sağlar, kaydedersiniz, ortaya çıkan oradadır.

Aslında bilgisayarın güzel tarafı içinizden geldiği gibi yazmanızı sağlaması: Kesintisizce ve tereddüt yaşamadan hızla yazarsınız, aklınıza gelen her şey ekrana dökülür. Ayrıca bu arada düzeltebileceğinizi ve değiştirebileceğinizi bilirsiniz.

Aslında bilgisayar kullanımı temelde düzeltme sorunuyla ve değişikliklerle ilgilidir.

Gülün Adı, son versiyonlarında daktilo işiydi. Daha sonra düzeltiyor, yeniden yazıyor, bazen üzerini kapatıyordum, sonunda hepsini yeniden yazmak üzere bir daktilografa verdim ve sonra yeniden düzelttim, değiştirdim, üzerini kapatarak sildiklerim oldu. Ama daktiloyla belli bir noktaya kadar düzeltme yapabilirsiniz. Ardından tuşlara basmaktan, üzerine kapatıp silmekten ve başkalarına yazdırmaktan bitap düşersiniz. Dahası onu taslaklar halindeyken düzeltirsiniz.

Bilgisayar kullanarak (*Sarkaç* Wordstar 2000, *Önceki Günün Adası* Word5 ve *Baudolino* Winword'le yazıldı,

bu sonuncusunun yıllar boyunca çeşitli yeni sürümleri çıktı), her şey değişiyor. Sonsuza kadar düzeltebilirsiniz. Yazarsınız, sonra basarsınız ve yeniden okursunuz. Düzeltirsiniz. Sonra düzeltmelere göre yeniden yazarsınız ve yeniden basarsınız. Ben çeşitli örnekleri sakladım (bazı boşluklar var). Ancak, değişkeler konusunda fanatik birinin yarın öbür gün sizin yazma sürecinizi yeniden oluşturabileceğini düşünmek yanlış olur. Oysa (bilgisayarda) yazarsınız, basarsınız, (elle) düzeltirsiniz, düzeltmelerinizi bilgisayara kaydedersiniz, ama bunu yaparken başka değişkeler seçersiniz, yani yeniden yazdığınız, elle düzelttiğiniz şeyin aynısı değildir. Değişkeler eleştirisi yapan biri, basılmış metin üzerindeki kalemle yapılmış değişiklikleri içeren son değişkeyle yazıcının ürettiği son değişke arasında farklılıklar bulabilir. Eğer hiçbir işe yaramayan bitirme tezleri yazdırmak istiyorsanız, sonradan basılanlar hizmetinizde. Ayrıca bilgisayarların mevcudiyetiyle değişkeler mantığı da değişir. Bu değişkeler ne bir pişmanlık ne de sizin nihai seçiminizdir. Seçiminizden her an cayabileceğinizi bildiğinizden çok fazla seçim yaparsınız ve sık sık attığınız adımlara yeniden dönersiniz.

Elektronik yazma araçlarının varlığının değişke eleştirisini tamamıyla değiştireceğine gerçekten de inanıyorum, Contini'nin ruhu huzur içinde yatsın. Bir seferinde Manzoni'nin *Inni Sacri*'sinin [Kutsal İlahiler] değişkeleri üzerine çalışmıştım.[1] O zamanlar bir kelimenin yerine başka bir kelime koymak çok belirleyiciydi. Şimdi değil: Dün bir kenara bıraktığınız kelimeye yarın dönebilirsiniz. Olsa olsa önem taşıyacak şey elyazmasının ilk haliyle yazıcıdan çıkan son halidir. Gerisi genelde kanınızdaki potasyum oranının belirlediği bir gelgit halidir.

1. "Il segno della poesia e il segno della prosa", *Sugli specchi* içinde, Bompiani, Milano, 1985.

Mutluluk ve hüzün

Romanlarımı yazma biçimim hakkında başka şey söylemek içimden gelmiyor. Tek bir şey söyleyebilirim: Roman yazmak yıllar sürüyor. Yılda bir roman yazanları anlamıyorum (çok büyük yazarlar olabilirler, onlara hayranım ama onları kıskanmıyorum). Bir roman yazmanın güzel tarafı, canlı yayın gibi olması değil banttan yayınlanan bir program gibi olmasında yatar.

Romanlarımın sona doğru yol almaya başladıklarını, romanın iç mantığı açısından tutarlı hale geldiğini, bittiğini ve benim yazmayı bırakmam gerektiğini fark ettiğimde içimi hep bir hüzün kaplar. Yazmaya devam edersem daha kötü hale getireceğimi fark ettiğim andır o. Güzel olan, gerçek mutluluk altı, yedi, sekiz yıl (mümkünse sonsuza kadar) yavaş yavaş oluşturmakta olduğunuz ve size ait hale gelen bir dünyada yaşamaktır.

Hüzün roman bittiğinde başlar.

Bu hemen bir başka roman yazmak istemenizin tek nedenidir. Ama orada sizi beklemekte değilse, zamanı ileri almaya çalışmak faydasızdır.

Yazar ve okur

Bununla birlikte bu son saptamalarımın kötü yazarlarda yaygın bir başka saptamayı, "sadece kendin için yazarsın" lafını cesaretlendirmesini de istemiyorum. Böyle söyleyen birine güvenmeyin, güvenilmez bir narsist ve hilekârdır.

Sadece kendimiz için yazdığımız tek bir şey vardır, o da alışveriş listesidir. Almanız gereken şeyi hatırlamanıza yarar ve alışveriş yaptıktan sonra listeyi ortadan kaldırabilirsiniz çünkü başka kimsenin işine yaramaz. Bunun dışında yazdığınız her şey, birilerine bir şey söylemek için yazılır.

Kendime sıkça sorduğum bir soru var: Bugün bana birileri yarın kozmik bir felaketin evreni yok edeceğini söylese, yani bugün yazdığımı yarın okuyacak hiç kimse kalmazsa, yine de yazar mıyım?

İlk anda buna hayır yanıtı veriyorum. Kimse beni okuyamayacaksa neden yazayım ki? İkinci anda yanıtım evet oluyor ama sadece galaksilerin yaşadığı felakette birkaç yıldızın hayatta kalabileceğine ve yarın bir gün birilerinin benim göstergelerimin sırrını çözebileceğine yönelik umutsuz inancım yüzünden. O halde, Kıyamet'in eşiğindeyken bile yazmanın hâlâ bir anlamı var.

Sadece Okur için yazılır. Sadece kendisi için yazdığını söyleyen biri yalan söylemekten başka bir şey yapmıyordur. Korkulacak bir tanrıtanımazdır. Oldukça katı bir laik bakış açısına sahip olsak bile.

Gelecekteki bir okura yönelmeyi beceremeyen kişi mutsuz ve umutsuzdur.

Kendime sıkça sorduğum bir soru var: Bugün bana birileri yarın kozmik bir felaketin evreni yok edeceğini söylese, yani bugün yazdığımı yarın okuyacak hiç kimse kalmazsa, yine de yazar mıyım?
İlk anda buna hayır yanıtı veriyorum. Kimse beni okuyamayacaksa neden yazayım ki? İkinci anda yanıtım evet oluyor ama sadece galaksilerin yaşadığı felakette birkaç yıldızın hayatta kalabileceğine ve yarın bir gün birilerinin benim göstergelerimin sırrını çözebileceğine yönelik umutsuz inancım yüzünden. O halde, Kıyamet'in eşiğindeyken bile yazmanın hâlâ bir anlamı var.

Umberto Eco'nun 1980'lerden başlayarak 2000'lerin başına kadar kaleme aldığı denemelerinin yer aldığı *Edebiyata Dair*, Dante, Nerval, Cervantes, Borges, Shakespeare, Joyce, Wilde gibi Batı edebiyatına yön vermiş pek çok yazarın metinleri üzerinden edebiyat sorunsalını irdeler: Neden yazarız? Edebiyatın toplumsal ve bireysel yaşamlarımızda üstlendiği işlevler nelerdir? Edebiyat ile tarihsel olayların gelişim süreçleri arasında ne tür etkileşimler bulunur? Kurmaca dünyaların doğası nedir? Uzam, sözcüklerle nasıl temsil edilir? Metinler kendi aralarında nasıl söyleşir...

Edebiyata Dair, Eco'nun salt kuramcı kimliğiyle değil, aynı zamanda kendi deneyimlerini "samimiyetle" paylaşan bir romancı olarak da rehberlik ettiği, edebiyat evreninde bir keşif yolculuğu...



#edebiyat #batıedebiyatı #edebiyatınişlevi #edebiyatkuramı
#edebiyattarih #deneme #kültür

can

39 TL

canyayinlari.com | f | canyayinlari

deneme

ISBN: 978-975-07-3341-3

9 789750 733413