

Umberto Eco

YORUM

ve

AŞIRI YORUM



Edebiyatta ve sosyal bilimlerde metinlerin anlamını yorumlamak en önemli uğraşlardan biridir. Öyleyse, bir metinden çıkarılacak anlamın sınırları var mıdır? Yazarın niyetlerinin bu sınırların belirlenmesinde rolü var mıdır? Bazı okumaları *aşırı yorum* olarak değerlendirebilir miyiz? *Yorum ve Aşırı Yorum*, bu soruları tartışmak üzere felsefe, edebiyat kuramı ve eleştiri alanının en önemli adlarını bir araya getiriyor. *Umberto Eco*, kitabın temelini oluşturan üç yazısında 'yapıtın niyeti'nin olası yorumların sınırlarını nasıl belirlediğini ortaya koyuyor. *Eco*'nun bu yazılarının ardından filozof *Richard Rorty*, edebiyat kuramcısı *Jonathan Culler* ve eleştirmen-yazar *Christine Brooke-Rose*, kendi bakış açılarından *Eco*'nun savlarına karşı kendi görüşlerini sergiliyorlar. Kitabın son yazısını, *Eco*'nun bu eleştirilere verdiği yanıt oluşturuyor. *Yorum ve Aşırı Yorum*'da *Umberto Eco*, *Dante*'den kendi romanı *Gülü'n Adı*'na, yine kendi romanı *Foucault Sarkacı*'dan *Chomsky* ile *Derrida*'ya uzanan başdöndürücü zihinsel yolculuğunda her zamanki gibi aydınlatıcı ve son derece esprili. Metinlerin anlamı konusundaki tartışmalara getirdiği çok önemli katkıyla *Yorum ve Aşırı Yorum*, edebiyat kuramıyla ilgilenen okurların olduğu kadar, *yorum* sorunuyla ilgilenen herkesin kesinlikle okuması gereken bir kitap.

Kapakdaki resim: FERNANDO RANGEL

ISBN 975-510-695-2



9 789755 106953
<http://www.canyayinlari.com>



KDV İÇİNDEDİR

♥
YORUM ve AŞIRI YORUM

Umberto Eco

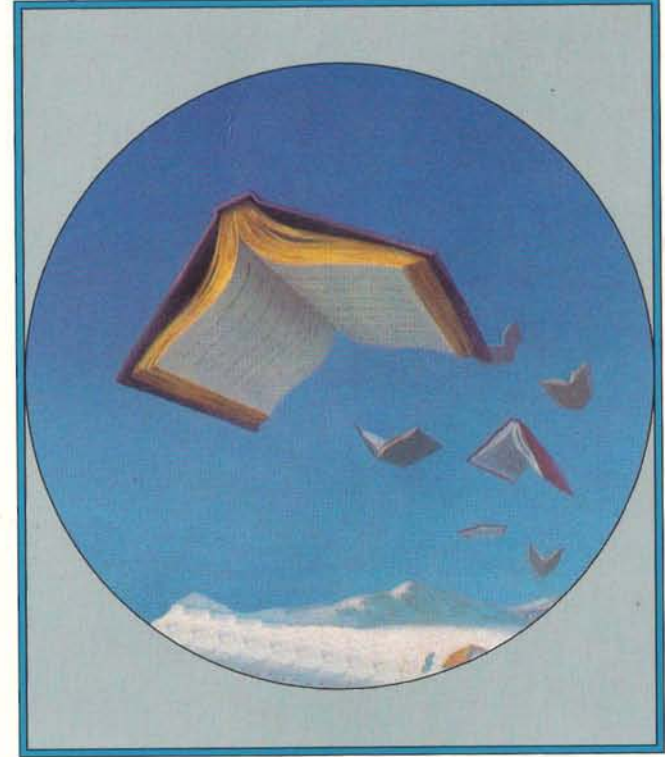
Umberto Eco

YORUM

ve

AŞIRI YORUM

deneme



3. BASIM

İtalyanca aslından çeviren
KEMAL ATAKAY

ÇAĞDAŞ DÜNYA YAZARLARI

Yayın Yönetmeni
İlknur Özdemir

Dizgi
Serap Kılıç

Düzeltili
Nurten Sönmezcan

Montaj
Mine Sarıkaya

Kapak Düzeni
Semih Özcan

İç Baskı
Eko Basımevi

Kapak Baskı
Çetin Ofset

Cilt
Eko Ofset

Basım Tarihleri
1. basım: 1996, Can
2. basım: 1997, Can
3. basım: 2003, Can

ISBN 975-510-695-2

© Cambridge University Press 1992 / Onk Telif Ajansı Ltd. /
Can Yayınları Ltd. Şti. (1996)

YORUM ve AŞIRI YORUM

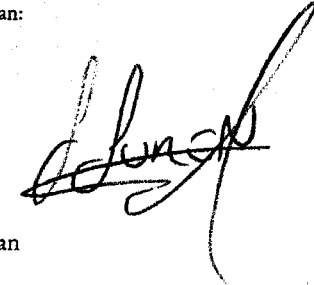
Umberto Eco

Öteki Katılımcılar:
Richard Rorty,
Jonathan Culler ve
Christine Brooke-Rose

Basıma Hazırlayan:
Stefan Collini

DENEME

İngilizce aslından
çeviren
KEMAL ATAKAY



CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 80060 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0-212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33
<http://www.canyayinlari.com>
e-posta: yayinevi@canyayinlari.com

Özgün adı
Interpretation and Overinterpretation

UMBERTO ECO'NUN
CAN YAYINLARI'NDAKİ
KİTAPLARI

- AÇIK YAPIT /deneme
ANLATTIRMANLARINDA ALTI GEZİNTİ /deneme
BEŞ AHLAK YAZISI /deneme
FOUCAULT SARKACI / roman
GÜLÜN ADI / roman
ORTAÇAĞ ESTETİĞİNDE SANAT VE GÜZELLİK / deneme
ORTAÇAĞI DÜŞLEMEK / deneme
ÖNCEKİ GÜNÜN ADASI / roman
SOMON BALIĞIYLA YOLCULUK / deneme
YANLIŞ OKUMALAR / deneme
YORUM VE AŞIRI YORUM / deneme

İtalyan yazar *Umberto Eco* 1932 doğumlu. 1971 yılından bu yana Bologna Üniversitesinde göstergebilim dalında profesör. Edebiyat eleştirisi, tarih ve iletişim konularında yazılar yazıyor. *Gülün Adı* ve *Foucault Sarkacı* ile ünlenen yazar, bir dönem de İtalyan RAI televizyonunda kültür programları yönetmenliği yaptı.

İÇİNDEKİLER

<i>Katılımcılar Hakkında</i>	7
<i>Çevirmenin Notu</i>	9
Giriş: Sonlu ve Sonsuz Yorum	11
STEFAN COLLINI	
1 Yorum ve Tarih	33
UMBERTO ECO	
2 Metinleri Aşırı Yorumlama	55
UMBERTO ECO	
3 Yazar ile Metin Arasında	77
UMBERTO ECO	
4 Pragmatistin Yolculuğu	101
RICHARD RORTY	
5 Aşırı Yorumun Savunusu	123
JONATHAN CULLER	
6 Palimpsest Tarih	139
CHRISTINE BROOKE-ROSE	
7 Yanıt	153
UMBERTO ECO	
Dizin	167

KATILIMCILAR HAKKINDA

UMBERTO ECO, Bologna Üniversitesi'nde Göstergebilim Profesörü.

RICHARD RORTY, Virginia Üniversitesi'nde İnsan Bilimleri Profesörü.

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

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

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

ÇEVİRMENİN NOTU

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

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

Giriş: Sonlu ve Sonsuz Yorum

STEFAN COLLINI

I

"Tek çekincem, bu konunun yeterince 'insani değerler' hakkında olup olmayacağıdır". Akademik komitelerin çalışmalarını bilenler, bu yaklaşım tarzını tanıyacaklardır. Bu kez masanın çevresinde, Clare Hall (Cambridge) Tanner Konferansları Komitesi oturuyordu. Tanner Konferansları Amerikalı insansever ve Utah Üniversitesi eski felsefe profesörü Obert C. Tanner tarafından kurulmuş olup, 1 Temmuz 1978'de Clare Hall'da resmen başlatılmıştır. (Tanner Konferansları, her yıl Harvard, Michigan, Princeton, Stanford, Utah, Brasenose College, Oxford ve zaman zaman başka üniversitelerde de verilmektedir.) Bu konferansların amacı, "insani değerler ve değerlendirmelere ilişkin akademik ve bilimsel öğrenimi geliştirmek ve bu öğrenim üzerinde düşünmek" olarak belirlenmiştir. Söz konusu toplantıda 1990 Tanner konferanslarını sunmak üzere Umberto Eco davet edilmiş; Eco öneriyi kabul ederken, ele alacağı konu olarak "Yorum ve Aşırı Yorum"u önermişti. Olası herhangi bir güçlüğü önceden belirleme kaygısıyla, yukarıda sözlerini aktardığımız komite üyesini tek çekincesini dile getirmeye yöneltti bu konu oldu; ancak komite bu çekincenin konferansları çok uzun süre geciktirmesine izin vermedi.

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

Bu oturumların ana katılımcısı Umberto Eco, öyle çok alanda kendini göstermiş birisi ki, kolay bir sınıflandırma kapsamında değerlendirilmesi olanaksız. İtalya'nın Piemonte bölgesinde doğan Eco, Torino Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi görmüş ve Aquinolu Thomas estetiği üzerine bir tez yazmıştır. Devlet televizyonu RAI'nin kültür programlarında çalışmış, daha sonra Torino, Milano ve Floransa üniversitelerinde görev almıştır; bu arada, Bompiani yayınevindeki yayın yönetmenliği görevini de sürdürmüştür. 1975'ten bu yana, Bologna Üniversitesi'nde Göstergebilim Kürsüsü'nün başkanlığını yapmaktadır (bu kürsü, türünün herhangi bir üniversitede kurulmuş ilk ör-

negidir). Onun üzerinde dikkate değer kitap yayımlanmış, estetik, göstergebilim ve kültür eleştirisi alanlarına önemli katkılarda bulunmuştur. Bu kitapların birçoğu İngilizceye ve öteki dillere çevrilmiştir; buna karşın, Profesör Eco'nun son çalışmalarından bazılarının, özgün metinler İngilizce olarak yazıldığı için, *İtalyancaya* çevrilmesinin gerekmesi, onun bir dilbilimci olarak olağanüstü yeteneklerinin bir göstergesidir. Aynı zamanda Eco, İtalya'nın önde gelen bazı gazeteleriyle dergilerine düzenli olarak ve çoğu zaman çok eğlenceli yazılar yazan çok üretken bir gazetecidir; ancak, en azından İngilizce konuşan dünyada, çok daha geniş bir kitle onu 1980'de yayımladığı ve uluslararası bir best-seller haline gelen *Gülün Adı* romanının yazarı olarak tanımaktadır. 1988'de ikinci romanı *Foucault Sarkacı*'nı yazmış, bir yıl sonra İngilizce çevirisi çıkan roman büyük bir eleştirel ilgiyle karşılanmıştır.

Elinizdeki kitap, Eco'nun 1990 Tanner Konferansları'nın gözden geçirilmiş metinlerini, seminere katılan üç öğretim üyesinin sundukları tebliğleri ve Eco'nun yanıtını içermektedir. Katılımcıların tartıştıkları konular, alandan olmayan okur için zaman zaman oldukça çapraşık ya da teknik görünebileceğinden, katılımcıların birbirlerinden ayrıldıkları temel noktaları önceden ana çizgileriyle ortaya koymak ve yirminci yüzyılın son dönemindeki birçok kültürel anlama biçiminin merkezinde yer alan bir araştırmanın daha geniş imalarına işaret etmek yararlı olacaktır.

II

Elbette, yorum yirminci yüzyıl edebiyat kuramcılarının icat ettiği bir etkinlik değildir. Aslına bakılırsa, bu etkinliği nasıl nitelendirmek gerektiği konusundaki muamma ve tartışmaların Batı düşüncesinde uzun bir geçmişi vardır; bu tartışmaları her şeyden önce Tanrı Kelâmının anlamını belirlemek gibi son derece önemli bir uğraş hare-

kete geçirmiştir. Bu tarihin modern aşaması temel olarak, on dokuzuncu yüzyılın başında Schleiermacher'le bağlantılandırılan Kutsal Kitap yorumbilgisinin gündeme getirdiği metinsel anlam sorunu hakkındaki yüksek düzeyli özbi-
lince uzanmaktadır; Dilthey, insan ruhunun bütün yaratılarını anlamada yorumun merkezi rolünü, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında *Geisteswissenschaften* kapsamındaki bütün alanları içeren bir programın temeli yapmıştır.

Son yirmi otuz yılda bu tartışmanın girdiği belirleyici evreyi iki geniş ölçekli gelişme bağlamında anlamak gerekmektedir. Bu gelişmelerden ilki şudur: 1945'ten bu yana Batı dünyasında yüksek öğrenimin olağanüstü ölçüde yaygınlaşması, bu tür kurumların genel kültürel rolünü etkileyen konulara ve özellikle kurumsal olarak tanımlanan "disiplinler" in kimliği ve statüsü hakkındaki sorulara yeni bir anlam vermiştir. İngilizce konuşulan dünyada, bir disiplin olarak "İngilizce" bu süreç içinde kendine özgü bir merkeziliği ve duyarlılığı olan bir konum edinmiştir; çünkü İngilizce bölümü, üniversite dışındaki disiplin dışı okurlarla yazarların varoluşsal sorunlarından en az yalıtılmış disiplinli -bu ise, başka şeylerin yanı sıra, meslek içindeki tartışmaların belli aralıklarla kamu dikkatinin nesnesi olmayı sürdürdüğü anlamına gelmekteydi. Bu konunun taşıdığı önceliğin basit, ancak çarpıcı bir göstergesi, 1970 yılında İngilizcenin Amerikan üniversite ve kolejlerinin üçte ikisinde en geniş lisans bölümü olduğu gerçeğidir.¹

Bununla birlikte, son on beş yirmi yıldır, gerek geleceksel olarak İngilizce disiplininin konusunu oluşturduğu kabul edilen yazılar "kanon"u, gerek bu inceleme alanına uygun olduğu düşünülen yöntemler daha keskin bir irdelemeye tabi tutulmuştur, çünkü bunların dayandığı toplumsal ve etnik varsayımlar artık çevrelerindeki dünyada

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

kolay bir egemenlikten yararlanamamaktadır. Buna ek olarak, Amerikan toplumunun kültürel çeşitliliği ve Amerikan akademik yaşamında bireysel başarıyı yönlendiren pazar ilkeleri, şimdi "kuram" olarak bilinen ikinci düzey düşünceyi, ünlerin kazanıldığı ve iktidar ile mevki savaşlarının yapıldığı merkezi entelektüel arena haline getirmiştir. Bu kurumsal ortam üzerinde odaklanmak, bu tartışmalarda alınan konuların gerçek içeriğini açıklama yönünde büyük bir yol kat etmemizi sağlamayabilir; ancak, tutku ile elde edilen sonuç arasında görünürdeki oransızlığı ya da toplumun böyle önemli konulardaki tartışmaya gösterdiği dikkatin derecesini anlamak istiyorsak elzemdir.

Bu, yorum hakkındaki tartışmalara bir anlam yükü yükleyen büyük ölçekli gelişmelerin ikincisine yöneliyor bizi: Yani, kökü Kıta Avrupa'sı felsefesinin belirgin kaygılarıyla yöntem tarzlarında bulunan bir yazı bütününün, edebiyat yapıtlarının eleştirel açıklaması ve değerlendirilmesi şeklindeki geniş ölçüde Anglosakson gelenekle çatışmasına (daha büyük bir karşılıklı anlama ya da iyi niyet çağrıştıran herhangi bir fiil, bu karşılaşmanın doğasını haksız yere yanlış yansıttı). Bu gelişmeyi de daha uzun bir tarihsel perspektif içinde görmek gerekir. Yirminci yüzyıl boyunca İngiltere ve Amerika'da edebiyat incelemelerinin hedeflediği profesyonelleşmeye doğru uzanan istikrarsız yolda belirleyici bir geçiş, on dokuzuncu yüzyılın başat "bilimsel yöntem" kavrayışına uyum sağlama girişiminin mirası olan edebiyat üzerine tarihsel araştırmacılıktaki yoğunlaşmaya meydan okunduğunda ve onun yerine çok önemli ölçüde, "büyük edebiyat"ın kanon yapıtlarının sözel ayrıntıları üzerinde ödünsüz bir dikkatle duran bir eleştiri pratiği geçirildiğinde meydana gelmiştir; bu pratik İngiltere'de I.A. Richards'ın "Pratik Eleştiri" alanındaki yapıtıyla (daha karmaşık ve daha uzak yollardan, T.S. Eliot, F.R. Leavis ve William Empson'un eleştirel çalışmalarıyla) bağlantılandırılır, Amerika'da ise "Yeni Eleştirmenler" in, öncelikle John Crowe Ransom, R.P. Blackmur,

Robert Penn Warren, Allen Tate, Cleanth Brooks ve W.K. Wimsatt'ın çalışmalarıyla. Bu pratik zamanla, özellikle Amerika'da, kendi haklılık öğretilerini üretmiştir; bu öğretilerin temelinde, estetik bir nesne olarak edebiyat yapıtı kavrayışı bulunmaktaydı -kendi başına varolan, amacı kendi içinde olan bir estetik nesne; eleştirmenin görevi bu estetik nesnenin kendine yeterli anlamını açıklamaktı. Bu ilk dogmadan doğan ikincil bir öğreti, "intentionalist fallacy" adı verilen tutumun, yani edebiyat yapıtı olan "sözel ikon"un (Wimsatt'ın deyişiyile) "anlam"ını belirlemede yazarın metin öncesi niyetlerini bilmenin önemli olabileceğine inanma yanlısının yadsınmasıydı. (İlke olarak, bu öğretilerin bütün edebiyat türlerine uygulanabileceği varsayılmıştı; ancak bu öğretilerin geniş ölçüde, önde gelen Yeni Eleştirmenlerin belirlemede özellikle güçlü oldukları "gerilimler" ve "belirsizlikler" açısından zengin, kısa lirik şiirin eleştirisinden geliştiği ya da en çok bu edebiyat türüne uygun olduğu açıklık kazanalı çok olmuştur.)

Bu akımın teşvik ettiği ve 1950'lerle 1960'larda İngiliz-Amerikan edebiyat bölümlerinde tekeli bir konumda olmasa da ağırlıklı bir konumu bulunan edebiyat ve edebiyat eleştirisi tutumlarının, önceden kestirilebileceği üzere, anlam hakkında Kıta Avrupa'sı felsefi gelenekleri kapsamında gelişen ve kaynağını özellikle yorumbilgisi, fenomenoloji ve yapısal dilbilimden alan heterodoks fikirleri dışladığı ortaya çıkmıştır. Özellikle Saussure'ün dil kuramlarından kaynaklanan temel fikirlerinden bazılarının yaygınlık kazanması ve bunların Lévi-Strauss'un antropoloji kuramlarıyla kısmen bağdaşması, 1950'lerden başlayarak birçok araştırma sahasında insan etkinliğinin her alanında altta yatan derin yapılar ve yinelenen örüntüler arayışının yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu, bir etkinliğin olanaklılığının koşullarının aşkınsal irdelemesi şeklindeki Kant-sonrası mirasla birleştiğinde, anlam, iletişim ve benzeri konuların doğası üzerine çok genel kuramların geliştirilmesi sonucunu getirmiştir. (Eco'nun yakından bağlantılı

olduğu göstergebilim ya da göstergelerin bilimi bu daha geniş eğilimin bir parçasını oluşturuyordu; felsefe ve toplum bilimleri alanında eğitim görmüş kişiler kadar, ana uğraşı alanları öncelikle edebiyat incelemesi olanlar da göstergebilimi çalışma alanı olarak seçmiştir.) Böyle bir kuramsallaştırmanın bir sonraki aşamasının "yapısalcılık sonrası" olarak betimlenmesi, kısmen gazeteciliğin etiketlere olan gereksiniminden kaynaklanmaktadır; ancak, Saussure'ün gösterenin nedensizliği üzerindeki ısrarının, nasıl yazıdaki her tür anlamın belirsizliği hakkında -özellikle Jacques Derrida'nın şaşırtıcı bir ustalıklıla öne sürdüğü- daha yakınlardaki iddiaların çıkış noktasını oluşturduğunu da göstermektedir.

İngiliz ve Amerikan üniversitelerinde edebiyat öğretmekle görevli kimseler arasında, her zaman çok iyi anlaşıldığı söylenemeyecek bu felsefi gelenekler kümesinden kaynaklanan fikirlere yönelik çoşkunun yaygınlık kazanmasının sonucu, edebiyat araştırmalarının doğası ve amacı üzerine hararetli, karışık ve artık gereğinden çok uzayan tartışlık oldu. Bu tartışma sürecinde, bir edebiyat metninin "anlam"ını belirlemenin, eleştirel irdelemenin meşru bir amacı olabileceği fikri oldukça ağır eleştirilere uğradı. Anlamı sağlayan, doğrudan ilintili [relevant] bağlamların kapsamını sınırlama ya da yazının sonsuzcasına sergilediği istikrarsızlıklarını durdurma girişimi, "yetkeci" olarak nitelendirildi -suçlamanın kendisi, karmaşık kuramsal sorunlarla daha geniş siyasal tutumlar arasında bağlantı kurmanın nasıl kolayca gerçekleştiğinin bir örneğini oluşturmaktadır. Bunun aksine, farklı soyutlama düzeyleri arasında fazlaca kolay hareket etme olarak gördükleri şeyden sakınanlar, Derrida'nın epistemik "kesinlik"i yadsınmasının Descartes-sonrası felsefe geleneğine bağlı olduğunu ve bu tutumun yazılı her tür metnin uzlaşımalsal olarak kabul edilmiş anlamlarını belirleme olasılığına kuşku düşürmesine izin verilmemesi gerektiğini öne sürmekte, kendi bakış açılarını yapısalcılık sonrası eleştirmeni şununla suçlayarak

desteklemektedirler: "[Yapısalcılık sonrası eleştirmen], ikili bir oyun oynamakta, başkasının metnini okurken kendi yorum stratejisini işin içine katmakta, ancak kendi yorumlarının yöntemlerini ve sonuçlarını kendi okurlarına iletirken sessizce cemaat normlarına dayanmaktadır".¹

Bu nedenle, Eco bu konuyu konferanslarının konusu olarak seçerken, anlamın doğası ve yorumun olanaklarıyla sınırları hakkında hızla ilerleyen uluslararası bir tartışmada ya da birbiriyle bağlantılı tartışmalar grubunda belirli bir konum almayı üstleniyordu. 1960'lı ve 70'li yıllarda, anlam "üretme" sürecinde okurun rolüne dikkati çeken en etkili kişilerden biri olarak Eco konu çalışmalarında çağdaş eleştirel düşüncenin önde gelen çizgilerinden bazılarının –özellikle Derrida'dan esinlenmiş olup, kendini "Yapıçözüm" olarak adlandıran ve öncelikle Paul de Man ile J. Hillis Miller'in yapıtlarıyla bağlantılandırılan Amerikan eleştirisi üslubunun– okura sınırsız, denetlenmesi olanaksız bir "okumalar" sağanağı yetkisi vermesi olarak gördüğü tarzından duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir.² Eco'nun bu kitaptaki konferansları, "sınırsız semiosis" fikrinin yanlış temellük edilişi olarak gördüğü anlayışa karşı bu protesto geliştirerek, kabul edilebilir yorumlar yelpazesini sınırlamanın, dolayısıyla bazı okumaları "aşırı yorum" olarak belirlemenin yollarını araştırmaktadır.

Bu amaçla, ilk konferans, sirlara vâkıf birkaç kişinin dışında herkesin dikkatinden kaçacak biçimde kodlanmış "gizli" anlamlara ilişkin fikirlerin Batı düşüncesindeki uzun tarihini anlatır. Bu tarihin ana amacı, çağdaş kuramın, çok eskiden beri bilinen hamlelerin yeniden oynanması olarak, neredeyse hermetizm ile gnostizmin dolambaçlı tarihinde yeni bir evre olarak görünmesini sağlamaktır –hermetizm ile gnostizmde, bir bilgi biçiminin ne kadar batını olduğu gösterilebilirse, o bilgi biçimi o kadar de-

¹ M.H. Abrams, "How to do things with texts", *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (New York, 1989), s. 295.

² Özellikle şu yapıtta bir araya getirilen yazılara bakınız: Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1995.

gerli bulunur ve açılan her katmanın ya da kodu çözülen her gizli olsa olsa daha ustalıkla gizlenmiş hakikatin bir dış odası olduğu ortaya çıkar. Bu yorum geleneklerinin ortak bir psikolojik ögesi, belirgin anlama, bu anlamın erişilebilirliğine ve onun statüsünü Giz Yandaşlarının gözünde kaçınılmaz olarak mahkûm eden sağduyuyla görünüşteki uyuşumuna kuşku ya da küçümsemeyle bakma tutumunda yatar.

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

-bu tasarı, çoğul yorumlara elverecek şekilde okunma olasılığını içerebilir- biçimde okuyan okurdur.

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

Seminere katılan üç konuşmacının tebliğlerinden her biri, Eco'nun iddialarına, başka entelektüel gelenekler ve sonuçta, belli noktalarda çakışmakla birlikte, farklı kaygılar üzerinde temellenen yanıtları temsil etmektedir. Son yirmi yıldır Richard Rorty (Amerikalı eleştirmen Harold Bloom'un görüşüne göre, "günümüzde dünyadaki en ilginç filozof"), Batı epistemoloji geleneğinin merkezindeki temelci [foundationalist] yönelimi terk etmemiz konusunda bizi ikna etmek üzere güçlü ve etkileyici bir kampanya yürütmüştür.¹ Rorty, felsefeyi artık Şeylerin Gerçekte Na-

¹ Bu kampanyanın nirengi noktalarından bazıları şunlardır: "The world well lost", *Journal of Philosophy*, 69 (1972); *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979); *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)* (Minneapolis, 1982); *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge, 1989).

sıl Olduklarının irdelenmesi olarak, doğayı "yansıtma" yönünde bir girişim olarak, dolayısıyla öteki bütün disiplinlerin temeli olarak değil; daha çok, çeşitli sözcük dağarlarının, yeğlenen çeşitli betimlemelerin amaçlarımızla uyutukları ölçüde ilginç oldukları sürekli bir kültür söyleşisine farklı katkılardan yalnızca biri olarak düşünmemiz gerektiğini belirtir. Böylece Rorty, William James ve John Dewey gibi daha önceki Amerikan filozoflarıyla bağlantılandırılan pragmatizmle ilgili kendi versiyonunu geliştirir; pragmatizmde kavramlarımızı, Dünyanın Gerçekte Nasıl Olduğunu temsil eden bir yap-boz bulmacasının parçalarından çok, belli amaçlar için kullandığımız aletler olarak düşünmemiz istenir.

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

konusması kapsamında Rorty, "metinlerin nasıl işlediği"yle ilgili irdelemelerin biz neğeli pragmatistlerin artık terk etmesi gereken yanlış ya da karşılıksız alıştırmalar arasında olduğunu dile getirerek iddiasını güçlendirir (ve görüleceği gibi, tartışmanın hararetini de artırır). Yapacağımız tek şey, metinleri kendi amaçlarımız için kullanmakla yetinmektir (Rorty'nin görüşüne göre, metinlerle yapabileceğimiz tek şey zaten budur).

Aynı zamanda, Rorty bütün amaçların ve bütün metinlerin eşit olduğunu kabul etmeye tamamiyle istekli görünmemektedir, çünkü "amaçlarınızı ve böylece yaşamınızı değiştirmeye yardımcı olacak" (s. 119) metinlere değer verir. (Rorty yazısının sonuna doğru, tüm okuduklarını önceden saptanmış, ödün vermez, kavramsal şablonuyla ele almaktan çok, "eleştirmenin kim olduğu, neye yaradığı, kendisiyle ne yapmak istediği konusundaki kavrayışında değişiklik yaratan bir yazar, karakter, olay örgüsü, kıta, dize ya da arkaik heykel gövdesi ile karşılaşmanın -eleştirmenin önceliklerini ve amaçlarını yeniden düzenleyen bir karşılaşmanın- sonucu" (s. 120) olan bir eleştiri biçiminin çekici resmini çizer. Bu görüşün ardında "büyük edebiyat"ın rolünün canlı bir savunusu gizliden gizliye varlık gösteriyor gibidir; ancak Rorty, kendilerine ait bir "doğası" olmayan, yalnızca bizim amaçlarımıza uyacak şekillerde betimlenen şeylerin, yeri geldiğinde, bu amaçlara nasıl direnç gösterdiği, üstelik okurun önceliklerini ve amaçlarını yeniden düzenlemesini sağlayacak bir direnç gösterdiği sorusunu yanıtsız bırakmış olur.

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

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

Bunun yanı sıra, Culler genelde metinlerin nasıl işlev gördüğü -sözgelimi, anlatıların etkilerini nasıl başardıkları ya da türün beklentileri nasıl belirlediği- ile ilgili kuramsal düşünmenin, yeni soruların çok verimli kaynaklarından biri olabileceğini ileri sürer. Öncelikle bu nedenden ötürü, Culler, Rorty'nin bir metni "kullanmakla" yetinmemiz ve metnin anlamı nasıl yarattığını gösteren düzenek üzerinde fazlaca kaygılanmamamız uyarısını kabul etmeye istekli değildir. Gerçekten de, Culler şu argümanı getirir: "Bir disiplin olarak edebiyat incelemesi tam da edebiyatın göster-gesel mekanizmalarını sistematik olarak anlama girişimidir" (s. 132). Bu, Rorty'nin pragmatik eleştirmenin yete-rince önemsemez görüldüğü bir sorgulama biçimine dik-

¹ Özellikle bkz. *Structuralist Poetics* (Ithaca, NY, 1975); *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism* (Ithaca, NY, 1982) ve *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Norman, OK, 1988).

X
kati çeker; ancak, bunun "bir disiplin olarak edebiyat incelemesi"ni oluşturduğu kesinleşmesinin, söz konusu disiplinle uğraştıklarını düşünen herkesin onayını alması güçtür ve mesleki olarak bu tür iddiaların neden böylesine sert tartışmalara yol açan, ihtilafli iddialar olduğunun bir göstergesidir. Culler, Rorty ya da Stanley Fish gibi pragmatistlerin, belli tür soruları sormaktan vazgeçmemiz şeklindeki önerilerinin, mesleki başarıya tırmandıkları merdiveni bir yana itip, o merdivenin bir sonraki kuşak tarafından kullanılmasını engellemek anlamına geldiğini öne sürdüğünde, koridorda ya da seminer odasında yükselen seslere yol açabilecek bir başka konuya değinmiş olur. Culler, bu tür kuramsal soruların akademik edebiyat incelemesi açısından daha az değil, daha çok merkezi hale geldiğini görmek istemektedir ve bu amaçla bizi "metinlerle yorum oyununa ilgi duymaya" (s. 137) teşvik eder. Bu tür sorgulamaların nihai haklılığı, onların metinlerle ilgili yeni "keşifler"i teşvik etme konusundaki olası verimlilikleriymiş gibi görünmektedir; Culler'ın kabul etmek istemediği şey, bazı okumaları "aşırı yorum" olarak niteleyerek en baştan bu tür potansiyel keşiflerin kapsamını sınırlayacak olan herhangi bir *intentio operis* kavramıdır.

Christine Brooke-Rose, bu kuramsal sorulara değinmekten çok, aralarında Eco'nun kurmaca yapıtlarının da yer aldığı ve Brooke-Rose'un "palimpsest" tarih" adını verdiği türün doğası ve hizmet ettiği amaçlarla ilgili soruları ele almaktadır. Bir roman yazarı ve bir eleştirmen olarak Brooke-Rose'un kendisi, modernist ve postmodernist olanakların kapsamını keşfedip genişletmiş, norm ya da standart olarak doğrusal [unilinear] gerçekçiliğe dönme yönündeki her eğilime meydan okumuştur.² Buradaki yazısına, modern kurmacanın, kolektif ve bazı durumlarda bilinçli

¹ *Palimpsest*: Üstünde yazılı metnin bütünüyle ya da kısmen silinmesinden sonra yeni bir metnin yazıldığı rulo ya da kitap sayfası biçiminde parşömen. (Çev.)

² Bkz. *The Christine Brooke-Rose Omnibus: Four Novels* (Manchester, 1986), *Amalgamation* (Manchester, 1984) ve *Xorander* (Manchester, 1986); Brooke-Rose'un bugüne kadarki önemli eleştirel denemeleri, şu kitapta bir araya getirilmiştir: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic* (Cambridge, 1981).

olarak ulusal bir geçmiş yaratmak üzere zaman ve yer özelliklerini değiştirerek, tarihi kullanmaya ya da yeniden işlemeye çalıştığı yollardan bazılarını sınıflandırarak başlar. Brooke-Rose'un tartışması Salman Rushdie'nin yapıtı üzerinde odaklanır, ancak oradan daha kapsamlı bir değerlendirmeye geçerek şunu ileri sürer: Çoğunlukla "büyülü gerçekçilik" olarak adlandırılan ve "palimpsest tarih" olarak yeniden sınıflandırmak istediği kurmacanın üslubu, sinema ve televizyon çağında özellikle "yalnızca romanın yapabileceği şeyleri yapmaya" ve böylece "entelektüel, ruhsal ve imgelemsel ufuklarımızı, en uç noktasına dek genişletmeye" (s. 151-152) uygundur.

Bu kitapta yer alan yazıların orijinal biçimlerinin sunumunu izleyen canlı tartışmaya, Rorty'nin güçlü pragmatizm savunusuna direnç egemen oldu. Kısmen bu, Rorty'nin değer verilen çeşitli entelektüel tasarıları tarihin çöp kutusuna atma konusunda takındığı kışkırtıcı ve görünüşte gelişigüzel tavra bir tepkiydi. Sözgelimi, Eco'nun *intentio operis* kavramına, okurların sunduğu sınırsız yorumların çeşitliliği üzerinde bir denetim olarak karşı çıkarırken, Rorty kendi görüşüne göre "bir metnin, yorumbilgisi çarkının son dönüşü sırasında her nasılsa edindiği tutarlılık her ne ise ona sahip" (s. 110) olduğunu söylemektedir; Rorty'nin rahat üslubu, daha kasvetli ve azametli sözcük dağarlarını bir yana bırakmak amacını taşımaktadır, ancak kasten pervasız "her nasılsa" sözü, tam da Rorty'nin görüşünü paylaşmayanları ilgilendiren soruların yanıtızsız bıraktığı izlenimini uyandırmaktadır. Çeşitli konuşmacılar yorum ile kullanım arasındaki ayrımı yeniden koymak ya da tutarlı pragmatist açısından, metnin nasıl olup da daha önceden var olan bir kullanıma direnç gösterebileceğini, dolayısıyla, neden edebiyatın, Rorty'nin de ister görüldüğü gibi, herhangi bir özel anlamı olabileceğini sorgulamak istediler. Bazıları ise neyin "ilginç" olup neyin olmadığı kavramını, yararlı herhangi bir ölçüt olarak işlev göremeyecek denli sorunsal buldular. Tartışmada hazır bulunan

Malcolm Bradbury ve David Lodge gibi roman-
cı-eleştirmenler belirgin olarak, Eco'nun kabul edilebilir
yorum kapsamını sınırlama arzusuna yakınlık gösterdiler
ve yazarın çalışma pratiğinin açık olarak bu tür bazı sınırlar,
eserin şu biçimde değil de bu biçimde yazılmasına yö-
nelik bazı nedenler öngördüğünü belirttiler. Ancak bu da,
bazı okurların tartışmasız bir biçimde ötekilerden daha
"ehil" olduğu, dolayısıyla özellikle geniş halk kitlelerince
okunan başarılı kurmaca yapıtlar söz konusu olduğunda
tek bir "okurlar cemaati"nden söz edip edemeyeceğimiz
gerçeğinin gündeme getirdiği çetin soruların tartışılmasına
yol açtı. Nasıl bazıları yorumun sınırlanmasının güç olma-
sını diliyorlarsa, tartışmanın sınırlandırılması da güç gibi
görünüyordu, ancak zaman bir kez daha yazıdan daha az
yönlendirilebilir bir araç olduğunu ortaya koydu.

Tartışmaya bu kitapta yer alan yanıtında Eco, Rorty
ile Culler'in karşı argümanlarına karşı, bir kez daha met-
nin özelliklerinin makul yorumun kapsamına sınırlar ge-
tirdiğini belirtmektedir. Eco, bu sınırları kuramsal olarak
belirleyebilecek biçimsel ölçütler olduğunu savunuyor gö-
rünmemektedir, ancak bunun yerine bir tür kültürel Dar-
vinciliği gündeme getirmektedir. Bazı okumaların, ilgili
cemaatin tatmini açısından zaman içinde öteki okumalar-
dan daha iyi olduğu ortaya çıkar. Eco, açık kuramsal bağ-
lanımları ne olursa olsun, bütün tartışmacıların uygulama-
da, tek bir yazarın yazdığı çeşitli metinlerin arkasında bir
tür inanç ve duyarlık birliği aradıklarına da işaret etmekte
ve buna uygun olarak, o da *Gülün Adı* ve *Foucault Sarkacı*
olarak bilinen yazıların, bunun yanı sıra, bundan sonra
Yorum ve Aşırı Yorum olarak bilinecek olan Tanner kon-
feranslarının anlamı üzerinde belli bir yetkeyle konuşma
hakkını kendinde görmektedir.

-many "Yokluk" için III. cümlede "Yokluk" için
-ig ügünlü karışık bir şekilde "Yokluk" için
-ikilde ev "Yokluk" için "Yokluk" için "Yokluk" için
-ib. Otuz yıl önce, modern edebiyat hocası olarak kendi
pratiği üzerinde düşünerek, Lionel Trilling şu gözlemler
bulunmuştu: "Yokluk" için "Yokluk" için "Yokluk" için

Benim kendi ilgilerim, beni edebi durumları kültürel du-
rumlar, kültürel durumları ise ahlaki konular hakkında büyük
gelişkin kaygalar ve ahlaki konuları kişisel varoluşun gelişigüzel
seçilmiş imgeleriyle ilgili, kişisel varoluş imgelerini de edebi üs-
lupla ilgili bir şey olarak görmeye götürdüğünden, işe benim için
öncelikli ilgi alanı olan şeyle, yazarın animus'u ile, onun istenci-
nin amaçlarıyla, onun istediği ya da olmasını istediği şeylerle baş-
lamada kendimi özgür hissettim.

Bu yazı yazıldıktan bu yana son otuz yıldır edebiyat
incelemelerinde hakim olan tartışmalar, Trilling'in varsay-
ımlarının hemen hepsinden kuşku duyulması konusunda
el birliği etmektedir ve ilk bakışta, yukarıdaki alıntı yaşımlar
aynı yılın arabaları ve elbiseleri kadar açık olarak ortaya
koyuyor görünebilir. (Trilling'in ahlaki konularla ilgili
"kişisel varoluşun gelişigüzel seçilmiş imgeleriyle ilgili bir
şey" şeklindeki neredeyse varoluşçu görüşü, çağdaşlarının
birçoğunca paylaşılmamış olsa bile, artık yadsınmaz bir biç-
imde "döneme özgü" görünmektedir.) Gene de, deyiş ve
göndergedeki farklılıklar bir yana bırakılırsa, yorumla ilgi-
li son yıllardaki tartışmalar (bu kitapta bir araya getirilen
yazılar bu tartışmanın bir parçasını oluşturmaktadır),
"kültürel durumlar", "ahlaki konular", "kişisel varoluş im-
geleri" ve "edebi üslup" gibi bağlanımların en kararlı ku-
ramsal konumlara şekil vermede bile hâlâ iş gördüğünü
göstermektedir. Bu nokta, başlangıçta bu tür bir şeyi en az
destekler gören katkılardan yola çıkarak bile kısaca ser-
gilenebilir.

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

Richard Rorty'nin "Pragmatistin Yolculuğu" yazısında, son zamanlardaki yapıtlarında genel olarak olduğu gibi, kendi üslubu, önerdiği daha geniş entelektüel ve ahlaki tutumları büyük bir beceriyle somutlaştırmaktadır.

Rorty'nin teklifsiz, hoş, Amerikan deyişleriyle yüklü, bilinçli olarak geliştirdiği pragmatist dil kullanımı, daha azametli sözcük dağarlarını kırmak ve insanı amaçları ilgi odağına çekmek amacını taşımaktadır. Kasıtlı olarak istenççi [voluntarist] formülasyonları, çeşitli nihai sözcük dağarları arasında seçim yaptığımız görüşünü örneklemektedir: Böylece, "x, bunun bir örneğini oluşturmaktadır" ya da "de Man'ın y'yi yapması hatalıydı" gibi bazı daha geleneksel iddialar yerine, sık sık şöyle yazar: "x'i söylemeyi yeğliyorum" ya da "biz pragmatistler, de Man'ın y'yi yapmamış olmasını yeğlerdik"; tıpkı görüşünü temelciliğin izlerini taşıyan terimlerle dile getirmek yerine "kendi gözde dil felsefesi"ne gönderme yaptığı gibi. Rorty, birinci çoğul şahsı neredeyse büyü etkisi yaratacak sıklıkta kullanır: "Bizim ilgilendiğimiz şey", "biz pragmatistler", "biz Davidsoncular ya da biz Fishciler"... Bununla birlikte, burada söz konusu görüşlerin sahibi kişilerin öne çıkarılması, neredeyse danişikli bir samimiyet izlenimi uyandırmaktadır. Ve daha önce belirttiğim gibi, herhangi bir etkinliğin ya da sorgulamanın ana noktasının ya da değerinin yalnızca "bizim ilgilendiğimiz şey"e bağlı olduğu şeklinde sürekli olarak gündeme getirilen iddiayla karşı karşıya kaldığımızda, biz (belki de, Rorty'nin görüşünü paylaşmayan okurlar cemaati) bu "ilgi" kavramını şekillendiren şey üzerine ya da ilğimiz konusunda birbiriyle çelişen iddialar arasında yarıda bulunmamızı sağlayacak temeller üzerine daha fazla şey bilmek istediğimizi düşünebiliriz.

Rorty'nin dile getirdiği görüşteki Örtük Pragmatist, hoş bir dille konuşabilir, ancak onun büyük özyaratım tutkuları da vardır. Bu tutkuya Rorty'nin "bir şeyden ya da bir kimseden ne elde etmek istediğinizi önceden bilmek" ile "bu kişi, şey ya da metnin amaçlarınızı ve böyle-

ce yaşamınızı değiştirmeye yardımcı olmasını ummak" (s. 119) arasındaki ayrım tartışmasında değinilmektedir. Burada belli bir "kişisel varoluş imgesi" örtük olarak vardır, tıpkı Rorty'nin okurun "kendinden geçtiği ya da sarsıldığı" (s. 119) bir metinle karşılaşmaya öncelikli yer vermesinde olduğu gibi. Bir başka yazısında Rorty, "göreneklerimizimizi temellendirmek ve alışkanlıklarımızı güvence altına almaktan çok, yaşamlarımızı değiştirebilecek" bir felsefe fikrinden olumlu olarak söz etmişti; burada söz konusu olan da, aynı yenileme, sürekli olarak kendini yeniden yaratma dürtüsüdür -Nietzsche'ye geri giderek daha sık (Rorty'nin kendine özgü üslubuyla söyleyeceği gibi) bir entelektüel soykütük verilebilecek olan, ancak daha belirgin olarak, ister kolektif ister kişisel olarak olsun, tarihin kısıtlamalarından kaçma olanağına inanç şeklindeki daha gündelik Amerikan inancıyla bağlantılı bir dürtü. Rorty'nin yazısına eşlik eden özgüvenli canlılık, entelektüel geleneğin olduğu kadar, toplumsal yapının da çözümünü güç sorunlarından duyulan sabırsızlığı dile getiriyor olabilir. Felsefe karşıtı polemiklerine ve kültür eleştirisindeki düşüncüyü kısıktıcı kapsama karşı, Rorty'nin özcülük karşıtlığında bir tür anlıkçılık karşıtlığını [anti-intellectualism] teşvik eder görünen bir yön vardır. "Biz pragmatistlerin" hakkında soru sorulmasının yararsız olduğunu söylediğimiz sorunların kapsamı, anlık [intellectual] irdelemenin ufkunu daraltma tehdidinde bulunmaktadır. Gerek Eco'nun gerek Culler'ın belirttiği gibi, "dilin nasıl işlediği" ya da "metinlerin nasıl işlediği" üzerine son derece meşru bir ilgi söz konusu olabilir; böyle dile getirildiğinde olasılıkla Rorty'nin yadsımayaacağı bir ilgidir bu; ancak Rorty hemen böyle irdelemelerin "size metinlerin doğası ya da okumanın doğası hakkında bir şey" söylemediğini, "çünkü bu ikisinin de bir doğası" (s. 118) olmadığını

¹ Richard Rorty, "Philosophy and post-modernism", *The Cambridge Review*, 110 (1989), s. 52.

ni vurgulamaya geçtiğinde, söz konusu ilgi fazlaca baştan savma bir biçimde ele alınıyor görünebilir.

Culler'in yazısı da, tüm kesinliğine ve bilgiye dayalı ustalığına karşın, bir dizi yeğlenen tutumu üstü kapalı olarak ortaya koymaktadır. Yeniliği kucaqlama yönünde bir istek, hatta belki de bir zorunluluk; kurumsallaşmış olanın yeğlediği ya da tartışmasız kabul ettiği, her şeye meydan okuma bağlanımı; gerek akademik meslekte gerek daha genel olarak toplumda iktidar ve yetke oyununa karşı tetik-telik -bunlar önemsiz insani değerler değildir. Bu değerler, insanın entelektüel ve siyasal güvenilirliğine ilişkin, "bir konum alma"sına ilişkin bilincin baskın olduğu bir kimlik duygusunu da dile getirmektedir. Sözgelimi, Culler "birçok etkinlik gibi, yorum ancak en uç noktasına vardırıldığında ilginç olur" (s. 124) dediğinde, bu ifadenin kışkırtıcı tarzdaki genel biçimi, akademik dünyanın gözle görülür sofuluklarına yönelik Nietzscheci bir saygısızlığı dile getirme arzusuyla yetisinin onaylanmasını istemektedir (bu arada belki de, pek iyi gizlenememiş çocuksu bir "ilginçlik" kavramını akla getirme riskini taşımaktadır).

Buna uygun olarak, Rorty'nin kendi çıktığı merdiveni ortadan kaldırması hakkındaki yakınmasında "meslek" konusunu gündeme getiren de Culler'dir; çünkü, Culler'in "aşırı yorum" savunusu ile "gençlerin ya da marjinallerin, halen edebiyat incelemelerinde yetke konumlarını işgal edenlerin görüşlerine" (s. 133) nasıl karşı çıkabilecekleri kaygısı arasında bağlantı kurması, hiç kuşkusuz edebiyatın profesyonel incelenmesinde kariyer yapanların -özellikle Amerikan akademik yaşamının rekabetçi ve modalara önem veren pazarında- karşılaştıkları ikileme değinkenmektedir. Kısa ve özlü olarak dile getirmek gerekirse, bu ikilem artık geleneksel olarak "başyapıt" kabul edilen edebiyat yapıtlarının çok ayrıntılı olarak incelenmiş olmasıdır. Başarı ve dikkat çekici bir profesyonel kariyer ortaya koymanın elzem koşullarından biri, çarpıcı bir yeniliğin tanıtımıdır; yalnızca önemli yapıtların varolan yorumlarından

daha ikna edici olanlarını savunmak yeterli değildir. Birçok kanon dışı malzeme araştırmacıyı kendine çağırarak, yeni yorumlardan oluşan iyi bir mahsulün yetiştirilmesi için neredeyse baki topraklar vaat etmektedir, tıpkı çeşitli tarihsel araştırmalarla eleştirel basım uğraşlarının yeni kuşağın çabasını gerektiren görevler olarak belirmeleri gibi. Ancak, parıltılı bir ünün hızla oluşmasına gözlerini dikmiş genç akademisyen açısından risk, bunların görece önemsiz ve marjinal başarılar olarak nitelendirilmesidir: Kişi, tartışmasız bir biçimde önemli yapıtların yeni yorumlarını sunarak, dikkati çekip, herkesin kabul ettiği önemde bir çalışma sergilemiş olur. Bu yüzden, yöntemin yeniliğine ya da en azından görünürdeki yeniliğine ve formüle edilmiş biçiminin kışkırtıcılığına büyük bir değer verilir (anlayışın kapsamını genişletmeye yönelik bütün öteki entelektüel güdülerden farklı olarak). Culler'in kendisi, gerek buradaki yazısında gerek son zamanlardaki eleştirel eğilimleriyle ilgili açıklamalarında, yeni okumalar davasının ve bu okumaları kışkırtabilecek çeşitli entelektüel stratejilerin ilkeli bir savunusunu ortaya koymaktadır; ancak aynı zamanda halihazırdaki "kültürel durum"u (bir kez daha Trilling'in terimlerini kullanmak gerekirse) nitelerken kullandığı sözler, kaçınılmaz olarak bir başka "kişisel varoluş imgesi"ni gizlemektedir.

Elbette, "ahlaki konular" ve "kişisel varoluş imgele-ri"yle ilgili konuşmaların hepsini, ıslah edilmesi olanaksız derecede "hümanist" kaygılar olarak, dilöncesi bilen öznenin verililiği hakkında artık geçerliliği kalmamış bir dizi varsayımın mirası olarak reddedenler olacaktır. Bununla birlikte, bu betimlemenin kendisinin hâlâ bir tartışma konusu olması bir yana, inandırıcı bir "hümanizm sonrası" sözcük dağarı kullanma yönündeki bütün girişimler kaçınılmaz olarak ancak "etik" olarak adlandırılacak bir insani deneyime yönelik tutumları dile getirmektedirler. "Yetkeci yoruma" oranla "anlamın açıklığı"ni yeğleme, dahası "konformist özcülük"e karşı "sonsuz kendini biçim-

lendirme" şeklindeki bununla bağlantılı öğüt bile, ne denli örtük olsa da belli bir değerler silsilesine başvurmaktadır. Ancak bunu göstermek, bir tartışmayı bitirme girişimi değil, bu tartışmayı sürdürmenin yollarından birini göstermek demektir. Aynı zamanda, komite üyemizin endişelenmesine gerek olmadığını gösterir: Bu kitaba yapılan katkıların çarpıcı canlılığı ve çeşitliliğinin kapsamlı olarak gösterdiği gibi, yorum ve aşırı yorum konusu her aşamada "insani değerler"le ilgili konulara değinmektedir.

1

Yorum ve Tarih

UMBERTO ECO

1957'de J.M. Castillet *La hora del lector* (Okurun Sadı adlı bir kitap yazdı.¹ Castillet gerçekten de yeni bir yaklaşımın öncüsü oldu. 1962'de ben *Opera aperta*'yı (*Açık* *Kitap*) yazdım.² *Açık Yapıt*'ta, estetik değeri olan metinlerin okunmasında yorumcunun etkin rolünü savunuyordum. Kitabı yazdığım da, okurlarım temel olarak işin yalnızca açıklık yönü üzerinde yoğunlaşıp, benim önerdiğim çok yönlü okumanın, yapıtın meydana çıkardığı (ve onu anlamaya yönelik) bir etkinlik olduğu gerçeğine gereğini vermediler. Bir başka deyişle, ben metinlerin yorumu ile yorumcularının hakları arasındaki diyalektiği savunuyordum. Son yirmi otuz yıldır yorumcuların hakları yorumu öne çıkarıldığı kanısındayım.

Daha yakın zamanlarda yayımlanan çalışmalarım da *Theory of Semiotics, The Role of the Reader ve Semiotics and the Philosophy of Language*,³ Peirce'in sınırsız semiosis kavramını geliştirmeye çalıştım. Eylül 1989'da Harvard Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Uluslararası Peirce Kon-

¹ Castillet, *La hora del lector* (Barcelona, 1957).

² Umberto Eco, *Opera aperta* (Milano, 1962).

³ Çalışmaların hepsi Indiana University Press tarafından basılmıştır (sırasıyla 1976, 1979 ve 1984).

feransı'nda sunduğum çalışmada, sınırsız semiosis kavramının, yorumun ölçütleri olmadığı sonucunu getirmediğini göstermeye çalıştım. Yorumun (göstergenin temel özelliği olarak), potansiyel olarak sınırsız olması, yorumun bir amacının bulunmadığı ve kendi başına buyruk "akıp gittiği" anlamına gelmez.¹ Bir metnin potansiyel olarak sonunun olmadığını söylemek, her yorum ediminin mutlu sonla biteceği anlamına gelmez.

Bazı çağdaş eleştiri kuramları, bir metnin güvenilir yegâne okumasının yanlış okuma olduğunu, bir metnin yegâne varoluşunun, ortaya çıkardığı tepkiler zincirince belirlendiğini ve (Lichtenberg'in Böhme'yle ilgili aforizmasını alıntılanarak) Todorov'un hınzırca önerdiği gibi, bir metnin, yazarın sözcükleri okurların ise anlamı getirdikleri bir piknikten ibaret olduğunu kesinliyorlar.²

Bu doğru olsa bile yazarın getirdiği sözcükler, okurun sessizce ya da gürültüyle görmezlikten gelemeyeceği, oldukça şaşırtıcı bir maddi kanıtlar kümesi oluşturur. Bellegim beni yanıltmıyorsa, yıllar önce, burada İngiltere'de, birisi sözcüklerle nesnelere yapmanın olanaklı olduğunu belirtmişti.³ Bir metni yorumlamak, sözcükleri yorumlayarak, o sözcüklerin neden *bu* şeyleri değil de *şu* şeyleri yaptığını açıklamak demektir; ama eğer Karındaşen Jack bize, yaptıklarını Luka'ya Göre İncil'in yorumuna dayanarak yaptığını söylese, kuşku odur ki, birçok okur-yönelimli eleştirmen Jack'in Aziz Luka'yı oldukça saçma bir biçimde okuduğunu düşünürdü. Okur-yönelimli olmayan eleştirmenler Karındaşen Jack'in tam anlamıyla deli olduğunu söylerlerdi -ben de itiraf edeyim ki, okur yönelimli paradigmaya büyük bir sempati duymama ve Cooper, Laing ve Guattari'yi okumuş olma rağmen, üzülerek Karındaşen Jack'in tıbbi tedaviye ihtiyacı duyduğuna katılırdım.

¹ Bkz. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione* (Milano, 1995) ve *The Limits of Interpretation* (Indiana University Press, 1995).

² T. Todorov, "Viaggio nella critica americana", *Lettera*, 4 (1987), s. 12.

³ J.L. Austin'in *How to do Things with Words*'üne (Oxford, 1962) gönderme. (Çev.)

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

Buna şöyle bir itiraz getirilebilir: Köktenci okur-yönelimli yorum kuramının tek alternatifi; geçerli yegâne yorumun, yazarın başlangıçtaki niyetini bulmayı amaçlayan yorum olduğunu söyleyenlerin göklere çıkardıkları kuramdır. Son zamanlardaki yazılarımdan bazılarında, (ortaya çıkarılması çok güç olan ve çoğunlukla metnin yorumu açısından önem taşımayan) yazarın niyeti ile Rorty'nin bir sözünü aktararak söylemek gerekirse, "metni ne yapıp edip kendi amacına hizmet eder şekle sokan"¹ yorumcunun niyetinin yanı sıra bir üçüncü olasılığın olduğunu belirttim: *Metnin niyeti*.

İkinci ve üçüncü konuşmamda, *intentio auctoris* [yazarın niyeti] ve *intentio lectoris*'e [okurun niyeti] karşıt ya da onlarla etkileşim içinde olan *intentio operis*'den ya da metnin niyetinden ne kastettiğimi açıklamaya çalışacağım. Bu konuşmamda ise, bir metnin anlamı (ya da anlamların çoğulluğu veya herhangi bir aşkın anlamın yokluğu) ile ilgili çağdaş tartışmanın çok eskilere uzanan köklerini yeniden gözden geçirmek istiyorum. Şimdilik, gerek edebiyat metinleriyle günlük metinler arasındaki ayrımı, gerek dünyanın birer imgesi olarak metinler ile çözülmesi gereken (saygıdeğer bir geleneğe göre) bir Büyük Metin olarak doğal dünya arasındaki farkı bulanıklaştırırım.

¹ Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982), s. 151.

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

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

Felsefi kavramları anlamamanın bir yolu, çoğunlukla sözlüklerin sağduyusuna başvurmaktır. Almancada "irrasyonel" in eşanlamlısı olarak "*unsinnig, unlogisch, unvernünftig, sinnlos*" sözcüklerini buluyorum; İngilizcede bu sözcükler şöyle: "*Senseless, absurd, nonsensical, incoherent, delirious, farfetched, inconsequential, disconnected, illogic, exorbitant, extravagant, skimble-skamble*". Bu anlamlar, saygın felsefi bakış açılarını tanımlamak açısından ya çok fazla ya da çok az şey söylüyor gibi. Gene de bu sözcüklerin hepsi, belli bir standardın belirlediği sınırın ötesine giden bir şeyi gösteriyor. *Roget's Thesaurus*'a göre, "unreasonableness" (mantıksızlık; makul olmayış) sözcüğünün karşıt anlamlılarından biri "moderateness" (ılımlılık; ölçülülük) sözcüğüdür. Ölçülü olmak *modus*'un -yani, sınırların ve ölçünün- içinde olmak anlamına gelir. Sözcük bize, antik Yunan ve Latin uygarlıklarından miras aldığımız iki

kuralı anımsatıyor: *Modus ponens*¹ mantık ilkesi ile Horatius'un dile getirdiği etik ilke: *Est modus in rebus, sunt certi denique fines quos ultra citraque nequit consistere rectum* (Her şeyde öyle bir sınır vardır ki, bir şey o sınırın bu yanında ve hemen öbür yanında doğru olamaz).²

Bu noktada, Latince *modus* kavramının çok önemli olduğunu anlıyorum, rasyonalizm ile irrasyonelizm arasındaki farkı belirlemek açısından olmasa da, en azından iki temel yorum yaklaşımını, yani metni bir dünya ve dünyayı bir metin olarak çözme şeklindeki iki yolu birbirinden ayırması açısından. Platon'dan Aristoteles'e ve öteki Yunan filozoflarına uzanan Yunan rasyonalizmde bilgi, nedenleri anlamak anlamına geliyordu. Bu yolla, Tanrı'yı tanımlamak, bir nedeni tanımlamak, ötesinde artık bir başka nedenin olamayacağı bir nedeni tanımlamak demektir. Dünyayı nedenler açısından tanımlayabilmek için doğrusal bir zincir fikri geliştirmek zorunludur: Bir şey A'dan B'ye hareket ediyorsa, o zaman dünyadaki hiçbir güç onun B'den A'ya hareket etmesini sağlayamaz. Nedenlilik zincirinin doğrusal doğasının geçerliliğini kanıtlamak için, önce bir dizi ilkeyi varsaymak gerekmektedir: Özdeşlik ilkesi (A = A), çelişmezlik ilkesi (bir şeyin aynı anda hem A olup, hem olmaması olanaksızdır) ve üçüncünün olmazlığı ilkesi (A ya doğrudur ya da yanlıştır ve *tertium non datur*³). Batı rasyonalizminin tipik örüntüsünü, *modus ponens*'i, bu ilkelerden çıkarırız: p ise, öyleyse q; p değil: öyleyse q.

Bu ilkeler dünyanın fiziksel bir düzeni bulunduğunu anlamamızı sağlamasalar bile, en azından bir toplum sözleşmesi sağlamaktadırlar. Latin rasyonalizmi Yunan rasyonalizminin ilkelerini benimser, ancak bu ilkeleri yasal ve sözleşmesel açıdan dönüştürüp zenginleştirir. Yasal standart *modus*'tur, ancak *modus* aynı zamanda sınırı, hudutla-

¹ *Modus ponens* (Lat.): Önergeler mantığında "doğrulama yöntemi"; *modus ponens*, A \supset B (A, o halde B) biçimindeki çıkarımları gösterir. (Çev.)

² Horatius, *Satires* I.1. 106-7.

³ *Tertium non datur* (Lat.): Üçüncünün olmazlığı. (Çev.)

rı belirler. Uzamsal sınırlarla ilgili Latin saplantısı, Roma'nın kuruluşu efsanesine dek uzanır: Romulus bir sınır çizgisi çeker ve bu çizgiye riayet etmeyen kardeşini öldürür. Eğer sınırlar tanınmazsa, *civitas* diye bir şey varolamaz. Horatius Cocles, düşmanı sınırdaki Romalılar ile Ötekiler arasında kurulan köprüde- tutmayı başardığı için bir kahraman haline gelir.¹ Köprüler, *sulcus*'un, yani kent sınırlarını belirleyen su dolu hendegin ötesine uzandıkları için kutsal yasaya aykırıdır: Bu nedenle, ancak Pontifex'in yakın, ritüel denetimi altında inşa edilebilirler. Pax Romana ideolojisi ve Caesar Augustus'un siyasal tasarımı, hudutların kesin tanımı üzerine kurulmuştur: İmparatorluğun gücü, savunma hattının hangi hudutta, hangi *limen* ya da eşik arasında kurulması gerektiğini bilmekte yatar. Artık hudutların net olarak tanımlanmadığı bir an gelmiş ve barbarlar (ana yurtlarını terk eden ve herhangi bir toprakta kendi yurtlarıymış gibi dolaşan, onu da terk etmeye hazır göçmenler) kendi göçmen bakış açılarını dayatmayı başarmışlarsa, o zaman Roma'nın sonu gelmiş demektir ve imparatorluğun başkenti başka bir yerde olsa da olur.

Rubicon'u geçerken Iulius Caesar dine karşı bir hareket yaptığını bilmekle kalmaz, şunu da bilmektedir: Bir kez dine karşı bu hareketi gerçekleştirdiğinde, bir daha geriye dönmesi mümkün değildir. *Alea iacta est.*² Aslında, zamansal sınırlar da vardır. Yapılmış olan şey, asla silinemez. Zamanın geri döndürülmesi olanaksızdır. Bu kural Latince sözdiziminin temel kuralı haline gelecekti. Kozmolojik doğrusallık demek olan dilbilgisel zamanların yönü ve sırası, tümceler arasında *consecutio temporum*'da³ bir mantıksal bağımlılıklar sistemine dönüşür. Bir olgusal gerçek-

¹ Horatius Cocles: İ.Ö. 6. yüzyıl sonlarında yaşadığı inanılan, ama kesinlikle efsanevi bir kişilik olan Romalı kahraman. Efsaneye göre önce iki arkadaşıyla birlikte, daha sonra da tek başına Roma'daki Sublicius Köprüsünü Etrüsk kralı Lars Porsena ile bütün Etrüsk ordusuna karşı savunur. Böylece Romalılara, köprüyü yıkmak için gerekli zamanı kazandırır. Daha sonra karşı kıyıya yüzmek için Tiber Irmağına atlar. Bazı anlatılara göre ırmakta boğulur, bazılarına göre ise karşıya geçmeyi başarır. (Çev.)

² *Alea iacta est* (Lat.): Zarlar atıldı; karardan geri dönülemez. (Çev.)

³ *Consecutio temporum* (Lat.): Dilbilgisi zamanlarının ardılığı, sırası. (Çev.)

lik başyapıtı olan mutlak -den hali [absolute ablative], bir kez yapıldıktan ya da varsayıldıktan sonra, bir daha asla sorgulanamayacağını belirler.

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

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

Hermes, M.S. ikinci yüzyılda büyük bir ilgi odağı haline gelir. İkinci yüzyıl bir siyasal düzen ve barış dönemidir ve imparatorluğun bütün halkları görünüşte ortak bir

dil ile kültür altında birleşmiştir. Düzen, kimsenin askeri ya da siyasal bir hareketla değiştirmeyi umamayacağı kadar sağlam bir görünüm sergilemektedir. Amacı bilim ve sanatın her alanında bilgili, bir tür eksiksiz insan üretmek olan *epistémios paideia*'nın, yani genel eğitim kavramının, başlangıcı bir dönemdir bu. Ancak bu bilgi kusursuz, tutarlı bir dünya betimlemektir; oysa ikinci yüzyılın dünyası farklı ırklarla dinlerin bir arada varolduğu bir pota, bütün tanrıların hoşgörüsüyle karşılandığı bir halklar ve fikirler buluşmasıdır. Eskiden bu tanrılara tapan halklar açısından onların derin bir anlamı olmuştur, ancak imparatorluk bu halkların ülkelerini kendi bünyesinde erittiğinde, tanrıların kimliğini de çözülmeye uğratmıştır: Artık İsis, Astartes, Demetra, Kibele, Anahita ve Maia arasında herhangi bir fark yoktur.

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

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

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

İyi ama, barbarların rahiplerinin sahip olduğu bu gizemli bilgi neydi? Yaygın kanı, bu rahiplerin ruh dünyasını yıldız dünyasına ya da yıldız dünyasını ayaltı dünyaya bağlayan gizli bağları bildikleri şeklindeydi; bu ise, belli bir bitki türünde etkide bulunarak yıldızların seyrini etkilemenin mümkün olduğu, yıldızların seyrinin yeryüzündeki varlıkların yazgısını etkilediği ve bir tanrının imgesi çevresinde gerçekleştirilen büyülü işlemlerin o tanrıyı bizim istencimizi izlemeye zorlayacağı anlamına geliyordu. Burada yeryüzünde her şey nasılsa, yukarıda gökyüzünde de öyledir. Evren, her tekil nesnenin tüm öteki nesnelere yansıttığı ve imlediği büyük bir aynalı oda haline gelir.

Ancak çelişmezlik ilkesinin yadsınması durumunda, evrensel sempadiden ve benzerlikten söz etmek olanaklı olur. Evrensel sempatiyi, dünyadaki tanrısal bir yayılma meydana getirmiştir, ancak yayılmanın kökeninde, çelişkinin ta kendisi olan bir bilinmeyen Birlik vardır. Yeni-Platoncu Hıristiyan düşünce, dilimizin yetersizliği nedeniyle Tanrı'yı açık seçik sözcüklerle tanımlayamayacağımızı açıklamaya çalışacaktır. Hermetik düşünce, dilimiz ne denli belirsiz ve çokanlamlı olursa, ne denli çok simge ve eğretileme kullanırsa, o denli karşıtlar buluşmasının gerçekleştiği bir Birlik'i adlandırmaya uygun hale geldiğini belirtir. Ancak karşıtlar buluşmasının üstün geldiği yerde, özdeşlik ilkesi çöker. *Tout se tient*.¹

Bunun bir sonucu olarak, yorum belirsizdir. Nihai, ulaşılamaz bir anlamı arama girişimi, anlamın hiç sona ermeyen yer değiştirmesini ya da kaymasını kabul etmeye götürür. Bir bitki morfolojik ya da işlevsel özellikleri açısından değil, kısmi de olsa, kozmostaki bir başka öğeye benzerliği temelinde tanımlanır. İnsan bedeninin bir bölümünü belli belirsiz andırıyorsa, o zaman bedene gönderme yaptığı için anlamı vardır; ancak beden o bölümü de bir yıldızla gönderme yaptığı için anlamlıdır, yıldız bir gamı imlediği, gam ise melekler hiyerarşisine gönderme yaptığı

¹ *Tout se tient* (Fr.): Her şey birbiriyle bağlantılıdır. (Çev.)

için anlamlıdır ve bu böylece sonsuza dek sürüp gider. İster dünyevi ister semavi olsun her nesne, bir gizi barındırır. Her ne zaman bir giz keşfedilirse, bu giz bir başka gizli imleyecek ve bu, aşamalı bir hareket içinde nihai gize doğru ilerleyecektir. Gene de, nihai giz diye bir şey yoktur. Hermetik bilgiye ermiş olmanın nihai gizi, her şeyin bir giz olduğunu bilmektir. Dolayısıyla, hermetik giz boş bir giz olmalıdır, çünkü herhangi bir gizi açığa çıkardığı iddiasında bulunan kişi, hermetik gize ermemiş ve kozmik gizem bilgisinin yüzeysel bir düzeyinde durmuş demektir. Hermetik düşünce bütün dünya sahnesini bir dil olgusuna dönüştürür; aynı zamanda da dilin her tür iletişim gücünü elinden alır.

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

Artık nedensel bağlar halinde düzenlenmiş zamansal doğrusallık yoksa, o zaman sonuç kendini yaratan nedenler üzerinde etkide bulunabilir. Bu, *theurgia* büyüünde¹ gerçekten de olur; ama filolojide de olur. *Post hoc, ergo*

¹ *Theurgia büyüüsü*: Başlangıçta Yeni-Platonculuğun Mısır ekolünün bazı üyelerince, iyiliksever ruhlarla iletişim kurmak ve onların yardımıyla mucizevi sonuçlar yaratmak amacıyla uygulanan büyü. (Çev.)

propter hoc rasyonalist ilkesinin yerini *post hoc, ergo ante hoc* alır. Rönesans düşünürlerinin *Corpus Hermeticum*'un Yunan kültürünün bir ürünü olmadığını, Platon'dan önce yapıldığını kanıtlama yöntemleri bu tür yaklaşımın bir örneğidir. Kanıtlanmaktadır: *Corpus*'un, bariz olarak Platon döneminde tartışılan fikirler içermesi, onun Platon'dan önce ortaya çıktığı anlamına gelmekte ve bunu kanıtlamaktadır.

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

Bu yeniden doğuşun tarihi karmaşıktır: Günümüz tarihyazıcılığı bize, hermetik çizgiyi bilimsel çizgiden ya da Paracelsus'u Galileo'dan ayırmanın olanaksız olduğunu göstermektedir. Hermetik bilgi Francis Bacon'u, Kopernik'i, Kepler'i ve Newton'u etkilemiştir ve modern nicelik bilimi başka şeylerin yanı sıra hermetizmin niteliksel bilgiyle diyalog içinde doğmuştur. Son çözümlemede, hermetik model, Yunan rasyonalizminin betimlediği evren düzeninin yıkılabileceğini; evrende, insanın doğayı etkilemesi-

¹ *Post hoc, ergo propter hoc* (Lat.): Bundan sonra (geliyor), demek ki nedeni bu. (Çev.)

² *Post hoc, ergo ante hoc* (Lat.): Bundan sonra (geliyor), demek ki bunun nedeni. (Çev.)

ni, onun akışını değiştirmesini sağlayacak yeni bağlantıların yeni ilişkiler keşfetmenin mümkün olduğunu öne sürüyordu. Ancak bu etki, dünyanın nitel bir mantıkla değil, nicel bir mantıkla betimlenmesi gerektiği kanısıyla kaynaşmıştır. Böylece hermetik model paradoksal olarak yeni hasmının, modern bilim rasyonalizminin doğuşuna katkıda bulunur. Yeni hermetik irrasyonalizm bir yandan mistiklerle simyacılar öte yandan da, Goethe'den Gérard de Nerval'e ve Yeats'e, Schelling'den Franz von Baader'e, Heidegger'den Jung'a şairlerle filozoflar arasında gidip gelir. Ayrıca, birçok postmodern eleştiri kavramında sürekli anlam kayması fikrini görmek zor değildir. Paul Valéry'nin dile getirdiği şu fikir, hermetik bir fikirdir: *Il n'y a pas de vrai sens d'un texte*.¹

İlginc argümanlar içermesine karşın, yazarın düşüncelerine yönelik coşkulu inancı nedeniyle oldukça tartışma götürür *Science de l'homme et tradition* adlı kitabında Gilbert Durand, tüm çağdaş düşüncenin, pozitivist mekanist paradigmaya karşıt olarak, Hermes'in yaşam verici solugundan beslendiğini öne sürer; bu görüşüyle ilgili olarak belirlediği bağlantılar listesi, üzerinde düşünülmeğe değer bir listedir: Spengler, Dilthey, Scheler, Nietzsche, Husserl, Kerényi, Planck, Pauli, Oppenheimer, Einstein, Bachelard, Sorokin, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida, Barthes, Todorov, Chomsky, Greimas, Deleuze.²

Ancak Yunan ve Latin rasyonalizminin temel ölçütünden sapma gösteren bu düşünce örüntüsü, tarihin aynı döneminde biçim kazanan bir başka olguyu göz önünde bulundurmazsak eksik kalacaktır. Karanlıkta yolunu bulmaya çalışırken bir şimşek gibi ansızın beliren görümlerle gözü kamaşan ikinci yüzyıl insanında, anlaşılması olanaksız bir dünyada kendi rolüne ilişkin nevroitik bir bilinç gelişmiştir. Hakikat gizlidir; simge ve muammalarla ilgili herhangi bir sorgulama asla nihai hakikatı açığa çıkarmaz.

¹ *Il n'y a pas de vrai sens d'un texte* (Fr.): Bir metnin kesin bir anlamı yoktur. (Çev.)

² Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition* (Paris, Berg, 1979).

† yacak, yalnızca gizi bir başka yere kaydıracaktır. İnsanın durumu buysa, o zaman bundan şu anlam çıkar: Dünya bir hatanın ürünüdür. Bu psikolojik durumun kültürel ifadesi gnosistir.

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

Gnostik kendisini dünyada bir sürgün olarak, bir mezar ve bir hapishane olarak tanımladığı kendi bedeninin bir kurbanı olarak değerlendirir. Dünyaya fırlatılıp atılmıştır ve oradan bir çıkış yolu bulmak zorundadır. Varoluş bir hastalıktır ve biz bunu biliriz. Burada kendimizi nedenli engellenmiş [frustrated] hissederseniz, o denli bir iktidarsızlık hezeyanına ve öç alma arzusuna kapılırsınız. Bu yüzden, Gnostik kendisini, tanrının, kozmik bir komplo-nun sonucu olarak geçici bir süreliğine sürgüne gönderilmiş bir parçası olarak görür. Tanrıya dönmeyi başarırsa,

insan yalnızca kendi kökeni ve başlangıcıyla yeniden birleşmekle kalmayacak, aynı zamanda o kökenin yeniden yaratılmasını ve başlangıçtaki hatadan kurtulmasını sağlayacaktır. İnsan, hasta bir dünyada bir tutsak olmakla birlikte, kendisini insanüstü bir güçle donanmış hisseder. Tanrı ancak insanın işbirliği sayesinde başlangıçtaki kopuşu onarabilir. Gnostik insan bir *Übermensch*¹ haline gelir. Salt maddeye bağımlı olanların (*hylis*) aksine, yalnızca tinden olanlar (*pneumatikoi*) hakikate ve dolayısıyla günah-tan arınmaya yönelebileceklerdir. Gnostizm, Hıristiyanlığın tersine, bir köleler dini değil, bir efendiler dinidir.

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

Bazıları, zamanın ve tarihin yeniden değerlendirildiği, ancak bu yeniden değerlendirmenin insanı Tinin yeniden bütünlüğüne kavuşturulmasının kahramanı kılmaya yaradığı romantik idealizmin ana ilkelerinde gnostik bir köken görmüşlerdir. Öte yandan Lukács, son iki yüzyılın felsefi irrasyonalizminin, karşılaştığı bunalıma bir tepki göstermeye, kendi güç istenci ve sömürgeci uygulamasına felsefi bir haklılık kazandırmaya çalışan burjuvazinin bir icadı olduğunu öne sürdüğünde, gnostik belirtiyi Marksçı bir dile dönüştürmekten başka bir şey yapmamaktadır. Bazıları Marksçılık, hatta Lenincilikteki gnostik öğelerden söz etmişlerdir (başat öge, bilginin, dolayısıyla günah-tan arınmanın anahtarlarını elinde tutan seçkin bir grup olarak parti

¹ *Übermensch* (Alm.): Üstün. (Çev.)

kuramı). Bazıları ise varoluşçulukta ve özellikle Heidegger'de ("dünyaya fırlatılmışlık olarak" varoluş, *Dasein*, dünyada varoluşla zaman arasındaki ilişki, kötümserlik) gnostik bir esinlenme görmektedirler. Eski hermetik öğretilere bir başka açıdan bakan Jung, gnostik sorunu başlangıçtaki benin yeniden keşfedilmesi yönünden değerlendirmiştir. Ancak aynı şekilde, aristokrasinin kitle toplumunu her mahkûm edişinde –seçilmiş ırkların yalvaçlarının, kursuzluğun nihai bütünleşmesini sağlamak amacıyla kan dökmeye, katliama, kaçınılmaz olarak *hyle* ya da maddeye bağımlı kölelerin soykırımına yönelmeleri– gnostik bir öge görülmüştür.

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

giz insana ayrıcalıklı bir konum sağlar; giz salt olarak toplumca belirlenmiş bir çekim gücü oluşturur. Giz, temel olarak, denetim altında tuttuğu bağlamdan bağımsızdır, ancak elbette gizli salt olarak elimizde tutma durumumuz ne denli kapsamlı ve önemli ölçüdeyse, giz o denli etkili hale gelir... Derin ve anlamlı her şeyi saklayan gizlilikten, gizli olan her şeyin önemli ve elzem olduğu şeklindeki tipik hata doğar. Bilinmeyen karşısında insanın doğal idealleştirme itkisi ve doğal korkaklığı aynı amacı doğuracak şekilde işbirliği yapar: İmgelem aracılığıyla bilinmeyeni yoğunlaştırmak ve çoğunlukla apaçık gerçekliğe uygulanmayan bir vurguyla dikkati ona yöneltmek.¹

Şimdi, hermetik mirasın köklerine doğru yaptığımız gezinin sonuçlarının çağdaş metin yorumu kuramı hakkında bir şeyler anlamamız için hangi açıdan ilginç olabileceğini göstermeye çalışacağım. Elbette, genel bir maddeci

¹ Georg Simmel, "The secret and the secret society", *The Sociology of Georg Simmel*, Çev. ve Ed. Kurt H. Wolff (New York, Free Press, 1950), s. 332-333.

bakış açısı, Epikuros ile Stalin arasında herhangi bir bağlantı kurmaya yeterli değildir. Aynı şekilde, her ne kadar Gilbert Durand yeni hermetik atmosferi coşkuyla karşılasa da, Nietzsche ile Chomsky arasında ortak özellikler belirlemenin mümkün olacağından kuşkuluyum. Gene de, bu konuşmalarım kapsamında, metinlere hermetik yaklaşım adını vereceğim şeyin ana özelliklerini sıralamak ilginç olabilir. Antikçağ hermetizmiyle birçok çağdaş yaklaşımda insanı rahatsız edecek ölçüde benzer fikirlerle karşılaşırız; bunları şöyle sıralayabiliriz:

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

Dil, biricik olan ve önceden varolan bir anlamı kavrayamaz: Aksine, dilin görevi, sözünü edebileceğimiz şeyin, yalnızca karşıtların buluşması olduğunu göstermektir.

Dil, düşüncenin yetersizliğini yansıtır: Dünyada oluşumuz, aşkınsal herhangi bir anlam bulma yetersizliğimizden başka bir şey değildir.

Tekanlı bir şey belirtme iddiasında olan herhangi bir metin, başarılı olamamış bir evrendir, yani zihni bulanık bir Demiurgosun eseridir ("bu budur" demeye çalışan, ancak söylediğinin aksine "bu"nun "bu" olmadığı kesintisiz bir ertelemeler zinciri üreten bir Demiurgos).

Bununla birlikte, çağdaş metin gnostizmi çok cömerttir: Okurun niyetini, erişilmesi olanaksız yazarın niyetine zorla kabul ettirmeye hevesli olmamız koşuluyla hepimiz gerçekten hakikati –yani, yazarın gerçekte ne söylediğini bilmediğini, çünkü dilin onun yerine konuştuğunu– fark eden bir *Übermensch* haline gelebiliriz.

Metni kurtarmak –yani, anlam yanılısamasını anlamın sonsuz olduğu bilincine dönüştürmek– için okur metnin her satırının bir başka gizli anlamı gizlediğinden kuş-

kullanmalıdır; sözcükler, söylenmeyi söylemek yerine onu gizlerler; okurun utkusu, metinlerin her şeyi söyleyebileceğini –yazarın metinlerin söylemesini istediği şey dışında– keşfetmektir; metnin anlamı olduğu öne sürülen şey sözüm ona keşfedilir keşfedilmez, onun gerçek anlam olmadığından eminizdir; gerçek anlam en ötedeki, ondan da, bir sonrakinden de ötedeki anlamdır; *bylic*'ler –kaybedenler– yorum sürecini "anladım" diyerek bitirenlerdir.

Gerçek Okur, bir metnin gizinin, metnin boşluğu olduğunu anlayan okurdur.

En köktenci okur-yönelimli yorum kuramlarından birçoğunu karikatürize ettiğimi biliyorum. Şu var ki, ben karikatürlerin çoğunlukla iyi birer portre olduğu kanısındayım: Olasılıkla gerçek durumların değilse bile, en azından varsayımsal olarak gerçek durumların birer portresi.

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

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

Yazı sanatının, ilk icat edildiğinde nasıl tuhaf bir şey olarak görüldüğünü, yakınlarda keşfedilen Amerikalı Kızılderililerin tavrından tahmin edebiliriz: Kızılderililer insanların kitaplarla konuştuğunu gördüklerinde şaşırışlardı ve bir kağıdın konuşabileceğine bir türlü inanamıyorlardı...

Bu amaçla anlatılan, Kızılderili bir köleyle ilgili güzel bir öykü vardır; efendisi bu Kızılderili köleyi bir sepet incir ve bir mektupla yola koşmuş, köle yolda incirlerin çoğunu yemiş, kalanını gönderildiği kişiye götürmüş; bu kişi mektubu okuyup, sözü edilen sayıda inciri bulamayınca, köleye mektupta söyleneni anlatarak onu incirleri yemekle suçlamış. Ancak Kızılderili (bu kanıta rağmen) kendinden emin, gerçeği inkar edip, sahte ve yalancı bir tanık olduğunu ileri sürdüğü mektuba lanet okumuş.

Bu olaydan sonra, benzeri bir sepetle ve teslim edilecek incirlerin kesin sayısını açıklayan bir mektupla yeniden gönderildiğinde, köle daha önceki tutumuna uygun olarak, gene incirlerin çoğunu yolda yemiş; ancak incirlere elini sürmeden önce (daha sonraki tüm suçlamaları önlemek amacıyla) mektubu alıp, büyük bir taşın altına saklamış, "mektup incirleri yediğimi görmezse, benden asla söz edemez" diye düşünmüş; ancak şimdi öncekinden daha ağır bir suçlamayla karşılaşınca, suçunu itiraf etmiş, kağıdın kutsallığına duyduğu hayranlığı dile getirmiş ve gelecekte kendisine verilen her işi sadakatle yerine getireceğine söz vermiş.

Şimdi şöyle bir itiraz getirilebilir: Bir metin, onu sözcüleyenden (aynı zamanda da sözcüleyeninin niyetinden) ve somut sözcülendirilme koşullarından (bunun bir sonucu olarak, amaçlanan göndergesinden) bir kez ayrıldığında, deyim yerindeyse potansiyel olarak sonsuz bir olası yorumlar yelpazesi boşluğunda yüzer. Wilkins'in buna itirazı şu olurdu: Onun aktardığı örnekte, kölenin efendisi, mektupta sözü edilen sepetin kölenin taşıdığı sepet olduğunu, sepeti taşıyan kölenin, arkadaşının sepeti verdiği kölenin aynısı olduğunu ve mektupta yazılı "30" ifadesi ile sepette içerilen incir sayısı arasında bir ilişki bulunduğunu kesin olarak biliyordu. Doğal olarak, yolda başlangıçtaki kölenin öldürüldüğünü ve onun yerine bir başkasının geçtiğini, başlangıçtaki otuz incirin yerine başka incirlerin konduğunu, sepetin farklı bir alıcıya götürüldüğünü, yeni alıcının kendisine incir göndermek isteyen bir arkadaş ta-

¹ John Wilkins, *Mercury; Or, the Secret and Swift Messenger*, 3. basım (Londra, Nicholson, 1707), s. 3-4.

nımadığını tasavvur etmek yeterli olacaktır. Hâlâ mektubun neden söz ettiğini belirlemek mümkün olur muydu? Gene de, yani alıcının tepkisinin şu türden bir tepki olacağını düşünürüz: "Birisini, Allah bilir kim, bana sepetteki mektubu söz ettiğinden daha az sayıda incir göndermiş". Şimdi farz edelim ki, ulak öldürülmekle kalmayın, köleyi öldürmeler bütün incirleri yemiştir, sepeti yok etmiş ve mektubu bir şişeye koyarak okyanusa atmış olsunlar; mektup da yirmi yıl sonra Robinson Crusoe tarafından bulunmuş olsun. Ortada ne sepet var, ne köle, ne de incirler, olan yalnızca bir mektup. Buna karşın, bahse girerim ki Robinson'un ilk tepkisi şu olurdu: "İncirler nerede?"

Şimdi şişedeki iletiyi daha bilgili birisinin, bir dilbilim, yorumbilgisi ya da göstergebilim öğrencisinin bulduğunu farz edelim. Pek zeki olan bu yeni rastlantısal alıcı birçok varsayımda bulunabilir, örneğin:

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

cak elbette özgün iletinin kültürel bağlamı hakkında bir araştırmayla ilgisi vardır.

Olasılıkla bilgili yorumcumuz, şişede bulunan metnin bir zamanlar varolan incirlere gönderme yaptığına, belli bir göndericiye, belli bir alıcıya ve belli bir köleye işaret ettiğine, ancak artık her tür göndergesel gücünü yitirdiğine karar verecektir. Gene de, ileti insanın sayısız başka sepet ve sayısız başka incir için –ancak elmalar ve ünikornlar için değil– kullanabileceği bir metin olarak kalacaktır. Alıcı, nesnelere ya da simgeleri değiştirme etkinliğine belli belirsiz katılmış o yitik oyuncularını zihninde canlandırabilir (belki de incir göndermek, belli bir tarihsel anda, esrarengiz bir imada bulunmak anlamına geliyordu) ve çeşitli anlamlarla göndergeler denemek üzere o anonim iletiden yola çıkabilir. Ancak alıcı, iletinin *her şey* anlamına gelebileceğini söyleme hakkına sahip değildir. İleti birçok şey anlamına gelebilir, ancak öyle anlamlar vardır ki, bunları önermek saçma olacaktır. Hiç kuşkusuz, ileti bir zamanlar incir dolu bir sepetin var olduğunu söylemektedir. Hiçbir okur-yönelimli kuram böyle bir sınırlamadan kaçamaz.

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

Metinleri Aşırı Yorumlama

UMBERTO ECO

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

Hermetik semiosis, benzer olanın benzer olanı etkileyebileceği varsayımını oluşturmak amacıyla, benzerliğin ne olduğunu belirlemek zorundaydı. Ancak hermetik semiosisin benzerlik ölçütü aşırı hoşgörülü bir genellik ve esneklik sergiliyordu. Bugün morfolojik benzerlik ya da oransal analogi başlığı altında sınıflandıracağımız olguları

içermekle kalmıyor, retorik geleneğinin elverdiği her tür olanı ikameyi içeriyordu –yakınlık [contiguity], *pars pro toto*¹, fiil ya da fail, vesaire, vesaire.

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

- 1 Benzerlik yoluyla; benzerlik kendi içinde, tözsel benzerlik (makrokozmosun mikrokozmos imgesi olarak insan), nitel benzerlik (ön emir için ön parmak), düzdeşmece ya da dolaylı adlama [antonomasia] benzerliği (astronomlar ya da astronomi için Atlas, kolay öfkelenen insan için ayı, kibir için aslan, retorik için Cicero) şeklinde altbölümlere ayrılır.
- 2 Eşadlılık yoluyla: Köpek takımyıldızı için hayvan köpek.
- 3 İroni ve karşıtlık yoluyla: Bilge insan için bilgisiz insan.
- 4 İz yoluyla: Kurt için ayak izi ya da Titus'un Titus'a bakıp hayran olduğu ayna.
- 5 Farklı sesletimi olan bir sözcük yoluyla: *Sane* için *sannum*.
- 6 Ad benzerliği yoluyla: Aristoteles için Arista.
- 7 Tür ve cins yoluyla: Hayvan için leopar.
- 8 Pagan simge yoluyla: Zeus için kartal.
- 9 Halklar yoluyla: Oklar için Parthialılar, atlar için İskitler, alfabe için Fenikeliler.
- 10 Burçlar yoluyla: Takımyıldızı için burç.
- 11 Organ ile işlev arasındaki ilişki yoluyla.
- 12 Ortak bir özellik yoluyla: Habeşistanlılar için karga.
- 13 Hiyeroglif yoluyla: Takdir-i ilahi için karınca.

¹ *Pars pro toto* (Lat.): Çok şeyi az şeyle anlatma. (Çev.)

14 Ve son olarak, salt kişinin kendine özgü diline bağlı çağrışım yoluyla, hatırlanacak herhangi bir şey için herhangi bir canavar.¹

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

Bu, hermetik semiosisün bir başka temel ilkesine açıklık getirmektedir. Eğer iki şey benzer ise, biri ötekinin –bu öteki de onun– göstergesi haline gelebilir. Benzerlikten semiosise böylesi bir geçiş otomatik olarak gerçekleşmez. Bu kalem şu kalemin benzeridir; ancak bundan, ilkinin göstermek üzere ikinci kalemi kullanabileceğim sonucunu çıkarılamam (bazı sunum yoluyla imleme durumları dışında: Sözelimi, sizden bana bir başka kalemi ya da aynı işlevi gören bir başka nesneyi vermenizi istemek amacıyla size bu kalemi gösterdiğimde; ancak sunum yoluyla semiosis daha önceden üzerinde uzlaşmış bir anlaşmayı gerektirir). *Köpek* sözcüğü köpeğe benzemez. Bir İngiliz pulu üzerindeki Kraliçe Elizabeth portresi (belli bir betimleme açısından) İngiltere'nin kraliçesi olan belli bir insana benzer ve ona gönderme yoluyla İngiltere'nin simgesi haline gelebilir. *Domuz* sözcüğü ne domuzla benzer, ne Noriega'ya ne de Çavuşesku'ya; gene de, domuzun fiziksel alışkanlıkları

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

ile diktatörlerin ahlaki alışkanlıkları arasında kültürel olarak belirlenmiş bir analogi temelinde *domuz* sözcüğünü yuvarıkta sözü edilen beyefendilerden birini göstermek üzere kullanabilirim. Benzerlik gibi karmaşık bir kavramın göstergebilimsel çözümlemesi (*A Theory of Semiotics*'teki çözümlememe bakınız), hermetik semiosisin temel kusurlarını ve onun aracılığıyla birçok aşırı yorum yönteminin temel kusurlarını belirlememize yardımcı olabilir.

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

Gerek dünyayı gerek metinleri kuşkuyla okumak için, insanın bir tür saplantılı bir yöntem geliştirmiş olması gerekir. Kendi içinde kuşku patolojik değildir: Detektif-

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

İpuçlarına gereğinden çok önem verme, çoğunlukla çok belirgin öğeleri önemli olarak değerlendirme eğiliminden kaynaklanır; oysa, bu ipuçlarının belirgin olması gerçeği, bize onların çok daha iktisadi olarak açıklanabileceğini göstermelidir. Yanlış öğeyi konuyla ilgili görme konusunda bilimsel tümevarım kuramcılarının verdiği bir örnek şudur: Bir doktor, siroz rahatsızlığı olan hastalarının hepsinin düzenli olarak viski-soda, konyak-soda ya da cin-soda içtiğini fark eder ve bundan sodanın siroza yol aç-

tiği sonucuna varırsa, yanılmış olur. Yanılmış olur, çünkü üç durumda da ortak bir başka ögenin, alkolün varolduğunu fark etmemiştir; yanılığının ikinci bir nedeni de, yalnızca soda içen, hiç alkollü içki kullanmayan ve siroz rahatsızlığı olmayan bütün hastalarının durumlarını göz ardı etmiş olmasıdır. Bu örnek gülünç görünüyor, çünkü doktor başka yollardan açıklanabilecek bir şey üzerinde durup, asil merak etmesi gereken konu üzerinde durmuyor; bunu yapmasının nedeni ise, belirgin olan suyun varlığını fark etmenin, alkolün varlığını fark etmekten daha kolay olmasıdır.

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

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

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

Ancak salep bitkisinin büyü gücü olduğuna dair inancı destekleyen bir başka hermetik ilke var, *post hoc, ergo ante hoc*¹ ilkesinin yol açtığı kısa devre: Bir sonuç, kendi nedeninin nedeni olarak kabul edilip yorumlanır. Salep (orchis) bitkisinin hayalarla bir ilişkisinin olduğu, salepin hayaların adını taşımasıyla kanıtlanır ("orchis" = "hayalar"). Hiç kuşkusuz, bu etimoloji yanlış bir ipucunun sonucuydu. Gene de, hermetik düşünce, bu etimolojide okült sempatinin kanıtını görüyordu.

Rönesans hermetistleri, *Corpus Hermeticum*'un Musa'dan önce Mısır'da yaşamış olan mitsel bir Trismegistos tarafından yazıldığına inanıyorlardı. On yedinci yüzyılın başlarında (Isaac Casaubon), Hıristiyan düşüncesinin izlerini taşıyan bir metnin İsa'dan sonra yazılmış olması gerektiğini kanıtlamakla kalmamış, *Corpus* metninin Mısır dillerinden hiçbir iz taşımadığını da kanıtlamıştır. Casaubon'dan sonraki okült geleneğin tamamı, onun işaret ettiği ikinci noktayı göz ardı etmiş ve ilkini *post hoc, ergo ante hoc* ilkesi kapsamında kullanmıştır: *Corpus*, sonradan Hıristiyan düşüncesinin desteklediği düşünceler içeriyorsa, bu onun İsa'dan önce yazılmış olduğu ve Hıristiyanlığı etkilediği anlamına geliyordu. Birazdan çağdaş metin yorumu uygulamalarında benzer yaklaşımlar bulabileceğimizi göstereceğim. Ancak bizim sorunumuz şudur: Satyrion ile hayalar arasındaki analoginin yanlış olduğunu biliyoruz, çünkü *ampirik deneyler* bu bitkinin bedenimiz üzerinde bir etkisi olamayacağını kanıtlamıştır. *Corpus Hermeti-*

¹ *Post hoc, ergo ante hoc* (Lat.): Bundan sonra (geliyor), demek ki bunun nedeni. (Çev.)

cum'un çok eski bir metin olmadığına inanmamızın makul bir nedeni var: *Corpus*'un M.S. onuncu yüzyılın sonundan önceki elyazmalarının varlığına ilişkin herhangi bir filolojik kanıt yok elimizde. Peki ama belli bir metin yorumunun aşırı yorum örneği oluşturduğuna hangi ölçüte dayanarak karar verebiliriz? Şöyle bir itiraz getirilebilir: Kötü bir yorumu tanımlamak için elimizde iyi bir yorumu tanımlayacak bir ölçütün bulunması gerekir.

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

Laik kutsal metinlerle ilgili apaçık bir aşırı yorum önerğini inceleyelim. Oksimoron¹ için özür dilerim. Bir metin belirli bir kültür açısından "kutsal" hale gelir gelmez, kuşkulu okuma sürecine ve bunun sonucu olarak hiç kuşkusuz bir aşırı yorum durumuna tabi olur. Klasik alegoride Homeros'un metinleriyle ilgili olarak böyle bir olgu yaşanmıştır; Kilise Babaları ve skolastik felsefe dönemlerinde kutsal metinlerin yorumuyla, Yahudi kültüründe ise Tora'nın yorumuyla ilgili olarak aynı şeyin yaşanmaması olanaksızdı. Ancak kutsal metinler söz konusu olduğunda, doğruyu söylemek gerekirse, insan kendine çok fazla özgürlük tanyamaz, çünkü çoğunlukla bu tür metinlerin yo-

¹ Oksimoron: Karşıt anlamlı ya da karşıt çağrışımları olan sözcüklerin bir arada kullanıldığı bir söz sanatı (kaba nezaket, bilge aptal ve buradaki laik kutsal gibi). (Çev.)

rum anahtarını ellerinde tuttuğunu iddia eden bir dinsel otorite ve gelenek vardır. Örneğin, ortaçağ kültürü, zaman açısından sonsuz, buna karşın seçenekler açısından sınırlı bir yorumu teşvik etmek için elinden geleni yapmıştır. Kutsal Kitap'ın dörtlü anlamını belirleyen bir özellik varsa, o da Kutsal Kitap'ın (Dante için dindışı şiirin de) anlamlarının sayısının dört olmasıydı; ancak anlamlar kesin kurallara göre belirlenmeliydi ve bu anlamlar, sözcüklerin harfi yüzevi ardında saklı olmakla birlikte, hiç de gizli değillerdi, aksine –metni doğru olarak okumayı bilenler için– açık olmaları gerekiyordu. Ve bu anlamlar ilk bakışta açık değil idiyse, anahtarı bulmak (tefsir geleneğinin) (Kutsal Kitap söz konusu olduğunda) ya da şairin (kendi yapıtlarıyla ilgili olarak) göreviydi. Dante'nin *Convivio*'da ve *Epistula XIII* gibi öteki yazılarında yaptığı da tam olarak budur.

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

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

mak amacıyla saplantılı bir biçimde okuduklarını görüyo-
ruz.

Silvinin, harfî anlamın ötesinde ("sotto il velame delli
veri strani") aranması gereken harfî olmayan bir anlamı
ilettiğini söyleyen ilk kişinin Dante olduğunu unutmaya-
lım. Ancak Dante bunu açık olarak belirtmekle kalmamış,
aynı zamanda harfî olmayan anlamları bulmanın anahtar-
larını da sunmuştur. Gene de, Giz Yandaşları adını verece-
ğimiz bu yorumcular, Dante'de erotik meselelere ve ger-
çek kişilere yapılan her göndermede Kiliseye yönelik şifre-
li bir sözlü saldırı olarak yorumlanması gereken bir gizli
dil bulurlar. Burada insan haklı olarak, papalığa karşı açık
bir sözlü saldırıyı gerçekleştirmiş olan Dante'nin, impara-
torluk yanlısı Ghibellinolardan yana tutkularını gizlemek
için neden bunca zahmete katlanması gerektiğini sorabilir.
Giz Yandaşları, kendisine "Bayım, siz bir hırsızınız, ina-
nın bana!" dendiğinde, buna "Ne demek istiyorsunuz 'ina-
nın bana' demekle? Yoksa benim güvenilir bir insan ol-
duğumu mu ima ediyorsunuz?" yanıtını veren kişiyi akla
getiriyor.

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

Rossetti'nin, Giz Yandaşlarının başta gelen saplantıla-
rından birini ele aldığı somut bir örneği gözden geçirelim.²
Giz yandaşlarına göre Dante metninde mason ve Gül-Haç

¹ M.P. Pozzato (ed.), *L'idea deforme: Interpretazioni esoteriche di Dante* (Milano, Bompiani, 1989).

² Gabriele Rossetti, *La Beatrice di Dante*, dokuzuncu ve son tartışma, kısım 1, madde 2 (Roma, Atanor, 1982), s. 519-25.

geleneklerinin bazı tipik simgeleriyle bazı toplu dua pra-
tiklerini betimlemektedir. Bu, tarihsel-filolojik bir sorunla
örtüşen ilginç bir sorudur: Gül-Haçlıların fikirlerinin on
yedinci yüzyıl başında doğuşunu ve simgesel masonluğun
ilk loncalarının on sekizinci yüzyılın başında ortaya çıkışı-
nı kanıtlayan belgeler bulunmakla birlikte, bu fikirlerin
ve/veya örgütlerin daha önceki varlıklarını kanıtlayan
herhangi bir belge -en azından ciddi araştırmacıların kabul
ettiği herhangi bir belge- yoktur. Aksine, on sekizinci ve
on dokuzuncu yüzyılda farklı eğilimlerdeki çeşitli loncala-
rın ve derneklerin, Gül-Haçlı ya da Tapınakçı kökenlerini
kanıtlayacak ritüeller ve simgeler seçtiklerini kanıtlayan
güvenilir belgeler vardır. Gerçekten de, kökeninin daha
önceki bir geleneğe olduğunu iddia eden her örgüt simge
olarak, göndermede bulunduğu geleneğin simgelerini seçer
(sözgelimi, kendilerini antik Roma'nın mirasçıları olarak
görmek isteyen İtalyan Faşist Partisi üyelerinin liktor bal-
tasını bir gösterge olarak seçmeleri gibi). Böylesi seçimler
grubun niyetlerinin açık bir kanıtını oluşturur, ancak on-
ların doğrudan kökenine ilişkin herhangi bir kanıt oluş-
turmaz.

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

zamanda Dante'nin de bu eski gelenekten esinlendiğini kanıtlayacaktır.

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

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

"Gül mavidir" tümcesinin bir yazarın metninde belirip belirmediğine karar vermemiz gerektiğinde, metinde "gül mavidir" tümcesinin tamamını aramamız gerekir. 1. sayfada "gül" sözcüğünü, 50. sayfada da "mavigerdan" sözlükbiriminde "mavi" sözcüğünü bulmuşsak, hiçbir şey kanıtlanmış olmayız, çünkü bir metin sınırlı sayıda harfin kul-

lanılmasıyla oluşturulduğundan, şurası açıktır ki, böyle bir yöntemle herhangi bir metinde istediğimiz herhangi bir ifadeyi bulabiliriz.

Rossetti, Dante'de haç, gül ve pelikana göndermeler bulmamıza şaşırır. Bu sözcüklerin metinde belirmesinin nedenleri çok açıktır. Hıristiyan dininin gizlerinden söz eden bir metinde, Büyük Çile (Passion) simgesinin er geç ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Eski bir simge geleneği temelinde, pelikan daha Hıristiyan geleneğin başlarında İsa'nın simgesi haline gelmiştir (ortaçağ hayvan kitaplarıyla dini şiiri bu simgeye göndermelerle doludur). Güle gelince, karmaşık simetrisinden, yumuşaklığından, renklerinin çeşitliliğinden ve baharda çiçek açmasından ötürü gül hemen hemen bütün mistik geleneklerde, tazeliğin, gençliğin, kadın zarafetinin ve genel olarak güzelliğin bir simgesi, eğretilmesi, alegorisi ya da teşbihi olarak belirir. Bütün bu nedenlerden ötürü, Rossetti'nin kendisinin "fresh, sweet-smelling rose" (diri, güzel kokulu gül) olarak adlandırdığı şey, on üçüncü yüzyılın bir başka şairi Ciullo d'Alcamo'da kadın güzelliğinin bir simgesi olarak ve gerek Apuleius'da gerek Dante'nin iyi bildiği bir metin olan *Roman de la Rose*'da (*Roman de la Rose* da kasıtlı olarak pagan simgecilikten yararlanmaktadır) erotik bir simge olarak belirir. Dolayısıyla, görkem, sevgi ve güzellik açısından utkulu Kilisenin doğüstü şanını betimlemesi gerektiğinde Dante kusursuz gül imgesine başvurur (*Paradiso*, XXXI). Bu arada şunu da belirtelim: Utkulu Kilise, Büyük Çile'nin doğrudan bir sonucu olarak İsa'nın gelini olduğundan, Dante "İsa, kanıyla Kiliseyi gelini yaptı" gözleminde bulunmaktan geri duramaz ve kanla ilgili bu anıştırma, Rossetti'nin sunduğu metinler arasında, çıkarsama yoluyla, gülün haçla ilişkili olarak (kavramsal açıdan, ikonografik açıdan değil) görülebileceği tek örnektir. "Rosa" (gül) *İlahi Komedy*'da sekiz kez tekil, üç kez çoğul olarak geçer. "Croce" (haç) on yedi kez belirir. Ancak bu iki sözcük asla bir arada belirmezler.

Bununla birlikte, Rossetti pelikani da ortaya çıkarma arzusundadır. Pelikani da tek başına, *Paradiso XXXVI*'da bulur (bu, pelikanın şürdeki tek belirimidir): Açıkça haçla ilgili olarak, çünkü pelikan İsa'nın fedakârlığının simgesidir. Ne yazık ki, pelikanın olduğu yerde gül yoktur; bunun üzerine Rossetti başka pelikanlar aramaya başlar. Cecco d'Ascoli'de bir pelikan bulur (*L'acerba*, bilinçli olarak anlaşılması güç bir metin olarak yazıldığından, Cecco d'Ascoli Giz Yandaşlarının kafa patlattıkları bir başka yazardır) ve Cecco'nun pelikani alışlageldik Büyük Çile bağlamında yer alır. Şu var ki, her ne kadar Rossetti dipnotları karıştırarak bu küçük farklılığı bulandırmaya çalışsa da, *Cecco*'daki pelikan Dante'deki pelikan değildir. Rossetti, *Paradiso XXIII*'ün başında bir başka pelikan bulduğuna inanır; bu kantonun başında, yavrularına yiyecek aramaya çıkmak için yapraklı bir dalın güzel yaprakları arasında uyanık, sabırsızlıkla güneşin doğmasını bekleyen bir kuştan söz edilir. Gelgelelim, gerçekten de güzel olan bu kuş, tam da pelikan olmadığı için yiyecek aramaktadır; çünkü pelikan olsa, göğsünden kopardığı etle yavrularını kolaylıkla besleyebilirdi. İkincisi, bu kuş Beatrice'nin bir benzetmesi olarak metinde yer almaktadır; Dante'nin sevgilisini iri gagalı bir pelikanın çirkin hatlarıyla betimlemesi bir şiir intiharı anlamına gelirdi. Umutsuz ve oldukça dokunaklı kuş avını sürdüren Rossetti, *İlahi Komedya*'da yedi kümes hayvanıyla on bir kuş bulup bunların hepsini pelikan familyasına atfedebiliyor; ancak bunların hepsini gülden epey uzakta bulabiliyordu.

Rossetti'nin yapıtında bu tür birçok örnek vardır. Yalnızca bir örnek daha aktaracağım; bu örnek, genellikle *Paradiso*'nun en felsefi ve öğretisel kantolarından biri kabul edilen Kanto II'de yer almaktadır. Bu kanto, *Paradiso*'nun tamamında temel bir öge olan bir aracı eksiksiz olarak kullanmaktadır: Başka türlü açıklanması olanaksız olan kutsal gizler, ışık terimleriyle temsil edilir –bu, teolojik ve mistik gelenekle birebir örtüşmektedir. Dolayısıyla,

en güç felsefi kavramlar bile optik örneklerle dile getirilmelidir. Dante'yi bu seçime götüren şeyin, döneminin bütün ilahiyat ve fizik literatürü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır: Optik bilimini konu alan Arapça incelemeler Batıya ulaşalı yirmi otuz yıl olmuştu; Robert Grosseteste kosmogonik olguları ışık enerjisi açısından açıklamıştı; ilahiyat alanında Bonaventura "lux", "lumen" ve "color" arasındaki farkı tartışmıştı; *Roman de la Rose* aynaların büyüsünden coşkuyla söz etmiş ve imgelerin yansımaları, kırılması ve büyütülmesi olgularını betimlemişti; Roger Bacon optiğin önemli ve temel bir bilimin saygınlığına sahip olduğunu belirtmiş ve İngilizler optiğin ilkelerini araştırırken, bu bilime yeterince ilgi göstermedikleri için Parislileri kınamıştı. Şurası açık ki, birtakım astronomik olguları betimlemek üzere güneş ışığı vurmuş bir pırlanta, bir cevher ve içinden bir ışık hüzmelerinin geçtiği su kütesini kullanarak sabit yıldızların farklı parlaklıklarını açıklamak zorunda kaldığında, Dante'nin optik bir açıklamaya başlaması ve tek bir ışık kaynağının ışınlarını yansıtan, farklı uzaklıklara konmuş üç ayna örneğini sunması gerekiyor.

Ancak Rossetti'ye göre, bir üçgen şeklinde düzenlenen üç ışığın –üç ışık kaynağının, bir başka kaynağın ışığını yansıtan üç aynayla aynı şey olmadığına dikkat ediniz– mason ritüelinde belirdiğini göz önünde bulundurmazsak, bu kantoda Dante "tuhaf" davranmış olacaktır.¹ Gelgelelim, *post hoc, ergo ante hoc* ilkesini kabul etsek bile, bu varsayım olsa olsa Dante'nin (daha sonraki bir tarihin mason ritüellerini bilerek!) neden üç ışık kaynağı imgesini seçtiğini açıklar, ancak kantonun kalanını açıklamazdı.

Thomas Kuhn, bir kuramın bir paradigma olarak kabul edilmesi için, kendi alanındaki öteki kuramlardan daha iyi görünmesi gerektiğini, ancak ille de ele aldığı bütün olguları açıklamasının gerekli olmadığını belirtir. Bununla birlikte, şunu da ekleyeyim ki, bu kuram önceki kuram-

¹ Gabriele Rossetti, *La Beatrice di Dante* (Roma, Atanor, 1982), s. 406.

lardan daha az şey de açıklamamalıdır. Dante'nin burada Ortaçağ optik bilimi çerçevesinde konuştuğunu bilirsek, neden 89-90. dizelerde "arkasında kurşun bulunan camdan geri dönen" renkten söz ettiğini de anlayabiliriz. Öte yandan, eğer Dante masonluğa özgü ışıklardan söz ediyorsa, kantodaki öteki ışıkların ne anlama geldiği karanlık kalır.

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

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

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.
No motion has she now, no force;
She neither bears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees.

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

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

Bazı başka eleştirmenler Wordsworth'ün dilinin uygunsuz bilineçdişi söz oyunları içerdiğini bile göstermektedirler. Böylece 7. dizedeki "diurnal (günlük)" sözcüğü, "die (ölmek)" ve "urn (ölü küllerinin saklandığı kap)" sözcüklerine ayrılır; "course (seyir)" ise, "corpse (ceset)"in eski sesletimini anımsatabilir. Gene de, bu yoğunlaştırmalar, açıklayıcı olmaktan çok, yorumu güçleştirmektedir; ikinci kıtanın gücü temel olarak "grave (mezar)" sözcüğünün yerine örtmeceli olarak bir yerçekimi imgesinin geçirilmesinden kaynaklanmaktadır ("Rolled round in earth's diurnal course"; Dönüp durur yeryüzünün günlük seyrinde). Ve bu kıtanın tonu konusunda görüş birliği bulunmamasına karşın, şurası açık ki, yazıya geçirilmemiş olmakla birlikte zihinde oluşturulan bir sözcük dile getirilmektedir. "Fears (korkular)", "years (yıllar)" ve "hears (duyar)" ile uyaklı bir sözcüktür bu, ancak şirin en son hecesince dışta bırakılmıştır: "trees (ağaçlar)". Bunu "tears (gözyaşları)" olarak okuduğumuzda, yaşam verici, kozmik eğretileme yaşam kazanır, pastoral elejde olduğu gibi şairin yakınması doğada yankılanır. Bununla birlikte, "tears (gözyaşları)" yerini, yazılı olana bırakmak zorundadır, yavan, ancak kesin bir sese, anagramı "trees (ağaçlar)"a.¹

Şu noktaya dikkat edilmelidir: Gerçi "die", "urn", "corpse" ve "tears" sözcüklerini, bir biçimde, metinde bulunan öteki sözcükler ("diurnal", "course", "fears", "years" ve "hears") çağrıştıırabilir; oysa "grave"i çağrıştıran, metinde bulunmayıp, okurun yoruma dayalı kararıyla üretilen "gravitation (yerçekimi)" sözcüğüdür. Üstelik, "tears" "trees" in anagramı değildir. Görünür bir A metninin, gizli bir B metninin anagramı olduğunu kanıtlamak istersek, A'nın bütün harflerinin, gereğince yeniden düzenlendiğinde, B'yi ürettiğini göstermemiz gerekir. Bazı harfleri bir yana bırakmaya başlarsak, oyunun geçerliliği kalmaz. *Top* (tepe, doruk), *pot* (kap, kavanoz)'un bir anagramıdır, ancak *port*

¹ Geoffrey H. Hartman, *Easy Pieces* (New York, Columbia University Press, 1985), s. 149-50.

(liman)'ın anagramı değildir. Dolayısıyla, *in praesentia*¹ sözcüklerin sessel benzerliği ile *in absentia*² sözcüklerin sessel benzerliği arasında sürekli bir gelip gitme (ne denli kabul edilebilir olduğunu bilmiyorum) vardır. Buna karşın, Hartman'ın okuması, tamamıyla inandırıcı olmasa bile, en azından büyüleyici bir okuma.

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

Kuramsal olarak her zaman, başka türlü konuyla bağlantısız ipuçlarını makul hale getiren bir sistem yaratılabilir. Ancak metinler söz konusu olduğunda, konuyla ilgili semantik "izotopi"nin belirlenmesine bağlı en az bir kanıt vardır. Greimas "izotopi"yi, "bir öykünün tekbiçimli okunmasını olanaklı kılan çokkathlı semantik kategoriler bütünü" olarak tanımlamaktadır.³ Farklı metinsel izotopilerin tek başlarına alınmasından kaynaklanan çelişkili okumaların en parlak ve belki de en aşırı örneği şudur: İki kişi

¹ *In praesentia* (Lat.): Varolan, mevcut. (Çev.)

² *In absentia* (Lat.): Varolmayan, mevcut olmayan. (Çev.)

³ A.J. Greimas, *Du sens* (Paris, Seuil, 1979), s. 88.

bir parti hakkında konuşmaktadırlar ve ilki yiyecekleri, servisi, ev sahiplerinin cömertliğini, kadın konukların güzelliğini, "tuvaletlerin" mükemmelliğini över; ikincisi henüz tuvaletlere gitmediğini söyler. Bu bir espridir ve ikinci kişiye güleriz, çünkü Fransızca çokanlamlı "toilette" sözcüğünü giysiler ve moda anlamında değil, WC anlamında yorumlamaktadır; hatalıdır, çünkü ilk kişinin bütün söylemi, tesisat meselesi üzerine değil, sosyal bir etkinlik üzerinedir. Bir semantik izotopiyi anlamaya yönelik ilk hareket, belli bir söylemin konusu hakkındaki tahmindir: Bu tahmin bir kez yapıldıktan sonra, olası sabit bir semantik izotopinin görülmesi, söz konusu söylemin "ne hakkında olduğunu" metinsel kanıtını oluşturur.¹ İkinci kişi, karşısındakinin bir sosyal olayın çeşitli yönlerinden söz ettiğini çıkarsamaya kalkışsa, "tuvaletler" sözlükbiriminin gereğince yorumlanması gerektiği kararına varabilirdi.

Ne hakkında konuşulduğuna karar vermek, elbette bir tür yorumsal bahistir. Ancak bağlamlar, bahsimizin, rulet çarkında kırmızı ya da siyah üzerine girdiğimiz bahisten daha kesin olmasını sağlar. Hartman'ın ölümle ilgili yorumunun avantajı, sabit bir izotopi üzerine oynamasından kaynaklanır. İzotopi üzerine bahisler elbette iyi bir yorum ölçütüdürler, ancak izotopilerin çok genel nitelikli olmaması koşuluyla. Bu, eğretilmeler için de geçerli bir ilkedir. Eğretilme, her iki terimde ortak olan bir ya da daha fazla semantik özelliğe bağlı olarak bir terimin yerine bir başkasını geçirmemizdir: Ancak Akhilleus hem cesur hem de öfkeli olduğundan ötürü bir aslan ise, "Akhilleus bir ördektir" eğretilmesine, gerek Akhilleus'un gerek ördeğin iki ayaklı olduğu ilkesi temelinde geçerli kılınması halinde, itiraz ederdik. Başka çok az varlık Akhilleus ve aslan gibi cesurdur, oysa Akhilleus ve ördek gibi iki ayaklı olan çok sayıda yaratık vardır. Benzerlik ya da analogi, epistemolojik statüsü her ne olursa olsun, en azından belli

¹ Kırş. Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington, Indiana University Press, 1979), s. 195.

bir tanım açısından, ancak istisnai olması durumunda önemlidir. Her ikisinin de fiziksel nesnelere olması gerçeğine dayandırılan Akhilleus-saat analogisi hiç de ilginç değildir.

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

Intentio operis ile *intentio lectoris* arasında diyalektik bir bağı korumaya çalıştığım açık. Sorun şu ki, insan "okurun niyeti"nin ne anlama geldiğini belki bilse bile, "metnin niyeti"nin ne anlama geldiğini soyut olarak tanımlamak daha güç görünmektedir. Metnin niyeti metnin yüzeyince sergilenmez. Ya da sergileniyorsa, bu çalıntı mektup¹ anlamında bir sergilemedir. İnsanın onu "görmeye" karar vermesi gerekir. Dolayısıyla, metnin niyetinden ancak okurun bir tahmininin sonucu olarak söz edilebilir. Okurun girişimi, temel olarak, metnin niyeti hakkında bir tahminde bulunmaktan ibarettir.

Metin, örnek okurunu üretmek amacıyla tasarlanmış bir aygıttır. Bu okurun "tek doğru" tahmini yapan okur olmadığını yineliyorum. Bir metin sonsuz tahminlerde bulunma hakkı olan bir örnek okuru öngörebilir. Ampirik okur yalnızca metnin öngördüğü örnek okur hakkında tahminlerde bulunan oyuncudur. Bir metnin niyeti temel olarak kendisi hakkında tahminlerde bulunabilecek örnek bir okuru üretmek olduğundan, örnek okurun girişimi, ampirik yazar olmayan ve sonunda metnin niyetiyle örtüşen bir yazarı zihninde canlandırmaktan ibarettir. Böylece, metin, yorumu doğrulamak için kullanılacak bir

¹Edgar Allan Poe'nun "The Purloined Letter" adlı öyküsüne ve olasılıkla Lacan'ın bu öyküyle ilgili çözümlemesine gönderme. (Çev.)

parametre olmaktan çok; yorumun, sonuç olarak ortaya çıkardığı şey temelinde kendini geçerli kılmaya yönelik dairesel çabası sürecinde kurduğu bir nesnedir. Eski ve hâlâ geçerli "yorumbilgisel çember"i böyle tanımladığımı kabul etmekten utanç duymuyorum.

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

Intentio operis'le ilgili bir tahmin nasıl kanıtlanabilir? Bunun tek yolu, söz konusu tahmini tutarlı bir bütün olarak metin üzerinde sınamaktır. Bu da eski bir fikirdir ve Aziz Augustinus'tan kaynaklanmaktadır (*De doctrina christiana*): Bir metnin belli bir bölümünün belirli herhangi bir yorumu, ancak metnin bir başka bölümünce doğrulandığında kabul edilebilir; metnin başka bir bölümünce çürütüldüğünde ise reddedilmelidir. Bu anlamda metnin içsel tutarlılığı, okurun başka türlü denetlenmesi olanaksız etkilerini denetler. Borges (karakteri Pierre Ménard ile ilgili olarak), *Imitatio Christi*'yi sanki Céline yazmış gibi okumanın heyecan verici olduğunu öne sürer. Bu oyun eğlenceli ve entelektüel açıdan verimli olabilir. Ben denedim; Céline'in yazmış olabileceği tümceler keşettim ("Kayra, bayağı şeyleri sever, belalılardan tiksizmez ve kırılı gıysı-lardan hoşlanır"). Ancak bu tür bir okuma, *Imitatio*'nun çok az tümcesi için uygun bir "şablon" sunar. Buna karşın,

¹Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires, Sur, 1944).

kitabı Hristiyan ortaçağ ansiklopedisine göre okursam, metinsel olarak kısımlarının her birinde tutarlı görünür.

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

Yazar ile Metin Arasında

UMBERTO ECO

"Metinleri Aşırı Yorumlama" başlıklı konuşmamı dramatik bir soruyla bitirmiştım: Hâlâ bir metnin ampirik yazarını göz önünde bulundurmalı mıyız? Bir arkadaşımla konuşurken, konuşucunun niyetini belirlemeye çalışırım ve bir arkadaştan bir mektup aldığımında, yazarın ne söylemek istediğini anlamaya çalışırım. Bu anlamda Derrida'nın, John Searle'ün imzasını taşıyan bir metin üzerinde gerçekleştirdiği *jeu de massacre*'i¹ okuduğumda şaşkınlık duyuyorum.² Ya da daha doğrusu, bunu yalnızca felsefi paradokslarda olağanüstü bir alıştırma olarak alıyor, ancak şunu da unutmuyorum: Zenon hareketin olanaksızlığını kanıtlarken, gene de bu işi yapmak için en azından dilyle dudaklarını oynatmak zorunda olduğunun farkındaydı. Bununla birlikte, birçok okur-yönelimli kurama yakınlık duyduğum bir durum var. Bir metin bir şeye konduğunda -bu yalnızca şiir ya da öykünün değil, *Salt Aklın Eleştirisi*'nin de başına gelir-, yani bir metin tek bir alıcı için değil, bir okurlar topluluğu için üretildiğinde, yazar kendi niyetlerine göre değil, okurları da içine alan (bunun yanı

¹ *Jeu de massacre* (Fr.): (Panayırarda) nişan atma oyunu. (Çev.)

² Jacques Derrida, "Limited Inc.", *Glyph*, 2 (1977), 162-254.

sıra toplumsal bir dağar olarak onların dildeki yetilerini) karmaşık bir etkileşimler stratejisine göre yorumlanacağını bilir. Toplumsal dağarla yalnızca bir dilbilgisi kuralları bütünü olarak belli bir dili değil, aynı zamanda o dilin edimlerinin kullandığı bütün ansiklopediyi, yani o dilin ürettiği kültürel gelenekleri ve okurun okuduğu metin de dahil olmak üzere birçok metnin önceki yorumlarının tarihini kastediyorum.

Şurası açık ki, okuma edimi bütün bu öğeleri hesaba katmalıdır, tek bir okurun bunların hepsine hâkim olması olanaksız olsa bile. Dolayısıyla, her okuma edimi, okurun yetisi (okurun dünya bilgisi) ile, iktisadi olarak okunması için belli bir metnin varsaydığı tür yeti arasındaki güç bir geçiştir. *Criticism in the Wilderness* adlı yapıtında Hartman, Wordsworth'ün şiiri "I wander lonely as a cloud"un (Bir bulut gibi yalnız dolaşıyorum) incelikli bir çözümlemesini yapmıştır.¹ 1985'te, Northwestern Üniversitesi'ndeki bir tartışma sırasında Hartman'a "ılımlı" bir yapıt-çözücü olduğunu, çünkü

"A poet could not but be gay"²

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

¹ Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness* (New Haven, Yale University Press, 1980), s. 28.

² Wordsworth'ün bu dizesi "Bir şair neşeli olabilir ancak" anlamına gelmektedir; ancak "gay" sözcüğü çağdaş İngilizcede "eşcinsel" anlamına da geldiği için, günümüzde aynı dizeyi "Bir şair eşcinsel olabilir ancak" şeklinde okumak da mümkündür. (Çev.)

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

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

Lorenzo Valla, *Constitutum Constantini*'nin sahte bir yapıt olduğunu kanıtladığında, olasılıkla Konstantinos'un hiçbir zaman dünyevi iktidarı papaya vermek istemediği şeklindeki kişisel önyargısından etkilenmişti, ancak filolojik çözümlemesini yazarken, Konstantinos'un niyetlerinin yorumuyla ilgilenmemiş; yalnızca belli dilsel ifadelerin kullanımının, dördüncü yüzyılın başında mantığa aykırı olduğunu göstermişti. Sözde Armağanın Örnek Yazarı, o dönemin Romalı bir yazarı olamazdı. Yakınlarda, öğrencilerimden biri, Mauro Ferraresi, ampirik yazarla Örnek Yazar (ki açık bir metinsel stratejiden başka bir şey değildir) arasında üçüncü, oldukça hayaletsiz, Eşikteki Yazar

-belli bir insanın niyeti ile metinsel stratejinin sergilediği dilsel niyet arasındaki eşik- adını verdiği bir figürün olduğunu öne sürdü.

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

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

Silvia rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi
e tu lieta e pensosa il limitare
di gioventù salivi?

[Silvia hâlâ anımsıyor musun,
fani yaşamının o zamanını,
güzelliğinin, gülen ve kaçamak
bakışlarında parıldadığı
ve senin neşeli ve düşünceli
gençliğin eşliğini geçtiğin âni?]

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

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

e tu SoLEVI (...)
mİraVA IL ciel Sereno (...)
Le Vie DorAte (...)
queL ch'To SentİVA in seno (...)
che penSİeri soAVI (...)
LA Vİta umana (...)
doLER dİ mİA SVentura (...)
moStrAVI dİ Lontano.

Eşik Yazarın, sevgilisinin adındaki yumuşak sese saplantıyla bağlanmış olması mümkündür. Okurun, metnin metin olarak ona sağladığı tüm bu yankı etkilerinden zevk alma hakkının olması makul bir şeydir. Ancak bu noktada okuma edimi, yorum ile kullanımın ayrıştırılması olanaksız bir biçimde kaynaştığı bir *belirsiz toprak* haline gelir. İktisat ilkesi oldukça zayıflar. Ampirik niyetlerinin ötesin-

de bir şairin bir ada saplantıyla bağlanabileceğini sanıyorum ve bu konuyu daha kapsamlı olarak irdelemek üzere, herkesçe bilindiği gibi, Laura adlı bir bayana âşık olan Petrarca'ya dönüyorum. Petrarca'nın şiirlerinde Laura'nın birçok sözde anagramını bulduğumu söylemeye gerek bile yok; ancak, çok şüpheli bir göstergebilimci olduğumdan, pek fena bir şey yaptım. Petrarca'da Silvia'yı, Lepordi'de ise Laura'yı araştırdım. Ve bazı ilginç sonuçlara ulaştım –ancak kabul ediyorum ki, niceliksel olarak daha az ikna edici sonuçlar bunlar.

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

yöntemin, Raban Maur'un *De laudibus sanctae crucis*'i için verimli olabilecekken, Leopardi'de saçma olduğunu söylüyorum.

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

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

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

Yazarın okura teslim olması gereken tipik bir durum, *Gülün Adına Ek*'te sözünü ettiğim durumdur.¹ Romanla ilgili eleştirileri okurken, sorgulamanın sonunda William'ın bir repliğini alıntılamanın bir eleştirmene rastlayınca hazla ürperiyordum. "Arınmışlıkta sizi korkutan nedir?" diye sorar Adso. William da yanıtla: "Acele". Bu iki satırı çok seviyordum; hâlâ da seviyorum. Ama sonra bir okuyucu, bunun hemen ardından gelen sayfada, Bernardo Gui'nin, kilerciyi işkenceyle tehdit ederken, şöyle söylediğine dikkatimi çekti: "Sözde Havariler'in inandıkları gibi adalet aceleye gelmez; Tanrı'nın adaletinin emrindeyse yüzyıllar var". Okuyucu, haklı olarak, William'ın korktuğu acele ile, Bernardo'nun yücelttiği aceleye yer vermeme arasında ne gibi bir bağ kurmak istediğimi soruyordu bana. Bu soruyu yanıtlıyamadım. Adso ile William arasındaki replik elyazmasında yoktu. Bu kısa diyalogu ben kendim eklemiştim: Sözü yeniden Bernardo'ya vermeden önce, uyum sağlamak için araya bir sapma koyma gereksinimi duyuyordum. Az sonra Bernardo'nun aceleden söz ettiğini tümüyle unutmuşum. Bernardo'nun repliği basmakalıp bir ifade kullanır; bir yargıçıtan işitmeyi beklediğimiz bir söz; "herkes adalet karşısında eşittir" gibi bir cümle. Yazık, William'ın sözünü ettiği acele karşısına konduğunda, Bernardo'nun sözünü ettiği acele, tam olarak anlamsal bir etki yaratıyor ve okuyucu onların aynı şeyi mi söylemekte olduklarını yoksa William'ın dile getirdiği aceleden nefretin farklı bir şey mi olduğunu soruyor kendine. Metin ortada ve doğru sonuçları yaratıyor. Ben istesem de, istemesem de, bir soru ile, iki anlama gelebilen bir kışkırtma ile karşı karşıya bulunuyorum; şimdi kendim de bu karşıtlığı yorumlamakta güçlük çekiyor, ama burada bir anlamın (belki de birçok anlamın) bulunduğunu anlıyo-

¹ Umberto Eco, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, Can Yayınları, 1993, 6. baskım, s. 565-601.

rum.¹

Şimdi, bunun tersi bir örnekten söz edeceğim. Helena Kostyukoviç, *Gülün Adı*'ni Rusçaya (büyük bir başarıyla) çevirmeden önce, roman üzerine uzun bir deneme yazmıştır.² Yazının bir yerinde Kostyukoviç, Emile Henroit'nin *La rose de Bratislava* (1946) adlı bir romanından söz eder; bu romanda da gizemli bir elyazmasının aranması söz konusudur ve kitabın sonunda bir kütüphane yangını yer alır. Öykü Prag'da geçmektedir, romanımın başında ben de Prag'dan söz etmekteyim. Üstelik, benim kütüphanecilerimden birinin adı Berengar'dır, Henroit'nin kütüphanecilerinden birinin adı da Berngard Marre'dir. Ampirik bir yazar olarak Henroit'nin romanını asla okumadığımı ve böyle bir romanın var olduğunu bilmediğimi söylemenin hiçbir yararı yok. Eleştirmenlerimin, benim tamamen bilincinde olduğum ve bulmalarını sağlamak amacıyla öylesine kurnazca gizlediğim şeyleri (sözgelimi, Adso ile William'ın anlatsal ilişkisinin modeli olarak Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'undaki Serenus Zeitblom ile Adrian ikilisi), onların öylesine kurnazca bulmalarından mutluluk duyduğum yorumlar okudum. Hiçbir biçimde bilmediğim kaynaklardan söz edildiğini okuduğum oldu ve bazılarının bunları bilerek aktardığını düşünmelerinden büyük bir zevk aldım. (Geçenlerde genç bir Ortaçağ araştırmacısı bana Cassiodorus'un kör bir kütüphaneciden söz ettiğini söyledi.) Yorumcunun, kitabı yazarken benim farkında olmadığını, ancak hiç kuşkusuz gençliğimde okuduğum ve bilinçdışı olarak etkilendiğimi anladığım etkiler keşfettiği eleştirel çözümler okudum. (Dostum Giorgio Celli, uzak okumalarım arasında Dmitri Mereskovski'nin romanları olması gerektiğini söyledi ve haklı olduğunu teslim ettim.)

¹ Özgün metindeki kısaltma ve değişikliklere bağlı olarak, birkaç ufak değişikliklerle bu paragrafın alıntılanacağı yer için bkz.: Umberto Eco, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz (İstanbul, Can Yayınları, 1993), s. 570-571.

² Helena Kostyukoviç, "Umberto Eco. (Imja Roso)", *Sovremennaja hodoziestviennaja literatūra za rubiezom*, 5 (1982), s. 101 vd.

Gülün Adı'nın yansız bir okuru olarak, Helena Kostyukoviç'in argümanının ilginç herhangi bir şeyi kanıtlamadığını düşünüyorum. Gizemli bir elyazması arayışı ve kütüphane yangını temaları, çok yaygın yazınsal topos'lardır ve bunları kullanan başka birçok kitap sayabilirim. Oykünün başında Prag'dan söz ediliyordu, ancak Prag yerine Budapeşte'den söz etmiş olsaydım da bir şey değişmezdi. Prag'ın benim öykümde önemli bir rolü yoktur. Bu arada, roman bazı doğu bloku ülkelerinde çevrildiğinde (perestroikadan çok önce), kimi çevirmenler beni arayarak, kitabın en başında Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgalinden söz etmenin güç olduğundan söz ettiler. Onlara metnimde herhangi bir değişikliği onaylamadığımı ve herhangi bir sansür olursa sorumluluğun yayınevine ait olduğunu söyledim. Sonra, şaka yollu, ekledim: "Romanın başına Prag'ı koydum, çünkü Prag benim en sevdiğim şehirlerden biridir. Ama Dublin'i de severim. Prag yerine Dublin'i koyun". Tepki gösterdiler: "Ama Dublin Ruslarca işgal edilmedi!" Yanıtım şu oldu: "Bu benim suçum değil".

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

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

rı denemek isteyen bir Joyce eleştirmeni çıksa bile). Şurası açık ki, bir başka yorumcu Casanova bağlantısının ilginç bir yoruma götürebileceğini kanıtlarsa, fikrimi değiştirmeye hazırım, ancak şimdilik –kendi romanımın bir Örnek Okuru olarak– böyle bir varsayımın bize pek bir şey kazandırmadığını söylemeye hakkım olduğunu sanıyorum.

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

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

her ânında değil, yalnızca esrimeli görü ânında. Bu, ampirik yazarın niyetinin bilinmesinin gereksiz olduğu bir durumdur: Metnin niyeti açıktır ve sözcüklerin uzlaşımalsal bir anlamı varsa, metin okurun –bazı kendine özgü dürtülere uyarak– okuduğunu sandığı şeyi söylememektedir. Yazarın erişilmez niyeti ile okurun tartışmaya açık niyeti arasında, asılsız bir yorumu boşa çıkaran metnin saydam niyeti vardır.

Kitabına *Gülün Adı* başlığını koyan bir yazar, bu başlığın çok çeşitli yorumlarıyla karşılaşmaya hazır olmalıdır. Ampirik bir yazar olarak, bu başlığı okuru özgür bırakmak üzere seçtiğimi yazmıştım: "Gül öylesine anlam yüklü, simgesel bir nesnedir ki, artık hiçbir anlamı yoktur: Dante'nin mistik gülü ve ey sevimli gül, iki gülün savaşı, gül hastasın sen, başka herhangi bir adla gül, bir gül bir güldür, bir gül bir güldür, bir gül bir güldür, gülhaçlar".¹ Üstelik, bir araştırmacı, Bernard de Morlaix'nin "stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus" (Adıyla var bir zamanlar gül olan; salt adlar kalır elimizde) altı vurgulu dizesini ödünç aldığım *De contemptu mundi*'sinin bazı ilk el yazmalarında bu dizinin "stat Roma pristina nomine" (Adıyla var bir zamanlar Roma olan) şeklinde olduğunu keşfetmiştir –aslında dizinin bu biçimi, Babilonya'nın yitirilmesinden söz eden şiirin metniyle daha çok uyum içindedir. Böylece, Morlaix'nin şiirinin bir başka versiyonuna rastlamış olsam, romanımın başlığı *Roma'nın Adı* haline gelebilirdi (böylece faşist çağrışımlar edinirdi). Ancak metnin başlığı *Gülün Adı* ve bu sözcüğün meydana çıkardığı sonsuz yananamlar dızısını durdurmanın ne derece güç olduğunu biliyorum. Olasılıkla, olası okumaları, bunlardan her birini konu dışı hale getirecek denli açmak istedim ve sonuç olarak sonsuz bir dizi yorum ürettim. Ancak metnin oradadır ve ampirik yazar sessiz kalmak zorundadır.

¹ Birkaç ufak değişikliklerle metnin alıntulandığı yer için bkz.: Umberto Eco, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz (İstanbul, Can Yayınları, 1993), s. 569.

Bununla birlikte, bir kez daha, ampirik yazarın Örnek Okur olarak tepki gösterme hakkının olduğu durumlar vardır. Robert F. Fleissner'in güzel kitabı *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco*'yu büyük bir zevkle okudum ve Shakespeare'in, adının benim adımla anılmasından gurur duyacağını umuyorum. Fleissner'in benim gülümle dünya edebiyatının bütün öteki gülleri arasında bulunduğu çeşitli bağlantılar içinde ilginç bir bölüm var: Fleissner "Eco'nun gülünün nasıl Doyle'un *Adventure of the Naval Treaty*'sinden kaynaklandığını, bunun da *The Moonstone*'da Cuff'un bu çiçeğe duyduğu hayranlığa çok şey borçlu olduğunu" göstermek istiyor. Kesinlikle bir Wilkie Collins tiryakisiyimdir, ancak Cuff'un çiçek tutkusunu anımsamıyorum (romanı yazarken bunu anımsamadığım ise kesin). Sanırım Arthur Conan Doyle'un bütün yapıtlarını okumuşumdur, ancak itiraf etmeliyim ki *The Adventure of the Naval Treaty*'i okuduğumu anımsamıyorum. Önemli değil: Romanımda Sherlock Holmes'a o kadar çok açık gönderme var ki, metnim bu bağlantıyı kaldırabilir.

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

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

Fleissner'in alıntısını tam "yapılır" sözünden sonra birtirmesi tuhaftır. Benim metnim sürmekte ve bir virgülden sonra şöyle demektedir: "basur için". Doğruyu söylemek gerekirse, Örnek Okurun frangulayı gülle ilgili bir anıştır-

¹ Robert F. Fleissner, *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco* (West Cornwall, Locust Hill Press, 1989).

² a.g.y., s. 139

ma olarak alması beklenmemektedir –yoksa, her bitki güllü gösterebilirdi, Rossetti'de her kuşun pelikani gösterdiği gibi.

Bununla birlikte, ampirik yazar, kullandığı sözcüklerin bir ölçüde yetki tanıdığı bazı serbest anlamsal çağrışımları nasıl çürütebilir? *Naming the Rose* adlı derlemeye katkıda bulunan yazarlardan birinin Umberto da Romans ve Nicholas di Morimondo gibi adlarda bulunduğu alegorik anlamlar beni çok eğlendirdi.¹ Umberto da Romans, gerçekten de kadınlar için vaazlar yazmış olan tarihsel bir kişilikti. Bir okurun, bir "roman" yazar bir Umberto (Eco) düşünmenin çekiciliğine kapılabileceğinin farkındayım, ancak yazar böyle düzeysiz bir söz oyunu yaratmış olsa bile, romanın anlaşılmasına hiçbir katkısı olmazdı bunun. Nicholas di Morimondo örneği daha ilginç; yorumcum kitabın sonunda "Kütüphane yanıyor!" diyerek manastırın bir mikrokozmos olarak çöküşünü dile getiren keşişin "dünyanın ölümü"nü çağrıştıran bir adı olduğunu belirtiyor.

Aslında, Nicholas'ın adını koyarken, Morimond'dan (Haute-Marne) gelen Cisterciumcuların 1136'da İtalya'da kurduğu, iyi bilinen Morimondo manastırının adından yararlanmışım. Nicholas'ın adını koyarken, henüz onun ölümcül cümleyi dile getireceğini bilmiyordum. Her koşulda, Morimondo'dan birkaç kilometre ötede oturan ve anadili İtalyanca olan birisi için bu ad ne ölümü ne de dünyayı çağrıştırmaktadır. Son olarak, Morimond'un kökeninin "mori" fiili ile "mundus" adından geldiğinden emin değilim (belki "mond" Almanca bir kökten geliyordur ve "ay" anlamındadır). İtalyan olmayan ve belli bir Latince ya da İtalyanca bilgisi olan okurun, bir dünyanın ölümüyle ilgili bir anlamsal çağrışım sezmesi mümkündür. Bu anıştırmadan ben sorumlu değildim. Ama bu "ben" ne anlama geliyor? Benim bilinçli kişiliğim mi? İdim mi? Yazdığım da zihnimde gerçekleşen dil (*la langue*) oyunu mu? Metin ora-

¹ M. Thomas Inge (ed.), *Naming the Rose* (Jackson, Miss., University of Mississippi Press, 1988).

dadır. Daha doğrusu, bu çağrışımın bir anlamı olup olmadığını sorabiliriz. Elbette, anlatsal olayların akışını anlamak açısından değil, belki de okuru, eylemin deyim yerindeyse *nomina*'nın *numina* ya da tanrısal vahyin araçları olduğu bir kültürde geçtiği konusunda uarmak için.

Foucault Sarkacı'ndaki ana karakterlerimden birine Casaubon adını vermişim ve *Corpus Hermeticum*'un düzmece bir metin olduğunu gösteren Isaac Casaubon'u düşünüyordum. İlk iki konuşmamı izlemiş olanlar bunu biliyorlar ve *Foucault Sarkacı*'ni okumuşlarsa, büyük filologun anladığı şeyle sonunda benim karakterimin anladığı şey arasında bir benzerlik bulabilirler. Anırtırmayı çok az okurun yakalayabileceğinin farkındaydım, ancak bunun metinsel strateji açısından elzem olmadığını da farkındaydım (şunu demek istiyorum: Okur tarihsel Casaubon'u görmezlikten gelerek de romanımı okuyup karakterim Casaubon'u anlayabilir -birçok yazar metinlerine birkaç keskin kavrayışlı okur için artık mazide kalmış birkaç ipucu koymaktan hoşlanır). Romanımı bitirmeden önce, şans eseri, Casaubon'un aynı zamanda George Eliot'un romanı *Middlemarch*'in bir karakteri olduğunu keşfettim; *Middlemarch* yıllarca önce okuduğum ve gözde kitaplarım arasında yer almayan bir romandı. Bu, Örnek Yazar olarak George Eliot'a olası bir göndermeyi ortadan kaldırmak için çaba gösterdiğim bir durum oldu. (Türkçe çevirininin 70. sayfasında Belbo ile Casaubon arasında bir konuşma geçer:

"Bu arada, adınız nedir?"

"Casaubon."

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

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

Marry Ann Evans'a gereksiz bir gönderme olduğunu düşündüğüm şeyden kaçınmak için elimden geleni yaptım.

Ama sonra çok zeki bir okur, David Robey çıkıp, Eliot'un Casaubon'unun belli ki rastlantısal olmayan bir biçimde *A Key to All Mythologies* adlı bir eser yazdığını belirtti. Bir Örnek Okur olarak bu imayı kabul etmek zorunluluğunu duydum. Metin, metnin yanı sıra standart ansiklopedi bilgisi, kültürlü herhangi bir okura bu bağlantıyı bulma hakkını verir. Anlamlı bir bağlantı bu. Okuru denli zeki olmayan ampirik yazar için pek kötü bir durum. Benzeri biçimde, son romanımın adı *Foucault Sarkacı*'dir¹, çünkü sözünü ettiğim sarkaç Léon Foucault tarafından icat edilmiştir. Sarkaç Franklin bulmuş olsa, başlık *Franklin Sarkacı* olurdu. Bu kez, en baştan beri, birilerinin Michel Foucault'ya bir anırtırmının söz konusu olduğunu düşüneneğinin farkındaydım: Benim karakterlerimin saplantılarından biri analogilerdir ve Foucault benzerlik paradigması üzerine yazmıştır. Ampirik yazar olarak, böyle olası bir bağlantıdan pek memnun değildim. Bir şaka izlenimini uyandırıyor, doğrusu pek akıllıca bir şaka da değil. Ancak Léon'un icat ettiği sarkaç romanımın kahramanıydı ve başlığı değiştiremezdim: Dolayısıyla, Örnek Okurumun Michel'le yüzeysel bir bağlantı kurmaya çalışmayacağını umuyordum. Düş kırıklığına uğrayacaktım; birçok zeki okurum bunu yaptılar. Metin oradadır ve belki de onlar haklıdır: Belki de yüzeysel şakanın sorumlusu benim; belki de şaka o kadar yüzeysel değil. Bilmiyorum. Olay artık tamamıyla denetimim dışında.

Giosue Musca, *Foucault Sarkacı* üzerine okuduklarım arasında en iyisi olduğunu düşündüğüm bir eleştirel çözümlenme yazdı.² Ancak Musca yazısının başında, karakterlerimin alışkanlığınca yoldan çıktığını itiraf eder ve analogilerin peşine düşer. Keşfedilmesini istediğim, algılanması güç birçok alıntıyı ve üslupsal analogileri büyük bir başarıyla ortaya çıkarır; benim düşünmediğim, ancak son dere-

¹ Eco'nun bu konuşması, son romanı *Önceki Günün Adası* (Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1995) yayımlanmadan önce yapılmıştır. (Çev.)
² Musca, "La camicia del nesso", *Quaderni Medievali*, 27 (1989).

ce inandırıcı görünen başka bağlantılar bulur ve beni şaşır-
tan, ancak çürütmediğim -okuru yanlış yola yönelteceği-
ni bilsem bile- bağlantılar bularak paranoyak okur rolünü
oynar. Sözelimi, görüldüğü kadarıyla, bilgisayarın adı
Abulafia ile üç ana karakterin -Belbo, Casaubon ve Di-
otallevi- adı bir araya getirildiğinde, ABCD dizisini oluş-
turmaktadır. Yapıtımın sonuna kadar bilgisayara başka bir
ad vermiş olduğumu söylememin bir yararı yok: Okurlarım,
adı tam da alfabetik bir dizi elde etmek amacıyla bi-
linçdışı olarak değiştirdiğim itirazını getirebilirler. Jacobo
Belbo viskiyi çok sevmektedir ve adıyla soyadının baş
harfleri "J and B"yi oluşturmaktadır. Yapıtımın sonuna ka-
dar kahramanımın adının Stefano olduğunu ve onu son
anda Jacobo olarak değiştirdiğimi söylememin yararı yok.

Kitabımın bir Örnek Okuru olarak getirebileceğim
yegâne itirazlar şunlardır: (a) öteki karakterlerin adları di-
zisi X, Y ve Z'ye tamamlamıyorsa, ABCD dizisi metinsel
olarak önemsizdir ve (b) Belbo Martini de içmektedir ve
hafif alkollü içkilere olan bağımlılığı onun en belirleyici
özelliklerinden değildir. Bunun tersine, okurumun şu göz-
lemine çürütemem: Pavese, Santo Stefano Belbo adlı bir
köyde doğmuştu ve melankolik Piemonteli Belbo'm Pave-
se'yi anımsatabilir. Gençliğimi Belbo nehrinin kıyılarında
geçirdiğim doğrudur (burada Jacobo Belbo'ya attettiğim sı-
navların birçoğunu yaşamıştım, üstelik Cesare Pavese'nin
varlığını bilmeden çok önce). Ancak Belbo adını seçerken,
metnimin bir biçimde Pavese'yi aklı getireceğini biliyor-
dum. Piemonteli karakterimi çizerken, Pavese'yi düşündü-
ğüm de doğrudur. Dolayısıyla, Örnek Okurumun böyle
bir bağlantıyı bulmaya hakkı vardır. Yalnızca romanın ilk
biçiminde karakterimin adının Stefano Belbo olduğunu itir-
af edebilirim (ampirik yazar olarak ve daha önce belirtti-
ğim gibi). Sonra adı Jacobo olarak değiştirdim, çünkü -ör-
nek yazar olarak- metnimin böylesine açıkça algılanabile-
cek bir bağlantı kurmasını istemedim. Açıkça görülyor
ki, bu yeterli değildi, ancak okurlarım haklı. Olasılıkla

Belbo yerine bir başka ad kullanmış olsaydım da haklı ola-
caktı.

Bu tür birçok örnek verebilirim; ben yalnızca ilk ba-
kıta anlaşılabilir olanlarını seçtim. Daha karmaşık öteki
örnekleri atladım, çünkü felsefi ve estetik yorum meselele-
rine çok fazla dalma tehlikesi söz konusu olabilirdi. Dinle-
yicilerimin, ampirik yazarı bu oyuna yalnızca yorum açı-
sından onun önemsiz olduğunu vurgulamak ve metnin
haklarını bir kez daha kesinlemek üzere sokuğum konu-
sunda bana katılacaklarını umuyorum.

Ancak, konuşmalarımın sonuna yaklaşırken, ampirik
yazara pek de eliaçık davranmadığımı hissediyorum. Gene
de, ampirik yazarın tanıklığının önemli bir işlev edindiği
en azından bir durum vardır. Onun metinlerini daha iyi
anlamak açısından değil, daha çok yaratıcı süreci anlamak
açısından (Yaratıcı süreci anlamak) bazı metinsel seçimle-
rin nasıl rastlantıyla ya da bilinçdışı mekanizmaların bir
sonucu olarak ortaya çıktığını da anlamak demektir. Ör-
nek Okurların gözleri önünde bulunan dilsel bir nesne
olarak metinsel stratejiyle (böylece, okurlar ampirik yaza-
rın niyetlerinden bağımsız olarak yorum etkinliklerini
sürdürebilirler) bu metinsel stratejinin gelişiminin öyküsü
arasındaki farkı anlamak önemlidir.

Verdiğim örneklerden bazıları bu yönde işlev görebil-
ir. Şimdi bunlara, belli bir ayrıcalıklı kohumu olan iki il-
ginç örnek daha ekleyeyim: Bunlar gerçekten de benim ki-
şisel yaşamımla ilgili ve bulgulanabilir herhangi bir metin-
sel karşılıkları yok. Yorum uğraşısıyla hiçbir alakaları yok;
yalnızca yorumlar meydana getirmeye yönelik bir makine
olarak kavranan bir metnin nasıl bazen edebiyatla hiçbir
-ya da henüz hiçbir- ilgisi olmayan düzensiz bir yığından
geliştğini anlatabilirler.

İlk Öykü. Foucault Sarkacı'nda genç Casaubon, Ampa-
ro adlı Brezilyalı bir kıza âşıktır. Giosue Musca yazısında,
şaka yollu, iki akın arasındaki manyetik güç konusunu in-
celemiş olan André Ampère ile bir bağlantı kurmuş. Çok

zekice. Ben bu adı neden seçtiğimi bilmiyordum: Bunun bir Brezilyalı adı olmadığını fark ettim, bu yüzden şunu yazmak zorunda kaldım: "Recife'de yerleşmiş, Kızılderililer, Sudanlı zencilerle karışmış Hollandalıların soyundan gelen Amparo'nun -Jamaicalı yüzü, Parisli kültürüyle- adının bir İspanyol adı olmasının nedenini hiçbir zaman anlayamadım".¹ Bu, Amparo adını romanın dışından bana geldiği gibi aldığım anlamına gelmektedir. Romanın yayımlanmasından aylar sonra bir arkadaşım sordu: "Neden Amparo? Bir dağın adı değil mi bu?" Ve sonra açıkladı: "Hani şu 'Guajira Guantanamo' adlı şarkı var ya, Amparo dağından söz eden". Hay Allahım! Tek sözcüğünü anımsayamasam bile, bu şarkıyı çok iyi biliyordum. 1950'lerin ortalarında, âşık olduğum bir kızın söylediği bir şarkıydı. Kız, Amparo'nun aksine Brezilyalı, Marksist, zenci ve isterik değildi, ancak çekici Latin Amerikalı bir kız yaratırken bilinçdışı olarak, Casaubon'la aynı yaşta olduğum gençliğimin o öteki imgesini düşündüğüm açık. O şarkıyı düşünmüştüm ve bir biçimde Amparo adı (tamamen unuttuğum) bilinçdışımdan sayfaya geçmişti. Bu öykü, metnimin yorumu açısından tamamıyla konu dışıdır. Metin açısından, Amparo Amparo'dur, Amparo Amparo'dur, Amparo Amparo'dur.

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

İlk sayfayı yüksek sesle okudu; sonra daha çoğunu öğrenmek onu ilgilendiriyormuş gibi durdu ve bundan sonraki sayfaları çabuk çabuk çevirdi. Ama birkaç sayfa sonra kağıtların direnciyle karşılaştı; çünkü sağ üst köşede ve üst kenarda, kağıdım-sı madde -nemden ve çürümekten- yapışkan bir madde oluştur-

¹ Umberto Eco, *Foucault Sarkacı*, Çev. Şadan Karadeniz (İstanbul, Can Yayınları, 1993), s. 161.

duğunda olduğu gibi, bazı sayfalar birbirine yapışmıştı.¹

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

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

¹ Umberto Eco, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz (İstanbul, Can Yayınları, 1993), s. 528.

Sonra betimlememi yazmaya başladım. Başlık sayfasını not ettim ve basımın bir eki olduğunu keşfettim: "Ejusdem Ars Comica ex Aristotele". Bu, Riccoboni'nin *Poetika*'nın kayıp ikinci kitabını yeniden kurmaya çalıştığı anlamına geliyordu; ancak, Riccoboni'nin çabası olağandışı değildi ve ben elimdeki nüshanın fiziksel betimlemesini hazırlamayı sürdürdüm. Sonra, Lurija'nın¹ betimlediği üzere, Zateski adlı kişinin başına gelenler benim başıma geldi: Savaş sırasında beyninin bir kısmını ve beyninin o kısmıyla birlikte tüm hafızasını ve konuşma yetisini yitiren Zateski gene de yazı yazabiliyordu: Böylece eli, otomatik olarak, düşünemediği her şeyi yazıya geçirmiş ve Zateski yazdıklarını okuyarak adım adım geçmişini yeniden kurabilmişti. Benzeri biçimde, mesafeli ve teknik bir gözle kitaba bakıp betimlememi yazıyordum ve aniden *Gülü'n Adı*'ni yeniden yazdığımı fark ettim. Tek fark, "Ars Comica"nın başladığı 120. sayfanın üst kenarlarının değil alt kenarlarının ciddi hasara uğramış olmasıydı; ancak kalanı aynıydı, sayfalar aşamalı olarak kararıyor, nenden lekeli hale geliyor ve sonunda birbirine yapışıyordu, sanki tıksıntı verici yağlı bir maddeye bulanmış gibi. Ellerimde, yazılı olarak, romanımda betimlediğim elyazması duruyordu. Yıllarca bu kitap elimin altında, evimde durmuştu.

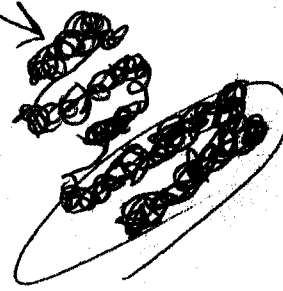
İlk önce bunun olağandışı bir rastlantı olduğunu düşündüm; sonra bir mucizeye inanmanın çekiciliğine kapıldım kendimi; en sonunda *wo Es war, sol Ich werden*² sözünde karar kıldım. Kitabı gençliğimde satın almış, gözden geçirmiş, son derece kirli olduğunu fark etmiş ve onu bir yere koyup unutmuşum. Ancak bir tür iç kamerayla o sayfaların resmini çekmişim ve yıllar boyunca o zehirli yapraklar imgesi, tıpkı bir mezardaki gibi ruhumun en uzak köşesinde durmuştu, ta ki yeniden ortaya çıkana ka-

¹ A.R. Lurija, *Man with a Shattered World* (New York, Basic, 1972).

² *Wo Es war, sol Ich werden* (Alm.): İd nerede idiyse, Ego oraya gelecektir. Freud'un sözüne gönderme. (Çev.)

dar (ne nedenle olduğunu bilmiyorum) ve ben onu yarattığıma inanmışım.

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



Pragmatistin Yolculuğu

RICHARD RORTY



Prof. Eco'nun romanı *Foucault Sarkacı*'ni okuduğumda, Eco'nun bilim adamlarının, eleştirmenlerin ve filozofların kendilerini kodları çözen, özü açığa çıkarmak üzere ârazların kabuğunu soyan, gerçekliği açığa çıkarmak üzere görünüş örtülerini yırtıp atan kimseler olarak düşünme tarzlarını hicvediyor olması gerektiğine karar verdim. Romanı özcülük karşıtı bir polemik olarak, derinlik eğretilemesinin alaya alınması olarak –avamın erişemeyeceği derin anlamlar, yalnızca çok güç bir kodu çözecek kadar şanslı olanların bilebileceği anlamlar olduğu kavramının alaya alınması olarak– okudum. Romanın Robert Fludd ile Aristoteles arasındaki –ya da daha genel olarak, kitapçılarda "Okült" bölümlerinde bulduğunuz kitaplarla "Felsefe" bölümlerinde bulduğunuz kitaplar arasındaki– benzerliklere işaret ettiğini düşündüm.

Daha spesifik olarak, romanı yapısalcılığın –iskeletlerin bedenlerle, programların bilgisayarlarla ya da anahtarların kilitlerle ilişkisi neyse, yapıların da metinlerle ya da kültürlerle ilişkisi odur şeklindeki fikrin– gırgıra alınması olarak yorumladım. Daha önce Eco'nun *A Theory of Semiotics*'ini – zaman zaman, kodların kodunu kırma, yapıların

evrensel yapısını açığa çıkarma girişimi olarak okunabilen bir kitap- okuduğumdan, Wittgenstein'in *Philosophical Investigations* inin *Tractatus Logico-Philosophicus* u ile ilişkisi neyse, Foucault Sarkacı'nın da *A Theory of Semiotics* ile ilişkisinin o olduğu sonucuna vardım. Eco'nun, daha önceki yapının diyagramlarıyla taksonomilerinden kurtulmayı başarmış olduğunu düşündüm, tıpkı daha ileri yaşlarında Wittgenstein'in betimlenemez nesnelere ve katı bağıntılar şeklindeki gençlik fantezilerinden kurtulmuş olduğu gibi.

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

Bu doruk noktasından sonra, roman Casaubon'u pastoral bir manzara içinde, İtalya'daki bir tepenin eteğinde yalnız başına gösteren bir sahneye doğru yavaş yavaş bir helezon gibi daralarak ilerler. Casaubon, buruk bir inancını yadsıma ruh hali içindedir, küçük duyusal zevklerin tadını çıkarır, çocukluğuyla ilgili imgeleri bağrına basar. Kitabın sonundan birkaç paragraf önce, Casaubon şöyle düşünür:

Bricco'nun yamaçları boyunca sıra sıra bağlar uzanıyor. Tanıyorum onları. Benim zamanımda da görmüştüm benzerlerini. Hiçbir Sayı Kuramı onların yukarı mı çıktıklarını, yoksa aşağı mı indiklerini açıklayamaz. Bağ sıraları arasında -ama yalınayak, ayakların çocukluktan beri nasır bağlamış, yürümelisin- şeftali ağaçları vardır . . . Şeftaliyi yerken, kabuğun kadife yumuşaklığı, dilinden kasıklarına dek belli belirsiz ürpertiler salar insanın içi-

ne. Bir zamanlar dinazorlar otliyordu orada. Sonra bir başka yüzey gelip onlarınkini örttü. Gene de -Belbo'ya trompet çalarken olduğu gibi- şeftaliyi ısırırken, Krallık'ı anlıyor, onunla bütünleşiyordum. Geri kalan, ince bir zekâdan başka bir şey değil. Kur Plan'ı, kur bakalım, Casaubon. Dinazorlarla şeftalileri açıklamak için herkesin yaptığı da bu.

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

Foucault Sarkacı'nı bu şekilde yorumlayarak, sarkacın çevresinde dönen bütün o saplantılı tarikatçı taksonomcuların yaptığı şeyi yapıyordum. Bu insanlar, önlerine çıkan her şeyi büyük bir istekle Tapınakçıların gizli tarihine, Mason aydınlanma merdivenine, Büyük Piramit planına ya da kendilerine özgü saplantıları her ne ise ona uydururlar. Paracelsus ile Fludd'un bildiği zevkleri paylaştıklarında -şeftalilerin tüylerinin gerçek anlamını keşfedip, bu mikrozmetik gerçeği makrokozmik bir ilkeye karşılık gelir gördüklerinde- beyin kortekslerinden kasıklarına dek ürpertirler. Bu tür insanlar, anahtarlarının bir kilidi daha açtı-

¹ Umberto Eco, *Foucault Sarkacı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, s. 608. (Çev.)

ğini, bir başka kodlanmış mesajın onların imalarına teslim olup, gizlerini açığa vurduğunu görmekten büyük bir zevk duyarlar.

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

Pragmatistin Yolculuğunun son aşaması, yaşamınızdaki daha önceki yazgısal değişiklikleri Aydınlanmaya doğru çıkışın evreleri olarak değil, yalnızca elinize rastlantı sonucu geçen birtakım kitaplarla karşılaşmaların olumsal sonuçları olarak gördüğünüzde gerçekleşir. Bu aşamaya ulaşmak bir hayli zordur, çünkü gündüz düşleri -kahraman pragmatistin, dünya tarihinin içkin teleolojisinde bir Walter Mitty rolü oynadığı gündüz düşleri- sürekli olarak dikkatinizi dağıtır. Ancak, pragmatist bu tür gündüz düşlerinden kaçabilirse, zamanla, başka her şey gibi, kendisini de hizmet edilecek ne kadar amaç varsa o kadar betimleme

yapmaya ehil birisi olarak düşünmeye başlayacaktır. Pragmatistin kendisinin ya da başkalarının yararlanacağı birçok betimleme ve birçok kullanım söz konusudur. Bu, bütün betimlemelerin (bir pragmatist olarak insanın kendisiyle ilgili betimlemesi de dahil olmak üzere), betimledikleri nesneye sadakatlerinden çok, amaçların araçları olarak etkililiklerine göre değerlendirildikleri aşamadır.

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

Bununla birlikte, bu hoş yoldaşlık duygusu, Eco'nun "Intentio lectoris"¹ başlıklı yazısını okuduğumda buhar olup uçmaya başladı; çünkü Foucault Sarkacı'yla hemen hemen aynı zamanlarda yazılan bu yazısında Eco, metinleri yorumlamak ile metinleri kullanmak ayrımı üzerinde ısrar etmektedir. Elbette, biz pragmatistlerin yapmayı arzulamadığımız bir ayrımdır bu. Bizim görüşümüze göre, herhangi bir kimsenin herhangi bir şeyle ilgili olarak yapabi-

¹ Eco'nun Tanner konferanslarının metinleri daha önceden seminer katılımcılarının elinde yoktu, ancak Eco bize bu yazısına başvurmamızı önermişti: "Intentio lectoris: the state of the art", *Differentia*, 2 (1988), s. 147-68.

leceği tek şey, onu kullanmaktır.¹ Bir şeyi yorumlamak, onu bilmek, onun özüne nüfuz etmek, vesaire, yalnızca ondan yararlanma sürecini betimlemenin çeşitli yollarıdır. Bu yüzden, Eco'nun olasılıkla onun romanını okumamı bir yorumdan çok, bir kullanım olarak değerlendireceğini ve metinlerin yorumu yönelik olmayan kullanımlarına pek de değer vermediğini fark ettiğimde hayrete düştüm. Eco'nun, E.D. Hirsch'in anlam ile imlem arasındaki ayırımına benzer bir ayırım –metnin içine girmekle metni bir başka şeyle ilişkilendirmek arasındaki ayırım– üzerinde ısrar ettiğini görünce hayal kırıklığına uğradım. Bu, tam da benim gibi özcülük karşıtlarının esef ettiği türden bir ayırımdır –iç ile dış arasında, bir şeyin bağıntısal ve bağıntısal olmayan özellikleri arasında bir ayırım. Çünkü, bizim görüşümüze göre, içsel, bağıntısal olmayan özellik diye bir şey yoktur.

Bu yüzden, bu değerlendirmelerimde, Eco'nun kullanım-yorum ayırımı üzerinde odaklanacak, bu ayırımın önemini en aza indirmek için elimden geleni yapacağım. Eco'nun bu ayırımı polemikçi uygulamalarından biriyle –"Intentio lectoris"de, Marie Bonaparte'ın Poe'yla ilgili değerlendirmesini nasıl berbat ettiğine ilişkin söyledikleriyle– başlıyorum. Eco şöyle diyor: Bonaparte "Morella", "Ligeia" ve "Eleonora"da aynı öyküyü keşfettiğinde, "*intentio operis*'i açığa çıkarmıştır". Ancak, sözünü şöyle sürdürüyor Eco, "Ne yazık ki, böylesine güzel bir metin çözümlenmesi, metinsel tanıtılarla Poe'nun (metin dışı kaynaklardan bilinen) özel yaşamının çeşitli yönleri arasında bağlantı kuran yaşamöyküsel gözlemlerle iç içe geçmiştir". Bonaparte, Poe'nun ölümü anımsatan yüz çizgilerine sahip kadınları hastalıklı bir biçimde çekici bulduğu şeklindeki yaşamöyküsel gerçeği anımsattığımda, Eco şöyle diyor: "Bonaparte metni yorumlamamakta, kullanmaktadır".

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

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

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

Bu retorik sorular, Eco'nun kullanım-yorum ayırımını bulandırmak maksadıyla yapacağım savunmayı kırmaya yönelik başlangıç hamleleri. Ancak asıl büyük taarruz, Eco'nun neden metin ile okur arasında, *intentio operis* ile *intentio lectoris* arasında bu koca ayırımı yapmak istediğini sorduğumda gelecek. Bunun amacı ne? Büyük bir olasılıkla Eco'nun yanıtı şu olacaktır: Bu ayırım, onun "metnin içsel tutarlılığı" adını verdiği şeyle "okurun denetlenmesi olanaksız güdeleri" adını verdiği şey arasındaki ayırma saygılı olmamıza yardım etmektedir. Eco, okurun denetlenmesi olanaksız güdülerinin metnin içsel tutarlılığını "denetlediğini" söylemektedir ve bir tahmini *intentio ope-*

ris'e bağlı kalarak denetlemenin tek yolu, "onu tutarlı bir bütün olarak metne bağlı kalarak denetlemektir". Böylece, varsayımsal olarak, her şeyi kendi gereksinimlerimize bağlı kılma yönündeki saplantılı arzumuzun önüne bir engel olarak bu ayrımı dikmiş oluyoruz.

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

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

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

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

Herhangi bir metnin böyle bir şey söyleyebileceğini kabul etmeye olan isteksizliğimi, Eco'nun yazısındaki bir bölüm de pekiştiriyor; şöyle diyor Eco: "Metin, yorumun, kendi sonucu olarak kurduğu şey temelinde kendini geçer-

}}}

2

li kılmak şeklindeki dairesel çabası sürecinde oluşturduğu bir nesnedir". Biz pragmatistler bir nesneyi bulmak ile onu kurmak arasındaki ayrımın bu şekilde bulandırılması-na bayılıyoruz. Eco'nun "eski ve hâlâ geçerli yorumbilgisel daire" adını verdiği şeyi yeniden betimlemesinden hoşlanıyoruz. Ancak, metinlerin yorumlama süreci içinde oluşturduğu görüşü kabul edildiğinde, neden bir metnin içsel tutarlılığı eğretilmesini korumamız gerektiğini anlayamıyorum. Bir metnin, yorumbilgisi çarkının son dönüşü sırasında her nasılsa edindiği tutarlılık her ne ise ona sahip olduğunu düşünüyorum, tıpkı bir kil yığınının çömlekçi çarkının son dönüşünde her nasılsa edindiği tutarlılık gibi.

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

Dolayısıyla, bunlar Eco'nun kullanım-yorum ayrımına karşı getirmek istediğim gözlemler. Şimdi Eco'nun yapısıyla ilgili daha genel bir güçlüğe döneyim. Dille ilgili olarak Eco'yu ya da başka herhangi bir yazarı okuduğumda, bunu doğal olarak kendi gözde dil felsefem ışığında yapıyorum –Donald Davidson'un köktenci bir biçimde doğalcı ve bütünsel görüşü ışığında. Böylece, Eco'nun 1984 yılında yayımladığı kitabı *Semiotics and the Philosophy of Language*'i okuduğumda (*Foucault Sarkacı*'nı okuduktan hemen sonra) ilk sorum şuydu: Eco, Davidsoncu hakikate ne kadar yaklaşacak?

Davidson, Quine'in dil ile olgu, göstergeler ile gösterge olmayan imler arasındaki ilginç felsefi ayrımı reddi çizgisinde ilerler. *Foucault Sarkacı* yorumumun –bu kitabı Daniel Dennett'in "ortak kodun tedavisi" adını verdiği yöntemle okuyuşumun–, "Intentio lectoris"de bulmuş olduğum onaylamamaya karşın, onaylanacağını umuyordum. Çünkü Eco'nun en azından bir ölçüde "kod" kavramına, 1970'lerin başında *A Theory of Semiotics*'i yazdığı zamankinden daha az bağlı olacağını ortaya koyacağını umuyordum. *Semiotics and the Philosophy of Language*'deki bazı bölümler umudumu artırıp, bazıları ise azalttı. Bir yandan Eco'nun, göstergebilimi, gösterge ile imlenen şey arasındaki eşdeğerliği sözlüksü ilişkiler kapsamında düşünmek yerine, bir ansiklopedi içindeki labirentimsi çıkarımsal ilişkiler kapsamında düşünmemiz gerektiği önerisi bandı doğru, bürünsel, Davidsoncu yöne işaret ediyor gibi göründü. Bir sözlüğün yalnızca kılık değiştirmiş bir ansiklopedi olduğu ve "ansiklopedi benzeri herhangi bir anlambilimin analiz ve sentez özellikleri arasındaki ayrımı bulandırmak zorunda olduğu"¹ yönündeki gözlemler de aynı şekilde görüldü gözümde.

Öte yandan, Eco'nun "göstergesel" olanla "bilimsel" olanı birbirinden ayırma konusunda neredeyse Diltheyci

¹ Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington, Ind., 1986), s. 73.

krarı başıma iş açtı -bu, Quine'in, Davidson'un görüşüne aykırı bir tutumdur. Üstelik, Eco hep göstergelerle metinlerin öteki nesnelere -kayalar, ağaçlar ve kuarklar gibi nesnelere- oldukça farklı olduklarını tartışılmaz bir gerçek olarak alıyor görünüyordu. Bir noktada şöyle yazıyor:

Semiosis evreni, yani insan kültürü evreni, üçüncü türden bir labirent gibi yapılmış olarak kavranmalıdır: (a) bir yorumlayanlar ağına göre yapılmıştır; (b) gerçekte sonsuzdur, çünkü farklı kültürlerin gerçekleştirdiği çoğul yorumları göz önünde bulundurur... sonsuzdur, çünkü ansiklopedi hakkındaki her söylem ansiklopedinin daha önceki yapısını kuşkulu hale getirir; (c) yalnızca "hakikatleri" kaydetmez, daha çok hakikat hakkında söylenenleri ya da hakiki olduğuna inanılan şeyleri kaydeder...²

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

Sonra bunlardan başka tümceler, o başka tümcelerden başka tümceler, vb. çıkarırız -potansiyel olarak kesinlemelerden oluşan sonsuz bir labirent oluşturarak. Bu kesinlemeler her zaman yeni uyaranlarca değiştirilebilir, ancak asla o uyaranlara bağlı kalarak denetlenemezler, ansiklopedi dışındaki bir şeyin içsel tutarlılığınca denetlenmeleri ise

¹y.a.y., s. 10.

²y.a.y., s. 83-4.

daha da olanaksızdır. Ansiklopedi kendi dışındaki şeylerce değiştirilebilir, ancak yalnızca kendi parçaları başka parçalarla karşılaştırılmak suretiyle denetlenebilir. Her ne kadar bir nesne bir tümceyi kesinlemenize son vermeye yol açabilecek olsa da, bir tümceyi bir nesneye bağlı kalarak denetleyemezsiniz. Bir tümceyi ancak başka tümcelere -bu tümcenin çeşitli labirentimsi çıkarımsal ilişkilerle bağlı olduğu tümcelere- bağlı kalarak denetleyebilirsiniz.

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

Eco'nun düşüncesinin beni bunu düşünmeye teşvik eden bir başka yönü, yapıçözücü edebiyat eleştirisi hakkında söyledikleridir. Çünkü, Eco'nun bu tür eleştiri hakkında söylediği şeylerden birçoğu, biz Davidsoncular ve Fishcilerin yapıçözücü eleştiri hakkında söylediklerimize paralellik gösteriyor. "Intentio lectoris"ın son paragraflarında Eco şöyle diyor: "Derrida'nın sunduğu yapıçözüm örneklerinden birçoğu, metni yorumlamak amacıyla değil, sınırsız semiosisin ne çok dil üretebileceğini göstermek amacıyla gerçekleştirilmiş metin-öncesi okumalardır".

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

Makul bir felsefi pratik, edebiyat eleştirisinin bir modeli ve metin yorumunda yeni bir eğilim olarak görülmüştür... Bunun gerçekleştiğini kabul etmek ve neden gerçekleşmemesi gerektiğini göstermek bizim kuramsal görevimizdir.¹

Bu talihsiz şeyin neden gerçekleştiğiyle ilgili herhangi bir açıklama, bizi er geç Paul de Man'ın yapıtına ve etkisine geri götürecektir. Prof. Kermodé'un Derrida ile Paul de Man'ın "kurama gerçek bir itibar kazandıran" iki kişi oldukları görüşüne katılıyorum. Ancak bu iki kişinin kuramsal bakışlarında önemli bir farklılık olduğunu vurgulamanın da önemli olduğunu düşünüyorum. Kendi okuma dayanarak söylemem gerekirse, Derrida felsefeyi hiçbir zaman Paul de Man kadar ciddiye almamaktadır, dili Paul de Man'ın yaptığı gibi "yazınsal" adı verilen tür ile bir başka türe ayırma isteği de yoktur. Özellikle, Derrida, Eco'nun "semiosis evreni" adını verdiği şey ile bir başka evren arasındaki -kültür ile doğa arasındaki- metafizik ayrımı, Paul de Man kadar ciddiye almaz. Paul de Man, "yönelimsel nesnelere" ile "doğal nesnelere" arasındaki standart Diltheyci ayırmadan geniş ölçüde yararlanır. Dil ve "evrensel semiosis" in yol açtığı dilin olası tutarsızlık tehdidi ile varsayımsal olarak tutarlı ve tehdit edilmemiş kayalar ve kuarkları karşıtlamakta ısrar eder.² Davidson gibi Derrida da, bu ayrımları Batı mezafizik geleneğinin kalıntıları olarak değerlendirerek onlardan uzak durur. Buna karşın, Paul de Man söz konusu ayrımları okumayla ilgili görüşünün temeli haline getirir.

¹ Eco, "Intentio lecoris", s. 166.

² Paul de Man'ın "doğal nesnelere" ile "yönelimli nesnelere" arasında yaptığı doğrudan Husserlci ayırım için bkz. Paul de Man, *Blindness and Insight* (Minneapolis, 2. basım, 1983), s. 24. Bu, Derrida'nın sorgulamaksızın geçilmesini pek kabul etmeyeceği bir karşıtlıktır. Ayrıca Paul de Man'ın "dil" ile "fenomenal dünya"yı karşıtladığı *The Resistance to Theory* (Minneapolis, 1986), s. 11'e ve "bilimsel" metinlerle "eleştirel" metinleri karşıtladığı *Blindness*, s. 110'a bakınız.

Biz pragmatistler, Paul de Man'ın bu Diltheyci notayı çalmamış ve edebiyat yorumu için yol gösterici ilkeler ortaya koyabilecek olan "felsefe" adlı bir kültür alanı olduğunu önermemiş olmasını dilerdik. (Daha özgül olarak) bu yol gösterici ilkeleri izlemek suretiyle, bir metnin gerçekten "ne hakkında" olduğunu bulabileceğimiz fikrini teşvik etmemiş olmasını dilerdik. Çünkü kanımca Derrida'nın metafizikle ilgili yazdıklarını okumanın bize Eco'nun "edebiyat eleştirisi için bir model" adını verdiği şeyi vereceği şeklindeki talihsiz fikirden bu tür fikirlerin egemenliği sorumludur. De Man, "yapıçözücü yöntem" diye yararlı bir şeyin olduğu şeklindeki talihsiz fikre yardımcı olmuş ve onun yaygınlaşmasını sağlamıştır.

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

Ancak metinlerin gerçekten de belirli bir şey hakkında oldukları fikrine karşı olmak, belirli bir yorumun olasılıkla "metnin içsel tutarlılığı"na saygı nedeniyle o şeyin ne olduğunu bulabileceği fikrine de karşı olmak anlamına gelir. Daha genel olarak, metnin, başlangıçta onun hakkında söyleme eğilimi gösterdiğiniz şey konusunda kendinizi ya da başkalarını ikna etmeyi görece güç ya da görece kolay kılan uyaranlar sunmak dışında ne istediği hakkında size

bir şey söyleyebileceği fikrine karşı olmak demektir. Bu yüzden, Eco'nun Hillis Miller'ı alıntılıyıp, Miller'ın şu görüşüne katıldığını belirttiğini görmek beni tedirgin ediyor: "Yapıçözücü eleştirinin okumaları, bir kuramın öznelliğinin metinler üzerine istençli olarak dayatılması değildir, metinlerin kendilerince zorla kabul ettirilmiş okumalarıdır".¹ Benim kulağıma bu şöyle bir şey söylemek gibi geliyor: Vidaları çıkarmak üzere tornavidayı kullanmam "tornavidanın kendisince zorla kabul ettirilmektedir"; oysa tornavidayı karton kutularda delik açmak için kullanım "öznelliğin istençli dayatılmasıdır". Miller gibi bir yapıçözücünün, diye düşünürüm ben, bu öznellik-nesnellik ayrımını getirmeye Fish, Stout ve benim gibi pragmatistlerden daha fazla hakkı yoktur. Yorumbilgisel daireyi Eco kadar ciddiye alan insanlar, bana öyle geliyor ki, aynı zamanda ondan kaçıyorlar.

Bu noktayı daha ayrıntılı olarak ele almak için, tornavidayı bir yana bırakıp, daha iyi bir örnek kullanayım. Bir örnek olarak tornavidaları kullanmanın güçlüğü, kimsenin "onların nasıl işlediğini bulma" üzerine konuşmaması; oysa gerek Eco gerek Miller metinler hakkında bu tarzda konuşuyorlar. Bu yüzden, izninize bir bilgisayar programı örneğini kullanayım. Denemeler yazmak için belirli bir kelime işlemci programını kullanıyorsam, kimse istençli olarak özneliğimi dayattığımı söylemeyecektir. Ancak eğer bu programı hiçbir biçimde amaçlanmadığı ve kullanımının kötü sonuçlar vereceği bir işte, sözgelimi gelir vergisi formumu hazırlamak için kullanırsam, o programın çileden çıkmış yazıcısı anlaşılır bir şekilde bunu söyleyebilir. Programın yazıcısı, programının nasıl çalıştığı konusunda daha ayrıntılı bilgiler vererek, programı oluşturmuş çeşitli altyordamlar² konusunda, onların mükemmel içsel tutarlılığı ve tablolamayla hesap yapma amaçları açı-

¹ J. Hillis Miller, "Theory and practice", *Critical Inquiry* 6 (1980), s. 611; aktaran: Eco, "Intentio operis", s. 163.

² Altyordam (subroutine): Bilgisayar programı içinde, belli bir işlemi yapacak komutları içeren ve yazılım içinde yinelenerek kullanılabilen kısım. (Çev.)

sından son derece elverişsiz oldukları hakkında bilgiler vererek bu görüşünü açabilir. Gene de, bir programcının bunu yapması tuhaf olurdu. Onun argümanını anlamak için, çeşitli altyordamları nasıl zekice tasarladığını bilmem gerekmez, hele bunların BASIC'te ya da bir başka derleyici dilde nasıl göründüklerini bilmem hiç gerekmez. Programcının tüm yapması gereken, vergi formunu hazırlamak için gerekli tablolamalarla hesaplamaları onun programından ancak son derece güç ve sıkıcı bir dizi işlemle, doğru amaç için doğru aleti kullanmam durumunda kaçınılabileceğim işlemlerle elde edebileceğime işaret etmektir.

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

Bir başka deyişle, gerek "metinsel mekanizmalar" hakkında daha çok şey bilmenin edebiyat eleştirisi için zaruri olduğu şeklindeki yapısalcı fikre, gerek metafizik hiyerarşilerin varlığını ya da yıkımını araştırmanın zaruri olduğu şeklindeki yapısalcılık-sonrası fikre güvenmiyorum. Metinsel üretimin mekanizmalarını ya da metafiziği bilmek elbette kimi zaman yararlı olabilir. Eco'yu ya da Der-

rida'yı okumuş olmak, bir metin hakkında başka türlü söyleyemeyeceğiniz ilginç bir şeyler sağlayacaktır size. Ancak bu sizi, Marx, Freud, Matthew Arnold ya da F.R. Leavis okumaya oranla, metinde *gerçekten* neler olup bittiği konusuna daha çok yaklaştırmayacaktır. Bu ek okumaların her biri yalnızca metni yerleştirebileceğiniz bir bağlam daha sunar -üstüne koyabileceğiniz bir şablon ya da yanına koyabileceğiniz bir paradigma daha. Bu bilgilerden hiçbiri size metinlerin doğası ya da okumanın doğası hakkında bir şey söylemez; çünkü bu ikisinin de bir doğası yoktur.

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

(Kanımcı en ikna edici biçimde Fish tarafından getirilen) bu öneriye direncin iki kaynağı olduğunu sanıyorum. Biri, Aristoteles'e uzanan felsefe geleneğidir; bu gelenek, ne yapmak gerektiği hakkındaki pratik düşünme ile *haki-kati* keşfetme girişimleri arasında büyük bir fark olduğunu söyler. Bernard Williams, Davidson ile beni eleştirmek üzere şunu söylediğinde bu geleneği akla getiriyor: "Şeylerin nasıl olduğunu düşünmekle aynı şey olmayan bir pra-

tik akıl yürütme ya da düşünme vardır... Bu, *bariz* olarak aynı şey değildir..."¹ İkinci kaynak, değer ile onur arasında bir ayırım yaptığında Kant'ın ortaya koyduğu sezgiler grubudur. Kant, nesnelere değeri, insanların ise onuru olduğunu söylemiştir. Bu amaç açısından, metinler saygıdeğer kişilerdir. Onları yalnızca kullanmak -onları aynı zamanda kendi içlerinde birer amaç olarak değil, yalnızca birer araç olarak ele almak- ahlak dışı davranmak olur. Bir başka yazımda Aristoteles'in pratik kuramı ile Kant'ın ihtiyat-ahlak ayırımlarını kıyasıya eleştirmiştim, burada kendimi yinelememeye çalışacağım. Bunun yerine, her iki ayırımdan da nelerin kurtarılabileceğini kısaca söylemek istiyorum. Çünkü kanımca bu iki yararsız ayırımın belli belirsiz gösterdiği yararlı bir ayırım vardır; bu, bir kişi, şey ya da metinden önceden ne almak istediğinizi bilmek ile o kişi, şey ya da metnin size farklı bir şey isteme konusunda yardımcı olacağını ummak -bu kişi, şey ya da metnin amaçlarınızı ve böylece yaşamınızı değiştirmeye yardımcı olmasını ummak- arasındaki ayırımdır. Sanıyorum bu ayırım, metinlerin yöntemsel okunması ile esinlenmeli okunması arasındaki farkı aydınlatmamıza yardımcı olacaktır.

Yöntemsel okumalar tipik olarak, Kermode'un Valéry'yi izleyerek "şiir iştihası" adını verdiği şeyden yoksun olanların ürettiği okumalardır.² Örneğin bu, geçenlerde okumak için büyük bir çaba sarfettiğim, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* üzerine okumalar derlemesinden elde ettiğiniz şeydir -derlemede, bir psikanalitik okuma, bir okur-yönelimli okuma, bir feminist okuma, bir yapıçözücü okuma ve bir yeni tarihselci okuma yer alıyor. Görebildiğim kadarıyla, *Karanlığın Yüreği* bu okurlardan hiçbirini kendinden geçirmemiş ya da sarsmamıştı. Kitabın onlarda büyük bir değişiklik yarattığı, Kurtz, Marlow ya da Marlow'un nehrin kıyısında gördüğü "miğferli kafası ve güneş yanığı yanakları" olan kadının onları pek ilgilendirdiği

¹ Bernard Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy* (Cambridge, MA, 1985), s. 135.

² Bkz. Frank Kermode, *An Appetite for Poetry* (Cambridge, MA, 1989), s. 26-7.

duygusunu edinmedim. Bu insanlar ve bu kitap, bu okurların amaçlarını, mikroskop altındaki örneğin dokubiliminin amacını değiştirdiğinden daha fazla değiştirmemişti.

İnsanın zaman zaman "esinlenmeli" adını vermek istediği yönetsel olmayan eleştiri, eleştirmenin kim olduğu, neye yaradığı, kendisiyle ne yapmak istediğiyle ilgili kavrayışında bir değişiklik yaratan bir yazar, karakter, olay örgüsü, kıta, dize ya da arkaik heykel gövdesi ile karşılaşmanın –eleştirmenin önceliklerini ve amaçlarını yeniden düzenleyen bir karşılaşmanın– sonucudur. Böyle bir eleştiri, yazarı ya da metni bir türü yineleyen bir örnek olarak değil, daha önce kabul edilmiş bir taksonomiyi değiştirmek ya da daha önce anlatılmış bir öyküye yeni bir yön vermek için bir fırsat olarak kullanır. Yazara ya da metne olan saygısı bir *intentio* ya da içsel bir yapıya olan bir saygı meselesi değildir. Gerçekten de, "saygı" yanlış sözcüktür. "Sevgi" ya da "nefret" daha iyi olurdu; çünkü büyük bir sevgi ya da büyük bir tiksinti, amaçlarımızı değiştirecek, daha sonra rastlayacağımız insanları, nesnelere ve metinleri kullanma biçimlerimizi değiştirerek bizi değiştiren bir şeydir. Sevgi ve nefret, *Foucault Sarkacı*'ni kendi pragmatik amacım için tanımlanabilir, kutlanabilir türden olağüstü bir örnek olarak kullandığımda Eco'yla paylaştığımı hayal ettiğim neşeli yoldaşıktan oldukça farklıdır.

Bütün bunları söylerken, Profesör Culler'ın belirttiği gibi, en uygun nitelemeyle "kuram"¹ adı verilen türe karşı "geleneksel hümanist eleştiri"den yana tavır oluyor gibi görünebilirim. Son zamanlarda bu tür eleştirinin oldukça sert bir eleştiriye maruz bırakıldığını düşünsem de, niyetim bu değil. Çünkü öncelikle, hümanist eleştirinin büyük bir bölümü özcüydü –insan doğasına kazanmış, edebiyatın kazıyarak bize göstereceği derin, kalıcı şeyler olduğuna inanıyordu. Bu, biz pragmatistlerin teşvik etmek istediğimiz inanç değildir. İkinci olarak, "kuram" adını verdiği

¹ Bkz. Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Norman, Oklahoma, 1988), s. 15.

miz tür, İngilizce konuşan dünyada, başka türlü kaçırabileceğimiz birçok birinci sınıf kitabı okumamıza fırsat sağlayarak çok hayırlı bir iş yaptı –örneğin, Heidegger ile Derrida'nın kitapları. Kanımca, "kuram"ın yapmadığı şey, bir okuma yöntemi ya da Hillis Miller'in deyişiyle bir "okuma etiği" sağlamaktır. Biz pragmatistler bunu hiçbir zaman hiç kimsenin yapamayacağını düşünüyoruz. Bunlardan herhangi birini yapmaya çalıştığımızda, Heidegger ile Derrida'nın bize anlatmaya çalıştığı şeye ihanet etmiş; kodları kırmaya, gerçeklik ile görünüşü birbirinden ayırmaya, doğruyu bulma ile yararlı kılmayı gereksiz yere birbirinden ayırmaya yönelik eski okültist dürtüye boyun eğmiş oluruz.

Aşırı Yorumun Savunusu

JONATHAN CULLER

Richard Rorty'nin bu kitaptaki denemesi, Umberto Eco'nun konferanslarına bir yanıt olmaktan çok, Eco'nun "Intentio operis" başlıklı daha önceki bir yazısının yorumudur; "Intentio operis"te bu konferanslarda izlenenden bir ölçüde farklı bir argüman geliştiriliyordu. Ben Umberto Eco'nun konferansları üzerine, "Yorum ve Aşırı Yorum" üzerine yorumda bulunmak istiyorum, ancak sonra Profesör Rorty'nin değerlendirmesinde ortaya koyduğu noktalardan bazılarını döneceğim. Pragmatistin, bizi, Rorty'nin söylediği gibi "herhangi bir kimsenin herhangi bir şeyle ilgili yaptığı tek şeyin, onu kullanmak" olduğu mutlu bir monizm içine yerleştirerek, tüm eski sorunlar ve ayrımların bir yana bırakılabileceği kanısının, yalınlık gibi bir erdemi var, ancak Umberto Eco ve birçok başkasının uğraştığı türden sorunları –bir metnin, o metni yorumlarken kullanılan kavramsal çerçeveye nasıl meydan okuyabileceği sorusu da dahil olmak üzere– göz ardı etmek gibi bir güçlüğü de beraberinde getiriyor. Kanımca bunlar, pragmatistin kafaya takmama ve yalnızca yorumdan zevk alma önerisiyle ortadan kalkacak sorunlar değildir. Ancak bu konulara daha sonra döneceğim.

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

Yorumun kendisinin savunuya gereksinimi yoktur; yorum her zaman bizimdir, ancak birçok entelektüel etkinlik gibi, yorum ancak en uç noktasına vardırıldığında ilginç olur. Bir uzlaşmayı öngören ölçülü yorum, bazı koşullarda değerli olabilse de, pek ilginç değildir. Bu görüşün iyi bir ifadesini şu gözlemlerde bulunan G.K. Chesterton dile getirir: "Ya eleştiri hiçbir biçimde iyi değildir (tamamen savunulabilir bir önerme) ya da eleştiri tam da yazarı zıvanadan çıkaracak şeyleri söylemek anlamına gelir".

Daha sonra vurgulayacağım gibi, edebiyat yapıtlarının yorumlarının üretilişi, edebiyat çalışmalarının en yüce hedefi olarak düşünülmemelidir, hele tek hedefi olarak hiç düşünülmemelidir; ancak eğer eleştirilen yorumlar üzerinde çalışıp bunları önereceklerse, o zaman yorumsal basıklarını olabildiğince uygulamaları, düşüncelerini gidebileceği yere kadar götürmeleri gerekir. Birçok "uç" yorumun, birçok ölçülü yorum gibi, ikna edici olmadıkları, fazladan, konu dışı ya da sıkıcı oldukları için hiç kuşkusuz pek az etkisi olacaktır; ancak bunlar uç yorumlarsa, kanımca, "makul" ya da ölçülü kalmaya çaba göstermelerine oranla, daha önce fark edilmemiş ya da üzerinde düşünülmemiş bağlantıları ya da imaları ortaya çıkarma konusunda daha fazla şansları olacaktır.

Umberto Eco ne derse desin, şunu da ekleyeyim ki, onun bu üç konferansta yaptığı şey, bunun yanı sıra ro-

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

Ancak yorum ve aşırı yorum hakkında düşünmede herhangi bir ilerleme kaydetmek istersek, biraz durup bir ölçüde yanlı olan bu karşıtlığın üzerinde durmalıyız. "Aşırı yorum" fikri yalnızca neyin yeğleneceği sorusunu sordurmakla kalmıyor, kanımca Profesör Eco'nun değinmek istediği sorunları yakalamada da başarısız oluyor. *Aşırı yorumu, aşırı yeme* gibi düşünebiliriz: Yerinde yeme ya da yerinde yorumlama vardır, ancak bazı insanlar durmaları gereken noktada durmazlar. Getireceği kötü sonuçlarla, yemeyi ya da yorumlamayı aşırıya varana dek sürdürürler; Umberto Eco'nun ikinci konferansında verdiği iki ana önerneği göz önünde bulundurun. Rossetti'nin Dante üzerine yazısı, normal, uygun bir yorumlama üretmemiş ve çok öteye gitmiş, çok fazla yorumlamış ya da aşırı yorumlamıştır. Bunun tersine, benim anladığıma göre, en azından, Rossetti'nin Dante yorumunu bozan iki sorun vardır; bunların birleşimi ölümcül olmuş ve Profesör Eco tarafından düzeltilinceye kadar Rossetti'nin ihmal edilmiş yol açmıştır. İlk olarak, Rossetti aslında Dante'de

hiçbir biçimde belirmeyen ve bir bölümü –sözgelimi, Pelikan– şiirin bir yerinde seyrek olarak beliren bir izleğin öğelerinden bir Gül-Haç tematiği çıkarmaya kalkışmıştır, dolayısıyla bu argüman ikna edici değildir. İkinci olarak, (göstermeyi başaramadığı) bu izleklerin önemini, bu konuda bağımsız bir kanıt yokken, sözde daha önceki bir geleceğin etkisi olarak açıklamaya çalışmıştır. Buradaki soruna aşırı yorum demek yerinde olmaz, olsa olsa yetersiz yorum denebilir buna: Şiirin yeterli sayıda ögesini yorumlamama ve gizli Gül-Haççılık bulmak, olası etki ilişkilerini belirlemek amacıyla gerçek önceki metinlere bakama.

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

stones and trees"; Dönüp durur yeryüzünün günlük sey-
rinde / Kayalarla, taşlarla ve ağaçlarla). Ayrıca Hartman, daha önceki bir dizenin ("She neither hears nor sees"; Ne duyar, ne görür) daha doğal sırasının "She neither sees nor hears" olduğunu, bunun da bitiş uyak sözü olarak trees yerine tears gibi bir sözü gerekli kıldığını öne sürebilirdi. Dolayısıyla, iyi bir "giz yandaşı" olarak şu sonuca varabilirdi: Bu küçük şiirin gizli anlamı, gerçekten de tears'ın bastırılması olup, onun yerine trees geçirilmiştir (ağaçlardan ormanı görememek). Bu, aşırı yorum olurdu, ancak aynı zamanda Hartman'ın gerçekte yazdığından daha ilginç ve şiiri daha aydınlatıcı olurdu (sonuçta bu yorumu reddetsek bile); Hartman'ın yazdığı, dediğim gibi, şiirin dili ardında gizlenen "imalar"ı belirlemek üzere yapılmış hayranlık uyandırıcı bir geleneksel edebiyat duyarlılığı alıştırmaya izlenimini veriyor.

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

yanın nesnelere doğru değerlendirilmesi için elzem olduğunu sanıyorum.

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

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

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

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

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

Metnin niyetinin açıklanmasını edebiyat çalışmalarının hedefi olarak almak, Northrop Frye'in *Anatomy of Criticism* adlı kitabında Little Jack Horner eleştiri görüşü adını verdiği şeydir: Edebiyat yapıtının, yazarın içine "kasıtlı olarak belirli sayıda güzellik ya da etki" doldurduğu bir pasta gibi olduğunu ve eleştirmenin Little Jack Horner gibi, kendinden memnun, onları birer birer çıkarıp, "Oh, ne iyi çocuğum ben" dediği fikridir. Frye bu fikri, onda seyrek olarak gördüğümüz bir kıvgınlıkla, "Sistematik

¹ Wayne Booth, *Literary Understanding: The Power and Limits of Pluralism* (Chicago, University of Chicago Press, 1979), s. 243.

eleştiri yokluğu nedeniyle ortaya çıkan birçok derbeder cahilliklerden biri¹ olarak adlandırmıştır.

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

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

¹ Nortrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1957), s. 17.

tıpkı kelime işlemcileri kullandığımız gibi kullanmalı, yani onlar hakkında ilginç bir şeyler söylemeye çalışmalıyız.

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

Edebiyat çalışmalarında akıl karıştıran öge, birçok insanın aslında dilin çeşitli yönlerini, edebiyatın sistemini, isterseniz altyordamlarını çözümlenmeye çalışıyor olup, yaptıklarını edebiyat yapıtlarının yorumu olarak sunmalarıdır. Bu yüzden, Rorty'nin öne sürebileceği üzere, bu insanlar edebiyat yapıtlarını insan varoluşunun binlerce sorununu hakkında hikâyeler anlatmak üzere kullanıyorlarmış gibi görünebilirler. Edebiyat yapıtlarının bu tür kullanımları zaman zaman bu yapıtların nasıl işlediğiyle ilgili pek az kaygı ya da sorgulama getiriyor olabilir, ama çoğu zaman böyle bir kaygı ve böyle bir sorgulama, yorumsal an-

latıda vurgulanmamış olsa bile, gerçekten de tasarı açısından çok önemlidir. Buradaki ana nokta şudur: Edebiyatın nasıl işlediğini anlama çabası, geçerliliği olan bir entelektüel gayedir; ancak o da, tıpkı doğal dillerin yapısını ya da bilgisayar programlarının özelliklerini anlama çabası gibi, herkesi ilgilendiren bir çaba olmayabilir. Ve bir disiplin olarak edebiyat incelemesi, tam da edebiyatın göstergesel mekanizmalarını, edebiyatın biçimlerinin çeşitli stratejilerini sistematik olarak anlama girişimidir.

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

Ancak bilginin kurumsal gerçekliklerine yönelik bu ihmalden çok, çağdaş Amerikan pragmatizminde –sözgelimi, Rorty ile Fish'inkinde– özellikle tedirgin edici bulduğum şey, mesleki saygınlık konumlarını felsefe ya da edebiyat incelemeleri gibi bir akademik alanın öteki üyeleriyle girdikleri canlı tartışmayla, alanla ilgili kendilerinden önce gelenlerin kavrayışlarındaki güçlükleri ve tutarsızlıkları belirleyerek ve alternatif yöntemlerle hedefler önere-

rek elde etmiş olan insanların, bir kez mesleki saygınlık elde ettikten sonra, birden sırtlarını dönüp, argümanın olanaklı olduğu bir yöntemler sistemi ve bilgi birikimi fikrini reddederek, alanı yalnızca kitaplar okuyan ve bu kitaplar hakkında ilginç şeyler söylemeye çalışan insanlar grubu olarak sunmalarıdır. Dolayısıyla bu insanlar, kendi konumlarını elde ettikleri ve başkalarının sırası geldiğinde meydan okuyacağı yapıyı sistematik olarak yıkmaya çalışmaktadırlar. Sözgelimi, Stanley Fish yazınsal anlamın doğası ve okuma sürecinin rolü hakkında kuramsal argümanlar ortaya koyarak ve bu konu üzerinde görüş bildirmiş olan öncüllerinin yanlışlıklarını öne sürerek kendini kanıtlamıştır. Bununla birlikte, bir kez saygınlık konumuna ulaştıktan sonra, çark etmiş ve şöyle demiştir: "Aslında, insanın haklı olduğu ya da yanlışlığı herhangi bir konu yok ortada; edebiyatın ya da okumanın doğası diye bir şey yok; yalnızca yaptıkları her ne ise onu yapan, belli inançlara sahip okur ve eleştirmen grupları var. Ve belli bir inançlar grubunun yargulanabileceği inanç dışı bir konum bulunmadığından, öteki okurların benim yaptığıma karşı çıkmaları olanaksız". Bu, Rorty'nin Eco'ya yanıtında "Pragmatistin Yolculuğu" adını verdiği şeyin daha talihsiz bir biçimidir.

Richard Rorty'nin *Philosophy and the Mirror of Nature*'ı güçlü bir felsefi çözümleme kitabıdır; çünkü felsefi girişimi, bir yapısı olan bir sistem olarak kavrar ve bu yapının değişik kısımları arasındaki çelişkili ilişkileri –bu girişimin temelci karakterini tartışmaya açan ilişkileri– gösterir. İnsanlara altta yatan yapılar ve sistemler bulmaya girişmekten vazgeçip, metinleri yalnızca kendi amaçları için kullanmalarını söylemek, başka insanların, Rorty'e ününü sağlayan türden çalışmayı yapmalarını engellemeye kalkışmaktır. Benzeri şekilde, edebiyat öğrencilerinin edebiyatın nasıl işlediğini anlamaya çalışmaktan vazgeçip, yalnızca edebiyattan zevk almalarını ya da yaşamlarını değiştirecek bir kitap bulma umuduyla okumalarını sürdürmelerini

söylemek iyi, ama böyle bir edebiyat incelemesi görüşü gene de gençlerin ya da marjinalerin, halen edebiyat incelemelerinde yetke konumlarını işgal edenlerin görüşlerine karşı çıkabilecekleri bir kamusal argüman yapısını reddetmekle, o konumları saldırlardan muaf hale getirmeye ve aslında bir yapının olduğunu yadsıyarak yerinde duran bir yapıyı onaylamaya yardımcı olmaktadır.

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

nu ve bu kullanma tarzlarından hiçbirinin metin hakkında "daha temel" bir şey söylemediğini kabul etmediği için yanlıştır.

Bu görüş ayrılığında –yapıçözüm, bir metnin, okur ne anlama gelmesini istiyorsa o anlama geldiğini mi söylemektedir, yoksa keşfedilmesi gereken yapıları olduğunu mu?– Rorty neredeyse Eco'dan daha haklıdır. Rorty'nin değerlendirmesi en azından nasıl olup da yapıçözümün, bir metnin kategorileri yıkabileceğini ya da beklentileri kırabileceğini iddia edebildiğini açıklamaya yardımcı oluyor. Eco'nun sınırlara yönelik ilgisinin onu yanlış yöne sürüklediğine inanıyorum. Eco, metinlerin okurlara büyük bir hareket alanı sağladığını, ancak sınırlar bulunduğunu söylemek istiyor. Oysa yapıçözüm, anlamın bağlama bağlı olduğunu vurgular –anlam, metinlerdeki ya da metinler arasındaki ilişkilerin bir sonucudur–, ancak bu bağlamın kendisi sınırsızdır: Çıkarılabilecek her zaman yeni bağlamsal olanaklar olacaktır, böylece yapamayacağımız bir şey varsa, o da sınırlar koymaktır. Wittgenstein soruyor: " 'Bububu' deyip, bununla 'yağmur yağmazsa seninle yürüyüşe çıkarım' sözünü kastedebilir miyim?" Ve yanıtıyor: "İnsan ancak bir dilde bir şeyle bir şey kastedebilir".¹ Bu, 'Bububu'nun hiçbir zaman bu anlama gelmeyeceğini savunarak, sınırlar belirliyor gibi görünebilir, ancak dilin, özellikle yazınsal dilin işleme tarzı bu katı sınırın konmasını engelliyor. Bir kez Wittgenstein bu sınır varsayımını ürettikten sonra, belli bağlamlarda (özellikle Wittgenstein'in yazılarını bilenler arasında) 'Bububu' deyip, yağmur yağmazsa insanın yürüyüşe çıkabileceği olasılığını anırtırmak olanaklı hale gelmiştir. Ancak semiosiste bu sınır yokluğu, Eco'nun korkar görüldüğü gibi, anlamın okurun özgür yaratısı olduğu anlamına gelmez. Bu daha çok, betimlenebilir göstergesel mekanizmaların önceden belirlenemeyecek tekrarlamalı yollarla işlev gördüğünü gösterir.

¹Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford, Blackwell, 1963), s. 18.

Rorty, mutlu bir edimbilgisi [pragmatics] haline gelemediği için yapıçözümü eleştirirken, Paul de Man'ın felsefenin edebiyat yorumu için yol gösterici ilkeler sağladığına inandığını belirtiyor. Bu düzeltilmesi gereken bir yanlış anlamadır: Paul de Man'ın felsefi metinleri ele alışı her zaman eleştirel ve bir anlamda yazınsaldır –onların retorik stratejilerini göz önünde bulundurur; de Man'ın onlardan yazınsal yorum için yöntem gibi bir şey çıkardığını söylemek çok güçtür. Ancak elbette de Man'ın, Rorty'nin aksine, felsefenin ve felsefi soruların bir yana bırakılabileceğine inanmadığı doğrudur. Yapıçözümler okumalar, geleneksel felsefi ayrımların koyduğu sorunların nasıl her yerde ortaya çıktığını, yapıtların en "yazınsal" olanında bile nasıl sürekli olarak geri döndüğünü göstermektedir. Yapıçözüm eleştirel bir yön ve eleştirel bir rol veren, Batı düşüncesini yapılandıran hiyerarşik karşıtlıklarla bu sürekli uğraşma ve insanın bunları ebediyen çözmüş olduğu inancının olasılıkla kolaycı bir hayal kırıklığı olacağına ayrımsanmasıdır. Bu hiyerarşik karşıtlıklar, özdeşlik kavramlarını ve toplum yaşamıyla siyasal yaşamın dokusunu yapılandırır ve insanın bunların ötesine geçtiğine inanması, ideoloji eleştirisi de dahil olmak üzere eleştiri girişimini kendinden emin bir şekilde bir yana bırakma riskini getirir.

Yapısı gereği poetika ile yorum arasında kararsız kalan Roland Barthes, bir defasında, yeniden okumayan kimselerin kendilerini her yerde aynı öyküyü okumaya mahkûm ettiklerini yazmıştı.¹ Bu insanlar zaten düşündükleri ya da bildikleri şeyi görürler. Barthes'ın savı, aslında, bir tür "aşırı yorum" yönteminin –sözgelimi, metin yorumsal sorunlar ortaya koymasa da, onu çeşitli bölümlere ayıran, her bölümün yakından incelenmesini ve etkilerinin açığa çıkarılmasını isteyen keyfi bir yöntem– bir keşifler yapma yolu olduğuydu: Metin hakkında keşifler ve insanın okur rolü oynamasını sağlayan kodlar ve pratikler hakkında keşifler. İnsanları, yalnızca anlamın bütün-

¹ Roland Barthes, *S/Z* (Paris, Seuil, 1970), s. 22-3.

leştirilmesine direnç gösteren öğeler üzerinde kafa yormaya değil, aynı zamanda başlangıçta hakkında söylenecek hiçbir şey yokmuş gibi görünen öğeler hakkında da kafa yormaya zorlayan bir yöntemin, yalnızca bir metnin örnek okuruna sorduğu soruları yanıtlamaya çalışan bir yöntemle oranla keşifler üretme olasılığı daha yüksektir (ancak burada da yaşamdaki tüm öteki şeyler gibi bir güvence yoktur).

İkinci konferansının başında Umberto Eco aşırı yorumu, "aşırı merak" adını verdiği şeyle, yalnızca rastlantısal olabilecek öğeleri anlamlı olarak ele almaya aşırı eğilimle bağlantılandırdı. Eco'nun deyişiyle, eleştirmenleri bir metindeki öğeler üzerinde kafa yormaya yönelten bu *déformation professionnelle*, aksine, kanımca, dil ve edebiyatla ilgili aradığımız içgörülerin en iyi kaynağıdır, kaçınılmaktan çok geliştirilmesi gereken bir niteliktir. Gerçekten de, eğer "aşırı yorum" korkusu bizi metinlerle yorum oyununa ilgi duymaktan kaçınmaya ya da bunu bastırmaya götürse, üzücü bir şey olurdu bu; böyle bir merak bugün bir hayli seyrek olan bir şey gibi görünüyor bana, ancak Umberto Eco'nun romanlarıyla göstergebilimsel keşiflerinde hayranlık uyandırıcı bir biçimde temsil ediliyor.

CHRISTINE BROOKE-ROSE

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

Tarihi yeniden yazma görevini kim ele geçirdi? Göçmenler, *mubacirler*. Hangi dillerde? Urduca ve İngilizcede, ikisi de ithal edilmiş diller. Pakistan'ın daha sonraki tarihini, iki zaman katmanı arasındaki bir düello olarak görmek mümkündür, dayatılmış olandan bir yolunu bulup çıkmaya çalışan karartılmış dünya. Kendi görüşünü dünyaya dayatmak her sanatçının gerçek arzusudur; ve Pakistan, giderek daha çok kendisiyle savaş halindeki, o pul pul dökülen, parçalanan palimpsest, düş gören zihnin bir başarısızlığı olarak betimlenebilir. Belki de kullanılan boya-

¹Palimpsest: Üstünde yazılı metnin bütünüyle ya da kısmen silinmesinden sonra yeni bir metnin yazıldığı rulo ya da kitap sayfası biçiminde parşömen. (Çev.)

²Bu yazımın bir versiyonu şu kitabın 12. Bölümü olarak da yayımlanmıştır: *Stories, Theories and Things* (Cambridge University Press, 1991).

lar, kalıcı olmayan boyalar, Leonardo'nunkiler gibi yanlış boyalardı; ya da belki de yer yetersiz olarak imgelemişti, birbiriyle uzlaşmaz öğelerden, ağırbaşlı, yerli Sindhi şalvar-kurtalara karşı karnı açıkta bırakan göçmen sarilerden, Pencablılara karşı Urdu-lardan, o zamana karşı şimdi'den oluşmuş bir tablo olarak: Ters giden bir mucize.

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

Öykümün palimpsest ülkesinin, yineliyorum, kendi adı yok.¹

Ancak, birkaç satır sonra, Rushdie şimdi Güney Pakistan olan yerdeki Sind'i fethetmesinin ardından "tek bir sözden oluşan bir iletiyle ("Peccavi": *günah işledim*) suçluyu İngiltere'ye geri gönderen" Napier'in apokrif öyküsünü anlatır ve ekler: "Aynam Pakistan'ı bu ikidilli (ve kurmaca, çünkü aslında hiçbir zaman dile getirilmemiş) söz oyunu adlandırmanın çekiciliğini duyuyorum. *Peccavistan* olsun" (s. 88).

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

Şimdi, bu nitelikte bir kitap yazıyor olsam, Pakistan hakkında değil, evrensel olarak yazdığımı söyleyerek karşı çıkmanın bana hiçbir yararı olmazdı. Kitap yasaklanır, çöp tenekesine atılır, yakılırdı. Tüm bu çabalar boşuna. Gerçekçilik bir yazarın yüreğini incitebilir.

Neyse ki, yalnızca bir tür çağdaş peri masalı anlatıyorum, o yüzden her şey yolunda; kimsenin altüst olmasına gerek yok ya

¹ Salman Rushdie, *Shame* (Londra, Jonathan Cape, 1985), s. 87-8.

da söylediğim herhangi bir şeyi ciddiye almasına. Köklü bir eyleme girişmelerine de gerek yok.

Ne büyük rahatlık!

Bu son pasajın yarı bilinçli dramatik ironisi için burkucu.

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

Önce, çeşitli palimpsest tarih türlerini birbirinden ayırmak istiyorum:

1. Gerçekçi tarihsel roman, bu tür roman hakkında hiçbir şey söylemeyeceğim;
2. Tarihsel bir döneme yerleştirilmiş, tamamıyla imgelem ürünü, büyüünün sayısız kez araya girdiği öykü (*The Sotweed Factor*'u ile John Barth, Márquez);
3. Tarihsel bir döneme yerleştirilmiş, tamamıyla imgelem ürünü olup, büyüünün yer almadığı, ancak zamanı al-

tüst eden, çok sayıdaki felsefi, teolojik ve yazınsal anı-
tırma ve ima ile büyü etkisi yaratan öykü –burada
Eco’yu düşünüyorum ve çok farklı bir açıdan, kısmen
tarihsel dönem modern olduğundan, Kundera’yı (*Va-
rolmanın Dayanılmaz Hafifliği* ve *Ölümsüzlük* romanla-
rıyla);

4. Daha yakın bir dönem ya da olay olduğu için daha iyi
bilinen bir dönem ya da olayın mizahi yeniden kurulu-
ğu; bu romanlar, görünüşte büyü içerir, ancak ivmesini
sanrıdan alır, sözgelimi *The Public Burning*’de Sam A-
ca ile Başkan Yardımcısı Nixon arasındaki ilişkiler ya
da Pynchon’un *Gravity’s Rainbow*’unda paranoyakla-
rın ağırlıklı varlığı gibi.

Beşinci ve son olarak, bir ulusun ve inancın palimp-
sest tarihi; burada büyü araya girebilir de girmeyebilir de,
ancak gerçekçi olarak betimlenen insanoglunun saçmalı-
ğıyla karşılaştırıldığında, neredeyse konu dışı görünmekte-
dir –ya da neredeyse doğaldır da diyebiliriz. Bunu *Terra
Nostra*’da, *(Seytan Ayetleri*’nde ve *Hazarların Sözlüğü*’nde
görüyoruz; bunları, birçok ortak noktalarının olduğu,
dördüncü kategorideki *The Public Burning*’den de *Gra-
vity’s Rainbow*’dan da daha etkili, daha önemli ve hepsinin
ötesinde daha okunabilir, dolayısıyla gerçekten yenileyici
buluyorum. Aslında, bunlar, farklı biçimlerde de olsa, im-
gelemsel olarak Márquez, Kundera ve Eco’yla daha derin-
den bağlantılılar, yüzeysel olarak farklı görünseler bile:
Márquez, yolculuk eden ve bir yere yerleşen bir ailenin
imgelemsel öyküsünü anlatır ve tarihi pek kafasına tak-
maz; oysa Eco’nun tarihi, teolojisi, teosofisi, vb., görünüş-
te, büyük bir titizlikle doğrudur.

Kanımcı romanı bu palimpsest tarzda yenilemeyi ta-
mamıyla başaramayan Coover ile Pynchon’u bir yana bı-
rakırsak, ele alınan bütün romanlar İngiliz-Amerikan ro-
manına yabancı yazarların romanlarıdır –her ne kadar Sal-
man Rushdie İngilizce yazsa, üstelik İngilizceyi Hintçe

sözcükler ve hayli deyişsel ifadelerle yenileyerek çok iyi
kullansa bile, kesinlikle bir göçmen olarak yazdığını öne
sürüyor. Kendi sınırlı alanına ve öyküleştirildiği küçük kişi-
sel yaşamlarına kapanan İngiliz romanı uzun bir süredir
adım adım ölümüne doğru ilerlemektedir; Amerikan post-
modernizmi zaman zaman yeni bir enerji ve soluk getir-
yor gibi görünse de, hâlâ yazarın yazısıyla narsistik ilişki-
siyle gereğinden çok ilgili, bu da yazar dışında kimseyi ilgi-
lendirmiyor. Okura sık sık seslenilse de, okur ancak "bak
ben ne yapıyorum" ilişkisine yönelik bu narsistik ilgiye
bağlı olarak kale alınıyor. Burada özellikle, büyük bir ro-
mancı olan John Barth’ı ya da Gilbert Sorrentino’nun
Mulligan Stew’unu düşünüyorum. Ancak bu romanların
tarihle pek bir ilgileri yok; daha çok, ya romanın biçimiy-
le ya da modern Amerikan Yaşam Tarzıyla veya her iki-
siyle ilgililer.

Eco’nun görünüşteki tarihsel doğruluğundan az önce
söz ettim. Bunun aksine, Hazarları düşünün, tarihsel an-
cak ortadan yok olmuş bir halk, biyografik madde başlık-
larıyla mizahi bir üslupla yeniden kurulmuş, üç kısım ha-
linde (Hıristiyan, Yahudi, Müslüman), bunlardan her biri
Hazarların kendi dinlerine geçtiğine inanıyor, edilgen de-
ğil, etkin olarak okumak ve nüktenin tadını çıkarmak iste-
yen okur için incelikli bir çapraz göndermeler sistemiyle
farklı biçimlerde yinelenen karakterler.

Ya da *Terra Nostra*’daki Felipe II’yi düşünün. Protes-
tanları Flanders’de katleden ya da daha sonra kral ataları
ve kendisi için kalıcı bir anıt kabir olarak Escorial’ı inşa
eden genç bir adam olarak (kendi anısında) gösterilir. Bu
tarihtir. Ancak aynı zamanda, genç yaşta ölen Felipe el
Hermoso (Yakışıklı Felipe) ile hâlâ yaşayan ve öyküye ka-
tılan Juana la Loca’nın (Çılgın Juana) oğlu olarak da ta-
nımlanır. Şimdi, Yakışıklı Felipe ile Çılgın Juana’nın oğul-
ları İmparator Charles V idi. İkisinin ilginç bir karışımı
söz konusu. Sık sık Felipe diye adlandırılrsa da, çoğunlukla
el Señor olarak geçiyor ki bu ikisine de uygulanabilir ve

belli bir noktada "adım aynı zamanda Felipe'dir" diyor –okur, Charles V'in ikinci adının Felipe olup olmadığını sorar kendisine. Aynı zamanda, babası *el Señor* tarafından genç köylü bir gelin üzerindeki *droite de cuissage*'ını¹ alma-ya zorlanan genç Felipe olarak da gösterilir. Ancak daha sonra Isabel adlı bir İngiliz kuzenle evlendiği söylenir; bu, Felipe II için doğru değildir, buna karşın Charles V'in kraliçesinin adı Isabel'di, ancak Portekiz'li Isabel'di. Bu İngiliz Isabel'e asla el sürmez ve karısının sevgililerinin olduğunu bilmesine karşın, sonunda ondan dostça ayrılır ve onu İngiltere'ye geri gönderir; Isabel burada Kraliçe Elizabeth olur. Felipe'nin dört karısından birisinin İngiliz olduğunu biliyoruz, ancak bu Mary Tudor'du. Üstelik, romanın sabit temalarından biri, *el Señor*'un varisi olmadığıdır, gerçekten de Felipe varissiz ölür ya da en azından tuhaf bir biçimde değişen altarın arkasındaki triptiği tabudundan izlerken korkunç bir biçimde ölürken ve hâlâ canlıyken gösterilir. Besbelli, Charles V'in bir varisi (Felipe II) vardı, Felipe II'nin de dördüncü ve Avusturyalı karısından, daha sonra Felipe IV adıyla tahta çıkacak olan bir varisi vardı. Böylece yegâne tarihsel noktalar, onun Flanders'de bir şehri kuşattığı –Ghent'in adından hiç söz edilmese de– ve Escorial'ı inşa ettirdiğidir –bunun da adı verilmez, yalnızca betimlenir. Ve Felipe'nin ölüler sarayına çekilmesi, tuhaf bir biçimde Charles'ın tahttan feragatinden sonra Yurta'daki manastıra –ancak kendisi yaptırmamıştır burayı– çekilmesini anımsatır.

Benzeri bir kaynaştırma ya da karıştırma Yeni Dünya ile ilgili olarak da gerçekleşir; üç üçüzden ve sözde gaspçıdan –bunların altı ayak parmağı ve sırtlarında kırmızı bir haç şeklinde doğum işareti vardır– biri buraya tek bir refakatçiyle gelir, öldürülür ve İspanya öncesi Meksika'da uzun ve büyümlü maceralar geçirir. Felipe geri döndüğünde, Nuevo Mundo'nun (Yeni Dünya) varlığına inanmaz, Nuevo Mundo elbette onun zamanında tarihsel olarak artık

¹ *Droit de cuissage* (Fr.): Derebeyin, evlenen her yeni gelinle ilk geceyi geçirmesi. (Çev.)

oturmuş bir yerdir; çünkü Charles V'in imparatorluğu, bütün okul kitaplarının da söylediği gibi güneşin asla batmadığı bir imparatorluktu.

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

Ancak bilimkurgunun alternatif dünyaları, türün gerektirdiği ve kabul ettiği bazı bariz farklılıklarla, ya az çok bu dünyayı örnek alırlar ya da bizim tanıdık dünyamızı, dünya dışı ya da bilimsel olarak olanaksız bir başka olay tarafından değiştirilmiş parametrelerle temsil ederler. Bu alternatif bir dünya değildir, alternatif bir tarihtir. Palimpsest tarih. Ve bu arada, özellikle Felipe'nin palimpsest din üzerine bir iki tefekkürü ya da hayali vardır; bunlar çarpıcı derecede sapkın, hatta dine küfür niteliğindedir ya da en azından Hıristiyanların geçmişte sapkın ya da dine küfür olarak nitelendirecekleri tarzda şeylerdir. Ancak Hıristiyan otoriteler bunlara itiraz etmemişlerdir. Belki de Engizisyon'dan ders almışlardır. Ya da daha büyük bir olasılıkla, roman okumamaktadırlar. İyi ama, Rushdie'yi mahkûm edenler de, yalnızca ilke olarak konuşup, seyrek olarak onun kitaplarından söz eden savunucularının birçoğu gibi onu okumuşa benzemiyorlar.

Bu da beni *Şeytan Ayetleri*'ne geri getiriyor. Olasılıkla, Rushdie *Terra Nostra*'yı okumuştü, çünkü onun kitabında

da daha az önemli olmakla birlikte altı parmaklı bir karakter vardır ve Umman Denizi'ne yolculukları sırasında üstlerinde uçan milyonlarca kelebek, Aztek tanrıçasının başının üzerindeki canlı kelebeklerden esinlenmiş gibi görünmektedir. Ancak bu bir rastlantı olabilir. Ya da bir anıdır. Benim ele alacağım nokta şu: *Terra Nostra*'dan etkilenmiş olsun olmasın, *Şeytan Ayetleri* de palimpsest tarihtir.

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

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

Onlara eşleri ve elleri altındakiler hakkında neler farz kıldığımızı biz biliriz. Sana bir zorluk olmasın diyedir bu... Allah Gafur ve Rahimdir. (s. 288)¹

Cahilia genelevindeki on iki sokak kadınının peygamberin eşlerinin adlarını alması, bu fantastik ışıkta ne kolay bir adım. Ancak Rushdie bu konuya açıklama getirmiştir.

¹ *Kur'an-ı Kerim Meali*, Yaşar Nuri Öztürk, Yeni Boyut, İstanbul, 1994, s. 385-386.

Benim söylemek istediğim, kitap boyunca, Kuran'da onların farklı bir okumasıyla, şüresel, yeniden yaratıcı bir okumasıyla karşı karşıya olduğumuz. Her ne kadar Muhammed'e ansızın şunlar söylendiğinde, Şeytan Ayetleri olayı bir başka bağlamda ya da olmayan bir bağlamda yankısını bulsa da: "Bir ayeti bir başkasıyla değiştirdiğimizde (neyi vahyettiğini en iyi Allah bilir), şöyle der onlar: 'Sen bir düzenbazsın'. Hakikatte, onların çoğu cahil insanlardır" (s. 304)

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

Välery'nin yaptığı gibi, birisi *il n'y a pas de vrai sens d'un texte* (bir metnin kesin bir anlamı yoktur) derse, bu kişi yorumların sonsuzluğunun üç niyetten [yazarın tasarladığı, yazarın göz ardı ettiği, okurun kararlaştırdığı] hangisine dayandığına henüz karar vermemiş demektir. Ortaçağ ve Rönesans Kabalacıları, Torra'nın sonsuz yorumlara açık olduğunu, çünkü harflerini katıştırarak onun sonsuz biçimde yeniden yazılabileceğini savunuyor-

lardı, ancak elbette okurun inisiyatifine bağlı olan böyle bir okumalar (bunun yanı sıra yazmalar) sonsuzluğu gene de tanrısal Yazar tarafından tasarlanmıştır.

Okurun inisiyatifine ayrıcalık tanımak, okumaların sonsuzluğunu güvence altına almak demek değildir. Eğer okurun inisiyatifine ayrıcalık tanınırsa, bir metni tekanlamlı olarak okumaya karar veren etken bir okur olasılığı da göz önünde bulundurulmalıdır: Kutsal Kitap'ı tek bir harfi anlama göre okumak kökencilerin bir ayrıcalığıdır.¹

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

İlginçtir, inançsızlar çeşitli kereler Muhammed'in vahiylerini "eski kurmaca masallar" olmakla suçlarken gösterirler; ya da Tora ve Kuran'la ilgili şöyle derler: "Birbirini destekleyen iki büyü kitabı. İkisine de inanmayacağız" (s. 78). İslam, İslam'dan olmayan okura tamamen anlatsa karşıtı görünmektedir. Kuran'da, bir iki kussa dışında öykü yoktur. Bu, (geniş anlamıyla) Tora'dan alınmış birçok

¹ "Intentio lectoris: the state of the art", *Differentia*, 2 (1988), s. 147-68.

~~Okurun inisiyatifine ayrıcalık tanımak, okumaların sonsuzluğunu güvence altına almak demek değildir.~~

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

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

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

ve cinsel sapma konusunda".¹ Aynı şekilde, Eco'nun da ilahiyat, teosofi, edebiyat ve felsefe konusunda, Fuentes'in İspanya ve Meksika tarihi konusunda, Rushdie'nin Pakistan, Hindistan, Hinduizm ve İslam konusunda geniş bilgileri vardır. Tarihçi gibi, bu yazarlar olguları üzerinde büyük bir titizlikle çalışırlar. Bu arada, daha bilimsel türden bilimkurgu yazarının da konusuna aynı titizlikle eğildiğini belirtelim.

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

Benzeri biçimde, yapısalcular klasik gerçekçi romanın nasıl kendi gerçeklik yanılmasını ürettiğini göstermek üzere birçok çözümleme yaptılar. Zola maden ocaklarında ve mezbahalarda çok kapsamlı bir toplumsal araştırma yapmış, ve Philippe Hamon'un gösterdiği gibi,² bu bilgi maddelerini alfabetik kartlarla eşleştirerek, çeşitli maze-

¹ Frank Kermode, "Review of Pynchon's *Vineland*", *London Review of Books* (8.2.1990), s. 3.

² Philippe Hamon, "Un discours contraint", *Poétique* 16 (Paris Seuil), s. 411-445; Hamon'un yazısı şu kitapta yeniden yayımlanmıştır: *Littérature et réalité* (Paris, Seuil, 1982), s. 119-181.

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

Doğal olarak, söylemek istediğimi belirgin olarak dile getirmek amacıyla biraz karikatürleştiriyorum. Elbette, ele aldığım çoksesli palimpsest tarihlerin yüzyılımızın biricik büyük romanları olduğunu söylemeye çalışmıyorum, bunlardan önce yüksek düzeyde imgelemsel başka türlerin var olmadığını da söylemeye çalışmıyorum. Yalnızca romanın görevinin, ancak romanın yapabileceği şeyleri -sinemanın, tiyatronun ve televizyonun (tam da bunlar artık klasik gerçekçi romanın çok iyi yaptığı şeylerden bazıları- nı daha iyi yaptığı için) uyarlamalar halinde, birçok boyutun yitmesine neden olarak, kayda değer indirgeme ve dö-

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

UMBERTO ECO

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

Kaldı ki, Rorty'nin yazısının ne hakkında olduğunu sormak haksızlık olurdu. Hiç kuşkusuz bir şey hakkındaydı. Rorty'nin yazısı, romanım ile akademik yazılarım arasında bulduğu bazı sözde karşıtlıklar üzerinde odaklanıyordu. Bunu yapmakla Rorty, güçlü bir örtük varsayımda bulunuyordu; yani, tek bir yazarın farklı metinleri arasında aile benzerlikleri bulunduğunu ve bütün bu farklı metinlerin, tutarlılığı açısından sorgulanabilecek bir metinsel

bütün oluşturduğunu varsayıyordu. Coleridge bu görüşe katılır ve bir bütünün parçaları arasındaki bağlantıyı ortaya koyma yönündeki böyle bir eğilimin eleştirinin bir keşfi değil, daha çok insan zihninin bir gerekliliği olduğunu eklerdi –Culler, böyle bir gerekliliğin *The Mirror of Nature*'in yazılışını belirlediğini de gösterdi.

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

X Kuramsal bir metin yazdığım, bağlantısız bir deneyimler yığınından tutarlı bir sonuca ulaşmaya çalışır ve bu sonucu okurlarıma öneririm. Onerdiğim sonuca katılmazlarsa ya da bu sonucu yanlış yorumladıkları izlenimini edinirsem, okurun yorumuna karşı çıkararak tepki gösteririm. Bunun tersine, bir roman yazdığım, (olasılıkla) aynı deneyimler yığınından yola çıksam bile, bir sonucu kabul ettirmeye çalışmadığımı bilirim: Bir çelişkiler oyunu sergilerim. Sonuç olmadığı için bir sonuç dayatmıyor değilimdir; aksine, olası birçok sonuç vardır (çoğunlukla bu sonuçların her biri, bir ya da daha çok karakterce canlandırılır). Seçmek istemediğim için değil, yaratıcı bir metnin işlevi, sonuçlarının çelişkili çoğulluğunu ortaya koymak, okurları seçme konusunda özgür bırakmak olduğu için, bunlar arasında bir seçimi dayatmaktan kaçınıyorum. Bu anlamda yaratıcı bir metin her zaman bir Açık Yapıdır. Yaratıcı metinlerde –bir anlamda bilimsel metinlerden daha az çevrilebilir niteliktedirler– dilin oynadığı kendine özgü rol,

sonucu tam olarak belirlememe, dilin belirsizliği ve nihai anlamın elle geçmezliği aracılığıyla yazarın önyargılarını bulandırma gereksiniminden kaynaklanır. Válerý'nin "*il n'y a pas de vrai sens d'un texte*" (metnin kesin bir anlamı yoktur) ifadesine karşı çıktım, ancak bir metnin birçok anlamı olabileceği ifadesini kabul ediyorum; ben bir metnin her anlamı olabileceği ifadesini yadsıyorum.

Şurası açık ki, "yaratıcı" kategori kapsamına giren felsefi metinler olduğu kadar, "yaratıcı" adı verilen, ancak diktik olarak bir sonucu dayatan –dilini bir açıklık durumu gerçekleştiremediği– metinler de vardır, ancak ben *Idealtypen*¹ çiziyorum, somut metinleri sınıflandırmıyorum. Christine Brooke-Rose "palimpsest metinler"den söz etti; bu metinlerin yalnızca ve daha açık olarak kendi iç çelişkilerini belirgin kıldıklarını ya da yalnızca bir psikolojik karşıtlığı değil (eski gerçekçi romanlarda olduğu gibi), aynı zamanda kültürel ve entelektüel bir karşıtlığı ortaya koyduklarını düşünüyorum. Yazma ediminin kendisindeki karşıtlığı ortaya koyduklarında, bu romanlar bir üstmetin statüsüne ulaşır, yani kendi içsel ve radikal açıklıklarından söz ederler.

Rorty'nin romanım *Foucault Sarkacı*'nı okuması çok derin ve kavrayıcıydı. Benim Örnek Okur için tasarladığım gereklilikleri yerine getiren bir Ampirik Okur olduğunu kanıtladı. Bu değerlendirmeme kızmayacağını umuyorum, ancak böyle söylemekle genel olarak metinselliği değil, benim romanımı okumuş olduğu hükmüne varıyorum. Onun yorumu aracılığıyla ve onun yorumuna rağmen kendi romanımı tanımam (sanırım başkaları da bunu görebilir), kuramsal yaklaşımımı değiştirmiyor, ancak onun kuramına hiç kuşkusuz meydan okuyor. Bir metin, metnin kabul edilebilir yorumlarının bir parametresi olarak kalıyor.

Şimdi, Rorty'nin okumasını yazarın bakış açısından değil (kuramcı bakış açımdan, böyle bir şey kabul edile-

¹ *Idealtypen* (Alm.): İdeal türler; ideal tipler. (Çev.)

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

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

"Okumaya karar verdim..."

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

"Rastladığım her kitaba dayattığım şablon..."

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

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

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

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

Ding an Sich (kendinde şey) olmadığını ve bilginimizin durumsal, bütünsel [holistic] ve kurgusal olduğunu söylemek, konuştuğumuzda bir şey hakkında konuşmadığımız anlamına gelmez. Bu şeyin bağıntısal olduğunu söylemek, bir bağıntıdan söz etmediğimiz anlamına gelmez. Hiç tartışmaz, bilginimizin bağıntısal olması ve olguları, on-

ları dile getirdiğimiz (ve kurduğumuz) dilden ayıramıyor oluşumuz, yorumu teşvik etmektedir. Aşırı yorumun da verimli olduğu konusunda Culler'a katılıyorum, yorum-bilgisel kuşku fikrine katılıyorum, Üç Küçük Domuzun sayısının iki ya da dört değil de üç olmasının belli bir önemi olduğu kanısındayım. Konteransım sırasında, gerek yorumcularından ve öteki yazarlardan gerek kendi romanlarının yorumcularından söz ederken, bir yorumun iyi bir yorum olup olmadığını söylemenin zor olduğunu vurguladım. Ancak bazı sınırlar belirlemenin ve bu sınırların ötesine geçildiğinde bir yorumun kötü ve zorlama olduğunu söylemenin olanaklı olduğu yargısına vardım. Bir ölçüt olarak, neredeyse Popperci kısıtlama belki de çok zayıf, ancak *her şeyin geçerli olduğunun doğru olmadığı*'ni görmek için yeterli.

Yorumda tahmin ögesi üzerinde, semiosisin sonsuzluğu ve her yorumsal sonucun zorunlu *yanılabilirliği* üzerinde ısrar etmiş olan C.S. Peirce, cemaatin konsensusu temelinde bir yorumun asgari kabul edilebilirliği paradigmasını oluşturmaya çalışmıştır (bu, Gadamer'in yorumsal gelenek fikrinden çok farklı değildir). Bir cemaat ne tür bir güvence sağlayabilir? Cemaatin olgusal bir güvence sağladığına inanıyorum. İnsan soyu istatistiksel olarak verimli olduğu kanıtlanan tahminler yürüterek hayatta kalmayı başarmıştır. Eğitim, çocuklara geçmişte hangi tür tahminlerin verimli olduğunun kanıtlandığını anlatmaktan oluşur. *Messer, Feuer, Scherer, Licht –ist für kleine Kinder nicht!*¹ Ateşle ve bıçaklarla oynamayın, çünkü canınızı yakabilir: Bu doğrudur, çünkü birçok çocuk aksi tahminde bulunup yaşamını yitirmiştir.

Kültür cemaatinin Leonardo da Vinci'ye bir tepenin doruğundan bir çift kanatla atlamanın saçma olduğunu söylerken haklı değilse bile en azından makul olduğunu düşünüyorum, çünkü bu varsayım daha önce İkaros tara-

¹ *Messer, Feuer, Scherer, Licht –ist für kleine Kinder nicht!* (Alm.): Bıçak, ateş, makas, elektrik –küçük çocuklar için değildir! (Çev.)

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

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

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

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

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

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

Metinleri, en gözüpek yapıçözümler için kullanan insanlara hiçbir itirazım yok ve itiraf edeyim ki ben de sık sık aynı şeyi yapıyorum. Peirce'nin "düşünceye dalma oyunu" adını verdiği şeyden hoşlanıyorum. Amacım yalnızca zevk olarak yaşamak olsa, neden metinleri birer meskalinmiş¹ gibi kullanmayayım ve neden şu yargıya varmayayım ki: Güzellik Keyiflidir, Keyif Güzellik, Yeryüzünde bilip bilebileceğiniz ve bilmeniz gereken budur.

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

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

Birçok sonuçsuz çabadan sonra, sonunda üç yıllık bir semineri bu konuya ayırıp, hepsi de bu romanı çok seven,

¹Meskalin: Bir tür kaktüs bitkisinden elde edilen, kullanıldığında insanın rüyalara dalıp bunları gerçekmiş gibi algılamasına neden olan bir uyuşturucu. (Çev.)

~~...~~

algılama güçleri yüksek, seçilmiş bir öğrenci grubuyla çalıştım. Sonuç, şimdi *Sur Sylvie* başlığıyla, *VS* dergisinin (31/32, 1982) özel bir sayısı olarak basıldı. Metnin çoğul ve birbiriyle çelişen etkilerini hangi göstergebilimsel araçlarla yarattığını ve neden metnin, yorumu tarihinde bunca çok sayıda farklı okumayı ortaya çıkarıp desteklediğini açıklamış olduğumuzu umuyoruz –metnin her satırının neredeyse anatomik bir çözümlemesinden sonra: Fil zamanlarını, farklı zamansal durumlara gönderme yaptığında *je* (ben) zamirinin oynadığı farklı rolü, vb. sıralayarak. Bilginin yanılabilirliğine bağlı olarak, bazı başka betimlemelerde, bizim göz ardı ettiğimiz başka göstergebilimsel stratejilerin keşfedileceğini varsayıyorum, tıpkı betimlemelerimizden birçoğunun aşırı bir yorumbilgisel kuşku eğilimi etkisi taşıdığı için eleştirilebileceği gibi. Her durumda, *Sylvie*'nin nasıl işlediğini daha iyi anlamış olduğumu varsayıyorum. Her ikisi de saplantılı bir biçimde *rec-herche du temps perdu* (yitik zamanın ararışı) ile uğraşmalarına karşın, Nerval'in neden Proust (Proust'un da Nerval) olmadığını da anladım. Nerval, arayışında, bir mağlup olmak istediği ve olduğu için sis etkisini yaratır; oysa Proust bir galip olmak istemiş ve bunu başarmıştır.

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

Bir cemaatin konsensusunun sağladığı tür güvenceye karşı getirilebilecek bir itiraz var; o da şu: Cemaatin dene-

timi, ancak uyarıların –ya da duyu verilerinin, eğer böyle bir kavramın hâlâ kabul edilebilir bir tanımı varsa (ancak her durumda, "yağmur yağıyor" ya da "tuz çözülebilir" gibi önermeleri yorumlamayı kastediyorum)– yorumuyla ilgili olduğunda kabul edilebilir. Peirce'in savunduğu gibi, dünyanın göstergelerini yorumlarken, bir alışkanlık, yani gerçekliği etkileme ve başka duyu verileri üretme eğilimi geliştiririz. Bazı elementleri, simyacıların yaptığı gibi, altına dönüştürülebilir olarak yorumlar ve tanımlarsam, beni böyle bir dönüşümü denemeye götüren bir alışkanlık geliştirir ve sonunda potada altın elde edemezsem, cemaatin akli başında her üyesi benim yorumumun –en azından bu âna kadar– kabul edilemez olduğunu, çünkü başarısız bir alışkanlık ürettiğini söyleme hakkına sahiptir.

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

Aspirinin soğuk algınlığını iyileştirdiği hakkındaki kesinliğimizin, Proust'un Nerval'den farklı bir şey gerçek-

leştirmeyi amaçladığı hakkındaki kesinliğimizden daha güçlü olduğunu biliyorum. Yorumların kabul edilebilirliklerinin dereceleri vardır. Aspirinin beden ısımı azaltmaya yaradığını, belirli bir maddenin kanseri iyileştirebileceğinden daha kesin olarak biliyorum. Benzeri biçimde, Proust ile Nerval'in farklı bellek kavrayışları olduğundan, *Sylvie*'nin Proust'a özgü olmayan bir üslupla yazıldığı kadar emin değilim. Ve kendi kişisel algılama deneyimime dayanmasam, yalnızca cemaate güvensen de, Nerval'in Proust'tan önce yazmış olduğundan epey eminim. 1945 yılında Hiroşima'ya bir atom bombası atıldığını biliyorum, çünkü bu konuda cemaate güveniyorum (bununla birlikte, bazı Fransız akademisyenleri cemaatin güvenilmez olduğunu beyan etmiş ve soykırımın bir Yahudi icadı olduğunu belirtmişlerdir). Doğal olarak, belli tanıklara, belli belgele, belli irdelemelere güvenmemizi gerektiren filolojik alışkanlıklar geliştirdik. Bu yüzden, Hiroşima'nın bombalandığına ve Dachau ile Buchenwald'in var olduğuna güçlü bir biçimde inanıyorum. Aynı şekilde, yazarı belli olmasa da, Homeros metinlerinin *İlahi Komedya*'dan önce yazıldığından ve onları İsa'nın Büyük Çilesinin alegorisi olarak yorumlamanın güç olduğundan eminim. Doğal olarak, Hektor'un ölümünün İsa'nın Büyük Çilesinin bir önceden bildirimini olduğunu ileri sürebilirim, ancak yalnızca Büyük Çilenin tarihsel bir olay değil, ebedi bir arketip olduğu yönünde kültürel konsensusu sağladıktan sonra. *Sylvie*'nin Anlatıcısının, Proust'un anlatıcısının dile getirmedeği deneyimlerden geçtiği yönündeki kesinliğim, Homeros'un Ezra Pound'dan önce yazmış olduğu yönündeki kesinliğimden daha zayıftır. Ancak her iki durumda da, cemaatin olası konsensusuna dayanırım.

Kesin olarak bilme ile kesin olarak bilememe arasındaki bariz derece farklarına karşın, dünyayla ilgili her resim (ister bilimsel bir kural olsun ister bir roman), başka yorumlara açık, kendi içinde bir kitaptır. Ancak bazı yorumların, kısır oldukları için, yani yeni yorumlar ürete-

medikleri ve önceki yorumların gelenekleriyle karşılaştırmadıkları için, başarısız olduğu söylenebilir. Kopernik devriminin gücü, yalnızca bazı astronomi olgularını Ptolemaios geleneğinden daha iyi açıklamasından değil, aynı zamanda - Ptolemaios'u çılgın bir yalancı olarak temsil etmek yerine- neden ve hangi temellere dayanarak kendi yorumunu ortaya koymada haklı olduğunu açıklamasından kaynaklanır.

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

Neyse ki, ben böyle düşünmüyorum. Bu yüzden, bu tartışmaya katılanların her birine teşekkür ederim, bana bunca çok meydan okuyucu içgörü ve yapıtım ile ilgili bunca çok yorum sağladıkları için. Onların her birinin de benim gibi düşündüğünden eminim, yoksa burada olmazdı.

2245

Dizin

- Abrams, M.H., 18
Alcamo, Ciullo d', 67
Ampère, André, 95
Apuleius, 67
Aristoteles, 36, 37, 39, 43, 56,
87, 96, 97, 101, 118, 119,
154
Armstrong, Isabel, 12
Arnold, Matthew, 118
Aroux, Eugène, 63
Augustinus, Aziz, 75
Augustus, Octavianus, 38
Austin, J. L., 34
- Baader, Franz von, 45
Bachelard, Gaston, 45
Bacon, Francis, 44, 60, 63
Bacon, Roger, 69
Balzac, Honoré de, 151
Barth, John, 141, 143
Barthes, Roland, 45, 136
Beer, Gillian, 12
Blackmur, R.P., 15
Bloom, Harold, 20
Bonaparte, Marie, 106, 107
Bonaventura, 69
Booth, Wayne, 128, 129
Borges, Jorge Luis, 75
Boyde, Patrick, 12
Böhme, Jacob, 34
Bradbury, Malcolm, 12, 26
- Brooke-Rose, Christine, 12,
24, 25, 155, 165
Brooks, Cleanth, 16
Butcher, S.H., 152
Butler, Marilyn, 12
- Casanova, Giacomo, 86, 87,
88
Casaubon, Isaac, 61, 92
Cassiodorus, 85
Castelvetro, Lodovico, 97
Castillet, J.M. 33
Cecco d'Ascoli, 68
Céline, Louis-Ferdinand, 75
Celli, Giorgio, 85
Chesterton, G.K., 124
Chomsky, Noam, 45, 49
Cicero, Marcus Tullius, 56
Coleridge, Samuel Taylor,
154
Collini, Stefan, 7
Collins, Wilkie, 90
Conrad, Joseph, 119
Cooper, D., 34
Coover, Robert, 141, 142
Culler, Jonathan, 12, 22, 23,
24, 26, 29, 30, 31, 120,
154, 158, 161, 165
- Çavuşesku, Nikolae, 58

Dante Alighieri, 19, 63, 64,
 65, 66, 67, 68, 69, 70, 89,
 125
 Davidson, Donald, 111, 112,
 113, 114, 118
 Deleuze, Gilles, 45
 Dennett, Daniel, 111
 Derrida, Jacques, 17, 18, 45,
 77, 113, 114, 115, 118, 121,
 126
 Dewey, John, 21, 113
 Dickens, Charles, 151
 Dilthey, Wilhelm, 14, 45
 Dostoyevski, Fyodor, 151
 Doyle, Arthur Conan, 90
 Durand, Gilbert, 45, 49

 Einstein, Albert, 45
 Eliot, George, 92, 151
 Eliot, T.S., 15
 Elizabeth, Kraliçe, 57, 144
 Empson, William, 15, 118
 Epikuros, 48

 Fernandez, Macedonio, 50
 Ferraresi, Mauro, 79
 Ficino, Marsilio, 44
 Fish, Stanley, 24, 113, 116,
 118, 132, 133
 Fitzgerald, Robert, 152
 Fleissner, Robert F., 90
 Fludd, Robert, 101, 103
 Foucault, Léon, 93
 Foucault, Michel, 45, 55, 93
 Freud, Sigmund, 98, 104, 118,
 160
 Frye, Northrop, 129, 130
 Fuentes, Carlos, 141, 150, 152

 Gabriel, Dante, 63
 Gadamer, Hans Georg, 158

 Galilei, Galileo, 44
 Goethe, Johann Wolfgang
 von, 45, 154
 Graff, Gerald, 14
 Greene, Graham, 149
 Greimas, Algirdas Julien, 45,
 72
 Grosseteste, Robert, 69
 Guattari, Félix, 34
 Guenon, René, 63

 Hamon, Philippe, 150
 Hartman, Geoffrey, 19, 70,
 71, 72, 73, 78, 80, 126, 127
 Harvey, John, 12
 Hegel, Georg Wilhelm Fried-
 rich, 36
 Heidegger, Martin, 45, 48,
 103, 118, 121
 Henriot, Emile, 85, 86
 Hirsch, E.D., 106
 Homeros, 152, 164
 Horatius Cocles, 38
 Horatius, Flaccus Quintos, 37
 Husserl, Edmund, 45
 Huygens, Christian, 159

 Inge, Thomas M., 91
 Iulius, Caesar, 38, 66

 James, William, 21
 Jeanne d'Arc, 87
 Johnson, Barbara, 126
 Joyce, James, 63, 88, 109, 110
 Jung, Carl Gustav, 41, 45, 48

 Kant, Immanuel, 119, 154
 Kepler, Johannes, 44
 Kerényi, Károly, 45

Kermode, Frank, 12, 114, 118,
 119, 149, 150
 Konstantinos, İmparator, 79
 Kopernik, Mikolaj, 44
 Kostyukoviç, Helena, 85, 86,
 87
 Kuhn, Thomas, 69
 Kundera, Milan, 142

 Laing, R.D., 34
 Lang, Andrew, 152
 Leavis, F.R., 15, 118
 Le Carré, John, 82
 Leonardo da Vinci, 140, 158,
 159
 Leopardi, Giacomo, 80, 82, 83
 Lévi-Strauss, Claude, 16, 45
 Lichtenberg, Georg Chris-
 toph, 34
 Lodge, David, 12, 26
 Lukács, György, 47
 Lukas, Aziz, 34
 Lurija, A.R., 98

 Man, Paul de, 18, 28, 114, 115,
 117, 126, 134, 135, 136
 Mann, Thomas, 85, 151
 Márquez, Gabriel García, 141,
 142
 Marx, Karl, 118
 Maur, Raban, 83
 Mereskovski, Dmitri, 85
 Miller, J. Hillis, 18, 115, 116,
 117, 121, 126
 Mirandola, Pico della, 44
 Morlaix, Bernard de, 89
 Musca, Giosue, 93, 95

 Nerval, Gérard de, 45, 161,
 162, 163, 164
 Newton, Isaac, 44

 Nietzsche, Friedrich, 29, 45,
 49, 104
 Noriega, Manuel, 57
 Novocastrolu, Ugo, 86, 87

 Ohmann, Richard, 14
 Oppenheimer, J. Robert, 45
 Orwell, George, 153

 Paracelsus, 44, 103
 Pascoli, Giovanni, 63
 Pauli, Wolfgang, 45
 Pavese, Cesare, 94
 Paviç, Milorad, 141
 Peirce, C.S., 33, 105, 107, 158,
 161, 163
 Petrarca, Francesco, 82
 Planck, Max, 45
 Platon, 37, 43, 44
 Poe, Edgar Allan, 106, 107
 Pope, Alexander, 152
 Popper, Karl, 35
 Pound, Ezra, 164
 Pozzato, M.P., 64
 Prieto, Luis, 159
 Proust, Marcel, 161, 162, 163,
 164
 Ptolemaios, 62, 165
 Pynchon, Thomas, 141, 142,
 147, 149

 Quine, Willard van Orman,
 111, 112

 Rabelais, François, 63
 Ransom, John Crowe, 15
 Reuchlin, Johannes, 44
 Riccoboni, Antonio, 97
 Richards, I.A., 15
 Robertello, Francesco, 97

Robey, David, 92
Romans, Umberto da, 91
Rorty, Richard, 12, 20, 21, 22,
23, 24, 25, 26, 28, 29, 30,
35, 123, 130, 131, 132, 133,
134, 135, 136, 153, 155,
156, 157, 159, 160, 161,
165
Rosselli, Cosma, 57
Rossetti, Gabriele, 19, 63, 64,
65, 66, 67, 68, 69, 91, 125
Rushdie, Salman, 25, 139, 140,
142, 145, 146, 147, 150

Sade, Marquis de, 50
Saussure, Ferdinand de, 16, 17
Scheler, Max, 45
Schelling, Friedrich Wilhelm
Joseph, 45
Schleiermacher, Friedrich, 14
Searle, John, 77
Shakespeare, William, 63, 90
Simmel, Georg, 48
Sophokles, 154
Sorokin, Pitirim
Aleksandroviç, 45
Sorrentino, Gilbert, 143
Spengler, Oswald, 45
Stalin, İosif, 48
Stout, Jeffrey, 106, 113, 116

Tanner, Obert C., 11
Tate, Allen, 16
Thomas, Aquinolu, 12, 39
Todorov, T., 34, 45
Tolstoy, Leo, 151
Trilling, Lionel, 27, 31
Tudor, Mary, 144

Valéry, Paul, 45, 119, 147, 155
Valla, Lorenzo, 79

Vergilius Maro, Publius, 63
Warren, Robert Penn, 16
Wilde, Oscar, 151
Wilkins, John, 50, 51, 53
Williams, Bernard, 118
Wimsatt, W.K., 16
Wittgenstein, Ludwig, 102,
103, 135
Wordsworth, William, 19, 70,
71, 72, 76, 78, 79, 80, 126

Yeats, Wiliam Butler, 45

Zenon, 77
Zola, Émile, 150



DÜNYA KLASİKLERİ

KİBAR SEMTLER / Aragon
EUGENIE GRANDET / Balzac
GORIOT BABA / Balzac
İKİ YENİ GELİNİN ANILARI / Balzac
VADİDEKİ ZAMBAK / Balzac
RÜZGÂRLI BAYIR / Emily Brontë
BÜYÜK UMUTLAR / Charles Dickens
AMCANIN DÜŞÜ / Dostoyevski
BUDALA / Dostoyevski
DELİKANLI / Dostoyevski
BİLİRBİLMEZLER / Gustave Flaubert
MADAM BOVARY / Gustave Flaubert
DUMAN / William Faulkner
KÖY / William Faulkner
ADSIZ ÜLKE / Alain-Fournier
KIRMIZI ZAMBAK / Anatole France
BATAK / André Gide
DÜNYA NİMETLERİ ve YENİ NİMETLER / André Gide
KALPAZANLAR / André Gide
VATİKAN'IN ZİNDANLARI / André Gide
YAŞANMIŞ HİKÂYELER / Maksim Gorki
PAN / Knut Hamsun
VICTORIA / Knut Hamsun
ÇILGIN KALABALIKTAN UZAK / Thomas Hardy
ÇARKLAR ARASINDA / Hermann Hesse
DOĞU YOLCULUĞU / Hermann Hesse
KAPLICADA BİR KONUK / Hermann Hesse
MASALLAR / Hermann Hesse
SIDDHARTHA / Hermann Hesse
İLYADA / Homeros (Azra Erhat-A.Kadir)
ODYSSEİA / Homeros (Azra Erhat-A.Kadir)

BİR İDAM MAHKÜMÜNÜN SON GÜNÜ / Victor Hugo
DAVA / Franz Kafka
DÖNÜŞÜM / Franz Kafka
EL GRECO'YA MEKTUP / Kazancakis
GÜNAHA SON ÇAĞRI / Kazancakis
KAPTAN MIHALİS / Kazancakis
KARDEŞ KAVGASI / Kazancakis
YENİDEN ÇARMIHA GERİLEN İSA / Kazancakis
ZORBA / Kazancakis
ATLILAR / Joseph Kessel
LOCARNO DİLENCİSİ / Kleist
TEHLİKELİ İLİŞKİLER / Choderlos de Laclos
GÖKKUŞAĞI / D. H. Lawrence
ADEM'DEN ÖNCE / Jack London
BUDDENBROOK AİLESİ / Thomas Mann
BÜYÜLÜ DAĞ / Thomas Mann
SEÇİLEN / Thomas Mann
TONIO KRÖGER / Thomas Mann
SWANN'IN BİR AŞKI / Marcel Proust
İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN / Raymond Radiguet
ORGEL KONTUNUN BALOSU / Raymond Radiguet
KIZIL İLE KARA / Stendhal
PARMA MANASTIRI / Stendhal
DİRİLİŞ / Tolstoy
HACI MURAT / Tolstoy
İVAN İLYİÇ'İN ÖLÜMÜ / Tolstoy
KROYÇER SONAT / Tolstoy
ADEM'LE HAVVA'NIN GÜNCESESİ / Marx Twain
DE PROFUNDİS / Oscar Wilde
FLUSH / Virginia Woolf
PERDE ARASI / Virginia Woolf
AMOK KOŞUCUSU / Stefan Zweig
DEĞİŞİM RÜZGARI / Stefan Zweig
DÜNÜN DÜNYASI / Stefan Zweig
FOUCHÉ (BİR POLİTİKACININ PORTRESİ) / Stefan Zweig
GÜNLÜKLER / Stefan Zweig
LYON'DA DÜĞÜN / Stefan Zweig
SATRANÇ / Stefan Zweig
YARININ TARİHİ / Stefan Zweig
YILDIZIN PARLADIĞI ANLAR / Stefan Zweig



ÇAĞDAŞ DRAMA DİZİSİ

ÇAVUŞ MUSGRAVE'İN DANSI / John Arden
GODOT'YU BEKLERKEN / Samuel Beckett
KAHRAMANLAR ALANI / Thomas Bernhard
SON GÜNLER (PUŞKİN) / Bulgakov
ECİNNİLER / Albert Camus
ÖLÜM VE KIZ / Ariel Dorfman
BİYOGRAFİ / Max Frisch
BİZ AŞAĞIDA İMZASI OLANLAR / Aleksander Gelman
PIYANO (Çehov'dan Esintiler) / Trevor Griffiths
AH, HOLLYWOOD / Christopher Hampton
TEHLİKELİ İLİŞKİLER / Christopher Hampton
ŞEYTAN ÇELMESİ / Václav Havel
LARGO DESOLATO (BURUK EZGİ) / Václav Havel
BİLDİRİM / Václav Havel
M. BUTTERFLY / David Henry Hwang
JACQUES İLE EFENDİSİ / Milan Kundera
DON KİŞOT / Lunaçarski
ALTI ÇAĞDAŞ NO OYUNU / Yukio Mişima
SİĞİNTİLLAR / Sławomir Mrozek
SİLÂHŞÖRÜN GÖLGESİ / Sean O'Casey
ALLAHIN AYISI / Eugene O'Neill
ÖRÜMCEK KADININ ÖPÜCÜĞÜ / Manuel Puig
MARİA İÇİN PARA / Valentin Rasputin
ATEŞLİ SABİR / Antonio Skarmeta
AY, CARMELA / José Sanchis Sinistera
GETTO / Joshua Sobol
KAVGAM / George Tabori
GOYA - YA SANAT YA ÖLÜM / Antonio Buero Vallejo
İGUANANIN GECESİ / Tennessee Williams



POLİSİYE DİZİ

- DİMİTRİOS'UN MASKESİ / Eric Ambler
KORKUYA YOLCULUK / Eric Ambler
İYİ Kİ DOĞDUN TÜRK / Jakob Arjouni
DAHA ÇOK BİRA / Jakob Arjouni
BİR ADAM BİR CİNAYET / Jakob Arjouni
KÖŞEYE KİSTİRMAK / Paul Auster
SİRÇA ANAHTAR / Dashiell Hammett
TÜRK SOKAĞINDAKİ EV / Dashiell Hammett
FİDYECİNİN PEŞİNDE / Patricia Highsmith
SU ALTINDA / Patricia Highsmith
TRENDEKİ YABANCILAR / Patricia Highsmith
YETENEKLİ BAY RIPLEY / Patricia Highsmith
MAVİ ELBİSELİ ŞEYTAN / Walter Mosley
KARANLIK YOL / Mickey Spillane
ÖLÜM TACİRİ / Mickey Spillane
AGATHA'NIN ANAHTARI / Ahmet Ümit
KAR KOKUSU / Ahmet Ümit
BUZ ODASINDAKİ ÖLÜ / Minette Walters
HEYKELTIRAŞ / Minette Walters
KANLI MİRAS / Minette Walters