

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe Ana Bilim Dalı**

**UMBERTO ECO’NUN SANAT ANLAYIŞINDA “AÇIK YAPIT” VE
“FOUCAULT SARKACI”NIN YERİ**

Haluk AŞAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe Ana Bilim Dalı

UMBERTO ECO'NUN SANAT ANLAYIŞINDA “AÇIK YAPIT” VE
“FOUCAULT SARKACI”NIN YERİ

Haluk AŞAR

Danışman
Doç. Dr. Taşkıner KETENCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,
Haluk AŞAR tarafından hazırlanan “Umberto Eco’nun Sanat Anlayışında ‘Açık Yapıt’ ve
‘Foucault Sarkacı’nın Yeri” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Felsefe Ana Bilim Dalında
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

Başkan

Doç.Dr. Taşkıner KETENCİ
(Danışman)




Üye

Doç.Dr. Ayşe AZMAN



Üye

Yrd.Doç.Dr. A. Erdem ÇİFTÇİ



Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

20.08.2012

Doç.Dr. Nuran YETİM
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Genel olarak U. Eco'nun sanat eserinin anlamı probleminde hangi görüşte olduğunu tespit etmeye yönelik bu tezde, sanat eserinin anlamı problemine de tarihsel olarak değinilmiştir. Bununla birlikte tez, anlama problemine ağırlık vererek aslında insanın yaşam alanında ve ilişkilerinde kendini konumlandırmıştır. Bu anlamda tezimiz pratik yaşamda kendine yer edinmiştir. Tez konusunu belirlememde ve bu tezi hazırlamamda bana yardımcı olan danışman hocam Doç. Dr. Taşkın Ketenci'ye teşekkür ederim. Ayrıca zaman ayırarak tezimi okuyan ve hatalarımı düzeltmemi sağlayan hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkür ederim. Son olarak her zaman bana destek veren ve her zaman yanımda olduklarını hissettiğim aileme, hocalarım Taşkın Ketenci ve Can Habip Türker'e, arkadaşlarım Ömer Fatih Tekin ve Rumeysa Bakır'a teşekkür ederim.

ÖZET

UMBERTO ECO’NUN SANAT ANLAYIŞINDA “AÇIK YAPIT” VE “FOUCAULT SARKACI”NIN YERİ

İnsanın bir değeri olarak sanat eseri en eski çağlardan beri insan hayatının merkezi konumunda yer almıştır. Kimi zaman insan arzularının yansıtılması, kimi zaman gerçeğin bir taklidi (mimesis) olarak, kimi zaman belli bir gerçeği göstermek, kimi zaman da insana kendi olanaklarını göstermek için kullanılmıştır. Bu anlamda tarihsel çerçevede sanat eserine yönelik farklı yaklaşımlar ortaya konulmuştur. Bu yaklaşımlardan bazıları sanat eserinin anlamının yazara bağlı olduğunu düşünürken, bazıları metne veya okuyucuya yönelmişlerdir. Bu tezde Eco’nun hangi çerçevede değerlendirebileceğini göstermek için bu tarihsel çerçeveye değinilmiştir. Bu sayede onun yanlış anlaşılan birinci dönemine açıklık getirileceği düşünülmüştür. Bu anlamda giriş bölümü sanat eserinin anlam sorunu üzerindeki tartışmaya ayrılmıştır. Birinci bölümde ise Eco’nun sanat eserinin anlamı sorununda hermeneutiğe önem verdiği gösterilmiştir. İkinci bölümde Eco’nun yanlış anlaşılmasına sebep olan ‘Açık Yapıt’ kitabı ele alınmıştır. Tezin merkezinde bulunan üçüncü bölümde ise Eco’nun ‘Açık Yapıt’la hesaplaşması ve yanlış anlaşılmayı düzeltme çabası gösterilmiştir. Dördüncü bölümde ise Eco’nun asıl amacının örneği olan ‘Foucault Sarkacı’ romanına değinilmiştir. Sonuç olarak Umberto Eco’nun sanat eserinin anlamı tartışmasında kendini nasıl konumlandığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

İnsan, sanat eseri, anlam, yorum, hermeneutik, Umberto Eco

ABSTRACT

THE IMPORTANCE OF “OPEN WORK” AND “FOUCAULT PENDULUM” IN THE THEORY OF UMBERTO ECO’S ART

Work of art as the value of man has taken part in center of human life since ancient times. Sometimes, work of art was used to as the reflection of human desires, and sometimes, as an imitation of reality (mimesis). Meanwhile, work of art was used to showing the fact and possibilities of human own. So, different approaches have been defined to work of art through the history. While some of these approaches think depending on author about meaning work of art, the others think depending on text or reader. Showing Eco’s positions we mentioned to the historical perspective in this thesis. This study’s aim correct to misunderstanding about Eco’s first period. In this sense the introduction part is for the discussion about the meaning problem of work of art. In first part it is showed that Eco has paid attention to hermeneutic in the meaning problem of work of art. In second part the book “Open Work” which causes that Eco has been misunderstood is discussed. In third part which is in the center of this study that Eco reckons with Open Work and tries to correct the misunderstanding is showed. In fourth part the novel Foucault Pendulum which is the example of Eco’s major aim is mentioned. As a result how Umberto Eco positions himself in the discussion of the meaning work of art comes out.

KEY WORDS

Human, work of art, meaning, interpretation, hermeneutik, Umberto Eco

İÇİNDEKİLER**Sayfa No:**

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM:	
HERMENEUTİK VE SANAT YAPITI'NIN ANLAMI	21
II. BÖLÜM:	
AÇIK YAPIT'TA SANAT ESERİNİN ANLAM SORUNU	32
III. BÖLÜM:	
ECO'NUN AÇIK YAPITLA HESAPLAŞMASI	54
IV. BÖLÜM:	
FOUCAULT SARKACI	70
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	113

GİRİŞ

İnsanın bir değeri olarak sanat eseri en eski çağlardan beri insan hayatının merkezi konumunda yer almıştır. Bu anlamda sanat eserinin anlamı sorunu da felsefe tarihinin en önemli sorunlarından birini oluşturmuştur. Burada bir sanat eseri, kimi zaman insan arzularının yansıtılması, kimi zaman gerçeğin bir taklidi (mimesis) olarak, kimi zaman belli bir gerçeği göstermek, kimi zaman da insana kendi olanaklarını göstermek için kullanılmıştır. Bu anlamda tarihsel çerçevede sanat eserine yönelik farklı yaklaşımlar ortaya konulmuştur. Bu yaklaşımlardan bazıları sanat eserinin anlamının yazara bağlı olduğunu savunurken, bazıları metne veya okuyucuya yönelmişlerdir.

Bu çalışmada Eco'nun sanat eserinin anlamı problemindeki yerini tespit edebilmek için sanat eserinin anlamı problemine tarihsel olarak değinilecektir. Bu sayede onun yanlış anlaşılan birinci dönemine açıklık getirilmeye çalışılacaktır. Bu anlamda giriş bölümü sanat eserinin anlam sorunu üzerindeki tartışmaya ayrılacaktır. Birinci bölümde ise Eco'nun sanat eserinin anlamı sorununda hermeneutiğin önemli bir yer tuttuğu gösterilecektir. Burada hermeneutik tarzın tarihsel olarak değerlendirilmesi bize Eco'nun hermeneutik yöntemini gösterecektir. İkinci bölümde Eco'nun yanlış anlaşılmasına sebep olan 'Açık Yapıt' kitabı ele alınacaktır. Burada 'Açık Yapıt'ta açıklık sorunu üzerinde durulacaktır. Tezin merkezinde bulunan üçüncü bölümde ise Eco'nun 'Açık Yapıt'la hesaplaşması ve yanlış anlaşılmayı düzeltme çabası gösterilecektir. Dördüncü bölümde ise Eco'nun asıl amacının örneği olan 'Foucault Sarkacı' romanına değinilecektir. Sonuç olarak Umberto Eco'nun sanat eserinin anlamı tartışmasında kendini nasıl konumlandığı

ortaya çıkarılmaya çalışılacak, ayrıca varsayılan birinci dönem ikinci dönem yanılığı ortadan kaldırılmaya çalışılacaktır.

Sanat yapıtının anlamı sorununa geçmeden önce sanat yapıtını var kılan insanın neliğine ilişkin bilgi tezimiz için önem arz etmektedir. Çünkü “İnsan nedir?” sorusu felsefe tarihinin en eski, sorularından birisi olarak bir “kök” sorudur. Alman filozof Immanuel Kant Saf Aklın Eleştirisi’nde üç soru sorar: Neyi bilebilirim? Ne yapmalıyım? Ne umabilirim?” Bu sorulara bir dördüncüsü ise, Kant’ın “Antropolojisi”nde eklenir. Bu da “insan nedir?” sorusudur. Kant bu 4. sorunun bütün diğer soruların, dolayısıyla bir anlamda felsefenin temel sorusu olduğunu söyler. Kant bir Aydınlanma dönemi düşünürü olarak, bu sorulara aydınlanmaya giden bir çağa yol açmak umuduyla, kaygısıyla felsefesinde yer verir. Ne var ki, Kant’ın işaret ettiği bu yol, felsefe tarihinde çok daha önemli bir dönüşüme yol açar: Bu insan felsefesinin, felsefi ntropolojinin, kuruluşudur.

Burada dile getirilen soruya metafizik pek çok yanıt verilebilir. İnsan isteyen varlıktır (Schopenhauer), insan iktidar varlığıdır (Nietzsche), İnsan akıl varlığıdır (Kant)... vb. Ancak bütün bu sorular ağından, bu metafizik cendereden kurtularak da soruya yanıt bulmak mümkündür. “İnsan nedir?” sorusunu yanıtlarken metafizik dışındaki yol, insanın yapıp ettiklerine, insan türünün ürünlerine evrene katkılarına, başka bir deyişle başarılarına bakmak yoludur. Bu, ‘insan nedir?’, sorusu yerine ‘insan ne yapar?’ sorusuna odaklanmak demektir. İnsan, Aristoteles’e bakılırsa, “bilen”, “eyleyen” ve “yaratana” varlıktır (Aristoteles, 1996:VI. 1025 b). Bu üç insansal olanak alanı, aslında büyük bir sağduyuyla insanın ne yapan varlık olduğuna ilişkin yol işaretleri olarak görülebilir. İnsan bilen varlıktır, bilgi ortaya koyar; bilgi, bir nesne hakkındaki yargının o nesneye tam olarak denk

düşmesiye, bu karşılık gelmenin sistematik hale getirilmesi bilim anlamına gelecektir. İnsan eyleyen varlıktır, eylem herhangi bir şey yapmak, söz gelişi bir refleks hareketi yapmak değil, amaçlı yapma ya da yapmamadır. İnsan yaratan varlıktır, ifadesi ise, insan türünün yuvasını süsleyen saksakağan gibi değil de, dünyada bulduğu nesnelere, söz gelişi demiri, boyayı, tuvali, taşı özel bir biçime kavuşturarak ona bir anlam kazandırması anlamına gelir. Aristoteles, “sanat”ı şöyle tanımlar: doğru akılla giden, yaratmayla ilgili huy (Aristoteles, 1998:1140a-10). Her sanat oluşla, ilkesi yaratılarda değil, yaratanda olan bir insansal başarıdır. Aristoteles Poetika’da yazınsal metinlerin ilk yapı çözümünü yapmaya çalışırken de aynı ilke ile hareket eder. Sanat eseri, sanatçının kaleminden belirli bir konu hakkında belirli araçlarla yapılan bir taklittir (mimesis). Ancak Aristoteles sanat eserinin anlamı hakkında yetkiyi tümüyle yazara ve sahnelenen esere verir. Okurun mimesin yaratacağı arınma (katharsis) sürecinde etkin bir kuruculuk rolü yoktur. Okur, eser ve sahnelenme düzeninin yaratacağı etki karşısında edilgindir.

İnsan kuşkusuz bir doğa varlığıdır. Yapısıyla doğanın bir parçasıdır. Ancak salt bir doğa varlığı değildir. İnsan doğanın içinde, insansal bir dünya yaratabilen varlıktır. Bu dünya, fiziksel doğaya dayanır ama bu doğanın üzerinde yükselir. Bilim, sanat, felsefe hukuk, spor, böylesi bir alanın yansımalarıdır. Bu yansımalar insanın doğayla arasındaki zorunlu bağa rağmen, bu bağı aşabildiğini, eş deyişle insan olabildiğini gösterir. Ayrıca etik değerler, insan varlığıyla evrene katılırlar. Evrende insan yoksa etik değerler de, sözgelişi dürüstlük, sözüne güvenilirlik, dostluk, minnet de yok. İnsan yoksa evrende bilim de, hukuk da, sanat da yok. Evrende yalnızca insan varsa insan hakları var, laiklik var. Böylesi insansal ürünler, bu nedenle birer başarıdır.

İnsan sanat yapan varlıktır. Ancak sanatı her zaman belirli kişiler, söz gelişi, belirli bir yazar (Yaşar Kemal), belirli bir ressam (Rembrand), belirli bir şair (Nazım Hikmet) yapar. Ancak bu sanatçıların ellerinde oluşan eserler, insanlık adına bir örnek oluşturur. İnsanlık tarihini anlatan her kitap bir şekilde, sanat ürünleriyle işe başlar, mağara duvarlarına yapılan resimler, giderek heykeller, tapınaklar, hatta mimariyi de bir sanat olarak kabul edeceksek, şehirler vb. Dolayısıyla insanlığın kültürel evriminin izlenebileceği en güzel kaynaklardan birisi sanattır.

Felsefi açıdan bakıldığında, sanat, özel türden bilgi sağlayan yapıtlar ortaya koyan bir etkinlik olarak görülebilir (Kuçuradi, 1997:92). Sanata böyle bakıldığında, sanatın amacı dünyayı yansıtmaktır, dünyanın en önemli ögesi ise insandır ve insan fenomenleridir. Kuçuradi, "Çağın Olayları Arasında" adlı kitabında, sanatçının işinin ve sorumluluğunun, "insanlara insanı göstermek" olduğunu söyler (Kuçuradi, 1997:11). Sanatçı, insanın kişi yaşantıları ve eylemeleriyle gerçekleşen bazı yapı olanaklarını anlatır. Çoğu eserde insanların sıradan günlük yaşantıları anlatılır; ancak sayıca az bazı eserlerde yeni yaşantı ve eylem olanakları anlatılmaktadır. Değerli yaşantı ve eylem olanaklarıyla, başka bir deyişle insanın yapı olanaklarını genişleten yaşantı ve eylem olanaklarıyla bizi yüz yüze getiren yapıtlar ise daha da azdır; ama Kuçuradi, "insanı insanlara gösteren" yapıtların bunlar olduğunu söyler (Kuçuradi, 1997:13). Bu anlayışta, sanat eserleri tekil olayları göstermek yerine evrensel insan fenomenlerine işaret ederler. Aristoteles'in dediği gibi sanatçı/yaratıcı, olabilir olanı anlatır. Olanı gösterdiğinde bile, onu bir tarihçi gibi aktarmaz olan-biteni anlatırken seçerek anlatır. Bu seçme işleminde, insanın yapı olanaklarını genişleten yaşantı ve eylem olanaklarını insana gösterme amacını kendine kılavuz edinir. Bu yüzden Aristoteles, Poetika'da sanat yapıtının tarih yapıtına göre daha

felsefi olduğunu öne sürer. Çünkü “sanat yapıtı, daha çok genel olanı tarih ise tek olanı anlatır” (Aristoteles, 2002:1451-b-5). Sanatın evrensel olanı anlattığını söyleyen yalnızca Aristoteles değildir. Schopenhauer da, sanatçının/yaratıcının insan eyleminin evrensel çekirdeğini açığa çıkarmak için olan-biteni anlatmadığını, evrensel olanı anlatabileceği bir durumu yarattığını söyler (aktaran Kaygı, 2006:50).

Schopenhauer’e göre yaratıcı insan olarak sanatçı, gören insandır: yaratıcı, bilginin istemeyi arada sırada emrine aldığı, o zaman da gördüğü ideyi -dünyanın yapısının doğrudan doğruya objeleşmesini, şeylerde kalıcı olanı, öz olanı- bir sanat eseriyle "yeniden ortaya koyan", gücü kesilinceye kadar hep yeniden ortaya koyan, böylece de idenin görünmesini kolaylaştıran insandır. Ona göre dünyanın bu açık olarak bilinebilen yanının herhangi bir sanatla yeniden ortaya konması sanatçıyı sanatçı yapan şeydir.

Ne var ki, bir sanat eseri yalnızca sanatçıyla ilişkili olarak karşımıza çıkmaz. Sanat eserinin bir de “alıcısı”, sanat eserini karşısına alan, sanat eseriyle belirli bir ilişki kuran söz gelişi bir okur, bir sinema izleyicisi, ya da bir resim-heykel galerisini, bir müzeyi gezen bir sanatsever gereklidir. Böylece sanatçı, eser ve eserin alımlayıcısı arasında kurulan bağ, sanat eserinin anlamı sorununu karşımıza çıkarır.

Bir sanat eserinin anlamının nasıl belirlendiği, sözgelişi sanatçı tarafından mı, yoksa sanat eserinin alımlayıcısı tarafından mı, yoksa bizzat sanat eserinin kendisi tarafından mı belirlendiği sanat ve göstergebilim kuramlarının önemli sorunlarından. Bu çalışmada yazınsal eserlerde özellikle de Umberto Eco’nun eserlerinde anlam sorununa odaklanılacağından, yazın alanına ilişkin kuramcılara değinilecektir.

Yazınsal metnin anlamı sorunu hakkında felsefe tarihinde ilk örneklerden birini Platon ortaya koyar. Platon, “Devlet” adlı eserinde devlette okutulacak yazınsal yapıtların anlamı ve içeriği konusunu ele alırken masallara değinir. Burada masalların çocukların eğitimindeki önemi vurgulanırken, bu masalların gerçeğe uygunluğu ise iyi ve kötü masal ayrımını ortaya koyar. Bu anlamda Homeros ve Hesiodos’un masalları Tanrıları oldukları gibi göstermezler. Bunlar gerçeklikle ilgisi olmayan şeylerden bahseden uydurma öykülerdir. Dolayısıyla sanat eserinin tek bir anlamı olmalı ve bu anlam da devletin sahip olduğu ideoloji ve insan görüşüne hizmet etmelidir. Bunun dışında anlamı olan eserler devlette yasaklanmalıdır. Çünkü zararlı öyküler olmayan bir şeyi olmuş gibi gösterip, aynı zamanda sadece iyiliğin değil kötülüğün de Tanrılardan geldiğini söyleyerek çocukların ahlaksal gelişimini de olumsuz yönde etkilemektedirler.

Platon, bu durumu Hesiodos’tan bir örnekle açıklar:

“Hesiodos’a göre, Uranos çocuklarına karşı kötü davranmış, Kronos da babasından öğ almış. Bu çirkin bir yalandır. Bence gerçek bile olsa, Uranos’un yaptıklarını, oğlundan çektiğini, akli ermeyen küçüklere anlatmak şöyle dursun, böyle şeylerin sözünü bile etmek doğru değildir... Bizim kentimizde bunları anlatmamalı. Adeimantos, büyük bir haksızlık etti diye, babanı bile amansızca cezalandırırsan, Tanrıların en eskisi, en büyüğü gibi davranmış olursun, dememeli bir gence” (Platon, 1993:69).

Platon, Tanrı kavramı ile Tanrı hakkında yazılanların anlamının örtüşmesini talep eder. Bu anlamda sanat yapıtı çok anlamlılıktan, nesneye sadakat göstermemekten arındırılmalı ve böylelikle de yanlış anlamalara yol açıcı özelliklerinden arındırılmalıdır. Sanat eserinin anlamı kendinde zaten içkindir. Anlam, sanatçı tarafından esere katılır. Gerçi bu anlam inşa etme sürecinde sanatçı akılla değil, bir tanrısal esrimeyle devinir ama bu eserin anlamının tekliğine ve okurda uyandırdığı etkiye zarar vermez.

Sanat eserinin anlamı konusunda bütün 18. yüzyıl eser odaklı düşünür. Anlam eserdir ama bu anlamı görebilmek okurun-alımlayıcının başarısıdır. Örneğin 18. yüzyıl düşünürlerinden Edmund Burke de, sanat eseri karşısında verilen yargıların farklılığından söz ederken temel dayanak noktası olarak sanat eserinin anlamını-değerini görmeyi sağlayan ortak bir beğenin varlığından bahseder. Ona göre, gerek aklın gerekse beğenin standardının tüm insanlarda aynı olması olasıdır. Çünkü “tüm insanlarda aynı ortak yargı ve duygu ilkeleri bulunmasaydı, insanların fikirlerini ve tutkularını günlük hayattaki ilişkileri sürdürmeye yetecek ölçüde kavramak mümkün olmazdı” (Burke, 2008:16). Burke’a göre, doğru ve yanlış konusunda insanların ortak mutabakat sağlayacağı bazı ilkeler vardır. Ancak beğeni konusunda böyle ilkeler mevcut değildir. Ona göre, beğeni terimi, insanların çoğunun aklında basit ve belirli bir fikir uyandırmadan uzak olduğu için belirsizliğe ve karmaşaya açıktır. Ancak Burke’a göre beğenide, imgelemi etkilenmesini düzenleyen, haklarında mantık yürütmemizi sağlayacak yöntemleri veren ilkeler vardır. Bu ilkeler, insanların dış dünyadaki nesnelere ilişkisini sağlayan duyular, imgelem ve yargının araştırılmasında kendilerini gösterirler.

Burke’a göre, beğeni farkı olarak adlandırılan şey genellikle bilgi farkından dolayı ortaya çıkar. Burke’a göre, insanlar ölçüyle değil de dereceyle değerlendirilen şeylerin azlığını ve çokluğunu kıyaslama yaparsa ve burada eğer fark çok az ise beğeni de bir mutabakat sağlanamayabilir. Bu durum ise bizi yargı yetisine götürür. Burke’a göre beğeni denilen şey “en geniş anlamıyla, basit bir kavram olmayıp duyulara ait temel hazların algılanışının, imgelemlerle ilgili ikincil hazların ve usamlama yetisinin bu sayılanlarla çeşitli ilişkileri ve insanın tutkuları, davranışları ve eylemleri vardığı sonuçların üzerine kısmen bileşiminden oluşur. Beğeni oluşturmak için bütün bunlar

gereklidir ve bütün bunların temeli de insan zihninde aynıdır” (Burke, 2008:28). Bu anlamda beğeniye oluşturan hassasiyet ve yargı değişik kişilerde farklılık gösterdiğinden dolayı beğenilerde farklılıklar ortaya çıkar.

Sonuç olarak Burke açısından kişideki hassasiyetin kusurlu oluşu beğeni eksikliğine yol açarken, yargı eksikliği ise beğeni yanlışlığına yol açar. Yani yanlış bir beğeni, yargı kusurudur. Bununla birlikte cehalet, dikkatsizlik, acelecilik, ön yargı gibi ihtiraslar ve kusurlar yargı yetisine zarar verirler. Dolayısıyla Burke için okurun ya da genel olarak sanat alımlayıcısının sanat eseri karşısındaki konumu yargı yetisinin nasıl biçimlendirildiğiyle belirlenir. Eserin doğru anlamı, sanat eseri hakkında yeterince bilgi ile donanmış sanat alımlayıcısının yargı yetisi tarafından ortaya çıkarılabilir. Sanat eseri anlamını kendi içinde taşır ama bunu görebilecek ve dile getirebilecek bir alımlayıcıya kendini açar.

İnsansal bir başarı olarak sanat eserinin anlamı konusunda düşünen bir düşünür de Dilthey’dir. Doğa bilimlerinin gücü karşısında tarihsel-tinsel bilimlerin epistemolojik temellerini inşa etmeye çalışan Dilthey’in düşünceleri de sanat ile ilgisinde değerlendirilebilir. Dilthey de tin bilimlerinde objektif olanı, eş deyişle sanat eserinin (metnin) nesnel anlamını arar. O da sanat, felsefe, din gibi tinsel ürünlerin evrensel, genel geçer bilgisinin olanaklı olduğunu, yani tin bilimlerinin bilimsel bilgisinin mümkün olabileceğini düşünür. O, tekil bir anlamın objektifliğe ulaşmasının mümkün olduğunu söyler. Çünkü Dilthey’e göre, doğa bilimlerinin konusu iç gerçekliğe yöneliktir. Bu iç gerçeklik ise içten deneyimlenmiş bir bağlam olarak vardır.

Dilthey'e göre, bu iç deneyim bizlerin tekilliğinin ortaya çıkması için yeterli değildir. Ona göre, bizler tekilliğimizi bir başkasıyla karşılaştığımızda yani başkasının varoluşunda denetleyebiliriz. Ancak bu deneyim oldukça sınırlıdır. Çünkü ona göre, yabancı varoluş bize, jestler, mimikler, duyu verileri ve eylemler tarafından dıştan verilir. Biz ise ancak "böyle tekil işaretlerle duyumlanan şeylerin (bizde) yeniden kurulması yöntemi (rekonstrüksiyon) sayesinde, bunları (o varoluştaki) içsel olana bütünleriz. Demek ki başkasının bilgisine yönelme sürecinde her şey, benim kendi yaşamımdan transfer edilmek suretiyle, bir yeniden kurma aracılığıyla yapılmak zorundadır" (Dilthey, 1999:86). Dilthey'e göre, dıştan verilen işaretlerle duyumlanan ve içsel gerçekliğin bilinmesini sağlayan yöntem ise anlamadır.

Dilthey'e göre anlama, en basit insan eyleminden en karmaşık bir yapıya kadar içerisinde her türlü insan tininin formunu kapsayan anlamayla aynıdır. Bu anlamda, anlama süreci, her yerde ortak niteliklere sahiptir ancak anlamamanın çeşitli dereceleri vardır. Bunlardan ilki, ilgidir. İlgi kısıtlıysa anlamada kısıtlı olur. Buna karşılık "anlama, ancak yaşamın sabitlenmiş görünüşlerinin mevcudiyetine yönelikse ve biz bunlara her an dönebiliyorsak, ustalıkla kullanıldığında denetlenebilir bir objektiflik derecesine ulaştırabilen bir yöntem dönüşebilir" (Dilthey, 1999:88).

Yirminci yüzyılda yazınsallık Saussure'un dil ve söz ayrımı yapmasının ardından yeni bir boyut kazanır. Saussure, yazılı metinlerle ve dilin zaman içindeki değişimiyle ilgilenmekle birlikte dilin belli bir tarihsel andaki yapısını çözümler. Dilin somut kullanımı olan söz'ü inceleyen Saussure, söz'ün arkasındaki dil sistemini, yapıyı bulmaya çalışır. "Somut ve bireysel olan sözün arkasında onu belirleyen soyut ve toplumsal bir sistem,

(yapı) dil vardır. Dilbilimin amacı bu yapıyı ortaya çıkarmaktır ve bunu yapmak için sözü inceler” (aktaran Moran, 1999:171). Bu anlamda yapıyı ortaya çıkarmak onun içeriğini analiz etmekten geçmektedir. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan bu tutum yazınsal metinlerde de uygulanmaya çalışılır.

Bu gelişmeler sonucunda yazınsallık kavramı tekrardan 1920’lerde R. Jakobson ile diğer Rus Biçimcileri tarafından ortaya atılmış ve sınırları araştırma konusu yapılmıştır. Jakobson’a göre, “yazın bilimin konusu yazın değil, yazınsallıktır. Başka bir deyişle, yazın biliminin görevi belli bir yapıyı yazınsal yapan şeyi araştırmaktır” (aktaran Rifat, 2009:83). Rus Biçimcileri yazınsal metni, “bir felsefi sistemin manifestosu, bir sosyo-tarihsel belge veya yazarın karakterinin sonucuymuş gibi ele alan edebiyat anlayışına karşı çıkmışlardır” (Steiner, 1995:11). Bu anlamda Rus Biçimcileri yazın’a özgü birtakım anlatım tekniklerinden söz etmekle birlikte yazınsal metnin biçim boyutuna yönelmişlerdir. Bu durum metnin yapısına özgü niteliklerin yani yapıya ilişkin bazı ölçütlerin bulunup bulunmadığı üstünde durulmasına yol açmış ve Yapısalcılığın gelişmesinde de etkin rol oynamıştır.

Saussure ve Rus biçimciliği’nin metnin içeriğine yönelmesi sonucu, Yeni Eleştiri ve Yapısalcılık da edebi metinlerde içerik sorununa yönelirler. Bu anlamda her iki kuram da metni bir yapı olarak değerlendirmiş, yazara da okura da sırt çevirmişlerdir. Çünkü “bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, dış dünya ile, sanatçı ile ya da okurla olan ilişkisinde değil eserin kendi düzeninde bulunur” (Moran, 1999:145). Yeni Eleştiri 1930’larda başlamış ve etkisini 1950’lere kadar sürdürmüş ve kendinden önceki edebiyat ve eleştiri anlayışına bir tepki olarak doğmuştur. Yeni Eleştiri diğerlerinin aksine

eserleri anlamak için yazarın yaşam öyküsüne, yazıldığı dönemdeki tarihsel ve toplumsal koşullara bakmaz. Yeni Eleştiri bunları bir tarafa bırakarak metnin kendine eğilmekten, onu bir sanat eseri olarak incelemekten yanadır.

1960'larda ise Yapısalcılık ortaya çıkmıştır. Yeni Eleştiri ile aralarında benzerlikler olmasına rağmen Yapısalcılar dilbilim teorilerinde yazınsal metnin incelenmesinde dile önem vermiştir. Onlar “yazını bir dile eşdeğer olarak görmeye yatkındırlar” (Attridge, 1995:82). Böylece incelediği metnin yapısına yönelik Yapısalcı kuramcılar çeşitli bilim dallarına yönelerek o dalda incelenen nesnenin de yapısına yönelmişlerdir. “Yapısalcılık, yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır” (Moran, 1999:169). Onlar için önemli olan, sistemdeki birimlerin kendi başlarına değil birbirleriyle bağlantıdır. Onlara anlam kazandıran ve ancak bir sistemin parçası olarak ele alınmasını da sağlayan birbirleriyle olan bu bağıdır.

1960'ların sonunda ise, ortaya atılan kuramların çoğu okura dönük yönleri olan kuramlardır. “Machery ve Eagleton'un Marksist eleştirisinde olsun, Derrida'yı izleyen yapı-sökücülerin metin incelemesinde olsun, kimi feminist eleştirmenlerin eserleri kadın gözüyle bakma yöntemlerinde olsun, okura önemli rol düşmektedir” (Moran, 1999:219). Modernist edebiyat okuru etkin olmaya davet ederek karakter, olay, zaman ya da mekan ile ilgili belirsiz bırakılan birçok noktayı tamamlamasını bekler. James Joyce, Franz Kafka, Allen Robbe-Grillet, W. Faulkner, S. Beckett ve daha birçok romancı, şair, oyun yazarı, eseri yorumlama ve anlamlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir.

Bu yaklaşımın önemli isimlerinden Wolfgang Iser'e göre, "bir edebiyat eserinin anlamı metnin içinde hazır bir şekilde bulunmaz, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur" (aktaran Moran, 1999:220). Ona göre yazın metni, kendi dışında bir şeye sahip değildir. O, daha çok ona verilen malzemeden yeni bir dünya kurar. Bu anlamda yazın metni öz-göndergelidir yani bilgi vermemektedir. Iser, "romanın aslında gerçekliğin kendisini sunmadığını fakat daha çok, gerçekliğin ne olduğu ve nasıl öğrenilebileceği (erfahren werden kann) konusunda bir fikir (ing. İdea) üretmeyi" (aktaran Kaygı, 1995:23) amaçladığını söyler. Bu anlamda yazınsal metnin nesneyi doğru verip vermediğinin denetlenme olanağı yoktur.

Buradan hareketle Iser, nesnesini kendisi oluşturan metin ile bilgi veren yani kendisi dışında bir şey hakkında olan metin ayrımı yapar. Ona göre, "eğer bir metin kendi dışında varlığını sürdüren bir nesneyi tanıtıyor, onun üzerine bilgi veriyorsa, yazınsal metinden farklı bir metindir. Bir metin, o metnin dışında da aynı belirlenmişlikle varlığını sürdüren bir nesneden bahsediyorsa, o zaman o nesnenin sadece bir açıklamasını yapıyor demektir" (aktaran Kaygı, 1995:49). Iser, birinci tür metinleri "language of statement", buna karşılık nesnesini kendi oluşturan metinleri ise yani ikinci tür metinleri "language of performance" olarak adlandırır. Çünkü bu tür metinler yaşam dünyasından hareketle ele aldıkları nesnelere yeniden oluştururlar. Bu anlamda yazınsal metinler kurmaca metinlerdir ve onların bu dünyada nesnel karşılığını bulmak olanaksızdır.

Iser'a göre, yazınsal metinlerin gerçekliği ancak metnin kendisinin oluşturduğu bir gerçekliktir. Bu gerçekliğe ise okur yoluyla kavuşabilmektedir. Çünkü ona göre, kurmaca metinlerin temel özelliği boşluk yerleri içermeleridir. "Ard arda gelen görüşlerin

belirlenmemiş olması nedeniyle örgülenmiş görüşler arasında boşluk yerleri ortaya çıkar” (aktaran Kaygı, 1995:97). Bu boşluk yerleri ise metnin okuyucu tarafından yeniden üretilmesini olanaklı hale getirir. Buna karşılık Yeni Eleştiri, anlamı yapıtta okurdan bağımsız bir şekilde mevcut sayıp ve okurun görevini de bu anlamı bulup çıkarmak olarak belirler.

Bu anlamda Yeni Eleştiri için ne yazar ne de okur bu işte hesaba katılmamalıdır. Metnin anlamını yazarın değil dil sisteminin oluşturduğunu düşünen Yapısalcılar da yazarı ve okuru bir kenara bırakırlar. Oysa Alımlama Estetiği'ne göre “anlam, sanıldığı gibi, metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz, yalnızca gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır. Öyleyse iki kutbu vardır bir yazınsal metnin: yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama” (Moran, 1999:221). Bunlardan birincisine artistik, ikincisine estetik uç denir ve bu iki uç olmadan yapıt meydana gelmiş sayılmaz. Başka bir deyişle, yapıta bir nesne gibi değil metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olay gibi bakılır.

Burada asıl üzerinde durulması ve açılması gereken nokta ise okurun rolü sorunudur. Metinle okur arasında nasıl bir ilişki kurulur ki sonuçta metnin anlamı doğar, eser gerçekleşir? Okur nasıl katılabilir yaratma edinimine? Katkısı ne olabilir?

Alımlama Estetiği'ne göre yazar, metinde boşluklar bırakarak okurun bu boşlukları doldurmasını ister. Yazarın okura bıraktığı bu boşluklara «boş alan» ya -da «belirsizlikler» denir. Bu belirsizlikler basitten karmaşığa, somuttan soyuta doğru çeşit

çeşittir. Bunlardan basit türden olanları okur farkında olmadan doldurur, gerekli ayrıntıları ekler. Bu olgu metnin anlamının okur tarafından belirlendiğini gösterir.

Hans Robert Jauss da okur merkezli kuramın savunucularındandır. Jauss'a göre "içinde bulunduğumuz çağ, geçmişte yapılmış eserlerle, günümüzün sorunları arasındaki can alıcı bağlantıları düzeltmelidir. Böyle bir bağlantı yalnızca yazın tarihi, belli bir disiplin çerçevesi dışında görülmediği sürece kurulabilir" (aktaran Holub, 1995:320). Bu anlamda Jauss, okuru tarihsel dönemlerdeki koşullar içinde ele alır ve yazın tarihinin bilimsel araştırmalara ve tarihsel nesnelciliğe göre değil, okurların tepkisine göre yazılmasını savunur. Ona göre, belli bir dönemdeki okur, esere yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal, kültürel koşullarının belirlediği bir çerçeveden bakar. Bu anlamda okurun bir beklentiler ufku vardır ve eserlerle karşılaştığında bu beklentiler şu ya da bu ölçüde karşılanır.

Jauss'un iddiasına göre bazı edebiyat çevrelerinin ele aldığı gibi, sanat eserlerinin sanatsal karakterini değerlendirebilmemiz açısından 'ufuk' objektif olmalıdır. Jauss, tarihsel olarak daha az etkili eserlerin ufkunun objektifliği için üç yol tanımlar. Ona göre bu metot ile bu eserler dahi incelenebilir. "İlki, tür ile ilgili normatif standartlar kullanılabilir. İkincisi, eser onun edebi mirasında veya onun tarihsel çerçevesinde diğer benzer eserlere karşı test edebilir. Son olarak, herhangi bir zamanda okuyucu için uygulanabilir bir ayırım olan; dilin pratik işlevi ve sanatsal işlevi arasında, gerçeklik ve kurgu arasında ayırt edilmiş bir ufuk kurulabilir" (aktaran Holub, 1995:323). Böylece Jauss'un bir araştırmanın yöntemi için amacı; genel, edebi ve dilbilimsel yönlerin kullanımını içerir.

Bu anlamda Jauss için “eleştirmenin (okurun) yapacağı ilk iş eserin ait olduğu dönemin meydana getirdiği bu beklentiler yelpazesini belirlemektir. Ancak o zaman farklı dönemlerde okurların bir esere gösterebileceği değişik tepkiyi anlayabiliriz” (aktaran Moran, 1999:225). O halde eserin tek ve değişmez bir anlamı yoktur, okurların değişik beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır.

Sanat yapıtı anlamı sorununda okura dönük kuramlara sempati duyduğunu belirten Umberto Eco, 1962 tarihli Opera Aperta (Açık Yapıt) adlı kitabında okur merkezli kuramı desteklediği düşüncesini uyandırmaktadır. Eco, 1962 yılındaki sanat anlayışını şöyle özetler: “Sanat yapıtı, bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür” (Eco, 2001:10). Eco bu anlayışı devam ettiren ama kısmen de olsa sınırlayan bir yaklaşımı da yine Açık Yapıt’ta dile getirir: “Öyleyse sanat yapıtı, biricikliği çerçevesinde dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalı; aynı zamanda da özgünlüğünü zedeledikten pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla açık yapıdadır. Böylece bir yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu hem de bir performansdır, çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur” (Eco, 2001:10).

Ona göre sanat yapıtı bu anlamda “açıklıkla donanmış” bir yapıttır.

“Metnin okuyucusu her cümlede, her mecazın kendisi tarafından keşfedilmeyi bekleyen, birçok anlam üzerine kurulmuş bir ‘açıklık’ta olduğunu bilmektedir; hatta bir önceki okumasında farklı algıladığı şeyleri yeniden ve bu kez daha da farklı algılayarak, kendi ruh haline göre kendisine en uygun gelen okuma yöntemini seçecek, arzu ettiği anlama ulaşmak için yapıtı kullanacaktır” (Eco, 2001:13).

Eco böylelikle “yapıtı kasten izleyicinin özgür tepkisine açık bırakmaktadır” (Eco, 2001:16). Eco böylesi açıklığa sahip yazın eserlerinin en önde gelen temsilcilerinden birisi olarak James Joyce’un *Finnigans Wake*’ini gösterir. Çünkü kitap aynı sözcükle başlar ve biter. Yapıt bir anlamda sonlanmış, ama aynı zamanda da sınırsızdır. Joyce’a göre, okur yönlendirir ama bu yönlendirme evrenin zenginliği ile donatılmıştır. Böylelikle;

“her yorum yapıtı açıklar, ama onu tüketmez; her bir yorum yapıtı hakiki kılar, ama yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının bir tamamlayıcısıdır yalnızca. Kısacası, diyebiliriz ki, her bir yorum izleyiciye yapıtın tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunar, ama aynı zamanda da, izleyici açısından bakınca, yapıtı tamamlanmamış kılar, çünkü yapıtın ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümleri eş zamanlı olarak veremez” (Eco, 2001:27)

Okur merkezli kuramlar içinde metne anlam kazandırmakta okura en etkin rolü tanıyan Amerikalı eleştirmen Stanley Fish olmuştur. Iser, okura boşlukları doldurmak, anlamı tamamlamak, bütünlemek işlevini yüklemiş, yani okur metnin kendisinde gücül olarak bulunan anlamı ortaya çıkararak gereken katkıyı yerine getirmişti. Ancak Fish bunu reddeder. Çünkü ona göre “anlam, okuma süreci içinde okurda uyanan yaşantılardan başka bir şey değildir” (aktaran Moran, 1999:227). Ona göre okur, bu yaşantılarına göre anlam verir metne. Başka bir deyişle, “bir sözcüğün, imgenin ya da herhangi bir ögenin metnin içinde (belli bir bağlamda) gördüğü işi belirlemek ona anlamını vermektir ve dediğimiz gibi, bu, ancak okurda uyandırdığı yaşantıya bağlıdır” (aktaran Moran, 1999:227). Yani, Fish'e göre anlam ve değerden söz etmek bir nesneyi değil bir olayı betimlemektir.

Bu anlamda Fish'e göre metin, yorumun bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumu verdiği dersler sırasında ele aldığı örnekle açıklamaya çalışır. Fish, Dilbilim ve

Edebiyat Eleştirisi Arasındaki ilişki üzerine yaptığı bir ders sırasında tahtaya bir grup dilbilimci olan Samuel Levin, J.P.Thorne, Curtis W. Hayes ve edebiyat eleştirmeni olan Richard Ohman'ın ismini yazar. Bu dersin bitiminde Fish başka bir grupla aynı derslikte 17. yy İngiliz Dinsel Şiiri üzerine bir ders yapar. Bu ders sırasında alt alta gelen isimlerin onların incelediği şekilde dinsel bir şiir olduğunu söyler ve öğrencilerin bu şiiri yorumlamalarını ister. Öğrenciler, bunu şöyle yorumlar:

“Metindeki Jacobs adlı, dinsel şiir geleneğinde, Hristiyanlığın cennete yükselişini simgeleyen Yakup(Jacobs)un merdivenine bir gönderme (reference) olarak açıklanır. Fakat öğrencilerin dediğine göre, bu şiirde cennete yükselme aracı merdiven değil ağaçtır ki bu da bu şiirde gül ağacıyla (Almanca Rosenbaum: gül ağacı demektir) simgelenmiştir. Bu da, günahsız gebe kalmanın bir simgesi olarak diken (Thorn)siz gül ile karakterize edilen Bakire Meryem'e bir gönderme, açık bir gönderme olarak görülür. Peki, bir insan cennete bir gül ağacı aracılığıyla nasıl çıkabilir? sorusu, okuru şu kaçınılmaz yanıtı götürür: bu ağacın meyvasıyla, Meryem'in rahminin meyvası olan İsa aracılığıyla. Thorne (diken?/taht?) bu durumda İsa'nın bizi, hepimizi kurtarmak için ödediği bedelin simgesi olan dikenli tac'a bir anıştırma olarak yorumlanabilir. Bunları gördükten sonra Levin'i çifte göndermeli olarak görmek için kısa bir adım (hatta aslında adım bile değil) yetecektir. İlki Levin'in soyu, ikincisi İsrail oğullarının Mısır'dan çıkışta taşıdığı mayasız ekmek (unleavened bread). Son sözcük olan Ohman(?) ise en az üç farklı okunuşa izin verir: 'Kehanet' anlamına gelen 'omen' şeklinde; ya da söz konusu olan, insanın hikayesi olduğu için 'oh man' şeklinde veya 'amen' (amin) şeklinde okuyuşlara” (aktaran Kaygı, 1995:107).

Fish'e göre, metindeki yoruma en elverişsiz olan 'Hayes' hakkında bir şey söylenememiştir. Fish'e göre, bu isim listesinin bu şekilde yorumlanması onlara dinsel bir şiir karşısında olduklarının söylenmesi sonucu ortaya çıkar. Çünkü öğrenciler dinsel bir şiirin nasıl okunacağını bildikleri için (daha önce edindikleri bilgilerden dolayı) bu şiire de

o gözle bakarlar artık. Onlar artık şiir gören gözle bakmaya ve yorumlama çalışırlar. Bu anlamda “okur orada olmayanı, orada var kılmaktadır” (aktaran Kaygı, 1995:109).

Ancak eserin yorumunu okura bırakan diğer kuramlarda olduğu gibi Fish'in kuramında da her okurun kendine göre doğru sayacağı, tümüyle öznel bir yorumu ve değerlendirmesi olacaktır sonucuna varmayacak mıyız? Fish elbette ki bunun farkında, ancak şöyle bir çıkış yolu bulur. “Bir eleştirmen metni okur ve yaşantısına bakarak eseri yorumlarken tek başına ve boşlukta değildir. Bulduğu Çevrenin ve bu Çevreye dahil diğer eleştirmenlerin meydana getirdiği bir topluluk vardır ve bu topluluktan olanlar bir eseri az çok benzer şekilde okurlar” (aktaran Moran, 1999:227). Bu anlamda Fish, yazınsal metnin yapısını toplumsal olarak değerlendirir. Bu durumu yine öğrenciler üzerindeki örnekle açıklamaya çalışır. Ona göre öğrencilerin bu yorumu yapabilmelerinin birbirleriyle uyum içinde olmalarına bağlar. Bu durumu sağlayan ise “onların bir edebiyat topluluğunun üyeleri olarak şiirin ne olduğunu bilmeleridir” (aktaran Kaygı, 1995:112). Ayrıca Fish'e göre, başka bir topluluk ya da okurun okuma edimi, yorumu ve değerlendirmesi farklı olabilir. Çünkü her okur topluluğu kendi eğitimi ve sosyalleşmesi sırasında kazandığı yorumlama stratejisi ile metne yönelir. Ama metni oluşturan okur olduğu için hiçbiri kendininkinin doğru olduğunu kanıtlayamaz; olsa olsa başkalarını esere kendilerinin açısından bakmaya çağırabilir.

Sanat yapıtının anlamı sorunun tarihsel çerçevedeki kısaca bu şekilde gelişirken Umberto Eco, 1990'lara gelindiğinde Açık Yapıtın 1960'lardan itibaren uyandırdığı etkiden rahatsız olmaya başlar. Çünkü anlamın metinden bağımsız olarak tümüyle okur tarafından inşa edildiği fikri, postmodernizmin de yardımıyla yaygınlık kazanmaya başlar.

Eco, 1990 Tanner Konferanslarındaki “Yorum ve Tarih” başlıklı ilk konuşmasında 1962’de yazdığı “Açık Yapıt” adlı kitabında “estetik değeri olan metinlerin okunmasında yorumcunun etkin rolünü” savunduğunu ama, Açık Yapıt’ın yalnızca “açıklık” yanı ile ilgilenilmesinden ve açık uçlu okumanın yapıtın meydana çıkardığı bir etkinlik olduğu olgusunun unutulmasından şikayetçidir. Eco “son yirmi otuz yıldır yorumcuların haklarının aşırı öne çıkarıldığı” kanısındadır. Eco’ya göre “yorumun ölçütleri olmadığı” savı yanlıştır. “Yorumun (göstergenin temel özelliği olarak), potansiyel olarak sınırsız olması, yorumun bir amacının bulunmadığı ve kendi başına buyruk “akıp gittiği” anlamına gelmez” (Eco, 2001:34).

Eco, bazı çağdaş eleştiri kuramlarının dile getirdikleri “bir metnin yazarın sözcükleri, okurun ise anlamı getirdikleri bir piknikten ibaret olduğu” düşüncesine karşı çıkar. Eco’ya göre yazarın beraberinde getirdiği sözcükler anlamına dayanması gereken “bir maddi kanıtlar kümesidir”. Dolayısıyla

“Bir metni yorumlamak, sözcükleri yorumlayarak, o sözcüklerin neden *bu* şeyleri değil de *şu* şeyleri yaptığını açıklamak demektir. Ama eğer Karındeşen Jack bize, yaptıklarını Luka’ya göre İncil’in yorumuna dayanarak yaptığını söylese; kuşku odur ki, birçok okur-yönelimli eleştirmen Jack’in Aziz Luka’yı oldukça saçma bir şekilde okuduğunu düşünürdü. Okur-yönelimli olmayan eleştirmenler Karındeşen Jack’in tam anlamıyla deli olduğunu söylerlerdi –ben de itiraf edeyim ki, okur yönelimli paradigmaya büyük bir sempati duymama rağmen, üzülerek Karındeşen Jack’in tıbbi tedaviye ihtiyaç duyduğuna katılırdım” (Eco, 1996:34).

Eco bu örnekten hareketle, Popper’in bilim kuramının da yardımıyla, “belli bir yorumun kötü bir yorum olduğunu söylemenin olanaklı olduğu en azından bir durumunun

varolduğunu” (Eco, 1996:35) kanıtladığı sonucuna ulaşır. Eco buradan hareketle, “bir yerlerde yorumu sınırlayan ölçütlerin var olduğu” sonucuna varır ” (Eco, 1996:50).

Çünkü metnin alıcı konumundaki okur “iletinin *her Şey* anlamına gelebileceğini söyleme hakkında sahip değildir. İleti birçok Şey anlamına gelebilir, ancak öyle anlamlar vardır ki, bunları önermek saçma olacaktır” (Eco, 1996:53). Eğer yorumlanması gereken bir Şey varsa, yorum herhangi bir yerde bulunması ve bir biçimde saygı duyulması gereken bir Şeyden söz etmelidir.

I. BÖLÜM

HERMENEUTİK VE SANAT YAPITI'NIN ANLAMI

Foucault'a göre "Yazın, kendi üstüne katlanmış, söylediği şeyden başka bir şey söylemek isteyen ikinci bir dildir. Yazınsal yapıtı okuduktan sonra, bunun ne anlama geldiğini, yazarın söylemek istediği şeyi neye bağlı olarak, hangi yasalarla söylediğini keşfetmiş olmamız gerekir. Bu da metnin hem yorumunu hem de göstergebilimini yapmayı gerektirir. Bu yüzden yazınsal dilde göstergebilim ve yorumlama birbirlerine dayanırlar" (Foucault, 2004a:25). Bu anlamda Eco'nun yazınsallık sorunu üzerine görüşlerini incelemeden önce yazınsallığın olduğu yerde var olan hermeneutiği ele almak gerekmektedir. Çünkü yazınsallığın olduğu yerde yorum da vardır anlayışı okura dönük kuramların merkezinde yer almaktadır.

Hermeneutik, hermeneutien sanatı "bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır" (Gadamer, 2003:13). Hermeneutik çeşitli dönemlerde çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Platon'da hermeneutik, kral buyruğunun, Tanrısal iradenin açıklanması; Geç Grekçede bilgece açıklama etkinliği olarak kutsal ve otoritarif iradenin dinleyene uygun şekilde açıklanması olarak görülmüştür. Ortaçağ'da özellikle Augustinus'ta kutsal metinleri anlama ve açıklama şeklinde düşünülmüştür. Yeniçağ'da ise Yeniçağın bilim anlayışıyla birlikte düşünülür. Bu anlamda günümüze kadar gelen süreçte dört çeşit hermeneutik tarzından söz edilebilir. Bunlar teolojik, filolojik, hukuksal ve felsefi hermeneutik tarzlarıdır.

Bunlara geçmeden önce Hermeneutiğin nasıl ortaya çıktığını incelemeye yarar var. Hermeneutiğin doğuşu adlı eserinde Ditley, tin bilimlerinin genel geçerliğinin

zeminini “anlama”da bulmuştur. Dilthey’e göre, tinsel yaşamı ve tarihi anlamamız bakımından yazılı eserlerin önemi büyüktür. Çünkü insan içselliğinin kapsayıcı ve objektif olarak anlaşılır ifade kalıbı dilde bulunmaktadır. Bu nedenle “anlama sanatı, kendi merkez noktasını, insan varoluşunun yazıya geçmiş terekesinin/kalıtının açılanmasında veya yorumlanmasında bulur” (Dilthey, 1999:89). Dilthey’e göre, bu kalıtın açılanması ve buna bağlı olan eleştirel ele alış tarzı filolojinin kalkış noktasından hareket eder. Bu anlamda filoloji, yazılı kalıt olarak elde bulunanların bu ele alış tarzı içinde kişisel bir sanat ve virtüozluktur ve bu sanat ile ancak anıtsal eserlerin veya tarihe geçmiş diğer her türlü açılanması gelişebilir.

Dilthey’e göre bu açılama sanatı, derece derece, düzenli olarak bu sanatı geliştiren filologların kişisel dehalari ve virtüozlukları içinde ortaya çıkmış ve pekişmiştir. Bununla birlikte bu kişilerce veya onların eserleriyle kurulan bağ sonucuyla başkalarına aktarılmışlardır. Ancak sanat, güçlüklerin nasıl aşılanacağını öğreten kurallar içerdiği için açılama sanatının dayandığı kuralların öğretimi erkenden gelişmiştir. Ve Dilthey’e göre “bu kurallar arasındaki uyumsuzluktan, yaşamsal öneme sahip eserlerin açılanmasında ortaya çıkan değişik yönelimler arasındaki savaştan ve kuralları temellendirme gibi zorunlu bir ihtiyaçtan, hermeneutik bilimi meydana çıkmıştır” (Dilthey, 1999:90). Bu anlamda yazılı eserlerin açılanmasının öğretisi olan bu bilim, anlamının analiziyle genel geçer açılamanın imkânını verir.

Gadamer’e göre, Antik hermeneutiğin merkezinde alegorik yorumlama problemi vardır. Alegorik yorumlamada amaç sıradan anlamın ardında varsayılan esas anlama ulaşabilmektir. Dilthey’e göre alegorik hermeneutiğin ortaya çıkışı Greklere dayanır. Ona

göre hermeneutik, derin ve genel geçer bir anlama duyulan ihtiyaçtan dolayı filolojik virtüozluk olarak ortaya çıkar. Greklerde öğretim ihtiyacından dolayı, şairlerin eserlerinin ustalıkla bir şekilde açıklanması sanatı ortaya çıkmıştır. Sofistlerin ve retorikçilerin bu sanat ile retorik arasında bağ kurmaları onu daha sağlam bir zemine oturtmuştur. Bunun örneklerini ise Aristoteles kendi yapıtlarında göstermiştir. Dilthey'e göre, açıklama sanatı ve bu sanatın kuralları, İskenderiye Filolojisi tarafından daha ileriye taşınmıştır. Burada Grek ülkesinin yazınsal mirası toplanmış, sahte metinler ayıklanmış, metin eleştirileri yapılmış ve bu eleştirilerle ortaya çıkan veriler kayıt altına alınmıştır. Daha sonra Bergama Okulu, İskenderiye Okulu'na karşıt olarak Homeros ve kutsal metinleri yorumlamada alegorik açıklama yöntemini geliştirmiştir.

Gadamer'e göre, Origenes ve Augustinus'un derleyip topladığı hermeneutik, Ortaçağda sistematize edilmiştir. Reformasyon ile birlikte hermeneutik, kutsal yazıların kendilerine yeniden dönme hareketiyle yeni bir ivme kazanmıştır. Reformcular, kutsal metinleri kilisenin otoritesinin dışında hermeneutik bir tarzda ele almaya çalışmışlardır. Burada alegorik yöntem bir kenara bırakılmış, nesnel bir yöntem bilinci geliştirilmiştir. Gadamer'e göre bu dönemde ele alınan teolojik hermeneutik, kutsal yazıların doğru yorumlanması sanatıdır ve Augustinus'un hermeneutiği temel alınmıştır. Bu durum hermeneutiğin yöntemsel bir bilinç kazanmasına yol açmıştır.

Hermeneutiğin yöntemsel bir bilinç kazanmasını sağlayan, Augustinus'un hermeneutik anlayışına verilecek en güzel örnek onun "İtiraf" adlı eseridir. Augustinus, "İtiraf" adlı eserinde kutsal metinleri doğru anlamak ve onları doğru yorumlamak için Tanrı'ya yalvarır. Augustinus, Tanrı'nın gerçekten bu metinlerde ne anlatmak istediğini

anlamaya çalışır ve onu doğru anlayarak başkalarına aktarmak ister. Çünkü bu evreni Tanrı tek sözüyle yaratmıştır. Bu anlamda söz, bir yaratma eylemine dönüşmüştür. Ona göre, Tanrı, bu sözlerini anlamamız için yani yaratılışı anlamamız için kutsal metinleri yollamıştır. Bu anlamda kutsal metinlerin Tanrı tarafından verilen gerçek bir anlamı vardır ve Augustinus da bu hakikati anlamak için kutsal metinlerin doğru yorumunu arar. Augustinus bu kitapta Tevrat'ı anlamaya çalışır.

Ona göre, Musa kitabı yazarken kutsal ruh tarafından esinlenerek yazmıştır. Dolayısıyla Musa'nın söylediklerine güvenmemek bir hakaret sayılır. Ancak bazı kesimler Musa'nın dediklerinin doğru olmadığını, aslında başka şeyler demek istediğini kitaptan hareketle çıkarırlar. Bununla birlikte kendisinin kutsal kitap hakkındaki yorumlarının, Musa'nın düşündüklerini yansıtmadığını düşünen ve kendilerinin yorumlarının doğru olduğunu varsayanlar da vardır. Ancak ona göre, bu tür yorumlar Tanrı'ya ihanettir. Ona göre, Tevrat'ın doğru yorumunu bulmak için kutsal kitabın yazarının yani Musa'nın ne dediğine ve ne demek istediğine, Tanrı bilgisinin ışığında, tüm kitabı bilerek ve Musa'nın dediklerine güvenerek bakmak gerekir. Çünkü kitabın tek bir anlamı vardır o da Tanrı'nın Musa aracılığıyla ilettiği hakikattir. Augustinus'a göre, Tevrat'ta bu hakikati bulan farklı yorumlar da olabilir. Burada önemli olan hakikate varmak için hangi yoldan gidildiği değildir. Ona göre, önemli olan o hakikati doğru anlamaktır: “En büyük yetke ile donatılmış olarak bir şeyler yazmak zorunda kalsaydım, bu konuları, beni şoke edecek hatalardan muaf olsalar bile, değişik anlamlarını dışlayarak oldukça açık tek bir anlamını vereceğim yerde herkesin bu konuları doğru şekilde anlayabileceği şekilde yazmak isterdim” (Augustinus, 1999:322).

Daha sonra Rönesans'ta açılma ve açılmaya kurallar koyma etkinliği yeni bir boyut kazanmıştır. Burada İncil'in açılması, hermeneutiğin kurulmasında önemli bir rol oynamıştır. Dilthey'e göre, bu konuda da Flacius'un *clavis*(Anahtar) adlı eseri önemli bir yer tutmaktadır. Flacius, kutsal metinlerin genel geçer açıklamanın imkânını hermeneutik yoldan kanıtlamaya girişmiş ve bunun için hiçbir hermeneutiğin ortaya koyamadığı araç ve kuralları ortaya koymuştur. Ona göre, Flacius, dinsel ve gramatik/dilbilimsel açıklama yöntemleriyle birlikte psikolojik açıklama ilkesi ve teknik açıklama ilkesini de yöntemine eklemiştir. Bu ilkeye göre "bir eserdeki tek bir yerin tüm eserin niyet ve kompozisyonundan hareketle yorumlanması gerekir... Flacius'un kendisi bunun bilincindedir ki, bir metnin açık bir analizi için yöntem olarak bir alete başvurulmalıdır. Bu alet, tekil parçalarının veya bölümlerinin bağlam, amaç ve uyum eşitliği (özne-yüklem uygunluğu) içinden eserin bütünlüğüne ulaştırmalıdır" (Dilthey, 1999:98). O aynı aletin hermeneutik değerini, genel bir yöntem öğretisinin bakış açısı altına taşır: "Hatta her yerde (tüm yazılı eserlerde), bir bütünün tekil parçaları bu bütünlükle ve bu bütünün diğer parçalarıyla ilişkisinden hareketle bir anlam kazanabilirler" (Dilthey, 1999:98).

Dilthey'e göre, Flacius'tan sonra Christian Baur'un kendi teolojik hermeneutiğini dil kuramlarının yorumlanması ve tarihsel koşulların yorumlanması olarak ikiye ayırması ile birlikte gramerci/dilbilimci-tarihselci okulun temelleri atılmıştır. Ancak etkili bir hermeneutik, filolojik açıklamayı felsefi bir yetenekle birleştiren Schleiermecher'de ortaya çıkmıştır. Hermeneutik, genel geçer açıklama sanatına ulaşmak için tekil kuralların bir araya getirilmesinden çıkıp artık bu kuralların da bilgisini içerir hale gelmiştir. Schleiermecher ise "bu kuralların arkasına, analizine, anlamıyla amaçlanan bilginin

kendisine yöneldi ve o genel geçer açılımının, onun yardımcı araçlarının, sınırlarının ve kurallarının imkânını, anlamının özüne ilişkin bu bilgiden türetti” (Dilthey, 1999:101). Schleiermecher bir yazılı eseri anlamak için yaşamdan etkilenen açıklama ve anlamayı, yaşamı etkileyen ve yaşamı etkileyen eserlerin yaratıcılarının tinleriyle bağıntısında kullanmıştır. Bu anlamda filolojik virtüozluk ve felsefi bir güç Schleiermacher’ın hermeneutiğinde birbirine bağlanmış ve bu, açılımının genel bilimi ve öğretisini ortaya çıkarmıştır.

Gadamer’e göre Schleiermecher’in, hermeneutiği evrensel bir anlama ve açıklama çabası haline getirmeye çalışması hermeneutiği dogmatikliğinden kurtarmış ve yazılı esere bağlı kalan filolojik yorumlar aşılmasına sebep olmuştur. O, hermeneutiği insanların birbirini anlaması zeminine dayandırmış ve bununla birlikte tin bilimleri sisteminin dayanması gereken kurallar ortaya çıkmıştır. Böylece hermeneutik sadece teolojinin değil tüm tarihsel bilimlerin temellerinde yatan zemin haline gelmiştir. Bununla birlikte “o ana kadar teologlar ve filologlar, hermeneutiği, sadece metnin dogmatik anlamını çıkarmada araç olarak kullanıyorlardı. Oysa Schleiermecher’le birlikte tarihselcilik’e giden yol açılmıştı” (Gadamer, 2003:17).

Schleiermecher’den sonra psikolojik yorumlama önem kazanmış özellikle Steinthal’de psikolojik/estetik yorumlama öğretisi tin bilimlerinin dayanağı sayılmıştır. Ardından A. Boeckh’in, filolojinin görevini bilinmiş olanı yeniden bilmek olarak tanımlayan Filolojik Bilimler Ansiklopedisi ve Metodolojisi kitabını çıkartmış ve dört çeşit anlama tarzını belirlemiştir kitabında: “1. gramatik, 2. edebi yönden sınıflandırıcı, 3. tarihsel/reel, 4. psikolojik/tekil” (Gadamer, 2003:18). Tüm bu gelişmeler Dilthey’in,

hermeneutiği anlamacı/betimlemeci bir psikolojiye dayanarak tin bilimlerinin sistematik açıdan yeniden temellendirilmesine kalkışmasına yol açmıştır.

Dilthey'in, Hegel'deki "nesnel tin" anlayışını benimsemesi ile birlikte Husserl'in psikolojizm eleştirisi ve platonize edilmiş anlam kavramından hareketle yaşantı kavramını ifade ve anlama kavramlarıyla birleştirmesine yol açmıştır. Gadamer'e göre Dilthey'in amacı, tarihsel bilinç'i bilimin doğruluk iddiasıyla bağdaştırmaya çalışmaktır. Bu anlamda Dilthey, "tüm göreliliklerin ardında sabit, görel olmayan bir şey aramış ve dünya görüşleri üzerine derinlikli bir tipler öğretisi geliştirmiştir. Fakat tarihselciliğin bu yoldan aşılması, üzerinde yeterince düşünülmemiş dogmatik tasarımlara dayanmak suretiyle gerçekleştirilmek istenmiştir" (Gadamer, 2003:19). Bu ise tarihsel tipolojik tipleri yani görelilikçi/tipoloji'yi ortaya çıkarmıştır.

Tarihsel göreceliği yıkan ise Heidegger olmuştur. O, Dilthey'in yaşama'ya geri dönme talebinden hareket etmiş ve Dilthey'in düşüncelerini kendi varoluş felsefesinin fenomenolojik temellendirilmesinde kullanmıştır. Bu temellendirmeyi de hermeneutik problemini felsefi bir radikalizasyon içinde ele alarak yapmıştır. Bu anlamda Heidegger "bir olagelme (Faktizitaet) hermeneutiği kurmuş ve bununla, Husserl'in fenomenolojik öz ontolojisine karşı 'varoluşun düşünsel olmayışını (unvordenkliche der Existenz) açıklama gibi paradoksal bir görev formüle etmiştir. Buna göre varlık kendini 'anlar' ve kendini imkanlar alanına atılmışlığı içinde yorumlar" (Gadamer, 2003:22). Böylece Varolmayı anlamak olarak ele alan Heidegger, hermeneutiğin fenomenlere yönelik araçsal yöntem anlayışı yerine ontolojik yöntemi geri getirmiştir. Bu anlamda anlama, insan varoluşunun temel hareketliliği sayılmıştır. Ancak Heidegger, transendental zeminde temellendirdiği

ontolojisini yetersiz bulmuş ve olagelme hermeneutiğini, “dönüş” (Kehre) fikrinden hareketle varlığın “oradalık”ına “ışık getirmeye” dönüştürmüştür.

Bu durum hermeneutiğin idealist gelenekte yeniden tartışılmasına yol açar. Gadamer’e göre idealist hermeneutik, anlamayı yazara bağlı olarak değerlendirirken onun, özgün yapının bir yeniden yapımı olduğunu göz ardı eder. Bu ise idealist hermeneutiğin psikolojik temelini problematik kılar. Gadamer’e göre üçüncü hermeneutik tarzı olan hukuksal hermeneutik’te de bu problem söz konusudur. Ona göre “hukuksal hermeneutik normatif bir disiplindir ve hukukun bütünlenmesinde dogmatik bir işlevi yerine getirir. Bu haliyle o, çok önemli ve kaçınılmaz bir görevi üstlenir; çünkü o, vazedilmiş hukukun genelliği ile tekil durumların somutluğu arasında köprü kurmak ister. Bu nedenle hukuksal hermeneutik, kökeni bakımından özçüdür” (Gadamer, 2003:25).

Gadamer’e göre, teolojik hermeneutiğin teolojii mitolojiden ayırmayı görev edinmesi gibi hukuksal hermeneutik de hukukun genelliği ile tekil durumlar arasında bağ kurarak hukuku somutlaştırır. Gadamer’e göre hukuksal hermeneutik, hermeneutiği bilimsel nesneliliğin talep ettiği nesnellik kuralına uygun olarak ele almıştır. Ancak Gadamer’e göre bu, hermeneutiğin evrenselleşmesi için yeterli değildir. Burada hermeneutik, sanatçıya bağımlı kaldığı için tek anlama yönelmiştir. Gadamer’e göre, bu tutum metnin yeniden yaratmadaki anlamını göz ardı eder ve bu yorumu bilimsel yorum olarak düşünmeme hakkını kendinde bulur. Ancak Gadamer’e göre, bu durum bilimsel olma kaygısı gütmeyen felsefi hermeneutikle aşılr.

Gadamer'e göre felsefi hermeneutik "anlamanın ancak anlayanın özgül tasarımlarını devreye sokmasıyla mümkün olacağı olgusundan hareket eder. Yorumcunun üretken katkısı, önlenemez bir şekilde, bizzat 'anlama' denilen şeyin neliğine aittir" (Gadamer, 2003:27). Gadamer'e göre bu, öznel ve keyfi yorumların meşrulaştırılması anlamına gelmez aksine tam bir disiplinleştirme değeri taşır.

Japp'a göre, Apel'in Wittgenstein'in 'dil oyunu' kavramından hareket etmesi ve Heidegger'in ontolojik hermeneutiğinden yararlanması felsefi hermeneutiğin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Japp'a göre Apel,

"Dasein'in (yani insanın) ön-ontolojik yapısından dolayı, anlamanın, zaten daima verili ve etkili olan bir 'ön-anlama' olarak psikolojik yoldan temellendirilmesini kendisinin temellendirmek istediği 'bilgi antropolojisi'nden hareketle reddeder. Çünkü bilgi için önkoşul, ancak antropolojik bir iletişim olabilir. Bu iletişimde dille sağlandığına göre, bilginin imkanının, 'dilin öznelerarası anlaşma ortamı ve aynı zamanda dünyanın açıklama ortamı' olarak anlama edimini şart koştuğunu gösterir" (Japp, 2003:273).

Bunun sonucunda Gadamer'e göre dil, hermeneutik alanın içinde kendisine merkezi yer edinir. Dilin merkezileşmesiyle hermeneutik boyut evrensellik kazanır. Çünkü Gadamer'e göre "dil, sadece 'sembolik formlar' içinde ve diğer formlar arasında yer alan bir araç değildir; hatta daha çok o, daha R. Honigswald'ın vurgulamış olduğu gibi, kendisini iletişimsel yoldan edimselleştiren aklın potansiyel ortaklaşalığı ile özgül bir ilişki içinde bulunur" (Gadamer, 2003:29).

Gadamer'e göre, felsefi hermeneutik ile hakikatin bilimsel pozitivist yönüme bırakılması terk edilmiştir. Felsefi hermeneutik bilimsellik ve onun üzerine temellenmiş

teknolojinin egemenliğine son vermiş pratik ve siyasi akli savunmuştur. Bu anlamda Gadamer'e göre hermeneutik, yaşamdan kopuk olamaz ve yaşamla iç içe olan hermeneutik, anlama sürecinden bağımsız düşünülemez. Gadamer'e göre, yaşanan gelenekten kopuk bir anlama olamaz. Bu anlamda gelenek (tarih) anlamamızı yönlendiren bir unsurdur. Gadamer'e göre "anlama, bir kimsenin, geçmiş ile şimdinin sürekli kaynaşmış olduğu gelenek süreci içerisinde kendi kendisini yerleştiği öznelliğinin bir eylemi olarak kavranılmaktadır" (aktaran Göka, 1996:358).

Hermeneutiğin merkezine anlamayı yerleştiren Gadamer, bu anlamının ise gelenekle yani tarihle bağlantısını vurgular. Gadamer, anlamının nesnelliğini ise beklenti ile karşılar. Yani ona göre, "okuyucu metne belli bir bilgiyle kendi kültürünün vermiş olduğu ön yargılarla yaklaşır. Bu yaklaşım ile metne yönelen okuyucu metnin başlangıcında metnin tümünü kurar ve metinde ilerledikçe tasarladığını onaylar veya düzenler. Bu anlamda nesnellik, anlama sürecinin kendi içerisinde oluşmuş bir beklentinin doğrulanmamasından başka bir şey olmamaktadır" (aktaran Özlem, 1994:101).

Gadamer hakikate ulaşmada bilimsel yöntemi değil Hermeneutiği kullanır. Hermeneutiği insan yaşamına ve anlamaya dayalı olarak tanımlaması onun tinsel bilimlerin temelinde yer almasıyla sonuçlanır. Böylece Gadamer'e göre hermeneutik boyut, binlerce yıllık felsefi kavramlar üzerine çalışmaya doğru da uzanır ve pratik felsefe ile bir bağ oluşan hermeneutik evrensel boyuta ulaşır. Bununla birlikte hermeneutik, anlama kavramını merkezde tutan bir felsefi düşünme tarzı haline gelir. Yani Gadamer için hermeneutik,

“ne sadece tinsel bilimlerin metodur ne de her türlü eseri daha iyi anlama ve yorumlama sanatıdır. Hermeneutik bizzat insanın özsel varlığı ile onun zamansallığı, tarihselliği, sonluluğu, geleneği, dini ve kültürü ile doğrudan ilgili bir alandır. Kısaca hermeneutik insan varoluşunun sırrını anlamaya çalışan, bunu yaparken de diğer insanlarla özsel bir birlik kurmayı salık veren bir disiplindir” (aktaran Topakkaya, 2007:78).

Sonuç olarak, Hermeneutiğin bu gelişim evresinin sonucunda o, yazınsal metinlerde tek bir anlama gönderme yapmaktan kurtulmuş, metnin tekrar yapılanması bağlamında yeniden anlamlandırılabilmesi sağlanmıştır. Bu bağlamda Eco'nun da karşı çıktığı bir durum olan metnin tek yorumunu da son verilmiştir. Hermeneutiğin tarihsel olarak değerlendirilmesi bizim Eco'nun metni “açık” olarak tanımlamasında önemli bir yere sahip olan ve metnin her ele alınışta yeniden yorumlanabileceği görüşünü anlamamızı sağlaması açısından önemlidir. Aynı zamanda bu, Eco'nun metnin sınırsız yorumunu nasıl sınırlayabildiğini de anlamamıza yardımcı olması açısından da oldukça önemlidir. Bu anlamda Eco'nun bir metnin aşırı yorumunun yine bir bütün olan o metnin kendisince sınanması görüşü, Flacius'un bir metnin açık analizi için önerdiği alet olan tekil parçaların ve bütünlerin eserin bütünü de sınanması fikri ile oldukça yakındır.

Bunula birlikte Eco'nun Açık Yapıt'ta bahsettiği metni yorumlamamızda yorumlayanın kültürü, bilgisi, hayal gücü gibi niteliklerin, Gadamer'in bahsettiği anlamaya dayalı hermeneutiğin de merkezidir. Her ikisi de metni yorumlamada okuyucunun edinmiş olduğu niteliklerine değinirken yorumun doğruluğunu, nesnelliğini yine metnin bütününce sınanması sonucu elde edildiğini düşünürler.

II. BÖLÜM

AÇIK YAPIT'TA SANAT ESERİNİN ANLAM SORUNU

Umberto Eco, Açık Yapıt adlı kitabında bir metnin yorumunda açık uçlu okumaya verdiği önemden dolayı okur merkezli kuramı desteklediği düşüncesini uyandırmaktadır. Eco, Açık Yapıt'ta estetik değeri olan metinlerin okunmasında yorumcunun etkin rolünü savunur. Kitabın hemen başlangıcında düşüncesini müzik yapıtlarıyla açıklamaya ve örneklendirmeye çalışmıştır. Bu anlamda sanat yapıtında açıklık kavramını daha anlaşılır hale getirmeye çalışmıştır.

Eco'ya göre yakın geçmiş müzik yapıtlarında bulunan ortak özellik; sanatçıya birey olarak parçayı yorumlama konusunda bir miktar özerklik tanınmasıdır. Bu anlamda sanatçı parçaya kendi değerlendirmesini katmaktadır. “Yorumcu, bir notanın ne kadar uzun tutulacağı, seslerin nasıl gruplanacağı konusunda karar verebilir” (Eco, 2001:7). Eco'ya göre bunlara; Karlheinz Stockhausen'ın Klavierstück XI adlı yapıtı, Luciano Berio'nun Solo Flüt için Sekans adlı yapıtı, Henri Pousseur'un Sambi adlı parçası ve Pierre Boulez'nin Piyano için Üçüncü Sonat'ının birinci bölümü örnek verilebilir. Eco'ya göre, bu örneklerle klasik geleneğin alıştığımız tarzı arasında büyük farklılıklar vardır. En basit biçimiyle aralarındaki fark şöyle tanımlanabilir:

“Bir klasik müzik yapıtı, örneğin Bach'ın bir fügen, Aida ya da İlkbahar Ayini, bestecinin kapalı, tanımlı olarak ses birimlerini bir araya getirip dinleyiciye sunmasından oluşur. Bestecinin parçanın çalınmasını arzuladığı formatı yaratabilmesine yardımcı olacak geleneksel simgeler parçanın yorumcusuna aktarılmakta ve onu yönlendirmektedir. Yukarıda sözü edilen yeni müzik yapıtlarıysa, tersine, tanımlı ve sonlu iletilerden, teksesli olarak düzenlenmiş formlardan oluşmamaktadırlar. Bunlar önceden belirlenmiş

yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtlar değildir, öğelerinin dağılımıyla formel olanakları çoğaltırlar; yorumcunun kendi inisiyatifine bırakılmış bir dizi düzenleme olanakları sunarlar, yorumcunun sonuca ulaştırdığı, estetik bir planda yorumcunun gerçekleştirdiği birer ‘açık yapıt’tır hepsi” (Eco, 2001:9).

Burada Eco, açık yapıt tanımını iyice kesinleştirmeye çalışarak bir yapıtın “tamamlığı” ve “açıklığı” üzerinde açıklama getirir. Eco’ya göre sanat yapıtı, “bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür” (Eco, 2001:10). Eco’ya göre, izleyici kendi duygulanım ve akıl kapasitesine göre parçayı algılamasına dayanan uyarana, bu uyarana verdiği yanıt arasındaki bir oyuna katılır. Sanatçı yapıtını kurguladığı formda alınmasını ve ondan haz duyulması amacını güderek izleyiciye bitmiş bir ürün sunar. İzleyici ise bu uyarana ve onların biçimlenimine kendi verdiği yanıtlar oyunuyla, tepki gösterirken aynı zamanda kendi varoluş durumunu, beğenilerini, kişisel eğilimlerini, tanımlı bir kültüre göre şartlanmasını ve önyargılarını işin içine katar. Böylece özgün yapıta vereceği anlam kendi özel ve kişisel bakış açısına göre şekillenir.

Bu anlamda Eco’ya göre sanat yapıtı, farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanır. Bu anlayış yapıta özgün özünden uzaklaşmaksızın farklı titreşimler ve yankı zenginliği kazandırır. Öyleyse bir sanat yapıtı, “biricikliği çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalı; aynı zamanda da özgünlüğünü zedeledikten pek çok farklı biçimde algılanıp, yorumlanmaya elverişli olmasıyla açık yapıdadır” (Eco, 2001:10). Böylece Eco’ya göre, bir yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu hem de bir performansıdır, çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur.

Eco'ya göre bir sanat yapıtını yorumlamada öznellik ögesinin gücü eski dönem sanatçıların, özellikle de figüratif sanatlar üzerinde çalışanların da gözünden kaçmamıştır. Eco, buna örnek olarak Platon'un Sofist adlı yapıtını gösterir. Burada Platon, "ressamların orantıyı nesnel bir uyum olarak değil de, kendilerinin nesnelere görme açılarıyla ilişkilendirerek çizdiklerini gözlemlemiştir; Vitruvius, 'simetri' ile 'öritlemi' arasında bir ayırım yapmış ve öritmiyi nesnel oranların öznel bir görüşün gereklerine uyarlanması olarak tanımlamıştır" (Eco, 2001:12). Eco'ya göre perspektif tekniğinin bilimsel ve uygulanımsal gelişimi, sanat yapıtı karşısında yorumlayıcı bir öznelliğin gelişmesine sebep olmuştur. Bununla birlikte görsel yapıtlarda perspektif kullanan sanatçılar, izleyicinin bilincini kendilerinkiyle aynı yöne çekmeye çalışarak, yapıtın tek doğru biçimde görülmesini isterler. Bu anlamda "yapıtın yaratıcısı izleyicinin dikkatinin üzerinde odaklanacağı çeşitli görsel araçlar kullanarak, doğru olduğunu düşündüğü bakış açısını önceden belirlemeye çalışır" (Eco, 2001:12).

Eco, bir başka örnek olarak Ortaçağ'da Kutsal Kitap metinlerinin yalnızca harfi harfine okunması değil alegorik, ahlaki ve gizemci yönleriyle de okunmasına olanak tanıyan alegori kuramını ele alır. Eco'ya göre, Dante aracılığıyla tanıştığımız bu kuramın kökleri aslında Aziz Paulus'a dayanmaktadır. Bu kuram daha sonra Aziz Jerome, Augustinus, Bede, Scotus Erigena, Saint Victorlu Hugues ve Richard, Lilleli Alain, Bonaventure, Aquinas ve diğerleri tarafından geliştirilmiş ve böylece ortaçağ şiirinin hareket noktası olmuştur. Bu anlamda:

"üzerinde anlaşma sağlanmış bir yapıt, bir çeşit 'açıklık'la donanmış bir yapıttır. Metnin okuyucusu, her cümlede, her mecazın kendisi tarafından keşfedilmeyi bekleyen, birçok anlam üzerine kurulmuş bir 'açıklık'ta olduğunu bilmektedir; hatta bir önceki

okumasında farklı algıladığı şeyleri yeniden ve bu kez daha da farklı algılayarak, kendi ruh haline göre, kendisine en uygun gelen okuma yöntemini seçecek, arzu ettiği anlama ulaşmak için yapıtı kullanacaktır” (Eco, 2001:12-13).

Eco’ya göre bu tür bir işlemde “açıklık” kavramı, iletişimin “belirsizliği”, olası formların “sınırsızlığı” ve algılamada tam anlamıyla özgürlük anlamına gelmemektedir. Ona göre burada söz konusu olan şey, daha önceden şaşmaz bir kesinlikle belirlenmiş ve koşullandırılmış yorumsal çözümlerdir; bu durum okuyucunun yapıtın yaratıcısının katı denetiminden hiçbir zaman kurtulamaması anlamına gelir.

Bu tür bir işlemi tam anlamıyla anlayabilmek adına Eco, Dante’nin on üçüncü mektubunu örnek verir. Burada Dante’nin mektubuna yazınsal olarak bakıldığında, Musa döneminde, İsrailoğulları’nın Mısır’dan çıkışlarının anlatıldığı çıkarılır; alegorik olarak bakılırsa, İsa’nın acı çekerek insanlığımızı kurtarması anlamına gelir; ahlaki yönden bakılırsa bağışlanma anında ruhun ıstırap ve kötülükten arınması, değişime uğraması anlamına gelmektedir; gizemci yönüne bakıldığında ise Kutsal Ruh’un yozlaşmanın köleliğinden çıkarak, nihai zaferin özgürlüğüne kavuşması anlamına gelmektedir. Eco’ya göre bunlardan başka yorumlama olanağı yoktur. Okuyucu burada dört cümlelik bir alanın sınırlaması içinde, bir anlamı ötekine tercih etmektedir sadece. Eco’ya göre ortaçağ okurunun okuma eyleminde karışılacağı her türlü simgesellik nesnel olarak tanımlanmış ve bir sistem içinde düzenlenmiştir. Bu dönemde bir sanat yapıtının düzeni imparatorluk ve teokratik toplumun aynasıdır. “Metinleri yorumlamayı yönlendiren yasalar bireye her hareketinde kılavuzluk eden otoriter bir rejimin yasalarıdır, bireye varılacak hedefleri gösterirler(emrederler) ve bunlara erişme yollarını sunarlar” (Eco, 2001:14).

Eco'ya göre alegorik söylemin dört sonucu “açık” yapıtın pek çok olası sonuçlarından sayıca daha sınırlı değildir. Eco'ya göre tarihi gözden geçirdiğimizde açıklık terimini günümüz anlamında kullanıldığı şekliyle ilk olarak barok döneminin “açık form”larında görürüz. Burada, Rönesans döneminin sabit ve sorgulanamaz tanımlılığı reddedilmektedir. Ona göre barok anlayışında form dinamiktir; hareket ve yanılısama arayışı öylesine gelişmiştir ki, barok yapıtındaki kütleler ayrıcalıklı ve tanımlı bir ön görünüşe izin vermezler. Bu yapıtlar izleyiciyi sürekli değişim içindeymişçesine yapıtın her yüzeyini görebilmek için sürekli hareket etmeye yöneltirler. Eco'ya göre barok tinselliğinin modern duyarlılığının ve kültürün en belirgin dışavurumu olarak görülmesinin nedeni, “ilk kez olarak insan ögesinin kilise geleneklerinin belirlediği kuralların dışına çıkması ve bilimde olduğu kadar sanatta da, değişim içinde, hareketli, kendisinin de yaratıcı katkısını gerektiren bir dünyanın içinde yer almış olmasıdır” (Eco, 2001:14-15). Bu anlamda maneviyat, deha ve eğretilenmenin poetikası yeni insanın yaratıcı rolünü ortaya koyar. Bu insan için sanat yapıtı, “kendisine verilen bağlantılara ve deneyimlere dayanarak haz alması gereken bir nesne değil; keşfetmesi gereken potansiyel bir giz, oynanması gereken bir rol ve hayal gücünü harekete geçiren bir uyarandır” (Eco, 2001:15).

Eco'ya göre “açıklık”, daha sonra Klasizm ve Aydınlanma felsefesi arasında gelişen “Saf-şiiir” kavramında görülür. Eco'ya göre bu dönemde “Saf-şiiir” kavramının ortaya çıkmasının nedeni, genel anlayışın ve soyut kuralların modasının geçmesi ve İngiliz görgücülüğü geleneğinin şairin özgürlüğünün yanında yer alarak yaratıcılık kuramlarına olanak tanınmasıdır. Bu dönemde bir yapıt ancak pek çok yönelim ve anlam sunarsa ve değişik yollardan anlaşılıp sevilirse, o zaman yaşamsal ilgi uyandırır ve kişiliğın saf ifadesi olur.

Eco, romantik dönemin “açıklık” anlayışını 19.yy’ın sonundan sembolistleri örnek vererek kapatır. Sembolistler için önemli olan “tek bir anlamın algılama süreci sırasında kendini okura dayatmasından kaçınmaktır: bir sözcüğü çevreleyen boşluk, tipografik ayarlamalar, şiir metninin sayfaya yerleştirimindeki uzamsal kompozisyonu; tüm bunlar sözün çevresinde bir belirsizlik aylası yaratmakta ve metni sonsuz yoruma ve öneriye açık, çeşitli anlamları yüklenmeye gebe hale getirmektedir” (Eco, 2001:16). Eco’ya göre böylesi bir öneri poetikası, yapıtı kasten izleyicinin tepkisine açık bırakmaktadır. Ona göre öneren bir sanat yapıtı, ancak yorumcusunun imgesel ve duygusal kaynakları sayesinde ortaya konabilir. Bu anlamda “Her şiir okuyuşumuzda, kişisel dünyamızı metin tarafından bize önerilen duygusal dünyayla örtüştürmeye çalışırız. Öneri üzerine temellendirilmiş bir metin de okurun kişisel eğilimindedir” (Eco, 2001:16). Böylece metin okurun dünyasını uyaracak, okur ise metinde vurgulanan titreşimlere kendi içinde yansıyan derin yanıtlar bulacaktır. Bu anlamda simgecilik, metafiziksel yönelimlerin ve görüşlerin büyük ya da karamsar kaynağının ötesinde, estetik algılamanın ‘açılış’ını taşır içinde.

Eco’ya göre simgeciliğin bu tür bir kullanımı, çağdaş edebiyatta önemli bir akım oluşturmuştur. Bu tür bir kullanım tanımlanmamışa yönelik bir iletişim kanalı olarak ele alınır ve bu kanal devamlı farklılaşan yanıtlara ve yorumlara açıktır. Eco, “açık” yapıtın ilk akla gelen örneği olarak Kafka’nın yapıtlarını gösterir: Dava, Şato, Duruşma, Mahkumiyet, Hastalık, Başkalaşım, İşkence, akla gelen sözcük anlamları içinde kavranılabilecek yapıtlar değildirler. Bu yapıtlar ortaçağ alegosirinin tersine, herhangi bir ansiklopedik bilgi tarafından güvence altına alınmamış, herhangi bir dünya anlayışına da dayanmamıştır. Eco’ya göre, Kafka’nın kullandığı simgelerin farklı yorumları yapıtın yalnızca bir kısmını

kendi başına tüketebilir. Bu anlamda yapıt, “açık olduğu oranda tüketilemez çünkü düzenli bir dünyanın evrensel kabul gören yasaları tarafından düzenlenmiş bir dünyanın yerini, belirsizlik üzerine temellenmiş bir dünya almıştır, olumsuz anlamda yönlendirici merkezler yok olmuş, olumlu anlamda değer ve dogmalar sürekli sorgulanmaya başlanmıştır” (Eco, 2001:17).

Eco’ya göre günümüzde, dünyanın varoluşsal ve ontolojik durumunu net olarak anlatmak isteyen yapıtlar olarak, James Joyce’un çalışmaları “açık” yapıtın üstün örnekleri olarak görülebilir. Joyce’un yapıtlarından Ulysses’in bir bölümü olan Wandering Rocks’ta, küçük bir evren anlatılmaktadır ancak çok farklı açılardan ele alınabilmektedir. Eco’ya göre Ulysses’in dünyası, karmaşık ve gücünü hiç yitirmeyen bir yaşamsallıkla devinir. Kitabı her okuduğumuzda, kitabın herhangi bir noktasından başlayabiliriz. Çünkü kitap, belli bir doğrultuyu izlemek yerine, tek ve aynı nokta çerçevesinde bütün boyutlara yayılmıştır. Eco’ya göre, yazarın bir diğer yapıtı olan Finnegans Wake ise Einstein evreni gibi bir eğri halini almış ve kendi üzerine bükülmüştür. Bu anlamda yapıt’ın ilk sayfasının açılış sözüyle, son sayfasının kapanış sözü aynıdır. Bu yüzden yapıt bir anlamda sonlanmış, ama aynı zamanda da sınırsız hale gelmiştir. Her sözcük metindeki diğer sözcüklerle türlü ilişkiler kurabilecek durumundadır. Bu anlamda “bir birimin anlambilimsel yorumunun seçimi, metindeki tüm birimleri nasıl yorumladığımıza kadar uzanabilir. Bu durum yapıtın belirli bir yönünün olmadığı anlamına gelmez: Joyce, size herhangi bir anahtar sunuyorsa, bu, yapıtın o verilen doğrultuda okunmasını istediği içindir” (Eco, 2001:19). Ancak Eco’ya göre bu doğrultu, evrenin zenginliği ile donatılmıştır ve yazar bu yönün uzam ve zamanının olanaklı tüm uzam ve zamanların bütünlüğünü içermesini istemiştir.

Eco'ya göre açıklığa olan yönelim yalnızca belirlenimsiz öneriler ve duygusal yanıtın uyarılmasıyla sınırlı değildir. Ona göre Bertolt Brecht'in tiyatro poetikasını incelersek "epik" oyun tekniğine göre, izleyiciye öneri getirmeden, incelenecek olayları birbirinden kopuk bir şekilde, yabancılaştırarak sunar, sonuçlar üzerinde düzenlemeler yapmaz. Bu anlamda gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkaracak olan izleyicidir. Eco'ya göre, Brecht'in yapıtları "bir tartışmanın 'açık' olabildiği anlamda 'açık'tır: Bir çözüm istenir ve dinlenir, ancak çözüm seyircinin ortak girişimiyle ortaya çıkmalıdır. Açıklık, yenilikçi pedagojinin bir aracına dönüşür" (Eco, 2001:20).

Barok dönemden sembolist poetikaya kadar ele alınan bu örnekler "açıklık" kategorisinin farklı durumlarının tanımlanmasıyla ilgilenmekteydi. Burada söz konusu edilen, yapıtın izleyicinin farklı yorumlarına "açıklığı"ydı. Eco'ya göre izleyici, burada daha önceden kurulmuş ve belli bir yapıya göre düzenlenmiş sanatsal bir olguyu kuramsal, zihinsel işbirliğine dayanan bir "açıklık"la özgürce yorumlamaktadır. Ancak Eco, Pousseur'un Scambi'sinin bu yapıtlara oranla daha fazla şeyler sunduğunu söylemektedir. Çünkü Burada dinleyici, besteciyle birlikte müzikal söylemin yapılandırılmasında yer almakta yani dinleyici bir anlamda bestenin yapımında rol almaktadır. Bu gibi yapıtlar Eco'ya göre bizi 'açık' yapıt tanımı çerçevesinde, "planlanmamış ya da fiziksel olarak tamam olmayan yapısal birimlerden oluştuğu için 'hareketli yapıtlar' olarak tanımlanabilecek, daha ileri seviyede ve daha dar anlamlı yeni bir sınıflandırma yapmaya yöneltilir" (Eco, 2001:20-21).

Eco'ya göre hareketli yapıtlar, müzik alanıyla sınırlı değildir. Plastik sanatlarda Calder'in hareketli heykelleri, mimaride Caracas Üniversitesi Mimarlık Fakültesi 'nin

incelemekte oldukları mimarlık ya da şehircilik konusuna göre değişen, düzenlenen derslikleri ve durmadan hareket eden ve gerçekten şaşırtıcı etkiler yaratan bir tür resimleme yöntemi olan Bruno Munari'nin yapıtları örnek olarak gösterilebilir. Yazın dünyasında ise buna örnek olarak Mallarme'nin 'Le Livre'si vardır. Yazar, bu yapıt üzerinde hayatının çeşitli dönemlerinde çalışmış fakat yapıtı tamamlayamamıştır.

Eco'ya göre Livre, açık ve hareketli bir araçtır. Le Livri'de sayfalar belli bir düzende olmak zorunda değildirler. Sayfalar, permutasyon dizgesiyle düzenlenecek birçok gruplandırmaya uygundur. Böylece yapıtın her fasikülünün birinci ve sonuncu sayfalarının fasikülün başını ve sonunu gösterecek şekilde ikiye katlanıp, aynı büyük kağıda yazılmış olduğu, aralarında bağlanmamış bir dizi fasikülden oluşacaktı. Fasiküllerin içinde ayrı ayrı, hareketli, kendi aralarında değişebilir, olası tüm bileşimlere olanak tanıyacaktı, ancak bu bileşimlerin hiçbiri anlamdan yoksun olmayacaktı. Eco'ya göre böylece

“her bir cümle ya da sözcük, öbür cümle ya da sözcüklerle etkili bir ilişkiye girebilecek ve tüm yer değiştirmelere olanak sağlayacaktı. Bu cümle ve sözcükler bir önerme yetisiyle donanmış olup ötekilerle öneren bir ilişki kuracak, böylece yeni ilişkilere ve yepyeni ufuklara ulaşma olasılığını harekete geçirerek, daha da doğrusu önererek, rastgele bir permutasyon düzenini mümkün hale getirecekti” (Eco, 2001:23).

Eco'ya göre Mallarme'nin bu girişiminin ütöpik olması, bu devasa projeyi bitirememesinin sürpriz olmaması ayrıca bu projenin tamamlanması halinde değerinin olup olmayacağını bilinmemesi bir yana bırakılırsa modern dönemin eşiğinde hareketli yapıt'ın böylesi bir örneğini bulmak; bize sanatın işlevi hakkında bilgi vermektedir. Bu anlamda sanatın işlevi “dünyayı tanımak, bilmek, değil, dünyanın tamamlayıcılarını ortaya çıkarmaktır; var olan formlara eklemlenerek özerk formlar yaratmaktır” (Eco, 2001:24-25).

Eco'ya göre sanatsal formların yapılanma yolları, her çağda bilimin ve çağdaş kültürün gerçeği nasıl gördüğünü yansıtmaktadır. Bu anlamda ortaçağ sanatçısının yapıtı hakkındaki tekanlamlı ve kapalı, kavrayışı sabit, önceden kurulmuş düzenlerin hiyerarşisi olan evren kavrayışını yansıtmaktadır. Barok döneminde ise dinamizm ve açıklık'ın ortaya çıkışı bilimsel bilgide dokunsal öğrenin yerini görsel öğenin alması ve öznel öğenin üstün duruma geçmesi sonucudur. Bu anlamda resimde olduğu kadar mimaride de ilgi ve dikkat öz'den(esence) görünüm'e(appearance) kaymıştır. Bu yeni durum izlenim ve duyum psikolojilerine ve felsefelerine olan ilgiyi arttırmıştır.

Eco'ya göre, barok resim sanatında ve mimaride olduğu gibi çağdaş bilim dünyasında da, bir bütünü oluşturan parçalar eşdeğerde ve aynı yetkinlikle donanmış gözükmetedirler. Buna göre “tüm yapı sonsuza yakın bir bütünlüğe doğru genişlemek ister, dünyayla ilgili herhangi bir ideal kavramının içinde sıkışıp kalmak istemez. Buluşa, keşfe, gerçekle sürekli yenilenen bir temasa doğru genel bir yöneliş vardır” (Eco, 2001:25-26). Joyce'un dünyasının yapısını açıklamak için uzam-zaman kesiksizliğine başvurması, Pousseur'ün kendi bestesinin yapısı için “olanaklar alanı” tanımını kullanması rastlantısal değildir. Çünkü Alan kavramı fizik kökenlidir ve klasik neden-sonuç ilişkilerini yeni bakış açılarıyla değerlendirir. Olanaklılık kavramı ise çağdaş bilime yönelimi yansıtan felsefi bir kuramdır ve statüğün saf dışı kalmasını, entelektüel otoritenin yerini kişisel karar ve seçime bırakmasını vurgular. Bu anlamda Eco'ya göre, her izlenişinde kendine hiçbir zaman benzemeyen “açık” yapıtın (daha da ötesi hareketli yapıtın) poetikasında, çağdaş bilim yönelimlerinin bulunduğunu söylemek yanlış olmaz.

Bunların sonucu olarak müzikal bir yapıda, seslerin dizilişinin zorunlu olarak belirlenmiş olmaması yani dinleyicinin dizili müzik bestelerinde söylemin ardışık hareketlerini öncüllere dayanarak çıkarmasına olanak veren bir tonalitenin bulunmamasına ve bununla birlikte iki değerli mantık sistemi yerine çok değerli mantık sistemi kültürel metinlerde yerlerini alması gösterilebilir. Böylece belirlenemezlik, bilişsel sürecin bir yapı taşı haline gelmiştir.

Tüm bu gelişmelerin sonucu olarak Eco'ya göre yeni bir poetika ortaya çıkmıştır: “Sanat yapıtı artık öngörülebilir ve zorunlu bir amaçla donatılmamaktadır, yorumcunun özgürlüğü, çağdaş fiziğin kesiklilik(discontinuity) kavramının bir işlevi olmaktadır; bu kesiklilik yön kaybına yol açan bir öge, başarısızlık, çözümsüzlük olarak değil de, her bilimsel kanıtlamanın vazgeçilmez bir unsuru olarak algılanmaktadır, en azından atom altı dünyada” (Eco, 2001:27).

Eco'ya göre Le Livre ve incelenen kimi bestelerde, bir yapıtın yorumlanışını o yapıtın en son tanımlanışından ayrı bir şey olarak görme eğilimi vardı. Bu anlamda her bir yorum yapıtı açıklar ama onu tüketmez, yapıtı hakiki kılar fakat yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının da bir tamamlayıcısıdır sadece. Özetle diyebiliriz ki “her bir yorum izleyiciye yapıtın tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunar, ama aynı zamanda da, izleyici açısından bakınca, yapıtı tamamlanmamış kılar, çünkü yapıtın ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümlenmeleri eşzamanlı olarak vermez” (Eco, 2001:27).

Eco'ya göre “açıklık” ve “dinamizm” kavramları kuantum fiziğine özgü terminojiler olan belirlenemezliği ve kesiksizliği çağrıştırmakla birlikte Einsteinci kimi

durumların örnekleri olarak da karşımıza çıkar. Eco'ya göre, Einstein evreniyle hareketli yapıt evreni arasında etkileyici bir benzeşim vardır. Buna göre Einstein evreninde olduğu gibi hareketli yapıtta da tek bir bakış açısı yoktur. Ancak bu durum iç ilişkilerde bir kaos anlamına gelmez aksine ilişkileri düzenleyici kuralı içerir. Kısaca söyleyecek olursak hareketli yapıt, birçok kişisel müdahaleye olanak tanır ancak bu müdahale biçimsiz, kişisiz bir müdahale olmamalıdır. Bu aynı zamanda yorumcuya yapılan zorlayıcı ve tek yönlü bir davet de değildir; hareketli yapıt her zaman yaratıcısı tarafından tasarlanmış bir dünya olarak kalacak bir şeye, yorumcunun yönlendirilmiş olarak katılmasına imkan tanıyan bir çağrıdır. Diğer bir deyişle yaratıcı yorumcuya tamamlanacak bir yapıt sunmaktadır. Ancak yapıt bir başkası tarafından düzenlense de yapıtın düzgün gelişimini sağlayacak ayrıntıları tanımlayarak bir dizi olanak sunan her zaman yaratıcıdır.

Bu anlamda açık yapıt ile ilgili şunlar söylenebilir:

- 1) "Açık" yapıtlar hareketli olup, sanatçıyla birlikte yapıtı yaratmaya davet ederler.
- 2) Bir üst düzeyde (türün tipi olarak "hareketli yapıt" gibi) organik olarak tamamlanmış olmalarına rağmen, izleyicinin gelen uyarının bütününe algılama edimi sırasında ortaya çıkartacağı iç ilişkilerin sürekli yaratılmasına "açık" yapıtlar vardır.
- 3) Her sanat yapıtı, zorunluluğun açık ya da üstü örtülü poetikasının ürünü de olsa, sanal olarak sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır. Bu okumaların her biri yapıtta, belirli bir bakış açısına, beğeniye, kişisel performansa göre yeni bir canlılık sağlar" (Eco, 2001:34-35).

Buraya kadar sanat yapıtında "açıklık" düşüncesini açıklık teriminin tarihsel gelişimi ve çeşitli sanat dallarındaki kullanımı ile desteklemeye çalışan Eco, çağdaş poetikada her bir sanat yapıtının hangi anlamda açık olduğunu yani bu açıklığın yapısal olarak kendini nasıl gösterdiğini ve farklı "açıklık" düzeylerine karşılık gelen yapısal

farklılıkların neler olduğunu araştırır. Bu anlamda Croce ve Dewey'in görüşlerini değerlendirir.

Eco'ya göre çağdaş poetika, her sanat yapıtını sayısız biçimlerde okunmaya açık bir nesne olarak görmektedir. Bunun nedeni yapıtın yalnızca içinde bulunan ruh durumlarını yansıtması değil; aynı zamanda yapıtın her yeniden incelenmesinde yeni bir yanının ortaya konmasıdır. Bu da yapıtın bitmez tükenmez bir deney kaynağı olduğunu göstermektedir. Eco'ya göre, estetik deneyime uygulanan evrensellik kuramı temelde bununla ilgilidir. Bu durumu şu şekilde açıklamaya çalışır Eco:

“Bir dik üçgende, birbirine dik kenarların uzunluklarının karelerinin toplamı, hipotenüsün uzunluğunun karesine eşittir, dediğimde, ispatlanabilir, evrensel bir yasa ortaya koyarım; dünyanın tüm enlemlerinde geçerliliği olan bir yasadır bu, ama gerçeğin tek ve çok iyi tanımlanmış bir özelliğinden söz eder yalnızca. Oysa bir dize ya da bir şiirin tamamını okuduğumda, ağızdan çıkan sözcükler hemen anlamlarını bütünüyle karşılayan bir düzenleme (denotatuma) dönüştürülemezler; bana tüm evrenin yoğun bir görüntüsünü sunarmış gibi göründükleri bir noktaya değin her yeni bakışta genişleyen bir dizi anlam ifade ederler” (Eco, 2001:39).

Eco'ya göre, Croce'nin sanatsal anlatımının bütünlüğüne ilişkin kuramını da bu şekilde değerlendirebiliriz. Çünkü Eco'ya göre Croce, “sanatsal tasavvur (representation) her şeyi kucaklar, çünkü evreni yansıtır” (Eco, 2001:39) görüşünü savunur. Bu anlamda Croce'nin “Sanatsal tasavvurun her bir parçacığının yüreği bütünün yaşamıyla çarpar; bütün de her bir parçacığın yaşamındadır. Her bir gerçek sanatsal tasarım aynı zamanda hem kendisidir, hem de evrendir; bireysel form olarak evren ve evren olarak bireysel form. Şairin her bir sözünde, hayal gücünün yarattıklarının her birinde; ümitleri, düşleri acıları, mutlulukları, yüceliği ve sefaleti, insan ıstırap çekerken de, zevk içinde yüzerken de hiç durmaksızın oluşan ve gelişen gerçeğin tüm dramı,

yani insanoğlunun kaderi vardır” (Eco, 2001:39) gibi cümleleri, bize bu şiirleri okurken alınan hazın yarattığı karmaşık duyguları açıklayacak kuramsal bir çerçeve vermemektedir. Eco’ya göre Croce, “Duygusal içeriğe sanatsal form vermek, ona bütünlüğün damgasını vurmaktır, evrensel esin vermektir” (Eco, 2001:40) saptamasını yaparken, sanatsal form’un bütünlük ile eşitlik denklemini temellendirme gereğini ortaya koyuyor, fakat bize bu ilişkiyi kurup saptayacak felsefi araçları göstermiyor.

Son olarak Eco, Croce’nin sanatsal formun, duygunun lirik bir sezgisinin sonucu olduğu saptamasını eleştirir. Bu anlamda Croce’nin bu düşüncesi Eco’ya göre, sanat yapıtı formunu alan her duygusal sezginin lirik olduğundan başka anlama gelmemekle birlikte estetik düşünce önemini yitirerek laf ebeliğine, hiçbir zaman açıklanmayan görüngülerin gereksiz tekrarına dönüşür. Eco’ya göre Croce’nin bu düşünceleri estetik hazın koşullarını onun işleyiş tarzını vermeden açıklamaktadır. Bu anlamda Eco’ya göre işleyiş tarzını açıklamaya yarayan yolları aramaksızın, estetik hazın koşullarını açıklayan yalnızca Croce olmamıştır. Ona göre, Dewey de bunu yapmıştır.

Eco’ya göre, Dewey de bütünlük duygusundan söz eder. Ona göre bütünlük, sıradan deneyimlerde örtük olarak bulunur. Bütünlük anlayışında deneyime özel bir önem veren Dewey için bir deneyimin belirlenemez zenginliği, tüm belirli öğeleri, bilincine erdığımız tüm nesnelere bir araya getirerek, onlardan bir bütünlük yaratmasıdır. Bu anlamda Eco’ya göre Dewey’de bütünlük izleği, pozitivist bir bağlamda ele alınsa da tıpkı Croce’de olduğu gibi açıkça görülür. Dewey’e göre sanatın asıl özü “bir bütün olma, daha geniş her şeyi kapsayan, yani aslında içinde yaşadığımız evren olan bütüne bağlı olma özelliğini çağrıştırma ve vurgulama yetisindedir” (Eco, 2001:40-41). Ancak Eco, Dewey’in

de kabul ettiği gibi sanat yapıtında her olağan coşkuya eşlik eden ve onu sarıp sarmalayan bütünlük duygusunu ortaya koyan bir deneyin herhangi bir psikolojik temeli olmadığını belirtir.

Eco'ya göre, Dewey bize etkileşimci (transactional) bilgi anlayışı sunar. Bu bağlamda Dewey için sanat yapıtı “bir düzenlenmiş sürecin ürünüdür; kişisel deneyimin, olguların, değer yargılarının, anlamların, belirli bir gereçte birleşip onunla bir olmalarıdır” (Eco, 2001:41). Yani bir sanat yapıtının izleyicinin gözünde anlamlı olabilmesinin koşulu, izleyicinin daha önceki deneyimlerine dayanan ve sanat yapıtının sunduğu niteliklerle kaynaşabilen değerlerin ve anlamların varlığıdır. Eco'ya göre bu etkileşimci bilgi anlayışı etkileşimci diye adlandırılan bir psikolojik yöntemin doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu yöntemle göre bilgilenme süreci bir değiş tokuş ve görüşme sürecidir: “Özne, bir andaki uyarıcıya yanıt olarak o andaki algısına daha önceki algılarının anılarını aktarır ve gelişmekte olan deneye bir biçim verir. Bu deney, gerçeğin özerk bir biçimlenimi (configuration) olarak daha önceden var olan bir Gestalt'ın kaydedilmesi değil, bizim dünyaya etkin katılımımızın bir sonucu ya da, daha da iyisi, bu etkin katılımın sonucu olarak ortaya çıkan dünyadır” (Eco, 2001:42-43).

Eco'ya göre böylece bütünlük deneyimi, psikolojik bir açıklamaya elverişli hale gelir ve böyle bir açıklama olmasaydı Croce, hatta bir bölümüyle Dewey'in açıklamaları kuşkulu kalacaktı. Bu anlamda ortaya çıkan durum estetik deney sorununu açıklama değil genel anlamıyla bilgilenmenin psikolojik koşulları sorunu haline gelmiştir. Bu yüzden Eco'ya göre amacımız artık, algılayan özneyle estetik uyaran arasındaki etkileşme sürecini incelemektir. Eco, bunu öznenin dile olan tepkisiyle sınırlayarak gerçekleştirecektir. Bu anlamda okuyucunun üç önermeye (Göndergesel işlevli önermeler, Öneri işlevli önermeler, Güdümlü öneri ya da estetik nesnenin ikili düzenlenişi) karşı gösterdiği

tepkilerin çözümlenmesi bize, onun sıradan bir dilbilimsel uyarıcıya verdiği yanıtın genellikle estetik diye tanımlanan daha özel bir uyarıcıya verdiği yanıtın farklı olup olmadığını gösterecektir. Eco'ya göre, eğer dilin bu iki kullanımı iki ayrı tepkiye neden oluyorsa, estetiksel dile özgü niteliklerin neler olduğu ayırt edilebilecektir.

Eco'ya göre göndergesel işlevli önermelerde, zihnimize gösterenle gösterilen arasında tek anlamlı bir ilişki belirir. “O adam Milano'dan geliyor” cümlesini örnek olarak gösteren Eco'ya göre, buradaki sıfat, isim, yüklem ve yer tümleci kesin bir gerçekliğe ve son derece iyi tanımlanmış bir eyleme gönderme yapar. Bu anlatım tam olarak anlaşılabilir bile tanımladığı durumu soyut olarak gösterecek gerekli tüm niteliklere sahip değildir. Eco'ya göre anlatım, anlaşılabilir için bizim işbirliğimizi gerektiren uzlaşım sal terimlerin yan yana getirilmesidir. Yani hâlihazırda anlamı anlayabilmek için, her yeni terime geçmiş deneyimlerin bir bölümünü aktarmak gerekmektedir. Bu anlamda Eco'ya göre, örnekte verilen Milano sözcüğünü hiç duymamışsak ve onun bir kent adı olduğunu bilmiyorsak iletişim zayıf olacaktır. Ancak Eco'ya göre, alıcının kullanılan tüm sözcükleri bildiğini varsaysak dahi, bu yine de aldığı bilginin toplamının, başka bir dinleyici üzerindeki etkisiyle eşit olacağı anlamına da gelmemektedir. Çünkü Milano sözcüğü alıcının beklentisine göre ve zihninde canlanan anılar, hüznler, arzuların toplamıyla bağlantılı olarak her bir dinleyicide farklı anlamlar ifade edebilir. Kısacası “benzer bir kavrayış şeması gerektiren katı bir göndergesel önerme karşısında, her alıcı otomatikman kendi önceki deneyimine dayanan kavramsal ya da coşkusal duygulanımlar yaratan göndermeler aracılığıyla şemayı karmaşıklatacak, başka bir deyişle kişiselleştirecektir” (Eco, 2001: 46). Öte yandan Eco'ya göre, değişik alıcıların anlayışlarını tek bir kalıba

indirgeyerek pragmatik bir temel üzerinde göndergesel bir öneriyi kontrol altında tutmak da olasıdır.

Öneri işlevli önermelerde ise alıcının o anki ruh hali ve kültürel yapısı gönderiyi anlamlandırmasında etkin bir rol oynar ancak burada göndericinin de gönderiyi nasıl iletmediği önemlidir. “O adam Basra’dan geliyor” cümlesi üzerinden bunu açıklayan Eco’ya göre, bu iletideki Basra sözcüğü bir alıcıda yer adını çağrıştırmakla birlikte, cahil ve coğrafyadan nasibini almamış alıcıya söylendiğinde alıcı kayıtsız dahi kalabilir. Yine aynı ileti üçüncü bir alıcıda coğrafi bir yeri değil de Binbir Gece Masalların’dan tanıdığı hayali bir yeri çağrıştıracaktır. Bu anlamda Basra Sözcüğü burada anıların ve duyguların çağrışımsal ağı, bir dilsel alanın merkezi haline gelmiş olacaktır. Eco’ya göre, dinleyicinin kültürü ne ölçüde sınırlı ya da hayal gücü ne ölçüde coşkuluysa, tepkisi de o derece akıcı ve belirsiz olacak, sınırları aşama aşama kaybolacaktır. Buraya kadar önermenin göndergesel çeşitliliği ve kavramsal değeri önermenin kendisinde değil, alıcıdadır. Ancak Eco’ya göre, bu önermenin alıcıda değişme kapasitesi tümüyle alıcıya bağlı değildir. Ona göre, “ bir danışma bürosundaki memurla, sözünü ettiği kişiyi ilginç kılmak isteyen bir anlatıcının ağzında, cümle gerçekten bambaşka olur; iki farklı cümle haline gelir” (Eco, 2001:48).

Eco’ya göre, öneri işlevli önermelerde de belirli bir yorum birliğini güvence altına almak mümkündür. Buna göre konuşmacı, dinleyicilerini benzer kültürel ve ruhsal koşullardan seçerse belirli bir öneriler alanıyla sınırlandırılmış bir iletişimi gerçekleştirebilir. Bu anlamda cümlenin söylendiği zaman ve yer, cümlenin yöneltildiği dinleyici kitlesi, belirli bir yorum birliğini güvence altına alır. Bu durumda konuşmacı

anlambilim alanında dağılmalara karşı kendini güvence altına almış olacak ve dinleyicileri kendi isteği doğrultusunda yönlendirmiş olacaktır.

Son olarak güdümlü öneri ya da estetik nesnenin ikili düzenlenişini inceleyen Eco'ya göre, “O adam Basra'dan, Bişa ve Şam, Şibam ve Hufuf, Anaize ve Buraida, Medine ve Hayber üzerinden Halep'e kadar Fırat boyunca geldi” örneği bize göndermelerin belirsizliğini sessel önerilerle zenginleştirerek ve imgelememize işitsel töz (auditory substance) sağlayacak bir nitelik verir. Bu anlamda Eco'ya göre estetik olarak tanımlanan özel iletişim kipinin özelliği: “hem göndermelerin belirsizliğini hem de hatırlatıcı, belleği güçlendirici cazibesini sessel yapıntılar (artifice) kullanarak çoğaltmak” (Eco, 2001:49) tır. Eco'ya göre verilen örnek kendine dönüşlü (self-reflexive) ve poetik (estetik)'tir. Çünkü burada dinleyicilerin çoğu örnekte verilen adları otomatikman Arabistan ve Mezopotamya'yla ilişkilendirecektir. Bu anlamda alıcı her gösterene bir gösterilen atfetmekle kalmayacak, gösterilenler kümesi üzerinde de oyalanacaktır. Bu da alıcının gösterenleri sesli olaylar olarak algılaması ve hoş gidecek malzeme olarak değerlendirmesi anlamına gelecektir.

Bu anlamda Eco'ya göre estetik etki yaratmak, izleyicinin istediği zaman önerilmiş olan anlatıma dönebilmesi ve orada yeni öneriler için gerekli uyarı bulabilmesidir. Eco'ya göre, diğer iki önerme için verilen örnekler de belli bir etki yaratmaktadır ancak cümle ikinci kez duyulduğunda yeni bir düşsel yolculuğa davet edilmiş hissi yaratmaz. Sonuç olarak Eco'ya göre bir gönderi

“anlatıma her geri dönüşümde, yeni hazlar ve doyumlar bulabiliyorsam, buluyorsam, beni zihinsel yolculuğa davet eden hoş görünümlü maddi bir yapıysa, önerinin

formülasyonu beni her duyduğumda hayrete düşürecek kadar güçlüyse, kavramsal göndermesini duyduğum uyarandan ayırmamı sağlayacak mucizevî bir denge ve düzen sunuyorsa, o zaman bu bileşim hayal gücünün çok daha karmaşık bir oyununa geçit verecektir. O zaman yalnızca müphem gönderme değil, bu müphemliğin önerildiği anlaşılır ve hesaplı tarzdan, belirsizliğe davet çıkaran mekanizmanın kusursuz işleyişinden de zevk alacağım bir etki yaratıyorsa o gönderi estetik etki yaratmaktadır” (Eco, 2001:51).

Eco’ya göre buraya kadar incelenen konuda, dilin göndergesel ve coşkusal olarak ikiye ayrımının sorunu çözmediğini ancak dilin estetik kullanımı konusunda faydalı olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Çünkü dilin göndergesel ve coşkusal ayrımı, anlatımın ne yapısını ne de kullanımını ilgilendirmektedir. Eco’ya göre, bir dizi göndergesel cümlenin belirli koşullar altında başka cümlelerle iletişime girdiklerinde coşkusal bir değer kazanır. Aynı biçimde coşkusal önermelerde belli koşullar altında göndergesel bir değer kazanabilir. Eco’ya göre bu tür göstergeler hiçbir yanlış anlamaya olanak tanımazlar. Bu anlamda tüm dilbilimsel ifadeler her iki iletişim kipini de gerektirir.

Eco’ya göre, Poetik dil de göndermelerin coşkusal kullanımı ve de duyguların göndergesel kullanımını gerektirir. Çünkü Eco’ya göre tüm duygusal tepkiler, çağrışımlar uyandıran anlamlar alanının kavranmasıdır. Bu ise gösteren ile gösterilenin özdeşleşmesiyle oluşur. Başka bir deyişle bu Eco’ya göre, Morris’in “ikonik gösterge” olarak adlandırdığı şeydir. “bu öyle bir göstergedir ki, anlamsal önemi (semantic import) önceden verilmiş bir düzamlama bağlanmaz; kaçınılmaz olarak içinde sınırlandırıldığı yapıdan haz alındıkça genişler; öyle bir gösterge ki, gösterilen sürekli yeni yankılar kazanarak göstereni karşısında çınlar” (Eco, 2001:53-54).

Eco'ya göre, estetik uyarının yapısı gereği alıcı onu herhangi bir iletişimi çözümlediği gibi çözümleyemez; yani önermelerini bileşenlerine ayırarak her birinin göndergesini ortaya çıkaramaz. Eco'ya göre, estetik uyarıcıda önemli olan onun evrensel düzenlamlandırılışıdır. Çünkü her bir gösterge, tek başına, önermenin bütünsel dış görünümünü ancak belirsiz bir biçimde gösterebilir. Eco'ya göre estetik uyarıcı, alıcıda kök salmış olan algılama alışkanlıklarıdır. Bunlar alıcının beğenisini oluşturan ve tarihsel süreçte kendi içinde düzenlenmiş bir tür kodlar sistemidir. Bu anlamda bir gönderideki biçim, gerekli, gerekçelendirilmiş ve parçalanamaz bir bütün olarak karşımıza çıkar. Alıcı gönderiyi ayıramayacağı için ifadenin bütününün karmaşık anlamını çözmek zorundadır. Bunun sonucu Eco'ya göre, çok formlu ve çok anlamlı bir gösterilen olup, ortaya çıkan değişkenlik ve belirsizlik bizi hem tatmin eder hem de doyumsuz bırakır. Bu nedenle ikinci bir kavrama yani alıcının gönderiye ikinci kez yönelmesi gerekir. Alıcı bir kez daha uyarıcılar bütününe yöneldiğinde başlangıçta ihmal ettiği, gözünden kaçan göstergeleri ön plana çıkartır veya tam tersini yapar. Eco'ya göre, birinci evreden gelen anlamlar dizgesiyle ikinci evrede birinci evrenin arka planıyla ortaya çıkan yeni anlamlar dizgesi özgün iletinin anlamını zenginleştirecektir. Sonuç olarak bu ileti süreci sırasında tüketilmeyecek tam tersine daha üretken hale gelecek, bizim iletiyi algılamamız karmaşıklıktıkça ileti yeni okumalara açık hale gelecektir. Eco'ya göre bu, “genel olarak ‘form’ diye tanımlanan, her bilinçli uyarılar düzeninin (organisation of stimuli) gerektirdiği bir zincirlenme tepkinin başlangıcıdır” (Eco, 2001:55).

Eco'ya göre, bu durum kuramsal olarak sınırsız olup alıcı için uyarıcı niteliğini yitirdiği an durabilir ancak. Yani alıcının uyarıcıya alışıp dikkati zayıfladıkça uyarıcı körelmeye başlar. Aslında Eco'ya göre, körelen alıcının duyarlılığıdır yalnızca. Böylece

Eco'ya göre, estetik haz alma süreci tıkanır, üzerinde kafa yordığımız form da uzun süredir uyarılmış olan duyarlılığımızın dinlenmesine olanak sağlayan uzlaşımsal bir taslağa indirgenir.

Özetle her sanat yapıtında bulduğumuz durmadan yenilenen derinlik, içsel bütünlük, kısacası açıklık hissinin; hem estetik formun iletişimsel düzeninin ikili doğasından hem de kavrama sürecinin etkileşimci niteliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü estetik uyarıcı alanda göstergeleri birbiriyle ilişkilendiren, alıcıda kök salmış olan algılama alışkanlıklarıdır. Bunlar alıcının beğenisi denilen şeyi oluşturur. Bununla birlikte alıcının o anki ruh hali ve kültürü de yapıtı alımlamasında ve yorumlamasında etkin rol oynar.

Eco, buna örnek olarak bir müzik parçasını gösterir: bir müzik parçasını uzun yıllar dinledikten sonra bir an gelir ki, parça bize kendisini beğenmeye alıştığımız için hala güzelmiş gibi gelir. Aslında onu dinlerken haz aldığımız şey, bir zamanlar hissettiğimiz duyguların aynısıdır; nitekim hiçbir yeni coşku duymayız ve duyarlılığımız da artık uyarılmadığından hayal gücümüzü ve zekâmızı kavrayışın yeni serüvenlerine sürükleyemeyiz. Ancak parçayı karantinaya alıp aradan zaman geçtikten sonra onu tekrar dinlediğimizde yapıtın bizde uyandırdığı etki karşısında şaşırırız. Çünkü artık yapıtı yepyeni bir tazeliğe algılamakla birlikte geçen süre içinde zekâmızın olgunlaşması, belleğimizin genişlemesi, kültür düzeyimizin artması sayesinde yapıt duyarlılığımızın daha önce ulaşamadığı bazı bölgelere ulaşmıştır bu kez. Ya da düşünsel gelişimizi körelmiş olabileceği için veya bugün olduğumuzdan farklı ideal birine seslenebileceği için yapıt artık bizim için bir anlam ifade etmeyebilir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Umberto Eco, “Açık Yapıt” kitabında sanat eserinin anlam sorunu üzerinden okur merkezli kuramı destekleyen ve okura sınırsız yorum hakkı tanıyan bir görüşü savunduğu fikrini uyandırır. Bu anlamda Eco, bir metnin yorumcunun sonsuz i bağlantılar keşfedeceği açık uçlu bir evrendir savından hareketle yazınsal metnin sonsuz bir anlam zinciri oluşturacağını söylemesi, sanat eserinin anlam sorunu bağlamında bir yapıtın açıklığı ölçüsünde estetik haz sağladığı ve estetik değeri olan metnin okunmasında yorumcunun etkin rolü anlayışı ön plana çıkartır “bir sanat yapıtında ‘açıklık’ estetik hazzın temel koşuludur ve estetik bir değere sahip olduğu için haz veren her form da açıktır” (Eco, 2001:58).

III. BÖLÜM

ECO'NUN AÇIK YAPIT'LA HESAPLAŞMASI

Umberto Eco, 1990'lara gelindiğinde Açık Yapıtın yanlış anlaşıldığını düşünür. Postmodernizmin metnin yorumu konusunda tümüyle okura yönelmesi ve anlamın 'ne olsa gider' anlayışına ulaşması, özellikle Derrida'dan esinlenen kendini Yapıçözümçü olarak adlandıran öncelikle Paul de Man ile J. Hillis Miller'in yapıtlarıyla bağlantılandırılan Amerikan eleştirisi üslubunun okura sınırsız, denetlenmesi olanaksız bir okumalar yetkisi vermesi Eco'yu rahatsız etmiştir.

Eco, Açık Yapıt'ta estetik değeri olan metinlerin okunmasında yorumcunun etkin rolü fikrinin yanlış anlaşıldığını ve işin sadece açıklık yönü üzerinde durulduğunu söyler. Ancak Eco'nun önerisi, açık uçlu okumanın, yapıtın meydana çıkardığı ve onu yorumlamaya yönelik bir etkinlik olmasıdır. Yani, Açık Yapıt'ta incelen metinlerin hakları ile yorumcuların hakları arasındaki diyalektiktir.

Eco, alımlama göstergebilim konusunda 25-27 Ekim 1985'te Mantova'da İtalyan Gösterge Bilim İncelemeleri Derneği Kongresi'nde:

“Açık Yapıt”taki amacını şöyle açıklar: “kitap, sanat yapıtının işleyişinin tam temeline, yapıtı yorumlayıcısına bağlayan bağlantıyı yerleştiriyordu. Söz konusu bağlantı, yapıtın buyurucu bir biçimde kurduğu bağlantıydı, ama aynı zamanda özgür ve önceden kestirilemez bir bağlantıydı; elbette böyle çelişkili gibi görünen anlatım ne kadar geçerliyse. Burada söz konusu olan sorun, yapıtın, alıcı açısından bir psikolojik, kültürel ve tarihsel beklentiler dizgesini öngörmekle birlikte, James Joyce'un Finnegans Wake'de bir “ideal okur” (“Ideal Reader”) olarak adlandırdığı şeyi, nasıl kurmaya çalıştığını anlamaktı... Ama yorumlama özgürlüğüne çağırının da yapıtın biçimsel yapısına bağlı

olduğunu savunmakla, yapıtın kendi okurunu nasıl öngörebildiği ve nasıl öngörmesi gerektiği sorununu da ortaya atmış oluyordum” (Eco, 1991:22-23).

Eco bu kongrede, bir yapıtın yorumlanmasında üretici yaklaşım ile yorumlayıcı yaklaşım arasındaki karşıtlığın yorumbilim çalışmaları çerçevesinde yaygın olan ve üçlü biçiminde eklemlenen başka tip bir karşıtlıkla türdeş olmadığını belirtir. Bu üçlü; “yaratıcının amacının (intentio auctoris) araştırılması olarak yorum, yapıtın amacının (intentio operis) araştırılması olarak yorum ve son olarak da okurun amacının (intentio lectoris) verilişi olarak yorum arasındaki ayrımdır” (Eco, 1991:23). Eco’ya göre her ne kadar son zamanlarda okurun girişimine tanınan ayrıcalık, son derece belirginleşmişse de, gerçekte klasik tartışma her şeyden önce şu iki program arasındaki karşıtlık çerçevesinde eklemlenir:

- metinde, yazarın ne söylemek istediğini aramak gerekir;
- metinde, metnin ne söylediğini (yazarının amaçlarından bağımsız olarak) aramak gerekir (Eco, 1991:23).

Eco’ya göre, bu karşıtlığın ikincisi benimsenmesi durumunda iki karşıtlık daha ortaya çıkar:

- metinde, metnin ne söylediğini metnin kendi bağlamsal tutarlılığına ve gönderdiği anlamlama dizgelerinin durumuna başvurarak araştırmak gerekir;
- metinde, alıcının orada ne bulduğunu, alıcının kendi anlamlama dizgelerine ve /ya da arzularına, itkilerine, isteklerine başvurarak araştırmak gerekir (Eco, 1991:24).

Eco’ya göre, bir metin nesnel özellikleri bakımından göz önünde bulundurularak üretimsel açıdan betimlenebildiği gibi; yorumlamanın amacının, yazarın gerçekten ne

söylemek istediğinin araştırılması olarak yorumbilimsel bir açıdan da incelenebilir. Buradan hareketle kongrede, üretme ve yorumlama arasındaki seçim ile yazarın, yapıtın ya da okurun amacı arasındaki seçimin birleşmesinden doğan geniş tipolojiyi incelemek gerektiğini belirtir Eco.

Bu anlamda Eco'ya göre, herhangi bir metnin sonsuz ya da belirsiz sayıda yoruma yol açma olanağı karşısında Ortaçağ düşüncesi bir anlam çokluğunun araştırılmasına yönelmiş ancak yine de metnin kendi kendisiyle çelişkili bir şey olamayacağını benimseyen bir metin kavramı düşüncesinden de vazgeçmemiştir. Buna karşılık, Rönesans düşüncesinin, yeni-Platoncu hermetizmden esinlenerek ideal metni, en çelişkili olanlar da dahil, olası bütün yorumlara açık sanatsal bir metin (testo poetico) biçiminde tanımlamaya yönelmiştir. Ancak Eco'ya göre, Ortaçağ-Rönesans karşıtlığı bir başka karşıtlığa da yol açar: Metnin hermetik-simgesel okunuşu. Bu ise iki biçimde gerçekleşebilir:

- yazarın metne yerleştirdiği anlam sonsuzluğunu tüketmeye çalışarak;
- yazardan bağımsız olarak metinde bulunan (ve büyük bir olasılıkla, oraya alıcı tarafından konmuş olan, ama henüz yapıtın amacı gereğince mi yoksa ona karşın mı olduğu söylemeyen) anlam sonsuzluğunu tüketmeye çalışarak (Eco, 1991:25).

Ancak Eco'ya göre bir metnin sonsuz sayıda yoruma açık olabileceği düşüncesini benimsemek, yorumların sonsuzluğunun yazarın mı, yapıtın mı, yoksa okurun mu amacına bağlı olduğuna henüz karar vermiş olmak demek değildir. Eco'ya göre Ortaçağ ve Rönesans kabalacıları, kabala metninin yalnızca sonsuz yorumu olmadığını kendisini oluşturan harflerin de sonsuz bileşimlerine göre sonsuz biçimde yazılabileceğini ileri

sürmüşlerdir. Bu durumda okurun girişimlerine bağlı olan yorumların sonsuzluğu kutsal yazar tarafından ayrıca istenmiş ve planlanmıştır.

Eco'ya göre, okurun amacına tanınan ayrıcalık her zaman sonsuz sayıda okumayı sağlamaz. Çünkü okurun amacına ayrıcalık tanınırsa, bir metni tekanlamlı olarak okumaya karar verecek ve metnin bu tekanlamlılığının araştırılmasını yeğleyecek olan bir okuru da öngörmek gerekecektir. Bu anlamda Eco'ya göre, “yorumlamanın yazarın amacına bağımlılığını ilke olarak öne süren bir göstergebilimle uyum içinde olan sanatsal metinlerin sonsuz yorumlanabilirliğine ilişkin bir estetiğin varlığından söz edebilir; öte yandan, yazarın amacına bağlılığı yadsıyan ve daha çok yapıtın amacına hak tanıyan, metnin tekanlamlı yorumuna ilişkin bir göstergebilim de var olabilir” (Eco, 1991:26). Ancak Eco'ya göre iş bu kadarla kalmaz. Ona göre, herhangi bir kişi, yazarının sonsuz kez yorumlanabilir olmasını istediği bir metni tekanlamlı olarak okuyabilir. Bununla birlikte gerçekte yapıtın amacı açısından çeşitli yorumlara açık olan bir metin de tekanlamlı bir metin gibi okunabilir.

Bu anlamda Eco'ya göre alımlama estetiği, yapıta yüzyıllarca getirilen yorumlarla zenginleştiğini öne süren yorumbilim ilkesini benimser. Bunu da yapıtın toplumsal etkisi ile tarihsel olarak yerlerini almış alıcıların beklenti ufku arasındaki bağıntının var olduğunu göz önünde tutarak; ancak, metne getirilen yorumların, metnin amacının özniteliğiyle ilgili bir varsayımla bağıntılı olması gerektiğini de yadsımayarak yapar. Bu bağlamda “bir yorumlama göstergebilimi (örnek okur kuramı ile ortak çalışma edimi olarak okuma kuramı) genellikle metnin içinde, yapılanma halindeki okur figürünü arar ve dolayısıyla okurun amacına özgü belirtilerin değerlendirilmesini sağlayan ölçütü (o

da yapıtın amacı içinde) arar” (Eco, 1991:27-28). Buna karşılık Eco’ya göre değişik ‘yapıbozma’ uygulamaları, alıcının girişimini ve metnin giderilemeyen anlam belirsizliğini vurgular. Ancak Eco’ya göre, bu yapıbozum kuramları bir eleştiri kuramı değil, daha çok değişik tutumların iç içe geçtiği bir yamalı bohçadır.

Eco, yapıbozumcuların bu kuramları karşısında metnin bir gerçek anlamı olduğu belirtir. Bunu da Ronal Reagan’ın bir basın konferasındaki sözleriyle örneklendirir: “Birkaç dakika içinde, Rusya’yı bombalama emrini vereceğim” (Eco, 1991:28). Eco’ya göre Reagan’ın Sovyetler için söylediği bu söz, İngilizcenin koduna göre sözce sezgisel olarak ne anlama geliyorsa tam olarak o anlamdadır. Eğer metinler bir şey söylüyorsa, bu metin de tamı tamına Sovyetler Birliği topraklarına nükleer başlıklı füzeler gönderme emrini vereceğini söylüyordu. “Reagan, daha sonra, gazeteciler tarafından sıkıştırılıp sorgulandığında şaka ettiğini söyledi: p demişti ama p demek istemiyordu. Bu durumda yazarın amacının yapıtın amacıyla çakıştığını sanan her alıcı yanılmış olurdu” (Eco, 1991:29).

Eco’ya göre bu öykü birçok biçimde yorumlanabilir:

- bu, şaka eden bir adamın öyküsüdür;
- bu, şaka yapmaması gerektiği bir zamanda şaka yapan bir adamın öyküsüdür;
- bu, şaka yapan ama aslında bir tehdit savuran bir adamın öyküsüdür;
- bu, masum şakaların bile ciddiye alınabileceği trajik bir siyasal durumun öyküsüdür;
- bu, basit bir şakanın bile bunu sözceleyen kişiye göre çeşitli anlamlar yüklenebileceğini gösteren bir öyküdür (Eco, 1991:29-30).

Böyle bir öyküde soruna dilbilgisel açıdan yaklaşıldığında, Amerika başkanının Sovyetler birliğini bombalamayı amaçladığı olgusunu dikkate almak gerekir. Eco'ya göre, bu düşünceden uzaklaşmamak gerek. Çünkü günümüzde anlama, anlamların çokluğuyla, yorumcunun özgürlüğüyle, metnin özniteliğiyle kısacası anlamın oluşumunun (semiosis) doğasıyla ilgili tartışmanın büyük bir bölümü, bu kesin amaç üstüne yapılmaktadır.

Eco'nun dikkat çekmek istediği nokta hermetik semiosis adını verdiği bir yorum ölçütüdür:

“Hermetik semiosis, benzer olanın benzer olanı etkileyebileceği varsayımını oluşturmak amacıyla, benzerliğin ne olduğunu belirlemek zorundaydı. Ancak hermetik semiosisin benzerlik ölçütü aşırı hoşgörülü bir genellik ve esneklik sergiliyordu. Bugün morfolojik benzerlik ya da analogi başlığı altında sınıflandıracağımız olguları içermekle kalmıyor, retorik geleneğinin elverdiği her tür olası ikameyi içeriyordu” (Eco, 1997a:55-56).

Eco, söylediklerini 16. yüzyıl da yazılmış anımsama teknikleri kitabından bir alıntı yaparak destekler. Eco'ya göre alıntının ilginç yanı, yazarın herhangi bir hermetik varsayımdan oldukça bağımsız olarak, kendi kültür bağlamında, çoğunluğun etkili olarak kabul ettiği birtakım çağrışım yöntemleri belirlemiş olmasıdır:

1-Benzerlik yoluyla; benzerlik kendi içinde, tözsel benzerlik (makrokozmosun mikrokozmos imgesi olarak insan), nitel benzerlik (on emir için on parmak), düz değişmece ya da dolaylı adlama (antonomasia) benzerliği (astronomlar ya da astronomi için Atlas, kolay öfkelenen insan için ayı, kibir için aslan, retorik için Cicero) şeklinde altbölümlere ayrılır.

2-Eşadlılık yoluyla: Köpek takımyıldızı için hayvan köpek.

3-İroni ve karşıtlık yoluyla: Bilge insan için bilgisiz insan.

4-İz yoluyla: Kurt için ayak izi ya da Titus'un Titus'a bakıp hayran olduğu ayna.

- 5-Farklı sesletimi olan bir sözcük yoluyla: Sane için sanum.
- 6-Ad benzerliği yoluyla: Aristoteles için Arista.
- 7-Tür ve cins yoluyla: Hayvan için leopar
- 8-Pagan simge yoluyla: Zeus için kartal.
- 9- Halklar yoluyla: Oklar için Parthialılar, atlar için İskitler, alfabe için Fenikeliler.
- 10-Burçlar yoluyla: Takımyıldızı için burç.
- 11-Organ ile işlev arasındaki ilişki yoluyla.
- 12- Ortak bir özellik yoluyla: Habeşistanlılar için karga.
- 13-Hiyeroglif yoluyla: Takdir-i ilahi için karınca
- 14-Ve son olarak, salt kişinin kendine özgü diline bağlı çağrışım yoluyla, hatırlanacak herhangi bir şey için herhangi bir canavar. (Eco, 1997a:56-57).

Görüldüğü gibi iki şey bazen tutumları, bazen şekilleri, bazen belli bir bağlamda birlikte belirledikleri için benzerdir. Eco'ya göre, her ne zaman bir benzerlik keşfedildiği düşünülürse, bu benzerlik sonsuz bir süreç içinde bir başka benzerliğe işaret edecektir. Bu anlamda benzerlik mantığının egemen olduğu bir evrende, bir göstergenin anlamı olduğuna inanılan şeyin aslında bir başka anlamın göstergesi olduğundan kuşkulunmak yorumcunun hakkı ve görevidir. Bu, Hermetik semiosisün bir başka temel ilkesine açıklık getirmektedir. “Eğer iki şey benzer ise, biri ötekinin –bu öteki de onun- göstergesi haline gelebilir” (Eco, 1997a:57). Eco'ya göre böyle bir bağlantı kurmamızın nedeni, belli bir bakış açısından ‘her şeyle her şey arasında analogi, yakınlık ve benzerlik ilişkileri var’dır önermesidir.

Eco'ya göre, en meşur Hermetik argüman şudur: “Orkide bitkisi insan testisleri ile aynı form'a sahiptir; bu yüzden, orkide sadece testisleri simgelemez aynı zamanda bitki üzerinde gerçekleşen her operasyon insan vücudu üzerinde bir sonuç elde edebilir” (Eco, 1990: 29). Eco'ya göre, Hermetic argüman aslında daha da ileri gitti: “Orkide ve testis arasında yalnızca benzerliğin bir ilişkisi kurulmadı aynı zamanda makro ve mikro kozmota bulunan şeylerin diğer elementleri ve bu ikisi arasındaki (benzerlik, geçmiş veya

şimdinin bileşimi, vb gibi) farklı sözsel ilişkiler vasıtasıyla, bu elementlerin her biri tüm diğerlerini etkileyebildi ve simgeleyebildi” (Eco, 1990:29).

Bu görüş en uç noktasına kadar götürülürse insan şunu ortaya sürebilir: “ ‘İken’ zarfı ile ‘timsah’ adı arasında bir ilişki vardır, çünkü –en azından- ikisi de şu an dile getirdiğim tümcede yer almaktadırlar. Ancak sağlıklı yorum ile paranoyak yorum arasındaki fark, bu ilişkinin en alt düzeyde olduğunu görmekten geçer, bu en alt düzeydeki ilişkiden olası en çok sonucu çıkarsamaktan değil” (Eco, 1997a:58).

Bu tür çıkarsamaya en güzel örneği Eco *Gülün Adı* kitabında göstermektedir:

“3 yaşantının anlatımı üzerine:

Bu yaşantılardan birini anımsarken ikincisini duyularıyla nasıl duyumsadığımı; sonra da şimdi, bu satırları yazarken, onları nasıl yeniden yaşadığımı ve bu üç durumda da bu yaşantıları kendi kendime nasıl, kutsallığın imgesinde kendini hiçleyen ermiş ruhun bambaşka yaşantısını dile getiren sözcüklerle anlattığımı çizmeye çalışacağım:

1) Michelle’nin ölümü isteyişinde, onu yutan yalımları görünce duyduğumu ve kendinden geçişte

2) Genç kızla yaşadığım bedensel birleşme isteğinde

3) Bu isteği simgesel olarak dönüştürdüğüm gizemli utançta, daha uzun ve ölümsüz bir yaşam sevgisinin ölmeye ittiği ermişin sevinç yok olma isteğinde benzer olan neydi?

Böylesine iki anlamlı şeyler, böylesine tek anlamlı sözcüklerle dile getirilebilir miydi? Bilginlerin söylediği gibi: o halde her söyleniş ne denli apaçık bir biçimde gösterir; birbirine benzemeyen şeyler benzer sözcüklerle açıklanabilir; ancak gerçek kanıtlanamaz” (Eco, 2009:286-287).

Eco’ya göre Hermetik semiosis, bu geleneğin bütün metinlerinde karşılaştığımız kolaylık ilkelerine bağlı olarak, kuşkucu yorum uygulamalarında aşırıya gitmektedir.

Hermetik düşünce, bir yanlış geçişlik ilkesinden yararlanmaktadır; bu ilkeye göre, eğer A'nın B ile bir x ilişkisi, B'nin C'yle bir y ilişkisi varsa, o zaman A'nın C'yle bir ilişkisi olması gerekir gibi aşırı bir yoruma varılmış olunur. Eco, "Limits of Interpretation" kitabında Hermetic semiosis'in herhangi bir sözcüğün aşkınsal ve evrensel anlamının olmadığını iddia etmediğini söyler. Ona göre Hermetik semiosis, her şeyin başka her şeyi çağrıştırabileceğini var sayar. Hermetik semiosis'e göre metnin anlamı, sembolden sembole kayan sınırsız tahmin süreci olduğundan dolayı daima ertelenir. Hermetik semiosis dünyayı, anlamın sınırsız olduğu ancak yok olmadığı büyük bir metin gibi tanımlar. Bu anlamda işaretlerle ve kurallarla çevrelenmiş gibi görülen bu dünya, mümkün olan anlamın ertelenmesi ve kalıcı bir değişimin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır. Sonuç olarak Eco'ya göre Hermetik semiosis "tüm dünyayı herhangi iletişimsel dil gücünden yoksun sırf bir dilsel fenomene dönüştürür" (Eco, 1990:27).

Eco, sınırsız semiosis kavramının, yorumun ölçütleri olmadığı sonucunu getirmediğini göstermeye çalışır. Eco'ya göre yorumun, potansiyel olarak sınırsız olması, yorumun bir amacının bulunmadığı ve kendi başına buyruk akıp gittiği anlamına gelmez. Eco bazı çağdaş eleştiri kuramlarının dile getirdikleri "bir metnin yazarın sözcükleri, okurun ise anlamı getirdikleri bir piknikten ibaret olduğu" düşüncesine karşı çıkar. Eco'ya göre, yazarın beraberinde getirdiği sözcükler okurun görmezden gelemeyeceği maddi kanıtlar kümesidir. Dolayısıyla Eco'ya göre,

"Bir metni yorumlamak, sözcükleri yorumlayarak, o sözcüklerin neden *bu* şeyleri değil de *şu* şeyleri yaptığını açıklamak demektir. Ama eğer Karındeşen Jack bize, yaptıklarını Luka'ya göre İncil'in yorumuna dayanarak yaptığını söylese; kuşku odur ki, birçok okur-yönelimli eleştirmen Jack'in Aziz Luka'yı oldukça saçma bir şekilde okuduğunu düşünürdü. Okur-yönelimli olmayan eleştirmenler Karındeşen Jack'in tam anlamıyla deli

olduğunu söylerlerdi –ben de itiraf edeyim ki, okur yönelimli paradigmaya büyük bir sempati duymama rağmen, üzülerek Karindeşen Jack’in tıbbi tedaviye ihtiyaç duyduğuna katılırdım” (Eco, 1997a:34).

Eco bu örnekten hareketle, Popper’in bilim kuramının da yardımıyla, belli bir yorumun kötü bir yorum olduğunu söylemenin olanaklı olduğu en azından bir yerlerde yorumu sınırlayan ölçütlerin var olduğu sonucuna ulaşır.

Umberto Eco 1985’te Mantova’da İtalyan Gösterge Bilim İncelemeleri Derneği Kongresi’nde ve 1990 Tanner Konferanslarında, Açık Yapıt’ta yanlış anlaşılabilir okuyucuya “sınırsız yorum hakkı tanıyan” görüşlerini açıklarken aslında amacının sadece bir metnin yorumunun aşırı ve yanlış olabileceğini göstermek değil aynı zamanda kötü yorumu tanımlamanın ölçütünü de ortaya koymak olduğunu belirtir. Bununla birlikte Eco, buradaki amacının Rorty’nin bir metnin yorumu ve kullanımı arasında yapmayı amaçladığı ayırımdan hareketle metnin yorumu ve kullanımı arasındaki farka dikkat çekmek olduğunu söyler.

Eco’ya göre, Rorty günümüzde “metinden başka bir şey yokmuş gibi yazanlar var” (Eco, 1990:56) diyerek iki tür metinsellik ayrımı yapar:

“Birinci tutum, yazarın amacıyla ilgilenmeyen ve metni, sanki ayrıcalıklı bir iç tutarlık ilkesine uygunmuş gibi kabul edip işleyenlerin tutumudur; bu iç tutarlılık, onun varsayılan İdeal Okur’unda yarattığı etkilerin yeterli nedenidir. İkinci eğilim, eleştirmenler arasında, her yorumu, her okumayı (reading) bir yanlış anlaşılma, bir yanlış yorum(lama) (misreading) olarak kabul edenler tarafından örneklendirilerek açıklanır; bunlar, der Rorty, amaçlarının ne olduğunu sormak için ne yazara yönelirler ne de yapıta,

ama genellikle metni kendi düşüncelerine uyarlayacak biçimde işlerler” (Eco, 1991:33).

Eco’ya göre, Rorty her iki tutumun da pragmatizmin bir biçimini temsil ettiğini düşünür. Birinci tutumu benimseyen her kuramcının “güçsüz pragmatist” olduğunu söyler, çünkü “güçsüz pragmatist gerçekten keşfedilmesi gereken bir giz bulunduğunu ve bu giz keşfedildiğinde de, metnin anlamının doğru biçimde kavrandığını düşünür” (Eco, 1990:56). Bu anlamda ona göre “eleştirel çalışma, yaratıdan ziyade keşiftir” (Eco, 1990:56). Buna karşılık, “güçlü pragmatist, bulmak ve yapmak arasında herhangi bir ayrım yapmaz” (Eco, 1990:56).

Eco’ya göre, Rorty’nin ortaya koyduğu “güçsüz pragmatist” zorunlu olarak güçsüz değildir. Öte yandan “güçlü pragmatist” ise gerçek anlamda bir pragmatist değildir. Çünkü “misreader olarak nitelenen bu pragmatist, bir metni, ancak metnin dışında yer alan bir şeyi, metnin kendisinden bile daha gerçek olan bir şeyi, yani anlam zincirinin düzeneklerini bulmak için kullanır” (Eco, 1991:36). Eco’ya göre güçlü pragmatist, okumakta olduğu metnin doğası dışında her şeyle ilgilendiği için bir metinselci değildir.

Buradan hareketle Eco, Anlamsal yorum ile eleştirel yorum başka bir ifade ile anlamlandırıcı yorum ile göstergebilimsel yorum arasındaki, daha önce Rorty’nin bir metnin yorumu ve kullanımı arasında yapmayı amaçladığı ayrımı, kabul eder. Eco’ya göre “Anlamsal yorum, metnin çizgisel olarak gerçekleşmesi karşısında alıcının ona anlam yükleme sürecinin sonucudur. Eleştirel ya da göstergebilimsel yorumdaysa tersine, metnin hangi yapısal nedenlerle şu ya da bu anlamsal yorumu üretebileceği anlatılmaya çalışılır” (Eco, 1991:32).

Eco'ya göre bir metin, anlamsal yorumlanabildiği gibi eleştirel de yorumlanabilir. Bununla birlikte genellikle estetik işlevli olan bazı metinler her iki tip yorumu da kapsayabilir.

“Bana kedinin nerede olduğunu soran birine ‘kedi halının üstünde’ dersem bu durumda yalnızca anlamsal bir yorum öngörmüş olurum. Eğer bunu söyleyen, söz konusu sözcenin belirsiz doğasına dikkati çekmek isteyen Searle ise, o zaman o eleştirel yorumu da öngörür. Bu durumda her metnin bir Örnek Okur öngördüğünü söylemek, kuramsal olarak ve bazı durumlarda da, açık bir biçimde, bunun gerçekte Masum Örnek Okur (anlamlayıcı) ve Eleştirici Örnek Okur olmak üzere iki Örnek Okur öngördüğü anlamına gelir” (Eco, 1991:32).

Eco “Yorum ve Aşırı Yorum” kitabında bahsettiği üzere; klasik tartışma, bir metinde ya metnin yazarının ne söylemek istediğini bulmayı amaçlamış ya da metnin kendisinin ne söylemek istediğini araştırmıştır. Ancak ikinci kısım kabul edildiğinde şöyle bir sorun ortaya çıkmaktadır: “Bulunan şey, metnin metinsel tutarlılığına ve bunun ardındaki özgün bir anlam sistemine bağlı olarak söylediği şey midir, yoksa alıcıların kendi beklenti sistemlerine bağlı olarak buldukları şey midir?” (Eco, 1997a:74). Eco'ya göre, okurun niyeti bilinse dahi metnin niyetini bulmak çok daha güçtür. Çünkü metnin niyeti metnin yüzeyince sergilenmez. Dolayısıyla, metnin niyetinden ancak okurun bir tahminin sonucu olarak söz edilebilir.

Bu anlamda Eco'ya göre bir metin, kendi örnek okurunu üretmeyi amaçlar. Ampirik okur ise metnin ileri sürdüğü örnek okur tipi üstüne tahmin yürütür. Yalnız bu tahmin olası tek doğru tahmin değildir. Bu durum da bize ampirik okurun, ampirik yazarın amaçları üstüne tahminler yürütmediğini aksine, örnek yazarın amaçları üstüne tahminler yürüttüğünü gösterir. Eco'ya göre örnek yazar, belli bir örnek okur oluşturmaya çalışan

yazardır. “Ve işte bu noktada da yazarın amacına ilişkin araştırma ile yapıtın amacına ilişkin araştırma birbiriyle çakışır. Bunlar en azından, (örnek) yazar ile (metinsel tutarlılık olarak) yapıtın, tahminin ya da yorumsal varsayımın yöneldiği tek ve aynı gücül hedef noktasını oluşturmaları bakımından birbirileriyle çakışır” (Eco, 1991:39).

Eco, “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti” kitabında örnek okur ve örnek yazar arasındaki bağlantıyı şu şekilde ele alır:

“Yönetmenin veya yazarın düşünmüş olduğu seyirci ve okuyucu tipine göre, gülmeye ve kendisini doğrudan içine çekmeyen bir öyküyü izlemeye hazır bir seyirci veya okuyucu tipine örnek okur denir. Bir metni uyanıkken düş görmek için kullanmak yasak değildir, zaman zaman hepimiz yaparız bunu. Ancak uyanıkken düş görmek kamusal bir etkinlik değildir. Anlatı ormanlarında sanki kendi bahçemizmiş gibi hareket etmeye götürür bizi. Demek ki oyunun kuralları vardır ve örnek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir” (Eco, 1996:16).

Bu anlamda Eco’ya göre okurun girişimi, yapıtın amacı üstünde bir tahmin yürütmekten ibarettir. Ancak bu tahmin tek doğru tahmin olmamakla birlikte organik bir bütün olarak görülen metnin tamamı tarafından onaylanması gerekir. Ama bu durum belli bir metin için sadece bir tek yorumsal tahmin yapılabileceğini göstermez. Aksine, sonsuz sayıda yorumsal tahmin yapılabilir. Ancak Eco’ya göre, en sonunda bu tahminler metinsel tutarlılığın sınanmasından geçirilecektir ve metinsel tutarlılığın da aşırı olan bazı tahminleri çürütmemesi diye bir şey söz konusu olamaz. Bu anlamda metin, yorumlamayı geçerli kılmada yararlanılacak bir parametre olmakla birlikte aynı zamanda yorumlamanın yapılandığı bir nesnedir; yorumlama bunu kendi kendini geçerli kılmak için çevrimsel bir amaçla yapılandırır. Bununla birlikte her metin kendi örnek okurunu hedefler:

“Bir demiryolları tarifesinin örnek okuru vardır, bir de Finnegans Wake’in örnek okuru – bu okur, ideal bir uykusuzluk çeken ideal bir okurdur. Ama Finnegans Wake’in bir metin olarak, çok sayıda olası okuma üretebilecek yetenekte bir örnek okur öngörmesi olgusu, yapıtın kendine özgü gizli bir kodu bulunmadığı anlamına gelmez. Yapıtın gizli kodu, onun, istediği bütün yorumları denemekte özgür olan şu okuru yaratmaya yönelik gizli isteğidir; ancak söz konusu özgür okur metnin, onun en aşırı libidinal zıvalıklarını onaylamadığı her durumda kendini frenlemek zorundadır” (Eco, 1991:39-40).

Burada Eco, bir metnin aşırı yorumunu ayırt edebileceğimiz bir ölçütün olduğunu öne sürer. Bu ölçüt herhangi bir yorumun en iyi yorum olduğunu belirlemese dahi hangi yorumun yanlış, kötü yorum olduğunu belirleyebilen Popperci bir ilkedir. Bu ilkeye göre tümel bir önermeyi doğrulamak için yapılması gereken deneyler sınırsızdır, yalnızca bu önerme yanlışlanabilirse kuram terk edilebilir. Eco da yanlışlanabilirlik ilkesinden hareketle bir yorumun iyi ya da kötü yorum olduğunu belirlemeye çalışır. Bu anlamda Eco’ya göre yanlışlama ilkesi yine metin üzerinde sınanmalıdır yani “bir metnin herhangi bir bölümünün belli herhangi bir yorumu, ancak metnin bir başka bölümünce doğrulandığında kabul edilebilir; metnin başka bir bölümünce çürütüldüğünde ise reddedilmelidir” (Eco, 1997a:75).

Özetle diyebiliriz ki, klasik tartışma ya yazarın niyetini ya da yazarın niyetinden bağımsız olarak metnin niyetini öngörmüş, okur odaklı tartışılan görüşler ise ne yazarın ne de metnin niyetini önemsemişler yönlerini okura çevirmişlerdi. Eco’ya göre herhangi bir metni kendi kişisel çalışmalarımız için kullanabilir veya bir metni esinlenmek amacıyla okuyabiliriz. Bu tür durumlarda örnek okurdan bir beklenti söz konusu değildir. Ancak o metni yorumlamak istersek eğer onun kültürel ve dilsel artalanına saygı göstermek zorundayızdır. Bu anlamda bu metin için öngörülen bir örnek okur olmak zorundadır. Bu anlamda klasik tartışma ve okur odaklı tartışmaların aksine Umberto Eco, okurun niyetiyle

metnin niyeti arasında bir diyalektik öngörür. Okur, metnin ileri sürdüğü örnek okur tipi üstüne, yani aslında metnin amacı üstüne tahminde bulunur. Bu tahmin metnin bütününde onaylanması ya da yadsınması gerekmektedir.

Bu durumda metnin amacıyla ilgili bir tahmin, tutarlı bir bütün olan metin üzerinde sınanmakla kanıtlanabilir. J. Hillis Miller'a göre:

“bütün okumaların aynı derecede geçerli olduğu (...) doğru değildir (...) Bazı okumalar kesinlikle yanlıştır (...) Bir yazarın yapıtının bir özelliğini ortaya koymak, çoğu kez onun öbür özelliklerini bilmezlikten gelmek ya da örtmek demektir (...). Bazı yaklaşımlar, öbürlerine oranla metnin yapısının daha derinliklerine ulaşır. ... Böylece, demek ki, bir metin, kendi yorumlarının parametresi olarak ele alınmalıdır” (Eco, 1991:40).

Böylece okurun niyeti ya da diğer bir ifadeyle okurun başka türlü denetlenmesi olanaksız itkileri denetim altına alınır. Ancak belirtildiği gibi okur metindeki bu içsel tutarlılığı dikkate almadan, onu oyun amaçlı psikolojik gereksinimlerini karşılamak üzere ya da yazarın yaşam öyküsü hakkında bilgi edinmek amacıyla okuyabilir. Bu durumda okur metni yorumlamış olmaz, sadece kullanmış olur.

Sonuç olarak Eco metnin alıcısı konumundaki okurun, iletinin her şey anlamına gelebileceğini söyleme hakkına sahip olmadığını dile getirir. Ona göre ileti birçok şey anlamına gelebilir, ancak öyle anlamlar vardır ki, bunları önermek saçma olacaktır. Eğer yorumlanması gereken bir şey varsa, yorum herhangi bir yerde bulunması ve bir biçimde saygı duyulması gereken bir şeyden söz etmelidir. Bu anlamda Eco yapıtın amacından anladığı şeyi Aziz Augustinus De Doctrina Christiana'nın sözleriyle açıklar: “Eğer bir

yorum(lama) bir metnin belli bir noktasında onaylanabilecek gibi görünüyorsa, ancak metnin bir başka noktasında doğrulandığında –ya da en azından yeniden tartışma konusu yapılmadığında– kabul edilebilir. İşte benim yapıtın amacı’ndan tam olarak anladığım şey budur” (Eco, 1991:37).

IV. BÖLÜM

FOUCAULT SARKACI

Umberto Eco 1985'te Mantova'da İtalyan Gösterge Bilim İncelemeleri Derneği Kongresi'nde ve 1990 Tanner Konferanslarında Açık Yapıt'ın uyandırmış olduğu okuyucuya sınırsız yorum hakkı tanıyan görüşlerini açıklamış ve her metnin sınırsız yorumlanabildiğini ancak metnin yine de tek bir anlamı olduğunu vurgulamıştı. Bununla birlikte Eco, tüm yorumların aynı oranda doğru olamayacağını söylemiş yani anlamı sınırlayan, bir yorumun bize saçma olduğunu söyleyen bir ölçütün var olduğundan bahsetmişti. Bu ölçüt ise Popper'in yanlışlanabilirlik ilkesiydi. Bu ilkedен hareketle Eco, herhangi bir metindeki bir yorumun aşırı ve yanlış bir yorum olarak belirleyebilmenin tek yolunu yine o yorumun organik bir bütün olan metnin kendisinde sınanarak ortaya çıkacağını belirtir.

Eco, bu söylediklerini 1989'da çıkardığı "Foucault Sarkacı" romanıyla örneklendirir. Roman adını Eco'nun, Paris Bilim Müzesinde gördüğü ve Leon Foucault tarafından yapılan sarkaçtan alır. Foucault Sarkacı adlı roman bir metnin yanlış yorumunun hatta giderek aşırı yorumunun nasıl olanaklı olduğunun bir göstergesidir. Kitap felsefe, bilim, matematik, fizik gibi öğeler taşıyan ve bazen de polisiye öğeler barındıran bir kitap olarak görülmektedir. Kitap "gizilcilik" (okültizm) üzerine kurulmuş, Kabala ve Simyacılık gibi sistemler, komplo teorileri ile harmanlanmıştır. Kitapta üç arkadaşın (Casaubon, Diotallevi ve Belbo) kendi bilgileri, yaşantıları ve kültürleri doğrultusunda bir metninden hareketle bir Plan geliştirdikleri gösterilir. Daha sonra her ne kadar saçma olduğunu bilseler dahi bu Plan'ın gerçekliğine kendileri dahi inanıp Plan'ın peşine

düşerler. Artık Plan'ı hayatlarından çıkaramayan üçlü başlarına gelen olayları da Plan'a yorarlar. Ancak Eco'ya göre, ortada bir gerçek vardır. Bu da metnin bir anlamı olduğudur. Casaubon'un eşi Lia tarafından ortaya çıkarılan bu gerçeğe göre, ellerindeki metin sadece bir alış veriş listesinden ibarettir.

Foucault Sarkacı on bölümden oluşmakta, her bölüm, Kabala¹ felsefesinin bir *sefirotu*yla (kabalacı evren kuramı) adlandırılmaktadır. Bu aynı zamanda oluşumu temsil eden ve birbirini tamamlayan üç üçgenden oluşan yaşam ağacını verir. Bu bölümler:

“KTR, Keter, Taç, İlk Sefira; anlaşılmaz Tanrının İlk Tecellisi, baki ve tezahür olan Tanrının ilk idrak edilebilir vasfıdır. Ayrıca Ona ADM OILAH, Adam Oilah, Semavi Adam ve Autik Yomin, Günlerin Kadimi denilir. Şuurlu Tanrı enerjisiyle ortaya çıktıktan hemen sonra, iki Tecelli daha zuhur eder ve Üçlü bir üçgen sembolü şeklinde parlar. İkinci Sefira Hokmah; Bilgelik (Arapça Hikmet), Kral'dır ve İlahi İsmi IH YAH'dır; Üçüncü Sefira BINH, Binah, Anlayış, Kraliçe'dir ve İlahi İsmi IHVH, Yahweh'tir (Yehovah), - Yüksek Üçlüyü oluşturur.

Bundan sonra da HSD, Hesed, Merhamet olarak bilinen ve ilahi ismi AL, El olan GDULH, Gedullah Sefirası ve sonrada tersi olan ayrıca Pachad, korku denilen ve İlahi İsmi ALH, Eloh olan GBURH, Geburah Sefirası gelir ve yansıyan üçgeni İlahi İsmi AQLHIM, Elohim olan Altıncı Sefira, Güneş, TPART, Tifaret, Güzellik Sefirası ile tamamlanır. Bu üçgen yukarıdaki üçgenin üst kısmı aşağı bakan yansıması olarak olarak aşağı bakar. Üçüncü üçgen de aşağı bakan ikinci bir yansıma olarak görülebilir. O, Yedinci, Sekizinci ve Dokuzuncu Sefirot'tan oluşmuştur. Bunlar sırayla: NTzCh, Netzah, Sağlık veya Zafer, İlahi İsmi Yehovah Sabaothm ile. HUD, Hod veya Hud, İhtişam İlahi İsmi Elohim Sabaothm ile. Ve ISUD, Yesod, Temel, İlahi İsmi AL ChAI, El Chai ile.

Son olarak, bütün bu fikirler tek bir biçimde, Onuncu Sefira MLKUT, Malkut, Krallık, Shekinah'ta devam eder. Bu Sefira ayrıca Tzedek, Doğruluk olarak bilinir. Decad,

¹ Kabala ezoterik Yahudi öğretisi olarak tanımlanabilir. İbranicede ona QBLH (KBLH), Qabalah denilir. Bu da QBL, Qibel kökünden gelir ve anlamı “kabul etmek, alak”tır. Bu tabir ezoterik öğretiyi sözlü aktarım yolu ile iletmek geleneğine referansta bulunur ve “tradisyon, gelenek, yerleşik kabuller”e yakın anlam bağı vardır (Mathers, 2011:77).

Onlunun tamamı “Adam Kadmon,” “Arketip Adam/İnsan/ ve harika OTz CHIM, “Hayat Ağacı”dır” (Westcott, 2011:54-55).

Roman kurgusunu bu şekilde ele alan Eco'nun aksine öykü zamanına göre hareket edilecektir. Bu anlamda sıralama şu şekilde ilerleyecektir: Üçüncü bölüm zamansal olarak birinci bölüme, dördüncü bölüm ikinci bölüme, beşinci bölüm üçüncü bölüme, altıncı bölüm dördüncü bölüme, ikinci bölüm beşinci bölüme, yedinci bölüm altıncı bölüme, birinci bölüm yedinci bölüme denk gelecek, sekizinci, dokuzuncu ve onuncu bölümlerde ise zamansal olarak bir değişiklik olmayacaktır. Kısaca öyküsel zaman dizilişi şu şekildedir: 3,4,5,6,2,7,1,8,9,10.

Kitabın öykü zamanına göre birinci bölümünde Casaubon henüz Milano üniversitesinde Filoloji alanında doktora öğrencisidir. 1970'li yıllarda devrim isteği tüm ülkede faşistlerle solcuları karşı karşıya getirmiş, halk sokaklarda polisle çatışmıştır. Her yerde gösterilerin ve çatışmaların olması, ülkenin her yerinde üniversite salonlarının işgal edilmesine, yalnızca proleter bilimden söz etsinler diye profesörlere saldırılara yol açmıştır. Ancak Milano Üniversitesi örnek bir üniversite konumdadır. Bu durum Casaubon'un Milano üniversitesini seçmesinin nedeni olmuştur. Orada “devrim dış bölgede, büyük salonda, koridorlarda savunuluyordu; resmi kültür ise iç koridorlarla iç katlara çekilmiş, korunmuş, güvence altına alınmıştı; hiçbir şey olmamış gibi sürdürüyordu konuşmayı” (Eco, 2000:61).

Bir rastlantı sonucu Ortaçağ tarihi seminerine katılan Casaubon, Tapınakçılar'a ilgi duyar. “Daha ilk belgelere göz atar atmaz, Tapınakçılar'ın tarihi büyüledi beni. İnsanların erke karşı savaştıkları bir dönemde, Tapınakçıların hiç de sağlam olmayacak

kanıtlara dayanılarak yakılmalarıyla sonuçlanan yargılama öfkelenmişti beni” (Eco, 2000:62). Yakılmalarının hemen ardından bazı kesimlerce tekrar aranan Tapınakçılar’ın var oldukları kanıtlanamaz. Çünkü Casaubon’a göre onlar, rahip şövalyelerdi ve varlıkları kilisenin onları tanımalarına bağlıydı. Kilise tarikatı dağıtmışsa ki bunu yedi yüz yıl önce yapmıştır, Tapınakçılar varlıklarını sürdüremezlerdi; eğer sürdürüyorlarsa Tapınakçı değildiler. Casaubon bu düşüncenin vermiş olduğu gizemin etkisiyle Tapınakçılarla ilgili bir tez hazırlamaya karar verir.

Casaubon’un öncelikle Belbo daha sonra ise Diotallevi ile tanışması yine Tapınakçılar sayesinde gerçekleşir. Casaubon tezini hazırladığı sıralarda yetmiş ikinin sonlarına doğru ara sıra uğradığı Milano’daki Pilade barında Belbo ile tanışır. Daha önce Belbo hakkında Pilade barının gediklisi olduğu ve Garamond Yayınevinde çalıştığından başka bir şey bilmeyen Casaubon, Belbo ile konuşma fırsatı yakalar.

Konuşma sırasında tezinden bahseder Casaubon. Tapınakçılarla ilgili bir tezi delilere göre bir iş olarak gören Belbo, sohbet sırasında alıklar, aptallar, budalalar, deliler ve dahiler hakkında konuşur. Bir yandan bu tür insanları tanımlayıp aralarındaki farkları söylerken bir yandan da tüm mantık tarihinin aptallık tarihi olduğunu söyler. Aptalların mantık yürütmesi hakkındaki konuşması ise kitapta en ilgi çeken yanlardan birisidir:

-“Aptal davranışlarında yanılmaz. Mantık yürütmede yanılır. Aptal şöyle der: bütün köpekler evcil hayvanlardır, bütün köpekler havlar; kediler de evcil hayvanlardır, demek ki onlar da havlar. Ya da, bütün Atinanılar ölümlüdür, bütün Pireliler de ölümlüdür, demek ki, bütün Pireliler Atinalıdır...

-Ki bu doğrudur.

-Evet ama rastlantı olarak. Aptal doğru bir şey de söyleyebilir, ama yanlış mantık yürüterek.

-İnsan yanlış şeyler söyleyebilir, yeter ki doğru mantık yürütsün” (Eco, 2000:74).

Söz tekrar deli kavramına gelir. Eco'nun burada deli kavramını açıklaması ileriki bölümlerde üç arkadaşın “Plan” üzerinde düşünürken ruh hallerini çok iyi açıklamaktadır. Belbo delinin hile bilmeyen bir aptal olduğunu, mantıkla işi olmadığını kısa yoldan hedefine vardığını söyler. Deli için her şey her şeyin kanıtıdır. Belbo'ya göre delinin bir saplantısı vardır, bunu doğrulamak için her şeyden yararlanır ve bir deli eninde sonunda Tapınakçılar'ı atar ortaya. Söz tekrar Tapınakçılar'a geldiğinde Belbo, elinde onlarla ilgili adamın birinin bir metin bıraktığını ve yayınevine gelip bir göz atmasını teklif eder.

Ertesi gün yayınevine giden Casaubon, burada Diotallevi ile de tanışır. Daha sonra Belbo, 1307'de Güzel Filip tarafından Fransada'ki tüm Tapınakçılar'ın tutuklanmasıyla ilgili metni Casaubon'a gösterir. Akşama Pilade'de bu konu hakkında konuşmak için sözleşirler. Pilade'de buluştuklarında Casaubon Tapınakçılar hakkında bildiklerini anlatmaya başlar:

“Birinci Haçlı Seferleri. Godefroy, Kutsal Mezar'a tapınır, adağını yerine getirir; Baudouin Kudüs'ün ilk kralı olur. Kutsal diyarda bir Hıristiyan kral. Ama Kudüs'ü elinde tutmak başka şeydir, Filistin'in geri kalanını ele geçirmek başka şey. Müslümanlar yenilgiye uğratılmış, ama ortadan kaldırılamamışlardır. O bölgelerde yaşam kolay değildir, ne yeni yerleşenler, ne de hacılar için. Böylece, 1118'de, II. Baudouin'ın saltanatı sırasında Kudüs'e, Payns'lı Hugues diye birinin başkanlığında dokuz kişi gelir, İsa'nın Yoksul Şövalyeleri Tarikatı adında bir tarikatın çekirdeğini oluştururlar; bir manastır tarikatı, ama kılıçlı-kalkanlı. Üç temel and, yoksulluk, erdenlik, boyuneğme andı içerler; ayrıca hacıları koruyacaklarına da and içerler. Kral, piskopos, Kudüs'te yaşayan herkes yardım eder, onları barındırırlar, eski Süleyman'ın tapınağına

yerleştirirler onları. Bundan böyle de, Tapınak Şövalyeleri diye bilinirler” (Eco, 2000:88).

Casaubon Tapınakçıların ortaya çıkışını anlattıktan sonra onların gelişimini, ermiş Bernard’ın desteğiyle büyümesini, kılık kıyafetlerini, nasıl beslendiklerini, neler yaşadıklarını, haklarında çıkan efsaneleri, kara çalmaları ve Tapınakçıların nasıl çok uluslu bir şirket haline geldiğini açıklar. Daha sonra 1244’de Kudüs’ün son kez düşmesiyle Kral Louis Tapınak Şövalyeleri ile birlikte haçlı seferi düzenler. Bu sefer sırasında Kral Louis’in kardeşi Robert d’Artois’in ve Tapınakçıların aç gözlülüğü yüzünden savaş kaybedilir ve Artois kontu ile birlikte iki yüz seksen Tapınak Şövalyesi de öldürülür. Bu ağır darbe ile birlikte Kral Louis’in Tapınakçıları ihanetle suçlaması ve onları aşağılaması Tapınak Şövalyelerinin siyasi ve askeri gücünün yitirilmesine sebep olur.

Böylece Tapınak Şövalyeleri Kudüs Tapınağı’ndan uzakta Avrupa’nın dört bir yanına dağılmış komutanlıklarda ve Paris Tapınağı’nda dünyadan uzak göz kamaştırıcı bir hayat yaşarlar. Ancak eski günlerdeki bir amaç uğruna savaşmayı özleyerek. Tapınakçıların amaçsız yaşamları sadece uçsuz bucaksız mal varlıklarını yönetmekle geçmektedir. Tapınakçıların gücü o kadar ileri boyuttadır ki Fransız hazinesi Kral Filip’e değil Paris Tapınağı’na emanet edilmiştir. Öyle ki Kral’ın hazinecibaşı dahi Tapınakçıdır. Bu durum Kral’ın hükümdarlığını ve otoritesini sarsmaktadır. Kral da baş edemiyorsan onlarla birleş mantığıyla Tapınakçıların onur üyesi olmak ister ancak reddedilir. Filip bunun üzerine Papa’ya Tapınak Şövalyeleri ile Hospitaler’i birleştirmesini ve yeni kurulan tarikatın başına da oğullarından birini geçirmesini önerir. Ancak Tapınak’ın Büyük üstadı Jacques de Molay Kıbrıs sürgününden gelerek Papa’ya bu birleşmenin yararlarını açıklar gibi görünen, gerçekte ise bunun sakıncalı olduğunu ortaya koyan bir muhtıra sunar.

Bu durum üzerine Kral Filip, zaten haklarında çeşitli söylentiler bulunan Tapınakçılar'ı eşcinsel, sapkın, putatapanlar, Hıristiyanlığa ve İsa'ya karşı gelen ve onları yadsıyan kişiler olarak niteleyerek iftira atar. Bu iftiranın hemen ardından hapiste ölüm cezasını bekleyen Floyran adındaki bir Tapınakçı'dan tüm bu iftiraları onaylayan bir itiraf gelir. Floyran canının bağışlanması ve yüklü bir para karşılığı bildiklerini anlatır. Kral vakit kaybetmeden bu itirafları Papa'ya iletir ve haklarında soruşturma talep eder. Papa her ne kadar istemese de Kral, Tapınakçıları topluca tutuklar ve mal varlıklarına el koyar. İşkence altında yüz otuz sekiz şövalyeden sadece dördü itiraf etmeyi reddeder. Aralarında Molay'ın da bulunduğu geri kalanlar ise tüm suçlamaları kabul ederler. Daha sonra itiraflarını geri almalarını önlemek için tanıklara savunma hakkı tanınmamasına karar verilir. İtiraflarını geri alanlar ise yalan yere yemin etmekten ve daha önce itiraf ettikleri şeyi dik kafalılıkla yadsıdıklarından dolayı ölüm cezasına çarptırılırlar.

Sonuç olarak Tapınakçılar susar ve üzerlerine atılan suçları kabul ederler ta ki Molay'ın yedi yıl hapiste bekledikten sonra ömür boyu hapis cezasına çarptırılmasına kadar. Molay onursuzca hapiste çürümek yerine onurlu bir şekilde ölmek adına tüm suçlamaları yadsır ve yakılarak öldürülür. Böylece Kral'ın istediği olur; Tapınakçılar dağıtılmış ve tüm mal varlıklarına el konulmuştur. Ancak serbest bırakılan Tapınakçılar sessizce başka tarikatlara girerler. Bu sessiz yok oluş tarikatın yeraltında yaşamını sürdürdüğü söylencesine neden olur.

O gece Pilade'de konuşulandıktan sonra Casaubon, Belbo ve kız arkadaşı Sandra'ya sağcı ve solcu gruplar arasındaki çatışmanın arasından kaçarken rastlar. Bu olaydan sonra bir yıl boyunca Casaubon, Belbo'yu görmez. Bir yıl sonra tekrar Garamond

yayınevi yakınlarında karşılaşılır ve Belbo bir şeyler içmek için Casaubon'u yayınevine davet eder. Yayınevinde otururlarken Belbo'ya, Tapınakçılar'la ilgili bir kitap göstermek isteyen bir adamla randevusu olduğu hatırlatılır. Bu durum üzerine Belbo, Casaubon'un da kalmasını ve kitaba göz atmasını ister.

Gelen kişi emekli Albay Ardentî'dir. Tüm hayatını özellikle emeklilik sonrasını Tapınakçılar'ı araştırarak geçiren Ardentî, elindeki kitabın çok önemli bilgiler içerdiğini ve belki de bu bilgiye kendisinden önce sahip olan kişinin de öldürülmüş olabileceğini söyleyerek kitabın hemen basılarak bilgilerin diğer insanlara ulaşması gerektiğini söyler. Böylelikle bu bilgiye yalnızca kendisi değil kitabı okuyanlar da sahip olacaktır. Bununla Ardentî iki şeyi amaçlar: ilkin bilgiyi paylaşarak kendisinin öldürülmemesini, ikincisi ise elinde başka bilgiler bulunan kişilerin bu bilgiyle birlikte gizi çözebileceğini.

Albay Ardentî'ye göre Tapınakçılar'ın, dünyayı ele geçirmek için bir Planları vardır: Tapınakçılar sınırsız bir güç kaynağının gizini bilmektedirler ve bu kaynağa ulaşmak için ellerinde bir Plan vardır. Bu Plan uğruna tüm komutanlıklarını, kalelerini, servetlerini feda ederler. Kral Filip de bundan kuşkulandığı için onları dağıtmaya çalışmıştır. Ancak Tapınak, etkinliklerini yer altından sürdürmeye kararlaşmış ve Plan'ın gerçekleşmesi için tarikatın görünüşte ortadan kalkmasına izin vermişlerdir. Hatta büyük üstat Molay da dahil bu uğurda kendilerini feda etmişlerdir. Tapınakçılar'ın izini süren Ardentî'ye göre, bu gizli Tapınakçılar'ın yeri ise yeraltı tünel ağları bulunan ve Tapınakçıları saklayabilecek tek yer olan Provins'tir.

Ardenti bu düşüncesine kanıt olarak 1894'e ait bir gazeteye ulaştığını, gazetede bir grup süvarinin Provins'de tüneller bulduğunu, üç süvarinin ise bir tünelin içinde büyük bir oda keşfettiği yazılır. Olayın peşini bırakmayan Ardenti, odaya ilk giren İngolf adında birinin içinde el yazmaları bulunan bir kutu bulduğunu öğrenir. Daha sonra Auxere'de İngolf'ün adresini bulur. Adrese giden Albay, İngolf'ün ne zamandır ortada olmadığını ve adamın o olaydan sonra her hafta onlarca kitap aldığını kızından öğrenir. Kitaplara bakan Ardenti, kitapların çoğunun Tapınakçılarla ilgili olduğunu görür ve adamın bir gizi çözmeye çalıştığını ve bu yüzden kitapları aldığını anlar. Ardenti kitapları incelerken İngolf tarafından orijinalinden kopyalanmış kenarında 'Provins, 1894' notu olan eski bir kağıt parçası bulur. Metni gösteren Albaya göre bu metin, Tapınakçılara ait gizli mesajı ifade etmektedir.

Burada Eco, Açık Yapıt'ta anlaşılan okuyucuya sınırsız yorum hakkı tanıyan görüşlere eleştirisinin dayanağını verir. Bu anlamda okuyucunun bir metni nasıl yanlış ve aşırı yorumlayabileceğini gösterir.

Mesaj şudur :

a la...Saint Jean

36 p charrete de fein

6...entiers avec saiel

p...les blancs mantiax

r...s...chevaliers de Pruins pour /a...j.nc.

6 foil 6 en 6 places

chascune foil 20 a...720 a...

iceste est l'ordonation

al donjon It premiers

it li secunz joste iceus qui...pans

it al refuge

it a Nostre Dame de I 'altre pan de I 'iau
 it a I 'ostel des popelicans
 it a la pierre
 3 foiz 6 avant la feste...to Grant Pute.

ERMİŞ YUHANNA (GECESİ)
 SAMAN ARABASINDAN 36 (YIL) S(ONRA)
 6 MÜHÜRLÜ (MESAJ)
 BEYAZ PELERİNLİ (ŞÖVALYELER [TAPINAKÇILAR]
 Y(ENİDEN İNANÇLARINA) DÖNEN PROVİNS ŞÖVALYELERİ (ÖC)
 ALMAK İ(ÇİN)
 6 YERDE ALTI KEZ 6
 HER KEZ 20 Y(ILDAN) 120 Y(IL EDER)
 PLAN ŞU:
 BİRİNCİLER KALEYE GİTSİNLER
 SONRA İKİNCİLER EKMEK (YİYEN)LERLE BULUŞSUNLAR
 SONRA SİĞİNAĞA
 SONRA IRMAĞIN ÖTE YAKASINDAKİ MERYEM ANAYA
 SONRA POPLİKANLARIN BARINAĞINA
 SONRA TAŞA
 ÜÇ KEZ 6[666] BÜYÜK FAHİŞE YORTUSUNDAN ÖNCE (Eco, 1998:138).

Bu metnin Ardeni'ye göre yorumu ise şudur:

“Saman arabasından otuz altı yıl sonra, 1344 yılında Ermiş Yuhanna gecesi, beyaz pelerinli şövalyeler, yeniden inançlarına dönen Provins şövalyelerinin öç almaları için altı mühürlü mesaj. Altı yerde altı kez altı, her kez yirmi yıl arayla, toplam yüz yirmi yıl. Plan bu. Birinciler kaleye, sonra ekmek yiyenlerin buldukları yere, sonra Sığınak'a, sonra ırmağın ötesindeki Meryem Ana'ya sonra Poplikanlar'ın barınağına, sonra Taş'a” (Eco, 2000:373).

Albay Ardeni bulduğu elyazmasını Tapınak Şövalyelerinin öç alma tasarısı olarak yorumlar. Buna göre Tapınakçılar, Molay'ın öcünü alacaklar ve Kudüs'ü ele geçireceklerdir. Albay'ın varsayımına göre her yüz yirmi yılda bir, mühür bekçileri

tarafından korunan bir mühür açılacak ve altıncı mührün açılışı ile son bulacaktır. Bu ise 2000 yılına denk gelmektedir. Ardenti'ye göre, altıncı mühür tarikatın huzurunda açıldıktan sonra tüm mühürler birleştirilecek ve tarikat, aradığı o gücün yerini öğrenecektir. Bu güç ise Taş diğer bir adıyla Graal'dır. Söylentiye göre Graal:

“Yuvarlak Masa Şövalyeleri, İsa'nın kanını taşıyan, Giuseppe d'Arimatea tarafından Fransa'ya getirilen (kimilerine göre İsa'nın kanını taşıyan) kupa. Kimilerine göre de, gizemli güçler içeren bir taş olan bu mucize nesnenin gizemsel aranişı. Çoğu kez Graal göz kamaştırıcı bir ışık gibi görünür... Bir güç, sınırsız bir dirim kaynağının simgesidir. Besler, yaraları iyileştirir, kör eder, yıldırım gibi çarpar... Bir lazer ışını mı? Kimileri simyacıların felsefe taşı gibi düşünmüşlerdi onu... Kimileri ise gökten düşen bir taş olarak betimlemişlerdir onu” (Eco, 2000:143).

Ardenti'nin hesaplarına göre, Tapınak Şövalyeleri 1944 yılına kadar varlıklarını sürdürürler. Çıkan büyük savaş Plan'ı kesintiye uğratmıştır. Ancak Albay'a göre doğru bilgiye sahip bir grup yürekli insan, olayın ipucunu yeniden yakalamış olabilirdi. Bu grubun peşine düşen Albay tüm Plan'ı anlattıktan sonra kaldığı yerde ani bir şekilde ortadan kaybolur. Bu olayı araştıran Komiser De Angelis bu durum üzerine Albay'ın son görüştüğü kişiler olan Casaboun ve Belbo'yu sorgular. Ancak sorgu sırasında Belbo ve Casaubon yalan söyleyerek komisere her şeyi anlatmazlar.

İkinci bölümde Casaubon, tapınakçılar üzerine doktora tezini vermiş ve Milano'da tanıştığı kız arkadaşı Ampora'nın ülkesi olan Brezilya'ya gitmiştir. Casaubon neredeyse iki yıldır görmediği Belbo'dan Brezilya'da iken mektup alır. Mektupta Belbo kısa zaman önce Picatrix adında bir dergi edindiğini ve bu dergide yazılanların Ardenti'nin dedikleriyle benzer olduğunu söyler. Bununla birlikte bu derginin kısa bir süre sonra ayın

düzenlediğini ve bu ayine katıldığını belirtir. Ayinde bir kızın kendinden geçişi sırasında Albay'ın söylediklerinin aynısını söylemesi ve Albay'ın sözünü ettiği Provins'in gizli mesajlarını sayıklaması Plan'ın gerçekliği konusunda kendisinde şüphe uyandırdığını ancak kıza tam yaklaştığında De Angelis ile karşılaştığını, polisin hala olayın peşini bırakmadığını ve kendisinden bir şey bilip bilmediğini öğrenmeye çalıştığını söyler. Ertesi gün ise De Angelis'in tekrar kendisiyle konuşmaya geldiğini konunun ise dünkü ayindeki kızın aniden ortadan kaybolması olduğunu, bu durumdan da şaka yoluyla da olsa kendisinden şüphelendiğini söylediğini belirtir. Mektubun sonlarında da Casaubon'a dikkatli olması konusunda uyarıda bulunur.

Casaubon korkudan değil ancak bu Plan'ın içine tekrar dahil olduğu için garip bir ruh hali içinde olduğunu hisseder. Ancak Belbo'dan gelen ve olayı aydınlatan ikinci bir mektupla rahatlar. Mektup'ta Belbo, ayindeki kızın erkek arkadaşı ile birlikte kaçtığını ve ayin sırasında sayıkladıklarını ise bir tür sanrı sonucu söylediğini belirtir. Olayı ve Plan'ı tekrardan hatırlayan Casaubon, Brezilya'da Ampora ile zaman geçirirken bir sergide Aglie ile tanışır. Aglie yaşlı, kültürlü ve bilgili bir insan gibi görünür Casaubon'a. Sohbet sırasında Aglie'nin de iyi bildiği konu olan Tapınakçılar ve Gül - Haçlar'dan bahsederler. Aglie konuşma sırasında örtülü bir biçimde kendisinin ölümsüz Saint German Kontu olduğunu belirtir. Daha sonra Casaubon, Aglie ile tekrar buluşur. Aglie, Casaubon'a Gül - Haçlar'dan: Onlar hakkındaki söylentilerden, kimlerin tarikattan olduğu kimlerin olmadığından ve onların nasıl varlıklarını inkar etme yoluyla var olduğundan bahseder.

Bu olaydan sonra Casaubon, Gül – Haçlar ve Tapınakçılar arasında bir bağ kurar. Bunun peşini bırakmayan Casaubon günler sonra bir dergide, yaşadığı kent olan Rio'da

eski ve kabul edilmiş Gül – Haç tarikatı olduğunu öğrenir. Tarikatın bulunduğu yere giden Casaubon bir genel kurul toplantısına denk gelir. Konuşmacı Bramanti adında bir profesördür ve tarikatın Avrupa’daki mühürdarıdır. Konuşmacı Gül – Haç tarihinden ve onların Hıristiyanlık üzerindeki etkisinden ve Tapınakçılar’ın Ortaçağda Gül – Haçlar’ın arasına sızdığından bahseder. O gece Aglie’den bir telefon gelir. Aglie, Casaubon’u çay içmeye davet eder. Sohbet sırasında Casaubon dünkü olaydan bahseder.

Aglie, Bramanti’yi tanıdığını onun bir yığın Gülhaçlı’nın alıntı yaptığı ‘Theatrum Chemicum’ adlı kitabın sahibi olan Kiesewetter’e inandığını ve fazla önememesi gerektiğini söyler. Ayrıca Aglie’nin Gül-Haçlar’la ilgili şu sözleri onların kim olduğu hakkında bilgi verir:

“Büyük Beyaz Kardeşlik –dilerseniz Gül – Haç deyin, dilerseniz, geçici olarak Tapınakçılar’da cisimleşen tinsel şövalyeler deyin – az sayıda, çok az sayıda seçkin bilgiler topluluğudur; bunlar öncesiz sonsuz bilginin çekirdeğini korumak için insanlık tarihi içinde dolaşırlar. Tarih rastgele gelişmez. Gözünden hiçbir şey kaçmayan Dünya Üstatları’nın yapıtıdır tarih. Doğal olarak, Dünya Üstatları giz aracılığıyla korurlar kendilerini. Bu yüzden, kendisinin Gül – Haç ya da Tapınakçı olduğunu söyleyen birine ne zaman rastlarsanız, bu kimse yalan söyleyecektir. Onları başka yerde aramak gerekir” (Eco, 2000:205).

Konuşmanın sonunda Aglie, akşam yerel bir dini ayin olduğunu ve Amparo ile birlikte davet edildiklerini söyler.

Akşam ayine gelen iki sevgili ayin sırasında davulların sesinden, tütsünün yakıcı duman kokusundan ve kalabalıktan etkilenir ve onlar da kendilerini bu duruma kaptırırlar. Amparo, ayin sırasında bir medyum gibi kendinden geçer. Kendisini Marksist bir

materyalist olarak tanımlayan Amparo, kendi duygularından ve reddettiği bu duruma düşmesinden utanarak eve gitmek ister. Ertesi gün ise bir arkadaşını ziyaret etmeye gideceğini söyler ve ayrılır. Bu olaydan sonra bir yıl geçer. Casaubon sadece bir kez haber aldığı Amparo'dan ve Aglie'den de hiç haber almaz.

Üçüncü bölümde Casaubon tekrardan Milano'ya döner. Artık İtalya'da eskisi gibi olaylar yoktur. Burada kendine yeni bir iş kurmak ister. Yapabileceği en iyi iş olarak bilgi danışmanlığını görür ve kendisine küçük bir ofis bulur. Yaklaşık olarak iki yıl boyunca çalışır; insanlara bilmedikleri kelimelerin anlamlarını ve ya bilgi tedarik eder. 1981 yılında bir kütüphanede Lia ile tanışır ve ona âşık olur. Lia ile neredeyse aynı işi yapmaktadırlar; Lia ansiklopediye girecek maddeleri gözden geçirmektedir. Bu arada Casaubon, Pilade'ye yeniden gitmeye başlar, sık sık Belbo'yla karşılaşır ve konuşurlar. Belbo da yine Pilade'de tanıştığı Lorenza Pellegrini adında bir kıza âşık olmuştur. Yine bir gün Pilade'de otururlarken Belbo bir çelik şirketinin madenlerle ilgili bir kitap istediğini söyler. Ardından bu iş için Casaubon'a kendilerine haftada birkaç günlük danışmanlık yapması için teklifte bulunur. Casaubon teklifi kabul eder.

Casaubon, Garamond yayınevine gider ve yayınevi sahibi Bay Garamond ile tanışır. Bay Garamond'un iki yayınevi vardır; Garamond ve Manuzia. Bay Garamond, Manuzia'yı Garamond Yayınevinin aksine basım giderlerini yazarların karşılayacağı ve tamamen kar amacı güden bir yayınevi olarak kurmuştur. Garamond Yayınevini ise daha akademik ve bilimsel kitapların basımı için kurmuştur. Yayınevlerinde sekreter ve taşıma işlerine bakan Gudrun dışında Belbo ve kendisini Yahudi olarak tanıtan ve sayıların gizemine düşkün olan Diotallevi çalışmaktadır. Casaubon yapacağı işin detaylarını öğrenir.

Bu iş için Belbo ve Diotallevi'ye yardım edecektir. Madenlerin olağanüstü serüveni kitabı hem bilimsel bir kitap hem de okuyucunun düş gücünü uyandıracak nitelikte olacaktır. Bu yüzden kitap resimli basılacaktır. Casaubon'a düşen görev ise o konuya ait resim bulmak olacaktır.

Belbo, Diotallevi ve Casaubon araştırmalara başlarlar. Birkaç gün sonra Bay Garamond biriyle tanıştıracığını söyleyerek bir toplantı düzenler. Tanıştıracığı kişi Profesör Bramanti'dir. Bramanti, bir gizli bilimler dizisinin yayınlanması teklifinde bulunmak için gelmiştir. Bramanti'nin söyledikleri Bay Garamond'un aklına iyi bir fikir getirir. Bundan sonra Manuzia'yı İsis dizisi adında Tapınakçılar, Kabala, büyü, fal gibi yayınlarda; Garamond Yayınevini ise Hermes tasarısı adı altında yılda üç ya da dört kitap çıkaran ağırbaşlı, ciddi bir dizi yayınlamak için kullanacaktır.

Çalışmalarına başlayan üçlü bir yandan madenlerin olağanüstü serüveni üzerinde çalışırken bir yandan da Hermes ve İsis dizileri için makaleleri toplayıp, araştırmalar yapmaktadırlar. Ancak İsis dizisi için bir danışmana ihtiyaç vardır. Casaubon tam da bu konularla ilgili birini tanıdığını ve şu sıralarda Milano'da olabileceğini ve kendisinde telefon numarasının bulunduğunu söyler. Bu kişi Bay Aglie'dir. Casaubon, Aglie'yi arar ve onunla bir buluşma ayarlar. Casaubon, Belbo ve Diotallevi Aglie'nin evine giderler. Aglie evde başka misafirleri de olduğu için üçlüyü salona alır. Tekrar evdeki misafirlerinin yanına döndüğünde Casaubon, Belbo ve Diotallevi şiddetli bir tartışmaya kulak misafiri olurlar. Konuşanlardan birinin sesinden hemen Bramanti olduğunu anlarlar ancak Fransız aksanlı ikinci kişiyi çıkaramazlar. Bu tartışmada Aglie'ye Kont Hazretleri diye hitap edildiğini, Fransız aksanlı kişinin Lucifer kilisesi mensubu olduğunu, Bramanti'yi

büyükle suçladığını; buna karşılık Bramanti'nin suçlamaları reddettiğini ve aslında karşısındakinin büyüclük yaptığını söylediğini; arayış bulmak isteyen Aglie'nin ise Lucifer Kilisesi'nin de Şeytancılık tarikatı'nın da kendisi için eşit değerde olduğunu, hepsinin aynı tinsel şövalyeliğe bağlı olduklarını ve Karanlıklar Hükümdarı'nı bu gibi şeylere karıştırmamak gerektiğini söylediğini ve kavgaya bir son vererek tarafların barışmalarını sağladığını duyarlar. Daha sonra Aglie, salona misafirlerinin yanına gelir. Belbo yapacakları işi anlatır ve kendisinden danışmanlık yapmasını istediklerini belirtir. Aglie teklifi kabul eder ve onları tam yolcu ederken kapıdan Lorenza girer. Aglie, Lorenza'yı elini öperek karşılar. Bu durum Belbo'nun hoşuna gitmez.

Casaubon, madenlerin olağanüstü serüveni için resim aramaya devam eder. Daha fazla resim bulmak için Münih'deki Deutsches Museum'a gider. Burada tesadüfen kendi iş yerinin birkaç kapı ötesinde iş yeri bulunan ve merdivenlerde karşılaşır sadece selamlaştığı A. Salon ile karşılaşır ve konuşurlar. A. Salon da yeraltı dünyasının gizemleriyle ilgili olduğunu söyler ve konuşma sırasında Casaubon'a Ardenti'den bir haber olup olmadığını sorar. Bu durum Casaubon'un şüphelenmesine yol açar. Daha sonra olayı Belbo ve Diotellevi'ye anlatır.

Zamanla Aglie Garamond yayınevine sık sık gelip gitmeye başlar. Bir gün Aglie, Bay Garamond ile birlikte tüm ekibi Torino'ya bir törene davet eder. Aglie ile tören yerine giderlerken başka konuklarla da karşılaşır içlerinden biri de A. Salon'dur. Casaubon sonunda Aglie'den Salon'un bir polis muhbiri olduğunu öğrenir. Fransız aksanından tanıdıkları Pierre de oradadır. Tören sırasında bir ara fenalaşan ve hayaller gören Casaubon yüzünü yıkamaya gider. Çıkışta bir sarmal merdiven görür. Sarmal merdivenden aşağıya

inen Casaubon bir oda bulur. Odanın bir köşesinde trompetin kalağını andıran bir boşluk görür ve bu boşluktan sesler duyar. Duyduğu seslerden Salon ve Pierre'yi tanır. Ne yapmaya çalıştıklarını anlayamaz ancak tam giderken gizli salondaki ayinin başlamak üzere olduğunu diğerlerinin de çağrılması gerektiğini söyleyen bir ses daha işitir.

Daha sonra oradan ayrılıp arkadaşlarının yanına gider ve Aglie'ye gizli bir toplantı duyduğundan bahseder. Aglie de Eski ve Kabul edilmiş Gül – Haç Tarikatı'nın yeni bir üyesine erginleme töreni yapılacağını söyler. Töreni izlemek istediklerini bunun mümkün olup olmadığını Aglie'ye sorarlar. Aglie de sınırlı bir şekilde izleyebileceklerini söyleyerek onları tören yerine götürür. Tam törenin yarısındaiken Aglie ancak bu kadarına izin olduğunu söyleyerek onları oradan uzaklaştırır. Daha sonra olacakları merak içinde Aglie'ye sorarlar ancak bir cevap alamazlar.

Casaubon, bu törenden sonra dünyada var olan her şeyin diğer her şeyle bir bağı varmışçasına olaylara yaklaşmış, benzerlik mantığıyla olaylar arasında bağ kurar olmuştur. Bu durum tam da Eco'nun eleştirdiği Hermetik Semiosis'in bir örneklemesidir. “Çevremdeki her şeyi sorgulamaya başlıyordum: evleri, dükkânların işaretlerini, gökyüzündeki bulutları, kitaplıktaki gravürleri. Bana kendi yüzeysel öykülerini değil, bir başka öyküyü, içlerinde sakladıkları, ama önünde sonunda gizemsel benzerlikler ilkesi sayesinde açıklayacakları daha derin öyküyü anlatmalarını istiyordum” (Eco, 2000:352). Casaubon daha sonra ayin günü için, Plan'ın ilk kez o akşam zihinlerinde oluşmaya başladığını belirtir.

Dördüncü bölüm Plan'ın ortaya çıktığı bölümdür. Madenlerin Olağanüstü Serüveni bitmiş basımcılara verilmiştir. Bu arada Bay Garamond'un aklına dâhice bir fikir daha gelmiştir. Büyüsel bilimlerle hermetik bilimlerin renkli bir tarihini tıpkı Madenlerin Olağanüstü Serüveni gibi ele alacaklardır.

Çalışmaya koyulan üçlü topladıkları makalelerin korunması ve doğru sayfaları doğru dosyalara yerleştirmeye yarayan ve binlerce dizge arasında doğru katışımı bulabilecek bir bilgisayar (Belbo'nun Abulafia ismini verdiği bilgisayar) programından yararlanırlar. Program rastlantısallık, okuma anahtarları ve düzgüleri için sonsuz düzenleme biçimi olasılığı tanımaktadır. Bu yüzden programı büyü tarihini hazırlamak için kullanmaya karar verirler.

Evrende her şeyle her şey arasındaki bağıntıdan yola çıkarak evrendeki tüm gizemleri açıklamaya çalışan bir hermetik anlayış ile programı kullanmaya başlarlar. Rastgele tümceler seçerler ve programa yüklerler. Çıkan sonuç:

Her işin içinde tapınakçılar vardır
 Bundan sonrakiler doğru değildir
 İsa, Pontius Pilatus'un buyruğuyla çarımha gerildi
 Bilge Ahura Mazda Mısır'da Gül – Haçlar'ı kurdu
 Provins'de Kabalacılar vardır
 Kana'daki düğünde evlenen kimdi?
 Minnie, Mickey Mouse'un nişanlısıdır
 Bundan şu sonuç çıkar:
 Druidler kara bakirelere tapıyorduysalar
 Simon Magus, Sophia'yı Tyre'li bir fahişeyle özdeşleştirir
 Kana'daki düğünde evlenen kimdi?
 Merovenjler krallığın kendilerinin kutsal hakkı olduğunu söylerler
 Her işin içinde Tapınakçılar vardır (Eco, 2000:365)

Çıkan sonucun Belbo için yorumu ise şudur:

“İsa çarmıha gerilmemişti; Tapınakçılar haçı bu nedenle yadsıyorlardı. Arimatea’lı Joseph söylenesi daha derin bir gerçeği kapsar: Fransa’ya, Provins’li Kabalacıların yanına giden İsa’dır, Graal değil. İsa, Dünya Kralı’nın eğretilmesidir Gül – Haç’ın gerçek kurucusudur. Peki, İsa kiminle birlikte çıkar, Fransa’da karaya? Karısıyla. İncil’de, Kana’da evlenenin kim olduğu niçin açıklanmıyor? Çünkü İsa’nın düğünüydü bu; bu düğünün sözü edilemezdi, çünkü gelin bir günahkârdı; Maria Magdalena’ydı. O zamandan beri, Simon Magus’tan Postel’e dek, bütün aydınlanmışlar, dışının sonsuz çekiciliği ilkesini genelevlerde aramaktadırlar. Bu arada, İsa da, Fransa krallık soyunun kurucusudur” (Eco, 2000:365).

Diotallevi, makinenin herkesin bildiği şeyleri söylediğini düşünür ve bu yüzden hayal kırıklığına uğrar. Ancak Belbo’ya göre durum farklıdır. Adamlar yıllar yılı bu konu üzerinde düşünmüşlerdir; bilgisayar ise bir gecede aynı veriyi sağlamıştır onlara. Casaubon ise işe yarayacağını düşünerek Belbo’ya destek verir ve yapmaları gerekenin herkesin bildiklerini değil de örneğin, Kabala ile otomobil bujileri arasındaki gizli ilişkiyi bulmak olduğunu söyler. Belbo bu görüşü onaylar ve bir verinin ancak başka bir veri ile bağlantılıysa önem kazandığını; bağıntının görüneyi değiştirdiğini söyler. Bununla birlikte Belbo “dünyadaki her görünüşün, her sesin, yazılan ya da söylenen her sözün, görünürdeki anlamından öte, bize bir Giz’den söz ettiğini düşünmeye götürür insanı bu. Kural basittir: kuşkulamak, durmadan kuşkulamak. Bir ‘Girişi yasaktır’ levhasının ardındaki anlamı bile okuyabilir insan” (Eco, 2000:366) diyerek sözünü bitirir.

Kendilerini iyice Plan’a kaptıran üçlü “insan bir kez kuşkuya kapılmaya görsün, hiçbir ipucunu göz ardı edemez artık” (Eco, 2000:370) misali her şeyde bir simge görmeye başlarlar. O günlerde Casaubon, Rio’daki eski arkadaşları tarafından bir toplantıya davet

edilir. Lia o sıralarda gebeliğin yedinci ayındadır ve onunla gidemez. Bu ziyaret sırasında Casaubon, Tapınakçıların kalelerinden biri olan Tomar'ı da görme fırsatı yakalar. Burada pencereyi bir kemer gibi çevreleyen iki kulenin yontma Dizbağı nişanlarıyla süslenmesi ve bir başka yanda Altın Post nişanlarının olması Casaubon'un Ardenti'nin öykülemelerini ve Şeytancılar'ın metinlerindeki bazı sayfaları anımsamasına yol açar. Daha sonra mahzende yerlere saçılmış kutuların içinde XVII. Yüzyıldan kalma İbranca kitaplardan parçalar bulması Casaubon'u kuşkulandırır ve Yahudiler'in Tomar'da ne işleri olduklarını sormadan edemez. Bu kuşku Casaubon'un aklına Provins mesajını getirir: ikinci buluşma Kudüs'te... Birincisi Kale'de. Casaubon, Tapınakçılar'ın ilk buluşma yerinin Avalon değil Tomar olduğunu anlar. Ona göre Plan, Tomar'dan başlamaktadır ancak öteki beş buluşmada nasıl bir yol izleneceği, Tapınakçılar'ın nerelerde korundukları henüz Casaubon için belirsizdir. Casaubon bunları bulabilmek için mesajın yeniden okunması gerektiğini düşünür. Dönüşte yapması gerekenin de Tapınakçılar'ın gizini ortaya çıkarmak değil, bu gizi yeniden oluşturmak olduğunu düşünür.

Dönüşte on yıl aradan sonra Provins mesajlarını yeniden okurlar. Mesaj 1344'de ilk şövalyelerin kaleye gitmelerini söylüyor. Gerçekten de şövalyeler Tomar'a yerleşmiştir. Bulunması gereken ikinci grubun nereye gittiğidir. Bunun üzerine çalışmaya başlayan Casaubon diğer buluşmaların nerede gerçekleştiğini araştırır, hangi yolların en güvenilir olduğunu hesaplar ve bağlantılar, çağrışımlar zinciri kurarak Plan'ın güzergâhını çizer. Bunu Diotallevi şöyle özetler:

“Portekiz	İngiltere	Fransa	Almanya	Bulgaristan	Kudüs
1344	1464	1584	1704	1824	1944

1344'te, her grubun büyük üstadı önceden belirtilen yerlerde yerleşiyor. Yüz yirmi yıl içinde her grupta altı büyük üstat birbirini izliyor. 1464'te, Tomar'ın altıncı üstadı, İngiliz grubunun altıncı üstadı ile buluşuyor. 1584'te, on ikinci İngiliz üstadı, on ikinci Fransız üstadı ile buluşuyor. Zincirin halkaları bu tempoyla sürüyor. Pauluşçular'la buluşma başarısızlığa uğruyorsa, bunun 1824'te olması gerekir” (Eco, 2000:379).

Ancak Belbo bu buluşma başarısızlığa uğradıysa neden yeniden oluşturmadıklarını sorar. Casaubon ise her grubun üstadının, bir sonraki grubun üstadını nerede bulacağını bildiğini, ama ötekileri nerede bulacağını bilemediği için Provins mesajının içeriği tamamlanamaz der. Ancak bu sırada Casaubon ve Belbo, Provins mesajlarındaki altı gruba ayrılmış otuz altı görünmeze yapılan göndermenin ve yüz yirmi yıllık sürenin Gül – Haçlar'la ilgili tartışmada da var olduğunu fark ederler. Bu yüzden Casaubon Gül – Haç manifestolarını okumaya karar verir.

Hemen Gül – Haç manifestolarından ikisini okumaya başlar Casaubon. Manifestoları, söylediklerine inanmak için değil, sözcüklerin ötesine bakmak için okur. Manifestoların Provins mesajlarından bahsettiğini ve Plan'ın evrelerini yeniden kurmaya çalıştıklarını açıkça görür. Kısaca Casaubon'a göre onları gerektiği gibi okumayı bilen için iki manifestodan çıkan sonuç şudur: “İngilizler'in Fransızlar'la buluşamadıklarını üstü örtülü bir şekilde deşiniyordu. Fransızlar'ı nerede bulacaklarını yalnızca İngilizler biliyorlardı. Almanlar'ı nerede bulacaklarını da yalnızca Fransızlar biliyorlardı. Ama 1704'te, Fransızlar Almanlar'ı bulmuş olsalar bile, onlara teslim etmeleri gereken şeyin üçte ikisini eksik vermiş olacaktı” (Eco, 2000:385). Bu yüzden Casaubon'a göre Gül – Haçlar, Plan'ı kurtarmak için tüm riskleri göze alıp ortaya çıkmışlardır.

Bulduklarını Belbo ve Diotallevi'ye anlatır Causabon. Plan'ın Almanlar'dan Paulusçular'a geçerken bir engele takıldığı düşüncesinden kurtulup aslında Plan'ın 1584'te İngiltere'den Fransa'ya geçerken engellendiğini öğrenen Diotallevi ve Belbo, buluşamamalarının sebebini merak ederler. Gerçeği öğrenmek için Abulafia'ya başvururlar. Cihaza iki rastgele veri arasındaki bağlantı girilir. Çıkan sonuç şudur:

“Minnie, Mickey Mouse'un nişanlısıdır.

Kasım otuz gün çeker, nisan, haziran, eylül gibi” (Eco, 2000:386)

Buradan hareketle tarihte bir yanlış olabileceğinden şüphelenen Casaubon, biraz düşündükten sonra bunun Takvimdeki Gregoryan reformu yüzünden olduğunu bulur. Buna göre reform, 1582'de yürürlüğe girmiş 5 Ekim ile 14 Ekim arasındaki günler kaldırılmıştır. Fransa ise bu reformu 1583'de yürürlüğe sokmuş ve 10 ile 19 Aralık arasındaki günleri kaldırmıştır. İngilizler ise Gregoryan takvimini 1752'de kabul etmişlerdir. Bu yüzden Fransa'da 23 Haziran 1584 iken İngiltere'de henüz 13 Hazirandır. Böylece İngilizler sığınağa kendi 23 Haziran'larında giderler ancak Fransızlar için o gün Temmuzun 3'üdür. Bundan dolayı iki üstat birbirleriyle buluşamazlar.

Buluşamamayı bu şekilde çözen üçlü daha sonra yaşananları ve Plan'ı yeniden ortaya çıkarmak için yapılan çabaları araştırmaya koyulurlar. Casaubon'un bilgileri ile birlikte bağlantılar aracılığıyla yürüttüğü çıkarımlar sonucu ve Belbo ile Diotallevi'nin katılımı ile adeta dünya tarihini yeniden kurarlar. Olayları tarihsel olarak sıralayarak birbirleri arasındaki bağı ve sonrasında neler olduğunu ve neleri etkilediğini, hangi tarikatların ne zaman ortaya çıktığını, amaçlarını bir bir ortaya koyarlar. Daha sonra tarikat ve masonların listesini çıkaran üçlü bu listeye bir de Aglie'yi sınamak için uydurma bir

isim eklemek isterler. Casaubon'un daha önce De Angelis'den duyduğu Tres'i de listeye ekleyip Aglie'ye gösterirler. Aglie, listeye bakar ve sanki o tarihlerde yaşamışçasına tarikatların nasıl çıktığını, neler yaptıklarını ve daha sonra nelerin olduğunu anlatır. Ancak Aglie'nin gözü Tres'e ilişince bu ismi nerden bulduklarını telaşlı bir şekilde sorar. Onlarda hatırlamadıklarını söylerler ve önemli olup olmadığını sorarlar. Aglie ise daha önce adını duymadığını ve önemsiz olduğunu söyler.

O günden sonra Plan'ı bir köşeye bırakan Casaubon, hamile karısı ile ilgilenir. Bir gün kendi ofisine giderken Bay Salon ile karşılaşır. Salon, ilk kez iş yerine davet eder Casaubon'u. İş yerine giren Casaubon içerisinin taşlaşmış bir hayvanat bahçesini andırdığını düşünür. Dolaşmaya ve doldurulmuş hayvanlara bakmaya devam ederken Bay Salon, Casaubon'a eski ve çok değerli bir kitap gösterir. Kitap yeraltı dünyasıyla ilgilidir. Buna göre, son Tapınakçılar yeraltı krallığı Agarttha'ya sığınmışlardı. Salon'a göre ise, onlar hala yeraltındaydılar ancak Agarttha'da değil başka yeraltı geçitlerindedirler ve belki de Milano'da. Lia'nın doğum yapacağını söyleyerek izin isteyen Casaubon, Salon'un yanından tedirgin bir şekilde eve ardından da hastaneye gider. Hastanede Lia'yı bulan Casaubon artık bir erkek çocuk babasıdır.

İlerleyen günlerde yayınevine tekrardan giden Casaubon, burada tuttuğu notları Belbo ve Diotallevi'ye okur. Artık Tapınakçılar'ın hangi gizi aradıklarını bulacak birikimleri vardır. Casaubon, Tapınakçılar'ın aradığı gizin yeryüzünün hâkimiyetini sağlayan, dünyanın merkezinde yatan o sınırsız güce ulaşmak olduğunu söyler. Diotallevi bu gücü şöyle tanımlar: "Sınırsız bir güç. Yeryüzünü tıpkı Tevrat gibi yeni baştan yazabilirsin. Japonya'yı kaldırıp Panama körfezine götürebilirsin" (Eco, 2000:437). Ancak

Casaubon, Tapınakçıların bu gücü bildikleri halde kullanamadıklarını çünkü ellerinde yeterli teknoloji olmadığını söyler. Bu yüzden Tapınakçılar mesajı ardılları için bildiklerini kullanabilecek duruma geldiklerinde ulaşmalarını sağlayacak şekilde düzenlerler. Bu mesajın içeriğini öğrenmek için Belbo, Abulafia'ya başvurur. Çıkan sonuç içerisinde Foucault Sarkacı da yer alır. Artık Sarkaç için bir işlev bulmaları gerektiğini anlarlar.

Bu sonuçtan hareketle üçlü, mesajın bir haritanın yerini gösterdiğini ve bu haritanın 24 Haziran günü tan sökümünde Sarkaç'ın altına konduğunda Sarkaç'ın üzerine ilk güneş ışığı düşmesiyle birlikte kaynağın yerini göstereceğini düşünürler. Ancak takvimsel değişiklik yüzünden Plan aksar. Plan'a tekrar ulaşmaya çalışırlar ancak Plan'ı öğrenen Cizvitler bunu engellemeye çalışırlar. Plan öyle bir boyut almıştır ki Gül Haçlar, Şövalyeler, Cizvitler, Yahudiler, Napolyon, Şeytancılar işin içine girmiştir. Ve hatta masonculukla bağlantılandırılan Bacon, Verne ve Shakespeare'in yapıtlarının, sadece mesajı bulmak için yazıldığını düşünürler. Artık her şey her şeyle bağlantılandırılmıştır. Çünkü "insan isterse, her zaman, her yerde, her şeyle her şey arasında bağlantılar bulur; dünya ansızın, her şeyin her şeye yollama (pointed to) yaptığı, her şeyin her şeyi açıkladığı bir akrabalık ağına dönüşür" (Eco, 2000:447). Her şeyle bağ kurmak artık salt alışkanlık olmuştu onlar için. "Öyle bir an gelir ki, inanıyormuş gibi yapmaya alışmakla, gerçekten inanmaya alışmak arasında bir ayrım kalmaz" (Eco, 2000:451). Belbo, Diotallevi ve Casaubon için de artık, kurmaca bir oyun olan Plan, hakikat halini almıştır.

Kendilerini Plan'a öyle kaptırmışlardır ki Diotallevi'nin hastalığını fark edemezler. Çalışmalarının karşılığında ise Plan'ı tekrardan kurarlar. Belbo Plan için şunları söyler:

“bu Bilgeler dünyayı ele geçirmek için bir Plan kuruyorlar; daha önce de işitmiştik bunu. Geçen yüzyılın olaylarıyla sorunlarına ilişkin bazı göndermeleri çıkarın, metro tünellerinin yerine Provins tünellerini koyun, tüm Yahudi sözcüklerinin yerine Tapınakçılar, tüm Sion Bilgeleri yerine de, altı gruba ayrılmış otuz altı görünmez diye yazın... Bu, Provins Ordonasyonu’dur” (Eco, 2000:469).

Kısaca Belbo’ya göre her şey gözlerinin önündeydi ancak bilincine varamamışlardı. Altı yüzyıl boyunca altı grup Provins Plan’ını gerçekleştirmeye çalışmış ancak her grup Plan’ın metnini alıp yalnızca konusunu değiştirip sonrada düşmanlarına yorma hatasına düşmüşlerdi.

Daha sonra ortaya koydukları Plan’ı desteklemek için araştırmalar yapmaya koyulan üçlü yeni bulgularla karşılaşır ve bu yüzden Plan’da küçük bir değişiklik yaparlar. Önceden Tapınakçı Ordonasyon söz konusuyken şimdi Cizvit Plan’ı söz konusudur. Ancak çalışmalarına devamında bu Plan’a Saint Germain Kontu’nu da dahil etmeye çalışırlar. Bir müddet sonra Belbo, Tapınakçılar’ın neden altı yüzyıldır mesajı bir araya getiremediklerini bulduğunu söyler. Bunun sebebi ona göre Hitler’dir. Ona göre Hitler, dünya kralı olmak istemektedir ve bu gücün peşindedir. Bu yüzden tüm Yahudiler’i toplamış ve onlardan bir ipucu yakalamaya çalışmıştır. Ancak Belbo konuşmasını bitiremeden Diotallevi fenalaşır.

Durumu giderek kötüleşen Diotallevi ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır. Belbo ve Casaubon hastalığın dahi Planla ilgisi olduğunu düşünürler ancak çalışmalarına ara vermezler. Bir gün yine Casaubon, Bay Salon ile karşılaşır ve Pilade’ye gidip konuşurlar. Konuşma sırasında Salon, Hitler’den, onun Türklerle bağlantısından, Haşhaşinler’den bahseder. Bu konuşma Casaubon’un zihninde bir şeyler canlandırır. Bu yüzden Casaubon,

tekrar eski notlarına bakar ve Plan’da yanıldıklarını anlar. Durumu Belbo’ya da anlatır. Ona göre Yahudiler, işin içinde hiç yoktu ve altıncı grup Kudüs’te değil Haşhaşinler’in olduğu Alamut Kalesinde beklemekteydi.

Ertesi günlerde Casaubon çok yorgun görünür ve karısının ısrarıyla tatile çıkarlar. Bu sırada Belbo ise Paris’e gider. Casaubon tüm olanları ve Plan’ı karısı Lia’ya açar. Ancak Lia birkaç günlük araştırmasından sonra metnin sadece sıradan bir sipariş listesi olduğunu söyler ve Provins turizm bürosunun yayımladığı iki yüz sayfalık küçük bir kitaptan şifreli sanılan mesajı tek tek açıklayarak bunların tüccarlara ait yazmalar olduğunu belirtir. Lia aynı metnin nasıl farklı bir biçimde okunabileceğini gösterir:

Saint Jean Sokağında
 Bir araba saman 36 sous
 Altı parça damgalı yeni kumaş
 Blacns Manteaux Sokağına
 Haçlılar’a gül, jonchee yapmak için:
 Aşağıdaki altı yere altı demet gül:
 Her biri 20 denier’den, toplam 120 denier.
 Aşağıdaki sıraya göre:
 Birincisi Kale’ye
 aynı şekilde ikincisi Porte-aux-Pains’dekilere
 aynı şekilde Eglise de Refuge’e
 aynı şekilde ırmağın karşı kıyısındaki Notre Dame Kilisesine
 aynı şekilde Katarlar’ın eski binasına
 aynı şekilde Pierre-Ronde Sokağına.
 Altışar günden üç demet de fahişeler sokağına” (Eco, 2000:515)

Ancak Casaubon bu açıklamaya rağmen hala Plan’ın peşindedir ve hala bir gizlin varlığına inanmaktadır. Günlerce düşüncelerini Plan’dan alamayan Casaubon’a Belbo Paris’ten telefon eder. Böylece Casaubon için her şey yeniden başlar.

Beşinci bölümde Casaubon evinde Diotallevi'nin hastalığını ve Belbo'nun nereye kaybolduğunu düşünürken Belbo'dan bir telefon alır. Telefonda Belbo başının dertte olduğunu, Plan yüzünden Tapınakçıların kendisinin peşinde olduklarını ve haritayı istediklerini söyler. Belbo aceleyle konuşarak Casaubon'un her şeyi öğrenmesi için tüm Plan'ı ve son iki ay içinde yaşadıklarını kaydettiği Milano'daki evinde bulunan Abulafia'daki disketlere bakması gerektiğini ve daha sonra orda kendisinden tekrar telefon beklemesini söyledikten sonra konuşma kesilir. Casaubon, kendisinin, Belbo'nun ve Diotallevi'nin icat ettiği Plan'ın gerçek olduğu saçmalığını duyunca Belbo'nun aklını kaçırmış olabileceğini düşünür ancak daha sonra büroya gidip Belbo'nun dairesinin anahtarını alır ve Belbo'nun evine koşar.

Casaubon, Plan'ı Belbo'nun bilgisayarında bulmaya çalışır. Ancak, Plan'a ulaşmak için şifre gereklidir. Eco, burada kitabın küçük bir örneklemesini verir aslında: Plana(gerçeğe) ulaşmak için ortada bir şifre(bilgi) vardır; fakat Casaubon sayıların çeşitli kombinasyonlarını, Tanrı'nın adlarının bütün katışımalarını, Planla bağlantılı olan Gül-Haçları, Sinarşi, Homunculus, Sarkaç, Kule, Druidler, Ennoia, Haşhaşınler, Kabala terimlerini aşağıdan yukarıya, sağdan sola akla gelecek her türde dener ve başarısızlığa uğrar. Bilgisayar tekrardan şifreyi biliyor musun? Diye sorduğunda Casaubon sinirli bir şekilde "hayır" diye yazar. Ve Belbo'nun kaydettiği her şey ortaya çıkar. Casaubon Plan'a ulaşır. Eco'nun kitapta göstermek istediği şey de tam olarak budur. Casaubon her şeyi içeren ilk düşünceyi, şifreyi, çözmek için çeşitli olasılıkları bir araya getirip denerken cevap aslında basit bir 'hayır' kelimesidir.

Altıncı bölümde Casaubon, Belbo'nun evine gidip Abulafia'nın şifresini çözdükten sonra Belbo'nun dosyalarını okur. Yazılanlara göre Belbo, Lorenza ile Paris'te zaman geçirir. Ancak Lorenza, Aglie'yle de buluşacaktır. Bu durum Belbo'nun Aglie'ye olan kıskançlığını ve nefretini giderek arttırır. Bunun üzerine Belbo, Aglie'den intikam almaya karar verir. Onu da Plan'ın içine çekmeye karar verir. Bundan dolayı Aglie'nin yanına gider ve Plan'ı ciddi bir araştırmanın sonucuymuş gibi anlatır. Aynı zamanda onu Gizli Şövalye haritasının bir parçasıymış gibi yansıtır. Aglie, Belbo'nun bu tuzağına düşmüş ona inanmıştır. Plan'ın gerçekliğine inanan Aglie, haritayı ele geçirmek ister. Belbo'ya bir komplo kurarak onu bir terörist olarak gösterir. Polisler her yerde bu teröristi ararken Aglie, Belbo'yu telefonla arayarak Paris'e gelip Bay Garamond, Albay Ardent ve diğer şeytancı yazarlarının da içinde olduğu gizli mistik bir tarikata her şeyi anlatmasını ister. Aksi takdirde polise teröristin Belbo olduğunu ihbar edeceğini söyler. Belbo, daha önce yalan söylediği komiser De Angelis'ten yardım istemeye çalışır ancak iş işten geçmiş, örgüt De Angelis'in arabasına bomba koyup onu da korkutmayı başarmıştır. Sonunda Belbo, Paris'e gitmek zorunda kalmıştır. Paris'e gitmeden önce de vasiyet niteliğinde olan bu dosyaları yazmıştır.

Yedinci bölümde Casaubon, Plan'ın peşini bırakmayan Belbo'nun kaçırılması üzerine her şeyin bittiği yer olan müzeye Belbo'yu kurtarmak için gider. Müzede sarkaç'ın karşısında donup kalan Casaubon başına gelenleri, Plan'ı, Tapınak Şövalyelerini ve bunların sarkaçla bağlantısını düşünür; sarkaç'ın inanılmaz etkisinden kendini alamayan Casaubon, sarkaç'la evren arasındaki benzerliği kavramaya çalışır.

Sarkaç'ı dünyaya benzeten Casaubon'un düşüncesine göre, sarkaçtaki sabit nokta sanki evrenin biricik sabit noktasıdır ve her şey onun etrafında dönmektedir ama sabit nokta sonsuza dek kımltısız durmaktadır. "Her şey, yerküre, güneş dizgesi, bulutsular, kara delikler, ilk eonlardan en yapışkan maddeye dek büyük kozmik yayılmadan türeyen her şey dönerken bir tek nokta, evreni kendi çevresinde dönmeye bırakarak, kımltısız kalır: bir menteşe, bir cıvata, kusursuz bir kanca gibi" (Eco, 2000:19).

Eco, Foucault Sarkacı'nın işlevinin ne olduğunu Casaubon'un duyduğu konuşmaları aktararak gerçekleştirir. Casaubon'un sarkaç üzerine düşüncelerini kesen bu konuşmada; sarkaç dünyanın döndüğünün göstergesidir. Fakat sabit bir noktası vardır. Ve bu sabit nokta tüm noktaların merkezinde yer alan sabit bir geometrik noktadır. Bu yüzden de onun boyutları yoktur ve boyutları olmayan bir şey ise hareket edememektedir.

Casaubon tüm bu düşüncelerden kurtulup bir an önce müzede saklanacak bir yer bulmak zorundadır. Çünkü ayin için müzenin gizli bir noktasından geçeceklerinden şüphelenmektedir ve orda kalıp yalnızca Belbo- Diotallevi ve kendisinin ortaya çıkarttıkları gerçeği öğrenebilecektir. Bulduğu yerin etkisinden sıyrılıp bekçilerin kendisini bulamayacağı bir yer olan taşıtlarla dolu bir nefe saklanmaya karar verir. Ancak daha sağlıklı düşününce taşıtlar bölümünü geçmeye karar verir. Fazla bir vakti kalmamıştır artık salonu baştanbaşa gezerek daha iyi bir yer bulmaya çalışır. Taşıtlar bölümünden sonra sırayla Lavoisier'in aynalarının bulunduğu bölüme, ölçü aletlerinin bulunduğu bölüme, elektrikli aygıtlar galerisine geçip cam salona ve son olarak bir periskop kulübesine bakan Casaubon, en sonunda en güvenilir yer olarak periskop kulübesini seçer ve ayin vaktinin gelmesini bekler.

Sekizinci bölümde Casaubon, uzun süredir periskopun içinde tüm olan biteni düşünürken aynı zamanda aşağıya inip kendine sığınma yeri bulması gerektiğini planlar. Çünkü ona göre, bir şey olacaksa Sarkaç'ın önünde olacaktır. Yavaş yavaş insanlar gelmeye başlamıştır. Casaubon, onları görebileceği bir yere geçer ve olan biteni izlemeye başlar. Kalabalığın içinden biri çıkar ortaya ve el hareketiyle herkesi susturduktan sonra konuşmaya başlar. Casaubon, bu kişinin Bramanti olduğunu hemen anlar. Ardından bağlı oldukları Bilinmeyen Tarikat adına and içip, kendilerine karşı olanlara ve onları alaya alanlara lanet ederler. Bramanti her kim başka gizli bir tarikata, derneğe ve ya Dünya'nın Efendilerine boyun eğen bir locaya girmişse, Tapınakçı geleneğe bağlı biricik dernek olan Tres'le yeniden bütünleşmek için yakarsın diyerek konuşmasını sürdürür ve ardından tarikatın 36 derecedeki ulu kişilerini yani seçkinlerini çağırır.

Seçkinler ortaya çıkarlarken Casaubon, onların kim olduğunu ayırt etmeye çalışır. İçlerinden hemen Bay Garamond, Salon ve Pierre'yi tanır. Diğerlerinin çoğunu da daha önce görmüştür. Ardından Lorenza Pellegrini'yi yanında kolundan tutup getiren Aglie ortaya gelir. Aglie yerini aldıktan sonra konuşmaya başlar. Daha önce buluşmaları gerektiğini ancak şimdi bilen birini buldukları için burada olduklarını söyler. Ancak nerden bildiği ve onlardan nasıl daha fazla şey bildiği konusunu aydınlatmak için Aglie, Albay Ardent'i çağırır. Casaubon, uzun zamandır kayıp olan Ardent'i görünce iyice şaşırır. Tutuklu her şeyi Ardent'i'den öğrendiğini söylemiştir. Ancak Ardent'i bunu inkâr eder ve sadece yardım aradığı için mesajı gösterdiğini ve böyle olacağını bilmediğini söyleyerek af diler.

Aglie, Ardenti'yi affeder. Ardından tutuklunun kendisi tarafından son kez sorgulanması gerektiğini söyler. Ancak Pierre bunu kabul etmez ve tutuklunun kurban edilmesi gerektiğini söyler. Salon ve diğerleri buna katılır. Pierre, Belbo'nun getirilmesini söyler. Belbo getirilir ancak Aglie sorgulanmasında diretir. O arada Casaubon'un posterlerinden tanıdığı bayan Madame Alcott devreye girer. Salon'un önerisiyle Belbo diğer bilenlerle yüzleştirilecektir. Diğer bilenler ise Edward Kelley, Heinrich Khunrath ve Saint-Germain Kontu'dur. Alcott üç medyumu üç bilenin ruhlarını çağırması için yanına getirtir. Tören başlar ve medyumlar kendilerinden geçerler. Her birinin içine bir bilenin ruhu girip konuşur ancak araya giren Aglie bunun bir saçmalık olduğunu söyleyerek üçüncü medyumu, Kont'u konuşturana yere itekler. Medyum olduğu yere yığılır kalır. Sırasıyla diğer medyumlar da ölürler. Belbo olup biteni hayretler içinde seyrederken bir gözü de kendinden geçmiş olan Lorenza'dadır.

Aglie son kez Belbo'ya seslenir ve bu saçmalıktan dolayı özür diler. Ancak Belbo oralı değildir. Belbo ya her şeyi anlatacak ve haritanın yerini söyleyecektir ya da kurban edilecektir. Çünkü Belbo bu topluluğun dahi bilmediği şeyleri bilmektedir. Aglie bir din adamı gibi adeta buyururcasına ve kışkırtırcasına Belbo'ya konuşacaksın der. Çünkü "bu gece sen, ben, hepimiz, Hod'dayız; yücelik, şan Sefirah'ında; törensel büyüü yöneten Hod'da, sonsuzluk perdesinin açıldığı an olan Hod'da" (Eco, 2000:571).

Orada bulunanlar, bildiği sırları öğrenmek için Belbo'yu zorlarlar ve hatta Lorenza'yı da bir koz olarak kullanmaya çalışırlar. Bütün bunlara rağmen Belbo, kendilerinin kurduğu bu saçmalığı ancak onların bilgi sandıkları şeyleri vermeyi reddeder. Pierre tekrardan devreye girer ve kurban edilmesini söyler. Bu arada Alcott, Aglie'nin

üzerine atılır ancak dengesini kaybedip kafasını bir taşa çarpar. Ardından Pierre elindeki hançerle kendine gelen ve bu saçmalığa son vermelerini isteyen Lorenza'nın üzerine doğru gider ve Lorenza'yı orada kurban eder. Lorenza, Belbo'nun ayaklarının dibine yığılır. Ardından içlerinde Salon'un da olduğu grup sarkaca bağlı bir kabloda asılı olan Belbo'yu kurban ederler. Bu asma eylemi, sarkacın hareketini de değiştirir ve Belbo'yu onun tepesindeki belirlenen nokta yerine çenesinden sallamaya başlar. Böylece Sarkaç'ın, Tres'in istediğini bulması için doğru yeri göstermesinin artık herhangi bir şansı kalmaz.

Aceleyle müzeden kaçan Casaubon, bir müddet nereye gideceğini bilmeden sokaklarda dolaşır. Aklı, Belbo'da ve orada yaşananlardadır. Kendine bir türlü gelemez ve çevresindekilerden şüphelenir. Tek söylediği kimseye güvenmedir. Ardından kendinden geçmiş bir şekilde kendini bir otele atar. Saatlerce uyuduktan sonra her şeyi açık seçik anımsar ancak gerçek olup olmadığını bilemez. Olay yerine gider ancak hiçbir iz bulamaz. Daha sonra Belbo'ya, Lorenza'ya ardından da Garamond Yayınevine telefon açar ancak kimseye ulaşamaz. Tüm bildiklerini orda bulunan Doktor Wagner'e anlatmaya karar verir. Bir sözcük terapisi yapacaktır. Hemen randevu alır ve Doktor'un yanına gider. Artık onun yayıncısı değil hastasıdır. Tüm başına gelenleri, yaşadıklarını, geçen günkü olayları adeta içini boşaltırcasına her şeyi anlatır. Konuşması bittikten sonra Wagner on beş dakika bekledikten sonra siz çıldırmışsınız, mösyö der. Başka bir şey söylemeyeceğini anlayan Casaubon, Milano'ya dönmek için havaalanına gider. Burada tekrar yayınevini arar ve telefonu Gudrun açar. Gudrun hüzünlü bir sesle herkesin nerde olduğunu sorar ve Diotallevi'nin öldüğünü söyler.

Dokuzuncu bölümde Milano'ya gelen Casaboun, neyin doğru olduğunu anlamak için olguları sıralamaya başlar. İlk, Gudrun'un söylediğine göre, Diotallevi ölmüştür. İkinci olarak, Bay Garamond ve Belbo Milano'da değillerdir. Üçüncü olarak orda yaşananların gerçek olduğu varsayılsa dahi müzik ve tütsünün etkisiyle tıpkı Ampora'nın başına gelenler kendisinin de başına gelmiş olabilirdi ancak yine de bir şeyler olmuştu ona göre. Sonuç olarak ise Lia'nın haklı olduğunu düşünür. Provins mesajı bir alışveriş listesinden ibaretti. Alışveriş listesi onlar için bağıntılar ve kavramların benzeşim yoluyla tamamlanması gereken bir bulmacaydı. Onlarda hiçbir şey icat etmemiş sadece parçaları bir araya getirmişlerdi. Diğerleri de Lia'nın dediği gibi "insanlar planlara susamışlardır; onlara bir plan sunarsanız, kurt sürüsü gibi üstüne atılırlar. Siz icat etmeye bakın, hemen inanırlar" (Eco, 2000:594) misali Plan'a saldırmışlar ve kendilerini Planla özdeşleştirmişlerdi. Bunu da Aglie'nin sekizinci bölümde söylediği sözlerden kolayca çıkarabiliriz: "Görüyorsunuz, kardeşler, tutuklu hiçbirimizin bilmediği şeyler biliyor. Bizim kim olduğumuzu bile biliyor; kim olduğumuzu biz de ondan öğrendik" (Eco, 2000:563). Burada Belbo'yu konuşurma sebepleri de tam olarak kendilerini Plan'la özdeşleştirme çabasıdır aslında. Özetlersek "biz var olmayan bir Plan icat etmiştik; onlar yalnızca Plan'ın gerçek olduğuna inanmakla kalmamışlar, kendilerinin yüzyıllardır bu Plan'ın içinde olduklarına inanmışlar ya da düzensiz, karmakarışık tasarılarının parçalarını bizim Plan'ımızın anlarıyla özdeşleştirmişlerdi; çürütülmez bir andırışma, benzeşim, kuşku mantığına göre oluşturduğumuz bir Plan'ın anlarıyla" (Eco, 2000:595).

Son bölümde artık kendini erinç içinde hisseden Casaubon Malkut'un yasasını da anladığını düşünür. "Krallığın yasası'nın ne olduğunu biliyorum artık; Bilgelik'in sürgün edildiği, elyordamıyla yitik ışığını bulmaya çalıştığı, acınası, umarsız Malkut'un Yasa'sını.

Malkut'un gerçeği, Sefirah'ların gecesinde parlayan biricik gerçek, Bilgelik'in Malkut'ta ortaya çıktığıdır; asıl gizem varoluş değildir, varolmayıştır – tek bir an, en son an dışında. Sonra ötekiler yeni baştan başlarlar” (Eco, 2000:614). Artık her şeyi anladığını düşünen Casaubon, kendisini de konuşurmaya hatta öldürmeye geleceklerini düşünür. Ancak onlara durumu anlatma çabasına dahi girmemeyi düşünmektedir. Son anları olduğunu düşünen Casaubon, bu son anlarını da yazmamayı düşünür. Casaubon'un yazmama sebebini Eco bize verirken aynı zamanda kitapta ulaşmaya çalıştığı amacı da gösterir. Casaubon'un yazmama sebebi ise şudur: “Ama onlar okuyacak olurlarsa, anlattıklarımın başka bir karanlık kuram çıkarırlar, sözcüklerimin ardında saklı, gizli mesajın şifrelerini çözebilmeleri için bir sonsuzluk daha geçerdi. Olamaz, derlerdi, bu adam bunları yalnızca bizi alaya almak için yazmış olamaz. Hayır. Belki kendisi bilmiyordur; Varoluş, onun unutuşu aracılığıyla bir mesaj gönderdi bize” (Eco, 2000:615). Casaubon'un düşüncesi yazsa da yazmasa da bir farkın olmayacağıdır. Çünkü “hep başka anlamlar arayacaklardır; suskunluğumda bile” (Eco, 2000:615).

SONUÇ

Sanat eserlerinde anlam sorunu ilk çağdan günümüze kadar gelen en eski felsefi sorunlardan birisidir. Foucault'un dediği gibi sanat eserinin, yazınsallığın, olduğu her yerde onun anlamı ve yorumu sorunu da beraberinde gelir. Farklı zamanlarda farklı anlamlar yüklenen sanat eserleri, aslında çağının paradigmasını yansıtmaları açısından önemlidir. Bu anlamda sanat eseri çağının olaylarından ayrı düşünülemez.

İlk Çağda Platon, edebi metinlerin anlamı sorununa yönelirken tamamen kendi felsefesinin ve düşünüş tarzının etkisinde kalmıştır. İdeal bir devlet anlayışından hareket eden Platon, edebi metinlerin de bu ideal devlete ve onun yasalarına uygun bir şekilde ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Bununla birlikte Homeros gibi “olmayan bir şeyi olmuş” gibi gösteren şairlerin ise devlet'te bulunan bireylerin ahlakını bozduğu ve onları yanlışla sürüklediği için devlet'ten sürülmelerinin gerektiğini belirtmiştir. Platon, bu görüşleriyle sanat eserinin anlamı sorununda eserin tek bir anlamı olduğunu ve başka anlamlara müdahale edilmemesi gerektiğini düşünmüştür.

Bir diğer isim Aristoteles de sanat eserinin evrenseli ifade ettiğini belirtmiştir. Bu anlamda sanatçı evrensel olanı anlatmalıdır. Ona göre sanatçı, olanı anlattığında dahi olması gerekeni vurgulayarak insana yaşantı ve eylem olanaklarını göstermelidir. Platon'la birlikte Aristoteles de sanat eserinin anlamı sorununda tek anlama yönelmiş ve eserlerin insansal yapı olanaklarını göstermesi gerektiğini belirtmiştir.

İlk Çağın yazınsallık konusunda tek anlamlılığa yönelişi Ortaçağ için de geçerlidir. Ancak Ortaçağ edebi metinlerin anlamı sorunundan ziyade kutsal metinlerin anlamı sorununa yönelmiştir. Kutsal metinleri doğru anlayıp, onları doğru yorumlamak ve insanlara aktarmaya çalışmak Ortaçağ düşüncesinin ana hedefi olmuştur. Tüm Ortaçağ boyunca görülen bu tutum yine yazınsal metinlerin anlamı sorunu çerçevesinde değerlendirilebilir. Burada kutsal metinlerin de tek bir anlamı yani evrensel bir anlamı ifade ettiği düşünülmüştür. Bu anlamda ortada kutsal metinlerin gösterdiği bir hakikat vardır ve onlara düşen de bu hakikat'i o metinlerde bulup insanlara göstermektir.

18. yy'a geldiğimizde ise burada eser odaklı bir düşünüş sergilendiği görülmektedir. Akla verilen önem burada sanat eserinin anlamı sorununu değerlendirme de ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla sanat eserini anlamada onun alıcısına iş düşmektedir. Burada alıcı kendi bilgi ve becerisi doğrultusunda metne yönelerek oradaki anlamı ortaya çıkartmaktadır. Ancak burada ortaya çıkarılan anlam eserde mevcut bulunan anlamdır. Bu yüzden alıcının yargı yetisi, metnin doğru anlamını bulmada oldukça önemlidir. Bu durumda Burke ve Dilthey'de gördüğümüz gibi anlamada nesnellik sorunu yine alıcının bilgisi ölçüsünde değerlendirilmiş, doğru anlama alıcının yargı yetisine bağlanmıştır.

Sanat eserlerinin anlamı sorunu 20. yy'da Saussure ile birlikte bilimsel bir problem olarak ele alınmıştır. Saussure'un etkisiyle Rus Biçimciliği metnin anlamını yine metnin içinde aramıştır. Metnin içeriğine yönelme yine yapısalcı kuramın oluşmasında oldukça etkili olmuştur. Bu anlamda yapısalcılar metnin anlamını yine metnin içinde bulmaya çalışmışlar ve alıcı ile yazara sırt çevirmişlerdir. Buna karşılık metnin anlamının okurda oluştuğunu söyleyen okur odaklı kuramlar da ortaya çıkmıştır.

Sanat eserinin anlamı sorunu üzerindeki bu tartışmalar sonucu Umberto Eco 1962 tarihli *Opera Aperta* (Açık Yapıt) adlı kitabını yayınlamış ve bu kitapta okur merkezli kuramı desteklediği düşüncesini uyandırmıştır. Eco, bu kitabında sanat yapıtının, dengeli bir organik bütün olarak kapalı; aynı zamanda da özgünlüğünü zedelemeyen pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla açık yapıda olduğunu söyleyerek aslında bir yapıtın her algılanışında onun yepyeni bir perspektife kavuştuğunu söylemiştir. Eco'nun sanat yapıtını açıklıkla donanmış bir yapıt olarak değerlendirmesi ise metnin okuyucusuna arzu ettiği anlama ulaşma şansı tanınmasına sebep olan görüşü doğurmuştur.

Eco'nun 'Açık Yapıt'ta ortaya koyduğu bu görüş okura dönük kuramları oldukça etkilemiş ve aslında Eco'nun da eleştirdiği kuramların doğmasına sebep olmuştur. Bunların içinde okura dönük kuramlarda en uç noktaya giden isimlerden biri Stanley Fish olmuştur. Fish metnin anlamının alıcı tarafından oluştuğunu söyleyerek tamamen yapısalcı karşıtı bir tutum sergilemiştir. Fish aslında metne nasıl yönelirsek o metni ona göre kuracağımızı göstermeye çalışmıştır. Ancak bunun her alıcıda farklı yorumlanan tümüyle öznel bir sonuç doğuracağı farkında olan Fish, okuma topluluğu kuramıyla bu durumun üstesinden gelmeye çalışmıştır. Bu anlamda her okuma topluluğu (edebiyat veya şiir topluluğu gibi) yöneldiği metni ortak bir bakış açısıyla değerlendirdiği için her topluluğun kendi içinde yorumları ortak olmaktadır. Ancak başka toplulukların yorumlarıyla farklılık gösterebilmektedir.

Ancak Umberto Eco 1990'larda tekrar ve bu sefer kendini savunma isteğiyle ortaya çıkmıştır. Eco, kendisinin yanlış anlaşıldığını öne sürerek aslında amacının metin ve okur arasında bir diyalektik öngörme olduğunu dile getirmiştir. Ancak Fish örneğinde de

görüldüğü gibi okura dönük kuramcılar Açık Yapıt'ın yalnızca "açıklık" yanı ile ilgilenmiş ve açık uçlu okumanın yapıtın meydana çıkardığı bir etkinlik olduğu olgusu unutmuşlardır.

Aslında Eco, "Açık Yapıt"ta, yazın ve plastik sanat ürünleriyle müzik yapıtlarının çoğul yorumlar yaratma, çoğul yorumlara yer açma yeteneğiyle var olduğunu ileri sürmüştü: Calder'in Mobillerinin, Mallerme'nin sonsuz birleşime açık "Kitap"ının, Joyce'un Ulysses'inin her türlü durağanlığa, devinimsiz kalmaya karşı çıkararak ortaya koydukları özelliğin de bu olduğunu göstermiştir. Eco, Açık Yapıt'ta bu tür sanat yapıtlarının hiçbir gerçekliğin azaltamayacağı sınırsız okumalara olanak sağlamasının, bir sanat yapıtının sınırsız sayıda yorum diline aktarılabilceğini göstermeye çalışmıştır. Ona göre bir sanat yapıtı, bütünsel üretim açısından bitmiş, tamamlanmış, "hesabı yapılmış" ve "kapalı" olmasına karşın, yoruma da kapalı olamaz, çeşitli biçimde yorumlamalar da onun indirgenemez özgünlüğünü, farklılığını değiştiremez.

Lector in Fabula (Anlatıda Okuyucu) ve Limits of İnterpretation (Yorumun Sınırları) kitaplarında Eco, bu düşüncelerini açıklarken aslında okur ile metin arasında bir diyalektiği ele aldığını belirtmiştir. Lector in Fabula'da Eco, okumanın, dolayısıyla da metin eleştirisinin gösterebilimsel bir modelini geliştirmiştir. O metnin tembel bir makine olduğunu söylemiş ve gerçekleşebilmesi için okurun iş birliğine ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir. Bu nedenle Eco, yazar'ın metinde kendisine metiniçi bir örnek okur tasarlayarak, bu örnek okurun metnin gerçekleştirilmesinde yorumsal katkı sağlamasına zemin hazırlamıştır. Ancak bu yorumun olası tek doğru yorum olmadığını da belirtmiştir.

Umberto Eco bir metni okumanın, o metinden kalkarak olası çıkarsamalarda bulunmak, tahminler yapmak ve bunların doğruluğunu ya da yanlışlığını metnin ilerleyen satırlarında denetlemek olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bu amaçla okur Eco'nun "ansiklopedi" diye adlandırdığı toplumsal-kültürel birikimine dayanan belli bir kolektif bellek'i harekete geçirmektedir. Eco' nun burada vurguladığı nokta okurun bir metni okurken, o metnin yorumu açısından yazarla işbirliğine girmesi ve düşgücünde bir dizi olası evren yaratması olgusuna dikkat çekmektir.

Yine *Limits of Interpretation* kitabında Eco, kendisinin yanlış anlaşılmasını eleştirerek aslında okuyucuya sınırsız yorum hakkı tanıyan görüşlerin dayanak noktasını belirtmeye çalışmıştır. Eco, Hermetik semiosis adını verdiği bir yorum ölçütünden bahsetmiştir. Ona göre Hermetik semiosis, şeyler arasındaki benzerlik ölçütünden hareket ederek dünyada var olan her şey ile başka her şey arasında bir bağ kurmaya çalışan bir yorum ölçütüdür. Bu anlamda Eco, benzerlik mantığının egemen olduğu bir evrende, bir göstergenin anlamı olduğuna inanılan şeyin aslında bir başka anlamın göstergesi olduğundan kuşkulunmak yorumcunun hakkı ve görevi olduğunu vurgulamıştır. Eco'ya göre bu, Hermetik semiosisin "Eğer iki şey benzer ise, biri ötekinin –bu öteki de onun- göstergesi haline gelebilir" temel ifadesine açıklık getirmiştir. Eco böyle bir bağlantı kurmamızın nedeni, belli bir bakış açısından "her şeyle her şey arasında analogi, yakınlık ve benzerlik ilişkileri var"dır önermesinden kaynaklı olduğunu belirtmiştir.

Bu anlamda Eco, Hermetik semiosis anlayışı ile hareket etmenin oldukça yanlış bir tutum olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bununla birlikte Eco, yorumu sınırlayan bazı yorumların aşırı veya yanlış olabileceğini gösteren bir ölçüt olduğunu belirtmiştir. Bu

ölçütü Popper'ın yanlışlanabilirlik ilkesinden hareketle geliştiren Eco'ya göre, bize Karın Deşen Jack örneğinde olduğu gibi bir yorumun aşırı ve yanlış olabileceğini gösteren ölçüt yine metnin kendisidir. Bu anlamda herhangi bir yorum organik bir bütün olan metnin tamamınca test edilmelidir.

Bununla birlikte Umberto Eco 1985'te Mantova'da İtalyan Gösterge Bilim İncelemeleri Derneği Kongresi'nde ve 1990 Tanner Konferanslarında, Açık Yapıt'ta yanlış anlaşılan okuyucuya “sınırsız yorum hakkı tanıyan” görüşlerini açıklarken aslında amacının sadece bir metnin yorumunun aşırı ve yanlış olabileceğini göstermek değil aynı zamanda kötü yorumu tanımlamanın ölçütünü de ortaya koymak olduğunu belirtmiştir.

Açık Yapıt kitabının uyandırmış olduğu etkiyi bu şekilde düzeltmeye çalışan Eco'nun, aslında amacının okuyucuya sınırsız yorum hakkı tanımak değil aksine bu sınırsız yorumun vardığı noktayla dalga geçmek olduğunu vurgulayabiliriz. Çünkü Eco tam da bu görüşü Foucault Sarkacı adlı romanında göstermiştir.

Foucault Sarkacı romanında Eco, bir metnin nasıl giderek aşırı ve yanlış bir şekilde yorumlanabileceğini göstererek aslında Hermetik semiosis yorum ölçütünün merkeze aldığı benzerlik, yakınlık ve analogi kavramlarını eleştirmekte ve bu tür yorumların yanlış çıkarımlar yürüten bir zihnin ürünü olduğunu belirtmektedir. Bu görüşü romandaki “deli için her şey her şeyin kanıtıdır. Delinin bir saplantısı vardır, bunu doğrulamak için her şeyden yararlanır ve bir deli eninde sonunda Tapınakçılar'ı atar ortaya” sözü ile desteklemiştir.

Romadaki karakterlerin paronayakça bir plan oluşturmaları ve bu planı desteklemek için adeta dünya tarihini yeniden oluşturmaları aşırı yorumun en güzel örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeniden yaratılan dünya tarihinde olagelmış tüm olaylar planla bağlantılandırılmış ve birbirlerinin göstergeleri haline gelmiştir. Yine romanda sayıların büyümesine dikkat çekilmiş, numarabilimcilerin her şeyi sayıların gizemiyle yorumlamalarına vurgu yapılmıştır. Eco “Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler”de numarabilimcilerin yorumlamaları için şunları söyler: “Güncel olayların zamanların göstergesi gibi görüldüğü, gelecek bir felaket doğrultusunda yorumlandığı kitaplar saymakla bitmiyor” (C. David, F. Lenoir, J.P de Tonnac, 2001:199). Foucault Sarkacı da tam da bu numarabilimcilerin ve bunlar gibi gizemcilerin paronayakça yorum biçimlerinin bir eleştirisi olarak ve hatta Eco’nun kendi tabiriyle bu tür kitaplarla ve her yerde bağlantılar arayan insanlarla alay eden bir kitap olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eco, bu romanında çağımızın hastalığı olan “insanların planlara susamışlığı”nı göstermeye çalışmıştır. Eco’nun kitapta vurguladığı gibi “insnalara bir plan sunarsanız, kurt sürüsü gibi üstüne atılırlar. Siz icat etmeye bakın, hemen inanırlar” sözü insanların aslında bir şeye olan inanma isteklerine değinmekle birlikte saçma da olsa bu inancı hangi noktaya taşıyabileceklerini göstermektedir.

Bununla birlikte Eco, bu romanda aynı metnin nasıl farklı bir şekilde yorumlanabileceğini göstererek herhangi bir metnin doğru bir anlamı olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Romanda da gösterildiği gibi bu doğru anlam Casaubon’un eşi Lia tarafından ortaya çıkarılmıştır. Romanda Lia’nın metne yönelişi diğerlerinin aksine paronayakça gerçekleşmemektedir. Burada Lia son derece sağduyulu bir şekilde metni

incelemiş, bu metnin içinde yer alan cümleleri tek tek araştırmış ve bunları metnin bütününde sınımıştır.

Sonuç olarak insanın var olduğu her yerde onun bir değeri olarak sanat yapıtı her zaman olacaktır. Başta da belirttiğimiz gibi her sanat yapıtının değerlendirilmesi insansal yaşam olanaklarını yansıması açısından hermeneutiktir. Çünkü Gadamer'in de belirttiğı gibi hermeneutiğın temel görevi bir anlama prosedürü geliştirmek değildir. Aksine hermeneutiğın görevi anlamının fiilen içinde gerçekleştiğı şartları açığa çıkartmaktır. Bu yüzden Eco'nun da belirttiğı gibi herhangi bir metni yorumlamada ve anlamada alıcının kültürü ve algısı oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bu ise yapıtın açık bir şekilde ele alınabileceğinin bir göstergesidir. Ancak bu açık uçlu okuma ve yorumlama her yorumun doğru olduğu sonucunu ortaya çıkarmamaktadır.

Bu anlamda Eco'nun bahsettiğı açık uçlu okumanın okuyucuya sınırsız yorum olanağı tanımasının aslında var olan tüm yorumların eşit derecede doğru olamayacağıın gösterilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Eco'nun birinci dönemi olarak algılanan okuyucuya sınırsız yorum hakkı tanıyan 'Açık Yapıt'taki görüşleri aktarılmış daha sonra bu görüşlerin aslında Eco'nun amacını tam olarak yansıtmadığı gösterilemeye çalışılmıştır. Burada Eco, amacını yanlış anlayanları eleştirmiş ve metnin doğru anlamının olduğunu belirten görüşlerini 'Foucault Sarkacı' romanıyla örneklendirmiştir.

Bu anlamda Eco, okura dönük kuramcıların görüşlerinin yanında anlamı metinde arayan ve onun tek bir anlamı olduğunu savunan görüşlerin bir sentezi olan okur-metin diyalektiğini ortaya koymuştur. Okur-metin diyalektiğı ise her metnin kendi örnek okurunu

kurması, örnek okurun kendisini öngören örnek yazar üzerinde tahmin yürütmesi sonucu metni kurmasıyla şekillenen yorumsal bir çembere dayanmıştır. Böylelikle bir metnin sınırsız yorumlanmasının yanında onun doğru bir anlamı olduğu vurgulanmıştır. Ancak bu sınırsız yorum metnin içsel tutarlılığınca test edilmek zorundadır. Bu sayede hangi yorumun doğru olduğu saptanamasa da hangilerinin aşırı ve yanlış olduğu ortaya çıkarılabilecektir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (1996). *Metafizik*. (Çev: Ahmet Arslan). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Aristoteles. (1998). *Nikomakhos'a etik*. (Çev: Saffet Babür). Ankara: Ayraç Kitapevi.
- Aristoteles. (2002). *Poetika*. (Çev: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Attridge, D. (1995). *The Cambridge history of literary criticism, vol. 8: from formalism to poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Augustinus. (1999). *İtiraflar*. (Çev: Dominik Pamir). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Bayrav, S. (1999). *Dilbilimsel edebiyat eleştirisi*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma*. (Çev: Barış Gümüşbaş). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Culler, J. (1982). *Yapısalcılığın dilbilimsel temeli*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- David, C., Lenoir, F. ve Philippe de Tonnac, J. (2001). *Zamanların sonu üstüne söyleşiler*. (Çev: Necmettin Kamil Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Derrida, J. (2002b). *Şiir nedir?* (Çev: Ahmet Sarı-M. Abdullah Arslan). Erzurum: Babil Yayınları.
- Dilthey. (1999). *Hermeneutik ve tin bilimleri*. (Çev: Doğan Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı*. (Çev: Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Eco, U. (1979a). *The role of the reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. (1979b). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. (1984). *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. (1989a). *The open work*. (Çev: Anna Cancogni). London: Hutchinson Radios.
- Eco, U. (1990a). *Foucault's pendulum*. (Trans: William Weaver). New York: Ballantine Books.
- Eco, U. (1989b). *Reflections on the name of the rose*. London: Secker&Warburg.
- Eco, U. (1990). *The limits of interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. (1996). *The island of the day before*. (Trans: William Weaver). London: Minerva.
- Eco, U. (1991). *Alımlama göstergebilimi*. (Çev: Sema Rifat). İstanbul: Düzlem Yayıncılık.
- Eco, U. (1996). *Anlatı ormanlarında altı gezinti*. (Çev: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (1987). Tiyatro gösteriminin göstergebilimi. (Çev: Ayşın Candan). *Adam Sanat*, 22, 25-45.
- Eco, U. (1997a). *Yorum ve aşırı yorum*. (Çev: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (1982). Bir göstergebilim kuramının sınırları ve erekleri. (Çev: Gül Işık). *Yazko Çeviri*, 18, 2-9.
- Eco, U. (1997b). *Ortaçağı düşlemek*. (Çev: Şadan Karadeniz). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (1998a). *Beş ahlak yazısı*. (Çev: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (1998b). *Yanlış okumalar*. (Çev: Mehmet H. Doğan). İstanbul: Can Yayınları.

- Eco, U. (2000). *Foucault sarkacı*. (Çev: Şadan Karadeniz). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2001a). *Açık yapıt*. (Çev: Pınar Savaş). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2001b). *Zamanların sorunu üzerine söyleşiler*. (Çev: N. Kamil Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Eco, U. (2004). *Avrupa kültüründe kusursuz dil arayışı*. (Çev: Kemal Atakay). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Eco, U. (2005). *Düşünen söyleşiler*. (Çev: Levent Yılmaz). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eco, U. (2009). *Gülün adı*. (Çev: Şadan Karadeniz). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (1997). *Somon balığıyla yolculuk*. (Çev: İlknur Özdemir). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (1987, Eylül). Tiyatro gösteriminin göstergebilimi. (Çev: Aysın Candan). *Adam Sanat*, 22, 18-42.
- Eco, U. (1991). *Günlük yaşamdan sanata*. (Çev: Kemal Atakay). İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Eco, U. (2001). *Önceki günün adası*. (Çev: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2011). *Genç bir romancının itirafları*. (Çev: İlknur Özdemir). İstanbul: Kırmızıkeçi Yayınevi.
- Ege, R. (1987). *Roland Barthes'in 'söylen' kavramı üzerine*". Yazı Nedir?. (Ed: Enis Batur). İstanbul: Hil Yayınları.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin düzeni*. (Çev: Turhan Ilgaz). İstanbul: Hil Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler*. (Çev: M. Ali Kılınçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

- Foucault, M. (2004a). *Felsefe sahnesi*. Seçme Yazılar 5. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2004). *Bu bir pipo değildir*. (Çev: Selehattin Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Göka, E., Topçuoğlu, A. ve Aktay, Y. (1996). *Önce söz vardı*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2003). Hermeneutik üzerine yazılar. *Hermeneutik içinde* (13-32). (Çev: Doğan Özlem). İstanbul: İnkilap Yayınevi.
- Holub, R. (1995). *The Cambridge history of literary criticism, vol. 8: from formalism to poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jabb, U. (2003). Hermeneutik üzerine yazılar. *Hermeneutik, filoloji ve edebiyat içinde* (229-311). İstanbul: İnkilap Yayınevi.
- Jameson, F. (2003). *Dil hapisanesi*. (Çev: Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Kaygı, A. (2006). Sanat olanla olmayanın sınırı. Ankara: *Hacettepe Üniversitesi Güzel sanatlar fakültesi. 8. Ulusal Sanat Sempozyumu*.
- Kaygı, A. (1995). *Edebiyat ve varlık*. Ankara: Kebikeç Yayıncılık.
- Kuçuradi, I. (1997). *Sanata felsefeyle bakmak*. Ankara: Ayraç Kitapevi.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern edebiyat kuramı*. (Çev: Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J.F. (1994). *Postmodern durum*. (Çev: Ahmet Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Megill, A. (2008). *Aşırılığın peygamberleri*. (Çev: Tuncay Birkan). Ankara: Ayraç Kitapevi.

- Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morris, W. C. (1982). *Göstergeler kuramının temelleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (2003). *Tarihin yaşam için yararı ve yararsızlığı üzerine*. (Çev: Nejat Bozkurt). İstanbul: Say Yayınları.
- Özlem, D. (2003). *Hermeneutik üzerine yazılar*. İstanbul: İnkilap Kitapevi
- Özlem, D. (1994). *Metinlerle hermeneutik (yorumbilgisi) üzerine dersler*. Cilt 1. İzmir: Prospera Yayınları.
- Platon. (1993). *Devlet*. (Çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Platon. (2010). *İon*. (Çev: Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları
- Popper, K. R. (2005). *Bilimsel araştırmanın mantığı*. (Çev: İlknur Aka, İbrahim Turan). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Rifat, M. (2008). *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 1*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, S. (1996). *Eleştiri ve eleştiri kuramı üzerine söylemler*. İstanbul: Düzlem Yayıncılık.
- Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. (Çev: Berke Vardar). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Steiner, P. (1995). *The Cambridge history of literary criticism, vol. 8: from formalism to poststructuralizm*. Cambridge: Cambridge University Press.

Topakkaya, Arslan. (2007). Felsefi hermeneutik. Isparta: *Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 4, 75-93.

Westcott, Mathers. (2011). *Kabalaya giriş ve sefer yezirah (Oluşum Kitabı)*. (Çev: Kemal Menemenciöğlu). İstanbul: Hermes Yayınları.

Von Nettesheim, A. (2006). *Gizli felsefe. 1. Kitap*. (Çev: Levent Özşar). İstanbul: Biblos Kitabevi

Von Nettesheim, A. (2009). *Gizli felsefe ya da büyü felsefesi. 2. Kitap*. (Çev: Levent Özşar). İstanbul: Biblos Kitabevi