

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

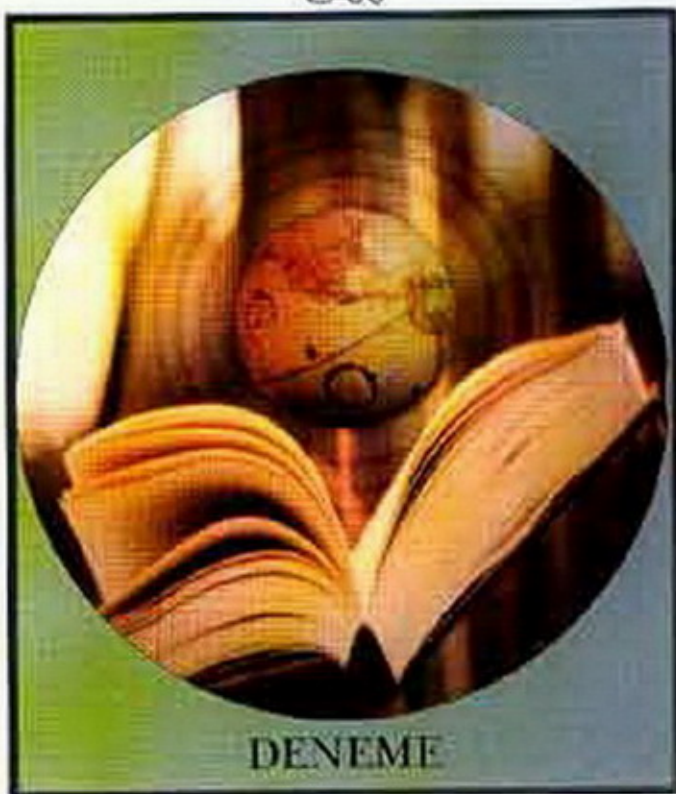
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Italo Calvino

AMERİKA DERSLERİ

GELECEK BİN YIL İÇİN ALTI ÖNERİ



İtalyanca aslından çeviren

REMZA ATKAN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Italo Calvino AMERİKA DERSLERİ

GELECEK BİNYIL İÇİN ALTI ÖNERİ



ÇAĞDAŞ DÜNYA YAZARLARI

**Bu kitap, İstanbul'da Can Yayınları'nda dizildi,
Eko Basımevinde basıldı ve ciltlendi. (1994)**
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Italo Calvino AMERİKA DERSLERİ

GELECEK BİNYIL İÇİN ALTI ÖNERİ

DENEME

İtalyancadan çeviren
KEMAL ATAKAY

CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ.

Hayriye Caddesi No. 2, 80060 Galatasaray, İstanbul

Telefon: (0-212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Özgün adı
Lezioni Americane
Sei proposte per il prossimo millennio

ISBN 975-510-075-X

© Palomar srl. 1990 / Kezban Akcalı Agency /

Can Yayınları Ltd. Şti. (1991)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

Amerika'da, *Görünmez Kentler*'in de okunduğu bir seminerde Calvino'yla ilgili araştırmalar yaparken *Amerika Dersleri*'ni okumak fırsatını buldum. Calvino'nun birçok yapıtı Türkçeye çevrilmiş olduğu için, yazarın kendi yapıtı hakkında söylediklerinin Türk okurunu da ilgilendireceğini düşündüm.

Bence *Amerika Dersleri*'nin en ilginç yönlerinden biri, postmodern edebiyatın en önemli temsilcilerinden sayılan Calvino'nun da edebiyatı değerlendirmede Hümanist söylemi benimsemesidir. Roland Barthes'ın belirttiği gibi, edebiyat dilin "faşist" yapısını kırabilen, bozabilen, onunla oynayabilen tek alan, tek özgürlük alanı iken, edebiyat eleştirisi hep modernist kimliğine bürünmek zorunda kalıyor. Doğası gereği eleştiri, merkezsizliği merkezliğe, düzensizliği düzene, rasyonel olmayanı rasyonel olana dönüştüren bir söylem.

Bununla birlikte, Northrop Frye'in eleştirisiyle ilgili önemli bir gözlemine ben de katılıyorum: Eleştirinin aradan çekildiği dönemler edebiyatta bir yozlaşmayı da beraberinde getiriyor; yorumlama, çözümleme, kısaca anlama çabalarının tavsadığı zamanlarda ortaya çıkan ve oldukça belirsiz bir tanımlamayla "pop kültür" adı altında sunulan eleştiri karşıtı ürünler, paradoksal bir biçimde eleştirel söylemin gerekliliğini ve kaçınılmazlığını ortaya koyuyorlar. Belki de sorun, eleştiri ile eleştiriye karşı eleştirel tavır alabilmek arasındaki o hassas dengeyi kurabilmektir, tıpkı *Amerika Dersleri*'nde olduğu gibi.

Bu çeviriyi, Hayriye Güden ile Ercan Güden'e adanmak istiyorum.

İstanbul, Mayıs 1994
Kemal Atakay

6 Haziran 1984'te Calvino, Charles Eliot Norton Poetry Lectures'ı sunmak üzere Harvard Üniversitesi tarafından resmen davet edildi. Charles Eliot Norton Poetry Lectures, Harvard Üniversitesi'nde, Cambridge, Massachusetts'de bir akademik yıl boyunca (Calvino için 1985-1986 yılı olacaktı bu) sunulan altı konferanslık bir diziden oluşuyor. Bu bağlamda "Poetry" terimi sanatsal iletişimin her biçimini –edebiyat, müzik, figüratif sanatlar– kapsıyor ve temanın seçiminde hiçbir sınırlama yok. Bu serbestlik, edebiyat uğraşında sınırlamanın ne kadar önemli olduğunu bilen Calvino'yu uğraştıran ilk sorun oldu. Ele alacağı temayı açık bir biçimde tanımlamayı başardığı andan itibaren –gelecek binyılda korunması gereken bazı yazınsal değerler– hemen hemen bütün zamanını bu konferansların hazırlanmasına adadı.

Kısa süre içinde bu uğraş bir saplantıya dönüştü ve bir gün bana yalnızca öngörülen ve zorunlu olan altı konferansı değil, en az sekiz konferansı kapsayacak düşünceleri ve malzemesi olduğunu söyledi. Sekizinci konferans için seçecek olduğu başlığı biliyorum: "Başlamak ve Bitirmek Üzerine" (romanlara), ama bugüne dek metni bulamadım. Yalnızca bazı notlar var.

Amerika'ya hareket ânı geldiğinde, altı dersten beşini yazmıştı. Altıncısı, "Consistency" eksik; sonuncu konferansla ilgili bildiğim tek şey, Herman Melville'in *Bartleby*'si hakkında yazılmış olacağıydı. Metni Harvard'da yazacaktı. Tabii bunlar, Calvino'nun okuyacak olduğu konferanslar. Hiç şüphesiz konferans metinleri yayımlanmadan önce yeniden gözden geçirilecekti: Ancak önemli değişiklikler yapacak olduğunu sanmıyorum. Okuduğum ilk versiyonlarla sonuncular arasındaki fark içerikle değil, biçimle ilgili.

Bu kitapta, bulduğum biçimiyle daktilo edilmiş metin yayımlanıyor. Bir gün, ne zaman bilmiyorum, el yazısı defterlerin bir eleştirel basımı yayımlanacak. Calvino'nun doğrudan İngilizce yazdığı sözcükleri değiştirmeden bıraktım, alıntılar da özgün dilde.

Şimdi en güç noktaya geliyorum: Başlık.

Calvino bu kitaba İtalyanca bir başlık vermemişti. Önce İngilizce başlığı düşünmek zorunda kalmıştı, "Six memos for the next millenium" (Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri) kesin başlıktı. Başlığın İtalyanca'da neye dönüşeceğini bilmek olanaksız. Sonuçta *Amerika*

Dersleri adında karar kılışımın nedeni şu: Calvino'nun ölümünden önceki son yaz Pietro Citati sabahları sık sık onu görmeye geliyor ve ilk olarak "Amerika dersleri nasıl gidiyor?" sorusunu soruyordu, konuşmaları sırasında da "Amerika Dersleri"nden söz ediyorlardı.

Bunun yeterli olmadığını ve Calvino'nun kitaplarının başlıklarının her dilde belli bir bütünlük göstermesini yeğlediğini biliyorum. *Palomar* kesinlikle böyle bir nedenden ötürü seçilmişti. Dahası "for the next millenium" (Gelecek Binyıl İçin)'in İtalyanca başlığın bir bölümünü oluşturacak olduğunu sanıyorum: Calvino'nun doğru İngilizce başlığı bulma yolunda gösterdiği bütün çabalarda öteki sözcükler değişse de "for the next millenium" her zaman yerini koruyor. Bu yüzden başlığı değiştirmedim.

Şunu da ekleyeyim: Büyük bir titizlikle düzenlemiş olduğu daktiloya çekilmiş metin yazı masasının üzerinde duruyordu, konferansların her biri saydam kapaklı dosyalara ve bu dosyalar bir bütün olarak mukavva kapaklı bir başka dosyaya yerleştirilmiş, valize konmaya hazır durumdaydı.

"Norton Lectures" 1926 yılında başlatılmış ve zamanında T.S. Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye, Octavio Paz gibi kişilere önerilmişti. İlk kez bir İtalyan yazara öneriliyordu.

Calvino'nun yapıtları ve görüşleri üzerine derin bilgisi için Konstanz Üniversitesi'nden Luca Marighetti'ye ve yardımları için gene Konstanz Üniversitesi'nden Angelica Koch'a gönül borcumu dile getirmek istiyorum.

Esther Calvino

İÇİNDEKİLER

Hafiflik.....	15
Hızlılık	47
Kesinlik	73
Görünürlük	101
Çokluk	121

SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENNIUM

- 1 - Lightness
- 2 - Quickness
- 3 - Exactitude
- 4 - Visibility
- 5 - Multiplicity
- 6 - Consistency

1985 yılındayız: Yeni bir binyılın başlamasına topu topu on beş yılımız var. Şimdilik, söz konusu tarihin yaklaşıyor olmasının özel bir duygu uyandırdığını sanmıyorum. Zaten burada bulunuşumun nedeni gelecekbilimden değil, edebiyattan söz etmek. Kapanmak üzere olan binyıl Batı'nın modern dilleri ile bu dillerin anlatımsal, bilişsel, imgelemsel olanaklarını keşfeden edebiyatların doğuşuna ve yayılışına tanık oldu. Aynı zamanda, nesne-kitabın aşına olduğumuz biçimi almasına tanıklığı ölçüsünde kitap binyılı oldu bu dönem. Belki de binyılın kapanmakta olduğunun göstergesi, edebiyatın ve endüstri-sonrası diye tanımladığımız teknolojik çağda kitabın yazgısı ile ilgili sorgulamaların sıklık kazanmış olmasıdır. Ben bu tür öngörülerde bulunmak arzusunda değilim. Edebiyatın geleceğine olan güvenim, kendine özgü araçlarıyla ancak edebiyatın verebileceği şeyler olduğunu bilmemden kaynaklanıyor. O nedenle bu konferanslarımı edebiyatın öncelikle önemli bulduğum bazı değerlerine ya da niteliklerine ya da kendine özgü özelliklerine ayırmak, bu değerleri yeni binyıl açısından değerlendirmek istiyorum.

1

HAFİFLİK

İlk konferansımı hafiflik ile ağırlık arasındaki karşıtlığa ayıracak ve hafifliğin değerlerini savunacağım. Bu, ağırlığın değerlerini daha az geçerli bulduğum anlamına gelmiyor, ancak hafiflik üzerine söylenecek daha çok sözüm olduğunu sanıyorum.

. Kırk yıl *fiction* [kurmaca yapıtlar] yazdıktan, değişik yollar keşfedip, çeşitli yazınsal deneyler gerçekleştirdikten sonra, bir bütün olarak yapıtımın tanımını araştırma vakti geldi benim için; şunu öne sürebilirim: Çalışma yöntemim çoğunlukla ağırlığı azaltma yönünde oldu. Ağırlığı kaldırmaya çalıştım, kimi zaman insanlardan, kimi zaman göksel cisimlerden, kimi zaman kentlerden; her şeyin ötesinde, öykülerin yapısından ve dilden.

Bu konferansta, gerek kendime gerek sizlere, şu noktaları açıklamaya çalışacağım: Neden zamanla hafifliği bir kusur olarak değil, daha çok bir değer olarak görmeye başladım; hafiflik idealimin gerçekleştiğini gördüğüm geçmişin yapıtları hangileridir; şimdiki zamanda bu değeri nasıl bir yere koyuyorum ve gelecekte nasıl bir biçim alacağını tasarlıyorum.

Son noktayla başlamak istiyorum. Ben yazarlığa başladığım sıralarda, yaşadığı çağı temsil etmek her genç yazarın kesin göreviydi. Bütün iyi niyetimle, kendimi, yüzyılımızın tarihine yön veren amansız enerjisiyle, çağın gerek toplu gerek bireysel olaylarıyla özdeşleştirmeye çalışıyordum. Yeryüzünün sunduğu kâh dramatik kâh *grotesk*¹ kıpır kıpır gösteri ile beni yazmaya yönelten serüvenci, *pikaresk*² iç ritmim arasın-

1. *Grotesk*: Tuhaf, abartılı, gülünç. (Çev.)

2. *Pikaresk*: Toplumun alt kesimlerinden (serseri, uşak, vb.) gelen ve yaşadığı serüvenler sırasında toplumun kurulu düzenini eleştirme fırsatını bulan bir kahramanın öyküsünü anlatan yapıtlar. Burada sıfat olarak kullanılan sözcük, "böyle bir yapıtın kahramanına özgü" anlamını taşıyor. (Çev.)

da bir uyum yakalamaya çabalıyordum. Kısa sürede, ham maddemi oluşturmamasını beklediğim yaşamın gerçekleri ile yazıma güç vermesini istediğim hızlı, keskin kıvraklık arasında, aşılması giderek bana daha büyük çabalara mal olan bir boşluk bulunduğunu fark ettim. Belki ancak o zaman farkına varmaya başlıyordum ağırlığın, devinimsizliğin, dünyayı saran ışık geçirmez kabuğun: Kaçınmanın bir yolu bulunmazsa, hemen yazıya yapışıp kalan nitelikler.

Belli anlarda sanki dünya bütünüyle taşa dönüşüyormuş gibi geliyordu bana: İnsanlara ve yerlere bağlı olarak daha çok ya da daha az ilerlemiş, ancak yaşamın hiçbir yönünü dışta bırakmayan ağır bir taşlaşma. Sanki kimse Medusa'nın amansız bakışından kaçmayı başaramıyordu.

Medusa'nın başını kesmeyi başaran tek kahraman, kanatlı sandallarıyla uçan Perseus'tur: Bakışını Gorgo'nun yüzüne değil, bronz kalkanındaki imgesine çeviren Perseus. İşte tam taştan bir kısıka yakalanmak üzere olduğumu hissettiğim şu anda – ne zaman özgeçmişim hakkında konuşmayı denesem, başıma gelen bir şey – bir kez daha yardımımı geliyor Perseus. En iyisi konuşmamı mitolojiden imgelerle sürdürmek. Taşa dönüşmeden Medusa'nın başını kesebilmek için Perseus en hafif şeyden, rüzgârlarla bulutlardan destek alır; Perseus bakışını, kendisini ancak dolaylı bir görüntü içinde ona açacak bir şeye, bir aynanın yakaladığı imgeye çevirir. Bir anda bu mitosta şairin dünyayla ilişkisinin bir alegorisini, yazı yazarken izlenecek yöntemin bir dersini bulmanın çekiciliğine kendimi kaptırabileceğimi hissediyorum. Ama her yorumun mitosu yoksullaştırdığını, boğduğunu biliyorum: Mitoslar söz konusu olduğunda acele etmemek gerekir; en iyisi onların belleğimizde yer etmesine izin vermek, her ayrıntı üzerinde durup düşünmek, onları kendilerine özgü imgeler dilinden çıkmaksızın değerlendirmek. Bir mitostan çıkaracağımız ders, öykünün sözel örgüsünde yer alır, bizim dışarıdan ona eklediğimiz şeylerde değil.

Perseus ile Gorgo arasındaki ilişki karmaşık bir ilişki-

dir: Canavarın başının kesilmesiyle sona ermez. Medusa'nın kanından kanatlı bir at, Pegasus doğar; taşın ağırlığı karşısına dönüştürülmüş olur; Pegasus, Helikon Dağında bir toynak darbesiyle Musaların su içtikleri pınarın doğuşuna aracılık eder. Mitosun bazı değışkelerinde, Medusa'nın lanetli kanından doğan, Musaların gözdesi Pegasus'un binicisi Perseus'dur (Bu arada, kanatlı sandalların kaynağının canavarlar evreni olduğunu, Perseus'un onları Medusa'nın kızkardeşlerinden, tek gözlü Graia'lardan almış bulunduğunu da ekleyelim). Kesilmiş başa gelince, Perseus başı bırakmaz, bir çuvalın içinde saklı başı yanında taşır; tam düşmanları Perseus'u alt edecekleri anda Perseus'un yılanlı saç yumağını kaldırıp göstermesi yeterli olur ve bu kanlı ganimet kahramanın elinde yenilmesi olanaksız bir silaha dönüşür: Perseus'un ancak çok gerekli anlarda ve yalnızca kendi kendisinin heykeli olmayı hak edenlere karşı kullandığı bir silah. Bu noktada kesinlikle bir şeyler anlatıyor bana Perseus efsanesi, imgelerin dolaylı olarak ilettiği ve başka türlü açıklanamayacak bir şeyler. Perseus, saklamak suretiyle o korkunç yüze hükmetmeyi başarır, tıpkı daha önce aynaya bakarak onu alt ettiği gibi. Perseus'un gücü hep doğrudan bakışın reddinde yatar; yaşamak durumunda kaldığı canavarlar dünyasının gerçekliğini reddetmekte değil: Bu gerçekliği yanında taşır Perseus, kendi yaşamının bir parçası olarak benimser.

Ovidius'un *Metamorphoses*'ini okuyarak, Perseus ile Medusa arasındaki ilişki hakkında yeni bir şeyler öğrenebiliriz. Perseus yeni bir savaş kazanmış, kılıç darbeleriyle bir deniz canavarını öldürmüş ve Andromeda'yı kurtarmıştır. Şimdi böyle pis bir işin ardından hepimizin yapacağı şeyi yapmaya hazırlanır: Ellerini yıkamaya gider. Böyle anlarda Perseus'un sorunu, Medusa'nın başını koyacağı bir yer bulmaktır. Ve bu noktada bir Perseus, bir canavarlar fatihi olmanın nasıl bir ruh inceliğini gerektirdiğini açıklamak üzere Ovidius'un bana olağanüstü görünen şu dizelerini (IV, 740-752) buluruz:

"Sert kum yılanlı başa zarar vermesin diye (*anguiferum-que caput dura ne laedat harena*), toprağı bir kat yaprakla yumuşatıyor, yaprakların üstüne sualtında yetişen ince dallardan koyup, onun üzerine Medusa'nın başını yüzü yere gelecek şekilde yatırıyor." Bana öyle geliyor ki, Perseus'un kahramanı olduğu hafifliği, çok canavarsı ve korkutucu olmasına karşın, aynı zamanda çok kırılgan ve dayanıksız bir varlığa gösterilen bu hoş kibarlık davranışından daha iyi yansıtacak bir şey olamazdı: Medusa'nın başıyla temas eden ince dallar birer mercana dönüşür ve su perileri kendilerini mercanlarla donatmak üzere koşarak gelir, o korkunç başın üzerindeki dallarla deniz yosunlarının yanına sokulurlar.

Mercana özgü ince zarafet ile Gorgo'nun vahşi ürkünçlüğünün yan yana durduğu bu imgeler buluşması da öylesine imalarla yüklü ki, yorum ya da açıklamalara girilerek bu güzelliği bozmak istemiyorum. Yapabileceğim tek şey, Ovidius'un bu dizeleriyle, çağdaş bir şairin dizelerini, Eugenio Montale'nin *Piccolo testamento*'sunun dizelerini yan yana koymak: *Piccolo testamento*'da da âdetâ Montale şiirinin birer simgesine dönüşen son derece ince öğeler ("traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato"; salyangozun sedefsi izi / ya da mat yüzeyi paramparça camın), korkunç bir cehennem canavarıyla, katran rengi kanatlarıyla Batı'nın başkentleri üzerine çöken bir Lucifero [İblis] ile karşı karşıya getirilir. Montale başka hiçbir şiirinde, 1953 yılında yazılmış bu şiirdeki kadar güçlü bir kıyamet görüşü çağrıştırmamıştır; ancak Montale'nin dizelerinin ön plana çıkardığı şey, karanlık yıkımın karşısına koyduğu o son derece ince ışıklı izlerdir: "Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale..." (El aynanda tut pudrayı / bütün ışıklar söndüğü an / cehenne me dönüşecek dans). Ama bu son derece narin şeyle kendimizi kurtarmayı nasıl umabiliriz? Montale'nin bu şiiri en yok olmaya mahkûm şeylerin kalıcılığına ve en hafif izlerin içine sinmiş ahlaki değerlere olan inancın dile getirilişidir: "il

tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello d'un fiammifero" (Aşağıda çakan ince parıltı / bir kibritin alevi değildi).

Görüyorsunuz, çağımızdan söz edebilmek için uzun bir gezi yapmak, Ovidius'un narin Medusa'sı ile Montale'nin katran kanatlı Lucifero'sunu anımsatmak zorunda kaldım. Bir romancı için, hafiflik hakkındaki düşüncesini çağdaş yaşamın olaylarından aldığı örneklerle dayanarak temsil etmesi, hafiflik kavramını sonsuz bir arayışın ulaşılması olanaksız nesnesine dönüştürmediği sürece çok zor. Milan Kundera'nın tam bir belirginlik ve doğrudanlık içinde yaptığı da budur. Kundera'nın romanı *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* gerçekte Yaşamın Kaçınılmaz Ağırlığı'nın buruk bir doğrulanmasıdır: Yalnızca bahtsız ülkesinin yazgısına düşen umarsız, her yanı saran baskı durumuna değil, aynı zamanda çok daha şanslı olsak da her birimizin paylaştığı ortak insanlık durumuna özgü ağırlığın doğrulanması. Kundera için yaşamın ağırlığı her tür kısıtlama biçiminde kendini gösterir: Sonuçta her varoluşu daha sıkı düğümlerle saran toplu ve bireysel kısıtlamaların sık dokulu ağı. Kundera'nın romanı bize nasıl yaşamda hafif diye seçtiğimiz ve değerlendirdiğimiz her şeyin çok geçmeden dayanılmaz ağırlığını açığa vurduğunu gösteriyor. Belki bir tek zekânın canlılığı ve devingenliği kurtulabiliyor bu mahkûmiyetten: Roman yazarının yararlandığı, yaşadığımız evrene değil, bir başka evrene ait nitelikler.

İnsani yaşam alanının ağırlığa mahkûm edildiğini hissettiğim anlarda, Perseus gibi bir başka mekâna uçmak zorunda olduğumu düşünüyorum. Düşün ya da usdışının alanına kaçışlardan söz etmiyorum. Kastettiğim şu: Yaklaşımımı değiştirmek, dünyaya bir başka açıdan, bir başka mantıkla, başka bilme ve doğrulama yöntemleriyle bakmak zorunluluğunu duyuyorum. Benim aradığım hafiflik imgeleri, düşlerin tersine, bugünün ve geleceğin gerçekliğinden kopup ayrılmamalı...

Edebiyatın sonsuz evreninde hep keşfedilmeyi bekleyen

çok yeni ya da çok eski başka yollar açılıyor, dünyaya ilişkin imgemizi değiştirebilecek üslup ve biçimler... Ama eğer edebiyat bana yalnızca düşler peşinde olmadığım güvencesini vermeye yetmezse, içinde her ağırlığın çözüldüğü görülerim için bilimde kaynak arıyorum.

Günümüzde bilimin her dalı sanki bize dünyanın son derece ince oluşlara dayandığını göstermek istiyor: DNA'nın bildirileri, nöronların itkileri, kuarklar,¹ zamanın başlangıcından bu yana uzayda gezinen nötrinolar² gibi...

Sonra, bilgisayar bilimi. Yazılımın, hafifliğinin güçlerini, ancak donanımın ağırlığı dolayısıyla edime dönüştürebildiği bir gerçek; bununla birlikte komutları verenin, dış dünya ile makineler üzerinde doğrudan etkiyenin yazılım olduğu da bir gerçek, makineler ancak yazılımın işlevine bağlı olarak varlıklarını sürdürüyor, her geçen gün daha karmaşık programlar üretecek tarzda gelişme gösteriyorlar. İkinci endüstri devrimi ilki gibi ezici imgelerle (sac levha presleri ve çelik eritme kazanları gibi) çıkmıyor ortaya, elektronik itkiler şeklinde devrelerden geçip giden bir bilgi akışının *bit*'leri³ olarak kendini gösteriyor. Demirden makineler günümüzde de var, ama ağırlıksız *bit*'lere bağımlı bu makineler.

Bilimler söyleminden kendi arzularına karşılık gelecek bir dünya imgesi çıkarmam kabul edilebilir bir şey mi? Böyle bir şeyi cazip bulmamın nedeni, bunun şiirin tarihindeki çok eski bir çizgiye eklenebileceğini hissetmemdir.

Lucretius'un *De Rerum Natura*'sı dünyaya ilişkin bilginin, dünyanın bütünlüğünün çözülmesine, sonsuz küçüklük, hareketlilik ve hafiflikteki şeylerin algılanmasına dönüştüğü ilk büyük şiir yapıtıdır. Lucretius maddenin şiirini yazmak

1. *Kuark*: Fizikte, maddenin temeli olduğu varsayılan ve kısmen elektrik yüklü olan üç çeşit zerrecikten herhangi birinin adı. (Çev.)

2. *Nötrino*: Atomdan daha küçük, çok küçük kütleli ve elektrik yükü olmayan parçacıklar. (Çev.)

3. *Bit*: İki tabanlı sayı sisteminde genellikle 0 ya da 1 ile gösterilen rakamlardan her biri. Bilindiği gibi, bilgisayarda bilgi iletimi iki tabanlı sayı sistemi mantığına dayanmaktadır. (Çev.)

ister, ancak hemen uyarır bizi: Bu maddenin asıl gerçekliği göze görünmez parçacıklardan oluşmaktadır. Lucretius kalıcı ve değişmez özü içinde algılanan fiziksel somutluğun şairidir, ancak bize ilk söylediği şey, boşluğun katı cisimler kadar somut olduğudur. Sanki Lucretius'un en büyük kaygısı maddenin ağırlığının bizi ezmesini engellemektir. Bütün olayları belirleyen katı mekanik yasaları saptama ânında, gerek maddenin gerekse insanların özgürlüğünü güvenceye alacak bir şeyi, atomların düz çizgiden öngörülmesi olanaksız sapmalar da bulunduğu gerçeğini kabul etmek gereksinimini duyar. Görünmez olanın şiiri, öngörülmesi olanaksız sonsuz gizilgücün şiiri, benzeri biçimde hiçliğin şiiri, dünyanın fiziksellikten en ufak bir kuşku duymayan bir şairden doğuyor.

Bu gerçeğin en küçük birimlerine ayrıştırılması süreci göze görünür olgulara da uzanır, o noktada Lucretius'un şiiri üstün nitelikli bir şiire dönüşür: Karanlık bir odadaki güneş ışınının içinde uçuşan toz taneleri (II, 114-124), dalganın hafifçe *bibula harena*'ya, "suyu emen kum"a ittiği birbirine onca benzeyen ve birbirinden onca farklı küçük deniz kabukluları (II, 374-376); yürürken biz farkına varmaksızın çevremizi saran örümcek ağı (III, 381-390).

Daha önce Lucretius'un *De Rerum Natura*'sından yaklaşık elli yıl sonra yazılmış bir başka ansiklopedik şirden, fiziksel gerçeklikten çok mitolojik öykülerden yola çıkan Ovidius'un *Metamorphoses*'inden bir bölüm aktardım size. Ovidius için de her şey yeni biçimlere dönüşebilir; Ovidius için de dünyaya ilişkin bilgi dünyanın bütünlüğünün çözülüşüdür; Ovidius için de her tür iktidar ve değer hiyerarşisine karşı, bütün var olanlar arasında asli bir eşitlik söz konusudur. Lucretius'un dünyasını değişmez atomlar oluştururken, Ovidius'un dünyasını her bir nesnenin, bitkinin, hayvanın ve bireyin değişkenliğini betimleyen biçimler, öznitelikler, nitelikler oluşturur; ancak bunlar ortak bir tözün belli belirsiz mahfazalarından başka bir şey değildir: Derin bir tutkunun harekete geçirmesi durumunda bu ortak töz en beklenmedik biçim-

lere dönüşebilir.

Bir biçimden ötekine geçişteki sürekliliği izlerken eşsiz yeteneklerini ortaya koyar Ovidius. Sözgelimi, onun kalemiyle bir kadın çiğde ağacına dönüşmekte olduğunu şöyle fark eder: Ayakları toprağa çakılıp kalır, hafif bir kabuk yavaş yavaş yükselip, kasıklarını sarar; saçlarını koparmaya yeltendiğinde bir avuç dolusu yaprak bulur avucunda. Ya da Ovidius Arakhne'nin parmaklarını şu şekilde anlatır: Yün eğirmede ve çözmede, örekeyi çevirmede, tığ işlemede son derece usta parmakları vardır Arakhne'nin; ansızın bu parmakların uzayıp bir örümceğin ince bacaklarına dönüştüğünü ve örümcek ağı örmeye koyulduğunu görürüz.

Gerek Lucretius'da gerek Ovidius'da hafiflik felsefe ve bilime dayalı bir dünyayı algılama tarzıdır: Lucretius için Epikuros'un, Ovidius için Pythagoras'ın öğretileri (Ovidius'un bize sunduğu biçimiyle oldukça Buda'yı andıran bir Pythagoras). Ancak her iki durumda da hafiflik, kendine özgü dilsel araçlarıyla şairin, izlemek istediğini belirttiği filozofun öğretisinden bağımsız olarak yazıda yarattığı bir şeydir.

Şu ana kadar söylediklerimden hafiflik kavramının belirginlik kazanmaya başladığını sanıyorum; her şeyden önce, nasıl hoppalıktan kaynaklanan bir hafifliğin var olduğunu hepimiz biliyorsak, düşünceden kaynaklanan bir hafifliğin var olduğunu da göstermiş olduğumu umuyorum; dahası, düşünceden kaynaklanan hafiflik, hoppalığı ağır ve donuk göstermeyi başarabilir.

Bu düşünceyi en iyi, içinde Floransa'lı şair Guido Cavalcanti'nin yer aldığı bir *Decameron* öyküsüyle (VI, 9) açıklayabilirim. Boccaccio Cavalcanti'yi bize bir kilisenin önündeki mermer mezarlar arasında düşünceye dalmış dolaşan ağırbaşlı bir filozof olarak sunar. Floransa'nın zengin ve şık gençleri, kendilerine yeni davet olanakları yaratma peşinde atlarıyla şehirde bir eğlenceden ötekine dolaşmaktadırlar. Kendilerinin katıldığı taşkın eğlencelere asla katılmadığı için, zengin ve zarif bir kişi olmasına karşın Cavalcanti'den pek hoş-

lanmıyordu bu gençler. Şairden hoşlanmamalarının bir ikinci nedeni de Cavalcanti'nin gizemli felsefesinin tanrıtanıma bir nitelik taşıdığı yolundaki kuşkulardır:

Ora avvenne un giorno che, essendo Guido partito d'Orto San Michele e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni, il quale spesse volte era suo cammino, essendo arche grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata, e molte altre dintorno a San Giovanni, e egli essendo tralle colonne del porfido che vi sono e quelle arche e la porta di San Giovanni, che serrata era, messer Betto con sua brigata a caval venendo su per la piazza di Santa Reparata, vedendo Guido là tra quelle sepolture, dissero: "Andiamo a dargli brigata"; e spronati i cavalli, a guisa d'uno assalto sollazzevole gli furono, quasi prima che egli se ne avvedesse, sopra e cominciarongli a dire: "Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?"

A' quali Guido, da lor veggendosi chiuso, prestamente disse: "Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace"; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, si come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò.

Bir gün Guido, Orto San Michele'den yola çıkıp, Corso degli Adimari'den geçerek (çoğunlukla yürüdüğü yoldu bu) San Giovanni'ye kadar geldi. Birçok başka mezarın yanı sıra bugün Santa Reparata'da bulunan mermer mezarlar da San Giovanni civarındaydı o zamanlar. Guido arkasında San Giovanni'nin sıkı sıkıya kitlenmiş kapısı, kilisenin porfir sütunlarıyla mermer mezarlar arasında dururken, Messer Betto ve arkadaşları atlarına binmiş, Piazza di Santa Reparata'ya doğru geliyorlardı. Mezarların arasında Guido'yu görünce "Gi-

dip bir hır çıkaralım şununla" dediler; atlarını mahmuzlayıp, daha Guido ne olup bittiğini anlamadan, şakadan bir saldırı düzenliyormuşlarçasına Guido'nun yanında biterdiler ve: "Guido, bizim gruba katılmayı kabul etmiyorsun; iyi güzel de, Tanrının var olmadığını kanıtladığında ne geçecek eline?" dediler.

Guido çevresinin sarıldığını görünce hemen yanıtladı gençleri: "Beyler, kendi evinizde istediğinizi söyleyebilirsiniz bana"; sonra elini o yüksek mezar taşlarından birine dayayıp, çok hafif olduğundan bir sıçrayışta öteki tarafa attı kendisini, ayakları üzerinde doğruldu ve çekip gitti.

Bizi burada ilgilendiren, Cavalcanti'ye atfedilen espri değil (söz konusu espri, şairin Epikurosçuluk iddiasının gerçekte İbn Rüşçülük olduğu göz önünde bulundurularak yorumlanabilir, İbn Rüşçü felsefede bireysel ruh evrensel anlayışın bir parçasıdır: Mezarlar *sizin* evinizdir, benim değil, çünkü zihnin düşünme yetisiyle evrensel düşünceye ulaşan kişi bedensel ölümü aşmış demektir). Bizi asıl etkileyen, Boccaccio'nun uyandırdığı görsel imgedir: Cavalcanti "çok hafif olduğundan" bir sıçrayışta kendisini kurtarır.

Yeni binyılı karşılamak üzere bir simge seçmek istesem, bunu seçerdim: Dünyanın ağırlığını aşan şair-filozofun çevik, beklenmedik sıçrayışı; böylece Cavalcanti hem ağırbaşlılığın hafifliğin gizini içerdiğini, hem de pek çok kişi için yasadıkları çağın hayatiyeti anlamına gelen o gürültülü, saldırgan, patırtılı ve uğultulu şeyin tıpkı paslanmış otomobiller mezarlığı gibi ölümler diyarına ait olduğunu gösterir.

Size şimdi hafifliğin şairi Cavalcanti'den söz edeceğim için bu imgeyi aklınızda tutmanızı istiyorum. Cavalcanti'nin şiirlerinde "dramatis personae"¹ insanlardan çok iç çekişler, parlak ışınlar, optik imgeler ve özellikle Cavalcanti'nin

1. *Dramatis personae*: Latince bu söz, bir tiyatro metnindeki karakterler anlamına gelmektedir. (Çev.)

"tin" (spirito) adını verdiği maddesel olmayan itkiler ya da bildiriler oluşturur. Aşkın neden olduğu ıstırap gibi hiç de hafif olmayan bir temayı Cavalcanti duysal ruh ile zihinsel ruh, kalp ile akıl, gözler ile ses arasında gidip gelen elle tutulmaz birimlere ayırıştırır. Kısaca belirtmek gerekirse, hep şu üç özelliğin belirlediği bir şey söz konusudur: 1) çok hafif; 2) hareket halinde; 3) bir bilgi taşıyıcısı niteliğinde. Bazı şiirlerde bu bildiri-ulak şiir metninin kendisidir; en ünlü şiirinde, sürgündeki şair yazmakta olduğu *ballata*'ya¹ dönüp, şunları söyler: "Va tu, leggera e piana / dritt'a la donna mia" (Git sen, hafif ve yavaş / doğrudan kadınıma). Bir başka şiirde sözü alan, yazı yazmada kullanılan aletlerdir (kalemler ve kalem ucu sivirtmeye yarayan aletler): "Noi siàn le triste penne isbigottite, / le cesoiuzze e'l coltellin dolente..." (Şaşkına dönmüş, zavallı kalemleriz biz, / küçük makas ve acı içindeki bıçak). Bir sonede "tin" ya da "küçük tin" (spiritello) sözcüğü her dizede boy gösterir: Belirgin bir biçimde kendi kendisiyle alay eden Cavalcanti, içinde her biri farklı bir işlevi üstlenen on dört "tin" in yer aldığı karmaşık, soyut bir anlatıyı on dört dizede yoğunlaştırarak, bu anahtar-sözcüğü kullanma eğilimini vardırabileceği en uç noktaya vardırır. Bir başka sonede aşk ıstırapından dolayı beden bütünlüğünü yitirir, ancak "bronzdan, taştan ya da tahtadan" bir kukla gibi yürümeye devam eder. Guinizelli'nin bir sonesinde aşk ağrısı şairi pirinçten bir heykele dönüştürmekteydi: Gücünü tamamiyle ilettiği ağırlık duygusundan alan son derece somut bir imge. Cavalcanti'de, maddenin ağırlığı çözülür; çünkü insan imgesini oluşturan malzemeler hem sayıca çok, hem de birbirleriyle yer değiştirebilecek niteliktedir; metafor, katı bir nesneyi zorla kabul ettirmez; *pietra* (taş) sözcüğü bile dizeyi ağırlaştıracak düzeye ulaşmaz. Lucretius ve Ovidius ile ilgili olarak sözünü ettiğim o var olan her şey arasındaki eşitliği burada da buluruz. İtalyan biçembilim eleştirisinin usta-

1. *Ballata*: Genellikle müzikle eşlik edilebilecek biçimde yazılmış lirik şiir. (Çev.)

larından Gianfranco Contini bunu "parificazione cavalcanti-ana dei reali" (Cavalcanti'nin her şeyi eşit düzeye getirmesi) biçiminde tanımlıyor.

Her şeyi eşit düzeyde görmenin en güzel örneğini Cavalcanti, hepsi de sevdiği kadının güzelliği tarafından aşılmaya yazgılı güzellik imgelerinin birbiri ardı sıra sıralandığı dize-lerle açılan bir sonede verir:

Biltà di donna e di saccente core
e cavalieri armati che sien genti;
cantar d'augelli e ragionar d'amore;
adorni legni 'n mar forte correnti;

aria serena quand'apar l'albore
e bianca neve scender senza venti;
rivera d'acqua e prato d'ogni fiore;
oro, argento, azzurro 'n ornamenti

Kadının, bilge gönüllerin güzelliği
zırhlarına bürünmüş kibar şövalyeler;
kuşların ötüşü, aşk sözleri;
denizden hızla geçen güzel tekneler;

şafak vakti kıpırtısız hava
rüzgârsız düşen beyaz kar;
su pınarı, bin bir çiçekli çimen;
altın, gümüş rengi süslerde, gökmavisi.

Dante "e bianca neve scender senza venti" (rüzgârsız düşen beyaz kar) dizesini bir iki değişiklikle *Cehennem*'de (XIV, 30) kullanır: "come di neve in alpe sanza vento" (rüzgârsız dağlardaki kar gibi). İki dize hemen hemen aynı olmakla birlikte, birbirinden tamamıyla farklı iki kavramı dile getirir. Her iki dizede de rüzgârsız kar hafif ve sessiz bir hareketi çağrıştırır; ancak benzerlik burada sona erer ve farklılık başlar. Dante'de zihnimizde bir dağ manzarasını canlandıran yerle ilgili belirleme "in alpe" (dağlarda) dizeye egemendir. Buna karşılık Cavalcanti'de, karı nitelemesi dolayısıyla

gereksiz yere kullanılmış izlenimini verebilecek "bianca" (beyaz) sıfatı, aynı biçimde okurun beklentisine uyan "scendere" (düşmek) fiiliyle birlikte manzara imgesini yok ederek, bu imgeyi belirginliği yitmiş bir soyutluk atmosferine dönüştürür. Ama iki dizenin farklı anlamını asıl belirleyecek olan ilk sözcüktür. Cavalcanti'de "e" (ve) bağlacı karı kendisinden önce gelen ve kendisini izleyen öteki görülerle aynı düzleme yerleştirir: Dünyanın güzelliklerini içeren bir katalogu andıran bir imgeler dizisi. Dante'de "come" (gibi) zarfı bütün sahneyi bir metaforun çerçevesi içine hapseder; ama sahnenin bu çerçeve içinde kendine özgü somut bir gerçekliği vardır, tıpkı ateş yağmuru altındaki cehennem manzarasının aynı oranda somut ve dramatik bir gerçekliği olması gibi: Manzarayla belirgin kılmak için Dante kar ile olan benzerliği getirir önümüze. Cavalcanti'de her şey öylesine çabuk hareket eder ki, başı ve sonuyla hareketi değil, hareketin etkilerini fark edebiliriz ancak; Dante'de her şey bir tutarlılık ve belirlenmişlik niteliği kazanır: Nesnelerin ağırlığı tam bir kesinlikle saptanmıştır. Hafif şeylerden söz ettiğinde bile, Dante sanki bu hafifliğin kesin ağırlığını duyurmak ister: "come di neve in alpe sanza vento"; tıpkı çok benzer bir başka dizede, suya gömülüp, yok olan bir beden ağırlığını duyurduğu gibi (hareketin hızını kesip, yavaşlatarak): "come per acqua cupa cosa grave" (Derin sulardaki ağır bir şey gibi; *Cennet III*, 123).

Bu noktada şunu unutmamamız gerekir: Ağırlıksız atomlardan oluşan bir dünya fikrinin bize çarpıcı gelmesinin nedeni, nesnelerin ağırlığı ile ilgili deneyimimiz olmasındandır; benzeri biçimde, ağırlıkla donanmış dile hayranlık duymasını bilmesek, dilin hafifliğine hayranlık duyamazdık.

Edebiyat alanında iki karşıt eğilimin yüzyıllar boyunca savaşım halinde olduğunu söyleyebiliriz: Bu eğilimlerden biri dili, bir bulut veya ipince bir toz tabakası, daha doğrusu bir manyetik itkiler alanı gibi, nesnelerin üzerinden süzülüp geçen ağırlıksız bir öge durumuna getirmeyi deniyor; öteki ise

dile nesnelerin, bedenlerin, duyuların ağırlığını, kalınlığını, somutluğunu iletmeye çalışıyor.

İtalyan (ve Avrupa) edebiyatının başlangıcında bu iki yol, Cavalcanti ile Dante'nin açtığı yollardır. Söz konusu karşıtlık genel çizgileri içinde geçerli olmakla birlikte, Dante'nin başvurduğu kaynakların sınırsız zenginliği ve şairin olağanüstü üretkenliği göz önünde bulundurulursa, bu karşıtlığın metinlere birçok göndermeyle belirgin kılınması gerekir. Dante'nin hafifliği çok başarılı bir biçimde gerçekleştirdiği sonesinin ("Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io") Cavalcanti'ye atfedilmesi bir rastlantı değildir. *Yeni Hayat*'ta Dante ustası ve arkadaşı Cavalcanti'nin işlediği malzemeyi ele alır ve her iki şairin kullandığı ortak sözler, motifler ve kavramlar vardır; Dante hafifliği anlatmak istediğinde (*İlahi Komedya*'da da) kimse bunu ondan daha iyi yapamaz; ama Dante'nin dehası karşıt yönde gösterir kendisini: Dilin tüm ses-sel ve duygusal olanaklarını ortaya çıkarmasında; şiirinde dünyayı bütün düzeylerinin, biçimlerinin ve kendine özgü niteliklerinin çeşitliliği içinde yakalamasında; dünyanın bir sistem, bir düzen, her şeyin yerini bulduğu bir hiyerarşi olarak örgütlendiği fikrini iletmesinde. Karşıtlığı biraz zorlamak pa-hasına Dante'nin en soyut düşüncelere bile kütesel bir katı-lık kazandırdığını; oysa Cavalcanti'nin elle tutulur deneyimin somutluğunu, ölçülü bir ritmi olan dizeler içinde hece-hece çözdüğünü (düşünce, tıpkı şimşek gibi hızlı elektriksel boşalımlarla karanlıktan kopuyormuşçasına) söyleyebilirim.

Cavalcanti üzerinde durmam, "hafiflik" ile neyi kastettiğimi daha iyi açıklamamı (en azından kendime) sağladı. Benim için hafiflik, belirsizliği ve şansa bırakılmışlığı değil, kesinliği ve belirginliği çağırıştırıyor. Paul Valéry'nin dediği gibi: "Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume" (Kuş gibi hafif olmalı, tüy gibi değil).

Hafifliğin en azından üç tanımını örneklemek üzere Cavalcanti'den yararlandım.

1) Anlamaların ağırlıksız gibi görünen bir sözel örgü aracılığıyla aktarılmasını sağlayacak tarzda dilin hafifleştirilmesi, anlam da tıpkı dil gibi yoğunluğu azaltılmış bir tutarlılığa ulaşınca kadar.

Bu yönde başka örnekler bulmayı size bırakıyorum. Sözgelimi, Emily Dickinson istediğimiz kadar örnek sunabilir bize:

A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer's morn-
A flask of Dew-a Bee or two-
A Breezea caper in the trees-
And I'm a Rose!

Bir içyaprak, bir dışyaprak ve bir diken
Sıradan bir yaz sabahında,
Bir şişe çiy, bir iki arı,
Bir esinti, bir kıpırtı ağaçlarda-
İşte bir gülüm ben!

2) İçinde hafif ve algılanması olanaksız öğelerin etkidği bir akıl yürütmenin ya da psikolojik sürecin anlatımı veya üst düzeyde bir soyutlama yerine geçebilecek herhangi bir betimleme.

Burada daha modern bir örnek arayışımızı Henry James'in yapıtlarına başvurarak sürdürebiliriz, James'in bir kitabını rasgele açmak bile yeterli:

It was as if these depths, constantly bridged over by a structure that was firm enough in spite of its lightness and of its occasional oscillation in the somewhat vertiginous air, invited on occasion, in the interest of their nerves, a dropping of the plummet and a measurement of the abyss. A difference had been made moreover, once for all, by the fact that she had, all the while, not appeared to feel the need of rebutting his charge of an idea within her that she didn't dare to express, utte-

red just before one of the fullest of their later discussions ended. (*The Beast in the Jungle*, 3. Bölüm)

Hafifliğine ve oldukça baş döndürücü yükseklikteki beklenmedik sallanmalarına karşın, yeterince sağlam bir yapının sürekli köprülediği bu derinlikler onları zaman zaman, içleri rahatlasın diye, iskandil atıp uçurumu ölçmeye yöneltiyordu. Üstelik, Marcher'ın en önemli son tartışmalarının birinden hemen önce dile getirdiği suçlamayı – May'in söylemeye cesaret edemediği gizli bir düşüncesi olduğu suçlamasını – aradan geçen onca süre içinde May'in yadsımak gereğini duymaması, ilişkilerinde bundan sonra hep var olacak bir değişiklik yaratmıştı.¹

3) Bir amblem değeri kazanan hafifliğe özgü görsel bir imge, tıpkı Boccaccio'nun öyküsünde çevik bir hareketle mezar taşının üzerinden atlayan Cavalcanti gibi.

Kullandıkları sözcüklerden çok, bizde uyandırdıkları sözel çağrışımlardan dolayı belleğimizde yer eden bazı yazınsal buluşlar vardır. Don Quijote'nin mızrağını yel değirmeninin bir kanadına sapladıktan sonra değirmen tarafından havaya yükseltilmesi Cervantes'in romanında birkaç satırlık bir yer tutar; yazarın bu sahne için yazısının kaynaklarını en az ölçüde kullandığı söylenebilir; buna karşın, söz konusu sahne bütün çağların en ünlü pasajlarından biri olmayı sürdürmektedir.

Sanırım bu tanımlardan sonra, hafiflikle ilgili örnekler bulmak üzere kitaplığımdaki kitapların sayfalarını çevirmeye koyulabilirim. Shakespeare'de hemen Mercutio'nun sahneye girdiği ânı (*Romeo and Juliet*, I.iv.17-18) arayıp buluyorum: " You are a lover; borrow cupid's wings / and soar with them above a common bound " (Bir âşıkısın sen; ödünc al

1. Belli değişikliklerle çeviri, *Yürek Burgusu, Ormandaki Canavar, Daisy Miller*, İngilizce'den çeviren: Necla Aytür (İstanbul: Adam Yayınları, 1988), s. 159-160'den alınmıştır.

Küpidon'un kanatlarını/ Ve süzül yükseklerden herkesin üstüne). Mercutio bu sözleri, az önce "Under love's heavy burden do I sink" (Batıyorum aşkın ağır yükü altında) diyen Romeo'ya yanıt olarak söylemiştir. Kullandığı fiiller Mercutio'nun dünyadaki hareket ediş tarzını ortaya koyar: *to dance, to soar, to prick* (dans etmek; süzölmek; sokmak, batırmak). İnsan yüzü bir maskedir ("a visor"). Sahneye henüz girmiş olmasına karşın, kendi felsefesini açıklamak gereksinimini duyar Mercutio, kuramsal bir söylemle değil, bir düşünce anlatarak: Kraliçe Mab'i. Perilerin ebesi Kraliçe Mab boş bir ceviz kabuğundan ("an empty hazelnut") yapılmış arabasıyla boy gösterir:

Her wagon spokes made of long spinners' legs,
The cover, of the wings of grasshoppers;
Her traces, of the smallest spider web;
Her collars, of the moonshine's watery beams;
Her whip, of cricket's bone; the lash, of film

Uzun örümcek bacaklarından tekerlekleri,
Köröğü çekirge kanadından;
Minik örümcek ağından dizginleri;
Koşumları ay ışığının nemli ışıltısından;
Cırcır böceği kemiğinden kamçısının sapı
Kamçının kendisi incecik zardan.¹

Ayrıca unutmamamız gerekir ki, bu araba bir zerrecikler grubu tarafından çekilmektedir ("drawn with a team of little atomies"): Kraliçe Mab düşünün; Lucretius'çu atomculuğu, Rönesans neoplatonizmini ve Kelt folklorunu kaynaştırmasını sağlayan belirleyici bir ayrıntı bu kanımca.

Mercutio'nun dans adımlarıyla yürüyüşünün de yeni bin yılın eşliğinden öteye bize eşlik etmesini istiyoruz. *Romeo and Juliet*'in artalanını oluşturan çağın, bizim yaşadığımız

1. *Romeo ile Juliet*, Çeviren: Özdemir Nutku (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984), s. 41.

çağdan çok farklı olmayan yönleri var; Capulet'ler ile Montague'ler arasındaki şiddetli çatışmalardan daha anlamlı olmayan çatışmaların kana buladığı şehirler; Dadi'nın savunduğu, evrensel bir aşk modeline dönüşemeyen cinsel özgürlük; "doğal felsefe"sinin sınırsız iyimserliği ile Rahip Lawrence'ın yön verdiği, ancak yaşam adına mı ölüm adına mı kullanılabacağından asla emin olmadığımız girişimler.

Shakespeare Rönesans'ı, makrokozmos ile mikrokozmosu birbirine bağlayan çok ince etkileri tanır: Neoplatonik gökyüzünden simyacıların potasında dönüşüme uğrayan maddenlerin ruhlarına kadar. Klasik mitolojiler su perileri ile orman perilerinden oluşan bir repertuar sunabilirler sunmasına, ancak imgeler dağarcığının hava perileri ve periler gibi en hafif doğal güçleri içermesi açısından Kelt mitolojileri tabii ki çok daha zengindir. Bu kültürel artalan (doğal olarak burada Frances Yates'in Rönesans okültizm felsefesi ve onun edebiyata yansımaları ile ilgili mükemmel araştırmalarını düşünüyorum) neden Shakespeare'de benim temamlı ilgili en zengin örneklerin bulunabileceğini açıklıyor. Üstelik yalnızca Puck'ı ve *A Midsummer Night's Dream*'in içerdiği tüm doğaüstü olayları ya da Ariel ile bütün o "düşlerin yapıldığı kumaştan" kişileri ("are such stuff / As dreams are made of") düşünmüyorum. Her şeyden önce kişinin kendi dramını, sanki söz konusu dramın dışındaymışçasına izlemesine olanak tanıyan ve bu dramın bir melankoli ve ironi içinde ayrışıp çözülmesini sağlayan o özel lirik ve varoluşsal değişimleri, bir durumdan ötekine geçişleri düşünüyorum.

Cavalcanti ile ilgili olarak sözünü ettiğim yerçekiminin etkisinden kurtulmuş ağırlık, Cervantes ve Shakespeare çağında yeniden filizlenir: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky ve Fritz Saxl'in *Saturn and Melancholy* (1964) adlı yapıtta ortaya koydukları melankoli ile humor arasındaki o özel bağlantıdır bu. Nasıl melankoli ağırlığını yitirmiş hüznün ise, humor da aynı şekilde kütleli ağırlığını yitirmiş komedidir (insan tenselliğinin, Boccaccio ve Rabelais'yi büyük yazar

yapan boyutu söz konusu burada) ve bu tür bir humor, ben ile dünyanın ve onları oluşturan bütün ilişkiler ağının geçerliliğini sorgular.

İç içe geçmiş ve birbirinden ayrılması olanaksız melankoli ve humor; hemen hemen bütün Shakespeare dramlarında, Hamlet karakterinin pek çok *avatar*'ının¹ dudaklarında bulmaya alıştığımız tonu, Danimarka Prensi'nin tonunu belirleyen öğelerdir. Bu karakterlerden biri, *As You Like It*'deki Jacques melankoliyi şöyle tanımlar (IV.i.15-18):

... but it is a melancholy of my own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, which, by often rumination, wraps me in a most humorous sadness.

...ama birçok unsurdan bir araya getirilmiş, birçok nesneden çıkarılmış kendime özgü bir melankoli bu, ve aslında sayısız gezilerimde yaptığım gözlemleri sık sık düşündükçe büyük bir hüznün kapları içimi.

Görüldüğü gibi, oluşturunca öğelerinin ayırt edilemediği, donuk bir melankoli değil Jacques'in sözünü ettiği; humor ve duyumların son derece küçük parçacıklarından oluşan bir tül, çokluğu içinde nesnelerin nihai tözünü oluşturan her şey gibi atomların oluşturduğu ince bir toz tabakası.

Lucretius'çu atomculuğun izleyicisi bir Shakespeare imgesi oluşturma bana çekici geldiğini itiraf etmeliyim, ancak bunun keyfi bir şey olacağını biliyorum. Fantastik dönüşümü içinde evreni atomcu bir açıdan kavrayarak, bu kavrayışı sanatının açık bir ögesi durumuna getiren modern dünyanın ilk yazarını ancak birkaç yıl sonra Fransa'da buluyoruz: Cyrano de Bergerac.

Daha çok hatırlanmayı hak eden olağanüstü bir yazardır Cyrano: Yalnızca bilimkurgunun gerçek öncüsü olarak

1. *Avatar*: Hindu mitolojisinde bir tanrının insan ya da hayvan biçiminde yeryüzüne inmesi. (Çev.)

değil, aynı zamanda geniş bilgi birikimi ve yazınsal nitelikleri dolayısıyla. Gassendi duyumsalcılığının ve Kopernik astronomisinin izleyicisi olmakla birlikte, kaynağını her şeyden önce İtalyan Rönesans'ının "doğal felsefe" akımından (Cardano, Bruno, Campanella) alan Cyrano modern edebiyatlarda atomculuğun ilk yazarıdır. Gerçek kozmik bir coşkuyu perdelemeyen bir ironinin egemen olduğu sayfalarda Cyrano canlı ya da cansız bütün şeylerin birliğini, canlı biçimlerin çeşitliliğini belirleyen temel figürler birleşimini kutlar, özellikle de bu biçimleri yaratmış olan süreçlerin ne denli belirsiz temellere dayandığı duygusunu iletir: Yani insanın insan, yaşamın yaşam, dünyanınsa dünya olmamasına ramak kaldığını gösterir.

Vous vous étonnez comme cette matière, brouillée pêle-mêle, au gré du hasard, peut avoir constitué un homme, vu qu'il y avait tant de choses nécessaires à la construction de son être, mais vous ne savez pas que cent millions de fois cette matière, s'acheminant au dessein d'un homme, s'est arrêtée à former tantôt une pierre, tantôt du plomb, tantôt du corail, tantôt une fleur, tantôt une comète, pour le trop ou trop peu de certaines figures qu'il fallait ou ne fallait pas à désigner un homme? Si bien que ce n'est pas merveille qu'entre une infinie quantité de matière qui change et se remue incessamment, elle ait rencontré à faire le peu d'animaux, de végétaux, de minéraux que nous voyons; non plus que ce n'est pas merveille qu'en cent coups de dés il arrive une rafle. Aussi bien est-il impossible que de ce remuement il ne se fasse quelque chose, et cette chose sera toujours admirée d'un étourdi qui ne saura pas combien peu s'en est fallu qu'elle n'ait pas été faite. (*Voyage dans la lune* [Aya Seyahat], 1661, Garnier-Flammarion basımı, s. 98-99).

Varlığını oluşturmak için bunca şeyin gerekli oldu-

ğuna bakarak, talihin elinde, gelişigüzel karıştırılmış bu malzemenin nasıl olup da insanı yarattığına şaşıyorsunuz; ama bilmediğiniz bir şey var: Yüz milyonlarca kez bu malzeme tam bir insan biçimini alacağı noktada, insana biçim vermek için gerekli öğelerin ya gereğinden fazla ya da gereğinden az olması nedeniyle durup, kâh bir taşı, kâh kurşunu, kâh mercanı, kâh bir çiçeği, kâh bir kuyruklu yıldızı meydana getirmiştir. Değişen ve sürekli hareket eden sonsuz nicelikteki maddenin, çevremizde gördüğümüz az sayıda hayvan, bitki ve minerali üretmiş olması nasıl şaşırtıcı bir şey değilse, yüz zar atışından birinin çift gelmesi de aynı şekilde şaşırtıcı değildir. Aslına bakılırsa, bütün bu kıpırtının hiçbir şey yaratmaması olanaksızdır; gene de bu yaratılan şeyin bir başka şeye dönüşmesine ne kadar az kaldığını düşünmeyen aptal birisi için söz konusu olgu bir şaşkınlık kaynağı olmayı sürdürecektir.

Böylece Cyrano insanlarla lahanaların kardeşliğini ilan etme noktasına vardırır işi ve kesilmek üzere olan bir lahananın karşı koyuşunu hayâlinde şöyle canlandırır:

"Homme, mon cher frère, que t'ai-je fait qui mérite la mort? ...Je me lève de terre, je m'épanouis, je tends les bras, je t'offre mes enfants en graine, et pour récompense de ma courtoisie, tu me fais trancher la tête!"

"İnsanoğlu, aziz kardeşim, ölümü hak edecek ne yaptım sana?... Ben topraktan yükseliyor, filizleniyor, kollarımı uzatıyorum, tohum halinde çocuklar sunuyorum sana; sense nezaketimin karşılığı olarak başımı keşsiyorsun benim!"

Gerçek evrensel kardeşlik adına yapılan bu konuşmanın Fransız Devrimi'nden yüz elli yıl önce yazıldığını düşünürsek, insan bilincinin insanmerkezci bağnazlıktan kurtulmada

gösterdiği uyuşukluğun yazınsal bir buluş ile nasıl bir anda yok edildiğini görürüz. Bütün bunları Cyrano bir ay yolculuğu bağlamında gerçekleştirir ve burada yazarın imgelemi en seçkin öncüllerinden Samosata'lı Lukianos ve Ludovico Ariosto'yu aşar. Hafifliği işlediğim bu konuşmamda Cyrano her şeyden çok, Newton'dan önce yerçekimi sorununu algılama biçimiyle ön plana çıkıyor; daha doğrusu, sorun yerçekimi gücünden kurtulma sorunudur, bu sorun Cyrano'nun hayâl gücünü öylesine harekete geçirir ki, yazar aya çıkmak için biri ötekinden daha zekice düşünülmüş bir dizi yöntem icat eder: Güneşte buharlaşan çiy taneleriyle doldurulmuş küçük şişeler (ampuller) kullanarak; vücuduna, genellikle ayın emdiği öküz iliği sıvayarak; ya da mıknaatıslı bir topu küçük bir tekneden havaya atıp durarak.

Mıknaatıs tekniğinden yararlanmak konusuna gelince, bu teknik uçan Laputa adasını havada tutmak üzere Jonathan Swift tarafından geliştirilip, mükemmelliğe ulaştırılır. Laputa'nın havada görüldüğü an, sanki Swift'in iki saplantısının sihirli bir denge içinde birbirini yok ettiği andır; Swift'in hicvine konu ettiği iki saplantıdan söz ediyorum: Bedensel olmayan usçuluğun soyutluğu ile bedenselliğin maddesel ağırlığı:

...and I could see the sides of it, encompassed with several gradations of Galleries and Stairs, at certain intervals, to descend from one to the other. In the lowest Gallery I beheld some People fishing with long Angling Rods, and others looking on.

...ve bulunduğum yerden, bir dehlizden ötekine inebilmek için belli aralıklarla inşa edilmiş kat kat dehlizler ve merdivenlerle çevrili adanın yan taraflarını görebiliyordum. En alt dehlizde uzun kamışlarla balık avlayan insanları ve çevresine bakınıp duran başkalarını gördüm.

Swift, Newton'un çağdaşı ve hasmıdır. Voltaire bir Newton hayranıdır ve Micromégas adlı bir dev düşler; Swift'in

devlerinin aksine Micromégas'ı belirleyen bedensel boyutları değil, rakamlarla ifade edilen boyutları, bilimsel yapıtlara özgü kesin ve şaşmaz terimlerle dile getirilen uzamsal ve zamansal özellikleridir. Bu mantık ve üslubun bir sonucu olarak, Micromégas Sirius'dan Satürn'e ve Yeryüzü'ne dolaşmayı başarır. Denebilir ki, Newton'un kuramlarında yazınsal imgelemi onca etkileyen şey, her nesne ya da kişinin kendi ağırlığı ile belirlenen yazgısına bağımlı olması değil, daha çok göksel kütlelere uzayda birbirlerini dengeleme olanağı veren güçler dengesidir.

On sekizinci yüzyıl imgelemi havaya asılı figürler açısından zengin bir görünüm sunar. Yüzyılın başlarında yayımlanan, Antoine Galland'ın Fransızca *Bin Bir Gece* çevirisinin etkisini gösterdiğini söyleyebiliriz; bu yapıt, Batı fantezisine harikalar diyarı Doğu'nun ufuklarını açmıştı: Uçan halılar, uçan atlar, lambalardan çıkan cinler.

İmgelemi her tür sınırı aşacak bir noktaya getirmeye yönelik bu dürtünün doruk noktasını on sekizinci yüzyıl, Münchhausen Baronu'nun bir top güllesi üzerinde uçması ile yaşayacaktır: Uçan Baron imgesi Gustave Doré'nin başyapıtları niteliğindeki çizimleriyle belleklerimizde yer etmiştir. Tıpkı *Bin Bir Gece* gibi, bir yazarın mı yoksa çok sayıda yazarın mı yazdığını veya belli bir yazarının bulunup bulunmadığını bilmediğimiz Münchhausen serüvenleri yerçekimi yasasına karşı sürekli bir meydan okumadır: Ördekler tarafından yükseklerle uçurulur Baron, peruğunun ucundan tutup yukarı çekerek, kendisini ve atını havaya yükseltir, inişi sırasında ikide bir kesip, sonra yeniden ilmik attığı bir ipe tutunarak aydan aşağı iner.

Halk edebiyatına özgü bu imgeler, aydın kesim edebiyatından aktardığımız imgelerle birlikte Newton kuramlarının yazınsal serüvenine eşlik ederler. Giacomo Leopardi, henüz on beş yaşında iken, başka şeylerin yanı sıra Newton'un kuramlarını da derlediği, olağanüstü bir birikimin ürünü olan bir astronomi tarihi yazmıştır. Leopardi'nin gece gökyüzünü

izlemesi –ki şaire en güzel dizelerini esinlemiştir– yalnızca lirik bir motif değildi; aydan söz ettiğinde Leopardi neden söz ettiğini çok iyi biliyordu.

Yaşamın dayanılmaz ağırlığıyla ilgili hesaplaşmasını ara vermeden sürdüren Leopardi ulaşılması olanaksız mutluluğu, hafiflik imgeleriyle betimler: Kuşlar, bir pencerede şarkı söyleyen bir kadının sesi, havanın berraklığı ve özellikle ay.

Şairlerin dizelerinde görüldüğü andan başlayarak ay hep bir hafiflik, bir askıda kalmışlık, sessiz ve sakin bir büyü duyusunu uyandırmıştır. Başlangıçta bu konferansı bütünüyle aya ayırmak, farklı çağların ve ülkelerin edebiyatlarında ayın tezahürlerini izlemek istiyordum. Sonra ayın Leopardi'ye bırakılması gerektiğine karar verdim; şiirindeki mucizevi bir özellik nedeniyle: Leopardi dilin bütün ağırlığını kaldırır ortadan, öylesine hafifletir ki dili, dil ayışığına benzer bir nitelik kazanır. Ayın belirlediği dizeler Leopardi şiirinin büyük bir bölümünü oluşturmaz, ancak bu dizeler bütün bir şiiri ay ışığıyla aydınlatmaya ya da ayın eksikliğinin gölgesini bütün bir şiire yaymaya yeterlidir.

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna.

...

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.

...

O cara luna, al cui tranquillo raggio
danzan le lepri nelle selve...

...

Già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giù da' colli e da' tetti,
al biancheggiar della recente luna.

...

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.

Yumuşak ve aydınlık gece ve rüzgârsız;
çatıların üzerinde, bahçelerin ortasında ay
sessizce duruyor ve onca uzaktan
her birini açığa vuruyor sakın dağların.

...

Ey zarif ay, hatırlıyorum şimdi,
bir yıl önce olmalı, gelir, bu tepeden
seni seyrederdim içim hüznle dolu:
sen şu ormanın üzerinde dururdun,
tıpkı şimdiki gibi ve ışığa boğardın ormanı.

...

Ey sevgili ay, huzur dolu ışığında
tavşanlar dans ediyor ormanlarda...

...

Şimdiden kararıyor bütün hava,
laciverde dönüşüyor gökyüzü; tepelerden,
çatılardan aşağılara süzülüyor gölgeler,
yeni doğmuş ayın aydınlığında.

...

Ne yaparsın, ay, gökyüzünde sen?

Söyle bana ne yaparsın, sessiz ay?
Akşamları doğup, ilerliyorsun,
çölleri izleyerek; batıyorsun sonra.

Çok sayıda çizgi iç içe mi geçti konuşmamda? Hangi çizgiyi izlemem gerekiyor, sonucu yanı başımda bulmak için? Çizgilerden biri, Ay'ı, Leopardi'yi, Newton'u, yerçekimi ve yerden yükselmeyi birleştiren çizgi... Bir diğeri Lucretius'un, atomculuğun, Cavalcanti'nin aşk felsefesinin, Rönesans bü-yüsünün, Cyrano'nun çizgisi... Sonra yazıyı dünyanın tozum-su tözünün bir metaforu olarak gören çizgi var: Lucretius için harfler, değişik sıralanışları ile sözcükleri ve birbirinden çok farklı sesleri yaratan sürekli hareket halindeki atomlar-dı; dünyaya ilişkin gizlerin yazının işaretlerinden oluşan bir birleşimde içerildiğini düşünen düşünürlerin ait olduğu hayli eski bir gelenekten alınmış bir düşünce: Ramón Llull'ın *Ars Magna*'sı, İspanyol hahamlarının ve Pico della Mirandola'nın kabalası... Galileo da alfabeyi çok küçük birimlerin oluş-turduğu her tür birleşimin modeli olarak görecektir... Sonra Leibniz...

Bu yolu izlemeli miyim sonuna dek? Ama beni bekleyen sonuç fazlaca belirgin görünmeyecek mi bu durumda? Gerçeklikle ilgili her sürecin modeli olarak yazı ... hatta, bilinebilecek tek gerçeklik... hatta, *tout cour* [tek kelimeyle, kısaca] tek gerçeklik... Hayır, benim anladığım biçimiyle sözün kullanımından (sürekli olarak şeyleri izlemek, onların sonsuz çeşitliliğine uyum sağlamak anlamında sözün kullanımından) beni çok uzaklara götürecek olan bu yola girmeyeceğim.

Bir çizgi daha kalıyor geriye, konuşmamın başında izlemeye başladığım bir çizgi: Varoluşsal bir işlev olarak edebiyat, yaşamının ağırlığına tepki olarak hafifliği arayış. Belki Lucretius'u da Ovidius'u da harekete geçiren böyle bir gereksinimdi: Epikürosçu şaşmaz kesinliği arayan –ya da aradığına inanan– Lucretius; Pythagorasçı yeniden doğuşu arayan –ya da aradığına inanan– Ovidius.

Edebiyatı bir bilme arayışı olarak görmeye alışmış biri olarak, varoluşsal alanda hareket edebilmem için bu alanı antropolojiye, etnolojiye, mitolojiye uzanan bir alan olarak değerlendirmek gereksinimini duyuyorum.

Kuraklık, hastalıklar, kötü etkiler gibi kavmin varlığını tehdit eden koşullara şaman, bedeninin ağırlığını yok ederek yanıt veriyordu: Gerçekliği değiştirmesini sağlayacak güçleri bulabileceği bir başka dünyaya, bir başka algılama düzlemine uçup giderek. Biraz daha yakın çağlarda ve uygarlıklarda kadının zorluklarla dolu yaşamın bütün ağırlığını yüklenmek durumunda kaldığı köylerde, cadılar geceleri süpürge saplarının, hatta başakların ya da saman çöplerinin üzerinde uçuyorlardı. Engizisyon görevlilerince yasaklanmadan önce bu görüler halk imgeleminin, hatta halk yaşantısının bir parçası durumuna gelmişti. Yerden yükselmeye duyulan arzu ile bu arzudan yoksun kalmanın yol açtığı ıstırap arasındaki bağlantının antropolojik bir sabit olduğunu düşünüyorum. Edebiyatın yapmayı sürdürdüğü şey, bu antropolojik istektir.

Önce sözlü edebiyat: Masallarda bir başka dünyaya uçuş sık sık yinelenen bir durumdur. Bu, Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'nde sıraladığı işlevler arasında "kahramanın yer değiştirmesi" biçimlerinden birisidir. "Kahramanın yer değiştirmesi"ni şöyle tanımlıyor yazar: "Aranan nesne genellikle, yatay olarak çok uzakta veya dikey olarak çok yüksekte ya da çok derinlerde bulunan 'başka', 'farklı' bir yerdedir". Propp daha sonra "kahramanın havada uçması" durumu ile ilgili çeşitli örnekleri sıralamaya geçiyor: "Bir atın ya da kuşun sırtında, kuş kılığında, uçan bir gemide, uçan bir halı üzerinde, bir devin ya da bir ruhun omuzlarında, şeytanın arabasında, v.b."

Etnolojinin ve folklorun belgelediği bu şamanlığa ve cadılığa özgü işlev ile yazınsal imgelem arasında bir bağ kurmak zorlama bir şeymiş gibi gelmiyor bana; aksine, her yazınsal edimde örtülü olarak bulunan en derin usçuluğun, bu yazınsal edimin karşılık geldiği antropolojik gerekliliklerde

aranması gerektiğini düşünüyorum.

Bu konferansı Kafka'nın bir öyküsünü, *Der Kübelreiter*'i (Kovalı Şövalye) anımsatarak bitirmek istiyorum. *Der Kübelreiter* 1917 yılında yazılmış, birinci tekil şahıs anlatısı kısa bir öykü; belli ki öykünün çıkış noktasını, savaşın hüküm sürdüğü, Avusturya İmparatorluğu'nun yaşadığı o en korkunç kış mevsimindeki son derece gerçek bir durum oluşturmaktadır: Kömür sıkıntısı. Öykünün anlatıcısı sobasına kömür bulmak için boş bir kovayla evden çıkar. Yolda kova, anlatıcının atına dönüşür, dahası onu ilk katların hizasına çıkarıp, sanki bir devenin sırtındaymışçasına bir aşağı bir yukarı sallayarak taşır.

Kömürcünün dükkânı yeraltındadır ve kovalı şövalye dükkânın hizasına oranla çok yüksektedir; derdini güç bela kömürcüye anlatmaya çalışır, kömürcü isteğini karşılamaya hazırdır, ancak karısı şövalyeye kulak asmaz. Şövalye parasını hemen ödeyemeyecek olsa da kendisine en düşük kalite kömürden bir kova, vermeleri için kömürcü ile karısına yalvarır. Kömürcünün karısı önlüğünü çözer ve bir sineği kovarcasına kovar şövalyeyi. Kova öylesine hafiftir ki, sırtındaki şövalye ile birlikte Buz Dağlarının ardına uçup, gözden yiter.

Kafka'nın birçok kısa öyküsü gizemli bir hava taşır, *Der Kübelreiter* özellikle öyle. Belki de Kafka bize yalnızca savaş zamanı, soğuk bir gecede boş bir kovanın tıngırtısı eşliğinde bir parça kömür aramaya çıkmanın, bir gezgin şövalye arayışına, çöldeki bir karavan yolculuğuna, bir sihirli uçuşa dönüşüğünü anlatmak istiyordu. Ancak kişiyi, hem başkalarının yardımı, hem de bencilliği ile karşılaştığı düzeyin üzerine çıkaran bu boş kova fikri; insanı, alçakgönüllü yakarısının karşılanamayacağı bir noktaya yükselten, yoksunluğun, arzusun ve arayışın göstergesi olarak boş kova sonsuz düşüncelere kapı açıyor.

Şamandan ve masal kahramanından söz ettim size; yoksunluğun hafifliğe dönüşerek insanı her gereksiniminin sihirli bir biçimde karşılanacağı bir diyara uçurabilmesinden. Ko-

va gibi basit ev araçlarının üzerinde uçan cadılardan söz ettim. Ancak Kafka'nın bu öyküsünün kahramanı ne şamanların ne de cadıların güçleri ile donanmışa benziyor; ne de Buz Dağlarının ötesindeki diyar, bir kovayı dolduracak bir şeylerin bulunabileceği bir yere. Zaten dolu olsa uçamazdı kova. Böylece kendi kovamızın sırtında yeni binyılı karşılayacağız; hiçbir biçimde, kendi götürebileceklerimizden fazlasını orada bulmayı ummaksızın. Bu konferansta erdemlerini aydınlatmaya çalıştığım hafiflikten fazlasını, sözgelimi.

2

HIZLILIK

Size eski bir efsaneyi anlatarak başlayacağım sözlerime.

İleri yaşlarında İmparator Şarlman bir Alman kıza âşık olur. Hükümdarın kendisini tamamıyla bu tutkulu aşka kattığını, krallara özgü ağırbaşlılığı bir yana bırakarak imparatorlukla ilgili işleri ihmal ettiğini gören saraylı baronlar büyük bir kaygıya kapılırlar. Alman kız günün birinde ansızın ölünce saray erkânı rahat bir nefes alır, ancak pek kısa sürer sevinçleri: Çünkü Şarlman'ın aşkı kız ile birlikte ölmemiştir. Balsamlanmış cesedi odasına getirten hükümdar, cesedin yanından ayrılmak istemez. Ölü bir bedene gösterilen bu tutkudan korkan başpiskopos Turpin bir büyüden şüphelenir ve cesedi incelemek ister. Başpiskopos, kızın dilinin altında saklı, üzerinde değerli bir taş bulunan bir yüzük bulur. Yüzük Turpin'in eline geçer geçmez, Şarlman cesedi hemen gömdürür ve kıza duyduğu aşkı başpiskoposa duymaya başlar. Bu tuhaf durumdan kurtulmak için Turpin yüzüğü Konstanz Gölü'ne atar. Şarlman bu kez göle âşık olur ve artık gölün kıyısından uzaklaşmak istemez.

"Büyü hakkındaki bir kitaptan alınan" bu efsane, Romantik Fransız yazarı Jules Barbey d'Aurevilly'nin yayımlanmamış not defterlerinden birinde, benim anlattığımdan daha özlü bir biçimde aktarılır (efsaneyi d'Aurevilly'nin yapıtlarının Pléiade basımındaki notlardan birinde okuyabilirsiniz, I.s.1315). Ben okuduğumdan bu yana efsane –sanki yüzüğün sihri öykü aracılığıyla devam ediyormuşçasına– zihnimde canlandı durdu. Böyle bir öykünün hangi nedenlerden ötürü üzerimizde büyüleyici bir etki yarattığını açıklamaya çalışalım. Öyküde bir zincirin halkaları gibi birbirine eklenen bir dizi olağandışı olay var: Yaşlı bir adamın genç bir kıza duyduğu aşk, ölü bir bedene gösterilen saplantılı tutku, bir eşcinsel ilişki eğilimi ve sonuçta her şeyin melankolik bir görüntü içinde uzlaştırılması: Gölün manzarasına dalıp git-

miş yaşı kral. Barbey d'Aureville'nin efsaneyi, romana eklediği notlardan birinde aktardığını belirtmiştim; romanın efsaneyi konu alan pasajında (*Une vieille maîtresse*, s.221) ise şunları yazmış d'Aureville: "Charlemagne, la vue attachée sur son lac de Constance, amoureux de l'abîme caché" (Gözlerini gölü Konstanz'a dikmiş, gizli uçurumun âşığı Şarlman). Bu olaylar zincirini bir arada tutan sözel bir bağ; farklı çekicilik biçimleri arasında bir süreklilik kuran "aşk" ya da "tutku" sözcüğünün oluşturduğu anlatısal bir bağ; farklı bölümler arasında bir mantık ilişkisi, bir neden-sonuç ilişkisi kuran sihirli yüzük var. Yüzüğün boş halkasının simgelediği bir eksikliğe, bir yokluğa, var olmayan bir nesneye karşı duyulan arzunun niteliği, anlatılan olgulardan çok anlatının ritmi aracılığıyla veriliyor. Benzeri biçimde, öyküye baştan sona bir ölüm duygusu hükmediyor: Şarlman'ın yaşamın bağlarına tutunarak umarsız bir çabayla mücadele ettiği ölüm duygusu ve öykünün sonunda gölün seyriyle çözüme kavuşan tutku.

Bununla birlikte, öykünün gerçek kahramanı sihirli yüzüktür. İki nedenden ötürü: İlki, yüzüğün hareketlerinin kişilerin hareketlerini belirlemesi, ikincisi ise kişiler arasındaki ilişkileri yüzüğün kurması. Sihirli yüzüğün çevresinde gerçekte anlatının alanı olan bir tür güçler alanı oluşuyor. Sihirli nesnenin kişiler ya da olaylar arasındaki bağlantıyı belirgin kılan tanınabilir bir gösterge olduğunu söyleyebiliriz: Kuzey'in sagaları ile romanslarda izini sürebileceğimiz ve Rönesans dönemi İtalyan şiirlerinde de varlığını sürdüren bir anlatısal işlev. *Orlando Furioso*'da bitmek bilmeyen bir dizi değiş-tokuşa tanık oluruz, her biri kendine özgü özellikler taşıyan bir dizi nesne – kılıçlar, kalkanlar, miğferler, atlar – sürekli el değiştirir; öyle ki, olay örgüsü belli bir sayıdaki öykü kahramanının arasındaki ilişkileri belirleyen belli güçteki bazı nesnelerin mülkiyetinin el değiştirmesi aracılığıyla betimlenebilir.

Gerçekçi anlatıda Mambrino'nun miğferi berberin tıraş

tasına dönüşür, ancak ne önemini yitirir, ne de anlamını; aynı şekilde, Robinson Crusoe'nun batık gemiden kurtardığı ve kendi elleriyle yaptığı bütün nesneler son derece önemlidir. Diyebiliriz ki öyküde belirlediği andan itibaren nesneler özel bir güç kazanır, bir manyetik alan kutbuna, göze görünmez bir ilişkiler ağının düğüm noktasına dönüşür. Bir nesnenin simgeselliği daha az ya da daha çok belirgin olabilir, ancak her zaman vardır. Bir anlatıdaki nesnenin her zaman sihirli bir nesne olduğunu söyleyebiliriz.

Şarlman'la ilgili efsaneye dönersek, bu efsanenin İtalyan edebiyatında uzun bir geçmişi bulunduğunu görürüz. *Re-rum Familiarum Libri*'de (I, 4) Petrarca, inanmadığını belirttiği bu "hoş öyküyü" (*fabella non inamena*) Şarlman'ın Aix-la-Chapelle'deki mezarını ziyareti sırasında öğrendiğini anlatır. Petrarca'nın Latince'sinde öykü ahlaki yorumlar, ayrıntılar ve okurda uyandırdığı duygular açısından çok daha zengindir (sözgelimi, Köln piskoposu mucizevi bir uyarıya uyarak, parmağıyla cesedin soğuk, kaskatı dilinin altını araştırır: *sub gelida rigentique lingua*); ancak ben her şeyin hayal gücüne bırakıldığı ve olguların birbiri ardı sıra dizilişindeki hızın kişiye bir önlenemezlik duygusu verdiği yalın özeti çok daha güçlü buluyorum.

Efsane, on altıncı yüzyılın anlatım olanakları oldukça zenginleşmiş İtalyanca'sında farklı değişkeleriyle yeniden ortaya çıkar, bu dönemde efsanenin en çok gelişme gösteren bölümü ölümle ilgili olan bölümdür. Venedik'li öykü yazarı Sebastiano Erizzo'nun anlatısında cesetle aynı yatakta yatan Şarlman'ın yakınması birkaç sayfa sürer. Buna karşılık, piskoposa duyulan eşcinsel tutku bölümüne yalnızca değinilip geçilir; hatta bu bölüm tamamen sansüre uğrar, tıpkı on altıncı yüzyılın aşkla ilgili en ünlü incelemelerinden birinde, Giuseppe Betussi'nin yapıtında olduğu gibi: Burada öykü yüzüğün bulunması ile sona erer. Sonuç kısmına gelince, Petrarca'da ve onu izleyen İtalyan yazarlarında Konstanz Gölü'nden söz edilmez; yüzük bir bataklıkla atılır, imparator ba-

taklık kokusunu sanki bir parfümü kokluyormuşçasına içine çeker, "bataklığın sularını büyük bir şehvetle kullanır" (burada Şarlman efsanesi ile kaplıca sularının kökeniyle ilgili öteki yerel efsaneler arasında bir bağlantı kurulmaktadır); bunlar bir bütün olarak öykünün okurda uyandırdığı ölüm duygusunu vurgulayan ayrıntılardır.

Bundan da önce, aynı öyküyle ilgili olarak bir ortaçağ Alman geleneği söz konusu olmuştur; Gaston Paris'in incelediği, öyküyü oldukça farklı biçimlere sokan değişikleri bulunan bu gelenek, Şarlman'ın ölü kadına duyduğu aşkı ele alır: Kâh Şarlman'ın sevdiği kız, sihirli yüzük aracılığıyla Şarlman'ın sadakatini güvence altına alan imparatorun yasal karısıdır; kâh elinden yüzük alınır alınmaz ölen bir peri ya da su perisidir, kâh canlı gibi görünen, ancak elinden yüzük alındığında bir cesede dönüşen bir kadındır. Öykünün kaynağında olasılıkla bir İskandinav sagası bulunmakta: Norveç Kralı Harald'ın, sarındığı sihirli manto sayesinde canlıymış gibi duran ölü karısıyla yattığını anlatan saga.

Kısacası, Gaston Paris'in derlediği ortaçağ versiyonlarında eksik olan, olayların zincirleme olarak birbirini izleyişi; Petrarca ile Rönesans yazarlarının yazınsal versiyonlarında eksik olan ise hızdır. Bu yüzden, biraz özensiz bir biçimde derlenmiş olmasına karşın, Barbey d'Aurevilly'nin aktardığı versiyonu yeğliyorum; bu versiyonun gizi anlatının ekonomisinde yatıyor: Doğru parçalarının birleştirdiği olaylar, ister uzun ister kısa sürsünler, kesintisiz bir hareketi yansıtan zikzak bir desen içindeki noktalara dönüşüyorlar.

Bununla, hızın kendi içinde bir değer olduğunu söylemek istemiyorum: Anlatısal zaman geciktirici, çevrimsel veya durağan olabilir. Her durumda, anlatı süre ile ilgili bir edim, zamanın akışı üzerinde (bu akışı daraltmak ya da yaymak suretiyle) etkisini gösteren bir büyüdür. İki olayın arasındaki uzun zaman aralığını atlamak ya da aylarca veya yıllarca süren bir aralığı göstermek istediklerinde, Sicilya'lı masal anlatıcıları "lu cuntu non metti tempu" (masal zaman har-

camaz) formülünü kullanırlar. Halk geleneğinde sözlü anlatı tekniği, işlevsellik ölçütlerini temel alır; işe yaramayan ayrıntıları göz ardı etmesine karşılık tekrarlar üzerinde ısrarla durur: Sözgelimi, masalda aşılması gereken bir dizi engel söz konusu olduğunda, bu engellerin birer birer anlatılması gibi. Öykü dinlerken duyulan çocuksu zevkin içinde, tekrar edilen şeylerin beklentisinden kaynaklanan zevk de yer alır: Durumların, cümlelerin, formüllerin tekrarlanmasından duyulan zevk. Nasıl şiir ve şarkılarda uyaklar ritmi belirliyorsa, düzyazı anlatılarda da birbiriyle uyak yapan olaylar vardır. Şarلمان efsanesi, tıpkı bir şiirdeki uyaklar gibi biri ötekini çağrıştıran bir olaylar dizisinden oluştuğu için, başarılı bir anlatıdır. Eğer yazınsal etkinliğimin bir döneminde halk masallarının, peri masallarının çekimine kapıldıysam, bu ne etnik bir geleneğe olan bağlılığımdan kaynaklanıyordu (çünkü köklerim bütünüyle modern ve kozmopolit bir İtalya'da), ne de çocukluk yıllarımda okumalarına duyduğum özlemden (benim ailemde bir çocuk yalnızca eğitici nitelikleri olan ve belli bir bilimsel temeli bulunan kitaplar okuyabilirdi); ilgimi çeken, masalların anlatılışındaki temel mantık, ritim, ekonomi ve üslup-yapı özellikleriydi. Geçen yüzyılda yaşamış folklor araştırmacılarının kayıtlarından yola çıkarak transkripsiyonunu hazırladığım İtalyan masalları ile ilgili çalışmamda, özgün metin çok kısa olduğu zamanlar, bundan özel bir zevk alıyor ve metni kısalığına saygı göstererek anlatmaya, masaldan en çok anlatısal etki ile şiirsel imayı çıkarmaya çalışıyordum. Örneğin:

Un Re s'ammalò. Vennero i medici e gli dissero: "Senta, Maestà, se vuol guarire, bisogna che lei prenda una penna dell'Orco. E un rimedio difficile, perché l'Orco tutti i cristiani che vede se li mangia".

Il Re lo disse a tutti ma nessuno ci voleva andare. Lo chiese a un suo sottoposto, molto fedele e coraggioso, e questi disse: "Andrò".

Gli insegnarono la strada: "In cima a un monte, ci sono sette buche: in una delle sette, ci sta l'Orco".

L'uomo andò e lo prese il buio per la strada. Si fermò in una locanda... (*Fiabe italiane*, 57).

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

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

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

Adam yola koyulmuş, giderken karanlık basmış ortalığı. Bir handa durmuş...

Kralın hastalığının ne olduğu, nasıl olup da bir Gulyabani'nin tüyleri bulunabileceğı ve çukurların neye benzediğı hakkında hiçbir açıklama getirilmez. Ancak, sözü edilen her şeyin olay örgüsünde gerekli bir işlevi vardır; halk masallarının temel özelliğı ifadedeki ekonomidir; en olağandışı terslikler yalnızca öykünün özü ile ilgileri göz önünde bulundurularak anlatılır; zamana karşı, bir arzunun gerçekleşmesini veya yitirilmiş bir iyiliğın yeniden ele geçirilmesini önleyen ya da geciktiren engellere karşı hep bir savaşı vardır. Tıpkı Uyuyan Güzel'in şatosunda olduğu gibi zaman tamamıyla durabilir, ama bununla ilgili olarak Charles Perrault'nun şunları yazması yeterlidir:

les broches mêmes qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment: les fées n'étaient pas longues a leur besonge.

Ocaktaki sülün ve keklik geçirilmiş şişler bile uykuya daldı, ateş de uykuya daldı. Bütün bunlar bir anda oluverdi: Eli çabuktur perilerin.

Zamanın göreceliği, hemen her yerde yaygın olan bir halk hikâyesinin konusunu oluşturur: Öte dünyaya yapılan yolculuk. Yolculuğu yapan kişi, yolculuğun topu topu birkaç saat sürdüğünü sanır, oysa geri döndüğünde, yola çıktığı an ile dönüş ânı arasında yıllar geçtiği için, yola çıktığı yer tanınmaz hale gelmiştir. Bu arada, Amerikan edebiyatının başlangıcında bu motifin Washington Irving'in *Rip Van Winkle*'ine de kaynaklık ettiğini ve değişim kavramı üzerine kurulmuş Amerikan toplumunda bir kuruluş mitosu konumu edindiğini anımsatayım.

Bu motifi anlatısal zamanın bir alegorisi olarak, anlatısal zamanın gerçek zamanla ölçülemezliğinin bir göstergesi olarak değerlendirmek de mümkündür. Böyle bir yorum tam tersi bir işlem için de geçerlidir: Doğu öykü anlatma sanatının belirleyici niteliklerinden olan, bir öykü içinde başka öyküler anlatmak suretiyle zamanın uzatılması işleminden söz ediyorum. Şehrazat içinde bir başka öykünün, o başka öykü içinde de bir başka öykünün, vb. anlatıldığı bir öykü anlatır.

Şehrazat'ın her gece hayatını kurtarmasına olanak sağlayan sanat, bir öyküyü bir ötekine bağlamasını bilmek ve gerektiği anda öyküyü kesebilmek sanatıdır: Zamanın sürekliliği ve bu sürekliliğin kırılması ile ilgili iki işlem. Ritme ilişkin bir gizdir bu, ilk örneklerinden bu yana tanıyabileceğimiz bir tempoyu yakalama sorunudur: Epikte veznin etkisiyle, düzyazı anlatıda öykünün kalanını dinleme arzusunu canlı tutan etkiler yoluyla.

Beceremediği halde fıkra anlatmaya çalışan, neyi nerede söyleyeceğini, özellikle olaylar arasındaki bağlantılar ile ritimleri şaşıran birisini dinlerken duyulan sıkıntıyı hepimiz biliriz. Boccaccio'nun tam da sözlü anlatı sanatına ayrılmış bir

öyküsünde (VI, I) bu sıkıntı dile getirilir.

Floransa'lı bir hanımın kırdaki villasında misafir bulunan kadınlı erkekli neşeli bir topluluk, öğle yemeğinin ardından çevredeki güzel yerlerden birine gitmek üzere yola çıkar. Yürüyüşü daha neşeli kılmak için, erkeklerden biri bir öykü anlatma önerisinde bulunur:

"Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo".

Al quale la donna rispuose: "Mèssere, anzi ve ne priego io molto, e sarammi carissimo".

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quatro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: "Io non dissi bene" e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva.

Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che più sofferir non poté, conoscendo ch  il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: "Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè".

"Oretta Hanımefendi, arzu ederseniz, dünyanın en güzel öykülerinden birini anlatıp, yürümemiz gereken yolun önemli bir kısmını, at üzerinde geçirteyim size".

"Lütfen anlatın", dedi Bayan Oretta, "çok hoşlanacağımdan eminim".

Kılıcı belinde nasıl iğreti duruyorsa, anlattığı öykü

de dilinde öyle iğreti duran şövalyemiz, bunu duyar duymaz öykülerinden birini anlatmaya koyuldu; öykü gerçekten de güzeldi güzel olmasına, ama anlatıcısı aynı kelimeyi dört, beş, bazen altı kez tekrarlayarak, kâh başa dönüp, kâh "İyi anlatamadım galiba" diyerek, adları birbirine karıştırıp, bir ad yerine bir başkasını söyleyerek, mahvetti öyküyü: Hele anlatış tarzı, öyküdeki kişilerle olaylara en ufak şekilde uymayacak kadar kötüydü.

Öyküyü dinlerken, sanki hastalanmış da yakında ölecekmiş gibi üzerinden terler boşanıyor, kalbi sıkışıyor, Bayan Oretta'nın; anlatılanlara daha fazla dayanmadığı, şövalyemiz de kendi yarattığı bataklığa (içinden çıkmak şöyle dursun) giderek daha çok saplandığı için nazikçe şunları söyledi kadıncağz: "Bayım, pek zorluymuş atınızın gidişi, o yüzden rica ederim siz gene yere indirin beni".

Öykü bir attır: Aşması gereken mesafeye bağlı olarak tırıs ya da dörtlü giden, kendine özgü bir gidişi olan bir taşıt aracıdır; ancak burada sözü edilen hız, zihinsel bir hızdır. Bocaccio'nun bu öyküde sıraladığı kusurlar – beceriksiz anlatıcının kusurları – her şeyden önce ritimle ilgili aksaklıklardır; üslup hataları da söz konusudur, çünkü anlatıcı öyküdeki kişilerle olayları betimleyecek uygun ifadeleri kullanmaktan acizdir. Bir başka deyişle, doğru üslubu yakalamak da, anlatının gereklerine olabildiğince çabuk uyum sağlamayı, ifade ve düşünce kıvraklığını gerektirir.

Fiziksel hızın yanı sıra zihinsel hızın simgesi olarak at, edebiyat tarihinde önemli bir yer tutar ve çağımıza özgü teknolojik bakış açısının içerdği bütün sorunsalların bir ilk habercisi niteliğini taşır. Taşıt araçlarında olduğu kadar bilgide de hızın çağı, İngiliz edebiyatının en güzel denemelerinden biriyle, Thomas De Quincey'in *The English Mail-Coach* (İngiliz Posta Arabası) adlı yazısıyla başlar; otomobillerin ve otoyolların sardığı dünyayla ilgili bizim bugün bildiğimiz her

şeyi (aşırı hızdan kaynaklanan ölümcül çarpışmalar da dahil olmak üzere) Quincey daha 1849 yılında görüp anlamıştı.

Denemenin "The Vision of Sudden Death" adlı bölümünde De Quincey aşırı hızlı giden bir posta arabasının *box*'unda,¹ derin bir uykuya dalmış iriyarı bir arabacının yanında yapılan bir gece yolculuğunu anlatır. Aracın teknik kumsursuzluğu, sürücünün cansız kör bir nesneye dönüşmesi ile birleşince, bir makinenin mekanik şaşmazlığı yolcunun hayatını belirleyecek tek ölçüttür artık. Aldığı bir doz lâvdanomon etkisiyle algılama gücü keskinleşen De Quincey, atların saatte 13 mil hızla yolun sağ tarafında gittiklerini fark eder. Son derece hızlı ve son derece sağlam posta arabası için değil, aynı yol üzerinde karşı yönden gelecek ilk talihsiz atlı araba için kesin bir felaket demektir bu! Gerçekten de De Quincey, Gotik bir kilisenin sahanlığını andıran ağaçlıklı yolun sonunda genç bir çiftin sürdüğü, saatte bir mil hızla ilerleyen küçük yaylı arabayı fark eder. "Between them and eternity, to all human calculation, there is but a minute and a-half" (Onlarla sonsuzluk arasında, nasıl hesaplanırsa hesaplansın, topu topu bir buçuk dakikalık bir zaman var). De Quincey bir çığlık atar: "Mine had been the first step; the second was for the young man; and the third was for God" (Benimki ilk adımdı; ikinci adımı atmak delikanlıya düşüyordu; üçüncüsü ise Tanrıya).

Büyük hızlarla ilgili deneyimin insan yaşamının ayrılmaz bir parçası haline geldiği çağımızda bile, bu birkaç saniyenin anlatımı hâlâ aşılamamıştır.

Glance of eye, thought of man, wing of angel,
which of these had speed enough to sweep between the
question and the answer, and divide the one from the
other? Light does not tread upon the steps of light more
indivisibly than did our all-conquering arrival upon
the escaping efforts of the gig.

1. *Box*: Posta arabasında arabacının oturduğu bölüm. (Çev.)

Bir anlık bakış, bir düşünce, bir meleğin kanadı: Bunlardan hangisi soru ile yanıtın arasına girecek, soru ile yanıtı birbirinden ayıracak güçteydi? Işık bile ışığın izini, kaçmaya çalışan yaylı arabanın üzerine ezici bir güçle varışımız denli hızlı izleyemez.

De Quincey okura bu son derece kısa zaman sürecini hissettirmeyi başarır; üstelik onca kısa bu sürece, hem çarpışmanın teknik kaçınılmazlığıyla ilgili hesaplamayı, hem de hesaplanması olanaksız bir şeyi – sayesinde iki taşıtın çarpışmaktan kurtulduğu – Tanrısal yardımı sığdırır.

Bizi burada ilgilendiren tema fiziksel hız değil, fiziksel hız ile zihinsel hız arasındaki ilişkidir. Bu ilişki, De Quincey'in kuşağından büyük bir İtalyan şairini de ilgilendirmiştir. Yaşamının büyük bir bölümünü evinde geçirmiş olsa da, *Zibaldone*'sinin notları arasına şunları yazarken ender sevinçli anlarından birini yaşıyordu Giacomo Leopardi:

La velocità, per esempio, de' cavalli o veduta, o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano (...) è piacevolissima per sé sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell'infinito, sublima l'anima, la fortifica... (27 Ottobre 1821).

Hız, sözelimi, atların hızı, ister uzaktan görülsün, ister atlı bir araçta giderken bireysel olarak yaşansın ... kendi içinde son derece keyifli bir şeydir; böyle bir hızın insanda yarattığı canlılık, enerji, güç ve yaşamla dopdolu oluş duygusunu kastediyorum. Gerçekten de bu hız neredeyse bir sonsuzluk düşüncesi uyandırır insanda, ruhu yüceltir, sağlamlaştırır... (27 Ekim 1821).

Zibaldone'nin sonraki aylara ait notlarında, Leopardi hız üzerine düşüncelerini geliştirir ve belli bir noktada sözü üsluba getirir:

La rapidità e la concisione dello stile piace perchè

presenta all'anima una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec. (3 Novembre 1821)

Üslubun hızlı ve özlü bir kısalıkta olması hoşumuza gider; çünkü böyle bir üslup birçok eşzamanlı fikirle doldurur zihnimizi, ya da bu fikirler öyle hızlı dizilirler ki birbiri ardı sıra, eşzamanlı oldukları izlenimini uyandırır bizde; söz konusu fikirler öyle bir düşünce veya imge ya da ruhsal duyum sağnağına tutarlar ki zihnimizi, zihnimiz ya bütünüyle, birer birer kucaklayamaz bunları ya da oyalanmaya, duygulardan yoksun kalmaya vakti yoktur. Şiirsel üslubun gücü – ki büyük oranda hızlılıkla aynı şey demektir – yalnızca bu etkiler dolayısıyla hoş gider ve yalnızca bu etkilerden oluşmaktadır. Eşzamanlı fikirlerin uyandırdığı heyecan, tek tek sözcüklerden (ister yalın olarak ister birer metafor olarak kullanılmış olsunlar), bunların bir araya getirilmesinden, bir cümlelerin tam yerini bulmuş olmasından ve hatta başka sözcük, cümle, vb. öğelerin yazı dışı bırakılmış olmasından kaynaklanabilir. (3 Kasım 1821)

Sanıyorum zihinsel hızın metaforu olarak atı ilk kez Galileo Galilei kullanmıştır. *Saggiatore*'de, klasik yapıtlardan birçok alıntıyla kendi tezlerini savunan karşıtıyla giriştiği polemikte Galileo şunları yazıyordu:

Se il discorrere circa un problema difficile fosse come il portar pesi, dove molti cavalli porteranno più sacca di grano che un caval solo, io acconsentirei che i molti discorsi facesser più che un solo; ma il discorrere è come il correre, e non come il portare, ed un caval barbero solo correrà più che cento frisoni. (45)

Eğer güç bir sorun üzerine tartışmak ağırlık taşımak gibi bir şey olsaydı (çok sayıda atın bir ata oranla daha fazla sayıda buğday çuvalı taşınması gibi), çok sayıda söylemin bir tek söylemden daha çok şey yaptığını kabul ederdim; ama tartışmak yük taşımak gibi değil, koşmak gibidir ve bir Berberî atı tek başına yüz Friesland atından daha hızlı koşacaktır.

"Discorrere" (tartışmak), "discorso" (söylem) Galileo için akılyürütme, çoğunlukla da tündengelimli akılyürütme demektir. Galileo'nun "Disorrere è come correre" (Tartışmak koşmak gibidir) şeklindeki savı üslupla ilgili temel kanısını dile getirir: Üslup, bir düşünce yöntemi, bir yazınsal beğeni sorunudur. Galileo için iyi düşünmenin belirleyici nitelikleri akılyürütmede hızlı ve kıvrak, argümanlarda ekonomik olmak, aynı zamanda düşgücü açısından zengin örnekler seçmektir.

Bunlara, Galileo'nun metaforlarında ve *Gedanken-Experimenten*'inde at imgesini kullanma eğilimini eklemek gerekir: Galileo'nun yazılarında metafor kullanımı üzerine yaptığım bir çalışmada, onun atlardan söz ettiği en az on bir önemli örnek saydım: Hareketin bir imgesi, yani kinetik deneylerin bir aracı olarak; bütün karmaşıklığı ve güzelliği içinde doğanın biçimi olarak; atların en akla gelmedik deneylere tabi tutulduğu veya dev boyutlara ulaştığı varsayımlar oluşturmak suretiyle imgelemi bütünüyle özgür bırakmanın bir yolu olarak; bunların yanı sıra, daha önce belirttiğimiz bir nokta, akılyürütmenin koşma ile özdeşleştirilmesi olgusu var: "Tartışmak koşmak gibidir".

Dialogo dei massimi sistemi'de (İki Büyük Dünya Sistemi Üstüne Konuşmalar), düşüncenin hızı Sagredo tarafından canlandırılır; Sagredo, Ptolemaiosçu Simplicio ile Kopernikçi Selviati'nin tartışmasında zaman zaman konuşmalara katılan karakterdir. Selviati ile Sagredo Galileo'nun mizacının iki farklı yönünü temsil ederler: Selviati yavaş ve tedbirli bir biçimde ilerleyen, yöntemsel açıdan kılı kırk yararcasına titiz bir usavurumcudur; "son derece hızlı konuşma tarzı" ve sınırsız düşgücüsüyle Sagredo o güne dek kimsenin ulaşmadığı sonuçlara ulaşır, her düşünceyi varabileceği en uç noktaya vardırıır; sözgeli-mi, ayda yaşamın nasıl olabileceği, dünya durursa başımıza nelerin gelebileceği ile ilgili varsayımlar geliştirir.

Ancak Galileo'nun zihinsel hızı da aralarına yerleştirdiği değerler sistemini tanımlayacak olan Selviati'dir: Çeşitli aşamalara (*passaggi*) bağımlı olmayan, doğrudan akılyürütme Tanrı'nın aklına özgü akılyürütmedir ve insana özgü akılyürütmeden sonsuz derecede üstündür; ancak Tanrı'nın yarattığı ve adım adım ilerlemek suretiyle araştıran, anlayan ve harika şeyler gerçekleştiren insanın akılyürütme yetisini küçümsememek, bir hiç yerine koymamak gerekir. Bu noktada, insanlığın en büyük buluşuna, alfabeye övgüsüyle Sagredo katılır konuşmaya:

Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? e con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta. (Birinci Günün Sonu)

Ama bütün görkemli buluşların ötesinde, başka herhangi bir kimseye –bu kişi zaman ve mekân açısından ne kadar uzakta olursa olsun– en derin düşüncele-

rini iletmenin bir yolunu bulmayı tasavvur eden, Hindistan'daki insanlarla, henüz doğmamış olan, belki bin belki on bin yıl sonra doğacak olan insanlarla diyaloga girmeyi düşünen insanın aklı kadar seçkin bir akıl var olmuş mudur? Üstelik onça kolay bir yöntemle: Yirmi küçük karakterin bir kâğıt üzerindeki değişik dizilimleriyle!

Hafızlıkla ilgili bir önceki konferansımda alfabenin dizilim düzenneğinde maddenin elle tutulmaz atomsal yapısının modelini gören Lucretius'u aktarmıştım. Bugün harflerin diziliminde ("yirmi küçük harfin bir kâğıt üzerindeki dizilimi") iletişimin eşsiz aracını gören Galileo'yu aktarıyorum. Uzamda ve zamanda birbirlerinden uzak insanlar arasındaki iletişim, diyor Galileo; ancak, yazının varolan ya da olası her şey arasında kurduğu doğrudan iletişim, diye eklemek gerekiyor.

Bu konferansların her birinde, önemli bulduğum bir değeri gelecek bin yıl için önermeyi kararlaştırdığıma göre, bugün tam da bu değeri önermek istiyorum: Çok hızlı ve son derece yaygın öteki kitle iletişim araçlarının utku kazandığı ve her iletişimi tekbiçimli, homojen bir görünüme soktuğu bir çağda edebiyatın işlevi, farklı olduğu için farklı olan şeyler arasında, farklılığı köreltmeyip, aksine yücelterek, her yazılı dilin kendine özgü anlatım özelliklerini gözeterek iletişim kurmaktır.

Makineleşme çağı, hızı ölçülebilir bir değer olarak kabul ettirdi, makinelerle insanların kaydettiği ilerlemenin tarihi rekorlarla yazılıyor artık. Ancak zihinsel hız ölçülemez ve karşılaşmalara ya da yarışlara elvermez; sonuçlarını tarihsel bir perspektif içinde ortaya koyması da mümkün değildir. Zihinsel hız kendi içinde bir değerdir; kaynağını, kendisinden elde edilebilecek pratik yarardan değil, onun zevkine duyarlı kişilerde uyandırdığı zevkten alır. Hızlı akılyürütmenin, düşünce ürünü akılyürütmeden daha iyi olması gerekmez ille de; hem de hiç gerekmez; ama hızlı akılyürütme, çabuklu-

ğunda kendini gösteren özel bir şeyler iletir.

Başlangıçta da belirttiğim gibi, konferanslarımın konusu olarak seçtiğim hiçbir değer, karşıt değeri dışlamak amacını taşıyor: Hafiflikle ilgili övgümde ağırlığa duyduğum saygı varlığını duyurduğu gibi, hızlilikle ilgili bu savunmada da yavaşlığın zevklerini ihmal etmeyi düşünmüyorum. Edebiyat, zamanın akışını geciktirmek üzere çeşitli teknikler geliştirmiştir: Yinelemeden daha önce söz etmiştim; şimdi konu dışına çıkmadan söz etmeye geldi sıra.

Pratik yaşamda zaman cimrice kullandığımız bir zenginliktir; oysa edebiyatta zamanı, rahatlıkla, umursamaz bir tavır içinde kullanabiliriz: Söz konusu olan, önceden belirlenmiş bir bitiş noktasına önde varmak değildir; aksine, zamanı ekonomik olarak kullanmak, ne kadar çok zaman kazanırsak o kadar çok zaman harcayabileceğimiz için iyi bir şeydir. Üslup ve düşüncenin hızlı olması demek, her şeyden önce kıvraklık, hareketlilik, umursamazlık demektir; hepsi de konu dışına çıkmaya, bir argümandan ötekine atlamaya, yüz kez kaçırdığı ipi, yüz dolambaçlı yolu dolaştıktan sonra yeniden bulmaya hazır bir yazıyla uyuşan nitelikler.

Laurence Sterne'ün büyük buluşu, tamamıyla konu dışına çıkmalardan oluşan bir roman yazmış olmasıdır; Diderot'nun hemen izleyeceği bir örnektir bu. Oyalanma ya da konu dışına çıkma, sonucu ertelemeye yarayan bir strateji-dir, yapıtın içindeki zamanın çoğaltılmasıdır, sürekli bir kaçıştır; neden kaçış? Ölümünden tabii ki, diyor *Tristram Shandy*'ye yazdığı bir giriş yazısında İtalyan yazarı Carlo Levi. Carlo Levi'nin bir Sterne hayranı olduğunu pek az kişi düşünebilirdi; oysa Carlo Levi'nin sırrı tam da budur: Toplumsal sorunların gözlemine bile oyalanmaktan zevk alan bir ruh, sınırsız bir zaman kavramı getirmiş olmak. Şunları yazıyor Carlo Levi:

L'orologio è il primo simbolo di Shandy. Sotto il suo influsso egli viene generato, ed iniziano le sue disg-

razie, che sono tutt'uno con questo segno del tempo. La morte sta nascosta negli orologi, come diceva il Belli; e l'infelicit  della vita individuale, di questo frammento, di questa cosa scissa e disgregata, e priva di totalit : la morte, che   il tempo, il tempo della individuazione, della separazione, l'astratto tempo che rotola verso la sua fine. Tristram Shandy non vuol nascere, perch  non vuol morire. Tutti i mezzi, tutte le armi sono buone per salvarsi dalla morte e dal tempo. Se la linea retta   la pi  breve fra due punti fatali e inevitabili, le digressioni la allungheranno: e se queste digressioni diventeranno cos  complesse, aggrovigliate, tortuose, cos  rapide da far perdere le proprie tracce, chiss  che la morte non ci trovi pi , che il tempo si smarrisca, e che possiamo restare celati nei mutevoli nascondigli.

Saat Shandy'nin ilk simgesidir. Saatin etkisi altında ana rahmine d   er Shandy ve bu zaman g  stergesi ile tamamen   zde lik g  steren talihsizlikleri ba lamı  olur. Belli'nin dediği gibi, saatlere gizlenmi tir   l m; bireysel yaşamın, bu fragmanın, bu b l nm   , parçalanmış, b t nl    n  yitirmiş şeyin mutsuzlu u da oraya gizlenmi tir:   l m zamandır; bireyselle menin, ayrılı ın zamanı, sona doğru yuvarlanıp giden soyut zaman. Tristram Shandy'nin do mak istememesi, ölmeyi istemediği içindir.   l mden ve zamandan kurtulmak için her araç, her silah geçerlidir. Eğer düz bir çizgi, birleşmeye yazgılı, kaçınılmaz iki nokta arasındaki en kısa yol ise, konu dışına çıkmalar yolu uzatacaktır; ve bu konu dışına çıkmalar, izlerini yok edecek kadar karma ıkla ır, birbiri içine geçer, dolambaçlı bir hal alırsa, kimbilir belki   l m de bulamaz bizi artık, belki zaman da yolunu yitirir ve biz sürekli değişen saklanma yuvalarımızda gizli kalırız.

Ba ıbo  dola maların insanı olmadığım için beni d    n-

düren sözler: Sonsuza dek sürmesi ve benim açımdan ulaşmaz bir nitelik kazanması umuduyla kendimi düz bir çizgiye bırakmayı yeğliyorum. Kendimi bir ok gibi fırlatmayı ve ufukta yok olmayı umarak, kaçış yolumu uzun uzun hesaplamayı yeğliyorum. Ya da eğer çok sayıda engel yolumu kesiyorsa, beni olabildiğince kısa bir süre içinde labirentten dışarı çıkarabilecek düz çizgiler serisini hesaplamayı.

Daha gençlik yıllarımdan başlayarak eski bir Latince deyişi, *Festina lente*'yi (Yavaşça acele et) kendime deyiş olarak seçtim. Belki de beni çeken, bu deyişin sözlerinden ve aktardığı düşünceden çok, onu konu alan amblemlerin etkileyici görünüşleri olmuştur. Büyük Venedik'li hümanist ve yayıncı Aldo Manuzio'nun amblemini hatırlayacaksınız: Manuzio her kitabın kapağında *Festina lente* deyişini, bir çapanın çevresine dolanmış duran bir yunus balığı ile simgeliyordu. Zihinsel çabanın gerektirdiği yoğunluk ve sebat, Rotterdam'lı Erasmus'un unutulmayacak güzellikteki sayfalarında yorumunu yaptığı o zarif grafik işaretle temsil edilir. Ancak yunus balığı ile çapa denize özgü imgeler açısından homojen bir dünyaya aittirler; ben hep resimli bulmacalardaki gibi, birbiriyle bağdaşmayan, gizemli figürleri bir araya getiren amblemleri yeğlemişimdir. Paolo Giovio'nun on altıncı yüzyıl amblemleri derlemesinde *Festina lente*'yi betimleyen kebek ve yengeç gibi: Aralarında beklenmedik bir uyumu kuran ikisi de tuhaf, ikisi de simetrik biçimli iki hayvan.

En başından beri benim yazarlık uğraşımı, uzamda ve zamanda birbirinden uzak noktaları yakalayıp, birleştiren zihinsel devrelerin yıldırım hızındaki güzergâhını izlemek belirlemiştir. Serüvene ve masala duyduğum eğilim içerisinde bir içsel enerjinin, bir zihinsel hareketin izdüşümünü arıyordum hep. İmgeleri ve bu imgelerin kendiliğinden ortaya çıkardığı hareketleri hedef aldım her zaman; bu arada, söz konusu imgeler akışı söze dönüştürülmediği sürece bir yazınsal sonuçtan söz edilemeyeceğini çok iyi biliyordum. Şiir yazan şair için durum neyse, düzyazı yazarı için de durum odur: Başarı,

sözel anlatımın tam yerini bulmuş olmasında yatar, bazen bu anlatım şimşek gibi çakan bir esin ânının sonucu olarak çıkar ortaya, ancak çoğunlukla doğru sözcüğü, hiçbir sözcüğün bir başkasının yerine geçemeyeceği cümleyi, sesler ile kavramların en etkili ve en yoğun anlamı iletecek biçimde bir araya getirilişini bulma yolundaki sabırlı bir arayışı gerektirir. Düzyazı yazmanın şiir yazmaktan farklı olmaması gerektiği kanısındayım; her iki durumda da söz konusu olan gerekli, eşsiz, yoğun, kısa, akılda kalacak bir anlatım arayışıdır.

Bu tür bir gerilimi çok uzun yapıtlarda korumak güçtür; zaten benim mizacım da kısa metinlerde kendimi daha iyi gerçekleştirmemi sağlıyor: Benim yapıtlarımın büyük bir kısmı kısa öykülerden oluşur. Örneğin, *Kozmokomik Öyküler*¹ ve *T con zero*'da denediğim uzam ve zamanla ilgili soyut düşüncelere anlatısal biçim vermek türünden bir eylem, ancak kısa öykünün kısa erimi içinde gerçekleştirilebilirdi. Ancak, *Görünmez Kentler*'de ve kısa bir süre önce yayımladığım *Palomar*'ın² betimlemelerinde, fabl ile kısa düzyazı şiir arası bir uzunluğu olan, anlatısal gelişimi daha sınırlandırılmış daha kısa kompozisyonları da denedim. Tabii metnin uzunluğu ya da kısalığı dışsal ölçütler; ama ben, uzun soluklu anlatılarda da gerçekleştirilebilecek, ancak ölçüsünü tek sayfada bulan özel bir yoğunluktan söz ediyorum.

Kısa biçimlere eğilim göstermekle romancılar açısından yoksul, buna karşılık şairler açısından zengin İtalyan edebiyatının gerçek eğilimini izlemekten başka bir şey yapmış olmuyorum. İtalyan yazarları düzyazı yapıtlarında bile asıl dehalarını, en çok buluş ve düşüncenin birkaç sayfaya sığdırıldığı metinlerde gösteriyorlar, tıpkı başka edebiyatlarda bir benzeri bulunmayan Leopardi'nin *Operette Morali*'sinde olduğu gibi.

Amerikan edebiyatının hâlâ canlılığını sürdüren parlak

1. *Kozmokomik Öyküler*, Çev. Eren Yücesan, Can Yayınları, 1990. (Çev.)

2. *Palomar*, Çev. Rekin Teksoy, Can Yayınları, 1991. (Çev.)

bir kısa öykü geleneği vardır, hatta eşsiz güzellikteki yapıtların kısa öyküler arasında olduğunu söyleyebilirim. Ancak, yarınevlerinin kısa öykü ve roman biçimindeki katı ikili sınıflandırması, büyük Amerikan şairlerinin düzyazı metinlerinde gördüğümüz –aralarında Walt Whitman’ın *Specimen Days*’i ile William Carlos Williams’ın birçok bu tür yazısının da yer aldığı– kısa biçim denemelerini dışta bırakıyor. Kitap piyasasının talepleri, yeni biçim arayışlarımızı durdurmaması gereken bir fetiştiir. Bu noktada, üslup ve içerik yoğunluğu açısından edebiyata getirdikleri bütün katkıları da göz önünde tutarak, kısa yazınsal biçimlerin savunuculuğunu üstlenmek istiyorum. Paul Valéry’nin *Monsieur Teste*’ini ve birçok denemesini, Francis Ponge’un nesneler üzerine kısa düzyazı şiirlerini, Michel Leiris’in kendisi ve dili ile ilgili keşiflerini, *Plume*’ün son derece kısa anlatılarında Henry Michaux’nun ulaştığı gizemli ve sanrılı humoru düşünüyorum.

Yirminci yüzyılda, bizim de tanığı olduğumuz son büyük edebiyat buluşunu (yeni bir yazınsal tür), kısa anlatıların ustası Borges gerçekleştirmiştir. Borges’in buluşu, bir öykü yazarı olarak kendi kendisini yaratmak olmuştur; bu buluş, bu "Kolomb yumurtası", yazarın, neredeyse kırk yıllık bir süre boyunca önünü kesen bir engeli aşmasını, deneme yazarlığından öykü yazarlığına geçmesini sağlamıştır. Borges, şöyle bir düşünceden yola çıkmıştır: Sanki kendi yazmak istediğı kitabı, kimsenin bilmediğı varsayımsal bir yazar (başka bir dil ve kültürden bir yazar) yazmıştır da, Borges’e bu varsayımsal kitabı tanımlamak, özetlemek, eleştirisini yapmak düşmektedir. Borges efsanesinin bir parçasını oluşturan anekdota göre, bu yöntemle yazdığı ilk olağanüstü anlatı *El acercamiento a Almotásim* 1940’da *Sur* dergisinde yayımlandığında, yazının Hintli bir yazarın kitaplarından biri üzerine yazılmış bir eleştiri yazısı olduğuna inanmış okurlar. Benzeri biçimde, bütün Borges eleştirmenlerinin değinmek zorunluluğunu duydukları bir noktaya göre de, her Borges metni düşsel ya da gerçek bir kitaplığa ait başka kitaplar aracılığıyla,

klasik yapıtlardan ya da uzmanlık kitaplarından veya yalnızca uydurulmuş metinlerden alıntılar aracılığıyla kendi uzamını ikiye katlar ya da çoğaltır. Asıl vurgulamak istediğim nokta, Borges'in sonsuzluğa uzanan açılımlarını en küçük bir yığma-ya başvurmada, son derece arı, yalın ve saydam bir üslupla gerçekleştirmiş olmasıdır; kısa, özlü anlatım dile bir kesinlik ve somutluk kazandırır: Böyle bir dilin yaratıcı gücü ritimlerin çeşitliliğinde, sözdizimsel düzenlemelerde, her zaman şaşırtıcı, beklenmedik sıfatlarda kendini gösterir. Borges'le birlikte karesi alınmış bir edebiyat doğar, aynı zamanda kendisinden karekökü çıkarılmış bir edebiyattır bu. Daha sonra Fransa'da kullanılacak olan bir terimi kullanmak gerekirse, bir "potansiyel edebiyat" söz konusudur burada, ancak "potansiyel edebiyat"ın ilk işaretleri *Ficciones*'de, Herbert Quain adlı varsayımsal bir yazarın yapıtlarına dönüştürülecek olan ipuçları ile formüllerde bulunabilir.

Kısalık ele almak istediğim konunun yalnızca bir yönü, size şu kadarını söylemekle yetineceğim: Bir epigramın boyutlarına sığdırılabilecek uçsuz bucaksız kozmolojiler, sagalar, destanlar düşlüyorum. Bizi bekleyen daha kalabalık, daha hızlı çağlarda edebiyat, şiirin ve düşüncenin en üst düzeydeki yoğunlaşmasını hedef edinmek zorundadır.

Borges ve Bioy Casares kısa, olağanüstü öykülerden oluşan bir antoloji düzenlemişlerdi (*Cuentos breves y extraordinarios*, 1955). Ben bir tümceden, hatta bir satırdan oluşan bir anlatılar derlemesi oluşturmak isterdim. Ancak, şu âna kadar Guatemala'lı yazar Augusto Monterroso'nun metnini aşabilecek bir metne rastlamadım: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí* (uyandığında dinazor hâlâ oradaydı).

Görünmez bağlantılar üzerine kurulan bu konferansın, değişik yönlere doğru dallandığının, bütünlüğünü yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığının farkındayım. Ancak, bu akşam ele aldığım bütün temaları, belki geçen seferkileri de birleştirmek mümkün; çünkü bunların hepsi, özellikle hay-

ranlık duyduğum bir Olympos tanrısının hükmü altındaki konular: İletişimin, arabuluculuğun tanrısı Hermes-Merkür'ün. Hermes, Thoth adı altında yazının yaratıcısıdır ve C.G. Jung'un simya simgeciliğiyle ilgili araştırmalarında belirttiğine göre "Merkür ruhu"¹ sanıyla aynı zamanda *principium individuationis*'i² temsil eder.

Ayaklarındaki kanatlarla hafif ve kolayca havada süzülen, becerikli ve kıvrak, hem kolay uyum sağlayabilen hem de girişken Merkür tanrılarla tanrılar, tanrılarla insanlar, evrensel yasalarla bireysel olaylar, doğanın güçleriyle kültürün biçimleri, dünyadaki bütün nesneler ile düşünen bütün öznelar arasındaki ilişkileri kurar. Edebiyatla ilgili önerilerim için Merkür'den daha iyi bir koruyucu seçebilir miydim kendime?

Mikrokozmos ile makrokozmosun, psikoloji ile astroloji arasındaki, *humour*'lar, mizaçlar, gezegenler ile takımyıldızları arasındaki etkileşimlerde yansıdığını düşünen antik çağın bilginlerine göre, Merkür'ün doğası en belirsiz ve en değişken olanıydı. Ancak, daha yaygın bir görüşe göre, Merkür'ün etkisi altındaki, değıştokuşa, ticari etkinliklere, kurnazlığa yatkın mizaç, Satürn etkisi altındaki melankolik, düşünceli, yalnız mizacın zıddını oluşturur. Antik çağlardan bu yana Satürn etkisindeki mizacın sanatçılara, şairlere ve düşünörlere özgü mizaç olduğu kabul edilir, bence de bu sapta- ma gerçeğı yansıtıyor. Tabii ki, insanların bir bölümü güçlü bir iç yaşantı içine çekilmeye, olduğu biçimiyle dünyadan hoşnutsuzluk duymaya, bakışlarını sessiz sözlerin devinimsizliğine dikerek saatleri ve günleri unutmaya eğilim göstermeseler, edebiyat diye bir şey varolamazdı. Tabii ki, benim karakterim, ait olduğum sınıfın geleneksel özellikleriyle bağdaşıyor: Hangi farklı maskeyi takmaya çalışırsam çalışayım, ben de hep bir Satürn izleyicisi olmuşudur. Merkür'e duy-

1. Burada, İtalyanca *Mercurio* (Merkür) ile *mercurio* (cıva) sözcükleri arasındaki ses ve yazım benzerliğini dikkate almak gerekiyor. (Çev.)

2. *Principium individuationis* (Lat.): Bireyin doğuşu, kökeni. (Çev.)

duğum hayranlık sadece bir arzunun, nasıl birisi olmak istediğimle ilgili bir arzunun göstergesi. Merkür ile olmayı düşleyen bir Satürn'lüyüm ve bütün yazdıklarım bu iki itkinin etkisini yansıtıyor.

Üzerimde etkisini gösterse bile, hiçbir biçimde gözde tanrılarımın biri değil Satürn-Kronos; ona karşı korkuyla karışık bir saygıdan başka hiçbir duygu beslemedim. Buna karşılık, Satürn ile akrabalık bağları olan ve benim büyük bir sevgi duyduğum bir başka tanrı var. Adı antik uygarlıkların gökyüzlerindeki yedi gezegenden hiçbirine verilmediği için Satürn gibi astrolojik ve dolayısıyla psikolojik prestijden yararlanmayan, ancak Homeros'dan bu yana edebiyatta ayrıcalıklı bir yeri bulunan bir tanrı: Vulcanus-Hephaistos'dan söz ediyorum. Göklerde değil, kraterlerin dibinde yaşayan Vulcanus demirci ocağına kapanmış, her ayrıntısıyla son derece incelikli nesneler üretmektedir yorulmamacasına: Tanrıçalar için mücevherler ve takılar, tanrılar içinse silahlar, kalkanlar, ağlar, tuzaklar... Merkür'ün havadaki süzülüşüne Vulcanus topal yürüyüşü ve çekicinin ritmik vuruşlarıyla yanıt verir.

Burada da rastlantısal okumalarımın birine başvurmak zorundayım, ama kimi zaman aydınlatıcı düşünceler, akademinin katı ölçütleri açısından sınıflandırılması hayli güç, tuhaf kitapları okuyarak ediniliyor. Tarot simgeciliğini araştırırken okuduğum bu kitap André Virel'in *Histoire de notre image*'ı (Cenevre, 1965). Sanırım Jung okulundan kolektif arketiplerin araştırmacısı bu yazara göre Merkür ile Vulcanus birbirinden ayrılması olanaksız ve birbirini tamamlayan iki yaşamsal işlevi temsil ediyor: Merkür çevremizdeki dünyaya katılımı; Vulcanus yapıcı yoğunlaşmayı. Hem Merkür hem Vulcanus bireyselleşmiş ve toplumsallaşmış bilince hükmeden Zeus'un çocuklarıdır; ancak Merkür anne tarafından Uranus'un soyundandır. Uranus ayrıştırılmamış süreklilik çağının, "siklofrenik" çağın hükmedicisidir. Vulcanus aynı zamanda Satürn'ün soyundandır ve Satürn benmerkezci ka- buğuna çekilmişlik çağına, "şizofrenik" çağa hükmeder. Sa-

türn Uranus'un saltanatına son vermişti, Zeus ise Satürn'ün; ve nihayet, Zeus'un dengeli ve aydınlık hükümdarlığı da Merkür ile Vulcanus'un her biri karanlığa gömülmüş hükümdarlıklarının anısını taşır, yok edici hastalığı olumlu bir niteliğe dönüştürerek: dünyaya katılım ve yapıcı yoğunlaşma.

Merkür ve Vulcanus'un birbirlerinin zıddı ve tamamlayıcısı oldukları yolundaki bu açıklamayı okuduğum andan itibaren, daha önce yalnızca belli belirsiz sezdiğim bir şeyi daha iyi anlamaya başladım: Kendimle, nasıl olduğum ve nasıl olmak istediğimle, nasıl yazdığım ve nasıl yazmak istediğimle ilgili bir şeyi. Vulcanus'un yoğunlaşması ve zanaatkârlığı, Merkür'ün serüvenleriyle metamorfozlarını yazmak için gerekli koşullardır . Merkür'ün hareketliliği ve çabukluğu, Vulcanus'un bitmek tükenmek bilmez çabalarının anlamlı eylemlere dönüşmesi ve biçimsiz, toprakla örtülü madenden tanrıların simgesi nesnelerin, lir ya da üçlü yabaların, mızrak ya da taşların biçim kazanması için gerekli koşullardır. Yazarın görevi farklı zamanları göz önünde tutmaktır. Merkür'ün zamanı ile Vulcanus'un zamanı: Sabırlı ve titiz ayarlamaların gücüyle elde edilmiş çabukluğun ürünü bir bildiri; biçim verildiği anda başka türlü olamayacak bir şeyin kesinliğine bürünen anlık sezgi; ama aynı zamanda duyguları ve düşünceleri oturmaya, olgunlaşmaya, her türlü sabırsızlıktan, her türlü geçici koşuldan sıyrılmaya bırakmak dışında hiçbir amacı gözetmeksizin akıp giden zaman.

Bu konferansa bir öyküyü anlatarak başladım, bir başka öyküyü, bir Çin öyküsünü anlatarak bitireyim. Chuang-Tzu'nun birçok erdemi arasında resim çizme yeteneği varmış, hükümdar Chuang-Tzu'dan bir yengeç deseni çizmesini istemiş. Chuang-Tzu beş yıla ve on iki hizmetkârlı bir villaya ihtiyacı olduğunu söylemiş. Beş yıl sonra çizimden bir iz yokmuş hâlâ. "Beş yıla daha ihtiyacım var" demiş Chuang-Tzu. Hükümdar ikinci beş yılı da bahşetmiş. On yılın sonunda fırçayı eline almış ve bir anda bir fırça darbesiyle bir yengeç çizmiş, o güne dek görülmüş en güzel yengeci.

3

KESİNLİK

Antik Mısır uygarlığında kesinliği, ruhların tartıldığı terazinin kefesinde dara olarak kullanılan bir tüy simgeliyordu. Bu hafif t y n adı, adalet tanrıçasının adıyla aynıydı: Ma t. Ma t'ı gösteren hiyeroglif, aynı zamanda bir uzunluk birimini (standart tuğlanın 33 santimetrelik uzunluğunu) ve fl t n temel tonunu gösteriyordu.

Bu bilgileri George de Santaya'nın bir konferansından aktarıyorum. 1963 yılında İtalya'da dinlediğim ve üzerimde derin bir etki bırakan bu konferans, antik uygarlıkların göksel olguları izlemedeki kesinliği hakkındaydı. Buraya geldiğimden beri sık sık Santayana'yı düşünüyorum, çünkü 1960 yılında Amerika'ya ilk kez geldiğimde Massachusetts'de Santayana rehberlik etmişti bana. Onun dostluğunun anısına, edebiyatta kesinlik hakkındaki bu konferansı adalet tanrıçası Ma t'ın adıyla açıyorum. Üstelik burcum da Terazi.

Her Şeyden önce konumu tanımlamaya çalışacağım. Kesinlik benim için öncelikle Őu    Şey anlamına geliyor:

- 1) İyi tanımlanmış ve iyi hesaplanmış bir yapıt tasarısı;
- 2) Açık, kesin ve akılda kalıcı görsel imgelerin  ağrıŐtırılması; İtalyanca'da, İngilizce'de bulunmayan bir sıfat var: Yunanca *ειχαστιχος* sözcüğünden İtalyanca'ya giren "icastico".¹

- 3) Gerek sözcük seçiminde gerekse düşünce ve imgelemin en ince ayrıntılarını ifade etmede olabildiğince kesin bir dil.

Neden pek çok kimsenin hemen hiçbir kuşku duymadan benimseyeceği değerleri savunma gereksinimini duyuyorum? Böyle bir güdünün ardında sanırım dilin belli bir kullanımına karşı duyduğum alerji ya da aşırı duyarlılık yatıyor: Bana dil hep dikkatsizce, rastgele bir biçimde ve hep bir aşağı yu-

1. *Icastico*: Gerçekliği belirgin imgelerle temsil eder nitelikte. ( ev.)

karı mantığı içinde kullanılıyormuş gibi geliyor ve bundan katlanılması olanaksız bir rahatsızlık duyuyorum. Bu tepkinin çevremdekilere yönelik bir tahammülsüzlüğü gösterdiğini düşünmenizi istemem: En büyük rahatsızlığı kendi konuşmamı dinlerken duyuyorum. Bu yüzden olabildiğince az konuşmaya çalışıyorum; eğer yazmayı yeğliyorsam, bunun nede ni yazarken her tümceyi gerektiği kadar düzeltebilmemdir; sözcüklerimden hoşnutluk duyma noktasına ulaşınca ya kadar demiyorum, ama en azından farkına varabildiğim hoşnutsuzluk nedenlerini ortadan kaldırma noktasına ulaşınca ya kadar. Edebiyat –bu titiz ölçütlere yanıt verebilecek bir edebiyattan söz ediyorum– içinde dilin gerçekten olması gerektiği gibi olduğu bir Vaadedilmiş Toprak'tır.

Zaman zaman bir veba salgını, insanı belirleyen bu en temel niteliği, yani dil kullanımını etkisi altına almış gibi geliyor bana: Bilme gücünün, doğrudanlığın bir yitimi; ifadeyi en genel, en anonim, en soyut formüllere dönüştürmeye, anlamların yoğunluğunu seyreltmeye, ifade zenginliğini köreltmeye, yeni durumlarla sözlerin buluşmasından doğabilecek her kıvılcımı söndürmeye yönelik bir otomatizm biçiminde kendini gösteren bir veba salgını.

Burada beni ilgilendiren, bu salgının kökenlerinin nerede (politikada mı, ideolojide mi, bürokratik tekbiçimlilikte mi, kitle iletişim araçlarının kültürü homojenleştirici etkisinde mi, yoksa burjuva kültürünün öğretim kurumları aracılığıyla topluma nüfuz etmiş olduğu gerçeğinde mi) aranması gerektiğini sormak değil. Beni ilgilendiren nokta, sağlıklı kalmanın koşulları. Edebiyat, belki bir tek edebiyat, dil vebasının yayılmasına karşı koyacak antikorları yaratabilir.

Şunu eklemek istiyorum: Bence bu vebadan etkilenen dil değil yalnızca. İmgeler de aynı etkiye uğruyor. Kesintisiz bir imgeler sağanağı altında yaşıyoruz; en güçlü iletişim araçlarının yaptığı tek şey, dünyayı imgelere dönüştürmek ve bir aynalar oyununun yarattığı görüntü oyunu aracılığıyla dünyayı çoğaltmak. Kitle iletişim araçlarının yarattığı bu imgeler,

hem biçim, hem anlam olarak, yani hem dikkati çekme gücü, hem de içerdikleri olası anlamların zenginliği açısından, her imgenin temel niteliğini belirlemesi gereken içsel zorunluluktan yoksunlar çoğu zaman. Bu imgeler bulutunun büyük bir bölümü belleğimizde bir iz bırakmayan düşler gibi çözülüp dağılıyor; dağılıp yok olmayan, bir yabancılaşma ve rahatsızlık duygusu yalnızca.

Ama belki de tutarsızlık yalnızca imgelerde ya da dilde değil: Dünyanın kendisinde. Veba insanların yaşamı ile ulusların tarihini de etkiliyor, bütün öyküleri biçimsiz, rastlantısal, karmaşık, başı ve sonu belli olmayan öykülere dönüştürüyor. Benim duyduğum rahatsızlık, yaşamda varlığını saptadığım biçimin yitişine karşı; bu yitime kavrayabildiğim tek savunma yöntemiyle, bir edebiyat düşüncesiyle karşı koymaya çalışıyorum.

Şu halde savunmayı üstlendiğim değeri olumsuz terimler kullanarak da tanımlayabilirim. Aynı oranda ikna edici argümanlarla karşıt tezin de savunulup savunulamayacağını görmek kalıyor geriye. Sözgelimi, Giacomo Leopardi dilin belirsiz, muğlâk olduğu ölçüde şiirsel olduğunu savunuyordu. Bu arada, İtalyanca'nın –yanılmıyorsam– "vago" (belirsiz, muğlâk)'ın aynı zamanda "alımlı", "çekici" anlamına geldiği tek dil olduğunu belirtiyim. Başlangıçtaki anlamı "dolaşma"dan hareketle "vago" sözcüğü İtalyanca'da bilinmezlik ve belirsizliği olduğu kadar sevimliliği, hoşluğu çağrıştıran bir hareket ve dönüşüm fikrini içerir.

Kesinliğe duyduğum hayranlığı sınamak üzere *Zibaldone*'den, Leopardi'nin "vago"ya övgü düzdüğü bölümleri yeniden okuyacağım. Leopardi şöyle diyor: "Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite... (25 Settembre 1821)" (*Lontano* [uzak], *antico* [eski, antik] ve benzeri sözcükler, bizde uçsuz bucaksız ve belirsiz fikirler uyandırdıkları için son derece şiirsel ve hoş sözcüklerdir... 25 Eylül 1821). "Le parole *notte*, *notturno* ec., le descrizioni della notte ec., sono poeticissi-

me, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, si di essa che di quanto ella contiene. Così *oscurità*, *profondo*, ec. ec. (28 Settembre 1821)" (*Notte* [gece], *notturmo* [geceye ait, geceye ilişkin], vb. sözcükler, geceyle ilgili betimlemeler son derece şiirseldir, çünkü gece nesnelerin belirleyici özelliklerini belirsizleştirir ve zihnimiz gerek geceyle gerekse gecenin içerdikleriyle ilgili muğlâk, belirsiz, bütünlük taşımayan bir imge algılayabilir ancak. *Oscurità* [karanlık], *profondo* [derin], vs., vs. için de geçerli bu söylediklerim, 28 Eylül 1821).

Leopardi'nin şiirleri, yukarıda ileri sürdüğü düşünceleri kusursuz bir biçimde yansıtan örneklerdir; bu da onun şiirlerine olgularla kanıtlanmış bir şeyin yetkesini verir. Leopardi'nin bu tutkusuyla ilgili başka örnekler bulmak üzere *Zibaldone*'nin sayfalarını çevirmeyi sürdürüyorum ve işte her zamankinden daha uzun bir not buluyorum, "belirsizlik"e özgü ruh haline uygun durumların bir listesini:

...la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.; la detta luce veduta in luogo, oggetto ec. dov'ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra in modo che ne sieno indorate le cime; il

riflesso che produce, per esempio, un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti insomma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, *udito ec.* in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec.

... güneş ve ay görünmediği ve ışıklarının kaynağının seçilemediği bir yerden görülen güneş ışığı ve ay ışığı; bu ışığın yalnızca kısmen aydınlatıldığı bir yer; söz konusu ışığın yansıması ve bundan kaynaklanan farklı maddi etkiler; bu ışığın, belli belirsiz seçildiği (tıpkı bir sazlıktan, bir ormanda, hafif aralık bırakılmış pancurlardan, vs., vs. görüldüğünde olduğu gibi), belirsizleştiği, engellendiği yerlere nüfuz etmesi; bu ışığın doğrudan girip üzerine düşmediği, ancak üzerine düştüğü bir başka yer ya da nesneden, vs. yansıyıp yayıldığı bir yer ya da nesnede, vs. görülmesi; içeriden ya da dışarıdan görülen bir holde, benzeri biçimde bir locada, vs. ışığın gölgelerle karıştığı, vs., vs. yerlerde: Sözelimi, bir revakın altında, yüksek, çıkıntılı bir locada, kayalarla uçurumlar arasında, bir vadide, gölgeli yamacından görüldüğü için dorukları hafif bir ışık hüzmeleriyle kaplanmış tepelerde; örneğin, renkli bir cam panosuyla nesneler üzerinde oluşturulan yansıma: Bu camdan geçerek o nesnelerde yansıyan ışınlar; kısacası, çeşitli malzemeler ve en az indirgenmiş çevresel unsurlar aracılığıyla, kesinlikten yoksun, belirsiz, tam olmayan ya da sıra dışı bir biçimde görüş, *işitme*, vs. alanımıza giren bütün nesneler.

İşte, belirsiz olandan, muğlak olandan zevk almamız için Leopardi'nin bizden istedikleri! Arzu edilen belirsizliğe ulaşmak için Leopardi imgelerin bir araya getirilişinde, ayrıntıların titiz tanımında, nesnelerin, ışıklandırmanın, atmosferin seçiminde son derece kesin ve kılı kırk yaran bir dikkati gerekli görüyor. Şu halde, kesinlikle ilgili savunumun tam

tersini savunacak ideal kişi olarak seçtiğim Leopardi, yüzde yüz benden yana bir tanık olduğunu ortaya koyuyor... Belirsizliğin şairi, hazır ve emin gözleri, kulakları ve elleriyle en ince duyumu yakalamasını bilen kesinliğin şairi olabilir ancak. *Zibaldone*'nin bu notu sonuna kadar okunmayı hak ediyor; belirsiz olanla ilgili araştırma, çoğul olan, sayısız parçacıklardan oluşmuş, dopdolu şeylerin gözlemlenmesine dönüşüyor...

Per lo contrario la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica, e in un cielo aperto ec. è piacevole per la vastità della sensazione. Ed è pur piacevole per la ragione assegnata di sopra, la vista di un cielo diversamente sparso di nuvoletti, dove la luce del sole o della luna produca effetti *variati*, e indistinti, e non ordinari ec. E piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne. Per lo contrario una vasta e tutta uguale pianura, dove la luce si spazia e diffonda senza diversità, né ostacolo; dove l'occhio si perda ec. è pure piacevolissima, per l'idea indefinita in estensione, che deriva da tal veduta. Così un cielo senza nuvolo. Nel qual proposito osservo che il piacere della varietà e dell'incertezza prevale a quello dell'apparente infinità, e dell'immensa uniformità. E quindi un cielo variamente sparso di nuvoletti, è forse più piacevole di un cielo affatto puro; e la vis-

ta del cielo è forse meno piacevole di quella della terra, e delle campagne ec. perché meno varia (ed anche meno simile a noi, meno propria di noi, meno appartenente alle cose nostre ec.). Infatti, ponetevi supino in modo che voi non vediate se non il cielo, separato dalla terra, voi proverete una sensazione molto meno piacevole che considerando una campagna, o considerando il cielo nella sua corrispondenza e relazione colla terra, ed unitamente ad essa in un medesimo punto di vista.

E piacevolissima ancora, per le sopradette cagioni, la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle, o di persone ec. un moto multiplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec., che l'animo non possa determinare, né concepire definitamente e distintamente ec., come quello di una folla, o di un gran numero di formiche o del mare agitato ec. Similmente una moltitudine di suoni irregolarmente mescolati, e non distinguibili l'uno dall'altro ec. ec. ec. (20 Settembre 1821).¹

Tam tersine, güneşin ya da ayın geniş, açık bir manzarada ve berrak bir gökyüzünde görülmesi duyu izleniminin bizde uyandırdığı uçsuz bucaksız genişlik duygusu nedeniyle hoş a gidicidir. Yukarıda belirtilen nedenden ötürü, güneş ya da ay ışığının *değişik*, belli belirsiz, sıra dışı, vs. etkiler yarattığı, küçük bulutlarla kaplı bir gökyüzünün görüntüsü de hoş a gidicidir. En hoş a gideni, en duygu yüklü olanı, aynı ışığın şehirlerdeki görüntüsüdür: Yer yer gölgelerle kaplanmış, gölgenin ışıkla pek çok yerde karşıtlık oluşturduğu, ışığın birçok yerde yavaş yavaş azaldığı (çatıların üzerinde, sözgelimi), bazı korunaklı yerlerinin parlak yıldızı gözlerimizden uzak tuttuğu, vs., vs. şehirlerdeki ışık. Bu hoşnutluk duygusu-

1. *Zibaldone di pensieri*, 2 Cilt, Yayımlayan: Francesco Flora (Milano: Mondadori, 1937), I.1145, 1150, 1123-1125.

na, çeşitlilik, belirsizlik, her şeyi görememe, dolayısıyla görülemeyen şeylere imgelemimizle ulaşma durumu katkıda bulunur. Ağaçların, üzüm bağlarının, tepelerin, çardakların, köy evlerinin, samanlıkların, kırlarda toprağın yüzeyindeki eşit olmayan noktaların, vs. yarattığı benzeri etkiler için aynı şeyleri söyleyeceğim. Bunun tam aksine, ışığın bir çeşitlilik ya da engel olmaksızın yayılıp dağıldığı, gözün alabildiğine uzandığı, vs. uçsuz bucaksız ve dümdüz bir ova da –böyle bir manzaradan kaynaklanan sonsuz yayılım düşüncesi nedeniyle – hoş a gidicidir. Bulutsuz bir gökyüzü için de geçerli bu söylediklerim. Bu bağlamda, çeşitlilik ve belirsizliğin verdiği zevkin, sonsuzluk izlenimi ile uçsuz bucaksız tekbiçimliliğin verdiği zevke üstün geldiğini gözlüyorum. O yüzden, küçük bulutların kapladığı bir gökyüzü dupduru bir gökyüzünden daha hoş a gidicidir belki de; ve belki de, daha az çeşitlilik gösterdiği (ve bize, bizim özümüze, bize ait şeylere daha az benzediğı, vs.) için, gökyüzünün görüntüsü, toprağın, kırsal alanların görüntüsü kadar hoş a gidici değildir. Gerçekten de, sırtüstü yatarak toprakla bağlantınızı koparıp, yalnızca gökyüzünü gördüğünüzde duyacağınız zevk, bir manzaraya baktığınızda ya da gökyüzünü yerle olan bağlantısı ve orantıları içinde, aynı bakış açısı içinde bir arada gördüğünüzde duyacağınız zevkten daha az olacaktır.

Gene yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü, son derece hoş a gidecek bir başka şey de, sayısız bir kalabalığın (yıldızların, insanların, vs. oluşturduğu bir kalabalığın, sözgelimi) görüntüsüdür; çoğul, belirsiz, karmakarışık, düzensiz, dağınık bir hareketin, zihnin açık ve kesin, vs. bir biçimde algılayamayacağı belli belirsiz bir dalgalanmanın (sözgelimi, bir insan kalabalığının ya da bir karınca topluluğunun veya kabarmış bir denizin, vs. dalgalanması) görüntüsü. Aynı şekilde, düzensiz bir biçimde birbirine karışmış, bir sesin bir ötekinden ayırt

edilemediği bir sesler topluluğunu duymak da hoş bir duygu yaratır üzerimizde.

Burada Leopardi'ye özgü poetikanın –bu arada, Leopardi'nin en güzel ve en ünlü şiiri *Infinito*'nun– özünü oluşturan noktalardan birine değinmiş oluyoruz. Ardında yalnızca gökyüzünün görüldüğü bir çitin koruduğu şair, sonsuz uzayı düşlemekten hem korku hem de zevk duyar. Bu şiir 1819 yılında yazılmıştır; size okumakta olduğum *Zibaldone* notları iki yıl sonrasına aittir ve Leopardi'nin *Infinito* adlı şiirinde aklını kurcalayan sorunları düşünmeye devam ettiğini kanıtlar. Leopardi'nin düşüncelerinde iki terim sürekli olarak karşı karşıya konur: *indefinito* (belirsiz) ve *infinito* (sonsuz). Mutsuz bir hedonist olan Leopardi için bilinmeyen bilinen-den her zaman daha çekicidir; umu ve imgelem, deneyimden kaynaklanan düş kırıklıklarına ve acılara karşı tek tesellidir. İnsan arzusunu sonsuz olana yansıtır. Ancak arzunun sonsuz olduğunu düşleyebildiği an hoşnutluk duyar. Ama sonsuzu algılayamadığı, tam tersine sonsuzluk düşüncesinden bile ürkererek geri çekildiği için insan zihninin yapabileceği bir tek şey kalır geriye: Belirsiz olan şeylerin, birbirleriyle iç içe geçerek aldatıcı, ancak gene de keyif verici bir sınırsızlık izlenimi yaratan duyu izlenimlerinin zincirleme olarak art arda dizilmesi. *E il naufragar m'è dolce in questo mare* (öylesine güzel benim için bu denizde boğulmak): Güzelliğin korkuya üstün geldiği an *Infinito*'nun ünlü son dizesi ile sınırlı değildir, çünkü sözlerin müziği aracılığıyla dizelerin ilettiği her zaman bir güzellik duygusudur, söz konusu dizeler kaygıları betimlediğinde bile.

Sanki on sekizinci yüzyıl duyumsalcılığının bir izleyicisi olduğu yolunda kendisiyle ilgili olarak yarattığı imgeyi benimsiyormuşum gibi, Leopardi'yi yalnızca duyu izlenimleri açısından yorumladığımın farkındayım. Gerçekte Leopardi'nin karşısında bulduğu sorun düşünsel ve metafizik bir sorundu, Parmenides'ten Descartes'a, Kant'a kadar felsefe tarihine

egemen olan bir sorun: Mutlak uzam ve mutlak zaman olarak sonsuzluk düşüncesi ile bizim uzamı ve zamanı ampirik algılayışımız arasındaki ilişki. O halde Leopardi uzam ve zamanla ilgili matematiksel bir fikrin soyut şaşmazlığından yola çıkar ve onu duyumların belirsiz, muğlâk akışkanlığıyla karşılaştırır.

Kesinlik ve belirsizlik, Robert Musil'in bitimsiz (ve gerçekte de bitirilmemiş) romanı *Der Mann ohne Eigenschaften*'da (Niteliksiz Adam) Ulrich'in felsefi-ironik varsayımlarının gidip geldiği kutupları oluşturur aynı zamanda:

...Ist nun das beobachtete Element die Exaktheit selbst, hebt man es heraus und lässt es sich entwickeln, betrachtet man es als Denkgewohnheit und Lebenshaltung und lässt es seine beispielgebende Kraft auf alles auswirken, was mit ihm in Berührung kommt, so wird man zu einem Menschen geführt, in dem eine paradoxe Verbindung von Genauigkeit und Unbestimmtheit stattfindet. Er besitzt jene unbestechliche gewollte Kaltblütigkeit, die das Temperament der Exaktheit darstellt; über diese Eigenschaft hinaus ist aber alles andere unbestimmt. (I, Kısım 2, Bölüm 61; Rowolt basımı, 1978, I. 246-247)

... Gözlemlenen öge kesinliğin kendisi olduğunda, kesinlik bir kenara alınıp gelişmeye bırakılır, zihinsel bir alışkanlık ve bir yaşam biçimi olarak kabul edilir ve kesinliğin, örnek gösterilen gücünün temas ettiği her şeyde etkisini göstermesine izin verilirse, çelişkili bir biçimde kesinlik ve belirsizliğin oluşturduğu bir insana varılır. Bu insan, kesinlikle uyum içindeki mizacı temsil eden ödün vermez, planlı bir soğukkanlılığa sahiptir; ama bu niteliğin yanında ve ötesinde, her şey belirsizliktir.

Musil'in bir çözüm önerisine en çok yaklaştığı nokta, matematik problemlerinin genel bir çözümü olmadığını, buna karşılık tek tek çözümler bir araya getirildiğinde genel bir çözüme ulaşılabileceğini hatırladığı andır (83. Bölüm). Musil bu yöntemin insan yaşamına nasıl uyarlanabileceğini düşünür. Çok yıllar sonra, kafasında kesinlik şeytanı ile duyarlılık şeytanının bir arada yaşadığı bir başka yazar, Roland Barthes, biricik olanın, tekrarlanamaz olanın bilimini algılamamanın mümkün olup olmadığını soruyordu kendisine: "Pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*)?" [*La chambre claire*, 1980, s. 21] (Bir biçimde, neden her nesne için yeni bir bilim olmasın? Genel bir bilim değil, özel bir bilim).

Ulrich kesinlik tutkusunun getireceği kaçınılmaz yenilgilere hemen teslim olurken, yüzyılımızın bir başka büyük entelektüel kişisi, Paul Valéry'nin Monsieur Teste'i, insan ruhunun kendisini en kesin ve en şaşmaz bir biçimde gerçekleştirebileceği konusunda en ufak bir kuşku duymaz. Yaşam acısının şairi Leopardi, zevk veren sonsuz duyumları betimleyerek gösterir azami kesinliği; buna karşılık, aklın şaşmaz kesinliğinin şairi Valéry aynı şeyi, Teste'i acıyla karşı karşıya getirerek, onun fiziksel ıstırapla bir geometrik soyutlama temrini aracılığıyla mücadele etmesini sağlayarak gerçekleştirir.

"J'ai", dit-il, ... "pas grand'chose. J'ai... un dixième de seconde qui se montre ... Attendez ... Il y a des instants où mon corps s'illumine ... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi ... je distingue les profondeurs des couches de ma chair; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces figures vives? cette géométrie de ma souffrance? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait à des idées. Ils font comprendre, – d'ici, jusque-là ... Et pourtant ils me laissent *incertain*. Incertain n'est pas

le mot ... Quand *cela* va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits ... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque ... Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable ... et, tant que je les vois... – Ma douleur grossissante me force à l'observer. J'y pense! – Je n'attends que mon cri, ... et dès que je l'ai entendu – l'*objet*, le terrible *objet*, devenant plus petit, et encore plus petit, se dérobe à ma vue intérieure". (Gallimard basımı, 1946, s.32-33)

"Benim", dedi, "...pek bir şeyim yok. Saniyenin onda biri kadarlık bir süre için ... kendini gösteren bir şey ... Bekleyin ... Bedenimin aydınlandığı anlar var ... Çok ilginç. Birden kendi içimi görüyorum ... etimin çeşitli katmanlarının derinliğini ayırımsıyorum; ve ağrı bölgelerini hissediyorum ... ağrı halkalarını, ağrı kutuplarını, ağrı sorguçlarını. Bu canlı biçimleri görüyor musunuz? Acı çekmemin geometrisini? Bu parıltılardan bazıları tıpkı düşüncelere benziyor. Anlamamı sağlıyorlar buradan oraya ... Ama gene de *kararsız* bırakıyorlar beni. Kararsız doğru sözcük değil ... Tam ortaya çıkacakken *o şey*, kendimde bir şeylerin karıştığını, dağıldığını fark ediyorum. İçimde ... sisli noktalar beliriyor, geniş alanlar boy gösteriyor. O zaman, belleğimden bir sorunu, herhangi bir problemi seçip alıyorum ... O soruna veriyorum bütün dikkatimi. Kum tanelerini sayıyorum ... gözlerim gördüğü sürece ... Ama giderek artan ağrı dikkatimi dağıtıyor. Düşünüyorum bu konuda! Atacağım çığlığı bekliyorum bir tek ... ve işitir işitmez çığlığı –*nesne*, korkunç *nesne* küçülüyor, daha da küçülüyor ve iç görüşümün alanından yitip gidiyor".

Paul Valéry çağımızda şiiri kesinliğe doğru bir gerilim

olarak en iyi tanımlayan kişidir. Valéry'nin özellikle eleştiri ve deneme yazılarından söz ediyorum; bu yazılarda, Mallarmé'den Baudelaire'e ve Baudelaire'den Edgar Allan Poe'ya uzanan bir çizgi içinde, kesinliğin poetikasının belirgin izlerini görmek mümkündür.

Edgar Allan Poe'da, Baudelaire'in ve Mallarmé'nin Poe'sunda Valéry şunları görür: "le démon de la lucidité, le génie de l'analyse, et l'inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mysticité avec le calcul, le psychologue de l'exception, l'ingénieur littéraire qui approfondit et utilise toutes les ressources de l'art..." (açık, duru düşüncelerin şeytanı, analitik çözümlerin dehası, mantık ile imgelemin, gizemcilik ile hesabın yan yana durduğu en yeni ve en baştan çıkarıcı birleşimlerin yaratıcısı; sıra dışı şeylerin psikologu; sanatın bütün kaynaklarını araştıran ve kullanan bir edebiyat mühendisi).

Yukarıdaki sözler Valéry'nin *Situation de Baudelaire* adlı denemesinden; *Situation de Baudelaire*, Valéry'nin Poe'nun *Eureka*'sını konu alan, Poe ve evrendoğum¹ hakkındaki bir başka denemesiyle birlikte benim için bir poetika manifestosu değeri taşıyor.

Poe'nun *Eureka*'sıyla ilgili denemesinde Valéry, bilimsel düşüncenin nesnesi olmaktan çok bir edebiyat türü olarak kozmogoniye soruşturuyor ve "evren" fikrini son derece başarılı bir argümanla çürütüyor. Bu aynı zamanda her "evren" imgesinin beraberinde getirdiği mitsel gücün yeniden onaylanmasıdır. Burada da Leopardi'de olduğu gibi, sonsuzluğun yarattığı çekicilik ve iticilik söz konusu... Burada da tıpkı Leopardi'nin bazı "apokrif"² düzyazı metinlerinde kendisini eğlendirdiği evrenbilimsel³ varsayımlar, bir edebiyat türü olarak evrenbilimsel varsayımlar söz konusu: Leopardi'nin metinlerinden *Frammento apocrifo di Stratone da Lampasco*, yassılaştan ve Satürn halkası gibi içi boşalarak, güneşte yarıp yok oluncaya kadar dağılan yerkürenin başlangıcını, özellikle de sonunu konu alır; ya da apokrif bir Talmud metni-

nin çevirisi olan *Cantico del gallo silvestre*'de bütün evren sönüp yok olur: "un silenzio nudo, e una quiete altissima, empiranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi" (çıplak bir sessizlik ve derin bir sükunet kaplayacak uçsuz bucaksız uzayı. Böylece evrensel varoluşun bu muhteşem ve korkunç gizi – hiçbir şey açığa vurulmamış, hiçbir şey anlaşılmamışken henüz – dağılıp yok olacak). Burada korkunç ve kavranamaz olanın sonsuz boşluk değil, varoluş olduğunu görüyoruz.

Bu konferans ilerlemesini öngördüğüm yönde ilerlemiyor. Sonsuzluk ve kozmostan değil, kesinlikten söz etmek üzere yola çıkmıştım. Size geometrik biçimlere, simetrilere, dizilere, birleşimlere, sayısal orantılara duyduğum eğilimden söz etmek, yazdığım şeyleri sınır ve ölçü düşüncesine olan bağlılığım temelinde açıklamak istiyordum... Ama belki de sonsuz şeyler düşüncesini çağrıştıran, bu biçim düşüncesinin ta kendisidir: Tam sayılar dizisi, Öklid doğruları... Belki de size, yazdıklarımı nasıl yazdığımı anlatmaktan çok, henüz çözemediğim, nasıl çözeceğimi ve beni neler yazmaya sevk edeceğini bilemediğim sorunlardan söz etmem daha ilginç olurdu... Kimi zaman yazmak istediğim öykü üzerinde yoğunlaşmaya çalışıyor, sonra beni ilgilendirenin başka bir şey olduğunu fark ediyorum; söz konusu olan, belli bir şeyden çok, yazmak durumunda olduğum şeyin dışında kalan her şey: Belirlenmiş konu ile o konunun olası bütün değişiklikleriyle seçenekleri, zaman ve uzamın kapsayabileceği bütün olaylar arasındaki ilişki. Beni ilerlemekten alıkoyabilecek, kavrayıcı, yok edici bir saplantı. Bu saplantıyla mücadele etmek için, söylemek istediğim şeylerin alanını sınırlamak, sonra bu ala-

1. *Evrendoğum (kozmozgoni)*: Gökcisimlerinin (gezegenler, yıldızlar, vb.) oluşumunu inceleyen bilim dalı. (Çev.)

2. *Apokrif*: Kutsal Kitap'ın, doğruluğu kilisece onaylanmamış metinleri; doğruluğundan kuşku duyulan, sahte, uydurma, sonradan uydurulmuş. (Çev.)

3. *Evrenbilim (kozmozoloji)*: Bir bütün halinde ele alınan evrenin yapısını, başlangıcını ve evrimini inceleyen gökbilim dalı. (Çev.)

nı daha da sınırlı alanlara, onları da gene alt birimlerine, vb. bölmeye çalışıyorum. O zaman bir başka baş döndürücü çabaya, ayrıntının ayrıntısının ayrıntısı çabasına kaptırmış oluyorum kendimi, sonsuzluk tarafından, sonsuz küçüklükteki şeyler tarafından emiliyorum, tıpkı daha önce sonsuz genişlik içinde kendimi yitirdiğim gibi.

Flaubert'in kesinlemesini, "Le bon Dieu est dans le détail (Tanrı ayrıntıdadır) sözünü, görülmedik şeyleri gören büyük evrenbilimci Giordano Bruno'nun felsefesi ışığında açıklamak isterim: Bruno, evrenin sonsuz ve sayısız dünyalardan oluşmuş olduğunu düşünür, ancak bu dünyaların her biri sonlu olduğu için evreni "bütünüyle sonsuz" olarak tanımlamaz; buna karşılık "bütünüyle sonsuz" olan Tanrı'dır, çünkü Tanrı "tutto lui è in tutto il mondo, ed in ciascuna sua parte infinitamente e totalmente" (bütün dünyada ve dünyanın her bir parçasında sonsuzca ve tümüyle, bir bütün olarak vardır).

Son birkaç yıl içinde tekrar tekrar okuyup, üzerinde düşündüğüm kitaplar arasında Paolo Zellini'nin *Breve storia dell'infinito*'su (Milano: Adelphi, 1980) da yer alıyor. Kitap, Borges'in *Avatares de la tortuga*'da "bütün öteki kavramları yozlaştıran, bulanıklaştıran sonsuzluk"a düzdiği ünlü yergi ile açılıyor; sonra Zellini bu konuyla ilgili bütün argümanları gözden geçiriyor, vardığı sonuç, sonsuzluğun yayılımının çözümlenerek, sonsuz küçüklükteki parçaların yoğunluğuna dönüşmesi.

Yazınsal kompozisyonla ilgili biçimsel seçimler ile evrenbilimsel bir model (daha doğrusu genel bir mitolojik çerçeve) arasındaki bu bağ, sanırım söz konusu bağı açık bir biçimde açığa vurmeyen yazarlarda da vardır. Mallarmé'den başlayarak dünya edebiyatı içindeki tarihini izleyebileceğimiz bir edebiyat beğenisinin, geometrik öğelerle ilişkileri ön plana çıkaran yazınsal metinlere yönelik beğenin arka planında çağdaş bilimin de temelini oluşturan düzen-düzensizlik karşıtlığı bülünür. Evren bir ısı bulutu içinde çözülüyor, bir

*entropi*¹ burgacına düşüyor kaçınılmaz olarak, ama bu önüne geçilmesi olanaksız sürecin içerisinde düzenlilik alanlarının, bir biçime bürünmeye eğilimli varoluş parçalarının, içinde belli bir tasarının ya da belli bir bakış açısının izlerini görebileceğimiz ayrıcalıklı noktaların bulunması olasıdır. Edebiyat yapıtı, varolanın bu en küçük parçalarından, varolanın bir biçim içinde billurlaştığı, bir anlama –sabit ve kesin, madensi bir hareketsizliğin katılığındaki bir anlama değil, bir organizma gibi canlı bir anlama – büründüğü bu en küçük parçalardan birisidir. Rastlantısal olandan doğmasına ve en son noktada onun yarışı önde bitireceğini bilmesine karşın şiir rastlantısal olanın en büyük düşmanıdır. "Un coup de dés n'abo-lira jamais le hasard" (Bir zar atışı rastlantıyı yok etmeyecek-tir hiçbir zaman).

Yüzyılın ilk yirmi otuz yılı içinde figüratif sanatlarda ve daha sonra edebiyatta ağırlığını duyuran mantıksal-geometrik-metafizik prosedürlerin yeniden değer kazanması olgusu-nu bu çerçeve içinde görmek gerekir; kristal amblemi birbi-rinden çok farklı şair ve yazarların oluşturduğu bir takımyıl-dızını ayırt etmemizi sağlayabilir: Fransa'da Paul Valéry, Amerika Birleşik Devletleri'nde Wallace Stevens, Alman-ya'da Gottfried Benn, Portekiz'de Fernando Pessoa, İspan-ya'da Ramón Gómez de la Serna, İtalya'da Massimo Bon-tempelli, Arjantin'de Jorge Luis Borges.

Kesin hatlı yüzeyi ve ışığı kırma yetisiyle hep bir amb-lem olarak benimsediğim kristal mükemmelliğin modelidir; kristallerin doğuşu ve gelişimiyle ilgili belli koşulların en tem-el biyolojik varlıkların doğuşu ve gelişimini belirleyen koşullara benzerlik gösterdiğini, yani kristallerin mineral dünya-sı ile canlı organizmalar arasında bir tür bir köprü oluşturdu-ğunu öğrendiğimizden beri kristale duyduğum bu eğilim da-ha da büyük bir anlam kazandı.

1. *Entropi*: Herhangi bir sistemin evrenle birlikte düzensizlik ve etkisizliğe doğru olan eğilimi. (Çev.)

İmgelem için yeni dürtüler arayışı içinde burnumu soktuğum bilimsel kitaplar arasında, şöyle bir şey okudum geçenlerde: "Canlı varlıkların oluşum sürecini en iyi gösteren modellerden biri, spesifik yapıların değişmezliği ile düzenliliğinin bir imgesi olan *kristal*, öteki ise aralıksız içsel kıpırtıya karşılık dışsal formların direşkenliğinin bir imgesi olan *kıvılcım*'dır". Jean Piaget ile Noam Chomsky'nin Centre Royaumont'daki tartışmalarını içeren kitaba Massimo Piattelli-Palmarini'nin yazdığı giriş yazısından aktarıyorum yukarıdaki tümceyi (*Théories du langage - Théories de l'apprentissage*, Ed. du Seuil, Paris, 1980). Zıtlık oluşturan kıvılcım ve kristal imgeleri biyolojiye sunulan seçenekleri görünür kılmak üzere kullanılıyor, buradan iki düşünür dil kuramları ile öğrenme yetisi konularına geçiyorlar.

Piaget ile Chomsky'nin konumlarının bilim felsefesindeki yansımalarını bir yana bırakacağım şimdilik. Piaget "gürültünün yarattığı düzen", yani kıvılcım ilkesinden, Chomsky ise "self-organizing-system" (kendi kendisini örgütleyen sistem), yani kristal ilkesinden yana.

Şimdilik beni ilgilendiren, bir önceki konferansta size sözünü ettiğim on altıncı yüzyıl amblemlerinden birinde olduğu gibi, bu iki figürün yan yana getirilmesi. Kristal ve kıvılcım: Gözümüzü alamadığımız mükemmel güzelliğin iki formu; zaman içindeki gelişimin, kendilerini çevreleyen madde-nin kullanımının iki biçimi; iki ahlaksal simge; iki mutlak; olgu, fikir, üslup ve duyguları sınıflandırmaya yarayan iki kategori. Az önce çağımız edebiyatındaki bir "Kristal Partisi"nden söz etmiştim; benzeri bir listenin "Kıvılcım Partisi" için yapılabileceğini sanıyorum. Ben kendimi hep bir kristal yanlısı olarak görmüşümdür. Ancak yukarıda aktardığım alıntı bir oluş tarzı, bir varoluş biçimi olarak kıvılcımın taşıdığı değeri unutmamak gerektiğini öğretiyor bana. Aynı şekilde, kıvılcımın izleyicisi olduklarını düşünenlerin kristalin sunduğu sakın, tutkulu dersi gözden uzak tutmamalarını diliyorum.

Geometrik rasyonellik ile insan yaşamlarının iç içe geç-

miş yumağı arasındaki gerilimi dile getirmek açısından bana daha geniş olanaklar sunan, daha karmaşık bir simge kent simgesidir. İçinde en çok şeyi söylemiş olduğuma inandığım kitabım *Görünmez Kentler*'dir, çünkü *Görünmez Kentler*'de bütün düşüncelerimi, deneyimlerimi ve varsayımlarımı bir tek simge üzerinde yoğunlaştırabildim; bu kitapta gerçekleştirdiğim bir başka şey de, bir öncüllük-ardıllık ya da bir hiyerarşiyi değil, içinde çok sayıda yolun izlenebileceği, çeşitli yönlerde budaklanmış, çok değişik sonuçların çıkarılabileceği bir ağı imleyen bir dizilim içinde her kısa metnin ötekilerin yanı sıra durduğu çok yönlü bir yapıyı kurmuş olmamdır.

Görünmez Kentler'de her kavram ve her değerin iki yönlü olduğu çıkar ortaya: kesinliğin de. Belli bir noktada Kubilay Han kişiliğinde her şeyi aklın ölçülerine vurma eğilimini canlandırır ve imparatorluğu hakkındaki bilgiyi bir satranç tahtasındaki satranç taşlarının değişik dizilimlerine indirger. Marco Polo'nun kendisine en ince ayrıntısına kadar anlattığı kentleri Kubilay Han kalelerin, fillerin, atların, şahların, vezirlerin, piyonların satranç tahtasındaki siyah ve beyaz kareler üzerindeki şu ya da bu dizilimiyle temsil eder. Bu işlem Kubilay Han'ı şu sonuca götürür: Fetihlerinin nesnesi, her parçanın üzerinde durduğu, hiçliğin simgesi şu satranç tahtasından başka bir şey değildir. Ama tam o anda beklenmedik bir şey olur: Marco Polo Kubilay Han'ı kendisine hiçlik gibi görünen şeyi daha yakından gözlemlemeye davet eder:

... Il Gran Kan cercava d'immedemisarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta il nulla: un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che invo-

lucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato.

Allora Marco Polo parlò: – La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere –. Il Gran Kan non s'era fin'allora reso conto che lo straniero sapesse esprimersi fluentemente nella sua lingua, ma non era questo a stupirlo. – Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto... Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente...

La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...

Yüce Han oyunla özdeşleşmeye çalışıyordu: Ama şimdi de oyunun amacına akıl erdiremiyordu. Her partinin sonu bir kazanç ya da kayıptır: Ama neyin? Üzerine oynanan şey neydi? Şah mat edildiğinde, kazananın eliyle bir kenara ittiği şahın ayakları altında hiçlik kalır: Siyah ya da beyaz bir kare. Özlerine varabilmek için fetihlerini soyutlaya soyutlaya son işlemle yüz yüze gelmişti Kubilay: İmparatorluğun bin bir hazinesi son ve kesin fethin aldatıcı kılıflarıydı yalnızca; düzgün, cilalı bir tahta parçasıydı fethedilen.

Ve Marco Polo konuştu: – Senin satranç tahtanda iki ağaç kullanılmış efendimiz: Abanoz ve akağaç. Ay-

dın bakışının ısrarla üzerinde durduğu bu parça bir ağaç gövdesinin kurak bir yılda büyüyen halkasından kesilmiş: Lifler nasıl dağılıyor görüyor musun? İşte şurada belli belirsiz bir düğüm fark ediliyor: Vakitsiz bir ilkbahar günü bir tomurcuk fışkırmaya çalışmış besbelli, ama gecenin çiyi geri çekilmeye zorlamış onu -. Yüce Han o âna dek yabancıнын Tatar dilinde kendisini bu kadar akıcı, bu kadar rahat ifade edebildiğini fark etmemiştir, ama onu asıl şaşırtan bu değildi. - İşte daha iri bir delik: Belki de bir kurtçuğun yuvasıydı bu; tahtâkurdunun olamaz çünkü doğduğu andan başlayarak durmadan oyardı ağacı o, yapraklarını kemirerek ağacın kesime ayrılmasına neden olan bir tırtılın yuvası olmalı... Daha çıkıntılı komşu kareye tam bitişsin diye bu kenarı hafifçe yontmuş marangoz keskişiyle...

Boş ve düzgün bir tahta parçasında okunabilecek şeylerin kalabalığında boğuluyordu Kubilay; Polo konuşmayı, abanoz ormanlarına, nehirleri bir uçtan bir uca geçen kütük yüklü sallara, rıhtımlara, penceredeki kadınlara vardırırmıştı bile...¹

Yukarıdaki sayfayı yazdığım andan başlayarak, kesinlikle ilgili arayışımın iki yöne doğru dallandığı açıklık kazandı gözümde. Bir yanda, olası olayların, işlemler yapmaya, teoremler kanıtlamaya uygun soyut şemalara indirgenmesi; öte yanda, şeylere özgü duyumsal yönü olabildiğince kesin bir biçimde aktarmak için gösterilen sözel çaba.

Gerçekte, benim yazım hep iki farklı bilme biçimine karşılık gelen iki değişik yolun karşısında bulmuştur kendisini: Bir yol, içinde birleşen doğruların, yansımaların, soyut biçimlerin, güç vektörlerinin izini sürebileceğimiz bedenden arındırılmış bir rasyonelliğin zihinsel uzamında hareket ediyor; öteki yol ise nesnelerle dopdolu bir uzamda hareket

1. Birkaç ufak değişikliklerle çeviri, *Görünmez Kentler*, İtalyanca'dan Çeviren: Işıl Saatçioğlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990), s. 139-140'dan alınmıştır.

ediyor ve yazılmış olanın yazılmamış olana, söylenebilecek ve söylenemeyecek şeylerin toplamına uydurulması yönünde kılı kırk yaran bir çabanın sonucunda sayfayı sözcüklerle doldurarak o uzamın sözel karşılığını bulmaya çalışıyor. İkisi de, hiçbir zaman tam olarak gerçekleştiremeyecekleri kesinliğe yönelik iki farklı itki: İlk yolun kesinliği mutlak bir biçimde gerçekleştiremesinin nedeni, "doğal" dillerin yapay dillere oranla her zaman *daha fazla* bir şeyler söylemesi, her zaman bilginin özünü bozan belli nicelikteki bir *gürültü*'yü içermesi; ikinci yolun ise bizi çevreleyen dünyanın yoğunluğu ile sürekliliğini yansıtmada boşluklar göstermesi, fragmanter bir nitelik taşıması, yaşanabilecek şeylere oranla her zaman *daha az* bir şeyler söylemesidir.

Ben bu iki yol arasında sürekli olarak bocalıyorum ve birinin olanaklarını azami ölçüde keşfettiğimi hissettiğim an, ötekine atıyorum kendimi. Bu nedenle, son yıllarda öykünün yapısı ile ilgili çabalarımı, günümüzde oldukça ihmal edilmiş bir sanat olan betimleme konusundaki çabalara doğru yönlendirdim. Kendisine "Bir zürafayı betimleyin" ya da "Yıldızlı gökyüzünü betimleyin" şeklinde bir ev ödevi verilmiş bir öğrenci gibi bu alıştırmalardan oluşan bir defter doldurmaya giriştim ve bu defteri bir kitabımın malzemesi yaptım. Kitabın adı geçenlerde İngilizce çevirisi de çıkmış olan *Palomar*: Bilgiyle ilgili en küçük sorunlar, dünyayla ilişki kurmanın yolları, sessizliğin ve sözlerin kullanımının getirdiği ödülleri ile düş kırıklıkları üzerine bir tür bir günce bu kitap.

Bu tür arayışlarımda şairlerin deneyimi her zaman eşlik etti bana: Siklamenin yapraklarını, çiçeğin yapraklar üzerindeki duruşunu gözlerimizde canlandırabilecek kadar ayrıntılı bir biçimde betimleyen ve şiire bitkinin hafifliğini vermeyi başaran William Carlos Williams'ı düşünüyorum; pangolinlerini,¹ sedefli deniz salyangozlarını ve hayvanlar kitabındaki bütün öteki hayvanları betimlerken zooloji kitaplarındaki bilgi-

1. *Pangolin*: Asya ve Afrika'ya özgü, karınca yiyen, sırtı pullu bir cins memeli hayvan. (Çev.)

lerle her şiirini ahlâksal bir bildirisi bulunan bir fabl haline getirecek simgesel, alegorik anlamları birleştiren Marianne Moore'u düşünüyorum; şiiri *L'anguilla*'da [Yılan Balığı] hem Williams'ın hem de Moore'un sonuçlarını gerçekleştirdiğini söyleyebileceğimiz Eugenio Montale'yi düşünüyorum. Bir yılan balığı biçimindeki çok uzun tek bir satırdan oluşan bu şiir, yılan balığının bütün yaşamını izler ve onu ahlâksal bir simgeye dönüştürür.

Ama özellikle Francis Ponge'u düşünüyorum, çünkü Ponge küçük düzyazı şiirleriyle çağımız edebiyatında benzersiz bir tür yaratmıştır: Dünyanın çeşitli görünümüleriyle kendi sözlerini örtüştürmek üzere önce alıştırmalar yapması gereken ve bir dizi girişim, *brouillon* (müsvedde) ve kestirim sonucunda bunu başaran o öğrencinin "alıştırma defteri". Ponge benim için eşsiz bir ustadır, çünkü *Le parti pris des choses*'un kısa metinleri ile aynı çizgiyi izleyen öteki kitapları, ister bir karidesten ister bir çakıl taşından ister bir sabun kalıbından söz etsinler, dili, şeylerin dili haline getirmek üzere dille girilen savaşımın en iyi örneğini temsil ederler: Şeylerden hareket eden ve şeylere kattığımız bütün insani niteliklerle yüklü olarak bize dönen bir dildir Ponge'un dili. Ponge'un niyeti –kendisinin de belirtmiş olduğu gibi– kısa metinler ve bu metinlerin daha geliştirilmiş değişikleri aracılığıyla yeni bir *De Rerum Natura* oluşturmak olmuştur; ben Ponge'da dünyanın fizikselliğini sözlerin elle tutulmaz ipince toz tabakası aracılığıyla yeniden kuran çağımızın Lucretius'unu bulabileceğimize inanıyorum.

Bana öyle geliyor ki, Ponge'un gerçekleştirdiği şey, Mallarmé'nin gerçekleştirdiği şeyle aynı düzeydedir, ondan ayrılan ve onu tamamlayan yönleriyle: Mallarmé'de söz soyutluğun en uç noktasına varıp, hiçliği dünyanın nihai tözü olarak göstererek kesinliğin en üst noktasına ulaşır; Ponge'da dünya en gösterişsiz, en sıradan ve asimetrik şeyler biçimini alır ve bu düzensiz, son derece küçük ayrıntıların karmaşıklığı içindeki biçimleri fark etmemizi sağlayan şey sözdür. Sözün,

dünyanın tözüne, nihai, biricik, mutlak töze ulaşmanın aracı olduğuna inananlar var; söz, bu tözü temsil etmekten çok onunla özdeşleşiyor (o nedenle bir araç olduğunu söylemek yanlış olur): Yalnızca kendini tanıyan, dünya üzerine başka hiçbir bilginin mümkün olmadığı söz var. Buna karşılık, sözün kullanımını şeylerin aralıksız izlenmesi olarak, onların tözüne değil, sonsuz çeşitliliğine bir yaklaşma, şeylerin bitmez tükenmez çokbiçimlilikteki yüzeyine bir değip geçme olarak görenler var. Hofmannsthal'ın dediği gibi: "Derinlik saklıdır. Nerede? Yüzeyde". Wittgenstein "Saklı olan bizi ilgilendirmez" diyerek Hofmannsthal'dan da öteye gidiyordu.

Ben bu kadar kesin bir tanım getirmek istemiyorum: Her zaman saklı ya da yalnızca potansiyel halinde veya varsayımsal bir şeyin arayışı içinde olduğumuzu düşünüyorum, bu şeyin yüzeyde beliren izlerini sürüyoruz. Temel zihinsel mekanizmalarımızın Yontmataş Devri'nde yaşamış toplayıcı ve avcı atalarımızdan, insanlık tarihinin bütün kültürlerine dek yinelenildiğine inanıyorum. Söz, tıpkı uçurumun iki ucu arasında gerilmiş bir kurtuluş köprüsü gibi, görünür izle, görünmez şeyin, eksik olan şeyin, arzulanan ya da korkulan şeyin arasında bağlantı kurar.

Bu nedenle, benim için sözün uygun kullanımı demek; varolan ya da olmayan şeylerin sözcükler olmaksızın iletebileceklerine saygı göstererek, varolan ya da olmayan şeylere ölçülü, dikkatli, çekinceli bir biçimde yaklaşmayı sağlayan kullanım demektir.

Sözel anlatımdan sürekli olarak kaçan bir şeyi yakalamak üzere dile karşı girilen savaşımın en anlamlı örneğini Leonardo da Vinci'de buluruz: Leonardo'nun not defterleri daha zengin, daha incelikli ve daha kesin bir anlatım arayışı içinde dille, ifade gücünden yoksun, çapraşık bir dille girilen savaşımın olağanüstü bir belgesidir. Gerçek yapıt son biçiminden değil, bu biçime ulaşmak için girilen çabalar dizisinden oluştuğu için, Francis Ponge bir düşüncenin değişik işlenişlerini birbiri ardı sıra yayımlıyordu; yazar Leonardo için

bir düşüncenin değişik işlenişleri, Leonardo'yu bir bilgi aracı olarak yazıda gösterdiği çabalar ve yazmayı tasarladığı kitaplar açısından yayımlanacak bir metnin tamamlanmasından çok, araştırma sürecinin ilgilendirdiğini kanıtlamaktadır. Nesneler ya da hayvanlar üzerine yazdığı bir dizi kısa fablde olduğu gibi, Leonardo'nun temaları da zaman zaman Pong'e'unkileri andırır.

Ateş hakkındaki öyküyü alalım, sözgelimi. Leonardo bize öykünün hızlı bir özetini verir: Kendisi "daha yüksek" bir element olduğu halde, tenceredeki su üzerinde durduğu için gücenen ateş alevini durmadan artırır, sonunda su kaynamaya başlar ve taşarak ateşi söndürür. Sonra Leonardo bu özeti üç bitişik sütuna yazılıp, hepsi de yarım bırakılmış üç taslak içinde geliştirir; her defasında yeni ayrıntılar ekler öyküye, nasıl küçük bir kor parçasından odunun boşlukları arasında ilerleyen bir alevin yükseldiğini, çıtırdığını, büyüdüğünü betimler. Ama çok geçmeden en basit öyküde bile anlatılabilecek ayrıntıların sınırı olmadığını fark ederek yarım bırakır yazdıklarını. Mutfağın ocağında alev alan bir odun parçasının öyküsü bile sonsuz büyüyebilir.

Kendi deyişle "omo sanza lettere" (eğitim görmemiş insan) Leonardo'nun yazılı sözle sorunlu bir ilişkisi vardı. Bilgisiyle boy ölçüşebilecek kimse yoktu yeryüzünde, ancak Latince'yi ve dilbilgisini bilmemesi çağının bilge kişileriyle yazılı iletişime geçmesini engelliyordu. Tabii ki Leonardo bilimsel düşüncelerinin çoğunu sözlerden çok çizimlerle daha açık bir biçimde aktarabileceğini düşünüyordu. Anatomi defterlerinde şunları yazıyordu: "O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?" (Ey yazar, burada çizimin ilettiği tüm düşünceyi [figurazione] hangi harflerle aynı mükemmellikte aktarabilirsin?). Leonardo yalnızca bilimde değil, felsefede de düşüncelerini resim ve çizimlerle daha iyi aktarabileceğinden emindi. Ama aynı zamanda bitmek tükenmek bilmeyen bir yazma gereksinimi duyuyordu içinde, hem çok değişik belir-

lenimleri ve gizleri içinde dünyayı araştırmak, hem de fantezilerine, duygularına, kırılganlıklarına biçim vermek üzere yazıyı kullanma gereksinimi; sözgelimi, aydın kesime çattığında: Leonardo'ya göre kendisi gibi "inventori e interpreti tra la natura e li omini" (doğayla insanlar arasındaki kâşifler ve yorumcular) grubuna dahil olanlardan farklı olarak aydınlar ancak başkalarının kitaplarında okuduklarını tekrarlamasını bilirler. Bu yüzden her geçen gün daha çok yazıyordu: Yıllar ilerledikçe resim yapmayı bir yana bıraktı, yazı yazarak ve çizimler yaparak düşünüyordu, sözler ve çizimlerle tek bir söylemin yolunu izlercesine defterlerini aynada okunabilecek tarzda tersten yazılmış yazısıyla dolduruyordu.

Codex Atlanticus'un 265'inci sayfasında, Leonardo dünyanın gelişimi ile ilgili bir tezi kanıtlamak üzere çeşitli kanıtları not etmeye başlar. Toprağa gömülmüş antik kentlerle ilgili örnekler verdikten sonra, dağlarda bulunmuş deniz fosillerine ve özellikle çok eski bir deniz canavarına ait olduğunu tahmin ettiği bazı iskelet kalıntılarına geçer. O anda imgelemine dalgalar arasında yüzmekte olan dev hayvanın görüntüsü kaplamış olmalı. Her durumda, sayfayı ters çevirir Leonardo ve üç kez çağrışımın tüm görkemi açığa vuracak bir tümceyi yazma girişiminde bulunarak hayvanın imgesini yakalamaya çalışır.

O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna e con grave e suberbo andamento!

Kaç kez görüldün sen suları kabarmış, koca okyanusun dalgaları arasında, sert kıllarla kaplı kara sırtınla, bir dağ gibi yüksek ve ağır ve görkemli ilerleyişinle!

Sonra metne *volteggiare* (dönmek) fiilini koyarak, canavarın ilerleyişine hareket katmaya çalışır:

E spesse volte eri veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteg-

giando in fra le marine acque. E con setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare!

Ve suları kabarmış, koca okyanusun dalgaları arasında birçok kez görüldün sen ve görkemli ve ağır bir hareketle dönerek gidiyordun denizin sularında. Ve sert kıllarla kaplı kara sırtınla bir dağ gibi yüksek ve yenilgiye uğratıp üstün gelerek dalgalara!

Ancak *volteggiare* (dönmek) sözü, çağrıştırmak istediği büyüklük ve görkemlilik izlenimini azaltıyormuş gibi gelir ona. O nedenle *solcare* (yarmak) fiilini seçer ve sağlam bir edebiyat sezgisiyle metne bütünlük ve ritim katacak bir biçimde parçanın bütün yapısını değiştirir:

O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque, e con superbo e grave andamento!

Kaç kez görüldün sen suları kabarmış, koca okyanusun dalgaları arasında, bir dağ gibi yüksek, yenilgiye uğratıp üstün gelerek dalgalara ve denizin sularını sert kıllarla kaplı kara sırtınla yararlanarak, görkemli ve ağır ilerleyişinle!

Neredeyse doğanın görkemli gücünün bir simgesi olarak sunulan bu görüntünün izlenmesi Leonardo'nun imgelemenin nasıl işlediğini anlama fırsatı veriyor bize. Konuşmanın sonunda bu imgeyi size bırakıyorum, bütün saygınlığı ve bütün giziyi olabildiğince uzun bir süre belleğinizde saklamanız için.

4

GÖRÜNÜRLÜK

Araf ta (XVII, 25) Dante'nin şöyle bir dizesi var: "Piove dentro a l'alta fantasia" (Sonra yağmur yağdı yüksek hayalime). Bu akşamki konferansında bu saptamadan yola çıkacağım: Hayâl, yağmurun yağdığı bir yerdir.

Araf taki bu dizenin hangi bağlamda bulunduğu baka-
lım. Öfkeli katında Dante cezalandırılmış öfkeyle ilgili İn-
cil'deki ve klasik yapıtlardaki örnekleri temsil eden ve doğru-
dan zihninde biçim kazanan imgeleri izlemektedir; Dante bu
imgelerin gökyüzünden yağdığını fark eder, yani söz konusu
imgeleri Dante'ye gönderen Tanrı'dır.

Araf ın çeşitli katlarında, manzaranın ve gökkubbenin
kendine has özelliklerinin, tövbe etmiş günahkârların ruhları
ve doğaüstü yaratıklarla karşılaşmaların yanı sıra, Dante'ye
günah ve erdemlerle ilgili örneklerin alıntıları veya temsilleri
görünür: Önce hareket edip konuşuyor izlenimini veren al-
çak kabartmalar biçiminde, sonra gözünün önüne yansıtılmış
görüler ve kulağına gelen sesler olarak, ve nihayet salt zihin-
sel imgeler şeklinde. Kısacası, bu görüler giderek içselleştiril-
miş bir biçimde ortaya çıkarlar, âdeta Dante her katta yeni
bir temsil biçimi yaratmanın gereksiz olduğunu ve bu görüle-
ri duyulardan geçirmeksizin doğrudan zihne yerleştirmenin
aynı oranda geçerlilik taşıdığını anlamıştır.

Ama bunu yapmadan önce imgelemin ne olduğunu ta-
nımlamak gerekmektedir. Dante'nin iki *terzina*'da¹ (XVII,
13-18) yaptığı şey de budur:

O imaginativa che ne rube
talvolta si di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,

1. *Terzina*: İtalyan nazım tekniğinde her grupta iki dizenin birbiriyle, üçüncü dizinin ise bir sonraki grubun üçüncü dizesiyle uyak oluşturduğu üçer dizelik gruplara verilen ad. (Çev.)

chi move te se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa
per sé o per voler che giù lo scorge.

Burada söz konusu olan, az ileride belirgin olarak ortaya konacağı üzere, "alta fantasia" (yüksek hayâl)'dir, yani kendisini rüyaların karmaşası içerisinde gösteren bedensel imgelemden farklı olarak, imgelemin daha yüksek bölümüdür. Bu noktayı saptadıktan sonra, çağının felsefesine özgü uslamlamayı yakından izleyen Dante'nin uslamlamasını izlemeye, yukarıdaki dizeleri Dante'nin ve çağının yorumlayacağı biçimde yorumlamaya çalışalım: Ey yetilerimize ve irademize kendini kabul ettirme ve bizi dış dünyadan kopararak bir iç dünyaya taşıma gücü olan imgelem – o kadar ki bin borazan çalsa farkına varmayız –, bellekte depolanmış duyu verileri tarafından biçim verilmediğinde, alımladığın görsel bildiriler nereden geliyor? "Moveti lume che nel ciel s'informa" (Gökte şekillenmiş ışık harekete geçiriyor seni): Dante'ye –ve Aquino'lu Thomas'a – göre, gökyüzünde bulunan ve ideal imgeleri yayan bir tür bir ışık kaynağı vardır, bu imgeler ya imgelemsel dünyanın içsel mantığına göre ("per sé") ya da Tanrının isteğine bağlı olarak oluşmaktadır: "o per voler che giù lo scorge" (ya da onu aşağıya gönderen bir irade aracılığıyla).

Dante sinema perdesine yansıtılmış ya da televizyon ekranında gördüğümüz görüntüler gibi, kendisi için öte dünyadaki yolculuğunun nesnel gerçekliği demek olan gerçeklikten kopmuş, sanki bir sinema perdesi ya da televizyon ekranından kendisine (karakter Dante'ye) görünen görülerden söz etmektedir. Ama şair Dante için, karakter Dante'nin bütün yolculuğu bu görüler gibidir; şair hem karakterinin gördüklerini, hem de onun gördüğüne inandığı, rüyasında gördüğü, hatırladığı, temsilini gördüğü şeylerle ona anlatılanları görsel olarak imgelemek zorundadır, tıpkı bu görsel çağrışımı kolaylaştırmak için yararlandığı bir şeyi, metaforların görsel içeriğini imgelemek zorunda olduğu gibi. Dolayısıyla, Dante'

nin betimlemeye çalıştığı, imgelemin *İlahi Komedyâ*'daki rolüdür, daha kesin olarak da sözel imgelemin zamandaşı olan ya da ondan önce gelen hayâlinin görsel kısmıdır.

İki çeşit imgelemsel süreci birbirinden ayırabiliriz: Sözen yola çıkarak görsel imgeye varan süreç ile görsel imgeden yola çıkarak sözel ifadeye varan süreç. İlk süreç normal olarak okumada gerçekleşen süreçtir: Örneğin, bir romandaki bir sahneyi ya da bir gazetede bir olayla ilgili röportajı okur ve metnin etkileme gücünün azlığına ya da çokluğuna bağlı olarak sanki gözlerimizin önünde olmuşçasına, sahneyi veya en azından sahnenin öne çıkan bazı parçalarını, ayrıntılarını görürüz.

Sinemada perdede gördüğümüz imge de yazılı bir metinden geçmiş, yönetmen tarafından zihinsel olarak "görölmüş", sonra da filmin karelerinde kesin son biçimi saptanmak üzere sette fiziksel boyutlarıyla yeniden kurulmuştur. Öyleyse bir film, maddesel ve maddesel olmayan aşamaların birbirine eklenmesinin bir sonucudur: İmgeler, filmin şu ya da bu aşamasında biçim kazanır. Bu süreçte, imgeleme özgü "zihinsel sinema"nın işlevi, en az kameranın kaydedeceği ve montajda bir araya getirilecek sekansların gerçekleştirimiyle ilgili aşamaların işlevi kadar önemlidir. Bu "zihinsel sinema" her birimizde her zaman işlevini sürdüren bir şeydir – ve her zaman, sinemanın icadından önce de sürdürmüştür. Zihinsel sinema içsel görüşümüze imgeler yansıtmaktan bir an geri durmaz.

Görsel imgelemin Ignacio de Loyola'nın *Ejercicios espirituales*'inde büyük bir önem taşıması anlamlıdır. Kitabının en başında Loyola'nın "composición el lugar" (yerin görsel kompozisyonu) ile ilgili sözleri, bir tiyatro oyununun nasıl sahnelenmesi gerektiğini anlatan sözleri andırmaktadır: "en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Chris-

to o Nuestra Señora" (Görsel bakış ya da derin düşünmede, özellikle görünürlüğü ölçüsünde Rabbimiz İsa'ya bakışta, bu temrin bakmak istediğimiz şeyin bulunduğu fiziki yeri imgelemen gözleriyle görmekten ibarettir. Fiziksel yer derken, sözgelimi İsa Mesih ya da Meryem Ana'nın bulunduğu bir kilise ya da tepeyi kastediyorum). Hemen ardından Loyola günahlarımızı bakışın görsel olmaması gerektiğini belirtmek gereksinimini duyar veya –eğer metni doğru anladıysam– metaforik türden bir görsel imgelemden yararlanmamız gerektiğini belirtir (yok olmaya mahkûm bedende hapsolmuş ruh).

Daha ileride, ikinci haftanın birinci gününde, ruhsal temrin uçsuz bucaksız bir görüsel manzara ve kalabalık insan kitlelerinin oluşturduğu görkemli sahnelerle açılır:

1^o *puncto*. El primer puncto es ver las personas, las unas y las otras; y primero las de la haz de la tierra, en tanta diversidad, así en trajes como en gestos, unos blancos y otros negros, unos en paz y otros en guerra, unos llorando y otros riendo, unos sanos, otros enfermos, unos nasciendo y otros muriendo, etc.

2^o: ver y considerar las tres personas divinas, como en el su solio real o trono de la su divina majestad, cómo miran toda la haz y redondez de la tierra y todas las gentes en tanta ceguedad, y cómo mueren y descenden al infierno.

1^o nokta. Birinci nokta insanları görmektir, her çeşit insanı görmek; ve her şeyden önce kıyafetleri ve hareketleri bin bir çeşitlilik gösteren yeryüzündeki insanları, kimi beyaz kimi siyah, kimi barış kimi savaş halindeki, kimi ağlayan kimi gülen, kimi sağlıklı kimi hasta, kimi doğan kimi ölen, vs. insanları.

2^o: Kutsal hükümdarlıklarının hükümdarlık makamında ya da tahtındaki üç kutsal kişiyi, nasıl baktıklarını bütün dünya yüzüne ve yuvarlığına ve onca körlük içindeki insanlara, nasıl ölüp cehenneme indiklerine,

görmek ve dikkatlice gözlemektir.

Musa'nın Tanrısının imgeler aracılığıyla temsil edilmeye tahammülü olmadığı düşüncesi Ignacio de Loyola'nın zihnini bir an olsun meşgul etmemiş görünüyor. Aksine, Loyola'nın Dante ya da Michelangelo'ya özgü olağanüstü görüsel yetileri bütün Hristiyanlardan beklediği söylenebilir Dante'nin, Cennetin ilahi görüşleri karşısında görsel imgelemine koymak zorunluluğunu duyduğu kısıtlamayı bile koymaksızın.

Bir sonraki günün ruhsal temrininde (ikinci derin düşünme, 1^o nokta), derin düşünceye dalmış kişinin kendisini sahneye sokması, düşsel eylemde bir oyuncu rolü üstlenmesi gerekiyor:

El primer puncto es ver las personas, es a saber, ver a Nuestra Señora y a Joseph y a la ancilla y al niño Jesús, después de ser nascido, haziéndome yo un pobrezito y esclavito indigno, mirándolos, contemplándolos y serviéndolos en sus necesidades, como si presente me hallase, con todo acatamiento y reverencia possible; y después reflectir en mí mismo para sacar algùn provecho.

İlk nokta insanları, görülmesi gereken insanları görmektir, yani Meryem Ana'mızı, Yusuf'u, hizmetçi kızı ve yeni doğmuş Çocuk İsa'yı, kendimi zavallı bir insana, değersiz, aciz bir köleye dönüştürüp, onlara bakarak, onları izleyerek, onların ihtiyaçlarını karşılayarak, bütün inancım, bütün saygımla sanki orada hazır bulunuyormuşçasına; ve sonra bundan biraz olsun fayda görmek için, kendi hakkımda düşünceye dalmak.

Tabii, Karşı Reform hareketini gerçekleştirirken Katolikler görsel iletişimde temel araçlarından birini bulmuşlardı: İnananlar, dinsel sanatın duygusal telkinleri sayesinde, Kilise'nin sözlü öğretisi ile ortaya koymaya çalıştığı anlamlara ulaşacaktı. Ancak her zaman, inananların "tasavvur ettiği" değil, bizzat Kilise'nin önerdiği verili bir imgeden yola

çıkma söz konusuydu. Sanırım Loyola'nın yöntemini, kendi çağının tapınma biçimleriyle karşılaştırıldığında bile farklı kılan özellik, en derin anlamlara ulaşmanın bir yolu olarak sözden görsel imgeleme geçmiş olmasıdır. Burada da çıkış noktası ile varış noktası önceden belirlenmiştir; ancak arada, bireysel imgelemenin kullanımında, karakterler, yerler, sürekli değişen sahneler tasavvur etmede bir sonsuz seçenekler alanı açılır. Görsel imgelemenin bir dinsel beyandan ya da kısa bir İncil alıntısından çıkarmayı başardığı itkilerden hareketle inançlı kişi aklının duvarlarına bin bir figürden oluşan freskler çizmeye çağrılır.

Yalnızca edebiyata özgü sorunsallara dönelim ve şu soruyu soralım kendimize: Edebiyatın kökeni ve amacı açısından bir otoriteye ya da bir geleneğe başvurmadağı, tam tersine yeniliğı, özgünlüğü ve yaratıyı hedeflediğı bir çağın imgelemi nasıl oluşur? Kanımca, bu durumda görsel imgenin veya sözel ifadenin önceliğı sorununda (biraz tavuk yumurta sorununu andıran bir sorun bu) terazi kesin olarak görsel imgelemenden yana ağır basar.

Hayâle "yağan" imgelerin kaynağı nedir? Haklı olarak Dante kendisini, görülerinin doğrudan Tanrısal esinin ürünü olduğunu belirtmede hiçbir sakınca görmeyecek kadar yükseklerde görüyordu. Daha yakın çağların yazarları (Dante benzeri bir misyonu üstlenen birkaçı dışında) bağlantılarını dünyasal vericiler aracılığıyla kuruyorlar: Bireysel ya da kolektif bilinçaltı gibi, yitirilmiş zamandan bir kez daha filizlenen duyumlarla yeniden kazanılmış zaman gibi, varoluşun bir tek nokta veya anda yaşadığı "epifaniler", yoğunlaşmalar gibi. Kısacası, gökyüzünden kaynaklanmasalar dahi, bireye oranla bir tür aşkınlık kazanarak, bizim niyetlerimizi ve denetimimizi aşan süreçler söz konusu burada. Bu sorunla uğraşanlar şairler ve romancılar değil yalnızca. Zekânın yapısı üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan Douglas Hofstadter gibi bir bilimadamı da *Gödel, Escher, Bach* adlı ünlü yapıtında benzeri bir soruyu getiriyor gündeme; burada geçek sorun

hayâle "yağmış olan" farklı imgeler arasındaki seçimdir:

Think, for instance, of a writer who is trying to convey certain ideas which to him are contained in mental images. He isn't quite sure how those images fit together in his mind, and he experiments around, expressing things first one way and then another, and finally settles on some version. But does he know where it all came from? Only in a vague sense. Much of the source, like an iceberg, is deep underwater, unseen – and he knows that. (Vintage basımı, 1980, s. 713)

Zihinsel imgeler biçimindeki belli fikirlerini aktarmaya çalışan bir yazarı düşünün, sözgelimi. Bu imgele-
rin zihninde nasıl olup da uyumlu bir bütün oluşturdu-
ğundan tam emin değildir yazar, aklındaki şeyleri önce
bu, sonra şu şekilde ifade ederek çeşitli yollar dener ve
sonunda bunlardan birinde karar kılar. Ama yalnızca
belli belirsiz bir anlamda. Kaynağın büyük kısmı tıpkı
bir aysberk gibi sualtında ve görünmez haldedir ve ya-
zar bunu bilir.

Ama belki de ilk iş olarak bu sorunun geçmişte nasıl
ele alındığına bakmamız gerekiyor. İmgelemele ilgili en kap-
samlı, en anlaşılır, en derli toplu tarihçeyi Jean Starobinski'-
nin "L'empire de l'imaginaire" adlı yazısında buldum (*La re-
lation critique*, Gallimard, 1970). Neoplatonik kökenli Röne-
sans büyücülüğünden "imgelem dünyanın ruhu ile iletişim
kurma" tarzındaki görüş doğmuştur; bu görüş, Roman-
tizm ve Gerçeküstücülük'te yeniden güncellik kazanacaktır.
Bu görüş, imgelemi bir bilme aracı olarak gören, bilimsel bil-
me yöntemlerinden farklı yöntemler kullansa bile imgelemin
bilimle bağdaşabileceğini, bilime yardım edebileceğini, hatta
varsayımlarını formüle edebilmesi için bilimadaminin böyle
bir bilme yolundan geçmesi gerektiğini öne süren görüşle çe-
leşmektedir. Buna karşılık, imgelemi evrensel hakikatin bir
deposu olarak değerlendiren kuramlar, bir *Naturphilosophie*

veya bir tür teosofik¹ bilgi ile uyum içinde olsalar bile bilimsel bilgi ile bağdaşamazlar (tabii, bilinebilecek olan; dış dünyanın bilime, imgelemsel bilginin ise bireyin içsellğine bırakılması yoluyla ikiye ayrılmadığı sürece). Starobinski bu konumlardan ikincisinde Freudcu psikanalizin yöntemini buluyor, buna karşılık arketipler ile kolektif bilinçaltının evrensel geçerliliği bulunduğunu öne süren Jung'un yöntemi dünyasal hakikate katılış biçimindeki imgelem fikriyle birleşiyor.

Bu noktada sormadan geçemeyeceğim bir soru var: İmgelemle ilgili kendi görüşümü, Starobinski'nin belirlediği iki akımdan hangisine yerleştirmem gerekiyor? Bu soruyu yanıtlayabilmek için yazarlık deneyimime dönüp bakmam, özellikle bu deneyimin "fantastik" anlatılar yazmakla ilgili bölümünü yeniden gözden geçirmem gerekiyor. Fantastik öyküler yazmaya başladığımda, kuramsal sorunları göz önünde bulundurmuyordum henüz: Emin olduğum tek şey, her öykümün kökeninde bir görsel imgenin bulunduğuydı. Sözgelimi, bu imgelerden biri, bir parçası ötekinden bağımsız olarak yaşamaya devam eden iki parçaya ayrılmış bir adam olmuştur; bir başka örnek, bir ağaca tırmanan ve sonra bir daha yere inmeksizin bir ağaçtan ötekine geçerek yaşayan delikanlıdır; bir üçüncü örnek ise, içinde biri varmış gibi hareket eden ve konuşan boş bir zırhtır.

Dolayısıyla bir anlatı fikrinin oluşması süreci içinde aklıma gelen ilk şey, şu ya da bu nedenden ötürü bana anlamla yüklü gibi görünen (bu anlamı söylemsel ya da kavramsal terimlerle dile getiremesem bile) bir imgedir. Söz konusu imge zihnimde yeteri kadar netlik kazandığı anda, bu imgeyi bir öyküye dönüştürmeye koyulurum; daha doğrusu, potansiyellerini dönüştüren imgelerin kendileridir, içlerinde taşıdıkları anlatıdır. Her imgenin çevresinde yeni imgeler doğar, bir benzerlikler, simetriler, karşıtlıklar alanı oluşur. Artık

1. *Teosofi*: Tanrısal bilgeliğin dış dünyanın her yerinde, özellikle insanda var olduğu kuramına ve uygulamasına dayanan öğretidir. Teosofi öğretisine göre, tanrısal bilgelik dış dünyadaki nesneleri etkiler ve insan onun aracılığıyla, aydınlanma yoluyla doğanın kendisine özgü bir biçimde ona ilettiği tanrısal varlığa ulaşabilir. (Çev.)

yalnızca görsel değil, aynı zamanda kavramsal bir nitelik kazanan bu malzemenin düzenlenmesinde, öykünün gelişimine bir düzen, bir anlam vermek üzere bu noktada benim niyetim de işin içine girer; ya da benim yaptığım daha çok, hangi anlamların birbirleriyle bağdaşır, hangilerinin bağdaşmaz nitelikte olduğunu saptamaya çalışmaktır; bunu yaparken, öyküye vermek istediğim genel biçimi göz önünde bulundururum ve her zaman olası seçenekler için belli bir alan bırakırım. Aynı zamanda yazı, sözel dönüştürüm giderek daha büyük bir önem kazanır; diyebilirim ki, siyahı beyazın üzerine koymaya başladığım andan itibaren önemli olan yazılı sözdür: Yazılı söz, önce görsel imgenin bir karşılığını bulma arayışı, sonra başlangıçta saptadığım üslubun tutarlı bir biçimde geliştirilmesi demektir. En sonunda bütün alana egemen olur yazılı söz. Sözel ifadenin en başarılı biçimde akıp gittiği yönde anlatıyı yönlendirecek olan yazıdır; görsel imgeleme düşen, yazının ardı sıra gitmektir artık.

Kozmokokmik Öyküler'de prosedür biraz farklıydı, çünkü çıkış noktası bilimsel söylemden alınmış bir önermeydi: Görsel imgelerin özerk oyunu bu kavramsal önermeden doğmak zorundaydı. Amacım mitolojiye özgü imgelerden oluşan bir söylemin herhangi bir topraktan doğabileceğini göstermektir: Günümüz biliminin dili gibi, her tür görsel imgeden oldukça uzak bir dilden bile. En teknik bir bilim kitabını veya en soyut bir felsefe yapıtını okurken bile, beklenmedik bir biçimde görsel imgeleme harekete geçiren bir tümceyle karşılaşabilir insan. Dolayısıyla, burada imgenin daha önceden var olan yazılı bir metin tarafından belirlendiği bir durumla karşı karşıyayızdır (okurken karşılaştığım bir sayfa ya da tek bir tümce) ve buradan ya o metnin esprisine uygun ya da tamamıyla kendi yolunda giden bir imgelemsel süreç doğabilir.

Yazdığım ilk kozmokokmik *La distanza della Luna* (Ayn Uzaklığı) olasılıkla en "gerçeküstücü" olanıdır: Yerçekimi fiziğine dayalı çıkış noktasının rüyalara özgü bir fanteziye açılması anlamında. Öteki kozmokokmiklerde olay örgüsünü yön-

lendiren düşünce, bilimsel çıkış noktası ile daha çok örtüşen bir düşüncedir; ancak bu düşünceye her zaman bir hayal gücü, bir duygu kılıfı geçirilmiş, hep bir veya iki öykü kişinin sesi verilmiştir.

Kısacası, benim çalışma yöntemim, kendiliğinden çoğalan imgeler ile bir amaca yönelik söylemsel düşünceyi birleştirmek üzerine kuruludur. Açılış hamlesini, kendi içsel mantığını devreye sokan görsel imgelem yapsa bile, er geç bu görsel imgelem usavurum ile sözel ifadenin kendi mantıklarını kabul ettirdikleri bir ağa kaptırır kendini. Her durumda, görsel çözümler belirleyici olmayı sürdürür ve kimi zaman beklenmedik bir biçimde ne düşünsel tasarımların ne de dilsel kaynakların çözebileceği durumlar hakkında son sözü söyler.

Kozmokomik Öyküler'deki insanbiçimcilikle¹ ilgili açıklığa kavuşturulması gereken bir nokta var: Bilimle tam da insanbiçimci bilgidен kurtulma çabalarım açısından ilgileniyorum, ama imgelemimizin yalnızca insanbiçimci olabileceği kanısındayım; içinde insanın hiçbir zaman var olmadığı, hatta var olmasının hemen hemen olanaksız görüldüğü bir evreni insanbiçimci bir bakış açısıyla anlatmamın nedeni de bu.

Starobinski'nin belirlediği iki akımla ilgili olarak kendime yönelttiğim soruyu yanıtlamanın vakti geldi: İmgelemin bir bilme aracı olduğunu ileri süren görüş mü yoksa imgelemin dünyanın ruhuyla özdeşleşmek olduğunu ileri süreni mi? Hangisi yönünde kullanıyorum tercihim? Şu âna kadar söylediklerime bakılırsa, ilk eğilimin kararlı bir savunucusu olmam gerekir; çünkü benim için anlatı, imgelerin oluşturduğu kendiliğinden doğan bir mantık ile rasyonel bir amaca bağlı olarak yön verilen bir tasarımın birleştirilmesi demektir. Ama aynı zamanda imgeleminde hep bireysel olanın, öznel olanın dışındaki bir bilgiye ulaşmak için bir araç aramışımdır; o nedenle ikinci görüşe, imgelemin dünyanın ruhuyla özdeşleşme olduğu görüşüne daha yakın olduğumu belirt-

1. *İnsanbiçimcilik (antropomorfizm)*: Tanrıya ya da tanrılara, insanca duygular, tutkular, düşünceler ve davranışlar yakıştırmak eğilimi. (Çev.)

mem daha doğru olur.

Ancak, içinde kendimi bütünüyle bulduğum bir başka tanım var: Potansiyel olanın, varsayımsal olanın repertuarı olarak imgelem; ne olmuş olanın ne de belki olacak olanın, olmuş olabilecek olanın repertuarı. Starobinski kitabında bu noktadan Giordano Bruno ile ilgili olarak söz ediyor. Giordano Bruno'ya göre *yaratıcı tin* "mundus quidem et sinus unexplicable formarum et specierum", yani biçimlere, imgelere hiç doymayan bir dünya ya da bir boşluktur. İşte ben bu potansiyel çoğulluk dünyasından yararlanmanın her tür bilgi biçimi için vazgeçilmez olduğuna inanıyorum. Şairin zihni, bazı belirleyici anlarda bilim adamının zihni, imgelerin çağrışımlarından oluşan bir süreç uyarınca işler; bu süreç olanaklı olan ile olanaksız olanın sonsuz biçimleri arasından seçim yapma ve bağlantı kurmanın en hızlı yöntemidir. Hayâl, bütün olası birleşimleri dikkate alan ve bunlar arasından bir amaca karşılık gelenlerini veya yalnızca en ilginç, en keyif verici, en eğlenceli olanlarını seçen bir tür elektronik makinedir.

Şimdi bana bu fantastik dünyada "dolaylı" imgelerin ya da başka bir deyişle bize kültür tarafından hazır olarak verilen imgelerin yerini açıklamak düşünüyor, ister kitle kültürü olsun bu, isterse geleneğin bir başka biçimi. Bu soru beraberinde bir başka soruyu getiriyor: "İmge uygarlığı" dediğimiz uygarlıkta bireysel imgelemen geleceği ne olacak? Giderek artan bir biçimde bir prefabrike imgeler tufanının altında kalan bir insanlar topluluğunda, nesnelerin imgelerini *in abstentia* [yokluklarında] canlandırabilme gücü gelişimini sürdürebilecek mi? Bir zamanlar bir bireyin görsel belleği, doğrudan deneyimlerinin oluşturduğu imgeler dağarcığı ile kültürden yansıyan imgelerin kısıtlı repertuarıyla sınırlıydı; kişisel mitoslara biçim verme olanağı, bu bellekteki fragmanların kendi aralarında beklenmedik ve çağrışımca zengin birleşimler içinde bir araya geliş tarzlarından doğuyordu. Bugün öylesine çok sayıda imgelemen bombardımanı altındayız ki, doğrudan deneyimi birkaç saniye önce televizyonda gördüklerimiz-

den ayırt edemiyoruz. Belleğimiz tıpkı bir çöplük gibi imge kırıntılarının oluşturduğu katmanlarla örtülmüş durumda, böyle bir çöplük yığnında bir imgenin birçok öteki imge arasından yükselip boy göstermesi giderek zorlaşmakta.

Eğer Görünürlük'ü kurtarılması gereken değerler listeme aldıysam bunun nedeni, temel bir insani yetiyi yitirmekle nasıl bir tehlike içine girdiğimiz konusunda uyarıda bulunmaktı: Gözlerimiz kapalı belli görüleri zihnimizde canlandırabilme, beyaz kâğıt üzerindeki siyah harflerin oluşturduğu satırlardan renkleri, biçimleri göz önüne getirebilme, imgeler yoluyla *düşünebilme* gücünün yitirilmesinden söz ediyorum. Şöyle olası bir imgelem eğitimi kuruyorum aklımda: Bizi, içsel görümüzü (onu boğmadan, karmakarışık, geçici düşlere dalmasına izin vermeden) denetlemeye alıştırarak; imgelerin iyi tanımlanmış, akılda kalıcı, kendine yeterli, "ikastik"¹ bir biçim içinde saydamlık kazanmasını sağlayacak bir imgelem eğitimi.

Tabii, ancak kendi üzerimizde uygulayabileceğimiz bir eğitim bu, ânın gerektirdiği yöntemler bularak ve öngörülemez sonuçlarıyla. Yaşamımın ilk yıllarında, henüz başlangıç aşamasında olsa da, bugünkü enflasyondan hayli uzakta bulunsa da, çoktan "imgeler uygarlığı"nın bir çocuğuydum ben. Bir ara dönemin ürünü olduğum söylenebilir: Çocukluk yıllarıma eşlik eden, kitaplarda, haftalık çocuk dergilerinde, oyuncak kutularının kapaklarında, kısacası her yerde rastladığımız renkli illüstrasyonların çok önemli olduğu bir dönemin. O yıllarda doğmuş olmamın formasyonumu derinden etkilediğine inanıyorum. İmgeler dünyamı ilk etkileyen figürler, o zamanlar İtalya'nın en yüksek tirajlı çocuk dergisi olan *Corriere dei piccoli*'nin figürleridir. Hayatımın üç yaşından on üç yaşına kadar olan döneminden söz ediyorum, o zamanlar bütün ergenlik yıllarım boyunca süren sinema tutkusunu mutlak bir saplantıya dönüşmemişti henüz. Aslında belirleyici dönemin, okumayı öğrenmeden önceki dönem, yani üç ile altı yaş arasındaki dönem olduğunu sanıyorum.

1. *İkastik* sözcüğünün anlamı için 73'üncü sayfadaki dipnota bakınız. (Çev.)

1920'li yıllarda İtalya'da *Corriere dei piccoli* zamanın en ünlü Amerikan çizgi romanlarını yayımlıyordu: Happy Hooligan, The Katzenjammer Kids, Felix the Cat, Maggie and Jiggs... tabii bütün bu çizgi roman kahramanlarına İtalyanca adlar verilmişti. İtalyan çizgi romanları da vardı arada, bazıları dönemin grafik anlayışı ve üslubu içinde birinci sınıf çalışmalardı. O dönemde İtalya'da konuşmaların balon içinde verilmesi yöntemi henüz kullanılmıyordu (bu yöntem otuzlu yıllarda Mickey Mouse'un ithal edilmesiyle başladı); *Corriere dei piccoli* Amerikan çizgi romanlarını, balonların yerine her kareye uyaklı iki ya da dört dizelik yazılar koyarak yeniden çiziyordu. Her durumda, okuma yazmayı bilmediğim için sözleri kolaylıkla gözden çıkarabiliyordum ben, resimler yeterliydi. Annemin ben doğmadan alıp biriktirmeye başladığı ve sayılarını her yıl ciltlettirdiği bu dergiyle yaşıyordum. Her çizgi romanı bir sayıdan ötekine izleyerek saatler geçiriyor, sahneleri farklı biçimlerde yorumlayarak zihnimde öyküler kuruyordum kendi kendime; değışkeler üretiyor, tek tek sahneleri daha geniş bir öykü içinde birleştiriyor, her çizgi romanın değışmeyen yönlerini bulup çıkarıyor, bu yönleri birbirine bağlıyordum; bir çizgi romanı bir başkasıyla karıştırıyor, ikincil karakterlerin kahramanlara dönüştüğü yeni çizgi romanlar canlandırıyordum kafamda.

Okumayı öğrendiğimde bunun bana pek az yararı oldu: O içi boş dizeler aydınlatıcı bilgiler vermekten uzaktı; çoğunlukla, tıpkı benimkiler gibi el yordamıyla yapılmış yorumlardı öykünün, ya İngilizce'yi bilmediği ya da yeniden çizilerek sözleri silinmiş kopyalar üzerinde çalıştığı için dizeleri yazan kişinin özgün çizgi romanların balonlarında neler yazılı olduğu hakkında en ufak bir fikri olmadığı açıktı. Her neyse, ben yazılı satırları göz ardı etmeyi yeğliyordum, gözde uğraşıma dönüyor, resimlerle resimlerin dizilişinde düşler görmeyi sürdürüyordum.

Hiç kuşkusuz bu alışkanlık yazılı söz üzerinde yoğunlaşma yeteneğimde bir gecikmeye yol açtı (okuma için gerekli

dikkati ancak daha sonraları ve çabayla edindim), ama söz-süz resimleri okumak benim için masal kurma, üslup oluşturma ve imgeleri bir araya getirme konularında önemli bir eğitim oldu. Örneğin, Pat O'Sullivan'ın küçük bir kareye sığdırdığı şu sahne sanırım hep bir örnek oluşturdu benim için: Siyah bir gökyüzünde dolunay, ayın altında bir kır manzarası, bu manzarada yitip giden bir yol ve bu yolun üzerinde Felix the Cat'in siyah silüeti.

Hiç şüphesiz Tarot kartlarının gizemli figürlerinden çeşitli öyküler çıkardığım, aynı figürleri her defasında farklı bir biçimde yorumladığım sonraki yıllarıma ait çalışmanın kökleri, sayfalarca çizgi roman başında geçirdiğim düşlerle dolu anlarda yatıyor. Yalnız Tarot kartlarıyla değil, aynı zamanda başyapıt niteliğindeki resimlerle *Il castello dei destini incrociati*'de yapmaya çalıştığım şey, bir tür "fantastik ikonoloji"ydi. Gerçekten de, Carpaccio'nun Venedik'te San Giorgio degli Schiavoni kilisesinde bulunan resimlerini yorumlamaya, Aziz Gregorius ile Aziz Hieronymus'un hayatını anlatan resimler dizisini tek bir öyküymüş, tek bir insanın yaşam öyküsüymüş gibi izleyerek kendi hayatımı bu Gregorius-Hieronymus'un hayatıyla özdeşleştirmeye çalıştım. Bu fantastik ikonoloji resme olan büyük tutkumu dile getirmenin alışılmış yollarından birine dönüştü: Sanat tarihinin ünlü tablolarından ya da her halükârda üzerimde bir etki yaratmış olan resimlerden yola çıkarak *kendi* öykülerimi anlatma yöntemini benimsedim.

Değişik öğelerin yazınsal imgelemenin görsel kısmını oluşturmaya katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz: Gerçek dünyanın doğrudan gözlemlenmesi; gerçeklik imgelerinin hayâllerle, düşlere dönüştürülmesi; çeşitli düzeylerinde kültürün aktardığı simgesel dünya, ve gerek düşüncenin görselleştirilmesinde gerekse söze dönüştürülmesinde birinci derecede önemli olan bir süreç, duyu deneyimlerinin soyutlanması, yoğunlaştırılması, içselleştirilmesi süreci.

Hepsi de, kendime model olarak seçtiğim yazarlarda

belli ölçülerde bulunan öğeler bunlar, en çok da görsel imgelemin özellikle ön plana geçtiği dönemlerde, Rönesans, Barok ve Romantizm dönemlerinin edebiyatlarında. On dokuzuncu yüzyıl fantastik öykülerini bir araya getirdiğim bir antolojide, Hoffmann, Chamisso, Arnim, Eichendorff, Potocki, Gogol, Nerval, Gautier, Hawthorne, Poe, Dickens, Turgenyev, Leskov'dan Stevenson'a, Kipling'e, Wells'e uzanan bir yazarlar topluluğunun öykülerinde kendini gösteren görülerle dolu, gösterişli çizginin izini sürdüm. Buna paralel olarak, kimi zaman aynı yazarlarda, bir başka çizgiyi izledim: Fantastik olanı günlük yaşamın içinden çıkaran bir çizgiyi, Henry James'de doruğa ulaşacak olan içselleştirilmiş, zihinsel, göze görünmez bir hayâl anlayışını.

Prefabrike imgelerin artan enflasyonu karşısında iki binli yıllarda bir fantastik edebiyatı mümkün olacak mı? Bugünden başlayarak önümüzde iki yolun açıldığını görüyoruz. 1) Kullanılmış imgeleri, anlamlarını değiştirecek yeni bir bağlamda yeniden devreye sokmak. Postmodernizm, kitle iletişim araçlarına özgü imgeleri ironik bir biçimde kullanma ya da edebiyat geleneğinin bir kalıtı olan fantastik anlatılara yönelik beğeniyi, yabancılaşmayı vurgulayan anlatı mekanizmalarında kullanarak yeniden gündeme sokma eğilimi olarak görülebilir. 2) Her şeyi silip sıfırdan başlamak. Samuel Beckett görsel öğeleri ve dili en aza indirgeyerek olağanüstü sonuçlar elde etmiştir, sanki sona ermiş bir dünyadan sonraki bir dünyada yazıyormuşçasına.

Belki de bütün bu sorunların aynı anda bir arada bulunduğu ilk metin Balzac'ın *Bilinmeyen Başyapıtı*'dır. Peygamberlere özgü bir içgörü diye adlandırabileceğimiz bir kavrayışın; edebiyat tarihinin düğüm noktalarından birinde yer alan, bir "sınır noktası" deneyimini temsil eden, kâh kahince kâh gerçekçi, her zaman doğanın güçlerince yönlendirilmiş, ama her zaman yaptıklarının son derece bilincinde olan Balzac'tan gelmiş olması bir rastlantı değildir.

Balzac'ın 1831 yılından 1837 yılına dek üzerinde çalıştı-

ğ**i** *Bilinmeyen Başyapıt*'ın başlangıçtaki altbaşlığı "fantastik anlatı" iken, son versiyonda bu altbaşlık "felsefi inceleme" biçimini almıştır. Arada gerçekleşen şey, bir başka öyküsünde Balzac'ın da belirttiği gibi edebiyatın fantastiği öldürmüş olmasıydı. Öykünün 1831 yılında bir dergide yayımlanan ilk biçiminde, yaşlı ressam Frenhofer'in, bir renkler karmaşasından, biçimsiz bir sisin içinden yalnızca bir kadın ayağının görüldüğü kusursuz tablosunu sanatçının iki meslektaşı, Pourbus ve Nicholas Poussin anlamakla kalmaz, ikisi de hayranlık duyarlar tabloya: "Combien de jouissances sur ce morceau de toile!" (Ne büyük incelikler var bu küçük tuval parçasında!). Tablonun modeli bile, tabloyu anlamasa da bir biçimde etkilenir ondan.

Gene 1831 yılında, ancak bu kez kitap biçiminde yayımlanan ikinci değişikde öyküye eklenen birkaç espri meslektaşların anlayışsızlığını açığa vurur. Frenhofer idealleri uğruna yaşayan bir ermiştir hâlâ, ancak yalnızlığa mahkûm edilmiştir. 1837 yılında yayımlanan son değişikeye resimle ilgili teknik değerlendirmeleri içeren çok sayıda sayfa eklenmiştir ve öykü Frenhofer'in kendisini, başyapıtım dediği tablosuyla birlikte bir odaya kapayıp, tabloyu yakarak intihar etmeye yazgılı bir deli olduğunu açıkça belli eden bir sonla bitirilir.

Bilinmeyen Başyapıt modern sanatın gelişimiyle ilgili bir mesel olarak yorumlanmıştır çoğu kez. Böyle bir yorum getiren çalışmalardan sonuncusunu, Hubert Damisch'in yazısını (*Fenêtre jaune cadmium*'da, 1984) okuduğumda, bu öykünün edebiyat üzerine, dilsel anlatım ile duysal deneyim arasındaki kapatılması olanaksız boşluk üzerine, görsel imgelemin ele geçmezliği üzerine bir mesel olarak da okunabileceğini fark ettim. İlk değişikde fantastik tanımlanması olanaksız bir şey olarak tanımlanıyor: "Pour toutes ces singularités, l'idiome moderne n'a qu'un mot: *c'était indéfinissable* ... Admirable expression. Elle résume la littérature fantastique; elle dit tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit; et quand vous l'avez placée sous les yeux d'un lecte-

ur, il est lancé dans l'espace imaginaire" (Bütün bu harika şeyler için modern dilde yalnızca bir tek sözcük var: *tanımlanması olanaksız bir şey bu* ... Mükemmel bir söz. Fantastik edebiyatını özetleyen bir söz; ruhumuzun sınırlı algılarından kaçan her şeyi dile getiriyor; ve okurun gözleri önüne serdiğinizde, imgelemsel bir uzama fırlatılmış oluyor okur).

Sonraki yıllarda Balzac, kendisi için her şeyin gizemli bir biçimde bilinmesi anlamında sanat demek olan fantastik edebiyatı reddetmiş, dünyayı olduğu gibi en ince ayrıntılarıyla betimlemeye dönmüştür, yaşamın gizini anlattığından hep emin olarak. Tıpkı Balzac'ın Frenhofer'i bir kâhin ya da bir deli yapmak konusunda uzun uzun duraksadığı gibi, öyküsü de içinde en derin hakikatin yer aldığı bir belirsizliği taşımayı sürdürüyor. Sanatçının imgelemi hiçbir yapının gerçekleştiremeyeceği bir potansiyeller dünyasıdır; yaşayarak deneyimler edindiğimiz dünya bir başka dünyadır, başka düzen ve düzensizlik biçimlerine yanıt veren bir dünya; sayfalar üzerinde biriken söz katmanları tıpkı tuval üzerindeki renk katmanları gibi gene bir başka dünya oluşturur; bu dünya da sonsuzdur, ancak denetlenmesi daha kolaydır, biçime daha az karşı koyar. Üç dünya arasındaki ilişkiyi, Balzac'ın sözünü ettiği o *tanımlanamazlık* oluşturur, daha doğrusu sonsuz başka kümeleri içeren sonsuz küme paradoksu gibi *belirlenemezlik* demek gerekiyor.

Yazar – Balzac gibi, sonsuz tutkuların yazarından söz ediyorum – yazının dilsel olanaklarının getirdiği sonsuzlukla kendi imgeleminin sonsuzluğunu ya da denenebilecek olası durumların sonsuzluğunu veya her ikisini birden içeren işlemleri gerçekleştirir. Kimileri tek bir ömrün doğumdan ölüme ancak sınırlı nicelikte bir bilgiyi içerebileceği yolunda bir itirazda bulunabilirler: Bireyin imgeler dağarcığı ile kişisel deneyimi nasıl olup da uzanabilir bu sınırın ötesine? Doğrusu ben bu sonsuz sayıdaki şeylerin neden olduğu baş döndürücü etkiden kaçma çabalarının boşuna olduğunu düşünüyorum. Giordano Bruno yazarın biçimler, imgeler aldığı "yaratıcı tin" in nasıl dipsiz bir kuyu olduğunu açıklamıştı bize; dış gerçekliğe gelince,

Balzac'ın *İnsanlık Komedyası* yazılı dünyanın yaşadığımız dünyayla türdeş olabileceği varsayımından yola çıkar, yalnız bugünün değil, dünün ve yarının dünyasıyla da.

Fantastik anlatıların yazarı Balzac tasavvur edilebilecek sonsuz seçenekler arasından seçilmiş tek bir simgede dünyanın ruhunu yakalamaya çalışmıştı; ama bunu yapmak için yazılı sözü, artık kendi dışında bir dünyaya göndermede bulunamayacağı bir yoğunlukla yüklemek zorundaydı, tıpkı Frenhofer'in tablosunun çizgileri ve renkleri gibi. Bu eşikle karşı karşıya kalınca Balzac durup programını değiştirmiştir: Yoğun bir yazı yerine yoğunluğu azaltılmış bir yazı. Gerçekçi Balzac kalabalıkların, yaşamların, öykülerin doldurduğu uzam ve zamanın sonsuz uzanımını yazısıyla örtmeye çalışacaktır.

Ama Douglas Hofstadter'in Gödel paradoksunu açıklamak üzere sözünü ettiği Escher tablolarındaki gibi olamaz mı her şey? Bir resim galerisinde bir adam bir şehir manzarasına bakmaktadır ve bu manzara adamın içinde bulunduğu galeriyle şehre bakan adamı da içine alacak biçimde açılır. Balzac sonsuz *İnsanlık Komedyası*'na bütün sonsuz fantezileriyle bir zamanların fantastik öyküler yazarını da dahil etmek zorunda kalacaktır; yapıtı *İnsanlık Komedyası*'nda sonsuz dış dünyayı yakalamaya kararlı Balzac'ı, bir zamanlar olduğu ya da olmak istediği gerçekçi yazarı da. (Ama belki de gerçekçi Balzac'ın iç dünyasını içeren fantastik öyküler yazarı Balzac'ın sonsuz iç dünyasıdır; çünkü ilkinin sonsuz fantezilerinden biri, *İnsanlık Komedyası*'nın gerçekçi sonsuzluğuyla örtüşür...).

Gene de, bütün "gerçeklikler" ve "fanteziler" yalnızca yazı aracılığıyla biçim kazanabilir; yazıda dış dünya ile iç dünya, dünya ile ben, deneyim ile fantezi aynı sözel malzemeden oluşmuş görünür; gözlerin ve ruhun çokbiçimli görüleri büyük ya da küçük harflerin, noktaların, virgüllerin, parantezlerin oluşturduğu tekbiçimli satırlarda içerilmiş bir halde bulunurlar: Kum tanecikleri gibi üst üste yığılmış sayfalar dolusu gösterge, tıpkı çöl rüzgârının savurduğu kum tepeleri gibi hep aynı kalan ve hep farklı olan bir yüzeyde dünyanın rengârenk gösterisini temsil eder.

5

ÇOKLUK

Bir alıntıyla başlayalım:

Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, che pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come d'agnello d'Astrakan, nella sua saggezza interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. A prima vista, cioè al primo udirle, sembravano banalità. Non erano banalità. Così quei rapidi enunciati, che facevano sulla sua bocca il crepitio improvviso d'uno zolfanello illuminatore, rivivevano poi nei timpani della gente a distanza di ore, o di mesi, dalla enunciazione: come dopo un misterioso tempo incubatorio. "Già!" riconosceva l'interessato: "il dottor Ingravallo me l'aveva pur detto". Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo. Ma il termine guiridico "le causali, la causale" gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse "riformare in noi il senso della categoria di causa" quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi: che gli evaporava dalle labbra carnose, ma piuttosto bi- anche, dove un mozzicone di sigaretta spenta pareva,

pencolando da un angolo, accompagnare la sonnolenza dello sguardo e il quasi-ghigno, tra amaro e scettico, a cui per "vecchia" abitudine soleva atteggiare la metà inferiore della faccia, sotto quel sonno della fronte e delle palpebre e quel nero piceo della parrucca. Così, proprio così, avveniva dei "suoi" delitti. "Quanno me chiammeno!... Già. Si me chiammeno a me... può sta ssicure ch'è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà..." diceva, contaminando napolitano, molisano, e italiano.

La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata "ragione del mondo". Come si storce il collo a un pollo. E poi soleva dire, ma questo un po' stancamente, "ch'i' femmene se retroveno addo' n'i vuò truvà". Una tarda riedizione italica del vieto "cherchez la femme". E poi pareva pentirsi, come d'aver calunniato 'e femmene, e voler mutare idea. Ma allora si sarebbe andati nel difficile. Sicché taceva pensieroso, come temendo d'aver detto troppo. Voleva significare che un certo movente affettivo, un tanto o, direste oggi, un quanto di affettività, un certo "quanto di erotia", si mescolava anche ai "casi d'interesse", ai delitti apparentemente più lontani dalle tempeste d'amore. Qualche collega un tantino invidioso delle sue trovate, qualche prete più edotto dei molti danni del secolo, alcuni subalterni, certi uscieri, i superiori, sostenevano che leggesse dei libri strani: da cui cavava tutte quelle parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla, ma servono come non altre ad accileccare gli sprovveduti, gli ignari. Erano questioni un po' da manicomio: una terminologia da medici dei matti. Per la pratica ci vuol altro! I fumi e le filosoficherie

son da lasciare ai trattatisti: la pratica dei commissariati e della squadra mobile è tutt'un altro affare: ci vuole della gran pazienza, della gran carità: uno stomaco pur anche a posto: e, quando non traballi tutta la baracca dei taliani, senso di responsabilità e decisione sicura, moderazione civile; già; già: e polso fermo. Di queste obiezioni così giuste lui, don Ciccio, non se ne dava per inteso: seguitava a dormire in piedi, a filosofare a stomaco vuoto, e a fingere di fumare la sua mezza sigheretta, regolarmente spenta.¹

Bilgeliği ve Molise'li yoksulluğu içinde, o siyah, zift gibi parlak, astragan kuzusu gibi kıvrıcık saç cengelinin altında sessizlik ve uykuyla yaşadığı izlenimini veren Komiser Ingravallo, bilgeliği içinde, erkeklerle kadınların çeşitli halleri hakkında kuramsal bir görüş (yani, genel bir görüş) dile getirmek üzere bu uyku ve sessizliğe arada bir son verirdi. İlk bakışta, daha doğrusu ilk duyuşta, sanki sıradan şeylerdi söyledikleri. Hayır, Ingravallo'nun görüşleri sıradan değildi. Dolayısıyla, dudaklarında bir kükürtlü kibritin ani parıltısı gibi çıtırdayan, o çabucak söylenmiş sözler, daha sonra, sanki gizemli bir kuluçka döneminden geçmişçesine, sözlerinden saatlerce, aylarca uzaktaki insanların kulaklarında yeniden hayat buluyordu: "Tabii ya!", diyordu söz konusu kişi, "Komiser Ingravallo da bunları söylemişti bana". Başka şeylerin yanı sıra, öngörülmemiş felaketlerin asla –şöyle diyelim– tek bir nedenin, tekil bir sebebin sonucu ya da etkisiyle ortaya çıkmadığını savunuyordu: Bunlar daha ziyade çok sayıda kesişen nedenin katkıda bulunduğu bir girdap, dünyanın bilincindeki çevrimsel bir alçak basıncın noktası gibidirler. Düğüm, giriftlik, çetrefillik, kar-

1. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Carlo Emilio Gadda, Milano: Garzanti, 1957.

maşıklık ya da *gnommero* gibi sözcükler de kullanıyordu; bu sonuncusu, Roma ağzında "yumak" anlamına gelir. Ama tercihen, neredeyse elinde olmaksızın, bir hukuki terim, "sebeplere, sebepler" çıkıyordu ağzından. Aristoteles ya da Immanuel Kant gibi filozoflardan devraldığımız "neden kategorisinin anlamı hakkında kendi içimizde bir reformu gerçekleştirmek" ve nedenin yerine nedenleri koymak zorunda olduğumuz düşüncesi onda temel, kalıcı bir düşünce, neredeyse bir saplantı halini almıştı: Dolgun, ama bir hayli beyaz dudaklarından buharlaşıp çıkıyordu bu görüş, dudaklarının bir kenarından sarkan sönmüş sigara izmariti uykulu bakışı ile yarı buruk yarı şüpheci sırtısına eşlik ediyor gibiydi; "eski" bir alışkanlıkla, yüzünün alın, gözkapakları ve zift karası saçların uykulu duruşu altındaki alt yarısı da katılırdı bu sırtışı. Şu şekilde, aynen şu şekilde tanımlıyordu "suçlarını". "Beni çağırdıkları zaman! ... Öyle ya. Beni çağırırlarsa eğer, bil ki bir bela vardır ortada: Çözülmesi gereken bir karışıklık, bir *gliuommero*...", diyordu, İtalyanca'sıyla Napoli ve Molise ağızlarını birbirine karıştırarak.

Görünürdeki neden, temel neden, evet, tekti. Ama suç, bir kasırga gibi suçun üzerine esen ve zayıf düşmüş "dünya bilinci"ni suçun burgacına sokarak tüketen bütün bir nedenler dizisinin sonucuydu (bir çevrimsel alçak basınçta birleşip hortuma dönüşen rüzgârlar dizisindeki on altı rüzgâr gibi) . Bir tavuğun boynunu burarcasına. Sonra, ama biraz daha yorgun bir edayla şunu söylemek âdetiydi: "Her işin altında mutlak bir kadının parmağı vardır". Fransızca'daki bayat "*cherchez la femme*" lafının gecikmiş bir İtalyanca biçimi. Daha sonra da kadınlara kara çalmışçasına pişman olmuş gibi görünüyor, fikrini değiştirmek istiyordu. Ama başına iş açmış olacaktı bu durumda. O yüzden, gereğinden çok şey söylediğinden korkarcasına düşünceli bir biçimde

susuyordu. Kastettiği, belli bir sevgi itkisinin, belli bir orandaki ya da bugünkü deyişle belli bir miktardaki sevginin ya da erotik arzunun çıkar meselelerinde, besbelli aşk fırtınalarından en uzak suçlarda bile işin içine karıştıyordu. Sezgilerini biraz kıskanan bazı meslektaşları, çağımıza özgü kötülükleri daha yakından bilen birkaç rahip, bazı alt düzeydeki görevliler, memurlar ve üstleri Ingravallo'nun tuhaf kitaplar okuduğunu öne sürüyorlardı: Hiçbir anlama gelmeyen ya da hemen hemen hiçbir anlama gelmeyen, ama safların, cahillerin gözlerini kamaştırmada öteki sözlerden daha çok işe yarayan bütün bu sözleri o kitaplardan çıkardığını söylüyorlardı. Uğraştığı sorunlar biraz tımarhanelik sorunlardı: Kullandığı terminoloji deli doktorlarının terminolojisiydi. Pratik eylem öyle lafla olacak bir şey değildi! Kurumlu fikirleri, filozofça edaları ucuz yazarlara bırakmak gerekiyordu: Emniyet amirliklerinin, cinayet masasının gerektirdiği pratik deneyim bambaşka bir şeydi... çok sabırlı, çok merhametli olmayı gerektiriyordu, sağlam bir karnı, ve ekibindekiler kıllarını kıpırdatmadığında sorumluluk duygusuyla ani kararlar alabilme yetisini ve uygarca bir ölçülülüğü; öyle ya, öyle tabii ve titremeyen bir eli. Böylesine haklı bu itirazlar onda, Don Ciccio'da hiçbir etki yaratmıyordu; ayakta uyumaya, boş karnıyla felsefe paralamaya ve hep sönük yarım sigarasını içermiş gibi yapmaya devam ediyordu.

Konferansının konusunu çok iyi bir biçimde ortaya koyduğunu düşündüğüm için, Carlo Emilio Gadda'dan bu alıntıyla başlamak istedim konuşmama: Bugünkü konum, ansiklopedi olarak, bir bilme yöntemi olarak, özellikle de olgular, insanlar, dünyaya özgü şeyler arasındaki bağlantılar ağı olarak çağdaş roman.

Yirminci yüzyıl romanının "çağrı"sını örneklemek üzere başka yazarlar seçebilirdim. Gadda'yı kendi dilimde yazan

bir yazar olduğu ve Amerika'da görece az tanındığı için (biraz da üslup açısından özellikle karmaşık, İtalyanca'da da güç bir yazar olması nedeniyle) seçmedim yalnızca, aynı zamanda ve öncelikle felsefesi benim temamlı çok iyi bağdaştığı için seçtim: Gadda dünyayı, içindeki her sistemin öteki sistemleri belirlediğı ve onlarca belirlendiğı bir "sistemler sistemi" olarak görür.

Carlo Emilio Gadda bütün yaşamı boyunca dünyayı bir düğüm ya da her şeyin iç içe geçtiğı bir yumak olarak temsil etmeye çalışmıştır, dünyanın çözülmesi olanaksız karmaşıklığını, daha doğru bir deyişle her olayı belirleyecek biçimde bir araya gelen son derece ayrışık öğelerin eşzamanlı birlik-teliğini hiçbir biçimde azaltmadan temsil etmeye.

Böyle bir görüye Gadda'yı aldığı eğitim, yazarlık mizacı ve nevrotik yapısı götürmüştür. Bir mühendis olarak Gadda bilimsel kültürle, teknik bilgilerle ve gerçek bir felsefe tutkusuyla yetiştirilmişti. Bunlardan sonuncusunu, felsefe tutkusunu Gadda –deyim yerindeyse– gizli tutmuştur: Ancak 1973 yılındaki ölümünden sonra yayımlanan yazıları arasında Spinoza ile Leibniz'in felsefelerine dayalı bir felsefe sistemi taslağının varlığı ortaya çıkarılmıştır. İtalyan edebiyatının James Joyce'u olarak değeriendirilen Gadda yazar olarak kendi karmaşık epistemolojisine karşılık gelen bir üslup geliştirmiştir; bu üslup, toplumun alt ve üst kesimlerine özgü çok çeşitli dilsel düzeyleri ve çok farklı sözcükleri yan yana getirir. Nevrotik bir kişi olarak Gadda kendisini bütün kaygıları ve saplantılarıyla yazmakta olduğı sayfaya fırlatır, o kadar ki tuvaldaki desen yiter, ayrıntılar bütün resmi kaplayacak şekilde çoğalır. Polisiye roman olması gereken şey çözümsüz kalır; bütün romanlarının tamamlanmamış yapıtlar ya da fragmanlar düzeyinde kaldığı söylenebilir: Planlandıkları ânın görkemiyle titiz özeninden izler taşıyan tutkulu tasarlara kalıntıları gibi.

Gadda'nın "ansiklopedicilik"inin bitmiş bir yapıda nasıl

bir görünüm alacağı konusunda bir fikir edinmek için daha kısa metinleri gözden geçirmek gerekir. "Risotto alla Milanese" (Milano Usulü Pilav) reçetesi, örneğin: Kabukları hâlâ kısmen duran pirinç tanelerini ("pericarpo" sıfatını kullanıyor Gadda), kullanılması gerekli en uygun tencereleri, safranı, çeşitli pişirme safhalarını anlatış biçimiyle İtalyan düzyazısının ve pratik bilginin bir başyapıtıdır bu metin. Benzeri bir başka metin, betonarme ile boş tuğlaları kullanıma sokarak, evleri artık ne sıcak ve soğuğa, ne de gürültülere karşı koruyabilen bina yapımı teknolojisine ayrılmıştır; bunları, modern bir binadaki yaşamının ve komşularından kulağına ulaşan her türlü gürültüye karşı gösterdiği saplantılı duyarlığın grotesk bir biçimde betimlendiği metin izler.

Bu kısa metinlerde, Gadda'nın romanlarındaki bütün epizodlarda olduğu gibi, en küçük her nesne, yazarın izlemekten kendisini alıkoyamayacağı bir ilişkiler ağının merkezisi gibi görülür; bu izleme sürecinde yazar ayrıntıları öylesine çoğaltır ki, betimlemeler, konu dışına çıkmalar sonsuz bir nitelik kazanır. Çıkış noktası ne olursa olsun, yazarın söylemi hep daha geniş ufukları içine alacak biçimde genişler; eğer bu söylem her yöne doğru genişlemeyi sürdürebilse, bütün evreni kaplayacak noktaya ulaşır.

Bütün nesnelerin katıldığı bu ağın en güzel örneği, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*'nın dokuzuncu bölümünde yer alan, çalınmış mücevherlerin bulunması epizodudur. Burada Gadda bize, her değerli taşın içinde bulunduğu ilişkiler ağını birer birer anlatır: Tarihsel ve sanatsal göndermeleri, taşların olası bütün kullanımlarını ve bunların yarattığı imgesel çağrışımları göz ardı etmeksizin, her bir taşın jeolojik tarihinden, kimyasal bileşiminden söz eder. Gadda'nın yazılarındaki örtük epistemoloji hakkındaki en önemli eleştiri yazılarından biri olan Gian Carlo Roscioni'nin "La disarmonia prestabilita" (Önceden Belirlenmiş Uyumsuzluk) adlı yazısı, mücevherlerle ilgili bu beş sayfanın çözümlenme-

siyle açılır. Buradan hareketle Roscioni nasıl Gadda için şeyler hakkındaki –içlerinde geçmiş ve gelecek, gerçek ya da olası sonsuz ilişkileri birleştiren şeyler hakkındaki– bu bilginin her şeyin kesin bir biçimde adlandırılmasını, betimlenmesini, uzam ve zamanda yerinin saptanmasını gerektirdiğini açıklar. Gadda bunu, sözcüklerin, her türlü eylemsel ve sözdizimsel biçimin (yananamları, farklı tonları ve bunların yan yana getirilmesinin yarattığı çoğu zaman komik etkileriyle) semantik potansiyellerinden yararlanarak gerçekleştirir.

Çılgınca umutsuzluk anları içeren grotesk bir komiklik Gadda'nın görüşünü belirler. Gözlemin, bir biçimde araya girerek, gözlenmekte olan olguyu değiştirdiği ilkesini bilimin henüz resmen kabul etmediği günlerde bile Gadda şunu biliyordu: "conoscere è inserire alcunché nel reale; è, quindi, deformare il reale" (bilmek, gerçek olan şeye bir şeyler eklemek, dolayısıyla gerçekliği çarpıtmak demektir). Gadda'ya özgü, şeyleri hep çarpıtarak temsil etme tarzı buradan doğar, kendisiyle temsil edilen şey arasında kurduğu gerilimin kaynağı da budur, öyleki dünya ne kadar çok çarpıtılırsa gözleri önünde, yazarın benliği de o kadar çok katılır bu sürece, onunla birlikte çarpıtılmış, altüst edilmiş olur.

O halde, bilme tutkusu Gadda'yı dünyanın nesnelliğinden kendi hırçın öznelliğine getirmiş oluyor; bu ise, *La cognizione del dolore* adlı romanının fazlasıyla göstermiş olduğu gibi, kendini sevmeyen, hatta kendinden nefret eden bir insan için korkunç bir işkence demektir. *La cognizione del dolore*'de Gadda "ben" zamirine, daha doğrusu düşüncenin asallakları saydığı bütün zamirlere karşı öfkeyle çıkışır: "... l'io, io! ... il più lurido di tutti i pronomi! ... I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta come tutti quelli che hanno i pidocchi ... e nelle unghie, allora ... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona" (... ben, ben! ... tüm zamirlerin en iğrenci! ... Zamirler! Düşüncenin bitleri. Bitleri olduğunda kaşınır düşünce, bitli herkes

gibi ... ve tırnaklarınızın içinde, sonra ... işte gene zamirler: şahıs zamirleri).

Gadda'nın yazısını, her bilme sürecinin temel öğeleri olan rasyonel kesinlik ile ölçüsüz bir çarpıtma arasındaki bu gerilim belirlerken, aynı yıllarda, Gadda gibi teknik-bilimsel ve felsefî bir eğitimden geçmiş ve onun gibi mühendis olan bir başka yazar, Robert Musil matematik kesinlik ile insani olayların belirsizliği arasındaki gerilimi tamamiyle farklı bir yazı aracılığıyla dile getiriyordu: Akıcı, ironik ve denetimli bir yazıyla. Tekil çözümlerin matematiği: Musil'in düşü buydu:

Aber er hatte noch etwas auf der Zunge gehabt; etwas von mathematischen Aufgaben, die keine allgemeine Lösung zulassen, wohl aber Einzellösungen, durch deren Kombination man sich der allgemeinen Lösung nähert. Er hätte hinzufügen können, dass er die Aufgabe des menschlichen Lebens für eine solche ansah. Was man ein Zeitalter nennt-ohne zu wissen, ob man Jahrhunderte, Jahrtausende oder die Spanne zwischen Schule und Enkelkind darunter verstehen soll-dieser breite, unregelmäßige Fluss von Zuständen würde dann ungefähr ebensoviel bedeuten wie ein planloses Nacheinander von ungenügenden und einzeln genommen falschen Lösungsversuchen, aus denen, erst wenn die Menschheit sie zusammenzufassen verstünde, die richtige und totale Lösung hervorgehen könnte.

In der Strassenbahn erinnerte er sich auf dem Heimweg daran. (*Der Mann ohne Eigenschaften*, I.358)

Ama başka bir şey daha vardı dilinin ucunda söylemek istediği; genel bir çözümü kabul etmeyen, buna karşılık bir araya getirilmiş tek tek çözümlerinin insanı genel bir çözüme yaklaştırdığı matematik problemlerinden söz edecekti. İnsan yaşamıyla ilgili problemi de bun-

lar gibi gördüğünü ekleyebilirdi. Yüzyılları mı, binyılları mı yoksa okul çağı ile dedelik arasında geçen zamanı mı kastettiğini bilmeden insanların çağ adını verdiği şey, koşulların oluşturduğu o geniş, düzensiz akış o zaman yetersiz ve tek başlarına alındıklarında yanlış olan çözüm girişimlerinin kaotik bir dizisi olurdu, insanlık birleştirmeyi bilse kesin ve bütüncül sonucu da verebilecek çözüm girişimlerinin.

Tramvayda eve giderken bunu anımsadı.

Musil için bilgi, iki zıt kutbun bağdaştırılamazlığının bilincinde olmak demektir: Bunlardan birine Musil kimi zaman matematik kesinlik, kimi zaman arı tin, hatta kimi zaman askeri zihniyet adını verir; ötekini ise kimi zaman ruh, kimi zaman usdışılık, kimi zaman insanlık, kimi zaman da kaos olarak adlandırır. Bildiği ya da düşündüğü her şeyi bir roman biçiminde tutmaya çalıştığı ansiklopedik bir kitaba yığar, ancak kitabın yapısı sürekli olarak değişir, elleri arasında dağınık; sonuçta yalnızca romanı bitirememekle kalmaz, uçsuz bucaksız bu malzemeler yığını belli sınırlar içinde kapsamasını istediği romanın genel çizgilerinin neler olması gerektiği konusunda bile bir karara varamaz. İki mühendis-yazar arasındaki, anlamının kendini ilişkiler ağına kaptırmak olduğunu düşünen Gadda ile kendini asla kaptırmadığı, ancak kodlarla çeşitli düzeylerdeki şeylerin çoğulluğu içinde her zaman her şeyi anladığı izlenimini veren Musil arasındaki karşılaştırmada, ikisinde de ortak olan şu gerçeği kaydetmemiz gerekiyor: Bir sonuca ulaşamamak.

Proust da ansiklopedik romanını bir sonuca bağlayamamıştır, bir planın eksikliğinden değil tabii ki; çünkü *A la recherche du temps perdu* fikri, başlangıcı, sonu ve genel çizgileriyle bir bütün olarak doğmuştur. Ancak, kitabın kendine özgü organik canlılığının zorlamasıyla yapıt içerden katlanarak, yayılarak gelişmiştir. Her şeyi birbirine bağlayan ağ, Proust'un da temasıdır; ama Proust'da söz konusu ağ, her varlı-

ğın birbiri ardı sıra işgal ettiği uzamsal-zamansal noktalardan kurulmuştur, bu da uzam ve zamanın boyutlarının sonsuz çoğaltılması sonucunu getirir. Dünya kavranamaz bir noktaya gelinceye dek yayılıp, genişler ve Proust için bilgi bu kavranamazlığın yol açtığı ıstıraptan geçer. Bu anlamda, anlatıcının Albertine'e karşı duyduğu kıskançlık tipik bir bilme deneyimidir:

...E je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons sans les trouver. De là la défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai.¹

... Ve aşkın karşısında bulduğu imkânsızlığı anlıyordum. Aşkın, bir bedenin içerdği, önümüze uzatılabilecek bir varlığı nesnesi olarak seçtiğini düşünüyoruz. Yazık! Aşk, o varlığın, uzam ve zamanda işgal ettiği ve edeceği bütün noktalara yayılmasıdır. Onun bu ya da şu yerle bu ya da şu saatle temasına sahip değilseniz, ona sahip değiliz demektir. Ama bütün bu noktalara dokunmamız mümkün değil. Bu noktalar bize gösterilse, belki uzanabilirdik onlara kadar. Ama biz onları bulmaksızın el yordamıyla yürüyoruz. Bu yüzden, güvensizlik, kıskançlık, iz sürmeler. Saçma ipuçlarının ardından değerli bir zamanı harcıyor ve farkına varmadan hakikatin ya-

1. *A la recherche du temps perdu: La prisonnière* (Paris: Pléiade, Gallimard, 1954), III. 100.

nından geçiyoruz.

Prisonnière romanında telefonların yöneticisi kolay öfkelenen tanrılar hakkındaki bölüm ile yukarıdaki alıntı aynı sayfadadır. Birkaç sayfa sonra ilk uçak sergilerinden birine tanık oluruz, tıpkı bir önceki ciltte uzamla zaman arasındaki ilişkiyi değiştirecek biçimde otomobillerin atlı arabaların yerini aldığına tanık olduğumuz gibi; o derecede bir değişikliktir ki bu, "l'art en est aussi modifié" (sanat da değişikliğe uğramıştır bu değişimle birlikte). Bütün bunları belirtmemin nedeni, teknolojik bilgi açısından Proust'un daha önce aktardığım iki mühendis-yazardan hiç de aşağı kalmadığını göstermek. *Recherche*'de yavaş yavaş boy göstermeye başladığını gördüğümüz modern teknolojinin günlük yaşama girişi yalnızca "zamanın rengi"nin bir parçası değildir; yapıtın kendi biçiminin, kendi iç mantığının, tükenip giden yaşamın kısalığı içinde yazılabilecek sonsuz çokluktaki şeylerin ucunu görebilme kaygısının bir parçasıdır aynı zamanda.

İlk konferansımda Lucretius ile Ovidius'un şiirlerinden ve bu birbirinden bunca farklı iki kitapta bulunan, her şeyin her şeyle sonsuz ilişkiler içinde bulunduğu bir sistem modelinden yola çıkmıştım. Bu konferansta geçmişin edebiyatlarıyla ilgili göndermelerin en aza indirgenebileceğine inanıyorum; çağımız edebiyatındaki ilişkilerin çoğulluğunu temsil etme arzusunun – gerek sonuçları açısından gerekse potansiyel olarak – nasıl geçmişin edebiyatlarından devralınarak bugüne getirilen bir şey olduğunu gösterecek birkaç örnekle yetineceğim.

Aşırı tutkulu tasarılar edebiyat dışında birçok alanda itiraz konusu olabilir. Edebiyat, ancak kendine sınırsız hedefler koyarsa yaşayabilir, bu hedefleri gerçekleştirmek her tür olanağın ötesinde olsa bile. Şairler ve yazarlar başka hiç kimsenin hayal etme cesaretini gösteremeyeceği girişimler tasarlamaktan vazgeçmediği sürece, bir işlevi olmaya devam edecektir edebiyatın. Bilim genel açıklamalara, sektörel ve uz-

manlaşmış olmayan çözümlere güvensizlik duymaya başladı-
ğından bu yana, edebiyatın önündeki en büyük fırsat, çeşitli
bilgi dallarını ve çeşitli "kodlar"ı, çoğulcu, çok yönlü bir dün-
ya görüşü içinde dokumasını bilmektir.

Oluşturduğu tasarılarda tutkularına hiçbir sınır koyma-
yan yazarlardan biri hiç şüphesiz Goethe'ydi, Goethe 1780
yılında Charlotte von Stein'a "evren hakkında bir roman" ta-
sarlamakta olduğunu söyler. Goethe'nin bu fikre nasıl bir bi-
çim vermeyi düşündüğü hakkında çok az bilgimiz var; ama
romanı, bütün evreni içerebilecek edebiyat biçimi olarak seç-
miş olması gelecek açısından anlamlarla yüklü bir gerçektir.
Hemen hemen aynı yıllarda Lichtenberg şöyle yazıyordu:
"Sanırım, boş uzam üzerine bir şiir olağanüstü olacaktır". Ev-
ren ve boşluk: Genellikle özdeşleşme eğilimi gösteren, edebi-
yatın varış noktasının ikisi arasında gidip geldiği bu iki teri-
me daha sonra döneceğim.

Goethe ve Lichtenberg'den bu alıntıları Hans Blumen-
berg'in nefis kitabı *Die Lesbarkeit der Welt*'de (1981) buldum.
Kitabın son bölümlerinde yazar, yer yer bir ansiklopediyi yer
yer İncil'i andıran "nihai kitap"ı yazmayı tasarlayan Novalis'-
den, *Kosmos*'uyla "fiziksel evreni betimleme" tasarısını ger-
çekleştiren Humboldt'a dek bu tutkunun tarihçesini izliyor.

Blumenberg'in kitabında benim konumu en yakından il-
gilendiren bölüm, Mallarmé ile Flaubert'e ayrılmış "Dünya
Üzerine Boş Kitap" bölümü. Şiirlerinde hiçliğe eşsiz saydam-
lıkta bir biçim vermeyi başaran Mallarmé'nin hayatının son
yıllarını evrenin nihai amacını dile getirecek bir "mutlak ki-
tap" tasarısına adanması beni büyülemiştir her zaman; Mallar-
mé bu gizemli çalışmanın tüm izlerini yok etmiştir. Aynı şe-
kilde, 16 Ocak 1852'de Louise Colet'ye "ce que je voudrais
faire, c'est un livre sur rien" (yapmak istediğim şey, hiçlik
üzerine bir kitap) diye yazan Flaubert'in son yıllarını bugüne
dek yazılmış en ansiklopedik romana, *Bouvard ile Pécuc-
het*'ye adanmış olması da büyülüyor beni.

Her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl bilimselliğinin bu iki

Don Quijote'sinin evrensel bilgi sularında gerçekleştirdiği o dokunaklı ve coşkulu yolculuk birbiri ardı sıra gelen deniz kazaları görünümünü alsa da, *Bouvard ile Pécuchet* bu akşam sözünü ettiğim romanların gerçek atasıdır. Kendi kendini yetiştirmiş bu iki masum insan için her kitap yeni bir dünyaya açılmak demektir; ancak bu dünyalar karşılıklı olarak birbirlerini dışlarlar ya da öylesine birbirlerinin karşıtıdır ki, tüm kesinlik olanaklarını kaldırırklar ortadan. Bütün iyi niyetlerine karşın iki yazar, fikirleri istenilen kullanıma ya da çıkarmak istenilen karşılıksız zevke uyarlamamıza olanak sağlayan o bir tür öznel yetenekten yoksundur, zaten kitaplarından öğrenilemeyecek bir yetenektir bu.

Bouvard ile Pécuchet'nin dünyayı anlamaktan vazgeçiş, yazarlık yazgılarına teslim olma ve kendilerini evrensel kitaplığın kitaplarını kopya etmeye adanmış kararları ile biten bu yarım kalmış romanın sonunu nasıl yorumlamak gerekir? Bouvard ile Pécuchet'nin deneyiminde ansiklopedi ile hiçliğin iç içe geçtiği sonucunu mu çıkarmalıyız? Ama iki karakterin arkasında Flaubert var: Bouvard ile Pécuchet'nin serüvenlerini bölüm bölüm besleyebilmek için bilinebilecek her şey hakkında bilgi edinmek, iki kahramanı yok edebilmek için bir bilim binası inşa etmek zorunda olan Flaubert. Bu amaç uğruna Flaubert tarım, bahçecilik, kimya, anatomi, tıp, jeoloji, vb. kitapları okur. 1873 Ağustosunda yazdığı bir mektupta bu amaç için notlar alarak 194 cilt kitap okumuş olduğunu belirtir; Haziran 1874'te bu rakam 294'e çıkmıştır bile; beş yıl sonra şunu bildirir Zola'ya: "Mes lectures sont finies et je n'ouvre plus aucun bouquin jusqu'à la terminaison de mon roman" (Okumalarım sona erdi ve romanım bitinceye kadar başka hiçbir kitabın kapağını açmayacağım). Ama bir süre sonra yazdığı mektuplarda Flaubert'in bu kez kilise tarihiyle ilgili metinlerle boğuştuğunu görürüz, sonra pedagojiyle uğraşmaya başlar ve bu disiplin onu birbirinden son derece farklı bilim dallarının içine sokar. Ocak 1880'de şöyle yazar: "Savez-vous à combien se montent les volumes qu'il m'a fal-

lu absorber pour mes deux bonhommes? A plus de 1500!" (Biliyor musunuz iki sevgili dostum uğruna kaç cilt kitap özümlemem gerekti? 1500'den fazla!)

O halde, kendi kendini yetiştirmiş iki yazarının ansiklopedik destanı, gerçek yaşamda başarılmış, bu destana koşut dev bir çabanın ikizidir. Bireysel olarak kendini evrensel bir destana dönüştüren Flaubert'dir: Kendi karakterlerinin tutkusundan hiç de aşağı kalmayan bir tutkuyla onların edinmeye çalıştığı bütün bilgiyi, onların erişemeyeceği bilgileri özümseyen Flaubert. Bunca çaba, kendi kendini yetiştirmiş iki kahramanının kullandığı biçimiyle bilginin boşluğunu göstermek için miydi? (16 Aralık 1879 tarihli bir mektuptan da öğrendiğimiz gibi, "Du défaut de méthode dans les sciences" [Bilimlerde Yöntem Eksikliği] Flaubert'in romana vermek istediği altbaşlıktı). Yoksa mutlak, yalın bilginin boşluğunu göstermek için mi?

Bir yüzyıl sonrasının bir başka ansiklopedik romancısı Raymond Queneau, iki kahramanı *bêtise* [budalalık] suçlamasına karşı savunmak için bir deneme yazmıştır (onların suçu "épris d'absolu" [mutlak âşığı] olmak ve zıtlıklarla şüpheyi kabul etmemekti); denemenin bir amacı da, Flaubert'e yöneltilen basit bir akılyürütmenin ürünü "bilim düşmanı" suçlamasına karşı yazarı savunmaktır.

"Flaubert est *pour la science*", diye yazıyor Queneau, "dans la mesure justement où celle-ci est sceptique, méthodique, prudente, humaine. Il a horreur des dogmatiques, des métaphysiciens, des philosophes" (Flaubert bilimden *yanadır*, tabii şüpheci, yöntemli, sakıngan, insani olduğu ölçüde bilimden yana. Dogmatiklerden, metafizikçilerden, felsefecilerden hiç hoşlanmaz).

Flaubert'in şüpheciliği ve insanlığın yüzyıllar boyunca üst üste eklediği bilgiye yönelik sonsuz merakı, yirminci yüzyılın en büyük yazarlarınca sahip çıkılacak yetilerdir; ancak bu yazarların şüpheciliğinin etkin bir şüphecilik olduğunu söyleyeceğim: Söylemler, yöntemler ve farklı anlam düzeyle-

ri arasında ilişkiler kurma yolunda ısrarlı bir çabanın gösterildiği bir tür oyun, bir tür bahis. Çokluk olarak bilgi, gerek modernizm adı verilen gerekse postmodernizm adı altında anılan akımların başlıca yapıtlarını birbirine bağlayan çizgidir; bütün etiketlerin ötesinde, gelecek binyılda varlığını sürdürmesini arzuladığım bir çizgi.

Çağımızın kültürüne en kapsamlı giriş olarak değerlendirilebileceğimiz kitabın da bir roman olduğunu anımsayalım: Thomas Mann'ın *Der Zauberberg* (Tılsımlı Dağ) adlı romanı. Dağdaki sanatoryumun kendi içine kapalı dünyasının yüzyılımızın düşünce ustalarının izleyeceği bütün çizgilerin çıkış noktası olduğu söylenebilir: Orada öngörülen ve tartışılan bütün konular bugün hâlâ tartışılmaktadır.

Yirminci yüzyılın büyük romanlarında biçim kazanan düşünce, *açık* bir ansiklopedi düşüncesidir; hiç kuşkusuz, etimolojik olarak, dünyayı bir daire içine kapayarak ona ilişkin bilginin tüketilmesi savını içeren *ansiklopedi* sözcüğüyle çelişen bir sıfat bu. Bugün artık potansiyel olmayan, varsayımsal olmayan, çoğul olmayan bir bütünlüğü düşünmek mümkün değil.

İlahi Komedya gibi insanlığın oluşturduğu bilgi birikimini bir düzen ve dengeli bir tutarlılık içinde açıklayacak, çok-biçimli bir dilsel zenginlikle sistematik ve tekil bir düşüncenin iç içe geçtiği yapıtları yeğleyen Ortaçağ edebiyatından farklı olarak beğendiğimiz modern kitaplar yorum yöntemlerinin, düşünce tarzlarının, anlatım biçimlerinin oluşturduğu çokluğun yığılması ve birbirleriyle çatışmasından doğuyorlar. Genel plan en küçük ayrıntılar düşünümlere tasarlanmış olsa bile, önemli olan yapıtın uyumlu bir görüntü içine hapsedilmesi değil, yapıtın yarattığı merkezkaç gücü, yani kısmi olmayan bir gerçekliğin güvencesi olarak dillerin çoğulluğudur: Tıpkı ikisi de Ortaçağ'a büyük önem vermiş, ikisi de Dante hayranı, ikisi de güçlü bir teolojik bilinçlilik içinde olan (farklı amaçlarla olsa da) çağımızın iki büyük yazarı, T.S. Eliot ve James Joyce'un kanıtlamış olduğu gibi. T.S. Eliot, teolojik planı ironinin hafifliğinde ve baş döndürücü sö-

zel sihirde çözüştürür. Joyce sistematik, ansiklopedik ve orta-
çağ yorumbilgisi uyarınca farklı düzeylerde yorumlanabile-
cek (bu amaçla *Ulysses*'in bölümleriyle insan vücudunun kı-
sımları, sanatlar, renkler, simgeler arasında koşutluk cetvel-
leri kurar) bir yapıt oluşturma niyetiyle yola çıkar; ancak Joy-
ce'un öncelikle gerçekleştirdiği şey, *Ulysses*'de bölüm bö-
lüm, *Finnegans Wake*'de ise çoksesli çoğulluğu sözel örgüye
dokumak suretiyle oluşturduğu üsluplar ansiklopedisidir.

Çokluğun örnekleri olarak sıraladığım önerileri bir dü-
zene koyma vakti geldi.

Tek bir sesin söylemi gibi yazılmış, ancak farklı düzey-
lerde yorumlanabileceği ortaya çıkan birlik kazandırılmış me-
tinler var. Burada yaratıcılık ve ustalık ödülü birbirinden ta-
mamıyla farklı üç öykü olarak okunabilecek elli sayfalık bir
romanın, *L'amour absolu*'nün (1899) yazarı Alfred Jarry'
nin: 1) İnfazdan önceki gece bir idam mahkûmunun hücre-
sindeki bekleyişi; 2) uykusuzluk derdi olan ve hafif bir uyku
sırasında rüyasında ölüme mahkûm edildiğini gören bir ada-
mın monologu; 3) İsa'nın öyküsü.

Düşünen bir benin yerine, öznel, sesler, dünya görüşle-
rinin oluşturduğu bir çoğulluğu koyan çoksesli metinler var;
bu metinlerin modeli, Mikhail Bakhtin'in Platon'dan Rabela-
is ve Dostoyevski'ye öncüllerini araştırarak "diyalojik", "polifo-
nik" veya "karnavalesk"¹ biçiminde adlandırdığı model.

Musil'de ve Gadda'da gördüğümüz gibi, olası her şeyi
içermesi kaygısıyla yazarın bir biçime sokamadığı, köşe çizgi-
lerini çizemediği ve doğası gereği yarım kalmış yapıtlar var.

Felsefedeki sistematik olmayan düşüncenin edebiyattaki
karşılığı olan, aforizmalarla, anlık, kesintili ışıltılarla ilerle-
yen yapıtlar var; bu noktada, okumaktan hiç bıkmadığım bir
yazardan söz etmenin vakti geldi: Paul Valéry. Valéry'nin bir-
kaç sayfalık denemeleriyle not defterlerindeki birkaç satır-

1. Daha çok Bakhtin'in eleştirel yapıtlarıyla yaygınlık kazanan bu üç sözcük sırasıyla
"diyalogun, yani tek sesin değil, çok sesin egemen olduğu", "çoksesli", "karnavallara
/ şenliklere özgü" anlamlarını taşımaktadır. (Çev.)

lık notlarından oluşan düzyazı metinlerinden söz ediyorum. "Une philosophie doit être portative" (Bir felsefe taşınabilir olmalıdır), diye yazmıştır Valéry (*Cahiers*, XXIV.713); ama şunları yazan da odur: "J'ai cherché, je cherche et chercherai pour ce que je nomme le Phénomène Total, c'est à dire le Tout de la conscience, des relations, des conditions, des possibilités, des impossibilités..." (Bütüncül Olgu adını verdiğim şeyi, yani vicdanın, ilişkilerin, koşulların, olası ve olasılık dışı olguların oluşturduğu bütünlüğü aradım, arıyorum ve arayacağım; XII.722).

Gelecek binyıla aktarılmasını istediğim değerler arasında her şeyden önce şu yer alıyor: Zihinsel düzenliliğe ve kesinliğe özgü beğeni, şiire, aynı zamanda da bilime ve felsefeye özgü zekâyı özümsemiş bir edebiyat; bir denemeci ve düzyazı yazarı olarak Valéry'de bulduğumuz zekâ gibi bir zekâ. (Romancıların ağır bastığı bir bağlamda Valéry'nin sözünü ediyorsam, bunun bir nedeni de, romancı olmamasına ve hatta –kendisine ait ünlü bir espriye bakılırsa– geleneksel anlatının tasfiyecisi olarak görülmesine karşın, Valéry romanları belirgin özelliklerine göre tanımlayarak, onları kimsenin anlamadığı oranda anlayabilen bir eleştirmendi).

Valéry'nin imgelemde ve dilde kesinlik biçimindeki estetik idealini, kristalin şaşmaz geometrisiyle tümdengelimli bir usamlamanın soyutluğuna denk düşen yapıtlar kurarak, anlatı sanatında en başarılı bir biçimde kimin gerçekleştirdiğini söylemem gerekse, duraksamadan Jorge Luis Borges derdim. Borges'e hayranlığımın nedenleri bu kadarla kalmıyor; bu nedenlerin başlıcalarını sıralamaya çalışacağım: Her Borges metni bir evren modeli ya da evrenle ilgili bir nitelemeyi içerdiği için: Sonsuzluk, sayıca sınırsızlık, ebedi ya da şimdiki veya çevrimsel zaman; örnek oluşturması gereken bir anlatım ekonomisi içinde, her zaman az sayıda sayfaya sığdırılmış metinler olduğu için; çoğunlukla anlatılarda herhangi bir popüler edebiyat türünün dışsal biçimi alınıp öyküye uyarlandığı için (uzun süre kullanılarak işlevselliği kanıtlan-

mış, neredeyse mitsel yapılara dönüşmüş biçimlerdir bunlar). Örneğin, zaman üzerine en baş döndürücü denemesi *Yolları Çatallanan Bahçe* mantıksal-metafizik bir anlatıyı içeren bir hafiyelik öyküsü olarak sunulur, mantıksal-metafizik anlatı da sonsuz bir Çin romanının betimlemesini içerir; üstelik bütün bunlar on iki sayfaya sığdırılmıştır.

Borges'in bu öyküde ileri sürdüğü, her biri birkaç satırda içerilen (ve neredeyse saklı duran) zamanla ilgili varsayımlar şunlardır: Önce, şaşmaz bir zaman düşüncesi, neredeyse mutlak, öznel bir şimdiki zaman: "reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar y todo lo que realmente pasa me pasa a mí..." (Her şeyin, herkesin başına tam şimdi geldiğini düşündüm. Asırlar ve asırlarca, yalnız şimdide oluyor olgular; havada, karada ya da denizde sayısız insan ve gerçekten olan her şey bana oluyor); sonra, istencin belirlediği ve içinde geçmişin olduğu kadar geleceğin de geri döndürülemez görüldüğü bir zaman düşüncesi; ve son olarak anlatının merkezi düşüncesi: Çoğul ve dallanıp budaklanmış bir zaman, her şimdiki zamanın "una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos" (ayrılan, birleşen ve paralel zamanlara özgü giderek yükselen ve baş döndürücü bir ağ) biçiminde iki geleceğe çatallandığı bir zaman. Bu içinde bütün olasılıkların bütün olası birleşimler içinde gerçekleştirildiği eşzamanlı sonsuz evrenler düşüncesi, anlatıdaki bir konu dışına çıkma değil, kahramanın, hafiyelik görevinin kendisine yüklediği saçma ve iğrenç suçu (bu suçun öteki evrenlerde değil, yalnızca bir evrende gerçekleştiğinden emin olarak) işleme yetkisini kendinde hissetmesi için gerekli koşuldur; hatta, cinayeti şimdi ve burada işlerse, kendisinin ve kurbanının başka evrenlerde birbirlerini birer dost, birer kardeş saymaları mümkün olacaktır.

O halde, olası şeylerden oluşan ağ modeli bir Borges anlatısının birkaç sayfasına sığdırılabiliyor; benzeri biçimde, bu

model yoğunluğun tek tek çeşitli bölümlerinde yer aldığı uzun veya çok uzun romanların taşıyıcı yapısı olarak kullanılabilir. Ama bugün "kısa yazma" kuralının; bağımsız birimler biçiminde yazılmış, bölümlerin birbirine eklenmesiyle gelişen ve değişik birleşimler kurmaya uygun bir yapı sergileyen uzun romanlar tarafından da onaylandığını belirteceğim.

"Hiper-roman" diye adlandırdığım ve *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'da¹ bir örneğini vermeye çalıştığım şeyin temelinde bu düşünceler var. Amacım, on roman başlangıcı şeklinde yoğunlaştırmak suretiyle romansal olanın özünü vermektir; her başlangıç bir ortak çekirdekten çıkarak çok farklı biçimlerde gelişir ve her biri hem onu belirleyen, hem de onun tarafından belirlenmiş bir çerçeve içinde hareket eder. Anlatılabilecek şeylerin potansiyel çoğulluğunu örneklemek diye tanımlayabileceğimiz bu ilke bir başka kitabımın, *Il Castello dei destini incrociati*'nin de temelini oluşturur: Bir Tarot destesindeki kartlar gibi, olası birçok anlamı içeren görsel öğelerden hareket ederek anlatıları çoğaltacak bir tür makine olmasını istedim bu kitabın. Mizacım beni "kısa yazmaya" götürüyor ve böyle yapılar yaratıcılık ve ifadedeki yoğunluğu sonsuz olasılıklar duygusuyla birleştirmemi sağlıyor.

"Hiper-roman" diye adlandırdığım roman türünün bir başka örneği Georges Perec'in *La vie mode d'emploi*'sidir. Çok uzun bir romandır bu, ancak birbiriyle kesişen birçok öyküden kurulmuştur (altbaşlığın çoğul olması -*Romans* - boşuna değil) ve Balzac'ın yazdığı türden büyük döngüsel romanlara özgü okuma zevkini yeniden canlandırır.

Henüz kırk altı yaşındayken ölen yazarın ölümünden dört yıl önce, 1978 yılında Paris'te yayımlanan bu kitap kırımca romanın tarihindeki son gerçek "olay"dır. Bunun birçok nedeni var: Sınırsız denebilecek, ama aynı zamanda sonuca ulaştırılmış tasarı; yazınsal dönüştürümün yeniliği; bir anlatı geleneğinin özeti ve belli bir dünya imgesi kuran tüm bilgi alanlarını içeren en üst düzeyde bir ansiklopedi, geçmi-

1. *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Çev. Ülker İnce, Can Yayınları, 1990. (Çev.)

şin birikimlerinden ve boşluğun yarattığı baş döndürücü etkidenden oluşan bir bugün duygusu, ironi ve kaygının sürekli olarak hissedilen varlığı. Kısacası, *La vie mode d'emploi*'da belli bir yapısal planın izlenmesi ile şiirin öngörülemezliği, bir bütün halini alıyor.

Roman, olay örgüsünü ve biçimsel modelini "puzzle" ögesinden almaktadır. Bir başka model, bütün eylemin içinde geçtiği tipik bir Paris apartmanının kesitsel görünüşüdür, her odaya romanın bir bölümü ayrılmıştır. Beş katlı binadaki bütün dairelerin mobilyaları ve eşyaları birer birer anlatılır, her bir dairenin mülkiyetinin kimden kime geçtiğiyle daire sakinlerinin (bu arada anne baba ve çocuklarının) yaşamları da. Binanın planı, on çarpı on biçimindedir: Perec'in bir kareden (ya da evden veya bölümden) ötekine atın hamlesiyle –ancak bütün karelere birbiri ardı sıra dokunabileceği belli bir düzene göre– geçtiği bir satranç tahtası. (Yüz bölüm mü var o halde? Hayır, doksan dokuz bölümden oluşuyor kitap, inceden inceye hesaplanarak bitirilmiş bu kitap tamamlanmamışlığa ufak bir aralık bırakıyor kasıtlı olarak).

Şu âna kadar söylediklerim deyim yerindeyse kabı gösteriyor. Kabın içindekilere gelince, Perec kategorilere ayırdığı temalardan oluşan listeler hazırlamış ve her bölümün belli bir kategorideki temayı (bu temaya şöyle bir değinilecek olsa bile) işlemesi gerektiğine karar vermişti: Birleşimleri, her zaman değiştirebileceği bir tarzda, kesinlikleri hakkında hiçbir kuşku bulunmasa da, açıklayamayacağımı matematiksel işlemlere göre düzenlemişti. (Bu romanın üzerinde çalıştığı dokuz yıl boyunca Perec'le sıkça görüşüyorduk, ancak gizli kurallarından yalnızca birkaçını biliyorum). Tam kırk iki tane tematik kategori vardır ve yazınsal alıntıları, coğrafi bölgeleri, tarihsel olguları, mobilyaları, nesneleri, üslupları, renkleri, yemekleri, hayvanları, bitkileri, madenleri ve kimbilir daha neleri içerirler; Perec'in en kısa, en özlü bölümlerde bile nasıl olup da bu kurallardan şaşmadığı hakkında en ufak bir fikrim yok.

Varoluşun keyfiliğinden kaçmak için Perec kendine tıp-

kı kahramanı gibi katı kurallar koymak gereksinimini duy-
muştur (bu kurallar da keyfi olsa bile). Ama işin mucizevi yö-
nü, yapay ve mekanik denebilecek bu poetikanın sonsuz bir
yaratı özgürlüğü ve zenginliğine yol açmış olmasıdır. Bunun
nedeni, *La vie mode d'emploi*'nın Perec'in ilk romanı *Les
choses*'dan (1965) beri kataloglara duyduğu tutkuyla örtüş-
mesidir: Her biri belirgin özelliklerine göre ve ait oldukları
dönem, üslup ve toplum göz önüne alınarak tanımlanmış
nesnelerin sıralanmasına duyulan tutku; bu tutku menülere,
konser programlarına, perhiz listelerine, gerçek ya da hayali
biyografilere dek uzanır.

Koleksiyonculuk şeytanı hep kanat çırpıp Perec'in sayfa-
larında ve bu kitabın oluşturduğu birçok koleksiyon arasında
en "onun" olanı, *biricik* şeyler, yani tek bir örneği bulunan
nesneler koleksiyonudur. Ama Perec sözlerin, bilgi verileri-
nin, anımsanan şeylerin koleksiyoncusuydu yalnızca. Termini-
nolojik kesinlik, nesneleri ele geçirmenin bir yoluydu; Perec
her olguyu, kişiyi ve nesneyi biricik kılan şeyleri topluyor ve
adlandırıyordu. Modern yazıdaki en kötü salgına, belirsizliğe
karşı kimse Perec'ten daha bağımsız olamaz.

Bir gerçeği vurgulamak istiyorum: Perec için romanı sa-
bit kurallara, sınırlamalara bağlı kalarak kurmak anlatı öz-
gürlüğünü kısıtlamıyor, bu özgürlüğü harekete geçiriyordu.
Perec'in, ustası Raymond Queneau tarafından kurulan Ouli-
po (Potansiyel Edebiyat Atölyesi) üyelerinin en yaratıcısı ol-
ması boşuna değildir. Çok yıllar önce, gerçeküstücülerin "o-
tomatik yazı"sına karşı polemige girdiği sıralarda Queneau
şunları yazıyordu:

Une autre bien fausse idée qui a également cours ac-
tuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre ins-
piration, exploration du subconscient et libération, entre
hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui
consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en ré-
alité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en

observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.

Son zamanlarda revaçta olan oldukça yanlış bir başka düşünce de bir yanda esinlenme, bilinçaltının keşfedilmesi ve özgürleşme, öte yanda, otomatizm ve özgürlük arasında kurulan denkliktir. Şimdi, her itkiye körü körüne uymak şeklindeki *böyle* bir esinlenme gerçekte kölelikten başka bir şey değildir. Tragedyasını bildiği belli sayıdaki kurallara bağlı kalarak yazan klasik yazar, aklından geçen her şeyi yazan ve bilmediği başka kural-ların kölesi olan şairden daha özgürdür.

Geniş bir ağ olarak roman savunumun sonuna geldim. İçinizden bazıları, yapıt ne denli olasılıkları çoğaltma eğilimi gösterirse, yazan kişinin *benliği* olan o *unicum*'dan,¹ yazarın içtenliğinden, kendi hakikatini bulma olasılığından o denli uzaklaşır, şeklinde bir itiraz getirebilir. Aksine, diye yanıtlıyorum, kimiz biz, deneyimlerin, bilgilerin, okunmuş metinlerin, imgelerin oluşturduğu bir bileşke değilsek neyiz her birimiz? Her yaşam, her şeyin, akla gelebilecek her şekilde yeniden karıştırılıp, yeniden düzenlendiği bir ansiklopedi, bir kitaplık, bir nesneler envanteri, bir üsluplar dizisidir.

Ama belki de yüreğimin en derinlerindeki yanıt bir başkası: Keşke *benlik*'in dışında tasarlanmış, bireysel benin sınırlı bakış açısı dışına çıkmamızı sağlayacak bir yapıt mümkün olsaydı; yalnızca bize benzeyen başka benlere girmek için değil, dili olmayanları konuşturmak için: Oluğun üzerine konan kuşu, ilkbahardaki ağaç ile sonbahardaki ağacı, taşı, çimentoyu, plastiği...

Biçimlerin sürekliliğini anlatırken Ovidius'un varmak istediği nokta da bu değil miydi acaba? Ya da kendisini bütün şeylerin ortak doğası ile özdeşleştirirken Lucretius'un varmak istediği nokta?

1. *Unicum*: Biriciklik, benzersizlik, eşi bulunmama. (Çev.)

ADLAR DİZİNİ

- Ariosto, Ludovico 38
Aristoteles 126
Arnim, Ludwig Achim von 117
- Bakhtin, Mikhail 139
Balzac, Honoré de 116, 117, 118, 119, 142
Barbey D'Aurevilly, Jules 49, 50, 52
Barthes, Roland 85
Baudelaire, Charles 87
Beckett, Samuel 117
Belli, Giuseppe Gioachino 65
Benn, Gottfried 90
Betussi, Giuseppe 51
Blumenberg, Hans 135
Boccaccio, Giovanni 25, 26, 32, 34
Bontempelli, Massimo 90
Borge, Jorge Luis 68, 69, 89, 90, 140, 141
Bruno, Giordano 36, 89, 113, 119
- Campanella, Tommaso 36
Cardano, Girolamo 36
Carpaccio, Vittore 116
Casares, Bioy 69
Cavalcanti, Guido 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 42
Cervantes Saavedra, Miguel de 32, 34
Chamisso, Adalbert von 117
Chomsky, Noam 91
Colet, Louise 135
Contini, Gianfranco 28
Cyrano de Bergerac 35, 36, 37, 38, 42

Damisch, Hubert 118
Dante Alighieri 28, 29, 30, 103, 104, 107, 108, 138
De Quincey, Thomas 57, 58, 59
De Santayana, George 75
Descartes, René 83
Dickens, Charles 117
Dickinson, Emily 31
Diderot, Denis 64
Doré, Gustave 39
Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 139

Eichendorff, Joseph Karl von 117
Eliot, Thomas Stern 138
Epikuros 24
Erasmus, Rotterdam'lı 66
Erizzo, Sebastiano 51
Escher, Maurits C. 120

Flaubert, Gustave 89, 135, 136, 137

Gadda, Carlo Emilio 127, 128, 129, 130, 131, 132, 139
Galilei, Galileo 42, 60, 61, 62
Galland, Antoine 39
Gassendi, Pietro 36
Gautier, Théophile 117
Giovio, Paolo 66
Goethe, Wolfgang 135
Gogol, Nikolay Vasilyeviç 117
Gómez, Ramon 90
Gödel, Kurt 120
Guinizelli, Guido 27

Hawthorne, Nathaniel 117
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 117
Hofmannsthal, Hugo von 97
Hofstadter, Douglas 108
Homeros 71

Humboldt, Wilhelm von 135
 Ignacio de Loyola 105, 106, 107
 Irving, Washington 55
 James, Henry 31, 117
 Jarry, Alfred 139
 Joyce, James 128, 138
 Jung, Carl Gustav 70, 110
 Kafka, Franz 44, 45
 Kant, Immanuel 83, 126
 Kipling, Joseph Rudyard 117
 Klibansky, Raymond 34
 Kopernik, Mikolaj 36
 Kundera, Milan 21
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 42, 128
 Leiris, Michel 68
 Leonardo da Vinci 97, 98, 99, 100
 Leopardi, Giacomo 39, 40, 59, 67, 77, 78, 79, 80, 83
 Leskov, Nikolay 117
 Levi, Carlo 64
 Lichtenberg, Georg 135
 Llull, Ramón 42
 Lucretius, Carus Titius 22, 23, 24, 42, 63, 96, 134, 145
 Mallarmé, Stéphane 87, 89, 96, 135
 Mann, Thomas 138
 Manuzio, Aldo 66
 Michaux, Henri 68
 Michelangelo Buonorotti 107
 Montale, Eugenio 20, 21, 96
 Monterroso, Augusto 69
 Moore, Marianne 96
 Musil, Robert 84, 85, 131, 132, 139
 Nerval, Gerard de 117
 Newton, Isaac 38, 39, 42

Novalis 135
O'Sullivan, Pat 116
Ovidius 19, 20, 21, 23, 24, 42, 134, 145
Öklid 88
Panofsky, Erwin 34
Paris, Gaston 52
Parmenides 83
Perec, Georges 142, 143, 144
Perrault, Charles 54
Pessoa, Fernando 90
Petrarca, Francesco 51
Piaget, Jean 91
Piattelli-Palmarini, Massimo 91
Pico della Mirandola, Giovanni 42
Platon 139
Poe, Edgar Allan 87, 117
Polo, Marco 92
Ponge, Francis 68, 96, 97,
Potocki, Wacław 117
Propp, Vladimir Jakovleviç 43
Proust, Marcel 132, 133, 134
Pythagoras
Queneau, Raymond 137, 144
Rabelais, François 34, 139
Roscioni, Gian Carlo 129
Samosata'lı Lukianos 38
Saxl, Fritz 32
Shakespeare, William 32, 34, 35
Spinoza, Baruch 128
Starobinski, Jean 109, 110, 112, 113
Stein, Charlotte von 135
Sterne, Laurence 64
Stevens, Wallace 90

Stevenson, Robert Louis 117
Swift, Jonathan 38
Şarlman (imparator) 49, 50, 51, 52
Thomas, Aquino'lu 104
Turgenyev, Ivan Sergiyeviç 117
Valéry, Paul 30, 68, 85, 86, 87, 90, 140
Virel, André 71
Voltaire 38
Wells, Herbert George 117
Whitman, Walt 68
Williams, Carlos William 68, 95
Wittgenstein, Ludwig 97
Yates, Frances 34
Zellini, Paolo 89
Zola, Émile 136