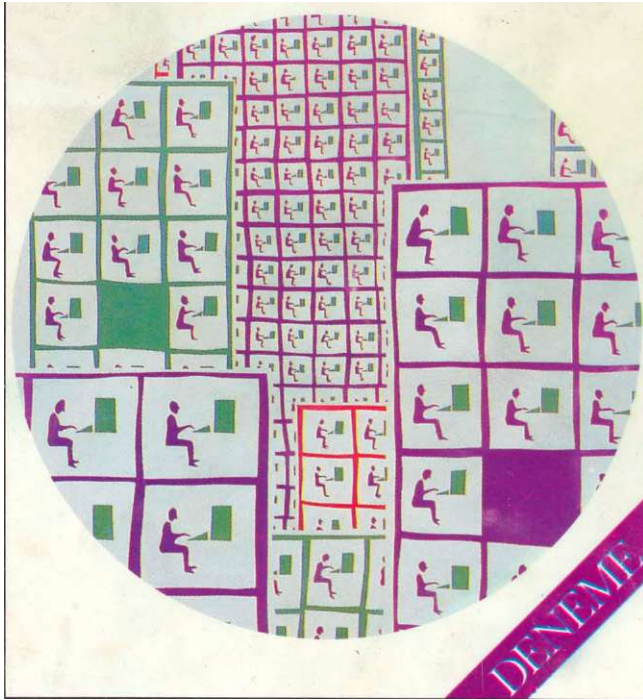


Umberto Eco ANLATI ORMANLARINDA ALTI GEZINTİ



2. BASIM

Türkçesi
KEMAL ATAKAY

Umberto Eco

ANLATI

ORMANLARINDA

ALTI GEZİNTİ

Italo Calvino'nun *Amerika Dersleri* gibi, Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* si de her yıl kültür-sanat alanında uluslararası ünü ve saygınlığı olan sanatçı, yazar ya da bilim adamlarının Harvard Üniversitesi'nde sunduğu altı konferansın metinlerinden oluşuyor. Anlatı konusundaki kuramsal çalışmalarıyla da tanınan Eco, bu kez bir kuramcıdan çok, okur kimliğiyle çıkıyor karşımıza: Onun eşliğinde, *Kırmızı Şapkalı Kız*'dan Nerval'in büyüleyici *Sylvie'sine*, Dumas'ın *Üç Silahşörler*'inden Abbott'un *Flatland*'ine, Tolstoy'un *Savaş ve Barış* indan Kafka'nın *Dönüşümüne*, Miekey Spillane, Ian Fleming ve Agatha Christie'nin dedektif romanlarından Achille Campanile'nin komik anlatılarına uğrayarak, ağır ağır, keşfettiğimiz her yeni gizin, her yeni yolun tadını çıkararak bu güzel ormanda dolaşyoruz. Ancak bu gezinti aynı zamanda, kurmaca ile gerçeklik ilişkileri üzerine, yaşamı bir anlatı gibi okuma eğilimimiz üzerine, örnek okur olmanın güçlükleri üzerine felsefi bir söyleşiye dönüşüyor; sonra Eco gezintinin ortalarında bir yerde, bize dönüp şunları söylüyor: *Bir anlatı ormanında gezinmek, oyunun çocuk için gördüğü işlevi görür. Çocuklar oyuncak bebeklerle, tahtadan atlarla ya da uçurtmalarla, fiziksel yasaları ve bir gün ciddi olarak yerine getirecekleri eylemleri daha yakından tanımak için oynarlar. Aynı şekilde, anlatılar okumak, gerçek dünyada gerçekleşmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrendiğimiz bir oyun oynamak demektir.*

ÇAĞDAŞ DÜNYA YAZARLARI

1. basım: Temmuz 1995, Can
2. basım: Ekim 1995, Can

**Bu kitap, İstanbul'da Can Yayınları'nda dizildi,
Eko Basımevinde basıldı ve ciltlendi. (1995)**

Umberto Eco
ANLATI
ORMANLARINDA
ALTI GEZİNTİ

İtalyancadan çeviren
KEMAL ATAKAY

DENEME

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

Özgün adı
Sei passeggiate nei boschi narrativi
Harvard University, Norton Lectures 1992-1993

ISBN 975-510-649-9
© 1994 by the President and Fellows of
Harvard College / Onk Ajans Ltd. /
Can Yayinlari Ltd. Şti. (1995)

İÇİNDEKİLER

1. Ormana Girmek.....	7
2. Loisy Ormanları.....	35
3. Ormanda Oyalanmak.....	59
4. Olası Ormanlar.....	87
5. Servandoni Sokağındaki Tuhaf Olay.....	111
6. Kurmaca Tutanaklar.....	133
Dizin.....	161

Ormana Girmek

Sözlerime, sekiz yıl önce gene burada altı Norton Lectures'ını verecek olan, ancak yalnızca beşini yazmaya vakit bulabilen ve Harvard Üniversitesi'ne gelemeden aramızdan ayrılan Calvino'yu anarak başlamak istiyorum, yalnızca dostluğumuz nedeniyle değil, bu konferanslarımı büyük ölçüde okurun anlatı metinlerindeki durumuna ayırdığım için. Calvino'nun en güzel kitaplarından biri olan *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*,¹ anlatıda okurun varlığı konusuna ayrılmıştır.

Calvino'nun kitabının çıktığı sıralarda, İtalya'da benim *Lector in fabula* adlı kitabım yayımlanıyordu (*Lector in fabula*, *The Role of the Reader* [Okurun Rolü] başlıklı İngilizce metnime ancak kısmen benzemektedir). İtalyanca başlık ile İngilizce başlık arasındaki farkın nedeni, sözcüğü sözcüğüne İngilizceye çevrilmesi durumunda İtalyanca (daha doğrusu Latince) başlığın "Masaldaki Okur"a dönüşecek, yani hiçbir anlam taşımayacak olmasıdır. Oysa İtalyancada, kendisinden söz edilirken çıkagelen birisi için, İngilizcedeki "speak of the devil" in karşılığı olarak "lupus in fabula" deyimini kullanılır. Ancak İtalyanca deyimde, tüm masalarda boy gösteren popüler kurt figürü çağrıştırıldığından, okuru masala, daha doğrusu tüm anlatı metinlerine koymak için İtalyancada söz konusu deyimden yararlanabiliyordum. Aslına bakarsanız, kurt yer almayabilir masalda, onun yerine sözgelimi bir gulyabani bulunabilir; ancak okur her zaman vardır, yalnızca öykü anlatmanın oluşturucu ögesi olarak değil, öykülerin oluşturucu ögesi olarak.

1. Iuio Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Çev. Ülker İnce, Can Yayınları, İstanbul, 1990.

Bugün *Lector in fabula* adlı kitabımı Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanıyla karşılaştıranlar, benim kitabımın Calvino'nun romanı üzerine kuramsal bir yorum olduğunu düşünebilirler. Ancak iki kitap hemen hemen aynı zamanlarda yayımlanmıştır ve açık bir biçimde aynı sorunla uğraşmamıza karşın, hiçbirimiz ötekinin ne yapmakta olduğunu bilmiyordu. Calvino bana kitabını gönderdiğinde, benim kitabımı kesin olarak almış olmalıydı, çünkü ithafı şöyleydi: "A Umberto, superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino". Açıkça belli olduğu üzere, alıntı Phaedrus'un kurt ile kuzu masalındandı ("Superior stabat lupus, longeque inferior agnus"; yani "Kurt nehrin yukarisındaydı, kuzu ise aşağısında") ve Calvino benim *Lector in fabula*'na göndermede bulunuyordu. "Longeque inferior" oldukça belirsiz bir sözdür (hem "nehrin aşağısında", hem de "daha az önemli" anlamına gelmektedir). "Lector"u *de dicto* alırsak, yani sözcüğün benim kitabıma göndermede bulunduğunu kabul edersek, o zaman ya Calvino'nun ironik bir alçakgönüllülükte bulunduğunu ya da kuzu rolünü üstlenip, kuramcıya Hain Kurt rolünü bırakmak gibi (mağrur) bir seçimi ortaya koyduğunu düşünmemiz gerekecektir. Ancak eğer "Lector"u *de re* alırsak, yani sözcüğün Okur'a göndermede bulunduğunu kabul edersek, o zaman bir poetikanın onaylanması söz konusuydu ve Calvino Okur'a olan saygısını dile getirmek istiyordu. Calvino'ya olan saygımı yerine getirmek için, onun Norton Lectures için yazmış olduğu *Amerika Dersleri*'nin ikincisinden, kendi derlemiş olduğu *İtalyan Masalların'dan 57*'ncisine göndermede bulunduğu, hızlılığa ayrılmış bölümden yola çıkacağım:

Kralın biri hastalanmış. Doktorlar gelip Krala: "Bakın, yüce efendimiz", demişler, "eğer iyileşmek istiyorsanız, Gulyabani'nin tüyelerinden birine ihtiyacınız var. Zor bir tedavi bu, neden dersiniz Gulyabani önüne çıkanı yutuyor".

Kralın başvurmadığı kimse kalmamış, ama bir Allahın kulu dahi gitmek istemiyormuş. Kral çok sadık ve cesur bir hizmetkârından istemiş aynı şeyi, o da "Ben giderim" de-

miş.

Adama yolu tarif etmişler: "Bir dağın tepesinde, yedi çukur var: Yedi çukurun birinde Gulyabani bulunuyor".¹

Calvino şunu belirtir: "Kralın hastalığının ne olduğu, nasıl olup da bir Gulyabani'nin tüyleri bulunabileceği ve çukurların neye benzediği hakkında hiçbir açıklama getirilmez". Ve bu gözlemlerden, hızlılık özelliğini övme fırsatını elde eder, ancak şunu da anımsatır: "Hızlılıkla ilgili bu savunmada oyalanmanın zevklerini yadsımayı düşünmüyorum".² Calvino'nun sözünü etmediği oyalanmaya üçüncü konferansımı ayıracayım. Ancak şimdi, her kurmaca anlatının zorunlu olarak kaçınılmaz olarak hızlı olduğunu söylemek istiyorum; çünkü anlatı, olayları ve kişilerle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister. Kaldı ki, daha önce yazmış olduğum gibi, her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır. Bir metin, alıcının anlamın gereken her şeyi söylese mahvolurduk: Asla sona ermezdi böyle bir metin. Size telefon eder ve "yola çıkıp, bir saat içinde geliyorum" dersem, yola çıkmamın yanı sıra arabamı alacağımı da örtülü olarak belirtmiş olurum.

Büyük mizah yazarı Achille Campanile'nin Agosto, *moglie mia non ti conosco* adlı yapıtında, şu diyalog geçmektedir:

Gedeone abartılı hareketlerle, sokağın dibinde durmakta olan bir atlı arabayı çağırdı. Yaşlı arabacı, sürücü yerinden güçlkle aşağı inip, saygıyla dostlarımıza doğru gelerek: "Size nasıl yardımcı olabilirim?", dedi.

"Yo, hayır", diye bağırdı Gedeone sabırsızlıkla, "Ben arabayı istiyorum!" "Ah", dedi arabacı hayal kırıklığına uğramış bir biçimde, "beni istiyorsunuz sanmıştım".

Geri dönüp, sürücü yerine çıktı ve arabada Andrea ile

1. Italo Calvino, *Amerika Dersleri, Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1994, s. 54.

2 a.g.y., s. 64.

birlikte yerini almış olan Gedeone'ye sordu: "Nereye gidiyoruz?" Gideceği yeri gizli tutmak isteyen Gedeone, "Bunu ona söyleyemem" diye haykırdı. Meraklı biri olmayan arabacı fazla üstelemedi. Hepsi birkaç dakika öylece durup manzaraya baktılar.

Sonunda Gedeone'nin ağzından zorla bir "Fiorenzina şatosuna" lafı çıkıverdi, bu söz atın sıçramasına, arabacının da "Bu saatte mi? Ancak gece yarısı varabiliriz oraya" demesine yol açtı.

"Doğru", diye mırıldandı Gedeone, "yarın gideceğiz Fiorenza'ya. Sabah tam yedide gelip bizi al".

"Arabayla mı?", diye sordu arabacı.

Gedeone bir süre düşündü. En sonunda "Evet, daha iyi olur", dedi.

Pansiyona doğru yürürken, tekrar dönüp: "Aman atı unutmaya sakın!" diye bağırdı.

"A, öyle mi?" dedi beriki, şaşırılmış bir biçimde. "Peki, nasıl isterseniz".¹

Alıntı saçma görünüyor, çünkü önce kişiler söylemeleri gerekenden azını söylüyorlar, sonunda ise metnin söylemesi gerekmeyen şeyleri söylemek (ve söylendiğini duymak) gereksinimini duyuyorlar.

Kimi zaman bir yazar, çok fazla şey söyleyerek kişilerinden daha komik hale gelebilir. XIX. yüzyılda İtalya'da kuşaklar boyunca işçileri *Ölü Bir Kadının Busesi*, *Deli Bir Kadının İntikamı* ya da *Suçlayan Ceset* gibi adları olan öykülerle düşlere daldıran Carolina Invernizio çok popülerdi. Carolina Invernizio çok kötü yazan bir yazardır ve bazıları onun, genç İtalyan Devleti'nin küçük bürokrasi dilini edebiyata sokmak cesaretini ya da zaafını gösterdiğini belirtmişlerdir (askeri bir fırının yöneticisi olan kocası da bu bürokrasi sınıfındandı). Bakın Carolina *Cinayet Oteli* romanına nasıl başlıyor:

Çok soğuk olmasına karşın, güzel bir akşamdı. Gökyüzünün yukarılarındaki ay, Torino'nun sokaklarını sanki günışığıyla aydınlanmışçasına aydınlatıyordu. İstasyondaki saat,

1. Achille Campanile, *Opere*, Milano, Bompiani, 1989, s. 830.

yediyi gösteriyordu. Geniş çatının altında sağır edici bir gü-
rültü işitiliyordu, çünkü iki direkt tren karşılıklı geçiyordu:
Biri yola çıkmakta, öteki istasyona varmaktaydı.¹

Bayan Invernizio'ya karşı çok katı olmayalım. O, hızın
büyük bir anlatısal erdem olduğunu belli belirsiz seziyordu,
ancak Kafka gibi öyküsüne "Bir sabah tedirgin düşlerden
uyan Gregor Samsa, dev bir böceğe dönüşmüş buldu ken-
dini"² benzeri bir girişle başlayamazdı.

Okurları hemen ona Gregor Samsa'nın niçin ve nasıl
bir böceğe dönüştüğünü ve önceki gün ne yemiş olduğunu so-
rarlardı. Öte yandan, Alfred Kazin, Thomas Mann'in bir za-
manlar Kafka'nın bir romanını Einstein'a ödünç verdiğini ve
Einstein'ın kitabı geri getirdiğinde: "Okuyamadım bu kitabı:
İnsan beyni bu derece karmaşık değil!" dediğini anlatıyor.³

Belki de öyküde belli bir yavaşlığın olmamasından yakı-
nan Einstein bir yana (ancak daha sonra oyalanma sanatını
öveceğiz), okur her zaman metnin hızıyla işbirliği içine gire-
meyebilir. *Reading and Understanding*'de Roger Schank bize
bir başka öykü anlatıyor:

John, Mary'yi seviyor, ancak Mary onunla evlenmek is-
temiyordu. Bir gün, bir ejderha Mary'yi şatodan kaçırdı.
John atının terkisine atlayıp, ejderhayı öldürdü. Mary onun-
la evlenmeyi kabul etti. O andan sonra memnun ve mutlu
yaşadılar.

Bu kitabında çocukların okuduklarından ne anladıkları-
yla ilgilenen Schank, üç yaşındaki bir kız çocuğa öyküyle ilgili
bazı sorular sormuştur:

- John ejderhayı niçin öldürdü?
- Kötüde de ondan.
- Kötü olan yönü neydi?
- John'u yaralamıştı.

1. Carolina Invernizio, *L'albergo del delitto*, Torino, Quartara, 1954, s. 5.

2. Küçük bir değişikliklerle çeviri Franz Kafka, "Değişim", Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1991, s. 5'ten alınmıştır.

3. Alfred Kazin, *On Native Grounds*, New York, Harcourt Brace, 1982, s. 445.

- Nasıl yaralamıştı onu?
— Belki de onun üzerine alev püskürtmüştür.
— Neden Mary, John'la evlenmeyi kabul ediyor?
— Mary onu çok seviyordu da ondan, John da onunla evlenmeyi çok istiyordu.
— Nasıl olup da Mary başlangıçta John'la evlenmeyi istemezken sonradan onunla evlenmeye karar veriyor?
— Bu zor bir soru.
— Evet, ama sence yanıtı ne?
— Çünkü başlangıçta Mary onu istemiyordu, sonra John çok tartıştı ve Mary'e onunla evlenmekten söz etti, u zaman da Mary onunla evlenmek istedi.¹

Açıkça görülüyor ki, ejderhaların burun deliklerinden alev püskürttüğü, bu kız çocuğunun bildiği şeyler arasındaydı; ancak karşılıksız bir sevgiye, yalnızca minnettarlık ya da hayranlık adına karşılık verilebileceğini bilmiyordu. Bir öykü az ya da çok hızlı veya az ya da çok kısa olabilir, ancak öykünün kısalığı, yönelinen okur göz önünde bulundurulurken değerlendirilmelidir.

Seçmeyi aklıma koyduğum tüm başlıkları haklı çıkarılmaya çalıştığıma göre, izin verirseniz Norton Lectures'ım için seçtiğim başlığı da haklı çıkarayım. Orman, anlatı metninin bir eğretilmesidir; yalnızca masal metinlerinin değil, tüm anlatı metinlerinin. Kırmızı Şapkalı Kız yerine Molly Bloom'la karşılaştığınız Dublin gibi ormanlar da vardır, Ilsa Lund veya Rick Blaine'le karşılaştığınız Casablanca gibi ormanlar da.

Borges'in bir eğretilmesini kullanmak gerekirse (Norton Lectures'ımın bir başka konuğu da o olmuştu, Borges'in ruhu bu konferanslarımda bana eşlik edecek), bir orman yolları çatallanan bir bahçedir. Bir ormanda çizilmiş patikalar bulunmadığında bile, herkes belli bir ağacın, vb. sağından ya da solundan ilerlemeye karar vererek, her karşılaştığı ağaçta bir seçim yaparak kendi güzergâhını çizebilir. Bir anlatı met-

1. Roger Schank, *Reading and Understanding*, Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum, 1982, s. 21.

ninde okur her an bir seçim yapmaya zorlanır. Hatta bu seçim zorunluluğu herhangi bir sözel anlatım düzeyinde, en azından bir geçişli fiilin belirlediği her durumda kendini gösterir. Konuşucu cümlesini bitirmeye çalışırken, bilinçdışı olarak da olsa biz bir seçim yapar, onun seçimini önceler ya da hangi seçimin yapılacağını kaygıyla kendi kendimize sorarız (en azından "dün akşam mezarlıkta gördüğüm..." gibi dramatik sözel anlatımlar söz konusu olduğunda).

Bazen anlatıcı, öykünün devamıyla ilgili öngörülerimizde bizi özgür bırakmayı ister. Sözgelimi, Poe'nun *Gordon Pym* öyküsünün sonuna bakalım:

Ama işte yolumuza dünyadaki tüm canlılardan daha uzun boylu bir insan figürü çıkıyor. Üzerine bir kefen geçirilmiş ve yüzünün renginde karın kusursuz beyazlığı var.

Anlatıcının sesinin durduğu bu noktada yazar, ömrümüzün kalanını kendimize öykünün devamında ne olduğunu sorarak geçirmemizi istemektedir. Bize hiçbir zaman açıklanmayacak olanları bilme tutkusunun henüz tüm bedenimizi sarmadığını düşünerek yazar (anlatan ses değil), anlatı sona erdikten sonra bir not ekler, notta okuru şöyle uyarır: Mr. Pym'in ortadan yok olmasının ardından "Korkum odur ki, öyküsünü sonuçlandırarak olan birkaç bölüm ... onun sonunu getiren olayda bir daha ele geçirilmesi olanaksız bir biçimde kaybolmuştur". O ormandan artık hiç çıkmayacağız demektir bu, Pym'in öyküsünü sürdürmeye karar veren Jules Verne, Charles Romyn Dake ve H.P. Lovecraft da bir daha çıkmamışlardır zaten.

Ancak anlatıcının bize Stanley değil, Livingstone olduğumuzu göstermek istediği ve hep yanlış seçimi yaparak ormanlarda kaybolmaya mahkûm olduğumuz durumlar vardır. Laurence Sterne'e bakalım, *Tristram Shandy'nin* başlangıcına:

Annem ile babamın, daha doğrusu bu işte paylan olduğuna göre, her ikisinin birden, beni peydahladıklarında ne yaptıklarına dikkat etmiş olmalarını isterdim.

Karı koca Shandy'ler o nazik anda ne yapmış olsalar gerek? Okura birkaç makul tahminde (en uygunsuzları da dahil olmak üzere) bulunması için zaman bırakmak amacıyla, Sterne tam bir paragraf sözü dolaştırır (burada, Calvino'nun oyalanma sanatını küçümsememekle iyi ettiği görülmektedir) ve sonra bize o ilk sahnedeki hatanın ne olduğunu açıklar:

Hayatım, dedi annem, saati kurmayı unutmadın mı?

Hay Allah! diye haykırdı babam, aynı zamanda da sesinin tonunu alçaltmaya çalışıyordu, Havva'dan bu yana hiçbir kadın böyle aptal bir sanıyla erkeğin işini yanda kesmiş midir?

Gördüğünüz gibi baba, anne hakkında, okurun Sterne hakkında düşünmekte olduğu şeyi düşünür. Hiçbir yazar, ne kadar hınzır olursa olsun, okurunun tahminlerini bu derece boşa çıkarmış mıdır?

Elbette Sterne'den sonra, avangard anlatı sık sık biz okurların beklentilerini boşa çıkarmakla kalmamış, neredeyse okuduğu kitaptan tam bir seçim özgürlüğü bekleyen bir okur yaratmaya çalışmıştır. Ancak bu özgürlüğün kişiye zevk vermesinin nedeni, ilkel efsanelerden modern polisiye anlatılara dek uzanan çok uzun bir geleneğin etkisiyle, okurun genellikle anlatı ormanında kendi seçimlerini yapmaya hazır olmasıdır -seçimlerinden bazılarının diğerlerine oranla daha makul olduğunu varsayarak.

Makul sözcüğünü kullandım, sanki bu seçimlerin sağduyuya uygun olması söz konusuymuş gibi. Ancak, kurmaca bir yapıtı okumak için sağduyuya göre ilerlemek gerektiğini varsaymak yanlış olur. Hiç şüphesiz, Sterne ya da Poe'nun -başlangıçta bir yazarı var idiyse *Kırmızı Şapkalı Kız*'ın yazarının da- bizden istediği bu değildir. Gerçekten de, sağduyu bizi ormanda konuşan bir kurt olduğu fikrine tepki göstermeye zorlardı. Öyleyse, okur anlatı ormanında makul seçimler yapmalıdır derken neyi kastediyorum?

Bu noktada, daha önceki kitaplarımda geliştirmiş oldu-

ğum iki kavrama değinmem gerekiyor: Bunlar, Örnek Okur ile Örnek Yazar kavram çiftidir.¹

Bir öykünün Örnek Okuru, Ampirik Okur değildir. Bir metni okuduğumuzda, ampirik okur biziz, ben, siz, başka herhangi biri. Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü çoğunlukla bu okur metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır.

Derin bir üzüntüyü yaşadığınız bir sırada, bir komedi filmi gördüyseniz, kişinin böyle bir durumda eğlenmesinin çok güç olduğunu bilirsiniz; bununla da kalmaz, aynı filmi yıllar sonra yeniden görüp, gene gülemeyebilirsiniz, çünkü her görüntü size ilk deneyiminizdeki üzüntüyü anımsatacaktır. Belli ki, ampirik seyirciler olarak filmi yanlış bir biçimde "okumaktasınızdır". Ama neye göre yanlış? Yönetmenin düşünmüş olduğu seyirci tipine göre, gülmeye ve kendisini doğrudan içine çekmeyen bir öyküyü izlemeye hazır bir seyirciye göre. Bu tür seyirciye (ya da bu tür kitap okuruna) Örnek Okur adını veriyorum -metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi. Bir metin "Bir varmış bir yokmuş" ile başlıyorsa, kendi örnek okurunu hemen seçtiğine dair bir işaret göndermiş olur: Bu okur ya bir çocuk olmalıdır ya da sağduyunun ötesine giden bir öyküyü kabul etmeye hazır birisi.

Foucault Sarkacı adlı romanımı yayımladıktan sonra, yıllardır görmediğim eski bir çocukluk arkadaşım bana şunları yazdı: "Sevgili Umberto, sana yengemle amcamın dokunaklı öyküsünü anlattığımı anımsamıyordum, ancak bu öyküyü romanın için kullanmış olmanı doğru bulmuyorum". Romanımda, anlatının kahramanı Jacopo Belbo'nun amcasıyla yengesi olan bir Carlo amca ile bir Caterina yenge hakkında birkaç bölüm anlatıyorum; bu insanlar gerçekten de yaşamıştır:

1. Krj. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

Birkaç değişiklikle de olsa ben çocukluğuma ait bir öyküyü, adları farklı olan bir yengemle amcam hakkındaki bir öyküyü anlatmıştım. O arkadaşşıma Carlo amca ile Caterina yengenin benim amcamla yengem olduğunu, dolayısıyla onlarla ilgili bir *telif hakkımın* bulunduğunu, onun yengesiyle amcası olmadığını, zaten yengesiyle amcası olduğundan bile habirim olmadığını yazdım. Arkadaşım özür diledi: Öyküyle öylesine özdeşleşmişti ki, kendi amcasıyla yengesinin başından geçen olayları romanda gördüğüne inanmıştı -bu da olanaksız bir şey değil, çünkü savaş zamanında (anılarımın uzandığı dönem savaş dönemiydi) farklı amcalarla yengelerin başına benzer şeyler gelir. Arkadaşımın başına gelen neydi peki? Kendi kişisel belleğinde bulunan bir şeyi ormanda aramıştı. Bir ormanda dolaşırken, benim yaşamla ilgili, geçmiş ve gelecekle ilgili dersler çıkarmak için her deneyimi, her keşfi kullanmam doğaldır. Ancak orman herkes için kurulmuş olduğundan, orada yalnızca beni ilgilendiren olaylar ve duygular aramamalıyım. Aksi takdirde, yakınlarda çıkan iki kitabımda, *I limiti dell'interpretazione* ile *Interpretation and Overinterpretation*'da¹ yazdığım gibi, bir metni yorumlamış değil, kullanmış olurum. Bir metni, uyanırken düş görmek için kullanmak yasak değildir, zaman zaman hepimiz yaparız bunu. Ancak uyanırken düş görmek kamusal bir etkinlik değildir. Anlatı ormanında sanki kendi özel bahçemizmiş gibi hareket etmeye götürür bizi.

Demek ki, oyunun kuralları vardır ve örnek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir. Arkadaşım bir anlığına oyunun kurallarını unutmuş ve kendi ampirik okur beklentilerini, yazarın örnek okurdan beklediği tür beklentilerin önüne geçirmişti.

Elbette yazar, kendi örnek okuruna yol göstermek üzere türle ilgili özel işaretlerden yararlanır. Ancak çoğu zaman bu işaretler epeyce belirsiz olabilir. *Pinokyo* şöyle başlar:

1. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990; *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge U. P., 1992.

Bir zamanlar... Bir kral varmış!, diyecek hemen minik okurlarım. Hayır, çocuklar, yanıldınız. Bir zamanlar bir taha parçası varmış.

Bu başlangıç çok karmaşıktır. İlk bakışta Collodi bir masala başlamakta olduğunu belirtiyormuş gibi görünmektedir. Okurlar bunun çocuklara yönelik bir öykü olduğu konusunca ikna olur olmaz, sahneye yazarın karşılıklı konuştuğu kişiler olarak çocuklar çıkarılır; bu çocuklar masallara alışkın çocuklar gibi akıl yürüterek yanlış bir tahminde bulunmuşlardır. Öyleyse, öykü çocuklara adanmış değil midir? Ancak, Collodi yanlış tahmini düzeltmek için özellikle çocuklara, yani minik okurlarına başvurur. Şu halde, çocuklar masalı kendilerine yönelik bir masal olarak okumayı sürdürecektir, ancak bunun bir krala değil, bir kuklaya ait bir masal olduğunu varsayacaklardır. Anlatının sonuna geldiklerinde de düş kırıklığına uğramayacaklardır. Bununla birlikte, anlatının başlangıcı yetişkin okurlara bir göz kırpmadır. Masalın aynı zamanda onlara yönelik olması mümkün müdür? Peki onlar masalı farklı bir biçimde okumak, ama masalın alegorik anlamlarını anlamak için çocukmuş gibi davranmak durumunda mıdır? Bu tür bir başlangıç, hepsi de inandırıcılıktan uzak olmayan bir dizi psikanalitik, antropolojik ve satirik *Pinokyo* okumasının yapılmasına yetmiştir. Belki de Collodi ikili bir oyun oynamak istiyordu, bu küçük büyük kitabın büyüleyiciliği geniş ölçüde bu kuşkuya dayanmaktadır.

Bu oyun kurallarını, bu sınırlamaları getiren kimdir? Bir başka deyişle, örnek okuru kuran kimdir? Yazar, diyecek hemen minik okurlarım.

Ancak, ampirik okuru örnek okurdan ayırmak için bunca zahmete katlandıktan sonra, yazarı öyküyü yazan ve belki de yalnızca psikanalistin bildiği, itiraf edilemeyecek nedenlerden ötürü hangi örnek okuru kurmak gerektiğine karar veren ampirik bir kişi olarak düşünmek durumunda mı kalacağız? Size hemen şunu belirtmek istiyorum: Bir anlatı metninin (aslında, olası her tür metnin) ampirik yazarı beni pek

az ilgilendiriyor. Jane Austen ya da Proust'un, Dostoyevski'nin ya da Salinger'in biyografilerini okumak için çok zaman harcayan dinleyicilerimin çoğunu incitecek bir şey söylediğimi çok iyi biliyorum, üstelik artık yakın birer dostumuz gibi sevdiğimiz gerçek kişilerin özel yaşamına nüfuz etmenin güzel ve çekici bir şey olduğunu da kabul ediyorum. Kant'ın felsefi başyapıtını ancak elli yedi yaşında yazdığını bilmek, kabına sığmayan genç bir araştırmacı olduğum yıllarda bana büyük bir örnek ve büyük bir avuntu olmuştur -tıpkı Radiguet'nin *Le diable au corps*'u¹ yirmi yaşında yazdığını bilmenin beni dizginlenmesi olanaksız bir kıskançlığa itmiş olduğu gibi.

Ancak bu bilgiler, Kant'ın kategorilerin sayısını ondan on ikiye çıkarmakta haklı olup olmadığına ya da *Le diable au corps*'ün bir başyapıt olup olmadığına karar vermemiz konusunda bize yardımcı olmaz (*Le diable au corps*, Radiguet onu elli yedi yaşında yazsaydı da bir başyapıt olacaktı). Mona Lisa'nın olası hermafrodizmi, estetik bir tartışma için ilginç bir konu oluşturur; ancak Leonardo da Vinci'nin cinsel alışkanlıkları, benim onun tablosunu okumam söz konusu olduğunda, salt dedikodu olarak kalmaktadır.

Daha sonraki konferanslarımda da, bugüne dek yazılmış kitapların en güzellerinden biri olan Gérard de Nerval'in Sylvie'sine sık sık başvuracağım. *Sylvie*'yi yirmi yıl önce okudum ve o zamandan bu yana tekrar tekrar okumayı sürdürdüm. Gençken onunla ilgili çok kötü bir yazı yazmıştım, 1976'dan başlayarak Bologna Üniversitesi'nde bir dizi semineri *Sylvie*'ye ayırdım -sonuç olarak, üç bitirme tezi ve 1982 yılında *VS* dergisinin özel sayısı çıktı.² 1984 yılında Columbia Üniversitesi'nde bir lisanüstü seminerini ona ayırdım ve seminer sonunda çok ilginç dönem ödevleri yazıldı. Artık *Sylvie*'nin her virgülünü, gizli tüm mekanizmalarını biliyorum. Bana kırk yıl boyunca eşlik eden bu yeniden okuma

1. Raymond Radiguet, *İçimizdeki Şeytan*, Çev. Mehmet H. Doğan, Can Yayınlan, *Sylvie*", *Poesia e critica* 2, 1962, s.51-65; *Sur Sylvie*,

deneyimi, ^—

ma"yı uç noktalarına vardırmanın v,...

tiğini söyleyenlerin ne kadar aptal olduğunu kanıtlamış..
Sylvie'yi her elime alışımında, onun tüm ayrıntılarını bilsem bile -belki de bu nedenle- sanki ilk kez okuyormuşçasına ona âşık oluyorum.

Sylvie şöyle başlar:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais
aux avant scènes en grande tenue de soupirant...

Her akşam, büyük bir âşık kılığında sahneye çıktığım
bir tiyatrodan çıkıyordum...¹

İngilizce'de hikâye bileşik zamanı yoktur ve Fransızcadaki hikâye bileşik zamanını aktarmak için İngilizce'de farklı çözümler kullanılabilir (Örneğin, 1887 yılında yapılan bir basımda cümle "I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium ..." şeklinde verilmektedir; modern bir basımda ise cümle şöyle aktarılır: "I came out of a theater where I appeared every night..."). Hikâye bileşik zamanı çok ilginç bir zamandır, çünkü sürekliliği ve yinelemeyi gösterir. Süreklilik özelliği açısından bu zaman bize geçmişte bir şeyin olmakta olduğunu -ancak belirli bir zamanda değil- belirtir ve eylemin ne zaman başladığı ve ne zaman bittiği bilinmez. Yineleme özelliği açısındansa, bize o eylemin birçok kez yinlendiğini düşünme olanağı sağlar. Ancak ne zaman yinelemeyi, ne zaman sürekliliği ve ne zaman her ikisini birden gösterdiği hiçbir zaman belli değildir. Örneğin, *Sylvie'nin* başlangıcında, ilk "sortais" sürekliliği gösterir, çünkü tiyatrodan çıkmak, kat edilecek bir mesafeyi gerektiren bir eylemdir. Ancak ikinci hikâye bileşik zamanı "paraissais" sürekliliğin yanı sıra yinelemeyi gösterir. Metnin, bu kişinin o tiyatroya her akşam gittiğini açıkça belirttiği doğrudur, an-

1. Gérard de Nerval, *Sylvie: Souvenirs du Valois* (ilk basım *La Revue des Deux Mondes*'da, 15 Temmuz 1853; gözden geçirilmiş ikinci basım *Les filles du feu*'de, Paris, Giraud, 1854).

cak bu açıklama olmaksızın da hikâye bileşik zamanının kullanımı, söz konusu eylemi sürekli olarak yaptığını göstermektedir. Bu zamansal belirsizliği nedeniyle hikâye bileşik zamanı, rüyaların ya da kâbusların anlatıldığı zamandır. Aynı zamanda da masalların anlatıldığı zamandır; "once upon a time" İtalyancada "c'era una volta" biçiminde söylenir: "una volta", "once" ile çevrilebilir, ancak belirsiz, belki de çevrimsel bir zamanı çağrıştıran ve İngilizcenin "upon a time" ile aktardığı şey hikâye bileşik zamanı "c'era"dır.'

İngilizce, Fransızca "paraisais"nin yineleme özelliğini ya metindeki "every evening" göstergesiyle yetinerek ya da "I used to" aracılığıyla yinelemenin altını çizerek dile getirebilir. Sylvie'nin büyüsunün büyük bir bölümünün hikâye bileşik zamanı ile -mişli geçmiş zaman arasında inceden inceye düşünülmüş gidip gelmelere dayanması azımsanacak bir olgu değildir; ayrıca, hikâye bileşik zamanının yoğun olarak kullanılması, tüm olaya bir rüya tonu verir, sanki bir şeyi yarı kapalı gözlerle izlivormuşuzcasına. Nerval'in düşündüğü örnek okur İngilizce konuşan birisi değildi, çünkü İngilizce onun amaçları açısından fazla kesin bir dildi.

Bir sonraki konferansında Nerval'in hikâye bileşik zamanı kullanımlarına döneceğim, ancak şimdi bu sorunun Yazar ve onun Sesi ile ilgili tartışma açısından ne denli önemli olduğunu göreceğiz. Öykünün başladığı "Je" sözünü ele alalım. Birinci tekil şahıs ağzından yazılan kitaplar, saf okuru "ben" diyen kişinin yazar olduğuna inanmaya yönelir. Elbette bu yazar değil, Anlatıcı, daha doğrusu Anlatan-Ses'tir ve anlatan sesin zorunlu olarak yazar olmadığını, birinci tekil şahıs ağzından bir köpeğin anılarını yazan P.G. Wodehouse bize söylemektedir.

Sylvie'de ele almamız gereken üç varlık vardır. İlki, 1808 yılında doğan ve 1855 yılında ölen (intihar eden) bir

¹ 'Grek İngilizcedeki "once upon a time" gerek İtalyancadaki "c'era una volta", ma-
.... Türkçedeki "bir varmış bir yokmuş" sözüne karşılık gel-

eiAt— .

nie'dir -birçokları hata,

ris'e, onun kendisini astığı Vieille Lanterne SoKagı... —

ya gider; bunlardan bazıları *Sylvie*'nin güzelliğini hiç anlamamıştır.

İkinci varlık, anlatıda "ben" diyen kimsedir. Bu kişi Gérard Labrunie değildir. Onunla ilgili bildiklerimiz, bize öykünün söyledikleridir ve öykünün sonunda Gérard Labrunie kendini öldürmez. Daha melankolik bir biçimde, şöyle düşünür: "Yanılsamalar birbiri ardı sıra dökülüyor, bir meyvenin çekirdekleri gibi, meyve ise deneyimdir".

Öğrencilerimle ona "Je-rard" demeye karar vermiştik, ancak bu söz oyunu yalnızca Fransızcada olanaklı olduğundan ona Anlatıcı diyeceğiz. Anlatıcı M. Labrunie değildir, tıpkı *Gulliver'in Yolculukları*'nın başında, babasının Nottinghamshire'de mütevazı bir mülk sahibi olduğunu ve kendisini on dört yaşında Cambridge'deki Emmanuel College'a gönderdiğini söyleyen kişinin Jonathan Swift olmadığı gibi -Swift, Dublin'deki Trinity College'da eğitim görmüştü. Sylvie'nin örnek okuru, Monsieur Labrunie'nin değil, anlatıcının yitik yanılsamaları üzerine duygulanmaya davet edilmektedir.

Genellikle belirlenmesi güç olan üçüncü bir varlık daha vardır: Benim, örnek okurla simetri oluşturmak amacıyla Örnek Yazar adını vereceğim varlık. Labrunie bir intihali olabilir, *Sylvie* Ferdinando Pessoa'nın büvükbabasınca yazılmış olabilir; ancak *Sylvie'nin* örnek yazarı, "Je sortais d'un théâtre" diyerek öyküye başlayan ve *Sylvie*'ye "Pauvre Adrienne! Elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832" ("Zavallı Adrienne! 1832'ye doğru Saint-S... Manastırında öldü") dedirterek öyküyü bitiren o anonim "ses"tir. Onun hakkında başka bir şey bilmiyoruz, daha doğrusu bu sesin, öykünün I. Bölümü ile "Dernier feuillet" (Son Yaprak) adlı XIV. bölümü arasında söylediklerini biliyoruz (Son Yaprak bölümünden sonra geriye yalnızca orman kalı-

yor ve bize o ormanı kat etmek üzere oraya girmek düşüyor). Oyunun bu kuralını bir kez kabul ettikten sonra, bu sese bir ad, bir *takma ad* verme hakkını bile görebiliriz kendimizde. İzin verirsiniz, çok güzel bir ad bulacağım ona: Nerval. Nerval, anlatıcı olmadığı gibi Labrunie de değildir. Nerval herhangi bir O [erkek] değildir, George Eliot'ın bir O [kadın] olmadığı gibi (yalnızca Mary Ann Evans öyleydi). Nerval Almancada *Es* olurdu, İngilizcede ise *It* olabilir (ne yazık ki, İtalyancada, dilbilgisi ne olursa olsun ona bir cinsiyet yüklememizi gerektiriyor).

Şunu söyleyebiliriz: Okumanın başlangıcında, bir soluk izler bütünü dışında henüz var olmayan bu Nerval, onu belirgin olarak ortaya çıkardığımızda, tüm sanat ve edebiyat kuramlarının "üslup" olarak adlandırdığı şeyden başka bir şey olmayacaktır. Evet, elbette sonunda örnek yazar bir üslup olarak da tanınabilir hale gelecektir ve bu üslup öylesine belirgin, açık ve başka bir üslupla karıştırılması olanaksız olacaktır ki, sonuçta *Sylvie*'rim Sesi ile *Aurélia*'yi "Le rêve est une seconde vie" ["Rüya ikinci bir yaşamdır"] sözüyle başlatan sesin kesinlikle aynı olduğunu anlayabileceğiz.

Ancak "üslup" sözcüğü çok fazla ve çok az şey söylüyor. Stephen Dedalus'un söylediklerini aktarmak gerekirse, örnek yazarın, tıpkı yaradılışın Tanrı'sı gibi, kendi kusursuzluğu içinde, eserin içinde, arkasında ya da ötesinde kalıp, tırnaklarıyla uğraşmaya dalmış olduğunu düşündürüyor... Oysa örnek yazar bizimle sevgi dolu bir biçimde (ya da buyurganlıkla veya aldatıcı bir biçimde) konuşan, bizi yanında isteyen bir sestir ve bu ses anlatsal strateji olarak, her adımda bize iletilen ve örnek okur olmaya karar verdiğimizde, uymamız gereken bir talimatlar bütünü olarak kendini gösterir.

Anlatıyla, alımlama estetiğiyle ya da *reader-oriented criticism* (okur yönelimli eleştiri) ile ilgili geniş kuramsal literatürde, İdeal Okur, Örtük Okur, Gücül Okur, vb. biçimde adlandırılan değişik kişiler belirir -bunlardan her biri kendisi-

ne karşılık gelen bir İdeal, Örtük ya da Gücül Yazar'ı çağırıştırır.¹ Bu terimler her zaman eşanlamlı değildir.

Örneğin, benim örnek okurum, Wolfgang Iser'in Örtük Okur'una çok benzemektedir. Bununla birlikte Iser için okur,

metnin çok sayıdaki potansiyel bağlantılarını açığa çıkaracak bir okurdur. Bu bağlantılar, metnin hammaddesini işleyen zihin tarafından yaratılır, ancak metnin kendisi değildirler -çünkü metin yalnızca cümlelerden, beyanlardan, bilgilerden, vb. oluşur... Bu etkileşimin metinde yeri yoktur, ancak okuma süreci aracılığıyla gelişir. Bu süreç, metinde biçim verilmemiş olan, ancak o metnin niyetini temsil eden bir şeye biçim verir.²

Böyle bir süreç, 1962 yılında *Açık Yapıt*'ta sözünü ettiğim sürece daha çok benzemektedir. Oysa, *Lector in Fabula'adi* sözünü ettiğim örnek okur, metnin yüzeyinde, tümceler ya da başka göstergeler biçiminde beliren metinsel talimatlar bütünüdür. Paola Pugliatti'nin ortaya koyduğu gibi,

Iser'in fenomenolojik bakış açısı, okura, metinlerin ayrıcalığı olarak değerlendirilen bir ayrıcalık vermektedir: Metnin anlamını belirleyecek tarzda bir 'bakış açısı' belirleme ayrıcalığı. Eco'nun Örnek okuru (1979) metinle işbirliği ve etkileşim içinde olan biri olarak belirmez yalnızca: Büyük ölçüde, metinle birlikte doğar, onun yorumsal strateji-

1. Bu konuyla ilgili olarak özellikle ve kronolojik sırayla şu yapıtlara başvurulmalıdır: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, University of Chicago Press, 1961); Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" (*Communications* 8, 1966); Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire" (*Communications* 8, 1966); E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, Yale University Press, 1967); Michel Foucault, "Qu'est ce qu'un auteur?" (*Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Temmuz-Eylül 1969); Michael Riffaterre, *Essais de Stylistique Structurale* (Paris, Flammarion, 1971) ve *Semiotics of Poetry* (Bloomington, Indiana University Press, 1978); Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972); Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974); Maria Corti, *Prirwipi delta comunicazione letteraria* (Milano, Bompiani, 1976); Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca, Cornell University Press, 1978); Charles Fillmore, *Ideal Readers and Real Readers* (Mimeo, 1981); Paola Pugliatti, *Lo sgimrdo ne! racconto* (Bologna, Zanichelli, 1985); Robert Scholes, *Protocols of Reading* (New Haven, Yale University Press, 1989).

2. Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins U P., 1974, s. 278-287.

sinin çekirdeğini temsil eder. Bu nedenle, Örnek Okurların yetkisi, metnin onlara aktardığı genetik şifrenin türünce belirlenir. Metninle yaratılan, onun içinde hapsolmuş kimseler olarak örnek okurlar, metnin onlara verdiği özgürlük oranında özgürlükten yararlanabilirler.'

The Act of Reading'de Iser'in "Öyleyse, örtük okur kavramı, alımlayanın varlığını önceleyen metinsel bir yapıdır" dediği doğrudur, ancak Iser hemen ekler: "zorunlu olarak onu tanımlaması gerekmez". Iser için "Okurun rolü, metinde çizilen kurmaca okurla aynı değildir. Bu sonuncusu, okurun rolünün öğelerinden biridir yalnızca".²

Bu konferanslarım sırasında, Iser'in böylesine parlak bir biçimde incelediği başka öğelerin varlığını teslim etmekle birlikte, dikkatimi temel olarak, varlığı hayaletsi bir nitelik taşısa bile, yorumun asal görevinin onu somutlaştırmak olduğunu varsayarak "metinde çizilen kurmaca okur" üzerinde yoğunlaştıracam. İsterseniz, Iser'den daha "Alman", daha soyut ya da Kıta dışındaki ülkelerin felsefecilerinin deyimleriyle daha spekülâtif olduğumu söyleyebilirsiniz.

Bu anlamda, örnek okurdan yalnızca birçok bakış açısına açık metinler bağlamında değil, aynı zamanda dikkafalı ve söz dinler bir okur öngören metinler bağlamında da söz edeceğim; bir başka deyişle, yalnızca James Joyce'un *Finnegans Wake*'i için değil, tren tarifesi için de örnek bir okur vardır ve metin bu okurların her birinden farklı bir tür işbirliği bekler.

Elbette, Joyce'un "ideal bir uykusuzluğun etkisi altındaki ideal okur"a verdiği talimatlardan daha büyük bir heyecan duyabiliriz, ancak gene de bir tren tarifesinin öngördüğü okuma talimatları bütünü de göz önünde bulundurmalıyız.

Bu anlamda, benim örnek yazarım da zorunlu olarak utkulu bir ses, üstün bir strateji değildir: Örnek yazar bir ey-

1. Paola Pugliatti, "Reader's stories revisited", in *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*, VS 52/53, 1989, s. 5-6.

2. Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore. Johns Hopkins University Press, 1976, s. 34-36.

lemde bulunur ve sanatsal gereklilikleri hiçe sayan en bayağı pornografik romanda bile, bize sunduğu betimlemelerin hayal gücümüze ve fiziksel tepkilerimize bir dürtü olması gerektiğini belirtmek üzere kendini gösterir. Daha romanın ilk sayfasında okura hangi duyguları hissetmesi gerektiğini belirterek -ona bu duyguları aktarmasa bile- hayasızca hemen kendini gösteren örnek yazara bir örnek vermek için, Mickey Spillane'in *My Gun is Quick* adlı romanının başlangıcına bir bakalım:

Evinizde, şöminenin yanındaki bir koltuğa gömülmüş rahatça otururken, kendinize hiç dışarda neler olup bittiğini sordunuz mu? Olasılıkla sormamışsınızdır. Elinize bir kitap alıp, bunu şunu okuyor ve gerçekdışı kişilerle olaylardan başkaları adına heyecan duyuyorsunuz... Eğlenceli, değil mi?... Antik Romalılar da böyle yapıyorlardı, Colosseum'da oturup, insanları parçalayan vahşi hayvanlara bakarak, bu kan ve şiddet manzarası karşısında kendilerini eğlendirdiklerinde, başkalarının eylemleriyle yaşamlarına bir tat katmış oluyorlardı... Öyle ya, seyirci olmak güzel şey. Bir anahtar deliğinden izlenen yaşam. Ama şunu unutmayın: Dışarda *gerçekten* olaylar oluyor... Artık Colosseum yok, ancak şehir çok daha büyük bir arena ve çok daha fazla insana yer var. O keskin pençeler yırtıcı hayvanların pençeleri değil artık, ama insanın pençeleri çok daha keskin ve kötü olabilir. Uyanık ve becerikli olmalısınız, yoksa yutulurlar arasına karışsınız... Uyanık olmak zorundasınız. Ve becerikli. Yoksa sizi öldürürler.¹

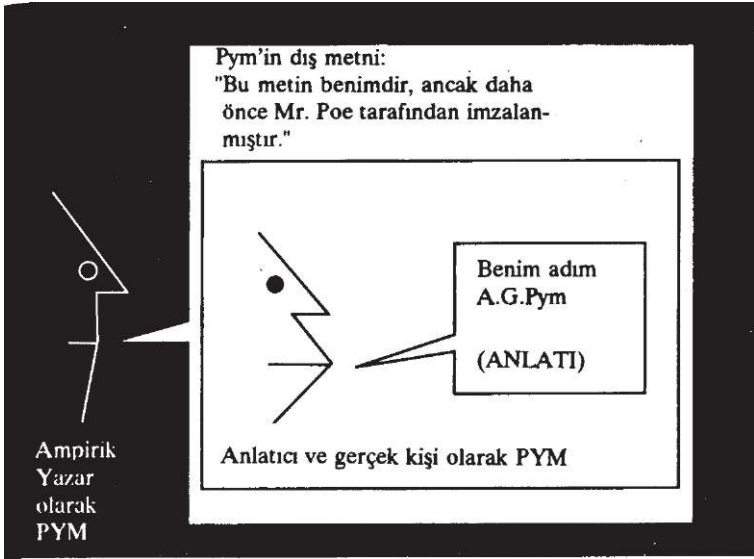
Burada örnek yazarın varlığı açıktır ve daha önce belirtildiği gibi, utanmaz bir biçimde kendini ortaya koymaktadır. Daha büyük bir utanmazlıkla, ancak daha ince bir biçimde, okurun aklını karıştırmak üzere örnek yazarın, ampirik yazarın, anlatıcının ve öteki daha belirsiz varlıkların sergilendiği, anlatı metnine yerleştirildiği olmuştur. Poe'nun *Gordon Pym*'ine dönelim.

1. Mickey Spillane, *My Gun is Quick*, New York, Dutton, 1950, s 5.

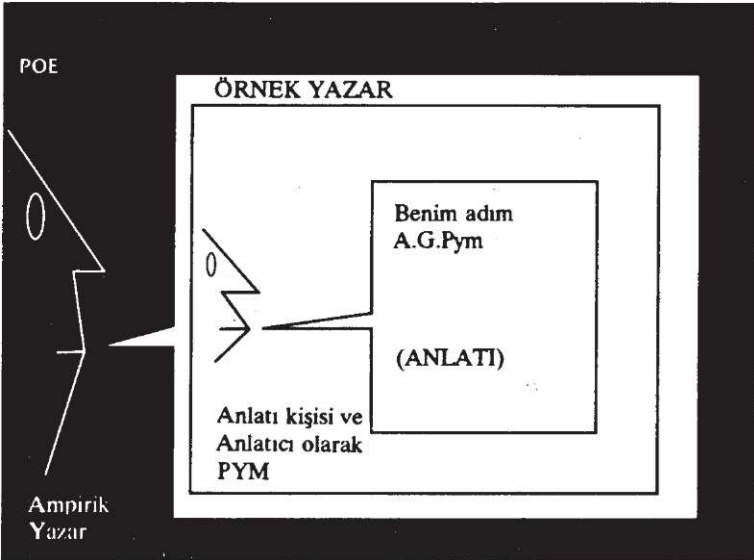
Bu serüvenlerin iki bölümü, az çok bugün bildiğimiz biçimleriyle, 1837 yılında *Southern Literary Messenger**da. yayımlanmıştı. Metin "Benim adım Arthur Gordon Pym" diye başlıyor, dolayısıyla okura birinci şahıs bir anlatıcı sunuyordu; ancak metnin ampirik yazarı olarak Poe'nun adı geçiyordu (*Şekil I*). 1838 yılında tüm öykü bir kitap halinde, ancak yazarın adı olmaksızın çıkıyordu. Onun yerine, A. G. Pym'in imzaladığı ve kitaptaki serüvenleri gerçek bir öykü olarak sunan bir önsöz beliriyor ve *Southern Literary Messenger*¹ da. bu serüvenlerin Poe'nun adıyla yayımlandığı, zaten hiç kimsenin inanmayacağı bu olayın kurmaca bir anlatı gibi sunulmasında herhangi bir sakınca görülmediği belirtiliyordu. Öyleyse, gerçek bir öykünün anlatıcısı, ampirik yazar bir Mr. Pym var elimizde, bu kişi anlatı metninin değil, dışmetnin bir parçası olan bir Önsöz yazıyor.¹ En dipte, bir tür dışmetin kişisi olarak Mr. Poe beliriyor (*Şekil II*). Ancak öykünün sonunda, öykünün yarıda kaldığı noktada, "Mr. Pym'in yakın zamanlardaki beklenmedik ve trajik ölümü"nün ardından son bölümlerin nasıl kaybolduğunu açıklayan bir not devreye giriyor -koşullarını "günlük basın aracılığıyla halkın çok iyi bildiği" bir ölümdür bu. Mr. Pym'in ölümünden söz ettiğine göre elbette onun tarafından yazılmamış olan imzasız bu not Poe'ya atfedilemez, çünkü notta Mr. Poe'dan birinci derecede bir vasi olarak söz edilmektedir, üstelik Poe Pym'in metne koymuş olduğu rakamların şifreli niteliğini anlayamamış olmakla suçlanmaktadır.

Bu noktada okur, Pym'in yalnızca birinci bölümün başında değil, sadece bir dışmetin olmayıp, öykünün bir parçası haline gelen Önsöz'ün başında da anlatıcı olarak konuşan kurmaca bir karakter olduğunu ve metnin üçüncü, anonim, ampirik bir yazara ait olduğunu düşünmeye yönlendirilir; bu üçüncü yazar son notun yazarıdır -söz konusu not gerçek bir dışmetin örneğidir- ve Poe'dan tıpkı Pym'in ondan sa-

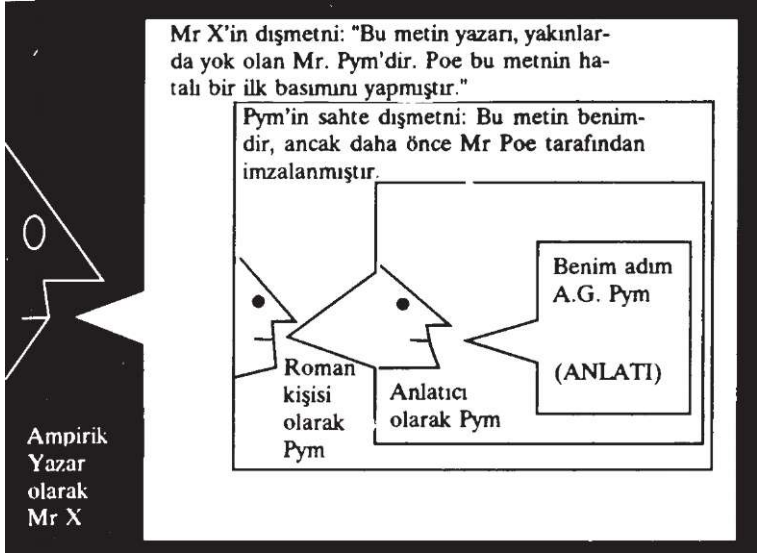
1. Gérard Genette'e göre (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987), dışmetin (paratext), ilanlar, başlık ve alt başlıklar, arka kapak yazısı, önsözler, tanıtma yazıları, vb. gibi bir metne eşlik eden ya da ondan önce gelen bildiriler bütünüdür.



Sekil I



Şekil 2



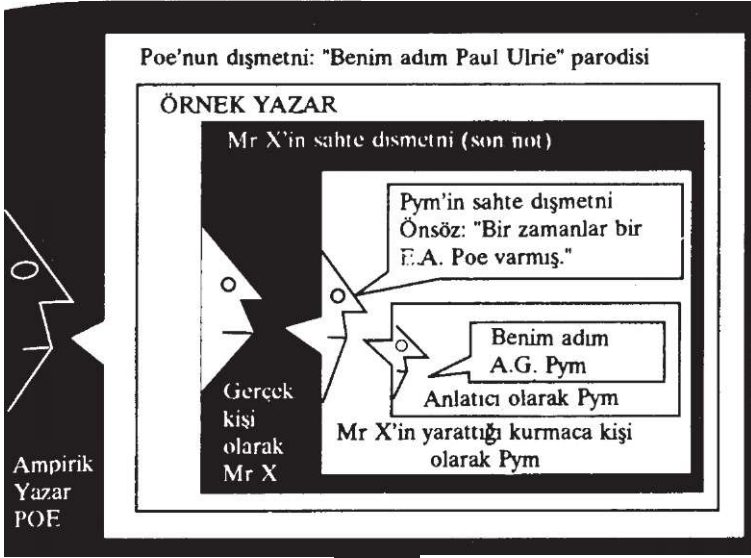
Şekil 3

te dışımetninde söz ettiği biçimde söz eder. Ve bu noktada biz şu soruyu sorarız kendimize: Mr. Poe gerçek bir kişi midir, yoksa iki farklı öyküdeki bir karakter midir -Pym'in sahte dışımetninde sözü edilen kişiyle gerçek bir dışımetnin yazarı olmakla birlikte yalancı bir Bay X'in dile getirdiği kişi midir? (Şekil 3).

Son bulmaca olarak, bu esrarengiz Mr. Pym, öyküsüne "Benim adım Arthur Gordon Pym" diye başlamaktadır, bu başlangıç Melville'in "Ishmael deyin bana"sını öncelemekle kalmaz (ki bu nokta konumuzla bağlantılı değildir), aynı zamanda Poe'nun *Pym'i* yazmadan önce, bir romanına "Benim adım Paul Ulric" diye başlamış olan Morris Mattson adlı bir yazarla alay ettiği bir metinle alay etmektedir.¹

Öyleyse, şöyle bir kuşkuya kapılmaya başlayan okura hak vermemiz gerekecektir: Ampirik yazar Bay Poe'dur: i)

1. Harold Beaver, E.A. Poe'nun *The Narrative of A. C. Pym'inn* Yonırnu, Harmondsworth, Penguin, 1975, s. 250.



Şekil 4

Bay Poe, kurmacada gerçek olarak sunulan Bay X'i yaratmıştır; ii) Bay X, Mr Pym'den kurmaca, ama gerçek bir kişi olarak söz etmekte ve iii) Mr Pym, kurmaca bir öykü anlatıcısı olarak hareket etmektedir. Tek şaşırtıcı öge, bu öykü kişilerinin, Bay Poe'dan (gerçek Poe) kendi kurmaca evrenlerinin bir kişisiymiş gibi söz etmeleridir (Şekil 4).

Bütün bu metinsel giriftlik içinde örnek yazar kimdir? Her kim olursa olsun, örnek okur bu yansımalar oyununa katılsın diye değişik varsayımsal ampirik yazarları birbiriyle karıştıran ses ya da stratejidir.

Şimdi tekrar *Sylvie*'yi okumaya dönelim. Başlangıçta bir hikâye bileşik zamanı kullanmakla, Nerval adını vermeyi kararlaştırdığımız Ses bize bir anımsamayı dinlemeye hazır olmamızı söyler. Dört sayfa sonra, Ses birden hikâye bileşik zamanından -mişli geçmiş zamana geçer ve tiyatrodan sonra kulüpte geçirdiği bir geceyi anlatır. Bize, burada da, anlatıcının bir anımsamasını dinlediğimizi, ancak şimdi onun belli

bir ânı, uzun süredir sevdiği, ancak hiçbir zaman yaklaşmadığı bir kadın oyuncu hakkında arkadaşıyla konuşurken, sevdiği şeyin bir kadın değil, bir imge olduğunu fark ettiği ânı anımsadığını sezdirir. Bununla birlikte, şimdi kendisini saniyesi saniyesine geçmişin belirlediği bir gerçeklikte bulduğu için, gerçekte, bir gazetede, çocukluğunun geçtiği yer olan Loisy'de çocuk olarak, Sylvie'nin âşığı olarak katıldığı geleksel okçular festivalinin yapılmakta olduğunu okur.

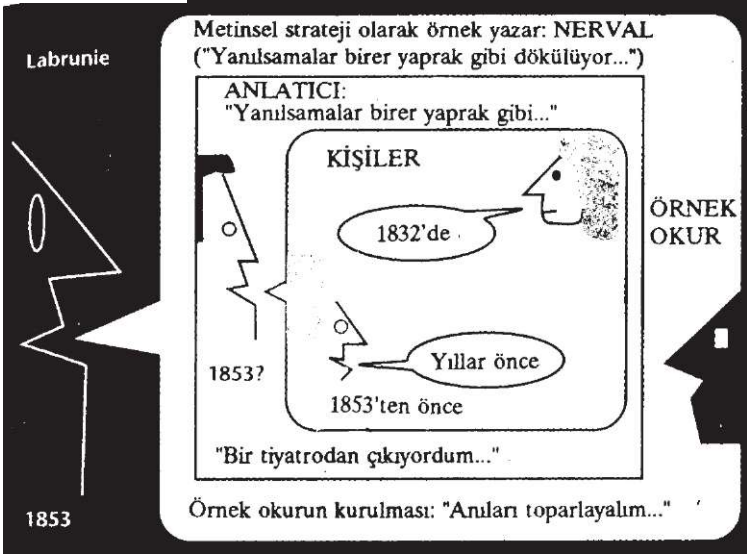
İkinci bölümde anlatı tekrar hikâye bileşik zamanı ile başlar. Anlatıcı, ergenlik dönemindeki bir kutlamayı anımsadığı bir yarı-uyku hali içinde birkaç saat geçirir. Kendisini seven sevgi dolu Sylvie'yi ve o akşam neredeyse mucizevi bir görüntü gibi kırdı şarkı söyleyip, sonra bir manastırın duvarları arasında sonsuza dek ortadan yok olan güzel ve mağrur Adrienne'i anımsar... Uykuyla uyanıklık arasında anlatıcı kendi kendine daima ve umutsuz bir biçimde aynı imgeyi sevip sevmediğini, yani esrarengiz nedenlerle Adrienne ile aktris Aurelie'nin aynı kişi olup olmadığını sorar.

Üçüncü bölümde anlatıcı, çocukluk anılarının bulunduğu yere ulaşmak arzusuna kapılır, oraya gün ağarmadan varabileceğini hesaplar, dışarı çıkar, bir faytona biner ve yolculuk boyunca, çocukluğunun yollarını, tepelerini, köylerini görmeye başladığında, bu kez daha yakın bir döneme, yaklaşık üç yıl öncesine uzanan yeni bir anımsama başlar. Ancak, okur bu yeni anılar akışına, dikkatle okuduğumuzda şaşırtıcı görünen bir tümceyle sokulur:

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

Araba bayırları çıkarken, buraya sık sık geldiğim zamanın anılarını toparlayalım.

Bu tümceyi dile getiren (ya da yazan) kimdir, kim bize bu olayı aktarmaktadır? Anlatıcı mı? Ancak, yıllar önce gerçekleşen bir yolculuktan söz eden anlatıcının, arabaya bindiğinde şuna benzer bir şeyler söylemesi gerekirdi: "Araba bayırları çıkarken, buraya sık sık geldiğim zamanın anılarını to-



Şekil 5

parladım ya da toparlamaya başladım, ya da kendi kendime 'Haydi, toparlayalım' dedim". Oysa, anıları toparlaması, dolayısıyla geçmişe doğru bir yolculuk yapmaya hazırlanması gereken "biz" kimiz ya da kimleriz? Onu "o zaman", araba *gitmekteyken*, anlatıcının sözünü ettiği anda değil, *şimdi* (araba, okuduğumuz anda yolculuk etmekte iken) yapması gereken bizler mi? Bu anlatıcının sesi değil, Nerval'in sesidir, öyküde bir anlığına birinci tekil şahıs olarak konuşup bize, biz örnek okurlara şunları söyleyen örnek yazardır: "O, anlatıcı, arabasıyla tepeleri çıkarken, onun buraya sık sık geldiği zamanın anılarını toparlayalım (onunla birlikte, elbette, ama ben ve siz de)". (Şekil 5).

Bu bir monolog değildir, üç kişi arasında geçen bir diyalogun bir parçasıdır: Anlatıcının söylemine gizlice giren Nerval; aynı şekilde, olaya dışarıdan tanık olduğumuzu düşünürken, gizlice işin içine sokulan biz (bir tiyatrodan hiç çıkmadığımızı düşünen biz) ve dışarıda bırakılmayan anlatıcı, çünkü

o yerlere bunca sık giden odur ("J'y venais si souvent").

Ayrıca, bu "J'y" üzerine sayfalarca yazı yazılabileceğine dikkatinizi çekmek isterim: Buradaki "y" "orası" mıdır, yani anlatıcının o akşam kaldığı yer midir? Yoksa "burası" mı (Nerval'in aniden bizi götürmekte olduğu yer mi)?

Zaman ve mekânların çözümlenmesi olanaksız bir biçimde birbirine karıştığı bu anlatıda, bu noktada sesler de birbirine karışmış görünmektedir. Ancak, bu karışıklık öylesine olağanüstü bir biçimde yönlendirilir ki, algılanması olanaksız bir hale gelir, ya da biz algılamakta olduğumuza göre, *hemen hemen* olanaksız hale gelir. Bu bir karışıklık değil, anlatı teslisini oluşturan üç kişinin birlikte görüldüğü duru bir görü, bir anlatı epifanisi anıdır: Örnek yazar, anlatıcı ve okur.

Örnek yazar ile okur, ancak okuma sırasında ve okumanın sonunda karşılıklı olarak tanımlanan iki imgedir. Bunlar karşılıklı olarak birbirlerini kurarlar. Bunun yalnızca anlatı yapıtları için değil, her tür metin için doğru olduğuna inanıyorum.

Philosophical Investigations'ın 66. paragrafında Wittgenstein şunları yazmaktadır:

örneğin, "oyun" adını verdiğimiz süreçleri ele al. Satranç oyununu, kâğıt oyunlarını, top oyunlarını, spor müsabakalarını, vb. kastediyorum. Bütün bu oyunlardaki ortak yön nedir? -"Hepsinde ortak olan bir şey *olmalı*, aksi takdirde bunlara 'oyun' adı verilmezdi"- deme hepsinde ortak bir şeyin bulunup bulunmadığına *bak*. -Gerçekten de onları gözlersen *hepsinde* ortak olan bir şeyi elbette görmeyeceksin, buna karşılık benzerlikler, bağıntılar, hatta bir dizi benzerlik ve bağıntı göreceksin.¹

Bu alıntıdaki şahıs zamirleri, hiç de Ludwig adında ampirik bir kişiyi ya da ampirik bir okuru göstermemektedir: Bunlar, seslenme biçimindeki salt metinsel stratejileri temsil ederler -tıpkı bir diyalogun başlangıcında olduğu gibi. Ko-

1. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1958, s. 31.

nuşan bir öznenin araya girmesi, oyunlarla ilgili araştırma oyununu sürdürmeyi bilen örnek bir okurun etkinliğini tamamlayıcı niteliktedir ve bu okurun entelektüel profili, hatta onu oyunlar üzerine bu oyunu oynamaya iten tutku, yalnızca o sesin ondan yapmasını istediği yorumsal işlemlerin türünce belirlenmiştir: Ele almak, bakmak, görmek, gözlemlemek, bağıntılar ve benzerlikler bulmak.

Aynı biçimde yazar, anlamsal bağlar kurabilen ve taklit edilmeyi isteyen bir metin stratejisinden başka bir şey değildir: Bu ses "kastediyorum" dediği zaman bir anlaşma oluşturmak istemektedir, o anlaşma uyarınca *oyun* teriminden kâğıt oyunları, satranç oyunu, vb. anlaşılmalıdır. Ancak bu ses *oyun* terimini tanımlamaktan kaçınır ve bizi onu tanımlamaya ya da "aile benzerlikleri" çerçevesi dışında tatmin edici bir biçimde tanımlanamayacağını görmeye davet eder. Bu metinde Wittgenstein felsefi bir üsluptan başka bir şey değildir ve onun örnek okuru da o üslubu olanaklı kılmak amacıyla işbirliğine giden, bu üsluba uyma yeteneği ile iradesinden başka bir şey değildir.

Ve işte böylece ben, bedensiz, cinsiyetsiz (ve bu ilk konferansla başlayıp sonucusuyla bitecek tarih dışında tarihsiz) ses, sizi, Kibar Okurlar, sonraki beş buluşma oyunumda işbirliği yapmaya davet ediyorum.

Loisy Ormanları

Bir ormanda dolaşmanın iki yolu vardır. İlkinde, bir ya da daha fazla yolu denersiniz (oradan olabildiğince çabuk çıkmak ya da Büyükanne'nin, Parmak Çocuk'un veya Hânsel ile Gretel'in evine ulaşabilmek için); ikincisinde, ormanın yapısını ve neden bazı patikalara girilip, diğerlerine girilemediğini anlamaya çalışırsınız. Aynı şekilde, bir anlatı metnini kat etmenin iki yolu vardır. Metin, her şeyden önce, haklı olarak öykünün nasıl sona ereceğini (Achab'ın Balina'yı yakalayıp yakalayamayacağını, 16 Haziran 1904 günü boyunca birkaç kez onunla tesadüfen karşılaştıktan sonra, Leopold Bloom'un Stephen Dedalus'la karşılaşp karşılaşmayacağını) bilmek isteyen birinci düzey bir örnek okura yöneliktir. Ancak metin, okuduğu metnin kendisinden nasıl bir okur olmasını istediğini kendine soran ve kendisine adım adım gideceği yolu gösteren örnek yazarın nasıl ilerlediğini keşfetmek isteyen ikinci düzey bir örnek okura da yöneliktir. Öykünün nasıl sona erdiğini bilmek için, genellikle bir kez okumak yeterlidir. Örnek yazarı tanımak için birçok kez okumak gerekir, belli öyküleri ise sonsuza dek okumak. Örnek okur ancak örnek yazarı keşfettiğinde ve O'nun kendisinden istediklerini anladığında (ya da yalnızca anlamaya başladığında), tam anlamıyla örnek okur haline gelecektir.

Belki de örnek yazarın sesinin, ikinci düzey örnek okuru işbirliğini en açık biçimde istediği metin, Agatha Christie'nin ünlü polisiye romanı *The Murder of Roger Ackroyd*'dur. Öyküyü hepimiz bilirsiniz: Birinci tekil şahıs olarak konuşan bir anlatıcı, Hercule Poirot'nun nasıl adım adım suçluyu bulma noktasına ulaştığını anlatır; yalnızca anlatının so-

nunda suçlunun öyküyü anlatan kişi olduğunu Poirot'nun sesinden öğreniriz, zaten anlatıcı da suçunu inkâr etmez. Ancak tutuklanmayı beklerken ve intihar etmeye hazırlanırken, anlatıcı doğrudan okurlarına seslenir. Gerçekten de bu anlatıcı belirsiz bir figürdür, çünkü bir başkasınca yazılan bir kitapta "Ben" diyen bir karakter değildir; daha çok, okumakta olduğumuz metni fiziksel olarak yazan birisi olarak belirir (Arthur Gordon Pym örneğinde olduğu gibi), dolayısıyla örnek yazarı da temsil eder ya da isterseniz, onun aracılığıyla konuşan örnek yazardır veya onun aracılığıyla örnek yazarın neredeyse fiziksel varlığını yakalayabilirsiniz de diyebiliriz.

Bu nedenle, anlatıcı okuru kitabı baştan bir kez daha okumaya çağırır, çünkü der anlatıcı, okur dikkatli biri ise, onun asla yalan söylemediğini fark edecektir. Olsa olsa sessiz kalmıştır, çünkü bilindiği gibi, metin okurdan epey işbirliği isteyen tembel bir araçtır. Anlatıcı bizi yeniden okumaya çağırarak kalmaz, metnin sonunda ilk bölümlerdeki birkaç cümleyi aktararak, ikinci düzey okurun fiziksel olarak da bunu yapmasına yardımcı olur.

Yazarlık yeteneğimden son derece memnunum. Sözgelimi, şu aşağıdaki cümlelerden daha kesin, daha doğru ne olabilir?

"Mektup dokuza yirmi kala teslim edilmişti. O mektubu okumadan onun yanından ayrıldığımda saat tam dokuza on vardı. Elim kapının tokmağında bir an duraksadım, kendime her şeyi yapıp yapmadığımı sorarak geriye döndüm."

Görüyorsunuz, söylediklerimin hepsi doğru. Ama diyelim ki, birinci cümleden sonra üç nokta koymuş olsam... Hemen şu soru belirmez mi: O belirleyici on dakikada ne oldu?

Bu noktada anlatıcı o on dakikada gerçekte ne yapmış olduğunu açıklar. Sonra sözünü şöyle sürdürür:

İtiraf etmeliyim ki, kapıdan çıkarken Parker'la yüz yüze gelmek bende tam bir şok etkisi yarattı.

Bu durumu da en küçük ayrıntısına dek not etmişim-

dir.

Daha sonra, ceset bulunup, Parker'ı polise telefon etmeye gönderdiğimde, şu sözler nasıl da iyi düşünülmüş: "Halledilmesi gereken o ufak meseleyi de hallettim!" Gerçekten de önemsiz bir şeydi yaptığım: Altı üstü diktafonu çantama tikiştirip, koltuğu duvara yaslamak.¹

Tabii, örnek yazar her zaman bu kadar açık değildir. *Sylvie*'ye dönersek, belki de öyküyü yeniden okumamızı istemeyen ya da belki ilk okuma sırasında başımıza gelenleri anlamaksızın yeniden okumamızı isteyen bir yazar buluruz karşımızda. Nerval'e ayırdığı sayfalarda Proust, *Sylvie*'nin ilk okunmasından sonra herhangi birimizin dile getirmeye hazır olduğu izlenimleri aktarmaktadır:

Dolayısıyla burada, gerçek yaşamda değil... zaman zaman rüyada gördüğümüz ya da müziğin çağrıştırdığı, gerçekdışı renkleri olan o tablolardan birisiyle karşı karşıyayız. Zaman zaman uykuya dalma anında, bunları görür ve onları sabitleştirmek, bunların biçimini tanımlamak isteriz. Sonra uyanır, artık onları görmeyiz...²

Öykü ona "bir anı gibi tanımsız ve saplantılı bir şeyler... mavimsi ve eflatun bir atmosfer" aktarır. "Sözcüklerde değil, bir Chantilly sabahındaki sis gibi sözcükler arasında duran bir şeyler."³

"Sis" sözcüğü çok önemlidir. Gerçekten de *Sylvie'nin* etkisi, nesnelere hatlarını kesin olarak ayırt etmeksizin, yarı kapalı gözlerle bir manzaraya bakıyormuşuz gibi, okurun üzerinde bir "sis etkisi" yaratmak üzere tasarlanmış gibidir. Ancak nesnelere ayırt edilmiyor değildir, aksine *Sylvie'deki* manzara ve kişi betimlemeleri net, kesin ve neoklasik bir açıklıktadır. Aslında, okurun anlayamadığı hangi zaman ânında bulunduğu. Georges Poulet'in *Les metamorphoses du*

1. Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Bölüm 27 ("Apologia") in *Five Classic Murder Stories*, New York, Avenel Books, 1985, s. 301-302.

2. Marcel Proust, "Gérard de Nerval", *Contre Sainte-Beuve*, Çev. Paolo Serini, *Giornate di lettura*, Torino, Einaudi, 1958, s. 177-178.

3. a.g.y., s.182.

cercle'de yazdığı gibi, "Nerval'in geçmişi, onun çevresinde bir çocuk halayı gibi dönmektedir".¹ Sylvie'nin temel mekanizması geriye bakışlarla ileriye bakışların (ya da Genette'nin *analeks* ve *proleks* adını verdiği anlatısal hareketlerin)² sürekli olarak yer değiştirmesine ve bazı iç içe geçmiş *analeks* gruplarına dayanmaktadır.³

Bize Anlatı Zamanı l'e (anlatılan zaman; bu, iki saat öncesi de bin yıl öncesi de olabilir) göndermede bulunan bir öykü anlatıldığında, gerek anlatıcı (birinci ya da üçüncü tekil şahıs) gerek kişiler, anlatılan zamandan önce olmuş bir şeye göndermede bulunabilirler. Ya da anlatı zamanında henüz olmamış, ancak olması gereken ve öncelenen bir şeye değinebilirler. Genette'in dediği gibi, *analeks* âdeta anlatıcının herhangi bir unutkanlığını giderme işlevini görmektedir, *proleks* ise anlatısal sabırsızlığın bir göstergesidir.

Birisi bize herhangi bir olayı anlattığında da bu tür tekniklerden yararlanır: "Bak dinle, dün Piero'ya rastladım, belki hatırlarsın, hani iki yıl önce o her sabah koşan kişi (*analeks*). Yüzü solgundu, nedenini ancak daha sonra anladım (*proleks*), bana dedi ki -ha, sana söylemeyi unuttum, onu gördüğümde bir bardan çıkıyordu ve saat henüz sabahın onuydu, anlarsın ya (*analeks*)- sonra Piero bana dedi ki -hadi, bil bakalım bana ne dedi (*proleks*)- bana dedi ki..." Umarım, konferansımın kalanında, aklınızı bu kadar karıştı-

1. Georges Poulet, *Les métamorphosés du cercle*, Paris, Pion, 1961, s. 255.

2. Eco, bu konferansların İngilizcesinde Genette'in *analeks* ve *proleks* terimlerinin yerine, *flashback* ve *flashforward* sözcüklerini kullanmış. Nijat Özön'ün TDK Yayınları arasında çıkan *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*'nde *flashback*'e "geriye dönüş"; *flashforward*'a ise "ileriye sıçrayış (atlayış)" karşılığı veriliyor. İtalyanca metinde olduğu gibi Türkçe metinde de, Genette'in klasik retorik sözcük dağarcığından alarak kullandığı ve bu nedenle anlatı çözümlemeleri açısından daha uygun olan *analeks* ve *proleks* terimlerini kullanmayı yeğledik. (Çev.)

3. Krş. Gérard Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976. Bundan sonraki sayfalarda zaman ile anlatı arasındaki ilişkiler üzerine söylenenleri ayrıca şu kitaplara borçluyum: Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974; Paul Ricoeur, üç ciltlik *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, 1984, 1985; Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, Princeton University Press, 1978); Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

racak şeyler söylemem. Ancak, daha büyük bir estetik duyguyla, Nerval hiç şüphesiz başdöndürücü bir analeks ve proleks oyunuyla bütün öykü boyunca aklımızı karıştırmaktadır.

Anlatıcı, aşkının karşılıklı olup olamayacağını bilmeksinin bir aktresi sever. Bir gazetenin sayfası ona birden kendi çocukluğunu hatırlatır; eve döner ve bir tür yarı uyku yarı uyanıklık içinde iki kız çocuğunu, Sylvie ile Adrienne'i anımsar. Adrienne bir görü (visione) gibi görünmüştür ona, sarışın, uzun boylu ve zayıf, "utkunun ve güzelliğin serabı... onun damarlarında Valois'ların kanı dolaşıyordu", Sylvie ise komşu köyün bir "petite fille"i (küçük kıızı) gibi, kara gözlü ve "hafif esmerleşmiş tenli", anlatıcının Adrienne'e gösterdiği ilgiden çocukça kıskançlık duyan bir köylü kıızı gibi görünmektedir.

Uykusuz geçen birkaç saatten sonra anlatıcı bir araba tutmaya ve anılarındaki yere gitmeye karar verir. Yolculuk esnasında başka sahneleri anımsamaya başlar ("Recomposons les souvenirs..."). Tabii, yolculuk anından daha yakın bir geçmişteyiz, "quelques années s'étaient écoulées" ("birkaç yıl geçmişti"). Bu uzun analekste Adrienne ancak belli belirsiz bir biçimde, anının anısı olarak yeniden belirir, oysa Sylvie çarpıcı bir biçimde canlı ve gerçektir. Artık anlatıcının ihmal etmiş olduğu küçük köylü kız değildir, "o kadar güzelleşmişti ki... Düzgün ve huzurlu yüz hatlarını ansızın aydınlatan gülüşünde Atinalılara özgü bir şeyler vardı". Şimdi Sylvie çocuk anlatıcının Adrienne'e atfettiği tüm güzelliklerle donanmıştır ve belki de onunla anlatıcı sevgi gereksinimini karşılayabilecektir. Anlatıcı ile Sylvie'nin eski bir dönemin nişanlıları kılığına girerek Sylvie'nin teyzesine yaptıkları dokunaklı ziyaret olası mutluluklarını simgeliyor gibidir. Ancak artık çok geçtir ya da çok erken. Ertesi gün anlatıcı Paris'e döner.

İşte şimdi, araba bir tepeyi çıkarken, anlatıcı bir kez daha doğduğu yere geri döner. Saat sabahın dördüdür ve anlatıcı bir başka konferansta ele alacağımız yeni bir analekse başlar - bu proleksimi anlayışla karşılamanızı rica ediyorum;

çünkü burada (7. Bölüm) gerçekten de zamanlar bütünüyle iç içe geçmektedir ve anlatıcının ancak şimdi anımsadığı belli belirsiz Adrienne görüsünün az önce hatırlanan festivalden önce mi sonra mı olduğunu anlamak olanaksızdır. Ancak bu kısa bir ayrıçtır. Anlatıcıyı gene karşımızda buluruz: Okçular festivali sona ermek üzereyken Loisy'ye geri dönmüş ve Sylvie'le yeniden karşılaşmıştır. Her zamanki büyüleyici güzelliğiyle Sylvie artık genç bir kadındır, onunla çocukluklarının ve ergenliklerinin çeşitli yönlerini anımsarlar (anlatıya neredeyse kaçamak olarak sokulan analeksler), ancak anlatıcı onun da değişmiş olduğunu anlar. Sylvie eldiven üreten bir zanaatkârdır, Rousseau okumakta, opera aryaları söylemektedir, hatta "güzel konuşma sanatını" bile öğrenmiştir. Son olarak da, anlatıcının süt kardeşi ve çocukluk arkadaşı ile evlenmek üzere, anlatıcı büyü zamanının artık geri döndürülemez bir biçimde yok olduğunu ve kendisinin bir gün farkla fırsatı kaçırdığını anlar.

Yeniden Paris'e dönmüş olan anlatıcı sonunda aktris Aurelie ile bir aşk ilişkisine girmeyi başarır. Ve bu noktada anlatı hızlanır: Anlatıcı Aurelie ile yaşamaktadır, aslında onu sevmediğini keşfeder, onunla ara sıra artık mutlu bir ane, arkadaş, belki de kız kardeşe dönüşen Sylvie'nin köyüne geri döner.

Son bölümde, sevgilisi tarafından terk edildikten (ya da terk edilmesini sağladıktan) sonra yitmiş yanılsamaları üzerinde düşünerek bir kez daha Sylvie ile konuşur.

Anlatılan olay çok sıradan olabilirdi, ancak analeksler ve proleksler karmaşası ona büyüleyici bir gerçekdışılık kazandırmaktadır. Proust'un belirttiği gibi okur "nerede bulunduğunu, şimdiki zamanın mı yoksa geriye dönüşün mü söz konusu olduğunu görmek için her an geriye, önceki sayfalara dönmek" zorundadır.¹ Sis etkisi öylesine egemendir ki, okur çoğu zaman bu zorunluluğu yerine getiremez. Yitik za-

1. "Gérard de Nerval", *Contre Sainte-Beuve*, s. 154.

man arayışının büyüüne kapılmış olan ve yapıtını yeniden kazanılmış zaman doğrultusunda bitiren Proust'un Nerval'de neden bir usta, bir öncü görmüş olduğu anlaşılmaktadır -ancak Nerval zamana karşı giriştiği savaşı kazanamamış, yitirmiştir.

Ancak savaşı yitiren kimdir? İntihar etmeye karar veren ampirik yazar Gérard Labrunie mi, örnek yazar Nerval mi yoksa okur mu? *Sylvie*'yi yazarken Labrunie oldukça ciddi bir zihinsel rahatsızlık durumu içinde birkaç kez bir klinikte kalmıştır ve *Aurélia'da* (II, 5) bize nasıl çalıştığını anlatır: "Dağınık sayfalar üzerine hemen her zaman kurşun kalemle, kendimi fantezinin ya da gezintinin kollarına bırakarak acıyla yazdım". Ampirik okur ilk okumada nasıl okuyorsa, öyle yazıyordu: Zamansal bağlantıları, önce ile sonrayı tam ayırt etmeksizin. Proust, Sylvie'nin "bir rüyanın rüyası" olduğunu ("c'est le rêve d'un rêve") söyleyecektir, ancak Labrunie gerçekten de düş görür gibi yazmaktaydı. Örnek yazar olarak Nerval'in yazma biçimi bu değildir. Sylvie'nin büyüünü oluşturan, zaman ve yerlerle ilgili görünen (ve ilk düzey okuru zorlayan) belirsizlik, tıpkı bir saatin mekanizması gibi kusursuz dilbilgisel bir taktik ile bir anlatı stratejisine dayanmaktadır -ancak bu yalnızca ikinci düzey örnek okurun görebileceği bir şeydir.

Nasıl ikinci düzey örnek okur olunur? Anlatıcının yitirmiş olduğu olaylar dizisini yeniden oluşturmak gerekir, daha sonra anlatıcının bu diziyi nasıl kaybettiğini anlamak için değil, Nerval'in okuru nasıl onu kaybetmeye yönlendirdiğini anlamak için.

Ne yapmak gerektiğini anlamak için, Rus Formalistlerinin *fabula* (öykü) ile *sjuzet* (olay örgüsü) arasındaki fark olarak adlandırdıkları, tüm çağdaş anlatı kuramlarının temel konularından birini ele almak gerekmektedir.

Gerek Homeros'un anlattığı gerek Joyce'un yeniden kurduğu Ulysses öyküsünü Yunanlılar olasılıkla *Odysssea* yazılmadan önce de biliyorlardı.

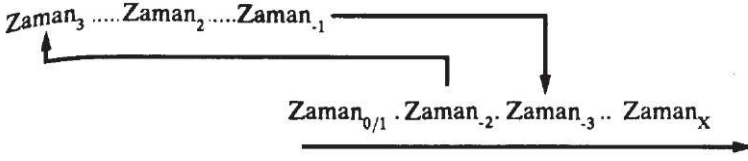


Şekil 6

Odyseus (Ulysses) Troya'yı alevler içinde bırakır ve arkadaşlarıyla birlikte denizde kaybolur. Tuhaf insanlarla ve korkunç canavarlarla -Laistrygonlar, Kykloplar, Lotos Yiyenler- karşılaşır, yeraltına iner, Sirenlerden kaçır ve sonunda su perisi Kalypso'ya tutsak düşer. O anda tanrılar onun ülkesine dönmesini sağlamaya karar verirler. Kalypso Odyseus'u serbest bırakmaya yönlendirilir, Odyseus tekrar denize açılır, Phaiakların ülkesinde karaya çıkar ve Alkinoos'a öyküsünü anlatır. Daha sonra İthake'ye yelken açar, Penelopeia'ya talip olanları yenilgiye uğratar ve Penelopeia'ya kavuşur. Dolayısıyla öykü başlangıç anı Z₁'den sonuç anı Z_x'e doğru çizgisel bir biçimde ilerler (Şekil 6).

Ancak *Odyseia*'nın olay örgüsü çok farklıdır. *Odyseia, medias res* (öykünün ortasından) başlar, bir Z₀ anında, yani Homeros adını verdiğimiz sesin konuşmaya başladığı anda. O anı geleneğe göre Homeros'un ezgisine başladığı gün ile ya da okumaya başladığımız an ile özdeşleştirebiliriz. Her durumda, olay örgüsü Odyseus, Kalypso'nun tutsağı olduğu, onun sevgi tuzaklarından kaçtığı ve Phaiaklar arasında karaya çıktığı anda, Z₁ anında başlar ve Odyseus öyküsünü ancak o noktada (Z₂ adını vereceğimiz ve sekizinci kantoda karşılık gelen anda) anlatır. Öykü çok yıllar öncesinden başlatılır (Z₃) ve okur ilk kez kahramanın başından geçen çeşitli serüvenleri öğrenir.

Bu analeks, şiirin önemli bir bölümü boyunca sürer ve ancak on üçüncü kantoda metin sekizinci kantoda bulunduğumuz zamana bizi taşır. Odyseus öyküsünü tamamlamak üzere İthake'ye doğru yelken açar (Şekil 7).



Şekil 7

Masallar gibi içinde yalnızca öykünün yer aldığı, basit biçimli anlatılar vardır ve "Kırmızı Şapkalı Kız" bunlardan biridir: Evden çıkan ve ormanda başından bir serüven geçen kız ile başlayıp, kurtun ölümü ve kızın eve dönüşü ile sona erer. Tümüyle öyküden oluşan basit biçimli anlatılara bir başka örnek olarak Edward Lear'in *limerick'leri* gösterilebilir:

There was an Old Man of Peru
 who watched his wife making a stew;
 But once by mistake
 In a stove she did bake
 That unfortunate man of Peru.

Peru'lu yaşlı bir adam varmış
 güveç yapan karısına bakarmış;
 Ama karısı bir dalgınlık anında
 pişirivermiş onu fırında
 şu Peru'lu talihsiz adammış.¹

Bu öyküyü sanki *New York Times* tarafından anlatılıyor gibi anlatmayı deneyelim: "Lima, 17 Mart. Dün 41 yaşındaki, iki çocuk sahibi, Peruvian Chemical Bank'de memur olan Alvaro Gonzales tipik bir yerel yemek hazırlamakta olan karısı Lolita Sanchez de Medinaceli tarafından yanlışlıkla pişirilmiştir..."

Neden bu öykü Lear'inki denli (ya da onun serbest bir

1. *Limerick*. Bir, iki ve beşinci dizeleri bir uyakta, üç ile dördüncü dizeleri ise bir başka uyakta olan, beş dizelik nükteli şiir. (Çev.)

çevirisi denli "güzel" değildir? Çünkü Lear öyküyü anlatmaktadır, ancak öykü onun anlatisının yalnızca içeriğidir. Bu içeriğin bir biçimi, basit biçime özgü bir örgütlenişi vardır ve Lear bir olay örgüsü aracılığıyla öyküyü karmaşık hale getirmez. Ancak anlatsal içeriğin biçimini bir anlatım biçimiyle dile getirir, bu ise *limerick'in* tipik uyak oyunundan oluşan bir ölçü şemasından oluşmaktadır. Öykü bir *anlatsal söylem* aracılığıyla iletilmektedir (*Şekil 8*).



Şekil 8

Öykü ile olay örgüsünün bir dil sorunu olmadığını söyleyebiliriz. Bunlar hemen her zaman bir başka göstergesel sisteme çevrilebilir yapılardır, gerçekten de az önce yaptığım gibi, *Odyseia'nın* öyküsünü aynı olay örgüsüne göre örgütlenmiş biçimde, dilsel bir açıklama aracılığıyla ya da bir film veya çizgi roman şeklinde anlatabilirim, çünkü bu iki göstergesel sistemde de analeks işaretleri vardır. Oysa Homeros'un öyküsünü anlattığı sözcükler Homeros metninin birer parçası olup, kolaylıkla açıklanabilir ya da imgelere dönüştürülebilir nitelikte değildirler.

Bir anlatı metninde olay örgüsü bulunmayabilir, ancak öykünün ve söylemin bulunmaması mümkün değildir: *Kırmızı Şapkalı Kız*'ın öyküsü bize farklı söylemler aracılığıyla -Grimm'in, Perrault'nun, annemizin- ulaşmıştır. Doğal olarak, söylem de örnek yazarın stratejisinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Lear'ın bize Peru'lu yaşlı adamın "talihsiz" ol-

duğunu belirten o dolaylı dokunaklı yorumu öykünün değil, söylemin bir parçasını oluşturur. Bir anlamda öykü değil söylem, modern okura yaşlı adamın yazgısından duygulanması gerektiğini iletmeye çalışır. Ancak beraberinde saçma ve ironik bir düzenlamı getiren *limerick* biçimi de söylemin bir parçasını oluşturur; dolayısıyla, *limerick* biçimini seçmekle Lear, *New York Times*'ın söylemsel tarzıyla anlatıldığında bizi ağlatabilecek olan bir öyküye gülebileceğimizi belirtmektedir.

Sylvie metni bize "araba bayırları çıkarken, buraya öylesine sık geldiğim zamanın anılarını toparlayalım" dediğinde, bizimle konuşan kişinin anlatıcı değil, örnek yazar olduğuna karar vermiştik. O anda örnek yazarın öyküyü bir olay örgüsü aracılığıyla değil, anlatsal söylem aracılığıyla örgütlenme tarzı şeklinde kendini gösterdiği açıkça ortadadır.

Birçok edebiyat kuramı, örnek yazarın sesinin yalnızca olayların düzenlenmesi (öykü ile olay örgüsü) aracılığıyla duyulması konusunda ısrar etmişlerdir; bu kuramlar, söylemin varlığını en aza indirgerler -söylem yokmuş gibi değil de okurun, onunla ilgili işaretleri fark etmemesi gerekiyormuş gibi. Eliot için "Coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir "nesnel bağlulaşık" bulmaktır. Başka bir deyişle, o belirli coşkunun örneği olabilecek bir nesnel dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır".¹ Proust bir yandan Flaubert'in üslubunu överken, bir yandan da "hep köylerden izler taşıyan o güzel eski hanlar" benzeri cümleler yazdığı için üzüntü duymaktadır. Proust, "Madame Bovary şömineye yaklaştı" cümlesini aktarır ve memnurluk duyarak şu gözlemde bulunur: "Madame Bovarynin üşüdüğü belirtilmemiştir hiçbir biçimde". Proust "bir boşluğu, bir ek yeri olmayan, birleştirilmiş, bütünsel bir üslup" istemektedir, bu üslubta yalnızca "nesnel bir belirimi" var olmalıdır.²

1. Küçük bir değişikliklerle çeviri, T.S. Eliot, "Hamlet", Çev. Akşit Göktürk, *Denemeler*, İstanbul, Afa Yayınları, 1987, s. 57'den alınmıştır.

2. Marcel Proust, "A ajouter à Flaubert" in *Contre Saint-Berne*, ed. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, 1971, s. 300.

Proust'un metnindeki "belirim" (apparition) terimi bize Joyce'un "epifani"sini anımsatmaktadır. *Dublinliler'de*, yalnızca olayların temsilinin, okura ne anlaması gerektiğini belirttiği noktalarda epifaniler vardır. Oysa *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ndeki kuş-geç kız epifanisinde okuru yönlendiren salt öykü değil söylemdir.

Bu nedenle *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ndeki genç kızın beliriminin film diline çevrilmesinin olanaksız olduğuna inanıyorum; oysa olayları, durumları ve öykü kişilerinin diyaloglarını yalın bir biçimde sergilemek yoluyla John Huston "Ölümler" gibi bir öykünün atmosferini (aynı adlı filmde) film diliyle yeniden kurmayı başarmıştır.

Anlatı metninin değişik düzeyleri ile ilgili bu uzun gezintiyi yapmak zorunda kaldım, çünkü şimdi çetin bir soruya yanıt vermeme söz konusu: Yalnızca öyküden oluşan ve hiçbir olay örgüsü bulunmayan metinler varsa, *Sylvie* gibi yalnızca olay örgüsünden oluşan ve bir öyküsü bulunmayan metinlerin olması da olanaklı mıdır? *Sylvie* bize bir öyküyü yeniden kurmanın olanaksız olduğunu söyleyen bir metin değil midir? Metin okurdan Labrunie gibi hasta, onun gibi rüya, anı ve gerçekliği birbirinden ayıramayan biri haline gelmesini istiyor olamaz mı? Hikâye bileşik zamanının kullanımı, yazarın, kendimizi yitirip, onun hikâye bileşik zamanı kullanımını analiz etmememizi istediğini göstermiyor mu?

Burada, iki görüş arasında bir seçim yapmak söz konusudur. Bu görüşlerden biri, Labrunie'nin Dumas'ya yazdığı *ve Ateş'in Kızları* adlı yapıtında yer alan bir mektupta ironik bir biçimde, yazılarının Hegel'in metafiziğinden daha karmaşık olmadığını söyleyip, "açıklanmaları mümkün olsa, bu açıklamalar nedeniyle büyülerini yitirirlerdi" diye ekleyerek dile getirdiği görüştür. Öteki hiç şüphesiz Nerval'in *Sylvie*'nin son bölümünde dile getirdiği görüştür: "Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien de coeurs me comprendront" ("Yaşamın sabahında bizi büyüleyip, yol-

dan çıkaran düşler böyledir. Bu düşlerimi sayfaya fazla bir düzen gözetmeksizin koydum, ancak pek çok yürek beni anlayacaktır"). Nerval'in herhangi bir düzen izlememiş olduğunu mu kabul etmeliyiz yoksa izlediği düzenin ilk bakışta kendisini göstermediğini mi? Şöyle mi düşünmemiz gerekiyor: Flaubert'deki fiil zamanlarının kullanımını son derece ince bir biçimde çözümlleyen ve onun anlatı stratejisinin etkilerine öylesine duyarlı olan Proust, Nerval'den yalnızca bileşik hikâye zamanlarıyla bizi baştan çıkarmasını istemiş ve Nerval'in, yaşamı geçici ve edilgen bir şey olarak sunan bu acımasız zamanı, yalnızca gizemli bir hüznü duygusu duymamız için kullandığını düşünmüştür. Yoksa Labrunie'nin bir düzen yaratmak için çokça özen gösterdiğini, ancak bizi yitime sürüklemek için, kullandığı yöntemleri fark etmememizi istediğini mi düşünmeliyiz?

Bana, Atlanta büyücülerinin sırrını hiçbir zaman açığa çıkaramayacakları belli maddeler içerdiği için Coca Cola'nın damağa hoş geldiğini söylüyorlar. Ancak bu "*Coca Cola yönelimli eleştiri*"yi kabul edemiyorum. Nerval'in, okurunun üslup stratejilerini anlamasını ve takdir etmesini istemediği düşüncesini kabul edilemez buluyorum. Nerval yalnızca zamanların karışık *olduğunu* hissetmemizi istemekle kalmıyor, aynı zamanda bunları *nasıl* karışık hale getirdiğini anlamamızı da istiyordu.

Benim edebiyat görüşümün Nerval'inkine ve belki de Labrunie'ninkine karşılık gelmediği biçiminde bir itiraz getirilebilir; ancak bu görüş *Sylvie* metninde, bizi hemen masalların zamanına benzer bir zamana sokmak istiyormuşçasına belirsiz bir "Je sortais d'un théâtre" ile başlayan ve kitapta sözü edilen tek tarih olan tarihle sona eren bu anlatıda karşılığını bulmaktadır. Anlatıcı artık tüm yanılsamalarını yitirdiği anda, Sylvie şunu söylemektedir: "Pauvre Adrienne! Elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832." ("Zavalı Adrienne! 1832'ye doğru Saint-S... Manastırında öldü.")

Metinsel konumların en stratejik olanında, tam da öykü-

nün sonunda beliren ve kesin bir göndermeyle metnin büyü-
sünü parçalamak istiyor görünen bu sıra dışı ve buyurgan ta-
rih niye? Proust'un belirttiği gibi, şimdiki zamanda mı geç-
mişte mi olduğumuzu, nerede bulunduğumuzu anlamak için
sürekli olarak önceki sayfalara dönmek zorundayız. Gerçek-
ten de, eğer geriye dönersek, tüm anlatsal söylemin zaman-
sal göstergelerle kaplı olduğunu fark ederiz.

İlk okumada bu göstergeler yiter, ancak ikinci okumada
açık bir biçimde ortaya çıkarlar. Öyküyü anlattığı anda anlatı-
cı bir yıldır aktrisi sevdiğini söylemektedir, birinci analeksten
sonra Adrienne'e "yıllardır unutulmuş bir imge" olarak gön-
dermede bulunur, ancak Sylvie ile ilgili olarak kendisine "ni-
çin üç yıldır onu unutmuştum?" sorusunu sorar. Okur en baş-
ta bu ilk analeks anından bu yana üç yıl geçmiş olduğunu dü-
şünür ve daha da yolunu yitirir, çünkü öyle olsa anlatıcı ya-
şamdan zevk alan bir genç değil, henüz bir çocuk olurdu. An-
cak ikinci analeksin başladığı dördüncü bölümün başlangıcın-
da, araba tepeyi çıkarken, metin "birkaç yıl geçmişti" diyerek
başlar. Ne zamandan beri? Olasılıkla ilk analeksin konusu
olan çocukluk döneminden beri. Belki, diye düşünür okur,
birinci analeks zamanından ikinci analeks zamanına kadar
birkaç yıl ve ikinci analeksten o geceye kadar üç yıl geçmiş-
tir. İkinci kapsamlı analeks sürecinde anlatıcının bu yerlerde
bir akşam ve onu izleyen gün boyunca kaldığı kolaylıkla anla-
şılmaktadır. Zamansal bağlantıların daha karışık hale geldiği
yedinci bölüm "saat sabahın dördü" ile başlamakta ve bir son-
raki bölümde bize anlatıcının Loisy'ye gün ağarırken vardığı
söylenmektedir. Anlatıcı bütün gün orada kalır ve ertesi gün
yola çıkar. Anlatıcı Paris'e döndükten ve aktrisle ilişkiye baş-
ladığı andan itibaren, zamansal göstergeler daha baskılı bir
hal alır: Aylar geçtiği söylenir, belli bir olaydan sonra "bunu
izleyen günler"den söz edilir, daha sonra "iki ay sonra", "son-
raki yaz", "ertesi gün"den, "belli bir akşam"dan, vb. söz açı-
lır. Bize bu zamansal dayanak noktalarını ileten ses, belki de
zaman duygusunu yitirmemizi istemekte, ancak aynı zaman-

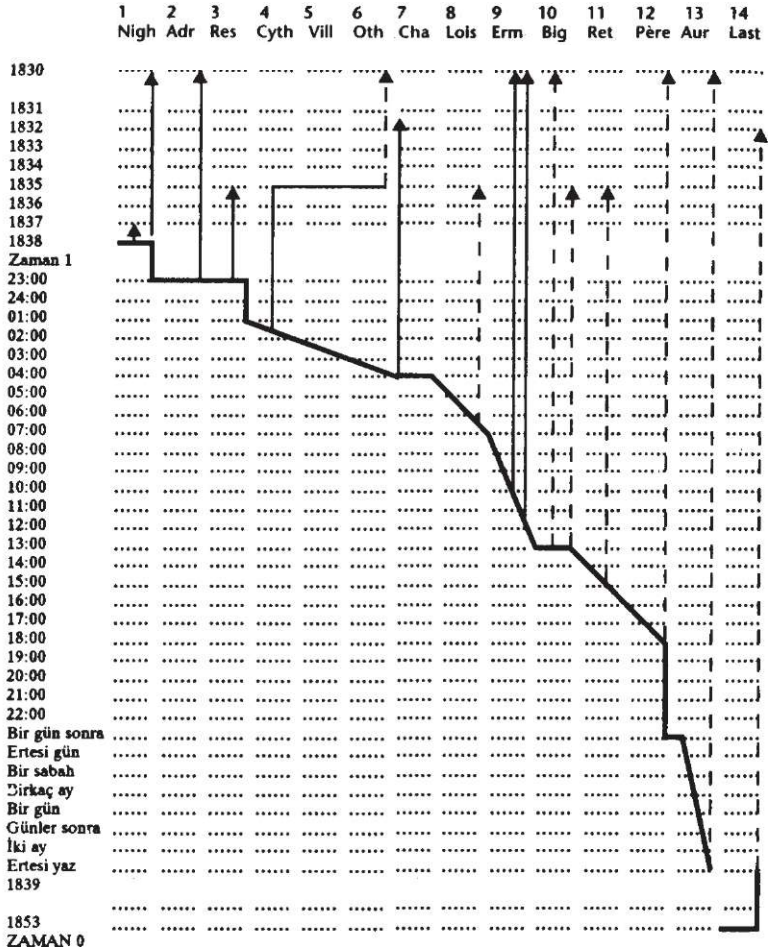
da olayların kesin sırasını yeniden kurmaya bizi davet etmektedir.

İşte bu yüzden *Şekil 9*'daki çizelgeyi izlemenizi rica ediyorum: Bunun yararsız ve acımasız anatomik bir alıştırma olduğunu sanmayınız. Bu çizelge Sylvie'nin gizemini biraz daha anlamamıza yardımcı olacaktır.

Örtük öykünün gelişim çizgisini (Nerval'in yalnızca belli belirsiz işaretlerle göndermede bulunduğu, benim yeniden kurduğum çizgi) dikey bir sütuna koyalım, buna karşılık yatay sütuna bölümlerin ya da olay örgüsünün gelişim çizgisini yerleştirelim. Belirgin öykünün çizgisi, Nerval'in metinde bize bilgi verdiği çizgi, olay örgüsünün yatay çizgisi boyunca uzanan testere dişli kırık bir çizgi olarak görünmektedir. O çizgiden dikey oklar biçiminde geçmişi gösteren göndermeler dallanmaktadır. Kesintisiz çizgideki oklar anlatıcının analekslerini temsil etmektedir, noktalı çizgidekiler ise anlatıcının kişilere ya da başkalarıyla konuşurken kendisine atfettiği analeksleri göstermektedir (bunlar değinmeler, göndermeler, kısa anımsamalardır). Bu geriye dönmelerin, anlatıcı uzak geçmişi anlatırken ondan önceki geçmişin olaylarını düşündüğü anlardan kaynaklanması gerekir, ancak bileşik hikâye zamanının sürekli olarak araya sokulması bu zamansal ilişkileri karıştırır.

Anlatıcı ne zaman konuşmaktadır? Yani konuştuğu Sıfır Zamanı hangisidir? Metin XIX. yüzyıl dünyasını anlattığına ve *Sylvie* 1853'te yazılmış olduğuna göre, bu tarihi anlatının Sıfır Zamanı olarak seçiyoruz. Bu yalnızca çıkış noktası olarak kabul edeceğim bir konvansiyon, bir önermedir: Sesin bugün, biz okurken, 1995'te konuştuğuna da karar verebilirdim. Önemli olan, bir kez Z_0 'ı sabitleştirdikten sonra, yalnızca metnin sağladığı verileri kullanarak geriye doğru kesin bir hesaplamanın yapılabilmesidir.

Adrienne'nin 1832 yılında, dolayısıyla çocuk anlatıcı onu tanıdıktan sonra öldüğünü hesaplar, arabayı tuttuğu geceden sonra, iki gün sonra Paris'e döndüğünü göz önünde



Şekil 9

bulundurursak; anlatıcı aktris ile ilişki içinde olduğu sürenin üzerinden yıllar değil, aylar geçtiğini bize açıkça söylemektedir. Makul bir tahminle, ilk üç bölümde sözünü ettiği akşam ile bütün Loisy'e dönüş bölümünün 1838 yılı dolaylarına yerleştirilmesi gerektiğini saptamak mümkündür. Anlatıcının o dönemde yirmisini henüz geçmiş bir züppe olduğunu düşünürsek ve ilk analeksi olasılıkla on iki yaşındaki çocuğun bize betimlediğini göz önünde bulundurursak, ilk anının 1830 yılına göndermede bulunduğunu saptayabiliriz. Bize 1838 yılında ikinci analekte göndermede bulunulan zamanın üzerinden üç yıl geçtiği belirtildiğine göre, bu olayların yaklaşık 1835 yılında meydana geldiğini kabul edebiliriz. Adrienne'in ölümünü gösteren son 1832 tarihi bize yardımcı olmaktadır, çünkü daha 1835'te Sylvie bize o sırada Adrienne'in çoktan ölmüş olduğunu düşündüren belli belirsiz imalarda bulunur ("Votre religieuse... Cela a mal tourné"). İşte o zaman, konvansiyonel olarak belirlenen iki kronolojik göndermeyi sabitleştirdikten sonra (anlatan sesin Z_0 'ı olarak 1853 ile Z_1 olarak anılar oyununun başladığı bir 1838 akşamı), kayda değer bir yakınlaşmayla bizi yeniden 1830'a götüren bir dizi geriye dönük zamansal parçacıklar ile bizi aşağı yukarı 1839 yılındaki aktris ile son ayrılmaya götüren ileriye dönük bir diziyi saptayabiliriz.

Okur bu yeniden kurma'dan ne kazanmaktadır? Hiçbir şey, eğer birinci düzey okur olarak kalırsa. Belki birkaç sis etkisini dağıtabilir, ancak yitmenin getirdiği büyüü kaybetme riski vardır. Oysa ikinci düzey okur bu anımsamaların bir düzeni izlediğini, deyim yerindeyse bu ani "geriye sarmalar" m ya da zamansal değişikliklerin ve anlatısal şimdiki zamana hızlı beklenmedik dönüşlerin belli bir ritmi izlediğini fark eder. Nerval, bir tür senfonik bir çalışmayla sis etkilerini yaratmayı başarmıştır. Başta uyandırdığı üzerinde düşünülmemiş etkiler nedeniyle zevk alınan, ancak daha sonra bir dizi beklenmedik aranın o etkileri ürettiğini keşfetmemizi sağlayan bir melodi gibi. Bu senfonik düzenleme bize, nasıl za-

mansal "değişiklikler" oyunu aracılığıyla okura bir müzik "tempo"sunun empoze edildiğini göstermektedir.

Analeksler en yoğun olarak ilk on iki bölüm boyunca gerçekleşir, bu bölümler sabah on birden akşama, tiyatrodan çıkışa dek süren bir gün ile ziyaretçinin ertesi sabah yeniden Paris'te olmak üzere arkadaşlarından izin isteyip ayrıldığı sonraki günün gecesine dek olan süreyi kapsar. Bu yirmi dört saatlik süreye sekiz yıllık anıların sıkıştırıldığını belirterek itirazda bulunabilirsiniz, ancak bu benim çizelgemin yarattığı bir tür optik yanılsamadan kaynaklanmaktadır, bu çizelgede oklar geriye doğru ilerleyen tüm zamanı kapsar görünmektedir. Oysa söz konusu olan, sıçramalardır, bir anı aydınlatan "belirtgeler" ya da kısa geçmiş anlarıdır. Dikey eksen üzerinde ben, Sylvie'nin bir metin olarak öngördüğü, ancak anlatmadığı (anlatıcı onları düzenli bir biçimde yeniden kuramadığı için), tüm öykü aşamalarını gösterdim.

Böylece, öykünün birbiriyle bağlantısız birkaç anını anlatan çok geniş ölçüde yayılmış bir olay örgüsü alanına sahibiz, çünkü bu sekiz yıl gerçekte yeniden kavranmış değildir, tanım gereği yeniden bulunamayacak bir geçmişin sisi içinde kaybolmuş bu yılları imgelemek zorunda olanlar biz okurlarız. Bu yitim ve belli belirsiz bozgun duygusunu yaratan, sırasını yeniden kurmayı başarmaksızın o anları yeniden bulma çabasına ayrılmış sayfaların niceliğidir, anımsama zamanı ile gerçek anlamda anımsanmış zaman arasındaki oransızlıktır.

Bu yenilgi nedeniyle ki, aylar atlanarak, topu topu iki bölümde çözülmeye doğru hızlı bir biçimde ilerlenir. "Birçok başkalarının öyküsü olmayan ne söyleyebilirim artık?", diyerek anlatıcı kendini haklı çıkarır. Bu bölümde, yalnızca iki kısa analeks belirir: Biri, Aurelie'ye Adrienne ile ilgili eski görüşünü anlatan anlatıcının analeksi (ancak artık anlatıcı düşünmemektedir, artık okurun bildiği bir öyküye göndermede bulunmaktadır); öteki ise, Sylvie'nin ağzından ansızın çıkan ve Adrienne'in ölüm tarihini belirleyen analekstir -tüm anlatının kesin, çürütülemez tek olgusu. Son iki bölümde anlatıcı

olay örgüsünün zamanlarını hızlandırır, çünkü artık yeniden bulunabilecek bir öykü yoktur. Artık vazgeçmiştir. İlerleme hızındaki bu değişiklik, büyü zamanından düş kırıklığı zamanına, rüyanın devinimsiz zamanından gerçekliğin hızlandırılmış zamanına geçmemize neden olur.

Bu "mavimsi ve eflatun" atmosferin sözcüklerde değil, bir sözcük ile öteki arasında olduğunu gözlediğinde Proust haklıydı. Gerçekten de bu atmosfer öykü ile olay örgüsü arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır ve söylem düzeyinde sözcük seçimlerini yönlendiren de bu ilişkidir. Eğer benim çizelgemi söylemsel yüzeyin üzerine saydam bir çerçeve gibi oturtursanız şunu göreceksiniz: Fiil zamanındaki sürekli değişikliklerin stratejik bir konumda araya girişi, tam da zamansal sıçramaların düğüm noktalarında gerçekleşmektedir. Hikâye bileşik zamanı, şimdiki zaman ya da -mişli geçmiş zaman arasındaki bu değişiklikler beklenmedik bir biçimde ortaya çıkmakta, zaman zaman algılanamaz bir nitelik kazanmaktadır, ancak hiçbir zaman nedensiz değildirlir.

Bir önceki konferansta, *Sylvie*'yi yıllardır neredeyse anatomik bir işleme tabi tuttuktan sonra, bu kitabın benim için hiçbir zaman büyüsunü yitirmediğini ve onu her yeniden okuyuşumda Sylvie ile olan aşk öykümün (anlatı olarak mı anlatı kahramanı olarak mı Sylvie bilemiyorum) ilk kez başladığını söylemiştim. Bu stratejinin "yapı"sını, kuralını bildiğime göre, bu nasıl mümkün olabiliyor? Şöyle: Yapı, metinden çıkıldığı zaman kurulabilir; ancak okumaya dönerseniz, metne geri dönerseniz ve kendinizi metnin akışına bırakırsanız, *Sylvie* hızlı okunamaz. Hızlı okuyabilirsiniz elbette, eğer belli bir cümleyi bulmak istiyorsanız, ancak bu durumda metni okuyor olmazsınız, bir konuda metne danışıyor ya da bir bilgisayar gibi *tarama* yapıyor olursunuz. Farklı cümleleri anlamaya çalışarak metni okursanız, *Sylvie'nin* sizi adımınızı yavaşlatmaya zorladığını fark edersiniz. Yavaşlar yavaşlamaz da, metne girdiğiniz anahtar, Ariadne ipliğini unutursunuz. Yeniden kendinizi Loisy ormanında yitirir, çıkış yolunu bula-

mazsınız.

Olasılıkla, hasta Labrunie bu olağanüstü anlatı mekanizmasını kurmuş olduğunu bilmiyordu. Ancak o mekanizmanın yasaları metinde, gözlerimizin önündedir. Felsefe taşıyan arayan efsanevi Berthold Schwartz nasıl olup da onun yerine barutu bulmuştu? Schwartz bunu istemiyor ve bilmiyordu; ancak barut oradadır, zavallı Berthold'un hakkında hiçbir şey bilmediği bir kimya formülü uyarınca uğursuz bir biçimde işlevini yerine getirmektedir. Örnek okur, ampirik yazarın belki de tamamıyla şans eseri bulmuş olduğu şeyi bulur ve bunu örnek yazara atfeder.

Nerval'in metnin hangi stratejiler aracılığıyla örnek okuru eğitmesi gerektiğini anlamamızı istediği tezi, yorumsal bir tahmindir. Ancak ampirik yazarın doğrudan araya girerek bize tam da o tür bir örnek yazar olmak istediğini belirttiği durumlar vardır. Edgar Allan Poe'yu ve onun "The Philosophy of Composition" adlı denemesini düşünüyorum.

Birçok kimse bu metni bir tahrik olarak, *Kuzgun'da* "yazının hiçbir ayrıntısının rastlantı ya da sezgi ile açıklanamayacağı; yapıtın, gerçekleştirimine doğru bir matematik probleminin kesinliği ve mantıksal katılığı ile adım adım geliştiğini" gösterme girişimi olarak algılamıştır. Benim kanımca Poe, şiirinde, birinci düzey okurunun neyi hissetmesini, ikinci düzey okurunun ise neyi keşfetmesini beklediğini anlatmak istemiştir.

Bir edebiyat yapıtının "süre"sinin bir oturuşta okunabilecek kadar kısa olması gerektiğini, çünkü eğer metin iki oturuşu gerektirirse, günlük uğraşların araya girip, bütünsel etki adını verdiğimiz her şeyi bir anda yok edeceğini söylediğinde Poe'yu bir ölçüde saf birisi olarak değerlendirmenin çekiciliğine kapılırız. Ancak kanımca, bu bile ampirik okurların psikolojisi ile ilgili bir hesap değildir: Bu, örnek bir okurun işbirliğine girme olasılıkları ile ilgilidir ve içinde ideal bir ölçü bulma yolundaki sonsuz arayış sorununu gizlemektedir.

İkinci aşama olarak, bir şiirin asal etkisini, Güzellik'i ta-

nımlamak söz konusudur: "Herhangi bir tür Güzellik, olağanüstü bir biçimde belirişiyile duyarlı bir ruhta değişmez bir biçimde gözyaşına neden olur. Dolayısıyla, melankoli tüm şiirsel tonlar arasında kullanılması en kabul edilebilir olanıdır". Ancak Poe, "tüm yapının üzerinde dönebileceği bir menteşe" bulmak istiyor ve bütün sanatsal etkiler arasında hiçbir şeyin *refrain* (nakarat) kadar evrensel bir biçimde kullanılmamış olduğunu belirtiyordu.

Poe uzun uzadıya nakaratın gücü üzerinde, bu ses ile düşünce tekdüzeliği üzerinde, tek kaynağı, yinelemenin getirdiği kimlik duygusu olan zevk üzerinde durur. Sonunda, saplantılı bir tekdüzeliği olması için nakaratın yinelenen, sürekli bir vurguya olanak sağlayan tek sesli bir sözcük olması gerektiğine karar verir, "Nevermore" [bir daha asla] sözcüğünü seçmek ona neredeyse bariz bir şeymiş gibi görünür. Ancak böylesine tekdüze bir nakarat mantıksal olarak bir insana atfedilemeyeceği için, yapacağı tek şey, konuşan bir hayvanı, Kuzgun'u seçmektir. Şimdi bir başka sorunu çözmesi söz konusudur:

Kendi kendime sordum: "Tüm hüznünlü temalar arasında, insanların *evrensel* kavrayışına göre en hüznünlü olanı hangisidir?" Belirgin yanıt ölüm oldu. "Ne zaman", diye sordum, "tüm temaların bu en hüznünlüsü en şiirsel hale gelir?" Daha önce oldukça ayrıntılı bir biçimde açıklamış olduğum gibi, burada da yanıt açıkça ortadadır. "*Güzellik*"le en yakın biçimde birleştiği zaman: Şu halde, güzel bir kadının ölümü tartışılmaz bir biçimde dünyanın en şiirsel konusudur -benzeri biçimde, böyle bir konuya en uygun dudaklar, sevgilisini yitiren bir aşğın dudaklarıdır". Şimdi iki fikri birleştirmem gerekiyordu: Ölen kadını için ağlayan bir aşık ile sürekli olarak "Nevermore" sözcüğünü yineleyen bir Kuzgun.

Poe hiçbir şeyi göz ardı etmez, seçmeye karar verdiği ritm ile ölçü türünü bile ("ilki, bir kuvvetli, bir zayıf vurgulu hece ölçüsüdür; ikincisi, beşinci dizedeki nakaratta yinelenen yedi vurgulu eksik heceli ölçü ile dönüşümlü olarak kul-

lanılan ve üç vurgulu eksik heceli ölçü ile sona eren sekiz vurgulu tam heceli ölçüdür") ve sonunda Kuzgun ile âşık arasında bir bağlantı kurmanın en uygun tarzının ne olduğunu sorar kendisine. Onları bir ormanda karşılaştırmak uygun olmakla birlikte, gene de Poe'ya göre şöyle bir şey söz konusudur: "Bir olayın etkisi açısından *sınırları çizilmiş kapalı bir alan* kesin olarak gereklidir; bu alan, o olayı ötekilerden ayırmakta ve ona bir çerçevenin tabloya verdiği gücü vermektedir". Dolayısıyla Poe âşığı odasına yerleştirmeye karar verir ve yeri belirledikten sonra yapacağı şey kuşu oraya sokmaktır: "Kuzgun'u pencereden sokma düşüncesi kaçınılmazdı". Aşık önce kuşun kanatlarının pencere kepengine vuruşunu, kapının "çalınması" zanneder; ancak bu ayrıntı yalnızca okurun merakını artırmaya yarar, bir de şuna: "Aşığın kapıyı açıp, karanlıktan başka bir şeyle karşılaşmamasının, dolayısıyla kapıyı çalanın sevdiği kadının ruhu olduğu şeklindeki yarı hayal ürünü inancı benimsemesinin yarattığı bu ikincil etkiyi metne sokmak".

Gece (Snoopy'nin de çok iyi bildiği gibi) olsa olsa "fırtınalı" olabilirdi. Öncelikle Kuzgun'un odaya girişini haklı çıkarmak, ikinci olarak da "odada hüküm süren (fiziksel) sakinlik ile bir karşıtlık etkisi elde etmek" için.

Sonunda hayvan, tüylerinin siyahlığı ile mermerin beyazlığı arasında görsel bir karşıtlık oluşturmak üzere gidip Pallas'ın büstü üzerine konacaktır. "Pallas'ın büstü öncelikle âşığın bilgisinin en uygun göstergesi olarak, ikinci olarak da Pallas sözcüğünün ses özelliği nedeniyle seçilmiştir".

Bu olağanüstü metni alıntılama devam etmem gerekir mi? İlk bakışta sanıldığı gibi, Poe bize ampirik okurlarının ruhunda yaratmak istediği etkilerden söz etmemektedir; öyle olsa, bu sırrı hakkında konuşmaz ve şiir formülünün Coca Cola formülü kadar saklı tutulması gerektiğini düşünürdü. En çok bize, birinci düzey örnek okurunu şaşırtacak ve çekecek etkiyi nasıl yarattığını açıklardı; halbuki gerçekte bize ikinci düzey örnek okurunun keşfetmesini istediği şeyi söyle-

mektedir.

Bu okurun keşfetmesi gereken şey nedir? Henry James'in övgü ile karşıladığı "halıdaki mitsel figür" mü? Eğer bu figürü sanat yapıtının son anlamı olarak anlamamız gerekiyorsa, hayır. Poe yapıtının açık ve kesin anlamını söylememektedir: Yapıtını sonsuza dek soruşturabilecek bir okuru yaratmak için hangi stratejiyi kullandığını açıklamaktadır.

Sanki metninin oluşturmayı istediği ve onun, şiirinin en iyi okuru olarak aday göstermeyi istediği ideal okuru ile o ana dek hiç karşılaşmamış olduğu için bunu söylemeye karar vermiş gibi görünmektedir. Eğer durum buysa, Poe'nunki ölçülü bir kibirlilik ile alçakgönüllü bir üstünlük duygusundan oluşan dokunaklı bir eylem olmuştur; sırrını anlama görevini bize bırakarak Poe "The Philosophy of Composition"u asla yazmamalıydı.

Ancak bilindiği gibi akıl sağlığı açısından Edgar, Gérard'dan daha iyi durumda değildi. Gérard yaptığıyla ilgili hiçbir şey bilmiyormuş izlenimini veriyordu, Poe ise çok fazla şey bildiği izlenimini vermektedir. Labrunie'nin suskunluğu, çılgın masumluluğu ile Poe'nun formüllerinin konuşkanlığı ve aşırılığı bu iki ampirik yazarın psikolojisi ile ilgili konulardır. Ancak Poe'nun aşırılığı, Labrunie'nin suskunluğunu anlamamıza olanak sağlar. İkincisini örnek yazara dönüştürerek ona, bizden gizlemiş olduğu şeyi söyletmek zorundayız; ilkiyle ilgili olarak da şunu teslim etmemiz gerekir: Ampirik yazar konuşmamış olsaydı bile, örnek yazarın stratejisi metinde oldukça belirgin olacaktı. "Pallas'ın solgun büstü üzerindeki" tedirgin edici figür artık bizim bir buluşumuzdur; o odada uzun uzadıya dolaşabiliriz, tıpkı ortadan yok olan Adrienne-Lenore'u aramak üzere Loisy ile Chalis ormanlarında dolaştığımız gibi, o ormanlardan bir daha hiç çıkmamayı arzulayarak. *Nevermore.*

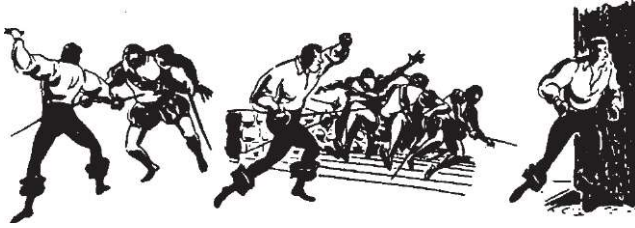
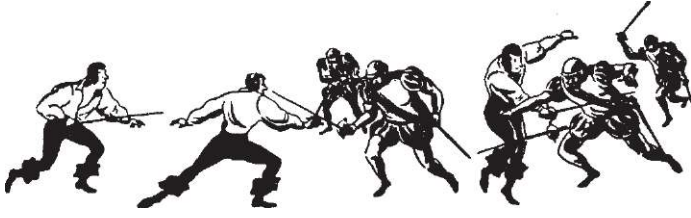
Ormanda Oyalanmak

Proust'un *A la Recherche du Temps Perdu*'sünü Ollendorff yayınevi adına geri çevirirken Monsieur Humblot adlı bir zat şunları yazmıştı: "Belki anlama özürlüyümdür, ancak bir beyefendinin uykuya dalmadan önce yatakta bir o yana bir bu yana döndüğünü anlatmaya neden otuz sayfa ayırmış olduğunu bir türlü kavrayabilmiş değilim".

Hızlılığı övdüğünde Calvino'nun şu uyarıda bulunması gerçekten de çok yerindeydi: "Bununla, hızlılığım kendi içinde bir değer olduğunu söylemek istemiyorum: Anlatısal zaman geciktirici, çevrimsel veya durağan olabilir... Hızlılıkla ilgili bu savunmada, oyalanmanın zevklerini yadsımayı düşünmüyorum".¹ Öyle olmasa, Proust'u edebiyat Panteonuna kabul edemezdik.

Eğer metin, daha önce belirttiğimiz gibi, okurdan işinin bir bölümünü yapmasını isteyen tembel bir araçsa, neden bir metin oyalanır, zamanı yavaşlatıp uzatır? Bir anlatı yapıtı, belli eylemlerde bulunan insanları anlatır diye düşünürüz, okur da bu eylemlerin nasıl geliştiğini bilmek ister. Bana söylendiğine göre, Hollywood'da bir yapımcı kendisine önerilen filmin öyküsünü dinlerken, çok fazla ikincil ayrıntılardan söz edildiğini görürse, "cut to the chase!", "kes, devamına gel!" dermiş -yani vakit kaybetme, psikolojik ayrıntıları bir yana bırak, son âna gel, Indiana Jones'un ardında bir sürü düşmanın bulunduğu, John Wayne ve arkadaşlarının posta arabasında Geronimo tarafından yenilgiye uğratılmak üzere oldukları âna.

1. Italo Calvino, *Amerika Dersleri, Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1994, s. 52, 64.



Şekil 10

Öte yandan, Huysmans'ın Des Esseintes'inin¹ çok hoşuna giden olası cinsel durumların incelendiği elkitablarında, *delectatio morosa* kavramı vardır, yani çocuk yapma konusunda acelesi olanlara bile tanınan bir oyalanma süresi. Önemli ve ilgi çekici bir şeyin ortaya çıkması gerekiyorsa, oyalanma sanatından yararlanmak gerekir.

Ormana, gezmek için gidilir. Bir kurttan ya da bir gulyabaniden kaçma telaşı içinde değilseniz, ormanda oyalanmaktan, ağaçların arasından süzülerek ağaçsız alanlar üzerinde gölgeler oluşturan ışığı gözlemekten, karayosunlarını, mantarları, ağaçların çevresindeki bitki ve çiçekleri incelemekten zevk alırsınız. Oyalanmak, vakit kaybetmek anlamına gelmez; çoğu zaman, bir karar almadan önce düşünmek amacıyla oyalanır insan.

Ancak ormanda herhangi bir amaç olmaksızın, hatta kimi zaman sırf doğru yolu yitirmenin zevkini yaşamak için de dolaşılabilmesine göre, şimdi okurun yazarın stratejisini izlemeye yöneltildiği gezintileri ele alacağım.

Yazarın yapıtına koyduğu oyalanma ya da yavaşlatma tekniklerinden biri, okurun *çıkartımsal gezintiler* yapmasına olanak sağlayan tekniktir. Bu kavramdan *Lector in fabula'da* söz etmişim. Anlatıda, metnin gerçek *suspense* işaretleri gönderdiği olur, sanki söylem yavaşlıyor, hatta duruyormuş ve yazar "haydi, şimdi gerisini sen getir..." diyormuşçasına. "Çıkartımsal gezintiler"den söz ederken, kullandığımız orman eğretilmesi kapsamında, orman dışındaki imgelemsel gezintileri kastediyordum: Okur, öykünün gelişimini tahmin edebilmek için, kendi yaşam deneyimine ya da öteki öykülerden edindiği deneyime başvurur. 1950'lerde *Mad Magazine'de*, *Scenes we'd like to see* (Görmekten Hoşlanacağımız Sahneler) başlıklı, filmlerdekine benzer kısa sahneler yayımlanıyordu, bunların bir örneğini *Şekil 10'da* görüyorsunuz. Doğal olarak bu öyküler, kaçınılmaz bir biçimde Hollywood filmle-

1. J.K. Huysmans'ın *A rebours* adlı romanının kahramanı Jean Des Esseintes. (Yay.)

rindeki standart çözümleri düşünen okurların çıkarımsal gezintilerini düş kırıklığına uğratacak şekilde tasarlanmıştı.¹

Ancak, metinler her zaman bu kadar hain değildiler ve çoğunlukla okura, başarıyla sonuçlanacak bir tahminde bulunma olanağı sağlamaya çalışırlar. Bununla birlikte, *suspense* işaretinin yalnızca ucuz romanlarla ticari filmlerin tipik bir özelliği olduğunu düşünmemeliyiz. Okur açısından tahmin etkinliği, okumanın onsuz olunmaz, tutkulu bir yönünü oluşturur; tahmin, okumaya umutlarla korkuları, anlatı kişilerinin yazgısıyla özdeşleşmenin getirdiği gerilimi katar.²

XIX. yüzyıl İtalyan edebiyatının başyapıtı, Alessandro Manzoni'nin *I promessi sposi'sidir*. Birkaçı dışında bütün İtalyanlar, bu kitabı okulda okumak zorunda bırakıldıkları için ondan nefret ederler. Okulun zorlamasından önce beni *I promessi sposi*'yi okumaya teşvik eden babama teşekkür borçluyum, bu yüzden kitabı seviyorum.

I promessi sposi'de, önde gelen yeteneği alçaklık olan bir XVII. yüzyıl köy papazı bir akşam dua okuyarak evine dönerken, hiç görmek istemeyeceği bir şeyi görür: Onu beklemekle olan iki "bravo'vu. O dönemde "bravo"lar, Lombardiya'vı egemenlikleri altında bulunduran İspanyol aristokratlarının hizmetindeki paralı askerler, serüvenciler ya da soyguncular olup, efendilerince en pis işleri yerine getirmek üzere kullanılıyorlardı. Bir başka yazar olsa, biz okurların sabırsızlığına son vermek ister ve hemen ne olduğunu söylerdi bize: *cut to the chase*. Manzoni öyle yapmaz. O, okura anlaşılması olanaksız gelen bir şey yapar. Zengin tarihsel ayrıntıların yer aldığı birkaç sayfa boyunca, bize o dönemdeki "bravo"ların kim olduklarını açıklar. Bu açıklamaların ardından, yeniden Don Abbondio'yu sahneye çıkarır, ancak onu "bravo"larla karşılaştırmaz. Oyalanmayı sürdürür:

1. "Scenes We'd Like to See: The Musketeer Failed to Get the Girl", in W. M. Gaines. *The Bedside "Mid"*, New York, Signet, 1953, s. 117-121.

2. Kıt. Isabella Pe^ini, "Le passioni del Lector", in P. Migli, G. Manetti, P. Violi (eü.), *Scmiotica. Slo.-ia, Teoria. Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani, 1992, s. 227-242.

Yukarıda sözünü ettiğimiz iki kişinin burada birisini beklemekte oldukları açıkça ortadaydı; ancak Don Abbondio'nun canını en çok sıkan şey, belli hareketlerden, beklenenin kendisi olduğunu fark etmesiydi. Çünkü o belirttiğinde, bu ikisi onun yüzüne bakmışlar ve aynı anda "işte o" dediklerini gösteren bir hareketle başlarını yukarı kaldırmışlardı; duvara ata biner gibi oturmuş olanı ayağa kalkıp, yola adımını atmış, duvara yaslanmış duran öteki duvarın yanından ayrılmıştı; şimdi her ikisi birden ona doğru geliyorlardı. Don Abbondio okuyormuş gibi yaparak, dua kitabını hâlâ önünde açık tutuyor, ancak kitabın üstünden, ne yaptıklarını gözetliyordu; "bravo"ların dosdoğru üzerine geldiklerini görünce, birden aklını yüzlerce düşünce kuşattı. Aceleyle kendi kendine "bravo"larla arasında, sağa ya da sola bir çıkış yolu olup olmadığını sordu; ancak hemen, hiçbir yol olmadığını anımsadı. Nüfuz sahibi ya da öğ alabilecek birilerine karşı bir suç işlemiş olup olmadığını çabucak gözden geçirdi; ancak o tedirginlik anında bile, tertemiz vicdanının tanıklığı onu bir parça teskin ediyordu: Ama gözlerini ona dikmiş, "bravo"lar üzerine doğru geliyorlardı. Başparmağı ile orta parmağını, sanki düzeltmek istiyormuş gibi yakasının üzerine koydu; iki parmağını boynunun etrafında dolaştırıyor, bu arada da yüzünü arkaya çeviriyordu, ağzını çarpıtarak, gözünün ucuyla bakabildiği yere kadar bakarak, herhangi bir kimsenin gelip gelmediğine bakıyordu; ama hiç kimseyi görmedi. Duvarın ötesine, tarlalara bir göz attı: Kimse yoktu; önündeki yola da şöyle bir baktı; kimse yoktu, "bravo"lar dışında. Ne yapmalı?

Ne yapmalı? Dikkat ederseniz, yalnızca Don Abbondio'ya değil, bu soru doğrudan okura da yöneltilmiştir. Manzoni, anlatısına okura yönelik ani, sinsî sorular katmakta ustadır ve buradaki soru en az sinsî olanlar arasındadır. Don Abbondio'nun yerinde olsanız, siz ne yapardınız? Bu, örnek yazarın ya da metnin, okuru nasıl çıkarımsal bir gezinti yapmaya davet ettiğinin tipik bir örneğidir. Oyalanma taktiği, bu gezintiyi teşvik etmeye yarar. Ayrıca şu noktayı da göz önünde bulundurmak gerekir: Okur elbette kendisine ne ya-

pılması gerektiğini sormamaktadır, çünkü Don Abbondio'nun bir kaçış yolunun olmadığı açıktır. Okur da iki parmağını yakasına sokar, ama arkaya bakmak için değil, aksine ileriye, olayın gelişimine bakmak için: Okur, iki "bravo'nun bu sakın ve zararsız insandan ne isteyebileceğini kendisine sormaya davet edilir. Ben ne istediklerini size söylemeyeceğim. *I promessi sposi* yi hâlâ okumadıysanız, hata etmişsiniz demektir ve şimdi bu romanı okumanın zamanıdır. Ancak, size her şeyin bu karşılaşmayla başladığını belirteyim.

Gene de Manzoni'nin "bravo"larla ilgili bu tarihsel bilgileri romana katması gerekip gerekmediğini kendimize sorabiliriz. Okurun bunları atlama eğilimi gösterdiği bilinmektedir, *I promessi sposi*'nin her okuru da bunu yapmıştır, en azından ilk okumada. Bununla birlikte, okunmayan sayfaların çevrilmesi için gereken süre de anlatı stratejisinin bir parçasını oluşturmaktadır; çünkü örnek yazar (ampirik yazar çoğunlukla bunu kavramsal olarak dile getiremese de), bir anlatıda zamanın üç biçimde belirdiğini bilir: Öykü zamanı, söylem zamanı ve okuma zamanı olarak.

Öykü zamanı, anlatının içeriğinin bir parçasını oluşturur. Metin "bin yıl geçti" diyorsa, öykü zamanı bin yıldır. Ancak dilsel anlatım düzeyinde, yani kurmaca söylem düzeyinde, sözceyi (enunciato) yazmak (ve okumak) için gereken süre çok kısadır. İşte bu yüzden, hızlı bir söylem zamanı çok uzun bir öykü zamanını dile getirebilir. Doğal olarak, bunun tam tersi de söz konusu olabilir: Bir önceki konferansta, Nerval'in bir gece ile bir günde olanları bize aktarmak için on iki bölüm ayırdığını, ancak sonra iki kısa bölümde, aylar ve yıllar süren olayları anlattığını görmüştük.

Anlatı kuramcıları (sözgelimi, Seymour Chatman, Gérard Genette ve Gerald Prince), öykü zamanını belirlemenin kolay olduğu konusunda yeterince görüş birliği içindedirler: Jules Verne'in *Seksen Günde Devri Alem'i*, hareket anından varış anına dek seksen gün sürmektedir - en azından Londra... Club üyeleri için, güneşe karşı dünya-

cak, söylem um.^

belirleme, yazılı metnin uzunluğuna gv, -

sa metni okumak için gereken süre göz önünde bulundurularak mı? Bu iki sürenin kesin olarak birbirine denk geldiği söylenemez. Sözcüklerin sayısından yola çıkarak hesaplamamız gerekiyorsa, şimdi size okuyacağım iki parça da Genette'in "izokroni", Chatman'ın ise "sahne" olarak adlandırdığı anlatısal zamana birer örnek oluşturmaktadır; bunlarda, tıpkı diyaloglarda olduğu gibi, öykü ile söylem zamanı aşağı yukarı aynıdır. İlk örneğimiz, her şeyin eyleme indirildiği ve okura soluk alma fırsatı bile vermeyen bir anlatı türünden, tipik bir *hard boiled novel*'dandır. *Hard boiled novel*'in ideal betimlemelerinden birisi, birkaç saniye içerisinde tüm düşmanların işinin bitirildiği San Valentino gecesi katliamıdır. Bu açıdan edebiyatın Al Capone'si olan Mickey Spillane, *One Lonely Night*'in sonunda bize, çok kısa bir sürede gerçekleşmiş olması gereken bir sahneyi anlatmaktadır:

They heard my scream and the awful roar of the gun and the slugs tearing into bones and guts and it was the last they heard. They went down as they tried to run and felt their insides tear out and spray against the wall. I saw the general's head splinter into shiny wet fragments and splatter over the floor. The guy from the subway tried to stop the bullets with his hands and dissolved into a nightmare of blue holes.¹

Benim haykırışımı ve silahın korkunç gürültüsünü işittiler, kemikleriyle etlerini parçalayan kurşunları duydular ve duydukları son şey oldu bu. Kaçmaya çalışırken yere düştüler, iç organlarının parçalanıp dağıldığını ve duvara yapıştığım hissettiler. Generalin kafasının pırlıtlı ıslak parçacıklar halinde parçalandığını ve yerin üzerinde dağıldığını gördüm. Tüneldeki arkadaşım elleriyle mermileri durdurmaya çalışıyordu, sonra mavi deliklerin oluşturduğu bir kâbus içinde çözülüp yok oldu.

1. *One Lonely Night*, New York, Dutton, 1951, s. 165.

Bu kıyımı yüksek sesle okumaktansa kendim yapsam daha önce bitirirdim, ama gene de tatmin olmuş sayabiliriz kendimizi. On saniyelik bir kıyım için yirmi altı saniyelik bir okuma iyi bir rekor sayılır. Bir film söz konusu olsa, söylem zamanı ile öykü zamanı arasında tam bir uyuşma olurdu. Bu, Chatman'ın *sahne* adını verdiği şeye iyi bir örnektir.

Ancak şimdi Ian Fleming'in bir başka korkunç olayı, *Casino Royale*'de Le Chiffre'in ölümünü nasıl anlattığına bakalım.

There was a sharp "phut", no louder than a bubble of air escaping from a tube of toothpaste. No other noise at all, and suddenly Le Chiffre had grown another eye, a third eye on a level with the other two, right where the thick nose started to jut out below the forehead. It was a small black eye, without eyelashes or eyebrows. For a second the three eyes looked out across the room and then the whole face seemed to slip and go down on one knee. The two outer eyes turned trembling up towards the ceiling.¹

Diş macunu tüpünden çıkan hava kabarcığı sesinden daha gürültülü olmayan keskin bir "pa" sesi çıktı. Başka hiçbir gürültü olmadı ve birden Le Chiffre'in yüzünde bir göz daha belirdi, öteki ikisiyle aynı hizada, tam burnun, alnın altında başladığı noktada bir üçüncü göz. Kaşsız, kirpiksiz küçük siyah bir gözdü bu. Bir saniyelğine üç göz odaya baktı, daha sonra Le Chiffre'in yüzü yana kaydı. Dıştaki iki göz titreyerek tavana döndü.

Sahne iki saniye sürmektedir, bir saniye Bond'un ateş etmesi, bir saniye de Le Chiffre'in üç gözüyle odaya bakması için gereklidir, ancak Fleming'in betimlemesini okumam 42 saniyemi aldı. Fleming'de 98 sözcüğe 42 saniye, oransal olarak Spillane'deki 81 sözcüğe 26 saniyeden daha yavaşdır. Metni yüksek sesle okumam da, yavaşlatılmış bir betimleme izlenimine katkıda bulundu, bir filmde de böyle yavaşlatılmış bir betimleme, sanki zaman durmuşçasına bir hayli uzun sü-

1. Ian Fleming, *Casino Royale*, Londra, Glidrose Productions, 1953, 18. Bölüm.

verdi. Spillane'i okurken okumamın ritmini hızlandırmak, Fleming'i okurken ise yavaşlatmak gereğini duyuyordum. Fleming betimlemesinin, Chatman'in *stretching* (yayma) adını verdiği şeye iyi bir örnek oluşturduğunu söyleyeceğim; sinemada ağır çekim adı verilen yavaşlatma etkisine karşılık gelen bu işlemde, söylem öykünün hızına oranla yavaşlatılır. Ancak *stretching* -tıpkı *sahne* gibi- sözcük sayısına değil, metnin okura kabul ettirdiği "hız"a bağlıdır. Sessiz bir okuma sırasında da, okur Spillane'in betimlemesini hızlı bir biçimde geçmek, Fleming'in metninin ise tadını çıkarmak ister (böyle korkunç bir sahne için böyle bir söz kullanılabilirse tabii). Terimlerin, eğretilmelerin kullanımı, okurun dikkatini bir noktaya çekme tarzı, Fleming'i okuyan kişiyi, altına bir kurşun yiyen bir adama alışıl gelmiş olduğundan farklı bir biçimde bakmaya zorlar, oysa Spillane'in kullandığı ifadeler birer okur ya da izleyici olarak zaten belleğimizde bulunan katliam görüntülerini çağırıştırır. Susturucu takılmış bir tabancanın gürültüsünün bir hava kabarcığının gürültüsüyle karşılaştırılması, üçüncü göz eğretilmesi ve belli bir noktada iki doğal gözün üçüncüsünün bakmadığı bir yere bakması, kabul etmek gerekir ki, Rus formalistlerinin sözünü ettiği *yabancılaştırma etkisine* birer örnek oluşturmaktadır.

Flaubert'in üslubuyla ilgili denemesinde¹ Proust, bu yazarın erdemlerinden birinin, eşine az rastlanır bir etkililikle zaman izlenimini verebilmesi olduğunu söyler. Ve birinin yaktakta bir o yana bir bu yana döndüğünü anlatmaya 30 sayfa ayıran Proust, *Education sentimentale*'in sonu karşısında heyecan duyar, bu sondaki en güzel şeyin bir cümle değil, beyaz bir alan olduğunu söyler.

Proust, sayfalarca kahramanı Frédéric Moreau'nun en önemsiz hareketlerini anlatarak oyalanan Flaubert'in, Frédéric'in yaşamının en dramatik anlarından birini temsil ettiği sona doğru hızlandığını gözlemlemektedir. Napolyon III'ün

1. Marcel Proust, "A propos du style de Flaubert", *Nouvelle revue française*, 1 Ocak 192», s. 950.

hükümet darbesinden sonra, Frédéric Paris'in merkezinde bir süvari birliğinin saldırısına tanık olur ve Flaubert heyecan uyandıran bir üslupla bir süvari birliğinin varışını şöyle anlatır: "kılıçlarını çekmiş, atlarının üstüne yumulmuş süvariler gelip geçiyordu, dörtlü". Frédéric, elinde kılıcıyla bir zabıta memurunun bir asinin üzerine atıldığını ve asinin öldüğünü görür. "Zabıta memuru çevresine bakındı. Ve ağız açık kalan Frédéric, Sénécal'i tanıdı".¹

Bu noktada Flaubert bölümü bitirir ve bir sonraki bölümden önce bir boşluk bırakır, bu boşluk Proust'a "çok büyük" görünür. "Herhangi bir geçişin izi olmaksızın, anlatının ölçüsü birden çeyrek saatlerden yıllara, on yıllık dönemlere dönüştüğünde", Flaubert kısa ve özlü bir biçimde şunları yazar:

Yolculuğa çıktı.

Gemilerin hüznünü tattı, sabah ayazında çadırlarda uyandı, görünümünün ve yıkıntıların göz alıcılığını, yarım kalmış arkadaşlıkların acısını duydu.

Sonra döndü.

Sosyete hayatına daldı ve başka aşkları oldu. Ama ilkinin o tükenmez anısı bunları tatsız kılıyordu; üstelik, istegin şiddeti, hatta duyarlığın çiçeği de yitip gitmekteydi.²

Burada Flaubert'in, önce olayların (ya da öykü zamanının) hızlanmasını aktarmak için adım adım söylem zamanını hızlandırdığını, ancak sonra, boşluktan sonra bu süreci tersine çevirerek çok kısa bir söylem zamanını çok uzun bir öykü zamanına denk düşürdüğünü söyleyebiliriz. Anlamsal olarak değil, sözdizimsel olarak elde edilmiş ve okurun o yalın ve kocaman boşluktan başlayarak "vites değiştirmeye" zorlandığı bir yabancılaştırma etkisiyle karşı karşıya olduğumuzu sanıyorum.

Öyleyse, söylem zamanı, okurun tepkisiyle etkileşim

1. Flaubert metninin çevirilerinin alındığı kaynak için bkz. Gustave Flaubert, *Gönül ki Yetişmekte*, Çev. Cemal Süreya, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 560-561.

2. Gustave Flaubert, *Gönül ki Yetişmekte*, Çev. Cemal Süreya, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 561.

içinde olan ve okura bir okuma zamanını kabul ettiren metinsel stratejinin sonucudur.

Bu noktada Manzoni ile ilgili sorduğumuz soruya dönebiliriz. Niçin Manzoni, okurun bu sayfaları atlayacağını çok iyi bildiği halde, "bravo"larla ilgili birkaç sayfalık tarihsel bilgiyi anlatısına katmıştır? Çünkü atlama edimi de zaman almaktadır ya da en azından belli bir zamandan tasarruf etmek için belli bir zamanı kullanmak gerektiği izlenimini vermektedir. Okur belli sayfaları atlamakta olduğunu bilmeli (olasılıkla o sayfaları daha sonra okuyacağı konusunda kendisine söz vererek) ve temel bir bilgiyi içeren sayfaları atlamakta olduğu sonucuna varmalıdır. Yazar okura, ona anlatmakta olduğu olayların gerçekten de olmuş olduğunu belirtmekle kalmamakta, ona aynı zamanda bu küçük öykünün nasıl büyük Tarih içinde kök salmış olduğunu söylemektedir. Okur bunu anlarsa ("bravo"larla ilgili sayfaları atlamış olsa bile), Don Abbondio'nun yakasına soktuğu parmak çok daha dramatik bir nitelik kazanacaktır.

Bir metin okura bir okuma zamanını nasıl dayatır? Mimarlıkta ve figüratif sanatlarda olanları gözden geçirirsek, bunu daha iyi anlayacağız.

Genellikle, zamanın özel bir işlevinin bulunduğunu ve söylem zamanının okuma zamanıyla çakıştığını düşündüğümüz sanatlar vardır: Sözelimi, müzik ve sinema. Bir filmde söylem zamanı ile öykü zamanı her zaman çakışmaz. Buna karşın, müzikte üç zaman arasında kusursuz bir çakışma vardır (Wagner'in müziğinde olduğu gibi, öykünün bir tema dizisiyle, söylemin ise tema çeşitlemeleri ve baştaki temalara dönüşler aracılığıyla karmaşık bir işleme tarzıyla özdeşleştirilmesi durumunda bu söylediğimiz geçerli değildir). Bu zaman sanatları yalnızca bir "yeniden okuma" zamanına izin verir, yani seyircinin ya da dinleyicinin eseri birçok kez dinlemesi/izlemesi mümkündür (günümüzde kayıt cihazları bunu daha rahatlıkla yapabilmemize olanak sağlıyor).

Bunun aksine, resim ve mimarlık gibi mekân sanatları-

nın zamanla hiçbir ilişkileri yokmuş gibi görünmektedir (yalnızca, yaşlanma sürelerini ortaya koyabilmeleri ve bunun aracılığıyla bize tarihlerinden söz edebilmeleri anlamında zamanla ilişkileri vardır). Bununla birlikte, görsel bir yapıt da *bir çevresini dolaşma zamanı* gerektirir. Yapılarının karmaşıklığı nedeniyle, onları değerlendirebilmemiz için heykeltıraşlık ve mimarlık yapıtları asgari bir süreyi gerektirir ve da-yatırlar. Asla bütün mimari ve ikonografik ayrıntılarını keşfetmeksizin, Chartres Katedrali'nin çevresinde bir yıl süreyle dolaşabiliriz. Buna karşın, birbirine eşit dört yanı ve pencerelerinin düzenli simetrisiyle Yale Üniversitesindeki Beinecke Library'nin çevresi, Chartres Katedrali'nden çok daha hızlı bir biçimde dolaşılabilir. Dekoratif zenginlik, mimari biçimin bakan kişi üzerinde gerçekleştirdiği bir zorlamayı temsil eder ve ne kadar çok ayrıntı varsa, bunları keşfetmek için o kadar çok zaman harcamak gerekli olur.

Bazı resimler çoğul bir okuma gerektirirler. Örneğin, Jackson Pollock'un bir yapıtını düşünelim. Burada ilk bakışta, tuval hızlı bir göz atmaya elverişlidir (yalnızca biçim kazanmamış malzeme görülür); ancak ikinci bir incelemede, biçim verme sürecinin devinimsiz izini yorumlayıp, keşfetmek söz konusudur. Tıpkı ormanlardaki labirentlerde olduğu gibi, hangi yola öncelik verilmesi, nereden başlanması, başlangıçta bir eylem olan şeyin sabit imgesini, *dripping* dinamiğini yakalamak için hangi yolun seçilmesi gerektiğini söylemek zorlaşır.

Elbette anlatıda, daha önce belirtildiği gibi, söylem zamanı ile okuma zamanının ne olduğunu belirlemek güçtür; ancak hiç şüphesiz, zaman zaman betimlemelerin bolluğu, anlatıdaki çeşitli noktaların ayrıntılı anlatımı, bir temsil etme işlevinden çok, okuma süresini yavaşlatma işlevi üstlenirler -okur, yazarın kendi metninden zevk alınması için gerekli gördüğü ritmi yakalayabilsin diye.

Bu ritmi okura kabul ettirmek için öykü zamanı, söylem zamanı ve okuma zamanım özdeşleştiren belli yapıtlar var-

dır. Televizyonda bu "canlı yayın"da gerçekleşir. Andy Warhol'un bütün bir gün boyunca Empire State Building'in çekimini yaptığı filmi düşünün. Edebiyatta okuma zamanını nicel olarak hesaplamak güçtür; ancak *Ulysses*'in son bölümünü okumak için, en azından Molly nin *kendi bilinç akışında* ilerlemek için harcadığı süre kadar bir sürenin gerekli olduğu söylenebilir. Zaman zaman oransal ölçütler kullanılır: Bir kişinin bir kilometre yol kat ettiğini anlatmak için iki sayfa gerekliyse, iki kilometre yol kat ettiğini anlatmak için dört sayfa gereklidir.

O büyük edebiyat cambazı Georges Perec yaşamının bir noktasında, dünya kadar geniş bir kitap yazmanın hayalini kurmuştur. Sonra bunu yapamayacağını anlamış ve adı da *Tentavite d'épuisement d'un lieu parisien* olan bir kitapta, Saint-Sulpice meydanında 18 Ekim 1974'ten 20 Ekim 1974'e dek gerçekleşen her şeyi "canlı olarak" betimlemekle yetinmiştir. Perec bu meydan hakkında pek çok şey yazılmış olduğunu çok iyi bilmektedir, ancak o geri kalanını betimlemeyi, hiçbir kitabın hiçbir zaman anlatmadığı şeyi, günlük yaşamın bütününe betimlemeyi tasarlar. Bir banka ya da meydandaki iki kafeden birine oturup, iki gün boyunca gördüğü her şeyi not eder: Geçen değişik otobüsleri, kendisinin resmini çeken bir Japonu, yeşil yağmurluk giymiş bir adamı... Bütün yayaların en azından bir ellerinin meşgul olduğunu gözlemler, ellerinde ya bir çanta, ya bir valiz, ya bir çocuğun eli ya da bir köpeğin tasması vardır; hatta Peter Sellers'a benzeyen birisinin geçişini bile kaydeder. 20 Ekim günü öğleden sonra saat 2'de durur -dünyanın herhangi bir yerinde, olan her şeyi anlatmak olanaksızdır, kaldı ki Perec'in kitabı 60 sayfadır ve yarım saat içinde okunabilir. Tabii okur, betimlenen her sahneyi gözünde canlandırmaya çalışarak, kitabı ağır ağır iki gün boyunca okumadığı sürece. Ancak bu noktada, artık okuma zamanından değil, bir sanrı zamanından söz edebiliriz. Benzeri biçimde, bir haritayı yolculuklar ve olağanüstü serüvenler düşlemek için kullanabiliriz, ancak bu durumda harita

salt bir dürtü halini almış, okur da anlatıcıya dönüşmüş olur. Bana, ıssız bir adaya düşmüş olsam yanıma hangi kitabı alacağımı soranlara şu yanıtı veriyorum: "Telefon rehberi; rehberdeki bütün o karakterlerle sonsuz öyküler yaratabilirim".

Kimi zaman üç zamanın çakıştırılması (öykü, söylem ve okuma zamanı) hiç de sanatsal olmayan amaçlarla gerçekleştirilir. Oyalanma her zaman soyluluğun göstergesi değildir. Bir zamanlar kendime, bir filmin pornografik olup olmadığını bilimsel olarak nasıl saptayabileceğimizi sormuştum. Bir ahlakçının yanıtı şu olacaktır: Bir film cinsel hareketlerin açık ve ayrıntılı temsillerini içeriyorsa pornografiktir. Ancak pornografiyle ilgili pek çok davada; gerçekçilik kaygısı adına, yaşamı olduğu gibi resmetmek adına, etik nedenler adına (kösnüllüğün, onu mahkûm etmek için temsil edilmesi) bazı sanat yapıtlarının bu tür temsilleri içerdiği ve her halükârda yapının estetik değerinin müstehcen yapıyı yok ettiği kanıtlanmıştır. Bir yapının gerçekten de gerçekçilik endişelerinin olup olmadığını, içten etik niyetlerinin bulunup bulunmadığını ve estetik açıdan tatmin edici sonuçlara ulaşmış olup olmadığını belirlemek güç olduğundan, ben (çok sayıda *hard-core movies'* inceledikten sonra) şaşmaz bir kuralın var olduğuna karar verdim.

Cinsel eylemlerin temsillerini de içeren bir filmde bir karakter bir arabaya ya da asansöre bindiğinde, söylem zamanının öykü zamanıyla çakışıp çakışmadığına bakılmalıdır. Flaubert, Frederic'in uzun süre yolculuk ettiğini yalnızca bir cümle kullanarak söyleyebilir; normal filmlerde de, bir karakter uçağa bindiğinde hemen bir sonraki sahneye geçilir. Oysa pornografik bir filmde birisi on sokak ötedeki bir yere gitmek için arabaya binerse, araba on sokaklık yol gider gerçek zamanda. Birisi televizyonu açtıktan sonra buzdolabını açıp, daha sonra koltukta otururken içmek üzere kendisine bir bira doldurursa, bu eylem aynı şeyi siz evinizde yaparsanız ne kadar zaman alacaksa o kadar zaman alır.

Bunun nedeni oldukça basittir. Pornografik bir film, se-

yirciyi cinsel eylemlerin görüntüsüyle tatmin etmek için tasarlanır, ancak bir buçuk saat süreyle aralıksız olarak cinsel eylemleri gösteremez, çünkü böyle bir şey oyuncular için yorucudur ve sonuçta seyirciler için de sıkıcı hale gelecektir. Öyleyse, cinsel eylemleri bir öykünün gelişim süreci içine dağıtmak gerekir. Ancak hiç kimsenin, dikkate değer bir öykü oluşturmak için harcayacağı hayal gücü ve parası yoktur. Yalnızca cinsel eylemleri beklediğinden seyircinin de öyküyle ilgilendiği yoktur. Bu yüzden öykü, bir yere gitmek, bir palto giymek, bir viski içmek, alakasız şeylerden söz etmek gibi asgari düzeydeki bir dizi günlük olaya indirgenir, üstelik ekonomik açıdan araba kullanan bir oyuncuyu beş dakika süreyle filme almak, onu Mickey Spillane usulü bir çatışmaya sokmaktan daha elverişlidir (kaldı ki, böyle bir şey seyircinin dikkatini dağıtacaktır). Dolayısıyla, cinsel eylem olmayan her ne var ise, gerçeklikte olduğu kadar zaman almalıdır -buna karşılık, cinsel eylemlerin gerçeklikte olduğundan daha uzun sürmesi gerekir. İşte kural: Bir filmde iki kişi A'dan B'ye gitmek için gerçeklikte olduğu kadar zaman harcıyorlarsa, pornografik bir filmle karşı karşıya olduğumuzu kesin olarak söyleyebiliriz -tabii bunun yanı sıra, cinsel eylemlerin de olması gerekir; aksi takdirde, dört saat boyunca bir kamyonunda seyahat eden iki kişinin görüldüğü Wim Wenders'in *Im Lauf der Zeit*'i gibi bir filmin pornografik bir film olması gerekirdi ki değildir.

Diyalogun, öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki özdeşleşmeyi temsil eden tipik durum olduğu kabul edilir. Ancak şimdi yeterince kural dışı bir durumdan söz edeceğiz; bu örnekte, edebiyat dışı nedenler yüzünden bir yazar, gerçek bir diyalogdan daha uzun sürdüğü izlenimini veren bir diyalog yaratmayı başarmıştır.

Alexandre Dumas tefrika halinde yayımlanan romanları için satır başına para alıyordu, dolayısıyla çoğunlukla girdi rakamlarını yuvarlak rakamlara dönüştürmek için satırların sayısını artırma yoluna gidiyordu. *Üç Silahşörler*'in 11. Bölü-

münde d'Artagnan sevgilisi Constance Bonacieux'ye rastlar, onun sadakatsizliğinden kuşkulandır ve neden geceleyin Aramis'in evinin yakınında bulunduğunu anlamaya çalışır. İşte bu çabanın sonucu olan diyalogun bir kısmı aşağıda verilmektedir:

- Elbette; Aramis en iyi arkadaşlarımdan biridir.
- Aramis mi? O da kim?
- Hadi canım. Bana Aramis'i tanımadığınızı mı söylemek istiyorsunuz?
- Bu adı ilk kez işitiyorum.
- O halde bu eve ilk gelişiniz mi bu?
- Elbette.
- Bu evde bir delikanlının oturduğunu da bilmiyordunuz, öyle mi?
- Hayır.
- Bir şövalyenin oturduğunu.
- Kesinlikle hayır.
- Öyleyse buluşmaya gittiğiniz kişi o değil?
- Hiç ama hiç ilgisi yok. Hem gördüğünüz gibi, kendisiyle konuştuğum kişi bir kadındır.
- Doğru; ama bu kadın Aramis'in arkadaşı.
- Bu konuda hiçbir fikrim yok.
- Onunla birlikte oturduğuna göre.
- Bu beni ilgilendirmez.
- Ama kim bu kadın?
- Oh! Bu yalnızca bana ait bir sır değil ki.
- Sevgili Madame Bonacieux, olağanüstü bir kadınız; ama aynı zamanda dünyanın en gizemli kadını.
- O yüzden mi kaybediyorum sizce?
- Hayır; aksine hayranlık uyandırılıyorsunuz.
- Öyleyse kolunuzu uzatın bana.
- Memnuniyetle. Ya şimdi?
- Şimdi, bana eşlik edin.
- Nereye?
- Gitmem gereken yere.
- İyi de nereye gitmeniz gerekiyor?
- Beni kapıya kadar götüreceğinize göre öğreneceksiniz.
- Sizi beklemem gerekecek mi?
- Yararı olmaz.

- O halde yalnız mı döneceksiniz?
— Belki yalnız, belki değil.
— İyi de, size eşlik edecek kişi bir kadın mı yoksa bir erkek mi?
— Henüz hiçbir şey bilmiyorum.
— Ben öğreneceğim ama.
— Nasıl öğreneceksiniz?
— Çıktığınızı görmek için bekleyeceğim.
— Öyleyse hoşça kalın.
— Ne dediniz?
— Size ihtiyacım yok.
— Ama demin benden...
— Sizden bir beyefendinin yardımını istedim, bir ajanın gözetimini değil.
— Biraz sert bir kelime kullandınız.
— İstememelerine karşın insanları izleyenlere ne demir?
— Görgüsüz.
— Çok yumuşak bir kelime bu.
— Peki, bayan, görüyorum ki istediklerinizin tümünü yapmam gerekiyor.
— Niçin hemen yapmaktan kaçındınız öyleyse?
— Pişman olamaz mı insan?
— Gerçekten pişmanlık duyuyor musunuz?
— Ben de bilemiyorum ki. Ama bildiğim şu ki, istediğiniz yere kadar size eşlik etmeme izin verirseniz, tüm istediklerinizi yapacağıma söz veriyorum.
— Sonra beni bırakacak mısınız?
— Evet.
— Çıkışımı gözetlemeden?
— Hayır.
— Namus sözü mü?
— Beyefendi sözü.
— Peki öyleyse, girin koluma da gidelim.

Tabii, oldukça uzun ve tutarsız diyaloglarla -sözgelimi, Ionesco'da ya da Ivy Compton Burnett'de- ilgili başka örnekler biliyoruz, ancak bunlar tutarsızlığı temsil etmek istedikleri için tutarsız olan diyaloglardır. Oysa Dumas örneğinde, sabırsız bir âşıkla Lord Buckingham ile buluşup, onu

Kraliçeye götüreceği için acele etmesi gereken bir bayanın, bu tür süslü püslü konuşmalar ile bu kadar çok zaman yitirmemesi gerekir. Burada işlevsel bir oyalanma yok karşımızda ve pornografik oyalanmaya daha yakınız.

Bununla birlikte, Dumas dramatik bir çözümün belirişini uzatmak için, spazm zamanı adını vereceğim zamanı yaratmaya yarayan anlatısal oyalanmaların mimarisini kurmada ustaydı ve bu anlamda *Monte Kristo Kontu* bir başarıydı. Aristoteles, trajik eylemde, felaket ile son katarsisten önce uzun talihsizliklerin gelmesi gerektiğini zaten öngörmüştü.

John Sturges'ın yönettiği ve başrolünü Spencer Tracy'nin oynadığı *Black Day at Black Rock* (1954) adlı çok güzel bir film vardır; bu filmde Spencer Tracy'nin canlandığı, İkinci Dünya Savaşı'nda sakat kalmış, sol kolu felçli ılımlı bir insan, ölen bir askerın babası olan bir Japonu aramak üzere Güney'in gözden ırak kasabalarından birine gelir; bu kasabada bir ırkçılar çetesinin her gün sürdürdüğü katlanılması olanaksız işkencelere maruz kalır: Katlanılması olanaksız sözünü hem onun için, hem de bir saat süreyle bütün o haksızlıkları izleyip acı çeken seyirci için kullanıyorum. Belli bir noktada, bir barda içki içerken, Tracy nefret uyandıran biri tarafından tahrik edilir ve birden bu sakin insan, sağlıklı koluyla hızlı bir hareket yapıp, karşıtına kuvvetli bir yumruk atar: Darbenin etkisiyle "kötü adam" barın bir ucundan öteki ucuna sürüklenir, kapıyı kırdıktan sonra yola yuvarlanır. Bu şiddet edimi beklenmedik bir biçimde çıkagelir, ancak o kadar acı dolu oyalanmalarca hazırlanmıştır ki, öykünün gelişim süreci içinde bir katarsis değeri kazanır ve seyirciler rahatlamış bir biçimde kendilerini koltuklarına bırakırlar. Eğer bekleyiş daha kısa sürseydi ve spazm daha az ölçüde olsaydı, katarsis bu kadar güçlü bir biçimde gerçekleşmeyecekti.

İtalya, bir sinemaya filmin başında girmek zorunda olmadığımız, herhangi bir anda girip, sonra başını izleyebileceğiniz ülkelerden biridir. Bir filmin yaşam gibi olduğunu ka-

bul ettiğimden, bunun iyi bir alışkanlık olduğunu düşünüyorum: Ben dünyaya geldiğimde, annemle babam çoktan doğmuş ve Homeros çoktan *Odysseia*'yı yazmıştı, sonra öyküyü geriye giderek yeniden kurmaya çalıştım (*Sylvie* için yapmış olduğum gibi) ve ben dünyaya gelmeden önce neler olduğunu iyi kötü anladım. Bu nedenle, filmlerde de aynı şeyi yapmak bana doğru görünüyor. Bu filmi gördüğüm akşam, Spencer Tracy'nin sert yumruğunun ardından (dikkat ediniz, bu sahne filmin sonunda gerçekleşmemektedir) seyircilerin yarısı kalkıp, çıkıyordu. Bunlar, o *delectatio morosa*'nın başında girmiş ve kurtuluş anını hazırlayan tüm aşamaların bir kez daha tadını çıkarmak için sinemada kalmış olan seyircilerdi. Burada spazm zamanının, yalnızca birinci düzey saf seyircinin dikkatini canlı tutmakla kalmayıp, ikinci düzey seyircinin estetik hazzını da harekete geçirdiği görülmektedir.

Aslında, (elbette etki yaratma amacı taşıyan öykülerde daha büyük bir belirginlikle bulunan) bu tekniklerin, yalnızca edebiyata ya da popüler sanatlara ait olduğunun düşünülmesini istemem. Aksine, size işlevi sınırsız bir tatmin ve sevinç anını hazırlamak olan, çok geniş çaplı, yüzlerce sayfa uzatılmış bir oyalanma örneği göstermek istiyorum; onunla karşılaştırıldığında, bir porno film seyircisinin tatmini çok daha küçük çaplı, zavallı bir şeydir. Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya'sından* söz etmekteyim. Size ondan söz ederken, onun örriek okurunu düşünüyorum (biz de o okur haline gelebilmek için kendimizi zorlamalıyız): Bu okur Orta Çağ'lı bir insandı ve yeryüzündeki hac yolculuğumuzun, o üstün vecd anıyla, Tanrı görüşüyle noktalanması gerektiğine sıkı sıkıya inanıyordu.

Ancak bu okur, Dante'nin şiirine bir anlatı yapıtı olarak yaklaşıyordu; bu yüzden, çevirdiği şiiri İngiliz okuruna sunarken, okura kendisini baştan sona anlatının enerjisine bırakarak okumasını öneren Dorothy Sayers haklıydı.¹ Okurlar şu-

1. Dorothy Sayen, *Dante'ye Giriş*, *The Divine Comedy*, Harmondsworth, Penguin, 1949-1962, t. 9.

nu fark etmelidir: Araf'ın katlarına ulaşıncaya kadar yeryüzünün merkezinden geçerek Cehennem'in halkalarını ağır ağır görmekte, oradan yeryüzü Cennetin ötesine geçmekte, bir küreden ötekine, gezegenlerin ve sabit yıldızların ötesine giderek, Empirium'a ulaşmakta ve Tanrı'yı olduğu gibi görme noktasına varmaktadırlar.

Bu yolculuk, yapılışı sırasında yüzlerce insanla karşılaştığımız, dönemin politikası ile ilgili, ilahiyatla, aşk ve ölümle ilgili diyaloglara tanık olduğumuz, acı çekme, hüznün, sevinç sahnelerini izlediğimiz uzun, sonu gelmez bir oyalanmadan başka bir şey değildir -sık sık adımımızı hızlandırmak için atlama arzusunu duyuyoruz, ancak belli bölümleri atlarken, şairin daha ağır bir biçimde ilerlediğini bilir ve neredeyse geriye dönüp, bize ulaşmasını bekleriz. Peki tüm bunların amacı nedir? Amaç şairin, tanık olduğu yücelik karşısında belleğinin yetersiz kaldığını söyleyerek, dile getiremediği bir şeyi görme anına ulaşmasıdır:

Onun derinliklerinde, gördüm ki
evrende dağılmış olan her şey
sevgiyle tek bir cilt halinde birleşmiş:

töz, âraz ve biçim
öylesine kaynaşmış ki,
benim söylediklerim cılız bir ışıktır ancak.¹

Dante gördüğünü dile getirmeye gücü olmadığını belirtmektedir (bunu öteki tüm yazarlardan daha iyi başarmış olsa bile) ve dolaylı olarak okurdan "yüksek hayalin gücü"nü yetmediği bir şeyi hayal etmesini istemektedir. Okur tatmin olmuştur: Söylenemez olan ile yüz yüze geleceği o ânı bekliyordu. Bu duyguyu hissetmesi için ondan önceki uzun ve ağır yolculuk gerekiyordu, bununla birlikte o yolculuk süreci içinde zaman yitirilmiş değildir: Ancak çarpıcı bir sessizlikle sonuçlanabilecek bir karşılaşmayı beklerken, dünya hakkında bazı şeyler öğrenmiştir -kaldı ki bu, yaşamda her birimizin ba-

1. Dante, *Paradiso*, XXXIII, 85-90.

şına gelebilecek en iyi yazgılardan biridir.

Nesnelere, kişiler ya da manzaralarla ilgili pek çok betimleme anlatısal oyalanmanın bir parçasını oluşturur. Ian Fleming'in James Bond romanlarıyla ilgili eski bir incelemede¹, bu anlatılarda yazarın bir golf karşılaşmasını, bir araba yarışını, bir çocuğun Player's paketi üzerindeki denizci imgesiyle ilgili düşüncelerini, bir böceğin ağır ağır ilerleyişini uzun betimlemelerle anlattığını, buna karşın Fort Knox'a saldırı gibi ya da bir köpekbalığı ile mücadele gibi en dramatik olayları birkaç sayfada, kimi zaman birkaç satırda hallettiğini ortaya koymuştum. Buradan şu sonucu çıkarmıştım: Bu betimlemelerin tek işlevi, okuru bir sanat yapıtı okumakta olduğu konusunda ikna etmektir; çünkü insanlar genellikle "yüksek nitelikli" edebiyat ile "niteliksiz" edebiyat arasındaki farkın, ikincisinde bol bol ayrıntı bulunmasına, ilkinin ise kısa kesmesine bağlı olduğunu düşünürler. Üstelik, Fleming betimlemelerini okurun yapmış olduğu ya da yapabileceği hareketlere ayırır (bir iskambil partisi, bir akşam yemeği, bir Türk hamamı), buna karşın okurun yapmayı aklından bile geçiremeyeceği şeyleri (aerostatik bir balona tutunarak bir şatodan kaçmak gibi) kısaca anlatır. *Déjà vu* üzerindeki bu oyalanma, okurun anlatı kahramanı ile özdeşleşmesini ve onun gibi olduğunu düşlemesini sağlamaya yarar.

Fleming, yüzeysel olanı ağır bir biçimde geçmenin *delectatio morosa*'ya özgü erotik bir işlevi bulunduğunu, kısa ve özlü bir tonla anlatılan öykülerin daha dramatik olduğunu bildiğimizi bildiği için, gereksiz olan üzerinde ağır ağır durur, asal olanı ise hızlı bir biçimde geçer. Romantik XIX. yüzyılın iyi bir anlatıcısı olarak Manzoni temelde Fleming'in kullandığı stratejiyi kullanır (ancak ondan önce) ve sancılı bir biçimde, gerçekleşecek olay için bekletir bizi; ancak asli olmayan şeyler için zaman yitirmez. Parmaklarını yakasının içinde döndüren ve kendi kendisine "ne yapmalı?" diye soran

1. Umberto Eco, "Le strutture narrative in Fleming" in *Il supenomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.

Don Abbondio, yabancı egemenliği altındaki XVII. yüzyıl İtalyan toplumunu özlü bir biçimde temsil eder. Serüvenci bir kızın Player's paketi ile ilgili düşünceleri çağımız kültürü hakkında pek az şey iletir -bu kızın bir hayalperest ya da bilgiçlik taslayan birisi olduğunu söylemek dışında-, oysa Manzoni'nin Don Abbondio'nun kararsızlığı üzerinde oyalanması yalnızca XVII. yüzyıl İtalya'sı ile ilgili değil, XX. yüzyıl İtalya'sı ile ilgili de pek çok şey açıklar.

Ancak başka durumlarda betimsel oyalanmanın bir başka işlevi vardır. *Sezdirme zamanı* diye bir şey de söz konusudur. Usta bir metin okuru olan Aziz Augustinus neden Kutsal Kitap'ın zaman zaman elbiseler, saraylar, parfüm ya da mücevherlerin gereksiz betimlemeleri (*superfluitates*) gibi görünen betimlemelere daldığım kendisine soruyordu. Kutsal Kitap yazarının esinleyicisi olan Tanrı'nın dünyevi şiire dalarak bunca zaman kaybetmesi mümkün müydü? Elbette, hayır. Eğer metinde ani yavaşlamalar beliriyor idiyse, bunun anlamı bu durumlarda kutsal yazının bize betimlenen şeyi bir alegori ya da bir simge olarak okumamız ve yorumlamamız gerektiğini anlatmaya çalışmasıydı.

Beni bağışlamanızı diliyorum, ancak Nerval'in *Sylvie*'sine geri dönmek zorundayım. Anlatıcının 2. Bölümde, çocukluk yıllarını anımsamakla geçen uykusuz bir geceden sonra, gece yarısı Loisy'ye hareket etme kararını verdiğini anımsayacaksınız. Ancak anlatıcı saatin kaç olduğunu bilmemektedir. Zengin, eğitimli, tiyatro tutkunu bir gencin evinde bir saatin bulunmaması mümkün müdür? Saati yoktur. Daha doğrusu saati vardır, ancak işlemeyen bir saattir bu ve Nerval saati betimlemeye bir sayfa ayırır:

O dönemde toplanması moda olan tüm o eski eşyanın görkemi arasında, eski dönemlere uygun tarzda döşenmiş bir daireye yerel renk vermek için, Rönesans dönemine özgü o bağı duvar saatlerinden biri yeni bir görkemle parılıyordu, üzerinde Zaman figürünün bulunduğu altın kaplama tepesini Medici üslubundaki insan figürleri tutuyor, insan fi-

gürleri de şaha kalkmış atların üzerinde duruyordu. Geyiğine yaslanmış duran Diana'nın tarihsel imgesi kadranın altında kabartma olarak beliriyordu, burada savatlanmış zemin üzerinde onunla karşıtlık oluşturan saatlerin mineli rakamları göze çarpıyordu. Hiç şüphesiz, mekanizma iki yüzyıldır yeniden kurulmamıştı. Bu güzel duvar saatini Touraine'de satın almasının nedeni, saati öğrenmek değildi.

İşte işlevi, okuru tutkulu çıkarımsal gezintilere itmek üzere eylemi yavaşlatmak değil, zamanın normal ölçüsünün çok az önemli olduğu, saatlerin Dali'nin bir resmindeki gibi kırılmış ya da akmış olduğu bir dünyaya girmeye hazırlanmamız gerektiğini söylemek olan bir oyalanma örneği.

Ancak *Sylvie*'de bir yitim zamanı da vardır. Bu nedenle, ikinci konferansın sonunda, *Sylvie*'yi her yeniden okuyuşumda bu metinle ilgili bildiğim her şeyi unuttuğumu ve kendimi zaman labirentinde yitmiş bulduğumu söylüyordum. Görünüşte Nerval, Rousseau'yu çağrıştırarak beş sayfa boyunca Ermenonville harabelerinden söz ederek lafı dolaştırır; hiç şüphesiz, bu sözü dolaştırmalardan hiçbiri, öykünün, dönemin, roman kişinin daha kapsamlı kavranması amacına yönelik değildir: Her şeyden çok, bu sözü uzatma ve oyalanma, okuru ancak çok büyük çabalarla çıkabileceği o zaman ormanına yeniden kapatmaya katkıda bulunur (okurun oradan çıkışı, bir kez daha ormana girmeyi arzulamasını getirecektir).

Sylvie'nin 7. Bölümünden söz edeceğime söz vermiştim.

Anlatıcı, öyküde yerini saptamayı başardığımız iki analekten sonra Loisy'ye varmak üzeredir. Saat sabahın dördüdür. Görüldüğü kadarıyla, anlatıcı bir yetişkin olarak Loisy'ye dönmekte olduğu 1838 yılının o akşamından söz etmektedir ve arabanın kat ettiği yolu şimdiki zamanı kullanarak betimler. Ve ansızın şunu anımsar: "Bir akşam Sylvie'nin erkek kardeşinin beni götürdüğü yer işte orası...". Hangi akşam? Loisy'deki birinci festivalden sonra mı yoksa ikinci festivalden sonra mı? Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz, bil-

memiz de gerekmiyor. Anlatıcı yeniden şimdiki zamana geçer ve o akşamki yeri betimler, ancak anlatısının geçtiği anda olabileceği biçimiyle; burası birkaç sayfa önceki saat gibi, Medici'lerin anlarıyla dolu bir yerdir. Sonra hikâye bileşik zamanına döner ve Adrienne belirir -bu onun metindeki ikinci ve son belirişidir. Adrienne kıyafeti ve kendisini adadığı manastır yaşamından ötürü değişmiş, bir tiyatro oyuncusu, bir kutsal temsilin başkahramanı olarak belirir. Görü öylesine kesinlikten uzaktır ki, bu noktada anlatıcı tüm öyküye egemen olması gereken bir kuşkuyu dile getirir: "Bu ayrıntıları yeniden kurarken, kendi kendime gerçek mi olduklarını yoksa onları hayal mi ettiğimi soruyorum..." Daha sonra kendisine, Adrienne'in belirişinin, Châalis Manastırı'nın tartışma götürmez varlığı kadar gerçek olup olmadığını sorar. Bunun ardından birden şimdiki zamana geri döner: "Ama belki de bu anı bir saplantıdır!" Artık araba Loisy'ye varmak üzeredir ve anlatıcı düş dünyasından uzaklaşır.

İşte hiçbir şey söyleme amacı olmayan, en azından öykünün gelişimini ilgilendiren bir şey söylemeyen uzun bir oyalanma. Bu anlatılanların tek amacı, zaman, düş ve anının birbiri içinde eriyebileceğini ve okurun görevinin, onların birbirinden ayırt edilemediği girdapta kendini yitirmek olduğunu söylemektir.

Ancak, metinde bir mekânı canlandırmak amacını taşıyan bir oyalanma, bir zaman yitirme tarzı da vardır. En az betimlenen ve çözümlenen söz sanatlarından biri *hipotipoz*'dur. Nasıl bir metin, bir şeyi sanki onu görüyormuşçasına gözlerimizin önüne yerleştirir? Bu konferansımı, mekân izlenimi vermenin yollarından birinin, öykü zamanına oranla gerek söylem, gerek okuma zamanını uzatmak olduğunu belirterek bitirmek istiyorum.

İtalyan okurlarının aklını her zaman kurcalayan sorulardan biri, neden *Manzoni*'nin *Ipromessi sposi*'nin başında Como Gölü'nü betimlemek için onca zaman kaybettiğidir. Proust'un uyumadan önceki oyalanmasını otuz sayfa boyunca be-

timlemesini bağışlayabiliriz, ancak niçin Manzoni'nin "bir zamanlar bir göl vardı ve benim öyküm burada başlıyor" demek için tam bir sayfa ayırması gerekmektedir?

Bu bölümü gözümüzün önünde bir haritayla okumayı deneseydik, betimlemenin iki sinema tekniğini (zoom ve ağır çekim) çağrıştırmak ilerdeğini görecektik. Bana bir XIX. yüzyıl yazarının sinema tekniğini bilmediğini söylemeyin: Tam tersine, XIX. yüzyıl anlatısının tekniklerini bilenler sinema yönetmenleridir. Manzoni'nin betimlemesi ağır ağır yere inmekte olan bir helikopterden yapılan çekim gibidir (ya da Tanrı'nın yeryüzündeki bir insanı belirlemek için gökyüzünün yukarılarından bakışını gezdiriş tarzını yeniden üretiyor gibi). Bu yukarıdan aşağıya sürekli hareket "coğrafi" bir boyutla başlar:

İki kesintisiz dağ silsilesi arasından güneye dönen ve dağların oluşturduğu çıkıntılarla girintilere bağlı olarak birçok koyu ve körfezi bulunan Como Gölü'nün bir kolu, birden çok daha dar hale gelip, bir yanında dağlık bir burun, öteki yanında ise geniş bir sahil bulunan bir nehrin görüntüsünü ve akışını edinir...

Ancak daha sonra görü coğrafi boyutu terk ederek, bir köprünün görülmeye ve kıyıların ayırt edilmeye başlandığı noktada ağır ağır topografik bir boyuta dönüşür:

... Bu noktada iki kıyayı birleştiren köprü, söz konusu dönüşümü gözle daha iyi algılanabilir hale getirir ve gölün bitip. Adda çayının yeniden ortaya çıktığı noktayı belirginleştirir; bununla birlikte, daha sonra iki kıyı, suyun yayılıp, başka körfezlerle yeni koyular arasında hızını yitirmesine olanak sağlayacak şekilde birbirinden ayrıldığında, çay yeniden göl adını alır.

Gerek coğrafi gerek topografik görü, nehrin, kaynaklandığı yerden başlayarak ilerleyişini izlemek suretiyle kuzeyden güneye doğru ilerler; dolayısıyla, betimsel hareket genişten dara, gölden nehre doğru ilerlemektedir. Ve bu olurken, aynı sayfada bir başka hareket gerçekleştirilir, bu kez coğrafi

yükseklikten topografik alçaklığa doğru bir iniş hareketi değil, derinlikten genişliğe doğru yayılan bir hareket söz konusudur: Bu noktada dağları, nihayet onlara bir insan bakıyor-muş gibi yandan görürüz ve perspektif değişir:

Yukarıda sözünü ettiğimiz sahil, üç büyük ırmağın taşıdığı birikintilerle oluşmuştur; sahilin gerisinde, biri San Martino Dağı olarak, öteki ise Resegone Dağı olarak bilinen iki dağ vardır. Resegone adını, yan yana uzanan çok sayıda tepelerinden almaktadır, bunlar dağa gerçekten de bir testere görüntüsü verir. Bu ayırt edici özelliği sayesinde, gözleyen kişi, Resegone'yi daha önce hiç görmemiş olsa bile, onu içinde bulunduğu daha az bilinen ve biçimi daha az tuhaf olan öteki dağların oluşturduğu uzun ve uçsuz bucaksız dağ silsilesi arasından seçebilir (ancak, dağın yüksekliğini tümüyle görebileceği bir açıdan, sözgelimi Milano surlarından kuzeye doğru bakması kaydıyla).

Artık betimleme insani boyutlara ulaşmış olduğundan, okur akarsuları, bayırlarla vadileri, en küçük ayrıntılarına kadar yolları ve sokakları, sokaklardaki çakıltaşını ve çakıllı kumu ayırt edebilir; sokaklar, artık yalnızca görme duyumuza değil, dokunma duyumuza ilişkin çağrışımlarla, sanki o çakıltaşları üzerinde "yürüyormuşuz gibi" betimlenir:

Sahilde başlayan hafif ve kesintisiz bir yokuş, uzunca bir mesafe boyunca yukarı doğru uzanır; ancak daha sonra, iki dağın yapısına ve suların aşındırmasına bağlı olarak, tümseklere, küçük vadilere, düzlüklere ve dik yokuşlara dönüşür. En uçta, ırmakların yataklarınca derinlemesine oyulmuş olan toprak, çoğunlukla çakıltaşı ve kumlu çakıldır; ancak geri kalanı, tarlalardan, üzüm bağlarından, ve oraya buraya dağılmış olan kasaba, konak ve köylerden oluşur. Bazı yerlerde, dağlara doğru uzanan ormanlar da vardır. Bu kasabalardan en büyük olanı Lecco'dur ve çevresindeki toprağa adım vermektedir.

Burada Manzoni bir başka seçim yapar: Coğrafyadan tarihe geçer, az önce coğrafi açıdan betimlenen yerin tarihini anlatmaya başlar. Kolektif tarihten Don Abbondio'nun birey-

sel anlatısına geçilir ve sonunda o sokaklardan birinde Don Abbondio'yu "bravo"larla olan kaçınılmaz karşılaşmasına doğru ilerlerken görürüz.

Manzoni, büyük Coğrafyacı Tanrı'nın bakış açısını üstlenerek betimlemeye başlar ve yavaş yavaş o manzaranın içinde yaşayan insanın bakış açısını üstlenir. Ancak Tanrı'nın bakış açısını terk etmesi bizi aldatmamalıdır. Romanın sonunda roman boyunca değilse de okur, Manzoni'nin yalnızca insanların öyküsü olan bir öyküyü değil, yönlendiren, düzelten, kurtaran ve çözüm getiren Takdir-i İlâhi'nin öyküsünü anlatmakta olduğunu fark etmek durumunda kalacaktır. *I promessi sposi*'nin başlangıcı, bir manzara betimleme alıştırması değildir: Okuru doğrudan, başkahramanını dünyayla ilgili şeyleri yukarıdan izleyen birisinin oluşturduğu bir kitabı okumaya hazırlamanın bir yoludur.

Bu başlangıcı önce coğrafi bir haritaya, sonra da bir topografya haritasına bakarak okuyabileceğimizi söylemiştim. Ancak böyle bir şey gerekli değildir: İyi okunursa, Manzoni'nin haritayı *kurmakta* olduğu, bir mekânı ortaya çıkardığı fark edilir. Dünyaya yaratıcısının gözleriyle bakmakla, Manzoni onunla yarışa girmiş olur: Gerçek dünyanın çeşitli yönlerini ödünç alarak, kendi anlatı dünyasını *kurmaktadır*.

Ancak, bu süreçle ilgili olarak gelecek konferansta söyleyeceğimiz (proleks) başka şeyler olacak.

Olası Ormanlar

Bir zamanlar... "bir kral varmış!", diyecek hemen kibar dinleyicilerim. Evet, bu kez doğru tahmin ettiniz. Bir zamanlar İtalya'nın son kralı III. Vittorio Emanuele vardı; III. Vittorio Emanuele savaştan sonra sürgüne gönderildi. Tutkulu bir antik para koleksiyoncusu olmasına karşın, bu kral daha çok ekonomik ve askeri sorunlarla ilgilenen, hümanist kültürü kıt birisi olarak ün salmıştı. Bir gün bir resim sergisinin açılışını yapmak, dolayısıyla tablolara hayran hayran bakarak salonları dolaşmak zorunda kaldığı anlatılıyor. Kral, yamaçlarında bir köyün uzandığı çok güzel bir vadi manzarasının önüne geldiğinde, uzun uzun resme bakmış ve sonra serginin yöneticisine sormuş: "Bu köyün nüfusu nedir?"

Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'ın "inançsızlığın askıya alınması" adını verdiği bir *kurmaca anlaşması'nı* kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Searle'ün belirttiği gibi,¹ yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş *gibi yapar*. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız.

Birkaç milyon okura ulaşan iki roman yazmış olmamın getirdiği deneyimle, olağanüstü bir olgunun farkına vardım. Yirmi-otuz bin satan bir kitap söz konusu olduğunda (bu değerlendirme bir ülkeden ötekine değişebilir), genellikle kurmaca anlaşmasını çok iyi bilen okurlarla karşı karşıyasınız-

1. John Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse', *Nor Literary History* 14 (1975).

dır. Bunun ötesinde, hele bir milyonun ötesinde, okurların anlaşmadan kesin bir biçimde haberli olduklarının söylene-meyeceği bir "bilinmezlikler ülkesi"ne girilir.

Foucault Sarkacı adlı romanımın 115. bölümünde, Casa-bon adlı roman kişisi, 23 Haziranı 24 Hazirana bağlayan gece, Paris'teki Conservatoire des Arts et Métiers'de şeytani bir törene tanık olduktan sonra, cin çarpmışçasına Rue Saint-Martin'i baştan aşağı kat eder, Rue aux Ours'u geçip Centre Beaubourg'a, daha sonra Saint-Merri kilisesine ulaşır, oradan romanda adları verilen çeşitli sokaklardan geçerek Place des Vosges'a kadar gelir. Bu bölümü yazmak için, gördüklerimi ve izlenimlerimi kaydetmek üzere elimde bir kayıt cihazıyla birkaç gece aynı yolu kat ettiğimi belirtmeliyim.

Hatta herhangi bir yılın herhangi bir saatinde, herhangi bir enlem ve boylamdaki gökyüzünü çizebilen bir bilgisayar programım olduğundan, o gece ayın görünüp görünmediğini ve ayın değişik saatlerde hangi konumda olduğunu öğrenmiş-tim. Bunu gerçekçilik endişesiyle yapmış değilim, çünkü ben Emile Zola değilim. Ancak, bir öykü anlattığımda, sözünü ettiğim mekânların gözümün önünde olması hoşuma gider: Bu bana, anlattığım olavla ilgili bir tür güven verir ve anlatı kişileriyle özdeşleşmemi sağlar.

Romanı yayımladıktan sonra, besbelli Bibliothèque Nationale'a gidip 24 Haziran 1984 günü çıkan tüm gazeteleri okumuş olan bir beyefendiden bir mektup aldım. Bu kişi, benim romanda adını vermediğim, ancak gerçekten de belli bir noktada Rue Saint-Martin ile kesişen Rue Réaumur'un köşesinde, geceyarısından sonra, aşağı yukarı Casaubon'un geçtiği saatte bir yangın olduğunu keşfetmişti -gazetelerde sözü edildiğine göre, büyük bir yangın olmalıydı bu. Okur bana, nasıl olup da Casaubon'un yangını görmemiş olduğunu soruyordu.

Kendimi eğlendirmek için ona, olasılıkla Casaubon'un yangını gördüğünü, ancak bana ondan söz etmemişse, belki

de gizemli bir nedeninin olduğunu, bunun da böylesine gerçek ve sahte gizemlerle yüklü bir öyküde bana doğal göründüğünü belirten bir yanıt yazdım. Bu okurun hâlâ Casaubon'un o yangın hakkında neden sessiz kaldığını ve işin içinde Temple şövalyelerinin bir başka komplosu olup olmadığını keşfetmeye çalıştığından kuşku duyuyorum.

Ancak hafif paranoyak olmakla birlikte, bu okur bütünüyle haksız değildi. Onu, öykümün gerçek Paris'te geçtiğine inanmaya yönlendirmiş, hatta olayın geçtiği günü bile belirtmiştim. Ona böylesine ayrıntılı bir betimlemenin içinde, Conservatoire'ın önünde Gaudi'nin Sagrada Familia'sının yükseldiğini söylemiş olsaydım, okur haklı olarak öfkeleneckti, çünkü eğer Paris'teysek, Barselona'da değiliz demektir. Peki, Paris'te olan, ancak benim romanımda yer almayan bir yangını aramakta haklı mıydı?

Ben bu okurun, hayal ürünü bir olayın, göndermede bulunduğu gerçek dünyaya bütünüyle uymasını beklerken aşırıya gittiği kanısındayım, ancak sorun bu kadar basit değildir. Onunla ilgili son yargıyı vermeden önce, III. Vittorio Emanuele'yi aslında ne ölçüde suçlayabileceğimize bakalım.

Anlatı ormanına girdiğimizde, bizden yazarla birlikte kurmaca anlaşmasının altına imza koymamız istenir ve konuşan kurtlarla karşılaşmaya hazırdır; ancak kurt Kırmızı Şapkalı Kız'ı yuttuğunda, onun ölmüş olduğunu düşünürüz (bu kanı, son katarsis açısından çok önemlidir). Kurtun, az çok gerçek ormanlardaki kurtlar gibi, tüylü olduğunu ve dik kulakları bulunduğunu düşünürüz ve Kırmızı Şapkalı Kız'ın bir çocuk gibi, annesinin ise kaygılı, sorumluluk sahibi yetişkin bir kadın gibi davranması bize doğal görünür. Niçin? Çünkü deneyimlerimizin dünyasında, şimdilik, kılı kırk yaran ontolojik ayrıntılara girmeksizin, gerçek dünya adını vereceğimiz dünyada böyle olmaktadır.

Söylediklerim çok belirgin şeylermiş gibi görünebilir, ancak inançsızlığın askıya alınması kuralını kabul ediyorsak öyle değildir. Şu halde, görünen o ki, kurmaca öyküler okur-

ken, belli şeylerle ilgili olarak inançsızlığımızı askıya almakta, belli şeyler içinse bunu yapmamaktayız. Ve eğer, göreceğimiz gibi, inanmamız gereken şeylerle inanmamamız gereken şeyler arasındaki sınırlar oldukça belirsizse, nasıl zavallı III. Vittorio Emanuele'yi bütünüyle haksız bulabiliriz? Vittorio Emanuele'nin o resimde yalnızca estetik niteliklere, renklere, perspektifin kesinliğine hayranlık duyması gerekiyordusa, köyde yaşayanlarla ilgilenmekle hata ediyordu; ama eğer oraya bir anlatı dünyasına girildiği gibi girmişse -o tepelerde dolaştığını kurarak- neden bir kez köye vardıktan sonra kiminle karşılaşacağını ve orada temiz bir han bulup bulamayacağını sormasını kendine? Resim, tahmin ettiğim üzere, gerçekçi bir yapıt idiyse, neden köyde kimsenin yaşamadığını ya da Lovecraft öykülerindeki köyler gibi hayaletlerin istila ettiği bir köy olduğunu düşünmek zorundaydı? Sonuçta, ister sözel ister görsel olsun, her anlatının büyü buraya yatar: Anlatı, bizi bir dünyanın sınırları içine kapatır ve bir biçimde bizi onu ciddiye almaya yöneltir.

Geçen konferansın sonunda, Como Gölü'nü betimlemekle Manzoni'nin bir dünya kurmakta olduğunu belirterek ayrılmıştık. Bununla birlikte, Manzoni gerçek dünyadan coğrafi özellikler alıyordu. Bazıları, bunun yalnızca tarihsel bir romanda söz konusu olduğu şeklinde bir itiraz getirebilir, ancak aynı şeyin bir masalda da olduğunu gördük, değişen şey gerçeklik ile kurmaca arasındaki oranlardır.

Bir sabah tedirgin düşlerden uyanan Gregor Samsa, dev bir böceğe dönüşmüş buldu kendini.¹

Açıkça fantastik bir öykü için güzel bir başlangıç. Ya buna inanmamız ya da e., iyisi Kafka'nın "Değişim"ini bir yana atmamız gerekecektir. Ancak okumayı sürdürüelim:

Bir zırh gibi sertleşmiş sırtının üzerinde yatıyor, başını biraz kaldırıncaya biçiminde katı bölmelere ayrılıp bir

1. Bu ve bunu izleyen alıntılar yapıldığı çeviri için bkz. Franz Kafka, "Değişim", Çev. Kâmurân Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1991, s. 5.

kümbet yapmış kahverengi karnını görüyordu; bu karnın tepesinde yorgan, her an kayıp tümüvle yere düşmeye hazır, ancak zar zor tutunabilmekteydi. Vücudunun kalan bölümüne oranla acınacak kadar cılız bir türü bacaktık, ne yapıp yaptıklarını şaşırılmış, gözlerinin önünde çakıp sönyordu.

Bu betimleme, olayın inanılmazlığını artırıyor gibi görünse de, aslında onu kabul edilebilir boyutlara indirgemektedir. Bir insanın uyandığında kendisini bir böceğe dönüşmüş bulması olağandışı bir şeydir, ancak böyle bir şey olmuşsa, bu böceğin yapısı bildiğimiz böceklerin yapısı gibi olmalıdır. Kafka'nın bu birkaç satırı, gerçeküstüçülüğün değil, gerçekçiliğin bir örneğini oluşturmaktadır. Yalnızca bu son derece normal böceğin "dev" bir böcek olduğunu unutmamamız gerekmektedir, bu da kurmaca anlaşması açısından az şey sayılmaz. Öte yandan, Gregor da gözlerine inanmakta zorluk çeker: "Bana ne oldu böyle?", diye sorar kendine. Benzeri bir durumda bizim de soracağımız gibi. Ancak okumayı sürdürelim. Betimlemenin devamı fantastik değil, mutlak bir biçimde gerçekçidir.

Düş falan değildi. Odası, biraz fazla küçük olmakla birlikte tastamam bir insan odasıydı ve enikonu aşınası bulunduğu dört duvar arasında sessiz sakin duruyordu.

Sonra betimleme, bildiğimiz binlerce oda gibi bir odayı göstererek ilerler. Daha sonra, Gregor'un anne-babası ile kızkardeşinin kendilerine pek bir soru sormadan, ailelerinden birisinin bir böceğe dönüşmüş olduğunu kabul etmeleri bize saçma görünecektir, ancak bu canavar karşısında gösterdikleri tepki, gerçek dünyada yaşayan herkesin göstereceği tepkidir: Hepsi dehşete kapılmış, tiksinti duymuş ve alt üst olmuşlardır. Kısacası, saçma bir dünya kurmak için Kafka onu gerçek dünyanın artalanı üzerine yerleştirmek gereksinimini duyar. Gregor odada bir de konuşan kurt bulmuş olsa ve birlikte, çay içmek için Çılgın Şapkacı'ya gitmeye karar verselerdi, bir başka öyküyle karşı karşıya gelecektik (kaldı

ki, bu öyküde de gerçek dünyanın birçok yönü bir artalan olarak yer alacaktır).

Ancak, Kafka'ninkinden daha az gerçek bir başka dünyada, Edwin Abbott'un, *Flatland* adlı kitabının "Flatland'in Yapısı Üzerine" adlı birinci bölümünde orada yaşayan birisinin ağzından bize betimlediği bir dünyada neler olduğunu görelim:¹

Büyük bir kâğıt hayal edin. Bunun üzerinde düz Çizgiler, Üçgenler, Dörtgenler, Beşgenler, Altıgenler ve öteki şekiller, yerlerinde sabit kalmak yerine yüzeyin üzerinde ya da içinde serbestçe dolaşmaktadır, ancak o yüzeyin üzerine çıkmak veya içine gömülmek güçleri yoktur, tıpkı gölgeler -ama katı ve parlak kenarları olan gölgeler- gibi. İşte böyle bir şeyi gözünüzde canlandırdığınızda, ülkem ve yurttaşlarımızla ilgili oldukça doğru bir fikir edinmiş olacaksınız.

Bu iki boyutlu dünyaya yukarıdan bakarsak bir geometri kitabındaki Öklid şekillerine baktığımız gibi onları tanıyabiliriz. Ancak Flatland'de yaşayanlar için yukarı diye bir şey yoktur; çünkü bu, onların bilmediği üçüncü boyutu gerektiren bir kavramdır. Dolayısıyla, Flatland'de oturanlar birbirlerini görerek tanımazlar.

Biz bütün bunların hiçbirini göremeyiz, en azından bir şekli ötekenden ayıracak ölçüde göremeyiz. Düz çizgiler dışında hiçbir şey bizim için görülebilir değildir, görülebilir olması da mümkün değildir...

Okur bu durumu gerçeğe aykırı bulabilir diye Abbott onun olabilirliğini, gerçek dünyayla ilgili deneyimimiz temelinde göstermeye girişir:

Ben Spaceland'deyken, denizcilerinizin denizleri geçerken ve uzak bir ada ya da ufukta uzanan bir kıyı gördüklerinde buna çok benzer deneyimler yaşadıklarını duydum. Uzaktaki kara parçasının koyları, dağlık burunları, çok sayıda ve çok farklı boyutlarda girinti ve çıkıntıları olabilir;

1. Edwin Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, New York, Dover, 1952; ilk basım 1884.

gene de belli bir uzaklıkta bunların hiçbirini görmezsiniz..., gördüğünüz yalnızca su üzerindeki kesintisiz gri bir çizgidir.

Görünüşte olanaksız bir olgudan Abbott, gerçek dünyayla benzerlik kurarak olanaklılık koşulları çıkarsamaktadır. Flatland sakinleri için biçim farklılıkları aynı zamanda cinsiyet ve sınıf farklılıklarını temsil ettiğinden ve bu nedenle bir üçgeni bir beşgenden ayırt edebilmeleri gerektiğinden, Abbott büyük bir ustalıklarla bize, nasıl alt sınıftakilerin diğerlerini ses ya da dokunma yoluyla tanıyabilmelerinin olanaklı olduğunu gösterir ("5. Bölüm: Birbirimizi Tanıma Yöntemlerimiz Üzerine"); buna karşın, bu dünyanın yararlı bir özelliği sayesinde -sürekli olarak sisle kaplı olması- üst sınıflar bu ayrımları görme yoluyla gerçekleştirebilmektedirler: İşte, Nerval'den sonra, bir kez daha sisin bir başka etkisiyle karşılaşyoruz, ancak bu kez sis söylemin değil, öykünün, yani Flatland'in özelliklerinden biridir.

Eğer sis olmasaydı, bütün çizgiler aynı derecede net olur ve birbirinden ayırt edilemezdi... Ancak yoğun bir sis olduğunda, belli bir uzaklıktaki, diyelim bir metre uzaklıktaki nesnelere, doksan beş santim uzaklıktaki nesnelere oranla hissedilir bir biçimde daha az nettir; bunun sonucu şu oldu: Daha çok ya da daha az netliği dikkatle ve sürekli olarak gözlemek suretiyle, gözlenen nesnenin biçimini büyük bir doğrulukla çıkarsayabilecek duruma geldik. (Bölüm 6: "Görme Yoluyla Tanıma")

Flatland'de izlenen yöntemleri daha gerçekçi hale getirmek için Abbott çok kesin geometrik hesaplarla farklı şekiller tasarlar. Örneğin, bir üçgene rastlandığında, gözleyene daha yakın olduğu için üçgenin tepe noktasının çok parlak algılandığını, oysa her iki kenarda çizgilerin sise büründükçe giderek gölge içinde yittiklerini açıklar. Gerçek dünyada edinmiş olduğumuz geometriyle ilgili tüm bilgiler, bu gerçek dışı dünyayı olanaklı kılmak için çağrıştırılır.

Ne kadar gerçek dışı görünse de, Abbott'un dünyasının geometrik olarak ve algılama açısından olanaklı bir dünya ol-

duğunu söyleyebiliriz -tıpkı türlerin evrimindeki bir kaza sonucu, bir zamanlar ses organlarıyla ve konuşmalarını sağlayacak bir beyinle donanmış kurtların olmuş olmasının fizyolojik açıdan olanaklı olabileceği gibi. Ancak eleştirilenlerin gösterdiği gibi, *self-voiding fiction* ("kendisiyle çelişen anlatı"), yani kendi olanaksızlıklarını gösteren, sergileyen anlatı metinleri de vardır. Flatland'de olanlardan farklı olarak, bu dünyalarda

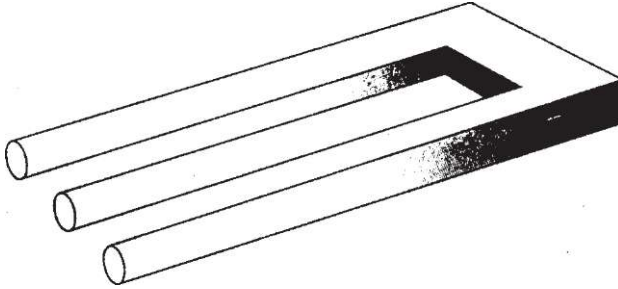
geleneksel doğrulama yöntemlerinin kullanımı aracılığıyla olası varlıklar kurmaca bir varoluşa yönlendirilmektedir; ancak doğrulama mekanizmasının kendisi temelinden zayıflatıldığı için bunların varoluş statüleri kuşkulu hale getirilmiş olur... Robbe-Grillet'nin metni [*La maison de rendez-vous*] hiç kuşkusuz olanaksız bir dünya, farklı düzeylerdeki çelişkilerden oluşan girift bir ağ kurmaktadır; burada: (a) aynı olay, birbirini karşılıklı olarak çürüten farklı versiyonlarla sunulur; (b) aynı yer (Hong Kong), aynı zamanda olayın geçtiği yer değildir; (c) olaylar çelişkili zamansal sıralar aracılığıyla düzenlenmiştir (A, B'den önce, B de A'dan önce gelir); (d) aynı kurmaca varlık farklı varoluş tarzlarıyla ortaya çıkar (anlatısal gerçeklik, tiyatro gösterisi, heykel, resim, vb. olarak).¹

Bazı yazarlar, kendisiyle çelişen anlatının görsel bir eğretilmesi olarak, *Şekil IV*de verilen imgeyi göstermişlerdir. Bu şekil ilk bakışta, hem tutarlı bir evren yanılması hem de açıklanamaz bir biçimde olanaksız bir şey duygusu yaratmaktadır; ikinci düzey bir okumada (bu şekli iyi "okumak" için onu çizmeyi denemek gerekir), şeklin neden ve nasıl iki boyutlu olarak mümkün, ancak üç boyutlu olarak saçma olduğu anlaşılacaktır.

Ancak bu örnekte bile, bu şeklin var olabileceği bir ev-

1. Lubomir Dolezel, "Possible Worlds and Literary Fiction", in Sture Allen ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin, De Gruyter, 1989, s. 239. Bu sayfalarda beliren değerlendirmelerden bazılarına esin kaynağı olan bir dizi önerileri için bu sempozyumun üçüncü oturumuna katılan çeşitli katılımcılara teşekkür borçluyum. Özellikle Arthur Danto, Thomas Pavel, Ulf Linde, Gérard Regnier ve Samuel R. Levin'e.

renin olanaksızlığı, o dünyada, gerçek dünyada geçerli olan düzlem geometrisi kurallarının geçerli olması gerektiğini varsaymamızdan kaynaklanmaktadır. Bu kurallar geçerliyse, şekil olanaksızdır. Gene de bu şekil geometrik açıdan olanaksız değildir; bunun kanıtı da, şeklin iki boyutlu bir düzlemde çizilebilmesidir. Ancak şekle yalnızca düzlem geometrisinin kurallarını değil, aynı zamanda üç boyutlu nesnelere çizmekte kullanılan perspektif kurallarını da uyguladığımızda yanlışlığa düşmekteyiz. Eğer şekildeki gölgelendirmeyi üç boyutlu bir yapıdaki gölgelerin temsili olarak değerlendirmesek, bu şekil yalnızca Flatland'de değil, bizim dünyamızda da olanaklı olurdu. Görüldüğü gibi, en olanaksız dünyanın bile, olanaksız olabilmesi için, gerçek dünyada olanaklı olan şeylerin oluşturduğu zemine dayanması gerekir.



Şekil 11

Bu, anlatı dünyalarının gerçek dünyanın asalakları olduğu anlamına gelmektedir. Kabul edilebilir kurmaca öğelerin sayısını öngören bir kural yoktur, aksine bu konuda büyük bir esneklik söz konusudur -masal gibi biçimler her adımda gerçek dünyayla ilgili bilgimizde düzeltmeler yapmaya bizi hazırlar. Ancak metnin adım koymadığı ve açık bir biçimde

gerçek dünyadan farklı olarak betimlemediği her şeyin, zımnen gerçek dünyanın yasalarına ve durumuna karşılık geldiğini anlamak gerekir.

İlk konferanslarda verdiğim iki örneği anımsamaya çalışın -bir at arabası ve bir atla ilgili örnekleri. İlkinde, Achille Campanile'nin parçasında gülmüştük, çünkü arabacıya kendisini ertesi gün almaya gelmesini söyleyen birisi, arabayı da getirmesi gerektiğini belirtiyor ve ekliyordu: "Atı da getir". Gülmüştük, çünkü adı hiç geçmemiş olsa da, atın bulunması gerektiğini zımnen biliyorduk. İkinci bir at arabasını *Sylvie*'de görmüştük, bu ikincisi geceleyin anlatıcımızı Loisy'ye doğru götürmektedir. Bu yolculuktan söz eden sayfaları okursanız (ancak benim yaptığım metin incelemesine güvenebilirsiniz), attan hiç söz edilmediğini göreceksiniz. Metinde belirmediğine göre, *Sylvie*'de bu at yoktur diyebilir miyiz? Hayır, at oradadır, metni okurken onun geceleyin tırıs gidişini hayalinizde canlandırırınız; atın gidişi, arabada bir sarsıntı hareketi yaratmakta ve bu hafif sarsıntıların fiziksel etkisi altında anlatıcı bir ninni dinlercesine yeniden düş görmeye başlamaktadır.

Ancak farz edelim ki, hayal gücü kıt okurlarız ve Nerval'i okuyor, ama atı düşünmüyoruz. Diyelim ki, Loisy'ye varınca anlatıcı bize şöyle demiş olsun: "arabadan indim ve Paris'ten ayrıldığımızdan bu yana arabayı herhangi bir atın çekmemiş olduğunu fark ettim..." İnanıyorum ki, her duyarlı okur şaşkınlığa uğrar ve hemen kitabı baştan okumaya başlardı, çünkü okur ince ve tanımlanması güç duyguların son derece güzel romantik bir üslupla işlenmiş öyküsünü okumaya hazırlanmıştır, oysa belli ki bir Gotik öykü okumaya başlamıştır. Ya da belki de okur *Sinderella*'nın romantik bir çeşitlemesini okumaktadır ve arabayı fareler çekmektedir.

Kısacası, bu at *Sylvie*'de vardır. Var olduğunu söylemenin gereksiz olduğu, ancak öyküde yer almadığının da söylemeyeceği anlamında vardır.

Rex Stout'un öyküleri New York'da geçer, okur da adla-

rı Nero Wolfe, Archie Goodwin, Fritz ve Saul Panzer olan karakterlerin var olduğunu kabul eder. Hatta okur, Wolfe'un Hudson yakınlarında, West Thirty-fifth Street'te, kefeği taşından bir evde oturduğunu bile kabul eder. Okur, New York'a gidip bu evin var olup olmadığını ya da en azından Stout'un öykülerinin geçtiği yıllarda böyle bir evin bulunup bulunmadığını inceleyebilir, ancak genellikle yapmaz bunu. Genellikle diyorum, çünkü Baker Street'e, Sherlock Holmes'un evini aramaya giden okurlar olduğunu çok iyi biliyoruz, ben de Leopold Bloom'un yaşadığı söylenen Eccles Street'teki evi aramak üzere Dublin'e gidenler arasındayım. Ancak bunlar, maşum, kimi zaman dokunaklı bir eğlence olan edebiyat fanatizminden sahnelerdir ve metinlerin okunmasından farklı bir etkinliği gösterirler; Joyce'un iyi bir okuru olmak için Liffey'in kıyılarında Bloomsday'i kutlamak gerekmez.

Ancak Wolfe'un evinin eskiden de şimdi de olmadığını yerde olduğunu kabul etsek bile, Archie Goodwin'in Fifth Avenue'den bir taksiye binip, şoföre Alexanderplatz'a gitmek istediğini söylemesini kabul edemeyiz, çünkü Döblin'in *Berlin Alexanderplatz* adlı romanının da gösterdiği gibi, Alexanderplatz Berlin'dedir. Ve Archie, Nero Wolfe'un evinden (West 35th Street) çıkıp köşeyi dönünce kendisini hemen Wall Street'te bulsa, Stout'un tür değiştirmiş olduğunu ve K'nın bir binaya şehrin belli bir noktasından girip, bir başka noktasından çıktığı Kafka'nın Dava'sındakine benzer bir dünya anlatmak istediğini düşünme hakkını kendimizde görürüz. Bununla birlikte, Kafka'nın öyküsünde Öklid geometrisine uymayan, hareket halinde ve esnek bir dünyada hareket ettiğimizi kabul etmek durumundayızdır, sanki birisinin çiğnemekte olduğu dev bir çiklet üzerinde yaşıyormuşuz gibi.

Şu halde, görüldüğü kadarıyla, okurun gerçek dünyayı kurmaca bir dünyanın artalanı olarak kabul edebilmesi için onun hakkında çok şey bilmesi gerekmektedir. Ancak burada bir güçlkle karşı karşıyayız. Bir yandan, bize çoğunlukla sınırlı bir yer ve zamanda birkaç kişinin öyküsünü anlatması

açısından anlatı dünyası gerçek dünyadan çok daha sınırlı, küçük bir dünya olmak zorundadır; öte yandan, artalan olarak gerçek dünyayı alıp, ona yalnızca bazı bireyler, özellikler ve olaylar eklediğinden, deneyimlerimizin dünyasından daha geniştir. Bir anlamda, kurmaca bir dünya anlattığı öyküyle bitmez, sonu belli olmayan bir süre için onun ötesine uzanır.

Gerçekten de, kurmaca dünyalar gerçek dünyanın asallaklarıdır, ancak gerçek dünya hakkında bildiklerimizin çoğunu ayraç içine alıp, bize bizimkine benzeyen, ama ontolojik açıdan daha yoksul, sınırlı ve kapalı bir dünya üzerinde yoğunlaşma olanağı verirler.

Onun sınırları dışına çıkamadığımızı göre, bu dünyayı derinlemesine incelemeye yöneliriz. Bu yüzden, *Sylvie* böylesine büyüü bir yapıttır: Onlardan söz ettiğine göre, elbette Paris hakkında, Valois'lar, hatta Rousseau ve Medici'ler hakkında bir şeyler bilmemizi gerektirmektedir, gene de dünyanın geri kalanı hakkında kendimize çok fazla soru sormadan, onun sınırları içinde yol almamızı ister bizden. *Sylvie*'yi okurken bu öyküde bir at bulunduğu gerçeğini bir yana bırakamayız, ancak kimse bizden atlar hakkında çok fazla şey bilmemizi istememektedir. Bunun tersine, bizden hep Loisy romanları ile ilgili yeni bir şeyler öğrenmemiz istenir.

Eski bir denememde¹, Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ının kahramanı Julien Sorel'i, babamızdan daha iyi tanıdığımızı yazmıştım: Çünkü babamızın anlayamadığımız birçok yönünü, dile getirmediği birçok düşüncesini, görünüşte herhangi bir açıklaması olmayan birçok hareketini, söylemediği sevgilerini, saklı tuttuğu gizlerini, çocukluğunun anılarını ve olaylarını hiçbir zaman bilemeyeceğiz, oysa bir anlatı kişisi hakkında bilmemiz gereken her şeyi biliriz. Bunları yazdığımında, babam henüz sağdı. Sonraları, onun hakkında daha ne çok şey bilmek istediğimi anladım, ama elimde yalnızca soluk anılardan çıkarılmış belli belirsiz sonuçlar var. Oysa Julien

1. Umberto Eco, "L'uso pratico del personaggio artistico", in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

Sorel hakkında bana onun ve ait olduğu kuşağın öyküsünü anlamam için gerekli olan her şey söylenmektedir ve Stendhal'i her yeniden okuyuşumda Julien hakkında yeni bir şeyler öğreniyorum. Bana söylenmeyenler (örneğin, aldığı ilk oyuncağın hangisi olduğu ya da Proust'un anlatıcısı gibi, annesinin öpücüğünü beklerken yatakta bir o yana bir bu yana dönüp dönmediği) önemli değildir.

(Şu da var ki, bir anlatıcının bize gereğinden fazla şey söylediği de olur -anlatının amaçları açısından gereksiz olan şeyleri söylediği de. İlk konferansımın başlarında, Torino istasyonunda "iki direkt tren karşılıklı geçiyordu: Biri yola çıkmakta, öteki istasyona varmaktaydı" tümcesini yazdığı için zavallı Carolina Invernizio'dan alaylı bir dille söz etmiştim. Invernizio'nun betimlemesi, budalaca bir fazladan bilgi verme örneği gibi görünüyordu. Ancak iyi düşünöldüğünde, betimleme ilk bakışta göröndüğü kadar fazladan bir bilgi içermemektedir. Bir yere vardktan sonra trenlerin karşılıklı geçtiği, ancak hemen yeniden yola çıkmadığı yer neresidir? Ana istasyon. Carolina örtük bir biçimde bize Torino istasyonunun bugün de olduğu gibi bir ana istasyon olduğunu belirtiyordu. Gene de verdiği bu bilginin, anlamsal açıdan fazladan bir bilgi olmasa da, anlatsal açıdan yararsız bir bilgi olduğunu düşünmek için yeterince neden var elimizde, çünkü bu ayrıntı öykünün gelişimi açısından temel bir nitelik taşımamaktadır. Bunu izleyen olaylar, Torino istasyonunun yapışınca belirlenmeyecektir.)

Bu konferansın başında, benim kitabımın sözünü etmediği bir yangını Paris gazetelerinde arayan bir okurdan söz etmiştim. Bu okur, bir anlatı dünyasının kapsamının, gerçek dünyadan daha alçakgönüllü bir kapsam olduğu fikrini kabul etmiyordu. Şimdi size aynı geceyle ilgili başka bir öykü anlatayım.

Paris Güzel Sanatlar Okulu'ndan iki öğrenci, birkaç ay önce bana gelip, Casaubon'un izlediği güzergâhı tümüyle yeni baştan kurdukları bir fotoğraf albümü gösterdiler, benim

sözünü ettiğim yerlere teker teker giderek, bu yerlerin gece- nin aynı saatlerinde fotoğrafını çekmişlerdi. Hatta, 114. Bölümün sonunda Casaubon'un lağım borusundan çıkıp, bir bodrumdan geçerek terleyen müşteriler, yağlı şişler ve bira kupalarıyla dolu bir Doğu barına girdiğini yazdığımdan, öğrenciler bu barın içinin fotoğrafını çekmişlerdi. Ben bu barı bilmiyordum ve o bölgedeki birçok benzeri barı düşünerek romanda uydurduğum bir yerdi, ama hiç şüphe yok ki, bu gençlerin buldukları bar benim kitabımda betimlediğim bardır. Bu öğrenciler örnek okur görevlerine, romanımın gerçek Paris'i betimleyip betimlemediğini incelemek isteyen ampirik okurun kaygılarını eklemiş değildirlere. Aksine, Paris'i, gerçek Paris'i benim romanımdaki bir yere dönüştürmek istiyorlardı ve gerçekten de Paris'te bulabilecekleri onca şey arasından yalnızca benim betimlemelerime denk düşen yönleri seçmişlerdi.

Bu gençler, gerçek Paris olan o biçimden yoksun, dev dünyaya bir biçim vermek için bir romanı kullanmışlardı. Saint-Suplice meydanında iki gün içinde olan her şeyi temsil etmeye çalışmış olan Perec'in giriştiği işin tam tersini yapmışlardı. Paris, Perec'in ya da benim romanımın betimlediği ortamdan çok daha karmaşıktır. Ancak bir anlatı ormanında gezinmek, oyunun çocuk için gördüğü işlevi görür. Çocuklar oyuncak bebeklerle, tahtadan atlarla ya da uçurtmalarla, fiziksel yasaları ve bir gün ciddi olarak yerine getirecekleri eylemleri daha yakından tanımak için oynarlar. Aynı şekilde, anlatılar okumak, gerçek dünyada gerçekleşmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrendiğimiz bir oyun oynamak demektir. Romanlar okuyarak, gerçek dünyayla ilgili bir şeyler söylemeye çalıştığımız an bizi kuşatan o kaygıdan kurtulmuş oluruz.

Anlatının tedavi edici işlevi ve insanların insanlığını başlangıcından bu yana öyküler anlatmalarının nedeni budur. Bu, aynı zamanda mitlerin de işlevidir: Deneyimin düzensizliğine biçim vermek.

Gene de konu bu kadar basit değildir. Şu ana kadar konuşmama Doğruluk hayaleti egemen oldu; bu ise hafife alınacak bir konu değildir. Genellikle, bir önermenin gerçek dünyada doğru olduğunu söylemenin ne anlama geldiğini yeterince bildiğimizi düşünürüz. Bugünün çarşamba olduğu, Alexanderplatz'ın Berlin'de bulunduğu, Napolyon'un 5 Mayıs 1821'de öldüğü doğrudur. Bu doğruluk kavramını temel alarak, bilim adamları bir anlatı dünyasındaki bir önermenin doğru olduğunu söylemenin ne anlama geldiği üzerine kapsamlı tartışmalara girişmişlerdir. En akla yakın yanıt, önermenin o belirli öykünün Olası Dünyası kapsamında doğru olduğudur. Gerçek dünyada Hamlet adlı bir kişinin yaşadığı doğru değildir, ancak bir öğrenci İngiliz edebiyatı sınavında, tragedyanın sonunda Hamlet'in Ophelia'yla evlendiğini söylese, ona yanlış bir şey söylemiş olduğunu belirtirdik. *Hamlet'in* kurmaca dünyasında Hamlet'in Ophelia'yla evlenmediği doğrudur, tıpkı *Rüzgâr Gibi Geçti* filminin kurmaca dünyasında Scarlett O'Hara'nın Rhett Butler'la evlendiğinin doğru olduğu gibi.

Gerçek dünyadaki doğruluk kavramımızın aynı açıklıkla tanımlanmış olduğundan emin miyiz?

Biz çoğunlukla gerçek dünyayı deneyim yoluyla tanıdığımızı, bugün günlerden 14 Nisan 1993 Çarşamba, şu an boynumdaki kravatın da mavi olduğunu bilmenin deneyime bağlı olduğunu düşünürüz. Bununla birlikte, bugünün 14 Nisan 1993 olduğu yalnızca Gregoryen takvimi kapsamında doğrudur, kravatımın mavi oluşu ise bizim kültürümüzün renkler yelpazesini sınıflandırma tarzına bağlıdır (Antik Yunan ve Latin kültürlerinde mavi ile yeşil arasındaki sınırların günümüzdekinden farklı olduğunu biliyoruz). Burada Harvard'da Willard van Orman Quine'a doğruluk kavramlarımızın ne ölçüde bir "bütünsel" varsayımlar sistemince belirlendiğini, Nelson Goodman'a kaç tane ve hangi açılardan farklı "*dünyayı kurma yolu*"nun bulunduğunu ve Thomas Kuhn'a belirli bir bilimsel paradigmaya göre doğruluğun ne anlama geldiği-

ni sorabilirsiniz. Umarım, Scarlett'in Rhett ile evlenmesinin *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin söylem dünyasında doğru olduğunu, benim kravatımın mavi oluşunun ise belli bir renk öğretisinin söylem dünyasında doğru olduğunu kabul edeceklerdir.

Şüpheli metafizikçi ya da tekbenci (solipsist) rolünü oynamak istemiyorum (dünyanın tekbencilerle dolup taşıdığı söylenmiştir). Doğrudan deneyim yoluyla bildiğimiz şeyler olduğunu çok iyi biliyorum, şimdi aranızdan birisi bana arkamda bir armadillonun belirdiğini söyleyip beni uyarsa, birden arkama dönüp bilginin doğru mu yanlış mı olduğuna bakardım -sanırım bu salonda armadilloların olmadığı konusunda hepimiz görüş birliği içinde olurduk (en azından toplumsal olarak benimsenmiş bir zoolojik sınıflandırmanın terimlerini paylaştığımız sürece). Ancak normal olarak doğrulukla ilişkimiz çok daha karmaşıktır. Bu salonda armadilloların bulunmadığı konusunda görüş birliği içindeyiz, ancak bir saat içinde bu doğruluk biraz tartışılır bir hale gelecektir. Örneğin, benim bu konferanslarım yayımlandığında, konferansları okuyanlar bugün bu salonda armadilloların bulunmadığı fikrini kendi deneyimlerinden yola çıkarak değil, benim güvenilir bir insan olduğum ve 14 Nisan 1993 günü burada olanları "ciddi bir biçimde" aktardığım kanısına bağlı olarak kabul edeceklerdir.

Gerçek dünyada Doğruluk (*Truth*), anlatı dünyalarında ise Güven (*Trust*) ilkesinin egemen olması gerektiğini düşünürüz. Oysa, gerçek dünyada da Doğruluk ilkesi kadar Güven ilkesi önemlidir.

Napolyon'un 1821'de öldüğünü deneyim yoluyla bilmiyorum, tam tersine kendi deneyimime dayanmak zorunda olsam, yaşamış olduğunu bile söyleyemezdim (hatta birisi bir zamanlar, Napolyon'un bir güneş miti olduğunu kanıtlamak amacıyla bir kitap yazmıştı); Hong Kong adında bir şehir var olduğunu deneyim yoluyla bilmiyorum, ilk atom bombasının atom birleşmesi değil, atom parçalanması yoluyla çalıştı-

ğını da -asında, atom birleşmesinin nasıl gerçekleştiğini bildiğim de şüphe götürür. Putnam'e göre,¹ toplumsal bilgi iş bölümüne karşılık gelen bir toplumsal dil iş bölümü vardır; bu iş bölümü uyarınca, başkalarına gerçek dünya ile ilgili bilginin onda dokuzunu aktarır, onda birlik doğrudan bilgiyi kendime saklarım. İki ay sonra gerçekten de Hong Kong'a gitmem gerekiyor ve biletimi uçağın Hong Kong adı verilen bir yere ineceğinden emin olarak alacağım, böyle yapmakla nevroitik bir biçimde davranmaksızın gerçek dünyada yaşamayı başarıyorum. Geçmişte, birçok şey için başkalarının bilgisine güvenebileceğimi öğrendim; kuşkularımı birkaç uzmanlık alanına saklıyor ve kalanı için Ansiklopedi'ye güveniyorum. "Ansiklopediden, benim yalnızca bir parçasını bildiğim, ancak gerektiğinde başvurabileceğim azami bilgiyi kastediyorum, çünkü bu bilgi, dünyanın tüm ansiklopedilerini ve kitaplarını, bütün gazete derlemelerini ve Mısır hiyerogliflerinden çiviyazısı tabletlere kadar tüm çağların tüm elyazısı belgelerini içeren uçsuz bucaksız bir kitaplık oluşturmaktadır.

Deneyim ve insanlar ile ilgili olarak aldığım bir dizi güven kararı, Total Ansiklopedi'nin gerçek dünya adını verdiği şeyin yeterli bir imgesini betimlediğine (pek seyrek olmayan bazı çelişkilerle), temsil ettiğine beni inandırmıştır. Ancak söylemek istediğim şu: Gerçek dünyanın temsilini kabul etme tarzımız, kurmaca bir kitabın temsil ettiği olası dünyanın temsilini kabul etme tarzımızdan farklı değildir. Nasıl Scarlett'in Rhett ile evlenmiş olduğunu bilir gibi yapıyorsam, Napolyon'un Josephine ile evlenmiş olduğunu da bilir gibi yapıyorum. Fark, tabii ki bu güvenin derecesinde yatmaktadır: Margaret Mitchell'e olan güvenim, tarihçilere olan güvenimden farklıdır. Kurtların konuştuğunu yalnızca bir masalı okurken kabul ediyorum ve bunun dışında kurtlar zooloji kongrelerinde betimlenen hayvanlarmış gibi davranıyorum. Perrault'dan çok zooloji kongrelerine güvenmemizin neden-

1 Hilary Putnam, *Representation and Reality*, Cambridge, MIT Pres, 1988, s. 22 vd.

lerini tartışmak niyetinde değilim. Bunun çok sayıda ve çok ciddi nedenleri vardır. Ancak nedenlerin ciddi olduğunu söylemek, kesin olduklarını söylemek anlamına gelmez. Aksine, Napolyon'un 1821'de öldüğünü söyleyen tarihçilere inanmanın nedenleri, Scarlett'in Rhett ile evlenmiş olduğuna inanın nedenlerinden çok daha karmaşıktır.

Üç Silahşörler'de, Buckingham'ın, kendi subaylarından Felton adlı birisi tarafından bıçaklandığı belirtilir, bildiğim kadarıyla bu tarihsel olarak doğru kabul edilen bir bilgidir. *Yirmi Yıl Sonra'da* Athos'un Milad/nin oğlu Mordaunt'u bıçakladığı belirtilir, elbette bu kurmaca bir gerçektir. Ancak Athos'un Mordaunt'u bıçaklamış olduğu, dünyada *Yirmi Yıl Sonra'nın* tek bir kopyası bulunması kaydıyla -hatta gelecekte birisi yapı-çözücülük sonrası bir yorumlama yöntemi geliştirse bile- tartışılmaz bir gerçeklik olarak kalacaktır. Buna karşın, Britanya arşivlerinde yeni belgelerin bulunması durumunda, ciddi her tarihçi Buckingham'ın kendi subaylarından birisi tarafından bıçaklandığı fikrinden vazgeçmeye hazır hisseder kendisini. Bu durumda, Felton'un Buckingham'ı bıçaklamış olduğu tarihsel açıdan yanlış hale gelecektir; ancak bu onun (*Üç Silahşörler'in* dünyasında) gerçek olarak kalmasını engellemez.

Başka, çok önemli estetik nedenlerin ötesinde, romanları şu nedenle okuduğumuzu düşünüyorum: Romanlar bize doğruluk kavramının tartışmaya açılmayacağı bir dünyada yaşamının getirdiği rahatlatıcı duyguyu veriyor, oysa gerçek dünya çok daha yanıltıcı bir yer gibi görünüyor. Anlatı dünyalarının sağladığı bu ayrıcalık bize, bir anlatı metin okumasının bir başka yerde "yorumun sınırları" olarak adlandırdığım şeyin ötesine gidip gitmediğini belirlemek için bazı parametreler sağlamaktadır.

Kırmızı Şapkalı Kız'ın çok çeşitli yorumlan -antropolojik, psikanalitik, mitolojik, feminist, vb. - yapılmıştır; bunun bir nedeni de, öykünün çeşitli versiyonlarının bulunması ve Grimm Kardeşlerin metninde bulunan şeylerin Perrault'nun

metninde, Perrault'nun metninde bulunan şeylerin ise Grimm Kardeşlerin metninde bulunmamasıdır. Tabii, metnin simyacı yorumlaması da yapılmıştır. Bir İtalyan araştırmacı¹, masalın madenlerin çıkarılması ve işlenmesi süreçlerine göndermede bulunduğunu kanıtlamaya çalışmıştır; (masalı kimyasal formüllere dönüştürerek), Kırmızı Şapkalı Kız'ın, şapkası gibi kırmızı renkli zencefre olduğunu bulmuştur. Zencefre, cıva sülfür olduğundan, kırmızı şapkalı kız kükürtten ayrıştırılması gereken saf haliyle cıvayı içinde taşımaktadır. Annesinin kırmızı şapkalı kıza sağa sola gitmemesini söylemesi boşuna değildir, çünkü cıva hareketli ve canlıdır. Kurt, kalomel adıyla bilinen (kalomel Yunancada "güzel siyah" anlamına gelmektedir) cıva klorürdür. Kurtun karnı, zencefrenin yakılıp cıvaya dönüştürüldüğü simya fırınıdır. Valentina Pisanty² çok basit bir gözlemde bulunmuştur: Eğer Kırmızı Şapkalı Kız sonunda zencefre değil de saf haliyle cıva ise, nasıl oluyor da kurtun karnından çıktığında başında hâlâ kırmızı şapkası bulunuyor? Masalın hiçbir biçiminde kızın gümüş rengi bir şapkaıyla çıktığı belirtilmez. Dolayısıyla, masal bu yorumu desteklememektedir.

Okurlar metinlerden, metinlerin açıkça söylemediği şeyleri çıkarsayabilirler (yorumlayıcı işbirliği de bu ilkeye dayanmaktadır), ancak metinlere söylediklerinin tersini söyletmezler. Kırmızı Şapkalı Kız'ın başında, masalın sonunda hâlâ kırmızı şapkanın bulunduğunu göz ardı edemeyiz, örnek okuru zencefre formülünü benimsemekten alıkoyan da bu metinsel verinin kendisidir.

Gerçek dünyadaki doğruluktan söz ederken aynı derecede emin olabilir miyiz? Scarlett'in Rhett Butler ile evlendiğinden ne ölçüde eminsek, bu salonda armadillolar bulunmadığından da o ölçüde eminiz. Ancak başka pek çok gerçek için bize bilgi veren kimselerin iyi niyetine, kimi zaman da kötü niyetine güveniriz. Epistemolojik açıdan, Amerikalıla-

1. Giuseppe Sermonti, *Le fiabe del sottosuoto*, Milano, Rusconi, 1989

2. Valenlina Pisanty, *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani, 1993, s. 97 vd.

rın Ay'a gittiğinden emin olamayız (oysa Flash Gordon'un Mongo gezegenine gittiğinden eminiz). Biz de aşırı şüpheli ve hafif paranoyak olmayı deneyelim: Küçük bir düzensiz grup (Pentagon'dan ve çeşitli televizyon kanallarından bazı kişiler) Büyük Bir Sahtekârlık düzenlemiş olabilirler. Biz, yani olayı televizyondan izleyen herkes, bize Ay'ın üzerindeki bir insandan söz eden o görüntülere güvenmiş olabiliriz.

Gene de, Amerikalıların Ay'a gittiklerine inanmamız için bir neden var: Rusların sahtekârlığa karşı çıkıp, bunu açıklamamış olmaları. Bunun düzmece bir şey olduğunu denetleme ve kanıtlama olanağına sahiptiler ve böyle bir şeyi yapmak için iyi nedenleri vardı. Ancak yapmadılar, bu da Amerikalılara güvenmem için iyi bir nedendir. Öyleyse, Amerikalılar Ay'a gitmiştir. Ancak gerçek dünyada neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar vermek için belli bir topluluğa olan güvenimin derecesiyle ilgili nasıl pek çok oldukça güç karar almam gerektiğini görüyorsunuz. Aynı şekilde, Total Ansiklopedi'nin hangi bölümlerinin kabul edilip, hangilerinin edilmeyeceğine de karar vermem gerekiyor.

Göründüğü kadarıyla, kurmaca dünyalardaki geçerli doğrular konusu çok daha pürüzsüz bir konudur. Ancak kurmaca bir dünya da gerçek dünya kadar hileci olabilir. Yalnızca kurmaca varlıkları ele alsanız rahat bir ortam olarak çıkabilirdi karşımıza. Bu durumda, Scarlett O'Hara kimse açısından bir sorun oluşturmazdı, çünkü O'Hara'nın Tara'da yaşamış olduğunu kontrol etmek, Amerikalıların Ay'a gitmesini kontrol etmekten daha kolaydır.

Ancak her anlatı dünyasının, asalak bir biçimde, ona arızalan oluşturan gerçek dünyaya dayandığını belirtmiştik. İlk soruyu, yani anlatı dünyasına gerçek dünyayla ilgili yanlış bilgiler taşıyan okurun başına neler geldiği sorusunu geçelim. Böyle bir şey yapan okur, örnek okur gibi davranmamış demektir ve hatasının sonuçları kendi özel sorunu olarak kalır. Birisi *Savaş ve Barts'ı* Rusya'nın o dönemde komünistlerce yönetildiğine inanarak okursa, Nataşa ile Pyotr Bezuhov'un

başına gelenlerin pek azını anlayabilecektir. Ancak örnek okur profilinin metin tarafından ve metnin içinde çizildiğini belirtmiştik. Doğal olarak, Tolstoy, Borodino'da çarpışmaların Kızıl Ordu olmadığı konusunda okurlarını bilgilendirmekle yükümlü hissetmiyordu kendisini, ancak gene de o dönemin Rusya'sının siyasal ve toplumsal durumu ile ilgili yeterince bilgi vermiştir. *Savaş ve Barış'ın* uzun Fransızca bir diyalogla açıldığını unutmamalıyız, bu da on dokuzuncu yüzyıl başlarındaki Rus aristokrasisinin durumu hakkında çok şey söylemektedir.

Aslında yazarın tek görevi, gerçek dünyayı kendi yaratısının artalanı olarak sunmak değil, gerçek dünyanın okurun olasılıkla bilmediği yönleri hakkında da okura sürekli olarak bilgi vermektir.

Farz edelim, Rex Stout bir öyküsünde bize şunu söylemiş olsun: Archie bir taksiye biner ve taksiciye kendisini Dördüncü Sokak ile Onuncu Sokak'ın köşesine götürmesini söyler. Şimdi de, okurların iki kategoriye ayrıldığını varsayalım. Bir yanda, New York'u bilmeyen okurlar vardır, bunları bir yana bırakabiliriz, çünkü bu okurlar her şeyi kabul etmeye hazırdır (unutmamalıyız ki, Amerikan polisiye romanlarının İtalyanca çevirilerinde *downtown* ile *uptown* "aşağı şehir" ve "yukarı şehir" şeklinde verilmektedir, bu nedenle birçok İtalyan okur tüm Amerikan şehirlerinin Bergamo, Tiflis ya da Budapeşte gibi bir kısmı tepeler üzerinde, bir kısmı da nehir boyunca düzlükte uzanan şehirler olduğunu sanmaktadır). Ancak New York'un şehir yapısının, *street*'lerin paralelleri, *avenue*'lerin ise meridyenleri oluşturduğu bir coğrafya haritası gibi olduğunu bilen birçok Amerikalı okur, Nerval'in arabayı hiçbir atın çekmediğini söylediği okur gibi tepki gösterecektir. Aslında New York'ta, West Village'da Fourth Street ile Tenth Street'in kesiştiği bir nokta vardır (bütün New Yorklular da bunu bilir, taksiciler dışında). Gene de, sanıyorum Stout böyle bir durumdan söz etmek durumunda kalsa, San Francisco, Roma ya da Madrid'deki okur-

larının kendileriyle alay edildiğini düşünmelerinden çekine- rek, bu kavşağın nasıl var olduğunu belirtmek için bir açıklama - olasılıkla eğlendirici bir yorumla birlikte - getirirdi.

Bunu da Walter Scott'un *Ivanhoe*'ya başlarken belirttiği nedenlerden ötürü yaptı:

Neşeli İngiltere'nin Don nehrinin suladığı o güzel böl- gesinde, bir zamanlar, Sheffield ile güzel Doncaster kasaba- sı arasında uzanan hoş tepelerle vadilerin büyük bir kısmını kaplayan geniş bir orman vardı.

Walter Scott başka tarihsel bilgiler verdikten sonra şöy- le devam eder:

Bu bilgileri vermenin, okuru bilgilendirmek açısından gerekli olduğuna inanıyorum...

Gördüğünüz gibi, yazar yalnızca kurmaca yapıttaki bazı olgular ve olaylarla ilgili bir tür "anlaşma" düzenlemekle kal- mıyor, aynı zamanda okura gerçek dünyayla ilgili onun bildi- ğinden emin olmadığı, ancak anlatısının anlaşılması için çok gerekli gördüğü bilgiler de veriyor. Okurlar hem kurmaca bilginin doğru olduğuna *inaniyormuş gibi yapmalı*, hem de yazarın verdiği tarihsel-coğrafi bilgileri doğru olarak kabul etmelidir.

Kimi zaman bilgi, *pretention* olarak bilinen söz sanatı bi- çiminde verilir. Washington Irving'in "Rip van Winkle"ı şöy- le başlar: "Hudson boyunca bir gezi yapmış olan herkes, Ka- atskill Dağları'nı hatırlayacaktır...", ancak kitabın yalnızca Hudson boyunca geziye çıkıp, Catskill Dağları'nı görmüş olanlara yönelik olduğunu sanmıyorum. Ben Hudson'da hiç bulunmamış okurlara iyi bir örnek oluşturuyorum, ancak ora- da bulunmuş gibi yaptım, o dağları görmüş gibi davrandım ve anlatının kalanını zevkle okudum.

"Küçük Dünyalar" adlı denememde (*I limiti dell'interpre- tazione'de*), Ann Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho* adlı romanının başlangıcını aktarmıştım:

Garonne'un güzel kıyılarında, Gaskonya bölgesinde, 1584 yılında, St. Aubert beyinin şatosu uzanıyordu. Şato-

nun pencerelerinden, zengin ormanları, üzüm bağları ve zeytin ağaçları ile nehrin yanında uzanan Guyenne ve Gaskonya'nın pastoral manzaraları görülüyordu.

Denememde, on sekizinci yüzyılın sonlarında yaşayan bir İngiliz okurunun Garonne, Gaskonya ve manzarası hakkında bir şeyler bilmesinin şüpheli olduğu yorumunda bulunuyordum. Bu okur en fazla "kıyıları" teriminden Garonne'un bir nehir olduğunu çıkarabilir ve ansiklopedik bilgisinin kapsamına bağlı olarak, kalanının üzüm bağları ve zeytin ağaçlarıyla tipik bir güney Avrupa ortamı olduğunu düşünürdü... Okurlar Fransız tepelerini yakından biliyormuş gibi davranmaya davet ediliyorlardı.

Ancak bu denemeyi yayımladıktan sonra, Bordeaux'lu bir beyefendiden, bana Gaskonya'da hiçbir zaman zeytin ağaçlarının bulunmadığını, Garonne'un kıyılarında da hiçbir zaman zeytin ağacı yetişmemiş olduğunu belirten hoş bir mektup aldım. Mektubun yazarı bundan tezimi destekleyen zekice gözlemler çıkarıyor ve bunca inandırıcı bir örnek seçmemi sağlayan Gaskonya konusundaki bilgisizliğimi övüyordu (daha sonra beni konuğu olarak oraya davet ediyordu; çünkü, diye ekliyordu, yörede zeytin ağaçları yoksa da üzüm bağları ve nefis şaraplar var).

Demek ki, Ann Radcliffe yalnızca örnek okurdan gerçek dünyayla ilgili bilgisi temelinde işbirliği yapmasını istemekle, bu bilgiye sahip olmadığı noktalarda ona bu bilgiyi vermekle, okurun gerçek dünyayla ilgili bilmediği şeyleri biliyor gibi davranmasını istemekle kalmıyor, aynı zamanda onu gerçek dünyada var olmayan şeyleri de biliyor gibi davranması gerektiğine inandırmaya yöneltiyor.

Bayan Radcliffe'in okurlarım aldatma gibi bir niyeti olduğunu düşünmek olanaksız görüldüğünden, yalnızca yanlış olduğunu düşünmek durumundayız. Ama bu daha da zor bir soruyla karşı karşıya bırakıyor bizi. Gerçek dünyanın, yazarın yanlışlıkla gerçek olduğuna inandığı yönlerini ne ölçüde gerçek olarak kabul edebiliriz?

Servandoni Sokağındaki Tuhaf Olay

Lucrecia Escudero'nun¹ yakınlarda tamamladığı, 1982 yılındaki Falklands-Malvinas çatışması sırasında Arjantin basınının tutumu ile ilgili bir çalışmada, aşağıdaki öyküyü buldum.

31 Mart 1982'de, Arjantinliler Malvinas'a çıkmadan iki gün, Britanya özel görev birliğinin Falklands'e varışından ise yirmi dört saat önce, *Clarín* gazetesi Londra kaynaklı olduğu izlenimini veren bir haber yayımlıyordu: Habere göre, İngilizler Arjantin sularına bir atom denizaltısı olan *Superb*'i göndermişlerdi. İngiltere Dışişleri Bakanlığı habere hemen tepki göstermiş ve bu "versiyon" hakkında hiçbir yorum yapmayacağını belirtmişti, Arjantin basını da bundan şu sonucu çıkarmıştı: Eğer İngiliz hükümet yetkilileri "versiyon"dan söz ediyorlarsa, bu oldukça gizli bir askeri haberin dışarı sızması ile karşı karşıya olduğumuzu gösterir. 1 Nisan günü, tam Arjantinliler Malvinas'a çıkmak üzereyken, *Clarín* gazetesi *Superb*'in 45.000 tonluk bir denizaltı olup, uzman dalgıçlardan oluşan 97 kişilik bir mürettebatı bulunduğunu bildiriyordu.

İngiliz basınının daha sonraki tepkileri oldukça belirsizdi: Bir askeri uzman, *hunter-killer* türü atom denizaltıları göndermenin oldukça mantıklı bir fikir olduğunu söylemişti; *Daily Telegraph* da olayla ilgili pek çok şey bildiği izlenimini veriyordu. Böylece yavaş yavaş söylenti habere dönüştü, Arjantinli okurlar haberden rahatsız olmuş gibiydiler, basın da onların anlatsal beklentilerine karşılık vermek için elinden geleni yapıyordu. Bunu izleyen günlerdeki haberler, sanki

1. Lucrecia Escudero, *Mahine: Il Gran Racconto* (Doktora tezi: Università degli Studi di Bologna, Dottorato di Ricerca in Semiotica, iv Ciclo, 1992).

Arjantinli askeri komutanlara çok yakın kaynaklardan geliyormuş gibi veriliyordu ve *Superb* artık "İngiliz kaynaklarının Güney Atlantik'te olduğunu bildirdikleri denizaltı" haline gelmişti. 4 Nisanda denizaltı Arjantin kıyılarının yakınlarda görülmüştü. İngiliz askeri kaynaklarının kendilerine sorularlara verdikleri değişmeyen yanıt, denizaltılarının konumunu açıklamak gibi bir niyetleri olmadığı şeklindeydi ve böylesine bariz bir açıklama, artık yaygınlık kazanmış olan İngiliz denizaltılarının var olduğu ve bir yerlerde bulunmaları gerektiği görüşünü güçlendiriyordu -bu açıkça ortada olan bir şeydi.

Gene 4 Nisan günü bazı Avrupalı basın ajansları *Superb*'in, Britanya özel görev birliğinin başında, güney denizlerine doğru yola çıkmak üzere olduğunu bildiriyorlardı. Bu doğru idiyse, o halde denizaltı Arjantin kıyılarına yakın bir yerde olamazdı, ancak bu çelişki atom denizaltısı sendromunu zayıflatmak yerine pekiştirmiş gibiydi. 5 Nisan günü basın ajansı DAN, *Superb*'in Falklands-Malvinas'a iki yüz elli kilometre mesafede olduğunu bildiriyordu. Öteki basın organları DAN'ın peşi sıra gidip, bu savaş makinesinin olağanüstü özellikleriyle ilgili açıklamalarda bulunuyordu. 6 Nisanda bizzat Arjantin donanması, takımadalar dolayında denizaltının varlığına işaret ediyor, bir sonraki hafta *Superb*'s bir de kardeş *Oracle* denizaltısı katılıyordu. 18 Nisan günü Paris'in *Le Monde* gazetesi iki denizaltıdan söz ediyor ve haber *Clarín*'de dramatik bir başlıkla yankısını buluyordu: "Yoksa bir denizaltı donanması mı?" Hatta, 12 Nisanda *Clarín* aynı bölgeye Sovyet denizaltılarının da geldiğini bildiriyordu.

Bu noktada öykü artık yalnızca denizaltının varlığıyla ilgili olmaktan çıkıyor (bundan artık hiç kimse kuşku duymamaktadır), daha çok, konumlarını gizli tutmayı başaran İngilizlerin şeytani yeteneği üzerinde yoğunlaşıyordu. 18 Nisanda Brezilyalı bir pilot *Superb*'i Santa Catarina yakınlarda görmüş, hatta denizaltının fotoğrafını bile çekmişti: Ne yazık ki, bulutlu hava nedeniyle fotoğraf bulanık çıkmıştı -gördü-

günüz gibi, konferanslarımızda bir başka sis etkisiyle karşılaşırız: Ancak bu kez sis doğrudan, öyküye gerekli *suspense*'li vermek için *Flatland* ile Antonioni'nin *Blow Up*'ı arasında bir görsel durum yaratan yorumdan kaynaklanıyor.

Sonunda, Britanya özel görev birliği gerçekten de savaş sahnesinden seksen kilometre ötedeyken, *Superb* birden ortadan yok oluveriyor: 22 Nisanda *Clarín* gazetesi, denizaltının İskoçya'ya dönmüş olması gerektiğini bildiriyor. 23 Nisan günü İskoçya'nın *Daily Record* gazetesi, aslında *Superb*'in baştan beri İskoçya'daki askeri üste kalmış olduğunu açıklıyor. Bu noktada, Arjantin gazeteleri tür değiştirmek zorunda kalıyorlar ve Pasifik'teki savaş filminden casuslar savaşına geçiyorlar. 23 Nisan tarihli *Clarín* bir zafer kazanmışçasına sonunda İngiliz blöfünün maskesinin düşürüldüğünü belirtiyor.

Bu denizaltıyı icat eden kimdir? Arjantinlilerin moralini bozmak için İngiliz gizli servisi mi? Saldırgan politikalarını haklı göstermek için Arjantinli kumandanlar mı? Arjantin basını mı? Söylentinin yayılması kimin yararına olmuştur? Bu öyküde beni ilgilendiren işin bu yönü değil. Beni daha çok, herkesin işbirliği sayesinde belirsiz bir söylentinin giderek nasıl büyüdüğü ilgilendiriyor. Anlatısal açıdan büyüleyici bir "karakter" olduğu için herkes kendince denizaltının yaratılmasına katkıda bulunmuştur.

Uydurulmuş bir öykünün nasıl kurulduğunun gerçek öyküsü olan bu öyküden çıkarılacak pek çok ders var. Bir yandan bize, yaşama biçim vermek için nasıl sürekli olarak anlatısal şemalardan yararlanma eğilimi gösterdiğimizi belirtiyor (ancak bundan bir sonraki konferansta söz edeceğiz); öte yandan, öykü varoluşsal varsayımların gücünü ortaya koyuyor.¹ Özel adlar ya da kesin betimlemeler içeren her ifade de, alıcının, hakkında bir şeyler söylenen konuların varlığını tartışılmaz bir biçimde kabul edeceği varsayılıyor. Eğer birisi bana, karısı aniden hastalandığı için belli bir randevuya gele-

1. Umberto Eco, "Sulla presupposizione" (Patrizia Violi ile birlikte), in *I limiti deWimerprettmone*, Milano, Bompiani, 1990.

mediğini söylerse, ilk tepkim her şeyden önce o kişinin karısının varlığını kabul etmektir. Yalnızca bunu söyleyen kişinin bekâr olduğunu öğrendiğimde, yüzüstüce yalan söylediğini düşünürüm. Ancak o âna kadar, adamın karısının bir yalan aracılığıyla söylemsel çerçeveye yerleştirilmiş olmasından ötürü, onun var olmadığını düşünmem için herhangi bir neden yoktur. Bu, her normal insan açısından öylesine doğal bir eğilimdir ki, "Herkesin bildiği gibi, şimdiki Fransız kralı keldir" cümlesiyle başlayan bir metin okursam (Fransa'nın bir cumhuriyet olduğunu bildiğime ve ben de bir dil filozofu değil, normal bir insan olduğuma göre), kalkıp Hakikat Çizelgelerine başvuracak halim yoktur; kararım, inançsızlığımı askıya almak ve bu söylemin, Kel Charles dönemindeki bir öyküyü anlatan bir anlatı parçası olduğunu varsaymak olur. Böyle davranırım, çünkü söylemin karşıma çıkardığı bu varlığa herhangi bir dünyada herhangi bir varoluş biçimi verebilmenin tek yolu budur.

Denizaltı örneğinde de aynı şey olmuştur. Bir kez kitle iletişim araçları *tarafından* söylemin *içine* yerleştirildikten sonra, denizaltı oradaydı; gazetelerin gerçek dünya hakkında gerçek beyanlarda bulunduğu varsayıldığı için de, herkes denizaltıyı bir yerlerde görmek için elinden geleni yapmıştır.

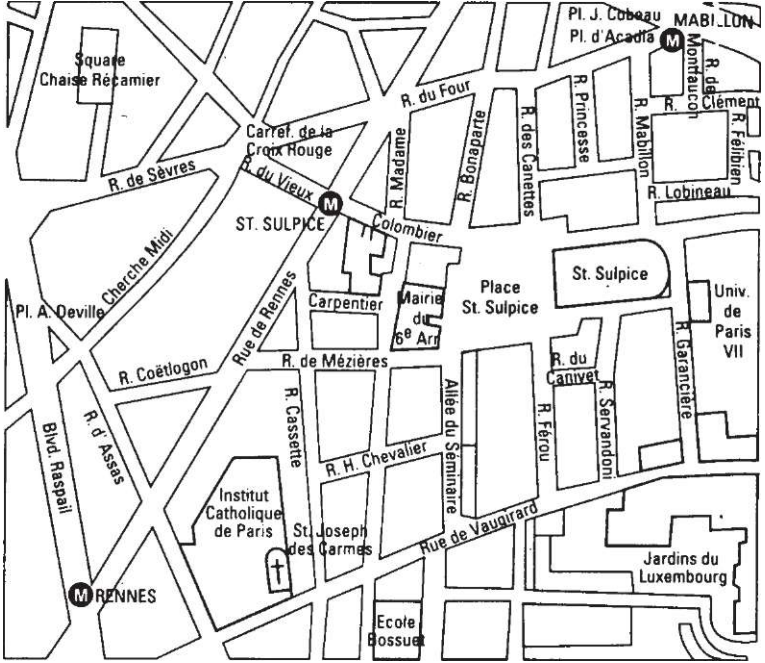
Achille Campanile'nin (ilk konferansımda sözünü ettiğim bu olağanüstü mizah yazarının) *Ma che cos'e questo amore?* adlı kitabında, Baron Manuel diye birisi vardır. Baron, evlilik dışı ilişkileri nedeniyle beklenmedik anlarda ortadan yok oluşlarını haklı göstermek için karısına ve dostlarına hep, Pasotti adında çok sevdiği müzmin hasta arkadaşına yardım etmeye gittiğini söyler; Baron *Manuel*'in evlilik dışı ilişkileri karmaşıktıkça, Pasotti'nin sağlığı da giderek kötüleşir. Pasotti'nin romandaki varlığı öylesine canlıdır ki, hem yazar hem okur Pasotti'nin var olmadığını bilmelerine karşın, belli bir noktada herkes (yalnızca kitaptaki öteki karakterler değil, okur da) onun kaçınılmaz bir biçimde ortaya çıkmasına hazırdır. Aslına bakılırsa, Pasotti belli bir noktada sahneye

çıkar da, ama ne yazık ki, sayısız aldatmalarına bir son verme kararı almış olan Baron Manuel'in onun öldüğünü bildirmesinden birkaç dakika sonra.

İngiliz denizaltısı kitle iletişim araçlarınca gündeme getirilmiş ve gündeme getirilmesiyle de gerçek olarak kabul edilmişti. Bir anlatı metninde yazar, gerçek dünyada var olmayan ve hiçbir zaman gerçekleşmemiş bir şeyi, gerçek dünyanın (ki olası kurmaca dünyasının zeminini oluşturmaktadır) bir ögesi olarak koyarsa ne olur? Gaskonya'ya zeytin ağaçlarını koymuş olan Ann Radcliffe'in bunu yapmış olduğunu hatırlayacaksınız.

Üç Silahşörler'in ilk bölümünde d'Artagnan Paris'e gelir gelmez, Rue des Fossoyeurs'e, Monsieur Bonacieux'nün evine yerleşir. Yerleştikten hemen sonra gittiği Monsieur de Tréville'in evi, Rue du Vieux Colombier'dedir (2. Bölüm). Ancak 7. Bölüm'de Porthos'un da aynı sokakta oturduğunu öğreniriz, Athos ise Rue Férou'da oturmaktadır. Günümüz de Rue du Vieux Colombier, bugünkü Saint-Sulpice meydanının kuzeyinden geçmektedir, Rue Férou ise güney tarafında dikey olarak bu sokakla kesişir, ancak *Üç Silahşörler* deki olayların geçtiği dönemde meydan henüz mevcut değildi. Peki şu ağzı sıkı, esrarengiz Aramis nerede oturuyordu? Bunu 11. Bölüm'de keşfediyor, Aramis'in Rue Servandoni'nin bir köşesinde oturduğunu öğreniyoruz; bir Paris haritasına baktarsanız (*Şekil 12*), Rue Servandoni'nin Rue Férou'nun doğusundaki ilk paralel sokak olduğunu göreceksiniz. Ancak 11. Bölüm'ün başlığı "L'intrigue se noue"dur (Düğüm Karmaşıklıyor). Dumas bir başka düğümü düşünüyordu, ancak bizim için düğüm, şehircilik ve yer adları bilimi açısından da karmaşık hale geliyor.

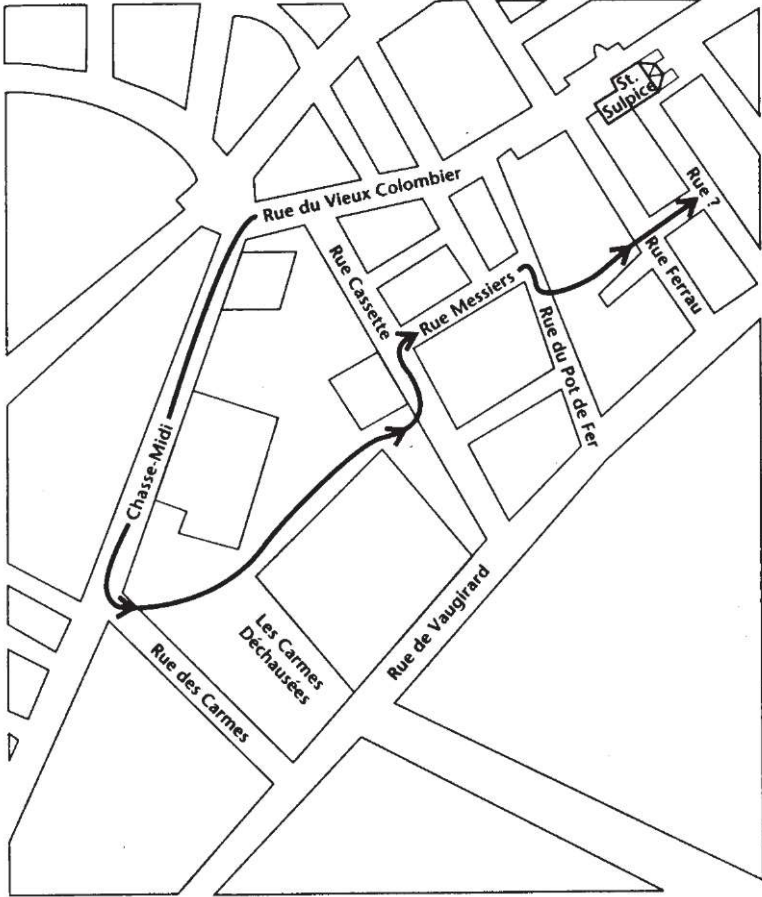
Metinde belirtildiğine göre, d'Artagnan Monsieur de Tréville'i, Rue du Vieux Colombier'deki evinde ziyaret ettikten sonra en uzun yoldan geri döner (d'Artagnan'ın eve dönmek için acelesi yoktur, sevgi dolu, sevgilisi Madame Bonacieux'yü düşünerek dolaşmak ister). Ancak biz Rue des Fos-



Şekil 12

soyeurs'nün nerede olduğunu bilmiyoruz ve günümüz Paris'i-nin haritasına baktığımızda, bu sokağı bulamayız. Öyleyse, "geceyle konuşan ve yıldızlara gülümseyen" d'Artagnan'ı izleyelim.

Eğer metni 1625 Paris'ini gösteren bir haritaya bakarak (Şekil 13) okursak, d'Artagnan'ın Rue du Cherche Midi'den (Dumas, sokağın adının o zamanlar Chasse-Midi olduğu konusunda bizi uyarmaktadır) dolaştığını görürüz; d'Artagnan, günümüzde Rue d'Assas'ın bulunduğu yere açılan ve Rue des Carmes olması gereken küçük bir sokaktan geçer, Rue de Vaugirard'a çok yakın bir noktaya gelip, daha sonra sola döner, çünkü "Aramis'in oturduğu ev Rue Cassette ile Rue Servandoni arasındaydı". Olasılıkla d'Artagnan, Rue des



Şekil 13

Carmes'dan sonra kestirme olarak, Çıplak Ayaklı Karmelitler manastırının yanında uzanan arazilerden yoluna devam eder, Rue Cassette'i geçip, Rue des Messiers'e (günümüzde Mezieres) girer ve her nasılsa farkına bile varmaksızın Athos'un yaşadığı Rue Ferou'yu (o zamanlar Ferrau) kat eder (ama d'Artagnan, âşıkların yaptığı gibi başıboş gezinmektedir). Aramis'in oturduğu ev, Rue Cassette ile Rue Servandoni arasında bulunuyor idiyse, Rue du Canivet'de olması gerekirdi -her ne kadar Rue du Canivet 1625 yılında henüz açılmamış gibi görünse de.¹ Ancak kesin olarak Rue Servandoni'nin köşesinde olmalıydı (burası benim haritamda "Rue?" olarak görünüyor); çünkü d'Artagnan, tam arkadaşının evinin önünde, bir gölgenin (daha sonra Madame Bonacieux olduğu ortaya çıkacaktır) Rue Servandoni'den çıktığını görür.

Ah, Rue Servandoni adı biz ampirik okurları duygulandırmış olmalı, çünkü burası Roland Barthes'ın yaşadığı yerdir; ancak Aramis, Rue Servandoni'nin köşesinde oturuyor olamazdı, çünkü bu olay 1625'te geçmektedir, oysa Floransalı mimar Giovanni Niccolö Servandoni 1695 yılında doğmuş, 1733'te Saint-Suplice kilisesinin cephe tasarımını yapmış ve o sokak ancak 1806'da Servandoni'ye adanmıştır.

Rue du Cherche Midi'nin adının o zamanlar Chasse-Midi olduğunu dahi bilen Dumas, Rue Servandoni konusunda yanılmıştır. Şayet olay yalnızca Mösyö Dumas'yı, ampirik yazarı ilgilendirse pek bir zararı olmazdı bunun. Ama artık metin oradadır, biz itaatkâr okurlar onun talimatlarını izlemek zorundayız ve kendimizi, içinde o zamanlar, en azından o adla var olması olanaksız bir sokağın yer aldığı tümüyle ger-

1. 1609 Paris'ini gösteren bir haritadan kontrol ettim, ancak bu haritada yukarıda adı geçen sokaklardan bazıları yer almıyor ya da adları değişik. Buna karşın, 1636 tarihli bir rapor olan *Estât, noms et nombre de toutes les rues des vingt quartiers de Paris'te* (Alfred Franklın açıklama baskısı, Paris, Willem 1873; yeni basım, Paris, Les Editions de Paris, 1988), adlar 1716 tarihli bir haritadaki adlara karşılık geliyor. Gördüğüm daha erken tarihli haritalarda, küçük sokakların adları verilmediği ve estetik ölçütlere uymak adına bu haritalar oldukça hatalı olduğu için, benim verdiğim rö-konstrüksiyonun 1625'teki durumu yeterince tatmin edici bir biçimde yeniden ürettiğini sanıyorum.

çek, 1625 Paris'ine benzer bir Paris'te buluyoruz. Bir roman-
da beliren kişilerin, nesnelere ontolojik statüsünün ne oldu-
ğu; *p* gerçek dünya ile değil, kurmaca bir dünya ile ilgili bir
önerme iken, "*p* gerçektir" demenin ne anlamı geldiği, man-
tıkçılarla filozofların sayfalarca yazı yazmalarına yol açmış
olan bir sorundur. Ancak daha geçen konferansımızda, sağ-
duyunun gösterdiği konumlara bağlı kalma kararını vermiş-
tik. Felsefi konumunuz ne olursa olsun, A. Conan Doyle'un
yarattığı olası dünyada Sherlock Holmes bekâr birisidir;
eğer bu yazarın öykülerinden birinde Holmes ansızın Wat-
son'a trende üç kişilik yer ayırmasını, çünkü Doktor Mori-
arty'nin izini sürmek için çıkacağı yolculukta Bayan Hol-
mes'un kendisine eşlik edeceğini söylese, bundan en azın-
dan rahatsızlık duyarsınız. Çok kaba bir doğruluk kavramı
kullanmama izin verin: Nasıl Empire State Building'in Ber-
lin'de bulunduğu doğru değilse, Holmes'un karısının olduğu
da doğru değildir. Bu konuda başka bir şey söylememize ge-
rek yok.

Aynı kesinlikle, Aramis'in Rue Servandoni sokağının kö-
şesinde oturduğunun doğru olmadığını söyleyebileceğimiz-
den emin miyiz? Tabii, şunu söylediğimizde, ontolojik açı-
dan her şeyin yerli yerine oturduğunu belirtebiliriz: Ara-
mis'in bir X sokağının köşesinde oturduğu ve yalnızca ampi-
rik yazarın bir hatası sonucu bu sokağa Servandoni dendiği,
oysa olasılıkla sokağın bir başka adının bulunduğu -*Üç Si-
lahşörler'in* olası dünyası içinde- doğrudur. Donnellan'ın¹
inandırıcı bir argümanla ortaya koyduğu gibi, (bir hata sonu-
cu) Jones'un, Smith'in katili olduğuna inanıyor.ve bunu öne
sürüyorsam, Smith'in katilinden söz ettiğimde hiç kuşkusuz
Jones'u kastetmekteyimdir, Jones masum olsa bile.

Ama durum bundan daha karmaşıktır. D'Artagnan'ın
oturduğu Rue des Fossoyeurs neredeydi? Bu sokak XVII.
yüzyılda vardı, çok basit bir nedenden ötürü bugün artık

1. Keith S. Donnellan, "Référéncé and Definite Descriptions", *Philosophical Review*
75 (1966): s. 281-304.

yok: Eski Rue des Fossoyeurs, bugün Rue Servandoni adını taşıyan sokaktı. Şu halde, (i) Aramis, 1625'de o adla var olmayan bir yerde oturuyordu, (ii) d'Artagnan, Aramis'le aynı sokakta oturuyordu, ancak bundan haberi yoktu, hatta ontolojik olarak oldukça ilginç bir durumdaydı: Kendi yaşadığı dünyada iki farklı adı olan iki farklı sokak bulunduğuna inanıyordu, oysa 1625 yılının Paris'inde tek bir adı olan tek bir sokak vardı. Bu tür bir hatanın çok tuhaf olmadığını belirtebiliriz: Yüzyıllar boyunca insanlar Seylan ve Taprobane adında iki adanın var olduğuna inanıyor ve XVI. yüzyıl coğrafyacıları da iki adadan söz ediyordu, oysa sonradan farklı gezginlerin betimlemelerindeki hayal ürünü bir yorumun söz konusu olduğu ve tek bir ada bulunduğu öğrenildi. Yüzyıllar boyunca insanlar, Sabah Yıldızı ile Akşam Yıldızı (ya da Phosphoros ile Hesperos) adında iki yıldızın var olduğuna inanmışlardı, oysa söz konusu olan hep aynı yıldızdır, Çoban Yıldızı'dır. Ancak d'Artagnan'ın durumu tam olarak böyle değildir. Biz yeryüzündekiler, günün değişik anlarında uzaktan iki varlık -Phosphoros ile Hesperos- gözlemlemekteyiz ve bunların iki farklı yıldız olduğuna inanmamız anlaşılır bir şeydir. Ancak Hesperos'da yaşıyor olsak, Phosphoros'un var olduğuna inanamazdık, çünkü kimse bu yıldızın gökyüzünde parlamadığını görmüş olamazdı. Phosphoros ile Hesperos sorunu Frege için vardı ve yeryüzündeki filozoflar için vardır, ancak Hesperos filozofları için yoktur -eğer mevcut iseler.

Belirgin bir biçimde bir hata yapmış olan Dumas, yeryüzü filozofları konumundaydı; oysa d'Artagnan, kendi olası dünyasında, Hesperos filozoflarının konumunda bulunuyordu. Eğer bugün Servandoni adını verdiğimiz sokakta idiyse, kendi yaşadığı sokak olan Rue des Fossoyeurs'de olduğunu bilmesi gerekiyordu; o halde nasıl olup da bunun bir başka sokak olduğunu, Aramis'in oturduğu sokak olduğunu düşünemiyordu?

Üç Silahşörler bir bilimkurgu romanı ya da kendisiyle çelişen bir anlatı örneği olsaydı, sorun olmazdı. Pekâlâ, 1

Ocak 2001'de Phosphoros'dan yola çıkıp, 1 Ocak 1999'da Hesperos'a varan bir uzay aracının öyküsünü yazabilirim. Öykünün farklı açıklamaları olabilir. Örneğin, benim anlamda şöyle bir şey ileri sürülüyor olabilir: Aralarında iki yıllık bir zaman farkı olan iki paralel dünya vardır, birinde yıldızın adı Phosphoros'dur ve burada hepsi mavi gözlü bir milyon insan yaşamakta olup, krallarının adı Stan Laurel'dir; ötekinde ise yıldızın adı Hesperos'dur, yaşayanların sayısı 999.999'dur (bu cumhuriyette Stan Laurel yoktur) ve bu insanlar Phosphoros'da yaşayanlarla aynıdır (aynı adlar, aynı özellikler, aynı bireysel geçmiş, aynı akrabalık ilişkileri). Ya da şöyle bir şey düşleyebilirim: Uzay aracı zamanda geriye doğru yolculuk yapmaktadır ve orada oturanlar gezegenin adını değiştirmeye karar vermeden tam yarım saat önce, adı henüz Hesperos olan geçmişteki bir Phosphoros'a varmaktadır.

Ancak her tarihsel romanın asal anlaşmalarından biri, yazar öyküye ne kadar hayal ürünü karakter sokarsa soksun, geri kalan her şeyin gerçek dünyada o dönemde olanlara aşağı yukarı karşılık gelmesi gerektiğidir.

Bizim bulmacamızın iyi bir çözümü şöyle olabilir: Bazı Paris tarihçileri, en azından 1636'da, Rue des Fossoyeurs'ün, bugün Rue du Canivet'nin geçtiği noktada, Rue du Pied de Biche adını aldığı varsayımını öne sürdüklerine göre, d'Artagnan Rue des Fossoyeurs'de, Aramis ise Rue du Pied de Biche'de oturuyordu; farklı adları olduğu için iki sokağı farklı sokaklar olarak değerlendiren d'Artagnan da aslında Aramis'in yaşadığı sokağın devamı olan bir sokakta yaşadığını biliyor ve basit bir hata yüzünden Aramis'in sokağının adının Rue du Pied de Biche değil, Rue Servandoni olduğunu sanıyordu. Neden olmasın? Belki de Paris'te Servandoni adında, Saint-Suplice'in mimarının büyük dedesi bir Floransalı ile tanışmış ve belleği ona kötü bir şaka yapmıştı.

Ancak *Üç Silahşörler* metni bize, d'Artagnan'ın Rue Servandoni olduğunu "sandığı" sokağa gelmiş olduğunu söyle-

memektedir. Metin bize, d'Artagnan'ın *okurun* gerçekten Rue Servandoni olduğunu kabul etmesi gereken sokağa gelmiş olduğunu belirtmektedir.

Bu son derece karmaşık durumdan nasıl çıkacağız? Benim, bu âna kadar anlatı metinlerindeki kişilerin ontolojisi ile ilgili tartışmaları karikatürize ettiğim fikrini kabul ederek; çünkü aslında bizi ilgilendiren, olası dünyaların ve bu dünyalarda yaşayanların ontolojisi değil (biçimsel mantık tartışmalarında saygı duyulacak, bir sorun), *okurun konumu'* dur. Holmes'un evlenmemiş olduğunu, öykülerinin bütünü'nün oluşturduğu metinden biliyoruz. Buna karşılık, Rue Servandoni'nin 1625'te var olamayacağını, Ansiklopedi'den ya da Dumas'nın anlattığı öyküyle hiçbir alakası olmayan bir tarihsel söylentiden biliyoruz. İyi düşünürseniz, *Kırmızı Şapkalı Kız*'daki kurt olgusuyla aynı şeydir bu. Ampirik okur deneyimimizden yola çıkarak, kurtların konuşmadığını biliyoruz, ancak örnek okur olarak kurtların konuştuğu bir dünyada hareket ettiğimizi kabul etmek zorundayız. O halde, eğer ormanda kurtların konuştuğunu kabul ediyorsak, 1625 yılının Paris'inde Rue Servandoni'nin var olduğunu neden kabul etmeyelim ki? Aslında, yaptığımız da ve *Üç Silahşörler*'ı yeniden okursanız, benim açıklamamdan sonra bile sizin yapacağınız da budur.

I limiti dell'interpretazione'de bir metni kullanmak ile yorumlamak arasındaki fark üzerinde ısrarla durmuştum. Bugün, tarihin ve kapsamlı araştırmalara dayanan bilginin dünyasında tutkulu bir serüveni yaşamak amacıyla *Üç Silahşörler* metnini "kullandım". Aslında, size itiraf etmeliyim ki, Paris'te Dumas'nın adını andığı tüm sokakları kat etmekten ve XVII. yüzyılın, hepsi de kesinlikten uzak eski haritalarını incelemekten büyük bir zevk aldım. Bir anlatı metniyle istediğinizi yapabilirsiniz, ben de paranoyak okur rolünü oynamanın ve XVII. yüzyıl Paris'inin Dumas'nın anlattığı Paris'e karşılık gelip gelmediğini incelemenin tadını çıkardım.

Ancak bunu yapmakla ne örnek okur gibi davranmış ol-

dum, ne de normal ampirik bir okur gibi. Servandoni'nin kim olduğunu bilmek için iyi bir sanat kültürü gereklidir, Rue des Fossoyeurs'ün Rue Servandoni olduğunu bilmek içinse tam anlamıyla bir uzmanlık kültürü gereklidir. Üslup ve anlatı özellikleri açısından popüler bir tarihsel roman olan Dumas'nın metninin, böylesine gelişkin bir okura yönelik olması olanaksızdır. Şu halde, Dumas'nın örnek okuru, Rue Servandoni'nin 1625 yılında Rue des Fossoyeurs adını taşıdığı şeklindeki konu dışı ayrıntıyı bilmek zorunda değildir ve sakince okumasına devam edebilir.

Sorun çözülmüş müdür? Hiç de çözülmüş değildir. Farz edelim ki, Dumas, d'Artagnan'ı Monsieur de Tréville'in Rue du Vieux Colombier'deki evinden çıkarıp, Rue Bonaparte'tan dolaştırmış olsaydı (Rue Bonaparte, bugün Rue du Vieux Colombier'i dikey olarak kesmektedir ve Rue Férou'ya paraleldir, ancak o zamanki adı Rue du Pot de Fer'di). Hayır, bu kadarı fazla olurdu. Ya öfkelenir, kitabı fırlatıp atar ya da kendimizi bir tarihsel romanın örnek okuru olarak kurmakla hata etmiş olduğumuzu düşünerek, kitabı yeni baştan okumaya koyulurduk. Bunun açık bir biçimde tarihsel bir roman değil, bir bilimkurgu romanı olduğunu düşünürdük ya da Jül Sezar'ın Napolyon'la düello yaptığı ve Öklid'in en sonunda Fermât teoremini kanıtladığı *ukronya* adı verilen öykülerden biri olduğunu.

Neden d'Artagnan'ın Bonaparte sokağından yürüdüğünü kabul etmiyoruz da, Servandoni sokağından yürüdüğünü kabul ediyoruz? Nedeni açıkça ortada: Çünkü hemen herkes on yedinci yüzyıl Paris'inde bir Rue Bonaparte'ın bulunmasının olanaksız olduğunu bilir, oysa Rue Servandoni sokağının olamayacağını pek az kişi bilmektedir, bunun da kanıtı Dumas'nın bile bunu bilmemesidir.

Öyleyse bizim sorunumuz, anlatısal dünyalarda yaşayan kişilerin ontolojisiyle değil, örnek okurun Ansiklopedi'sinin kapsamıyla ilgilidir. *Üç Silahşörler'in* öngördüğü örnek okurun tarihsel yeniden kurma konusunda bilgisi ve beğenisi var-

dır, Bonaparte'ı bilir ve Louis XIII ile Louis XIV yönetimi hakkında ancak belli belirsiz bir fikri vardır; yazar kendisine gerek anlatının başlangıcında gerek anlatı boyunca birçok bilgi verdiği için, o dönemde Rochefort kontu diye birisinin gerçekten var olup olmadığını kontrol etmek üzere Fransız ulusal arşivlerini incelemeye niyeti yoktur. Okurun, d'Artagnan döneminde Amerika'nın çoktan keşfedilmiş olduğunu bilmesi de gerekir mi? Metin bu konudan söz etmiyor ve bu çıkarılamayı yapmaya da yönlendirmiyor okuru, ancak d'Artagnan Servandoni sokağında Kristof Kolomb'la karşılaşmış olsa, okurun şaşırması gerektiğini öne sürebiliriz. Şaşırması "gerekir", benimkinin yalnızca bir varsayım olduğu açıktır. Hiç kuşkusuz, kendileri için şimdiye ait olmayan her şeyin "geçmiş", üstelik son derece belirsiz bir geçmiş olduğu okurlar var olduğundan, Kolomb'un d'Artagnan'ın çağdaşı olduğuna inanmaya yatkın okurlar da vardır. Şu halde, bir kez metnin örnek okurda belli bir kapsamdaki bir ansiklopediyi öngördüğünü belirttikten sonra, bu kapsamın ne olduğunu belirlemek her halükârda çok güçtür.

Aklıma ilk gelen örnek *Finnegans Wake*'tir, *Finnegans Wake*, ampirik yazar James Joyce'unkinden üstün, sonsuz bir ansiklopedik bilgiyle donanmış bir örnek okur öngörür, böyle bir okuru gerektirir ve ister: Ampirik yazarın gözden kaçırdığı yerlerde de göndermeler ve semantik bağlantılar keşfedebilecek bir okur. Gerçekten de, metin ideal bir uykusuzluk çeken ideal bir okura çağrıda bulunur. Dumas benim gibi, Rue des Fossoyeurs'ün nerede olduğunu araştıran bir okur beklemiyordu, hatta böyle bir okura kızgınlıkla bakardı: Joyce ise, *Finnegans Wake* ormanı potansiyel olarak sonsuz olmasına karşın, bir kez o ormana girdikten sonra oradan çıkmayacak, bununla birlikte her an ormandan çıkıp, öteki ormanları, kültür evreninin ve metinlerarası etkileşimin uçsuz bucaksız ormanını düşünebilecek bir okur istiyordu.

Her anlatı metninin, Borges'in Funes'i gibi bu tür bir

örnek okur tasarladığını söyleyebilir miyiz? Elbette, hayır. *Kırmızı Şapkalı Kız* okurundan Giordano Bruno hakkında bir şeyler bilmesi beklenmez, oysa *Finnegans Wake* okurundan bu beklenmektedir. Peki ama, bir anlatı yapıtının bizden istediği ansiklopedinin kapsamı nedir?

The Cognitive Computer adlı kitaplarında Roger C. Schank ile Peter G. Childers¹ sorunu bir başka açıdan ele almamızı sağlıyorlar: Ezop masalları yazabilmesi (sonra da anlaması, daha doğrusu okuyabilmesi) için bir bilgisayara verememiz gereken ansiklopedinin kapsamı nedir?

Tale-Spin adlı programlarında yazarlar, asgari ansiklopedik bilgi ile işe başlıyorlardı. Söz konusu olan, "bir kişiler listesi ile bir dizi sorunsal durum" oluşturulması ve bilgisayara "bal elde etmek için bir ayının nasıl bir yol izleyebileceği" bilgisinin verilmesiydi.

Başlangıçta Joe Bear, Irving Bird'e nerede bal bulabileceğini soruyor, Irving de "meşe ağacında bir arı kovanı vardı" yanıtını veriyordu. Ancak bilgisayarın ürettiği ilk öykülerden birinde Joe Bear, Irving'in kendisine yanıt vermemiş olduğunu düşündüğünden öfkeleniyordu. Gerçekten de, Joe Bear'in ansiklopedik bilgi dağarcığında, bazen yiyeceğin kendisinden değil, kaynağından söz ederek -düzdeğişmece yoluyla- yiyeceğin nerede bulunduğu gösterilebileceği bilgisi yoktu. Proust, "Madame Bovary şömineye yaklaştı" cümlesini yazdığı, ancak Madame Bovary'nin üşüdüğünü belirtmek gereğini duymadığı için Flaubert'i övüyordu. Flaubert, şöminenin ısı ürettiğini belirtmek gereğini de duymaz. Buna karşın, Schank ile Childers bilgisayara daha açık bilgiler vermek gerektiğini anlamış ve ona yiyecek-kaynak ilişkisi hakkında bilgiler vermişlerdir. Ancak Irving Bird kendisine meşe ağacında bir arı kovanı bulunduğunu yinelediğinde, Joe Bear "meşe ağacına gitmiş ve arı kovanını mideye indirmiştir". Ansiklopedisi henüz eksikti: Ona bir kap olarak kaynak

1. Roger C. Schank (Peter G. Childers ile birlikte), *The Cognitive Computer*, Reading, Ma., Addison-Wesley, 1984. İzleyen alıntılar, s. 81-89'dandır.

ile kendi içinde bir nesne olarak kaynak arasındaki farkı açıklamak gerekiyordu, çünkü - diye anımsatıyor yazarlar - eğer birisi açsa ve ona buzdolabına bakmasını söylüyorsam, amacım ona buzdolabını yemesini söylemek değil, dolabı açıp orada yiyecek bulmasını söylemektir; ancak bu bir insan için belirgin bir şey olmakla birlikte, bir makine için değildir.

Bir başka beklenmedik kaza, makineye belli hedefleri elde etmek için belli araçları nasıl kullanması gerektiği söylenildiğinde meydana gelmiştir (örneğin, "eğer bir kişi belli bir nesneyi isterse, seçeneklerden biri, o nesnenin sahibiyle pazarlığa girişmektir".) Ortaya çıkan öykü şuydu:

Joe Bear acıkmıştı. Irving Bird'e nerede bal bulabileceğini sordu. Irving bunu ona söylemeyi reddetti, bunun üzerine Joe eğer balın nerede olduğunu söylerse, ona bir solucan getirmeyi önerdi. Irving öneriyi kabul etti, ancak Joe solucanları nerede bulabileceğini bilmiyordu, o nedenle bunu Ining'e sordu, Irving bunu ona söylemeyi reddetti. O zaman Joe, solucanları nerede bulabileceğini söylerse, ona bir solucan getirmeyi önerdi, Irving öneriyi kabul etti. Ancak Joe solucanları nerede bulabileceğini bilmiyordu, o nedenle bunu Irving'e sordu, Irving bunu ona söylemeyi reddetti. O zaman Joe, solucanları nerede bulabileceğini söylerse ona bir solucan getirmeyi önerdi...

Bu *döngüden* kurtulmak için bilgisayara, eğer ilkinde başarısız olmuşsa bir kişinin aynı hedefi iki kez denememesi, başka bir çözüm araması gerektiği belirtildi. Ancak bu talimat da sorunlara neden oldu, çünkü sözgelimi "bir kişi açsa ve yiyecek görürse, yiyeceği yemek ister" ya da "bir kişi yiyecek elde etmeye çalışıyor ve başarısızlığa uğruyorsa, sinirler" gibi daha sonraki bilgileri olumsuz yönde etkiledi. Bu bilgi verildikten sonra makinenin ne ürettiğine bakalım.

Tilki Bili, ağzında bir parça peynir bulunan Karga Henry'yi görür, Bili acıkmıştır, peyniri arzu eder, bu yüzden Henry'den şarkı söylemesini ister. Henry ağzını açar ve peynir yere düşer. Peynir bir kez yere düştükten sonra Bill pey-

niri görür ve onu yeniden arzu eder. Ancak bilgisayara bir kişiye asla iki kez aynı hedefi vermemesi gerektiği talimatı yüklenmişti, bu nedenle Bill açlığını gideremez ve sinirlenir. Yalık olmuş Bill'e. Peki ama karganın başına ne gelir?

Karga Henry yerde peyniri gördü, karnı acıktı, ama peynirin sahibi olmak istiyordu. Kendisine karşı dürüst olduğunu hissediyordu ve peyniri elde etmek için kendisini aldatmamaya karar verdi. Kendisini aldatmak istemiyordu, kendisiyle rekabete girmeyi de istemiyordu, üstelik kendi kendisine karşı avantajlı konumda olduğunu da fark ediyordu, bu yüzden kendi kendisine peyniri teslim etmeyi reddetti. Peyniri kendi kendisine teslim etmesi için geçerli bir neden göremiyordu [bunu yapmış olsa, peyniri kaybedecekti], böylece eğer kendisine peyniri vermeyi kabul ederse, kendisine bir solucan getirmeyi önerdi. Bu öneriyi yerinde buldu, ama solucanları nerede bulabileceğini bilmiyordu. O zaman kendi kendisine şöyle dedi: "Henry, solucanların nerede bulunduğunu biliyor musun?" Ama belli ki bilmiyordu, o zaman şuna karar verdi... [bu noktada bir başka *döngü* başlıyor].

Bir masalı okumak için gerçekten de pek çok şey bilmek gerekir. Ancak Schank ile Childers bilgisayarlarına ne kadar çok şey öğretmiş olurlarsa olsunlar, ona Rue Servandoni'nin nerede olduğunu belirtmek zorunda değillerdi. Joe Bear'ın dünyası küçük bir dünya olarak kalmaktadır.

Bir kurmaca yapıtı okumak, kurmaca dünyasını yöneten iktisadi ölçütler ile ilgili bir tahminde bulunmak demektir. Bunun bir kuralı yoktur; daha doğrusu, her yorumbilgisel çevrimde olduğu gibi, metni temel alarak kuralı çıkarsama girişiminde bulunduğunuz anda belirlemeniz gerekir kuralı. Bu nedenle, okumak bir bahistir. Bize ne önerdiğini açık bir biçimde söylemeyen bir sesin önerilerine bağlı kalacağımıza bahse gireriz.

Dumas'ya dönelim ve onu *Finnegans Wake*'i okumak üzere eğitilmiş, bu yüzden her yerde göndermeler ve semantik kısa devreler yoluyla ipuçları ve izler bulma yetkisini ken-

dışında gören bir okur gibi okumayı deneyelim. *Üç Silahşörleri* "şüpheci" bir okumayla okuduğumuzu hayal edelim.

Rue Servandoni göndermesinin bir hata değil, bir iz olduğunu varsayabiliriz. Dumas metnin "kenarları'na bu "iz"i dağıtmıştı; bize, her kurmaca metnin, kurmaca bir dünyayı umutsuz bir çabayla gerçek dünya ile örtüştürmeye çalıştığı için temel bir çelişkiyi içerdiğini anlatmak istiyordu. Dumas her kurmacanın kendi kendisiyle çeliştiğini göstermek amacındaydı. Bölümün başlığı "L'intrigue se noue" yalnızca d'Artagnan ile kraliçenin aşklarına değil, aynı zamanda anlatının kendine özgü doğasına göndermede bulunuyordu.

Ancak burada iktisadi olma ölçütü devreye girmektedir. Nerval'in öyküyü yeniden kurmamızı istediğini belirtmiştik, *Sylvie* metni çok sayıda zamansal işaret içerdiğinden bunu söyleyebiliriz de. Bu işaretlerin rastlantısal olduğundan, sanki anlatıcının yitirdiği ve bizim asla yakalayamadığımız öykü sırasını yeniden bulmak üzere bizi yeniden okumaya yönettiresine romandaki tek kesin tarihin en sonda belirmesinin rastlantısal olduğundan kuşku duymak zordur. Ancak Nerval'in metne koyduğu zamansal işaretlerin hepsi olay örgüsüyle ilgili düğüm noktalarında, tam okur zamanda sıçramalar yapmaya, geçmişin bir başka bölümüne girmek için halihazırdaki anlatıyı terk etmeye çağırıldığı anlarda bulunmaktadır. Siste dağılan soluk trafik lambası işaretleri gibidir bunlar.

Oysa, Dumas'da tarihe aykırılıklar peşinde giden kişi, belki de böyle birçok tarihe aykırıklı bulacaktır, ancak bunların hepsi de pek az stratejik konumdadır. Anlatan sesin üzerinde büyük bir çaba gösterdiği metnin tüm kuruluşu, Rue Servandoni'nin adından söz edilen bölümde, d'Artagnan'ın kıskançlığı çevresinde dönmektedir, d'Artagnan başka yollardan yürümüş olsa da dramı değişmeyecekti. Elbette, şüphecilik okulunda eğitim görmüş eleştirmen, tüm bölümün kişilerin kimlikleriyle ilgili karışıklık üzerine kurulduğu gözleminde bulunabilir: Önce bir gölgeyle karşılaşılır, sonra gölgenin

Madame Bonacieux olduğu ortaya çıkar, sonra Bonacieux d'Artagnan'ın Aramis olduğunu sandığı birisiyle konuşur, ancak daha sonra o birisinin bir kadın olduğu anlaşılır, bölümün sonunda da Madame Bonacieux'ye d'Artagnan'ın ya Aramis ya da her halükârda Madame Bonacieux'nün bir aşığı olduğunu sandığı, oysa daha sonra Kraliçenin sevgilisi Lord Buckingham olduğu anlaşılan birisi eşlik eder... Neden sokaklarla ilgili karışıklığın amaçlı olduğunu, insanlarla ilgili karışıklığın bir belirtisi ve alegorisi işlevini gördüğünü ve iki tür anlam karmaşası arasında ince bir paralellik bulunduğunu düşünmeyelim?

Sorunun yanıtı şudur: Tüm romanda, kişilerin kimliklerinin birbirine karıştırılması ile açığa çıkarmalar ve kimlik belirlemeler oyunu kendi aralarında bir sistem oluşturmaktadır -kaldı ki, bu on dokuzuncu yüzyıl romanında alışılmış bir şeydir: d'Artagnan sürekli olarak, sokaktan geçen birisini Meung'un kötülüğüyle ün yapmış adamına benzetir, Madame Bonaciueux'nün kendisine sadık olmadığına inanır, sonra onun bir melek kadar saf olduğunu keşfeder; Athos, Miladinin yıllar önce evlenip, sonradan bir katil olduğunu öğrendiği Anne de Breuil olduğunu öğrenecektir; Milady, Lille'li cellatta yıkıma sürüklediği adamın kardeşini görecektir, vb. Halbuki Rue Servandoni ile ilgili tarihe aykırılığı bir şeyin açığa çıkarılması izlememektedir. Aramis tüm roman boyunca, romandan sonra da o var olmayan sokakta yaşamaya devam edecektir. On dokuzuncu yüzyıl macera romanının kurallarını kabul edersek, Rue Servandoni bir çıkmaz sokak haline gelir.

Bu âna kadar, eğer Nerval bize arabayı bir atın çektiğini söylememiş, Rex Stout Alexanderplatz'i New York'a yerleştirmiş, Dumas d'Artagnan'ı Bonaparte sokağında yürütmüş olsa ne olurdu diye kendimize sorarak, eğlenceli zihin deneyleri yaptık. Peki, zaman zaman filozofların da yaptığı gibi kendimizi eğlendirdik, ama şunu da unutmamalıyız: Nerval bize hiçbir zaman arabanın atsız olduğunu söylememiş,

Stout hiçbir zaman Alexanderplatz'i New York'a yerleştirmemiş ve Dumas hiçbir zaman d'Artagnan'ı Bonaparte sokağında yürütmemiştir.

Okurdan istenen ansiklopedik bilginin sınırları (hiçbirimizin hiçbir zaman sahip olamayacağı Dev Ansiklopedi'nin uçsuz bucaksız genişliğine konan sınırlar) metin tarafından çizilmektedir. Olasılıkla, Dumas'nın örnek okuru 1625 yılında Napolyon Bonaparte'ın adının verildiği bir sokağın var olamayacağını bilmek zorundadır, zaten Dumas da bu hatayı yapmaz. Olasılıkla, aynı okur Servandoni'nin kim olduğunu bilmek zorunda değildir, zaten Dumas da onun adından yanlış yerde söz etme hakkını kendinde görmektedir. Kurmaca bir metin, okurun sahip olması gereken bazı bilgilere işaret eder, bazılarını kendisi kurar, kalanı da belirsizdir, ancak elbette metin bize Dev Ansiklopedi'nin tümünü keşfetme görevini yüklemes.

Okurdan istenen Ansiklopedi kapsamının ne olduğu bir tahmin konusu olarak kalmaktadır. Bunu keşfetmek, örnek yazarın stratejisini -yani, halıdaki deseni değil, kurmaca halıdaki desenlerin belirlenebileceği *kuralı* - keşfetmek demektir.

Bu öyküden çıkarılacak ders nedir? Şu: Kurmaca metinler metafizik dargörüştürsüzlüğümüzden bizi kurtarmaya gelirler. Bizler, *Kırmızı Şapkalı Kız'ın* ormanından çok daha geniş ve daha karmaşık olan büyük dünya labirentinde yaşıyoruz; bu labirentin tüm yollarını henüz keşfetmediğimiz gibi, bütünsel tasarımını bile tanımlayamıyoruz. Oyunun kuralları olduğu umuduyla insanlık binlerce yıl boyunca kendisine bu labirentin bir ya da birden çok yazarı olup olmadığını sormuştur. Ve ampirik yazarlar olarak, anlatıcılar olarak ya da örnek yazar olarak bir Tanrı'yı veya tanrıları düşünmüşlerdir. İnsanlar ampirik bir ilahın nasıl olabileceğini merak etmişlerdir, sakalı olup olmadığını, erkek mi kadın mı yoksa nötr bir varlık mı olduğunu; göklerde mi yoksa Olympos dağının doruğunda mı; doğmuş mu yoksa her zaman var olmuş

mu olduğunu; hatta (günümüzde) -tıpkı Marx ve Freud gibi- ölmüş mü olduğunu. Bir Anlatıcı tanrı her yerde aranmıştır, hayvanların bağırsaklarında, kuşların uçuşunda, yanan çalılıkta ve On Emir'in ilk cümlesinde. Ama bazıları, elbette filozoflar, ancak aynı zamanda birçok din de Oyunun Kuralı olarak, dünya labirentini anlaşılabilir ve kat edilebilir kılan ya da bir gün kılacak olan Yasa olarak Tanrı'yı aramışlardır. Bu durumda, ilah neden bu labirentte olduğumuzu keşfettiğimiz ya da en azından bizden onu nasıl kat etmemizin istendiğini tahmin ettiğimiz anda keşfetmemiz gereken bir şeydir.

Bir zamanlar (*'Gülün Adı'na Ek'le*) polisiye romanların, filozoflar ile dinlerin sorduğu soruyu sordukları için hoşumuza gittiğini yazmıştım: "Whodunnit? Yapan kim? Tüm bunlardan sorumlu olan kim?" Ancak bu, birinci düzey okurun metafiziğidir. İkinci düzey okur daha fazlasını sorar: Okumamın bir anlamı olması için örnek yazarı (varsayım yoluyla) nasıl belirlemeliyim, hatta onu nasıl kurmalıyım? Stephen Dedalus kendisine şunu soruyordu: Bir tahta parçasını gelişigüzel yontan bir insan, ondan istemeksizin bir inek imgesi çıkarmayı başarırsa, bir sanat yapıtı yaratmış olur mu? Bugün, *objet trouvé* ya da *ready made* poetikasıyla sonra, bu sorunun yanıtını biliyoruz: Eğer o rastlantısal biçimin arkasında bir yaratıcının oluşumu gerçekleştiren stratejisini hayalimizde canlandırabilirsek, bir sanat yapıtıdır. Bu, iyi bir okur olmak için aynı zamanda iyi bir yazar olduğumuz uç bir durumdur. Ancak, yazar ile örnek okur arasında her okuma ediminde gerçekleşmesi gereken çözülmez bağı, diyalektiği çok güzel açıklayan bir uç durumdur.

Bu diyalektikte biz Delfi Kehaneti'nin çağrısına yanıt vermiş oluruz: "Kendini bil". Üstelik, Herakleitos'un dediğine göre "Kehaneti Delfi'de bulunan tanrı ne konuşur ne gizler, yalnızca ima eder" ise, sürekli bir soruşturma biçimini aldığı için bu bilginin sınırı yoktur.

Gene de, potansiyel olarak sınırsız olmakla birlikte, bu

soruşturma bir kurmaca yapının gerektirdiği indirgenmiş An- siklopedi kapsamınca sınırlandırılmaktadır, oysa tüm olası sonsuz suretleriyle gerçek dünyanın sonlu ve sınırsız mı yoksa sonsuz ve sınırlı mı olduğundan hiçbir biçimde emin değiliz.

Ancak anlatının, gerçekte olan ilişkimizde kendimizi rahat hissetmemizi sağlamanın bir başka nedeni vardır. Her şifre çözücü için altın bir kural vardır: Her mesaj çözülebilir, yeter ki bunun bir mesaj olduğu bilinsin. Gerçek dünyadaki sorun, binlerce yıldır kendimize bir mesajın olup olmadığını ve varsa bu mesajın bir anlamının bulunup bulunmadığını sormamızdır. Anlatısal bir evrende, o evrenin bir anlam oluşturduğunu, onun kökeni olarak ve okuma yönergelerinin bütününü olarak onun arkasında yetki sahibi bir varlık olduğunu kesin olarak biliriz.

Dolayısıyla, örnek yazar araştırmamız, bir başka imgenin araştırılmasının *Ersatz*'ıdır,¹ sonsuzun sisi içinde kaybolan bir Baba İmgesi'nin; o yüzden bıkmamacasına kendimize neden Hiçlik değil de Varlık olduğu sorusunu soruyoruz.

1 Başkasının yerine kullanılabilen şev, kişi; ikame, ikame etme. (Çev.)

Kurmaca Tutanaklar

Eğer anlatı dünyaları böylesine rahatsa, neden dünyanın kendisini bir romanmış gibi okumayı denemeyelim? Ya da, eğer kurmaca anlatı dünyaları böylesine küçük ve aldatıcı bir biçimde rahatsa, neden tıpkı gerçek dünya gibi karmaşık, çelişkili ve kışkırtıcı anlatı dünyaları kurmaya çalışmalıyım?

İzin verirseniz hemen ikinci soruya yanıt vereyim. Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce tam olarak bunu yapmışlardır. Tabii, Nerval de. Ben "açık yapıtlar" hakkında yazarken, tam olarak yaşamın kendisi gibi çapraşık görünmeyi amaç edinen edebiyat yapıtlarını düşünüyordum. Doğru, *Sylvie*'de A drienne'in kesin olarak 1832'de öldüğünü biliyoruz, oysa Napolyon'un 1821'de ölmüş olduğundan aynı derecede emin değiliz -kimbilir, belki de sürgüne gönderildiği Saint Helena Adasından Julien Sorel tarafından kurtarılmış, orada bir ikizini bırakmış, sonra yaşamının son yıllarını Pere Dodu adı altında Loisy'de geçirip, orada 1830'da Anlatıcıyla karşılaşmıştır. Bununla birlikte, *Sylvie* olayının tüm geri kalanında, yaşam ile rüya arasındaki, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki belirsiz oyun, Scarlett O'Hara'nın yarının bir başka gün olduğunu bilmesindeki güzel güvenlik duygusuna oranla, günlük yaşamımıza egemen olan belirsizliğe daha çok benzemektedir.

Şimdi birinci soruya geçelim. *Açık Yapıt*'ta, rastlantılara dayalı olaylar akışını anlatsal yapılar aracılığıyla belli bir çerçeveye oturtan canlı televizyon yayınlarının stratejisini yorumlarken, yaşamın hiç kuşkusuz *Üç Silahşörler'den* çok *Ulysses'e* benzediği gözleminde bulunmuştum; oysa biz yaşamı

Joyce'un bir anlatısıymış gibi değil, Dumas'nın bir anlatısıymış gibi okumaya daha eğilimliyiz.¹

Foucault Sarkacı'ndaki kahramanım Jacobo Belbo şunları söylerken bu görüşe katıldığı izlenimini veriyor:

Gerçek bir züppe Scarlett O'Hara'ya âşık olamaz diye düşünüyordum, hatta Constance Bonacieux've de. Ucuz romanlarla oyalanıyordum, yaşamın dışına çıkıp biraz dolaşmak için. Erişilmezi gösterdiği için avutuyordu beni. Ama yarıldım... Proust haklıydı: Kötü müzik, bir Missa Solemnis'den daha iyi yansıtır yaşamı. Sanat alaya alır bizi, içimizi rahatlatır, dünyayı, sanatçıların olmasını istedikleri gibi gösterir. Ucuz roman ise eğlendiriyormuş gibi görünür, ama dünyayı olduğu gibi gösterir ya da en azından nasıl olacaksa öyle. Kadınlar, Lucia Mondella'dan çok, Milady'ye benzerler; Fu Manchu, Bilge Nathan'dan daha gerçektir. Tarih de Hegel'in yansıttığından çok, Sue'nün anlattığına benzer.²

Kuşkusuz, hayal kırıklığına uğramış bir insanın dile getirdiği buruk bir gözlem; ancak, başımıza gelenleri, Barthes'in *texte lisible* adını verdiği şey çerçevesinde anlama eğilimimizi oldukça iyi gösteriyor. Kurmaca, gerçeklikten daha rahat görüldüğü için, gerçekliği sanki kurmaca bir anlatıymış gibi yorumlamaya çalışıyoruz.

Bu son konferansımda, kurmaca ile gerçekliği karıştırma eğilimi gösterdiğimiz bazı durumları değerlendirmeye, gerçekliği sanki kurmacaymış, kurmacayı da sanki gerçeklikmiş gibi okumaya çalışacağım. Bu birbirine karıştırma pratiklerinden bazıları zevkli ve masumdur, bazıları tamamıyla gerçektir, bazıları ise trajik bir biçimde kaygı vericidir.

1934'de Carlo Emilio Gadda bir gazetede "Mezbahalarda Sabah" adlı bir makale yayımlamıştı. Yazı Milano mezbahası hakkındaydı, ancak Gadda büyük bir yazar olduğundan, makale aynı zamanda güzel bir anlatı örneği oluşturuyordu.

1. *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, s. 204, not 16.

2. *Foucault Sarkacı*, Çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, Can Yayınları, 1993, s. 471.

Yakınlarda Andrea Bonomi¹ ilginç bir zihinsel deney önerdi. (Yayımlanmamış olan) makalenin Milano şehrine hiç değinmeyip, yalnızca "bu şehir"den söz ettiğini ve bir araştırmacının, Gadda'nın yayımlanmamış yazıları arasında bu makalenin tek kopyası olduğunu düşündüğü kopyayı bulduğunu varsayalım. Araştırmacı yazıyı okur ve dünyamızın bir parçasının betimlemesi mi yoksa kurmaca bir yazı mı olduğunu bilmez. Kendisine metinde içerilen ifadelerin doğru olup olmadığını sormaz, bir evreni, belli bir şehrin -bu şehir var olmasa bile- mezbahalarının dünyasını yeniden kurmanın zevkini çıkarır. Daha sonra araştırmacı, Milano mezbahası arşivinde makalenin bir başka kopyasının bulunduğunu keşfeder; kopyanın kenarında mezbaha müdürünün yıllarca önce düştüğü bir not vardır: "Kılı kırk yaran ve kesinlikle doğru bir betimleme". Demek ki, Gadda'nın metni var olan bir mezbahadan söz etmektedir; doğruluğu açısından, yaşadığımız dünyada gerçekleşen ya da gerçekleşmiş olan bir olgular durumuna karşılık gelip gelmediği açısından değerlendirilmesi gereken bir gazete makalesi, bir röportajdır. Bonomi'nin argümanı şudur: Metnin doğası hakkındaki görüşü değişmiş olmakla birlikte, araştırmacının makaleyi yeniden okuması gerekmektedir. Betimlenen dünya, orada yaşayanlar, onların özellikleri aynıdır; yalnızca şimdi araştırmacı, bu temsili gerçeklik üzerine "yansıtmaktadır". Bonomi'nin yorumu şöyle: "Belli bir olgular durumunu betimleyen bir anlatının kavranması için, o içeriğe doğru ile yanlış kategorilerinin uygulanabiliyor olması gerekmez".

Bu yalnızca salt sağduyuya dayanan bir kesinleme değildir. Gerçek yaşamda, biri bize belli olayların meydana geldiğini anlattığında, konuşan ya da yazan kimsenin gerçeği söylemek istediğini varsaydıımızdan, içgüdüsel olarak dinlediğimiz doğru mu yanlış mı olduğunu değerlendirme eğilimi gösteririz. Benzeri şekilde, ancak istisnai durumlarda -bir

1. Andrea Bonomi, *Lo spirito delta nammone*, Milano, Bompiani, 1994, 4. Bölüm.

kurmaca işareti belirlediğinde - inançsızlığımızı askıya alır, bir başka dünyaya girmeye hazırlanırız. Oysa Gadda ile ilgili zihinsel deney şunu kanıtlamaktadır: Belli bir yerde birisinin başına belli şeyler geldiğini anlatan bir dizi önermeyle karşılaştığımızda, bir tür iç tutarlılığı olan bir dünya kurmak üzere işbirliğine gider, ancak ondan sonra bu önermelerin gerçek dünyanın mı imgelemsel bir dünyanın mı betimlemesi olduğunu anlamamız gerektiğine karar veririz.

Bu bizi, metin kuramcılarında sıkça kullanılan bir ayrımı yeniden gözden geçirmeye zorluyor: *Doğal anlatı* ile *yapay anlatı* arasındaki ayrım.¹ Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söyleyerek) çalıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır; dolayısıyla, dün başıma neler geldiği hakkındaki anlatım ya da Benedetto Croce'nin *Storia del reame di Napoli'si* doğal anlatıdır. Yapay anlatıyı ise kurmaca anlatı temsil etmektedir; kurmaca anlatılar, daha önce belirtildiği gibi, hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler.

Çoğunlukla yapay anlatıyı, "dışmetin" -yani metnin başlığından kapaktaki "Roman" biçimindeki belirlemelere kadar tüm bilgiler- sayesinde biliriz. Kimi zaman yazarın adı bile bir dışmetin ögesi işlevi görebilir: Bu anlamda, on dokuzuncu yüzyılda okur, "Waverley'in Yazarı" imzalı bir kitabın kesis olarak bir kurmaca yapıt olduğundan emin olurdu. Metnin içindeki en belirgin kurmaca işareti "bir zamanlar..." biçimindeki başlangıç formülüdür.

Ancak, konu bu kadar basit değildir. Orson Welles'in 1940'da Marslıların dünyayı işgali ile ilgili gerçektışı radyo yayınının neden olduğu tarihsel olay, dinleyicilerden bazılarının radyo aracılığıyla verilen bir haberin doğal anlatı örneği olması gerektiğini düşünmelerinden kaynaklanıyordu, oysa Welles dinleyicilere yayının kurmaca niteliği ile ilgili yeterin-

1. Krş. örneğin Theun van Djik, "Action, Action Description and Narrative", *Poetics*, 5, 1974, s. 287-338.

ce işaret vermiş olduğunu düşünüyordu. Ancak birçok dinleyici yayını, yayın başladıktan sonra dinlemeye başlamış, bazıları yayının kurmaca niteliği ile ilgili işaretleri anlamamış ve yayının içeriğini gerçek dünyaya yansıtmıştı.

Yazar, ama aynı zamanda da entomoloji profesörü olan arkadaşım Giorgio Celli, bir zamanlar kusursuz bir cinayetle ilgili bir öykü yazmıştı, Celli ile ben bu öykünün kahramanlarıydık. Celli karakteri Eco karakterinin dış macunu tüpüne cinsel olarak yabancılarını çeken bir kimyasal madde yerleştirmişti; Eco yatmadan önce dişlerini fırçalamış ve dudaklarında kalmış olan yeterli ölçüdeki madde, uyarılmış yabancıları sürülerini Eco'nun yüzüne çekmiş ve arılar zavallı Eco'nun ölümüne yol açmıştı. Anlatı Bologna gazetesi *Il resto del carlino'mın* üçüncü sayfasında yayımlanmıştı. En azından birkaç yıl öncesine kadar, bütün İtalyan gazetelerinin üçüncü sayfasının düzenli olarak kültüre ayrıldığını ve sayfanın sol köşesindeki "elzeviro" adı verilen makalenin bir tanıtım yazısı, kısa bir deneme ya da bir öykü olabildiğini bilmeniz gerekiyor. Celli'nin sol köşe yazısı "Umberto Eco'yu Nasıl Öldürdüm?" başlığıyla çıkmıştı. Görünen o ki, gazetenin yayın yönetmenleri temel bir varsayımdan hareket ediyorlardı: Okurlar, bir yapay anlatı örneği olan "elzeviro" dışında, bir gazetedeki çıkan her şeyin ciddiye alınması gerektiğini bilmektedirler.

Ancak o sabah, kahvemi içmek üzere evimin altındaki kafeye girdiğimde, Celli'nin beni gerçekten öldürmüş olduğuna inanan garsonların sevinç ve rahatlama gösterileriyle karşılaştım. Bu olayı, o insanların gazetecilik geleneklerini ayırt edebilecek derecede kültürleri olmadığına bağlamıştım; ancak o gün daha sonra, bu gelenekleri oldukça iyi bilen ve kültürlü bir insan olan fakültenin dekanıyla karşılaştım, dekan bana o sabah gazeteyi açtığımda irkilmemiş olduğunu söyledi. Gerçi kısa süren, bir anlık bir irkilmeydi bu, ama tanımı gereği gerçekten olmuş olayları anlatan bir gazetede böyle bir başlık, ona gerçek bir habere göndermede bulunduğu

izlenimini vermişti.

Yapısal açıdan yapay anlatının doğal anlatıdan daha karmaşık olduğunu söyleyebiliriz, bu söylenmiştir de; ancak doğal anlatı ile yapay anlatı arasındaki yapısal farklılıkları belirlemeye yönelik her çabanın, bir dizi örnekle geçersiz olduğu gösterilebilir. Kurmaca anlatılarda, olayların akışı içinde eylemler yapan ya da bu eylemlere maruz kalan karakterlerin olduğu ve bu eylemlerin bir karakterin durumunu bir başlangıç aşamasından bir sonuç aşamasına değiştirdiği varsaymıyorsa, bu gereklilik "dün akşam açlıktan ölüyordum, yemeğe gittim, *steak and lobster* yedim, yemekten sonra kendimi tatmin olmuş hissettim" biçimindeki ciddi ve gerçek bir anlatı için de geçerlidir.¹ Söz konusu eylemlerin güç eylemler olması gerektiğini ve beklenmedik, dramatik bir seçimi gerektirdiğini eklersek, eminim Jerome K. Jerome'un biftek ile ıstakozdan birini seçmenin zorluğu karşısında duyduğu kaygı da bu dramatik durumu nasıl ustaca çözdüğünü de bize gerektiği gibi anlatacaktır. *Ulysses*'deki karakterlerin de kendilerini, yaşamımızda her gün yapmamız gereken seçimlerden daha dramatik seçimler karşısında buldukları söylenemez. Aristoteles'in *Poetika*'da öne sürdüğü kurallar da (karakterin bizden ne daha iyi ne daha kötü olması, hızlı talih değişiklikleri, serüvenler, tanımlar yaşaması, eylemin bir felaket noktasına ulaşması ve bunu bir katarsisin izlemesi) bir kurmaca anlatıyı betimlemeye yeterli değildir, çünkü Plutarkhos'un *Yaşamlar*'ından birçoğu da bu gereklilikleri yerine getirmektedir.

Kurmacalık, tarihsel olarak kanıtlanması olanaksız ayrıntılar üzerinde durmasıyla, karakterin zihinsel ve duygusal katmanlarını keşfetmesiyle ayırt edilebilir gibi görünmektedir. Ancak Roland Barthes anlatıda kullanılan "gerçeklik etkilerinden söz ederken, Michelet'nin *Histoire de France*'va-

1. *Steak and Lobster* (biftek ile ıstakoz) bazı Amerikan lokantalarının, makul bir fiyata yaşamın güzelliklerinin tadını çıkarmak isteyen müşterilere sunduğu tipik bir "itibar" yemeğidir (gerek bifteğin gerek ıstakozun miktarı, normal porsiyonlardakinden daha azdır).

dan bir cümle (V. Bölüm, *La Révolution*, 1869) aktarıyordu; burada yazar, hapisanedeki Charlotte Corday'ı anlatırken, belgelenmesi olanaksız ayrıntılar üzerinde durmak suretiyle araya tipik bir anlatısal etki sokmaktaydı: "Bir buçuk saat sonra birisi Corday'ın arkasındaki küçük kapıyı çaldı hafifçe..."¹

Doğal bir anlatının kolay kolay kurmaca anlatılara özgü işaretlerle başlamayacağı elbette doğrudur; bu nedenle, Samosata'lı Lukianos'un *Gerçek Bir Öykü'sü*, başlığına rağmen fantastik bir öykü olarak kabul edilecektir, çünkü Lukianos ikinci paragrafta hemen açıklamada bulunur: "Doğruluk ve güvenilirlik maskesi altında her türlü yalanı sundum...". Aynı şekilde Fielding de sunduğunun bir roman olduğunu belirterek başlar *Tom Jones*'a.

Ancak gene de çoğu zaman kurmaca anlatılar sahte bir doğruluk işaretiyle başlar. Aşağıda verilen başlangıçları karşılaştırın:

Son derece bilgili kardeşlerimin çok haklı ve ısrarlı istekleri beni kendi kendime şu soruyu sormaya yöneltti: Neden günümüzde, herhangi bir edebi biçim altında, gerek Tanrı'nın kiliselerinde gerek insanlar arasında olan ve bilinmesi gereken birçok olayı bizden sonra gelecek kuşaklara aktarmak üzere bir değerlendirme yazısı yazacak birisi yok?

Fransa'da görkemlilik ile kibarlık, hiçbir zaman II. Henri'nin hükümdarlığının son yıllarında olduğu kadar ihtisamla kendini göstermemiştir.

İlki, Raoul Glaber'in *Historia suorum temponun'unun*, ikincisi ise Madame de Lafayette'in *Princesse de Clèves*'inin başlangıcıdır; ikinci anlatının tarihsel olayların anlatıldığı bir metin değil, bir roman olduğunu ancak sayfalar sonra fark ettiğimizi de belirtmek gerekir.

1. Roland Barthes, "L'Effet de réel", in *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984), s. 167-174.

Sezar Roma'da, kucaklarında köpek ya da maymun yavruları taşıyıp, bunları okşayan bazı zengin yabancıları gördüğünde, söylediğine göre, bunların kanlan çocuk doğuramıyor mu diye sormuş.

16 Ağustos 1968'de Vallet diye bir rahip tarafından kaleme alınmış bir kitap geçti elime: Melk'li, Dom Adso'nun, Dom J. Mabillon'un baskısından Fransızcaya çevrilmiş elyazması (Presses de l'Abbaye de la Source. Paris, 1842). Gerçekten oldukça yoksul tarihsel bilgilerin eklendiği bu kitabın, Benedikten tarikatının tarihine ilişkin çok şey borçlu olduğumuz, on altıncı yüzyılda yaşamış büyük bilgin tarafından bulunmuş olan, on dördüncü yüzyıla ait bir elyazmasının tıpkısı olduğu öne sürülüyordu...

Fantastik bir anlatının başlangıcı gibi görünen ilki, Plutarkhos'un yazdığı "Perikles'in Yaşamının başlangıcıdır, ikincisi ise benim *Gülün Adı*¹ başlıklı romanımın.

Dünyada tek bir adamın serüvenlerinin yayımlanmaya değer bir öyküsü varsa, yayımcıya göre, elinizdeki anlatıdır bu tek öykü. Bu adamın yaşamındaki olağanüstülükler (yayımcıya göre) gerçekte rastlanabilecek her şeyin ötesindedir... Yayımcı bu öykünün düpedüz gerçekleri aktardığı inanandadır. Uydurma izlenimi verebilecek hiçbir şey yoktur burada...

Okurlarımızın, bu vesileyle kendilerine modern dönemlerde miras yoluyla tahta geçen en büyük kralın kısa bir portresini sunmamızı hoş karşılayacaklarını düşünüyorum. Korkarız, böylesine uzun ve olaylarla dolu bir yaşamı kendimize çizdiğimiz sınırlar içinde verebilmek mümkün olmayabilecektir.

İlki *Robinson Crusoe*'nun², ikincisi ise Macauley'in Büyük Frederick üzerine yazdığı bir denemenin başlangıcıdır.

Yaşamımı anlatmaya, karakterleri ve sevgileri eğiti-

1. Umberto Eco, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, Can Yayınları, 1993, s. 9.

2. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Çev. Akjit Göktürk, İstanbul, Can Yayınları, 1983, s. 12.

mimle sağlığımı bunca etkileyen iyi yürekli annemle babamdan söz etmeden başlayamam.

Yapım gereği, şömine başında dostlarıma kendimden ve kendimle ilgili şeylerden fazlaca söz etmekten kaçınam

biri olarak, yaşamımda ikinci kez halka seslenmek için bir zyaşamyks dürtüsüne kendimi teslim etmem tuhaf bir şey.

İlki Giuseppe Garibaldi'nin anılarının, ikincisi ise Hawthorne'un *The Scarlet Letter*'ının başlangıcıdır.

Elbette, kurmaca anlatılara özgü yeterince açık işaretler de vardır: Örneğin, *in medias res* (yknn ortasından) başlama, bir diyalogla açılma, genel bir öyküden çok bireysel bir öykü üzerinde ısrar etme; özellikle de hemen beliren ironi işaretleri: Sözgelimi, Musil'in romanı *Niteliksiz Adam (Der Mann ohne Eigenschaft)* teknik terimlerle yüklü uzun bir metereolojik betimlemeyle başlar ("Atlantik zerindeki alçak basın doğuya, Rusya zerindeki bir yüksek basın alanına doğru ilerliyor, ancak onun çevresinden kuzeye doğru ilerlemesini sürdürecek gibi görünmüyordu..."), anlatı yarım sayfa devam eder ve sonra şu yorumda bulunur: "Kısacası, biraz eskimiş de olsa, olayları çok iyi özetleyen bir cümleyle: 1913 yılının Ağustos ayının güzel bir günüydü". Bununla birlikte, kurmacalığın tartışma götürmez bir işaretinin bulunmadığını söylemek için, bu özelliklerden hiçbirini sergilemeyen bir kurmaca yapıt bulmak yeterlidir (kaldı ki, bu tür onlarca örnek verebiliriz) -tabii, dışmetin öğelerini bunun dışında tutuyoruz.

şu halde, çoğunlukla kurmaca bir dünyaya *girmeye karar vermeyiz: Kendimizi onun içinde buluruz* ve belli bir noktada bunun farkına varıp, yaşadığımızın bir rüya olduğuna karar veririz. Tabii, Novalis'in dediği gibi, "rüyamızda rüya gördüğümüzü grsek, uyanıklığa yakınız demektir". Ancak bu uyku ile uyanıklık arası durum -*Sylvie'nin* Anlatıcısının içinde bulunduğu durum - birçok soruna yol açar.

Kurmaca anlatılarda gerçek dünyaya yapılan kesin göndermeler öylesine iç içe geçer ki, romanda bir süre kaldıktan ve haklı olarak fantastik öğelerle gerçekliğe yapılan göndermeleri birbirine karıştırdıktan sonra, okur artık kesin olarak nerede bulunduğunu bilmez.

Bazı iyi bilinen olaylar böyle meydana gelir. Bunlardan ilki, kurmaca modeli gerçekliğe yansıtmaktır; yani daha basit bir ifadeyle, kurmaca karakterler ile olayların gerçekten var olduğuna inanmaktır. Bunun en ünlü örneği, birçok kişinin Sherlock Holmes'un gerçekten yaşadığına inanmış ve hâlâ inanıyor olmasıdır. Eğer Joyce hayranlarıyla birlikte Dublin'i ziyaret ederseniz, belli bir noktada, onlar, ama aynı zamanda da kendiniz açısından Joyce'un anlattığı Dublin'i gerçek Dublin'den ayırmanın güç olduğunu fark edersiniz; bunun bir nedeni de, araştırmacıların Joyce'un model olarak aldığı gerçek kişiler bulmuş olmalarıdır: Kanallar boyunca ilerler ya da Martello Tower'a çıkarken, Gogarth'i Lynch ile veya Cranly ile genç Joyce'u Stephen Dedalus'la karıştırmaya başlarsınız.

Nerval'den söz ederken, Proust şöyle diyor: "Bir tren tarifesinde Pontarme adını okuduğumuzda, bir ürperme hissederiz".¹ Sylvie'nin bir rüyanın rüyası olduğunu fark eden Proust, kendi rüyalarının da bir parçası haline gelen kızı orada yeniden bulmak gibi saçma bir umutla gerçekten var olan Valois'nın düşünüşünü görüyor.

Kurmaca karakterleri ciddiye almak, metinlerarası bir anlatı da yaratır; böyle bir anlatıda, bir başka romandaki bir karakterin bir romana ya da bir oyuna girişi, neredeyse bir gerçeklik işareti işlevi görmektedir: Rostand'ın *Cyrano de Bergerac*'ında ikinci perdenin sonundaki durum bunun bir örneğidir, burada hayranlıkla d'Artagnan olduğu belirtilen bir şövalye kahramanı tebrik eder. Dumas kurmacasının ürünü d'Artagnan, Cyrano'nun öyküsü için gerçeklik güvencesi ha-

1. "Girard de Nerval", in *Contrt Sairue-Beure*, s. 181.

line gelir -tarihsel bir kişilik olarak d'Artagnan'ı birtakım hayal ürünü tanıklıklar yoluyla tanımış olsak, buna karşın tarihsel bir kişilik olarak Cyrano hakkında birçok şey bilesek bile.

Kurmaca karakterler bir metinden ötekine göç edebildiklerinde, gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde etmiş ve onları yaratan anlatıdan bağımsız hale gelmiş olurlar. Postmo-

dernliğin okurları her tür üstanlatı sapmasına alıştırdığına güvenerek, yakınlarda şu öyküyü uydurdum:

Viyana, 1950. Aradan yirmi yıl geçti, ancak Sam Spade Malta şahinini ele geçirme isteğinden vazgeçmedi. Artık bağlantı elemanı Harry Lime'dır ve birlikte Prater'deki dönme dolabın tepesinde alçak sesle konuşuyorlar. Aşağı inip, Café Mozart'a gidiyorlar, kafedeki bir köşede Sam çengiyle "As time goes by"yı çalıyor. Dipteki masada, dudağının kenarında sigarası, yüzünde buruk bir ifadeyle Rick duruyor. Ugarte'nin ona gösterdiği belgeler arasında bir ipucu bulunmuş, Sam Spade'e Ugarte'nin bir resmini gösteriyor: "Kahire!" diye mırıldanıyor detektif. Rick sözlerine devam ediyor: Komiser Renault ile De Gaulle'ün peşi sıra Paris'e utkuyla girdiğinde. Dragon Lady adında birinin varlığından haberdar olmuştu (olasılıkla İspanyol İç Savaşı sırasında Robert Jordan'ı öldüren kişiydi bu), gizli servis onu şahinin peşine salmıştı. Birkaç dakika içinde burada olacaktı. Kapı açıldı ve bir kadın figürü belirdi. "İlsa!" diye bağırdı Rick. "Brigid!" diye bağırdı Sam Spade. "Anna Schmidt!" diye bağırdı Lime. "Miss Scarlett!" diye bağırdı Sam, "Döndünüz! Patronumu bir daha üzme!"

Barın karanlığından dudaklarında alaylı bir gülümsemeyle bir adam belirdi. Philip Marlowe'du bu. "Gidelim, Miss Marple", dedi kadına, "Baker Street'te Peder Brown bizi bekliyor."

Bir kurmaca kişiye gerçek bir varoluş yüklemek ne zaman kolay hale gelir? Bunun tüm kurmaca karakterlerin yazgısı olmadığına dikkat edin. Gargantua'nın, Don Kişot'un, Madame Bovar'nin, Long John Silver'in, Lord Jim'in, Po-

peye'in (gerek Faulkner'ın karakteri, gerek çizgi roman kahramanı Popeye'in¹) başına böyle bir şey gelmemiştir. Oysa, Sherlock Holmes'un, Siddharta'nın ve Rick Blaine'in başına gelmiştir. Ben kurmaca karakterlerin bu metindışı ve metinlerarası yaşamının kült olgusuyla örtüştüğü kanısındayım. Neden bir film bir *cult movie* olur, bir roman ya da bir şiir neden *cult book* haline gelirler?

Eski yazılarımdan birinde *Casablanca*'nın neden bir kült (tapınç) nesnesi haline geldiğini açıklamaya çalışırken, başarının ve kültürün bir koşulunun yapıtın "öğelerinin bağlantısızlığı" olduğu varsayımını geliştirmiştım. Ancak öğelerin bağlantısız olması demek, aynı zamanda "öğeler bağlantısız hale getirilebilir" demektir. Açıklayayım. Artık bilindiği gibi, *Casablanca* günü gününe oluşturulmuştu ve öykünün nasıl biteceği bilinmiyordu; bu nedenden dolayı, Ingrid Bergman öylesine büyüleyici bir gizemlilik havası taşıyordu, çünkü sette rolünü oynarken seçeceği adamın henüz hangisi olduğunu bilmiyor, dolayısıyla her ikisine de aynı yumuşaklık ve belirsizlikle gülümsüyordu. Şunu da biliyoruz: Henüz sonu belirsiz bir öyküyü tamamlamak durumunda oldukları için senaristler ve yönetmen, filme sinema ve anlatı tarihinin tüm klişelerini koydular ve böylece filmi sinemaseverler için bir tür müzeye dönüştürdüler. Tam bu nedenle, deyim yerindeyse film, her biri bir alıntı, bir arketip niteliği kazanan sökülebilir parçalar halinde kullanılabilir. Bu tür bir yazgı, biçimden yoksun olduğu, dolayısıyla sonsuz bir biçimde parçalara ayrıştırılabildiği ve deforme edilebildiği için tam anlamıyla bir kült yapıtı olan *Rocky Horror Picture Show*'un da başına gelmiştir. Ancak ünlü bir denemesinde T. S. Eliot *Hamlet in* başarısının nedeninin de bu olduğunu öne sürmüştü.

Hamlet, kendinden önceki farklı kaynakların tam olarak gerçekleştirilememiş bir bileşkesidir; önceki kaynaklarda ana izlek öç almadır. Gecikmenin nedeni, etrafı muhafızlar-

1. Çizgi roman kahramanı Popeye Türkçede "Temel Reis" adıyla bilinmektedir. (Çev.)

la çevrili bir kralın öldürülmesindeki güçlükten kaynaklanıyordu. Hamlet'in başarılı deliliği bir şüphelerden kaçma girişimiydi. Ancak Shakespeare, annenin suçu ve bu suçun çocuğun ruhu üzerindeki etkisi izleğini geliştirmek istemiş ve bu izleği, kaynaklarının "uzlaştırılması olanaksız" malzemesi üzerine bindirmeyi başaramamıştır. Bu nedenle, "Öç almadaki gecikmenin gerekçesi, bu gecikmenin ne gibi bir yarara dayandığı iyice açıklanmaz; 'delilik' kralın kuşkularını uyutmak şöyle dursun, daha çok uyandırmak içindir... Belki de çoğu kimsenin *Hamlet* i bir sanat yapıtı saymasının nedeni, ona sanat yapıtı olarak ilgi duymaları değil, salt onu ilginç bulmalarınıdır. Yazın dünyasının 'Mona Lisa'sıdır *Hamlet*."¹

Kutsal Kitap'ın büyük, çok eskilere dayanan başarısı çeşitli parçalara ayrılabilmesinden kaynaklanmaktadır, çünkü farklı yazarların eseridir. *İlahi Komedya* hiçbir biçimde parçalara ayrılabilir bir yapıt değildir, ancak yapıtın karmaşıklığı ve yapıtta beliren insanlarla anlatılan olayların sayısı (Dante'nin sözlerini kullanmak gerekirse, Gökyüzü ile Yeryüzü) nedeniyle, yapıt o derece parçalara ayrılabilir bir nitelik kazanmıştır ki, *İlahi Komedya*'nın fanatik hayranları onu bir bulmacamsı oyunlar deposu gibi kullanmaktadırlar, tıpkı Ortaçağ'da Vergilius'un yapıtlarının ve daha sonraları Nostradamus'un *Yüzlükler*'inin birer kehanet kitabı şeklinde kullanıldığı gibi (Nostradamus'un yapıtı, radikal, onanmaz bölünebilirliğin bir başka güzel örneğidir, çünkü *Yüzlükler*'deki dörtlükler istendiği gibi birbiriyle karıştırılabilir). Bununla birlikte, Dante'nin yapıtı parçalara ayrılabilirse de, *Dekameron* ayrılamaz; *Dekameron*'un her öyküsü kendi bütünlüğü içinde ele alınmalıdır. Bu da parçalara bölünebilirliğin, yapıtın estetik değerine bağlı olmadığını göstermektedir. *Hamlet* büyüleyici bir yapıt olmaya devam etmektedir ve Eliot bizi bu yapıtı daha az sevmeye ikna edememiştir, buna karşın pek az kişi *Rocky Horror Picture Show*'a Shakespeare'e özgü

1. T. S. Eliot, *Denemeler*, Çev. Alçit Göktürk, İstanbul, Afa Yayınları, 1987, s. 54, 56.

büyüklüğü yüklemeye hazırdır. Gene de, her ikisi de birer kült nesnesidir, biri parçalara ayrılabilir olduğu için, öteki ise olası her tür etki oyununa elverecek kadar parçalı bir yapıya sahip olduğu için. Bir ormanın Kutsal Orman haline gelebilmesi için, Fransız bahçeleri gibi düzenli değil, Druidlerin ormanları gibi karmaşık ve girift olması gerekir.

Demek ki, bir kurmaca yapının yaşama geçirilmesinin birçok nedeni vardır. Ancak bugün çok daha önemli bir başka sorunla, yaşamı bir anlatı gibi kurmamız sorunuyla ilgilenmemiz gerekiyor.

Kökenlerle ilgili Yahudi-Hıristiyan mitosu, nesnelere adını Adem'in verdiğini öne sürmektedir. Çok eskilere dayanan kusursuz dil arayışı¹ süreci içinde, nesnelere doğalarına göre adlandırmış olan Adem'in dili yeniden kurulmaya çalışılmıştır; ancak yüzyıllarca Adem'in, atlara, elmalara, meşe ağaçlarına "doğru" bir ad vermek için bir adlar dizini, yani doğal türlerden oluşan bir *kesin belirtgeler* listesi yarattığına inanılmıştır. Ancak XVII. yüzyılda Francis Lodwick, başlangıçtaki adların, tözlerin değil, eylemlerin adları olduğunu, yani başlangıçta *içici* ya da *içecek* için değil, *içme* edimi için bir ad bulunduğunu, bu eylem şemasından da edimi yapanın (*içici*), nesnenin (*içecek*), yerin (*içkievi*), vb. adlarının kaynaklandığını öne sürmüştür. Lodwick, günümüzde *haller dilbilgisi* adı verilen ve Kenneth Burke'ün öncülüğünü yapmış olduğu kuramı önceliyordu; bu kurama göre, belli bir bağlamdaki belli bir terimi anlayışımız, bir talimatlar şeması biçimini almaktadır: "Eylemi yapan biri, eyleme karşı koyan biri, bir hedef, vb.". Kısacası, bireylerden ya da doğal türlerden söz edildiğinde bile, bir cümleyi anlamamızın nedeni, söz konusu ifadenin göndermede bulunduğu bir öyküyü düşünmeye alışmış olmamızdan kaynaklanmaktadır.

Bu tür bir fikirle Platon'un "Kratylos" diyalogunda karşılaşıyoruz: Sözcükler kendi içlerinde nesnelere değil, bir eyle-

1. Krş. Umberto Eco, *La ricerca delta lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 1993.

min kökenini ya da sonucunu temsil ederler. Jüpiter'in -in hali *dios'dur*, çünkü başlangıçta bu ad tanrılar kralının asal etkinliğini, yani *di on zen* olmayı (kendisi aracılığıyla yaşamın verildiği varlık) dile getiriyordu. Aynı şekilde *anthropos* (insan), "gördüğünü yeniden değerlendirebilen" anlamındaki daha eski bir dizimin bozulmuş hali olarak görülüyordu.

Öyleyse, örneğin Adem'in kaplanları doğal bir türün tek tek örnekleri olarak görmemiş olduğunu söyleyebiliriz. Belli morfolojik özellikleri olup, belli eylemlerde bulunan, başka hayvanlarla ve kendi doğal ortamlarıyla etkileşim içindeki bazı hayvanları görmüştür. Ancak o zaman Adem, belli hedeflere ulaşmak için çoğunlukla karşı-öznelere etkileşime giren, şu şu koşullar içinde görülen o öznenin yalnızca bir öykünün parçası olduğunu anlayabilmiştir -öyküyü öznenen ayırmak olanaksızdı, özne de öykünün vazgeçilmez bir parçasıydı. Ancak dünya bilgisinin bu aşamasında, "hareket halindeki X" öznesine *kaplan* adı verilebilirdi.

Günümüzde Yapay Zekâ alanında eylem şemaları olarak *frame* lerden söz edilmektedir (lokantaya girmek, trene binmek üzere istasyona gitmek, şemsiyeyi açmak); bilgisayar bunları tanıyarak farklı durumları anlayabilir. Ancak Jerome Bruner gibi psikologlar, günlük deneyimleri normal algılamaya tarzımızın da bir öykü biçimini aldığını düşünmektedirler; aynı şey, *historia renim gestarum* (geçmişteki gerçek olayların anlatılması) olarak anlaşılan Tarih'te de görülmektedir. Arthur Danto tarihin öyküler anlattığını söylemiş, Hayden White "yazınsal bir yapıt olarak tarihyazıcılığın" söz etmiştir. Greimas tüm göstergebilimsel kuramını bir "eyleyen modeli" üzerine kurmuştur; bu, her göstergesel sürecin derin yapısını temsil eden bir tür anlatısal iskelettir.¹ Kurduğumuz algısal

1. Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986; Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1965; Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973; Jorge Lozano, *El Discurso Historico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987; A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970 ve *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.

bağlantıların işlevini yerine getirmesinin nedeni, daha önceki bir anlatıya güvenmemizdir. Yavaş bir gelişmenin ürünü olduğunu, akşamdan sabaha belirivermediğini bilmesek (başkaları bize anlattığı için), bir ağacı tam olarak algılayamazdık: Bu kesinlik de o ağacın bir çiçek değil, bir ağaç olduğunu "anlamamızın" bir parçasını oluşturmaktadır. Atalarımızın bize aktardığı bir anlatıyı gerçek olarak kabul ediyoruz -her ne kadar atalarımıza bugün bilim adamı adını veriyor olsak da.

Hiç kimse doğrudan şimdiki zamanın içinde yaşamaz: Hepimiz bireysel ve kolektif şeyleri ve olayları, belleğin birleştirici işlevi aracılığıyla derliyoruz (ister mitoslar söz konusu olsun, ister tarih). "Ben" dediğimizde, belli bir yerde belli bir yılın belli bir gününde belli bir saatte doğan kişinin (anne-babamıza ya da nüfus kütüğüne göre) doğal uzantısı olduğumuzu sorgulamaya açmadığımızda, tarihsel bir anlatıyı yaşamaktayız. İki belleğe dayanarak yaşadığımız için de (dün ne yaptığımızı anlattığımız bireysel bellek ile annemizin ne zaman ve nerede doğduğunu bize anlattıkları kolektif bellek), sık sık bu ikisini birbiriyle karıştırma eğilimi gösteriyoruz, sanki annemizin doğumu hakkında (ve sonuçta Jül Sezar'ın doğumu hakkında da) çıktığımız son seyahat kadar *birinci elden* deneyimimiz varmışçasına.

Bireysel ve kolektif belleğin oluşturduğu bu karmaşık yapı, yalnızca geriye doğru da olsa yaşamımızı *uzatıyor* ve zihnimizin gözleri önünde bir ölümsüzlük vadinin belirmesine yol açıyor. Bu kolektif bellekten zevk almak (yaşlıların öyküleri ya da kitaplar aracılığıyla) bizi biraz tüm evreni içeren sihirli Aleph noktası karşısındaki Borges'in durumuna koyuyor: Yaşam sürecimiz içinde Saint Helena üzerinde apansız soğuk bir rüzgârın esmesiyle Napolyon'la birlikte biz de ürperebilir, Azincourt zaferinden ötürü V. Henry ile birlikte biz de sevinç duyabilir, Brutus'un ihaneti yüzünden Sezar'la birlikte biz de acı çekebiliriz.

Öyleyse, kurmaca anlatıların bizi neden bu kadar büyü-

lediğini anlamak kolaydır. Gerek dünyayı algılamak, gerek geçmişini yeniden kurmak için yararlandığımız o sınırsız yeteneği kullanma olanağını sunmaktadır bize. Daha önce de belirttiğim gibi, çocuk oyun oynayarak yaşamayı öğrenir, çünkü yetişkin bir insan olarak içinde bulunacağı durumları taklit etmektedir. Biz yetişkinler de kurmaca anlatılar aracılığıyla gerek şimdinin gerek geçmişin deneyimine biçim verme yeteneğimizi geliştiriyoruz.

Ancak, anlatsal etkinlik günlük yaşamımıza böylesine sıkı sıkıya bağlıysa, yaşamı kurmaca gibi yorumluyor ve gerçekliği yorumlarken ona kurmaca öğeler katıyor olamaz mıyız?

Bunun çarpıcı bir örneğinden söz etmek istiyorum: Kurmaca yapıtlardan alıntılar son derece belirgin olduğu için herkesin bir kurmacanın söz konusu olduğunu fark edebilecekleri, ancak gene de birçok kişinin trajik bir biçimde Tarih olarak aldığı bir öyküden.

Olayımızın başlangıcı çok eskilere, Güzel Phillipe'in Templier Tarikatı'nı ortadan kaldırdığı XIV. yüzyılın başlarına uzanıyor. O andan itibaren tarikatın gizli bir biçimde varlığını sürdürdüğü ile ilgili söylentiler sürüp gitmiştir, bugün bile İtalya'da gizli bilim ve okültizm ile ilgili kitapların satıldığı kitapçılarda bu konu hakkında onlarca kitap bulabilirsiniz. XVII. yüzyılda bir başka öykü doğuyordu: Gül-Haçlar öyküsü. Gül-Haçlar, ilk kez bu içrek derneğin manifestolarındaki (*Fama fratemitas*, 1614; *Confessio roseae crucis*, 1615) betimlemelerle tarih sahnesinde beliren bir tarikatı. Manifestoların yazarı ya da yazarları resmi olarak bilinmiyor; bunun bir nedeni de, bu manifestoların yazarı olduğu öne sürülen kişilerin bunu yadsımış olmalarıdır. Manifestolar, tarikatın varlığına inanan ve bu tarikata katılmayı çok isteyen insanların bir dizi eylem gerçekleştirmesine yol açmıştır. Bazı değinmelere karşın, hiç kimse tarikata üye olduğunu açıkça belirtmemektedir, çünkü grup gizlidir ve Gül-Haçlar yazarlarının olağan davranışı, Gül-Haçlar'dan olmadıklarım söylemeleridir. Bu, zorunlu olarak, daha sonraları tarika-

ta üye olduklarını söylemiş olanlardan hiçbirinin aslında üye olmadıklarını ima etmektedir. Dolayısıyla, Gül-Haçlar'ın varlığı ile ilgili tarihsel kanıtlar bulunmadığı gibi, bu tür kanıtların bulunması olanaksızdır da ve XVII. yüzyılda Heinrich Neuhaus onların varlığını ancak şu olağanüstü argümanla kanıtlayabiliyordu: "Yalnızca adlarını değiştirdikleri ve gizledikleri, yaşlan hakkında yalan söyledikleri, bizzat kendilerinin belirttiği gibi tanınmaksızın gelip gittikleri gerçeğine bakarak bile, bir parça mantık sahibi olan bir kimse bunların zorunlu olarak var olduklarını yadsıyamaz".¹ Buna karşın, sonraki yüzyıllarda, başlangıçtaki Gül-Haçlar üyelerinin tek ve gerçek varisleri olduklarını ileri süren, karşılıklı polemik içindeki gizli öğretisi gruplarına rastlıyoruz; bu gruplar ellerinde itiraz edilemeyecek belgeler bulunduğunu öne sürüyorlar, ancak gizli oldukları için bu belgeler kimseye gösterilemiyor.

Bu kurmaca yapıya XVIII. yüzyılda, Fransız Masonluğunun İskoç Masonluğu adı verilen grubu (Templier ve Okültist Masonluk olarak da bilinmektedir) katılıyor; bunlar, kendi kökenlerinin Süleyman'ın yaptırdığı Kudüs Tapınağı'nı inşa edenlere uzandığını söylemekle kalmıyor, aynı zamanda köken mitosuna Tapınak'ı inşa edenlerle Temple Şövalyeleri arasındaki bir ilişkiyi ekliyorlardı; bununla ilgili gizli gelenek Gül-Haçlar aracılığıyla modern masonluğa kadar gelecektir.

Fransız Devrimi'nden önce bu gizli topluluklarla ve dünyanın yazgısını yönlendiren Bilinmeyen Üstlerle ilgili uzun tartışmalar olmuştur. 1789'da Marquis de Luchet şunu belirtmektedir: "Karanlıkların sinesinde, birbirlerini hiç görmemiş olsalar da birbirlerini tanıyan insanların oluşturduğu bir topluluk kurulmuştur... Bu topluluk Cizvit disiplininin körü körüne bağlılığını, masonluğun sınavlarını ve törenlerini, Templier'lilerin ise yeraltı gizlerini ve inanılmaz gözüpekliliğini benimsemektedir."²

1797 ile 1798 arasında, Fransız Devrimi'ni açıklamak

1. *Pia et ultimissima admonestatio de Fratribus Roseae-Cmeis*, Dantzig, 1618.

2. *Essai sur la secte des illuminés*, Paris, 1789, V ve XII.

üzere Abbé Barruel *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* adlı anı kitabını yazmıştır; görünüşte tarihsel gerçekleri işleyen bu kitap, aslında kötü yazılmış bir roman gibi okunabilir. Anılar, doğal olarak Templier'lerle başlamaktadır. Büyük Usta Jacques de Molay'ın yakılmasından sonra, güya Templier'ler monarşiyi ve papalığı yıkmak ve bir dünya cumhuriyeti kurmak için gizli bir topluluk haline gelmişlerdir. XVIII. yüzyılda masonluğu bünyelerine almış ve şeytani üyeleri Voltaire, Turgot, Concordet, Diderot ve d'Alembert olan bir tür akademi yaratmışlardır, Jakobenlerin kökeninde de bunlar vardır. Ancak Jakobenlerin kendileri, amaçları kralı yok etmek olan Bavyeralı Aydınlanmışlar adlı daha gizli bir topluluk tarafından denetlenmektedirler. Fransız Devrimi, bu komplonun bir sonucu olarak gerçekleşmiştir.

Napolyon da bu gizli tarikatla ilgilenmiş ve Charles de Berkheim'dan bir rapor istemiştir; çoğunlukla casusların ve gizli muhbirlerin yaptığı gibi Charles de Berkheim da halk kaynaklarına başvurmuş ve Napolyon'a, imparatorun Marquis de Luchet ya da Abbé Barruel'in kitaplarından okuyabileceği şeyleri çok özgün bir derlememiş gibi sunmuştur. Göründüğü kadarıyla, Napolyon dünyayı yönetebilecek güçteki bu Bilinmeyen Üstler yönetiminin meçhul iktidarıyla ilgili betimlemelerden o kadar etkilenmiştir ki, onlarla temasa geçebilmek için elinden geleni yapmıştır.

Barruel'in kitabında Yahudilerle ilgili herhangi bir gönderme yoktu. Ancak 1806'da Barruel, Simonini adlı birisinden bir mektup alır; mektupta Simonini ona Manikeizmin kurucusu Mani ile Dağın Yaşlı'sının¹ da (Haşhaşiyye adlı gizli bir tarikatın büyük ustası ve Templier tarikatının ilk üyelerinin kötü şöhretli bir müttefiği) Yahudi olduklarını, masonların Yahudiler tarafından kurulduğunu ve Yahudilerin tüm gizli topluluklara sızdıklarını hatırlatıyordu. Görünen o ki,

1. Hasan Sabbah (Hassan ibn al-Sâbbâh): Haşhaşiyye tarikatının "Şeyh-ül Cebel" olarak anılan kurucusu; 1124 yılında Alamut (İran) Kalesinde Moğollar tarafından öldürüldü. (Yay.)

Simonini mektubunu hazırlayanlar, Napolyon'un Fransız Yahudi cemaati ile temaslarından kaygı duyan Fouché'nin ajanlarıydı.

Barruel, Simonini'nin açıklamalarından kaygılanmış ve özel görüşmelerinden birinde, bu mektubu yayımlamanın bir Yahudi katliamı riskini göze almak anlamına geldiğini belirtmiştir. Gerçekten de, Barruel Simonini'nin fikrini kabul ettiğini gösteren bir metin yazmış, sonra bu metni ortadan kaldırmıştı, ancak bir kez söylenti yaygınlık kazanmıştı. Bu söylenti yüzyılın ortalarına kadar -ta ki Cizvitler, Garibaldi gibi masonlarla ilişkisi bulunan İtalyan Risorgimento'sunun ruhban sınıfı karşıtı önderlerinden endişe duymaya başlayınca kadar - önemli sonuçlar doğurmamıştır. Bu aşamada Cizvitler, İtalyan polisinin (i Carbonari) bir Yahudi-mason komplosunun gizli görevlileri olduğunu kanıtlamayı polemik açılarından verimli bir yol olarak görüp, benimsemişlerdir.

Ancak gene XIX. yüzyılda bu kez ruhban sınıfı karşıtları, insanlığın iyiliğine karşı komploda bulunmaktan başka bir şey yapmadıkları iddiasıyla Cizvitleri gözden düşürmeye çalışmışlardır. Bu izleği popüler hale getiren yazar, "ciddi" yazarlardan (Michelet ile Quinet'den Garibaldi ile Gioberti'ye) çok bir romancı olmuştur: Eugène Sue. *Gezgin Yahudi (Juif errant)* romanındaki Cizvit komplosunun tipik temsilcisi hain Monsieur Rodin, açık bir biçimde Bilinmeyen Üstler'in ruhban sınıfına özgü bir kopyasıdır. Monsieur Rodin, Sue'nün son romanı *Halkın Gizleri'*nde (*Les Mystères du peuple*) yeneden sahneye çıkar; burada alçak Cizvit planı, tarikatın başı Peder Rothaan'ın (tarihi bir kişi) Rodin'e (roman kişisi) gönderdiği bir belgede en ince ayrıntılarına kadar sergilenir. Ve nihayet, *Halkın Gizleri'*nde bir başka roman kişisi, Rodolphe de Gerolstein tekrar karşımıza çıkar, Gerolstein buraya *Paris'in Gizleri'*nden (*Les Mystères de Paris*) çıkagelmiştir (bu gerçek bir kült romanıydı, o derece kült romanıydı ki, okurlar roman karakterlerine mektuplar yazıyorlardı). Rodolphe, Peder Rothaan'ın mektubunu ele geçirir ve öteki ateşli de-

mokratlara mektubun içeriğini açıklar: 'İyi bakın, sevgili Lebrenn, bu şeytansı komplo ne büyük bir kurnazlıkla düzenlenmiş; kazara gerçekleşmiş olsa, bunun Avrupa için ne korkunç talihsizlikler, ne dehşet verici bir kölelik, ne zorbalık yazgısı anlamına geleceğini düşünün..."

Sue'nün romanları yayımlandıktan sonra, 1864'te Maurice Joly adlı birisi III. Napolyon'a karşı, liberal yönelimli bir kitap yazar; kitapta diktatörün sinizmini temsil eden Machiavelli, Montesquieu ile konuşmaktadır. Şimdi Joly, Sue'nün betimlediği Cizvit komplosunu (amaç için her tür aracın mübah olduğu şeklindeki klasik formülle birlikte) III. Napolyon'a isnat etmektedir; üstelik Joly'nin kitabında gerçek anlamda çalıntı olmasa da, kaynağı belirtilmeksizin Sue'nün romanından geniş alıntılara rastladım. Joly tutuklanmış, on beş yıl hapisanede kalmış ve sonunda kendini öldürmüştür. Joly sahneyi terk ediyor, ancak birazdan onunla tekrar karşılaşacağız.

Alman posta teşkilatında memurluk yapan ve daha önce belirgin bir biçimde iftiraya yönelik başka kitaplar yayımlamış olan Hermann Goedsche, 1868'de Sir John Retcliffe takma adıyla *Biarritz* başlıklı popüler bir roman yazar; romanda Prag mezarlığında gizli bir tarikatın töreni betimlenir. Goedsche'nin yaptığı, Dumas'nın 1849'da yayımlanan romanı *Joseph Balsamo*'dan bir sahneyi kopyalamaktır; Dumas'nın romanında, Bilinmeyen Üstler'in başı Cagliostro ile öteki Aydınlanmışlar arasında, hepsinin birlikte Kraliçenin Kolyesi olayını tasarladıkları bir buluşma anlatılır. Ancak Cagliostro & Company yerine Goedsche, Büyük Haham'ın açıkça dile getirdiği dünyanın fethi planını hazırlamak üzere toplanan İsrail'in on iki kabilesinin temsilcilerini sahneye çıkarır. Beş yıl sonra aynı öykü Rusça bir kitapta (*Dünyanın Efendileri Yahudiler*) sanki gerçek bir olaymış gibi tekrar ele alınacaktır. 1881'de *Le contemporain*, güvenilir bir kaynaktan, İngiliz diplomat Sir John Readcliffden geldiğini öne sürerek aynı öyküyü yayımlar. 1896'da François Bournand *Çağ-*

daşımız Yahudiler adlı kitabında yeniden Büyük Haham'ın konuşmasını kullanır (bu kez adı John Readclifttir). Bu noktadan sonra, Dumas'nın yarattığı mason buluşmasıyla Sue'nün yarattığı ve Joly'nin III. Napolyon'a isnat ettiği Cizvit tasarısı birleşir, Büyük Haham'ın yaptığı gerçek bir konuşma niteliğini kazanıp, çeşitli biçimlerde ve yerlerde tekrar ortaya çıkar.

Ancak öykü burada sona ermez. Yirminci yüzyılın başlarında, sahneye roman kişisi olmayan, ancak olmayı hak eden birisi girer: Peter Ivanoviç Raçovski. Raçovski, devrimci aşırı sol gruplarla ilişkileri olmakla suçlandığından, çarın polisleriyle başı derde girmiş, ancak daha sonra polise bilgi sağlayan birisi haline gelip, aşırı sağ eğilimli terör örgütü Siyah Birlikler'e yakınlaşmış, sonunda çarın siyasal polisinin (korkunç Okhrana) başına geçmiştir. Raçovski, karşıtı Elie de Cyon'dan çekinen bir siyasal koruyucusuna (Kont Sergey Witte) yardım etmek için Cyon'un evini aratmış ve evde Joly'nin III. Napolyon'a karşı yazdığı metnin Cyon tarafından yapılmış bir kopyasını bulmuştu, ancak Cyon metninde Machiavelli'nin görüşleri Witte'ye atfediliyordu. Siyah Birlikler'in üyesi olan Raçovski azıllı bir Yahudi düşmanıydı - bu olaylar Dreyfus davası sırasında olmaktaydı - ve aklına bu metni alıp, Witte'yle ilgili tüm göndermeleri çıkararak, bu fikirleri Yahudilere atfetmek gibi bir düşünce gelmişti. Özellikle Fransızcada telaffuz edildiği biçimiyle Cyon, Sion'u çağrıştırıyordu ve Raçovski, Yahudi komplosunu açığa çıkarma işini bir Yahudiye yüklemenin, olayın inanılabilirliğini artıracığını düşünüyordu.

Raçovski'nin üzerinden geçerek, gerekli değişiklikleri yaptığı metin olasılıkla *Sion Bilgelerinin Tutanakları* adlı metnin ilk kaynağını oluşturuyordu. Bu metin kurmaca kaynağını açığa vurmaktadır, çünkü Sue'nün romanları dışında "kötüler"in hain planlarını bu kadar açıkça ve yüzüstü bir biçimde dile getirmeleri pek inanılır gibi değildir. Bilgeler saf bir biçimde şunları söylüyorlar: "İntikam almak için sınırsız bir tutku, bedenimizi saran bir istek, acımasız bir arzu ve derin bir nefret duyuyoruz". Ancak, Eliot'a göre *Hamlet*'te olduğu

gibi, kurmaca kaynakların çeşitliliği bu metni yeterince tutarsız kılıyor.

Yaşlı Bilgeler, basın özgürlüğünü ortadan kaldırmak istemekte, ancak müstehcenliği teşvik etmektedirler. Liberalizmi eleştirmekte, ancak çokuluslu kapitalist şirketler fikrini desteklemektedirler. Her ülkede devrimin olmasını istemekte, ancak kitlelerin ayaklanmasını kışkırtmak üzere toplumsal eşitsizliği körükleme amacını gütmektedirler. Büyük şehirlerin kökünü kazmak için metropoller kurmayı istemektedirler. Amaç için her tür aracın mübah olduğunu söyleyip, hem yoksul Yahudileri denetim altında tutmak, hem de Yahudi tragedyası karşısında Gentileleri duygulandırmak için Yahudi düşmanlığından yana tutum takınmaktadırlar. Klasik yapıtlarla antik tarih öğretimine son vermek ve işçi sınıfını aptallaştırmak için sporla görsel iletişimin teşvik edilmesini istemektedirler, vb.

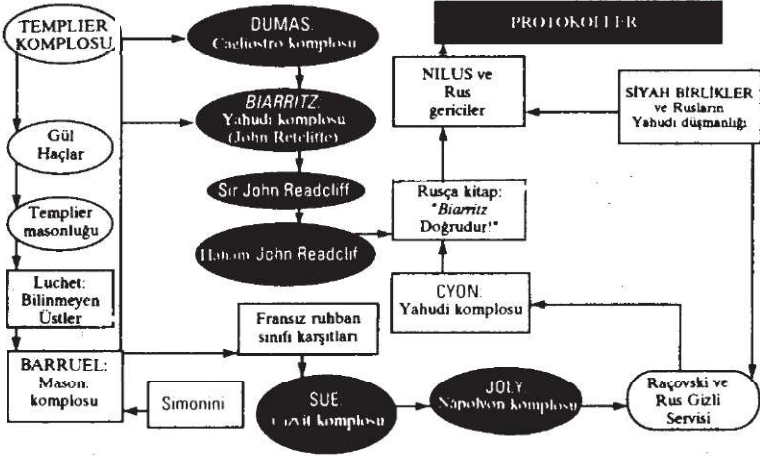
Araştırmacıların belirttiği gibi, birçok kişi için *Tutanaklar*'ın on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında üretilmiş bir belge olduğunu anlamak kolaydır, çünkü bu metinlerde dönemin Fransız toplumundaki sorunlara pek çok gönderme vardır (Panama Kanalı skandali ya da Paris Metro Şirketi'nde Yahudi hissedarların bulunduğu söylentileri gibi). Ancak kaynaklar arasında, birçok ünlü popüler romanın izlerini görmek de kolaydır. Ah! Anlatsal açıdan o kadar inandırıcıydı ki, bir kez daha öyküyü ciddiye almak kolaydı.

Bu öykünün geri kalanı Tarih'tir. Entrikacı ile peygamber arası bir kişi olan gezgin Rus keşişi Sergey Nilus, Deccal fikri saplantısı içinde, "Rasputinlik" tutkusuna destek sağlamak amacıyla (çarın danışmanı olmak istiyordu) *Tutanaklar* metnini kendi yorumlarıyla birlikte yayımlar. Bundan sonra metin bütün Avrupa'yı kat edip, sonunda Hitler'in eline ulaşır. Öykünün kalanım hepiniz biliyorsunuz.¹

1. Olayın tüm yönlerinin araştırıldığı bir çalışma için bkz. Norman Cohn, *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*, New York, Harper and Row, 1967.

Şekil 14'te yeniden kurduğum bu farklı kaynaklar kolajının bir kurmaca yapıttan başka bir şey olmadığını hiç kimsenin fark etmemiş olması mümkün müdür? Elbette, mümkün değildir. 1921'de *Times* gazetesi Joly'nin eski kitabını keşfetmiş ve *Tutanaklar'ın* kaynağı olarak göstermişti. Ancak olguların ortaya koydukları, her ne pahasına olursa olsun bir korku romanı isteyen kimse için yeterli değildir.

Yaşamını, Bilinmeyen Üstler ile Yahudilerin komplosunun doğruluğunu kanıtlamaya adanmış olan Nesta Webster 1924 yılında *Secret Societies and Subversive Movements* adlı kitabı yazmıştır. Konuyla ilgili kapsamlı bilgisinin olduğu görülüyor, *Times'in* açıklamalarını, tüm Nilus, Raçovski, Godegsche, vb. öyküsünü (sanırım benim bir keşfim olan Dumas ile Sue bağlantıları dışında) biliyor, ancak bunlardan çıkardığı sonuçlara bakalım:



Şekil 14

Kesin görüşüm odur ki, ister gerçek olsun ister olmasın, Tutanaklar bir dünya devrimi programını temsil etmektedir; kehanetlere dayanan yapısı ile geçmişteki bazı gizli derneklerin tutanaklarına olan olağanüstü benzerliklerine bakılırsa, ya böyle bir derneğin çalışmasıdır ya da gizli dernekler hakkında, onların fikirleri ile yazma tarzını yeniden üretebilecek derecede derin bilgisi olan birisinin."¹

Kusursuz bir tasım: "Öykümde söylediklerimi söyledikleri için *Tutanaklar* söylediklerimi doğrulamaktadır"; ya da "*Tutanaklar* onlardan çıkardığım öyküyü doğrulamaktadır, öyleyse gerçeklerdir". Aynı şekilde, *Paris'in Gizleri'nden* gelip, *Halkın Gizleri'ne*. giren Rodolphe de Gerolstein, ilk romanın yetkisiyle ikinci romanın gerçek olduğunu doğrulamaktadır.

Romanın yaşama bu tür nüfuzlarına tepki gösterilebilir mi, söz konusu olgunun ne gibi tarihsel sonuçlan olabileceğini gördüğümüze göre? Kurmaca ormanlarındaki mütevazı gezintilerimi zamanımızın büyük tragediyalarına bir çare olarak önermek üzere burada değilim. Ancak kurmacanın, kimi zaman, Baker Street'e hacca gidildiğinde olduğu gibi masum ve hoş, kimi zaman da yaşamı bir rüyaya değil, bir kâbusa dönüştüren sonuçlarıyla yaşamda belirivermesine olanak sağlayan mekanizmayı da hep anlatı ormanlarındaki gezintimizi sürdürerek anlayabildik. Okur ile tarih, kurmaca ile gerçeklik arasındaki karmaşık ilişkiler üzerine düşünmek, aklın canavarlar üreten uykusuna karşı bir tür terapi oluşturabilir.

Her ne olursa olsun, kurmaca yapıtlar okumaktan vazgeçmeyeceğiz, çünkü onlarda yaşamımıza bir anlam verecek formülü aramaktayız. Sonuçta, yaşamımız süresince, bize neden dünyaya geldiğimizi ve yaşadığımızı söyleyecek bir ilk öykünün arayışı içindeyiz. Kimi zaman kozmik bir öykü arıyoruz, evrenin öyküsünü, kimi zaman kendi bireysel öykümüzü (günah çıkardığımız rahibe, psikanalistimize anlattığımız, bir

1. Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements*, Londra, BosweU, 1924.

güncenin sayfalarına yazdığımız öykümüzü). Kimi zaman kendi bireysel öykümüzü evrenin öyküsüyle çakıştırmayı umuyoruz.

Bu benim başıma geldi, izin verirseniz bu doğal anlatı parçasıyla bitirmek istiyorum.

Birkaç ay önce Galicia'daki (İspanya) La Çoruna Bilim ve Teknik Müzesi'ni ziyaret etmek üzere davet edildim, ziyaretin sonunda müdür bir sürprizi olduğunu söyleyerek beni gökevine götürdü. Gökevlere her zaman çok çekici yerlerdir; çünkü ışık söndüğünde, kendinizi gerçekten bir çölde, yıldızlı bir gökyüzünün altında oturuyor gibi hissedersiniz. Ancak o akşam beni bunun ötesinde bir şey bekliyordu.

Belli bir anda, her yer kapkaranlık olduğunda, De Falla'nın çok güzel bir ninnisi etrafı kapladı ve yavaş yavaş (gerçi gerçektekinden biraz daha çabuk, çünkü her şey on beş dakika içinde oldu) başımın üzerinde, 1932 yılının 5 Ocak'ı 6 Ocak'a bağlayan gecesinde, Alessandria şehrinin üzerindeki gökyüzü dönmeye başladı. Neredeyse aşırı gerçekçi bir belirginlikle yaşamımın ilk gecesini yaşadım.

O geceyi daha önce görmemiş olduğumdan, ilk kez yaşadım bunu. Belki o geceyi doğum sancılarında bitkin düşmüş annem de görmemişti; belki de babam görmüş, doğumun ardından, tanıdığı olduğu ve kendisinin de payı bulunan o olağanüstü olay yüzünden (en azından kendisi için) biraz heyecanlı ve uykusuz bir halde sessizce balkona çıkmıştır.

Gökevi gibi, birçok yerde gerçekleştirilebilen mekanik bir aygıttan söz ediyorum; bu deneyimi belki başkaları da yaşamıştır, ancak o on beş dakika boyunca kendi Başlangıcıyla bir araya gelme ayrıcalığını yaşayan yeryüzündeki tek insan olduğum izlenimini edindiğimi söylersem, beni bağışlarsınız. Öylesine mutluydum ki, o an ölebileceğimi, ne olursa olsun öteki anların bunun yanında çok yersiz kalacağını hissettim (neredeyse istedim ölmeyi). Ölebilirdim, çünkü artık hayatımda okuduğum öykülerin en güzelini yaşamıştım, belki de herkesin yüzlerce kitabın sayfaları arasında ya da sinema sa-

lonlarının perdesinde aradığı öyküyü bulmuştum; kahramanları ben ve yıldızlar olan bir anlatıydı bu. Kurmacaydı, çünkü öyküyü gökevinin yöneticisi yeniden yaratmıştı; Tarihti, çünkü geçmişin o anında ne olduğunu anlatıyordu; gerçek yaşamdı, çünkü ben bir roman karakteri değil, gerçektim. Bir an için Kitaplar Kitabının Örnek Okuru olmuşum.

O, içinden hiçbir zaman çıkmak istemeyeceğim bir anlatı ormanıydı.

Ama yaşam acımasız olduğundan, hem sizin hem de benim için, işte buradayım.

DİZİN

Abbott, Edwin: *Flatland*, 91-93, 95.113
Adem, 146-147
Alembert, Jean Le Rond d', 151
Antonioni, Michelangelo: *Blow Up*, 113
Aristoteles, 76, 138
Augustinus, Aziz 80
Austen, Jane, 18

Barruel, Abbé: *Mémoires*, 150-151,157
Barthes, Roland, 118,134, 138
Bergman, Ingrid, 144
Berkheim, Charles de, 151
Boccaccio, Giovanni: *Dekameron*, 145
Bonomi, Andrea, 134-135
Borges. Jorge Luis, 12, 148 "Funes", 124
Bournand, François: *Çağdaşımız Yahudiler*, 153
Bruner, Jerome, 147
Bruno, Giordano, 124
Brutus, 148
Buckingham Dükü (George Villiers), 128
Burke, Kenneth, 146

Calvino, Italo: *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, 7-8; *İtalyan Masalları*, 8: *Amerika Derstleri*, 8, 9, 14, 59
Campanile, Achille: *Agosto, moglie mia non ti conosco*, 9, 96: *Ma che cos'è questo amore*, 114

Carbonari, 152
Casablanca, 12, 144
Celli, Giorgio, 137
Cervantes, Miguel: *Don Kişot*, 143
Charles Kel, 114
Chatman, Seymour, 64-65, 66
Childers, Peter: *The Cognitive Computer*, 124-125
Christie, Agatha: *The Murder of Roger Ackroyd*, 35-37
Cizvitler, 152
Coleridge, Samuel Taylor, 87
Collodi, Carlo: *Pinokyo*, 16-17
Compton-Burnett, Ivy, 75
Concordet, Marie-Jean Caritat, 151

- Confessio rosae cruris.* 149
Conrad, Joseph: *Lord Jim.* 143
Corday, Charlotte. 138-139
Croce, Benedetto: *Storia del reame di Napoli.* 136
Cyon, Elie de. 154
- Dağın Yaşlısı, 151
Dake, Charles Romyn. 13
Dali, Salvador. 81
Dante Alighieri: *İlahi Komedya.* 77-78. 133. 145
Danto, Arthur. 147
Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe,* 140
Diderot, Denis. 151
Dolezel, Lubomir. 94
Donnellan, Keith, 119
Dostoyevski, Fyodor. 18
Doyle, Arhtur Conan, 97, 118, 121,142, 143
Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz,* 97
Dreyfus, Alfred, 154
Dumas, Alexandre. 46, 156: *Monte Kristo Kontu.* 76: *Joseph Balsamo,* 153:
Üç Silahşörler, 73-76, 104. 115-123. 133. 142; *Yirmi Yıl Sonra.* 1(H *Dünyanın Efendileri Yahudiler,* 153
- Eco, Umberto. 137.158; *Foucault Sarkacı.* 15. 88-89. 99-100. m *Interpretation and Cherinterpretation.* 16: *Lector in fabula (The Role of the Reader).* 7-8. 14-15. 60: *I limiti dell'imerpretazione,* 16. 108. 122: *Gülin Adı.* 130. 140: *Açık Yaptı.* 23. 133: "Küçük Dünyalar". 108: "L'uso pratico del personaggio artistico". 98
- Einstein, Albert, 11
Eliot, George, 22
Eliot, T. S.. 45. 144. 154
Escudero, Lucrecia. 111
Ezop, 124
- Falla, Manuel de. 158
Fama fraternitatis, 149
Faulkner, William, 143
Felton, John. 104
Fielding, Henry: *The History of Tom Jones,* 139
"Flash Gordon", 105
Flaubert, Gustave: *Madame Bovary.* 45. 125. 143; *Gönül ki Yetişmekte,* 67-68, 72
Fleming, Ian, 79; *Casino Royale,* 66-67
Frederick Büyük, 140
- Gadda, Carlo Emilio, 134-135
Garibaldi, Giuseppe, 141, 152

Gaudi. Antonio. 89
Genette. Gérard. 23. 26. 64
Gioberti. Vincenzo. 152
Glaber, Raoul: *Historic! suorum temporum.* 139
Goedsche. Hermann: *Biarritz.* 153. 156
Goodman. Nelson. 101
Greimas. A.-J.. 101
Grimm. Jacob ve Wilhelm. 44. 104-105
Gül-Haçlar. 149-150
Gül-Haçlann Manifestoları. 149

Hansel ile Gretel. 35
Hawthorne. Nathaniel: *The Scarlet Letter.* 141
Hegel. Georg Wilhelm Friedrich. 46. 134
Henry V. 148
Hesse, Hermann: *Siddharta.* 143
Hitler. Adolf. 155
Homeros: *Odyseia.* 42-43, 77
Humblot. M.. 59
Huston. John. 46
Huysmans. Joris-Karl, 60

Invernizio, Carolina: *Cinayet Oteli.* 10. 99
Ionesco. Eugène. 75
Irving. Washington: *"Rip Van Winkle".* 108
Iser. Wolfgang: *The Act of Reading.* 24; *The Implied Reader.* 23-24

Jakobenler. 151
James. Henry. 56
Jerome. K. Jerome. 138
Joly. Maurice. 153. 154. 155
Josephine. İmparatoriçe. 103
Joyce. James. 12: "Ölüler". 46: *Dublin'iler,* 45: *Finnegans Wake,* 24. 123. 127:
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi. 22. 45. 46. 130: *Ulysses.* 12.
35, 42. 71. 97. 133. 138. 142
Jül Sezar, 123

Kafka. Franz. 11: "Değişim", 11, 90-92; *Dava,* 97
Kant. Immanuel. 18
Kazin, Alfred. 11
"Kırmızı Şapkalı Kız", 12, 14, 43, 44, 89, 105, 124, 130
Kristof Kolomb, 123
Kuhn. Thomas. 101
Kutsal Kitap. 80, 145

Lafayette, Madame de: *La Princesse de Clèves,* 139
Lear, Edward. 43

Leonardo da Vinci, 18
Lodwick. Francis, 146
Lovecraft, H. P., 13, 90
Luchet, Marquis de, 150-151

Macaulay, Thomas Babington, 140
Machiavelli, Niccolö, 152, 154
Mad, 60
Mani, 151
Mann, Thomas, 11
Manzoni, Alessandro: *Ipromessi sposi*, 61-64, 69. 79-80, 82-85, 90
Masonluk, 150-152
Mattson, Morris. 28
Medici, 80, 98
Melville, Herman: *Moby-Dick*, 28, 35
Michelet, Jules, 104; *Histoire de France*, 138
Mitchell. Margaret: *Rüzgâr Gibi Geçti*, 103-1-4,133
Molay, Jacques de, 150
Montesquieu, Baron de (Charles-Louis de Secondât), 152
Musil, Rosert: *Niteliksiz Adam*, 141

Napolyon I. 101,102,104. 129, 148,151
Napolyon III, 67, 152-153
Nerval, Gerard de. 54, 57, 93: *Aurélia*. 22. 41: Ateşin Kızları. 46; *Sylvie*.
18-22, 29-32, 37-41, 46-54, 64, 77. 80-82. 96, 98, 107, 127, 133, 142
Neuhaus, Heinrich, 149
Nilus, Sergei, 155
Nostradamus. Michel de: *Yüzlükler*, 145
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 141

Ollendorf (yayımcı), 59

Öklid, 123

"Parmak Çocuk", 35
Perec, Georges: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 71, 100
Perrault, Charles, 103
Pessoa, Fernando, 21
Phaedrus, 8
Philippe Güzel 149
Pisanty, Valentina, 105
Platon: "Kratylos", 146
Plutarkhos: "Pericles'in Yaşamı", 140
Poe, Edgar Allan: *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 13, 25-29, 36; "The
Philosophy of Composition", 54-57; "Kuzgun", 54-57
Pollock, Jackson, 70
Popeye, 143

- Poulet, Georges. 37
- Proust, Marcel, 18, 134; "A ajouter à Flaubert", 45, 125; *A la recherche du temps perdu*, 59, 82, 99; *Contre Saint-Beuve*, 142; "Gérard de Nerval", 37, 40, 47. 52; "A propos du style de Flaubert", 67-68
- Pugliatti, Paola. 23
- Putnam, Hilary, 103
- Quine. Willard Van Orman, 101
- Quinet, Edgar, 152
- Rabelais, François: *Gargantua*, 133,143
- Račovski, Peter Ivanovič, 153-154
- Radcliffe, Ann: *The Mysteries of Udolpho*, 108, 115
- Radiguet, Raymond: *Le Diable au corps*, 18
- Readcliff, John, 153
- Robbe-Grillet, Alain: *La maison de rendez-vous*, 94
- Rocky Horror Picture Show*, 144-145
- Rothaan, Peder, 152
- Rostand, Edmond: *Cyrano de Bergerac*, 142
- Rousseau, Jean-Jacques, 40, 98
- Salinger, J. D., 18
- Samosata'lı Lukianos: *Gerçek Bir Öykü*, 139
- Sayers, Dorothy, 77
- Schank. Roger: *The Cognitive Computer*, 124-127; *Reading and Understanding*. 11-12
- Schwartz, Berthold, 53
- Scott, Walter: *Ivanhoe*, 108
- Searle. John, 87
- Servandoni. Giovanni Niccolò, 118, 121
- Shakespeare. William: 133; *Hamlet*, 101, 144-145, 154
- Simonini, Kaptan. 151
- Sinderella*, 96
- Sion Bilgelerinin Tutanakları I*, 154-156
- Siyah Birlikler, 154
- Southern Literary Messenger*, 25, 26
- Spillane, Mickey: *My Gun Is Quick*, 25; *One Lonely Night*, 65-67
- Stendhal (Mari-Henri Beyle): *Le Rouge et Noire (Kırmızı ve Siyah)*, 98-99, 133
- Sterne, Laurence: *Tristram Shandy*, 13-14
- Stevenson, Robert Louis: *Treasure Island*, 143
- Stout, Rex, 96-97, 107, 129
- Sturges, John: *Bad Day at Black Rock*, 76-77
- Sue, Eugène: 153,156; *Paris'in Gizleri*, 152,156; *Halkın Gizleri*, 152,156; *Gezgin Yahudi*, 152
- Swift, Jonathan: *Gulliver'in Yolculukları*, 21

Templier Tarikatı, 149-151
Tolstoy, Leo: *Savaş ve Barış*, 106-107
Tracy, Spencer, 76-77
Turgot, Anne-Robert-Jacques. 151

Ulysses (Odysseus). 42

Verne, Jules: *Seksen Günde Devri Alem*. 64
Vergilius, 145
Vittorio Emanuele III, 87
Voltaire (François-Marie Arouet), 151

Wagner, Richard, 69
Warhol, Andy, 71
Wayne, John, 59
Webster, Nesta: *Secret Societies and Subversive Movements*, 156
Welles, Orson, 136
Wenders, Wim. 73
White, Hayden, 147
Witte, Sergey, 154
Wittgenstein, Ludwig. 32
Wodehouse, P. G., 20

Zola, Emile. 88