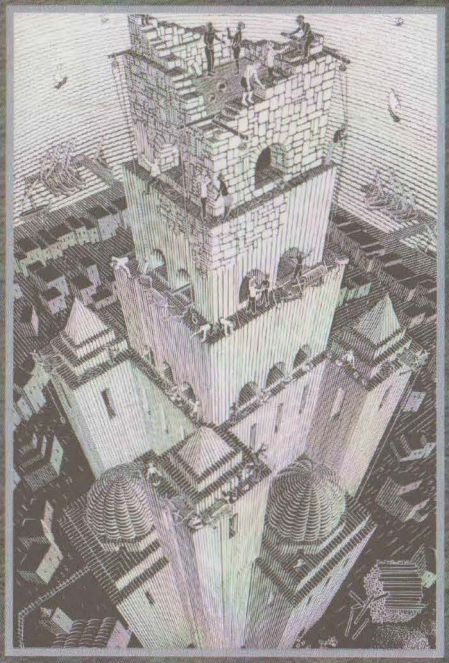
Kubilây Aktulum



METİNLERARASI İLİŞKİLER

ÖTEKİ YAYINEVİ



ÖTEKİ YAYINEVİ

Öteki
ARAŞTIRMA-İNCELEME

Yapım
ÖTEKİ AJANS

Kapak Tasarımı
KORAY ARIKAN

Redaktör
SEVAL BOZKURT

Baskı ve Cilt
ÖTEKİ MATBAASI

Birinci Basım
ŞUBAT 1999

İkinci Basım
MAYIS 2000

YÖNETİM YERİ
Ataç-2 Sokak No: 65/1
06420 Kızılay/ANKARA
Tel: 312 435 38 33
Fax: 312 433 96 09

ISBN 975-584-123-7

Kubilây Aktulum

METİNLERARASI İLİŞKİLER



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 7

I- TANIM - KURAM - KÖKEN 17
RUS BİÇİMCİLERİ 19
MİHAİL BAKTİN 24
JULİA KRİSTEVA 40
ROLAND BARTHES 55
MİCHAEL RİFFATERRE 60
LAURENT JENNY 72
GÉRARD GENETTE 81

II- METİNLERARASI YÖNTEMLER 93
A- ORTAKBİRLİKTELİK İLİŞKİLERİ 93
1. Alıntı ve Gönderge 94

2. Gizli alıntı - Aşırma 103
3. Anıştırma 108
B- TÜREV İLİŞKİLERİ 116
1. Yansılama 117
2. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm 126
3. Öykünme 133

Ana Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümleri 142

Klişe - Basmakalıp Söz 148

Anlatı İçinde Anlatı (İçanlatı) 158

III- METİNLERARASI ANLAM
- METİNLERARASI OKUR -
METİNLERARASI İMGELER 165
A- METİNLERARASI ANLAM 165
B- METİNLERARASI OKUR 190
C- METİNLERARASI İMGELER 214
1. Palempsest 216
2. Kolaj-Brikolaj 222
3. Yeniden-yazmak 236

SONUÇ 254

KAYNAKÇA 273

GİRİŞ

*"Le temps du sens unique a vécu"**

1960'lı yılların yazın eleştirisinde, bir metin kuramı oluşturarak, metni tanımlamak ereğinde olan kimi eleştirmenlerin (özellikle Kristeva ve Barthes) girişimlerine sıkı sıkıya bağlı olarak ortaya çıkan metinlerarası kavramı, metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra, yaygın olarak kullanılan bir kavram olur. Önceleri, metinler, çoğunlukça tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu. Ancak, sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında "çoksesli" özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya

* *"Tek anlam devri geçti."* Jean Claude Vareille, *Le Plaisir de L'intertexte*, s. 279.

konur. Rus Biçimcilerinin biçimci çalışmalarından esinlenen, dili yalnızca bir araç olmaktan çıkararak aynı zamanda araştırma konusu yapan anlatıbilimciler ya da yazınbilimciler metni ayrışık parçaların yeni bir birleşim düzeni olarak algılayıp, önceki metinlere, söylemlere göndermeyen metnin neredeyse olmadığı düşüncesinde birleşirler. Örneğin, bitmiş, belli bir biçemle belirlenmiş ve belli bir birlik ortaya koymuş olan metin anlayışına karşı çıkarak metinlerarasının varlığını benimseyen, postmodern yazın ve eleştirisinin etkin isimlerinden birisi olan Philippe Sollers, *Théorie d'Ensemble* adlı ortak yapıtta şöyle söyler:

"Her metin hem bir yeniden okunması hem de vurgulanması, yoğunlaştırılması, yer değiştirmesi ve derinliği olduğu çok sayıda metnin kesiştiği yerde bulunur."[1]

Sollers, bu çerçevede, bir metinlerarası tanımlaması yapıp, bir çözümleme yöntemi önermemesine karşın metinlerin ayrışık parçaların bir alışveriş yeri olduğu düşüncesine katılır. Sollers gibi öteki eleştirmen ve kuramcıların metin konusunda yaptıkları tanımlamalardan kolaylıkla çıkarılabileceği gibi, bir yazarın kendinden önceki bir yazardan (onunla alay etmek ya da ona saygısını dile getirmek, onu izlemek ya da ondan ayrıldığını bildirmek amacıyla) yaptığı alıntılar, anıştırmalar ve çeşitli anımsamaların, yazarın bir işi olarak değil, tümüyle metnin yazınsallığının bir ölçütü olan metinlerarasına bağlı olduğu düşüncesi benimsenir. Metinlerarası kavramının öne çıkarılmasıyla birlikte yapıtları sırf yazarlarından yola çıkarak inceleme uğraşılarına son verilir. Bir yapıtta yer alan ayrışık unsurlar yazarın bilerek söyleminde yer verdiği, onları istediği gibi metninde serpiştirdiği unsurlardır düşüncesi, metne biçimci bir bakış açısıyla yaklaşan kuramcılarca yadsınmış olur.

1 *Théorie d'Ensemble*, "Ecriture et Révolution", Paris, Ed. du Seuil, 1968, s. 77.

Metin çözümlemelerinde metinlerarasının öne çıkarılmasıyla çizgisel, bir bütünlük sunan, tümüyle yazarın bir ürünü gibi görülen klasik yazı düşüncesi derinden derine değişerek metinlere yeni bir görüngüde yaklaşılır. Artık metinlerarası bir görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaiği, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak tanımlanır. Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir.

Metinlerarası, özellikle 1960'lı yıllardan sonra yazılan ve postmodern olarak adlandırılan Yeni Roman temsilcilerinin (Butor, Simon, Robbe-Grillet, Sarraute) romanlarında geniş bir uygulama alanı bulur. Gerçekten de düzgü düzeyinde, metinlerarasılık, postmodern romanı belirleyen en önemli özellik durumuna gelir. Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Postmodern söylem içerisinde birer metinlerarası yöntemi olan yazınsal, yine yazınsal olmayan metin-dışı anıştırmalara, alıntılara çokça yer verilir. Yazınsal metin farklı metinlerin bir kesişme yeri olur ya da söylemsel parçaların bir "kolaj"ına dönüşür. Geleneksel romanda olduğu gibi, böyle bir yöntemle dünyanın bir görünümü değil, yazının kendi başına anlam üretebileceği metinsel bir görünüm sunmak söz konusudur.

Metinlerarası göndergelere, yani ayrışık sözcelere çok yer verilen postmodern yapıtlar, çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri de olurlar; yani aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhbilimsel, bilim-

sel vb. söylemlere de yer verilir. (Bunun en güzel örneğini Kanadalı yazar Gérard Bessette'in *Le Semestre* adlı romanında buluruz.) Öyleyse postmodern metnin çoğul nitelikte bir metin olduğu ileri sürülebilir.[1] Marc Angenot'nun belirttiği gibi, klasik metnin benzeşiklik ve birlik ilkelerinin karşısına metinlerarası söylem ile bir ayrışıklık ve çokluk (çokseslilik) ilkesi çıkar.[2] Bir metinden ötekine, bir yapıttan öteki yapıta, postmodern yazında alıntı etkileri kolaylıkla bulunur.

Metinlerarası olgusu, yani her metnin ayrışık söylemlerin ya da başka metinlerin bir kesişme yeri olduğu, her yazının bir çokseslilik niteliğiyle belirdiği, dolayısıyla "metinlerarası postmodern yazının temel özelliklerinden biridir" saptaması eleştirmenler ve yazın kuramcıları arasında artık basmakalıplaşmış, bilinen bir anlayıştır. Metinlerarası, içerisinde yaşadığımız çağın düşünsel ve ekinsel tarihine de bağlıdır. Çünkü günümüzde metinlerarasılık yalnızca romanda değil, genelde tüm sanat alanlarında -resim, yontu, sinema, mimari vb.- artık var olan bir olgudur. Bu ekinsel kesişmenin içerisinden gitgide metinlerarasılık özelliğine bürünen bir düşünce ortaya çıkar. Başka ülkelere ait yazarlar yoğun olarak başka dillere çevrilir, buna bağlı olarak karşılaştırmalı yazın incelemeleri, aynı biçimde bilimlerarası alışverişler çoğalır; özellikle bilim, felsefe, yazın vb. alanlar arasında alışverişlere oldukça fazla rastlanır. Lyotard'ın belirtttiği gibi *"disiplinler ortadan kalkmakta, bilimler arasındaki sınırlarda karışmalar oluşmakta", "eski dil oyunlarına yeni dil oyunları eklenmektedir."*[3]

1 "Söylemlerin heterojenliğini (ayrışıklığını) vurgulayan Lyotard (...) söylemlerin çoğulluğunu kararlı bir şekilde savunur." Steven Best-Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı, 1998.

2 Marc Angenot, "l'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des Sciences Humaines*, LX, 189, 1983, s. 132.

3 Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, s. 52 ve 54.

Metinlerarası, postmodern romanın "ayrışıklık" özelliğine tanıklık eden en açık belirtidir. Ancak Laurent Jenny'nin söylediği gibi, metinlerarasınm her zaman *"yazınsal okunabilirliğin koşulu"*[1] olduğunu belirtelim. Metinlerarası olgu yalnızca postmodern yazına özgü bir özellik değildir; eski metinlerde olduğu kadar (Rabelais, Montaigne) klasik ve modern metinlerde de (Lautréamont, Proust, Joyce) hep var olmuştur. Yeni olan, yine Laurent Jenny'nin söylediği gibi, metinlerarası olgusunun yazınsal eleştiri alanında yeni *"algılanmaya"* ve tanımlanmaya başlamasıdır.[2]

Özellikle Julia Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirdiği olgusunu göstermek için *"metinlerarası"* kavramını ortaya atar. Böylelikle postmodern olduğu kadar klasik, modern ve eski metinlerin de belirgin özelliklerinden olan, ancak klasik eleştirinin yalnızca kaynak ya da köken eleştirisi bağlamında ele aldığı metinlerarasımı farklı bir bakış açısıyla eleştiri alanında tanımlamaya girişir. Barthes, öğrencisi Kristeva'nın metinlerarası olgusunun varlığını pek çok eleştirmen gibi benimser. Metinlerarası ilişkiler yazınsal metinler olduğu kadar, türler ve söylemler arasındaki alışverişleri de gösterdiği için Barthes, yazınsal metinlerin, türlerin ve söylemlerin aralarındaki metinlerarası, türlerarası ve söylemlerarası etkileşimlerini, *"içerisinde her tür sözbilimsel kuralın, her tür konunun, her türden dizgenin karıştığı bir 'bilgi ayrışıklığı'"*[3] olarak adlandırır. Bir metnin başka metinlerle aralarındaki her tür ilişkiye metinlerarası adını veren Kristeva ve onu destekle-

1 Laurent Jenny, "la stratégie de la forme", *Poétique*, no 27, 1979, s. 257.
2 "La stratégie de la forme", s. 260-261.
3 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, s. 131.

yen Barthes gibi daha pek çok eleştirmen (Riffaterre, Genette, Jenny, Angenot, Ricardou, Bellemin-Noël, *Tel Quel* dergisi yazarları) metinlerarasını yazınsallığın bir ölçütü olarak görürler. Buna karşın, adı geçen eleştirmenlerin yaptıkları metinlerarası tanımlamaları, önerdikleri çözümleme yöntemleri birbirinden ayrılırlar. Eleştirmenler ve kuramcılar henüz son derece esnek olan metinlerarası sözcüğünü, özde birbirleriyle tam uyuşmayan farklı anlam ve bağlamlarda kullanırlar. Kimileri onu bir kaynak eleştirisinin, kimileri alımlama estetiğinin bir parçası olarak algılar, kimileri ise metinlerarasını içerisinde yazının başka söylemsel kılgılarla karıştığı toplumsal ve tarihsel bir bilgi kuramının ortasına, kimileri ise tarihselliğe pek aldırmayan Freud'cu yorumbilimin içerisine yerleştirirler. Kimilerinde kavram temel bir yer tutarken, kimileri onu sıradan bir sözcük olarak kullanırlar. Kimileri ise, kavramı yeni adlar altında yeniden tanımlamaya girişirler. Kristeva'nın *"başka metinlerden alınan sözcelerin bir kesişme yeri"*[1] olarak adlandırdığı metinlerarası kavramı yerine Jean Bellemin-Noël, *"yazının kaynağını adsız bir belirsizlik içerisinde erittiği için" "avant-texte"* (metin-öncesi)[2] kavramını önerir. Ancak hangi kavramı kullanırsa kullansın (metinlerarası ya da metin-öncesi) ruhçözümsel eleştiri uzmanı Bellemin-Noël de bir metnin kendinden önceki metinlerle alışveriş içerisinde olduğu düşüncesini paylaşır. Günümüz eleştirmenlerinden çok önce aynı olguyu, her ne kadar metinlerarası sözcüğünü kullanmasa da, Baktin, *"söyleşimcilik"* adını verdiği yazın kuramının çerçevesinde "etkileşim" (interaction) sözcüğüyle belirtiyor, bağlamlar arasında etkileşimlerden olduğu kadar toplumsal ve sözsel etkileşimlerden de

1 Julia Kristeva, *Sèmèiotikè, recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969, s. 54.

2 Jean Bellemin-Noël, *le Texte et l'Avant-Texte,* Paris, Larousse, 1972; Marc Angenot, "l'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", s. 123.

söz ediyordu. Kristeva'nın metinlerarası kavramı özünü zaten büyük ölçüde toplumsal ve sözsel etkileşim kavramından, bir başka deyişle Baktin'in *"söyleşimcilik"* kuramından almaktadır. Roland Barthes ise aynı sözcüğü ilk kez 1973'te *Le Plaisir du Texte* adlı yapıtında kullanarak okumayı bir metinlerarasılık yani *"sonsuz bir metnin dışında yaşamak olanaksızlığı"*[1] olarak tanımlar. Baktin, Kristeva, Barthes dışında Lotman'ın *La Structure du Texte Artistique* adlı yapıtında karşımıza çıkan *"metin-ötesi* (extra-texte) *bağıntılar"* ya da *"metin-dışı"* (hors-texte)[2] kavramları metinlerarası kavramıyla ilintili olarak yine az çok öteki eleştirmenlerin metin ve metinlerarası tanımlamalarıyla birleşir. Gerçekten de Lotman bir metnin *"tüm öteki toplumsal iletişim dillerinin dışında varolamayacağını"* söylerken metinlerin *"çokseslilik"* ya da, Baktin'in deyişiyle, *"çokdillilik"* yönünü vurgular ve aynı zamanda *"her tür metin-dışı ilişkiler toplamından soyutlanmış"* bir yapıtın anlam taşıyamayacağını dile getirir. Bir metin türlerle, biçemlerle, bir çağla, farklı bir yazarla ilişki halinde olduğundan, metin-dışı ilişkiler metne özgü gerçek ilişkilerdir. Baktin'in sözce ve/ya söyleşim(cilik) kuramı, Lotman'ın "metin-dışı" ilişkiler olgusu, bu kavramlardan esinlenerek ortaya çıkan Kristeva'nın "metinlerarası" kavramı sonuçta postmodern yazın eleştirisinde artık değişmez bir kavram olarak, üzerinde sıklıkla durulmuş, kuramcılar ve eleştirmenlerce (her ne kadar farklı biçimlerde anlaşılmışsa da) hep değişmez bir metinsel olgu olarak yazının yapıcı bir unsuru yapılmıştır.

Bu kitapta, önce, metinlerdeki çizgiselliği keserek ayrışıklık yaratma ve dışsal olanı içselleştirme yöntemi olarak metinlerarasının kayda değer birkaç eleştirmene göre eleştiri alanındaki çok sayıda çelişkili tanımlamalarına değineceğiz. 1960'lı yılla-

1 Roland Barthes, *le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973, s.
2 Iouri Lotman, *la Structure du Texte Artistique*, Paris, Gallimard, 1973, s. 89.

rın yazınsal eleştiri alanında ortaya çıkmasına karşın, biraz daha geriye giderek, kavramın kökenini Rus Biçimcilerinin çalışmalarında ve özellikle de Mihail Baktin'in yapıtlarında arayacağız. Klasik metin anlayışını bir kenara bırakıp yeni bir metin tanımı yapan biçimci eleştirmenlerin (Kristeva, Barthes, Riffaterre, Jenny, Genette) çalışmalarını izleyerek anlamsal bakımdan kavramın geçtiği aşamaları, aldığı biçimleri, oluştuğu kuramsal bağlamı ortaya koyacağız. Ardından, kavramın kökenine ve anlamsal yönden gelişimine bağlı olarak bir metnin başka bir metne hangi biçimlerde ve hangi yöntemlerle sokulabileceği, göstergelerinin neler olabileceği türünden soruları bir ölçüde yanıtlamaya çalışacağız. Bizi bir metinlerarası olgudan söz etmeye götüren *"alıntı"*, *"gizli alıntı"*, *"anıştırma"*, *"gönderge"*, *"yansılama"*, *"öykünme"*, *"anlatı içinde anlatı"*, *"basmakalıp söz"* vb. çok sayıda metinlerarası yöntemin özgüllüklerinin neler olduklarını belirtip her birinin bir başka metne gönderen bir metinsel devinim başlattıklarını çok sayıda gönderge metinden (zorunlu olarak postmodern olmayan) yararlanarak vurgulayacağız.

Çalışmamız boyunca metinlerarasının, yalnızca bir metnin asıl bağlamından çıkarılıp yeni bir bağlama yerleştirilmesi işlemi olmadığı üzerinde duracağız. Gerçekten de metinlerarasına başvuran bir yazarın, onu bir dönüşüm işlemine tabi tutarak yeni bir anlamla donattığı, daha önce okuduğu bir metinden kimi kırıntıları olduğu gibi metnine yerleştirmeyle yetinmeyerek, bir yeniden-yazma işlemiyle, yeni bir anlam alanı yarattığı, başvurulan ilk sözcenin içerisine sokulduğu yeni bir metnin bağlamında yeni bir işlev ile belirdiğini çok sayıda örnekle göstermeye çalışacağız. Burada, tüm metinlerarası işlevlerin tam bir dökümünü yapmanın olanaksız olduğunun ayrımında, metinlerarası yöntemleri ele alırken, gönderge metin olarak kullandığımız her bir metnin aldığı yeni anlamı, eski metinden ye-

ni metne geçerken oluşan anlamsal dönüşümü belirtmekle yetineceğiz. Bunları yaparken metinlerarasının bir metinde hangi izlerden, göstergelerden yola çıkılarak araştırıldığını, buna bağlı olarak okurun belleğinin ve ekinsel birikiminin metinlerarası alışverişlerin ve anlamlarının açığa çıkarılmasındaki payı üzerinde duracağız.

Bir metne ayrışık unsurlar sokarak metnin çizgiselliğini kesen, birliğini bozan, onu başka bir metnin uzamına gönderen metinlerarası yoluyla, iki metin arasında alışveriş işlemi *"yeniden-yazma"*, *"yapıştırma"*, *"mozaik"*, *"ayrışıklık"*, *"yaptakçılık"*, *"palempsest"* vb. imgeler yaratır. Kuramsal ve yöntemsel bölümlere bağlı olarak kısaca bu imgelere değineceğiz.

Farklı kuramcılarca farklı biçimlerde tanımlanan metinlerarasının çoğu zaman kaynak eleştirisinin öteki adı olduğu ileri sürülmüştür. Oysa yeni bir okuma ve yorumlama biçimi olan metinlerarası ile ulaşılmak istenen şey ile kaynak eleştirisinin ulaşmak istediği şey arasında ayrımlar bulunur. Sonuç bölümünde, metinlerarası ile kaynak eleştirisi arasındaki ayrımlar üzerinde duracağız. Kimi eleştirmenler de metinlerarasının, karşılaştırmalı yazın eleştirisi olduğunu ileri sürdüklerinden, sonuç bölümünde ayrıca bu ikisi arasındaki ayrımlara değineceğiz.

Sonsuz bir metinlerarası alanın böyle bir çalışmanın sınırları içerisinde tam bir tanımlamasını yapmaktan, birbirlerinden kimi bakımlardan ayrılsalar da yapılan onca tanımlamaya bir yenisini eklemekten, tanımlamalar arasındaki ayrımları çözümlemekten uzakta, kavramın karmaşık bir görünümü, yöntemlerinin ise son derece çeşitli olduğunu; her yazarın başka metinlerden aldığı kesitleri kendi metninin yapısına, belirlediği anlamsal stratejiye göre yeni bir anlamla donattığı üzerinde dururken, yeni, güncel bir eleştirel okuma yönteminin ilk anda göze çarpan özelliklerini bulgulamakla yetiniyoruz.

Türkiye'de, bu alanda yapılan ilk kuramsal çalışma olması dolayısıyla, bu kitabın, kimi terminolojik güçlüklere karşın, Avrupa, Amerika ve Kanada'da son otuz yıldan bu yana önemli araştırma ve incelemelere konu olan metinlerarası ilişkiler alanında önemli bir boşluğu dolduracağı inancındayız.

I. TANIM - KURAM - KÖKEN

*"Fini le temps du livre, commence celui de l'écriture, **
et surtout le dialogue des langages et des citations."

(Kitap dönemi sona erdi, yazı dönemi,
özellikle de dillerin ve alıntıların söyleşisi başladı.)

Kristeva'nın ortaya attığı ve 1960'lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden-yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir.[1] Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar. Her söylemin başka bir

* Jean Claude Vareille, *Le Plaisir de L'intertexte*, s. 281.

1 Kimi eleştirmenler ve kuramcılar, göreceğimiz gibi, yeniden-yazmanın dışında metinlerarasını bir alıntı, kolaj işlemi olarak da algılarlar.

söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun "alıntısal" özelliğini göstermeye uğraşırlar. Hepsi de metnin bir alıntılar toplamı olduğunu, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini ileri sürerler. Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası, bu bağlamda, her yapıt bir metinlerarasıdır. La Bruyère'in söylediği gibi, *"Her şey daha önce söylenmiştir", "Yedi bin yıldır insanlar vardırlar ve düşünmektedirler"*. Yazın hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir. Metinlerarası da bu çerçevede *"Her şey daha önce söylenmiştir"* sözlerinin benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşünceyi sürdürür.

Neredeyse tüm eleştirmenler metinlerarasılığın, yazının yapıcı bir unsuru olduğu düşüncesini benimser ve kavramı yazınsallığın bir ölçütü olarak görürler. Hangi yazınsal tür, hangi tip yazın içerisinde yer alırsa alsın, onun karşımıza çıktığı her metinde bir "ayrışıklık" (hétérogénéité) yarattığı düşüncesini paylaşırlar.

Bu bölümde, kuramcıların metinlerarası konusunda en iyi uzlaştıkları bu birinci noktaya dikkat çekeceğiz. Ancak, metinlerarasının, yazının yapıcı bir unsuru olduğu düşüncesine katılmalarına karşın, burada daha çok kuramcıların yaptıkları tanımlamaların ve önerdikleri çözümleme yöntemlerinin birbirle-

rinden ayrıldıkları noktalar üzerinde duracağız. İkinci bölümde göreceğimiz gibi, her ne kadar bu kavramın ilk kez Kristeva'yla birlikte postmodern eleştiri alanında anılmaya başladığını bilsek de, ister çağdaş ister eski, ister klasik metinler söz konusu olsun, metinlerarasılığın her yazı kılgısına özgü değişmez bir özellik olduğunu, hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağını, açık ya da kapalı bir biçimde her metnin daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığını, önceki metinleri anımsattığını bir kez daha yineleyelim. Kavram yeni olsa da olgu eskilere uzanır. Öyleyse, öteki kuramcılarla birlikte, yalın olarak, her metnin ya da her yazının hep kendinden önceki metinlerin (ya da yazıların) alanında bulunduğunu, bir metinde önceki yazına ait izlerin hep var olduğunu, kısacası metinlerarasının yazının yapıcı bir unsuru olduğunu söyleyebiliriz.

RUS BİÇİMCİLERİ

Yüzyılın başında, "Şiir Dilini İnceleme Derneği" adı altında bir araya gelerek yazınsal metnin özgüllüğünü savunan bir grup Rus kuramcı, onu tarihsel, toplumbilimsel, özyaşamöyküsel vb. verilerden yola çıkarak açıklamayı reddederler. Kendilerine karşı olanlarca "biçimci" adı verilen, XIX. yüzyılın gerçekçi ve düşünsel eleştiri anlayışına karşı çıkan, öznelciliğe ve simgeciliğe bir tepki olarak doğan bu yeni eleştirinin en etkili temsilcilerinden Eikherbaum, "Biçimsel Yöntemin Kuramı"[1] başlıklı yazısında, biçimsel yöntemin ilkelerini sıralarken, kendileri için temel sorunun bir *"yöntem sorunu değil, inceleme konusu olarak yazın"*[2] sorunu olduğunu söyler; somut bir konu kuramsal

1 *Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri*, derleyen: Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat, YKY, 1995, s. 31.
2 A.g.y., s.31.

ilkeler ortaya koymaya olanak sağlar; öne çıkarılan kuramsal ilkeler, *"somut bir konunun ve bu konudaki özgül niteliklerin incelemesinin esinlediği ilkelerdir." "Olguların özgün dizisi (dalı) olarak kabul edilen yazını kendine inceleme konusu yapan"* biçimci yöntem ile *"yazınsal gereçlerin özgül niteliklerinden yola çıkarak özerk bir yazın bilimi"*[1] kurulmaya çalışılır. Jacobson 1921 yılında, "La Poésie Moderne Russe" adlı çalışmasında, Biçimcilerin yöntemini şöyle özetler: *"Yazın biliminin konusu yazın değil, yazınsallıktır, yani belli bir yapıtı yazınsal yapıt kılan şeydir."*[2] Rus Biçimcileri böylelikle yazın incelemelerindeki geleneksel tutumu, Tarih'i, Ruhbilim'i vb. bir kenara atarak çalışmalarını dilbilime yöneltirler. Saussure'ün dilbilim kuramlarından esinlenerek metni büyük ölçüde eşsüremli olarak kendi içerisinde inceler, onun içkin yasalarını saptamaya uğraşır ve yazın yerine "yazınsallığı" kuramlarının nesnesi yaparlar.

Ancak ilk evrede yalnızca yapıtın "yapım"ını belirlemeye çalışan, onu kapalı bir uzam gibi gören, içkin bir yöntem benimseyerek yapıt dışı hiçbir unsura yer vermeyen Rus Biçimcileri, çalışmalarının ileri evrelerinde yapıt konusunda yeni ilkeler benimserler. Burada bizi ilgilendiren ilkelerden biri de Biçimcilerin yapıtı artık salt kendi içerisinde ele alıp, işleyişi dışında kalan tüm unsurları bir kenara itme düşüncesinden az çok vazgeçerek onu belli bir yazınsal bütün içerisine yerleştirmeleri, yani onu başka yapıtlarla ilişkilendirerek ele almalarıdır. Böylelikle Biçimciler birbirlerini etkileyen yapıtların yazınsal alandaki gelişimlerini izleyerek eski biçimlerin yerini alan yeni biçimleri saptamaya uğraşırlar. Victor Şklovski bir yapıtın başka yapıtlarla ilişkilendirilerek ele alınması gerektiğini, bir yapıtın biçiminin ve gelişiminin (biçimsel olarak) algılanmasının ancak onun başka yapıtlara göre, başka yapıtların

1 A.g.y., s. 31-32.
2 A.g.y., s. 36.

alanına sokularak gerçekleşebileceğini, biçimlerin iç dinamiğinin bu gelişimin izlenmesiyle anlaşılabileceğini savunur:

"Bir sanat yapıtı öbür sanat yapıtlarıyla kurulan bağıntıya göre ve onlarla gerçekleşen bütünleşmeler yardımıyla algılanır (...) Yalnızca pastiş değil, her sanat yapıtı herhangi bir modele koşut ve karşıt olarak yaratılır. Yeni biçim, yeni içeriği dile getirmek için değil (Veselovski bunu savunur), estetik özelliğini yitirmiş eski biçimin yerine geçmek için ortaya çıkar."[1]

Öyleyse yapıtlar arasında kurulacak ilişkiler yazınsallığın anlaşılmasında temel rol oynayacaklardır. Ancak, Biçimciler yapıtlararası alışverişlerde yazarın rolünü görmezlikten gelirler. Başka bir yapıttan yapılan alıntıları, etki-etkilenme olgularını psikolojik açıdan değil, yalnızca biçim açısından ele alırlar. Yani yapıtlararası alışverişler yazara bağlı değil, yazının özünde bulunan bir olgudur. Biçim konusunda görüşler değişip geliştikçe, yazınsal yapıt yine, Boris Eyhenbaum'un da kabul ettiği gibi, *"yalıtılmış bir olgu olarak"*[2] algılanmaz ve *"biçimin, kendinde değil başka yapıtlarla ilişkisi içinde hissedildiği gerçeği"* ortaya çıkar. Rus Biçimcileri iki yapıt arasında ilişki kurarken hep biçim olgusunu ön planda tutarlar; biçimi *"geçmişin yapıtlarıyla bağlantı kurarak sürekli değişim gösteren gerçek bir öz olarak"*[3] anlarlar, dolayısıyla ona *"somut anlamı ve tarihsel önemini dikkate alarak"* yaklaşmayı önerirler. Yapıt karşısında böyle bir yaklaşım metinlerarasının hareket noktalarından biridir. Rus Biçimcileri metinlerarasından söz etmeden, yapıtlarda kullanılan yeni biçimlerin, yerini aldıkları eski biçimlerin kullanıldığı öteki yapıtlarla karşılaştırılarak anlaşılabileceği olgusunu artık benimsemiş, böylelikle metinlerarasının varlığını dolaylı olarak kabul etmişlerdir.

1 A.g.y., s. 46.
2 A.g.y., s. 46.
3 A.g.y., s. 57.

Metinlerarası olgusunun varlığını bildiren bir başka gösterge ise Rus Biçimcilerin, yazılarında sık sık kullandıkları, bir metinlerarası yöntem olan parodi (ya da aynı anlamda kullandıkları pastiş)'dir. En geniş anlamıyla ele alınan parodi (yansılama) yapıtların taklit edilmesi ve dönüştürülmesi örnekçesi olarak ortaya çıkar yapıtlarında. Örneğin Tinyanov, Dostoyevski'nin *Stepançikovo Köyü* adlı yapıtının bir pastiş (öykünme) olduğunu ve *"ön planın gerisinde, hem Gogol'un kişiliğiyle, hem de onun Dostlarla Mektuplaşma'sıyla beslenen bir ikinci planın gizlendiğini"* kanıtlamaya çalışırken pastişin kuramsal tanımını kanıtına koşut olarak yapar. *"Pastişi hem biçimsel bir teknik (parodiye dayalı biçimselleştirme) hem de yazın okulları arasında gerçekleşen ve yazın tarihi açısından son derece önemli olan diyalektik değişimin bir belirtisi"*[1] olarak görür. Bu yolla yazınsal evrimin temel sorunları ortaya çıkar. Tinyanov, kısıtlı da olsa, bir metinlerarası tutum benimseyerek, eski öğelerden yola çıkıp *"yeni bir kuruluş"*[2] gerçekleştirmek ereğindedir. Biçimcilerin kimileri, işlevsel açıdan ele alındıklarında, parodilerin (pastişlerin) belli bir yazınsal okulu gülünç kılarak onun yaratıcı dizgesini yok etmeye yönelik olduklarına inanırlar. Ayrıca çoğu yazarın -örneğin Çehov ve Sterne- bu tekniğe sıklıkla başvurduklarını ileri sürerler. Tomaşevski'nin telkin ettiği gibi, parodi ile kimi yazınsal türler, özellikle de tiyatro alanında ortaya konan yapıtlar taklit edilip dönüştürülürler; kuralları belirlenmiş bir yazın türünün, -örneğin her şeyi kurallara indirgeyen Klasik Yazın- teknikleri *"açıklanır"*, *"algılanabilir"* kılınmaya çalışılır; söz konusu yazınsal türe ait teknikler ilk anlamlarını ya da işlevlerini yitirerek, başka anlamlar ve işlevlerle donatılırlar. Eski bir yazın türünün kullandığı tekniklerin, biçimlerin zamanla *"mekanikleşmesini önlemek için"* yeni-

1 A.g.y., s. 59.
2 A.g.y., s. 60.

lenmelerinin gerektiğini savunan Tomaşevski bu yenileme edimini *"alıntı"*nın işleyişine benzetir:

"Tekniğin mekanikleşmesini önlemek için, onu yeni bir işlev ya da yeni bir anlam aracılığıyla yenilemek gerekir. Tekniğin yenilenmesi de eski bir yazardan yapılan bir alıntının yeni bir bağlamda yeni bir anlamla kullanılmasına benzer."[1]

Türlerin ortaya çıkışları, ardından, belli bir süre sonra, ortadan kalkmaları, eskimiş, *"etkin olmaktan çıkmış"* biçimlerin yeni bir anlam ve işlevle yeni bir bağlama sokularak yeniden güncelleştirilmelerine bağlıdır. Böylelikle Tomaşevski, bizi yazın'ın içerisinde yazın'a özgü bir sürece yerleştirir. Bu süreci en iyi temsil eden de, Rus Biçimcilerine göre, Sterne'in *Tristram Shandy*'sidir. XIX. yüzyılda pastişi (parodiyi) bağımsız bir tür olarak işleyen yazarlar geniş ölçüde onun kullandığı tekniği taklit ederler. Sterne, dizgeli bir biçimde roman tekniklerini parodiye başvurarak dönüştürür, bölümlerin sırasını değiştirir, etki-tepki ilişkisine göre kurulan anlatının çizgiselliğini sürekli olarak uzatılarla keser, geleneksel romanı gülünçleştirir. Böylelikle parodiyle klasik, gelenekselleşmiş biçimsel teknikler gözler önüne serilir; sonunda okur bu tekniklerin artık eskidikleri ve ortadan kaldırılmaları ya da yenilenmeleri gerektiği kanısına varır. Yapıtlar (ya da türler) alaya alınmaya başlandığı andan başlayarak onlarda kullanılan biçimler artık ömürlerini doldurmuşlardır.

Rus Biçimcileri, her ne kadar metinlerarası olgu üzerinde fazla durmayıp, yalnızca onun varlığını, -metinlerarasının adını anmadan- metinlerarasının postmodern eleştiride belirlenen (özellikle Genette'in belirlediği) kimi yöntemlerine -pastiş ve parodi- kısaca değinerek, ilk evrede savunduklarının tersine, kapalı bir uzam gibi gördükleri yapıtların *"öbür sanat yapıtlarıyla kurulan bağıntıya göre ve onlarla gerçekleşen bütünleş-*

1 A.g.y., s. 255.

meler yardımıyla"[1] algılanabileceklerini ileri sürseler de, bu konudaki düşüncelerini yalnızca biçim açısından, yani biçimin evrimi açısından işlemeyle sınırlarlar; sanat yapıtını -şiir ya da düzyazı, yani roman- salt biçimsel yönden tanımlamakla yetinirler. Baktin'in son derece önem verdiği tarihsellik olgusuyla yalnızca *"yazınsal biçimlerin dinamizmi'ni izleyebildikleri"*, bu biçimleri *"geçmişin olguları arasından"* gözlemleyebildikleri ölçüde ilgilenirler. Oysa Baktin, söyleşimcilik kuramını temellendirirken büyük ölçüde tarihsel bir tutum benimser. Baktin'in Rus Biçimcileriyle aralarında olan bu ayrıma başkaları eklenir. En önemli ayrım ise, üstü kapalı olarak metinlerarası olgusundan söz eden, onun işlevsel alanını salt biçimlerin ve tekniklerin gelişimini izlemek olarak sınırlayan Biçimcilerin tersine, onun açık açık bir yapıtın başka yapıtlarla sürekli alışveriş içerisinde olduğunu, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden var olamayacağını, yine her söylemin belli bir tarihsel ve toplumsal alan içerisinde konumlandığını savunmasıdır. Tarihsel ve toplumsal olgulara sıkı sıkıya bağlı kalarak ortaya attığı sözce ve söyleşimcilik adını verdiği kuramı metinlerarası alışverişlerin kapısını aralar. Gerçekten de Baktin'in söyleşimcilik kuramı metinlerarası kavramının oluşumunda temel rol oynamıştır.

MİHAİL BAKTİN

Julia Kristeva bir metin ile başka metinler arasındaki her tür ilişkiyi metinlerarası olarak adlandırır ve metinlerarasını pek çok eleştirmen gibi (Barthes, Riffaterre, Genette, Jenny, Angenot, Ricardou) yazınsallığın bir ölçütü olarak görür. Ancak metinlerarası kavramının yaratıcısı ve kuramcısının *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse* (1969) adlı yapıtıyla Kristeva

1 A.g.y., s. 46.

olduğu çoğunlukla kabul edilse de, aslında kavram özünü Rus eleştirmen Mihail Baktin'den alır. Gerçekten de, biraz önce hatırlattığımız gibi, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden var olamayacağı görüşü söyleşimciliğin, dolayısıyla da, bu görüşten etkilenen Kristeva'nın metinlerarası kavramının kökeninde bulunur. İki sözce arasındaki her tür ilişki söyleşimsel yani metinlerarası bir ilişkidir. Baktin'in söyleşimcilik adını verdiği kuramına daha yakından bakarsak metinlerarasının tam olarak neyi gösterdiği (her ne kadar metinlerarası konusunda yapılan tanımlamalar eleştirmenden eleştirmene ayrımlar gösterse de) daha iyi anlaşılır.

Söyleşim/söyleşimcilik (dialogisme) kavramı Baktin'in neredeyse tüm çalışmalarının değişmez konusudur. Oysa, tüm önemine karşın Baktin'in çalışmalarının Batı'da çok geç tanındığını hemen ekleyelim. Nedeni ise, yapıtlarının Rusya'da kolayca yayımlanamaması, yayımlandıkları zaman da kuramcının V.N. Volochinov ve P.N. Medvedev gibi başka adlar kullanmasıdır. Yaklaşık kırk yıl sonra Kristeva'nın, Baktin'in çalışmalarını Fransa'da tanıtmasıyla, söyleşimcilik kuramı metinlerarası adıyla yeni bir kılığa sokularak Batı eleştiri söylemine uzun bir gecikmenin sonrasında yoğunlukla benimsenen bir kavram olarak sokulmuş olur.

Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi, Baktin'in yapıtlarında da söyleşim, seslerin çokluğu ya da çokseslilik değişmez bir yazınsallık olgusudur. Baktin söyleşimci yöntemini temellendirirken, son derece önem verdiği tarihsel bir tutum benimser, çünkü *"yazınsal biçimlerin dinamizmini"* izleyebilmek, bu biçimleri *"geçmişin olguları arasından"* gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir. Oysa böyle bir tarihsel tutum benimsemek, sanatta tarihsel olguları da ele almak demek, Rus Biçimcilerinin ve onların esinlendikleri Sa-

ussure'ün tarih karşıtı tutumlarına, yani yalnızca yazınsal yapıtı kapalı bir uzam gibi gören, her tür dış unsuru bir kenara itip, onu artsüremli boyuttan sıyırıp tümüyle eşsüremsel boyutta ele alan biçimci tutuma karşı çıkmaktır. Oysa Baktin, yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik bulunduğu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde olduğu ilkesini benimsediğinden, metni yalnızca kendi içerisinde çözümlemeye, onun içkin yasalarını bulmaya uğraşan, yapıtı aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan Rus Biçimcilerinin yöntemini yadsır. Söyleşimcilik ve sözce kuramını başta Rabelais ve Dostoyevski'nin yapıtları olmak üzere pek çok yapıta uygulayarak somutlaştırmaya, sınırlarını belirlemeye çalışır.

Söylemi devingen bir ortam olarak gören Baktin, metinlerarası kavramının oluşumunda temel olan sözce kuramıyla katı bir biçimci çizgide kalmaktan sakınır. Ona göre, yazına ait olsun ya da olmasın her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir. Bu bakımdan benimsediği artsüremsel bakış açısı Rus Biçimcilerinin olduğu kadar, kendisinden esinlenerek metinlerarası kavramını ortaya atan Kristeva, ardından Barthes, Riffaterre ve Genette'in benimsediği eşsüremsel bakış açısıyla büyük ölçüde çelişir. Baktin'in sözce kuramının öteki eleştirmenlerin de ortak olarak paylaştıkları bir diğer yönü, her söylemin başka söylemlerle çakıştığı içerisine başka söylemlerin karıştığı, başka söylemlerle karışmayan söylemin neredeyse bulunmadığını kesin bir ilke olarak ileri sürmesidir: İster güncel, ister sözbilimsel, ister bilimsel olsun -hiçbir yazınsal söylem "önceden söylenmiş"e, "bilinen"e, "ortak düşünce"ye vb. yönelmeden edemez. *"Söylemin söyleşimci yönelimi her söyleme özgü bir olgudur. (...) Nesneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem 'ayrışık', bir başka söyleme rastlar, ve onunla yoğun ve canlı bir etkile-*

şime girmekten kendini kurtaramaz. (...) Yalnızca 'yalnız-Âdem' bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir..."[1] Baktin bir metnin daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinleri özümsediğini, hatta kimi zaman onlara bir yanıt olduğunu kesin olarak kabul eder. Bu düşünceden yola çıkarak, birazdan değineceğimiz gibi, örneğin romanın, ciddi iletiler veren güldürü türlerine bağlı olarak, çoksesli bir yazın türü olduğunu göstermeye uğraşır durmadan. Metni -özellikle de roman metniniçokseslilik niteliğiyle belirdiği için, Rus Biçimcilerinin yaptıkları gibi, tek başına, her tür tarihsel ve toplumsal olguları bir kenara itip, salt dilbilim verileriyle açıklamaya çalışmak yetersiz olur. Bu nedenle Baktin, "dilbilim-ötesi" (trans-linguistique) adını verdiği, farklı yazınsal türlerde söylemlerin özgül işleyişlerini incelemeye yönelik bir bilimin gerekliliğinden söz eder. Böyle bir bilimsel yöntem ile, dilin söyleşimsel özelliğinden yola çıkarak, bugün metinlerarası ilişkiler adı verilen olguları saptamaya girişir. İleri sürdüğü varsayım ise, yine yukarıda söylenenlere bağlı olarak, her sözcenin ya da söylemin tekil bir olgu, tek bir yazarın ya da konuşucunun edimi olmadığı, bir konuşucu (söyleyen) ile bir dinleyici arasındaki bir alışveriş, bireylerarası bir veri olduğudur. Bir başka deyişle, her sözsel iletişim, her sözsel etkileşim bir sözce alışverişi yani bir söyleşim biçiminde gerçekleşir. Bu durumda söylem bireylerarası bir olgudur. Buna bağlı olarak, ister yazınsal olsun ister olmasın, her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal bir bağlamda köklenmiştir ve toplumsal bir çevreye yöneliktir. Her sözce, her söylem aynı zamanda onu oluşturan ayrışık bir sözün taşıyıcısıdır. Dilin yapıcı unsuru olan, Todorov'un Baktin'in "raznogolosie" sözcüğüne karşılık olarak önerdiği "hétérologie" (yani farklı bireysel söylem biçimleri)[2] özelliği

1 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1975, s. 102.

2 Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, s. 88-89.

dillerin çeşitliliğiyle karşılaştırılır. Her sözce bir ayrışıklık niteliğiyle belirdiğinden sözcenin "benzeşiklik" niteliği bu durumda yerini "ayrışıklık" niteliğine, dilin birliği ise parçalanmaya bırakır. Her söylem, her sözcük onu belirleyen bir başka söylemi kapsar; içerisinde başka sözceleri barındırmayan sözce tasarlamak olanaksızdır: *"Ne olursa olsun, bir söyleyenin söyleminin nesnesi belli bir sözcede ilk kez bir söylem nesnesi değildir, söyleyen ondan ilk kez söz eden de değildir. Nesne daha önce tartışma konusu olmuş, açıklanmış ve farklı biçimlerde değerlendirilmiştir, söylem, içerisinde farklı bakış açılarının, dünya görüşlerinin, eğilimlerin kesiştiği, bir araya geldiği ve birbirinden ayrıldığı bir yerdir. Herhangi bir söyleyen, henüz gösterilmeyen nesneler karşısında bir Âdem değildir ki ilk kez adlandırsın."*[1] La Bruyère'in *Karakterler*'de dile getirdiği gibi, sözcükler daha önce hep kullanılmış, bir sözün nesnesi daha önce hep söylenmiştir. Öyleyse bir sözce her zaman onu biçimleyen öteki sözcelerin alanından alınmıştır. Sözcenin ayrışıklığı dillerin ayrışıklığıyla karşılaştırıldığından, her sözce ayrışık bir söyleme gönderir; her söylem içerisine bir başka kişinin sesi ve söylemi karışır. (Sözcükler daha önce kullanıldıklarına göre kesişmemeleri olanaksızdır). Böyle bir alışveriş işlemi o denli yoğundur ki artık tekseslilik (monologisme) çokseslilik karşısında silinir; bir bireyin sözüne başka bir bireyin sözü karışır, bu da sözceye ayrışıklık niteliği verir. Yazınsal söylemde son derece önemli olan söyleşimsellik, her söylemin, özellikle de romanın, yapıcı bir unsuru olur. Gerçekten de Baktin yazınsal türler içerisinde söyleşimcilik yöntemine en elverişli olan romanda farklı seslerin bir anda duyurulabileceğini, romanın resmi söylemin tekseslilik ve tekülküsellik özelliğine karşı çıkarak devrim yaratan bir tür olduğunu söyler. Bu açıklığı oluşturan ilke, karşılıklı konuşma, bir başka deyişle söyle-

1 *Esthétique et Théorie du Roman*, s. 102.

şim(cilik), yani, daha önce belirttiğimiz gibi, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki içerisine sokulabilme özelliğidir.

Söyleşimsellik ya da çokseslilik romanın belirgin bir özelliğidir. Baktin tekseslilik altına şiir türünü yerleştirir. Önceleri çokseslilığin her yazınsal türe özgü bir özellik olduğunu savunan Baktin'in sonradan şiirin -özellikle de lirik şiir- teksesli bir nitelikte olduğunu söylemesi çelişki yaratır. Çünkü Baktin'e göre şiir bir sözcelem edimidir, ozan kendi söylemini doğrudan kendisi üstlenir, oysa roman yazarı dili ön plana çıkararak söz alışverişlerini çoğaltır. Bu durumda roman türü söyleşimi en somut, en açık biçimde gerçekleştiren bir yazın türüdür. Romanın konusu konuşan insan ve söylemidir. Dili bir ileti vermeye yarayan bir aracı olarak kullanmaz, çünkü dilin kendisidir; her zaman önceki sözce ve sözcelemlerle belirlenir. Üstelik romanın özgüllüğü, her tür tekanlamlı söyleme son vermiş olmasıdır. Yazar yalnızca kendi adına konuşmaz, değişik söylemleri aralarında etkileşim durumuna getirir. Öyleyse roman sözcelemi bütünüyle çoğuldur. Özellikle kişiler roman metnine farklı sesler katarlar. Bu seslerin roman metninde katmanlaşması, üst üste yığılması onun çokdilliliğine ya da çokseslilığine katkıda bulunur. Romanın ister yazınsal olsun -şiir, öykü vb.- ister olmasın -gelenek incelemeleri, sözbilimsel, bilimsel, dini metinler vb.- ona benzemeyen farklı türlere de içerisinde yer vermesi onun çoksesli ya da söyleşimci nitelikte bir yazın türü olduğunu kesinler.

Baktin, roman türünden yola çıkarak söyleşimcilik kuramını somutlaştırmaya uğraşırken toplumsal dilin dönüşümüne geniş yer ayırır. Toplumsal dilin dönüşümü romandaki çokseslilığin bir özelliği olmakla kalmaz, aynı zamanda romanın kendi tarihselliğine, toplumsal ve düşünyapısal boyutuna da tanıklık eder: *"Tarihsel varlığı ve çokdillilik evrimi süresince dil, gücül diyalektlerle dolmuştur. Bu diyalektler pek çok biçimde iç*

içe girmişlerdir (...) Dil, tarihsel olarak geçmiş ve gelecek başka dillerle, dilbilgisel olarak allanıp pullanmış 'aristokratlar'ın, yine dilbilgisel olarak 'sonradan görmeler'in, çok sayıda 'dil talihlileri'nin dilleriyle az çok önemli, şu ya da bu uygulama alanı, toplumsal açılımlı dillerle dolup taşan, çokdilli bir oluş olarak gerçektir. Romanda böyle bir dil imgesi, toplumsal bir görüngü söylemine ve diline yapışık toplumsal bir düşünyapıbirim imgesidir".[1]

Öyleyse romanda çokbiçimli türler, meslekler, toplumsal öbekler (soylu dili, çiftçi dili, satıcı dili, köylü dili vb.) yazınsal ve düşünyapısal görüngüler ve dillere yer verilebildiği gibi yönlü, sıradan dillerden (dedikodular, kibar çevre dedikoduları, hizmetçilerin konuşmaları, argo vb.) izlere de yoğun olarak rastlanabilir. (Kristeva, Antoine de la Salle'in *Jehan de Saintré* adlı romanında bu izleri saptar).

Baktin, varsayımını kesinlemek, roman dilinin tarihsel ve toplumsal dönüşümünü somutlaştırmak, böylelikle onun çokdillilik özelliğini açığa çıkartmak için İngiliz alaycı romancılarının (Fielding, Sterne, Dickens) yapıtlarını ele alır. Her tür roman söyleminin belirleyici özelliği olan çokseslilığin alaycı romanda açıklıkla belirdiği sonucuna varır. Adı geçen yazarların romanlarında yaşadıkları dönemin konuşma ve yazı (yazınsal) dilinin tüm katmanlarında parodik izler bulur. Yazarlar, yazınsal dilin tüm biçimlerine yapıtlarında yer vermişlerdir. Ele alınan konuya göre yazınsal ya da yazınsal olmayan türler kimi zaman yazarın doğrudan bir söylemiyle aktarıldıkları gibi, dokunaklı, töresel, öğretici, duygusal, içli vb. tonlarla ve kimi zaman destanı, kimi zaman İncil'dekini andıran bir anlatı tonuyla, kimi zaman da üst ya da alt tabakadan kişilerin konuşma biçimlerine göre anlatıya sokulmuşlardır.

1 A.g.y., s. 153.

Alaycı roman dışında roman söyleminin belirgin özelliği olan çokseslilik ya da söyleşim en açık biçimde Dostoyevski'nin romanlarında karşımıza çıkar. Dostoyevski'nin romanlarının bu yönü üzerinde Baktin de uzun uzun durur.

Gerçek çokseslilliğin en güzel örneklerini onun romanlarında bulan Baktin'e göre yazarın sahneye koyduğu kişiler, "ülkücü kahramanlar" yazarın söyleminin nesneleri değil, *"kendi öz söylemlerinin ayrı birer özerk taşıyıcısı"*dırlar. Burada yalnızca kişilerin sayıca çokluğu yeterli olmaz; Dostoyevski'nin bize duyurduğu sesler, yaratıcılarının yanında yer alabilen, onun söylediklerini haksız çıkarabilecek ve ona karşı çıkabilecek *"özgür insanların"* sesleridir. Bu yönüyle yazar geleneksel roman anlayışı içerisinde yer alan yazarlardan ayrılır: Dostoyevski romanlarında düşüncelerini kendi sesiyle ya da kişilerden biri aracılığıyla açıklamaz; yapıtını tüm yapısıyla, yarattığı özgün roman biçimiyle açıklar. Dostoyevski'nin romanlarında her şey, yazarın kahraman konusunda söylediği şeyler, sanki gerçekten biri varmış, söylenenleri dinliyormuş, söylenenleri yanıtlıyormuş, kısacası kendisiyle konuşuluyormuş gibi olup biter. Bu nedenle Baktin, Dostoyevski'yi gerçek çoksesli romanın yaratıcısı olarak görür. Onun romanının temel ilkesi söyleşimdir. Kişilerden herhangi birini, insan doğasını, toplumsal bir tipi, ruhsal bir özyapıyı simgeleyen belirlemeler ağı içerisinde, "O" zamiriyle belirlenen ayrı bir kişi yaratmak yerine, kişiyi kendisiyle konuşulan bir "Sen"e dönüştürür. Üstelik hiçbir çekincesi olmadan düşünen ve konuşan bir kişidir Dostoyevski'nin yarattığı yeni roman kişisi. Yazar onu belirlemek yerine, sorgular, kışkırtır, dinler. Yazarla kişi arasında uzun söyleşiler geçer. Yazarın benimsediği, başkasını (roman kişisini) konuşmaya isteklendirmek ve onu dinlemek gibi bir tutumu Baktin, Dostoyevski'nin tüm romanlarındaki anlatının yapısını irdeleyerek göstermeye, durmadan yazarın dilinde karşılıklı söyleşimi so-

mutlaştırmaya uğraşır. Dostoyevski'nin romanlarında dil çakışan, kimi zaman da birbirini tamamlayan maksatları dile getirdiği gibi, çakışmayan, çelişik, karşıt düşünceleri de açıklar.

Dostoyevski'nin romana getirdiği yenilik budur Baktin'e göre. Gerçeğe ancak konuşarak ulaşılabilir, düşüncelerin gerçek anlamda aktarılabildiği biçim konuşmak, karşılıklı söyleşmek, düşünce alışverişinde bulunmaktır. (Bu nedenle Dostoyevski'nin romanlarında kişiler sayfalarca karşılıklı konuşurlar). Buna göre Dostoyevski'nin romanlarında iki temel söylem vardır: Kahramanın söylemi ve yazarın söylemi. Kahramanın sahip olduğu dünya görüşü yazarın temel nesnesi olur: Kahramanın söylemi (düşündüğü şeyler, dünyayı algılama biçimi vb.) hem yazarı temsil eder hem de yazar kahramanın söylemini kendince bize aktarır: *"Romana sokulan çokseslilik (çokdillilik) (...) yazarın maksatlarını anlatmaya ve yansıtmaya yarayan, başkasının söyleminin yine başkasının söylemindeki bulunma durumudur. Bu söylem çift sesli olma özgüllüğü ile belirir. Aynı anda iki söyleyenin birden işine yarar ve iki değişik maksatı anlatır: -Doğrudan- konuşan kişininkiyle -yansıtılan- yazarın maksatını. Böyle bir söylem iki ses, iki anlam ve iki anlatımı kapsar."*[1] Dostoyevski'nin romanları bu tanıma tıpatıp uyar.

Ancak, her ne kadar Dostoyevski, roman türünde söyleşimciliği gündeme getiren yazarlardan biri olduysa da aslında Batı yazınının uzun söyleşim geleneği ona bu yolu açmıştır. Gerçekten de Baktin söyleşimsel romanın ilk izlerini antik dönemdeki, ciddi iletiler veren güldürü türlerinde, özellikle de *Socrates Söyleşileri*'nde ve *Menipos Taşlamaları*'nda bulur. Bu türlerin özelliklerine geçmeden önce Baktin'in, Dostoyevski'nin romanlarında çokseslilik özelliklerini saptarken önerdiği, bir metinde olası söyleşim biçimlerinin neler olduğunu hemen anımsatalım.

1 A.g.y., s. 144.

Baktin'e göre, aktarılan söylem, bir romanda açık ya da kapalı biçimde bir söyleşime giren bağımsız iki söylemin varlığını gösterir. Bu düşünceyi somutlaştırmak için *La Poétique de Dostoeivski*'de Baktin, söylemsel yapıların bir tiplemesini yapar ve farklı sözceleri romandaki işlevlerine göre sınıflandırır. Dostoyevski'nin romanlarını gönderge metinler olarak ele alan Baktin, çiftsesli söylem adını verdiği, yani hem söylemin nesnesine hem de başka bir söyleme, başkasının söylemine yönelik değişik söylem tipleri arasında önerdiği sınıflamayla söyleşimciliğin estetik değişkelerini kuramsal yönde tanımlar.

Baktin'in önerdiği söylemsel oluşumların ilk öbeğinde "monologique" (teksesli-tekanlamlı) sözce adını verdiği, yazarın dolaysız anlatımını ("Ben" diyen bir anlatıcı kendi görüngüsünde her şeyi elinde tutar), ya da, aynı biçimde, kişinin, nesneleştirilmiş sözcenin ("O" kapalı ve bitmiş bir dizge içerisine sokulmuştur) dolaysız anlatımını kapsayan söylemsel biçim yer alır: Bu durumda, tek bir bilen özne vardır, ötekilerin hepsi bilgisinin nesneleridir. Bu nedenle, öteki sözceler, yazarın anlatısal söyleminin egemenliği altındadır. Yazar, öteki sözceleri ayrı "kendilik"ler olarak görür, onların ne olduklarını anlamaya çalışmaz, kendi amaçlarına uygun kullanır. Her biri teksesli bir sözce oluşturur. Söylem tek bir nesneye yöneliktir ya da yazarca belli bir yönelimin nesnesi yapılmıştır. Söylemi anlam ya da ton bakımından hep değişmeden aynı kalır. Bu nedenle somut söylem *"sanki teksesli, doğrudan bir söylemmiş gibi yankılanır"*. Baktin bu tip sözcenin en iyi örneklerini Tolstoy'un yapıtlarında bulur: Yazar roman kahramanı "ile" konuşmaz, kahraman"dan" söz eder.

İkinci tip sözce ise, yine Baktin'e göre, "söyleşimsel" yani çift-sesli bir sözcedir. Roman kahramanı, üretilen söylemde kendisiyle konuşulan, kendisine seslenilen öznedir. Baktin bu durumda, metin içerisinde yazarın "bilinç"i ile çelişen ayrı bir

"bilinç"in varlığından söz eder: *"Gösterilen söz, aynı düzeyde ve eşit koşullarda gösteren söz ile yan yana bulunur. Farklı söyleşimsel açılarda iç içe girer, üst üste gelirler. Bu yan yana bulunmanın sonucu olarak da ilk planda sözün yeni görünümleri ve yeni işlevleri açığa çıkar."*[1] Yazar, bir başkasının sözcesini ona yeni bir anlam vererek, kendi amaçları doğrultusunda kullanabilir, ancak sözcenin daha önce sahip olduğu anlamı atmaz. Bu durumda sözce ikili (çift-yönlü) bir değer kazanır, çünkü sözce farklı söylemlerin kesiştiği bir yer olur. Bir başka sözcelem öznesinden kaynaklanan sözceye gönderen sözce durumunda ise Baktin üç tip ayrım yapar. Birincisi: İlk sözcenin ikinci bir sözceyi, içerisinde sözcenin çift-yönlülük özelliğinin zayıf olduğu, düşünyapısal bir düzlemde hiçbir çatışma olmadan özümsediği biçemleştirme; burada metnin tek bir anlamsal yönelimi bulunur, ikincisi: İki sözcenin maksatları arasında doğrudan bir çatışma bulunan ve çift-yönlülüğün, sözcenin birden çok yönelimi nedeniyle arttığı parodi, üçüncüsü: Bir başkasının sözcesinin yoğun olarak değişime uğratılması; bu durumda yazar konuşur ancak bir başkasının biçimi değiştirilen sözcesi yeni söylemde yine algılanabilir.

Baktin'in önerdiği bu ayrımlar, günümüz metinlerarası ilişki yöntemlerinin araştırma alanına girer. Genette'in *Palimpsestes*'te, Baktin'in söyleşimcilik adı altında kısaca değindiği sözce alışverişlerini, daha dizgeli olarak uzun uzun ele alır. Kristeva'nın *"metinlerarası"*, Genette'in *"metin-ötesi"* (transtextualité) başlığı altında çözümledikleri metinler arasındaki ilişkiler sonuçta her yazınsal yapıtın, bir eleştirmenden ötekine değişebilen adı ne olursa olsun söyleşim içerisinde olduğu, içerisinde başka söylemlere göndermeyen, aktarım biçimi nasıl olursa olsun, başka sözcelere yer vermeyen anlatı bulunmadığı sonucuna götürürler. Günümüz eleştirmenleri gibi Baktin de içerisinde

1 Mikhaïl Bakhtine, *la Poétique de Dostoeivski*, Paris, Seuil, 1970, s. 238.

başka sözcelerden izler taşımayan metnin olmadığını savunan sözce kuramına bağlı olarak, iki farklı gösterge dizgesinin ilişkilendirilmesinin sonucu olan çiftanlamlı söylemin, özellikle *Socrates Söyleşileri, Menipos Taşlamaları* ve bu türlerin bağlı oldukları Karnaval geleneğinden doğduğunu ileri sürer. Dostoyevski her ne kadar romandaki söyleşimsellik ilkesini gündeme getiren en önemli yazar olduysa da, Baktin, çoksesli romanın izlerini önce *Socrates Söyleşileri* ve *Menipos Taşlamaları*'nda arar. Güldürürken aynı zamanda ciddi iletiler veren bu türlerin, Batı geleneğinin ayrılmaz bir parçası olan Karnaval geleneği ile derin bağları bulunur. Karnaval'ın sahip olduğu özellikler yazın alanında dönüştürülerek, Baktin'in *"yazın'ın karnavallaştırılması"* adını verdiği şeyi oluştururlar. Söz konusu türler dünyayı bir karnaval görüntüsüyle ele aldıklarından, yalnızca ciddi iletiler veren destan ve ağlatı gibi resmi söylemin yapıcı unsuru olan tekseslilik niteliğiyle çelişirler. Gerçekten de onların kimi özellikleri bu çelişkiyi açıklıkla belirtir.

Ciddi iletiler veren türlerde yazarlar gerçekliği işler, konuları gerçeklikten alır, özgür yaratıyı benimseyerek geleneği bir kenara bırakırlar. Konular destan ya da ağlatı ayrımı yapılmadan ele alınırlar. Destan ve ağlatı türlerinin tersine, gerçek geçmişten değil, şimdiden yola çıkılarak, doğrudan bir ilişkiyle işlenir. Yine destan, ağlatı, lirik şiirdeki gibi biçemsel birlik aranmaz. Farklı biçemlerin ve seslerin duyurulması adı geçen türlerin belirgin özellikleri arasındadır. Baktin, ciddi iletiler veren güldürü türlerinin son görünümü üzerinde durarak şöyle der: *"Onları belirleyen, anlatıdaki seslerin (tonların) çokluğu, yücenin ve sıradanın, ciddinin ve güldürünün iç içe bulunmasıdır; bu türler bütünüyle 'bulunmuş el yazmaları', aktarılan söylemler, yüksek türden parodiler, gülünçleştirilmiş alıntılar vb. 'ara' türleri bol bol kullanırlar"*.[1] Ciddi iletiler veren güldürü

1 A.g.y., s. 153.

türleri karnaval geleneği ile sıkı sıkıya bağıntılıdırlar. *"Töremsel özellikte, bireşimsel bir gösteri biçimi olarak"* karnavalın, Baktin'e göre, yazın üzerinde belli bir etkisi vardır; *"karnaval yazın'a dönüştürülerek bir somut simgeler dili"* oluşturulur. Yazın alanında karnaval söyleminin, çokseslilik ya da söyleşimcilikle ilgili olarak, birkaç özelliği şöyle özetlenebilir: Karnaval bir gösteri olsa da sahnede oynanmaz; tam bir eşitlik içerisinde, karnaval'a katılanlar aynı zamanda hem oyuncu hem de seyircidirler. Orada kural, kanun, yasaklama, toplumsal rütbeler, eşitsizlik yoktur. İnsanlar arasındaki her tür uzaklık silinir; herkes serbestçe, birbirine son derece yakın olarak karnavala katılır. Yetkeci yaşam biçimine karşı bir biçim olan karnavalda herkes özgürce konuşur, düşüncelerini dile getirir ve devinir. İster düşünceler, ister değer dizgeleri, ister olgular söz konusu olsun, her konuya el atılır. Dolayısıyla yukarı/aşağı, kutsal/dindışı, yüce/anlamsız vb. karşıtlıklar yok olur. Üstelik yetkeye, dinsel olana serbestçe eleştiriler yöneltilebilir. Bu nedenle karnaval çoğu zaman çift-anlamlı yönüyle belirir. Örneğin, "gülme" hep çift-anlamlı nitelik taşır. Yasaklanan çoğu şey "gülme" yoluyla açıklanır. Yasal düzen, kilise yine onunla alaya alınır. Alay (parodi) bu nedenle karnaval'ın, özellikle de karnaval geleneğinden doğan *Menipos Taşlamaları*'nın ayrılmaz parçasıdır. Alay ederken ve güldürürken aynı zamanda ciddi bir ileti verdiği için de söyleşimsel nitelik taşır. İki özelliği bir arada bulundurur.

Karnaval geleneğine bağlı olarak ortaya çıkan *Socrates Söyleşileri* ve *Menipos Taşlamaları*, dildeki söyleşimselliği en iyi somutlaştıran türlerdir.

Destan, ağlatı gibi teksesli türlerin aktardıkları salt, tek bir gerçek yerine, *Socrates Söyleşileri* ona, söyleşimci bir yöntem benimseyerek, söyleşerek ulaşmak yöntemine dayanır, çünkü gerçek tek bir insanın kafasından fışkırmaz. Gerçek ancak onu hep birlikte arayan insanlar arasındaki söyleşimsel iletişim sü-

recinden doğar. Gerçeği tanıyan tek kişi olmadığını söyleyen Socrates, insanları bir araya toplayarak, onları sonunda gerçeğe ulaşacakları bir tartışma içerisine sokarak bir aracı rolü oynar yalnızca. Göreceli olarak bir halk diliyle geçen *Socrates Söyleşileri* iki sözbilimsel betiye başvurur: Belli bir konuda farklı bakış açılarının karşılaştırılması olan *"syncrèse"* ve kendisiyle konuşulan kişinin söyleminin açığa çıkmasına olanak veren, yani onu serbestçe konuşmaya, düşüncesini en uç sınırına kadar açıklamaya itmek, söylem yoluyla söylemi kışkırtmak olan *"anacrèse"*. Kişileri konuşturarak karmaşık, anlaşılmaz, belli bir noktaya saplanıp kalmış düşüncelerini aydınlatmaya, doğru ve yanlışlarını, eksiklerini bulmaya uğraşılır. Bu yöntem ile en az iki farklı düşünce alışverişi içerisine giren, birbirlerini yanıtlayan kişiler arasında özgür yaratım yolunu açan gerçek bir çokseslilliğin temelleri atılır. Ayrıca Baktin, *Socrates Söyleşileri*'nin az çok parodik örnekçelerden oluşan farklı biçemlerin ve diyalektlerin karma bir dizgesi olduğunu belirtir.

Socrates Söyleşileri zamanla yerini, içerisinde yine söyleşimsel özellikler bulunan ve kökü karnaval folkloruna uzanan *Menipos Taşlamaları*'na bırakır. *Socrates Söyleşileri* geleneğinden doğan, adını İsa'dan önce üçüncü yüzyılda yaşamış ozan ve filozof Ménippe de Gadare'dan alan *Menipos Taşlamaları*'nda, *Socrates Söyleşileri*'nde izlerine rastlanan tarihsel zorunluluklar aşılarak, şu ya da bu geleneğe bağlı kalmadan ve hiçbir dış bağımlık olmadan, konular özgürce işlenir, büyük ölçüde felsefi düşünceler serbestçe dile getirilir. Karnaval söylemi gibi *Menipos Taşlamaları*'nda hem parodik bir eğilim benimsenir hem de ciddi iletiler verilir. Dönemin toplumsal ve siyasal güncelini eleştirdikleri için pek çok kimse tarafından benimsenen bir tür olmayan *Menipos Taşlamaları*, öykü, mektup, söyleşi, dize, düzyazı, sözbilimsel tumturak, güldürü vb. tür ve biçemlere yer verdiklerinden bir çokbiçemsel (ve çoktürlülük)

niteliğiyle kendilerini belli ederler. Söyleşimcilik, *Menipos Taşlamaları*'nın son görünümü olan çokbiçemlilik özelliğiyle daha kesin bir boyut alır. Karnaval geleneğine bağlı olarak ortaya çıkan *Socrates Söyleşileri* ve özellikle de *Menipos Taşlamaları* farklı biçem, farklı türler, farklı anlatımlar vb. ayrışık unsurları birleştiren çoksesli romanın yolunu açmışlardır.

Ortaçağda kimi tarihsel belirlemeler, yazının karnavallaştırılması olgusunu güçlendirirler. Bu belirlemelerin en önemlileri, bir yandan resmi ve dini söylemin katılığı ve doğmatizmi, öte yandan papazların kullandıkları dil ile halkın kullandığı günlük dil arasında büyüyen uzaklık olmuştur. Gerçekten de Baktin'in belirttiği gibi, *Menipos Taşlamaları* en açık ve özgür biçimiyle "tartışmalar"da, küçük günlük konuları işleyen oyunlarda, "moralite" oyunlarında, mucize konularını ele alan oyunlarda, sonraları ise dinsel oyunlarda ve bir siyasal taşlama biçimi olan "soti"ler gibi ortaçağın söyleşimci ve karnaval özelliklerine sahip türlerde sürerler. Özellikle dini konuların işlendiği kutsal metinler alay yoluyla söylensel niteliklerinden çekilip alınırlar. Buna resmi Klasik Latincenin yerini halkın konuştuğu sıradan dilin alması eklenir: *"Latince yazılmış kutsal metinler sıradan ulusal dilin arka planında yansır. Sıradan dilin sahip olduğu dizge Latince yazılmış metinlerin odağına yerleşir. Özde, Latin Parodisi bu yüzden ikidilli bir olgudur: Artık yalnızca tek bir dil olmasına karşın, bu dil başka bir dilin ışığı altında yapılanır ve algılanır; kimi durumlarda yalnızca vurgular değil, aynı zamanda sıradan dilin sözdizimsel biçimleri açık açık Latin Parodisi'nde görülür. Latin Parodisi kasıtlı olarak çiftdilli bir karışımdır."*[1] Parodi'nin hem düşünyapısal hem de dilsel düzlemde etkin olduğu bağlamda söylemdeki iyelik kavramı ortadan kalkar, onun yerine biçimsel olarak söyleşimsel bir yazın

1 Mikhaïl Bakhtine, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, s. 75.

anlayışı yaygınlık kazanır: *"Başkasının sözünün rolü o dönemde çok büyüktü: Kimi alıntılar açıkça belirtilirdi, oysa bu alıntıların kimileri yarı yarıya ya da bütünüyle gizli, yarı bilinçli ya da bilinçsiz, doğru, ya da maksatlı olarak biçimleri değiştirilmiş, serbestçe yeniden yorumlanmışlardır. Birinin söylemi ile kendi söylemi arasındaki belirleyici sınır çizgileri esnek, belirsiz, çoğu zaman bilerek biçimi değiştirilmiş ve bulanıklaştırılmıştır. Bazı metin tipleri başka metinlerin birer mozaiği gibi kurulmuşlardır. 'Cento' adı verilen özel bir yazın türü sırf başkalarının dizelerinden ya da yarım dizeleri alınarak oluşturulmuştur. Ortaçağ Parodisi'nin en etkin isimlerinden Paul Lehmann, ortaçağ yazın tarihinin ve Latin yazınının bir başkasının malı olan şeyin yeniden işlenerek ve taklit edilerek, kendine mal etme tarihi"* olduğunu belirtir.[1]

Yenidendoğuş'a gelindiğinde, karnaval düşüncesi tüm önemli yazınsal türleri kaplamış ve onları tözsel olarak dönüştürmüştür. Karnaval yazınının en iyi örneğini de Cervantes'in *Don Kişot*'u yine çoksesli, söyleşimci romanın ya da karnaval yazınının en iyi örneklerini Rabelais'nin yapıtlarında bulur Baktin. Ancak XVIII. yüzyıldan başlayarak eski yazınsal biçimler yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlar. Bu yüzyılda Baktin'e göre Fielding'in *Tom Jones*'u, Wieland'ın *Agathon*'u, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i ile eleştirel ve özeleştirel bir roman biçimi doğar. Voltaire'in öykülerinde *Menipos Taşlamaları*'nın ve Karnaval geleneğinin derin izleri olsa da özellikle Dostoyevski'ye gelindiğinde, eski geleneksel yazın türleri ve biçimleri en belirgin biçimde bulunur.

Söyleşim ilişkisi biçimsel bir seçim, bir yazınsallık olgusu yanında insan yaşamındaki etkinliklerin bir parçasını da gösterir: *"Söyleşimsel ilişkiler Dostoyevski'nin romanının tüm yapısal unsurları arasında kurulur, yani kontrpuan'da olduğu gibi,*

1 A.g.y., s. 61.

aralarında çelişirler. Söyleşimcilik olgusu bu durumda biçimsel olarak oluşmuş yanıtlar arasındaki ilişkileri aşar; neredeyse evrensel niteliklidir ve tüm insan söylemini, tüm ilişkileri ve insan yaşamının tüm görünümlerini, genel olarak, anlamı ve değeri olan her şeyi kapsar."[1] Alıntıdan kolaylıkla çıkarılabileceği gibi, yalnızca metinsel düzlemde kalarak her sözcenin yalnızca bir söyleyenin ürünü olmadığını, söyleyenle dinleyen arasında ortak etkileşimin sonucu olduğunu, hiçbir söylemin de anlamsal olarak el atılmamış olmadığını anlamak, dolayısıyla her söylemin yaşanmış başka durumlardan ve doğduğu yazınsal ortamdan kaynaklandığı, her yazınsal yaratının bir yazarın eskilerden yola çıkarak yeniden yarattığı tonlamaların değiştirilip yeniden değerlendirildiği, kısacası *söyleşim boyutundan yoksun sözcenin* olmadığı olgusunu benimsemek gerekir.

JULİA KRİSTEVA

Kristeva'nın postmodern eleştiri alanında ortaya attığı metinlerarası kavramı Baktin'in söyleşimcilik adını verdiği ve son tümcede özetlediğimiz *("söyleşim boyutundan yoksun sözce yoktur")* düşüncesinden kaynaklanır. Gerçekten de 1960-1970 yılları arasında yazın eleştirisi alanında yaygın bir biçimde kullanılan metinlerarası kavramını ortaya atan Kristeva, (Roland Barthes, Todorov ve *Tel Quel* dergisi yazarlarının katılımıyla,) Baktin'in düşüncelerini Fransa'da tanıtmaya; *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse (1969), Le Texte du Roman* (1970) ve *La Révolution du Langage Poétique* (1974) adlı yapıtlarında, onun söyleşimcilik kuramını metinlerarası adı altında, göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele alıp kendince tanımlamaya girişir. Baktin'in söyleşim kavramına

1 *La Poétique de Dostoievski*, s. 77.

dayanarak, Kristeva, metinlerarasılık olgusunu kendi göstergebilimsel yazın kuramının odağına yerleştirir. Kristeva da Baktin'in tanımladığı biçimiyle, söylemin konumu ve metnin konumu arasında bir koşutluk kurarak, nasıl ki bir söylem (ya da sözce) hem söyleyenin hem de dinleyenin ortak ürünüyse ve kendinden önceki ya da çağdaş sözcelere gönderiyorsa, metnin de her zaman öteki metinlerin kesiştiği yerde bulunduğu ilkesini benimser. Kristeva metin tanımını hep söyleşimciliğe/ metinlerarasına bağlı kalarak yapar.

Kristeva, metni doğrudan bir bilgi verme ereğinde olan, bildirişime yönelik bir sözü önceki ya da eşsüremli öteki sözcelerle ilişkilendirerek, dili yeniden düzenleyen "dilbilim-ötesi bir aygıt"[1] olarak tanımlar. Metin belli bir işlevi yerine getiren, belli bir "iş" yapan bir aygıttır. Metnin yerine getirdiği işlev gösterenleri yeniden dağıtmaktır. Farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak yeni bir metin (dolayısıyla yeni anlamlar) üretmektir. Dil üretici bir işlev gerçekleştirir; dil yoluyla, metin gösterenleri yan yana ekler, onları bir bağlamdan alarak yeni bir bağlam içerisine dönüştürerek sokar, böylelikle karşılıklı ilişkiler içerisinde belli değişiklikler yaratır. Bu ilişkiler metinlerarası ilişkilerdir. Metin, metinlerarası açısından bakıldığında, bir alıntılar mozaiği olarak tanımlanır:

"Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür."[2]

Bu durumda, metnin anlamını, gösterenlerin yeniden düzenlenişi ve dönüşümü içerisinde aramak gerekir.

Baktin'in sözce kuramında durmadan dilin söyleşimsellik niteliğini savunması gibi, Kristeva da metni tanımlarken, metinlerarasını metnin en belirgin özelliğiymiş gibi ön plana çıkarır,

1 Julia Kristeva, *Sèmèiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, s. 52.
2 A.g.y., s. 85.

onu metnin yazınsallığının temel ölçütü yapar. Bunda şaşılacak bir şey yoktur. Şiirsel dili gündelik dilden ayıran, şiirsel dildeki sözcük seçimleri, sözdizimsel dağılım ve sözcenin göndergesel işleviyle ilgilenerek yazınsal dile özgü biçimsel özellikleri saptamak ereğinde olan, böylelikle yazın'ın özüne, yani onun yazınsallığına ulaşmak isteyen Rus Biçimcileri gibi Kristeva da metinleri ve dili daha çok içsel bir yaklaşımla ele alır. Bu durumda, ona göre, yazınsal söylemin temel özelliği onun bir metinlerarası olarak tanımlanabiliyor olmasıdır. Yazınsallık öyleyse *"çokanlamlılık"*, *"çokseslilik"* niteliğiyle belirir: *"Çokanlamlılık göstergebilimsel bir çokdeğerliliğin farklı göstergebilimsel dizgelere aitliğin bir sonucu olarak ortaya çıkar."*[1] Metinlerarası olmadan yazın olmaz. Metinlerarasılık her gösteren dizgesinin, yazınsal söylemin içsel bir niteliğidir.

Metinlerarasını yazınsallığın bir ölçütü yaptıktan sonra Kristeva defalarca onu aynı doğrultuda tanımlar. Metinlerarası tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir. Kristeva, benzer tanımlamalarına bağlı kalarak, metinlerarasının, özellikle *Le Texte du Roman*'da dizgeli bir uygulamasını yapar. Antoine de la Salle'in *Jehan de Saintré* adlı romanında bulunan yazılı ya da sözlü, dilbilimsel ya da dilbilimsel olmayan dizgelerin izlerini; çok sayıda farklı gösterge dizgelerinin (karnaval söylemi, saray şiiri, skolastik söylem...) yeniden dağılımlarının sonucunu araştırır. Metinlerarasının bir ya da birden çok gösterge dizgesinin bir başkasında dönüşümü, De la Salle'ın romanının *"çoksesli"* bir roman olduğu sonucuna varır.

Metni içsel bir yaklaşımla ele alan, metinlerarasını metnin yazınsallığının ayrılmaz bir unsuru olarak gören Kristeva'nın

1 Julia Kristeva, *la Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, s. 60.

metin ve metinlerarası tanımını biraz daha yalınlaştırırsak, metinlerarasının metinlerin bir yer değiştirmesi, metnin ise bir birleşim düzeni, yazının, yeniden dağıttığı parçalar arasında sürekli alışveriş yeri olduğunu söyleyebiliriz. Yazı, önceki sonsuz metinler alanından aldığı parçalardan yola çıkarak, onları anlatısal sözdizimde çizgisel olarak bir bütün oluşturabilecek biçimde uç uca ekleyerek yeni bir metin ortaya çıkarır. Bu bakımdan, metinlerarası bir göndergeyi arayıp bulma durumu ortadan kalkar. Çünkü, Kristeva'ya göre, metinlerarası bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir *"yer (ya da bağlam) değiştirme"* (transposition) işlemidir.

Kristeva önceleri *"bir göstergeler dizgesinin başka bir dizgeye geçişi"*ni ve bu yolla eski gösteren dizgesinden yola çıkarak yeni bir gösteren dizgesi oluşturulması işlemini metinlerarası olarak adlandırırken, 1974 yılında yayınladığı *La Révolution du Langage Poétique* adlı yapıtında, kavramın çoğu zaman bir *"kaynak eleştirisi"* olarak anlaşıldığını ileri sürerek, onun yerine *"bağlam değiştirme"* sözcüğünü kullanır. Bağlam değiştirme, bir gösteren dizgesinden başka bir gösteren dizgesine geçişin, *"varlıksal olanın (yani eskinin yıkılıp yeninin kurulması) yeni bir eklemlenmesini gerektirdiğini"* daha iyi belirtir. *"Her metin kılgısı farklı gösteren dizgelerinin bir bağlam değiştirim alanı"*[2] yani bir metinlerarası olduğuna göre metin "çoksesli" bir yapıdadır.

Kristeva, metinlerarası tanımlamasını yaparken öteki kuramcılardan ayrı olarak, metinlerarası ile (metinlerarası) gönderge arasında ayrım yapar. Metinlerarası gönderge kolaylıkla saptanabilen, metinden çıkarılıp tanınabilen, oluşmuş, tamam-

1 A.g.y., s. 60.
2 A.g.y., s. 59-60.

lanmış bir nesnedir. Oysa metinlerarası *"bir başka metinden alınan sözcelerin bir metnin uzamında kesişmesi ve tarafsızlaşması"*[1] olgusunu gösterir. Metinlerarası, bir üretkenlik olarak metin kavramıyla birleşerek önceki yazılardan gelen sözceleri belli bir amaç doğrultusunda bir araya getirir, değiş tokuş ve yeniden dağılım işlemi gerçekleştirir. Öyleyse metni hep bir metinlerarası görüngüde tanımlayan Kristeva'ya göre metnin metinlerarası olmasının nedeni, onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsaması değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçirmesindendir. Sonuçta metinlerarası eski bir yapıta ya da bir yapıttaki göndergeye gönderen bir olgu değildir, önceki ya da çağdaş sözceleri dönüştüren, yazıya özgü bir devinimdir. Metinlerarası aynı zamanda bir ya da birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılarak başka bir dizgede dönüştürülmesidir. Metinlerarası bir göndergenin anlamı da yeni bağlamda öteki unsurlarla ilişkilendirilerek çıkarılabilir ancak.

Kristeva, görüldüğü gibi, metin konusunda bir iç yaklaşım benimseyerek metinlerarasının yazıya özgü bir iç devinim olduğunu ileri sürer. Bu açıdan bakıldığında metinlerarasından söz edebilmek için zorunlu olarak somut bir metinlerarası göndergenin, örneğin bir alıntının olması gerekmez. Yazı zaten önceki metinlerden, çoğu zaman bilinçdışı, pek de kolaylıkla saptanamayacak *"izler"* taşır. Önceki metinlere ait sözceleri bağlam değiştirerek yeniden dağıtır.

Öyleyse Kristeva'nın yaptığı metinlerarası tanımını izlersek, yalnızca bir anıştırma, parodi (yansıtma), pastiş (öykünme), alıntı metinlerarasını devinime geçirmez, her tür anımsama ve yeniden-yazma biçimi, bir metinle aynı dönemde yazılmış bir başka metin arasındaki her tür alışveriş biçimi metinlerarasını devinime geçirir. Kısacası tüm "yazın" temel olarak metinlera-

1 *Sèméiotikè*, s. 52.

rasıdır. Çünkü her yazı yalnızca yazılmış metinlerin toplamını göz önünde tutmaz, aynı zamanda etrafındaki tüm söylemlerin içerisine de dalar. Bir başka deyişle, metinlerarası sonsuz bir metin alanını kapsar.

Kristeva'nın metin ve metinlerarası tanımından, önceki ve çağdaş sözcelerin çoğu zaman biçim değiştirerek, yani dönüşüme uğrayarak bir konumdan başka bir konuma geçtiği, eski metinlerin bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilerek yeniden yazıldığı sonucu çıkar.

Kristeva'nın metinlerarasını her yazının içerisinde her zaman var olan bir olgu olarak görmesi yeni bir buluş değildir kuşkusuz. Ondan önce, içerisinde başka sözcelerden izler barındırmayan sözcenin olamayacağını savunan Baktin'in sözce kuramını ve Rus Biçimcilerinin "dilsel söyleşim" düşüncesini sürdürür. Metinlerarası tanımında öne çıkan *"dönüşüm"* kavramının da özünü Chomsky'nin sözdizimsel yapıların çözümlemesi için önerdiği *"dönüşümsel çözümleme"* yöntemine borçlu olduğunu, ancak kimi yönlerden ondan ayrıldığını belirtelim. Gerçekten de Kristeva özellikle romandaki artsüremsel boyutu ele alırken üretici dilbilimin dönüşüm ilkelerinden yararlanır. Ancak üretici-dönüşümsel dilbilgisinin yaptığı gibi çizgisel bir çözümleme yerine bir dönüşüm alanı gibi gördüğü romanın artsüremsel yapılanmasını ele alır. Böylelikle eşsüremsel düzlemde kalan Chomsky'nin tersine dönüşüm içerisine artsüremli bir boyut katar.

Bilindiği gibi, Noam Chomsky, *Syntaxic Structures* (Sözdizimsel Yapılar) adlı yapıtında, ele alınan bir dilin bütün dilbilgisel tümcelerini açıklayabilecek bir örnekçe geliştirmek, böylelikle dilbilgisini kimi temel ilkelere dayandırmak ereğindedir. Bu yaklaşımda, Chomsky, sözdizimden yola çıkarak saptanacak kuralların, dilin evrensel iyelikleri olduğunu kabul eder. Ancak Kristeva'ya göre, Chomsky'nin önerdiği dönüşümsel

yöntem, çizgisel bir yapıda, eşsüremsel düzlemde, üstelik yalnızca İngilizceye ait tümceleri ele almaktan öteye geçmez. Oysa belli bir düzenlenişi, çizgisel bir yapısı olan tümceleri kuran sözcükler yer değiştirerek (bir bağlamdan ötekine) yeni anlamlar üretirler. Ancak dönüşümsel yöntem çizgisel tümce yapısının önceki olası farklı yapılanma aşamalarını ele almaz. Derin yapı düzeyinde *"hiçbir dönüşüm süreci, bir birleşen türünden ötekine, bir mantık biçiminden başkasına geçiş"* gözlenmez. Kısacası, Kristeva'ya bakılırsa, *"üretici dilbilim aslında hiçbir şey üretmez"*, *"yalnızca bir üretim ilkesi"* ortaya koyar ve tümcenin çizgisel olarak yapılarını yansıtır. Kristeva, Chomsky'nin dönüşümsel çözümleme yöntemini bu biçimde eleştirerek, yöntemin yalnızca kapalı bir yapı için geçerli olabileceğini ve tümcenin çizgisel olarak yapılarını yansıtmaktan öteye geçemeyeceğini, bu yapının, bir metnin toplumsal ve tarihsel bütün içerisindeki yerini tam olarak belirleyemeyeceğini ileri sürerek metinlerarası ile farklı bir dönüşümsel yöntem önerir.[1] Kristeva'nın önerdiği dönüşümsel yöntem yazınsal yapıyı, artık bir metin gibi okuduğu toplumsal ve tarihsel bütün içerisine ve, dönüşüm sonucu, önceki sözcenin yeni bağlamda aldığı biçimsel ve anlamsal dönüşümü bulmaya dayanır. *Jehan de Saintré*'yi bu açıdan ele alır. Önce onu kapalı bir metin olarak görüp kendi içindeki dönüşümleri eşsüremli olarak inceler, ardından artsüremli bir çizgiye yerleşerek, öteki metinlerle ilişkilerini, tarihsel ve toplumsal konumunu belirler. Sözcelerin bir bütün içerisinde dönüşümünü inceledikten sonra, bu bütünün tarihsel ve toplumsal metin içerisine sokulması işlemini *"idéologème"* (düşünyapıbirim)[2] olarak adlandırır. Eşsüremsel düzeyde, anlatıyı

1 Kristeva'nın dönüşümsel çözümleme konusundaki eleştirileri için *le Texte du Roman*'daki (la Haye, Mouton, 1970) "la méthode transformationnelle et son application sémiotique" başlıklı bölüme gönderiyoruz.

2 *Sèmèiotikè*, s. 53. Kristeva, farklı metinsel düzenleyimlerin (organizasyon) özgüllüklerini tanımlarken, onları bağlı oldukları genel metnin (yani ekinin) içerisine yerleştirir. Metinsel bir düzenleyimin kendi uzamında

dizimsel açıdan ele alarak, *"kesitlerin düzenlenişinin, olayın sıralanışının, eyleyenler olgusunun"*[1] evrim geçirip geçirmediğini, gelişip gelişmediğini, gösteren ve gösterilen düzeyinde baştan sona bir değişiklik meydana gelip gelmediğini araştırır.

Chomsky'nin önerdiği dönüşümsel çözümleme yöntemi eşsüremli bir çözümleme olduğundan, romana uygulandığında, yalnızca kapalı bir metnin çerçevesinde, roman sözceleminde oluşan değişimleri incelemekle sınırlı kalır, bu çerçeveyi oluşturan artsüremsel boyutu göz önünde tutmaz. Oysa Kristeva dilbilimsel dönüşüm kavramını dilin artsüremsel yönünü ele almak için de kullanmayı önerir. Artsüremsel bir görüngüde, dönüşümsel yöntemi uygularken, tarihsel verilerin yetersiz kaldığı anlarda, önceki verilerden yola çıkarak metni içsel olarak yeniden kurup onda başka dizgelerden gelen unsurları ayrıştırmak söz konusudur. Bir başka deyişle, metni içsel olarak yeniden kurmak, önceleri onun içerisinde ayrıştırılamayan ve saptanamayan unsurları ayrıştırmak ve saptamak anlamına gelir. Bu da ele alınan metni önceki ya da eşsüremli öteki metinlerle ilişkilendirerek yapılabilir ancak. Sonuçta, Kristeva, dönüşümsel çözümleme yönteminden esinlenirken, metni içsel olarak yalnızca eşsüremsel düzlemde değil, artsüremsel düzlemde de ele almak için dönüşümsel yöntemi kullanır.[2]

Kristeva'nın giriştiği çözümleme romanın yapısını/yapılanmasını incelemeye yöneliktir. Bu yapılanmayı inceler-

özümsediği, dış metinler uzanımında onlara gönderdiği sözcelerle örtüşmesini "idéologème" olarak adlandırır. "Idéologème" her metnin yapısının farklı düzeylerinde somut olarak okunabilen, metne tarihsel ve toplumsal yerlemlerini veren metinlerarası bir işlevdir. Öyleyse metni bir "idéologème" olarak görmek, metni bir metinlerarası görüngüde incelemek, onu birer metin gibi okuduğu toplum ve tarih içerisinde de düşünmektir. Bir metnin "idéologème"i, sözcelerin bir bütün içerisinde dönüşümü olduğu gibi, bu bütünün tarihsel ve toplumsal metin içerisine sokulmasıdır aynı zamanda.

1 *Le Texte du Roman*, s. 43.

2 Zaten Kristeva, metni bu görüngüde tanımlar. Bkz. *Sèmèiotikè*, s. 52.

ken, biraz önce söylediğimiz gibi, romanı hem eşsüremli hem de artsüremli bir düzlemde, yani onun çağdaş olduğu kadar daha önce yazılmış olan metinler arasındaki yerini belirlemeye uğraşır. Çünkü roman metnini kuran ve onda ayırt edilemeyen (ya da çoğu zaman güçlükle ayırt edilebilen) birimlerin ayırıcı özellikleri ancak başka metinlerle koşut ele alındığı zaman anlaşılabilir. Ardından, ayırt edilen ayrışık birimlerin işlevsel bakımdan uğradıkları dönüşümler gözlemlenir. Buna göre, birazdan değineceğimiz gibi, Kristeva, *Jehan de Saintré*'deki kimi sözcelerin yazıldığı dönemin reklam söyleminden, kimilerinin saray şiirinden, skolastik söylemden, halk konuşmalarından, karnaval söyleminden vb. geldiklerini saptar. Kristeva gösteren düzeyinde olduğu kadar gösterilen düzeyinde de (roman dışı) farklı birimlerin büründükleri konumu belirlemeye uğraşır. Çünkü gösteren de gösterilen de romanda yeni biçimler altında karşımıza çıkarlar. İlk bağlamlarından alınarak farklı bir dizgeye sokulan birimler yeni bir anlamla donatılmışlardır. Artsüremsel bakış açısının yeniliği öyleyse, bir bağlamdan ötekine geçiş sırasında oluşan yeni anlamları bulmaya olanak sağlamasıdır. Oysa eşsüremsel çizgide, tek bir metin içerisinde kalarak tek bir söylemsel yapıyı ele almak demek, tek bir anlamsal denkliğe ulaşmak, tek bir anlatısal mantığın, tek bir metnin öne çıkardığı söylemle yetinmek demektir. Oysa düzanlamlı bir metne göre yazınsal metnin özgüllüğü artsüremsel eksende ortaya çıkar. Artsüremsel boyuta el atılması dönüşümsel çözümlemenin öne çıkardığı çok sayıda metin arasındaki söyleşiyi ele alarak anlamın belli bir noktada tutulmasına, bir başka deyişle, tek-anlamlılığa karşı çıkma olanağı sağlar. Başka metinlere ait unsurların yeni bir bağlama dönüştürülerek sokulmasıyla yeni bir metin üretilir. Bu metinsel üretim, artsüremsel ve metinlerarası bir bakış açısı benimsenerek kavranabilir. Bir romanın yapılanmasının bir dönüşüm gibi ele alınması, onu me-

tinsel bir söyleşim yani bir metinlerarası olarak çözümlemeyi gerektirir. Artsüremsel dönüşüm kavramını benimsemek yazınsal söylemin özgüllüğünün bir metinlerarası olduğunu kabul etmektir. Metinlerarasılık, bir metni eşsüremli ve artsüremli boyutlarda, başka metinlerle ilişkilendirilerek, yani hem kendi çağındaki hem de geçmiş çağlardaki metinleri özümleyerek oluşur.

Kristeva'nın artsüremlilikten anladığı Baktin gibi uzun uzun ekinin tarihsel bir araştırmasına girmek değil, Rus Biçimcilerinin yaklaşımlarına benzer biçimde, daha önce, başka dönemlerde üretilmiş metinler ile ele aldığı metinleri *"göstergeçözümleyimsel"* (sémanalyse) bir çözümlemeye tabi tutarak aralarındaki benzer özellikleri saptamak, önceden yazılmış metinlerden alınan parçaların ya da kesitlerin yeni metinlerdeki dönüşümlerini incelemektir. Kristeva metni, daha önce yazılmış ya da çağdaş metinlerle ilişki içine sokarak bir yandan kendi iç dizgesi içerisinde çözümler, öte yandan yazıldığı dönemdeki ya da daha önce yazılmış metin dizgeleri arasındaki ilişkileri saptamaya uğraşır. Ancak onun artsüremsel yaklaşımı da kısıtlı bir artsüremselliktir. Çünkü Kristeva metinleri artsüremsel incelemeye tabi tutarken, Baktin'den ayrı olarak, tarihsel, toplumsal olayları değil, daha önceki metinlerle şimdiki metinler arasındaki alışverişleri, zaman içerisinde sözcelerin sürekli dönüşüm biçimlerini incelemekle yetinir.

Metinlerarasını yazınsallığın bir ölçütü yaptıktan sonra Kristeva'nın, ancak metinlerarası kipine bağlı olan her söylemi, yani dışarıdan aldığı bir kesiti bir metnin uzamına dönüştürerek katan her söylemi yazınsal olarak gördüğünü ekleyelim. Buna göre, Kristeva, ortaçağda yazılmış kimi metinlerin (örneğin dinsel metinler) zaman içerisinde belli bir süre kaldıktan, o dönemde ve daha sonra yazılmış öteki metinlerin içerisine katıldıktan, onlara karıştıktan sonra ancak yazınsal metinler olarak

adlandırılabileceklerini ileri sürer. Bu da belli bir zaman süresi geçirdikten sonra dinsel metinlerin öteki metinlerle ilişki içerisine sokulmaları ve çokanlamlılık özelliklerinin araştırılabilmelerinin yolunu açmak anlamına gelir.

Baktin'in söyleşim kuramını metinlerarası adı altında, büyük ölçüde biçimci çizgide kalarak yeniden tanımlayan, Chomsky'nin dönüşümsel çözümleme yönteminden esinlenerek kendince bir metinlerarası çözümleme yöntemi öneren Kristeva, yazınsallığın bir ölçütü olarak gördüğü kavramın en dizgeli uygulamasını *Jehan de Saintré*'de ve bir ölçüde Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*'nda yapar. Bu yapıtlar dışında ortaya attığı metinlerarası kavramı ve işleyişi uygulamadan çok kuramsal düzeyde kalır. Şimdi çabucak *Le Texte du Roman*'da ele aldığı *Jehan de Saintré*'de ayrışık unsurların neler olduklarını ve hangi bakımlardan metinlerarası dönüşümün gerçekleştiğine değinelim.

Biraz önce hatırlattığımız gibi, Kristeva "bir ekinsel metin" adını verdiği Antoine de la Salle'ın romanını metinlerarası bir bakış açısıyla çözümlerken, çok sayıda farklı söylemin bir kesişme noktasında bulunduğunu savladıktan sonra, onun yapılanmasını anlamaya, içerisine karışan öteki söylem biçimlerini saptamaya uğraşır. De la Salle'in yapıtının dışına çıkarak, bütüncesini onun metinsel dağarını oluşturan öteki metinlere (ve söylemlere) başvurarak genişletir: Saray şiiri, skolastik metinler, şehirdeki sesli söylem, komik tiyatro. Kristeva, *Jehan de Saintré*'nin yapısında gerçekleşen tüm sözce dönüşümlerini saptamanın güçlüğü hatta olanaksızlığının bilincinde, araştırma alanını belli sayıda metinle sınırlar. Söz konusu metinler, "yan yana konan söylemlerden oluşan" *Jehan de Saintré*'nin özümseyip dönüştürdüğü ve içerisinde metinlerarası süreci gerçekleştiği sözcelerin geldiği metinlerdir.

Jehan de Saintré ile skolastik metinler arasındaki (metinlerarası) ilişkiler daha çok düzenleyimsel düzeyde (bölümler, alt-bölümler, eklenmiş alt-bölümler vb.) kurulurlar. Bu durumda, Kristeva, daha çok söylemsel düzeye bağlı yapısal unsurların dönüşümleri yanında skolastik metinlerle ele aldığı roman arasında bölümleri karşılaştırarak benzerlikleri, skolastik yazının onda yinelenen izlerini saptar.[1]

Jehan de Saintré, şehirdeki sesli söylemden izler taşır, yani fuar ve pazar alanlarında yankılanan ya da bir karnaval sırasında duyulan seslere yer verir:

"Şehrin sesi (...) Jehan de Saintré'ye halkın bağırışları aracılığıyla girer. Mağazaların, Saintré'nin oralarda yaptığı alışverişlerin, elbiselerinin, aldığı çeşitli hediyelerin, askerlerin elbiselerinin vb. betimlemeleri, satıcıların 'bağırmaları'nın doğrudan alıntılamalarıdır."[2]

Ticari, toplumsal konuşmaya ait sözceler oldukları gibi romana aktarılmış ve somutlaştırılmışlardır: *"Bir yazıdan başka, roman, sesli bir iletişimin olduğu gibi kopyasıdır."*[3]

Kristeva'nın *Jehan de Saintré*'de saptadığı bir diğer ayrışık yani metinlerarası unsur, saray şiiridir (la poésie courtoise) (ya da şövalye romanları geleneğine bağlı olan yapıtlardır). Roman, saray şiiriyle doğrudan kesişir. Metinlerarası alışveriş yapısal düzeyden çok izleksel düzeyde gerçekleşir. *Jehan de Saintré*'de, biraz biçimi değiştirilerek, "hayatta koruyucu, savaşta ise zafer kazanıcı bir saray delikanlısının hizmet ettiği soylu Hanım" izleği yer alır. Ancak, Soylu Hanım, sevgisine layık olabilmek için durmadan kavgaya tutaşan, utkular kazanan şövalyenin sevgisine karşılık vermek yerine, şehrin zengin bir kenterinin papaz oğluna gönlünü kaptırır, sevgisine ihanet eder.

1 *Le Texte du Roman*, s. 139 ve 150.
2 A.g.y., s. 153.
3 A.g.y., s. 154.

Jehan de Saintré'de, Hanım, saray şiiri (ya da şövalye romanları) düzgüsünün gerektirdiği gibi "tanrılaştırılmış", "sadık" sevgili değildir. Hanım, aynı zamanda nankör, sadakatsiz, utanç verici birisidir. Bir başka deyişle iki özellik arasında bulunur: Ne "tanrılaştırılmış" ne de bütünüyle alaya alınmış, ne anne ne de sevgili, ne Saintré'yi sever ne de papaz'a sadık kalır. Olumlu ve olumsuz iki özelliği bir arada bulundurur. Antoine de la Salle, Soylu Hanım izleğini, saray şiirindekinden farklı, yaşadığı dönemde erkeğin kadına bakış açısını eleştirmek için, ona yeni bir anlam yükleyerek dönüştürmüştür.[1]

Son olarak Kristeva, *Jehan de Saintré* ve Komik Tiyatro arasında metinlerarası ilişkiler kurar. Karnaval söyleminin yasakarşıtı ya da resmi söyleme bir saldırı olarak algılanan özelliği yine resmi olarak kabul edilen her şeye (doğmalara, Hıristiyanlığa, Hıristiyan ahlakına) saldıran ortaçağ komik tiyatrosunun da bilinen özelliğidir. Kristeva, komik tiyatro'nun karnaval yönünden hareketle, karnavalın daha önce sözünü ettiğimiz özelliklerinin *Jehan de Saintré*'ye aktarılma biçimlerini inceler. Örneğin, karnaval söyleminde etkin rolü olan maske (maske, söylemin, sözün tam olarak serbest bırakılmasının belirtisidir) *Jehan de Saintré*'de de önemli rol oynar. Soylu Hanım, Saintré ile istediği gibi "oynamak" için maskeyi yüzüne takar. Kristeva, hem romandaki yapısal unsurları (eyleyenleri) hem de komik tiyatroda söylemin özelliklerinden olan *"anlamsız sözcükler", "yineleme", "sıralama", "sözcüklerin biçimlerinin değiştirilmesi"*,[2] aralarında hiçbir bağ olmayan, anlamsız, yarım söylenen sözler vb. özelliklerin *Jehan de Saintré*'deki izlerini ve işlevlerini araştırır.

Jehan de Saintré ile öteki söylemler arasındaki alışverişler, oralardan alınan ayrışık unsurların dönüştürülmesi yalnızca bi-

1 A.g.y., s. 157.
2 A.g.y., s. 170.

çimsel düzlemde gerçekleşmez. Başka metinlerden alınan unsurlar anlamsal dönüşümlere uğrayarak romana girerler. Örneğin, şehir söyleminde, satıcıların *"bağırtıları"* -yani, *"yinelemelerden"* ve *"sıralamalardan"* oluşan, günümüzdeki reklama karşılık gelen övücü sözler- *"blason"* (ayrıntılı betimleme) adıyla anılırlardı. Satıcıların, sattıkları malı, fiyatını, niteliğini övmek için *"bağırmalarına"* karşılık gelen *"blason"*un övücü değeri (yani tekanlamlı niteliği) sonraki dönemlerde bir *"çift-anlamlılığa"*, hem *"övgü"* hem de *"yergi"* niteliğine bürünür. *"Blason"*lar, *Jehan de Saintré*'ye tekanlamlı yani *"övücü"* nitelikleriyle sokulurlar. Ancak metnin genel işleyişinden yola çıkarak okunduklarında *"blason"*lar bir çift-anlamlılık özelliğiyle belirirler. Hanım'ın, sevgilisine ihanet etmesiyle *"blason"*un övücü tonu kılık değiştirir. Romanın başındaki *"övgü"* işlevi metnin bütünü göz önünde tutulduğunda *"yergi"*ye dönüşür. Metin dışı bir söylemde *"blason"*un tanımlanan işlevi metnin bütünü içerisinde anlam değiştirir.[1]

Yine, *Jehan de Saintré*, saray şiirinde işlenen, "sevdiği kadına hizmet edip, onun için her tür özveriyi yapan, tehlikelere atılan, kavgalara tutuşan, hatta onurundan ödün veren ancak sonunda sevdiğine kavuşan şövalye" izleğini, "sevilen ve uğrunda onca özveri yapılan kadın tarafından ihanete uğrayan şövalye" olarak dönüştürür. Saray şiirinde, bilindiği gibi, kadın "tanrısal"dır ve yüceltilir. Kadın ve Erkek özdeşleşir; erkek ve kadın "yüce" bir sevgiyi paylaşır, birbirleriyle "eşit"tirler. Ancak sonraları, (özellikle XVI. yüzyıl söyleminde) kadının yapıtlardaki varlığı silinir. *"Rabelais ve pikaresk roman kadınla ilgilenmez..."*. *"Halk yazını ve çok sayıda fars ise kadını gözden düşürür; bu iki yazın türü için kadın kötülüğü ve büyücülüğü simgeler."*[2]

1 A.g.y., s. 155.
2 A.g.y., s. 160.

Antoine de la Salle, romanında kadını önce olumlu ardından olumsuz yönden ele alır. Kadın hem erkeğe eşittir hem de değildir. Ortaçağda, evlenmeden önce "vasi" olabilen, mahkemelere serbestçe girebilen, para basabilen, istediğini satın alabilen, kanun koyabilen, kısacası tam bir özgürlükten yararlanabilen kadın, evlendikten sonra tüm haklarını yitiriyor, vasi, kocası oluyordu. Antoine de la Salle, saray şiirinin yücelttiği kadının sonradan hep ikinci plana atılarak, ekonomik yönden erkeğe bağımlı duruma getirilmesini, onun temel izleğini dönüştürerek eleştirir. Romanda Hanım'ın neden iki farklı kişilik özelliğine sahip olduğu böylelikle daha iyi anlaşılmış olur.

Kristeva'nın *Le Texte du Roman*'da uzun uzun yaptığı metinlerarası çözümleme, kavramı salt kuramsal tanımlamalarla yetinmeyip uygulamaya dökmesi ve bir romanda metinlerarasının nasıl gerçekleştiği sorusuna az çok bir yanıt oluşturması bakımından önemlidir. Ancak Kristeva'nın, metinlerarası tanımını yaparken biraz fazlaca biçimci çizgide kalması, üstelik her yapıtın salt yapıcı ayrışıklığını göz önünde tutması bir öznellikarası (ya da Baktin'in deyişiyle bireylerarası) olgusunu geçersiz kılar. Bir başka deyişle metin ve metinlerarası tanımından her tür insan izini silerek, onu yalnızca bir dil olgusu çerçevesinde tanımlar. Üstelik metinlerarasında, okurun katkısından hiç söz etmez. Kristeva'nın metinlerarası tanımı büyük ölçüde öznellik düzeyinde Baktin'in söyleşimcilik kuramından ayrılır. Her metni bir alıntılar mozaiği, bir başka metnin özümsenmesi ve dönüşümü biçiminde tanımlayan, bir yapıtta "çokseslilik" savunan, metinlerarasını yazının içinde bir olgu olarak düşünen Kristeva, Baktin'in tersine, alıcıyı da özneyi de söylemin bir parçası olarak görür. Bu nedenle onda öznelliklerarası (intersubjectivité) kavramı yerini metinlerarası kavramına bırakır. Her yapıttaki yapıcı ayrışıklığı öne çıkaran metinlerarası ile öznelliklerarası kavramı geçerliliğini yitirir. Oysa Baktin'de

söylem onu kullanan tek bir özneye ait değildir yalnızca; başka bir söylemle belirlenir. Roman yalnızca bir yazarın sözünü aktarmaz. Roman metni öznenin parçalandığı, ikiye ayrıldığı alan olur:

"Baktin'in söylemde dinlediği (...) öznenin bölünmesidir; özne önce ikiye bölünür, sonra bir başkası olur, gitgide öteki kendisi, oradan da çok sayıda ve kavranamaz, çoksesli olur. Bir roman dili de 'ben'in bölündüğü bir alandır, çokseslilik duyulur."[1]

ROLAND BARTHES

Metni büyük ölçüde bir metinlerarası görüngüde tanımlayan Kristeva'nın ardından, metinlerarası kavramı, *Encyclopedia Universalis* için yazdığı "Metin (Kuramı)" başlıklı yazısında Roland Barthes'ın etkisiyle eleştiri sahnesinin ön planına daha fazla çıkar. Kristeva'nın metin konusunda öne sürdüğü tanımlamaları Barthes olduğu gibi benimser ve sürdürür. Yapısalcı etkinliği ciddi bir uğraş alanı haline getiren eleştirmenler ve kuramcılar, yazınsal anlatıyı belirleyen evrensel gösteren dizgelerini ve işleyişlerini saptamaya uğraşarak, metni kapalı bir yapı, anlamı metinden çıkarılabilecek bir olgu olarak görseler de Barthes *S/Z* adlı yapıtında, kapalı metin kavramı yerine "açık" metinden söz eder. Metnin, kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eder. Böyle bir tutum benimsemesi, eski metin ile yeni metin (postmodern metin) anlayışı arasında büyük bir ayrım yaratır. Postmodern metin anlayışına bağlı olarak, metinlerarası ve/ya "seslerin örgüsü" kavramları, Barthes tarafından metnin yeni özellikleri olarak *S/Z*'de öne çıkarılır. Artık, metnin bir "kendilik" olduğu düşüncesi değişmiştir.

1 Mikhaïl Bakhtine, *la Poétique de Dostoeivski*, s. 13.

Barthes, "Metin (Kuramı)" başlıklı yazısında metni büyük ölçüde Kristeva'nın metin konusundaki tanımını izleyerek tanımlarken, metinlerarası kavramını da onun ayrılmaz bir özelliği olarak anar:

"Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntıların yeni bir örgüsüdür."[1]

Barthes'a göre de metin üretkenliktir. *"Metin her an ve hangi taraftan ele alınırsa alınsın işler"; "yazıldıktan sonra bile işlemeye ve bir üretim süreci sürdürmeye"*[2] devam eder. Barthes'ın metin tanımında karşımıza çıkan üretkenlik kavramıyla Kristeva'nın üretkenlik kavramı aynı şeyi gösterir. Metin, dili yeniden dağıtır; bir yeniden dağılım alanıdır. Bu düşüncenin sezdirdiği gibi, böyle bir yıkma ve yeniden kurma işleminin en kestirme yolu metinlerarası alışverişin önünü açmaktır. Metinlerarası işlem, metnin eşsüremli olduğu kadar daha önce yazılmış yapıtlardan sözceleri kendi içerisinde eritip onu yeni bir anlamla donatmak, böylelikle yeni bir metin üretmektir. Öyleyse metin eski alıntıların yeni bir örgüsü, metinlerarası her metnin bir koşulu, yazınsallığın temel unsurudur:

Metin *"bütünüyle alıntılar, göndergeler, yansılarla örülmüştür: Önceki ya da çağdaş ekinsel diller (hangi dil böyle değil ki?) baştan sona geniş bir 'stereofoni' içerisinde onu geçerler. Her metin bir başka metnin bir metinlerarası olduğu için, metinlerarası sıradan bir metin kökeniyle karıştırılmamalıdır: Bir yapıtın 'kaynaklar'ını, 'etkiler'ini (etki alanlarını) araştırmak köken söylenini doyurmaktır; bir metni oluşturan alıntılar anonim, saptanamaz ama yine de 'daha önce okunmuş', ayraçsız alıntılardır."*[3]

1 Roland Barthes, "Texte (Théorie du)", s. 1015.
2 "Texte (Théorie du)", s. 1015.
3 Roland Barthes, *le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Barthes, her metnin bir koşulu olan metinlerarasını sıradan bir kaynak eleştirisi ya da etkileşim sorununa indirgemekten kaçınır. O da metinlerarasını, kökeni çoğu zaman pek az saptanabilen, ayraçlarla belirtilmeden verilen içgüdüsel ya da özdevinimli alıntıların adsız bir alanı gibi görür. Metinlerarası yoluyla önceki ya da çağdaş "dil" bir dağılım işlemiyle metne girerek, yukarıda da hatırlattığımız gibi, metne bir üretkenlik statüsü (değergesi) katar. Barthes metni bütünüyle bir dil olgusu, metinlerarasını da onun bir ölçütü yaparak, Kristeva gibi, özne (yazar) kavramına olduğu kadar okura da değinmez.

Barthes, önceleri metni, anlamı üreten her tür insan öğesinden arındırır. Kristeva ve çok sayıda öteki yapısalcı gibi öznellik kavramını metinden atıp bir dil olgusu olarak metnin kendi içerisinde anlam ürettiğini savunur. Metni bir yazar ile alıcısı arasında kurulan bir ilişki değil, bir yapıt ile başka yapıt arasında kurulan, başka metinlerin kesiştiği bir alan olarak görür. Daha önce anımsattığımız gibi, Kristeva'nın metinlerarası tanımı bu bakımdan anlamlıdır: *"Her metin bir alıntılar mozaiği biçiminde kurulur, her metin bir başka metnin dönüşümü ve özümsenmesidir. Bireylerarası (öznelerarası) kavramının yerini metinlerarası kavramı alır."* Böylelikle "bir metnin derin anlamı ve varlıksal konumunu garanti eden yazardır" türünden klasikleşmiş bir düşünce yapısal bir bakış açısı içerisinde tersyüz olur; yazarın rolü en aza indirgenir. Özne kavramı yerini kopuk, parçalanmış bir özne kavramına bırakır. Özne birliğini yitirir, farklı gösteren dizgelerinin kesiştiği metinsel bir unsur olur.

Buna karşın, her ne kadar Barthes, kuramsal düzlemde özne/öznellik boyutunu yadsısa da, yine de ona dönmeden edemez. (Özneye yeniden dönen son yapıtları, özellikle *Göstergeler İmparatorluğu* ve *Aydınlık Oda* bunu iyi gösterir). *Le Plaisir du Texte* adlı yapıtında "kendi" metinlerarası tanımını ya-

parken, tanımına ve metinlerarası etkinliğe bir öznellik boyutu katar. Çok sayıda metin arasında yapılan yaklaştırmaları okuma edimine bağlı zorunlu bir aşama, bir yazı olgusu olarak görmeyle yetinmeyip, metinlerarası etkinlikte bir tat alma, dolayısıyla bir öznellik boyutundan söz eder. Okuma aynı zamanda bireysel bir uğraştır Barthes'a göre. Öyleyse farklı metinler arasında yapılan yaklaştırmalar okumanın zorunlu bir aşamasıdır, ancak tek bir yazı olgusu değildir. *Le Plaisir du Texte*'de belli bir metinden yola çıkarak, bir sözcüğe, bir izlenime, bir izleğe bağlı olarak devinime geçen yazarın belleğinin doğurduğu metinlerarası öbeklenmeleri bu görüngüde belirtir:

"Stendhal'in aktardığı (ancak onun olmayan) bir metni okurken, küçücük bir ayrıntıda Proust'u yeniden buluyorum: Lescars piskoposu kendi piskopos naibinin yeğenini değerli sözlerle belirtiyor (yeğenciğim, küçük dostum, güzelim, tatlım!), bu laflar bende Marie Geneste ve Céleste Albaret adlı, Büyük Balbec Oteli'nin iki bayan gazetecisinin anlatıcıya seslenmelerini çağrıştırıyor: Oh! Karga saçlı küçük şeytan! Seni muzip! Ah gençlik! Ah şu hayat!"[1]

Metindeki göndergeler salt, somut göndergeler olarak araştırılmayı gerektirmez; yalnızca, Barthes'ın da duyurduğu gibi, öznel (bireysel) nitelikleriyle kendilerini belli ederler. Gerçekten de Barthes için Proust'un yapıtı, bir gönderge metin, bir bakıma ondan yola çıkarak, sanki bu yapıt hep belleğindeymiş gibi, başka metinleri okuduğu, üzerinde tüm başka metinlerin izlerinin yansıdığı bir tür prizmadır. Proust en çok sevdiği yazar olduğundan, Barthes okuduğu her metni, bir gönderge metin, bir başvuru yapıtı olarak gördüğü *Yitik Zamanın Peşinde*'yle ilişkilendirir, öteki yapıtları ondan yola çıkarak okur. Her ne kadar bir Proust uzmanı olmadığını, Proust'un yapıtının bir "yetke" işlevi ile belleğinde canlanmadığını belirtse de, onun

1 Roland Barthes, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, s. 58.

durmadan dönüp gelen *"dairesel bir anı"* olduğunu açıkça söylerken, metinlerarasının kendince tanımını da yapmış olur. Metinlerarasını *"dairesel bir anı", "sonsuz metnin dışında yaşama olanaksızlığı"* olarak tanımlar.[1]

Ancak Barthes'ın son aşamada bir öznellik boyutu katarak yaptığı metinlerarası tanım kuramsal düzlemden öteye geçmez. Barthes hiçbir metinlerarası uygulama yapmaz. Öteki metinlerle bağların sınırsız, sayılamayacak kadar çok ve anonim olduğunu söylese de şu ya da bu metinler arasında belli ilişkiler kurmaya olanak sağlayabilecek seçme ölçütlerinin neler olduğu konularında bir şey önermez. Pratik düzlemde metinlerarası ilişkileri bulmayı olanaklı kılan hiçbir seçme ilkesi sağlamaz.

Bu da bize neyi gösterir? Tam olarak belirlenmemiş, tanımlanmamış metinlerarası tanımının bir dönemden ötekine, okura, okuma biçimine göre değiştiğini. Çok sayıda eleştirmenin dile getirdiği gibi, herkesin ortak bir tanımlamaya uymadığını. Ne zaman ve nasıl metinlerarasından söz edileceği sorusuna yanıt verebilecek somut bir tanımlamanın olmadığını. Metinlerarasının bir eleştirmenden ötekine, bir kuramcıdan ötekine rastgele, farklı biçimlerde anlaşıldığını. Her kuramcının kendi metinlerarası tanımlamasını yapıp zaten çeşitli anlamlara çekilen kavramın tam olarak neyi gösterdiğinin anlaşılamadığını. Her kuramcının yeni unsurlar katarak kavrama açıklık getirmek yerine onu iyice karmaşık duruma getirdiğini.

Şimdiye kadar gördüğümüz tanımlamalara yenileri, metinlerarası konusunda uzun süre düşünmüş olan ve metinlerarasını, Kristeva ve Barthes'ın yaptıkları gibi bir yazı (dil) olgusundan çok, bir *"okuma etkisi"* olarak gören Michael Riffaterre'in; metinlerarasını, içerisinde bulunduğu anlam kargaşasından kurtarmak amacıyla yeniden tanımlayan Laurent Jenny'nin ve bu tar-

1 A.g.y., s. 59.

tışmalara son veren, yeni sözcükler türeterek kavrama açıklık getiren, kuramsal düzlemde onu yeniden tanımlayarak belli bir düzene oturtan ve rastgele kullanılan sözcüğü alt ulamlarına ayıran Genette'in çalışmaları katılır.

MİCHAEL RİFFATERRE

Riffaterre uzun süre metinlerarası konusunda düşünmüş, bu konudaki çok sayıda yazı ve kitaplarında bir metinlerarası kuram oluşturma çabasına girişmiş, kavramı, Kristeva gibi, çalışmalarının temel sorunu yapmıştır. O da büyük ölçüde biçembilimsel ve göstergebilimsel bir bakış açısının sınırları içerisinde, Kristeva'nın metinlerarası konusunda ileri sürdüğü varsayımlara ve tanımlamalara az çok bağlı kalarak "kendi" metinlerarası versiyonunu oluşturmaya uğraşmıştır. Ancak yine de onun metinlerarası konusunda önerdiği yeni tanımlamalar kimi yönlerden Kristeva'nınkinden ayrılır. En önemli ayrım, metin karşısında okurun rolüne hiç değinmeyen Kristeva'nın tersine, Riffaterre'in metinlerarasını büyük ölçüde okur-metin arasındaki ilişkiye göre tanımlamasıdır. Bir yapıt ile ondan önce ve/ya ondan sonra gelen yapıtlar arasındaki ilişkiyi okur kavrar. Böylelikle Riffaterre tanımlamalarını bir alımlama kuramı çerçevesine oturtur. Metinlerarasının her şeyden önce bir okuma etkinliğine bağlı olduğunu söyleyerek ilk kez okura önemli bir işlev yükler. Metinlerarası göndergeyi tanımak ve ne olduğunu, nereden geldiğini belirlemek okura düşer. Okurun edinci ve belleği metinlerarasının bir metinde varlığını kesinleyebilmeye olanak sağlayan ölçütler olurlar. Yazınsal iletişim ve metinler arasındaki ilişkiler okurca algılanmadıkça gerçekleşmez. Bir metin ile metinlerarası gönderge, yani *"belli bir bölüm okurken belleğinde yeniden beliren metinler toplamı"* arasındaki ilişkileri okur kurar ve algılar.

Metinlerarası yaklaşımı bir okuma ediminin görüngübilimine yani bir algılamaya dayandıran Riffaterre'in tanımı, kendi kuramsal tanımlamalarında okura ve okuma sorununa değinmeyen Kristeva'nın olduğu kadar Baktin ve Barthes'ınkinden de ayrılır. Her yazınsal çözümlemede okuma sorununun temel olduğu düşüncesini benimseyen, okumaya ve çözümleme nesnesinin algılanmasına büyük önem veren Riffaterre metinlerarası tanımını da bu doğrultuda yapar:

"Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir."[1]

Alıntıdan kolaylıkla çıkarılabileceği gibi, bir yazınsal metin ile öteki metinler arasındaki ilişkiler okurca algılanmadıkça gerçekleşmez. Özel bir metin ile metinlerarası gönderge arasındaki ilişkileri okur kurduğuna göre, metinlerarası gönderge, "okumaya başlar başlamaz belleksel çağrışımlar uyandıran metin"[2] olarak kendini belli eden belirsiz bir bütündür. Metin bir dizi belirsiz, gizli örnekçelerle genişler. Bu örnekçeler önceden var olan metinlerdir. Okur bu örnekçelerden yola çıkarak yaptığı okuma ile metnin anlamsallığına ulaşabilir. Bir şiir metni yaratılırken ya da okunurken hep onun dışında ancak onun anlaşılmasına büyük katkıda bulunan bir dış gönderge araştırılır. Okur, okuduğu metin ile anımsadığı öteki metinler arasında belleksel bir eytişim kurar, metinler arasında ilişkiler kurarak okuduğu metnin doğasını daha iyi sezer. Bir metinde metinlerarasının varlığını algılayamamak, metnin yapısını tam olarak çözememek anlamına gelir.

1 Michaël Riffaterre, "la Trace de l'intertexte", *La Pensée*, no 215, 1980.
2 Michaël Riffaterre, "l'Intertexte inconnu", *Littérature*, no 41, 1981.

Öteki kuramcılar gibi, metinlerarasını yazınsallığın bir ölçütü olarak gören Riffaterre'e göre metinselliğin temelini kuran metinlerarasıdır. Metinler metin dışı bir gerçekliğe değil, sürekli birbirlerine gönderirler. Bu olgu estetik ve bilisel olmak üzere iki düzeyde gerçekleşir.

Estetik düzeyde okur, bildiği öteki metinlere göre metnin yerini belirler. Onu belli bir geleneğin ya da türün içerisine sokarak, orada, daha önce başka yerlerde görülmüş olan biçimleri tanımaya uğraşır. Bilisel düzeyde ise metnin göndergesel çerçevesini, onu ya metin dışı bir gerçeklik ya da metinsel bir gerçekle ilişki içerisine sokarak oluşturur. Bilisel işlev *"önce, her dilbilimsel iletide olduğu gibi, ister gerçek ister kuruntusal olsun, sözcüklerin bir dış gerçeğe göndermesine, aynı zamanda ve özellikle de daha önce söylenmiş olan bir göndergeye ya da klişeler, basmakalıp formüller, bir biçemin ya da bir sözbilimin benimsenmiş (kurumlaşmış) biçimleri, kısacası anonim metinler ya da parçalar, ya da tersine bir ekinin bütüncesini oluşturan imza sahibi metinler gibi -daha önce yapılanmış bir söyleme bağlıdır."*[1]

Riffaterre yazınsal metnin salt deneysel gerçeğe gönderdiği anlayışını yadsır: *"Eğer bir dış gönderim varsa, bu gerçeğe değildir, onun da ötesinde. Ancak öteki metinlere dış gönderim vardır."*[2] Bir dil olgusu olarak metin öteki dil olgularına, tüm yazına, yani sonsuz bir söyleme gönderir. Riffaterre bu sonsuz söylemi algılamaya çalışır.

Metinlerarasından söz edebilmek için okurun iki ya da daha fazla metin arasında yaklaştırmalar yapması yeterlidir. Ancak yine de bu yaklaştırmalar yapısal bir kimliğe uymalıdır, yani metin ve onun metinlerarası göndergesi aynı yapının *"değiş-*

1 "La Trace de l'intertexte".
2 Michaël Riffaterre, "l'illusion référentielle", R.Barthes ve Ötekiler, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, s. 118.

ke"leri olmalıdır. Bir metinlerarası durum algılayabilmek için, metinlerarası göndergenin bir "değişmezlik" durumu gerçekleştirmesi, metinlerin ait oldukları yazınsal türlerden dolayı aralarında oluşan ayrımlara karşın, ortaya çıkan biçemsel ve anlamsal değişmezler sayesinde okurun karşısına çıkması yeter. Metinlerarasının göndergeleri saptanabilir olmalı; bir metinde görüngüsel bir varlığa sahip bulunmalı, belli bir biçimselleştirmeye elverişli olmalıdır. Bu açıdan, Riffaterre'in metinlerarası tanımı, kavramın temel özelliklerinin bilinmezlik (anonymat) ve saptanamazlık olduğunu ileri süren Barthes ve Kristeva'nın metinlerarası tanımıyla çelişir. Riffaterre, metinlerarası kavramını, metinlerarası göndergeyi seçme ölçütlerine bağlar. Bununla birlikte, Riffaterre'e göre, metinlerarası yalnızca metinlerarası göndergenin tanınmasına indirgenmemeli. Eğer böyle yapılsaydı, önceden yazılmış metinleri bilmeyen yeni bir okur neslinin gelmesiyle birlikte metinlerarası olgu ortadan kalkardı. Ancak bir metnin metinlerarası göndergeleri zaman içerisinde kaybolsalar da, bu metinlerarasının işleyişinin de kaybolacağı anlamına gelmez. Çünkü metinlerarası göndergeler metinde "iz"ler bırakırlar; bu izler de metin-içi düzgüsüzlüklere dayanır: *"bir kapalılık, anlaşılmazlık, karanlıkta kalmış bir nokta, örneğin tek bir metinsel bağlamla açıklanamayan bir tümce, metnin kendi söylem biçimine (idéolecte) bağlı kalarak ortaya çıkan bir hata"*[1] metinlerarası araştırmayı başlatan ipuçlarını verirler. Adı geçen izler metinlerarasının işleyişini gerekli kılarak, metnin varlığını sürdürmesine olanak sağlarlar.

Riffaterre söz konusu düzgüsüzlüklere (ya da aykırılıklara) bir de ad bulmuştur: *"Agrammaticalités"* (dilbilgisel aykırılıklar),[2] yani metinde var olan biçimsel, sözdizimsel, anlamsal vb. dil dizgelerinden birinin değişmesi. Dilbilgisel aykırılıklar, Rif-

1 "L'intertexte inconnu", s. 5.
2 "L'intertexte inconnu", s. 5.

faterre'in *"yabancı kitle"*, yani metinlerarası gönderge, adını verdiği gizli bir unsurun görüngüsel göstergeleri olurlar. Dilbilgisel aykırılıklar, okura bir metindeki sözcüklerin *"nesnelere ya da kavramlara, ya da daha genel olarak sözsel olmayan bir evrene göndererek değil, önceden bütünüyle dil evrenine sokulan gösterimler toplamına göndererek anlam ürettiklerini"*[1] bildirirler. Dilbilgisel aykırılıklar, ayrıca okurda bir dizi tepki uyandırarak onu metinlerarası göndergeyi araştırıp bulmaya götürürler. Dilbilgisel aykırılıklar, okura bir kuralın çiğnendiği izlenimini veren metinlerarası araştırmanın yolunu açan, metinsel olgulardır.

Dilbilgisel aykırılıklar okurun karşısına çıktığı andan başlayarak onun işini güçleştirir, kafasını kurcalarlar. Ama aynı zamanda bu güçlüğün bir çözümü olduğunu, bir kuralın, ölçütün bu aykırılıklara koşut yer aldığını hissettirirler. Yani metinde bulunan bir aykırılığın çözümünün bir başka metinlerarası göndergede olduğunu bildirirler. Metindeki tek bir izden ya da dilbilgisel aykırılıktan yola çıkarak bir metinlerarası çözümlemeye girişen Riffaterre, iki tür metinlerarası algılamadan söz ederek yazın-içi göndergenin işleyiş biçimini de belirler: *"Sıradan metinlerarası"* ve *"zorunlu metinlerarası"*.[2]

Birinci tip metinlerarası ilişki, bir metinde, başka bir metne yapılan anıştırmanın, açık olmayan bir alıntının, aşırılmış bir parçanın ya da bir metnin tanınması ve anlaşılabilmesi için iyi bir yazınsal ekin birikimi gerektiren, bütünüyle okurun ekinsel edincine bağlıdır. Böyle tanımlandıktan sonra, sıradan metinlerarası kapalı, zayıf metinlerarasını işin içine sokar. Bu tür metinlerarası ilişkiler, kolaylıkla gerekli edince sahip olmayan okurun gözünden kaçabildikleri için, ayrıca biçimsel göstergeler olmadığından, artsüremliliğe duyarlı oldukları ölçüde sorun

1 "L'intertexte inconnu", s. 6.
2 "La Trace de l'intertexte", s. 5.

yaratırlar. Riffaterre sıradan metinlerarasının karşısına zorunlu metinlerarasını koyar. Zorunlu metinlerarası bir dilbilgisel aykırılıklar metinlerarasıdır: Metinde bulunan metinlerarası göndergenin biçimsel ve anlamsal izleri zorunlu olarak her okurun algısını zorlar. Bu tür metinlerarası metinden kaynaklanır, okura bağlı değildir. Zorunlu metinlerarası bir dilbilgisel aykırılığa bağlı olduğundan okurun gözünden kaçmaz. Okur içerisine sokulduğu bağlamda bir uyuşmazlık yaratan bir göndergenin anlam sorununu çözmek için metinlerarasına başvurmak zorunda kalır.

Riffaterre zorunlu metinlerarası ve sıradan metinlerarası ayrımına bağlı olarak, yeni bir ayrım önerir: Metnin *"anlam"*ını (sens) *"anlamlama"*dan (signifiance) ayırır.[1] Buna göre, anlam, metnin çizgisel okunmasının sonucudur, anlamlama ise, metinlerarası okumanın. Öyleyse metindeki anlamlılığın (signification) iki hareket noktası vardır: Birincisi, okurun dilbilimsel kuralları ve bu kuralların işlediği edimsel (pragmatique) bağlamı, metnin anlamını yani göstergesel yönünü anlamasıdır. İkincisi ise, yani anlamlama, okurun, metinlerarası düzeyde, metinsel unsurların önceki kullanımlarının ne olduğunu anlamasıdır: Okur, metindeki bir göndergenin, içerisine girdiği yeni bağlamdaki yeni anlamını bulmaya çalışır. İşte bu yeni anlama Riffaterre *"anlamlama"* adını verir. Bunlar, her biri kendince, iki farklı anlama götüren, iki algılayış biçimidir.

Riffaterre metni bu iki algılayış biçimini *"lecture mimétique"* (mimetik okuma) ve *"lecture sémiotique"* (göstergebilimsel okuma)[2] sözcükleriyle gösterir. Bir metindeki ilk okuma düzeyine bağlı olan mimetik okuma çizgisel bir okumaya dayanır. Buna göre okur, metnin metinsel-olmayan bir dış dünyaya gönderdiğini sanır. Metin-dışı bir gerçekliğin bir dizi (gö-

1 Michaël Riffaterre, *Sémiotique de la Poésie*, Paris, Seuil, 1978, s. 12-13.
2 A.g.y., s. 16.

rünürde saydam) gösterimi gibi algılanır. Ancak çabucak bu düzeyden göstergesel düzeye, yani *"geri-etkili"* (rétroactive)[1] bir okumaya geçilir, böylelikle metinlerarasına doğru bir sapma gerçekleşir. Bu da mimetik okuma sırasında karşılaşılan dilbilgisel aykırılıkları açıklamaya olanak sağlar. Metinde anlamsal olarak bulanık kimi unsurların anlamını metinsel bir dizge içerisinde bir geri-etkili okuma ile çözeriz. Böyle bir okuma bir metnin, kendine en yakın olan bir başka metin ile aralarında bir koşutluk kurma olanağı verir. Söz konusu geri-sapımlı okumayla ele alınan metin, Riffaterre'in *"hayalet metin"* adını verdiği, içerisinde göndergenin ikinci anlamsal değerinin kesinlendiği metindir. Hayalet metin (yani çift-anlamlı sözcüğün öteki göndergesi) doğrudan bir metinde yer almaz; okur tarafından çıkarılmalıdır. Metinde verildiği biçimiyle bir sözü anlamayan okur, onun anlamını bir başka yerde aramak, yorumunu "öteki" metne dayanarak yapmak zorundadır. Bir metinde çoğu zaman bir klişe ya da basmakalıp söze indirgenen metinlerarası göndergeden yola çıkarak, dilbilgisel aykırılık yaratan sözcüğü göstergesel düzeyde okuyarak ikinci anlama yani anlamlamaya ulaşır. İkinci okuma düzeyinde okur, dilbilgisel aykırılıkların karşı karşıya konan iki metindeki ortak yanlarını saptamaya uğraşır.

Anlamdan anlamlamaya (ya da mimetik okumadan göstergebilimsel okumaya) geçiş *"interprétant"* (yorumlayan gösterge) kavramını işin içine sokar. Yorumlayan (gösterge) bir metnin yüzeyindeki göstergelerin yorumunu yönlendiren ve tüm bu göstergelerin dolaylı olarak düşündürdüğü (çağrıştırdığı) seyi belirtir. Charles S.Peirce kavramı şöyle tanımlar: *"Bir gösterge, ürettiği ya da değiştirdiği düşünceye göre bir şeyin yerini tutar: Yerini tuttuğu şey nesne, bildirdiği şey anlam, doğurduğu düşünce yorumlayan'dır."*[2] Peirce'in yorumlayan gösterge

1 A.g.y., s. 17.
2 A.g.y., s. 107 ve "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'Esthétique*, no 1-2, 1979.

kavramı bir gösterge ile nesnesi arasındaki ilişkiyi belirtir. Bu ilişki aslında üçlü bir ilişkidir: Önce bir gösterge ve göstergenin karşı geldiği bir nesne arasında ilişki kurulur, ancak göstergenin doğurduğu (ve okuru işin içerisine sokan) nesne konusunda önceden sahip olunan belli bir düşünce yorumlayan göstergeyi öne çıkarır; bu düşünce de gerekli olarak bir başka gösterge biçimidir. *"Şiir aracılığıyla kurulan ve geri sapımsal bir okuma yardımıyla algılanan her tür denklik bir yorumlayan gösterge olarak görülebilir"*. Yorumlayan göstergenin işlevi dolaylı olarak okumaya aracılık etmek, okuru doğru yorum yapması için yönlendirmektir. Anlamsal düzeyde tüm *"hypogrammes"*ları, yani bir klişe, bir alıntı vb. önceden var olan sözcük öbeklerini düzenleyerek, söz konusu metnin anlamsallığını (yani metinlerarası anlam) okura açıklayan bir göstergedir. Metinsel yorumlayanlar, şiirde alıntılanan metinleri dolaylı olarak bildiren ve şiirin göndermede bulunduğu göstergelerdir. Onlar da bir düzgüden başka bir düzgüye dönüşüm örnekçesi biçiminde ortaya çıkarlar. Sözlükbirimsel yorumlayanlar Riffaterre'in *"ikili göstergeler"*[1] adını verdiği aracı sözcüklerdir, çünkü bir şiirde eşsüremli olarak iki metni ya da iki alıntıyı aynı anda biri açık öteki kapalı olarak, ortaya çıkarırlar. Riffaterre özellikle aynı anda hem bir düzanlamı hem de bir yananlamı olan başka metinleri işin içerisine sokan, *"ikili göstergeler"* gibi gördüğü söz oyunlarını yorumlayan gösterge başlığı altında ele alır. Bu durumda her sözcüğün bir de metinsel kökeni bulunur. Önce yalın bir dilbilgisel aykırılık olarak algılanan bir sözcüğün kökeninde okur sonradan başka bir metin olduğunu anlar ve "öteki" metnin arayışına çıkar. İçerisinde yorumsal izleri bulacağı metne gönderen bir sözcüğün neyi simgelediğini bulmak, bir şiirde (gizlice) alıntılanan bir parça, bir kesit olan yorumlayan göstergeyi yorumlamak ve alıntının tam olmadığı anlarda onu tamamlamak tümüyle okura düşer.

1 *Sémiotique de la Poésie*, s. 113.

Görüldüğü gibi, Riffaterre'in metinlerarası çözümlemesi okura geniş yer verir. Okur bir izden, dilbilgisel bir aykırılıktan yola çıkarak metnin anlamını çözer. Metinlerarası yazınsallığın temel ölçütü olduğundan bir metnin anlamına ulaşmak için metinlerarası göndergeyi okurun bulması zorunlu duruma gelir. Yoksa metnin doğası tam olarak anlaşılamaz. Riffaterre'in kolaylıkla bulduğu metinlerarası gönderge ya da bıraktığı iz, ona göre, zamanla metinler unutulsa da bir çağa özgü en belirgin özelliklerden birisi olan ve tarihsel olarak gelişen bir iz'dir. Riffaterre'in aradığı, dilbilgisel bir aykırılıktan yola çıkarak, bu iz'in kökeni ve yorumudur. Küçük bir ayrıntıdan, tek bir sözcükten yola çıkarak, çoğu zaman, sıradan bir okurun bulması, algılaması olanaksız iz'lerin kökenini olağanüstü bir ekin birikimine bağlı olarak ortaya çıkarır ve bir dilbilgisel aykırılığa açıklık getirir. Riffaterre'in önerdiği, sonsuz bir ekin birikimi gerektiren metinlerarası çözümlemesi yapabilmek için de iki tür okurdan söz etmek gerekir. Bu da önerdiği çözümleme yönteminin, her okurun izleyebileceği bir yöntem olmadığı anlamına gelir. Birinci tür okurlar, metinlerarası bir iz'in varlığından haberdar olsa bile kökeninin nerede olduğunu bulması olanaksız olan sıradan okurlardır. Metinlerarasının tümüyle okurun okumasına bağlı olarak algılanması gerekir, algılanmadığı zaman "ölü" bir iz olarak kalır ve metin anlaşılmazlıktan kurtulamaz. Okur nerede ve nasıl bulması ve tanıması gerektiğini bilmediği zaman, metinlerarası kaybolmaya mahkûmdur. İkincileri ise, Eizeweing'in deyişiyle, "bilgin", "dâhi",[1] sonsuz bir ekinsel birikim sahibi okurlardır. Bu tip okurların bellekleri metinlerarası göndergelerin bulunmasında aşırı derecede önemli rol oynar.

Metinlerarasına böyle bir yaklaşım son derece öznel bir yaklaşımdır. Okur (Riffaterre) kuramını somut örneklerle ke-

1 *Texte. Revue de Critique et de Théorie littéraire*, no 2, 1983, "l'intertextualité: intertexte, autotexte, intratexte", s. 163.

sinleyebilmek için sıradan bir anımsamayı zorunlu bir metinlerarası biçim gibi görüp metne kendi göndergelerini yansıtır daha çok. Riffaterre'in son derece kısıtlı alanlarda -daha çok şiirsel metinler- yaptığı metinlerarası çözümlemeler, yaklaşımındaki öznelliği fazlasıyla hissettirdiği gibi, önerdiği metinlerarası çözümlemenin ne denli sonsuz bir ekin birikimini gerektirdiği açıkça gösterir. Örneğin Riffaterre, Laforgue'un "Guitare" adlı şiirinden bir dörtlüğü yorumlar. Şarkıcı Pierrot, Ay'a âşıktır. Pierrot'nun âşık olduğu Ay, ünlü bir manastır olan Port-Royal'deki Baş-Rahibe'yi simgeler. Ozan'ın amacı bir tabuyu yıkmak, onunla alay etmektir aslında. Bu nedenle âşık olduğu kadının, yüreğinin üzerinde taşıyacağı bir portresine, bir minyatürüne sahip olmak ister. Bu minyatür-portreyi yapacak kişi de, mucizelere tanık olmuş rahibelerin resimlerini çizen, aynı zamanda bir minyatür ressamı olan Jansenist Philippe de Champaigne'dir:

"Oh! Qu'un Philippe de Champaigne
Mais né Pierrot, vienne et te peigne!
Un rien, une miniature
De la largeur d'une tonsure."[1]

Riffaterre bu dörtlükte neden ozanın "tonsure" sözcüğünü kullandığını anlamaya çalışır. (Tonsure: Katolik papazların tepelerinde traş edilen yuvarlak yer). Riffaterre, "tonsure" sözcüğünü, ozanın kullandığı bir *"çiftlemeden"* yola çıkarak açıklamaya çalışır. (Çiftleme: bir sözcüğün hem düz hem de eğreti anlamda kullanılması; sözcüğün hem bir bağlamda bir anlama,

1 Michaël Riffaterre, "la Syllepse Intertextuelle", *Poétique*, no 40, 1979.
"Ah! Çağırın gelsin Philippe de Champaigne'i
Resmini çizsin doğuştan adı Pierrot olan kişi
Hiçbir şey canım, yalnızca bir minyatürünü
Olsun 'tonsure' kadar büyüklüğü."

hem de bir metinlerarası anlama sahip olması.[1] Bağlamsal anlam, bir sözcüğün işlevinin bir tümcede gerektirdiği anlam; metinlerarası anlam ise, bağlamda yer almayan, dilbilgisel ve anlamsal olarak uyuşmadığı için bağlamdan çıkarılmış bir başka olası anlamdır. Metinde gizli olan anlam bir başka metni çağırır.) Parçada kullanılan "peigne" sözcüğü dilbilgisel bir aykırılık, bir çift-anlamlılık yarattığı için hatalı kullanılmıştır; çünkü hem "peindre" (resim yapmak) hem de "peigner" (saç taramak) fiilleri dilek kipinde "peigne" biçiminde yazılır. Öyleyse "tonsure" sözcüğünün "peigne" ile ilişkisi açıktır. "Tonsure" yalnızca dini bir bağlamda kullanılmaz, ozan onu minyatür sözcüğüyle de ilişkilendirir. Bir başka deyişle *"bir tonsure büyüklüğünde"* benzetmesi, sonradan minyatür ve "tonsure" sözcüklerinin gülünç bir etki yaratmak amacıyla üst üste konmalarını gerekçelendirir Riffaterre'e göre. Anlamsal bakımdan, minyatür düzdeğişmeceli olarak arzulanan bir dişiliği (kadını), "tonsure" ise eğreti olarak bu arzunun yasaklandığını gösterir. Riffaterre bu kadarla yetinmez. Bu sözcükleri zorunlu kılan gerçek nedenin metinlerarası bir *"üst-saptamaya"* (surdétermination: sözcükleri aralarında birleştiren çok sayıda bağ) bağlı olduğunu ileri sürer. Bir başka deyişle, "peigne" kipinin ve minyatür/"tonsure" uyağının Laforgue'un şiirindeki varlık nedenini anlayabilmek için, *"sıradan bir Fransızın dilbilgisel edincinin okumada gerektirdiği"* metinlerarası bir göndergeye, La Fontaine'in "Vebaya Tutulmuş Hayvanlar" adlı öyküsüne başvurmak gerekir. Bu öyküde de yazar "tonsure" sözcüğünü Laforgue gibi, (La Fontaine onu bir fiil gibi kullanır) gülünç anlamda, bir ölçü birimi ("la largeur de ma langue") olarak kullanmıştır:

1 *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yay., 1980.

"J'ai la souvenance
Qu'en un pré de Moines passant
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue"[1]

Laforgue'un şiirinde "tondre" ve "largeur" sözcükleri açıkça, "moine" sözcüğü ise (jansenist ressam Philippe de Champaigne aracılığıyla) kapalı bir biçimde bir arada kullanılır. Bu durumda Riffaterre'e göre Laforgue'un şiirinin, La Fontaine'in masalı ile ilişkisini yadsımak olanaksızdır. Yan yana getirilerek ilişkilendirilen metinlerle, onların anlamına daha zengin bir boyut katılır, *"bireysel işlevleri ne olursa olsun tüm sözcükler aynı anlamsallığa yani 'alay'a katkıda bulunurlar."*[2] Öyleyse metinlerarası bu üçlü birleşim (tondre, largeur, moine) göstergebilimsel bir bütünlük oluşturur. Yazınsal metnin özü budur zaten. Her ikisi de tek bir çiftlemeye bağlı olduklarından metin ve metinlerarası göndergesi birbirinden ayrılmaz. La Fontaine'in yapıtı metnin ve metinlerarası göndergenin birbirinden ayrılmaz olduğu ilkesini iyice vurgular. Dolaylı olarak, La Fontaine'den yapılan alıntı, iki gösterge dizgesi arasında eşdeğerlilik kuran, bu eşdeğerliliği garanti eden bir yorumlayan gösterge rolü oynar.

---

1 La Fontaine, *Bütün Masallar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Cem Yayınevi, 1997, s. 255.
"Bir gün, demiş, hiç unutmam
Papazların çayırından geçiyordum
İn cin yok, acıkmışım.
Otlar öyle taze, öyle yeşil...
At bir dil, dedi şeytan
Hakkım yoktu, biliyorum, ama gel de dayan:
Bir dil attım..."

2 Michaël Riffaterre, "la Syllepse intertextuelle", s. 498.

LAURENT JENNY

Metinlerarasını yalnızca bir okuma etkisi olarak gören ve bir metindeki metinlerarası göndergenin saptanabilmesinin büyük ölçüde neredeyse sonsuz bir ekin birikimine sahip olması gereken okurca algılanmasına bağlı olduğunu savunan Riffaterre'in önerdiği çözümleme yöntemi sıradan bir okurun da izleyebileceği bir yöntem olmadığından, kimi eleştirmenler başka tanımlamalar ve sınıflandırmalar yaparak yeni çözümleme yöntemleri önermişlerdir. Bu eleştirmenlerden Laurent Jenny'nin yaptığı metinlerarası tanımlama önceki eleştirmenlerden temelde öyle derin çizgilerle ayrılmayıp bir ölçüde onlara bağlı kalsa da önerdiği metinlerarası tipleme ile kavram daha belirgin bir ulama sokulabilmiştir. Jenny'nin başlattığı ulamlaştırma çabasını Gérard Genette sürdürür ve büyük ölçüde tamamlar. Gerçekten de Genette'in önerdiği metinlerarası tipleme en kayda değer ve en tutarlı olanıdır. Önce Jenny'nin metinlerarası tanımlamasına bakalım.

1976 yılında yayınlanan *Poétique* dergisinin 27 no'lu özel metinlerarası sayısı, kavramın ne olduğunu enine boyuna sorgular. Metinlerarasının tanımına katkıda bulunan en önemli eleştirmen ise Jenny olmuştur. Jenny "La Stratégie de la forme" adlı yazısında metinlerarasının belirgin çizgilerini saptamaya uğraşır.

"Etkileşim" her yazınsal okumanın-okunabilirliğin koşuludur derken, Laurent Jenny de metinlerarasının, yazınsallığın bir ölçütü olduğunu kabul eder; Baktin, Kristeva ve Riffaterre gibi. Metinlerarası olmadan yazınsal yapıtın kavranamayacağı, bir yapıtın anlam ve yapısının ancak kendinden önceki ilk-örneklere göre kavranabileceği düşüncesini benimserken öteki kuramcılarla birleşir. Metinlerarasının, yazınsal metnin doğasında bulunan bir olgu olduğunu, bir yapıt ile önceki öteki ya-

pıtlar arasında, aynı biçimde yine bir yapıt ile farklı toplumsal söylemler arasında bir ilişkiler dizgesi bulunduğunu, yapıtların bu tür alışveriş işleminden soyutlanamayacaklarını, dolayısıyla artık metin-dışı göndergelerin bir yapıttaki katkılarının da araştırılmaları gerektiğini savunur. Ardından Jenny, Genette'ten önce davranarak, bir metnin başka metinlerle ilişkisinin taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı vb. biçimlerle kurulabileceğini belirtirken, metinlerarası alışverişlerin belli bir ulamlaştırmaya tabi tutulmasının ilk örnekçesini oluşturur. Jenny, yine tüm öteki kuramcılar gibi, metinlerarasının içkin biçimlerini aramaya yönelir, kavramı bir yazınbilim (poétique) görüngüsü içerisinde ele alır. Metinlerarasının bir *"kaynak"* ya da *"etkilenme"* eleştirisi olmadığını, ama bir ölçüde onunla ilişkisi bulunduğunu söyler. (İleride bu noktaya döneceğiz). Metni incelemek için metin-ötesi ile de ilgilenmek gerektiğini savunurken o da kavramın artık her yazınsal metnin ayrılmaz bileşkesi olduğu düşüncesini benimsetir. Çünkü Tynianov gibi Jenny de bir metnin kendi içkin yapılarını saptamanın yeterli olamayacağı, her yazınsal yapıtın kendinden önce var olan öteki yapıtlarla ve sözlü diller gibi yazınsal olmayan anlam dizgeleriyle ilişkilerden kurulduğu düşüncesini benimser. Ve metinlerarasını *"çok sayıda metnin, anlamın başını çeken bir ana metin ile dönüştürülmesi ve benzeştirilmesi işi"*[1] olarak tanımlayarak, onu, kendinden önceki bir metinden aldığı bir sözceyi yeni bir metinsel bütün içerisine sokma işlemi olarak görür. Ardından Jenny, çok sayıda başka metni belli bir anlam üzerinde durarak tek bir metin içerisinde özümseyip eritmek olarak tanımladığı metinlerarasının sınırlarını belirlemeye, "ne zaman metnin bir başka metne sokulması sırasında metinlerarasından söz edilmelidir?" sorusuna yanıt bulmaya çalışır. Çünkü bir metnin başka bir metinde yalın bir anıştırma ya da anımsamayı, yani her defa-

1 Laurent Jenny, "la Stratégie de la forme", *Poétique*, no 27, 1976, s. 262.

sında soyut bir metinsel dizim içerisine dizisel bir unsur olarak sokulduğu anda metinlerarasından söz edilemeyeceğini savunur. Öteki kuramcıların metinlerarası tanımlamalarına benzer bir tanım yapan Jenny, yazınbilimsel (ya da yapısal) bir görüngüde kalarak, metinlerarasından, *"sözlükbirimin ötesinde, yapılanma düzeyleri ne olursa olsun, bir metinde kendinden önce yapılanmış unsurlar saptandığı ölçüde söz edilebileceğini"* ileri sürer.[1] Bir başka deyişle, metinlerarasından söz edebilmek için, alıntılanan imgenin ya da kesitin, içerisine sokulduğu metin ile izleksel olarak, ton bakımından, yapısal ya da verdiği ileti bakımından belli bir koşutluk oluşturması gerekir. Bir metin içerisinde daha önce yapılanmış unsurların bulunması olgusunu yalın bir anıştırma ve/ya anımsama olgusundan ayırır; anıştırma ve/ya anımsama konusunda *"zayıf"* bir metinlerarasından söz eder. Jenny, sıradanlaşmış, basmakalıplaşmış, okurun kolaylıkla saptayabildiği, son derece açık, özgün, çarpıcı anıştırmaları ve anımsamaları "zayıf" metinlerarası olarak adlandırır. Buna göre, örneğin Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*'nda (V. Şarkı/2), mezarcılardan söz ederken *"göğsünü yemeleri için yavrularına veren pelikan"* imgesini kullanarak, "La Nuit de Mai" adlı şiirinde Musset'ye yaptığı göndermede *"zayıf"* bir metinlerarasından söz edilebileceğini, çünkü bu imgenin izleksel bakımdan her iki yazarda farklı anlamlarda kullanıldığını, bu nedenle aralarında ilişki kurulamayacağını söyler. Musset'de *"pelikan"*ın belirgin bir simgesel anlamı vardır: Sevgilisi Georges Sand tarafından terk edilen romantik yazar, esini acıda bulur ve doymak bilmez halkı acılarıyla doyurur. Lautréamont'da ise mezarcının ağzından aktarılan imge kimi acıların gereksiz yere büyük acılar olduklarını, bu acıların da anlaşılabileceklerini dile getirir. Lautréamont, genel eğilimine bağlı kalarak, tumturaklı bir söylemle romantik bir imgeyi alaya alır.

1 "La Stratégie de la forme", s. 262.

Her iki yazar aynı anlambirimciği -acı- farklı yapıda ve anlamlarda kullanırlar.

Buna karşın Lautréamont'un yapıtındaki aynı mezarcı sahnesi, aralarında çok sayıda koşutluk kurulabildiğinden Shakespeare'in *Hamlet* adlı piyesindeki mezarcı sahnesiyle tam bir metinlerarası ilişki kurmaya olanak sağlar. Lautréamont, Shakespeare'in yapıtındaki mezarcı sahnesini alıntılar, kendi yapıtına uyarlar, biçimsel olarak, her defasında, sözcüğü sözcüğüne bakışımlıklarla dönüştürür.

Metinlerarasını yazınsallığının bir ölçütü olarak benimseyip onu tanımladıktan sonra, Jenny, göstergebilimsel bir tutumla, onun hangi biçimler altında gerçekleştiğinin bir tiplemesini yapar ve iki temel biçim belirler.

Metinlerarası ilişki, gösterge dizgelerinin yapıları yine koşut olmak koşuluyla, bir yapıt ile bir yazınsal söylem türüne ait başka bir yapıt arasında kurulabilir. Genette'in "architextualité" (üst-metin) başlığı altında, yani bir yapıt ile kökeninin uzandığı yazınsal tür arasındaki ilişki budur. (Örneğin, yine *Maldoror'un Şarkıları* dramatik bir şiir olan Byron'un *Manfred*'inin dramatik yapısından esinlenir). Ya da metinlerarasılık "açık" iki gösteren dizgesi arasında kurulabilir. Bu da Kristeva'nın bağlam değiştirme adını verdiği (transposition), yani bir gösteren dizgesinden başka bir gösteren dizgesine geçişe denk gelir. Bu geçiş sırasında yazar bir gösteren dizgesini yeni bir bağlama sokarken onu biçimsel olarak değiştirir. (Örneğin, Roussel, *İmpressions d'Afrique*'de, "Napoléon Premier" sözlerini sessel yönden *"nappe ollé ombre miettes"*e dönüştürerek, İspanyol dansçılarının yemek masası üzerinde yaptıkları dansı betimleyen kurgusal bir sahne yaratır.)

Jenny, "bir metinde olası metinlerarası ilişkilerin bu iki temel biçimini belirledikten sonra, metinlerarası alışverişin yapıldığını nasıl anlarız?" sorusuna yanıt bulmaya çalışır. Ona

göre, metinlerarası alışveriş ya da bir metnin başka bir metne gönderdiği, kimi zaman bir bağlamdan alınan bir parçanın yeni bir bağlamda, dilbilgisel düzeyde, sözdizimsellik özelliğinden yola çıkılarak, kimi zaman da bir anlamsal birlik kurularak yapıldığı anlaşılır. Jenny bu kadarla da yetinmez. Ardından bir metnin ondan önceki sözceleri hangi biçimlerde kendi içerisinde özümsediğini ve bu sözcelerin hangi bakımlardan dönüştürüldüklerini göstermek için, dönüştürülen sözce ile onu içerisinde eriten metin arasındaki ilişkileri (bir başka deyişle kapsayan metin ve kapsanan metin) yerdeşlik özelliklerine göre, sözcenin uğradığı değişiklikleri de sözbilimsel sözcüklere göre sınıflandırır. Buna göre, bir metnin başka bir metne farklı anlamsal ilişkilere göre yerleştirme biçimleri şunlardır.[1]

a- Düzdeğişmeceli yerdeşlik: *"Çoğu zaman birinci elden bir belirginlikle anlatının çizgisini izlemeye olanak sağlayan başka bir metin anlatıya sokulur."* Bu durumda bir anlatıcının okuduğu, başka bir yapıta ait bir kesiti okur aynı anda izler. Örneğin Claude Simon'un *La Bataille de Pharsale* adlı romanında çocuk-anlatıcı *Tite-Live*'den alınan Latince bir parçayı babasının zoruyla Fransızcaya çevirir. Çocuk, babasının ısrarlı isteği üzerine başka bir yapıta ait bir parçayı satır satır yeniden yazıp Fransızcaya çevirirken, okur da yeniden yazılan parçayı çocuğun kaleminden okur.[2]

b- Eğretisel yerdeşlik: Yine başka bir metne ait bir parça yeni bir bağlama anlamsal benzerlik ilişkisine göre sokulur. *La Bataille de Pharsale*'da, metresi tarafından aldatılan kahramanın, kapısının arkasından sevgilisini gözetlediği sahne *Swann'ın Bir Aşkı*'ndan alınan bir tümceyle desteklenerek aktarılır. Kıskançlık sahnesini anlatan tümcenin hemen ardından, hiçbir geçiş yapılmadan, *Yitik Zamanın Peşinde*'den alıntılanan

1 s. 274 ve devamı.
2 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Ed. de Minuit, 1969, s. 43 ve 51,

tümce gelir. Kahramanın kıskançlığı Swann'ın kıskançlığına benzetilir.[1]

c- Yerdeş olmayan montaj: *"Ancak bir metinden bir parça yeni bir bağlama, onunla apriori bir anlamsal ilişki olmadan"* da sokulabilir. Bu durumda başka bir metne ait bir kesit yeni bağlama "montaj"lanır. Böylelikle bir kesip yeniden yapıştırma işlemi gerçekleştirilir. (Bu yöntem, az çok metinlerarası yöntemlerin sonunda değineceğimiz "kolaj" yöntemine denk gelir). Ancak montaj işlemi sırasında yerdeşlik gözden yitse de bu söylem düzeyinde yerdeşliğin olmadığı anlamına gelmez. Montajlanan ayrışık unsurlar belli bir anlamsal bütünlüğün yaratılmasına katkıda bulunurlar.

Jenny, metinlerarası oluş sırasında başvurulan bir kesitin uğradığı farklı içkin dönüşüm biçimlerini de sözbilimsel betiler başlığı altında tanımlar.

a- Sesbenzeşimi (paronomase): Başka bir metinden alınan bir kesitin sessel özelliklerine dokunmadan yazılış biçimi değiştirilerek metne yeni bir anlam yüklenir. *La Bataille de Pharsale*'da yazar *Yitik Zamanın Peşinde*'den bir tümceyi şöyle değiştirir: *"(...) tous laids souvenirs voluptueu kil emporté de chezelle lui permetté de sefer unidé dé zatitudezardane zoupamé kel pouvé tavoir avek d'otr desortekil enarivé taregreté chak plésir kil gougoutait oh près d'elle..."*[2] Simon, Proust'un metnini sessel yönden karmaşıklaştırıp, rastgele, kendi fantezisine göre yeni bir sesbilgisiyle, konuşma dilinde başvurulan sözcükler arası geçişleri gülünç bir vurgulamayla yeniden yazarak yazarın metnini bozup çirkinleştirir, böylelikle onunla alay eder.

b- Eksilti (ellipse): Metinden bir parçanın çıkarılarak, eksiltili olarak yeni bir metne sokulması. *Kızıl ile Kara*'nın "ikiyüzlülüğüyle"ün yapmış kahramanı Julien Sorel, Molière'in *Tar-*

1 A.g.y., s. 168.
2 A.g.y., s. 178.

tuffe adlı oyununu eksiltili olarak alıntılar: *"Je puis croire ces mots un artifice honnête/...../Je ne me fierai point à des propos si doux, /Qu'un peu de ses faveurs, après quoi je soupire,/ Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire."* Boşlukla belirtilen yere *"Et s'il faut librement m'expliquer avec vous"* (Sizinle açık konuşmalıyım) dizesi gelmesi gerekirken, Julien bu dizeyi atlar. Çünkü "açık" konuşmak, onun romanda tanımlanan kişiliğine hiç de uygun bir özellik değildir.[1]

c- Genleştirme (amplification): Bir metnin anlamsal gücüllüklerini genişleterek dönüştürme. Lautréamont, Baudelaire'in 'İnsan ve Deniz' adlı şiirinde, insan ve deniz arasında kurduğu koşutluğu yineleyerek, aynı koşutluğu insan ve okyanus arasında kurar. Ya da insanın aynası deniz, insanın belleğindeki acıya benzeyen dalgaların verdiği acı, suların karanlık zenginlikleri, karanlık derinlikleri vb., Baudelaire'in şiirindeki izlekleri yineler. Ancak Lautréamont, Baudelaire'in yaptığı gibi okyanusa övgüler yağdırırken anlamsal dönüşümler yaratır. Baudelaire'in denize yönelttiği tinsel bakış yerine daha kasıntılı, daha somut bir bakış yöneltir.[2]

d- Abartma (hyperbole): Bir metnin niteliğinin aşırı derecede şişirilerek dönüştürülmesi. Yine Lautréamont okyanusu sayfalarca aşırı övgüyle şişirir. (Şarkı I/9).

e- Sıra değiştirme (inversion): Bu yöntem değişik biçimler altında, daha çok alaycı metinlerarası ilişkiye açık metinlerde karşımıza çıkar. Değiştirme biçimleri şunlardır:

---

1 *"Bu sözlerinizi benimle Mariane arasında hazırlanan evlenmeyi bozmak istemenize atfedebilirim. (.....) (Sizinle açık konuşmalıyım): Benden iltifatlarınızı esirgedikçe, ve ben, arzularıma sizden karşılık görmedikçe, bana karşı müsait hisler beslediğinize inanmam ve müşfik sözlerinize itimat etmem hemen hemen imkânsız."* Molière, *Tartuffe*, çev. Cevdet Perin, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1944, s. 127.

2 Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları*, çev. Özdemir İnce, Gece yay. 1989, s. 17-18.

1- Sözcelem durumunun değiştirilmesi: Söyleyen aynı kalır, dinleyen değişir, ya da tersine sözcelem öznesi değişir. Baudelaire, insana seslenerek, *"Özgür insan, hep denizi seveceksin!"* derken, Lautréamont okyanus'a, *"Seni selamlıyorum, yaşlı okyanus"* diye seslenir.

2- Nitelemenin değiştirilmesi: Başka metne ait anlatının eyleyenleri bir karşı savla nitelenerek yinelenirler. Lautréamont, Apokalips'in (Ahd-i Cedid'in son kitabı) kimi bölümlerini (örneğin Babil'in düşüşü bölümünü) yapıtına sokar. Babil'in düşüşü bölümünden çok sayıda unsura, *Maldoror'un Şarkıları*'nda, "Fuhuşla yapılan anlaşma" bölümünde yer verir. Tanrı'nın havarisi Jean'a eşlik eden bir melek, ona tümüyle olumsuz nitelemelerle betimlenen Fuhuş'u gösterir. *Maldoror'un Şarkıları*'nda ise Maldoror'a bir ateşböceği eşlik eder ve Fuhuş olumlu nitelemelerle anılır: *"(...) çırılçıplak, güzel bir kadın gelip ayaklarımın dibine uzandı."*[1]

3- Dramatik durumun değiştirilmesi: Alıntılanan anlatının eylemsel şeması olumsuz ve/ya edilgen bir dönüşüme tabi tutulur. Apokalips'te, Melek olumsuz ve/ya edilgen bir dönüşüme tabi tutulmuştur. Yine Apokalips'de Melek *"iffetsizliği ile yeryüzünü yoldan çıkaran Fuhuş'u yargılar"* ve bir taşla Fuhuş'u ezer. *Maldoror'un Şarkıları*'nda ateşböceği, Maldoror'a *"bir taş alıp onu (Fuhuş'u)"* öldürmesini söyler. Ancak Maldoror eline aldığı taşla Fuhuş'u ezmek yerine ateşböceğini ezer.[2] Apokalips'te Melek, Fuhuş yüzünden Babillileri, *Maldoror'un Şarkıları*'nda ise, Maldoror, Fuhuş'un mutsuzluğundan Tanrı'yı sorumlu tutarlar.

4- Simgesel değerlerin değiştirilmesi: Bir metindeki simgeler yeni bir bağlamda karşıt anlamlarla yinelenirler. Lautréamont, Apokalips'i yeniden yazarken Hıristiyanlığın bilinen

1 A.g.y., s. 12.
2 A.g.y., s. 12.

simgelerini çekinmeden kullanır. *İncil*'in bir şeytani yaratık gibi gördüğü Yılan'ı, Lautréamont Tanrı'yı göstermek için kullanır.

5- Anlam düzeyinin değişmesi: Bir bağlamda belli bir anlamda bulunan bir kesit yeni metne yeni bir anlamla donatılarak sokulur. Neredeyse tüm metinlerarası alışverişler, sık sık göreceğimiz gibi, bu ilkeye göre gerçekleşir. Lautréamont (Şarkı II/ 8'de) yarattığı "yamyam Tanrı" imgesini yine Apokalips'ten alır. İnananları Tanrı katında bir gün vereceği toplantıya, onun vereceği şölene katılmaya çağıran tümcelerin anlamını dönüştürüp, evrensel bir toplanma yeri olan şöleni, insanları yemeye hazırlanan, onların can düşmanı canavar Tanrı gibi yeni bir anlamla donatır.

Jenny'nin sıraladığı çok sayıda metinlerarası oluş biçimi aslında geniş bir araştırma alanını kapsar. Metinlerarasını belli bir sınıflandırmaya tabi tutarak işleyişini daha anlaşılır kılmaya az çok olanak sağlasa da Jenny'nin bir makale çerçevesinde sınırlı kalan tiplemesi ve Riffaterre'in yöntemine benzer bir tutumla, onu kısa parçalardan yola çıkarak örneklendirmesi, yönteminin daha oylumlu, daha uzun metinlere ne dereceye kadar uygulanabileceğini tartışmaya açık duruma getirir. Oysa, Jenny'nin ardından, Gérard Genette, en kısasından en uzununa kadar pek çok metinden yola çıkarak, en etkili ve en ayrıntılı bir biçimde, metinler arasındaki alışverişlerin tiplemesini yapan kuramcı olmuştur. Genette'in *Palimpsestes, la littérature au second degré* adlı yapıtı kuşkusuz metinlerarası incelemelerin vazgeçilmez başvuru yapıtıdır. Ancak Genette'in kuramında metinlerarası kavramının öteki kuramcılardaki anlamıyla kullanılmadığını, onu farklı bir bakış açısıyla tanımladığını hemen başından belirtelim. Metinlerarası, odak bir kavram değil, öteki metinlerarası ilişkilerden birisidir artık.

GERARD GENETTE

Metinlerarası kuramı çerçevesinde yapılan tartışmalar, onun kuramsal bir tanımlamasını yapma girişimleri, Genette'in *Palimpsestes*'iyle büyük ölçüde son bulur. Baktin'in, Kristeva'nın, Riffaterre'in ve çok sayıda eleştirmen ve araştırmacının çalışmalarını göz önüne alarak, Genette, kendi metinlerarası örnekçesini daha dizgeli bir sınıflandırmayla oluşturur; metinlerarası kavramını belli bir düzene oturtur, rastgele kullanılan sözcüğü alt ulamlarına ayırır. Metni metinsel ilişkiler sözcükleriyle tanımlayan öteki yapısalcı eleştirmenler gibi söylemin düzenleniş üzerinde daha çok duran Genette, metinlerarası kavramını yazınsal dizgenin temel yapıcı unsuru olarak görür: Jacobson ve çok sayıda öteki yapısalcı gibi, yazından çok yazınsallık sorunuyla ilgilendiğinden o da metinlerarasını yazınsallığın temel unsuru yapar.

Genette, kavram konusunda farklı görüşlerden yola çıkarak bir bireşim sunmak yerine, metinlerarası başlığı altında daha önce bir araya getirilen farklı olguları daha belirgin, daha kesin bir ulamlaştırmaya tabi tutarak, çift anlama gelebilecek kavramlar yerine yeni sözcükler türetir. Ardından *"hypertextualité"* başlığı altında yeni ulamları yeni bir söz dağarıyla kurar ve "Yitik Metnin Arayışı"na çıkar. Ancak, bu arayışa çıkarken, Genette çalışmasını olabildiğince sınırlar. Önce tek bir metinlerarası başlığı altında bir metnin başka metinlerle ilişkilerini ele almaya yönelmediğini belirtelim. Göreceğimiz gibi, metinlerarası tüm öteki ilişki türlerinden yalnızca birisidir. Genette, uçsuz bucaksız metinlerarası alanına el atıp bir kuram oluşturmanın son derece güç, hatta olanaksız olduğunun bilincinde, metinsel ilişkilerin alanını metinlerin tümünü kapsayacak biçimde yaymanın soyutlamalar içerisine düşmek, son derece geniş ve zor ele geçirilebilir dizgeler içerisinde boğulmak anlamı-

na geldiğini bilir. Bununla beraber, Genette'in tüm öteki eleştirmenlerle birleştiği bir nokta bulunur: Metinlerarası olgusunun, yazını kendi özgüllüğü içerisinde tanımlayan bir ağın içerisinde yer aldığını kabul eder. Genette'e göre, yazınsallığı kuran ve tanımlayan şey *"her özgün metnin bağlı olduğu genel ya da aşkın ulamlar toplamı, yani söylem türleri, sözcelem biçimleri, yazınsal türler vb."*dir.[1] *Palimpsestes*'in ilk satırlarında, yazınbilimin konusunun, özgüllüğü içerisinde metin değil, her metnin gönderdiği aşkın ulamlar ya da metinsel aşkınlık (yani, *"bir metni açık ya da kapalı bir biçimde öteki metinlerle ilişki içerisine sokmak"*)[2] olduğunu söyleyerek metinlerarasını, ya da kendi deyişiyle, metinsel-aşkınlığı (transtextualité) metnin yazınsallığının temel unsuru yapar. Öteki eleştirmenlerden ayrı olarak, Genette, iki yapıt arasındaki olası her tür alışverişe bir metinlerarası yerine metinsel-aşkınlık adını verir. Metinsel-aşkınlık belli bir metni aşan ve onu yazının bütününe açan şeye gönderen soyut ulamdır. Metinlerarası ise bu soyut metinsel-aşkınlık içerisinde anılan ilişki türlerinden birisi olacaktır. Böylelikle Genette metinlerarasını son derece geniş bir alanı içerisine alacak biçimde tanımlamaya uğraşan Kristeva'nın tersine, son derece dar bir alan içerisinde ele alır. Metinlerin sonsuz alanı içerisine girerek metinlerarası ilişkileri belli bir kuramsal çerçevede ele almak son derece güç olduğuna göre, Genette inceleme alanını sınırlayarak, belli bir ayırma işleminden sonra tek bir alana el atar, saptadığı beş tip metinsel-aşkınlık türünden birisi olan "hypertextualité" (ana-metinsellik) üzerinde durur:

"İstisnalar dışında 'hypertextualité'yi, yani alt-metinden ana-metin'e sapmanın hem yoğun (A metninden türeyen her tür

1 Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, s. 7.
2 A.g.y., s. 7.

B metni) hem de az çok resmi olarak bildirildiği en aydınlık yamacından yola çıkarak ele alacağım."[1]

Genette, böyle bir seçimin ardından 450 sayfa boyunca Palimpsestes'de "hypertextualité"yi, yine aynı büyüklükte bir çalışma ile *Seuils*'de "paratextualité" (yan-metin) başlığı altına giren konuları ele alır. Bu da metinsel-aşkınlık'ın her bölümünün bile tek tek ele alınmasının ne denli güç olduğunu gösterir. *Palimpsestes*'de Genette'in izlediği yönteme gelince: Genette, burada, Riffaterre'in benimsediği yönteme karşıt bir yöntemle, metinlerarasının yorumsal boyutuyla ilgilenmez. "Hypertexte" (ana-metin) ile onun "hypotexte"i (alt-metin ya da göndergemetin) arasında oluşan biçimsel değişiklikleri belirtmekle yetinerek yapısalcı geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalır. Bir metinde kapalı (ya da açık) bir biçimde yer alan alt-metnin varlığını saptayıp onun anlamını açığa çıkartmak yerine ikisi arasındaki ilişkilerin doğasını pragmatik bir yaklaşımla çözümlemeye çalışır. Genette beş tip metinsel-aşkınlık (ya da metin-ötesi) ilişkisi saptar.

1. Metinlerarası (intertextualité)

Metinlerarası, söz konusu metin-ötesi ilişkilerden biridir. Genette, genel olarak metinler arasındaki her tür alışverişi metinlerarası olarak adlandırmak yerine, bu genel kavramı sınırlayıp metinlerarasının bildik klasik anlamını yadsır. Buna göre, metinlerarasını *"iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı"*[2] olarak tanımlar. Metinlerarası başlığı altına, metinlerarasının en açık, en fazla sözcüğü sözcüğüne kullanımı olan, çoğu zaman ayraçlarla belirtilen

1 A.g.y., s. 16.
2 A.g.y., s. 8.

alıntıyı yerleştirir. Daha açık ve daha az kurallara uyan, bildirilmemiş, yani ayraçlarla belirtilmemiş ancak yine de sözcüğü sözcüğüne yapılan, gizli bir alıntı olan "plagiat"yı; yine, daha az açık ve daha az sözcüğü sözcüğüne yapılan, kavranması bir sözce ile yansılarını gönderdiği bir başka sözce arasında belli bir algılamayı zorunlu kılan, dolaylı bir alıntı olan "anıştırma"yı da metinlerarası başlığı altında anar. Böylelikle Kristeva ve Riffaterre'in metinlerarası konusunda önerdikleri tanımlamaların tersine Genette, kavramın sınırlarını daraltır görünür. Tüm öteki kuramcıların aynı başlık altında andıkları kapalı yeniden-yazma biçimlerini, kapalı anımsamaları, iki metin arasında kurulabilecek türev ilişkilerini metinlerarasının alanından çıkarır. Ancak metinlerarası açık ya da kapalı alıntıları içerse bile yine de son derece geniş bir alanı kapsar.

2. Ana-Metinsellik (hypertextualité)

Metinlerarasının alanından çıkardığı türev ilişkilerini Genette "ana-metinsellik" başlığı altına yerleştirir. Bu ilişki Genette'in, *Palimpsestes*'in başından sonuna değin ele aldığı ve öteki metin-ötesi ilişkilere göre en çok önemsediği ilişkidir. Bir B Metni'nin (yani ana-metin: *"yalın ya da dolaylı bir dönüşüm işlemiyle önceki bir metinden türeyen her metin"*)[1] ondan türeyen bir A Metni'ne (alt-metin, gönderge-metin) yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişkidir. Genette, ana-metinden alt-metne (gönderge-metne) geçişin açık olduğu, herhangi bir algılama sorunu çıkarmadığı durumlar üzerinde durarak "ana-metinsellik" incelemesine de sınır koyar. Sorunun *"işlenebilir yanını, aydınlık, güneşli yamacını"* ele alır. Ana-metinsellik bir kapsayım ilişkisine göre değil, bir aktarım ilişkisine göre tanımlanır. Farklı ana-metinsel olguları, ilişkinin

1 A.g.y., s. 10-11.

doğasına (ana-metnin taklit edilmesi ya da dönüştürülmesi) ve düzenine göre (oyunsal, yergisel, ciddi) bir sınıflandırma önerir. Bir taklit ilişkisine göre gerçekleşen pastiş (öykünme) ve bir dönüşüm ilişkisine göre gerçekleşen parodi (yansılama) ve alaycı dönüştürüm, ana-metinsellik başlığı altında yer alırlar.

3. Yan-metinsellik (paratextualité)

Bir diğer metin-ötesi ilişki, Genette'in yan-metin (paratexte) adını verdiği ve *Seuils* adlı yapıtında ele aldığı kavram, bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin-öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkilerini kapsar. (Bir yazar, yapıtın başlığından başlayarak anlamlar çıkarabilir). Metin-öncesi inceleme daha çok metnin oluşumunu, yazarın yapıtının oluşum sürecini, yapıtında yaptığı değişiklikleri ve bu değişikliklerin nedenlerini ele alan genetik ya da kaynak eleştirisinin alanına girer. (Jenny'nin, metinlerarasının kaynak eleştirisinden bütünüyle ayrılmadığını belirtmesi, Genette'in aynı saptamasıyla birleşir.) Yan-metinsellikte okur ve metin arasındaki ilişkilerin kurulmasına katkıda bulunan, asıl metne göre ikinci planda kalan metinsel unsurlar söz konusudur. Genette yan-metne ait unsurların, metnin kökensel olarak tanımlanmasındaki rolü üzerinde durur. Çünkü çoğu zaman biçimsel çözümlemelerde bu unsurların üzerinde hiç durulmaz. Yan-metinsel unsurlar hep metindışı unsurlar olarak görülür, çoğu zaman asıl metinden ayrılırlar, oysa metnin alımlanması ve yorumlanmasındaki rolleri kimi zaman o denli önemlidir ki yan-metinsel unsurların bazıları metnin ayrılmaz parçaları olurlar. Özellikle de başlık ve alt-başlıklar çoğu zaman asıl metne sıkı sıkıya bağlıdırlar.

Genette'in andığı yan-metinsel unsurlar birbirlerinden son derece farklıdırlar, ancak hepsi de okurun metin karşısındaki tepkisini koşullandırırlar. Bu unsurlardan bazıları yazın kavramı var olduğundan beri yazınsal metne eşlik ederler. Örneğin her yapıtta başlıklara, alt-başlıklara, resimlere, önsözlere çokça yer verilir. Yine bir kitabın kapağının içindeki ya da dışındaki eleştirel yorumlar çoğu zaman ticari amaç gereği yer alırlar; okur büyük ölçüde yan-metin'e bağlı kalır. Yan-metin, okurun ilgisini çektiği gibi okumasını da bir ölçüde yönlendirir; çoğu zaman okurun tanıdığı varsayılan öteki yapıtlara göndererek, onlarla ilgili kökensel, biçimsel ve izleksel ipuçları verir.

Metinlerarası ilişkiler alanında yer alan ilişkilerden farklı unsurları kapsayan yan-metinsel alan içerisinde Genette, yine bütünüyle metinleri biçimsel olarak ele alır. Az çok görgül metinsel ilişkilere bağlı olan, biçimsel olarak saptanabilen metinsel unsurları inceler.

4. Üst-metinsellik (architextualité)

En soyut ve en kapalı olan bir başka tip metin-ötesi ilişkidir. Metnin genel bir ulama sessiz, kapalı ya da kısa ve özlü olarak bağlanması; *"her özgün metnin bağlı olduğu, genel ya da aşkın ulamların -söylem tipleri, sözcelem biçimleri, yazınsal türler vb.-"*[1] bütünü olarak tanımlanır. Bir metnin türsel olarak hangi ulama ait olduğunu belirlemek söz konusudur burada. Kimi yapıtlarda, başlık altında yer alan "Roman", "Anlatı", "Deneme", "Şiir", "Trajedi", "Dram" vb. yan-metinsel göstergeler doğrudan doğruya yapıtın ait olduğu yazınsal türü belirtir. Ancak genelde yapıtların çoğunda bu tür belirtiler olmadığından

1 A.g.y., s. 7 ve 11.

ve metnin hangi türe ait olduğu bildirilmediğinden soyut, kapalı bir üst-metinsellik durumu ile karşı karşıya bulunuruz. Söylem konusundaki deneyimlerine ve yazınsal söylemin gereklerine uyarak, elindeki bir metnin türsel olarak konumunu (yani onun bir trajedi, roman, şiir, deneme vb. olup olmadığını) belirlemek okura düşer. "Okuma sözleşmesi"ne bağlı kimi biçimsel belirtilerle okurda metnin türsel olarak kavranması edimi güdülenir. Ancak okur yan-metinsel göstergeler yoluyla metne bağlanan değergeyi yadsıyabilir. Öyle ya, zamanla oluşabilecek anlamsal değişiklikler nedeniyle yan-metinsel belirtiler her zaman herkes tarafından kabul görmez. Okur bu belirtileri eskiden anlaşıldığı biçimiyle benimsemeyebilir. Bu durumda, örneğin "ortaçağda yazılmış *Gül Romanı*, roman sözcüğünün bugünkü klasik anlamı izlendiğinde, bir roman mıdır?" türünden bir soru ile karşılaşılabilir. Ortaçağda yazılmış anlatısal şiirler, lirik şiirlerle aynı biçimde algılanmazlar artık. Ya da, destansı tonundan dolayı, Michelet gibi tarihçilerin metinleri "tarihsel" metin denilen metinler ulamına eskisi gibi sağlam bir biçimde yerleştirilemezler. *L'Histoire de la Révolution, Le Peuple, La Mer, L'Etudiant* adlı yapıtları artık birer tarihsel metin değil, yazınsal metin olma yolundadır. Üstelik bu metinler, göndergesel değerlerinden, yani gönderdikleri tarihsel olgulardan çok şiirsel değerleri bakımından okunurlar. Ancak yine de, okuma sırasında üretimlerine büyük katkısı olan göndergesel dizgeler bir kenara bırakılmaz. Metinler, onları oluşturan metinlerarası göndergeleri özümseyen, kendine mal eden, "metinsel birliği" yaratarak ya da altüst ederek gerçekleşmesinde rol oynayan düşüngünün izlerini taşırlar her zaman.

Sonuç olarak, okur, kendi ekini ve metinsel deneyimi (metinler konusundaki) sayesinde okuduğu metnin, bildiği öteki metinlere göre ne olduğunu saptar. Deneyimi ne denli genişse yeni metnin göze çarpan yanlarını o denli anımsayarak farklı

yazı biçimlerinin temel özelliklerine göre değergesini belirler. Üst-metinsel düzeyde bir metnin şu ya da bu türsel ulama ait olduğunu bildiren bir metnin söylemsel özellikleridir.

5. Yorumsal üst-metin (métatextualité)

Metin-ötesinin son biçimi yorumsal üst-metin'dir. Bu tür ilişki, bir metni sözünü ettiği bir başka metne zorunlu olarak alıntı yapmadan, hatta adını anmadan bağlayan bir yorum ilişkisidir. Üst-metni ana-metne bağlayan bir eleştiri ilişkisi söz konusudur burada. Özellikle roman ve özyaşamöyküsel anlatılarda karşımıza çıkar. Yazarlar roman üzerine ileri sürdükleri kuramlara, ya da düşüncelere anlatılarının içerisinde yer verirler. Az çok kurgusal özyaşamöyküsel anlatılarda ise anlatılan öyküde eleştirel tepkilere yer verilir. Her sözce dönüşümü, bir başka deyişle, her metinlerarası oluş kapalı bir yorum ilişkisini işin içerisine sokar. Böylelikle yorumsal üst-metin ve onun gönderge metni, metinsel aşkınlığın birer biçimsel alt ulamları olarak iç içe girerler.

Genette'in belirlediği beş tür ulam birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmazlar. Aralarında belli alışverişler bulunabilir. Örneğin, bir yorumsal üst-metnin içerisinde her zaman alıntılar yer alır, bu durumda yorumsal üst-metin ile metinlerarası etkileşir. Ya da parodi (yansılama), alıntıların bir montajı yapılarak gerçekleşir, bu durumda da ana-metin ile metinlerarası sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Bir yapıtın hangi türe ait olduğu yanmetinsel belirtilerle belirlenir; bu kez, üst-metin ve yan-metin ilişki içerisine girerler. Ya da, yorumsal üst-metin, bir yayıncı, bir eleştirmenin övgülü eleştirilerini bir kitabın kapağında yayınladıkları zaman yan-metin çerçevesi içerisinde yer alır.

Tüm bu yöntemler, yapılan ulamlaştırma çabalarına karşın metinlerarası olguların ne denli karmaşık olduklarını, metinle-

rarası ilişkileri tam olarak açıklayabilecek bir örnekçenin oluşturulmasının olanaksız olmasa da pek kolay olmadığını gösterir. Bu durumda Genette'in önerdiği bölümlemeler (kendisinin de söylediği gibi) kesin bölümlemeler değil, bu alandaki çözümlemeleri bir ölçüde yönlendirme ve sonsuz sayıda metin alışverişini "metin-ötesi" başlığı altında belli bir düzene oturtma çabasıdır.

Metinler arasındaki olası ilişkilerin tümüne "metinsel-aşkınlık" (ya da metin-ötesi) adını verip onu alt ulamlarına ayırma çabası kuşkusuz bütünüyle Genette'e ait bir girişim değildir. Başka eleştirmenler de bir ölçüde böyle bir ulamlaştırma çabasına girişmişler ancak önerdikleri ulamlaştırma örnekçelerini derinlemesine ele almamışlardır. Jenny'nin ardından, örneğin Jean Ricardou, öteki eleştirmenlerin benimsedikleri metinlerarası tanımına bağlı kalarak önce "Claude Simon, textuellement" adlı yazısında metinlerarası ilişkiyi ikiye ayırır: "Genel metinlerarası", yani farklı yazarların metinleri arasındaki metinlerarası ilişki ve "kısıtlı metinlerarası", yani aynı yazarın yapıtları arasındaki metinlerarası ilişki. Ancak Ricardou'nun bu sınıflandırması *Pour une théorie du nouveau roman* adlı yapıtında kalıcı olmaz.[1] Yazar bu kez bir dış metinlerarası ilişki, yani bir metnin başka bir metin ile olan ilişkisi, ve bir iç metinlerarası, yani bir metnin kendi içinde, kendi kendisiyle olan ilişkisi olmak üzere iki tür ayrıma gider. *Nouveaux problèmes du roman*'da ise metinlerarasını çok değişik alt-bölümlere ayırır: *"le graphotexte"*, yani aynı imza sahibine ait olan metinler; *"l'anthologicotexte"*, yani farklı imza sahiplerinin aynı kitapta toplanan metinleri; *"le bibliotexte"*, yani bir metinde ismiyle çağrıştırılan metinler; *"le syntexte"*, ya da kendinden

1 Jean Ricardou, "Claude Simon textuellement", *Claude Simon, colloque de Cerisy-la-salle*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, ve *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, s. 167.

önceki bir ulama ait olmadan, her biri söz konusu edilen metinle yoğun bir biçimde metinlerarası ilişkiler içerisinde olan metinler.[1] Ricardou, metinlerarası kavramının özünü açıklamak için böyle bir ulamlaştırma çabasına girişse de yaptığı ayrımları yorumlamaz, Genette gibi fazla ayrıntıya girmez.

Genette, metin-ötesi ulamlarından birisi olan ana-metinsellik konusunda neredeyse tam bir sınıflandırma yapar. Ancak o da okura, yani alımlamaya yer vermez ve Riffaterre'in yaptığının tersine, her tür yorumu bir kenara iter. Yorumsal boyut, ve Baktin'in yaptığı gibi, toplumsal boyutu önemsemez. Metinlerarası ilişkilerin biçimsel görüngüde bir tiplemesini sunmakla yetinir. Ancak Genette'in yeni sözcükler türeterek metinlerarası olguları belli bir düzene koyması, kuşkusuz kavrama büyük ölçüde açıklık getirmiştir. Gerçekten de bugün var olan metinlerarası tanımlamalar konusunda en tutarlı ve en açık tanımlamaları ve sınıflandırmaları *Palimpsestes*'de buluruz.

I. BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRMESİ

Rus Biçimcileri, klasik eleştiride yapıldığı gibi, tarihsel, toplumsal, psikolojik vb. yapıt dışı unsurlara dayanarak tek bir özneyi açıklamaya uğraşmazlar. Yazarın maksatlarını, uğradığı etkilenmeleri araştırma alanlarından çıkarırlar. Sanat yapıtını yalnızca kendi içerisinde değil, yapıtlar arasında kurulan bağlara göre ele almaktan, başka yapıtlarla ilişkilendirilerek değerlendirilmesinden yanadırlar. Biçimcilerin çalışmalarının ileri evrelerinde benimsenen, metinlerarası kuramının temel unsuru olan, *"yapıtların başka yapıtlarla ilişkilendirilerek ele alınması"* düşüncesini tüm kuramcılar paylaşır. Başka söylem-

1 Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du Roman,* Paris, Seuil, 1978, s. 129.

lerle ilintisiz söylem olmadığını ileri süren Baktin, neredeyse tüm çalışmalarında metinler arasındaki ilişkileri somutlaştırmaya uğraşır. Söyleşimcilik adını verdiği kuramı, metinlerarası kavramının ortaya çıkmasında temel rol oynar. Baktin'in söyleşimcilik kuramını Fransa'da tanıtan Kristeva, metinlerarası tanımını büyük ölçüde onun çalışmalarına bağlı kalarak yapar. Nasıl ki bir söylem konuşanla dinleyenin karşılıklı etkileşiminin sonucuysa, önceki ve çağdaş öteki sözcelere gönderiyorsa, metinler de hep başka metinlere gönderir, başka metinlerin alanında yer alırlar. Sonuçta her metin bir alıntılar mozaiği, başka metinlerin bir dönüşümüdür. Kristeva ve Barthes'ın metin tanımından çıkardığımız gibi, önceki ya da çağdaş söylemler/diller, metne kolaylıkla izlenebilen bir sürerlilik olgusuna göre ya da bir taklit yoluyla değil, bir yeniden dağılım yoluyla girerler. Metinler, daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri bir dağılım işleminden geçirir, böylelikle yeni bir metin üretilir. Bu durumda, metinlerarası bütünüyle bir yazı etkisi olarak algılanır.

Metinlerarasını bir yazı etkisi olarak gören Kristeva'nın (ve Barthes'ın) tersine, Riffaterre onu bir okuma etkisi olarak görür. Metinlerarasını bütünüyle bir alımlama görüngübilimi çerçevesinde tanımlar. Bu açıdan, Kristeva'nın yaptığı tanım, okurun payına hiç değinmeyen Riffaterre'inkiyle çelişir. Bir metnin ötekilerle ilişkilendirilerek okunması gerektiğini savunan ve belli bir ulamlaştırma çabasına girişen Jenny'nin ardından Genette metinlerarasını ana-metinsellik ilişkilerinden birisi olarak görüp, kavramın alanını olabildiğince sınırlar. Riffaterre'in tersine her tür yorumsal girişimi bir kenara iter, Kristeva ve Baktin'in yaklaşımlarına benzer bir tutumla, yazının derinliğindeki bir metni açığa çıkarıp, ana-metin ile alt-metin (göndergemetin) arasındaki ilişkileri, ilişkilerin doğasını pragmatik bir bakış açısıyla çözümler.

Kullandıkları sözcük ne olursa olsun, kuramcıların, metinlerarasının yazının yapıcı bir unsuru olduğunu kabul etmelerine karşın, önerdikleri çözümleme yöntemleri, yaptıkları tanımlamalar arasında ortaya çıkan ayrımlar nedeniyle kavramın eksiksiz ve kesin bir tanımını yapmak son derece güçtür. Bir metnin önceki metinlerden aldığı parçaları yeni bir dağılım işleminden geçirip, onları dönüştürerek üretildiğini söyleyen Kristeva, kavramı en geniş biçimde, Genette, daha dar bir çerçevede tanımlar. Kristeva ve Barthes metinlerarasının izlerinin bilinmez, çoğu zaman saptanamaz, kolaylıkla çıkarılamaz olduklarını ileri sürerken, tersine Riffaterre, bu izlerin saptanabilir, tanınabilir izler olduğu, ancak algılanabilmeleri için okurun iyi bir ekinsel birikime sahip olması gerektiği üzerinde durur. Kristeva, metinlerarasını bir yazı etkisi, yani yazı yoluyla üretilen bir unsur gibi görür, Riffaterre ise metinlerarasının tümüyle bir okuma etkisine bağlı olduğu düşüncesindedir. Ayrıca kimileri metinlerarasının, kaynak eleştirisinin öteki adı, kimileri de bir karşılaştırmalı yazın olduğunu söyler. Tüm bunlar bizi, metinlerarasının sınırlarını tam olarak çizmenin, kavramın eksiksiz bir tanımını yapmanın hiç de kolay olmadığı sonucuna götürür. Kavram konusunda en yetkin ve yetke sahibi kuramcıların yaptıkları tanımlamalar arasında beliren ayrımlar bunu gösterir.

II. METİNLERARASI YÖNTEMLER

*"Un texte, quelque soit sa nouveauté, n'est donc que citations et brassage de citations."**

(Yeniliği ne olursa olsun, öyleyse bir metin alıntı, alıntıların bir karışımıdır.)

A- ORTAKBİRLİKTELİK İLİŞKİLERİ

Genette'in *"iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani, biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı"* şeklindeki tanımından yola çıkarak, iki tip metinlerarası ilişki belirlenebilir: İki ya da daha çok metin arasında kurulan *"ortakbirliktelik ilişkisi"*ne dayanan metinlerarası ilişkiler; *"türev ilişkisi"*ne dayanan metinlerarası ilişkiler. Farklı metinlerarası yöntemler açık ve kapalı olmak üzere iki biçim altında ele alınabilirler. Bir metne yapılan gön-

* Jean Claude Vareille, *Le Plaisir de L'intertexte*, s. 279.

derge, yapıtın adı ya da yazarı açıkça bildirilerek ve alıntılanan kesitler (örneğin ayraçlar ya da italik yazı kullanılarak) belirtilerek açık ilişkiler; bir yapıtta ayrışık unsurlara yer verildiği konusunda hiçbir belirti, ipucu verilmeden kapalı ilişkiler kurulabilir. Bu durumda metindeki ayrışık unsurları saptamak okura düşer. Alıntı, gönderge, açık; gizli alıntı ve anıştırma, kapalı metinlerarası ilişkiler; yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm (travestissement burlesque), öykünme (pastiş) ise bir türev ilişkisine dayanan ve açık metinlerarası biçimler sayılırlar.

1. Alıntı ve Gönderge (Citation - référence)

Jacobson, alıntıyı *"bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce" olarak tanımlar. "Bu tür dış sözler söylemlerimizde geniş yer tutar. Başkalarını alıntılarız, geçmişte kendimize ait sözlerimizi alıntılarız, kimi deneyimlerimizi böylelikle öz-alıntılar biçiminde sunarız."*[1]

Alıntı, metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimidir. Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir. *"Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça"*[2] olarak tanımlanan alıntı ile bir sözce başka bir bağlamda yinelenir, böylelikle iki ya da daha çok metin arasında bir alışverişe olanak sağlanmış olur. Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne soku-

1 Roman Jacobson, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Ed. De Minuit, 1967, s. 177.

2 *Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.*

larak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur.

Alıntının özgüllüğü öyleyse açıkça belirtilmiş olmasıdır. Gerçekleştirildiği andan başlayarak alıntı bildirilir. Alıntıya açıklık katan iki temel tipografik unsur bulunur: "Ayraç"lar ve "italik yazı". Yazar ayraçlarla yeniden gündeme getirdiği söylemin ya da sözcenin kendisine ait olmadığını açıkça bildirir. Ayraçlar, *"bunu söyleyen ben değilim"* demek isterler. İtalik yazıya başvuran yazar, alıntının üzerinde daha fazla durur, onu belirtir, sözcelemi üstlenir. *"Ben vurguluyorum"* demek ister, ya da onu *"Bunu söyleyen benim"*e eşdeğer olarak kullanır. Ayraçlara ya da italik yazıya başvurmadan alıntı yapmak, onu kendine mal etmek anlamına gelir. Alıntıyı belirten göstergeler, -italik yazı, ayraçlar veya alıntının metindeki tümcelerden çoğu zaman belirgin bir biçimde ayrı yazılması- yapıttaki ayrışıklığı somutlaştırır. Öyleyse alıntı süreci, Riffaterre'in deyişiyle, bir "iz" bırakmalıdır; bu iz dilbilimsel (iki nokta) olduğu kadar tipografik (italik yazı, alıntılanan bölümün belirtilmesi) ya da anlamsal (alıntının yapılacağının bildirilmesi ya da bağlama göre alıntının yarattığı aykırılık) düzende olmalıdır.

Metinlerarasının en açık ve en çok başvurulan yöntemi olan alıntı üzerine uzun, dizgili bir çalışma yapan, *La Seconde Main ou le travail de la citation* adlı yapıtıyla Antoine Compagnon olmuştur. Compagnon, görünürde yalın bir söylemsel/metinsel -söylemlerarası/metinlerarası- olgu olan alıntıyı göstergebilimsel olduğu kadar işlevsel, tarihsel ve anlambilimsel bakımdan ele alır. En uzun yeri tarihsel boyut tutar.

Compagnon, aykırı olarak alıntıyı bir sözlüğün ya da ansiklopedinin, şu ya da bu sözcük, kavram konusunda yaptığı ta-

nımlamalara koşut bir tanım yapmaktan kaçınır. Okumak ve yazmak arasında bir ayrım olmadığından alıntıyı tanımlamanın olanaksız olduğunu ileri sürer: Her metin kılgısı bir alıntıdır. Ayrıca, alıntı kılgısıyla, genel olarak yazma kılgısı arasında da bir ayrım yoktur. Alıntının değergesi, bir yazarın yazmaya başlarken kullandığı öteki unsurlardan ayrılmaz: *"Her yazı bir yapıştırma ve açımlama, alıntı ve yorumdur."*[1] Öyleyse yazmak hep yeniden-yazmaktır. Bir yazar yeni bir metin oluştururken bile aslında başka metinlerden aldığı parçaları bir bütün oluşturacak biçimde yan yana getirip kaynaştırarak bir yeniden-yazma işine girişir:

"Yazmaya başladığımda elimin altında belli sayıda somut, dağınık birimler (örneğin fişler) bulunur. Yazmak işi, ayrışık, parça parça unsurları tutarlı bir bütün içerisinde yeniden dönüştürmek, bir araya toplayıp onları anlamak, yani onları okumak demektir. Yeniden yazmak, parçalardan yola çıkarak bir metin gerçekleştirmek, onları düzenlemek, birleştirmek, aralarında uyum sağlamak, unsurlar arasında geçişler yapmaktır. Her yazma işi bir yapıştırma, yorum ve alıntıdır." (...) "Yazmak hep yeniden yazmak olduğu için, alıntılamaktan pek ayrılmaz. Alıntı, okuma ve yazma edimini birleştirir. Okumak ve yazmak alıntı yapmaktır. Okumanın da yazmanın da özü alıntıdır. Her metin kılgısı bir alıntıdır. Bu nedenle alıntının tanımı yoktur. Alıntı bir kökene, bir kökenin uzak anısına bağlıdır."[2]

Compagnon, alıntının *"bir yazardan ya da ünlü bir kişiden alınan parça"* tanımlamasını pek benimsemez. Çünkü böyle bir tanım, üretim (production) ile ürün'ü (produit) birbirine karıştırmaktır. Ürün, yani aktarılan kesit, yinelenen sözce hemen

1 Antoine Compagnon, *la Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, s. 32.
2 A.g.y., s. 32.

öne çıksa da üretim, yani aktarım edimi üzerinde durulmaz. Compagnon'a göre alıntıyı yalnızca yinelenen sözceye indirgemek yetmez; *"alıntı aynı zamanda bir sözcelemin yinelenmesi (yineleyen bir sözcelem), bir yeniden-sözcelem"*dir. Öyleyse Compagnon'un alıntı konusunda yaptığı tek tanım, onun çift-görünümünü öne çıkaran bir tanımlamadır: *"Alıntı yinelenen bir sözce ve yineleyen bir sözcelem"*dir.[1]

En yalın biçimde, alıntı iki söylemi ya da iki metni, Metin 1 (alıntılanan metin) ve Metin 2'yi (alıntılayan metin) bağıntıya getirir. Metin 1'de sözce ilk kez karşımıza çıkar (ve sözce bu metinden alınır); Metin 2'de sözce ikinci kez yinelenir. Alıntılanan sözce Metin 1 ve Metin 2 arasında alışveriş nesnesidir. Alıntı ayrıca iki yazarı öne çıkarır: Yazar 1 ve Yazar 2. Bunlar, alıntılanan sözcenin sözcelem özneleridir. Öteki metinlerarası biçimlere de uygulanabilecek bu alışveriş formülüne göre, alıntılanan sözce Metin 1 ve Metin 2'de aynı sözcedir; yineleyen sözcelem yinelenen sözcelemi değiştirmez. Bir başka deyişle, sözce aynı kalır ancak sözcelem değişir. Alıntılanan sözce göstereni bakımından değişmez ise de maruz kaldığı yer değişikliğinden dolayı gösterilenini değişikliğe uğratır, yeni bir değer oluşturur ve hem alıntılanan metnin gösterilenini hem de içerisine sokulduğu yeni metni etkileyen bir dönüşüme yol açar.

Bir sözcenin bir metinden (Metin 1) öteki metne (Metin 2) yer değiştirmesi iki metin arasında bir köprü kurar, bağ oluşturur. Baktin'in "söyleşim" adını verdiği bu olguya Compagnon "ilişki" der. Bu, metinlerarası ilişki dediğimiz şeydir. Alıntı da iki metin arasında ilişki kurar. Ancak ilişkiyi kuran sözcelem, onu gerçekleştiren her iki metnin özneleri Özne 1 ve Özne 2 de doğrudan alıntıda yer alır. O halde alıntı yalnızca Metin 1 ve

1 A.g.y., s. 56.

Metin 2 arasında bir ilişki değil, her biri bir metin ve bir yazardan oluşan iki dizge yani Dizge 1 (Özne 1, Metin 1) ve Dizge 2 (Özne 2, Metin 2) arasındaki unsurların bir ilişkisinden ya da Baktin'in deyişiyle, bir söyleşiminden oluşur. İki dizge arasındaki ilişkiyi yazar kurar; onları saptamak ve anlamsal olarak işlevlerini çıkarmak ise okura düşer. (Ancak çoğu zaman bir metinde yalın ve açık olarak bulunan bir alıntı, okurdan özel bir kavrayış ya da aşırı bir bilgi birikimi gerektirmeden kendini belli eder. Alıntı açık olduğundan onu saptamak kolaydır, ancak alıntıyı yorumlarken ve tanımlarken daha dikkatli yaklaşmak gerekir: Alıntılanan metnin seçimi, alıntının sınırları, montaj edilme biçimleri, yeni metinde ona verilen anlam alıntının anlaşılması için gerekli unsurlardır.) Bir sözce olarak alıntının bir anlamı vardır, birinci dizgede bir düşünce açıklar; yinelenen sözce olarak yine bir anlama sahiptir, ikinci dizgede de bir düşünce açıklar. Ancak hiçbir şey sözcenin her iki dizgede de aynı anlamda olduğunu kesinlememize olanak sağlamaz; her şey anlamın her iki dizgede de farklı olduğuna götürür.

Alıntının işlevi nedir öyleyse? *Petit Robert*'in, *"Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alıntılanan parça"* tanımlamasından, alıntının bilinen, en temel, değişmez işlevinin "yetke" olduğu anlaşılır. Bir yazarın, düşüncesini desteklemek için, o konuda söz sahibi bir başka yazardan, kuramcıdan vb. alıntı yapması, alıntının "yetke" işlevini öne çıkarır. *Littré*, alıntıyı bu doğrultuda tanımlar: *"Yetke kuran bir yazardan alıntılanan parça."* Gerçekten de alıntının bu temel işlevi ile bir söylemin gerçeklik etkisi, onun gerçek olduğu üzerinde durularak güçlendirilir. Örneğin Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* adlı özyaşamöyküsel yapıtında, Mısır seferi sırasında savaş bakanı

olan François Miot'nun *Les Mémoires*'ından uzun bir parçayı, Napolyon'un Jaffa'da gerçekleştirdiği kıyalar konusundaki anlatısının gerçekliğini göstermek için alıntılar:

"Bu son derece acı gerçeğin doğruluğunu göstermek için, olaya tanık olmuş birinin anlatısına gereksinimim vardı. Bir şeyin varlığını kabaca bilmek başka bir şey, onun inceliklerini bilmek başka bir şey: Bir eylemin töresel gerçekliği bu eylemin ayrıntılarında ancak kendini belli eder", diye yazar Chateaubriand, Miot'nun tanıklığını anlatısına sokmadan önce.[1]

Özellikle yolculuk anlatılarında, başka metinlere ait çok sayıda "ikinci elden" bilgiler, benzer bir yöntemle, olduğu gibi, çoğu zaman bir yapıştırma (alıntı aynı zamanda bir yapıştırma işlemine benzer) yöntemine göre alıntılanır. Théophile Gautier, *Constantinople*'un XXI, XXVI, XXV.inci bölümlerini doğrudan, İstanbul'u çok iyi tanıyan Georges Noguès'nin *Journal de Constantinople*'undan yaptığı uzun alıntılamalarla oluşturur. Alıntı yaptığını da açıkça belirtir.[2] İstanbul'da ancak yetmiş iki gün kalan Gautier'nin amacı kuşkusuz Doğu konusunda gerçeğe tam olarak uyan bilgiler verebilmektir. Gautier'nin olduğu kadar başka yazarların da benzer biçimde başka metinleri kendi yapıtlarına sokmaları, metin konusunda başından bir bilgi verir: Alıntılara çok yer veren bir metin çoğu zaman bir mozaiğe, değişik parçalardan oluşan bir bütüne, ya da içerisinde ressamın gazete kupürlerini ya da kâğıt parçalarını kesip yapıştırdığı bir kolaja benzer. Alıntı, metinlerarasının belirtgesel bir betisi olarak karşımıza çıkar; çünkü ayrışıklığın egemen olduğu metnin değergesini en iyi o belirler.

---

1 Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe, 1849-1850*, Livre 19, chapitre 16.

2 Théophile Gautier, *Constantinople*, 10/18, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1991, s. 66.

Romanlarda alıntıların çeşitli işlevleri olabilir. Her yapıtta yazarlar anlatının gidişine, bağlamın zorunluluklarına göre alıntıya yeni işlevler yükleyebilirler. Aragon *La Mise à Mort*'da defalarca *Othello*'dan alıntı yapar: *"Think'st thou, I'd make a life of jealousy, -To follow still the changes of the moon- with fresh suspicions?"*[1] Aragon hem özgün dilde (İngilizce) hem de italik yazı kullanarak, *Othello*'dan yaptığı alıntıyı açıkça belirtir. *La Mise à Mort* ile *Othello* arasındaki ilişki izleksel düzeyde, alıntı aracılığıyla açıkça kurulur. Gerçekten de Aragon'un romanı büyük ölçüde bir kıskançlık romanıdır. Böyle olduğunu da yine bir kıskançlık trajedisi olan *Othello*'ya sürekli göndermelerle belirtir. Romanın kahramanı Alfred, ikizi (double) Anthoine'ı (*"th" Othello*'yu doğrudan çağrıştırır) ölümcül derecede kıskanır. Alfred ve Anthoine'ı karşı karşıya getiren kıskançlığın yarattığı çatışma *Eugène Onéguine*'e yapılan sürekli alıntılarla da desteklenir. Yazar adı geçen yapıtlardan alıntılarla kendi roman kişisini aynı çizgiye yerleştirir. Alfred ve Anthoine'ı karşı karşıya getiren çatışma Puşkin'in romanında ozan Lienski ve Onéguine'i karşı karşıya getiren çatışmaya benzer. Puşkin'in yapıtında olduğu gibi Aragon'un yapıtında da kişiler, kıskançlık nedeniyle, kendi benzerleriyle çatışma içerisine girerler. Kahraman ve benzeri arasındaki kıskançlık çatışması Stevenson'un *Doktor Jekyll ve Mr. Hyde*'a yapılan göndermelerle desteklenir. Doktor Jekyll, Bay Hyde'ın ikizidir. Dolayısıyla bu yapıtlardan sürekli alıntılar yapılır, ya da onlara gönderilir. Sonuçta Onéguine, Puşkin'in (yapıtın sonunda Puşkin, Onéguine'den *"tuhaf yolculuk arkadaşı'* diye söz eder)[2], Alfred/Anthoine ise Aragon'un ikizleridir. İster *Othello* olsun ister Puşkin'in *Euge-*

1 Louis Aragon, *la Mise à Mort*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1970, s. 262.
2 Alexandre Pouchkine, *Eugène Onéguine*, Ed. Robert Laffont, 1956, s. 145.

ne Onéguine'i olsun, bu yapıtlardan kesitler kıskançlık ve "ikiz" izleğini belirtmek için alıntılanırlar.

Alıntıların yalnızca başka bir yazarın yapıtında ayraçlarla belirtilerek ya da italik yazı kullanılarak yapılmadığını, Jacobson'la birlikte, yazarın kendi yapıtlarından "öz-alıntılar" (auto-citations) yapabileceğini de ekleyelim. Bu yönteme Aragon çokça başvurur. *La Mise à Mort*'da, bir başka romanı olan *Kibar Semtler*'den yine "ikiz" izleği çerçevesinde alıntı yapar:

"Siz ve ben, bütün öteki insanlar gibi, ikiyüzlüyüz, iki ayrı kişiliği taşıyoruz bedenimizde. Sanıyorum ki bizler tarihsel bir dönemde yaşıyoruz, belki de ilerde bu dönem, iki ayrı kişilikli insanların yaşadığı dönem diye anlatılacak. Yaşamımı hep ikiye bölerek ömür tükettim ben..."[1]

Böylelikle alıntılar yalnızca yetke işlevi görmekle kalmayıp (ya da bir yapıtta süs işlevi ile belirmeyip) yapıtın izleğine katılarak onu açıklar; örneğin başka yapıtlara ait roman kişileri alıntılar yoluyla yeni bir roman bağlamına taşınarak öteki roman kişileriyle birlikte bir arada, bir ölçüde romanın bir parçası olur, onu anlamsal ya da izleksel yönden desteklerler. Şu ya da bu metinlerarası yönteme göre alıntılanan (sonuçta, açık ya da kapalı olsun, bir yapıtta ayrışıklık yaratan her gösterge, Compagnon'un söylediği gibi, bir alıntıdır) her kesit romandaki anlama katkıda bulunur, onu açıklar.

Bir diğer açık metinlerarası biçimi olan gönderge ise, yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinir. Gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne gönderir:

1 *La Mise à Mort*, s. 99; *Kibar Semtler*, çev. Atilla Tokatlı - Rosa Hakmen, Can Yay., 1986, s. 280.

"Vatikan'ın Zindanları'nın yazarı Métropol'deki odamıza gelip Kızıl Meydan'da yapacağı konuşmayı birlikte düzeltmemizi istedi."[1]

Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb. yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişisinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız göndergeleri işin içerisine sokar. Julien Gracq'ın *Un Beau Ténébreux* adlı romanı İsa'ya, Napolyon'a, romantik kahramanlara, Atala'ya, Vigny'ye ve onun "Les Amants de Montmorency" adlı şiirine, daha pek çok roman kişisi ve yazınsal yapıta, yazara açık (ya da kapalı) göndermede bulunur. Gönderge, alıntıda olduğu gibi, söylemini bir yetkeye dayandırarak değil, (daha çok kurgusal olmayan, örneğin bilimsel araştırmalar ya da yapıtlar için yetke işlevi geçerlidir) romanın içeriğine bağlı olarak belli işlevlerle donatılır. Gracq, *Un Beau Ténébreux*'de sürekli Poe'nun öykülerine gönderir: "Portrait ovale", "Masque de la mort rouge", "Ulalume" sıradan birer göndergeler biçiminde anlatıya sokulurlar. Oysa bu yolla, Gracq, romanın gizemli, *"karanlık"* kişisi Allan'ı ve onun, etrafındaki kişiler üzerinde yarattığı ürküntüyü, yine her birinin aynı ürküntüyü uyandırdığı Poe'nun öykülerine ve kişilerine göndermeler yaparak somutlaştırır. Allan'ın yarattığı ve Poe'ya yapılan göndergelerle desteklenen bu ürküntüyü Maskeli Balo sahnesinde İrène şu sözlerle dile getirir: *"Bırr, daha şimdiden elim ayağım titriyor, Banquo'nun hayaleti, Hamlet'in soylu babası, ya da Kızıl Ölüm'ün Maskesi."*[2]

Gönderge açık bir alıntı olsa da yapıtta ona başvurulması boşuna değildir. Yapıtın bağlamına göre (daha çok izleksel)

1 *La Mise à Mort*, s. 53.
2 Julien Gracq, *Un Beau Ténébreux*, Paris, José Corti, 1945, s. 173.

göndergeye de belli bir anlam yüklendiğinden ve açık göndergenin altından (kapalı) bir anlam çıktığından, gönderge çoğu zaman kapalı alıntı yöntemi olan anıştırma ile karışır. Gracq'ın yapıtında, Poe'nun öykülerine yapılan açık göndergelerle, örneğin "Kızıl Ölüm'ün Maskesi"nin[1] ürküntü veren havası, *Un Beau Ténébreux*'ye de yansıtılır. Her iki yapıtta da bir maskeli balo sahnesi yer alır. Kişiler ölüm korkusu içinde yaşarlar. Poe'nun öyküsünde davetliler Kızıl Ölüm'den, *Un Beau Ténébreux*'de ise "hayalet kişi" (hayalet imgesi ayrıca *Hamlet*'e yapılan göndergeyle desteklenir) olarak betimlenen Allan'dan kaçarlar. Zaten iki yapıt arasındaki sıkı koşutluk *Un Beau Ténébreux*'nün kahramanı Allan'ın, "Kızıl Ölüm'ün Maskesi" öyküsünün yazarının (Edgar "Allan" Poe) adlarının aynı olmasıyla iyice pekiştirilir.

2. Gizli Alıntı - Aşırma (plagiat)

Ayraçlar ya da italik yazı ile belirtilen, metinlerarasının en açık ve en sık başvurulan biçimi olan alıntının karşısına, kapalı metinlerarası diye anılabilecek "gizli alıntı"yı, bir başka deyişle, "aşırma"yı yerleştirebiliriz. Gerçekten de gizli alıntı, bir sözcenin ayraçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır. Bir yazarın kendi düşünsel çabasının sonucu olmayan bir yapıttan, kimi bölümleri ya da bütünü (daha az rastlanan bir kılgı bu) ayraçlarla belirtmeden, aşırıya varacak derecede, olduğu gibi kopyalaması, yazarın adının yerine kendi adını yazması, böylelikle bir başkasının metnini kendi metniymiş gibi göstermesi, ona sahiplenmesi olarak da tanımlanabilir. Yine gizli alıntı,

1 Edgar Allan Poe, *Seçme Hikâyeler*, çev. İffet Evin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1985, s. 121.

başkalarının düşüncelerini, uğraş vererek ulaştıkları düşünsel sonuçları kendisininmiş gibi gösterme çabasıdır. Ya da başkalarının yapıtlarına ait tümceleri değiştirerek benzerini yazmak, başka bir yazarın yapıtının özünü, ortaya attığı yeni düşünceyi kendisininmiş gibi göstermektir. Başkasının düşüncesini kendine mal etmek, gizli alıntının en çok bilinen tanımıdır. Gizli alıntı, bir yazarın tümcelerini kopyalamak, anlatım biçimlerini kullanmak, bir yapıtı her tür yazımsal belirteçten arındırarak sözcüğü sözcüğüne yeniden-yazmaktır. Kısacası, Compagnon'un alıntı konusundaki benzetmesini dönüştürerek,[1] makası eline alıp başka bir metinden kesilen bir parçayı, nereden kesilip alındığını belirtmeden, yapıştırıcı ile yeni bir metne yapıştırmaktır. Bir yapıtı gizlice alıntılamak, yazarını belirtmeden onun bir bölümünü yeni bir yapıta, yeni bir bağlama olduğu gibi ve olabildiğince uzun sokmak her zaman kınanan bir tutum olmuştur. Bu nedenle genellikle aşırma yöntemine başvuran yazarlar eleştirilir, hukuksal yola başvurularak cezalandırılırlar.

Voleurs de Mots adlı yapıtında uzun uzun "gizli alıntı" üzerinde duran Michel Schneider'e bakılırsa şu ya da bu biçimde başkasına ait tümceleri, parçaları kendi yapıtına sokmayan yazar yok gibidir. Özgün olma, "ilk kez" izlenimi verme isteği bir yanılsama, "bir görüngü yanılgısı"dır. Örneğin, İngiliz eleştirmen Malone, Shakespeare'in 6043 dizesinden 1771'inin daha önce, 2373'ünün yeniden düzenlenerek yazıldığını, geriye kalan 1899 dizenin Shakespeare'e ait olduğunu belirtir. Shakespeare'in *"gizlice aktarım yaptığı yazarlar arasında Robert Greene, Marlowe, Lodge, Peele"* bulunur.[2]

1 Antoine Compagnon, *la Seconde Main ou le travail de la citation*, s. 15.
2 Michel Schneider, *Voleurs de Mots*, Paris, Gallimard, 1985, s. 41.

Montaigne *Denemeler*'ine soktuğu alıntılardan dolayı çoğu zaman kendini "aşırmacılık" yapmakla suçlar.[1] Ancak bildirdiği alıntılar yanında birkaç tane aşırma yaptığını o da gizler. Nodier, Voltaire'in *Zadig*'indeki "Du Chien et du Cheval" adlı bölümü Chevalier de Mailly'nin *Voyages et Aventures du Trois Princes de Sarrendip*'den kopyaladığını, yine "l'Ermite" adlı bölümün İngiliz Thomas Parwell'den geldiğini söyler.[2]

Gizli alıntı, bir metinlerarası yöntem olarak anılmaya başlanmadan önce, XVIII. yüzyılda "başkasının iyesine saygı"ya dayanan bir kavram olarak ortaya çıkmış, böylelikle yazarın hakları korunmak istenmiştir. XVIII. yüzyıldan önce yazılan metinler toplumun ortak malı olarak görülüyor, isteyen yazar, hiçbir yasal durum söz konusu olmadan başka bir yazarın yapıtını kopyalayıp sözde yeni bir yapıt ortaya çıkarıyordu. Örneğin XVII. yüzyıl tiyatro yazarları -özellikle Racine ve Corneille- antik Yunan ve Latin yazarlarının yapıtlarını istedikleri gibi yeniden yazabiliyorlardı. Ya da XIX. yüzyılda aşırma yöntemine sıklıkla başvuran, başka söylemlerden aldığı parçaları sahiplenen, gizlice alıntıladığı metinleri ve bilimsel betimlemeleri yapıtına sokan Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları*'nda sığırcıkların uçuşunu betimlediği bölümü, ayraçlarla belirtmeden ya da italik yazı kullanmadan Doktor Chénu'nün *Encyclopédie*'sinden olduğu gibi kopyaladığı bir parçaya göre yazar:

"Sığırcık sürülerinin, tıpkı bir tek önderin sesine kesinlikle uyan sıkıdüzenli bir birlik gibi, tekbiçimli ve düzenli bir yönteme bağlıymış gibi görünen, kendilerine özgü bir uçuş biçimleri vardır. İçgüdülerinin sesini dinler sığırcıklar, ve uçuş

1 Montaigne, *Essais*, livre I, chap. XXV, le livre de Poche, s. 216.
2 Bkz. *Voleurs de Mots*, s. 54.

hızları kendilerini durmadan ötelere sürüklerken içgüdüleri hep kümenin ortasına yaklaşmaya zorlar onları; öyle ki, aynı çekim noktasına yönelik bir ortak eğilimin bir araya getirdiği, durmadan gidip gelen, her yöne dönüp her yönde büyüyen bir kuş sürüsü, bütün kitlesi çok belirgin bir yön izlemeksizin, üyelerinden her birinin kendi dolaşımının özel deviniminden doğan ve kendi içinde değişen bir genel devinim yapıyorlarmış izlenimi uyandıran çok hareketli bir burgaç oluşturur, ve bu burgacın, sürekli olarak büyüme eğilimi gösteren ama kendisini bastıran çevre saflarının karşı gücü tarafından geri itilen ve durmadan sıkıştırılan merkezi, kendileri merkeze yakın oldukları oranda daha çok sıkışan safların herhangi birinden, sürekli olarak, daha çok sıkışır. Bu tuhaf burgaçlanmaya karşın, sığırcıklar benzersiz bir hızla çevredeki havayı yararlar ve, bir saniyede, yorgunluklarının sonu ve yolculuklarının amacı için değerli olan önemli bir menzile ulaşırlar. Aynı şekilde, sen de şarkılarımı söyleyiş yöntemime takma kafanı."[1]

Yazar son iki tümce dışında tüm tümceleri *Encyclopédie*'den aktarır. Burada gizli aktarım açıkça karşımıza çıkar. Çünkü alıntılanan metin son derece uzun olduğundan iki metin arasında rastlantıya bağlı bir etkileşimden söz etmek güçtür. Üstelik yazar alıntı yapıldığı ya da metnin nereden geldiği konusunda hiçbir ipucu vermez. Aynı yönteme bu kez biraz ilerde, beşinci şarkıda çaylak kuşlarını betimlerken başvurur: *"(...) ve yanılmaz kuyruk"*, *"Fırın ağzı gibi açsanız da bir işe yaramaz, gözlerinizi"* tümceleri dışındaki tümceleri yine aynı yapıttan olduğu gibi aktarır.[2] Lautréamont gizli aşırma yöntemini *Şiirler*'de de sürdürür. Üstelik gerekliliğinden söz ederek, gizli aşırmayı üstlenir:

1 Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları*, s. 167-168.
2 A.g.y., s. 188-189.

"Aşırma zorunludur. İlerleme içerir. Bir yazarın biçemini iyice yoğunlaştırır, anlatımını kullanır, bir yanlış düşünceyi kaldırıp yerine doğrusunu koyar."[1]

Lautréamont aşırmayı başkalarının yapıtlarını sahiplenmek değil, onları düzeltmek işlemi olarak görür. Ona göre, gizli aşırma, yapıtın yanlış anlamının yerine doğrusunu koyarak onu düzeltmektir. Lautréamont, yaptığı aşırmaların nedenini bu biçimde açıkladıktan sonra, klasik yazarlardan, ahlakçı Pascal'dan, La Rochefoucauld'dan, Vauvenargues'dan, daha pek çok yazardan alıntıladığı düşünce ve özdeyişlerin "doğrularını"nı yeniden yazar. Örneğin *Düşünceler*'de Pascal'ın insan konusundaki düşüncesini şöyle "düzeltir":

Pascal: *"Doğanın en güçsüzü, bir kamıştır ancak insan; ama düşünen bir kamıştır. Onu ezmek için bütün doğanın savutlanması gerekmez: Bir su buharı, bir damla su onu öldürmeye yeter."*

Lautréamont: *"Bir meşedir insan. Doğa güçlü saymaz onu üstelik. Onu savunmak için, savutlanması gerekmez evrenin: Korumaya yetmez onu bir damla su. Evren onu savunsaydı, onu savunmayandan daha küçülmezdi. Saltanatının ölümsüz olduğunu, evrenin bir başlangıcı olduğunu bilir insan. Hiçbir şey bilmez evren: Düşünen bir kamıştır olsa olsa."*[2]

Böylelikle *Şiirler*'de Lautréamont ahlakçı yazarların özdeyişlerinde dile getirdikleri gerçeğin, biraz da alaycı bir tonda, tersini savunur çoğu zaman:

Pascal: *"Kleopatra'nın burnu: Daha kısa olsaydı, yeryüzünün görünümü değişirdi."*

---

1 A.g.y., s. 265.
2 A.g.y., s. 258; Blaise Pascal, *Düşünceler*, çev. Metin Karabaşoğlu, Kaknüs Yay. 1996.

Lautréamont: *"Kleopatra'nın aktöresi daha küçük olsaydı, yüzeyi değişirdi dünyanın. Bundan dolayı daha uzamazdı burnu."*

Pascal: *"Nice canavardır insan! Nice yenilik, nice karmaşa, nice çelişki öznesi! Her şeyi yargılar, budala toprak kurdu..."*

Lautréamont: *"(...) Yarının yeniliğidir insan, kargaşanın yakındığı düzenliliktir, uzlaşma nedenidir. Her şeyi yargılar. Budala değildir. Toprak kurdu değildir."*[1]

Her yeni düzeltmede Lautréamont, gizlice alıntıladığı yazarın karşıtı bir sav ile karşımıza çıkar. "Doğrusunu yazmak", yazını düzeltmek, ekinsel mirası olduğu gibi benimsemek değil, onun sarsılmaz niteliğine saldırmak anlamına gelir:

"Bu yüzyılın şairlerinin söylediklerinin tersini söyleyerek, yazınsal bir dağarcık kazanabilir mubassır. Olumlamalarını dönüştürebilir. Ya da tersi. İlk ilkelere saldırınca gülünç düşerse, aynı eleştirilere karşı onları savunduğunda daha da gülünçleşir. Ben savunmayacağım onları."[2]

Sonuç olarak Lautréamont'a göre gizli alıntı yalnızca bir metnin gizlice kendi metnine sokulması değil daha önceki yazarların metinlerini ve öne sürdükleri düşünceleri düzeltmek, böylelikle bir yazınsal geleneğe bağlı kalmamak, onun benimsetmeye çalıştığı ilkeleri yadsımaktır.

3. Anıştırma (allusion)

Metinlerarasının çok kullanılan bir başka biçimi olan anıştırma, anıştırılan metin ile (yani gönderge metin, ancak kapalı

1 A.g.y., s. 259, 303.
2 A.g.y., s. 259, 303.

bir gönderge), anıştırma yapan metin arasında bir "söyleşim"i işin içerisine sokar.

Anıştırma, kavranması için, bir sözce ile yansılarını gönderdiği bir başka sözce arasında belli bir algılamayı zorunlu kılar. Varlığını dışarıdan bildirecek, belirtecek bir dış bildiri dizgesi olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur, çoğu zaman kişisel ekin birikimi ve çabayı gerektirir. Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceyi uyarma biçimi olan anıştırmada söylenmesi gereken şey açıkça, doğrudan belirtilmek yerine yalnızca telkin edilir. Kişi ya da nesne konusunda "yarım-bilgi" verildiğinden, anıştırma örtülü söylemle eşanlamlıdır. Yazınsal sözcükleri tanımlayan Dictionary of World Literary Terms, anıştırmayı şöyle tanımlar:

"Bir şeyi doğrudan anmadan belirtme. Doğrudan anma bir göndergedir. Anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır."[1]

Charles Nodier, anıştırma konusunda benzer bir tanımla karşımıza çıkar:

Anıştırma, *"bir düşünceyi söylemine olağanüstü bir incelikle katmaktır, öyle ki bu yönüyle anıştırma, herkes için bildik olan yazarın adına yaslanma gereksinimi duymaması bakımından, alıntıdan ayrılır; ayrıca alıntıladığı özellik, yetke düşüncesini fazla öne çıkarmaz; alıntı gibi okurun belleğine seslenir..."*[2]

Aynı biçimde, Bernard Dupriez, yazınsal yöntemler bağlamında ele aldığı anıştırmayı tanımlarken şöyle yazar: *"Bir şey, onu düşündüren başka bir şey aracılığıyla, açıkça söylen-*

1 *Dictionary of World Literary Terms (Forms, techniques, criticism.)* Ed. J.T. Shipley, London: Georges Allen and Unwin Ltd., 1970. Bkz. "Anıştırma" tanımına.

2 Charles Nodier, *Questions de littérature légale,* 1828, Anan, Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité,* Paris, Dunod, 1996, s. 52.

meden kafada çağrışım yaptırılır."[1] Dupriez, anıştırmanın *"tümceyi kapsadığını"*, *Dictionary of World Literary Terms* ise onun bir *"sözcük"* işi olduğunu ileri sürer. Ancak ister bir tümceyi kapsasın ister bir sözcüğü, anıştırma bütünüyle sözcelemeye ya da söyleme bağlı değildir; alıntıdan ayrı olarak bir "düşünceyi" alıntılar.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics'in daha genelleyici tanımına göre, anıştırma, başka bir yazınsal yapıta, sanata, tarihe, kişilere vb. örtük bir göndermedir.[2] (Birazdan değineceğimiz Pierre Fontanier'nin verdiği anıştırma tanımına koşut bir tanımdır bu.) Bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye anıştırma yapılabilir. Alıntı gibi anıştırmanın da geniş bir kullanım alanı vardır.

Ruth Amossy'nin belirttiği gibi, anıştırma önceleri yalnızca sözbilim alanında bir değişmece olarak kullanılıyordu.[3] Pierre Fontanier anıştırmanın tanımını bu çerçevede yapar. *Les Figures du Discours*'da anıştırmayı *"söylenen bir şeyin söylenmeyen bir şeyle olan ilişkisi ve bu şey konusunda bu ilişkinin uyandırdığı düşünce"* olarak tanımlar.[4] Ve anıştırmayı *"çok sözcüklü değişmeceler"* ulamına yerleştirir. Anıştırma, değişmeceler ve betiler bütününe, doğal dile göre bir sapma, kökensel saydamlığın bozulması biçiminde katılır, ancak bir değişmece olarak algılanan anıştırma sanki yalnızca şiirsel dilde, söyleme bir süs katma işleviyle belirir. Ayrıca söylenen bir şeyin söylenmeyen başka bir şeyle ilişkisini anıştırma yöntemi

1 Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris Union Générale d'éditions, 1984, coll. 10/18, "Anıştırma" makalesi.
2 *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Ed. A. Preminger, Princeton: Princeton University Press, 1979, "Anıştırma" makalesi.
3 Ruth Amossy, *les Jeux de l'Allusion littéraire dans un Beau Ténébreux de Julien Gracq*, A la Baconnière, Neuchatel, 1980, s. 8.
4 Pierre Fontanier, *les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1968, s. 125.

gibi benimsetmek Amossy'ye göre eksik bir tanımdır. Çünkü, bu durumda sözbilim "yazınsal anıştırma"yı bir metinlerarası yeri gibi görmez. Yazınsal anıştırmanın yalnızca söylem betileri içerisinde ele alınması kısıtlı bir yaklaşımdır ona göre. Fontanier'nin yazınsal anıştırmaya fazla değinmeden yaptığı tanım kısa ve yetersizdir. Fontanier, anıştırmayı yalnızca türe ayırmakla yetinir: *"Tarihle ilişkisi olursa 'tarihsel'; masalla olursa, 'söylensel'; gelenek, görenek, inançlarla ilgili olursa 'töresel'; yalnızca söz oyunlarına dayanırsa 'sözsel' anıştırmadan söz edilir."*[1] Oysa, anıştırma aynı zamanda bir metinlerarası yeridir. *"Bir metinlerarası ilişki yeri"* olduğu için, bir yeniden-yazma işlemi olarak metinlerarasının biçimlerinden birini oluşturur:

"Yapısıyla bile anıştırma, unsurlarını yeni bir yapı içerisine istediği gibi yerleştirdiği önceki bir söyleme gönderir. Bu nedenle metnin kendini bir yeniden-yazma yeri olarak belli ettiği, ortaya çıktığı ve yansıdığı yeri belirtir."[2]

XVII. yüzyıla kadar daha çok bir söz oyunu, gösteren üzerinde bir oyun olarak anlaşılan anıştırma, modern anlamıyla bir tür kapalı-anlatım, kapalı-sezdirim yolu, dilin vazgeçilmez bir ölçütüdür. Çift-anlamlılık özelliğiyle belirdiğinden, o da doğal olarak başka metinlere gönderir. Dolayısıyla metinlerarası ilişkiyi işin içerisine sokar. Çağdaş göstergebilimciler, anıştırmayı, sözbilimcilerin karşıtı bir yaklaşımla, tek bir değişmece olarak değil de alıntının tanımına benzer bir tanımla, onunla ilişkilendirerek, metinlerarası bir söylemsel olgu, bir yazınsallık ölçütü olarak ele alırlar. Örneğin, Z.Ben Porath, Amossy gibi, *The Poetics of Allusion*'da anıştırmayı yazınsal metinde bir metinlerarası ilişki yöntemi olarak görür.[3] Yaptığı biçimsel tanımlama

1 A.g.y., s. 125.
2 Ruth Amossy, *les Jeux de l'Allusion littéraire dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq*, s. 13.
3 Ziva Ben Porath'ın yapıtını anan ve "anıştırma" tanımını özetleyen, Ruth Amossy, a.g.y., s. 13.

ise alıntınınkine son derece yakındır. Anıştırma, *"belirleyici"* denen belli bir metnin unsurlarını ve *'belli"* denen, çağrıştırılan bir metnin unsurlarını, yani bir A Metni (Metin 1) ve çağrıştırılan bir B Metni'ni (Metin 2) bağıntıya getirir. A Metni, tanımı gereği, okuru B Metni'ne yönelten *"bir iç belirti"*yi kapsar, okuru yönlendiren bu belirtiler bir dilbilimsel birim olduğu gibi bir alıntı -kapalı bir alıntı-, benzer bir tümce yapısı, benzer birleşim, ölçübilimsel (métrique) bir düzenleyimin taklidi vb. farklı biçimlerde belirebilir. (A Metni ve B Metni arasında kurulan bağ belli, somut bir kurala göre yapılmaz.) B Metni'ne gönderen A Metni, ortaya çıktığı söylemin metinsel örüsü içerisine değişik biçimlerde sokulur. Çokluğu içerisinde iki metin arasındaki bu tür alışverişi (anıştırma düzeyinde) tam olarak betimlemek olanaksız olsa da anıştırılan her sözcüğün yine de kendi metinsel bağlamında kendi anlamıyla yer aldığı, ancak yeni bağlamda onun da az çok dönüşüme uğradığı söylenebilir. Bu durumda A Metni ile B Metni arasındaki ilişkinin sadece, ikincinin birincinin yerini aldığı biçiminde özetlenemeyeceğini belirtmek gerekir. Metinde anıştırma olarak algılanan bir unsurun (bir sözcüğün) yerine gönderdiği bir dış unsuru (sözcüğü) koymak söz konusu değildir yalın olarak. İki metni bir anıştırma yöntemi ile ilişki içerisine sokarken biçimden çok anlam üzerinde durulmasını gerekli kılar. Anıştırma araştırılırken, önce onu belirten unsur, "iz" saptanır, ardından okur bu belirtici unsurdan yola çıkarak onu araştırıp bulmaya -gönderdiği metni ve anlamını (eski ve yeni bağlamdaki)- uğraşır. Bir isim (örneğin *Un Beau Ténébreux*'de, "Atala"), bir başlık (yine aynı yapıtta, "Le Portrait Oval"), bir yazınsal anıştırma olarak A Metni'nin belirleyici birer metinlerarası unsuru olabilirler. Anıştırma ele alınırken, A Metni'nde bulunan bir söylemsel unsurun (ayrışık izlenimi veren, Riffaterre'in dilbilgisel aykırılık adını verdiği şey) bulunması ve B Metni'nde saptanması; A Metni ile

B Metni'nin ilişkiye sokulması, ardından anıştırılan sözcüğün her iki bağlamdaki anlamı ve onu belirleyen unsurların devindirilmesi, son olarak da, bu biçimde kurulan yeni örnekçenin anıştırmanın ortaya çıktığı metne sokulmasıyla anıştırmanın göstergebilimsel konumu belirlenmiş olur. Bu örnekçe, görüldüğü gibi, göstergebilimsel işleyiş düzeyinde alıntının işleyişine büyük ölçüde benzer. Ancak anlamsal ve yine biçimsel düzeyde ondan kimi bakımlardan ayrılır. Paylaştıkları nokta ise, alıntı gibi anıştırmanın da ayrışık bir söylem olmasıdır. Alıntı gibi anıştırma da bir metnin, bir parçanın, bir tümcenin hatta sözcüğün sahiplenilmesi, yeni bir metne sokulması sürecinde yer alır.

Anıştırma çoğu zaman alıntıyla karşılaştırılır. Anıştırma'nın, alıntı gibi açık ya da sözcüğü sözcüğüne yapılan bir metinlerarası gönderge olmadığı böylelikle vurgulanır. Gerçekten de anıştırma, alıntının dolaylı bir biçimidir. Metinlerarası ilişkilendirmede çok sık başvurulan yöntemlerden biri olan ve bir yapıttaki temel okuma güçlüklerinden birini yaratan anıştırma, alıntı gibi iki sözceyi yan yana getirmek yerine, üst üste koyar, düzanlamın altından söyleme ait bir yananlam çıkar. Hatırlattığımız gibi, modern anlamıyla bir kapalı-anlatım, kapalısezdirim olarak anlaşılan anıştırma'da (örneğin Amerika'nın eski Başkanı Reagan ile ilgili "Ce Reagan, quel comédien" tümcesi ile, onun sinema sanatçısı olduğu yıllara anıştırma yapılır) bir bakıma, bir sözcükle iki şey gösterilir.

Anıştırmanın özü daha çok iki düşünce arasında yapılan yakınlaştırmadır: Gösterenler üzerindeki oyun aslında iki gösterileni yaklaştırmak amacı güder. Reagan ile sinema oyuncusu arasında yapılan yakınlaştırma bir tür eğretidir. Öyleyse anıştırma biraz da eğretiye benzer. Eğretisel anıştırma da daha çok kapalı biçimde yapılan anıştırmadır.

Yine, anıştırma, alıntı gibi, daha önce söylenmiş olan bir şeyi açığa çıkartmaz, söylenmemiş bir şey gizler içerisinde, bundan da geriye, Riffaterre'in deyişiyle bir "iz" kalmıştır. Anıştırma bir yarım alıntıdır. Belli bir metni, alıntıdaki gibi, bütünüyle olduğu gibi değil, kısmen, kısıtlı olarak, tam belirtmeden alıntılar. Burada okurun yapması gereken şey yarım ipuçlarından yola çıkarak bütünü tamamlamaktır. Riffaterre daha önce söz ettiğimiz çiftlemeleri anıştırmanın alanı içerisinde ele alır. Bir iz'den yola çıkarak bir sözcüğün öz anlamı yanında eğreti anlamı üzerinde de durur. Öyleyse anıştırma, gizlilik ile açıklık arasında bir yerde tanımlanır. Söylerken "demek" de ister; anıştırmada önemli olan "demek istenen" şeydir. Bu da metnin ötesini araştırmayı dayatır. Anıştırma başka bir parçanın sözcüğü sözcüğüne yinelenmesi değildir alıntı gibi. Daha çok kapalı bir özelliği vardır. Bu yönüyle "gizli alıntı" ile ortak konuma gelir. Gizli alıntı gibi anıştırma da açık değildir. Ancak ondan daha çok nicel bakımdan ayrılır. Anıştırma çoğu zaman tek bir sözcük üzerindeki bir oyundur, gizli alıntı ise, ender rastlansa da, tüm bir yapıtı bile kapsayabilir. Yani bir yazar bir başka yazardan tümceleri, kesitleri, bölümleri ya da yapıtta işlenen düşünceyi olduğu gibi benzer tümcelerle yazabilir. Ancak tüm bu yöntemler arasında ortak olan şey, her birinin başka bir metni, yani metinlerarası göndergeyi zorunlu kıldığı, dolayısıyla metinlerarası ilişkiyi devinime geçirdikleridir.

Anıştırmada bir-iki sözcük ya da tümce tanınmış başka bir metni öne çıkartmaya yeter. Örneğin *Maldoror'un Şarkıları*'nda okyanusa sesleniş sahnesi her ne kadar kapalı da olsa, doğrudan La Fontaine'in "Öküz olmak isteyen kurbağa" masalına gönderir:

"Yaşlı okyanus, senin özdeksel büyüklüğünün, kapsadığın kitlenin tümünü oluşturmak için gerekmiş olan etkin doğal güç-

le ölçüştürülebilir ancak. Seni şöyle bir bakışta göremez insan. (...) Besleyici maddeler yer insan, ve besili görünmek amacıyla, daha iyi bir yazgıya yaraşır daha başka çabalar da gösterir. İstediği kadar şişsin, semirsin bu sevimli kurbağa. İçi rahat olsun, erişemeyecektir senin boyutlarına; en azından ben böyle sanıyorum. Selamlıyorum seni yaşlı okyanus."[1]

Lautréamont, La Fontaine'in masalındaki öküz kadar büyük olmak için *"kabardıkça kabarmaya, şiştikçe şişmeye"* çalışan ve *"derken çatlayan"* kurbağa öyküsünü dönüştürür.[2] Öküz kadar, yani okyanus kadar güçlü ve büyük olmaya çalışan kurbağa *Maldoror'un Şarkıları*'nda insanın kendisidir: Okyanus büyük, insan küçüktür. Lautréamont, La Fontaine'in masalını anıştırırken bu iki unsuru kendi yapıtında yineler. Kurbağa da insana benzer; o da kendini beğenmiş ve zayıf bir yaratık olduğunun bilincinde değildir. Böylelikle (açıkça gönderme yapmadan) La Fontaine'in masalının özünü yineler, onu yeni bir anlamla zenginleştirir.

Verdiği ders ya da içerik yeni bir anlamla donatılarak bir yapıta kapalı bir biçimde göndermede bulunulduğu gibi yine açıkça belirtilmeden özel bir ad, bir yapıt başlığı ile gönderilerek anıştırma gerçekleştirilebilir. Bu tür anıştırmalara Julien Gracq'ın *Un Beau Ténébreux*'sünde yoğun olarak rastlanır. Romanın başlığı bir çift-anlamlılık özelliğine sahiptir. "Un beau ténébreux", gizemli ve melankolik bir hali olan, yakışıklı, sessiz âşık anlamıyla eşdeğerdedir. Aynı zamanda, basmakalıplaşmış bir yığın değeri işleyen, eski bir imgeyi de belirtir. Gerçekten de yazınsal bir anıştırma, aynı zamanda bir klişe olarak, "un beau ténébreux", ünlü bir şövalye romanı olan, Garcia Rodriguez de Montalvo'nun (1508) *Amadis de Gaule*'ünde, kıskançlığı yüzünden metresinin kendisine yönelttiği suçlamalar

1 Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları*, s. 19.
2 La Fontaine, *Bütün Masallar*, s. 24.

üzerine umutsuzluğa düşen ve dünyadan el etek çekip bir manastıra kapanan Amadis de Gaule'e verilen isimdir, *Larousse Encyclopédie*'nin yazdığına göre. "Beau ténébreux" adı öyleyse yazınsal bir anıştırmadır, başka bir metne gönderir. Ancak klişeleşmiş bir anıştırmadır. Çünkü romantik dönemde "beau ténébreux"lerin sayıları çoğalır; "bir" ("un") belirsiz tanımlığı, Amossy'ye göre, büyük ölçüde bu klişe-anıştırmayı belirtir:

"Bir, belgisiz olarak, 'bir' kahramanı değil, seri olarak üretilmiş kişiyi çağrıştırır; teklik belirten sayısal tanımlık olarak, hem eşi benzeri bulunmayan hem de çok sayıda baskısı olan bir özgünlük yanılsamasını alaya alır."[1]

Gracq, Allan Murchinson (şu "melankolik ve gizemli adam")[2] ile romantik bir tip yaratırken romantizmle olduğu kadar romantizmin ana izlekleri, yarattığı melankolik ve gizemli tiplerle de alay eder. Allan da öteki romantikler gibi bir romantiktir. Bir metinlerarası belirti olarak anıştırma, Gracq'ın yapıtında her defasında alaya ulaşır.

B - TÜREV İLİŞKİLERİ

Bir metni başka bir metne bir türev ilişkisine göre bağlayan açık metinlerarası yöntemlerin en önemlileri, yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm ve öykünme (pastiş)'dir. Yansılama ve alaycı dönüştürüm, alt-metnin (gönderge-metin) çoğu zaman gülünç bir etki yaratmak ya da eğlen(dir)mek amacıyla dönüştürülmesine dayanır; öykünme ise bir gönderge-metnin biçemini taklit etmeye dayanır, bir "taklit" ilişkisine göre kurulur.

---

1 Ruth Amossy, *les Jeux de l'Allusion littéraire dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq*, s. 21. Aynı imgeyi Puşkin *Eugène Onéguine*'inde, Eugène için kullanır. Bkz. s. 129.

2 *Un Beau Ténébreux*, s. 165.

1. Yansılama (parodi)

Palimpsestes'de Gérard Genette, yansılama'ya yakın, hatta onunla iç içe geçmiş kimi gönderge-metin, ana-metin ilişkisi yöntemlerini yapı ve işlevlerine göre ayrı başlıklar altında ele alır. Çoğu zaman iç içe düşünülen yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme aslında kimi özellikleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Genette bu tür ana-metinsellik ilişkilerini tanımlarken Aristoteles'in *Poetika*'sından yola çıkar.[1]

Aristoteles, *Poetika*'da şiiri *"insan eylemlerinin dizeler biçiminde gösterimi"* olarak tanımlarken, "yüksek" (soylu) ve "alçak" (sıradan) olmak üzere, birbirlerinden töresel olduğu kadar toplumsal düzeyleri bakımından da ayrılan iki tür eylem; "anlatısal" ve "dramatik" olmak üzere de iki tür gösterim biçimi belirler.[2] Bu ayrımlara bağlı olarak şiir türünü dört aşamada dizgili bir tanıma oturtur: Dramatik bir biçimi ve yüksek (soylu) eylemi olan trajedi; anlatısal bir biçimi ve yüksek (soylu) eylemi olan destan; dramatik bir biçimi ve alçak ya da sıradan bir eylemi olan komedi; anlatısal bir biçimi ve alçak (sıradan) bir eylemi olan "parodia". Kökensel anlamıyla "parodia", *"bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek"* demektir.[3] Yazın alanına uygulandığında, yansılama (parodi) bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluştururken aranan şey daha çok destan türüyle (aynı biçimde soylu ya da, yalın bir biçimde, ciddi olarak kabul edilen bir tür ile) alay etmektir. Bunu yaparken de yazarlar soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne, ya da soylu bir met-

1 Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1995.
2 Gérard Genette, *Palimpsestes*, s. 17.
3 A.g.y., s. 17.

nin biçemini -çoğunlukla da destanın biçemini- hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlarlar. Birinci durumda "yansılama"ya başvuran yazar bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı da saptırır; ikinci durumda ise metnin konusuna dokunmadan salt biçemini bütünüyle değiştirerek biçemsel bir dönüşüm uygular. Son olarak yazar bir metnin biçemini alır, onu yeni bir metinde, çoğunlukla karşı bir savla yeni bir konuya uygular. Genette'in söylediğine bakılırsa, XIX. yüzyıla gelininceye kadar, söz konusu tüm bu metinlerarası alışverişler tek bir başlık altında, (parodi), aynı şeyi göstermek için, aynı ya da benzer anlamlarda kullanılmışlardır. Oysa Genette yansılama'yı yukarıda anılan her bir özelliğine, işlevine, anlamına, yapısına göre yeni sözcükler altında ulamlaştırır.

Eğer bir ana-metin ile gönderge-metin arasındaki ilişki konu düzeyinde gerçekleşiyorsa "yansılama" öne çıkar. Bu durumda bir yapıtın biçemi değiştirilmeden konusu değiştirilir. Önceleri yansılama'yla iç içe anılan alaycı dönüştürümden belirgin bir biçimde ayrılan öykünme, XIX. yüzyılda, yansılama'dan ayrılarak özerk bir kavram olduktan sonra, hiçbir çift-anlamlılık yaratmadan, yalnızca bir biçemin taklitine gönderir: Önceleri yansılama'nın değişik bir biçimi olarak görülen "alaycı dönüştürüm" ise yine Genette'in önerdiği tanımlamaların ardından yansılama'dan ayrılır. Buna göre, alaycı dönüştürüm bir yapıtın konusunu değil, biçemini değiştiren bir ana-metinsellik yöntemi olarak tanımlanır. Bir başka deyişle, alaycı dönüştürüm konusu değişmeden kalan bir yapıtın, sıradan bir biçemde yeniden yazılmasıdır: Biraz önce hatırlattığımız gibi, yansılama ise bir yapıtın biçemini değiştirmeden konusunu değiştirmektir, yani soylu, ciddi bir konu olabildiğince, sıradan bir konuya (gerçek ve güncel) yakın bir biçimde uyarlanır. Öykünme'de ise yine bir biçem taklit edilir ancak "yergisel" bir işlevi yoktur.

İşlevleri bakımından yansılama da "alay"ı yananlamlar. Öykünme ise böyle bir işlevden uzaktır. Yansılama ve alaycı dönüştürüm "alt-metni" (gönderge-metin) dönüşüm ilişkisine göre; öykünme ise taklit ilişkisine göre değiştirir. Yansılama konuyu değiştirerek anlamsal bir dönüşüm yaratır, alaycı dönüştürüm ise biçemsel bir dönüşüm gerçekleştirir. Alaycı dönüştürüm, yansılamaya göre daha "yergisel", gönderge metnine karşı daha "saldırgan"dır. Yansılama bir metni yeni bir metin yaratmak için örnekçe olarak alır, alaycı dönüştürüm biçemsel bir işlem gerçekleştirir. Yansılama "yergisel" olmaktan çok alay etmek, daha doğrusu eğlenmek ereğindedir. Bir taklit ilişkisine göre gerçekleşen öykünme bir ölçüde yine eğlendirmek ereğindedir. Bu da yansılama ve öykünme'de ana-metnin "oyunsal" (ludique) bir düzende yer aldıklarını gösterir; alaycı dönüştürüm ise daha çok "yergisel" bir işlevle belirir.

En etkili yansılama, anlamını değiştirdiği metne biçimsel olarak en yakın olan, özgün metni hemen akla getiren, ancak ondan anlamca ayrılan yansılamadır. Bu nedenle genellikle yansılama kısadır: Bir yapıttan sayfalarca alıntı yapılmaz; yansılama çoğu zaman tek bir dize, hatta tek bir sözcük ile sınırlıdır. Örneğin, Corneille, ciddi bir düzende Chimène'in babasından söz ederken şöyle yazar: *"Alnındaki kırışıklıklara kahramanlıkları kazınmıştı."* Aynı dizeyi Racine (yalnızca eylemin zamanını değiştirerek) *Les Plaideurs*'de, Kralın mübaşiri olan babasından söz eden L'Intimé'nin ağzından alaycı bir tonla yeniden yazar:

> *"Başkasının altı ayda kazandığını bir günde kazanıyordu*
> *Alnındaki kırışıklıklara kahramanlıkları kazınıyordu."*[1]

1 *Palimpsestes*'te anan, Genette, s. 24.

Corneille'in trajedisi'nde "exploits" ("kahramanlık"; aynı sözcük XVI. yüzyılda mahkeme çağrısı anlamında kullanılıyordu) sözcüğü babanın unutulmaz askeri başarılarını belirtmek için; yargıçları ve avukatları, kısacası tüm yargıyı alaya alan Racine'in yapıtında ise yargıçların yaptıkları işleri, başkalarını yargılamak ve olabildiğince çok insanı cezalandırmak konusundaki ısrarlarını ve başarılarını göstermek için kullanılır. Böylelikle ciddi bir kullanım alaycı bir kullanıma dönüştürülmüş olur.

Yine bir başka yerde, Molière, *Tartuffe* adlı oyununda Elmire'i baştan çıkarmaya çalışan sözde dindar Tartuffe'e şu sözleri söyletir:

"Ah! Dindar olmasına dindarım, ama ben de insanım
Tanrısal çekiciliğinizi görmeye gelince insan
Hiçbir yürek dayanmaz, gider aklı başından."[1]

Molière aslında Corneille'in *Sertorius* adlı oyununda geçen bir dizeyi yineler: *"Ah! Romalı olmasına Romalıyım ama ben de insanım."* Bu dizeyle Sertorius, yakın dostu Thamire'e, Kraliçeye âşık olduğunu itiraf eder:

"Ah! Romalı olmasına Romalıyım ama ben de insanım
Seviyorum, ve belki de sevmediği kadar hiç kimsenin
Yaşıma ve bana rağmen yanıyor yüreğim
Kendimi yenebileceğimi sandın, ama her seslenişim kendime
Zayıflığımı iyice belli etti, en fazla çaba gösterdiğim anlarımda bile."[2]

1 Molière, *Tartuffe. Alıntılanan dizeleri Fransızca aslından biz çeviriyoruz. Perin'in çevirisi: "A! Zahid olmakla insanlığımdan da vazgeçmiş değilim ya; insan sizin ilahi güzelliğinizi görünce kalp kendiliğinden esir olur ve mantık yürütmez."* Perde III, Sahne 3, s. 94.

2 Corneille, *Sertorius*, Paris, Librairie Larousse, Perde IV, Sahne 1, s. 58.

Corneille'in oyunundaki "Romain" (Romalı) yerine "Dévot" (dindar) sözcüğünün kullanılmasıyla yansılama'nın önü açılmış olur. Dindar geçinen Tartuffe'ün, evli bir kadın olan Elmire'e, onun sevgisi karşısındaki zayıflığından söz ederken takındığı ikiyüzlülük maskesi düşer. Etik bir sözde zorunluluğun (din adamı âşık olmaz) siyasal bir zorunluluk ile (bir Romalı Kraliçe'ye âşık olamaz) aynı düzeye konması gülünç bir etki yaratır: Üstelik bir güldürü yazarı olan Molière'in, yalancı aşk sahnesini, ciddi, soylu kabul edilen bir tür -trajedi- yazarı olan Corneille'in dizesinde yarattığı trajik güçle yansıtmaya çalışması gülünç etkiyi daha da artırır. Ömrünü insanları dolandırmakla geçirmiş Tartuffe'ün gerçekten acı çeken bir kahraman olan Sertorius'un tersine, Elmire karşısındaki duyguları ikiyüzlülüğünün yansısıdırlar yalnızca.

Bir diğer yansılama biçimi, bir başka yapıta ait bir parçanın ya da tümcenin yeni bir bağlamda olduğu gibi yinelenmesidir. Ancak bir bağlamdan alınıp yeni bir bağlama sokulan bir tümce, yansılamanın özü gereği biçimsel değil, anlamsal bir dönüşüme uğrar. Bağlam değişikliği beraberinde konu değişikliğini getirir, böylelikle anlam oyunsu bir dönüşüme tabi tutulur. Molière'in *l'Ecole des Femmes* adlı komedisinde, Arnolphe, bir daha Horace'ı görmemesi, âşığına kapıyı açmaması ve o gelince pencereye çıkmaması konusunda Agnès'e emirler yağdırır. Aslında Arnolphe, Agnès ile evlenmek niyetindedir. Ancak Agnès, efendisinin yasaklarına karşı çıkar. Agnès'in karşı çıkmalarına sinirlenen Arnolphe onu şu sözlerle azarlar: *"Ben sizin efendinizim, ben konuşurum burada: Haydi bakalım, söylediklerime boyun eğin."*[1] Molière bu tümceyi olduğu gibi, hiçbir değişiklik yapmadan, Corneille'in *Sertorius*'undan alır. Kıskançlığı yüzünden Sertorius'u öldürten Perpenna, Kral Pompée karşısında haklılığını kanıtlamak ister. Krala bazı mektuplar

1 Molière, *l'Ecole des Femmes*, Librairie Larousse, Perde II, Sahne 5, s. 55.

vererek, Sertorius'un Kraliçe'ye kur yaptığını, onunla evlenip Portekiz Kralı olmak istediğini anlatır. Ancak Pompée, Perpenna'nın bir hain, söylediklerinin ise bir kara çalma olduğunu düşünerek mektupları okumaya gerek duymadan ateşe atar. Perpenna'nın ihanetlerinin ve işlediği cinayetin suç ortağı olmayı reddeder; onun kara çalmalarından vazgeçmesini ve verdiği emre uymasını isterken aynı sözleri söyler: *"Yeter! Ben sizin efendinizim, ben konuşurum burada, haydi bakalım, söylediklerime boyun eğin."*[1] *Sertorius* 1662'nin şubat ayında yazılıp sahnelenmiştir; *l'Ecole des Femmes*'ı ise Molière aynı yılın aralık ayında yazmıştır; dolayısıyla Corneille'in oyunu herkesin belleğinde capcanlı yer almaktadır. Bu nedenle oyunlar birbirine yakınlaşır. Her iki oyunda aynı dizeler sonlara doğru karşımıza çıkar. Bu yakınlaşmaya karşın, yazarların dizeye yükledikleri anlam birbirinden farklıdır. Molière, Corneille'in oyunundan alıntıladığı dizeyi yeni bir anlamla donatır. Aynı dize, Corneille'in yapıtında, Perpenna'yı hemen öldürmeyip onun Portekiz'i terk etmesini isteyen bir kralın, Pompée'nin cömertliğini, dürüst ve adil bir kral olduğunu; Molière'in yapıtında ise, kendi kendisini idare edemeyen, kıskançlıktan deliye dönmüş bir durumda Agnès'e acımasızca emirler yağdıran, Horace'ı görmesini istemeyen, baskıcı bir ev sahibini (efendiyi) belirtir. Gülünç etki, ciddi, ağırbaşlı, *"dramatik biçimli yüce eylemli"* bir tür olarak görülen trajedi'den bir dizenin, tersine *"dramatik biçimli sıradan bir eylemi"* işleyen,[2] ciddiyetten uzakta bir tür olarak görülen komedide yinelenmesinden doğar.

Yansılama, yaratılmak istenen etki kolaylıkla algılanabilir olsun diye genelde kısa olup kısıtlı bir anlam alanını kapsamakla birlikte (daha çok yapıt başlıkları, siyasal partilerin sloganları, tarihi sözler, atasözleri ya da metinlerden çok kısa alın-

1 Corneille, Sertorius, Perde V, Sahne 6, s. 82.
2 Gérard Genette, Palimpsestes, s. 17.

tılar yansılanır) birçok sayfaya yayılan yansılama örneklerine de rastlanır. Bu tür yansılamanın en kalıplaşmış örneği *le Chapelain Décoiffé*'dir. Boileau, Racine, Furetière'in ortaklaşa yazdıkları bu metinde yazarlar, Corneille'in *le Cid* adlı yapıtını çok küçük değişikliklerle yeniden yazarlar.

Le Chapelain Décoiffé'nin konusu kaba, gülünç bir düzende Corneille'in *le Cid*'indeki Don Diègue ile Le Comte'u karşı karşıya getiren kavganın bir dönüşümüdür. *Le Cid*'de, kralın, geçmişteki hizmetlerinden dolayı Don Diègue'i vali atamasını haksız bulan Le Comte, konuşmalarını hakaret düzeyine vardırır, üstelik bir de Don Diègue'i tokatlar. Don Diègue'in onuru kırılır, yaşlı olduğu için öcünü alamamaktan utanç duyar. Le Comte'tan öcünü oğlunun almasını ister. Le Comte'un kızı Chimène'e âşık olan Rodrigue zor bir seçim yapmak zorundadır: Ya Le Comte'u öldürerek Chimène'e olan aşkından vazgeçecek ya da öç alma rolünü üstlenmeyip babasının onurunu kurtarmayacak ve onun utanç içinde yaşamasına seyirci kalacaktır. *Le Chapelain Décoiffé*'de ise La Serre ve Chapelain, önce sıradan bir yazınsal kavgadan dolayı karşı karşıya gelirler. Ancak kavgalarının asıl nedeni başkadır. Kral, yaşlı Chapelain'e emekli maaşı bağlar, ancak rakibi La Serre buna karşı çıkar. Kralın lütfuna eren rakibinin peruğunu başından çekip alarak onu düelloya davet eder. Yaşlı Chapelain bir sonraki sahnede, öğrencisi Cassaigne'den La Serre aleyhinde bir şiir yazarak öcünü almasını ister. Cassaigne efendisinin bu isteğine istemeden razı olur; iki zorunluluk arasında kıvranır: Ya efendisinin onurunu kurtaracak ya da maaşından olacaktır.

Son bölüme kadar, yansılayan metin yansılanan metne koşut gelişir. Biçem ve olay örgüsü (rakip, kavga, intikam, ikilem) olduğu gibi kalır, ancak yansılama sürecine uygun olarak, konu değiştirilir. *Le Chapelain Décoiffé, le Cid*'i dönüştürerek,

onunla arasında eğlenceli bir rekabet yaratır, bunu yaparken de, onun biçemine bağlı kalır, metni neredeyse sözcüğü sözcüğüne yineler. Konu değiştirilirken, trajik bir dizenin yerine komik bir dize konsa da, trajik dizenin izlerini tanımak kolaydır:

LE CİD

"Le Comte : *Sonunda erdiniz Kralın lütfuna*
Getiriyor sizi tek benim hakkım olan bir konuma
Sizi Castille prensinin valisi yapıyor.

Don Diègue : *Ailemize bahşettiği bu onur*
Herkese adil olduğunu gösteriyor, fazlaca
Ödüllendirdiğini, geçmişte hizmetlerde bulununca."[1]

LE CHAPELAİN DECOİFFE

"La Serre : *Sonunda erdiniz, Kralın lütfuna*
Sizi boğuyor tek benim hakkım olan armağanlara
Castille'in bütün altınlarını evinizin yerlerine saçılmış görüyoruz.

Chapelain : *Ailemize verdiği üç bin frank*
Kıymetime tanıktır, ispatlıyor fazlaca
Dizelerimden nefret etmediğini, olsa da biraz aşırıca."[2]

1 Corneille, *le Cid*, Paris, Librairie Hachette, 1939, Perde I, Sahne 3, s. 21.
2 "Le Chapelain Décoiffé", Bkz. Boileau, *Oeuvres Complètes*, Pléiade, 1665, s. 292.

Don Diègue ile le Comte ve Chapelain ile La Serre arasındaki rekabet bu biçimde belirtilerek, iki kişi arasındaki soylu bir tartışma sıradan bir tartışma alanına taşınarak gülünç etki yaratılmış olur:

Don Diègue, (yalnız) : *"Ah bu ne kin! Bu ne umutsuz şey! Ah ihtiyarlık düşmanım,*
Böyle bir utanç için mi bunca zaman yaşadım?
Demek saç sakal ağarttım savaş meydanlarında yalnızca
Lekelendiğini görmek için bu kadar utkun bir anda
Kolum, tüm İspanya'da saygıyla ve hayranlıkla anılan
Bu İmparatorluğu defalarca kurtaran;
Sağlam kılan kralın tahtını onca
Demek benim için bir şey yapamıyor, ihanet ediyor kavgama,
Ah acı hatıraları şanlı geçmişin
Onca günün emeği bir günde silinsin!"

Chapelain : *"Ah bu ne öfke! Bu ne umutsuz şey! Ah perukam canım*
Böyle bir utanç için mi bunca zaman yaşadın?
Demek kırdın umudunu berberin onca
Lekelendiğini görmek için bu kadar utkun bir anda? (...)
Ah acı hatıraları şanlı geçmişin,
Yirmi yıllık hizmetin bir günde uçup gitsin!"[1]

Yalnızca birkaç kesit alıntıladığımız bu örneklerle bile *le Chapelain Décoiffé*'nin, *le Cid*'in yapısına bütünüyle uyduğu

1 *Le Cid*, Perde I, Sahne 4; *Le Chapelain Décoiffé*, Sahne 2.

kolaylıkla görülür. İki yapıt arasındaki benzerliği, *le Chapelain Décoiffé*'nin yazarları giriş bölümünde açıkça belirtirler: *"Sayın Fransız akademisi üyeleri, bu piyesin tüm güzelliği, onun şu öteki piyesle* (yani Corneille'in *le Cid*'i ile) *ilişkisine dayanıyor"; "birazcık dikkati olanlar onu hemen tanıyacaklar."*[1]

2. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm (le travestissement burlesque)

Bir yapıtın konusunu ve/ya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt türetmek, bir ölçüde, bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtma'dan ayrı olarak, ondan türeyen alaycı (gülünç) dönüştürüm, yine soylu bir metnin -örneğin, destan- eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçemde yeniden-yazmak olarak tanımlanır. Bu yönteme başvuran yazarın amacı dönüştürdüğü yapıt konusunda biraz "yergi" yapmak, biraz eğlendirmektir.

Alaycı dönüştürümün tanımına en iyi uyan, Vergilius'un *Aeneis*'ini* dönüştürerek yeniden-yazan Scarron'un *le Virgile Travesti* adlı yapıtıdır. Kaba güldürü türü (le burlesque) XVII. yüzyılda Scarron'un, Vergilius'un yapıtının yansıtmalı bir uyar-

---

1 Bir yapıtı yansılama yöntemine yalnızca klasiklerin değil, çok sayıda başka yazarın yapıtlarında da rastlanır. Örneğin Aragon, *Les Aventures de Télémaque*'ta, Fénélon'un aynı adlı yapıtını yansılar. Yine, yansılamaya Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*'nda çokça rastlanır. Bu yapıtlar konusunda bkz: Claude Bouché, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Larousse, 1974. Nedim Gürsel, "Pastiche et parodie dans les Aventures de Télémaque d'Aragon", *Dilbilim*, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yay. 1979.

* Vergilius, *Aeneis*, ÖTEKİ YAYINEVİ, 1998.

lamasını yapmasının ardından moda bir yazı türü haline gelir. *Petit Robert*, kaba güldürüyü *"kişileri ve kahramanlık durumlarını sıradanlaştırarak değiştirmeye dayanan bir destan yansılaması"* olarak tanımlar. Gerçekten de, alaycı dönüştürüm, soylu bir tür olan destanı alaya almak, destan yazısının ciddi havası içerisine komik unsurlar katmak, böylelikle tonunu değiştirerek okuru eğlendirmek amacı güder. XVII. yüzyılda, Scarron'un ardından, benimsenmiş bir yazı biçimi olan kaba güldürü yönteminin birkaç özelliğini Jean Serroy şöyle özetler: Kaba güldürü, sıradan, kaba, aşağı, teknik, renkli bir söz dağarı kullanır;[1] sözdizim düzleminde, tümceler arasında kopukluklar, eksiltiler, yer değiştirmelerle belirlenir; sözbilim düzleminde ise üst üste yığmalara, karşısava, tumturağa, gülünç olana yer verir. Tüm bu unsurlar, temel özelliği uyumsuzluk, kopukluk, ayrışıklık vb. olan bir biçem yaratır.

Scarron, destan türünü kaba güldürünün bu biçimde tanımlanan biçemine uygun olarak alaya alır. Onun, *Aeneis*'in biçemi üzerinde gerçekleştirdiği en belirgin değişiklik dize ölçüsü düzeyinde karşımıza çıkar. Kaba güldürü dizelerinde sekiz hecelik (octosyllabe) hece ölçüsü kullanılır. Destanda, (Latince yazılmış) soylu dize ölçüsü olarak kabul edilen, eski Yunan-Latin koşuğunun altı ölçülü (hexamètre) dizeleri kullanılırken Scarron, herkesin kullandığı bildik, sıradan, gülünç olarak kabul edilen dizelerinde, sekiz hecelik ölçüyü tercih eder. Böyle bir biçem ile, destanda yaratılan soylu evren sıradanlığın boyutlarına indirgenir, destan kahramanları Dido ve Aeneas gözden düşürülür. Kahramanların yücelik nitelemelerinin azaltılmasından

1 Scarron, *le Virgile Travesti*, Ed. de Jean Serroy, Classiques Garnier, Bordas, 1988, s. 14.

gülünçlük ve alay doğar. Scarron bu kadarla yetinmez. Olayı güncele (XVII. yüzyıla) uyarlar; uyarlama işlemini de en başta Latince yazılmış bir yapıtı, XVII. yüzyılda okurun anlayabileceği bir dile, Fransızcaya çevirip yeniden yazarak (çeviri de bir ana-metinsellik yöntemidir) gerçekleştirir. Ardından yaşlı ve güzel yosmalar, şarkıcılar, polisler, askerler, bira içen, peynir yiyen sıradan kişiler yapıtta anılırlar; Soylu Hanım, Aeneas'a "Monseigneur Aeneas" ya da "Cher Monsieur" gibi günlük sözcüklerle seslenir.[1] Böylelikle eski bir öykü söylensel değerini yitirerek sıradan bir tarihi öykü, eski destan kahramanları sıradan kişiler olurlar.

Yazar benzetmeleri bile güncelleştirir. Dido, kız kardeşine gidip Aeneas'ı, Kartaca'yı terk etmemesi konusunda ikna etmesi için yalvarırken Ronsard'a gönderir: *"Ah kardeşim! Git söyle ona / Söylediği gibi Ronsard'ın Kassandra'ya."*[2] *Aeneis*'in söylensel zamandan çekilip alınarak, tarihsel bir zamana, XVII. yüzyıla taşınması, üstelik Dido'nun ağzından Ronsard'a yapılan gönderme doğal olarak gülünç bir etki yaratır.

Kimi zaman da Scarron anlatıya karışarak uzun gözlemler yapar, "ben"ini öne çıkarır. Scarron bu kadarla kalmaz. En sıradan sözcükleri kullanır: Küfürler, hakaretler, atasözleri, sıradanlaşmış anlatımlar, diyalektler, teknik sözcükler, kendi türettiği sözcükler, yabancı sözcükler, özellikle de durmadan argo sözcükler[3] kullanarak destanın soylu, ciddi biçeminden komik türün bildik, sıradan biçemine geçer. Söylem biçimiyle alay ettiği Vergilius'un yapıtındaki soylu, ciddi izleklerin yerine yine sıradan, bildik izlekler koyar. (Örneğin, günlük vasat yaşam.)

1 A.g.y., s. 118, 133, 146, 120.
2 A.g.y., s. 353.
3 A.g.y., s. 87, 96, 184.

Betimlemelerini ise XVII. yüzyıla özgü, içerisinde yaşadığı gerçekten yola çıkarak yapar. *Aeneis*'deki, Kartaca'nın yeniden inşasına kapalı olarak göndermede bulunurken adeta mimari ile ilgili bir kitap okunuyormuş havası yaratır. Aeneas'ın alevler içerisindeki Truva'yı seyredişini Vergilius sel sularının korkunç alevlerinin akışına, alev almış bir ekin tarlasındaki yangına benzetirken, Scarron alevler içerisinde renkli, canlı bir tablodan söz eder, üstelik, üzerlerine çöken kötü yazgıya küfürler eden çiftçileri güçsüz ve umutsuz kılan, tarlalarını yok eden yangının doğal afetlerden birisi olduğunu söylemekle yetinir ve yangın yüzünden yaratılan duygu dolu havayı yok eder.

Scarron, biçemini süsledikçe süsler. Böylelikle soylu metin iyice genişler. Vergilius'un yapıtındaki 5761 dize, dönüştürme işleminin ardından neredeyse dört kat artarak 20916 dizeye ulaşır. Yazarın durmadan anlatıya katılarak havadan sudan konuşmaları dize sayısının artmasında temel etkendir. Scarron sık sık anlatıya katılmasının sebebini de açıklar: Vergilius'un tutarsız ve savruk, dalgın ve beceriksiz olduğunu ileri sürer. Böylelikle, Scarron'un biçeminde, alaycı dönüştürüm yöntemi yalnızca "ana-metinselliğe" bağlı bir yöntem değil, aynı zamanda bir eleştiri işlevi, Genette'in deyişiyle bir "metatextualité" (yorumsal üst-metin) işlevine bürünür. Scarron, Vergilius'un yapıtını yalnızca değiştirmekle yetinmez. Onu hem okur hem de yorumlar. Böylelikle Vergilius'un yapıtının iyi yönleri yanında kötü yönlerini, zayıflıklarını da eleştirir, Lautréamont gibi onun yanlışlarını düzeltir. Hem alay eder hem de Vergilius'un yaptığı kimi benzetmelerin eksik ve yanlış olduklarını ileri sürerek destan konusunda bir de ders verir.[1]

Sıradanlaşma, kişilerin konuşma biçimleri ve eylemlerinde de belirgindir. Örneğin her iki yapıtın VI. bölümlerinde, Aene-

1 A.g.y., s. 492.

as'ın "Cehenneme yaptığı yolculuk" anlatılır. Aeneas, ölülerin arasında, *"gözyaşı tarlalarında"*, aşk acısından ölen kadınlara rastlar. Bu kadınlar arasında, Aeneas'ın gizlice kaçıp gitmesinin ardından kendini öldüren Dido da bulunur. Heyecandan gözyaşlarını tutamayan Aeneas, Dido'ya Kartaca'yı istemeden terk ettiğini ve onun ölümünü hiçbir zaman istemediğini söyler. Ancak Dido, onun sözleri karşısında kayıtsız kalır, hiçbir heyecan duymaz:

"Sonunda Dido, Aeneas'dan kendini kurtarıp, düşmanca, karanlık ormana kaçar, orada eski kocası Sychaeus bu acıya ortak olur, sevgisini acıya katar. Böyle katı bir yazgı karşısında yürekten sarsılan Aeneas onu, uzaklaştıkça acıma dolu, yaşlı gözlerle izler."[1]

Scarron, Aeneas'ın pişmanlık sözleri karşısında Dido'nun tepkisini şöyle dile getirir:

"Ama o (Dido), hiç değişmeyen suratıyla,
Bu güzel iltifatı karşıladı,
İçten duymadan hiçbir sarsıntı
Güzel yanlarından konuşmasının,
Ve dilini zar zor oynatarak karşısında onun (Aeneas'ın),
Kötü bir hava vererek yüzüne,
Boynuz yaparak bir eliyle,
Ve yellenerek ötekiyle,
Ve her yanını oynatarak, yerinde
Bıraktı doyasıya ağlasın.
Yazarın biri (deli olsa gerek)
Bu lanetli ruh, diye yazıyor
Saygıdeğer efendimiz Aeneas'a şöyle diyor:

1 Virgile, *l'Enéide*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1944, s. 277.

"Çekinmeyin şeyinizi yapın, hadi..."
Bu iğrenç bir parça olsa gerekti
Bir gölgenin, kitabımda
Bu lafı, ne kadar deli saçması olsa da
İğrenç geliyor bana;
Ben hiç de aldırmıyorum buna,
Ve takılıp kalıyorum büyük ozanımıza,
Diyor ki hakaret yapılınca,
Dido koşup bundan haberdar etti
Yaşlı moruk Sychaeus'u,
O zamanlar sahipti bütünüyle
Kendini öldüren bu katile,
Eskiden severdi onu candan
Bütün bedeninde, daha fazla Aeneas'dan.
Aeneas çok ah vah etti,
Ve Dido'yu arkasından izledi,
Ama yaşlı kadın ona öğütledi
Artık bunu düşünmemesini,
Ve hatta gülebiliyorsa, gülmesini bile;
Ama her ne kadar yaşlı kadın böyle söylese de,
Hiç de bulmadı iyi
Dido'nun acımasız yöntemini,
Yine de sevecen olduğundan,
Yaşlar boşandı göz pınarlarından:
Sanıyorum size daha önce söylediğimi
Gözlerinden parça parça yaşlar indiğini,
Ve gözyaşı dökmeyi iyi bildiğini."[1]

1 A.g.y., s. 519-520.

Alıntıladığımız her iki kesit çabucak karşılaştırıldığında, Vergilius'un yapıtındaki metnin Scarron'un yapıtında ne denli genişlediği, şişirildiği, olabildiğince kısa yoldan alt-metni yineleyen yansılamanın tersine burada, lafın gereksiz yere uzatıldığı görülür. Yazar kendi yorumlarını da metne katınca, anametin (gönderge-metin) daha da uzar. Scarron, Vergilius'u saygıyla anıyormuş gibi yapıp *("büyük ozan'ım")*, aynı öyküyü anlatırken bir başka metin yaratır. Ayrıca Dido'nun konuşmasına bir de hakaret katar. Yazarın katılımı özellikle kişilerin portrelerinde açıktır: Sychaeus *"yaşlı"*, *"moruk"* ya da *"vurdumduymaz"* birisi olarak belirlenir. Bilge, saçları ağarmış bir ihtiyar değil, damla hastalığına yakalanmış birisi; Dido ise *"yaslı"*, aşk yüzünden yolunu kaybetmiş bir *"deli"* olarak betimlenir. Gururla, soyluca Aeneas'ın karşısından çekip gitmek yerine kayıtsızlığını ve onu küçümsediğini daha da belli etmek için sıradan davranışlar sergiler. Aeneas ise içten değil gibidir. İyi konuşur, kendini üzgün gibi göstermeyi bilir, yapmacık olarak gözyaşı döker. Anlatıcı kahramanını yüceltmek yerine ikiyüzlülüğünü yüzüne vurur (*"gözyaşı dökmeyi bilir"*). Böylelikle okurun öyküye ve kişilere dikkati değişir, gülünç etki yaratmaktan öte, yeniden-yazma yoluyla destan türü ve destan kahramanları alaya alınır. Sıradan bir biçemle dönüştürülen, güncele ve tarihsel olana indirgenen soylu denen destan türünün büyüklüğü tartışmaya açılır.

Sonuç olarak, tarihsel uzaklık nedeniyle, artık eskimiş bir yazın türünü alaya almak yanında, Scarron, ortaya çıkan tarihsel uzaklık nedeniyle belli bir süre, yalnızca yazıldığı dönemde önemi olan, sonra yavaş yavaş önemini yitirip unutulan alaycı dönüştürüm yöntemiyle, uzak bir geçmişe ait olan bir destan metnini XVII. yüzyıla uyarlayarak ve yaşadığı çağın sıradan biçemiyle yeniden yazarak, bir "yakınlık", "bildik etki" yaratmak; eski bir metni, yeniden yazıldığı dönemdeki biçemine uygun, yeni bir dille dönüştürerek onu daha anlaşılır kılmak, sonuçta, okuru eğlendirmek ister.

3. Öykünme (pastiş)

Yansılama, özgün, soylu bir metnin (destan, trajedi) konusunun ya da eyleminin, köken-metindeki konudan ya da eylemden farklı, ancak yine de uyarlamanın gerçekleştirilebilmesi için yeterince benzerlik sunan gerçek, sıradan bir eyleme/konuya uygulanmasına; alaycı dönüştürüm ise eylemi, yani içeriği (konuyu), adlarıyla birlikte kişileri, özgün metindeki nitelikleriyle olduğu gibi saklayarak yalnızca soylu bir metnin biçemi yerine sıradan bir biçem kullanarak değiştirmeye dayanırlar. Her iki yöntemde yazarlar, bir oyun düzeninde, kimi zaman eğlendirmek kimi zaman da yermek amacıyla başka bir metni biçimsel ya da anlamsal zorunluluğa göre dönüştürür, bir başka biçemde yeniden yazarlar. Oysa bir diğer metinlerarası yöntem olan öykünme, yansılamadan çok, alaycı dönüştürüm gibi yine bir metnin biçemini hedef seçer. Bir yazar bu biçemden yola çıkarak kendi metnini yazar. Ancak öykünme, alaycı dönüştürüm gibi, bir metnin biçemini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmaz; yalnızca metnin biçemini "taklit" eder. Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan öykünme ile iki metin arasında (öykünen ve öykünülen) bir taklit ilişkisi kurulur. Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçemini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçemsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir. Öykünme yazarı yalın bir senaryodan ya da konudan yola çıkarak, onun biçeminde yeni bir metin yazar. Öykünme ile taklit edilen nedir?

Öykünme yöntemiyle yazar bir yazınsal türü, özgün bir yapıtın biçemini taklit edebilir. Kimi biçemsel özelliklerin yanın-

da yinelenen izleklere de rastlanır öykünmede. (Örneğin, destan türü söz konusu ise, olağanüstü kavgalar ve olaylar, tanrıların kavgalara karışmaları, silahların betimlemeleri vb.) Bir yazara özgü, bir yazarı belirleyen özellikler yinelenir, taklit edilir. Yine destan türünü örnek alırsak, yazarın yarattığı örgeler, izlekler destandakilere benzer. Kısacası yazar "benzerini yapma"ya uğraşır. Öykünme bir metni değil biçemi taklit eder. Bir yapıtın biçemi, ya da "anlatım biçimi" (idéolecte) dolaylı olarak taklit edilir. Genette'in söylediğine bakılırsa, bir metin doğrudan taklit edilemez. Çünkü taklit etmek; aynısını yapmak, yani kopyalamaktır. Bu nedenle metin yerine ancak bir biçem, bir tür, bir çağda ortaya çıkan bir yazınsal okulun bir ürünü, öne çıkan belirgin özellikleri; XVIII. yüzyıl biçemi, barok biçem, romantik biçem vb.; ya da, yukarıda hatırlattığımız gibi, bir yazarın yapıtı, onun kendine özgü söylemi taklit edilebilir.[1] Özgül bir metnin biçemini taklit etmek demek onun biçemsel özellikleri yanında kendine özgü izleksel özelliklerini de taklit etmek demektir. Sonuçta öykünme, aynı biçemde başka bir metni, aynı düzgüyle kopyalayarak yeni bir örnek üretmektir. Bir biçemi taklit eden yazarın amacı yansılama ve alaycı dönüştürümde olduğu gibi daha çok eğlendirmek, gülünç bir etki yaratmaktır. Ayrıca öykünmede yazarın taklit ettiği metnin özelliklerini dizgeleştirerek, bazen de onun özünü değiştirerek eleştirel, yergisel ve/ya övgüsel erekler de vardır.

Öykünme yönteminin en iyi uygulayıcısı kuşkusuz *Pastiches et Mélanges* adlı yapıtıyla Marcel Proust'tur. Proust, Fernand Gregh'e yazdığı bir mektupta Lemoine Davası'ndan esinlenerek yazdığı öykünmeleri *"gülünç alıştırmalar"* olarak niteler ve öykünmelerin, *"tembellik yüzünden yazın eleştirisi yapmak"* ve *"eğlenmek"* olduklarını bildirir.[2]

1 G. Genette, *Palimpsestes*, s. 89.
2 Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, 1947, s. 8.

Proust, Lemoine Davası'ndan yola çıkarak dokuz farklı öykünme yazar. Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Renan, Michelet, Régnier, Goncourt, Saint-Simon, Chateaubriand'ın anlatım biçimlerini taklit ederek, aynı davayı onların biçemiyle (*"A la manière de"*)[1] yeniden-yazar. Lemoine Davası (Ocak 1908), Proust'un, *Pastiches et Mélanges*'ın hemen başında hatırlattığı gibi yeni bir yöntemle (kömürden sahte) mücevher üretimi yaptığını ileri sürerek Beers şirketinin müdüründen yüklü bir para koparan kalpazanlık olayına gönderir. Lemoine, daha sonra, yaptığı mücevherlerin sahte olduklarını açıklamış, bunun üzerine Güney Afrika'da gerçek mücevher madenleri işleten Beers Şirketi'nin hisselerinin değeri düşmüş; Lemoine bu hisseleri düşük fiyata satın aldıktan sonra Beers Şirketi'nin hisseleri normal fiyatına yükseldiğinde yeniden satıp büyük paralar kazanmıştır. Ancak maskesi düşürülen Lemoine, şirketin müdürünün şikâyeti üzerine tutuklanıp adalete teslim edilmiştir.[2] Beers Şirketi'nin hisselerine sahip olan Proust, Lemoine Davası'ndan yola çıkarak, bu olayı dokuz farklı yazarın biçemlerini taklit ederek yeniden-yazar. Ancak Proust, adı geçen yazarlardan kimilerinin biçemine (Sainte-Beuve, Balzac, Renan, Chateaubriand), sırf onları eleştirmek, kimilerine, övmek (Régnier, Goncourt) kimilerine ise (Michelet, Saint-Simon ve Flaubert) "saygıyla anmak" amacıyla öykünür. Örneğin, Lemoine Davası'nı, Sainte-Beuve'ün biçemine göre yazarken, onun yazısının *"yapaylık"*ını, sözcüklerin uyumsuzluklarını, bilinenden farklı sözcükleri seçmesini eleştirir; yine aynı olayı, Balzac'ın anlatım biçimiyle aktarırken, onun "kibar çevre insanları"nın üstünlüğü karşısındaki coşkusunu, *"sıradan züppeliğini"; La Comédie Humaine*'de tam olarak neye benzediği belli olmayan biçemi,[3] eskimiş mutlaki-

1 A.g.y., s. 8.
2 Michel Schneider, *Voleurs de Mots*, s. 69.
3 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, s. 228, 230, 244.

yetçiliğin izlerini derinden derine taşıyan düşünceleri eleştirir. Ancak Régnier, Goncourt, Michelet, Saint-Simon, Flaubert'in biçemlerini taklit ederek Lemoine Davası'nı anlatırken, yazarları över. Michelet'nin soluk kesen ritmine ve isim tümcelerine; içerisinde yaşadığı şimdiki zamanı geçmiş zamanın içerisine katma yöntemine; Saint-Simon'un sözdizimsel karmaşıklığına, dili karmaşa yaratacak düzeyde özgürce kullanmasına hayrandır. Proust'un en çok hayranlık duyduğu yazar ise Flaubert'dir. Proust, Lemoine Davası'nı Flaubert'in biçemine göre yazarken aynı zamanda onun biçemi konusunda yorumlar yapar, bazen de onu eleştirir. Öykünme onda az çok bir eleştiri değeri de taşır. Proust bir biçemi taklit ederken aynı zamanda taklit ettiği yazarı eleştirir, hatta biçemsel çözümleme yapar. Böylelikle öykünmenin taklit özelliğine ciddi bir boyut da katar.

Proust, önce Flaubert'in kullandığı benzetmelerdeki "zayıflığı", saymacalığı, vasatlığı eleştirir. Ancak Flaubert'in nesneye, maddeye bir "ruh" katmasını över. Ona göre bu Balzac'ta yoktur. Biçem, yazarın düşüncesinin gerçeği uğrattığı dönüşümün göstergesidir Proust'a göre. Flaubert'in belirteçleri, belirli ve belirsiz geçmiş zamanı, şimdiki zaman ortacını, kimi zamirleri ve bağlaçları -özellikle de "ve" bağlacı- kullanma biçimlerinin nesnelerin gösterim biçimlerini yenilediklerini inanır. Proust, onun dilbilgisini, sözdizimini kullanış biçimini de över. Daha çok tümce sonlarında, çoğu zaman beklenmedik bir biçimde kullandığı belirteçlerin, Flaubert'in tümcesine "ritmik bir değer" kattığını, ayrıca tümceler arasında ortaya çıkabilecek *"en küçük boşlukları bile tıkadıklarını"* düşünür. Belirteçlerden çok, ona göre, özellikle "ve" bağlacının kullanımı Flaubert'in anlatış biçiminin en belirleyici yanıdır. Çoğu zaman tümce başında, bir noktadan ya da noktalı virgülden sonra kullanılan "ve" bağlacı

"bir sıralamayı hiç sona erdirmez neredeyse", "hep ikinci bir tümceyi başlatır", bu da *"sanki tablonun yeni bir bölümünün başlayacağını bildirir."*[1] Tümceye özel bir yapılanma havası veren "ve" bağlacı Flaubert'de bir "duraklama", bir "eşik" rolü oynar, ritmik bir etki yaratır. Proust kendi öykünmesinde Flaubert'in bu biçemsel özelliğini taklit eder:

"Mahkemeyi bitirmek için (başkan), yargıç sandalyesinin üzerinde bulunan başkan Grévy ve başkan Carnot'ya baktı; ve herkes, başını kaldırınca, küf kokusunun onlara da ulaştığını gördü. (...) Mahkeme salonundaki herkes, ve en yoksuluna kadar, -şurası kesindi- bu işten milyonlar kazanabilirlerdi pekâlâ. Hatta milyonları önlerinde, insanın gözyaşı döktüğü şeye sahip olduğunu sandığı üzüntünün şiddeti içerisinde görüyorlardı. Ve çoğu kişi, bir kez daha, serveti hayal meyal gördüklerinde, dolandırıcının izini sürmeden önce, buluş haberi üzerine kurdukları düşün tatlı havasına kendilerini verdiler."[2]

Proust kısa bir parçada, tümce başlarında üç kez "ve" bağlacını kullanır. "L'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert"de "ve" bağlacının, onun gibi, sayılarını olabildiğince çoğaltır. "Ve" bağlaçlarının tümce başlarında bu biçimde çoğaltılıp bir araya getirilmeleri, yazarın bağlaçları yineleyerek yarattığı "öbeklenme etkisi" metne oyunsu bir boyut katar.

Öykünme aynı zamanda bir eleştiri çözümlemesi yapılıyor izlenimi de yaratır. "A propos du style de Flaubert"de, Proust "ve" bağlacının, Flaubert'de dilbilgisinin ona yüklediği işleve sahip olmadığını, Flaubert'in *"hiç kimsenin kullanmayı akıl etmediği yerde ve bağlacını kullandığını"* söyler. *'Tek sözcükle, Flaubert'de, 've' bağlacı her zaman ikinci bir tümceyi başlatır ve asla bir sıralamayı bitirmez."*[3] Proust'un belirttiği gibi, Flau-

1 Bkz. G. Genette, *Palimpsestes*, s. 122, 123, 124.
2 Marcel Proust, "l'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert", *Pastiches et Mélanges*, s. 23.
3 G. Genette, *Palimpsestes*, s. 123.

bert bir sıralamanın farklı sözcükleri arasındaki "ve" bağlacını kaldırır.

Dilbilgisinin ona bağladığı işlevi yerine getirmeyen, tümceye özel bir yapılanma havası veren, artı bir ritmik etki yaratan, ritmik bir ölçüde bir durak işareti olan "ve" bağlacına, yine Flaubert'in biçeminin belirgin özelliği olan zamanların kullanımını eklemek gerekir. "Ve" bağlacından başka Proust, Flaubert'in zamansız olarak kullandığını ileri sürdüğü "şimdiki zaman"ı "imparfait" (şimdiki zaman hikâyesi) ve "passé simple" (uzak dili geçmiş) zamanlarının kullanımını da taklit eder. "İmparfait" zamanı sürmekte olan bir durumu, "passé simple" zamanı ise bir durum ya da eylem değişikliğini bildirir, yine hiç beklenmedik bir anda kullanılan şimdiki zaman, çoğu zaman kişisel bir gözlemin izini taşır. Proust'un ilgisini çeken, ayrışık zamanların, alışılmışın dışında, dağınık, tuhaf hatta gülünç bir biçimde iç içe geçerek yarattıkları etkidir. Farklı zamanların yan yana bulunması tümcede bir kopukluk etkisi yaratır. Proust, "L'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert" de aynı zamanları kullanarak benzer etkiyi yaratmaya çalışır:

"Muzip tipler daha şimdiden bir sıradan ötekine yüksek sesle birbirlerine seslenmeye başlıyorlardı, ve kadınlar, eşlerine bakarak, bir mendilin içerisine gülmekten boğulur gibi oluyorlardı, bir sessizlik çöktüğü (s'établit) zaman, başkan uykuya dalmış bir hal aldı, Werner'in avukatı konuşmasını yapıyordu. Konuşmasına tumturaklı bir tonda başlamıştı, iki saat konuştu, sindirim bozukluğu çekiyormuş gibi bir hali vardı, ve 'Sayın Başkan' dediği her seferinde..."[1]

Proust'un Flaubert'den taklit ettiği bir diğer biçemsel özellik ise "karşılaştırma"dır:

"Bir şelalenin suları gibi, açılan bir kurdele gibi, konuşma anları kesintisiz birbirini izliyordu. Zaman zaman, konuşması-

1 Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges*, s. 23.

nın tekdüzeliği o denliydi ki titreşimleri sürmekte olan bir çan gibi, zayıflayan bir yankı gibi, sessizlikten farkı yoktu."[1]

Jean Milly, Proust'un bu tümcesinin Flaubert'in *l'Education Sentimentale*'indeki *"Kimi zaman sözleriniz uzak bir yankı gibi, rüzgârın getirdiği bir çanın sesi gibi aklıma geliyor"* tümcesine biçimsel olarak son derece yakın olduğunu belirtir.[2]

Öykünme, bir biçemin taklitine dayandığı için, özsel olarak biçimsel bir yöntem gibi algılanır. Ancak, biçem yanında, bir yapıtın kimi belirgin izleksel özellikleri de taklit edilebilir. Proust, "L'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert"de, *Madame Bovary*'nin kimi izleklerini yineler. Lemoine Davası gerçekçi bir ortamda geçer. Mahkeme salonunda yer alan Başkanların küflenmiş tabloları, yargıç kürsüsünün tozlu hali Flaubert'in romanından çıkmış izlenimi verir. İzleyicilerin zengin olma düşleri, Nathalie adındaki bir izleyicinin anlaşılmaz tepkisi *Madame Bovary*'yi hatırlatır. Aynı biçimde, izleyiciler arasında yer alan bir kadının başında dolaşan bir papağan "Un Coeur Simple"deki Félicité'yi anıştırır.[3]

Lemoine Davası bir biçem taklitine dayanan öykünmenin özel bir biçimi olarak algılanmalıdır. Çünkü yazar tek bir izlekten çıkarak dokuz farklı öykünme yazsa da, birbirinin değişik biçimleri olan, bir öykünmeden ötekine aynı izleğin yinelenmesi öykünmeler arasında bir bütünlük kurmaya olanak sağlar. Oysa öykünme daha kapalı biçimlerde de okurun karşısına çıkabilir. Bu durumda bir anlatı içerisinde bildirilmeyen öykünmenin bulunabilmesi, okurca taklit eden metin ile taklit edilen metin yazarlarının biçemlerinin, bir başka deyişle, taklit edilen biçemin özelliklerinin az çok bilinmesini zorunlu kılar. Bir an-

1 A.g.y., s. 23.
2 Jean Milly, *les Pastiches de Proust*, Armand Colin, 1970. Anan, Nathalie Piègay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, s. 67.
3 Flaubert, "Un Coeur Simple", *Trois Contes*, Livre de Poche, 1983.

latı içerisinde öykünme kapalı bir biçimde, kimi yazarlara özgü biçemsel özellikler belirtilmeden yer aldığında, okunan metindeki bir başka biçemin varlığını, bir başka "ses"i bulmak için daha dikkatli bir okuma yapmak gerekir. Buna göre, örneğin *Madame Bovary*'de anlatıcı, Emma'nın manastırdayken okuduğu kitaplardan söz ederken, onun kitaplar karşısındaki tutumunu, romantik duyarlılığını, hatta romantik yazını alaya alır:

"Akşamları, yemekten önce bir din kitabı okunurdu etütte. Hafta içinde Kutsal Tarih'in bir özeti ya da peder Frayssinous'un Konferanslar'ı, pazar günü de Hıristiyanlığın Hikmeti okunurdu. İlk günlerde, içli romantiklerin bütün dünya ve ebediyat yankılarında tekrarlanan iniltilerini nasıl dinlemişti! Çocukluğu bir ticaret mahallesinde bir ardiyede geçmiş olsaydı, belki de o zaman, daha çok yazarların verdiği içli tabiat duygularına kaptırırdı kendini. Ama kırı fazlasıyla tanırdı; sürülerin meleyişini, sütü, sütten yapılan şeyleri, sabanları bilirdi. Sakin görünüşlere alışmıştı, tehlikelerine doğru yönelirdi. Denizi sırf fırtınaları yüzünden, yeşilliği ancak yıkıntılar arasına serpilmiş olduğu zaman severdi. Nesnelerden bir çeşit kişisel fayda çıkarmak isterdi; yüreğinin kendiliğinden harcanışına yardım etmeyen her şeyi faydasız diye atardı, -bir sanatçı tabiatından çok, duygulu bir tabiatı vardı, manzaraları değil, heyecanları ararsı."[1]

Parçada Chateaubriand'ın biçeminin taklit edildiğini bulmak okura düşer. Özellikle "bütün dünya ve ebediyat yankılarında yinelenen" tümcesinde ve onu destekleyen *Hıristiyanlığın Hikmeti* (Génie du Christianisme)'ne bağlı olarak Chateaubriand'ın izi bulunur. Anlatıcı, onun romantik biçemini dolaylı aktarımda metne sokarak Emma'nın duygularını yansıtır. Ayrıca, metin bir yandan romantik izlekleri (yıkıntılar, fırtına, sızlanma, yakınma) öte yandan Chateaubriand'ın biçemini kapalı olarak ala-

1 Flaubert, *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel, Varlık Yay., 1960, s. 36.

ya alır. Bu durumda öykünme öyküsel bir işlev yüklenir: Anlatıcının, roman kişisini belirlemesine olanak sağlarken, yazarın da (Flaubert) öteki romantik yazarlardan ayrıldığını bildirir. Öykünme'yi çıkarmak için öyleyse okurun taklit edilen biçemi - ister bir yazarın yapıtlarının, ister yazınsal bir tür ve onların belirgin izlekleri olsun- önceden tanıması bir önkoşuldur. Taklit eden metnin biçemi ile taklit edilen metnin biçemi arasındaki benzerlikler kadar ayrımları da saptamak öykünmenin oyunsu boyutunu verir.

Proust'un öykünmeye başvururken öne sürdüğü, ona yüklediği işlev, ondan beklediği şey kendini bir *"sıkıntıdan"* kurtarmaktır. Yani, Proust'a göre, bile bile bir yazara öykünmek, kendini, yazarın biçeminin onda yarattığı ve istemeden yazısında yeniden belirebilecek kimi saplantılardan kurtarmaktır. Yazar öykünmeye başvurarak, bir biçemi taklit ederek öykünme ile istediği gibi oynayarak kendi özgünlüğünü bulacağına, böylelikle *"tüm yaşamı boyunca istemeden öykünme yapmaktan"* kaçınacağına inanır. Öykünme, Proust için, sonunda kendi özgünlüğünü bulabileceği bir aşamadır yalnızca. Hem bir eleştirel çözümleme yapabilmek için bir yol hem de, *"arı bir biçimde yergici ya da başka bir yazarın biçemine arı bir hayranlık duymadan"*[1] kendi yaratısına, özgünlüğüne ulaşabileceği bir aşamadır; ayrıca, bir roman kişisini belirleyen ve metne bir ölçüde bir oyun, alay boyutu katan bir metinlerarası ilişki yöntemidir.

Genette'in deyişiyle bir "oyun" düzeninde yer alan metinlerarası, kuşkusuz burada ele alınan birkaç yöntemle sınırlı değildir. Ana-metinsel ilişkiler içerisinde, "ciddi düzen"de yer alan, daha çok sayıda yöntem ile iki metin arasında ilişki olanaklı kılınır. Burada, Genette'in *Palimpsestes*'te yaptığını yapmaktan uzakta, yalnızca ana-metinsel ilişkiler altında sunulan diğer ola-

1 G. Genette, *Palimpsestes*, s. 130. Genette, bir yazarın biçemiyle alay etmenin de onu "bir tür sevme" biçimi olduğunu söyler.

sı yöntemleri çabucak anımsatmakla yetiniyoruz. Örnekler için yine aynı yapıta gönderiyoruz. Genette'in ana-metinsel ilişkiler başlığı altında anmadığı, ancak kimi özelliklerinden dolayı metinlerarası ile ilintili olan ve sıklıkla başvurulan birkaç başka yöntemi metinlerarası ilişkiler bağlamında ele alacağız.

Ana-Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü

Ana-metin düzleminde, alt-metin (ya da gönderge metin) bir oyun düzeninde, daha çok eğlendirmek ve/ya yermek amacıyla dönüştürülür. Ancak dönüşüm hep bir oyun düzeninde yapılmaz. Onun karşısına ciddi düzende yer alan dönüşüm ve taklitleri yerleştirmek gerekir. (Genette, daha yansız ve geniş bir alanı kapsadığı için ciddi dönüşüm sözcüğü yerine değiştirim (transposition) sözcüğünü kullanmayı yeğler).[1] Ciddi dönüşümler ya da değiştirim, öteki ana-metin yöntemlerinin tersine daha çok geniş boyutlu yapılara uygulanan çok sayıda ve çeşitli değiştirim yöntemini kapsayan ana-metinsellik kılgılarının en önemlileridir. Genette, gönderge-metnin anlamı üzerinde oynama derecesine göre değiştirimi iki ulama ayırır:

1- *Biçimsel değiştirimler (dönüştürümler):* Burada anlam ile oynamaktan çok biçimsel dönüştürümler yaptırılır. Anlama rastlantısal olarak el atılır.

2- *İzleksel ya da anlamsal değiştirimler (dönüştürümler):* Burada anlam açıkça ve bilerek dönüştürülür. Anlam dönüşümü çözümlemenin odağı olur.

1- Biçimsel Dönüşümler

a. *Çeviri (la traduction):* Biçimsel dönüşümlerin en belirgin ve en sık kullanılanı, bir metni bir dilden başka bir dile aktar-

1 A.g.y., s. 237.

mak olan çeviridir. Bilindiği gibi, başka dillerde yazılmış yapıtların anadile çevrilmesi son derece yaygın bir kılgıdır. Eleştirel bir çözümleme sırasında, çevirinin aslına uygun olup olmadığı, çeviri yapıldıktan sonra ortaya çıkan biçemsel olduğu kadar anlamsal dönüşümler üzerinde durulur. Kimi yazarların yapıtlarında başka yapıtlardan kesitler, ya konuşulan ortak dile çevrilir ya da köken dilde olduğu gibi aktarılır. Yazınsal bağlamda bu yolla alıntılanan metnin doğal olarak alıntılayan metne anlamsal katkısı araştırılır.[1]

b. *Koşuklaştırma (la versification):* Düzyazı biçiminde yazılmış bir metni dizeler halinde yeniden yazma yöntemi koşuklaştırma olarak adlandırılır. Bu yöntemin kökeni, Genette'e göre eskilere, Ezop'un masallarını dizeler halinde yeniden yazmaya uğraşan Socrates'a kadar uzansa da örnekleri pek fazla değildir. Bu tür dönüşüm doğal olarak tüm öteki yöntemlerde olduğu gibi hem biçimsel hem de anlamsal dönüşümlerin araştırılmasını gerektirir.[2]

c. *Düzyazılaştırma (La prosification):* Koşuklaştırmanın tam tersi bir devinimle, bu kez dizeler halinde yazılmış bir metni düzyazıya dönüştürmek söz konusudur. Üstelik koşuklaştırmadan daha yaygın bir dönüştürüm yöntemidir. Düzyazılaştırma çoğu zaman çeviri ile birlikte anılır. Çünkü dizeler halinde, örneğin Latince yazılmış bir yapıtı bir başka dile aktarırken kimi zaman çeviriler düzyazı biçiminde sunulurlar. Vergilius'un Latince dizeler biçimindeki uyaklı *Aeneis*'i Fransızca'ya düzyazı biçiminde çevrilmiştir. Bu yolla, söylensel zaman yerine tarihsel zaman, Latince yerine Fransızca, dize yerine düzyazı kullanılarak yapıtın daha kolay okunması ve anlaşılmasına olanak sağlanır. Dizeden düzyazıya geçilen bu yöntemde ana-metin ile gönderge metin arasındaki ayrımlar, sapmalar üzerinde durulur.

1 A.g.y., s. 238.
2 A.g.y., s. 244.

Dizeler halindeki bir metni düzyazıya dönüştürmenin sakıncası şiirsel betilerin çoğu zaman düzyazıda değerlerinden çok şeyler yitirmelerine neden olmasıdır.[1]

d. *Vezin-dönüşümü (la transmétrisation):* Bir vezinden başka bir vezine (örneğin, on hecelik bir dizeyi sekiz hecelik bir dizeye indirgemek ya da tersini yapmak) dönüştürmek yöntemi vezin-dönüşümü olarak adlandırılır. Vezin-dönüşümü belli bir hece sayısına göre yazılmış bir şiirin hece sayısını artırdığından ya da azalttığından nicel bir biçemsel yeniden-yazma yöntemidir.[2]

e. *Biçem-dönüşümü (la transtylisation):* Belli ancak "kötü" bir biçemde yazılmış bir metnin biçemini çeşitli dilbilgisel işlemlerle yeniden düzenlemek olarak tanımlanır. Burada biçemsel yönden bir yeniden yazma, bir biçem değişikliği ya da bir metni biçemsel olarak düzeltmek, kapalı bir biçemi olan bir metnin biçemini daha açık, anlaşılır duruma getirmek söz konusudur.

Anılan bu tür dönüşümlere önsel olarak, biçemsel çok sayıda nicel dönüşümler eklenir. Nicel dönüşümler içerisinde, bir metni kısaltmaya dayanan ve çok yaygın olarak başvurulan "indirgeme" (la réduction) ya da onu uzatmaya, oylumunu artırmaya dayanan "artırma-genişletme" (l'augmentation) yöntemleri yer alır.[3]

1. *İndirgeme (la réduction):* Bir metni indirgemek ya da genişletmek, böyle bir işleme girişerek uzun ya da kısa, ondan türeyen yeni bir metin üretmek demektir. İndirgeme çeşitli biçimlerde uygulanır. Bir metni indirgemenin en kolay yolu (aynı zamanda yapısına ve anlamına en fazla zarar veren) metinden bir parçayı kesip çıkarmaktır (Excision). Ya da kimi yazarlar kendi yapıtlarını kendileri kısaltırlar. Yazdığı yapıtları eleme,

1 A.g.y., s. 246.
2 A.g.y., s. 254.
3 A.g.y., s. 257.

çıkarmalarla düzeltmek olan "auto-excision" (öz-kısaltma); yine indirgeme yöntemi içerisinde yer alan, dine ve aktöreye aykırı yerleri ayıklamak, özellikle yaşı fazla ilerlememiş okurun kafasını bulandıracak, şaşkınlığa uğratacak, onu endişeye sürükleyecek bilgileri çıkarmak olan "ayıklama" (expurgation), bir metni kısaltırken, izleksel olarak anlamlı hiçbir bölümü çıkarmadan, onu daha kısa ve özlü bir biçemde yazarak yeni bir metin üretmek olan "özlülük" (la concision) indirgeme çerçevesinde yer alırlar. Ayrıca bir "auto-excision" yanında "auto-concision"dan da söz edilebilir. Auto-concision'da yazar, yazarlık yaşamının ileri aşamalarında, biçemsel yönden yetkinliğe eriştikçe, eski yapıtlarını düzeltir. Pek çok yazarın genel eğilimi budur. Ancak bir sonraki metinde bir önceki metinden parçalar (bellekten) alıntılanırken iki metin arasında kimi ayrımlar oluşabilir. İndirgemenin bir diğer biçimi olan "özetleme" (la condensation), indirgenecek metnin dolaylı olarak zihinsel bir işlemle, özet bir bireşim sunacak biçimde, bütünü bellekten indirgemektir. Böyle bir yöntemle bütünün anlamı ve devinimi bellekte tutulur. "Concision"dan ayrı olarak burada özetleme işi, tümce tümce, en küçük biçembilimsel düzeyde değil, tüm yapı düzeyinde gerçekleştirilir. Concision, kabaca, her biri altmetnin bir tümcesini özetleyen bir tümceler dizisi; özet ise bir metni en son aşamada tek bir tümcede özetlemek olarak tanımlanabilir. Buna göre *Yitik Zamanın Peşinde*, "Sonunda Marcel yazar oldu", ya da Dostoyevski"nin tüm kitapları *"Suç ve Ceza"* olarak özetlenebilir. Özet son derece yaygın olarak başvurulan bir dönüşüm yöntemidir. *Yapıtlar Sözlüğü*'nde, gazetelerde, dergilerde vb. her yapıt özgün olarak bilgilendirmeye ve betimlemeye dayalı bir yazıda özetlenir. Bir yazarın yapıtını bir başkası özetleyebildiği gibi yazarın kendisi de onu özetleme yoluna gider çoğu zaman. Bu durumda bir "auto-condensation"dan (öz-özetleme) söz edilir.[1]

1 A.g.y., s. 263, 264, 271, 279.

2. *Genişletme (l'augmentation):* Yazar yapıtını indirgeyebildiği gibi tersine genişletebilir de. Bu durumda yapıtına kimi zaman, kahramanının serüveni ile pek ilgili olmayan bölümler ekler. Özellikle XVII. yüzyılda tiyatro oyunları büyük ölçüde antik yazarların yapıtlarından esinlenerek yeniden yazılırdı. Ancak kimi yazarlar antik yapıtlardaki konuları yetersiz bulduklarından onları istedikleri gibi genişletiyor, bir yapıt (örneğin *Kral Oidipus*) birçok kez yeni unsurlar eklenerek yeniden yazılıyor, böylelikle yapıt genişletiliyordu. Bir genişletme türü olan "expansion" (yayma)'da biçimsel bir artırım, bir başka deyişle alt-metnin her tümcesinin uzunluğunu iki üç katına çıkarmak söz konusudur. İzleksel genişleme ve biçemsel yayılım tek başlarına, arı değil de daha çok ikisi birlikte bulunduklarından Genette bu tür genişletmeyi "amplification" olarak adlandırır. XVII. yüzyıl tiyatrosunun konuları, söylen ve destan konularının kimi bölümlerinin genişletilerek tiyatroya uyarlamış biçimleridir. Yazarlar kendinden önceki yazarlardan aldıkları konuları değişik biçimlerde genişleterek yeni yapıtlar oluşturmuşlardır. Biçemsel "amplification"da ayrıntılar, betimlemeler, bölümler yanında kişilerin sayıları da çoğaltılabilir.[1]

3. *Kipsel-dönüşüm (la transmodalisation):* Biçemsel olan son değiştirim biçimi kipsel-dönüşüm yani alt-metnin belirgin gösterim kipinde yapılan değişikliklerdir. Kipsel-dönüşüm kurgusal bir yapıtın gösterim biçimine -anlatısal ya da dramatik- ve kipte yapılan değişikliğe verilen addır. Burada bir kipten başka bir kipe geçilirken oluşan değişiklikler ele alınır. Örneğin bir romanın sahneye aktarılması ya da sinemaya uyarlanmasının ardından ortaya çıkan biçemsel, uzamsal, söylemsel, izleksel vb. değişiklikler araştırılır.[2]

1 A.g.y., s. 298, 304, 306.
2 A.g.y., s. 323.

2- Anlamsal Dönüşümler

Alt-metnin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümlerdir. Bir yapıt biçemsel olarak dönüştürülürken alt-metnin anlamı da ister istemez şu ya da bu biçimde az çok değişikliğe uğrar. İlke olarak ana-metin başka bir dile, dizeye, biçeme aktarılırken biçimsel dönüşümler uygulanır. Ancak yapıtlar ekleme çıkarma işlemine tabi tutulduklarından anlamları da bir ölçüde değiştirilir. Bu tür dönüşümler izleksel ya da anlamsal dönüşümlerdir. İki tip anlamsal dönüşümden söz edilebilir: Birincisi, bir öyküsel ya da içeriksel (diégètique) değişikliği öne çıkaran bir "öyküsel dönüşüm"; ikincisi ise olayları ve eylemi kuran yolların değiştirilmesi olan "pragmatik (edimsel) dönüşüm".

Genette "öykü" (la diégèse) ile *"tarihsel ve coğrafi çerçeveyi"* anlar.[1] Buna göre bir eylem bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken eylemde meydana gelecek değişiklikler "transdiégètisation" (öyküsel-dönüşüm) adı altında ele alınır. Bunun sonucunda da edimsel bir dönüşüm, yani eylemin-olayın akışında bir dönüşüm ortaya çıkar. Öyküsel-dönüşüm iki biçimde gerçekleşebilir: Birincisi elöyküsel bir dönüşüm (transposition hétérodiégètique), yani bir metnin eylemi ile onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim (ya da ayrım); ikincisi ise benöyküsel dönüşüm (transposition homodiégètique) yani bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi izleksel anlamını vermesi. Edimsel dönüştürüm ya da bir başka deyişle olayın-eylemin akışının olduğu kadar ona desteklik yapan nesnelerin, araçların değiştirilmesi olan dönüşüm biçimidir. Örneğin antik dönemde yazılmış bir yapıt içerisinde yaşanılan dönemde yeniden yazılırken eylemde meydana gelen değişiklikler ele alınır. Alt-metindeki eylem değiştirilirken daha çok ondaki bir hata ya da

1 A.g.y., s. 340.

metnin işleyişine ve algılanmasına zarar verebilecek, ona yanlış bir kullanımda sokulan bir eylem düzeltilmeye çalışılır.

"Transmotivation" ve "transvalorisation" anlamsal dönüşümün iki temel yöntemi olarak ele alınırlar. Transmotivation (örgesel-dönüşüm), bir örgenin bir başka örgenin yerine konmasıdır. (Örneğin, tutkusal bir örgenin yerine siyasal bir örgeyi koymak). Alt-metnin kapsamadığı ya da belirtmediği yere bir örge sokulabildiği gibi alt-metindeki bir örge kaldırılıp ana-metinde bir başka örgenin varlığı telkin edilebilir. Transvalorisation (değersel-dönüşüm) ise açık ya da kapalı bir biçimde bir eylem ya da eylemler bütününe bağlanmış olan (örneğin bir roman kişisini belirleyen eylemler, tutumlar, duygular, nitelemeler dizisinin yıkılması) değerin ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine başkası(ları)nın getirilmesidir. Bir roman ya da şiir, destan kişisi bir metinde üstün nitelikli değerler dizgesi ile donatılmışken yeniden yazma aşamasında yani bir ana-metinde yeni alçaltıcı değerlerle donatılmış olabilir. (Scarron'un *Le Virgile Travesti*'si bunu iyi somutlaştırır) Bu değerler ana-metinden alt-metne, ya da tersine alt-metinden ana-metne olumlu olabileceği gibi olumsuz değerlere de sahip olabilir.[1]

Klişe-Basmakalıp Söz (le cliché - le stéréotype)

Tüm bu metinlerarası yöntemlere Genette'in *Palimpsestes*'te değinmediği oysa kimi yönlerden metinlerarasını devinime geçiren klişeleri ve basmakalıp sözleri, ve yine, anlatıbilimde ve postmodern romanlarda üzerinde çokça durulan "anlatı içinde anlatı" yöntemini de katmak gerekir.

Sık sık yinelenen, yinelendiği için de sıradanlaşan düşünce, sözcük ya da izlek olarak tanımlanan, herkesin ortak kullanım alanına giren klişeler en özgün olma yolundaki metinlerde bile

1 A.g.y., s. 379, 418.

(örneğin özyaşamöyküsü) karşımıza çıkar. Genel bir düşünceyi yansıttığı, dolayısıyla bir yazarın özgün yaratımı olmadığı için bir metne sokulan klişenin doğasında da metinlerarasının doğası olan ayrışıklık bulunur.

Klişenin doğasını belirleyen ayrışıklık yine onun doğasını belirleyen bir başka özellikle, "yineleme"yle iç içe bulunur. Klişe bir yinelemedir. Ona başvuran özne daha önce söylenmiş olanı, herkesin söylediğini, "bilinen"i yineler. Klişe toplum içerisinde, toplumsal çerçevede, ortak bir bellekten doğar. Bir toplum bir betiyi, bir örgeyi, düşünceyi, sözü vb. yineleyerek ve onları bir dönemden ötekine, bir çağdan öteki çağa aktararak klişeye dönüştürür. Klişe ile bir çağın ortak ekinsel alanına girilir. Bu alan içerisinde biçimlenmiş, klişeye dönüşmüş, bir çağa özgü basmakalıplaşmış düşüncelerin izleri çoğu zaman başka metinlerde yansır. Çünkü klişe, edinilmiş bir düşünceyi, bilgiyi gösterir. Klişe, Charles Grivel'in, bir toplumda *"blok-değerler"* haline gelmiş *"evrenseller"* (les universaux) adını verdiği şeydir.[1] Klişeler yalnızca bir toplumda yinelenerek ortaya çıkan, bir süre sonra unutulan genel, otomatikleşmiş bilgiyle, düşünceyle sınırlandırılmamalıdır. Toplumun alışkanlıklarına, yaşam biçimine, güncele bağlı olarak ortaya çıkan özellikle yazınsal türler içerisinde (romantizm, gerçekçilik, gerçeküstücülük vb.) o türü belirleyen en somut izlekler, düşünceler, adı geçen türün modası geçtikten sonra bile, başka yapıtlarda "iz"lerini sürdürürler. Önce bir toplumda, ardından bir yazınsal metinde ya da yazınsal türde durmadan yinelenen belirtgesel örgeler, izlekler birer klişe biçiminde bir yapıttan ötekine dolaşıp dururlar. Klişe *"hep aynı olanın, belirtgesel olanın dönüşü"*, bir başka deyişle tipleşmiş bir göstergenin, aynı betinin, aynı örgenin, aynı niteliğin, aynı izleğin, aynı düşüncenin durmadan bir yapıttan ötekine yinelenmesidir. Klişe çoğu za-

1 Charles Grivel, "les Universaux du texte", *Littérature*, no 30, mai 1978.

man tek bir tümceye ya da sözcüğe indirgenebildiğinden, bulunup algılanabilmesi, okunabilirliği ve yorumlanabilmesi için tüm metinlerarasının temel koşulu olduğu gibi, okurun yazınsal yapıtlar, yazınsal türler, söylem biçimleri konusunda geniş, derin bir ekinsel birikime sahip olması vazgeçilmez koşuldur.

Amossy ve Rosen'nin, kalıplaşmış bir tümce, söz ya da düşünce[1] olarak tanımladığı klişe çoğu zaman bir metinlerarası görüngüde yer alır. Çünkü o da "daha önce söylenmiş" olan, önceden var olan bir ekinin alanından gelir; bir başka metne bağlıdır, anlatının dışındaki bir "ekinsel metin" (Kristeva'nın deyişiyle) içerisinde yer alır ve anlatıya sokulmuş yabancı bir unsur izlenimi yaratır. Ayraçlar, italik yazı, "kimilerinin söylediği gibi", "söylendiği gibi", "gibi", "bildik", "-diye söyleniyor"; "atasözleri" vb. belirtiler basmakalıplaşmış, okurun bildiği, herkes için ortak olan, "daha önce görülmüş", "daha önce duyulmuş", sıradanlaşmış genel bir bilgiye gönderir, "doğal olanı" yansıtırlar. Klişe hep "daha önce söylenmiş"e gönderdiğinden alıntıya sıkı sıkıya bağlıdır. Metni kendisinden önce var olan ve kendi uzamına soktuğu bir söze gönderir; daha önce söylenmiş/yazılmış bir örnekçeyi alıntılar. Antoine Compagnon'un söylediği gibi, klişe de alıntı gibi *"yinelenen bir sözce ve yineleyen bir sözcelem"*dir.[2] Bir yazarın söyleminde klişeleşmiş sözleri yinelemek bir alıntı edimi gerçekleştirmektir. Bir alıntı olarak klişe her zaman bir ödünç alma işi olarak algılanır: Her ikisi de önceki bir söylemi yineler. Ancak alıntıda olduğu gibi, klişe alıntıladığı kesiti her zaman açıkça belirtmez. Klişe'de belli ve saptanabilir bir parçayı metne aktarmak ya da anıştırmada olduğu gibi, iki metin arasında belli bir ilişkiler dizgesi kurmak söz konusu değildir. Klişe içerisinde bulunan alıntı düşüncesi somut bir metinden çok önceki bir söylemsel

1 Ruth Amossy-Elishaven Rosen, *le Discours du Cliché*, Paris, Bordas SEDES, 1982.

2 Antoine Compagnon, *la Seconde Main*, s. 36.

biçime yani bireysel düzlemden çok toplumsal ve düşünyapısal düzlemde tanımlanan bir bildiri biçimine gönderir. Bu bakımdan bir alıntının klişe olarak algılanabilmesi için belli bir gelenek içerisinde (ve belli bir gelenek tarafından) sürekli yinelenip, toplumun ortak malı olması, arka planda, belli bir değerler dizgesini kapalı olarak temsil eden, bir bakıma, artık altında bir yazarın imzasının bulunmadığı "anonim" bir varlık olması gerekir. Klişe, öyleyse, alıntının tersine, bireyselliği yadsıyarak, herkesin ortak malı, toplumsal bir söylem olarak tanımlanır. Bu nedenle, klişe bir alıntı olarak algılandığından, okuru, altında yatan başkasının, başka bir türün söylemini, yani kapalı ya da "anonim", herkesin iyesi ve toplumsal bir iz olan sözü aramaya götürür. Klişeler, içerisinde biçimlendikleri bir ekinsel uzamda, toplumun düşünce ve eylem biçimlerini kapalı olarak duyurduklarından ve bir toplumsal ve ekinsel bağlamdaki değerleri belirttiklerinden bir metinden ötekine yinelenip dururlar.

Yazınsal bağlamda, her ne kadar yazarların çoğu klişe ve basmakalıp sözler'den kaçınmaya çalışsalar da yine de yazdıkları metinlerde onlara başvurmaktan kendilerini alamazlar. Çünkü belli bir dönemde ortaya çıkan klişelere, o dönemin söylemine bağlı kalmadan metin üretmek son derece güçtür. Klişe, yapıtı, üzerinde eklemlendiği toplumsal söyleme gönderdiğinden, daha önce söylenen veya düşünülen şeylerle alışverişler kaçınılmaz olur. Yazınsal metnin örgüsünde bir çağa özgü söylemlerden izler, kapalı da olsa yer alır ve değişik metinlerde yinelenirler. Sonuçta, adsız bir alıntı, defalarca yinelenen bir anlatım ve sıradanlaşmış bir düşünce olan klişe metinlerarası olgusunu devinime geçirir.

Balzac'ın *Eugénie Grandet* portresinde, dürüstlüğün, dindarlığın, iyilikseverliğin simgesi Meryem Ana'ya bağlanan bildik özellikler öne çıkar. Gerçekten de yazar, *"Meryem'in göksel*

arılığı"nın yaşayan bir temsilcisi, dindar ve saf bir genç kız portresi çizerken, erdemli, dindar kadınların en yüce örneği Meryem Ana konusunda toplumda bilinen basmakalıplaşmış nitelikleri yineler, yapıtının başından sonuna değin Eugénie ile yarattığı Meryem Ana imgesini sürdürür. Eugénie sırf içerisinde yaşadığı toplumun gereklerine uyarak Başkan'ın karısı olmayı kabul eder, ancak onunla aynı yatağı paylaşmayı reddeder, *"evlilikte* (bile) *bakire kalma"*yı yeğleyerek, *"ona verebileceği tek duygunun dostluk"* olacağını söyler.[1] Dini, yalnızca *"gökyüzünü arzulayan, dindar ve iyi olarak arı düşüncelerle yaşayan"*[2] bir yeryüzü Meryem'i olma yolunu seçer. Böylelikle Balzac, bireysel olandan "belirgin çizgilerin bir toplamı", "ülküsel bir örnekçe", "sıradanın evrensel birleşmesi"[3] olarak tanımlanan tipsel olana klişeleşmiş imgeler ya da özellikler aracılığıyla geçerek önceden var olan bir söyleme gönderir. Eugénie konusunda yazarın aktardığı basmakalıplaşmış yüklemler, sonuçta onun erdemli, dindar kadının en yetkin örneği Meryem Ana ile karşılaştırılmasına olanak sağlar. Böylelikle, Balzac'ın romanında yalnızca bir gerçeklik etkisi algılanmaz, aynı zamanda, arı gösterimin yerine sıklıkla kullanılan eski, bilinen betiler de kullanılarak anlam iletilir.

Klişe bir yazarın yazısının yapıcı bir unsuru, bir anlatım yolu da olabilir. Bir yazarın yazısının yapıcı unsuru olarak ele alındığında, klişe'nin hangi yazınsal türün söyleminin izlerini taşıdığı araştırılır. Bu durumda yazar yapıtında doğrudan bir betimleme yapmak yerine, örneğin romantik, gerçekçi, fantastik, gerçeküstücü vb. yazınsal türlerin özelliklerini kullanarak özgül (ama aynı zamanda bildik) bir hava yaratır.

---

1 Balzac, *Eugénie Grandet*, çev. Tahsin Yücel, s. 157, 159.
2 A.g.y., s. 163.
3 Ruth Amossy, *les Idées Reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, s. 49.

Alfred de Musset, *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*'na başlarken bir yaşamöyküsü yazma ereğinde olduğunu daha ilk tümcede bildirir: *"Hayatının hikâyesini yazmak için adamın önce yaşamış olması lazımdır; onun içindir ki ben kendi hikâyemi yazıyorum."*[1] Yazar, tasarısına büyük ölçüde uyar. Yapıtın başlığından başlayarak ("itiraflar"), bireysel, içten, kendi iç dünyasını, en gizli sırlarını, coşkularını dile getirdiği, saptırmadan kendini anlattığı bir anlatı buluruz karşımızda. Ancak yapıtında arı bir özyaşamöyküsel anlatıdan söz etmek olanaklı değildir. Gerçekten de Musset'nin anlatısında romantizmin bilinen izleklerini içerisinde derinden derine taşıyan, romantik klişelerle örülmüş lirik bir söylem buluruz: Acı, umutsuzluk, ruh hastalığı, cehennem, gözyaşı, başkaldırı, içe dalma, fırtınalı iç yaşam, aşk, olup bitenler konusunda kendini sorgulama, ölüm, kaygılı gençlik, yıkılmış bir mazi, doğa, söylen, sonsuzluk, İncil vb. daha pek çok izlek ve imgeyle doludur yapıtı. Bir XIX. yüzyıl yazarı olan Musset'nin, yapıtını çağının egemen izleklerinden soyutlayarak yazması olanaksızlaşır. Kendi yaşamını, içerisinde yaşadığı toplumun yarattığı ekinsel, töresel, yazınsal betileriyle öğüterek yazmasına karşın yapıtındaki klişelerin varlığını açıkça bildirmez. Bununla beraber, daha önce görülmüş, sıradanlaşmış, çokça yinelenmiş izlenimi yaratan, kullanıla kullanıla bir değişmezlik niteliğine bürünen, bir biçem betisi olarak klişenin tanımını izleyerek Musset'nin yapıtının her bölümünde çok sayıda klişe bulmak olasıdır. Tek bir örnekle, *"ıstıraptan sarhoş"*[2] Octave'ın, kendisini aldatan sevgilisini seyrettiği bölümde romantik klişeler tümce aralarına bol bol serpiştirilir:

1 Alfred de Musset, *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*, çev. Nabi Nayır, MEB Yay., 1991, s. 3.
2 A.g.y., s. 29.

"Hayat düğümünün bulunduğu bu ense cehennemden daha karanlıktı...", "Ona baktım: ne kadar da güzeldi! Bütün vücudu titriyordu; aşktan baygınlaşmış gözleri, şehvet yağdırıyordu."[1]

Klişelerin yinelenmesi ile Octave'ın, sevgilisinin kendisini terk etmesi yüzünden içerisine düştüğü umutsuzluk, yaşadığı coşku ve acılı anlar, bir başka deyişle yakalandığı *"zamane hastalığı"*[2] daha iyi belirir. Musset acı dolu itiraflarda romantizmin bilinen betilerinden bol bol yararlanarak, fazlasıyla lirik bir söylem örer.

Romantik söyleme özgü klişeleşmiş izlekleri yineleyerek, doğrudan bir betimleme yapmak yerine, yazarlar çoğu zaman, Musset'nin yaptığı gibi, kişilerini psikolojik yönden belirtir, bir türün benimsenmiş izlekleri ya da imgeleri çerçevesinde kalarak onları betimlerler. Yine yukarıda alıntıladığımız parçada, Flaubert *Madame Bovary*'de Emma'nın fırtınalı iç yaşamını, duygularını romantik izleklere ve imgelere başvurarak yapar. Ancak gerçekçi Flaubert, romantik izlekleri ve imgeleri yinelerken daha çok Emma'nın romantik yanını alaya alır.

Romantik söylemin (ve izleklerinin) neredeyse tüm yazınsal türlerde rastlanan izleri, romantizme bağlı olarak bir yazın türü olabilmiş; XIX. yüzyılda son derece moda olan, beğenilen fantastik yazın ve izlekleri pek çok yapıtta görülür. Hatta, ilke olarak gerçeğe en yakın olması gereken yolculuk anlatılarında bile. Romantizmin etkin olduğu, ardından İngiliz kara romanlarının ve Alman romantik ve fantastik öykülerinin derin etkiler yarattığı Gautier'nin yolculuk anlatılarında, özü gerçeği olduğu gibi, tarafsız, "ben"in hiçbir katkısı olmadan yansıtmak olsa da, fantastik imge ve izleklere sık sık rastlanır. Örneğin *İtalia*'sında Gautier, Venedik'e "fırtınalı" bir gece yarısında trenle gelir.

1 A.g.y., s. 31-32.
2 A.g.y., s. 24.

"Cehennem treni" gitgide bir *"kâbus yaratığına* (hippogriffe: mitolojide baş tarafı kartal arka tarafı at biçiminde tasarlanan yaratık)" ve *"göğün yedinci katında bir peygamber taşıyan dört tekerlekli kutsal araba"*ya dönüşür.[1] Gece yarısı Venedik'te edinilen ilk izlenimler kara romanların ve fantastik öykülerin iç ürpertici, korkunç havasında betimlenir:

"Bütün nesneler, her şey gizemli, fantastik, korkutucu, ölçüsüz görünümlere bürünüyordu (...) Gerçek hiçbir zaman o akşamki kadar gerçeğe bu denli az benzememişti."[2]

Yine *Constantinople*'da Gautier, fantastik yazının klişeleşmiş izleklerinden yola çıkarak yaşlı dilencileri fantastik imgelerle donatır; fantastiğin söz dağarından bol bol yararlanır:

"Çekirge ayaklarınkilere benzer sıska bacakları üstüne bağdaş kurmuş ihtiyar dilenci kadınlar, paramparça feracelerinin kolundan çıkardıkları mumya eline benzer ellerini çaresiz bir hareketle bana doğru uzatıyorlardı. Yırtıcı kuşlarınki gibi sivri burunlarının kabarttığı, iğrenç suratlarını bir kefen gibi örten ince yüz örtülerinin altından baykuş gözüne benzeyen gözleri, kara lekeler gibi beliriyordu; başları göğüslerine eğik, sırtları kamburlaşmış, daha canlı görünen başka kadınlar da uzun elleriyle tutunarak sokaktan geçiyorlardı:

Cinslerinden adamakıllı vazgeçmiş, uzun bir tuvaletin suni olarak artık gizlemediği kadınların, Doğu'da ne 'fantastik' çirkinliklere ulaşabildiklerini görmeyenler düşünemez."[3]

Klişeye son derece yakın olan, çoğu zaman birbirlerinin yerine ayrım yapılmadan kullanılan, basmakalıp söz, yine benzer biçimde tanımlanır. Klişe daha çok bir biçem olgusunu gösterir. Bernard Dupriez'in tanımını izlersek, klişe *"anlatış biçiminin sıradanlaşmasını gösterir. Daha önce okunmuş, duyulmuş,*

1 Théophile Gautier, *Italia*, Paris, V. Lecou, 1852, s. 74.
2 A.g.y., s. 76.
3 Théophile Gautier, *İstanbul*, çev. Nurullah Berk, İstanbul Kitaplığı serisi, s. 105-106.

kullanılmış izlenimi yaratır ve metinden somut olarak çıkarılabilen söz öbekleri olarak algılanır (kar gibi beyaz, keçi gibi inatçı, tilki gibi kurnaz, tüy gibi hafif vb.)."[1] Basmakalıp söz ise daha çok okurun önceden var olan ekinsel bir örnekçeye başvurarak sunduğu özellikler toplamıdır (Yahudi gibi cimri, Türk gibi güçlü). O da bir alıntı olarak görüldüğünden yine metinlerarası bağlamda yer alır: "*Basmakalıp söz ve klişeler tam olarak alıntı değil de nedir öyleyse?*"[2]

Basmakalıp söz'ün özgüllüğü de ikinci elden bir bilgi olmasıdır:

"*Basmakalıp söz, gösterdiği kabul edilen gerçeklikle doğrudan bir deneyimden çok ikinci elden edinilmiştir.*"[3]

Bu bilgi çoğu zaman yazarların başka kitaplardan edindikleri bilgidir. Ancak edinilen ve yeni bir yapıta sokulan bilginin çoğu zaman hangi yapıttan geldiği bilinmez. Dolayısıyla basmakalıp söz çoğu zaman "anonim" bir bilgi kimliğiyle belirir. Ruth Amossy'nin *Les İdées Reçues, sémiologie du stéréotype* adlı yapıtındaki tanımları izlersek, basmakalıp sözü, bireyin içerisinde yaşadığı toplumsal ortamda, nesneler ve öteki bireyler konusunda edindiği değişmez ve önceden tasarlanmış bir imge, bizimle gerçek arasında aracılık rolü oynayan; toplumun içerisinde dolaşan ikinci elden bir bilgi; belli bir gruba ait tüm bireyler için ortak özelliklerin toplamı, değişmez özellikler, gerçeği daha iyi algılayıp yorumlamamıza olanak sağlayabilecek genel bir bilgi; *le Grand Larousse Universel du XIXe siècle*'in verdiği tanıma göre, "*hiç değişmeyen, hep aynı kalan şey*"dir. Özellikle yolculuk anlatılarında, yolcu-yazarlar çoğu zaman, deneysel bilgilerden yoksun olarak ikinci elden bilgilere başvurur, bir yapıttan ötekine yinelenen imgeleri kullanırlar.

1 Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, "Klişe" makalesi.
2 Antoine Compagnon, *la Seconde Main*, s. 29.
3 Ruth Amossy, *les İdées Reçues*, s. 29.

Gittikleri ülkelerden getirdikleri izlenimler, oraların insanları, gelenekleri ile ilgili verdikleri bilgiler çoğu zaman yinelenmiş, ya da hep değişmez bilgilerdir. Bu yöntem yolculuk anlatılarını sürekli bir söyleme, yani metinlerarasılığa açık duruma getirir. Basmakalıp söz artık kapalı bir alıntı, başka bir metne gizli bir gönderim biçimi olarak algılanır. Batılı yazarlar Doğu'yu hep ikinci elden bilgiler yardımıyla yeniden kurmuşlardır Edward Saïd'in söylediğine bakılırsa:

"Doğu konusundaki bilgiler dizgesinde, Doğu, sözcüğün coğrafyadaki anlamıyla bir yer değil, daha çok, kökeni bir alıntıda ya da bir metinden bir parçada, ya da tüm bunların bir karışımında olduğu sanılan bir topos (basmakalıplaşmış yer, bu yer üzerine edinilen hazır bilgi) bir göndergeler toplamı, bir özellikler yığınıdır. Doğu'nun doğrudan gözlemlenmesi ve ayrıntılı olarak betimlenmesi, Doğu üzerine yazılmış yazılarda karşımıza çıkan bir kurgudur."[1]

Çoğu zaman yazarlar, Doğu üzerine okudukları kitaplardan, seyrettikleri tablolardan, dinledikleri öykülerden yola çıkarak bir Doğu imgesi yaratmışlardır: Tembellik, saray, kadın, misafirperverlik, sertlik, şiddet, harem, kölelik, despotluk, kadercilik vb. basmakalıp imgeler bir metinden ötekine durmadan yinelenir. Gautier, Doğu'ya, İstanbul'a yolculuğu sırasında, oranın bir sertlik, acımasızlık yeri olduğunu şu tümcelerle dile getirir:

"Söylendiğine göre, sadakat göstermeyen, padişahın gözünden düşmüş olan odalıklar, içinde bir kedi ile bir yılan bulunan bir torbaya dikilip bu yoldan Boğaz sularına gönderilirmiş..."[2] Gautier bu imgeyi, bir başvuru yapıtı olarak gördüğü, Victor Hugo'nun *les Orientales* adlı yapıtından alır. Ne Doğu görmüş

1 Edward Saïd, *l'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, s. 204.

2 *Théophile Gautier*, İstanbul, s. 96.

ne de Türkleri tanımış olan Hugo ise Doğu imgesini büyük ölçüde esinlendiği Chateaubriand'ın *l'İtinéraire de Paris à Jérusalem*'inden, Volney'nin *Voyage de Syrie et d'Egypte*'inden, Goethe'nin *Divan*'ından, Ernest Fouinet'nin *Choix de Poésies Orientales*'ından edinir. Adı geçen tüm bu yazarlar ve ötekiler kuşkusuz başka yapıtlardan aynı imgeleri edinmişlerdir. Bu da basmakalıplaşmış söz, bilgi, düşünce ya da imgelerin bir yapıttan ötekine durmadan yinelendiği, sonsuz metinlerarasının kapısını araladığı anlamına gelir. Bu yola başvurarak ulaşılmak istenen şey kurulmuş bir Doğu imgesini yıkmadan sürdürmektir. Yolculuk anlatılarında daha çok mimetik klişeler kullanılır. Amaç okurun kafasını bulandırmamak, onun kafasında oluşmuş bir Doğu (ya da başka bir ülke) imgesini yıkmamak, bu imgeye bağlı kalmak ve aynı imgeyi sürdürerek "anonim" imgenin korunmasına katkıda bulunmaktır. Kuşkusuz bu tip bir kılgıya başvurulmasının pek çok nedeni olduğunu da ekleyelim. Örneğin gidilen ülkenin dilinin bilinmemesi, yolculuk süresinin kısa olması, gidilen ülke insanlarıyla kolaylıkla kontak kurulamaması, çoğu zaman onların kafa yapılarından söz edildiğinde, basmakalıplaşmış klişelere başvurulmasını zorunlu duruma getirir. Lippmann şöyle söyler:

"İnsanın birbirini içtenlikle tanıması için ne zaman, ne fırsat vardır. Bunun yerine belirgin bir özelliği yazarız, metnin geri kalan bölümünü kafamızdaki basmakalıp sözler yardımıyla tamamlarız."[1]

Anlatı İçinde Anlatı-İçanlatı (la mise en abyme)

Yeni Romancıların olduğu kadar modern ve klasik yazarların yapıtlarında da sıklıkla kullanılan ve çoğu zaman yine bir alıntı özelliğine sahip olduğu için metinlerarası ile ilişkilendi-

1 Walter Lippman'dan alıntılayan, Ruth Amossy, *les Idées Reçues*, s. 37.

rebileceğimiz "anlatı içinde anlatı", "öykü içinde öykü", ya da "içanlatı", "içöykü" yönteminden açıklıkla ilk kez *Journal*'inde André Gide söz etmiştir. Gide 1893'te şöyle yazar:

"Bir sanat yapıtında, kişiler gibi, bu yapıtın konusunun başka bir bağlamda yeniden karşımıza çıkması hoşuma gider. Hiçbir şey yapıtın tüm boyutlarını daha sağlam olarak aydınlatıp kurmaz. Örneğin Memling'in ya da Quentin Metsys'in şu ya da bu tablosunda, küçük bir dışbükey ve bulanık bir ayna, içerisinde resmedilen sahnenin oynandığı piyesin içini yansıtır. Aynı biçimde Velasquez'in Menines adlı tablosunda (ancak biraz farklı olarak) böyledir. Son olarak, yazın alanında, Hamlet'teki komedi sahnesi böyledir; ve daha başka pek çok öteki piyeste. Wilhelm Meister'de kukla ya da şatodaki şölen sahneleri; 'Usher'ların Yıkılışı'nda, Roderick'in okuduğu kitap, vb. Bu örneklerden hiçbiri salt kesin değil. Belki daha kesin olacak, Cahiers'lerimde, Narcisse'imde, ve Tentative'de istediğim şeyi daha iyi dile getirecek olan, ikincisini birincisinin içerisine bir anlatı içinde anlatı (içanlatı) mantığına göre katmaya dayanan şu arma yöntemiyle yapılan karşılaştırmadır."[1]

Anlatı içine bir başka anlatı sokulurken, ilk anlatı, içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Anlatılan birinci öyküye koşut olarak metinde yer verilen ikinci metin ilk öyküyü yineler. Sonuçta yeni metne sokulan bir başka metin yeni metnin aynadaki bir yansısı olur bir bakıma. Ayna benzetmesi kuşkusuz boşuna değildir. Lucien Dällenbach'ın söylediği gibi, "iyi yerleştirilmiş bir ayna, arkamızda ne olup bittiğini görmemize, görüş alanımızın dışında kalan şeyi açığa çıkarmaya olanak sağlar."[2] Ayna benzetmesini yazınsal metne uyguladığımızda, metnin gerisinden bize yansıyan şeyin kapsayan anlatının anlamı olduğu

1 André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris Gallimard, Bib. de la Pléiade, 1948, s. 41. Arma yöntemi konusunda bkz. Lucien Dällenbach, *le Récit Spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, s. 15 ve devamı.

2 Lucien Dällenbach, *le Récit Spéculaire*, s. 46.

görülür. Anlatı içinde anlatı, yapıtın konusunu yinelediği gibi onun anlamına daha da açıklık getirir. Yapısal düzlemde ise dolantıyı yineler. Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda "ayrışık", ancak içerisine sokulduğu metinle bir "benzeşiklik" ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcedir. Başka yapıtlara ait benzeşik unsurlar, sözler, sözceler daha çok aynı şeyi gösterip, içerisine sokuldukları metni yinelediklerinden ve açıkladıklarından bir üst-anlam niteliğine sahiptirler. Yansıtma işlevi gören sözce, kapsayan anlatıdaki sözceye koşut anlam üretir. Söz konusu sözce, anlatılan bir öykü (ya da kurgu), bir gönderge biçiminde karşımıza çıkabilir. Bu durumda anlatı içinde anlatı, metinlerarası bir içerik alıntısı olarak tanımlanabilir. Bir metnin içeriğini özetlediğinden ya da onu alıntıladığından, bir başka sözceye gönderen metinlerarası bir sözcedir. Özetlediği kurgunun ayrılmaz bir parçası olduğu için, onun içerisinde bir geriye dönüş vasıtası olur ve sonuçta metin içinde bir iç-yineleme durumu yaratır. Üst-metnin belirgin, özgül özellikleri, bilinen iyeleri yeni metinde yinelenir. Böylelikle içerisine sokulduğu metnin anlamlılığı daha iyi sağlanmış olur, iki metin, aralarında söyleşir. Ancak benzer şeyleri anlatırlar. Bu durumda, Gide'in dile getirdiği, *"bir anlatıyı daha iyi aydınlatan onun içanlatısıdır"*[1] sözleri daha iyi anlaşılır.

Anlatı içinde anlatı'nın en iyi örneği, tüm eleştirmenlerin kabul ettikleri gibi, Shakespeare'in *Hamlet*'inde karşımıza çıkar. Oyun, "oyun içinde oyun" yöntemini en güzel biçimde somutlaştırır. Gerçekten de, oyun içerisinde yer almayan, Hamlet'in babasının öldürülüş biçimi, saraya davet edilen oyuncuların oyunlarıyla, onu öldüren Kral ve Kraliçe'nin önünde, gösterilmek istenir. Kralın yüreğini sızlatmayı bu yöntemle başaran Hamlet şöyle söyler:

1 Journal, s. 41.

"Babamın öldürülmesine benzer bir oyun
Oynatacağım bu oyunculara, amcamın önünde."

Yine Horatio'ya şöyle seslenir:

"Bu akşam, kralın önündeki oyunda,
Sana babamın ölümü üstüne anlattıklarımı
Oldukça andıran bir yer var."

Şehir tiyatrocularının oynadıkları oyun, cinayeti olduğu gibi yansıtır:

"Bir daha evlenirsem lanet yağsın başıma
Yalnız ilkini öldüren varır ikinci kocasına!

Batista

İkinci evlenmeye kadını sürükleyen şey
Aşağılık bir hesaptır, sevgi değil.
Bir kez daha öldürmüş olurum kocamı
Bir kocaya açarsam yatağımı."

Hamlet

Bahçesinde zehirliyor adamı, tacını tahtını almak için
Adı Gonzague zehirlenenin. Gerçek bir olayı anlatıyor bu oyun. (...)
Şimdi katilin Gonzague'ın karısını nasıl baştan çıkardığını göreceksiniz."[1]

1 Shakespeare, *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, 1983, s. 70, 81, 89.

"Gerçek olay", Hamlet'in babasının zehirlenerek öldürülüşü, baştan çıkarılan ise Kraliçe, yani annesidir. Oyuna sokulan "Gonzague"ın öldürülüşü" adlı oyun hayaletin gelip haber verdiği, kralın (Hamlet'in babasının) öldürülüşünün öykü öncesini yansıtır. Şehir oyuncularının oynadığı oyun, dram'ın başından önce olmuş bitmiş olayları güncelleştirir.

Ancak metinlerarası bağlamda, anlatı içinde anlatı yönteminin bizi ilgilendiren yanı, Hamlet'teki gibi düşsel bir ikinci anlatı değil, bir yapıta sokulan somut, altında belli bir yazarın imzası bulunan ve metin dışı bir başka metne gönderen, böylelikle ikinci metnin konusunu yineleyen ve anlamını açan anlatı içinde anlatı biçimleridir. Kurgusal düzlemde ve metinlerarası bir bağlamda, anlatı içinde anlatı yönteminin işleyişi, yani anlatılan bir öyküde onun yansısı olan başka bir öyküye geçiş bir dönüşüm işlemiyle belirir. Bu dönüşüm işlemi de bir "indirgeme" ya da "özet" yöntemiyle belirlenir. Jean Ricardou'nun belirttiği gibi, *"kapsanan öykü kapsayan öyküyü ancak bir özet biçiminde çağrıştırabilir."*[1] Özetlenen şey ise daha çok metnin özüdür. Bir yapıtın içeriğine ve anlamına koşut olarak bir roman metni özetlenebildiği gibi, ondan kimi kesitler de alıntılanabilir.

Anlatı içinde anlatı, kurguyu başka bir düzlemde yeniden yazarken, indirgenen örnekçeden ayrılmaz. Özgün metnin karmaşıklığı, uzunluğu yalınlaştırılır, böylelikle özet yoluyla kurgunun daha iyi anlaşılmasına olanak sağlanır. Bir ikinci gösterge biçiminde işleyen anlatı içinde anlatı yöntemi, işlevsel olarak, yalnızca ilk metnin (yani onu kapsayan metnin) anlamsal olarak vermek istediği bildiriye daha da açıklık getirir, ona anlamsal olarak daha zengin bir boyut katar. Bağlamın yeterince gerçekleştiremediği, anlam alanının genişlemesi onunla gerçekleşir.

1 Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, s. 189.

Anlatı içinde anlatı, bir anlatı yöntemi olarak uygulandığında, yazarın kurduğu düşsel bir yapıta, olaya, izleğe gönderdiği gibi, gerçekten var olan bir başka yazarın bilinen yapıtına gönderip, yukarıda belirttiğimiz gibi, onun izleklerini yineleyip anlamına açıklık getirir. En belirgin işlevi budur. Anlatı içinde anlatı yönteminin metinlerarasılık olgusuyla ilişkisi bu ikinci durumda gerçekleşir. Gerçekten de anlatı içinde anlatı yönteminden bir metinlerarası görüngüde söz edebilmek için, bir metnin daha çok, içinde yer alan gerçek, düşsel olmayan, somut başka bir metne göndermesi ve onunla yapısal, özellikle de izleksel bir koşutluk kurulabilmesini gerektirir. Zola'nın *Tazı Payı* adlı romanında alıntılanan Racine'in *Phaidra* adlı oyunu metinlerarası bağlamda düşündüğümüz bir anlatı içinde anlatı tanımına uyar: Kapsayan yapıt ile kapsanan yapıt arasında izleksel bir benzerlik ilişkisi kurulur. Zola'nın romanındaki "zina" izleği *Phaidra*'dakine koşut ele alınır. (Oyunun Zola'nın romanına kattığı anlam boyutuna ileride değineceğiz.) Yine Aragon'un *la Mise à Mort* adlı romanında, Shakespeare'in *Othello* adlı oyunu tam bir anlatı içinde anlatı oluşturur. Daha önce değindiğimiz gibi, Anthoine, âşık olduğu Fougère'i sürekli olarak kendi benzeri olan Alfred'ten kıskanır. Anthoine'daki 'th' harfleri *Othello*'daki "th" ile özdeşleştirilmiştir. Anlatıcının kendi ikizine olan ölümcül kıskançlığı hep *Othello*'dan alıntılarla ya da onun izlekleri özet biçiminde alıntılanarak anımsatılır:

"Gerçekten şimdi ne yazacağım? Kendi kendime şöyle yanıt verdiğimi işittim: 'Kıskançlık üzerine bir kitap... Othello, ya da ona benzer bir şey...' Marie-Louise kahkahayı bastı: Othello ha? Ne düşünce ama! Günümüzün Othello'su!... Biliyorsun ki Othello'yu seviyorum, hem oyunu hem de operasını."[1]

Sonuç olarak, bir yapıt ile gönderdiği bir dış yapıt arasında bir benzerlik ilişkisi kurulabildiği ölçüde anlatı içinde anlatı'yı

1 Louis Aragon, *la Mise à Mort*, s. 30.

metinlerarası bağlamda ele alabiliriz. Yapıtın içerisindeki kurgusal, düşsel, sırf yapıtın anlatısına bağlı olarak yapılan göndermeler, alıntılanan (düşsel olarak) parçalar bizim metinlerarası tanımımızın ve alanımızın dışında kalır.

II. BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Burada andığımız ve kısaca tanımladığımız metinlerarası yöntemlerden her biri aslında tek başına araştırma konusu olabilecek düzeyde geniş bir alanı kapsar. Örneğin Compagnon, metinlerarasının en belirtgesel biçimi olan alıntı üzerine dört yüz sayfadan fazla tutan bir yapıt ortaya çıkarır. Genette, *Palimpsestes*'in büyük bir bölümünü yansılamaya ve öykünmeye ayırır. Beş ana başlık altında ulamlaştırdığı metin-ötesi ilişkilerinden yalnızca ana-metinsellik ilişkilerini uzun uzun bu yapıtta, yan-metinsellik alanına giren ilişkileri bir başka yapıtta, üst-metinsellik alanına girenleri yine bir diğerinde ele alır. Başka eleştirmenler, yapıtlarında ve/ya yazılarında, andığımız yöntemlerden her birini çok sayıda gönderge metne dayanarak somutlaştırmaya uğraşır. Bu da bize metinlerarasının ne denli geniş bir araştırma alanını kapsadığını, söz konusu yöntemlerden birinin üzerinde durulmasının bile uzun bir çalışmayı ve geniş bir bütünceyi zorunlu kıldığını, dolayısıyla bu yöntemlere göre metinlerin uğradıkları/uğratıldıkları dönüşümlerin sonunda ortaya çıkan yeni anlamların bir tiplemesini yapmanın pek de kolay olmadığını gösterir.

III. METİNLERARASI ANLAM METİNLERARASI OKUR METİNLERARASI İMGELER

"Les voies de chemins de fer
*ne conduiront plus toutes à Paris."**

(Artık bütün yollar Paris'e gitmeyecek)

"Yazmak, yeniden yazmaktır.
Her yazı işi bir kolaj, yorum ve alıntıdır."

A- METİNLERARASI ANLAM

Andığımız tüm metinlerarası yöntemler ile bir yapıta yapıtdışı ayrışık unsurlar sokulur, böylelikle yazınsal bir metnin tekanlamlılığı yerini çokanlamlılığa ya da çokseslilige bırakır. Metnin anlamına artık yalnızca salt metnin kendi içerisinde, ya-

* Jean Claude Vareille, *Le Plaisir de L'intertexte*, s. 280.

zarın öteki yapıtlarına, saplantılarına, beğenisine vb. bağlı kalarak değil, ayrışık metinlere dayanarak da ulaşılır.

Okurun belleğine yoğun olarak gereksinim duyan metinlerarası okuma ile bir yapıtın çizgiselliği kesilir, ayrışıklık, kopukluk, metnin yapıcı özelliği olur. Ancak yapıtta yaratılan ayrışıklık etkisi boşuna değildir. Metinlerarası ile bir metne ayrışıklık özelliği katılırken, bir yazar daha önce okuduğu bir metinden aldığı sözceleri kendi metnine yerleştirirken, ayrışık unsurlar yeni anlamlarla donatılır. Metnin anlamı metin-dışı unsurlarla desteklenerek açıklanır. Böylelikle, okurun katılımını gerektiren, yeni bir okuma düzeyi oluşturulur. Öyleyse metinlerarası yalnızca bir metni başka bir metne aktarmak değil, böyle bir eylemle yeni bir anlam yaratma işlemidir. Başvurulan ilk sözce içerisine sokulduğu yeni bağlamda hiçbir işlevi olmadan yer almaz, dönüşüm işlemi sayesinde içerisine sokulduğu yeni metnin bağlamında yeni bir işlev ile belirir. Bir yeniden-yazma işlemi ile metinler iç içe geçerek bir anlam çokluğuna olanak sağlarlar. Nedir bu yeni işlevler ya da anlamlar?

Ana-metin ilişkileri bağlamında yer alan yöntemlerin işlevlerinden daha önce söz ettik. Ancak, genel bir metinlerarası çerçevesinde kalarak, burada tüm metinlerarası işlevlerin, yani bir metinden ötekine kurulan her tür ilişkinin tek tek anlamlarının bir tiplemesini yapmak, alıntıların, anıştırmaların, yansılamanın ve tüm öteki yeniden-yazma yöntemlerinin metinlerdeki değişik anlamlarını saptamak son derece güç, hatta olanaksızdır. Her yöntemin düzanlam düzeyinde bilinen işlevlerine (örneğin alıntı bir yetke, bir süsleme işlevine; yansılama, oyunsal düzende daha çok eğlendirmek, gülünç etki yaratmak vb. işlevlere sahiptirler), yukarıda adı geçen yöntemlerden birine göre yapılan göndergelerin yeni bağlamda aldıkları anlamları kattığımızda, sonsuz bir yazın alanını kapsayan metinlerarasını anlamsal düzeyde indirgeyip sınırlamanın gereksiz bir çaba olacağını

anımsatalım. Çünkü bir metni taklit etmek, bir yapıtta ayraç ve italik yazı kullanarak, ya da her tür belirtgesel im'i kaldırarak çok sayıda alıntıya yer vermek, bir yapıtı bütünüyle ayrışık parçalardan yola çıkarak oluşturmak vb. farklı metinlerarası kılgılarla her yazar kendince bir ileti vermek ereğindedir. Bu nedenle tüm yapıtları ele alıp, her birinde göndergelerin tek tek anlamlarını saptamak ve sonunda anlamsal bir tipleme oluşturmak olanaksızdır.

Bu durumda, bir metinlerarası göndergenin anlamını çıkarabilmek için, yer aldığı metnin bağlı olduğu yazınsal gelenek, yazarın yazın anlayışı ve metin konusundaki bakış açısı, yazıyla olan ilişkisi, metnin stratejisi, tarihsel ve toplumsal koşullar vb. göz önünde tutulabilir. Proust'ta bir öykünmenin anlamını açığa çıkarmak için, onun öykünmeden ne anladığı, öykünme konusundaki bakış açısının ne olduğu ve öykünmeden ne beklediğini bilmek gerekir. Aragon'un *Les Yeux d'Elsa*'sında ortaçağ yazınına yapılan pek çok anıştırmanın anlamı büyük ölçüde yazarın içerisinde bulunduğu ve tanığı olduğu toplumsal ve tarihsel koşullar ışığında çıkarılabilir. Bir metinlerarası göndergenin yorumlanabilmesi ise önemli ölçüde okurun katılımını gerektirir.

Burada tüm metinlerdeki metinlerarası işlevlerin bir tiplemesini yapmanın olanaksız olduğunu bilsek bile yine de, özellikle roman alanında, metinlerarasının yinelenen en somut ve en önemli işlevinin, *kişilerin kişilik özelliklerinin daha iyi belirtilmesine katkıda bulunmak* olduğunu söyleyebiliriz. Bir roman kişisinin başka yapıtlara yaptığı göndermeler ile anlatıda, onun psikolojisi, saplantıları, takınağı olmuş düşünceleri yanında bilgisi, ekinsel edinci, toplumbilimsel açıdan bakıldığında, ait olduğu toplumsal ortam belirlenir.

Roman kişisi, klişeleşmiş, belirtgesel yazınsal bir "figür"ü kendine örnek alarak, yaptığı göndermelerle metinlerarası gön-

dergenin anlamının açığa çıkmasını kolaylaştırır. *Kızıl ile Kara*'nın ünlü kahramanı Julien Sorel'in kitap okumayı ne kadar çok sevdiği bilinir. Babasının dayatarak kitap okumasına karşı çıkmasına karşın, Julien, gizliden gizliye okuduğu kitaplarda, başkalarının yanında takınacağı tavırları belirlemesine katkıda bulunan, sırf çıkarlarına ve düşüncelerine uygun örnekçeler bulur. Julien'in severek, coşkuyla okuduğu, yanından hiç ayırmadığı kitapların başında, Saint-Hélène adasına sürgün edilen Napolyon'un anılarını anlattığı, tek tutkusu, mutluluk ve coşku kaynağı olan *Mémorial de Sainte-Hélène* gelir. Bu kitapta, Julien, *"mutluluk, coşku, cesareti kırıldığı anlarda ise teselli"* bulur:

"Kitabını, hayatta biricik kılavuzunu ve heyecanlarının kaynağı olan kitabını (...)", "Kendinden geçerek okuduğu bu kitap ona mutsuz anlarında mutluluk ve teselli veriyordu."[1]

Durmadan okuduğu *Mémorial de Sainte-Hélène*, Julien'in, bir yandan babasına, öte yandan muhafazakâr kentsoylu düzene başkaldırarak, *"sıradan bir kerestecinin oğlu"* kimliğinden kurtulup, saygın, *"merdivenin en üzerinde"* bir yere sahip olabilme tutkusunu simgeler.

Kitaplar aynı zamanda Julien'in başkaları karşısındaki tutumunu belli ederler, daha çok da onun toplumsal alışkanlıklar ve davranışlar konusundaki bilgisizliğini gizlemeye yarayan birer araç olurlar. Besançon'da girdiği bir kahvede, garson kız Amanda'yı baştan çıkarabilmek, ekinsel düzeyini belli etmek için Julien okuduğu kitaplardan alıntılar yapar:

"Julien, Vergy'de ancak bir cildi ele geçen Nouvelle Héloïse'in birkaç cümlesini toparlamaya çalışıyordu. Hafızası her zaman onun imdadına koşardı; on dakikadan beri hayran bir şekilde dinleyen Matmazel Amanda'ya Nouvelle

1 Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*, çev. Cevdet Perin, Remzi Kitabevi, 1982, s. 71.

Héloïse'den ezbere parçalar okuyor ve bu cesaretinden dolayı seviniyordu; (...)"[1]

Julien, alıntıları başka yerlerde, başka koşullarda da sürdürür. La Molle konağında, bir akşam yemeği sırasında, *"kendisiyle alay edeceğini sandığı"* bir akademi üyesinin gözüne girmek için elinden geleni yapan Julien, aynı zamanda, onu kendi yanına çekip Mathilde'in de gözüne girmeyi tasarladığından alıntılarını sürdürür:

"Sofradan kalkıyorlardı. Julien, kendi kendine: 'Bizim akademi üyesini başkası elimden almasın' dedi. Bahçeye çıkarlarken ona yaklaştı, uysal ve yumuşak bir tavır takındı, onun 'Hernani'ye karşı olan öfkesine katıldı (...)

Bir çiçekten bahsederlerken, Julien, Vergilius'un "Bahçıvan Türküleri" (Les Géorgiques) adlı eserinden birkaç kelime söyledi ve rahip Delile'in dizelerinden üstününün olmadığını iddia etti. Kısacası Akademi üyesinin gözüne girmek için elinden geldiği kadar dalkavukluk yaptı."*[2]

Romandaki alıntı ve göndergeler, Julien'in ekinsel düzeyi konusunda bizi bilgilendirir, onun iç dünyasının açıkça yansısı olurlar. Alıntılar ve göndergeler çoğunlukla onun toplumsal düzgüleri benimseyip ele geçirme isteğini dile getirirler. Böylelikle Julien'in toplum içinde yükselme arzusunu doyurup, Verrières'li bir kerestecinin oğlu olduğunu unutmasına olanak sağlarlar.

Julien, *Mémorial de Sainte-Hélène*'i okurken, ünlü komutan Napolyon gibi, sırtında hep kırmızı bir üniforma taşımak, savaş alanlarında çarpışarak kahramanca can vermek, ya da *"bir general olmak"*, böylelikle özlediği saygın yere ulaşmak düşleri kurar. Ancak kırmızı üniforma yerine sırtında *"kasvet verici siyah elbiseyi ömrü boyunca taşımaya mahkûm"* olmuştur.[3]

1 A.g.y., s. 204.
2 A.g.y., s. 363.
3 A.g.y., s. 392.
* Vergilius, *Bucolicalar, Georgicalar*, ÖTEKİ YAYINEVİ, 1998.

Julien'in yaptığı göndergeler bunlarla kalmaz. *Kızıl ile Kara*'da, tümüyle Julien'in kişiliğine koşut, *Mémorial de Sainte-Hélène*'e bakışık olarak, Molière'in *Tartuffe*'üne de sıklıkla gönderilir, ondan alıntılar yapılır.

Tartuffe'e yapılan göndergeler ve oradan alıntılanan tümceler, Julien'in bir başka kişilik özelliğini de ele verirler: İkiyüzlülüğünü, sinsiliğini. Gerçekten de romanda, Tartuffe, Julien için tam bir örnekçe olur. Tartuffe, büyük ölçüde Julien Sorel'in bir kopyasıdır. (*"Üstadı Tartuffe gibi kendi kendine şöyle söyledi"*) Gerçek yüzünü gizleyerek, çıkarlarına uygun, varmak istediği hedefe göre rolünü oynayıp işlerini yürütme ilkesini benimsemiş Tartuffe gibi Julien de aynı yolu tutar. Siyah elbiseyi her iki kahraman belli bir erke, güce ulaşmak için seçer, her ikisi de büründükleri sofuluk kimliğini çıkarları doğrultusunda kullanırlar:

"'Ben, Jura dağlarının zavallı köylüsü, diye durmadan tekrarlıyordu; şu kasvet verici siyah elbiseyi ömrü oldukça taşımaya mahkûm olan ben! Heyhat! Bundan yirmi yıl önce olsaydı, benim de onlar gibi elbet sırtımda bir üniforma olurdu! O zamanlar, benim gibi bir adam ya savaş alanında can verirmiş, ya da 'otuz altı yaşında general olurmuş' (...)

- İyi ama bu devirde de insan bu siyah elbise sayesinde, Beauvais piskoposu gibi, yılda kırk bin franklık bir maaş ve Cordon bleu nişanını elde ediyor, diye ekledi.

Mephistofeles gibi gülerek:

'İyi ya işte', dedi, 'demek ben onlardan daha akıllıyım; yaşadığım çağda hangi üniformanın geçtiğini biliyorum.

Bunun üzerine papaz elbisesine karşı duyduğu bağlılığın ve isteğin bir kat daha arttığını hissetti.

'Benden daha fakir doğmuş nice kardinaller var ki, hüküm sürmüşler! Örneğin hemşehrim Granvelle de bunlardan biriydi.'

Julien'in coşkunluğu yavaş yavaş geçiyordu; ihtiyar tekrar ona egemen olmaya başladı. Rolünü ezbere bildiği üstadı Tartuffe gibi, o da kendi kendine şu mısraları söyledi:

'Je puis croire ces mots un artifice honnete.
(...)
Je ne me fierai point à des propos si doux.
Qu'un peu de ses faveurs, après quoi je soupire,
Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire.'"[1]

Alıntıdan kolaylıkla çıkarılabileceği gibi Tartuffe, Julien için içselleşmiş bir örnekçe olur. "Üstadına" başvurarak izleyeceği yolu belirler. Alıntı ayrıca Julien'in ikiyüzlülüğü konusundaki açıklamalarını destekler. İkiyüzlü olduğunu Julien'in kendisi bile söyler:

"Benim hayatım birbirini izleyen ikiyüzlülüklerden ibaret; ekmeğimi rahat rahat sağlamak için bin franklık bir gelirim yok da ondan."[2]

Romanın ikinci dereceden kişileri aynı şeyi dile getirirler:

"Gerçekten, bu baylar, Julien'in sinsi ve ikiyüzlü bir papaz olduğunu söylüyorlardı."[3]

Kızıl ile Kara'da, Julien'in alıntıladığı, yukarıda andığımız parça, Tartuffe'ün IV. perdesine gönderir. Orgon, kızı Dorine'i Tartuffe'le evlendirmek istemektedir. Böyle bir evliliğe karşı çıkan Elmire (Orgon'un karısı) Tartuffe'e, kendisini sevdiğini söyler. Bu sahneyi anımsayan Julien, Elmire ile kendisi arasında sıkı bir koşutluk kurar. Tartuffe'ün, Elmire'in yalandan aşk ilan

1 A.g.y., s. 392. *"Bu sözlerinizi kurnazca bir hile addedebilirim..... Yalvararak istediğim o bir parçacık lütuf yeter ki gelip beni iyice bu sözlerin doğruluğuna inandırsın:"*
2 A.g.y., s. 368.
3 A.g.y., s. 379.

etmesi karşısında son derece ihtiyatlı davranmasını hayranlıkla okuyan Julien, Molière'in dizelerini kendi durumuna uyarlar:

"Bu sözlerinizi benimle Mariane arasında hazırlanan evlenmeyi bozmak istemenize atfedebilirim. Sizinle açık konuşmalıyım."[1]

Tartuffe'ün bu sözlerini, kendi durumuna uyarlaması, "açık" yüreklilikle konuşması olası olmadığından, Julien alıntısından çıkarır (alıntıda, noktalamalarla bırakılan boşluk bunu gösterir). Sonuna kadar "üstadının" çizgisinden gider, kimi zaman onun düştüğü hatalardan ders almasını da bilir:

"Tartuffe de bir kadın yüzünden mahvoldu; oysa onun (Mathilde) da diğerlerinden aşağı kalır yeri yoktu... Öyle bir yanıt yazmalıyım ki, ele geçerse benim başıma iş açmasın..."[2]

Kızının kendisini sevdiğini ve hamile bıraktığını bildiren mektubu bulan Mathilde'in babası Marquis de la Mole'ün öfkesini yatıştırmak, onun karşısında susmamak, kurnazca hareket etmek, "görevini ve çıkarını" bir arada tutmak için, Julien yine *Tartuffe*'den bir alıntı ile yanıt verir:

Kızıl ile Kara: *"Ben bir melek değilim... Size elimden geldiği kadar hizmet ettim, siz de beni cömertçe ödüllendirdiniz... Size karşı içim şükranla dolu, yaşım da yirmi iki... Bu evde beni anlayan bir sizdiniz..."*

Tartuffe: *"Fakat, madam, netice itibariyle ben bir melek değilim."*[3]

Kızıl ile Kara'da, Molière'in *Tartuffe* adlı oyununa sıklıkla gönderilmesiyle, roman kişisinin kişiliği en etkin biçimde belirlenir. Yazar, Julien'in gönderge yaptığı kitaplardan kendi kişilik portresine en iyi uyan özellikleri alıntılar. Stendhal, Molière'in oyununu arılaştırıp, en belirgin izlekleri, Julien'in kişi-

1 Molière, *Tartuffe*, s. 126.
2 *Kırmızı ve Siyah*, s. 393.
3 *Kırmızı ve Siyah*, s. 531; *Tartuffe*, s. 46.

liğine özgü unsurları (ikiyüzlülük ve sinsilik) yineler. Julien'in *Tartuffe*'e yaptığı göndergeler bir taktiğe, çıkar hesabına bağlı olarak, bilerek, isteyerek yapılan göndergelerdir. Bu göndergeler onun ikiyüzlülüğünü ele verirken aynı zamanda gerçek kişiliğinin doğasını gizleyen bir maskenin parçaları gibidirler. Julien de *Tartuffe* gibi, ikiyüzlülük maskesi arkasına sığınarak, dini tümüyle kendi çıkarlarına uygun olarak kullanır.

Ancak göndergeler yalnızca Julien'in ikiyüzlü kişiliğini somutlaştırmakla kalmazlar. *Kızıl ile Kara*'nın sonunda, giyotine mahkûm olan Julien'in, hücresine kapatıldıktan sonra, birdenbire belleğine, istem dışı olarak Jean de Rotrou'nun *Verceslas* adlı trajedisinden, içerisine düştüğü acıklı durumu özetleyen tümceler gelir. Ancak, bu kez alıntılar artık bir hesaba, bir çıkara bağlı olmadan Julien'in belleğine üşüşürler. Yaptığı kötü şeyleri, ulaştığı acı sonucu anlamaya çalışan, pişmanlık dolu bir kişinin belleğinden fışkıran bu alıntılar, kendi üzerinde yürüttüğü yargıları açıklar, düşünceleri dile getirir:

"Rotrou'nun Verceslas adlı trajedisinden şu parça aklına geldi:

'Ladislas: ... Ruhum hazır.

Kral, Ladislas'ın babası: Darağacı da hazır: Başını cellata teslim et.'"[1]

Julien, anımsadığı başka tümceleri yorumlar:

"İşte bu fena değil! Hoş bir şey! Ölüme mahkûm olalı beri, hayatımda öğrenemediğim bütün mısralar aklıma geliyor. Bu da bir çöküntü belirtisi olsa gerek..."[2]

Bu tür alıntılar ilk kez onu kendi içtenliği içerisinde belirtir, kimliğinin öteki yüzünü gösterirler.

Sonuçta, bir yandan bilerek, isteyerek, çıkarları doğrultusunda yaptığı alıntılar, öte yandan, bir çıkardan, hesaptan uzakta

1 A.g.y., s. 592.
2 A.g.y., s. 594.

istemeden belleğinden fışkıran, bir anda içerisine düştüğü durumu açıkça özetleyen, istem dışı alıntılar Julien'in kişiliğinin belirlenmesine katkıda bulunurlar. İsteyerek yapılan alıntılar ikiyüzlülüğünü ele verirken, gerçek kişiliğini gizler, istemeden belleğine üşüşen alıntılar ise ilk kez gerçek kişiliğini içtenlikle belirtirler.

Bir roman kişisiyle başka yapıtlardaki kişiler arasında metinlerarası göndergeler yoluyla kurulan koşutluk, yine bir başka yapıtta, Zola'nın *Tazı Payı* adlı romanının baş kişisi Renée ile Racine'in ünlü trajedisi *Phaidra*'nın baş kişisi arasında da açıklıkla kurulabilir. Bu koşutluğa başka koşutluklar eklenir. Zola'nın romanı Racine'in trajedisinin bir versiyonu olup çıkar. Ancak Zola, eski bir trajediyi içerisinde yaşadığı toplumsal-tarihsel bağlamda yeniden yorumlayarak yeni bir anlamla donatır.

Phaidra, Tazı Payı'na bir anlatı içinde anlatı (ya da içanlatı) yöntemine uygun olarak, "indirgenmiş", yani "özet" biçiminde, romanın ortalarında sokulur. Bununla beraber, Zola'nın, eski bir trajedinin modern bir versiyonunu yazmak ereğinde olduğunu gösteren belirtilerin romanın başından sonuna kadar karşımıza çıktıklarını belirtelim.

Zola'nın romanı, Racine'in oyununun bir yeniden-yazımıdır. Gerçekten de *Tazı Payı*, Renée'nin, üvey oğlu Maxime'le yasak aşkı, *Phaidra*'da, Phaidra'nın yine üvey oğluyla yasak aşkının bir tekran biçiminde sunulur. Phaidra gibi Renée de üvey oğluna âşık olur. Alıntılara kendi çıkarları doğrultusunda, bilerek başvuran Julien Sorel'in tersine, Renée (ve Maxime) eski bir dramı yinelediğinden habersizdir. Renée, İtalyan Tiyatrosu'nda seyretmeye gittiği *Phaidra* adlı oyunu izlerken birdenbire Racine'in kişisiyle özdeşleşir, kendini korkuyla Kral Theseus'un karısının kimliğinde bulur. Zola'nın romanına bir içanlatı yöntemiyle sokulan *Phaidra*, onun bir yansısı olur, onu açıklar. Bu temel koşutluk pek çok öteki koşutluğu beraberinde getirir.

İki yapıt arasındaki koşutluklar, Zola'nın yapıtına soktuğu kimi nitelemeler ve durumlarla açıkça belirir. Phaidra'nın ikizi Renée, onun gibi, bir *"kraliçe"* olarak nitelendirilir. Paris halkı *"onun karşısında diz çöker", "bir kraliçe gibi"*[1] selamlarlar. Kocası Aristide Saccard ise Paris'in *"kralı"* olarak görülür çevresinde: *"İmparator büyük işler yapmak istiyor"*.[2] İyice zenginleşen Saccard eve haftalarca uğramaz olur. Phaidra'da ise evden ayrılış izleği kral Theseus'un altı aydan beri gittiği seferden dönmemesi (bir adada tutsak olduğu için) nedeniyle oluşan ayrılık izleği ile somutlaşır. İki yapıt bu bakımdan az çok yine örtüşürler. Ancak oyunun sonlarına doğru kral evine, karısına döner. Tıpkı romanın sonlarına doğru Saccard'ın evine, karısına dönmesi gibi. Bununla beraber, her iki yapıtta eve dönüş izleği benzeşse de ayrımlar yok değil. Saccard kendi çıkarları uğruna, sırf karısından para sızdırmak için eve döner. Esirlikten kurtulan Theseus'un dönüşü ise olağan bir dönüştür. Eve döndüklerinde her ikisi de öz oğullarının üvey anneleriyle ilişkileri olduklarını (her ne kadar bu ilişki Phaidra'da tek taraflı bir ilişkiyse de) öğrenirler. Phaidra üvey oğlu Hippolytos'a, Renée, yine üvey oğlu Maxime'e âşıktır. Saccard da Theseus da "ihanete" uğramışlardır. Ancak Saccard, Theseus gibi korkunç tepki gösterip, oğlunu sürgün etmeye, evinden kovmaya uğraşmaz.

Anne ve üvey oğul yakınlaşması her iki yapıtta benzer biçimde gerçekleşir. Kral Theseus Amazon'lu bir anadan doğan oğlu Hippolytos'u, Phaidra ile evlendikten sonra kendi elleriyle Troisen'e getirir. *Tazı Payı*'nda ise Saccard, Renée ile evlendikten sonra ilk karısı Angèle'den doğan Maxime'i Paris'e getirir. Ardından her iki annenin üvey oğullarına karşı yasak aşkları başlar. Ayrıca *Tazı Payı*'nda Maxime'in evlenmek istediği Louise, *Phaidra*'da Hippolytos'un evlenmek istediği Aricie'nin ben-

1 Emile Zola, *Tazı Payı*, çev. Hamdi Varoğlu, Milli Eğitim Kitabevi, 1947, s. 127, 14.
2 A.g.y., s. 137.

zeri olarak karşımıza çıkar. Aricie'nin, Phaidra'nın korkunç kıskançlık nöbetlerine girmesine neden olması gibi, *Tazı Payı*'nda da Louise, Renée'nin korkunç kıskançlık nöbetleri geçirmesine neden olur. Renée'nin oda hizmetçisi Célèste yine, sırlarını paylaştığı Phaidra'nın oda hizmetçisi Oynone'u hatırlatır.

Phaidra ile olan metinlerarası koşutluk betimleme düzeyinde de kurulabilir. Saccard konağının kemerleri, taştan ve mermerden oyma süslemeleri, sütun başları *Phaidra*'da, Trézène sarayında olduğu gibi, bir antik bezem havası yaratır. Konaktaki, kapıcının kaldığı pavyon, bir Yunan mabedini anımsatır; aynı biçimde alfosya ve petrit gibi, konağın ser'inde bulunan bitkiler Antik Yunan'ı yananlamlar; *"tornelyaların salkımları, serilip yatmış Nereides'in saçları gibi sarkıyordu"* ya da *"fıskiye dev bir kolonun kesik sütun başlığına benzeyen"* vb.[1] karşılaştırmalar yine Antik Yunan'a gönderir. Göndermeler kişilerin portreleri yapılırken de belirir. Renée *"sarışın Diana başıyla", "eski devir kadınlarının vücutlarına has zarafetle asil çizgiler alan kusursuz vücuduyla bir tanrıça"*ya benzer;[2] Maxime ise *"bir Romalı delikanlı"*yı andırır.[3] Renée'nin portresinde Antikite ile kurulabilecek en belirgin çizgi ise onun bir Sfenks'e benzetilmesidir:

"Sırtüstü yatmakta olan genç adam, kendisine bakan bu enfes sevdalı hayvanın omuzlarının gerisinde, parlak butları ay ışığı ile aydınlanmış mermer Sfenks heykelini gördü. Renée tıpkı o kadın başlı acibe (canavar) vaziyetinde duruyor, tıpkı onun gibi gülümsüyordu; çözük etekliğinin meydanda bıraktığı vücuduyla, bu siyah tanrının beyaz tenli kız kardeşi gibi gözüküyordu."[4]

1 A.g.y., s. 295.
2 A.g.y., s. 291.
3 A.g.y., s. 293.
4 A.g.y., s. 292-293.

Antik mimarinin somut özelliklerinin yinelenmesi, kişilerin Antikite kişileriyle karşılaştırılması vb. çok sayıda gönderge ile iki yapıt arasındaki benzerlik açıkça belirir.

İki yapıt arasındaki koşutluk izleksel düzeyde de açıktır. Renée gibi Phaidra da yasak aşkı büyük bir günah, bir suç, bir cinayet olarak nitelerler; böyle bir aşkın "zina" olduğunun bilincinde, korkunç vicdan azabı duyar, günah karşısında *"dehşetle ürperir"*, acı duyarlar. Bedeni ateşler içerisinde yanan Renée yine Phaidra gibi, *"cinayet gibi baktığı"*, *"yasak"*, *"uğursuz"* sevgisini açığa vurur, böyle bir sevgiyi elinde olmadan, sonunun felaketle biteceğini bile bile sürdürür. Renée, İtalyan Tiyatrosu'nda Phaidra'yı izlerken Kral Theseus'un karısı Phaidra'nın duyduğu vicdan azabını duyar:

"Piyesin, yalnız, sahnede eski devrin cürmünü sürükleyen o iri yarı kadından başka tarafını görmüyordu. Birinci perdede, Phaidra'nın Oenon'a, günahkâr sevgisini itiraf edişini; ikinci perdede de, yana yakıla Hippolyte'e aşk ilan edişini; daha sonra da, dördüncü perdede Theseus'un avdedinde ye'se düşüp müthiş bir gazap buhranı içinde kendi kendisine lanet okuyuşunu görüyordu; aktris, tiyatro salonunu öyle vahşi bir ihtiras çığlığı ile, öyle beşer fevkında bir şehvet ihtiyacıyla dolduruyordu ki, genç kadın, onun iştihasının ve vicdan azaplarının her ürpertisini, kendi teninde hissediyordu. (...) Tavandaki avize gözlerini kamaştırıyor, sahneye doğru uzanmış bütün o solgun yüzlerden, ona kadar boğucu sıcaklıklar geliyordu. Monolog, bitip tükenmek bilmeden devam ediyordu. Renée, kendini serde, o kızgın ağaçların yaprakları altında sanıyor, kocasının içeri girdiğini, onu oğlunun kolları arasında bastırdığını tahayyül ediyordu. Renée feci ıstıraplar çekiyor, kendinden geçiyordu; tam o sırada zehrin verdiği ihtilâçlar içinde can çekişen, nedamet etmiş Phaidra'nın son hırıltısını işitince gözlerini açtı,

perde iniyordu. Kendisi de, günün birinde kendini zehirleyecek kadar metanet gösterebilecek miydi, acaba?"[1]

Çağdaş *Phaidra* ile antik *Phaidra* arasında açık olan bu koşutluklar ateş izleği çevresinde de yoğunlukla belirir. Racine'in *Phaidra*'sında ateş, tıpkı *Tazı Payı*'nda olduğu gibi, yıkıcı sevginin ayrılmaz bir parçasıdır. Ateş izleği, düzanlam düzeyinde, özgül anlamıyla zina-aşk'a eşlik eder. Café Riche'te zina-suç'un işlenmesinin ardından, Renée, evinde, *"kızgın ateşin karşısında"* vicdan azabı içerisinde tüm gününü geçirir:

"O yakıcı hava içinde, o alev banyosunda, hemen hemen hiç sıkıntı kalmazdı; (...) Renée bir gün evvelki vicdan azaplarını, ocağın kızıl aydınlığında, etrafındaki eşyaların tahtalarını çatırdatan ve zaman zaman, ona kendi varlığını bile unutturan kızgın bir ateşin karşısında, akşama kadar, böylece avunurdu. Maxime'i, huzmetleri vücudunu yakan alevli bir zevk halinde düşünmeye muvaffak oldu; yanan odunlar ortasında, beyaz ateş haline gelecek derecede ısıtılmış döşekler üstünde, acayip sevişmelerle dolu bir kâbus gördü."[2]

Venus'ün, Phaidra'nın bedenini "yakan", onu tüketen aşk ateşi, *Tazı Payı*'nda aynı işlevleriyle yinelenir. Ateş, öteki dünyada suçluların -Phaidra ve Renée- yanacakları cehennnem korkusunu, suçluluk duygusunu, ancak her şeye karşın bir ölçüde aşklarından çıkardıkları -özellikle Renée'nin- tadı simgeler. Saccard'ın, Maxime ve Renée'yi, kol kola, dudak dudağa konağın odasında yakalamasının; kocasının hiçbir tepki göstermemesinin ardından Renée, odasındaki aynada kendisine bakarken, Phaidra'nın *"öfkesi"*ne, *"sayıklaması"*na, *"kendinden geçmesi"*ne denk gelen sanrılar içerisine düşerken, *("karşısındaki acayip kadın, zihnini tamamıyla meşgul ediyordu. Delilik başlıyordu.")*[3] Minos'un kızının (Phaidra'nın) ölümcül yazgısını hatırlatan, ateş imgeleri yine ortaya çıkar:

1 A.g.y., s. 333-334-335.
2 A.g.y., s. 279.
3 A.g.y., s. 444.

"O zaman, Renée, aynanın mavimtırak loşluğu içinde, Saccard'la Maxime'in yüzlerini görür gibi oldu. Sıska bacakları üzerinde duran kara kuru Saccard, demir renkli, kıskanç gülüşlü idi. Bu adam bir irade timsaliydi. Renée, onun on seneden beri demirci ocağında, ateş haline gelmiş madenin yaltırıkları ortasında, kavrulmuş vücuduyla, nefes nefese, mütemadiyen demir dövdüğünü (...) görüyordu."[1]

Renée, Phaidra'nın tersine, kendini zehirleyerek öldürmese de La Ristori'nin, önünde hıçkıra hıçkıra ağladığını işittiği o *"ağulu sevdayı"* düşünerek Maxime'i bir daha kendi evinde görmemek, *"baba ile oğul arasında ebedi bir utanç uçurumu kazmak için, kocasına, o haram aşkı zorla"* bildirir.[2] (Phaidra'nın Theseus'a bildirdiği gibi.)

Tazı Payı ile *Phaidra* arasında kurulan eğreti ilişkiye karşın -Renée, Phaidra'nın ikizidir- iki yapıt arasında kimi ayrımlar da bulunabilir. Tek bir örnekle, romanın sonunda, umulanın tersine, Renée, Phaidra gibi zehir içerek kendini öldürmez, beş parasız kaldıktan, kendini içkiye verdikten sonra, menenjitten ölür. Trajediyi belirleyen "soylu" nitelemesi "sıradan"a indirgenir. Bu da bize, bir metinlerarası göndergeye başvurulurken, onun kimi görünümlerinin önemsenip öteki yönlerinin önemsenmediğini, gönderge metin ile gönderen metin arasındaki benzerlik ve ayrımların sonunda ortaya yeni, özgün bir anlam çıktığını, ilk metne sokulan gönderge metnin orada yeni bir anlamla donatıldığını, dolayısıyla, köken-metinden alman unsurların yeni metindeki anlamlarının araştırılması ve yorumlanması gerektiğini gösterir. Racine'in trajedisi ile Zola'nın romanı karşılaştırılarak, eski bir trajedi yeniden yazılarak, yeniden okunarak, bir trajedi kahramanı modern bir gözle değerlendirilir, eski bir trajedi toplumsal ve tarihsel koşullarda yeni, özgün bir anlamla donatılır. Nedir bu yeni anlam?

1 A.g.y., s. 447.
2 A.g.y., s. 472.

Bir başka yapıta bağlı kalarak ve onun izleklerini yineleyerek yeni bir metin üretilmesi ile yeni bir anlam alanı yaratılır. Yeni metnin anlamı, içerisinde yer verilen metinlerarası göndergelere dayanarak çoğu zaman çıkarılabilir. Metinlerarası göndergeleri yorumlamak için de, yinelendikleri dönemin, tarihsel ve toplumsal koşulların göz önünde tutulması gereklidir. (En azından Zola'nın yapıtı ve, göreceğimiz gibi, Aragon'un Les Yeux d'Elsa'sı için böyledir.) Bir başka deyişle, *"yazınsal yapıtta, sözcükler nesnelere ya da kavramlara göre ya da daha genel olarak, sözsel olmayan bir evrene göndererek"* değil, *"bütünüyle dil evreni içerisine sokulan gösterim çeşitlerine göndererek anlam üretirler"*[1] diyerek, yalnızca okurun kavrama yetisine bağlı olarak metinlerarası göndergelerin anlamlarının salt başka metinlerle ilişkilendirilerek, gönderge metnin bağlamına bağlı kalarak çıkarılabileceğini savunan Riffaterre'in tersine, kimi metinlerarası göndergelerin anlamlarının yazıldığı dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarına bağlı olarak da belirdiklerini, anlam ürettiklerini ileri sürebiliriz. Yeni bir değerle, anlamla donatılan, geçmişe ait, gönderge olarak kullanılan eski yapıtlar yeniden yazıldıkları dönemin siyasal, bilimsel, sanatsal, toplumsal koşullarının, kısacası güncelin ışığında yeniden okunup yorumlanmayı gerektirirler.

Buna göre, Zola'nın yazdığı *Tazı Payı*, bu yeni *Phaidra*, yeni trajedi, yazıldığı dönemin toplumsal koşulları göz önüne alınmadan tam olarak anlaşılamaz. Çünkü Renée, yaşadığı dönemin -İkinci İmparatorluk- içerisinde sivrilmiş, ona sıkı sıkıya bağlı çağdaş bir Phaidra'dır. Eşi Saccard bu dönemde alabildiğince zenginleşmiştir. İkinci İmparatorluk döneminde, para artık herkes için tek amaç olmuştur. Romanın öyküsel içeriğini oluşturan gayrimenkul alanında dönen büyük hileler, paranın büyüsü ve gücü, Maxime ile Renée arasındaki sapkın ilişkiyle

1 Michaël Riffaterre, "l'Intertexte inconnu", *Littérature*, no 41, 1981.

(zina) yakından ilintilidir. Zola, Racine'in trajedisini yeni bir tarihsel bağlamda yineler, ancak ona verilmiş belli bir tekanlamla yetinip, bu anlamı kendi yapıtında aynı biçimde sürdürüp, aynı iletiyi yinelemek yerine, ondan çağına uygun yeni bir anlam çıkarır. İçerik aktarımını, içanlatınm özüne uygun olarak, bir özet biçiminde gerçekleştirmesine karşın, anlam aktarımına uymaz. Yapıtını yeni bir değerle donatır (transvalorisation). Yukarıda bazılarını saptadığımız benzerliklere karşın, *Phaidra*'daki kimi izleksel unsurları güncelleştirir, onları yeni bir bağlama, İkinci İmparatorluk dönemine uyarlayarak oyuna yeni bir anlam yükler. Özellikle, *Phaidra*'da son derece önemli olan soyaçekim izleğinin trajedi bağlamındaki anlamını, *Tazı Payı*'ndaki tarihsel bağlama bağlı olarak değiştirir. Trajik bir örnekçeyi anlamsal bir dönüşüme uğratır.

Kocasını aldatmanın annesinden geçen kalıtımsal bir huy olduğu inancına sahip olan Phaidra, durmadan soysuz, uğursuz bir aileden geldigini, Tanrıların ona kötü bir yazgı yazdığını yineleyerek sızlanır. Phaidra, Venus'ün, soyunu, ailesini lanetlediğini, bu nedenle onu sapkın bir aşkın içine atarak soyundan geriye kalan tek kişiyi en acımasız biçimde yok etmeye karar verdiğine inanır. Mademki Venus bu soydan intikam almak istemektedir, daha başından Phaidra, kocası Theseus'un oğluna olan aşkını ölümcül, onarılmaz bir aşk olarak niteler:

"Tanrılar şahidimdir; o Tanrılar ki beni
Meşum bir aşka salıp yaktılar soyum gibi.
O Tanrılar ki duydu gaddarca bir şeref, şan,
Zavallı bir faninin gönlünü avlamaktan."[1]

1 Racine, *Phaidra*, çev. Afif Obay, Milli Eğitim Basımevi, 1963, s. 42.

Tanrıların ona biçtiği bu kötü yazgıya karşı Phaidra bir şey yapamaz. Bir nesilden ötekine yansıları hep bulunan Tanrıların aileye karşı acımasızlığı düşüncesi, bir bakıma ailenin işlediği bir "ilk günah" düşüncesiyle beslenen bu kin onun takınağıdır. Phaidra, cehennemde ölüleri yargılayan erdemli kral Minos'un ve bir boğaya âşık olan, bu sevgiden canavar Minotaurus'u doğuran, güneşin kızı olduğunu ileri süren, erdemsiz Pasiphae'nin kızıdır. Bu nedenle Tanrıların bu aileden intikam almak istediğine inanır.

Kalıtımın yansıları Renée'nin yaşamını da belirler. Ancak burada söz konusu olan kalıtım Racine'deki söylensel niteliğini yitirerek biyolojik yani bilimsel bir kalıtıma yerini bırakır. Üvey oğlu Maxime'le sevişirken yakalanmasının ardından Renée, bedenini *"çirkinleştiren", "yüzünü kırış kırış eden"* zina-aşkın kaynağını kendi kanında arar:

"Bu muzır (kötü) bir usare gibiydi; vücudunu yormuş, yüreğine, yüz kızartıcı sevgi veremleri doldurmuş, beyninde hasta kaprisleri, hayvan kaprisleri yaratmıştı."[1]

Zehir aynı biçimde Saccard'ın parası, ona sağladığı sonsuz lüks yaşam ile de *"kanında filizlenmiş", "damarlarında dolaşmaya"* başlamıştır.[2] Renée için bu sapkın yaşamdan kaçmanın, lüksün ve paranın etkisiyle içerisine dolan zehirden kurtulmanın yolu, aykırı davrandığı, sağduyunun ve dürüstlüğün simgesi olan *"babasının kanına, buhranlı anlarında onu rahatsız eden o burjuva kanına"* başvurmaktır.[3] Ancak Renée, zina yaparak babanın temiz kan mirasına ihanet etmiştir. Zina'nın nedenini belirleyen aynı zamanda annenin utanç verici yaşamıdır; zinayı onun *"bozulmuş"* kanına bağlar Renée'nin babası. *Tazı Payı*'nın dramatize edilmiş biçimi olan *Renée*'de bir erkekle ya-

1 *Tazı Payı*, s. 446.
2 A.g.y., s. 447.
3 A.g.y., s. 447.

sak ilişkiye giren, Renée'nin tutumunu, babası *"utanç verici"* bulur,[1] derin acılar duyar. Atalarının doğduğu evi, kendi *"ırkının"* sürdüğü soylu, şerefli yaşama son veren ve bu soylu kanı, hizmetçisiyle kaçıp, zina yaparak kirleten annesi konusunda Renée'nin babası *"bu ailede erdemsizlikler, beyinsel sapkınlık"* yer ettiğini, karısının, sevgilisiyle kaçarak *"arkasında boş ve kirletilmiş bir ev bıraktığını"* söyler. Ve kızının da *"annesinin kanından"* geldiğini, *"sapkınlık"*ın iyileştirilemeyeceğini, hep kaldığını, onun, annesinin işlediği *"eski günahı"* yineleyip *"ırkını yok ettiğini"* yüzüne vurur.[2] Renée, her koşulda babasının soylu, temiz kanını sürdürmesi gerekirken, Phaidra gibi, onu annesinin kanına çektiği için koruyamaz. Renée bu sapkın sevgi yüzünden vicdan azabı duyar, ancak aynı zamanda, böyle bir sevginin suçunu içerisinde yaşadığı topluma başvurarak açıklar: Günahı bir ölçüde soysuzlaşmış kanına bağlı olsa da onu daha çok yaşadığı çağın içinde bulunduğu sapkınlıklardan sorumlu tutar. Kendisiyle zina aşk yaşadığı Maxime bir modanın parçasından başka bir şey değildir:

"Maxime, ona yeni bir heyecan duyurarak, çılgınca tuvaletlerini, taşkın lüksünü, aşırı hayatını tamamladı. Etrafında zaten terennüm etmekte olan itratlı sesi, onun tenine aşıladı. O devrin modalarına ve çılgınlıklarına uygun âşık oldu."[3]

Renée, Phaidra gibi, bir töresel ve/ya doğaötesi ikilem içerisinde bocalamaz; içerisinde yaşadığı çağın karanlık, kapalı, anlaşılmaz, sapkın bilincine göre günahını haklı göstermeye uğraşır, kendini ondan arındırmak için bir çaba göstermez:

"O zaman Renée, katı tarafları önce rahatsız eden bir balo esvabına alışır gibi, günahına alışıyordu. Yaşadığı devrin modalarına uyuyor, ötekiler gibi soyunup giyiniyordu. Gitgide,

1 Emile Zola, *Renée, Oeuvres Complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, s. 438.
2 *Renée*, s. 438, 439, 440.
3 *Tazı Payı*, s. 294.

hislerin incelip geliştiği, tekmil Olympe'in hoşuna gitmek için çırılçıplak soyunmanın caiz olduğu, harcı-âlem ahlak kaidelerine üstün bir âlem ortasında yaşadığına inanmaya başlıyordu. Kötülük orada bir lüks oluyor, saçlara iliştirilen bir çiçek, alına takılan bir elmas oluyordu. O zaman, İmparator'un, yerlere kadar eğilmiş iki sıra kadın omuzu arasından, generalin kolunda, geçip gidişini, kendisine hak veren, günahlarını affeden bir hareket gibi görüyordu."[1]

Günahtan, tarih yani içerisinde yaşadığı çağ sorumludur. Günahın suçlusu bu çağdır. Renée'nin ailesini ve kanını kirleten erdemsizlik, onun içerisinde yaşadığı toplumu sapkınlaştıran aynı erdemsizliktir. Kalıtım, tarihe, çağa sıkı sıkıya bağlıdır. Renée'de somutlaşan annenin günahı sapkın bir çağın görünümünü yansıtır; bu bakımdan Renée'de eskil dönemin büyüklüğü, Phaidra'yı hem yücelten hem de yok eden kanın aynı özelliği yoktur. *Renée*'nin önsözünde Zola, *"antik yazgının simgesini yıkıp, bilimsel olarak Renée'yi kalıtımın ve ortamın etkisi altına yerleştirdiğini"* yazar. Böylelikle Zola kalıtımı, çağa, yaşadığı tarihe bağlayarak, trajik örnekçeyi yıkar. *Phaidra*'yı, yansılamada olduğu gibi, alay etmek ya da gülünç bir etki yaratmak amacıyla dönüşüme tabi tutmak ereği gütmeden, ondaki kimi unsurları değiştirerek, tümüyle paranın egemen olduğu bir toplumun trajedinin öne çıkardığı büyüklük düşüncesini bile nasıl değiştirdiğini vurgular. Bir yandan bir ayağı aksayan, öte yandan kambur bir kız olan Louise ile sırf parası için evlenmeye razı olan Maxime, *Phaidra*'da, Hippolytos'un sevgilisi Aricie'nin yozlaşmış benzeridir. Olayın geçtiği uzam, özellikle de Saccard'ların konağının betimlemesi yapılırken farklı mimari ve dekoratif unsurlar bir araya getirilip, yapay bir zenginlik yaratılmasına karşın, zevkten yoksundur. Antikite'den alınan unsurlar, paranın egemen olduğu bir toplumda, bir konağın içerisinde gülünç bir etki yaratmaktan öteye geçmezler.

1 A.g.y., s. 337.

Bu gülünçlük, Renée ile birlikte Maxime'in tutumunda daha belirgindir. Maxime trajediyi son derece sıkıcı bulur, Hippolytos rolünü oynayan oyuncuyu ise *"aptal"* diye niteleyerek alay eder.[1] Hippolytos rolünde ve kişiliğinde Maxime, Renée'nin Phaidra'da kendini bulduğu gibi, kendisini rahatsız eden bir şey görmez. Onunla alay etmekle yetinir. Çağın simgesi Maxime, Louise ile evlendikten sonra İtalya'ya gider, zengin bir yaşam sürmeye devam eder.

Son aşamada, yani dramın sonu, yine Zola'nın esinlendiği trajik modeli saptırarak yineler. Oğlunu karısıyla dudak dudağa yakalayan baba Saccard'ın tepkisi, bir trajedideki beklenmedik olaydan çok bir melodrama benzer. Romanın tipik sonu para işleriyle içli dışlı bir burjuva öyküsünün sonuna benzer. Ne bir aşkınlık ne de bir büyüklük izi bırakır bellekte. Renée kendisini Phaidra'dan ayıran şeyi iyi bilir: *"Kendisi de günün birinde kendini zehirleyebilecek kadar metanet gösterebilecek miydi, acaba? Bu eski zaman destanının yanında, kendi macerası ne kadar uyuntu ve yüz kızartıcı bir şeydi!"*[2] Renée'yi Phaidra'dan ayıran, soyluluk düşüncesinin onda olmayışıdır. Kendi dramı eski bir destanın yanında yüz kızartıcı ve zayıf kalır. Renée, içkiye başlamayı denedikten sonra arkasında bir yığın borç bırakarak menejitten ölür. Bu da artık iyice yozlaşmış bir çağın yüce bir destanı, söyleni ancak gülünç (Zola'nın böyle bir amacı olmamasına karşın) bir biçimde yinelemekten öte geçmeyeceği anlamına gelir. Zola, *Phaidra*'yı yeniden-yazarken, artık iyice yozlaşmış, paranın egemen olduğu bir çağın, yüce bir destanı, söyleni ancak gülünç bir biçimde yinelemekten öteye geçemeyeceğini göstermek ister.

Saptadığımız pek çok koşutluk ve ayrım hem kişileri hem de Zola'nın romanını anlamsal olarak daha iyi belirler. Zola'nın

1 A.g.y., s. 333.
2 A.g.y., s. 335.

yeniden-yazdığı Phaidra'nın anlamı, onun içerisinde yaşadığı toplumsal koşullar göz önünde tutularak anlaşılabilir. Böylelikle, metinlerarası yoluyla yapıtlar yeniden okunup yazılarak gerçek koşullar yeni bir gözle yansıtılmış olur.

Son olarak, kurgu yapıtlar dışında metinlerarası göndergelerin bir başka alanda, yolculuk anlatılarındaki işlevlerine kısaca değinmek istiyoruz.

Somut bir gerçeğin yazı yoluyla olduğu gibi aktarılmasına dayanan yolculuk anlatılarında, yolcu-yazarlar, çoğu zaman yolculukları sırasında geçtikleri, gezip gördükleri yerlere bağlı olarak, durmadan aynı yerleri betimleyen ya da oralara gönderen yapıtlardan kesitler alıntılarlar. Ancak, bir yere bağlı olarak, çoğu zaman bellekten alıntılanan kesitler *"daha önce okunmuş", "daha önce başka yerde yazılmış"* düşüncesini öne çıkarır. Théophile Gautier, yolculuk anlatılarında bu yola çokça başvurur. Özellikle tarihe geniş yer veren anlatılarında, her defasında görülen yere bağlı olarak ikinci elden bilgilere, çoğu zaman bir özet ya da doğrudan alıntılar biçiminde yer verir, bir yer ile ilgili tarihsel olayları, anekdotları anlatır. Örneğin, *Constantinople*'da bir mitoloji toprağı olan Truva önünden gemiyle geçerken, orayla ilgili okuduğu klasik tümceleri alıntılar, orada olmuş bitmiş olayları özetler:

"Burası, epik şiirin toprağı, ölümsüz destanların sahnesi, Grek ve Latin dehalarının, Homeros ve Vergilius'un iki kere kutsallaştırdığı yerdi. Yüksek yatağından Dido'ya hikâyesini anlatan Aeneas gibi, ben de güverte üstünden ve daha da gerçeğe uyarak diyebilirim ki;

EST IN CONSPECTU TENEDOS."[1]

Gautier, benzer yöntemle, yapıtında metinlerarası alıntıları çoğalttıkça çoğaltır. Önce okuyarak, ardından yeniden yazarak, bilinen eski tarihsel-söylensel olayları, öyküleri yeniden güncel-

1 Théophile Gautier, *İstanbul*, s. 91.

leştirir. Bu durumda görülen yerin coğrafyası, pitoresk özelliği yanında o yerin ekinsel kimliği ve önceki yazınla kurduğu bağlar önem kazanır. Yazarın belleği, gördüğü yerlerin adlarıyla devinime geçer, buna bağlı olarak yapıtı göndergelerle dolup taşar.

Gautier gibi çoğu yolcu-yazarlar, anlatılarında çok sayıda metin dışı göndergeye (yolculuk anlatılarında tarihsel bilgiler, öyküler geniş yer tutar) yer verirlerken amaçladıkları şey, okurun karşısına tümüyle öğretici, kuru, tarihsel ve coğrafi bilgilerle, gözlemlerle dolu bir metin çıkarmak değil, daha çok onu betimlemelerin uzunluğundan ve sıkıcılığından kurtararak yapıtlarında biraz olsun romansı bir hava yaratmak, romansı bir tat vermektir.

Chateaubriand'ın yolculuk anlatılarında, bir yer konusunda önceden oluşmuş kapalı ortak ekinsel bellek, yazarın bireysel belleği ile yeniden devinime geçer. Gördüğü yerler konusunda önceden bilinen öyküler, söylenler, tarihsel olaylar yazarın yapıtında yeniden güncelleşir. Ancak, Gautier'nin yolculuk anlatılarında takındığı tutumdan büyük ölçüde ayrı olarak, yazar, durmadan gezip gördüğü yerlerde, ait olduğu ekini yakından ilgilendiren öyküleri, olağanüstü olayları anıştırırken kendi ben'ini de *"fiziksel bir bağlama yeniden katar"*. Jean-Claude Berchet, *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* konusunda şöyle yazar:

"Önce okuma, ardından bir yeniden yazma olarak, temel ereği suskunlukta kalma tehdidiyle yüz yüze bulunan bin yıllık bir sözü bilgi tekniklerinden çok, katılım töremleriyle, ben'i fiziksel bir bağlama yeniden katarak, metni yeniden duyurmaya dayanır."[1]

Chateaubriand'ın yapıtında, Gautier'ninkine göre, bir yerin coğrafyası, pitoresk özellikleri değil, o yerin ekinsel kimliği,

1 Jean-Claude Berchet, "Un Voyage vers soi", *Poétique*, no 53, 1983.

görülen yerlerin yazınla, ekinle bağları ve ben'inin üzerindeki yansıları çok daha önemlidir. Chateaubriand, gördüğü yerlerle değil, o yerlerin kafasında uyandırdığı, kendi ortak ekinine bağlı olaylar, oralar konusunda daha önce yazılmış, daha önce söylenmiş her şeyle ilgilenir. *L'İtinéraire de Paris à Jérusalem*'deki çok sayıda gönderge bu doğrultuda yapıtında yer alır. Belleği durmadan gördüğü yerler ve o yerlerin isimleriyle uyarılır:

"Yunanistan kıyılarının önünden geçerken kendi kendime nar, elma ve incir ağaçları ile kaplı ve iki çeşme ile süslenmiş Alcinoüs bahçesinin dört dönümünün ne olduğunu soruyordum. Gemiyle bu adanın önünden geçerken, İthak'taki iyi yürekli Laërte'in sebze ektiği bahçesindeki yirmi iki armut ağacı artık yoktu; ayrıca Zante'ın yine sümbül çiçeklerinin vatanı olup olmadığını konusunda bana kimse yanıt veremedi. Atina'daki Akademus'un çitlerle çevrili bahçesinde, Kudüs'teki acılar bahçesinde olduğu gibi, birkaç zeytin ağacı kütüğü karşıma çıktı. Babil'in bahçelerinde hiç de gezinmedim, ama Plutarkhos bu bahçelerin İskender zamanında hâlâ var olduklarını söylüyordu. Kartaca, Dido'nun saraylarından geriye kalan kalıntılarla dolu bir park görünümünde karşıma çıktı. Grenade'da, Alhambra kemeraltısı içerisinde yürürken, bakışlarımı, İspanyol romansının Zegris'in aşklarını anlattığı portakal koruluklarından alamıyordum."[1]

Chateaubriand, pek çok öteki yolcu-yazarın anlatılarında olduğu gibi, okura bilgi vermek ereğinde değildir. Eski destan ve söylen kahramanlarının, İsa'nın geçtikleri, yaşadıkları yerleri sürekli olarak metinlerarası göndergelere başvurarak yeniden anlatır, onların yaşadıkları yerlerde yaşayarak, geçtikleri yerlerden geçerek onlarla özdeşleşir. Görülen yer, metinlerarası göndergeler ve yazarın ben'i iç içe girer. Metinlerarası göndergeler, yer ve zamanı da birbirine eklemler. Chateaubriand, oku-

1 Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Livre 42, Chapitre I.

duğu ve gönderdiği, yeniden güncelleştirdiği metinlerle, görülen yerlerin zaman içerisindeki "sürekliliğini" de onaylar. Böylelikle o da, gördüğü yerler konusunda yeni bir metin yazarak, o yerler konusunda oluşmuş yazınsal geleneği sürdürür. Aynı yerlerde aynı şeyleri gören, aynı olayları anlatan yazarların metinleri aracılığıyla yazınsal bir geleneği yazı aracılığıyla sürdürüp canlı tutan Chateaubriand, bu sürerliliği büyük ölçüde metinlerarası göndergelerle sağlar.

Chateaubriand'ın bir yer konusunda alıntıladığı parçalar kendi yapıtında o yerin sürerliliğini bir kez daha kesinlerken, kendi ben'inin ve belleğinin sürekliliğini de garanti ederler. *Mémoires d'Outre-Tombe*'da, zaman ya da yapıt ayrımından etkilenmeden, canlı ve etken belleği sayesinde farklı metinlerden kesitleri bir araya getirip uyuşturur. Gördüğü yerlerle ilgili eskiden okuduğu, geçmişte kalan ve belleğinde yoğunlukla fışkıran pek çok parçayı *Mémoires d'Outre-Tombe*'da bir araya getirir. Yazar eski yapıtların kahramanlarıyla özdeşleşir. Metinlerarası göndergeler bir coşku nedeni olur, yapıtını da kuru, öğretici bir yapıt kimliğinden sıyırırlar.

Metinlerarası, öznenin belleğiyle, gerçekle ve yazınla kurduğu ilişkinin ortasında yer alır. Belli bir ekine (Batı ekini) ve yazınsal geleneğe (romantizm) sıkı sıkıya bağlı olan Chateaubriand, gerçeği ve onun rastgele bir unsuruna bağlanan tarihsel ya da söylensel olayları, büyük ölçüde alıntılar ve göndergelerden yararlanarak aktarırken, yalnızca daha önce yazılmış olanları yinelemek, bir geleneği sürdürmek, bir yerin sürdüğünü kesinlemekle kalmaz. Yaptığı alıntılar ve göndergeler, zaman geçse de, ben'in sürdüğünü, belleğin hâlâ sağlam olduğunu bildirirler.

Sonsuz metinler alanında, kuşkusuz metinlerarasının daha pek çok işlevi ve anlamı bulunabilir. Bu sonsuz alan içerisinde tüm metinlerarası göndergelerin anlam ve işlevlerinin tipleme-

sini yapmak olanaksızdır. Metnin stratejisi, yazarın ait olduğu yazınsal kuram, içerisinde yaşadığı tarihsel, toplumsal koşullar vb. göz önünde tutularak metinlerarası alıntıların, göndergelerin farklı anlam ve işlevleri saptanabilir. Bir alıntının, göndergenin yorumlanması ise, Kristeva'nın savunduğunun tersine (ya da hiç değinmediği) büyük ölçüde okurun katılımını zorunlu kılar.

B- METİNLERARASI OKUR

Metinlerarasını bir "okuma etkisi" olarak niteleyen ve algılanması ve yorumlanması için büyük ölçüde okurun belleğine ve ekinsel birikimine gereksinim olduğunu öne süren Riffaterre'in düşüncesini pek çok kuramcı paylaşır. Bir yapıtta metinlerarasının "iz"lerini saptamak ve anlamlarını çıkarmak kuşkusuz iyi bir ekinsel birikime sahip okura düşer. Metni metinlerarası bir görüngüde ele almak okurun da katılımına gereksinim duymak demektir:

"Metinlerarasının algılanması, yazınsal dilin çözümlenmesi belli bir edinçi gerektirir, bu da ancak çok sayıda metin kılgısıyla edinilebilir."[1]

Jenny'nin de söylediği gibi, metni, metinlerarası bir görüngüde okumak belli bir edince sahip bir okurun varlığını gerektirir. Bir alıntının ya da anıştırmanın anlamını, bağlı oldukları bağlama göre, geldikleri köken metne dönerek, okur araştırır. Metinlerarası okuma sırasında, okurun bir metinde, başka metinlere ait olan izleri bulup çıkarması yetmez, onları yorumlaması, anlamlarını açığa çıkarması gerekir. Okur yarım ya da kapalı olarak bildirilen ayrışık unsurları algılayıp yorumlayarak metinlerarası göndergenin anlamını ve ait olduğu düzgüyü açığa çıkarır.

1 Laurent Jenny, "La stratégie de la forme".

Ancak tüm metinlerdeki sonsuz sayıda metinlerarası göndergeyi ve onların işlevlerini tek bir okurun (hatta Riffaterre'in önerdiği metinlerarası yöntemin uygulanabilmesi için gerekli olan "bilgin okur"un bile) saptaması olanaksız olduğundan, okur ancak uzmanlaştığı, iyi bildiği belli alanlar içerisindeki alışverişlerin anlamlarına, yine o alanlar içerisinde bulunan metinlerde ortaya konan stratejilere göre daha çabuk ve kolaylıkla ulaşabilir. Sonsuz metinlerarası işlevleri ve anlamları saptamak olası olmadığından, böyle bir sınırlama kuşkusuz zorunludur. Hemen hemen tüm kuramcılar kendi metinlerarası tanımlamalarında ve yaklaşımlarında bu tür bir sınırlama koymak zorunda kalmışlardır. Kavramın yaratıcısı olarak kabul edilen Kristeva, bir metnin, hatta tüm yazının bütünüyle önceki metinlerden alınan parçalarla, tümcelerle yeniden dağıtılarak yazıldığını ileri sürse de, *Jehan de Saintré*'yi çözümlerken, yalnızca sınırlı sayıda söylem ve onların anlam ve işlevleri üzerinde durmakla yetinir. Gérard Genette, metinlerarası göndergelerin yorumsal boyutuna, yani anlamlarına hiç değinmeden, ana-metinsellik ilişkilerini, *"yani alt-metinden ana-metin'e sapmanın hem yoğun (A metninden türeyen bir B metni) hem de çok resmi olarak bildirildiği, en aydınlık yamacından yola çıkarak"*[1] ele alırken, araştırma alanını yine büyük ölçüde sınırlar. Riffaterre ise bir metindeki ya da bütüncedeki tüm metinlerarası alışverişlerin kökenini araştırıp anlamlarını ve işlevlerini bulmak yerine tek bir beti, sözcük ya da izlek üzerinde durarak, araştırma alanını olabildiğince sınırlar.

Daha önce Riffaterre'in metinlerarası yöntemine değinirken iki tür okurdan; bir yandan bir metinlerarası göndergeyi olabildiğince doyurucu yorumlayıp anlamını çıkarabilmek için, küçük bir ayrıntıdan yola çıkarak onun tam olarak hangi metne gönderdiğini kolaylıkla bulabilecek "bilgin" bir okur, öte yan-

1 Gérard Genette, *Palimpsestes*, s. 16.

dan, aşırı bir ekinsel birikimi olmayan, dolayısıyla metinlerarası bir izi tam olarak yorumlayamayan ya da metinlerarası göndergenin ayrımına tam olarak varamayan sıradan bir okurdan söz etmiştik. Ancak ister tek bir beti, izlek ya da sözcükten yola çıkarak kurduğu metinlerarası yaklaştırmaların, sonunda daha çok öznel bir çözümleme izlenimi veren Riffaterre'in yönteminin uygulamasını yapabilecek "bilgin" okur, isterse olağanın ötesinde böyle bir ekinsel birikimi olmayan sıradan bir okur söz konusu olsun, sonuçta her metinlerarası yaklaşımda, bir dizi metinlerarası gösterge ya da belirti yardımıyla, bir gönderge, bir alıntı, bir anıştırmanın yorumunun yapılıp anlamının çıkarılması en azından belli alanlarda ya da yazarlar konusunda uzmanlaşmış bir okurun katılımını gerektirir. Bir metindeki her tür göndergenin anlaşılması okurca belli bir çabayı zorunlu kılar.

Daha önce belirttiğimiz gibi, metinlerarası göndergeler, özellikle alıntılar, çoğu zaman tipografik göstergelerle; italik yazı ya da ayraçlarla açıkça belirtilirler. Ya da kimi zaman anlamsal belirtilerle, örneğin bir metinde yer verilen başka bir metnin yazarı doğrudan doğruya bildirilebildiği gibi, tersine yalnızca metnin başlığı ya da gönderge yapılan bir metnin baş kişisi ismiyle, alıntı yapmaya gerek kalmadan yalın bir gönderge biçiminde de bildirilebilir. Bu durumda, okurun gönderen metin ile gönderilen metin arasında anlamsal bir ilişki kurmasının yolu açılmış olur. Ancak kapalı bir metinlerarası durum söz konusu olduğunda metinlerarası belirtiler pek de kesin olmayan değişik biçimlere bürünürler. Çoğu zaman okur, yarattığı ayrışıklık izleniminden dolayı bir metne kapalı olarak sokulan bir kesitin başka bir metne ait olduğunu, kapalı bir biçimde alıntılanan sözcenin metinlerarasının kapısını araladığını anlar. Metnin bütününün dışında kalan, ona uymayan, metinden ayrı olarak yazılan (örneğin bir dizenin düz yazı biçiminde yazılmış

bir metne sokularak) bir başka metnin, gönderge metnin biçemsel ve/ya sözcüksel bütünlüğünü sarstığını görür. Metnin uzamında yaratılan bu tür kopukluk izlenimi, Riffaterre'in söylediğine bakılırsa, hep metinlerarasını işin içerisine sokar; okura metinlerarası bir göndergenin varlığını bildirir. Kopukluk ya da ayrışıklık izlenimi öyleyse metinlerarasının tanıtlayıcı belirtileridir. Riffaterre metinlerarası göndergenin izinin yalnızca bir ayrışıklık biçiminde değil, bir dilbilgisel aykırılık biçiminde de okurun karşısına çıkabileceğini söyler. *"Kuralın daha önce var olduğu tanıtlanamasa bile, okurda bir kuralın çiğnendiği duygusunu yaratan her metinsel olgu"*[1] biçiminde tanımlanan dilbilgisel aykırılık sözcüksel olduğu kadar sözdizimsel ya da anlambilimsel düzeyde de bulunabilir. Sonuçta her zaman yer aldığı bağlamda bir aykırılık, uyuşmazlık izlenimi yaratır. Böylelikle okura metinlerarası bir göndergenin varlığını bildirir, onun algılanabilmesinin yolunu açar; dilbilgisel aykırılığa bağlı olarak ortaya çıkan güçlüğün aynı zamanda bir çözümü olduğunu hissettirir. (Bilgin okur) Riffaterre, bir metinlerarası gösterge olan dilbilgisel aykırılık konusunu somutlaştırmak için, pek çok örnekten biri olan, Nerval'in *Chimères* adlı yapıtında yer alan "Delfica" adlı şiir çözümlemesini bu doğrultuda yapar.[2] Riffaterre'e göre okur, lirik bir aşk öyküsünü anlatan şiirin başlığı "Delfica" ve ilk dörtlüğün ilk dizesindeki (*"Tanır mısın, Dafné, o eski romansı?"*) "Dafné" sözcüklerinde yer alan "f" harflerinin aslında Yunanca "Delphica" ve "Daphné" biçiminde yazılması gerektiğini (okurun nasıl anlaması gerektiğini söylemeden) anlamalıdır. Son derece iyi bir ekinsel birikimi olduğu (yaptığı olağanüstü metinlerarası çözümlemeler bunu gösterir) için belleği bu aykırılıkla uyarılan, Riffaterre, bunun nedenini araştırır. Böyle hatalı

1 Michaël Riffaterre, "la Trace de l'intertexte".
2 Bkz. "La Trace de l'intertexte".

bir yazımın nedensiz olmadığını ileri sürer. Söz konusu hata, ya da aykırılık aslında metinlerarası bir göndergeyi açığa vuran ve onu bulmaya olanak sağlayan bir "İtalyanizm"i (bir İtalyan beğenisini) belirtir. Çünkü İtalyanca, Yunancadaki "ph"ı, "f"ile dönüştürerek yazar. Dafné, Delfica, mitolojide bir bilicilik merkezi haline gelmiş bir tapınak olan Delphoi'ya gönderir. Bu bilicilik merkezinin en ünlü bilici kadını ise *"Tanrı sözlerini ya da buyruklarını insanlara (...) anlatan" "Akdeniz çevresine dağılmış (iki tanesi de İtalya'da bulunan) pek çok tapınakta yaşayan başka bilici kadınlar tarafından taklit edilen", "Tanrının (yani Apollon'un) bilici kadını"* Pythia'dır.[1] Dafné, Delfica, İtalyanlaştırılmış bir bilicidir. Ancak Riffaterre bu kadarla yetinmez. Nerval'in Delphica yerine Delfica yazmasının nedenini belirtirken de, yazarın Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inde yer alan "Chanson de Mignon" adlı şiiri belleğinde tuttuğunu, şiirde bir düşlem haline gelmiş İtalya özleminin dile getirildiğini, dolayısıyla metinlerarası bir göndergenin izlerinin Nerval'in şiirinde yansılarının bulunduğunu ileri sürer ve yakınlaştırmalarını bu doğrultuda sürdürür. Goethe'nin şiirinde anlatıcı Mignon'la mutluluğu, sevdiğini ve sevgisini yeniden bulacağı ülkeye dönmeyi düşler. Goethe'nin şiiri özlemden, umuttan söz eder. İtalya *"kaybolan"* ve *"yeniden bulunacak cennetin yazınsal yeri"*, bir düş ülkesi olmuştur hep. Öyleyse Goethe'nin şiirinde Mignon'a bağlı olarak, Dafné ve Delfica'daki "f" harfleri yazarın özlem, umut, düşlem anlamına gelen İtalya'yı, İtalya sevgisini dile getirir:

Mignon:
"Tanır mısın o limonların çiçeklendiği
Koyu yapraklar içinde portakalların
Altın külçeler gibi yandığı memleketi?

1 "La Trace de l'intertexte".

Defneler yükselir, susar mersinler
Tanır mısın o ülkeyi
Oraya! Oraya!
Göçmek istiyorum, ey sevdiğim seninle!"

Delfica:
"Tanır mısın, Dafné, o eski romansı
Altında yalancı çınarların ve defnelerin
Zeytin ağaçları, mersinler ve sallanan söğütlerin
Hep yeniden başlayan o aşk şarkısını?"[1]

Riffaterre, ayrıca giriş tümceleri ve bitki adlarının benzerlikleri dolayısıyla iki şiir arasında koşutluk bulunduğunu söyler.

Riffaterre'in önerdiği çözümleme yönteminden çıkan sonuca göre, dilbilgisel aykırılık önce okuru uyarır; ardından okur bilmecenin çözümünü, metinlerarası göndergenin izinden yola çıkarak bulmaya uğraşır. Metinlerarası göndergeyi algılamak için Riffaterre'in önerdiği bu yaklaşım, metnin ayrıntılarını yorumlayabilecek, anlamını çıkarabilecek bilgin bir okura seslendiğinden uygulanması, onun metinlerarası göndergenin varlığını sezip açığa çıkarması, yeni bir metindeki anlamını bulması son derece güçtür.

Metinde açıkça belirtilen ya da kapalı olarak yer aldığı bağlamda bir aykırılık yüzünden duraksayan okurun, söz konusu aykırılığı saptayıp çözümlemesi, anlamını bulması ekinsel birikimine, büyük ölçüde de belleğinin etkinliğine bağlıdır. Belleği, onu, okuduğu metne sokulan ayrışık bir metin konusunda

1 Goethe, *Seçme Şiirler*, çev. Selahattin Batu, MEB, 1963, s. 149; Gérard de Nerval, *Les Chimères*, bkz. Jacques Geninasca, *Analyse Structurale des Chimères de Nerval*, Neuchatel, A la Baconnière, 1971.

uyarır. Okur, daha önce bir yerlerde okuduğu metnin arayışına belleğinin uyarışıyla çıkar.

Okur çoğu zaman bir metnin bağlamına sokulan, daha çok klişeleşmiş bir sözcük ya da bütünüyle bir yazara özgü bir anlatış biçiminden yola çıkarak kaynak metne ulaşır, gönderen metindeki ayrışık unsurun anlamını çözer. *La Mise à Mort*'da, Aragon'un, doğal bir unsuruymuş gibi bir tümcede, Shakespeare'in *Hamlet*'indeki *"olmak ya da olmamak"*[1] sözlerine yer vermesine, üstelik yazarın adını anmamasına karşın, metinlerarası göndergeyi bulmak okur için son derece kolaydır. Benzer biçimde, bir yazınsal türe özgü izlekleri, anlatış biçimlerini, basmakalıplaşmış sözleri, klişeleri az çok bilen bir okur, metinlerarası göstergeler olmasa bile, bir ölçüde bir göndergenin kaynağını nerede araması gerektiği konusunda yönlendirilir. Dikkatli bir okur, belli, sivrilmiş, kalıplaşmış, klişeleşmiş sözcüklerin belleğinde uyandırdığı çağrışımlarla metinlerarası bir göndergenin kaynağına ulaşır.

Bir metinde ayrışıklık bildiren hiçbir metinlerarası gösterge olmadığı durumlarda, metinlerarasının varlığını algılamak için yine okurun belleğine ve ekinsel birikimine gereksinim duyulur. Buna göre, Montesquieu'nün *Les Lettres Persanes*'ında, Roxane'ın, efendisi Usbek'e yazdığı son mektupta (161. Mektup), *"aşk çılgınlıklarının en uç noktalarını anlatmaktan, kendisinin bile duyamadığı coşkuları sahneye koymaktan hoşlanan"*[2] Racine'in *Phaidra*'sına bir gönderme yapıldığı söylenebilir:

Les Lettres Persanes:

"Seni acılar altında ezdikten sonra, hâlâ cesaretime seni hayranlık duymaya zorlamam mümkün mü acaba? Ama işte bitti: Zehir beni öldürüyor; artık kalmadı halim (ma force m'aban-

1 Aragon, *la Mise à Mort*, s. 255.
2 Montesquieu, *les Lettres Persanes*, Paris, Livre de Poche, 1984, s. 361.

donne); kalem elimden düşüyor; zayıfladığımı hissediyorum, nefretimin de; ölüyorum."[1]

Phaidra:

"Uzun bir yoldan inmek ülkesine ölümün
İçtim, yayıldı ateş gibi damarlarıma
Bir zehir ki Medeia getirmiş Atina'ya
Artık şimdi kalbime kadar varan ağu
İçimi bilmediğim bir soğuklukla doldurdu. (...)
Ölüm de gözlerimin alırken ışığını
Kirlettiğim güneşe veriyor parlaklığını."[2]

Her iki metnin bağlamındaki pek çok unsur, okuru aralarında, özellikle de kişiler arasında (Roxane ve Phaidra) yakınlaşma kurma olanağı verir. Her iki kahraman da kölelikten kurtulmak için; Tanrıların lanetlediği, *"bir bela ateşi"* içerisine attığı Phaidra, yazgısından, suçlu ve yakıcı bir tutkudan (zinadan); Usbek'in hareminin gözdesi Roxane ise saraydan kurtulmak için, intihar eder. Yapıtın sonunda her ikisi de efendilerine sadık kalmadıklarını itiraf ederler. Yapıtları trajik bir son bitirir. Ayrıca Roxane'ın mektubunda Montesquieu'nün kullandığı anlatım biçimi Racine'inkine son derece yakındır. Roxane'ın ruh yüceliği, kullandığı dil onu Racine'in trajik kahramanıyla aynı konuma getirir. Tutkusunu (*"Bende aşktan kaynaklanan coşkuların izine rastlamadığına şaşırmıştın"*) ya da Usbek'in yasaklamalarına aldırmadan işlediği suçları itiraf ederken (*"Bu acılar da yaşamımla sona erecekler. Ah hain Usbek, yaşamım kısa olacak! Tüm bu hakaretlere bir son vermen için sana zaman*

1 A.g.y., s. 305.
2 Racine, *Phaidra*, s. 86-87.

vermeyeceğim")[1] kullandığı sözcükler klasik trajediyi hatırlatır. Üstelik Roxane adı, Racine'in bir başka oyunu, *Bajazet*'ye gönderir. Her ne kadar, yazarın, trajedinin anlatış tarzına benzer bir dil kullanması, Roxane adı, izleksel düzeyde benzerlikler vb. unsurlar metinlerarası göndergenin açık belirtileri olmamakla birlikte, yine de Racine'i, Klasik söylemin biçemsel özelliklerini, Montesquieu'nün metnini bilen dikkatli bir okuru, onun metnindeki *"ma force m'abandonne"* (artık kalmadı halim) tümcesinin *Phaidra*'dan yapılan bir alıntı olduğu sonucuna götürebilir. *Phaidra*'nın I. perde III. sahnesi, Phaidra'nın hizmetçisi Oynone ile arasındaki şu sözlerle başlar:

"Duralım, Oynone'ciğim, öteye gitmeyelim.
Yürüyemeyeceğim, artık kalmadı halim." ("Ma force m'abandonne")[2]

Ancak Roxane, Phaidra'nın sözlerini bilerek yinelemez, çünkü alıntı belirtilmemiştir. Doğrudan kişi bu sözleri üstlenmediğinden iki kahraman arasında yaklaştırmayı okur kendisi yapar. Alıntıyı bulmak ve yorumlamak okura düşer. Alıntıyı bildiren, metne ayrışıklık özelliği kattığını belirten hiçbir metinlerarası gösterge, hiçbir "iz", ya da, Riffaterre'in deyişiyle, hiçbir "dilbilgisel aykırılık" olmadığından, alıntıyı bulup çıkarmak çoğu zaman olanaklı değildir.

Okurun belleği metinlerarası göndergenin bulunabilmesi için temel rol oynar. Metinlerarası göstergelerle metne ayrışık unsurların katıldığı bildirilebildiği gibi, metinlerarası göndergeyi çıkarabilecek hiçbir göstergenin olmadığı durumlarda, okuduğu metnin başka bir metne gönderdiğini kendi belleği yardımıyla okur çıkarır. Ancak belleğin iki metin arasında kurduğu

1 *Les Lettres Persanes*, s. 301.
2 *Phaidra*, s. 15.

her tür sıradan, rastlantısal yaklaşımların bir metinlerarasını devinime geçirdiği düşüncesini her defasında benimseyip, okumada öznel bir yaklaşım içerisine düşmekten kaçınmak gerekir. Çünkü, okurken edinilen, çoğu zaman öznel bir izlenimden başka bir şey olmayan her sıradan çağrışım ya da göndergeyi, hiçbir tanıtlayıcı özelliği olmadan, *"aşırı bir yoruma"* tabi tutmaya uğraşarak metinlerarası olgunun varlığını göstermeye uğraşmak, gerçek somut bir metinlerarası yaklaşıma ve onun yorumuna zarar verebilir. Öyleyse bir metnin, açık ya da kapalı ancak somut olarak, bilinçli olarak gönderdiği başka metinlere ait sözceler metinlerarası çerçevesinde değerlendirilmelidirler. Okurun ekinsel birikimi ve belleği ancak böyle bir görüngüde kalmak koşuluyla geçerlidir.

Her metinlerarası biçim bir yorumu gerektirdiğine göre, bu yorumu yaparken yazıyla belirlenen anlamın stratejisini göz önünde tutmak gerekir. Metinlerarası bir göndergenin yorumu, Riffaterre'in yaptığı gibi, dâhice ama öznel bir okumaya göre değil, tüm metinde verilmek istenen bildiri/bildirilere bağlı olarak yapılmalıdır. Dolambaçlı bir yazı kullanan kimi yapıtlarda bir metinlerarası göndergeyi yorumlayıp anlamını yapıtın bütününden hareketle açığa çıkarmak okurun işidir. Kimi metinlerarası biçimler ise hem okurun belleğine ve bilgisine gereksinim duyar hem de bir kesitin askıda kalmış, gizli anlamını yine yapıtın bütününü göz önünde tutarak, kendisinin kurmasını gerektirir. Özellikle bu biçimlerden, yapıtların ya da bölümlerin başlarında yer verilen, Genette'in "yan-metinsellik" (paratextualité) başlığı altında ele aldığı tanımlıkları (épigraphe), söz konusu bölüm ya da metnin bütünüyle ilişkilendirmek bütünüyle okura düşer.

Kısaca "tanımlığı" tanımlamak gerekirse: Bir yapıtın ya da yapıttan bir bölümün başında, tek başına yer alan alıntı olarak tanımlanabilecek "tanımlık", alıntılayan yazarın sesi ile alıntı-

lanan yazarın sesi, sözce ile sözcelem arasında hem bir uyuşum hem de uyuşmazlık belirten metinlerarası bir göndergeyi söz konusu eder. Alıntılayan yazar, az çok alıntıladığı yazarın sesiyle özdeşleşir. Tanımlık da, ötekiler gibi, bir alıntıdır. Ancak sıradan bir alıntı değildir. Bir metnin ya da bölümün hemen başına yerleştirilerek, kimi zaman ait olduğu yazarın adı belirtilerek, izleği, anahtar sözcükleri ile yer aldığı metin ve başlığıyla ilişkilidir. En öze indirgenmiş bir tür önsöz, "önsözün bir özeti", *"alıntının özü"*, *"sözceleme ayrıcalıklı bir biçimde sokulan bir ikon"*dur.[1] Bir metni başka bir metinle ilişkilendirerek bir benzeşiklik ilişkisi kurar. Bir sayfa başında yalnız başına yer alarak *"kitabı temsil eder"*, kitabı ve anlamını indirgeyip özetler. Ancak yer aldığı yapıtın başında, Michel Charles'ın söylediği gibi, tanımlık *"ne olduğunu bilmeden düşünmeye götürür."*[2] Öyleyse bir metinlerarası gönderge olarak algılanan tanımlığın anlamını okur çıkarmalıdır; okur, bir geri-sapımsal ve metin-dışı okumayla etken bir biçimde bir yapıttaki tanımlığın anlamını bulmaya katkıda bulunur. Her tanımlık, alıntılayan metnin bağlamının, izleksel olduğu kadar örgesel, betisel vb. yönden ilişkilendirilerek yorumlanmasını, anlamın çözülmesini gerektirir. Bir yapıtın ya da bölümlerin başında bir süs unsuru olarak yer almaz, bir yeniden okumayı ve yorumlanmayı zorunlu kılar. Dolaylı olarak yapıtların başından başlayarak anlamı en kısıtlı yoldan, çoğu zaman tek bir sözcüğe, örgeye, betiye indirgeyerek, ta başından metnin anlamını kapalı olarak özetler. Metindeki dağınık izleklerin anlamlarını, tüm yapıtın öncesi ve sonrasını, yazarın yaşamöyküsünü vb. göz önüne alıp, geri sapımsal bir okumayla tanımlığı yorumlamak okurun işidir. Okur hem tanımlığın anlamına ulaşır hem de alıntılanan kesitin nasıl okunup yorumlanması konusunda bizi yönlendirir. Tanım-

1 Antoine Compagnon, *la Seconde Main*, s. 337.
2 Michel Charles, *l'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, 1985, a. 143.

lıklar, metnin anlamını gizlice bildirdikleri için bir yeniden okumayı gerektirirler.

Tek bir örnekle, Aragon'un, *la Mise à Mort*'un ilk sayfasında, Boris Pasternak'tan alıntıladığı ve yapıtının başında ayrı bir sayfada yerleştirdiği tanımlık, metinlerarası bir belirti olarak, romanın temel izleklerinden, yaşlılık ve ölüm korkusunu başından başlayarak özetler:

"Or être vieux c'est Rome qui,
Au lieu des chars et des échasses,
Exige non la comédie,
Mais que la mise à mort se fasse"[1]

La Mise à Mort'u yazdığında altmış sekiz yaşında olan yazar, bir bakıma artık bu yapıtıyla *"kendini ölüme hazırlar"*.[2] Madame de Chantres gibi anlatıcı da *"yüzünü öteki tarafa döndürerek"*[3] artık toplumsal yaşama sırt çevirir, yalnız kalmayı yeğler ve hep başka kitaplara başvurarak *"belleğinde yitirdiği kendinin öteki imgesini"*[4] yani genç yüzünü bulmaya uğraşır.

Okurun yalnızca tanımlıkları değil, metinlerarası yöntemlerden herhangi biriyle alıntılanan her sözcenin ya da kesitin anlamını yorumlaması beklenir. Alıntılar kadar sıradan göndergelerin, kapalı alıntıların, yani anıştırmaların yeni metindeki anlamlarını çözmek, onların yeni bağlamdaki varoluş nedenlerini anlamak için yine büyük ölçüde okurun belleğine ve bilgisine gereksinim duyulur.

1 Aragon, la Mise à Mort. *"Yaşlanmak Roma demektir oysa / Yoktur ihtiyacı savaş arabalarına ne de cambazlara / Düşkünü değildir de komedyanın / Yeter ki ölüme geçiş gerçekleşsin."*
2 Madame de La Fayette, *la Princesse de Clèves*, Gallimard, 1972, s. 173.
3 A.g.y., s. 173.
4 *La Mise à Mort*, s. 34.

Aragon'un *les Yeux d'Elsa*'sındaki çok sayıda metinlerarası göndergenin, metinlerarasının yolunu açan benzetmelerin anlamları, ancak yazarın içerisinde yaşadığı, tanığı olduğu koşulların göz önünde tutulmasıyla çıkarılabilir. Nazi yönetimiyle işbirliği yapan Vichy hükümetinin yapıtına sansür uygulamaması için, direnişçi yazar Aragon, metinlerarası göndergeler ve anıştırmalar ile, içerisinde yaşadığı kargaşa ortamını dile getirir ve Nazi yönetimini, Vichy hükümetini, işgali üstü kapalı olarak eleştirir. Böylelikle kapalı, dolaylı bir söyleme başvurarak, yapıtında yer verdiği göndergeleri büyük ölçüde siyasal anlamlarla doldurur. Gerçekten de Aragon, metinlerarası göndergeleri bilerek seçtiği bir strateji doğrultusunda kullanır. Ortak bir mirasın ürünü olan yapıtlardan yaptığı alıntılar II. Dünya Savaşı sırasında ülkeyi istila eden, ikiye bölen Nazilerin acımasız tutumları karşısında Fransız dilinin ve ekininin içerisine düştüğü (düşürüldüğü) acıklı durum konusunda okurun (Fransızların) belleğini canlı tutmak ve bilinçlendirmeye yöneliktir. Aragon, yapıtında iletisini okura, aynı acıklı yazgıyı paylaştığı yurttaşlarına açıkça veremediğinden, başka yapıtlara yaptığı göndergelerden yararlanır. Metinlerarası göndergelerle yüklediği gizli anlamları bulup çıkarmak bu durumda okura düşer.

Aragon, yapıtında ulusal kimliğin yok edilme tehditleri karşısında, ortaçağ ozanlarını yüceltir, aynı zamanda, üstü kapalı olarak Fransız diline, ekinine sahip çıkılması ve bir birlik isteğini de dile getirir. Ozan'ın "ben"inin yanına "biz"i katarak birlik arzusunu belirtir. (*"Biz bu kötü tattan birileriyiz"*)[1] Şiirin ülküsü tüm Fransızları bir araya getirmek, kaynaştırmak olmalıdır. Ortak mirasın şiir yoluyla yeniden işlenmesiyle Fransa'da ortak bir kimliği yeniden kurmak olasıdır. Aydınların sürdürdüğü direniş

1 Louis Aragon, "Plus belle que les larmes", *Les Yeux d'Elsa,* Paris, Seghers, 1975, s. 82.

Halkın direnişiyle birleştiğinde, ulusal ekin artık bölünemez olur; seçkin ekini, kitle ekini diye bir ayrım ortadan kalkar, her kesim, gücünü, kökenini aldığı ekine ve ekininin yeşerdiği ulusuna dört elle sarılır. Vatana bağlılık, vatan sevgisi üzerinde işgalci Almanların etkisi kalmaz. Çünkü vatan sevgisi indirgenemez. Aragon, "Plus belle que les larmes"da şöyle yazar:

"Bir şairi suskunluğa mahkûm edebilirsiniz
Ve gökyüzünde uçan bir kuşu da forsa olmaya
Ama asla alamazsınız elinden Fransa'yı sevmek hakkını
Ayrıca bilmeniz de gerekir ki hiçbir halt edemezsiniz."[1]

Bir ozan zorla sessiz kalmaya zorlansa bile, ötekiler onun yerine başkaldırır, ozanın üzerinde durduğu ulusal marşı yineler:

"Hiç kimse elimizden alamaz bu türkümüzü
Asırlardır gırtlaklarımızdan yükselen"[2]

Ulusal marş Phenix'e dönüşür, küllerinden hep yeniden doğar, yolunu amansızca sürdürür, çünkü ulusal mirasla beslenir, bu miras ona yolunu gösterir, gücünü verir.

Aragon'un şiirlerinde dile getirdiği sonsuz vatan sevgisi, işgalci Nazilere ve onların işbirlikçisi Vichy yönetimine, buna bağlı olarak savaşa karşı çıkması ve Fransızları birlik olmaya çağırması *les Yeux d'Elsa*'daki metinlerarası göndergelerin hangi doğrultuda yorumlanması ve anlamlarının çıkarılması konusunda okurun göz önünde tutması gereken etkenlerdir.

1 L. Aragon, *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, çev. Bahadır Gülmez, Kavram, 1997, s. 72.
2 "Plus belle que les larmes", *les Yeux d'Elsa*, s. 87.

Aragon, özellikle ortaçağ yazarlarının yapıtlarına yaptığı göndergelerle tanığı olduğu güncel koşullar arasında koşutluk kurar. "Richard Coeur-de-Lion" adlı şiiri okuru doğrudan XII. yüzyıla gönderir. Böyle bir gönderim, andığımız nedenlere bağlı olarak boşuna değildir. Söylemin saptırıldığını anlamak, XII. yüzyılda halk ozanı (trubadur) Blondel de Nesle'in anlattığı Aslan Yürekli Richard efsanesiyle ilişki kurmak yine okura düşer. Efsaneye göre, Kral Richard, Haçlı seferinden dönerken, Avusturya'da Dük Léopold tarafından esir alınır ve İmparator VI. Henri'ye teslim edilir. Şiir, aradan sekiz yüzyıl geçtikten sonra, Aragon ile esir kralın içerisinde bulundukları benzer durumu dile getirir. Eski bir efsane ile Aragon'un içerisine düştüğü durum tam olarak uyuşur. Aslan Yürekli Richard, Aragon'un ikizi (double) olur. 1941 yılında, gizlice sınırı geçtiği için Aragon tutuklanıp Tours şehrinde hapse kapatılır. Aslan Yürekli Richard efsanesine göre, trubadur (halk ozanı) Blondel de Nesle, esir kralı hapisten kurtarmak için yollara düşer. Aragon da hapisten kurtulmaya uğraşır. Blondel, sonunda kralı bulup hapisten kurtarır. Blondel'in, Aslan Yürekli Richard'ı bulmasına olanak sağlayan şey ise, her ikisinin de tanıdığı, bildiği bir şarkıdır. Aragon, şiirinde, Blondel'e benzeyen (Blondel tüm Fransızları simgeler), onun söylediği şarkının sözlerini duyup anlayan her kesimden Fransıza seslenerek, "işgal edilmiş" ülkelerini kurtarmaları için elbirliği etmeye çağırır:

"Tüm çobanlar, denizciler, rahipler,
Arabacılar, bilginler, kasaplar,
Söz cambazları, ressamlar,
Ve pazardaki kadınlar."[1]

1 "Richard Coeur-de-Lion", *les Yeux d'Elsa*, s. 73.

Metinlerarası göndergenin altından tüm Fransızların birleşmesi, elbirliği etmesi çağrısı çıkar. Metinlerarası bağlamda, göndergenin anlaşılabilmesi, Aslan Yürekli Richard efsanesi yanında yazarın içerisinde yaşadığı tarihsel, toplumsal ve bireysel koşulların bilinmesini ve hepsinin ilişkilendirilmesini gerektirir.

Les Yeux d'Elsa tek bir efsaneye göndermekle kalmaz. Aragon sansüre uğramamak için şiirlerinde çok sayıda başka göndergeye üstü kapalı olarak yer verir. Tarih ve yazınsal kahramanların serüvenleri hep Aragon'un tanık olduğu güncel tarihle, işgalle ilişkilendirilmelidir. Şiirlerde, ozan, Fransız yazınının ünlü simalarına, Ortaçağ şövalye yazınında cesaretleri olduğu kadar Kadın'a, Sevgili'ye yaptıkları hizmetlerle ünlenmiş kahramanlara: Perceval'a, Lancelot'ya, Tristan'a, daha pek çok kişiye gönderir. "Les Plaintes"de ozan, savaş yüzünden ayrılan ya da birbirlerini görmelerine izin verilmeyen çiftlerin, karı-kocaların, sevgililerin acılarını dile getirir. Bu acıları dile getirirken Aragon yine efsanevi sevgililere gönderir: Olivier de Magny ve Louise Labé, Michel Ange ve Vittoria Colonna, Tristan ve İseut, Le Cid ve Chimène, Hector ve Andromaque, Pétrarque ve Laure, Lancelot ve Guenièvre, Francesca ve Paolo, Bérénice ve Titus, Juliette ve Roméo, Rancé ve Montbuzan Düşesi. Ozan, bu parçalanmış ve gerçekleşmesi olanaksız aşklara yapılan göndermelere kendisiyle Elsa'nın, yine savaş sırasında çok sayıda kadın ve erkeğin yaşadıkları ayrılık acılarını dile getirmek için başvurur:

"Dört yüzyıl geçti ve yine onlara söylüyorum
Ne bir şey değişti, ne de yüreklerimiz
Hep gölge hep acı var
Geçtiğimiz ıssız yollarda
Fransa ve Sevgi aynı gözyaşları döküyor
Hiçbir şey şarkılarla bitmiyor."[1]

1 "Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour", *les Yeux d'Elsa*, s. 64.

Ortak trajedi, artık sevgi zamanı değildir. (*"Kadınlar sevginin görüntüsünü yitirdiler."*)[1] Birbirlerinden ayrılan kadın ve erkekler, artık gerçekleşmesi olanaksız âşklar, Fransa içerisinde yaşanan parçalanmışlığın bir imgesi olurlar.

Aragon, yine bir başka şiirinde, "Lancelot"da, doğrudan Chrétien de Troyes'nin *le Chevalier à la Charrette* adlı romanına gönderir. Şiirin okurca anlaşılması, doğal olarak Chrétien de Troyes'nin bağlı olduğu yazınsal geleneğin, yapıtlarında öne çıkan izleklerin neler olduklarının bilinmesini, ardından yine Aragon'un içerisinde yaşadığı tarihsel-toplumsal koşulların göz önünde tutulmasını gerektirir. Bir ortaçağ romanına yapılan göndergenin XX. yüzyılda yazılmış bir şiirde aldığı yeni anlamı okur ancak böyle bir yaklaşımla çıkarabilir.

Aragon, Chrétien de Troyes'yi, şövalye ruhunu (la morale courtoise) ve geleneğini en iyi biçimde sürdüren, şövalye romanlarının en gözde yazarlarından birisi olarak görür. XII. yüzyılın ikinci yarısında, savaşlardan bitkin düşmüş, Kuzey ve Güney diye ikiye bölünmüş (tıpkı Aragon'un içerisinde yaşadığı 1940'lı yıllarda olduğu gibi) Fransa'dan tüm Avrupa'ya yayılan, sevgiyi, kadını yücelten *"şövalye ruhu, bu yeni ahlak anlayışı, bilindiği gibi, çekip giden Haçlılardan boşalmış saraylarda, Eléonore d'Aquitaine ve kızları Marie de Champagne ve Alix de Blois'nın çevresinde filizlenip boy attı. Bu ahlak, derebeyi barbarlığına karşı tepkidir; Hıristiyanlığı, kocanın karısına karşı zorbaca egemenliğine dönüştüren derebeylerinin ahlak anlayışından kadınların öç almasıdır." "Adalet tutkusunu, şövalye ruhunu, güçsüzleri koruma duygusunu, yüce düşünceler önünde coşkuyu, bu ahlak taşıdı bütün Avrupa'ya."*[2] Aragon'a göre, şövalye ahlakı en güzel Chrétien de Troyes'nin ro-

1 "Plainte pour le grand descort de France", *les Yeux d'Elsa*, s. 68

2 Bkz. Aragon, *Gerçekçiliğin Boyutları*, çev. Erdoğan Alkan, Toplumsal Dönüşüm Yay., 1996, s. 70-71; ya da "la Leçon de Ribérac", *les Yeux d'Elsa*, s. 113, 129-130.

manlarında işlenir. "Lancelot" adlı şiirinin 13-16. dörtlükleri bu romana gönderir. Bir şövalyenin Kral Arthur'un karısı Guenièvre'i kaçırıp uzak bir ülkede tutsak etmesi üzerine, kraliçeye uzun süredir tutkun olan Lancelot, sevgilisini kurtarmaya gider. Sevgi o denli güçlüdür ki Lancelot, atını kaybetmesinin ardından, gururundan ödün vererek mahkûmların taşındığı bir arabaya binmeye razı olur. Kendini bir korkak gibi gösterip, kraliçe Guenièvre'in yapmasını istediği her şeyi yapar, giriştiği kavgalarda yenebileceği şövalyelere istemeden yenilir, tehlikelere atılır. Ancak sevgi mutlu sonla biter: Onca acılı deneyimlerin sonunda kadın sevgilisini kabul eder.[1]

Aragon, Chrétien de Troyes'nin roman(lar)ından kimi dersler çıkarır. Ona göre sevgi, insanın bağlı olduğu yüce bir değerdir; gücü ve gururu aşar. Sevgi aynı zamanda toplumun hizmetinde gösterilen etken cömertliğin ödülüdür. Çünkü sevgi ölüme karşı (Nazilerin saçtığı) mücadele etmek ve galip gelmektir. İçerisinde yaşadığı trajik güncel, şövalye değerlerine bağlı kalan erkeği, kendi yaşamını ve sevgisini savunmak için mücadeleye iter. Nazilerin güç kültü karşısında şövalye ahlakının değerleri yeniden güncelleşir. Erkek gücünü aşktan, anılardan, mutlu gelecek düşlerinden alır. Sevgisi umut kaynağı olur. Aragon kadını yüceltir. Çünkü kadının *"sürmekte olan barbarlığa karşı tepki gösterme değerine sahip olduğunu"* düşünür.[2] Bu nedenle, kadın kültü ile alay edenler karşısında Aragon ortaçağın "aşktan deliye dönmüş', Lancelot, Tristan gibi kahramanlarıyla özdeşleşmeye razıdır:

"Ben arabalı şövalye denen şövalyeyim
Aşk onu sürükler, bilmez neden kaygılanacağını."[3]

1 André Lagarde, Laurent Michard, *Moyen Age, les grands auteurs français du programme*, Bordas, 1963, s. 59.
2 "La leçon de Ribérac", s. 136.
3 "Lancelot", *les Yeux d'Elsa*, s. 91.

Ortaçağ romanlarındaki tipler 1942 yılının savaş ortamında, Aragon'a esin kaynağı olurlar. Kadının değerini göstermek için, onun arayışına çıkan, türlü serüvenlere atılan Lancelot gibi, Aragon da Fransa'nın yaşadığı trajediye kayıtsız kalmaz.

Aragon her alanı, sevgiyi bile kaplayan, çizilmiş bir yazgıyı, bir diktatörlük egemenliğini kabullenmez. Çoğu yazar ve ozanın savaş sırasında sus pus olmalarını eleştirir, içerisinde yaşanılan trajediye kulak tıkayıp arı şiir yazma sevdasında olan çağdaş yazar ve ozanların *"deli zırvalarıyla"* alay eder, Vichy hükümetinin uygulamalarını, Fransa'nın Nazilerin eline bırakılmasını reddederek, tüm metinlerarası göndergelerle "haksızlığa" karşı çıkar. Şövalye romanlarının benimsettiği "özgür kılma" öğretisi, Nazi düşüngüsünün benimsetilmeye çalışıldığı güncel bağlamda yeni bir anlam kazanır. Aragon, Chrétien de Troyes'nin, şövalyeliği adaletin hizmetinde örnek bir mesleğe dönüştürdüğüne inanır. Sevgiyi ve şövalyeliği birleştiren Chrétien de Troyes'nin romanlarında olduğu gibi, Aragon önce sevgiden yanadır. Ancak Lancelot gibi silahı eline alıp özgürlük için çarpışmayı da bilir. Çünkü, *"silah kullanmasını bilmeyen insanın yaşamaya da hakkı yoktur."*[1]

Lancelot'dan başka, Aragon, Chrétien de Troyes'nin bir başka roman kahramanı olan Perceval'e göndermede bulunur. Şövalye ahlakının yüce, en yetkin örneği olan Perceval, Lancelot gibi, kadınları ve güçsüzleri koruyan, *"tüze dağıtıcısı"* gezgin bir şövalyedir. *"Fransız adını, Fransız olmayı hak etmiş Fransızın en somut simgesidir."*[2] Aragon, *"ülkesi tarihinin bilincindeki her Fransızı, Perceval'de somutlaşmış kahramanlıklarını, Perceval'de somutlaşmış Fransa'yı tanımaya ve işgal altındaki ülkesini savunmaya"*; Lancelot, Perceval, Tristan, Cligès'ye benzeyen pek çok yiğidi, kadınların olduğu kadar Fransa'nın

1 "La leçon de Ribérac", s. 135; *Gerçekçiliğin Boyutları*, s. 71.
2 A.g.y.

onurunu ve Fransa'yı korumaya, Chrétien de Troyes'nin yapmak istediği gibi,[1] birlik olmaya çağırır. Aragon çağrısını her kesimden Fransıza, hatta silah kullanmasını bilmeyen, ancak içerisinde bulunulan koşullar nedeniyle öğrenmesi gereken kadınlara bile seslenir. Kadını, Perceval ve Lancelot ile özdeşleştirir.

Aragon'un antik dönemlerden alıntıladığı pek çok kadın figürü, (Elsa'yla birlikte) yine Fransa'nın içerisinde bulunduğu acıklı durumu dile getirir. "L'Escale" adlı şiirinde, Ovide'in *Métamorphoses*'unda (IV. ve V. kitapları) anlattığı Andromeda söylenine gönderir. *"Aithiopia kralı Kepheus'la Kassiepeia'nın kızı"* Andromeda, Tanrı'nın ülkeye korkunç bir deniz canavarı salması üzerine birkaç mücevher takılıp süslenerek, Zeus tapınağının kâhininin önerisiyle, bir kayanın üzerine bağlanarak, canavara kurban olarak sunulur. Canavar, Andromeda'yı parçalamak üzere yaklaşırken, Perseus gökten iner ve canavarı öldürür. Sonra onunla evlenir.[2] Aragon söyleni içinde yaşadığı güncele ve Fransa'nın durumuna uyarlayarak yineler. Bir kayaya zincirlenmiş, Perseus'un gelip kendisini kurtarmasını bekleyen Andromeda, etrafı kuşatılmış, bir kurtarıcı bekleyen Fransa'yı ve Fransızları simgeler. Ancak Andromeda'yı kurtaracak Perseus bir türlü gelmez. Sonra bir gün bir gemi gelir. Zengin, ruhsuz yolcuları aldırmadan Adromeda'yı izlerler.[3]

Ancak Andromeda'yı kurtaracak Perseus olmasa da Arşimed vardır.[4] Dâhi bir matematikçi olan Arşimed, aynı zamanda doğduğu şehir olan Syracuse'ü Romalılara karşı icat ettiği değişik savaş makineleri ve hileleriyle üç yıl boyunca savun-

1 *"Chrétien de Troyes'nin yapıtlarından çıkardığımız ilk ders, bütünüyle doğuştan Fransız ruhunu temsil eden kuzey ve güneyin (taşra aşkı ve kelt efsanesi) kaynaşmasıdır. Bu birlik olmamızı öğretir bize"*, "la leçon de Ribérac", s. 129.
2 Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 41.
3 "L'Escale", *les Yeux d'Elsa*, s. 56.
4 A.g.y., s. 57.

muştur. Aragon, Andromeda söylenini yeniden yazarak Fransa'nın yerinel (alegorik) bir tablosunu sunarken, aynı zamanda "bülbül"ün sesiyle gücül Arşimed'lere seslenerek düşmana karşı mücadeleye çağırır.

Bir başka tarihi sima, Hector'dan dul kalan Andromaque ise, kocasının sevgisine hep sadık kalarak, Pyrrhus'ün karısı olmayı reddeder. Andromaque, insan değerlerine sadakati dile getirir. Tutsaktır ama isteyerek tutsaklığı seçer. Ölenlere ve yine 1941-1942 yıllarında savaşın en karanlık anlarında öldürülen direnişçilerin anılarına sadık kalır.[1]

Aragon için, eski metinleri incelemek "ortaçağa bir kaçış" değildir. O dönemde yaşamış kahramanlar ve kahramanlıklarla bugün arasında ilişki kurarak, dili, ekini, insanı tehdit eden, içerisinde yaşadığı dönemde Fransızların birliğinin temeli olan dilin gizlerini, güzelliklerini yeniden keşfetmek, böylelikle birlik ülküsünü pekiştirmek ister.[2]

Tarihsel bilgiler okurca, hem şiirlerin anlaşılmasına hem de kapsadıkları değerlerin algılanmalarına olanak sağlar. Aragon, "la leçon de Ribérac"ta, halk ozanlarının yücelttikleri, Fransa'nın bütün Avrupa'ya yaydığı "şu uygarlık" olarak sunulan şövalye aşkın izleklerini ve ileri çıkardıkları düşünceleri yeniden kullanarak ülkesinin içerisinde bulunduğu tehlikeye dikkat çekerek tüm Fransızları birlik olmaya çağırır. Çünkü Yseut, Chimène, Bérénice, Elvire, Laure, Hélène, Louise Labé gibi, hepsi de aynı zengin ekinin parçası olan, sevilen, hayranlık duyulan kadınlar, sahip oldukları yüce değerler, savaş zamanı Nazilerce yok edilmek tehlikesiyle yüz yüzedirler. Tüm Fransız dili ve ekini aynı tehlikenin içerisinde bulunmaktadır.

Aragon yalnızca ortaçağ yazarlarının yapıtlarındaki izleklere gönderme yapmakla kalmaz. Daha yakın tarihten de, özellik-

1 "Contre la poésie pure", *les Yeux d'Elsa*, s. 81
2 "La leçon de Ribérac". Bkz. *Gerçekçiliğin Boyutları*, s. 72.

le de XIX. yüzyılda romantik yazar Alfred de Musset'nin "la Nuit de Mai", "la Nuit de Décembre", "la Nuit d'Août", "la Nuit d'Octobre" adlı şiirlerinden esinlenerek "Les Nuits" adlı şiirinde yine askeri bozgun dönemlerini ve ardından gelen karmaşayı dile getirir. Fransız birliklerinin Dunkerque'ten gemiye bindikleri o acılı geceyi, yenilmiş, canlı ve ölü iç içe geçmiş askerlerin sığındıkları geceyi, yazarın ve Elsa'nın sürgün gittikleri geceyi (Nice'e), savaş öncesi Paris'te geçirdikleri o eşsiz gecelerin anılarının çağrıştırıldığı geceleri, geceye boğulmuş Nice'i anlatır.

Musset'nin yazdığı dört gece şiirinde,[1] yazarın Georges Sand'dan ayrılmasının ardından yaşadığı aşk acısı ve Esin Perisi'nin, ozana şiirin yolundan ayrılmaması çağrısı dile getirilirken, Aragon'un yazdığı "gece" şiirlerinde savaşta uğranılan bozgun ve işgal yılları romantiklerin duydukları acılara benzer acılarla yeniden yazılır. Her iki yazarın ortak yanı acıyı doğrudan kendilerinin yaşamış olmalarıdır. Aragon'un yapıtında yer verdiği bir başka şiirde belirttiği gibi, *"gözyaşları birbirine benzer"*.[2] Ancak 1940 yılı mayıs-haziran ayında alınan yenilgi bu acı yaraya yeni bir anlam katar. "La nuit de Mai"de dile getirdiği gibi,

"Gece oldu mu hiç böyle kusursuz gece
Musset nereye gitti ilham perin korkuların
Havaya yayılıyor kokusu salkımların
Bindokuzyüzkırktayız ve Mayıs gecesinde."[3]

1 Alfred de Musset, *Poésies Nouvelles*, Paris, J'ai lu, 1992, s. 242-271.
2 *Les Yeux d'Elsa*, s. 53.
3 Louis Aragon, "Mayıs Gecesi", *Mutlu Aşk Yoktur*, çev. Gertrude Durusoy-Ahmet Necdet, Adam, 1998, s. 65; *les Yeux d'Elsa*, s. 37.

En karanlık gece artık, Musset'de takınak haline geldiği gibi, aşk acısının yaşandığı gece değil, savaşın neden olduğu acı gecedir. (Özellikle Aragon ve onun neslinden herkes yirmi yıl arayla iki dünya savaşına tanık olduklarında).

Bu acı, karanlık geceler, Esin Perisi'nin gelip yazmaya çağırdığı geceler değil, Birinci Dünya Savaşı'nda ölen genç askerlerin hayaletlerinin yazarı yatağından uyandırıp yazmaya ittiği gecelerdir. Artık Aragon'daki "Geceler" adlı şiirlerde, Musset'deki bireysel esin bir kenara itilir, tüm bir nesli temsil eden kolektif bir sorgulamaya geçilir.

Yazarın tanığı olduğu en gerçek deneyim Dunkerque'te, Alman ordularının kuşattığı şehirde tuzağa düşürülerek can veren, bombalar altında İngiltere'ye gitmek için gemiye binmeyi bekleyen askerlerin yok edildikleri korkunç cehennem gecesidir: *"Gemiye binenlerin hatırlarım gözlerini/ Dünkerk'te kim unutabilir ki sevdiğini".*[1] 1966'da beğenmediği için yeniden yazdığı *les Communistes* (1949-1951) adlı romanında Brueghel'in "Le Triomphe de la Mort" adlı tablosuna yer vererek Dunkerque'te yaşadığı trajediyi dile getirir:

"Ressam Bruegel'in bize bıraktığı bu resim, yemin ederim ki tam da Dunkerque'in fotoğrafı. Elbiseleri içerisinde bırakılmış yerde yatan ölüler, vurulmuş gemiler, rıhtımdaki iskeleler, bir kayıkla iskeletlerin götürülüşleri, her yanı saran yangın, korku sarmış insan sürüleri arasında sürüp giden akıl almaz tartışmalar, ölüm tırpanının kulaklarımda çınlayan gürültüsü, leş kuşları, hesaplaşmalar, baştan savma yargılamalar, öldürülmüş şüpheliler... ve çeliğin mavi ve siyah tıkırtısına benzeyen, kafadaki düşüncelerin canavarca çarpışması."[2]

Sözcükler savaşın korkunçluğunu anlatmaya yetmez, resimlerle görselleştirilir:

1 "La Nuit de Dunkerque", *les Yeux d'Elsa,* s. 39; Mutlu Aşk Yoktur, s. 69.
2 Louis Aragon, *Les Communistes, Oeuvres romanesques croisées,* t. 26, s. 250.

"Elimin altında sözcüklerden başka bir şey yok. Her yerde bir görüntü aradım, sözcüğün ikili anlamıyla, hem resmedilmiş bir şey hem de bir eğreti, size Dunkerque'ten söz etmek için, yalnızca bir eğreti: parçalanmış bir portakal, erimiş bir kurşun, kara bir zafer çığlığı, bir gökgürültüsü ve köpük kapanı, can çekişme panayırı... her şey yalnızca acı."[1]

Dunkerque'i, yaşadığı acı, korkunç deneyimi en iyi yansıtan, Brueghel'in 1563 ve 1569 yılları arasında Yenidendoğuş krizinin tam ortasında çizdiği tabloya gönderen Aragon, onu 1920 yılında Madrid'e yaptığı bir yolculuk sırasında Prado Müzesi'nde görmüştür.

Aragon'un Musset'den esinlenerek yazdığı "la Nuit d'Exil" başlıklı bir başka "gece" şiiri yine savaş deneyimini işler, yazarın derin Paris özlemini dile getirir. Bu şiirle, belleğinde hep savaş öncesi günleri, gençliğini yaşadığı Paris gecelerinin ve sokaklarının anıları dolaşır. Yazar sürgün olduktan sonra, mutluluk, yerini savaşın acısına (*"şimdi gece neyse oyuz"*),[2] mutlu günler geçirdiği Paris özlemine bırakır; çocukluğunu, sevgi dolu gençliğini özlemle anar. İşgal tüm değerleri, anıları altüst etmiştir.

Metinlerarası göndergelerin Aragon'un yapıtındaki işlevlerini, anlamlarını öyleyse okur ancak İkinci Dünya Savaşı'nın, yazarın tanık olduğu korkunç tarihi bir olayın ışığında anlayabilir. Okur, önce Aragon'un ortaçağ şiirinden hangi izlekleri ve figürleri aldığını, ardından yazarın onlara yüklediği anlamları, onun içerisinde yaşadığı gerçek olayları göz önüne alarak çıkarmak durumundadır. Aragon'un yaptığı göndergelerle ortaçağın kahramanlık ve şövalye değerlerini yücelttiği, Nazilerin giriştikleri barbarlıklara üstü kapalı olarak tepki gösterdiği, Fransa'nın ve Fransız dilinin birliğini savunduğu, ortaçağda olduğu

1 A.g.y., s. 248.
2 "La Nuit d'Exil", *les Yeux d'Elsa*, s. 42.

gibi yine Kuzey-Güney diye ikiye bölünen Fransa'da birbirlerinden ayrılmak zorunda kalan sevgililerin (eşlerin) acı durumunu dile getirdiği sonucuna okur ulaşır.

Sansürden kaçmak için çok sayıda alıntılar yoluyla üstü kapalı olarak savaşı, Vichy yönetimini, Nazi işgalini eleştiren yazarın bildirilerini açığa çıkarmak, okurun önemli ölçüde katkısını gerektirir. Aragon, çoğu zaman sözcükleri bilinen, açık anlamlarından saptırır, anlamı okurun bulmasını bekler. Ancak, yaşadığı dönemi ve savaştan kaynaklanan her tür olumsuz koşulu eleştirmek için, böyle bir yöntemle, yani metinlerarası göndergelere başvurarak okura seslenirken, yalnızca belli bir ekinsel birikimi olan okur(lar)ca anlaşılması riski doğar. Metinlerarası göndergelerle aslında tüm Fransızlara seslenip, onları bir araya toplamaya uğraşırken, göndergeler belli seçkin okurlarca anlaşılabilecek unsurlar olurlar.

Sonuç olarak, okura üstü kapalı olarak, yarı açık sözcüklerle seslenen metinlerarası göndergeler, yazarın belleği ile toplumun belleği arasında bir birleşme noktası olarak karşımıza çıkar, ulusal, dilsel ve yazınsal bir geleneğin sürerliliğinin, canlılığının görünümü olurlar. Metinlerarası göndergelerle, eski yazınsal geleneğin izlekleri, figürleri yinelenerek okurda (Fransızlar) ulusal duyguları uyandırmak, onları işgalci Nazilere karşı direnişe çağırmak söz konusudur. Ozan'ın özgürce konuşamadığı, savaşa ve işgalcilere karşı çıktığını açıkça söyleyemediği durumlarda, metinlerarası göndergelerle, karşı düşünceler kapalı olarak dile getirilir. Metinlerarası göndergelerle okura dolaylı olarak seslenilir, okur anlama ulaşmaya çağırılır.

C- METİNLERARASI İMGELER

Bir yazarın, belli bir strateji doğrultusunda metnine soktuğu ve anlamını bulmak için çoğu zaman okurun katılımını gerekti-

ren her tür metinlerarası göndergede bulunma, bir metinden aldığı parçaları yeni bir metne sokma, kısacası, bir metin ile başka bir metin arasındaki her tür alışveriş işlemi mozaik, yapboz; en çok da montaj, yaptakçılık, yapıştırma, palempsest imgeleri ile gösterilir. Kimi eleştirmenler, bu imgeler dışında, metinlerarası ilişkileri bir yeniden-yazma işlemi olarak değerlendirirler. Compagnon ise, her tür sözce alışverişini, yeniden-yazma'ya sıkı sıkıya bağlı olarak, "alıntı"ya indirger.[1] Metinlerarasılık bir alıntı edimi gerçekleştirmektir. Sonuçta metinlerarası alışverişleri, metinlerarasının kafada yarattığı izlenimi nitelemek için kullanılan sözcük ne olursa olsun (palempsest, kolaj, montaj, brikolaj, yeniden-yazma, alıntı...)[2] her biri metinde bir ayrışıklık yaratır. Ayrışıklık her metinlerarası yazının özgüllüğü olur. Çoğu zaman, söz konusu nitelemeler tek bir metinlerarası işleme eşanlamlı olarak kullanılır. Örneğin kolaj, alıntı ve/ya metinlerarası göndergeyle eşanlamlı olarak düşünülür, ve ister sözsel olsun ister olmasın, o da yeni bir bütüne sokulmuş başka bir parçaya gönderir. Bu bakımdan alıntıya benzer. Alıntı da açık ve sözcüğü sözcüğüne bir kesiti, bir parçayı başka bir yapıtta yinelemek, bir sözceyi yeni bir metne *"yapıştırmak"*[3] (Compagnon'un deyişiyle) olarak; ya da yeniden-yazma, bir yazarın metinlerinden birisini yeniden yazma eylemi, düzdeğişmeceli olarak, metnin yeni versiyonunu, ancak genel olarak, bir metnin başka bir metni, yapıtı açık ya da kapalı olarak yinelemesi, ona göndermesi, yine bir bakıma bir "alıntı" işlemi gerçekleştirmesi olarak tanımlanabilir. Son aşamada, metinde ayrışıklık yaratan sözce alışverişini, bu alışverişin yarattığı imgeyi/imgeleri söz konusu nitelemeler çerçevesinde ele alıyoruz.

1 Antoine Compagnon, *la Seconde Main*, s. 34, 32.
2 A.g.y., s. 32.
3 A.g.y., s. 16.

1. Palempsest

Genette, eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması olan metinlerarası ilişkilerin kafada yarattığı düşünceyi, *"eski bir imge"* olan "palempsest" sözcüğüyle belirtir.[1] Palempsest, üzerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da *"aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği"*[2] bir imge, metinlerarası bir beti olarak tanımlanır. Genette gibi Borges de, bir metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerle olan ilişkisini *Fictions*'da palempsest olarak adlandırır:

"Sonuç olarak Quichotte'u, sanıyorum, içerisinde dostumuzun 'önceki' yazısının izlerinin -ince ama yine de açığa çıkarılabilir- belli olduğu bir tür palempsest olarak görmek yerindedir."[3]

Özellikle VII. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar kullanılan, ekonomik nedenlerden dolayı (kâğıt israfının önlenmesi için) klasik metinler kazınarak yerine Tanrıbilim ile ilgili metinler yazılan palempsest, Genette ve Borges'in de vurguladıkları gibi, başka yazılardan izler taşır.

XIX. yüzyılda kimya biliminin gelişmesinin ardından palempsestlerdeki silinmiş yazıların kökenine ulaşabilme, eski metinlerin izlerini açığa çıkarabilme sorunuyla çokça ilgilenilmiştir. Arkeolojiyi ve psikanalizi keşfetmiş olan modern çağda, kaynağa dönülerek, eski yazıların izleri, eskiçağda kaybolmuş birçok metin ortaya çıkarılabilmiştir.

Eski yazıları daha belirgin olarak açığa çıkarma çalışmalarından esinlenen modern, özellikle de postmodern eleştirmenler

1 Gérard Genette, *Palimpsestes*, s. 451.
2 A.g.y., s. 451.
3 Jorge Luis Borges, *Fictions*, Gallimard, coll. "Folio", 1965, s. 51.

ve/ya kuramcıların çoğu yaptıkları metin kuramlarında, yazınsal metni, metinlerarası bir görüngüde, bir palempsest olarak tanımlarlar. Kolaylıkla anlaşılabileceği gibi, palempsest düzanlamdan çok bir yananlam düzeyinde, bir metin imgesi olarak düşünülür. Ortak kanıya göre, eski bir yazar *"ilk kez"* yazmış, ardından başka bir yazar (çoğu zaman bir taklitçi ya da kopyacı diye anılan) yeni bir metnin sayfalarını yazarken aslında eski bir metnin yazılarını silip bir başka türlü yeniden yazmıştır. Öyleyse artık ilk metin yok, kopya bir metin vardır. Sonuçta en yeni, en özgün kabul edilen bir metin bile daha önce yazılmış bir metne dayanır. Eski yazarlar iyelik düşüncesi kadar *"ilk kez"* düşüncesiyle de alay ediyorlardı. Onlara göre yazarın okurdan farkı yoktur; biri ötekinden ayrılmaz, çünkü her ikisi de bir geleneğin içerisinde yer alırlar. Bir metin altında metin, ya da Jean Starobinski'nin söylediği gibi, *"sözcükler altında (başka) sözcükler"*in[1] bulunduğu olgusu uzun süreden beri kabul edildiğinden, hiçbir metnin, kaynaklarını bütünüyle silmediği, her metnin başka metinlerden izler taşıdığı düşüncesi benimsenen ortak bir düşünce olmuştur. Emerson şöyle yazar: *"Tek bir kişi sanki dünyada var olan tüm kitapların yazarıdır; kitaplarda öyle temel bir benzerlik bulunur ki onları her şeyi bilen bir yazarın yapıtıymış gibi algılamak neredeyse yadsınmaz."*[2] Shelley ise, geçmişin, şimdinin, geleceğin tüm şiirlerinin tüm ozanlarca yazılmış tek bir sonsuz şiirin bölümleri ya da parçaları olduğunu ileri sürer. Öyleyse her yapıt başka yapıtlardan yola çıkarak yazılmıştır, tüm kitaplar tek bir sonsuz kitabın parçalarıdır. Bir yapıtın, bir yazarın olduğunu ileri sürmek (modern) bir *"kuruntu"*dan başka bir şey değildir.[3] Bu durumda her yazarın pek çok başka yazar olduğu olgusu gizlenir;

1 Jean Starobinski, *les Mots sous les mots, les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
2 Michel Schneider, *Voleurs de Mots*, s. 58.
3 A.g.y., s. 58.

yazını kuran şey daha çok yeniden söylenen, yazılan şeylerin, özel isimden (yapıtın başındaki yazar adı) çok "kişisiz" biçimlerin art arda gelmesi, zincirlenmesidir. Öyleyse yazma "ben" demenin gücünü yitirmesidir. Daha önce söylenmiş olan söylenmeye, anlatılmaya devam eder. Tüm yazarlar başka metinlerden ya da "ortak bir metinden" aldıkları parçaları, kesitleri kendi yapıtlarına katarak, eskiyle sürekli ilişki içerisinde olan yeni bir yapıt üretirler, daha önce yazılmışı yeniden yazarlar.

Palempsest düşüncesinin çağdaş anlamdaki felsefi temeli, aynı zamanda bir XIX. yüzyıl yazarı olan Thomas de Quincey'nin, *les Confessions d'un mangeur d'opium anglais* adlı yapıtında yer alan "Le palimpseste du cerveau humain" başlıklı kısa bölümde açıklanır.[1] Bir metinlerarası görüngüde, palempsest'in doğasına bağlı olarak De Quincey'nin "palempsest" ile ne anladığına kısaca bakalım.

Yüzeyi kazınarak yeni yazıların altında gizli olan başka metin ya da yazı katmanlarının açığa çıkarılması işlemi ile palempsest'te kalıtımsal (généalogique) bir devini gerçekleştirilir. Palempsest, üzerine yeni metinler yazılmakla beraber, altında eski metinlerden izler kaldığından, bir tür sürekli çökelti işlemi gerçekleştirir. Yani palempsest'in görünürdeki bütünlük özelliğinin gerisinde bir ayrışıklık, bir çokluk özelliği bulunur. Palempsest'in yüzeyi ilk anda bir birlik, bütünlük düşüncesi dayatsa da, altından, gizlenmiş bir çokluk, çeşitlilik düşüncesi çıkar. Ancak, kâğıdın yüzeyi kazınarak, geriye doğru gidildikçe bu ayrışıklık da yine tek bir kökene çıkar. Sonuçta palempsest üzerinde yapılan kimyasal işlemle, bu kökene yeniden ulaşılmaya uğraşılır. Öyleyse görünürde, önce bir benzeşiklik özelliğinden açık bir ayrışıklık özelliğine götüren, ardından ilk met-

1 Thomas de Quincey, "le palimpseste du cerveau humain", *les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. Fransızcaya çeviren: P. Leyris, Paris, Gallimard, 1990, coll. "L'Imaginaire", s. 208-217.

ni bulmak için yapılan uzun geri dönüş ile palempsest'te yer alan eski ve yeni metinler (yazılar) arasında, zamanın yok edemediği bir "sürerlilik", bir "bütünlük" bulunduğu düşüncesine ulaşılır. Zaman kavramına bağlı olarak, De Quincy, palempsest'i insan beynine benzetir, insan beynini sonsuz bir palempsest olarak görür. Beyinde (ve bellekte), her biri ondan öncekini gizleyen çok sayıda düşünce ve deneyim katmanı olduğunu ileri sürer. Palempsest'te olduğu gibi beyinde de son derece çeşitli anılar kazınarak birikir. Zaman, çeşitliliği içerisinde anılar arasında bir bütünlük kurulamayacağı, sürekli değişimlere maruz kalan insanın kimliğini sarsma endişesi yaratır. Oysa De Quincy'ye göre insanın, *"ölüm anında, ateşler içinde yanarken, ya da afyonun verdiği keyfe"*[1] kendini bırakırken, ya da düş'te, ben'in temel bir bütünlüğüne ulaşması olasıdır. Bu anlamda, unutulduğu sanılan anılar birdenbire açığa çıkabilirler. Belleğimizde yer alan dağınık, ayrışık anılar, onlardan önce belleğe girip sonradan unutulduğu sanılan önceki anıları ancak görünürde silerler. Örneğin bir ozan, anıların bütününü bir noktada yoğunlaştırarak zamanın çizgiselliği (zaman daireseldir, tüm zamanlar, geçmiş ve gelecek, aynı anda birlikte vardırlar. Bu da belleğimizde deneyimlerimizin bir "birlikte bulunma" özelliğiyle yer aldıklarını gösterir) kavramını siler, böylelikle artsürem ve eşsüremi bir araya getirir ya da üst üste koyar. Bu da belleğin (beynin) bir bütünleştirme, bir araya toplama yetisine sahip olduğu anlamına gelir. Unutkanlık durumu ortadan kalkar, (eski ve yeni) dağınık anılar birlikte, bir bütün içerisinde bir araya getirilirler, böylelikle ayrışık olan bir bütüne sokulur. Palempsest, rastlantı sonucu art arda gelen, aralarında doğal bağlar kurulamayan izlekleri, konuları, yazıları bir araya getirir, tıpkı beyin ve belleğin, ayrışık unsurları bir araya getirerek bir birlik yaratması gibi. Öyleyse insan beyni bir palempsest'e ben-

1 A.g.y., s. 213.

zer. De Quincey böyle bir benzetmeyle yetinmeyip, beyni aynı zamanda bir metinler toplamı gibi görür:

"Evet okurum, ardı arkası senin beyninin palempsest'ine kazınan sevinç ve acı anlatan şiirlerin sayıları sayılamayacak kadar çoktur."[1]

De Quincey'nin ileri sürdüğü düşünceler yazıya ya da yeniden-yazmaya uygulandığında, yazının her zaman bir palempsest üzerinde bir yazı olduğu, günümüz eleştirisinin işte bu düşünceyi benimsediği sonucuna ulaşılır. Postmodern eleştiriye göre, bir yazar ister istemez, yazdığı sözcükleri bir başkasının sözcükleri üzerine oturtur, söylemini başka bir söyleme, metnini başka metinlere bağlar. Bu da bir sözcüğün her zaman bir yığın başka sözcüğü, bir söylemin başka bir söylemi, bir metnin de yine başka bir metni çağırdığı anlamına gelir. Birbirleriyle çakışan palempsestler, yazarın ve okurun belleği, deneyimleri metindeki son anlam tabakasını belirlemek için sürekli etkileşim içerisindedirler. Bu da tüm yazıların aynı anda, bir arada bulunduğu anlamına gelir. Öyleyse bir metnin çizgiselliği düşüncesi yanlış bir imge, özgünlük ise bir "kuruntu"dur. Palempsest, metinleri üst üste yığmak özelliğiyle beliren metinlerarasına bağlı bir imge doğurur. O da içerisinde çok sayıda metnin çökeldiği, üst üste yığıldığı bir işlem gerçekleştirir. Önceki metinlerden geriye kalan izlerin yine, önce bulunup açığa çıkarılmasını ve yorumlanmasını gerektirir. Öyleyse palempsest tarafsız bir imge değil, başka bir örnekçeye gönderen bir imge yaratır. Bir metnin kaynağına ulaşmanın yolunu açan yorumsal bir süreç başlatır. Metinleri üst üste yığan metinlerarasının kökensel bir imgesini verir. Metinler arasında bir sürerlilik ve bağ düşüncesini öne çıkararak o da metinlerarasının düzeni içerisinde yer alır. Yazı yoluyla, bir metnin altında gizli metinler açığa çıkarılarak yazınsal bir geleneğin sürekliliğini sağlayan

1 A.g.y.

metinler arasında süreklilik örgüsü kurulmuş olur. Bu da yine çoğu zaman metinlerarası geçişi sağlayan alıntılar yoluyla gerçekleşir. Michel Schneider'in, Borges'in Enquêtes'inden yaptığı alıntı bu örgüyü, geçişi, sürerliliği iyi belirtir.[1]

Borges, "la Sphère de Pascal"da, farkında olmadan bir yazardan ötekine aktarılan imgelerden birisine yer verir. Pascal'ın *Düşünceler*'inde bulunan *"Doğa, merkezi her yer, onu saran çevrenin hiçbir yer olduğu sonsuz bir alan'dır"* tümcesinin tarihini çizer. Oysa Schneider, Pascal'ın kullandığı bu imgenin uzun bir alıntı geleneğine bağlı olduğunu belirtir. Söz konusu imge *"metinden metine, Xénophane de Colophon'dan Parménide'e, Empédocle'a, Platon'a, Hermès'e, Trismégiste'e, ardından Fransız Tanrıbilimci Alain de Lile'e"* geçmiştir. Yine *le Roman de la Rose*'da, ardından Rabelais'de karşımıza çıktığını ekler: *"Bu düşünsel kürenin her yerdedir merkezi, hiçbir yerdedir onu saran çevresi, onu Tanrı diye adlandırırız."* Giordano Bruno aynı imgeyi, Tanrı düşüncesinden arındırarak yineler: *"Evrenin merkezi her yerdedir, onu saran çevre hiçbir yerde."* Böylelikle bir yazardan ötekine, bir yapıttan öteki yapıta yinelenerek klişeleşen, dolayısıyla zaman dışı bir biçime bürünen söz konusu imgeyle *"içerisinde yazarların, adlarını bir yazıya ödünç olarak verdikleri kişisiz bir uzam ve zamana girilir", "yazı, onlar olmadan (bir metinden ötekine) aktarılır."*[2] Aynı imge bir yapıttan ötekine yinelenip durduğuna göre, yazar bu yolla "gizli alıntı" yapmakla suçlanamaz.

Sonuçta, La Bruyère'in belirttiği gibi, *"Her şey söylenmiştir."*[3] İlk metinden geriye bir kopya kalmıştır. İlk kez kâğıt üzerine yazılan şeyler sonradan silinmeye çalışılmışsa da yine de geriye ilk yazıdan izler kalmıştır. Palempsest kuramına göre

1 Michel Schneider, *Voleurs de Mots*, s. 59.
2 A.g.y., s. 59-60.
3 La Bruyère, *les Caractères ou les moeurs de ce siècle*, Paris, Ed. Garnier Frères, 1962, s. 67.

yeni icat edilen şey aslında yalnızca daha önce söylenmişe dayanır, onun yinelenmesinden başka bir şey değildir. Yazmak yeniden-yazmak ve başka yapıtları okumaktır. Yazın, bir palempsest'tir. Buna göre, şimdiye kadar andığımız tüm metinlerarası yöntemler ve bu yöntemlere göre, şu ya da bu işleve bağlı olarak, metinlerarası ilişkiyi başlatan süreç doğrudan palempsest'e (ya da kolaja, yeniden-yazma'ya, alıntı'ya vb.) bağlanır.

Palempsest yöntemi Duras'ın yapıtlarına kolaylıkla uygulanabilir. Gerçekten de Duras'ın yapıtları çoğunlukla hep önceki yapıtların izlerini taşır. Yazar durmadan aynı öyküyü, kendi öyküsünü anlatır. 1984'te yazdığı *Sevgili* adlı romanını 1991'de *Kuzey Çinli Sevgili* adı altında yeniden yazar. Dolayısıyla birinci yapıtın, hatta biraz daha geriye gidersek, *Un Barrage contre le Pacifique*'in izleri sonraki yapıtında yoğunlukla belirir. Aynı anlatı, aynı olay örgüsü, aynı uzam karşımıza çıkar. Ancak *Kuzey Çinli Sevgili*, ötekine göre daha oylumludur. İlk metnin izlerini silmeden, onu bütünüyle gizlemeden daha çok aydınlatır. Böylelikle palempsest'in gereğine uygun olarak, bir yapıttan ötekine kalan izlerle yapıtlar arasında geçiş sağlanmış, "bütünlük" kurulmuş olur.

2. Kolaj-Brikolaj

XX. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelerden, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak olan kolaj (yapıştırma), 1910'lu yılların başında plastik sanatlar alanında doğar. "Yapıştırma resim" olarak da bilinen kolaj yöntemi, görsel sanatlarda özellikle 1912-1913 yıllarında kübist ressam Braque ve Picasso'nun uyguladıkları gibi, gazete kâğıdı, kumaş, duvar kâğıdı, posta pulları, afişler, fotoğraflar vb. buluntu nes-

nelerin bir pano ya da tuvalde çoğunlukla da boyanmış yüzeylerle birlikte kullanılmasına, sanat dışı bir gerçekliğe ait bir nesneyi tuvalin üzerine yapıştırırken onu tablonun düzenlenişinin bir hareket noktası yapmaya dayanır. Sanatçı, tablosunun değişik bölümlerini resmedilmeyen bu nesneye göre düzenler. Nesne resmin düzenleyicisi olup onun sözdizimini belirler. Güzel sanatlar dışında kolaj, resimden sinemaya, yazına, fotoğrafa, reklam alanına, afişlere değin geniş bir uygulayım alanı bulur.

Resim dışı unsurları bir araya toplayıp montajlamaya dayandığına göre, kolaj yöntemi, içerisinde yer aldığı yapıtta bir ayrışıklık yaratır. Öyleyse Braque ve Picasso'nun yapıtları da bir süreksizlik, kopukluk, ayrışıklık özelliği sunarlar. Resim yapmaz, ayrışık unsurları bir araya getirirler. Bu bakımdan kolaj bir alıntı işlemi gerçekleştirir.

Kolaj tekniğini metin alanına uygularsak, Palempsest dışında, şu ya da bu metinlerarası yönteme göre, metin dışından alınan en küçüğünden en büyüğüne kadar her ayrışık unsurun bir bütün oluşturacak biçimde montajlanıp, belli bir düzgüye göre belirlenmiş bir yapıt içerisine sokulması işleminin, birçok eleştirmenle birlikte, bir kolaja benzediğini söyleyebiliriz. Kristeva'nın *"önceki ya da eşsüremsel sözcelerin bildirişimsel sözde dönüşümü"* olarak tanımladığı metinlerarası, eğreti olarak bir yapıştırma imgesi yaratır. Gerçekten de metin-dışı ayrışık her unsurun, başka bir metinden "kesilerek" yeni bir metin içerisinde "yapıştırılıp" kaynaştırılması bir bakıma kübist ressamların resim alanında gerçekleştirdikleri yapıştırma yöntemine uyar. Resimde ayrışık parçaları bir bütüne yapıştırmak işlemi olan kolaj, metinsel bağlamda, alıntı ve/ya metinlerarası göndergeyle eşanlamlı olarak kullanılır. Metinlerarası kolaj, ister sözsel olsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere,

prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. Bu listeye, sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısacası metin-dışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz. Tüm bunlar yeni bir metne "yapıştırılırlar". Bu nedenle Wolfgang Babilas, iki metin arasındaki her tür sözce aktarımını, her tür metinlerarası alışverişi bir kolaj olarak görür. Babilas'nın kolaj ile gösterdiği şey öteki eleştirmenlerin metinlerarasıyla gösterdikleri şeye denk düşer. Marc Angenot ise kolajı, metinlerarasının bilinen tanımına ve doğasına koşut tanımlar:

"Geniş anlamda kolaj, ayrışık parçaların bir bütün içerisinde ortak-birlikteliği olarak algılanır. Bu bütün içerisinde parçalar, aralarındaki etkileşimle belirlenen, özel bir söylemsel devinim ile yaşam bulurlar."[1]

İster metinlerarası, ister kolaj olsun, başka yapıtlara ait metinsel unsurların yeni bir yapıta sokulması, Baktin ve Angenot'nun söyledikleri gibi, bir "söyleşim" süreci başlatır. Bu süreç içerisinde her tür metinlerarası kılgı bir yapıştırma ya da kimilerine göre bir yeniden-yazma imgesi doğurur.

Kolaj iki aşamada gerçekleşen bir süreç başlatır: Önce bir bütünden bir unsur alınır ve başka bir bütün içerisine katılır. Kolajla bir "kesme" işlemi gerçekleştirilir, daha önce oluşmuş, var olan iletiler-metinler kesilip alınarak yeni bir yapıta sokulurlar. Belli bir düzgü içerisine sokulmuş, daha önce düzenlenmiş unsurlar yeni bir dizgeye oturtulmaya çalışılır. Ancak böyle bir işlem yeni bağlamda, bir bütün içerisinde bir kopukluk etkisi yaratır. Bir metnin başka bir metinden kesilip alınarak yeni bir metne yapıştırılması işlemi bütünüyle alıntının (dolayısıyla tüm metinlerarasının) işleyişine uyar. Her kolaj bir alıntıdır.[2] Her alıntı

1 Marc Angenot, "Idéologie, collage, dialogisme", *Revue d'Esthétique*, 'Collages', no 3/4, 1978, s. 345.

2 Groupe U (J. Dubois, P. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, Ph. Minguet), *Revue d'Esthétique*, s. 31.

unsur söylemin çizgiselliğini ve sürekliliğini keser ve ikili bir okumayı gerektirir: Bir yandan alıntılanan-yapıştırılan kesitin köken metne göre aldığı yeni anlam, öte yandan yeni bir bütüne sokulan parçanın orada aldığı anlam. Kolaj yoluyla ayrışık unsurların bir yapıta sokulmasıyla onun bir "açık yapıt" ya da "çoğul yapıt" özelliğine sahip olduğu vurgulanır.

Aragon, kolajı bütünüyle alıntı ile özdeşleştirir. Ona göre kolaj, alıntı yapmaktır:

"Her alıntı bir kolaj olarak görülebilir", "şiir, roman gibi plastik olmayan sanata, imzalı bir alfabeden sokakta yerden alınan bir mektuba kadar, kolajların var olduğunu kabul ettiğimiz andan başlayarak yazgısal olarak kolaj ve alıntıyı birbirine karıştırmaya, başkasının yazdığı şeyi ya da reklam, duvar yazısı, gazete makalesi vb. günlük yaşamdan alınan her metni kendi yazdığım şeye aktarma işini kolaj olarak adlandırmaya başladık."[1]

Resim alanında olduğu gibi yazınsal alanda, alıntı (ve metinlerarası) ile neredeyse eşanlamlı olarak kullanılan kolaj da bir yapıtta, çizgisellik, bütünlük düşüncesini öne çıkaran palempsest'in tersine, ayrışıklık, kopukluk izlenimi uyandırır. Daha önce belirttiğimiz gibi, modern ya da postmodern anlatılarda/yazılarda çokça yer alan metinlerarası göndergeler bir kopukluk, bir ayrışıklık yaratarak bir konunun artık kesilmeden anlatıldığı, bir çizgiselliğe bağlı kaldığı izlenimini silerler. Kopukluk ve ayrışıklık her yazının, anlatının özelliği olur neredeyse. Artık yapıt bir geleneği izlemez, sürekli, çizgisel bir gelişme göstermez. Palempsest ile kurulmaya, ulaşılmaya çalışılan birlik, bütünlük ayrışıklık özelliğiyle belirlenen metinlerarasılık ya da benzer anlamda kullanılan kolajla yok edilir. Ayrışıklık özelliğiyle belirlenen metinlerarasılık olgusunun iyice

1 Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, Ed. Denoël, coll. "Folio", 1936, s. 30 ve 36.

belirginleşip benimsenmesinin ardından kitap konusunda bilinen geleneksel tanım da yerini ayrışık unsurlarla örülen bir kitap tanımına bırakır:

"Kitabın yararlı eğretilemeleri, dokunan kumaş, akan su, öğütülen un, izlenen yol, açılan perde vb.dir; sevimsiz eğretilemelerin hepsi, üretilen, yani ayrışık gereçlerden hareketle onarılan bir nesnenin eğretilemeleridir: Kimi zaman canlı, organik cisimlerin 'süsü' kendiliğindenli düzenlemelerin hesapta olmayan aksiliği; kimi zaman da mekanik oluşumların, gıcırdayan ve soğuk makinelerin (çalışkan'ın konusu budur) nankörlüğü ve kısırlığı. Zira bu ayrışıklığı kötülemenin arkasında yatan şey, kuşkusuz bizzat yaşam efsanesidir: Kitap alıp sürüklemelidir."[1]

Palempsest'le öne çıkarılmaya çalışılan çizgisel metin anlayışının yerini bir yap-boz, mozaik, kolaj biçiminde metin anlayışı alır; çizgisel metin yerini kopuk metne bırakır. Genette, adı geçen bu imgelere ek olarak, kendi içinde ayrışık parçaların bir montajından oluşan metin ve metinlerarasılığı bir yaptakçılık (brikolaj) betisine bağlar: *"Ana-metinsellik, kendine göre, bir yaptakçılığa bağlıdır."*[2] Metin, ayrışık unsurların bir yaptakçılık işlemiyle yan yana konması ya da montajlanmasıyla üretilir. Claude Lévi-Strauss'un, Yaban Düşünce'de yaptığı tanımlamanın ardından, yaptakçılık, önceden var olan, işlevlerine göre bir araya getirilen unsurların alınıp yeniden değerlendirilmesi biçiminde işleyen yazıya uygun bir beti olarak benimsenmiştir. Lévi-Strauss, yaptakçılığı, söylensel düşünceyi tam olarak yansıtan bir imge olarak görür:

"Günümüzde de, bricoleur (yaptakçı) dediğimiz kişi, meslek adamının kullandığından daha dolambaçlı araçlar kullanarak

1 Roland Barthes, *Yazarlar ve Yazanlar, Eleştirel Denemeler*, çev. Erol Kayra, Ekin Yay., 1995, s. 168.
2 Gérard Genette, *Palimpsestes*, s. 451.

elleriyle çalışan kişi olarak kalır. Söylensel düşüncenin özelliği de anlatacağı şeyi karışık öğelerden oluşan ve geniş olmakla birlikte sınırlı kalan bir repertuvar yardımıyla anlatmaktır; amaçladığı iş ne olursa olsun, bunu kullanmak zorundadır, çünkü elinin altında başka hiçbir şey yoktur. (...) Yaptakçı, birbirinden farklı pek çok işi gerçekleştirebilir; ama, mühendisten farklı olarak, bunların her birini tasarısına göre düşünülüp sağlanmış hammadde ve aletlerin elde edilmesine bağlamaz: Araç gereç evreni kapalıdır, oyunun kuralı da yapacağını 'elde bulunanlarla', yani her an sınırlı sayıda, üstelik ayrışık araç ve gereçlerle yapmaya çalışmaktır, çünkü elindeki bütünün bileşimi ne o dakikanın tasarısıyla bağıntılıdır, ne de herhangi bir özel tasarıyla: Stoku yenilemek ya da zenginleştirmek, ya da onu daha önceki yapma ve bozmaların kalıntılarıyla sürdürmek yolunda çıkmış fırsatların rastlantısal sonucudur."[1]

"Daha önceki yapma ve bozmaların kalıntılarıyla", "bütünün bileşimini", "ayrışık araç ve gereçlerle" yapmaya uğraşan yaptakçının etkinliğine koşut olarak, yapıt yazarın arı bir yaratısı olmaktan çıkar; yazar başka yerlerden topladığı parçaları yaptakçı gibi birleştirir, böylelikle yeni metnin oluşumuna yalnızca katkıda bulunur. Çünkü, "yaptakçı-yazar bulduğu şeyle" yapıtını yazar, onu *"eski bir ekinin kalıntıları"*yla kurar.[2] Öyleyse, metin yazardan önce gelir. Yazarın metnin oluşumuna katkısı önceden var olan, yazılmış metinlerden aldığı parçaları yeni bir metinde bir kolaj (ya da alıntı) işlemiyle bir araya getirmekten başka bir şey değildir. Ayrışık özelliğiyle belirlenen, başka yerlerden alınan parçalarla kurulan metinlerin gerçekleştirdikleri alıntılama işlemi kolajın gerçekleştirdiği işleme koşuttur. Başka metinlere ait ayrışık unsurlar yeni bir metinde bir araya getirilip monte edilerek, yeni (ama özgün olma-

1 Claude Lévi-Strauss, *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, YKY, 1993, s. 42-43.

2 Antoine Compagnon, *la Seconde Main*, s. 33.

yan) bir metin oluşturulur. Ayrışık parçalar yeni bir birleşim düzeni içerisine sokulurlar. Kolaj yöntemine başvurarak bir alıntı eylemi gerçekleştiren, eski metinsel unsurları birleştirerek yeni bir metin ortaya çıkaran bir yazar aslında "her şey daha önce söylendi" düşüncesini benimseyen öteki yazarlara katılır. Çünkü daha önce ortaya çıkmış (yazılmış) bir yapıt üzerinde çalışarak, alıntı ve/ya montaj yoluyla önceden üretileni üretir. Artık değerini üstlenmediği bir geleneğin edilgen bir mirasçısı olarak her şeyin daha önce söylendiği, tüm kitapları okuduğu, kendisine "yinelemek"ten başka bir şey kalmadığı düşüncesinde olan yazar, çoğu zaman, ona yüklediği işlev ne olursa olsun (alaya almak, gülünç etki yaratmak, saygıyla anmak) bir başkasını, var olan başka bir yapıtı yeniden üretir, alıntılar, yapıştırır, yineler. Sonuçta yaratısı, önceden var olan biçimleri yinelemek, yeni bir düzende onları birleştirip birbirine eklemektir. Farklı kuramcıların farklı sözcüklerle aynı ya da benzer şeyi gösteren tanımlamalarına göre, metin bir alıntı, bir kolaj, bir yeniden-yazma'dır.

Tek bir sözcükten başlayıp çok uzun parçalara kadar, alıntılanarak yeni bir yapıta sokulan ayrışık tüm unsurlar bir kolaj işlemi gerçekleştirir. Özellikle yolculuk anlatılarında, örneğin Roland Barthes'ın *Göstergeler İmparatorluğu*'nda, yazar, anlatısının gerçeğe uygunluğunu kanıtlamak amacıyla, birer dilsel alıntılar olarak görebileceğimiz Japonca çok sayıda sözcüğü (mu, sukiaki, tempura, ikebana, fujo, bunraku, satori vb.), Latin harflerine dönüştürerek, olduğu gibi tümcelerinin arasına katar. Yine Japon yaşamından aldığı, yazısını destekleyen, birer görsel alıntı olarak adlandırılabilecek tipik fotoğrafları yapıtına sokar.

Yeni romancılar, özellikle Simon, Butor, yapıtlarını kolaj yöntemine uygun olarak kurarlar. Yazınsal metinlerden parçalar almakla yetinmezler, gazete parçalarını, afişlerde yer alan siyasi sloganları, prospektüsleri, tabela yazılarını vb. aralarında bir

benzeşiklik ilişkisi kurma gereği pek duymadan yapıtlarına sokarlar. Yazarlar böyle bir yönteme başvurarak belli bir geleneğin içerisinde yer alan öteki yazarlardan ve yapıtlardan koparlar. Metinlerarası yapıştırma yoluyla alıntıladıkları çok sayıda metne kendi yapıtlarında yer vermeleri, aynı yapıta bir yandan klasik yapıtlardan alıntıları aynı zamanda gazete parçalarını, siyasi afişlerde bulunan sloganları aldırmadan sokarak aynı düzeye koymaları derin bir dağınıklık izlenimi yaratır. Özellikle yapıştırma/alıntı Butor'un yazısının belirgin özelliklerinden biridir. *İntervalle*'de Butor, tümceler arasına Nerval'in *Sylvie* adlı öyküsünden aldığı tümce parçalarını rastgele yerleştirir. Derin bir kopukluk izlenimi yaratan bu tür kullanıma yapıtın başından sonuna değin rastlarız. Çoğu zaman tümce parçaları bir anlam bütünlüğü oluşturacak biçimde başka bir tümcenin yanına getirilmezler bile, öteki tümcelerden ayrı olarak yazılırlar:

"Fena değil." Omuzlar. Emekli adam şarkı mırıldanıyor.

("Yorgun")

"Kız."

"Bize öpüşmemizi söylediler."

Son tümcede olduğu gibi *Sylvie*'den alıntılanan ve tümce aralarına serpiştirilen pek çok tümce parçası bulunur:

"Komşu köyden küçük kız, Sylvie. Kapkara gözleri (...) o kadar canlı ve körpe idi ki..."

Butor, kimi zaman da tümce parçacıklarını kendi tümcelerine yine rastgele, anlamsal bir bütünlük oluşturma kaygısı duymadan katar:

"SİZ Le Monde ve France-Soir gazeteleri bekleme salonuna kadar gitti yıpranmış akciğer damarlarında *bu sisli memleketin kızları gibi.*"[1]

1 Michel Butor, *İntervalle*, Paris Gallimard, 1973, s. 26, 57, 67, 75; Gérard de Nerval, *Sylvie*, çev. Sitare Sevin, Milli Eğitim Basımevi, 1948, s. 8.

Benzer biçimde, Butor, *6810000 litres d'eau par seconde*'da Niagara şelalesini betimlerken kendi tümcelerinin yanına, italik yazıyla, Chateaubriand'ın *Voyage en Amérique*'te aynı yeri betimleyen bölümden aldığı tümceleri bir montaj/kolaj yöntemine göre yeniden yazar. Ayrışık parçaları hiçbir tipografik im kullanmadan yan yana getirip kaynaştıran, onları tümcenin doğal unsurlarıymış gibi gösteren Lautréamont'un tersine, Butor sözdizim düzeyinde farklı metinlere ait sözceleri anlamsal ve biçimsel bakımdan tam olarak kaynaştırmak kaygısı taşımadan kolaj işlemiyle bir araya getirerek, anlatıda sürerlilik, bütünlük düşüncesini (postmodern yazarların metin karşısındaki tutumlarına bağlı kalarak) büyük ölçüde siler. Nerval'inkinden olduğu kadar Chateaubriand'ın yapıtından da alıntıladığı tümceleri kendi yapıtında kaynaştırır görünse de tümceler arasındaki kopukluk yine sezilir:

"Le froid du ciré sur la peau

dans un cours de près de six lieues

vous fait sentir

dont les cent mille torrents se pressent

que vous êtes nu

à la bouche béante d'un gouffre

sans poches,

en sorte qu'au moment même du Saut

sans pièces d'identité."[1]

Sözdizimsel düzeyde, farklı iki metne ait sözceleri birbirlerinin devamıymış gibi yan yana koyan Butor, Lautréamont'un yaptığı gibi kolaja başvurduğunu gizlemez. İtalik yazı kullana-

1 *"Sırtınızda su geçirmez giysinin soğukluğu/Yaklaşık altı fersahlık bir akıntıda/hissettiriyor sizin/bir uçurumun açık ağzına (ağzında)/çıplak/yüz binlerce ton suyu akıp giderken/cepsiz/suların yukarı vurdukları andaki gibi/kimliksiz/olduğunuzu"*, Bkz. "Sémiotique du collage intertextuelle", *Revue d'Esthétique*, no 3/4, 1978, s. 173.

rak okurun, Chateaubriand'a ait tümceleri tanımasına olanak sağlar, böylelikle bir gizli alıntı yaptığı düşüncesi uyanmasına fırsat vermez. Ancak sözdizimsel düzlemde farklı metinlerden alıntıladığı kesitleri, aralarındaki ilişkiler ilk anda kolaylıkla sezilemeyecek biçimde, yan yana koyması bize, artık sıkı sıkıya tanımlanmış yazınsal düzgüler döneminin sona erdiğini, eski yazınsal geleneğe ait söylemlerin hiçbir sınırlama olmadan, istenildiği gibi işlenip yeni bağlamlara sokulabileceklerini, metnin bütünlük sunan yapısının başka söylemlerin katılımıyla sarsıldığını, bir metnin, metin dışı söylemlere yer vermemesinin son derece güç olduğunu, artık kapalı değil, "açık yapıttan" söz etmek gerektiğini gösterir. Butor ve öteki yeni romancıların bu tür yazı kılgılarına başvurmaları, çizgisel anlatıyı yeğleyen, tümcelerde ve tüm anlatıda bir anlam bütünlüğü yaratmak çabasında olan (dağınık, ayrışık tümceleri biraz da rastgele yan yana getirerek okuru onlardan kendine göre anlam çıkarmaya çağıran postmodern anlatıların tersine) geleneksel anlatım biçiminden kopmak anlamına gelir. Metinlerarası bir bakıma anlatı(lar)daki bu kopukluğun ortaya çıkmasına ve sürmesine desteklik eder. Alıntı parçaların, gazete kupürlerinin, reklam anonslarının vb., kolaj yöntemine uygun olarak, rastgele aynı düzeyde bir araya konması, postmodern metinlerdeki ayrışıklık özelliğini iyice belirtir.

Butor'un, italik yazı kullanarak kendi yapıtına bir montaj işlemiyle yapıştırdığı tümcelerin kendisine ait olmadıklarını, birer alıntı olduklarını açıkça bildirdiğini biraz önce söyledik. Ancak, daha önce gördüğümüz gibi, kimi yazarlar, iki farklı dizgeye ait ayrışık unsurları, bir metinden kesip aldıkları bir parçayı kendi yapıtlarına olduğu gibi, ayraçsız olarak aktarabiliyorlardı. Bu durumda kolaj bir gizli alıntı özelliğine bürünür. Gizli alıntı yoluyla metin-dışı aykırı, ayrışık unsurlar başka bir metne kolajlanır, belli bir sözdizim kuralına uygun olarak

bir bütün içerisine eklenirler; gizli alıntının oradaki varlığı olağan, haklıymış gibi gösterilmeye çalışılır. Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları*'na, Doktor Chénu'nün *Encyclopédie*'sinden aldığı parçaları olduğu gibi aktarır. Gizli alıntıyla yapıtına soktuğu başka yapıtlara ait metinleri özgün metinle karıştırarak iç içe sunar. Yapıtı, bir metnin sınırları içerisinde sözsel bir dışsallığa yer veren metinlerarası kolajın tanımına büyük ölçüde uyar. Doğa tarihi, matematik, fizik, yazın, sözbilim vb. farklı bilimsel alanlardan söylemler, *Maldoror'un Şarkıları*'nda tek bir metinde aynı sıradanlaştırıcı bir sözcelemle bir araya getirilip, iç içe geçirilmişlerdir.[1]

Kolaj yöntemi moda olmaya başladığı dönemde, onu yazın alanına uygulayan, ona en çok başvuran yazarların başında Aragon gelir. Aragon kolaj yöntemini kuramsal düzlemde de tanımlar. Özellikle *Paysan de Paris* adlı yapıtında (ve öteki yapıtlarında) kolaj yöntemine çokça başvurur.

Posta pullarını, gazete başlıklarını, kitaptan sayfaları vb. gerçeğe el atmak için gerçekten alınan ayrışık bir nesneyi tuvalin üzerine yapıştırarak, onu tablonun düzenlenişinin hareket noktası yapmaya dayanan, böylelikle onu resmin düzenleyicisi yapan ve onun sözdizimini belirlemek için kullanan, göndergesel yönün ağır bastığı kübist kolaj; Duchamp ve Picabia'nın temsilcileri oldukları, yapıtlarının belli bir gelenek dışında kalmasını, ürünlerinin başkaları tarafından kopyalanmasını istemeyen, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin güdülenmediği, biraz rastlantıya bağlı olduğu ama yine de nesneleri bir bütün oluşturabilecek biçimde bir araya getiren ve anlamsal yönün öne çıktığı dadaist kolaj; Max Ernst'in temsilcisi olduğu, alıntıladığı unsurların posta pulu, kibrit kutusu vb. kullanımda olan nesneleri değil, daha önce kullanılmış, sanatsal bir etkinliğin ürünü olmuş basma resimler, reklam desenleri, gazete re-

1 Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları*, s. 217.

simleri, fotoğrafları vb. alıntılayan, önceden üretilen bu unsurlarla ressamın kendi çizdiği unsurlar arasında bağlar kuran, daha çok bir "eğreti", "şiirsel bir imge"ye benzetilen, "nesneyi anlamından soyutlayarak yeni bir gerçekliğin" kapısını aralayan, (gösterilenin somut gösterene yazarın bir kararıyla aktarıldığı, sözdizimi biraz rastlantısal olan dadaist kolajın tersine), gösterilenin, sanatçının bilinçli yaratısının sonucu olan ve tekanlamlı bir biçimde tanımlanamayan gerçeküstücü kolaj; John Heartfield'in temsilcisi olduğu, eğretisel olduğu kadar siyasal bir anlam da yüklenen, kübist kolajın gerçekçi maksatını, gerçeküstücü kolajın şiirsel maksatıyla birleştiren gerçekçi-siyasal kolaj, Aragon'un kendi kolajlarını yazarken esinlendiği alanlardır. Resim alanında uygulanan kolaj yöntemini yazı alanına taşıyan Aragon, ayrıca, Lautréamont'un *Şiirler*'inde uyguladığı kolajlardan esinlenir. Başka bir yazarın yanlış düşüncesi yerine doğrusunu yazmak için gizli alıntının gerekliliğinden söz eden Lautréamont'un düşüncesinden etkilenir. Lautréamont'un gizli alıntıyla anladığı şey ile kolaj aynı şeyi gösterir Aragon için. Kolaj, olabildiğince bir başka yazarın metnine bağlı kalmak, onu ancak kendi etik, dilsel ya da estetik düşüncelerine uygun olan bir gösterilen üretmek için zorunlu olduğu ölçüde dönüştürmek anlamına gelir. Bu anlamda Lautréamont'un *Şiirler*'i kolajlar üzerine kurulmuş koca bir yapıdır, çünkü bütünüyle başkalarının düşüncelerinden yola çıkarak yazılmıştır. Aragon ayrıca, değişmez, klişeleşmiş birer dilsel birim olarak kabul edilen atasözlerine önem veren Jean Paulhan'dan da esinlenir. Atasözlerini ve basmakalıplaşmış sözleri, yine öteki yazar ve ressamlar gibi, reklamlardan, afişlerden aldığı unsurları yapıştırma yöntemine göre yapıtına sokar.[1]

1 Kolaj konusunda bkz. Wolfgang Babilas, "le Collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", *Revue des Sciences Humaines*, t. XXXVIII, no 151, juillet-septembre, 1973.

Aragon, kolajın, modernitenin hizmetinde bir kılgı, bir yazı tekniği olduğuna, onunla eski metinlerin güncelleştirildiği, modern anlamda dönüştürüldüklerine inanır. Değişim halinde olan modern gerçeği daha iyi anlayabilmek için bir yöntem, bireyciliğe karşı bir tepki olduğuna inandığından kolaja sıklıkla başvurur. Bir yazı tekniği olarak kolajı, taklit, alıntı, yeniden-yazma ile aynı anlamda kullanır, aralarında bir ayrım görmez.

Aragon'un yapıtlarında uyguladığı kolaj yöntemine birkaç örnek vermek gerekirse; tabela, basmakalıplaşmış sözler, atasözleri, kalıplaşmış anlatımlar, sloganlar, özel isimler vb. günlük yaşamdan sözsel unsurların alıntılanmasıyla belirlenen kübist kolajın benzerleri *Feu de Joie*'da (1919) ya da *Paysan de Paris*'de (1926) bolca bulunur. *Feu de Joie*'da, bir tabeladan (*"Route interdite aux terrasiers"*), bir kartvizit'ten (*"Pour prendre congé"*), bir ilaç reklamından (*"Guérit toute affection"*)[1] alıntıladığı kolajlar vardır. *Paysan de Paris*'nin on üçüncü bölümünde büyük ölçüde Butter-Chaumont parkında bulunan kolonun üzerindeki, parkın gerçeküstü, gizemli havasıyla çelişen yazılar; yine yapıtın birinci bölümünde gazete parçaları, içki listesi yer alır ve gerçeği somut olarak gözler önüne sererler.[2] *La Mise à Mort*'da, anlatıcının okuduğu bir gazeteden uzunca bir parçaya yer verilir.[3] *Les Beaux Quartiers*'nin giriş bölümünde Aragon, IV. bölümde, Madame Barrel'in gördüğünü ileri sürdüğü hayaletlerden birisi olan, işler kötüye gidince Monsieur Barrel tarafından işten çıkarılan Garibaldi'den söz edilen sahnenin, İtalyan ressam Giorgio de Chrico'nun bir tablosunun olduğu gibi yazıyla anlatılarak romana sokulduğunu belirtir. "Bir tablonun", çağdaş resimde işlenen bir hayalet sahnesinin olduğu gibi yapıtına sokulması işleminin de bir alıntı ol-

1 Louis Aragon, *Feu de Joie*, Paris, 1970, s. 38, 48, 50.
2 Louis Aragon, *Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1953, s. 195-203, 34-41.
3 *La Mise à Mort*, s. 207.

duğunu söyler. Aragon yalnızca başka yapıtlardan aldığı parçaları kolajlamaz, aynı zamanda bir "oto-kolaj"a da başvurur. *Kibar Semtler*'in önsözünde, kendi yazdığı metinleri, örneğin Dada bildirilerini hiçbir değişiklik yapmadan, *les Aventures de Télémaque*'a soktuğunu yazar.[1] *La Mise à Mort'a, SIC* dergisinde, 1919 yılında Apollinaire'in ölümü üzerine yayınladığı yazıyı katar.

Önceki metinlerden kesitleri olduğu gibi ya da belli ölçüde kendi yapıtına sokarken Aragon, öteki metinlerarası yöntemlerde olduğu gibi, kolaja yeni bir anlam yükler. Kolaj yoluyla, Aragon çoğu zaman yapıtında gerçekçi bir hava yaratmak ereğindedir. Ya da metin-dışı unsurları metnine sokarken kolaja şiirsel, eleştirel, siyasal anlamlar yükler. Gördüğümüz gibi, *les Yeux d'Elsa*'da, Musset'nin, "Les Nuits" adlı şiirlerinin başlığını yeniden yazarak, 1940 yılındaki karanlık savaş dönemini eleştirir.

Sonuç olarak; önceden var olan unsurlar ister bütünüyle, isterse kısımsal olarak alınıp yeni bir bağlama sokulsun, Babilas'nın da söylediği gibi, Aragon'da kolaj, metinlerarasının öteki adıdır. Yapıtlarında farklı işlevlerde ve farklı görünümlerde karşımıza çıkan kolajlar, metin-dışı ayrışık unsurları yazınsal yapıta sokmak için bir yoldur. Metin-dışı ve yazarın kendi metinlerinden alıntılanan unsurlar yeni bir bağlamda yinelenerek, yeniden yazılarak metinlerarasılığın kapısı aralanmış olur. İster alıntı ister metinlerarası isterse kolaj olsun, bir metinden ötekine yapılan her tür aktarım bir ayrışıklık yaratır ve yeni bağlamda her alıntı yeni bir anlamla donatılır. Dolayısıyla bu anlamın araştırılmasını gerektirir.

1 *Les Beaux Quartiers*, s. 28.

3. Yeniden-yazmak (La réécriture)

Ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak bir yeniden-yazma işlemi olarak da görülür. *"Her yazı bir yapıştırma ve yorum, alıntı"* ve *"yeniden-yazma"*dır.[1] Şu ya da bu metinlerarası yönteme göre başka metinlerden alınarak yeni bir metinde benzeşik bir bütün oluşturacak biçimde düzenlenen ayrışık parçalar bir yeniden-yazma etkinliği başlatırlar. Yeniden-yazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır. Bir yazar başka metinlerden aldığı ayrışık unsurları bir araya getirerek yeni bir yapıt ürettiği için, Compagnon'a göre yazmak bir yeniden-yazmak'tır, alıntı'dan ve kolaj'dan farkı yoktur.[2]

Ancak yeniden-yazmayı başka yazarlara ait metinlerin, o metinlere ait kesitlerin yeni bir metinde dönüştürülmesi işlemiyle sınırlamamak gerekir. Yeniden-yazmak, düzdeğişmeceli olarak, bir yazarın, metinlerinden birisini yeniden-yazması, yazılan bu metnin yeni versiyonu olarak da tanımlanır. Bir yazar, düzeltmek, derinleştirmek vb. amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden-yazabilir. Bu tanıma en iyi uyan Marguerite Duras'ın yapıtlarıdır. Duras, bilindiği gibi, kendi yapıtlarını durmadan yeniden-yazar. Bu nedenle onda metinlerarasılık çoğu zaman bir "öz-metinlerarasılık" (auto-intertextualité)[3] ya da bir "öz-yeniden-yazma" (auto-réécriture) biçimine bürünür. Yazarın yeniden-yazdığı yapıtta, eski yapıtların izleri yoğun olarak

1 Antoine Compagnon, *la Seconde Main*, s. 32 ve 34.
2 A.g.y., s. 34.
3 Bu konuda bkz. Madeleine Borgomano, *le Ravissement de Lol V. Stein*, Folio, coll. "Foliothèque", 1997, s. 141.

bulunur. Böylelikle, yapıtlar arasında bir "bütünlük", bir "çizgisellik", bir "geçiş" sağlanmış olur. Bu da Duras'ın yapıtlarında "öz-yeniden-yazma"nın, palempsest'in tanımlanan özelliklerine koşut olarak bulunduğu anlamına gelir. Palempsest'e koşut bir özelliğe sahip olan yeniden-yazma'nın en güzel örneği, yazarın 1984 yılında yazdığı *Sevgili* adlı romanı ile 1991 yılında *Kuzey Çinli Sevgili* adıyla yeniden yazdığı romanı arasında karşımıza çıkar. Duras'ın, önsözde belirttiği gibi, yapıtının adı *"Yeni Baştan Sevgili"* olabilirdi.[1] Gerçekten de Duras, *Sevgili*'de söz etmediği kişilere *Kuzey Çinli Sevgili*'de yer verir, yarım bıraktığı konuları burada tamamlar, *Sevgili*'de açıklık getirmediği, nedenini bildirmediği olaylara yeni yapıtta açıklık getirir, durumları değiştirir, kişilerini yeni kişilik özellikleriyle belirler. Bir önceki yapıtta üzerinde durulan bir izlek, sonraki yapıtta ikinci plana atılır. Ama hep vardır. Yazar, önceki yapıtın içeriğini yeniden işleyerek anlatır. Takınağı olmuş izleklere durmadan geri döner. Kısacası ikinci roman birinci romanın bir yansısı olur. *Kuzey Çinli Sevgili, Sevgili*'nin yeniden-yazılmış bir versiyonudur:

"Duras'ın yapıtı, sanatsal yapıtın temel sorunlarından birisinin içerisinde yer alır: Hiçbir yaratıcının kaçamayacağı yineleme ilkesi (...) Her tablo, her kitap, gerçekte biricik bir izlek üzerinde, anlatımın mükemmelliğe ulaşması için, hep yeniden başlanan bir girişimdir (...) Her metninde Duras'ın tutkuyla yaşadığı budur..."[2]

Duras'ı (yeniden) yazmaya iten nedenin çoğu zaman "ölüm"e bağlı olduğunu hemen hatırlatalım. Duras, annesi ve kız kardeşleri öldükten sonra *Sevgili*'yi yazar. Özellikle, küçük kardeşinin savaşta ölümünün verdiği derin acı onu yazmaya

1 Marguerite Duras, *Kuzey Çinli Sevgili*, çev. Hülya Tufan, Can Yay., 1992, s. 34.

2 Aliette Armel, "Duras, retour à l'Amant", *Magazine littéraire*, no 290, juillet-août 1991, s. 62-63.

götürür. Ötekiler, aile üyeleri öldükten sonra yazının yolu açılır. *Sevgili*'nin ölümü ise yazarı *Kuzey Çinli Sevgili* adı altında ilk romanını (*Sevgili*'yi) yeniden-yazmaya iter:

"Yıllar önce öldüğünü öğrendim. 1990 Mayısıydı, yani bir yıl olmuştu. Öleceğini hiç düşünmemiştim... Yapmakta olduğum çalışmayı olduğu gibi bıraktım. Kuzey Çinli Sevgili'yle çocuğun öyküsünü yazdım."[1]

Burada çabucak, *Sevgili* ve *Kuzey Çinli Sevgili* arasında ilk anda göze çarpan benzerlikleri, yeniden-yazma işleminin sonunda eski imgelerin yeni yapıtta aldıkları yeni görünümleri, kimi yönlerden yeni yapıtın eski yapıtı nasıl aydınlattığını anımsatmak istiyoruz. İlk yapıtın büyük ölçüde sonrakinin devamı olduğunu belirlemeye çalışıyoruz.

Sevgili'de Duras ilk kez özyaşamöyküsel anlatıyı dener. Birinci şahış ("ben") kullanarak okura seslenir: *"Size şurasını da söyleyeyim, on beş buçuk yaşındayım"*.[2] Yapıt yazarın gerçek yaşamöyküsünden kesitler aktarır. Yazar bu öyküyü "daha önce" yazdığını, dolayısıyla yapıtın önceki yapıtlardan izler taşıdığını açıkça belirtir:

"Ailemin insanları konusunda çok yazdım, ama yazdığım sıralarda annem, kardeşlerim yaşıyordu, onların çevresinde, çevrelerindeki şeyler çevresinde, onlara dek gitmeden yazdım."[3]

Duras aile üyelerinin öyküsünü önce *Un Barrage contre le Pacifique*'te[4] yazar. Söz konusu roman, üçüncü şahıs kullanarak, verimsiz, üstelik durmadan Pasifik'in suları altında kalan bir araziyi satın alan annenin (ve yoksulluk yüzünden hep evden kaçıp gitmeyi düşleyen Suzanne ve Joseph'in) dramını an-

1 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 7.
2 Marguerite Duras, *Sevgili*, çev. Tahsin Yücel, Can Yay., 1996, s. 14.
3 A.g.y., s. 16.
4 Marguerite Duras, *Un Barrage Contre le Pacifique*, Gallimard, coll. "Folio", 1950.

latır. Yazar özyaşamöyküsel anlatı söylemine uygun olarak yazdığı *Sevgili* ve *Kuzey Çinli Sevgili*'de annenin dramına gönderir:

"... annem toprağın önüne bent çekme işinden vazgeçmemiş daha."

"Bunu mutlaka yazacağım: Annemin yaşamını."[1]

Romanlar arasında saptadığımız bu yakınlaşma hep sürer. İlk romanın izleri sonrakinde hep vardır. *Un Barrage contre le Pacifique*'te (*Sevgili*'de olduğu gibi) yoksul, utanç ve hınç dolu, yaşamdan bezmiş bir anne portresi çizilir. Annenin iyileşmez acısı, Suzanne ve Joseph'de anne evinden kaçıp kurtulma, yoksulluklarına bir son verme isteği uyandırır durmadan. Suzanne, Ram'ın kantininde, çirkin, cılız, acınacak bir durumda, kendisi için itici olan, zenginlik göstergesi siyah bir Léon Bollée marka limuzin sahibi, Bay Jo adında zengin bir Çinli'ye rastlar. Çinli, Suzanne'ı arzular. Yoksulluğundan yararlanmak ister. Suzanne, çeşitli armağanlar veren Bay Jo'nun kendisini çıplak seyretmesine istemeden izin verir. Annesi ve kardeşi Joseph, evlenmeden Bay Jo'nun Suzanne ile yakınlaşmasına izin vermezler. Joseph, Çinli'ye karşı son derece katı davranır. Bay Jo tüm ısrarlarına karşın henüz Suzanne'a sahip olamaz. Suzanne da Bay Jo'ya karşı son derece katı bir tutum sergiler. Bay Jo, Suzanne ile evlenmek istese de babasından çekinir. Baba, oğlunun zengin bir Çinli kızla evlenmesini ister.

Romanın içeriğine ait bu unsurlardan kimileri öteki romanlarda ya oldukları gibi ya da olumlu bir çizgide gelişerek karşımıza çıkarlar.

Sevgili'de, Çinli Sevgiliyi yine buluruz. Genç kız bu kez ona, siyah bir limuzin otomobille Mekong Irmağı'nı geçişi sırasında bir araba vapurunda rastlar. Sevgili'de "o"dan "ben"e geçen Duras, eski yapıtının izini, kimi yer değişiklikleri yapmasına karşın, sürdürür:

1 *Sevgili*, s. 31; *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 94.

"Görüyorsunuz, daha önce yazdığım gibi Réam kantininde karşılaşmıyorum siyah limuzinli adamla... O gün, vapurda, bu sis ve sıcaklık ışığının içinde karşılıyorum."[1]

Böylelikle Duras 1950'de yazdığı *Un Barrage contre le Pacifique*'te, Ram'ın kantininde, siyah limuzinli Bay Jo ile Suzanne'ın (ve ailesinin) karşılaşma sahnesine okuru gönderir.[2] Bu romanda cılız, itici bir tip olan Bay Jo, Sevgilinin bir karikatürüdür. Oysa *Sevgili*'de daha çekici, arzulanabilir, utangaç ama yine de korkak birisi olarak betimlenir. Suzanne, Bay Jo'dan aldığı armağanlar karşılığında kendini ona çıplak gösterirken, *Sevgili*'de, sevgisini ona sunar, onunla sevişir. Yine, Bay Jo'ya karşı önceleri son derece katı iken artık daha yumuşaktır, kendini isteyerek ona verir. *Un Barrage contre le Pacifique*'te yer alan kimi başka unsurlar sonraki yapıtlarda hep vardır. Citroën B12 marka otomobil *Sevgili*'de yine karşımıza çıkar. *Un Barrage contre le Pacifique*'te, arabalara düşkün, geceleri ava giden, katı yaratılışlı Joseph'in *Sevgili*'de daha ince, daha yumuşak bir portresi sunulur. İyi, çekici, "ensest" düzeyde büyüleyici duygular uyandırır genç kız için. Joseph, *Sevgili*'nin bir benzeri olur:

"Onunla, ortanca kardeşimle dans ediyorum. Sevgilimle de dans ediyorum."[3]

Sevgili'de kardeşin evli bir kadınla birlikte olması yine *Un Barrage contre le Pacifique*'te Joseph'in evli bir kadınla birlikte olmasını hatırlatır. Dünyadaki yoksulluğun simgesi dilenci kadın figürü tüm romanlarda karşımıza çıkar.

Burada andığımız birkaç örnek bile, *Un Barrage contre le Pacifique*'in kimi izleklerinin, kişilerin, kimi sahnelerin izlerinin *Sevgili*'de yinelendiğini, bir yapıttan ötekine geçiş olduğu-

1 *Sevgili*, s. 32.
2 *Un Barrage Contre le Pacifique*, s. 43.
3 *Sevgili*, s. 53.

mı göstermeye yeter sanıyoruz. Sevgili ile, onun yeniden yazılmış yeni bir versiyonu olan *Kuzey Çinli Sevgili* arasında benzerlikler doğal olarak daha açıkça belirir. İkinci anlatı birinci anlatının bir yansısı olur.

Metinlerarasının olası biçimlerinden biri olan yansıtma, önceki yapıtlardaki bir dizi unsurun yinelenmesine, bir metinden öteki ne izleklerin, kişilerin, imgelerin vb. aktarımına dayanır. Bu yönüyle yansıtma bir yeniden-yazma değeri taşır; ayrıca ilk yapıttan derin izler taşıdığı için, başta da söylediğimiz gibi, bir palempsest özelliği alır. Duras kendi yapıtlarını yeniden-yazdığından, bir sonraki yapıt bir önceki yapıtın izlerini taşır. *Sevgili* ve onun bir yansısı olan *Kuzey Çinli Sevgili* palempsest niteliğine sahip bir öz-yeniden-yazma'yı çok iyi somutlaştırırlar. Yazar durmadan önceki yapıtlarını alıntılar. Yeniden-yazma bir öz-yeniden-yazmaya dönüştüğü gibi alıntı da bir öz-alıntı'ya dönüşür. *Kuzey Çinli Sevgili*'de öz-alıntı örneklerine somut olarak rastlarız. Sayfa altlarındaki notlar Duras'ın kendi yapıtına bir gönderim dizgesi gibi işler. Öz-alıntı, öz-gönderim, yazarca bir tür öz-reklam (auto-publicité) yapıyor izlenimi uyandırır:

"Bir kitapta daha önce yer aldığı gibi, güvertedeki çiftlerin soluk ve konuşmasız balosunun görüntüsünü yeniden buldu."[1]

Duras, kitabın altına not düşüp, *"önceki kitap"* ile *Emily L*'nin (1987) söz konusu olduğunu belirtir.[2] Sayfa 97'de yine aynı yönteme başvurur. Yazar birdenbire anlatıya katılır: *"Kendimi alamıyorum. Bunu mutlaka yazacağım: Annemin yaşamını."*

1 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 148. "(...) elle avait retrouvé l'image intacte du bal exsangue et sans paroles des couples du pont comme déjà intégrée dans un livre (...)"; Hülya Tufan'ın çevirisi şöyle: *"Güvertedeki çiftlerin soluk ve konuşmasız balosunun görüntüsünü (...) bir kitapta bütünleşmiş olarak gördü"*. Alıntıda, altı çizili tümce, başka bir yapıta gönderdiği için "Bir kitapta daha önce yer aldığı gibi" biçiminde çevirmek bizce daha uygun.

2 A.g.y., s. 149.

Ardından, not düşüp şöyle yazar: *"Verilen söz yerine getirildi: Un Barrage contre le Pacifique".* Sayfa 151'de yine *Un Barrage contre le Pacifique*'e gönderir: *"Bir de, anneyle büyük ağabeyin B12'yle geldiklerini söylüyor."* Not'ta şöyle yazar Duras: *"B12, Un Barrage contre le Pacifique'teki 'yıkıntı' otomobil değildir. Burada, gerçi biraz yıpranmıştır, ama henüz, pat pat sesler çıkararak ve taşradaki görev merkezlerinin sokaklarını dumana boğarak herkesin merakını uyandıran o tuhaf araca dönüşmemiştir."* Burada her yeni yapıtın ondan öncekilerin yansısı olduğu açıkça görülür. Yinelenen her yeni unsur, izlek, imge yeni yapıtta bir tamamlayıcılık rolü oynar. Yapıtlar arasında bu yolla metinlerarasılık açıkça kurulmuş olur.

Sevgili ve *Kuzey Çinli Sevgili* o denli iç içe geçmiştir, ikincisi birincisine o kadar yoğun gönderir ki adeta ikinci yapıt birinci yapıtı içinde taşır, onu durmadan yansıtır, öyküyü yineler, aralarında kurulan çok sayıda koşutlukla sonsuz bir "bütün" oluşturulur. Üstelik yazar önceki kitaptan haberi varmışçasına okura seslenir: *"Kız, o ne ilk kitapta, ne de ondan öncekinde, ne de bunda adı olmayan kız." "Burada konuşan ses, kitabın yazılı (önceden yazılmış) sesi."*[1] *Sevgili*'nin, *Kuzey Çinli Sevgili*'nin bir metin-öncesi, bir tür gönderge örnekçesi, bir ilkörneği ya da kökenmetin'i olduğu yazarca sıklıkla belirtilir. Bununla beraber, iki yapıt arasında kimi ayrımlar bulunduğunu da hemen hatırlatalım. İki yapıt arasındaki temel ayrım şudur: *Sevgili,* fotoğraflardan yola çıkılarak yazılmıştır, *Kuzey Çinli Sevgili*'de ise bir sinema vizyonu egemendir. *Sevgili*'de özyaşamöyküsel kesitlerin aktarılmasına aracılık eden resimler *Kuzey Çinli Sevgili*'de yerini sinemaya bırakır. *Sevgili*'de filme bir kez dolaylı olarak gönderme yapılırken,[2] *Kuzey Çinli Sevgili*'de başından başlayarak yazar yapıtını bir film gibi ele aldığını bildirir:

1 A.g.y., s. 12.

2 *"Kentin gürültüsü çok fazla, belleğimizde çok yükseltilmiş bir film sesi, sağır edici", Sevgili,* s. 42.

"Bu bir kitap
Bu bir film (...)
Filmde bu valse ad verilmeyecek
Genç kıza, filmde, bu kitapta çocuk diyeceğiz."[1]

Ayrıca, *Kuzey Çinli Sevgili*'de üvey kardeş Thanh ilk kez karşımıza çıkar. Yazar yapıtını ona adar. Özkardeşiyle ensest ilişkiye giren kız, üvey kardeşiyle de aynı ilişkiyi sürdürmek ister. Ancak Thanh bunu reddeder: *"Hayır, yapamam, sen benim kardeşimsin."*[2]

İki yapıt arasında kimi ayrımlar bulunabilse de, ikincisi birincisinin devamı gibidir. Bunun göstergeleri her yerde karşımıza çıkar. *"Genç kıza (...), bu yapıtta, çocuk diyeceğiz."*[3] Yeni romanda, eski yapıtlara göre, Sevgilinin daha olumlu bir portresi çizilir:

"Siyah limuzinden, kitaptakinden başka bir adam, başka bir Mançuryalı Çinli çıktı. Kitaptakinden biraz farklı: Ondan biraz daha yapılı, daha az ürkek, daha gözüpek. Daha güzel, daha sağlıklı. (...) Bir de, çocuğun karşımdaki utangaçlığı daha az."

"Kız kitaptaki gibi kalmış, küçük, sıska, gözü pek..."[4]

Bu arada, romanlarda yazının (ya da yeniden yazmanın) pek çok işlevi olduğunu belirtelim. Yazmak geçmiş anıların sürekliliğini sağlar: *"Seni uzun zamandan beri seviyordum. Asla unutmayacağım."*[5] Geçmiş zamanın hikâyesi, *Sevgili*'de başlayan ve *Kuzey Çinli Sevgili*'de sürmekte olan sevgiyi belirtir. Yazı aynı zamanda, bir yaşama nedeni, ulaşılmak istenen bir amaçtır, ülküdür. *Sevgili*'de anlatıcının kitaplara olan tutkusu, yazma arzusu açıkça dile getirilir: *"Yazmak istiyorum. Anneme*

1 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 12, 15, 16.
2 A.g.y., s. 175.
3 A.g.y., s. 10.
4 A.g.y., s. 30.
5 A.g.y., s. 81.

söyledim bile: Benim isteğim bu işte, yazmak."[1] Yazı *"temel kesinlik"*tir genç kız için: *"... temel kesinliğimin, yani ileride yazacağıma ilişkin kesinliğin en derin noktasıyım."*[2] Yazmak, aynı zamanda, başkalarından, düşmanlarından bir bakıma öcünü alabileceği bir yoldur. *Sevgili*'de şöyle yazar: *"Öldürmek, büyük kardeşimi öldürmek istiyordum, onu öldürmek, bir kez, yalnız bir kez alt etmek ve öldüğünü görmek istiyorum."*[3] *Kuzey Çinli Sevgili*'de kardeşini öldürme arzusunu açıkça yazıya, yazının gücüne bağlar:

"Kitap yazdığında nelerden söz edeceksin?

Çocuk bağırıyor:

- Paulo'dan. Senden. Pierre'den de. Ama kitabı onu öldürmek için yazacağım."[4]

Yazı sanki bir cinayet öyküsünü aktarır, yazar ise adaleti yerine getiren kimse ya da bir cani olur:

"- Sana o kitabı yazma isteği veren bu mu? (...)

- Tam olarak bu da değil. Annemin fiyaskosu değil. Kadastrodaki o insanların tümünün ölmemiş olması ve içlerinden bazılarının bu kitabı okuyacakları ve okudukları için ölecekleri düşüncesi."[5]

Duras'ta yazmak aynı zamanda, ölünün diriltilmesi,[6] acıyı ve ölümü aşıp, *"büyük bir çöl olarak gördüğü yaşam(ın)ın alanını"*[7] doldurmak, öldükten sonra varlığını dolaylı olarak sürdürmesine olanak sağlayan bir aracı, *"çılgın bir mutluluk"*[8] nedenidir. Ancak yazmak aynı zamanda bir yeniden-yazmaktır. Yeniden-yazmak, yazılanı yinelemek, aynı kitabın yeni bir versiyonunu yazarak kitaplarında "sürerliliği" sağlamaktır.

1 *Sevgili*, s. 27.
2 A.g.y., s. 71.
3 A.g.y., s. 16.
4 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 20.
5 A.g.y., s. 95.
6 A.g.y., s. 215.
7 *Sevgili*, s. 93-94.
8 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 187 ve 7.

Yukarıda andığımız birkaç örnekten kolaylıkla çıkarılabileceği gibi, sonraki yapıt önceki yapıtın bir devamıdır, sonraki öncekini sürdürür. İki yapıt pek çok bakımdan küçük farklılıklarla birbirini yinelerler.

Kuzey Çinli Sevgili'nin neredeyse sahnelerinin tümü *Sevgili*'deki sahnelere gönderir. Mutluluk dolu ev yıkama sahnesi (S. s.59, KÇS. s. 9), Sevgili ve ortanca kardeşle yapılan dans sahnesi (S. s. 53, KÇS. s. 9), büyük ve ortanca kardeşin kavga sahneleri (S. s. 59, KÇS. s. 10) yeniden yazılırlar. *Sevgili*'de bir leitmotif olarak yinelenen Chopin'in valsi (s. 101) *Kuzey Çinli Sevgili*'de *"Ölüm Valsi"* (s. 15), *"Umutsuz diye adlandırılan sözsüz vals"* (s.15) olur. Zina yapan kadın izleği[1] (S. s. 82, KÇS. s. 14, 15, 34, 44, 105), dilenci kadın, (S. s. 79, 80; KÇS. s. 17) gece izleği (S. s.76; KÇS. s. 28) ortak olarak yinelenir. Bir metinden ötekine alıntı ya da yeniden-yazma örnekleri kolaylıkla çoğaltılabilir. Duras bu kadarla yetinmez, kendi üzerinde yazar, hatta kendini alıntılar:

"Çocuk (Duras) anımsıyor. Hâlâ anımsayabilen son kişi o. (...) Bir de, tıpkı o Çin Sokağı gibi, bunları yazdığını da anımsıyor. Hatta denizin o gün, sevgililerin odasında olduğunu yazdığını da anımsıyor. Şu sözcükleri yazmıştı: Deniz..."

"İki sözcük daha: Yalnızca, bir de: Eşsiz."

"Deniz, herhangi bir biçimi yok, yalnızca benzersiz."

"İlk kitapta, kentin gürültüsü öyle yakındı ki, insanlar odanın içinden geçiyormuşçasına o gürültünün pancurlara sürtündüğü duyuluyordu, demişti."

"Kentin gürültüsü öyle yakın ki, pancurlara sürtünüşü duyuluyor. Odanın içinden geçiyormuş gibi duyuluyor."[2]

---

1 Burada, Genel Vali'nin karısı Anne Marie Stretter söz konusu.

2 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 75, *Sevgili*, s. 41; *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 75, *Sevgili*, s. 44.

Yazar, tüm bu tümceleri yinelerken önceki kitaplarını biliyormuşçasına doğrudan okura seslenir, öz-alıntılar, göndergelerle sürekli okuru öteki yapıtlarını da bilmeye çağırır.

Duras, Çocuğun ve Sevgilinin öyküsü yeniden yazar. Her yeniden-yazış onun yapıtında büyülü bir ayraç olur:

"Yüz hâlâ gözlerimin önünde, adı da anımsıyorum."

"Kadın o yüzün hâlâ gözünün önünde olduğunu söylüyordu. İnsanların adlarını, moda olan şarkıları hâlâ anımsıyordu. Onun, odanın adını unutmuştu. Sen, diyordu. Bir kez daha söylemişlerdi adını. Yine unutmuştu. Sonra o adı kitapta da söylememeyi, her zaman unutulmuş olarak kalmasını yeğledi."

"Beyaza boyanmış duvarlar, fırının yukarısındaki perde, (...) bitkiler sıcaktan ölmüş."

"O mutsuz mekânını, felakete uğramış yeri, ölmüş saksı çiçeklerini, odanın kireçle badanalanmış duvarlarını hâlâ görür gibiydi. Fırının üzerindeki bez storu."[1]

Durmadan aynı öyküyü, kendi öyküsünü yazmak büyüleyici, sonsuz mutluluk kaynağı olan çocukluk günlerine geri dönmektir, çocukluk günlerini aynı mutlulukla bir kez daha yaşamaktır. Çocukluk günlerini yeniden-yazmak aynı zamanda aile üyeleriyle uzlaşmak, artık barışık olmaktır. Gerçekten de *Sevgili*'de Çocuğun, ağabeyine olan hıncı hatta nefreti, onu herkesten çok seven anneye karşı duyduğu kıskançlığı, yaşamından nefret etmesi; aile içinde, sevgi yerine nefretin öne çıkması, aile üyelerinin birbirlerinden nefret etmeleri, bu aile romanının öne çıkan izlekleridir. Oysa *Kuzey Çinli Sevgili*'de, kıskançlık, nefret, sevgi açıkça yine bulunsa da *Sevgili*'deki kadar şiddetli değildir. Artık gülümsemeler, anne şefkati daha belirginleşir. Acı ve gözyaşı yerini gülücüklere bırakır, Sevgili, Çocuk bu gülücüklere katılırlar:

1 *Sevgili*, s. 45, *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 76; *Sevgili*, s. 45, *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 76.

"Çocuk, Çinli'nin yüzünün yakınında birden gülüyor. Yüzünü okşuyor. - Mutluluk ilginç, diyor. Bir anda geliyor, tıpkı öfke gibi."

"Birbirlerine bakıyorlar. Ve ilk kez birbirlerine gülümsüyorlar. Bu gülümseme uzun sürüyor. Artık korkmuyor. Tekrar gülümsüyorlar."[1]

Gülümsemelere anne, hatta tüm aile katılır:

"Birlikte, açık bir sempatiyle dolu gülüyorlar"

"Anne gülüyor. Çinli de. Anne yüksek sesle gülüyor."

"Herkes gülüyor, anne de... Paulo ve Thanh da gülüyorlar."

"Anne ne içtiğini pek bilmez bir durumda, kendi kendine gülüyor, o akşam öteki insanlar gibi mutlu."[2]

Restoran sahnesi yeniden-yazma işlemi yanında aile içi ilişkilerin olumlu yönde geliştiğini en iyi belirten sahnedir. *Sevgili*'de aynı sahne küçümseyici ve acılı bir biçimde geçer. Durmadan hesap ödemek zorunda olan Sevgiliyle anne bile alay eder, *"çılgın kahkahasını ha kopardı ha koparacak"*[3] düzeye gelir; kimse birbiriyle konuşmaz, kimse gülmez, herkes karşısındakini küçümser; kardeşler, özellikle de büyük kardeş Sevgiliye düşmanca davranır:

"Kardeşlerim hiçbir zaman bir şey söylemiyorlar ona. Onlar için görünür değilmiş gibi. (...) Bir Çinli olduğu, beyaz olmadığı için. Büyük kardeşin susma ve sevgilimin varlığını bilmeme biçimi öyle bir inançtan kaynaklanıyor ki, örnek bir nitelik kazanıyor. Bu sevgili karşısında hepimiz büyük kardeşi örnek alıyoruz. Onların önünde ben de konuşamıyorum onunla. Ailemin önünde ona hiçbir zaman söz söylememem gerek. (...) Kardeşimin sesini işitiyorum, kısa, sert, dönüşsüz bir söz söylüyor. (...) Sevgilimin korkusunu tanıyorum. (...)

1 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 82 ve 84.
2 A.g.y., s. 125, 152, 154.
3 *Sevgili*, s. 51.

Büyük kardeşimin yanında sevgilim olmaktan çıkıyor. Var olmaktan çıkmıyorsa da benim için hiçbir şey değil artık. (...) İkisini bir arada gördüğüm her seferde, bir daha onu görmeye hiçbir zaman katlanamayacağımı sanıyorum. Sevgilim zayıf bedeniyle (...) yoksanmış. Kardeşimin karşısında söylenmesi olanaksız bir yüz kızartıcı olay, gizlenmesi gereken bir utanç nedeni oluyor. (...) Tiz bir uyarma sesi, bir çocuk çığlığı yaratıyor.

La Source'ta da hiç kimse konuşmuyor onunla. (...) Kardeşlerim çabucak sarhoş oluveriyorlar. Özellikle ortanca kardeşim. (...)

Cholen'li Çinli benimle konuşuyor, ağladı ağlayacak, ben onlara ne yaptım, diyor."[1]

Ancak *Sevgili*'deki bu korkunç, aşağılayıcı sahne *Kuzey Çinli Sevgili*'de yerini, tam tersine, bir sevinç, mutluluk, uzlaşma sahnesine bırakır. Artık, *Sevgili*'de olmayan bir yaşama mutluluğu, rahatlığı vardır. Katı yürekli büyük kardeş bile değişmiştir, artık aynı kişi değildir; yine katı, şiddet yanlısı, cani ruhlu olsa da yazar ona karşı daha yumuşaktır:

"Onlar benim yaşamımın en önemli çocukları. Aynı zamanda da benim için en eğlenceli çocuklar. En çılgın. En korkunç. Ve bir de beni en çok güldüren. Büyük ağabeyimi, kimi zaman, unuturum, tam anlamda nasıl biri olduğuna inanamam, yalnız Paulo'yu öldürmesinden korktuğum zamanlar."

"Çocuk birdenbire, ağlamamak için direniyor. Pierre'in, belki de yaşamında son kez Saygon'a gelmiş olduğunu, unuttuğunu söylüyor."

"Onu yine de sevmemizin nedeni (...) kendisinin doğuştan cani olduğunu bilmemesi. Hiçbir zaman da bilmeyecek, hatta Paulo'yu öldürmüş olsa bile."[2]

1 A.g.y., s. 52-53-54.
2 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 155-156.

Büyük kardeş artık Çinli'yi saygıdeğer bir kişi olarak görür: *"Herif fena değil, diyor. Kendini savunmasını biliyor."*[1] Artık *Sevgili*'de olduğu gibi, Çinli, zayıf kişiliğinden sıyrılmış, korkak biri değil. Yeni yapıtta daha güçlü, daha serinkanlı biri olarak karşımıza çıkar. Saygı görür. Sahnenin başlangıcında egemen olan sessizlik artık kimsenin canını sıkmaz, kimseyi şaşırtmaz: *"Kimse konuşmuyor. Sessizlik. Kimse şaşırmıyor, bundan rahatsızlık duymuyor."*[2] Restoran'nın havası kişilere daha canlı gelir, sıkıcı değildir. Anne ve Çinli artık birbirlerine daha içten gülümserler, Paulo ve Thanh, Çinli sevgiliyi nazikçe selamlarlar, onlar da içtenlikle gülerler, katı yürekli büyük kardeş bile yumuşar, o da artık ötekiler gibi güler, hatta hırçınlığı şaka konusu olur:

"Çinli, büyük ağabeye:

- Siz de hiçbir şey yapmıyor musunuz? diyor.

- Yo, yaptığım bir şey var. Ailemin başına dert açmak, bu da az şey değil.

Çinli, doğal bir biçimde gülüyor. Herkes gülüyor, anne de, böylesine esprili bir oğlu olduğu için gülüyor. Paulo ve Thanh da gülüyorlar."[3]

Çocuğun bakışları artık utanç dolu değildir, *"aşk ve sevinç dolu"* bakışlarla etrafındakilerine, annesine ve kardeşlerine bakar; kardeşlerinin ve sevgilisinin yemek yemelerini annesiyle birlikte sevinçle izler, mutluluk duyarlar. (*"Onları yemek yerken görmek insanın hoşuna gidiyor"* der anne)[4] Oysa *Sevgili*'de aynı sahne iç-karartıcı, can sıkıcı bir ortamda geçer. Yine *Sevgili*'deki gibi, çocuk artık sessiz değil, durmadan ötekilerle; annesiyle konuşur. (*"Anne de çocuk da aynı, sonsuz geveze"*)[5] Her-

1 A.g.y., s. 153.
2 A.g.y., s. 151.
3 A.g.y., s. 152.
4 A.g.y., s. 153.
5 A.g.y., s. 153.

kes "memnun"dur; büyük kardeş hep birlikte La Cascade'a gideceklerini söyler sevinçle. *Sevgili*'de, La Source'a içki içmeye gitmek için kardeşlerin katı emirlerine uyar Sevgili. Ancak *Kuzey Çinli Sevgili*'de katılık yerini neşeye bırakmıştır:

"Anne de oğlu gibi gülerek:

- Şenlik var ha... Öyleyse... Mademki başladık... Doğru... Yaşasın tatlı hayat... diyor."

"Çocuk, Çinli, Thanh, Paulo ve herkes hoşnut. Hepsi de La Cascade'a gidecekler."[1]

Para *Sevgili*'deki sahneye iğrenç, korkunç bir görünüm katarken, *Kuzey Çinli Sevgili*'de artık doğal bir mutlulukla harcanır. Çinli sevgili hesabı öderken çocuk gülümser, anne ise *"ödenen paranın çokluğu karşısında gülme krizine tutulmak üzere."* Ve hep birlikte gülerler. *Sevgili*'de Çinli sevgili büyük kardeşin karşısında korkuya kapılırken *Kuzey Çinli Sevgili*'de bu kez korkan büyük kardeş olur: *"Büyük ağabey korkuya kapılıyor... Büyük ağabey, giderek daha fazla korkuyor."*[2] Korkan yalnızca ağabey değil, anne de Sevgilinin sakin tutumu karşısında korkuya kapılır: *"Anne de korkuya kapılıyor. Bağırıyor: - Siz ona aldırmayın beyefendi, sarhoş oldu."*[3]

Değişen yalnızca Sevgili değildir. Anne de yeni romanda değişmiştir artık. Çocuğa daha yakın görünür. Çinliyi baştan çıkarması konusunda kızıyla birlik olur. Sevgiliyi yadsımaz, kabul eder, onu tanır. Üstelik anne kızının yazar olmasına karşı çıkmaz *Sevgili*'deki gibi, onu destekler: *"Kitap yazdığında nelerden söz edeceksin?"*[4] Anne ve çocuk arasında artık kurulan yakınlaşma anne ve Çinli arasında da kurulur, anne Çinli sevgiliyi son derece içten karşılar. Anne, çocuğun bir yansısı olacak derecede dönüşür, Çinli annesi aracılığıyla çocuğu sever:

1 A.g.y., s. 155.
2 A.g.y., s. 155.
3 A.g.y., s. 159.
4 A.g.y., s. 20.

"Annen insanda seni sevme arzusu uyandırıyor."

"Çinli, coşku içinde ona (anneye), çocuğa, ona ve çocukla olan benzerliğe bakıyor."

"Çinli bu kadını çocuğun yanında bir kez daha görünce heyecanlanmıştı."

Çinli ve anne geceler boyunca birlikte konuşma isteği duyarlar: *"Ondan ve sizden söz edebiliriz."*[1]

Kuzey Çinli Sevgili'de, sonunda anne öteki çocuklarını "kurtarmak" (kaybetmemek) için büyük kardeşi gözden çıkarmaya karar verir, ondan, artık kendisinden söz etmeye değmeyen biri gibi söz eder. Birbirlerinden ayrıldıkları zaman ilk kez büyük kardeş vicdan azabı duyar:

"Vapurun alt güvertesinde büyük ağabey var. (...) Anne, onu görmezlikten geliyor. Oğul bir şakaymış gibi gülmeye çalışıyor. O utanç duyan kadına, annesine bakıyor ve hıçkırıklara boğuluyor."[2]

Ardından anne öteki çocuklarına dönüp, ilk kez içtenlikle onları okşar. Anne de küçük kardeşe karşı takındığı hissiz tavırdan dolayı vicdan azabı duyar: *"Paulo'yu yeterince sevmedim."*[3] Anne hep Pierre'i daha çok sevmiş, büyük kardeşin kışkırtmasıyla çocuğu dövmüş, ötekileri yeterince sevmemiştir:

"Bunalımlar içinde üzerime atlıyor annem, odaya kapatıyor beni, yumruklar indiriyor, tokatlıyor, soyuyor beni, yaklaşıyor, gövdemi, çamaşırlarımı kokluyor, üzerimde Çinli adamın kokusunu bulduğunu söylüyor... bütün kente duyuracak biçimde kızının bir orospu olduğunu, onu sokağa atacağını, gebermesini dilediğini, artık hiç kimsenin onu istemeyeceğini, onurunun beş paralık olduğunu, bir dişi köpeğin bile ondan üstün sayılacağını haykırıyor. Ve ortalığı daha fazla kirletmesin diye bu kızı evden atmaktan başka ne yapabileceğini sorarak ağlıyor.

1 A.g.y., s. 146, 150, 153, 122, 164.
2 A.g.y., s. 189.
3 A.g.y., s. 190 ve 197.

Kapalı odanın duvarları ardında, büyük kardeş. Büyük kardeş anneye yanıt veriyor, çocuğu dövmekte haklı olduğunu söylüyor (...) Anne var gücüyle vuruyor. (...) Büyük kardeşin kapıya yapışmış olduğunu biliyorum, dinliyor, annemin ne yaptığını biliyor, ufaklığın çıplak olduğunu, dayak yediğini biliyor, bu iş daha fazla uzasın, ölümün eşiğine gelinceye dek sürsün istiyor kuşkusuz. Annem büyük kardeşimin bu karanlık, bu tüyler ürpertici amacını bilmez değil."[1]

Ancak aynı sahne *Kuzey Çinli Sevgili*'de şefkat dolu geçer. Anne çocuğu neden dövdüğünü ise burada açıklar:

"Hayır, o değil, ben dövdüm, beyefendi. Çünkü onun (büyük kardeşin), çocuğu öldürmesinden korkardım.

- Onun, büyük oğlunuzun emriyle mi?

- İsterseniz böyle diyebilirsiniz... ama bu kadar basit değil... onun aşkı için, onun hoşuna gitmek için... arada sırada onu haksız çıkarmamak için... Anlatabiliyor muyum? (...) Anne usulcacık ağlıyor. Onu gözden kaçırmaksızın anneye, oğlunun hangi sözcüğü kullandığını soruyor. Anne, bunun 'terbiye etmek' olduğunu söylüyor, evcilleştirme gibi, ama özellikle de 'yitik' sözcüğü, diyor, eğer anne ve ağabey bir şey yapmazlarsa, küçük kız yitecekti."[2]

Uzlaştığı annesine *Sevgili*'de Çinliyle olan aşkından hiçbir şey söylemeyen çocuk bu kez Çinliyi yalnızca parası için sevmediğini itiraf eder.[3] Para izleği, iğrenç işlevinden sıyrılıp, bir gülme örgesi, sevginin eğlenceli bir suç ortağı olur. *Kuzey Çinli Sevgili*'de artık olaylar bir trajediye dönüştürülmez.

Sevgili'den *Kuzey Çinli Sevgili*'ye geçiş, birinci romanı yeniden-yazma, görüldüğü gibi, pek çok değişikliği de beraberinde getirir. İkinci kitap birinci kitabı hep açıklar, aydınlatır. Birbiri-

1 *Sevgili*, s. 57-58.
2 *Kuzey Çinli Sevgili*, s. 161
3 A.g.y., s. 198.

ni izleyen bu iki kitap bir "bütün" oluşturur. Bir palempsest yöntemine uyan öz-yeniden-yazmanın gereği budur.

III. BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bir metinde başka metinlere göndergeler yapılarak artık eskidiği sanılan metinlerin yeni anlamlarla donatılarak güncelleştiklerini sonuç olarak söyleyebiliriz. Ancak metinlerarası göndergelerin yeni bir metindeki anlamları açıkça bildirilmediğinden, üstü kapalı olarak, yarım ağızla bildirilen anlamı tamamlamak, göndergelerin eski ve yeni bağlamlardaki anlamlarını açığa çıkarmak, önceki yapıtlara ait kesitlerin yeni metindeki işlevlerini saptamak büyük ölçüde iyi bir ekinsel birikimi olan okurun katılımını gerektirir. Okur, belleği ve bilgisiyle bir göndergeyi bulur, metnin yazıldığı dönemdeki tarihsel, toplumsal koşullar, yazarın beğenisi, yazın anlayışı vb. pek çok unsura dayanarak, onu yorumlar. Öyleyse, metni salt kendi içkinliği içerisinde ele alarak değil, tüm bu ve başka unsurları göz önünde tutarak yapılan metinlerarası okuma doyurucu sonuçlar verebilir.

Şimdiye kadar sözünü ettiğimiz yöntemlerden birisine (ya da birçoğuna) göre gerçekleşen metinlerarası alışverişleri ya da yeniden yazma eylemini belirtmek için kullanılan kolaj, palempsest, alıntı, brikolaj vb. imgeler, neredeyse kavram konusunda yapılan tüm çalışmalarda yinelenen, sıradanlaşmış imgelerdir. Ayrışıklık, kopukluk özelliklerine sahip olan, kendi dışında kalan pek çok ayrışık unsurun bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan metnin (özellikle postmodern metnin) özellikleri birer eğreti olarak kullanılan bu imgelerden birine uyar. Artık çizgisel bir okumaya olanak sağlamayan, Roland Barthes'ın kitap konusunda söylediği gibi, *"akan* (bir) *su", "izlenen* (bir) *yol"* vb. *"sevimsiz"* eğretilere uyan bir metin değil, kopuk, parçalı, ayrışıklık özellikleriyle belirlenen yeni bir metin karşısında kendimizi buluruz. (Butor'un *İntervalle*'i bunu çok iyi somutlaştırır.)

SONUÇ

*"Puisque la pluralité des codes est incontournable, acceptons-la et jouons avec elle."**

Gördüğümüz gibi, bir metindeki ayrışıklık olgusunu göstermek için, Kristeva'nın eleştiri alanında ortaya attığı "metinlerarası" konusunda kuramcıların yaptıkları onca tanımlamaya ve çalışmaya karşın kavramın tam olarak sınırları çizilememiştir. İçerik düzleminde, metinlerarası hep sorun yaratan bir kavram olmuştur. Her kuramcı farklı sözcükler türeterek onu kendine göre tanımlamış, bu nedenle de tanımlar arasında oldukça fazla ayrımlar ortaya çıkmıştır. Örneğin, çokça tartışılan, "metinlerarası, kaynak eleştirisinin öteki adı mıdır, yoksa ondan tümüyle ayrı başka bir olguyu mu gösteriyor?" türünden bir sorunun yanıtı tam olarak verilmemiştir. Yine, "bir metinde, en küçü-

* *"Mademki düzgülerin çokluğu kaçınılmaz, onu kabul edelim ve onunla oyun oynayalım."* Jean-Claude Vareille, *Le Plaisir de L'intertexte*, s. 290.

günden en büyüğüne, yer alan her metin-dışı unsur bir metinlerarasını işin içerisine sokuyor mu?" sorusu da yapılan onca metinlerarası tanımlamaya karşın tam olarak yanıtını bulamamıştır. Kimileri bir metinde yer alan her tür ayrışık unsurun metinlerarasını başlattığı, kimileri de her ayrışıklık olgusunun bir metinlerarası anlamına gelmediği iddiasındadır. Laurent Jenny'nin söylediğine bakılırsa, metinlerarasından söz edebilmek için, alıntılanan her kesitin içerisine sokulduğu yeni metin ile izleksel olarak, ton bakımından, yapısal ya da verdiği ileti bakımından belli bir koşutluk oluşturması gerekir. Kimi eleştirmenler ise, daha ileri giderek, metni bütünüyle bir metinlerarasına indirgemişlerdir. Yani, onlara göre, şimdiye kadar tüm sözcükler kullanıldığı ve her şey bir anlamda söylendiği için üretilen her yeni metin özgün olmaktan çok öncekilerin bir yinelenmesinden başka bir şey değildir; dolayısıyla her metin bir metinlerarasıdır.

Kuramcılar çoğu zaman metinlerarası (intertextualité) ile söylemlerarası (interdiscursivité) arasında bir ayrım yapılması gerektiğini, farklı söylemler arasındaki (tıp söylemi, tarih söylemi, felsefe söylemi vb.) etkileşimlerin, kimilerinin yaptıkları gibi, tek bir metinlerarası başlığı altında ele alınmaması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Bu görüş yanlısı eleştirmenler, yazınsal metin ile bir ya da birden çok metin arasındaki ilişkilere gönderen bir söylemdeki bir metne yapılan göndergeyi "metinlerarası"; ve düşünyapısal bir değeri olan her söylemi "söylemlerarası" adı altında ele alarak aralarında belirli bir ayrım yapmışlardır. Kimi eleştirmenler metinlerarası ve söylemlerarası arasında bir ayrım yapmakla yetinmeyip, daha da ileri giderek yeni ayrımlar önermiş, yeni sözcükler türetmişlerdir. Söylemlerarasından başka, biçemlerarası (interforme), türlerarası (in-

1 *Théorie d'Ensemble*, "Ecriture et Révolution", Paris, Ed. Du Seuil, 1968, s. 77.

tergenre), anlatılararası (intermarration), biçemlerarası (interstyle) vb., "inter" önekiyle istedikleri gibi oynayarak (ve metinlerarası örnekçeye dayanarak) ayrımlar önermişlerdir.

Kavram konusunda ortaya çıkan karşıtlıklar ayrıca söz dağarı düzeyinde de gündeme gelmiştir. Örneğin, Ricardou metinlerarasını alt bölümlere ayırarak yeni sözcükler türetmiştir: *"le graphotexte", "l'anthologicotexte", "le bibliotexte", "le syntexte"*, vb. *Texte* dergisinin metinlerarası özel sayısında ise yazarlar yine pek çok yenitüretim sözcükler kullanmışlardır: *"mimotextualité", "péritextualité", "intra-intertextualité", "intermimotextualité", "inter-intermimotextualité"*. Genette ise tüm metinler arasındaki ilişkileri tek bir metinlerarası başlığı altında ele almaktan kaçınarak, yan-metin(sellik) (paratextualité), yorumsal üst-metin(sellik) (métatextualité), ana-metin(sellik) (hypertextualité), üst-metin(sellik) (architextualité) ayrımlarını yapmıştır. Genette'in metinlerarası alışverişleri yeni sözcükler türetip ulamlaştırmasının ardından, kavram konusunda yaratılan karmaşa büyük ölçüde sona ermiş ve kuramcının, metinlerarasını, aşkın-metinselliğin (transtextualité) bir parçası olarak ele almasıyla kavram daha dar bir çerçeve içerisine sokulmuştur.

Genette'in ulamlaştırmasıyla birlikte söz dağarı düzeyinde karmaşa büyük ölçüde sona ermesine karşın, metinlerarası ile kaynak eleştirisi arasındaki karmaşıklık hep sürmektedir. Gerçekten de, kimi eleştirmenler, metinlerarasının bütünüyle kaynak eleştirisinin öteki (yeni) adı olduğunu, kimileri ise kaynak eleştirisi ile metinlerarasının farklı alanlara el attıklarını, dolayısıyla ayrı şeyler olduklarını savunmaktadırlar. Kimileri ise, bir orta yol izleyerek, kaynak eleştirisinin metinlerarası olmadığı ancak onunla ilintili olduğu düşüncesini benimserler. Metinlerarası tanımlamalara bağlı olarak ortaya çıkan iki yöntem arasındaki ilişkiler çerçevesinde metinlerarasının kimi zaman sanıldığı ve ilk anda akla geldiği gibi, bir karşılaştırmalı yazın(sal eleştiri) olmadığını da hemen belirtelim.

Karşılaştırmalı yazınsal eleştiride *"temel olarak, yazınsal denilen, ya da yazınsal denilebilecek her nesnenin, bir ekinin öteki yapıcı unsurlarıyla ilişkilendirilerek incelenmesi söz konusudur."*[1] Karşılaştırmalı yazın, büyük ölçüde bir ülkenin ekininin *"zorunlu olarak"* başka ülkelere ait ekinlerle karşılaştırılmasına dayanır. Böyle bir girişim, *"başkası"*nın, insan davranışlarındaki çeşitliliğin, *"kendi ekinine ya da başka bir ekine ait bir yapıtın beğenilip beğenilmemesinin nedenlerinin"* daha iyi anlaşılmasına, *"sonuçta kişinin kendini daha iyi tanımasına olanak sağlar."*[2] Claude Pichois ve André Rousseau karşılaştırmalı yazını şöyle tanımlarlar:

"Karşılaştırmalı yazın, benzerlik, yakınlık, etki araştırması yoluyla, yazını anlatının ya da bilginin başka alanlarına, ya da, yeter ki birden çok dile ya da birden çok ekine ait ve aynı geleneğe bağlı olsunlar, onları daha iyi betimlemek, anlamak ve tatmak için, zamanda ve uzamda uzak ya da uzak olmayan olguları ve yazınsal metinleri bir araya getiren yöntemli bir sanattır."[3]

Karşılaştırmalı eleştiride ele alınacak bir bütünce (corpus) oluşturulur. Bütünceden çıkarılan unsurların birbirleriyle benzerlik, benzeşiklik, koşutluk, aynı zamanda karşıtlık ilişkileri içerisinde oldukları gösterilmeye, böylelikle bir yapıt yorumlanmaya çalışılır. Buna karşın, metinlerarası, bir bütünce oluşturmak kaygısında değildir. Karşılaştırmalı eleştirinin gerektirdiği gibi, belli bir geleneğe ait iki (ya da daha çok metin) arasındaki benzerlikleri ya da ayrımları araştırmaz. Onun araştırma alanı hem çok dar hem de sonsuzdur. Sonsuzdur, çünkü bir metin sonsuz metinler alanından alıntılar yapabilir. Çok dardır, çünkü çoğu zaman, yazarca belirlenen strateji doğrultusunda, bir metne metinlerarası yöntemlerden biriyle sokulan tek bir

1 Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", s. 7.
2 A.g.y., s. 8.
3 Claude Pichois-André Rousseau, *La Littérature Comparée*, Paris, Albert Colin, 1967, s. 174.

sözcük, tek bir tümce, tek bir harf (Riffaterre'in "Delfica" çözümlemesini hatırlayalım) metinlerarasının araştırma konusu olmaya yeter. Öyleyse metinlerarası ile karşılaştırmalı eleştiri arasındaki ayrım, Yves Chevrel'in söylediği gibi, daha çok nicel düzeyde karşımıza çıkar:

"Her metinlerarası süreçte, söz konusu metinlerden her birinin, bütünlüğü içerisinde ele alındığı istisnadır, hatta alınmaz bile: (sessel, kavramsal, izleksel...) bir unsur önemsenir, öteki bir kenara itilir."[1]

Ayrıca, metinlerarasında, karşılaştırmalı yazınsal eleştiride olduğu gibi farklı ekinlere (ya da yazarlara) ait yapıtları, içerik bakımından benzeştikleri için karşı karşıya koyarak, aralarındaki benzerliklere ve ayrımlara dayanarak yorumlamak değil, eski, önceki bir yapıttan gelen bir unsurun uğradığı *"bağlam değiştirme"*[2] sonucunda yeni metinde aldığı -yazarca verilen- anlamı araştırıp bulmak söz konusudur. Metinlerarasında başka bir yapıta ait bir kesit yazarca anlamla donatılır, karşılaştırmalı yazında anlam (ancak yazarca bilerek verilmemiş) karşılaştırmayı yapan eleştirmence yapıtların karşı karşıya konmasına bağlı olarak çıkarılır. Metinlerarasında olduğu gibi, yapıt ile başka bir yapıt arasında *"zorunlu"* bir göndergeye göre değil, bir yapıt ile aynı geleneğe ait, benzer özellikler taşıyan başka yapıt(lar) arasındaki ilişkiyi karşılaştırmacı kurar. Aralarında hiçbir metinlerarası alışveriş olmayan (alıntı, anıştırma, öykünme vb.) bir Türk yazarının yapıtı ile bir Fransız yazarın yapıtı arasında, içerik düzlemindeki benzerlikten dolayı, yaklaştırmayı karşılaştırmacı yapar. Oysa metinlerarasında bu ilişki yazarca isteyerek, bilerek (yapıtında bir başka yapıta açık ya da kapalı olarak göndererek) kurulur.

Karşılaştırmalı eleştiri ele alınacak bütünceyi metinlerarası olarak adlandırır. Metinlerarası ile *"bir metnin gönderdiği me-*

1 Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, s. 100
2 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, s. 59-60.

tinler toplamı"nı anlar.[1] (Bu metinlerarası göndergenin tanımına uyar.) Ancak bu, metninde yaptığı alıntılara, göndergelere, anıştırmalara vb. bağlı olarak, yazarca değil, okurca tasarlanmış bir bütüncedir. Karşılaştırmalı eleştiride *"her okur kendi seçimi olan bir metinlerarası (bütünce) oluşturabilir."*[2] Bu bütünceyi, biraz önce söylediğimiz gibi, içerisinde yer alan metinler arasındaki benzerlikleri ve ayrımları çıkararak metinleri yorumlamak için kullanır. Ya da bir eleştirmen, yazar, konuşmacı ele aldıkları (örneğin) bir düşüncenin doğruluğunu ya da tersini göstermek için, söylediklerini başka metinlerdeki düşüncelerle karşılaştırır. Bu durumda pek çok alıntıya başvurabilir. *"Avrupa'daki romantizm öncesi konusunda yaptığı derste, onun değişmezlerini (invariants) somutlaştırmak kaygısında olan Etiemble"*[3] çok önceki dönemlere ait Çin yazarlarının yapıtlarından çok sayıda alıntıya bu doğrultuda başvurur. *"Metinlerarası kavramına duyarlı olan karşılaştırmacılar"*[4] benzerlikleri, karşıtlıkları belirtmek, düşüncelerini desteklemek, somutlaştırmak vb. için başka yapıtlara gönderirler.

Karşılaştırmalı yazınsal eleştiriden başka metinlerarası, pek çok eleştirmence özellikle bir kaynak eleştirisi olarak görülür. Oysa yaklaşımlarından dolayı ilk anda aralarında koşutluklardan söz edilebilse de, ikisi arasında çok sayıda belirgin ayrım bulunur.

Metnin, yazara ya da kendi dışında kalan bir unsura zorunlu olarak göndermeden okunabileceğini, onun kendi içinde kendi anlamlarını üretebileceğini, "her çağın, giderek her bireyin metinden kendi anlamlarını çıkaracağını" savunan bir üretkenlik olarak metin kuramı yanlıları, bir metinde ayrışıklık yaratan unsurları, alıntıları, göndergeleri bulmanın yararsız bir girişim

1 Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, s. 100.
2 A.g.y., s. 100.
3 A.g.y., s. 100.
4 A.g.y., s. 100.

olacağını ileri sürerler. Bu nedenle, metinlerarasının kapalı biçimlerini, ayraçsız alıntıları, her metinde dağıtılmış olan en küçük ayrışık izleri (adsız, bilinç dışı) önemseyerek, somut göndergeleri, açık alıntıları bir kenara iterler. (Çünkü metinlerarası bu tip alıntılarla ilgilenmez; bunlar kaynak eleştirisinin alanına girerler.) Oysa, çoğu zaman bir romana, tiyatro oyununa, şiire şu ya da bu yönteme göre yeniden sokulan başka metinler saptanarak metinlerarası anlamlara ulaşılır. Örneğin bir romanda, bir yazara ya da belli bir yazınsal türe yapılan göndergeye göre bir metnin anlamı çıkarılabilir. Bu açıdan bakıldığında, ilk anda metinlerarasının kaynak eleştirisiyle hiçbir ilişkisi olmadığı türünden bir kesinleme biraz aşırıca görünür. Bu nedenle metinlerarasını biçimci bir çizgide kalarak tanımlayan Jenny, kavramın bir ölçüde kaynak eleştirisiyle ilişkili olduğunu ileri sürer:

"Kristeva'nın savunduğunun tersine, dar anlamda metinlerarası kaynak eleştirisiyle ilintisiz değildir: Metinlerarası, etkilerin (etkilenmelerin) gizemli ve kapalı bir toplamı değil, çok sayıda metnin anlamın başını çeken bir ana metin ile dönüştürülmesi ve benzeştirilmesi işlemidir."[1]

Baktin'in söyleşimcilik adını verdiği yazın kuramı büyük ölçüde artsüremli bir yaklaşım izlediği için kaynak eleştirisine yaklaşır. *"Her söylem aynı ekin çevresinde üretilmiş ve üretilmekte olan bütün söylemlerle", "yazınsal söylem kendinden önceki söylemlerle"*[2] bağıntılı olduğuna göre, yazınsal söylemin tarih içindeki yerinin belirlenmesi, gelişim ve etkileşim koşullarının incelenmesi, toplumsal bir veri olarak ele alınması gerekir; üstelik kuramcının, *"söylemlerin zaman içindeki söyleşimini bir tür'ün içinden"*[3] izlemeye çalışması, en yeni söylemin bi-

1 Laurent Jenny, "la stratégie de la forme".
2 Tahsin Yücel, *Eleştirinin ABC'si*, Simavi yay., s. 44
3 A.g.y., s. 45.

le eski biçimleri anımsadığı savını benimseyerek, (örneğin Dostoyevski'nin romanlarının *Menipos Taşlamaları* ve *Socrates Söyleşileri*'nin izlerini taşıdığını ileri sürerek) yaptığı araştırmalar bir kaynak eleştirisine benzer.

Riffaterre'in önerdiği metinlerarası tanım yanında metinlerarası çözümleme yöntemi birçok bakımdan ötekilerden ayrılsalar da çözümleme düzeyinde ele aldığı metinlerde izlediği yol, *"ele alınan yapıtta ya da yazarda karşılaştığımız düşüncelerin, konuların, izleklerin, anlatım biçimlerinin, vb. nasıl ortaya çıktıklarını, nereden ve kimden kaynaklandıklarını belirlemeyi, hatta, olanaklar elverirse, incelediğimiz yapıtta yer alan her tümcede yazarın usunu ya da imgelemini yönlendirmiş olan olayı, sözü ya da metni bulmayı amaçlayan bir araştırma biçimi"*[1] olan kaynak eleştirisinde izlenen yola benzer. Gerçekten de Riffaterre, sayfalar boyunca, tek bir izleğin, sözün hangi metinden geldiğini metinlerarası adı altında araştırır. Ancak Riffaterre, metinlerarası yaklaşımında yorumsal bir yöntem izlediğinden, bir "iz"in, "dilbilgisel bir aykırılığın", kaynak eleştirisinde olduğu gibi, ilk anlamını bulmakla yetinmez, o da yeni bağlamda göndergenin aldığı yeni anlamı açığa çıkarmaya çalışır.

Metinlerarası ile kaynak eleştirisinin artsüremsel düzeyde ilk anda bu yakınlaşmalarından dolayı kimi kuramcılar birincisinin, ikincisinin bir diğer adı olduğunu söylerler. Bununla beraber, ikisi arasında kimi ayrımlar bulunur.

Daha önce değindiğimiz gibi, Kristeva metin tanımını bütünüyle metinlerarası bir görüngüde yaparak kaynak eleştirisinin metinlerarası ile hiçbir ilişkisi olmadığı üzerinde durur. Bu nedenle, *La Révolution du Langage Poétique*'te, onun yerine *"bağlam değiştirme"* (transposition) sözcüğünü kullanır. Bir sözce bir gösteren dizgesinden alınıp başka bir gösteren dizgesine aktarılırken, bir başka metne ait bir sözce bağlam değiştirirken

1 A.g.y., s. 41.

anlamsal bir dönüşüme uğrar. Sözcenin eski anlamı yıkılarak yerine yeni bir anlam konur. Metinlerarası, bir kesitin bir bağlamdan alınıp yeni bir bağlama, olduğu gibi, hiçbir anlamsal dönüşüm yapılmadan sokulması, bir başka deyişle "arı" bir taklit değildir. Bir sözcenin yeni bir anlam alarak bağlam değiştirmesi metinlerarasının özünde bulunur. Oysa kaynak kavramı "durağan bir köken"e gönderir. Metinlerarası önce bu özelliğinden dolayı kaynak eleştirisinden ayrılır. Kaynak durağan bir nesne olduğu için her zaman kolaylıkla ulaşılabilir, saptanabilir. Metinlerarası gönderge, tersine bir metinde çoğu zaman kolaylıkla saptanamayan, tanınamayan izler bırakır.

Kaynak eleştirisi yazıyı alıntılar ve kişisel katkıların (yazarın) iç içe geçtiği bir yer olarak görür. Bir yazar kişisel katkılar yanında, içerisinde yaşadığı tarihsel ve toplumsal ortamdan pek çok unsuru yapıtına sokar: Eleştirmen, toplumsal ve tarihsel alana ait ayrışık unsurları saptamaya uğraşarak onun yapıtını açıklamaya uğraşır.

Kaynak kavramı bir örgen gibi algılanan somut bir bütüne, metinlerarası, tersine, parçalanmış, tek bir sözcüğe bile indirgenebilen ayrışık, çoğu zaman kolaylıkla çıkarılamayan bir unsura ya da metne gönderir. Kaynak aynı zamanda bir "neden" değeri taşır. Okur, bir yapıttaki şu ya da bu örgenin, izleğin, imgenin nedenini, anlamını yazarın yaşamını en ince ayrıntılarına kadar araştırarak, tarih, sosyoloji, psikanaliz vb. yazın dışı alanlardan okuyup aldığı unsurlara, özellikle de yazarın el yazmalarına dayanarak açıklamaya çalışır.

Kaynak eleştirisinin en iyi temsilcilerinden olan Lanson'un öğrencisi Gustave Rudler yapıtında olgucu bir tutumla kaynak eleştirisinin nasıl yapılması gerektiği konusunda dizgili bir yöntem önerir.[1] Kaynak eleştirisinin amacı, baskıya gitmeden

1 Gustave Rudler, *Techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, Oxford, Imprimeris de l'Université, 1923; Slatkine, 1979.

önce, yapıtın geçtiği aşamaları izlemek, yapıtın doğduğu zihinsel çalışmayı açığa çıkarmaktır; böylelikle bir yapıtı aydınlatacak tüm tarihsel bilgileri bir bütün halinde bir araya getirmektir. Bir yapıtın karalamaları, taslakları, el yazmalarından yola çıkarak; yazarın çabası, yapıtını oluştururken izlediği çalışma planı, yaptığı araştırmalar vb. aydınlatılmaya çalışılır. Rudler, bir kaynak eleştirisi için önerdiği yönteminde önce bir dış ve iç eleştiri ayrımına gider. Dış eleştiri ile, yazarın ve arkadaşlarının tanıklıklarını bir araya getirir, mektuplaşmaları, dışarıdan aldığı malzemeleri nasıl kullandığını inceleyerek yazarın yeteneğini ve yeteneğin doğasını anlamaya çalışır. Yapıtını oluşturma aşaması izleyerek (Lanson'un yaptığı gibi) yazarın yaratılışı, zevkleri, özen gösterdiği konular vb. üzerinde bilgilere ulaşır. Yine tür, dönem, konu vb. farklı alanlarda araştırmalar yaparak kaynak eleştirisini sürdürür. Kaynak eleştirisinin yönelimleri öyleyse, bir yapıtın oluşumunu izlemek, Jean-Bellemin Noël'in önerdiği gibi, metin-öncesini (avant-texte), yani bir yapıtın karalamalarından yola çıkarak yazarın neleri amaçladığını, yapıtın gelişimini ve oluşumunu izlememize, anlamamıza yardım edecek tüm unsurları, biçimsel olduğu kadar içerik bakımından da ele almak, bir bakıma yapıtın öykü-öncesini betimlemektir. Oysa metinlerarasında, kaynak eleştirisinde olduğu gibi, bir "yapıt-öncesi" araştırması yapmak söz konusu değildir. Her ne kadar metinlerarasında bir göndergenin, alıntının "metin-öncesi" araştırılıp bulunmaya çalışılırken ilk anda kaynak eleştirisinin "geri-sapımsal" devinisi gerçekleştirilse de her ikisiyle sonunda ulaşılmak istenen şey arasında ayrım vardır. Bir metnin kaynağını açığa çıkarmak bir yazarın yapıtını oluştururken etkilendiği başka yapıtlara ulaşmak, yapıtı belli bir geleneğin içerisine yerleştirmek ve yazarın özgünlüğünün ne olduğunu göstermeye çalışmaktır. Yazarın içerisinde yetiştiği ortam, egemen olan yazınsal anlayış vb. kaynak araştırmasının

alanına girer. Kaynak araştırmasıyla yapıtın kökenine ulaşılmaya, yazarın özgünlüğünün, onu öteki yazarlardan ayıran tarafların içerisinde yer aldığı tarihsel ve toplumsal bağlama neleri borçlu olduğu, yapıtın yazıldığı dönemle olan ilişkileri açıklanmaya, yazarın aynı zamanda *"toplumsal bir ürün"* olduğu, *"toplumsalı anlattığı"* gösterilmeye; metinlerarası ile daha çok bir göndergenin, bir alıntının aldığı yeni anlam eski bağlamındaki anlamla karşı karşıya konarak anlaşılmaya çalışılır. Oysa kaynak eleştirisindeki bir göndergeye yeni bir anlam yüklenmemiştir, onun yalnızca ilk (ve son) kökensel anlamı çıkarılmaya uğraşılır. Bir gönderge, kaynak eleştirisi görüngüsünde kalırsak, yeni anlamlar almaz zaman geçtikçe. Buna karşın, metinlerarası bir görüngüde, aynı gönderge bir metnin yazıldığı döneme, toplumsal ve tarihsel koşullara göre yeni anlamlarla donatılır. Zola, *Tazı Payı*'nda, Racine'in *Phaidra*'sına arı bir gönderme yapmakla yetinmez. Onu, yaşadığı dönemin koşullarına göre yeni anlamlarla donatır. Aynı biçimde, Aragon'un *les Yeux d'Elsa*'sında ortaçağ ve başka yüzyıllara ait yazarların yapıtlarına, kişilerine yapılan göndergeler, yine yazarın içerisinde yaşadığı savaş ortamında yeni anlamlar alırlar.

Kaynak eleştirisi, söylemi açıkça belli bir gelenek, sürerlilik içerisine yerleştirme biçiminde de tanımlanır. Gustave Rudler çok sayıda metin arasında yaklaştırmalar yapılabildiği sürece kaynak olmadığını, *"yazarların birbirlerine göre birbirlerini yineledikleri sürece"*[1] kaynak olduğunu söyler. Kaynak öyleyse bir geleneğin yapıcı unsuru olarak yazarlar arasında bir sürerlilik, devamlılık düşüncesini kuran zincirin bir parçasıdır. Bir başka deyişle, kaynak eleştirisinde bir yazarın öteki yazarları, belli bir yazınsal geleneği ne ölçüde sürdürdüğü, onlardan ne ölçüde etkilendiği de anlaşılmaya çalışılır. Bu bakımdan kaynak eleştirisi bir "etki", "etkilenme" eleştirisi olarak da anılır.

1 A.g.y.

Buna karşın Barthes (ve Kristeva), daha önce söylediğimiz gibi, metinlerarasının bir etki, belli bir geleneği izleme ya da onu sürdürme ereğinde olmadığını savunur(lar). Barthes, "De l'Oeuvre au Texte" adlı yazısında, *"metinlerarasılığın her metnin özelliği, her metnin aynı zamanda başka bir metnin metinlerarası göndergesi olduğunu"*, bundan dolayı metinlerarasının *"sıradan bir metinsel köken anlayışıyla karıştırılmaması"* gerektiğini söyler. *"Bir yapıtın kökenini, etkilerini araştırmak, 'sürerlilik' söylenini doyurmaktır; bir yapıtı oluşturan alıntılar adsız, saptanamaz, bununla birlikte daha önce okunmuş alıntılardır."*[1] Buradan Barthes'ın, bir göndergenin ya da bir yapıtı oluşturan alıntıların bir "metin-öncesi"nde yerleri oldukları düşüncesini benimsediğini çıkarabiliriz. *"Daha önce okunmuş"* alıntılar *"adsız"*, *"saptanamaz" ("ya da kökenleri ender olarak saptanabilen")*, *"ayraçsız"* karşımıza çıkan *"bilinç dışı ya da otomatik alıntılardır"*.[2] Oysa kaynak eleştirisi kolaylıkla ulaşılabilen somut bir bütüne gönderir.

Sonuçta her metnin daha önce yazıldığını, yazılan her metnin daha önce yazılmış metinlerden aldığı parçaları bir yaptakçılık işlemiyle bir bütün oluşturabilecek biçimde bir araya getirdiğini, onları bir metnin uzamında yeniden dağıtarak yeni bir metin üretildiğini savunan Barthes, Kristeva gibi, metinlerarasının somut, kolaylıkla saptanabilir bir gönderge metin ya da metinlerin incelenmesiyle uğraşan, yapıtın geçtiği aşamaları inceleyen kaynak eleştirisinden ayrıldığını, onunla hiçbir ilişkisi olmadığını kesin olarak benimser. Barthes'ın tanımını izlersek ve kaynak eleştirisi konusunda Rudler'in yaptığı tanımlamaları göz önünde tutarsak, metinlerarasının metne ortak ve adsız bir belleğin derinliğini kattığını, oysa kaynak kavra-

1 Roland Barthes, "De l'Oeuvre au texte", *Le Bruissement de la langue, Essais Critiques*, IV, Paris, Seuil, 1984.
2 A.g.y.

mının bireysel bir belleği -yazarın belleği- varsaydığını söyleyebiliriz.

Metinlerarası ile başlangıçta kaynak eleştirisinin geriye dönülerek başlattığı araştırma devinisi gerçekleştirilir. Metinlerarasında bir göndergenin anlamını çıkarabilmek için kaynak metne dönülür. Bu açıdan kaynak metinlerarası ile tümüyle ilişkisiz değil gibi görünür. Gerçekten de Riffaterre, çözümlemelerini kaynak eleştirisini andırır bir deviniyle gerçekleştirir, bir anlamda *"yazarın usunu ya da imgelemini yönlendirmiş olan sözü ya da metni"*[1] bulmaya çalışır. "Delfica""nın aslını bir Yunan söyleninde bulur; aykırılık yaratan "f" harfini bu söylene göre açıklar; ardından anlamı belirtmek için de bu kez metinlerarası bir göndergeye, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'indeki "Mignon" adlı şiirine başvurarak "f" harfinin bir İtalya özlemini dile getirdiği sonucuna varır. Bu durumda dilbilgisel bir aykırılığın açıklanmasına katkıda bulunduğu için kaynak eleştirisinin metinlerarasından tümüyle ayrılmadığı sonucu çıkarılabilir. Ancak metinlerarası bir adım daha ileri atarak anlamsal bir dönüşüm gerçekleştirir. Öyleyse metinlerarası yalnızca alıntıların saptanmasıyla sınırlanmaz. Bir göndergenin, alıntının vb. ilk anlamı önce kaynakta saptanır. Bu bakımdan kaynak metinlerarasının anlamsal bakımdan bir metin öncesi olur. Çünkü kaynak yalnızca yapıtı besleyen temel yapıcı bir unsurun değil, yeni değerlerin ve anlamların ilk izlerini taşır. Metinlerarası işte bu ilk anlamı dönüştürür. İlk anlam bir bakıma metinlerarası göndergenin tarihsel boyutunu verir. Ardından göndergenin ya da alıntının yeni bağlamdaki yeni anlamı açığa çıkarılır.

Belli bir geleneğin içerisinde yer alan ve belli sayıda kaynaklara başvuran bir yapıtın, bu gelenek içerisinde nasıl yer aldığı ve kaynakları nasıl kullandığı çözümlendikten sonra, bir

1 Tahsin Yücel, *Eleştirinin ABC'si*, s. 41.

çağa özgü ortak değerler toplamı metinlerarası göndergenin yeniden nasıl okunması gerektiği konusunda okuru yönlendirir, onun aldığı yeni anlamların daha iyi açığa çıkarılmalarına katkıda bulunur. Kökensel bir görüngüde kalındığında, Racine'in *Phaidra*'sını besleyen Phaidra söyleni, yakıcı bir tutku olan zina'nın yıkıcı sonuçlarını işler. Ancak Zola aynı Phaidra söyleninin bu somut anlamına dayanarak metinlerarası göndergeyi, içerisinde yaşadığı toplumsal-tarihsel koşullara göre yeni bir anlamla donatır. Kaynak metin *(Phaidra), Tazı Payı*'nı tam olarak açıklamaz, yalnızca onun anlamının çıkarılabilmesine katkıda bulunur. Çünkü bir göndergenin anlamı daha çok yazarın metinde belirlediği stratejiye göre, içerisinde bulunduğu toplumsal ve tarihsel koşullar göz önünde tutularak çıkarılabilir. Gönderge metin (kaynak metin) "neden?"e açıklama getirmez. Çünkü köken metindeki bir gönderge bağlam değiştirme sonrasında anlamsal dönüşüme uğramıştır.

Metinlerarasını yazınsal söylem çözümlemelerinin temel ereği yapan, metnin özerkliğini benimseyip onu tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine vb. göre ele almak yerine, biçimci bir çizgide kalarak, yapıtların sonsuz bir etkileşim içerisinde olduklarını, söylemlerin iç içe geçerek anlam ürettiklerini ileri sürerek öznellik kavramının egemenliğine son veren, metinlerarasında yazarın katkısından hiç söz etmeyen, kısacası *"yazarın öldüğünü"* (Barthes'ın deyişiyle) ilan eden postmodern eleştirmenlerin takındıkları bu tavır, yani metinlerarası çerçevede yazar (ve okur) kavramını yoksamaları her zaman için geçerli bir tutum sayılmamalıdır. Çünkü onları okura belli bir ileti vermek için belli bir anlamsal strateji doğrultusunda yapıta sokan yazarın kendisi olduğundan, bir başka yapıttan yapılan alıntıları, göndergeleri, anıştırmaları yazarın rolünü göz ardı ederek ele almak son derece yetersiz olurdu. Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*'nda metinlerarasının çok sayıda farklı

metinlere ait parçaların adsız bir dolaşımı olarak görmek yetmez. Yazar başka yapıtlara ait parçaları belli bir amaç doğrultusunda, örneğin romantizmi alaya almak için bol bol anlatısına sokar, metinlerarası göndergeleri yeni bağlamda yeni anlamlarla donatır. Doğal olarak bu donatım işlemi kendi kendine gerçekleşmez. Belli, hesaplanmış bir stratejiye göre alıntıladığı her metne yeni anlamlar yükleyen yazarın kendisidir.

Bir yazardan alıntılar yaparken, bir metne gönderirken ya da yansılama yöntemine başvururken yazarın aradığı başka bir yazarı ya da metni eleştirmek, gülünç kılmak, onun kurduğu yetkeye son vermek, kendi metnine daha da açıklık getirmek ya da bir metinde aktarılmak istenen düşünyapıyı tersyüz etmek vb. olabilir. Proust öykünmeye isteyerek başvururken hem istem dışı anımsamalardan ve taklitlerden kendini arındırmak hem de, *Pastiches et Mélanges*'da yaptığı gibi, aynı olayı şu ya da bu amaçla, farklı yazarların anlatış tarzlarına göre yeniden yazarak biçem egzersizi yapmak, böylelikle kendi özgünlüğünü bulmak isteğindedir. Metinlerarası bir yazardan bağımsız, onun hiçbir katılımı olmadan, başka metinlerin rastgele yinelenmesi değildir. Önceki metinlere ait gösterge dizgelerini yeniden dağıtarak anlam ürettiğini ileri sürmeyle yetinmek, bir yazarın yazısında belirlediği stratejiyi hesaba katmadan metinlerarasını ele almak, ayrıca yine Barthes ve Kristeva'nın yaptıkları gibi, metinlerarası yaklaşımda okurun katkısını yok saymak eksik bir yaklaşım olur. Oysa, her metinlerarası okuma çoğu zaman yazarın stratejisi yanında, Riffaterre'in haklı olarak ileri sürdüğü gibi, okurun katkısına gereksinim duyar. Yazarından söz etmeden, *Les Yeux d'Elsa*'nın, daha önce yazılmış metinlere ait gösterge dizgelerini yeniden dağıtarak anlam ürettiğini ileri sürmek, her göndergeden doyurucu bir biçimde ve açıklıkla anlam çıkarılabileceğini ummak boşuna bir girişim olur. Oysa her şeyden önce Aragon yalnızca yapıtın yazarı değil, kahramanı-

dır da. Ayrıca Dunkerque katliamı, Tours'da hapse atılması, mutlu Paris günleri, Nice'teki sürgün hayatı, yitirdiği dostları vb. yaşadığı ve tanığı olduğu pek çok özyaşamöyküsel unsura yer verir. Önceki çağlarda yazılmış metinlere yaptığı göndergelerin anlamları, içerisinde yaşadığı tarihsel, toplumsal, özyaşamöyküsel koşullara bağlı olarak çıkarılabilir. Anlamı çıkaracak olan da okurun kendisidir. Savaşa şiddetle karşı çıkan Aragon'un, sansüre uğramamak için üstü kapalı bir dil kullanarak yaptığı onca göndergenin anlamını çıkarabilmek için okurun büyük ölçüde katılımına gereksinim vardır. Bu da metinlerarası yaklaşımda okurun payına değinmeyen Barthes ve Kristeva'nın izledikleri yöntemle çelişen bir tutumdur.

Ancak gönderen metin ile gönderilen metin arasındaki alışverişleri bulmak, gönderen metindeki bir göndergenin kökenine ulaşabilmek için okurun iyi bir ekinsel birikime sahip olması gerekir. Örneğin, öykünme, okurun daha fazla katılımını, alıntılayan metin ile alıntılanan metin arasındaki biçimsel özelliklerin daha iyi bilinmesini zorunlu kılar. Hiçbir metinlerarası gönderge yeni bağlamda açıkça anlam üretmez; her gönderge okurca yorumlanmayı, gönderdiği bağlamın bulunup çıkarılmasını, ilk bağlamdaki anlamıyla sonraki bağlamda aldığı anlamın araştırılmasını, açıklanmasını bekler. Bununla beraber, Riffaterre'in önerdiği gibi, metinlerarasında bilgece bir yaklaşıma gerek yoktur. Metinlerarası, her okurun özgün bir biçimde, tarihsel, toplumsal koşulları, metnin stratejisini göz önünde tutarak, güncelleştireceği anlamlar çıkarmasına, yapıtları yeni bir gözle okuyup değerlendirmesine olanak sağlar. Aragon, ortaçağda yazılmış yapıtları İkinci Dünya Savaşı'nın ışığında; Zola ise, siyasal çöküşün hazırlandığı, paranın tek "tanrı" olduğu bir dönemde *Phaidra*'yı, güncel iletiler vermek için, yeniden yazar ve bize okuturlar. Metin, okur, tarih arasında karmaşık bir ilişki kuran metinlerarası verilerin farklılıkları içerisinde algılanmalarını beklerler.

Genette, yansılama, öykünme, anıştırma başta olmak üzere neredeyse bütün metinlerarası yöntemlerle, bir yazarın başka metinlere ait kesitleri asıl işlevlerinden soyutlayarak onları kendi istekleri, amaçları doğrultusunda kullanması işleminin, bir bakıma metinlerle "oyun" oynamak olduğunu; ana-metinsellik yöntemlerinin, özellikle yansılama, öykünme, alaycı dönüştürümün "oyunsal" dönüşüm kılgıları olduklarını ileri sürer:

"Ana-metnin verdiği tat aynı zamanda bir oyundur. (...) Sonuçta hiçbir ana-metinsellik biçimi bir parça oyun olmadan olmaz; var olan biçimlerin yeniden kullanımında tözsel olarak bir parça oyun bulunur. Yaptakçılık hep bir oyundur, şu anlamda ki bir nesneyi beklenmedik bir biçimde kullanır. Aynı biçimde bir gönderge metni başlangıç programı dışında kullanmak bir bakıma onunla oynamak, eğlenmektir."[1]

Bu oyun içerisinde okurun rolü, sözünü ettiğimiz yöntemlerden birine göre alıntılanan metnin anlamını bulmaktır. Metinlerarası yöntemler yarım sözcüklerle belirtildiklerinden kavranmaları, anlamlarının çıkarılmaları için okurun öngörüsüne, katılımına gereksinim duyarlar. Yansılama ya da alaycı dönüştürüme başvuran yazarlar, başka yazarların yapıtlarını dönüştürerek, hem az çok okuru eğlendirirler hem de onu köken metin ile gönderen metin arasında bir arayışa zorlarlar. Dönüştürülen metnin arayışına çıkan okurun, böyle bir girişiminin sonunda, kişisel kazancı, yine Genette'e bakılırsa, dönüştürülen metin ile dönüştüren metin arasındaki benzerlik ve ayrımları saptamasının sonunda aldığı tattır. (Raimund Theis ve Hans T. Siepe'nin, metinlerarası ile ilgili yapılan kolokyumun bildirilerini "Le Plaisir de l'intertexte" (Metinlerarasının Tadı) başlığı altında bir araya toplamaları bu bakımdan anlamlıdır). Metinlerarası, bir benzetme yapmak gerekirse, bir tür "saklambaç" oyunu

1 Gérard Genette, *Palimpsestes*, s. 452.

başlatır: "Gizli", "gizlenmiş" metnin arayışına çıkan okur, yeni metnin yorumlanmasına katkıda bulunmasından başka, "buluş"undan tat alır.

Tüm alt-metin (hypotexte) ana-metin (hypertexte), ya da metinlerarası alışverişleri, eski metinlerden yola çıkarak yeni yapıda ve anlamda yeni metinler yaratmak; eski metinlerin yapılarını, biçemsel özelliklerini, izleklerini vb. yeni bir metinde yinelemek ya da yeniden yazmak edimini Genette "palempsest" olarak adlandırır.[1] Bir metnin başka bir metinle karşı karşıya konarak metinlerarası bir görüngüde okunmasını ise bir yaptakçılık (bicolage) edimine bağlar. Yaptakçılık ile *"eskisinden yola çıkarak yenisini oluşturmak"* anlaşılmalıdır. Böyle bir işlemin avantajı *"bilerek üretilmiş ürünlerden daha derli toplu, daha tat verici nesneler üretmektir."; "eski bir yapıya yeni bir işlev yüklenir, ikisi üst üste konur. Ortaklaşa bir arada bulunan bu iki unsur arasındaki uyuşmazlık bütüne kendi tadını verir."*[2]

Kimi eleştirmenler ise bir metnin önceki metinlerden parçalar alıntılama işlemini bir yeniden yazma, kolaj ya da alıntı işlemi olarak görürler. Ancak iki ya da daha çok metin arasındaki alışveriş hangi adla (ya da imgeyle) anılırsa anılsın, (metinlerarası, yaptakçılık, palempsest, alıntı, yeniden-yazma vb.) neredeyse her yazınsal metnin (ister modern, ister postmodern, isterse klasik ya da daha eski metinler söz konusu olsun), Baktin'le birlikte *"çoksesli"* özellikte olduğunu, en büyüğünden en küçüğüne değin bir metnin içerisinde yer alan her metin dışı unsurun orada bir ayrışıklık yarattığını söyleyebiliriz. Şu ya da bu metinlerarası yönteme göre metne sokulan ayrışık her unsur metne anlamsal olarak katkıda bulunur, metnin çizgiselliğini keserek ona tekanlamlılık yerine çokanlamlılık özelliği katar.

1 A.g.y., s. 451.
2 A.g.y., s. 451.

Eski, önceki metinler hep yeniden güncelleştirilerek onlardan yeni metnin bağlamında yeni anlamlar çıkarılır. Steven Best ve Douglas Kellner bu nedenle anlamın dinamik özelliğini büyük ölçüde metinlerarasılıkta görürler.[1]

1 *"Gösterilen asla sona ermeyen bir anlamlandırma sürecindeki bir uğraktır (...) bu süreçte anlam (...) yalnızca gösterenlerin sonsuz metinlerarası oyunu içerisinde üretilir."* Steven Best-Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, s. 37.

KAYNAKÇA

GÖNDERGE YAPITLAR

ARAGON, L., *Kibar Semtler*, çev. Atilla Tokatlı - Roza Hakmen, Can yay., 1986.

ARAGON, L., *la Mise à Mort*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1970.

ARAGON, L., *Seçme Şiirler*, çev. Erdoğan Alkan, Yön Yay., 1993.

ARAGON, L. *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, çev. Bahadır Gülmez, Kavram Yay., 1997.

ARAGON, L., *Gerçekçiliğin Boyutları*, çev. Erdoğan Alkan, Toplumsal Dönüşüm Yay., 1996.

ARAGON, L., *Mutlu Aşk Yoktur*, çev. Gertrude Durusoy - Ahmet Necdet, Adam, 1998.

ARAGON, L., *Paysan de Paris*, Gallimard, coll. "Folio" 1953.

ARAGON, L., *les Beaux Quartiers,* Ed. Denoël, coll. "Folio", 1936.

BALZAC, *Eugénie Grandet,* çev. Tahsin Yücel, Varlık Yay., 1961.

BORGES, J.L., *Fictions,* Gallimard, coll. "Folio", 1965

LA BRUYERE, *les Caractères ou les moeurs de ce siècle,* Paris, Ed. Garnier Frères, 1962.

BUTOR, M., *6.810.000 litres d'eau par seconde,* Paris, Gallimard, 1965.

BUTOR, M., *Intervalle,* Paris, Gallimard, 1973.

CORNEİLLE, *Sertorius,* Paris, Larousse, 1936.

CORNEİLLE, *le Cid,* Paris, Hachette, 1939.

DE QUİNCE, Th., *les Confessions d'un mangeur d'opium anglais,* Gallimard, coll. "L'İmaginaire", 1990.

DURAS, M., *Kuzey Çinli Sevgili,* çev. Hülya Tufan, Can yay., 1992.

DURAS, M., *Sevgili,* çev. Tahsin Yücel, Can yay., 1996.

DURAS, M., *Un Barrage Contre le Pacifique,* Gallimard, coll. "Folio", 1950.

FLAUBERT, G., *Trois Contes,* Paris, livre de Poche, 1983.

FLAUBERT, G., *Madame Bovary,* çev. Tahsin Yücel, Varlık Yay., 1960.

LA FAYETTE, Mme de, *la Princesse de Clèves,* Gallimard, 1972.

LA FONTAİNE, *Bütün Masallar,* çev. Sabahattin Eyüboğlu, Cem Yayınevi, 1997.

GAUTİER, Th., *Constantinople,* Paris, Christian Bourgois editeur, coll. 10/18, 1991.

GAUTİER, Th., *Italia,* Paris, V. Lecou, 1852

GAUTİER, Th., *İstanbul,* çev. Nurullah Berk, İstanbul Kitaplığı serisi.

GİDE, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Bib. de la Pléiade, 1948.

GOETHE, *Seçme Şiirler*, çev. Selahattin Batu, MEB, 1963.

GRACQ, J., *Un Beau Ténébreux*, Paris, José Corti, 1945.

LAUTREAMONT, *Maldoror'un Şarkıları*, çev. Özdemir İnce, Gece yay., 1989.

LEVİ-STRAUSS, C., *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, YKY, 1993.

MOLİERE, *Tartuffe*, çev. Cevdet Perin, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, 1944.

MOLİERE, *l'Ecole des femmes*, Paris, Larousse, 1959.

MONTESQUİEU, *Les Lettres Persanes*, Paris, livre de Poche, 1984.

MUSSET A. de., Poésies Nouvelles, Paris, Robert Laffont, coll. "J'ai lu", 1992.

MUSSET, A.de, *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*, çev. Nabi Nayır, MEB yay. 1991.

NERVAL, G.de, *Sylvie*, çev. Sitare Sevin, Milli Eğitim Basımevi, 1948.

PASCAL, B., *Düşünceler*, çev. Metin Karabaşoğlu, Kaknüs Yay., 1996.

POUCHKİNE, A., *Eugène Onéguine*, Ed. Robert Laffont, 1956.

POE, E. A., *Seçme Hikâyeler*, çev. İffet Evin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1985.

POE, E. A., *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris, Flammarion, 1965.

PROUST, M., *Swann'ın Bir Aşkı*, çev. Tahsin Yücel, Can yay., 1989.

RACİNE, *Phaidra*, çev. Afif Obay, Milli Eğitim Basımevi, 1963.

SCARRON, *le Virgile Travesti*, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1988.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, 1983.

SİMON, C., *la Bataille de Pharsale*, Paris, Ed. de Minuit, 1969.

STENDHAL, *Kırmızı ve Siyah*, çev. Cevdet Perin, Remzi Kitabevi, 1982.

VİRGİLE, *l'Enéide*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1944.

ZOLA, E., "Renée", *Oeuvres Complètes*, Ed. Par Henri Mitterand, Paris Cercle du livre précieux, , 1969.

ZOLA, E., *Tazı Payı*, çev., Hamdi Varoğlu, MEK, 1947.

METİNLERARASI İLE İLGİLİ MAKALELER

AKTULUM, K., "Julien Gracq'ın Un Beau Ténébreux'sü ve Alfred de Vigny'nin 'les Amants de Montmorency'si: Bir metinlerarası ilişki uygulaması", *Gündoğan Edebiyat*, no 18, 1996.

AKTULUM, K., "Metinlerarası nedir?: Tanım - Kuram", *Frankofoni*, no 9, 1997.

ALMEİDA, İ., "Paysage intertextuel", *Sémiotique et Bible*, no 15, 1979.

ALMEİDA, İ., "Trois cas de rapports intertextuels: la citation, la parabolisation, le commentaire", *Sémiotique et Bible*, no 15, 1979.

AMOSSY, R., "Un procédé du récit réfléchi: les allusions à Rimbaud dans Un Beau Ténébreux", *Revue des Sciences Humaines*, t. XXXVIII, no 151, 1973.

AMOSSY R., "les pouvoirs de l'analogie, prélude à une analyse intertextuelle", *Parcours Symboliques chez Julien Gracq, le Rivage des Syrtes*, Paris, Sedes, 1982.

ANGENOT, M., "İntertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des Sciences Humaines*, t. LX, no 189, 1983.

ANGENOT, M., "Lecture intertextuelle d'un texte de Freud", *Poétique*, no 56, 1983.

ANGENOT, M., "İntertextualité, interdiscursivité, discours social", *Texte*, no 2, 1983.

ARRİVE, M., "İntertexte et intertextualité chez Ferdinand de Saussure", *le Plaisir de l'intertexte*, Paris, New York, Bern, Frankfurt, Verlag Peter Lang, 1988.

ARRİVE, M., "Pour une théorie des textes poly-isotopiques", *Langages 8*, no 31. 1973.

BANDERA, C., "Où nous entraine l'intertextualité", *Violence et Vérité, autour de René Girard*, Ed. Paul Dumouchel, Paris, Grasset, 1985.

BARTHES, R., "Texte (Théorie du)", *Encyclopoedia Universalis*, t. XV, 1968.

BEHAR, H., "La réécriture comme poétique et l'autre", *Romanic Review*, vol 72, no 1, 1981.

BERTHİAUME, A., "Pratique de la citation dans les Essais de Montaigne", *Renaissance and Reformation*, no 8, 1984.

BEUGNOT, B., "Un aspect textuel de la reception critique: la citation", *Oeuvres et Critiques*, nos 1/2, 1976.

BİLOUS, D., "İntertexte / pastiche: l'intermimotexte", *Texte*, no 2, 1983.

BİLOUS, D., "Réécrire l'intertexte: La Bruyère pasticheur de Montaigne", *Cahiers de littérature du XVII*. Siècle, no 4, 1982.

BİLOUS, D., "İntertexte/pastiche: l'intermimotexte", *Texte*, no 2, 1983.

BİSMUTT, H., "Citation et réécriture dans le Fou d'Elsa", *Recherches Croisées*, no 6, 1998.

BORGOMANO, M., "l'Amant: pour une hypertextualité illimitée", *Revue des Sciences Humaines*, no 202, 1986.

BOUMAN, F. P., "Flaubert dans l'intertexte des discours sur le mythe", *la Revue des lettres modernes*, no 777, 1986.

BRANDT, P.A., "Du texte à l'intertexte", "De l'intertexte à l'intertextualité", *Essais de la théorie du texte*, Paris, Galilée, 1973.

BRİSSET, A., "İntertextualité et traduction: un poème de W.H. Auden", *Journal Canadien de recherche sémiotique*, no 8, 1980-1981.

BRUNET-WEİNMANN, M., "De l'intertexte à l'intertextualité: A propos de l'impressionisme verlainien", *Europa*, no 4, 1981.

CALİN, F., "D'Alain Robbe-Grillet à Claude Ollier: mise en scène d'un intertexte", *Standford French Review*, no 5, 1981.

CHRİSTENSEN, B., "l'intertextualité: système clos de reproduction ou ouverture relative.", *Etudes Françaises en Europe non francophone*, Ed. Joseph Heistein, Warsavo, 1981.

CHRİSTENSEN, B., "Problèmes méthodologiques d'une lecture intertextuelle: prise de la parole", *Revue romane*, no 17-2, 1987.

COMPAGNON, A., *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CORNİLLİAT, F., GİSELE, M., "İntertexte Phénix", *Littérature*, no 55, 1984.

CORNİLLİAT, F., "L'autre géant, les Chroniques gargantuines et leur intertexte", *Littérature*, no 55, 1984.

DALLENBACH, L., "İntertexte et autotexte", *Poétique*, no 27, 1976.

DANG TRAN, J., "Usages et fonctions de l'intratextualité dans l'oeuvre d'Aragon" *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXXXI, no 215, 1989.

DEBRAY-GENETTE, R., "İntertextualité, autotextualité: Proust et Balzac", Voix de l'écrivain, Mélanges offerts à Guy Sagnes, *les Cahiers de littératures*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996.

DE GRAAF D. A., "Une allusion à la mort de Gérard de Nerval dans l'oeuvre de Hugo", *Neophilologus*, no 41, 1957.

DELAS, D., "Propositions pour une théorie de la production textuelle et intertextuelle en poésie: 'Airs' de Philippe Jaccotet", *Romanic Review*, no 66, 1975.

DELORM, J., "Le discours de l'intertextualité dans le discours exégétique", *Sémiotique et Bible*, no 15, 1979.

DEMBROWSKİ, P., "İntertextualité et critique des textes", *Littérature*, no 41, 1981.

Dİ LORİO, F., "Sur une citation latine de Stendhal", *Stendhal Club*, no 3-11, 1961.

DRİJKONİNGEN, F.F.J., "Comment lire un poème-objet?", *le Plaisir de l'intertexte*, Frankfurt, Bern, New York, Paris, 1988.

DUCHET, C., "La manoeuvre du bélier, texte, intertexte et idéologie dans L'Espoir", *Revue des Sciences Humaines*, no 204, 1986.

EİGELDİNGER, M., "l'İntertextualité mythique dans les Fleurs du Mal", *Lumières du mythe*, Paris, PUF, coll. "Écriture", 1983.

ELBAZ, F., "Le profit du change, l'intertextualité dans l'essai de Montaigne", *Littérature*, no 55, 1984.

FİTCH, B., "Des écrivains et des bavards: l'intra-intertextualité camusienne", *A. Camus: Oeuvre Fermée, oeuvre ouverte?*, Ed. R. Gay-Crosier et J. Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 1985.

FRANÇON, M., "Sur les allusions de Montaigne à des faits historiques", *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, nos 5-6, 1973.

FREEMAN, M., "Transpositions structurelles et intertextualité: Le Cligès de Chrétien de Troyes", *Littérature*, no 41, 1981.

FRİCKE, D., "Mythes et pseudo-myhes chez Robbe-Grillet. Une approche intertextuelle", *le Plaisir de l'intertexte*, Frankfurt, Bern, New York, Paris, 1988.

GARAVİNİ, F., "le Misanthrope travesti: hypertexte occitan", *Littérature*, no 50, 1983.

GAY-CROSİER, R., "De l'intertextualité à la métatextualité: Les Géorgiques de Claude Simon", *le Plaisir de l'intertexte*, Frankfurt, Bern, New York, Paris, 1988.

GAY-CROSİER, R., "Textes, intertextes, contextes autour de La Chute", *Revue des Sciences Humaines*, no 15, 1993.

GELAS, B., "Elements pour une étude de la citation", *Sémiologiques*, no 6, 1977.

GENETTE, G., "Transtextualités", *Magazine Littéraire*, no 192, 1983.

GENETTE, G., "Proust palimpseste", *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

GENİNASCA J., "Le dialogisme intratextuel chex Stendhal" *Etudes de lettres*, no 3/3, 1984.

GENİNASCA, J., "L'identité intratextuelle et intertextuelle des grandeurs figuratives", *Exigences et perspectives de la sémiotique: Recueils d'hommages pour A:J: Greimas*, Paris, Benjamins, 1985.

GİSELE, M., "İntertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard." *Littérature*, no 55, 1984.

GOMEZ-MORİANA, A., "İntertextualité, interdiscussivité et parodie: pour une sémanalyse du roman picaresque.", *Journal Canadien de Recherche Sémiotique*, nos 1/2, 1980/1981.

GONTARD, M., "la Rhétorique chinoise dans l'univers formel de Victor Segalen, Stèles. Une poétique de l'intertextualité." *Revue de Littérature Comparée*, t. 51, 1977.

GOYET, F., "İmitation ou intertextualité? Riffaterre revised", *Poétique*, no 71, 1987.

GRİVEL, Ch., "Quant à l'intertexte: plan du livre ou possible ou futur", *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à L. Geschiere*, Amsterdam, Rodopi, 1975.

GRİVEL, CH., "les Universaux du texte", *Littérature*, no 30, 1978.

GROSSMAN, S., "Correspondances baudelairiennes dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq", *The French Review*, vol. LIX, no 5, 1986.

GUİLLERM L., "l'intertextualité démontée", *Littérature*, no 55, 1984.

HALL, G., "L'allusion chez Molière", Dramaturgies: langages dramatiques, *Mélanges pour J. Scherer*, Paris, Nizet, 1986.

HERSCHBERG-PİERROT, A., "Problématiques du cliché", *Poétique*, no 43, 1972.

HERSCHBERG-PİERROT, A., "Clichés, stéréotypie et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain", *Littérature*, no 36, 1979.

HİRSCHİ, A., "Les allusions esthétiques dans les romans", *la Revue des lettres modernes*, no 285-289, 1972.

HOLLAND, M., 'De l'intertextualité: métacritique', *Texte*, no 2, 1983.

İDT, G., "İntertextualité, transposition, critique des sources", *Nova Renascenca*, no 13, 1984.

İMBERT, P., "De l'influence à l'intertexte: la littérature canadienne française et la littérature québécoise face à Balzac", *Canadien Review of Comparativ literature*, no 13, 1986.

JACQUİLLARD, P., "Notes sur Proust, ses citations et Le Petit Larousse", *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, no 10, 1960.

JENNY, L., "La stratégie de la forme", *Poétique*, no 27, 1976.

JENNY, L., "Sémiotique du collage intertextuel", *Revue d'Esthétique*, nos 3/4, 1978.

JENNY, L., "Structure et fonctions du cliché", *Poétique*, no 12, 1972.

JONHSON, B., "les Fleurs du Mal armé: reflexions sur l'intertextualité: discours et pouvoir", *Michigan Romance Studies*, no 2, 1982.

JULLİEN, D., "Rome n'est plus dans Rome: Mythe romain et intertexte chez Michel Butor", *The Romanic Review*, no 2, 1994.

KAPP, V., "İntertextualité et rhétorique des citations", Münchhen, Marc-Mathieu, Ed. *Recherches sur l'Histoire de la poétique*, Nancy, Berne, Franfort, New York, 1984.

KARATROS, A., "Du complexe d'Oedipe au complexe de Tirésias: réécriture et lecture dans les Gommes d'Alain Robbe-Grillet", *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXII, no 196, 1984.

KELLER, L., "l'autocitation chez Proust", *Modern Language Notes*, no 95, 1980.

KİBEDİ-VARGA, A., "Pour une histoire intertextuelle de la littérature", *Degrés*, no 12, 1984.

KRİSTEVA, J., "Pour une sémiologie des paragrammes", *Tel Quel*, no 29, 1967.

KRYSİNSKİ, W., "l'intertexte du roman et l'espace comparatif", *Canadien Review of Comparative literature*, no 11, 1984.

LA CASSAGNERE, Ch., "İmage picturale et image littéraire dans le nocturne romantique: Essai poétique intertextuelle", *Romantisme*, no 49, 1985.

LAFAY, H., "Les animaux malades de la peste: Essai d'analyse intertextuelle", *Romanische Zeitschrift Fuer Literaturgerschichte*, no 1, 1977.

LAİNE, P., "D'un voyage à l'autre: l'intertextualité baudelairienne chez Céline", *Cahiers du Centre d'études du roman français du XXe siècle*, no 5, 1989.

LAURETTE, P., "A l'ombre du pastiche: la réécriture - automatisme et contingence", *Texte*, no 2, 1983.

LAVİELLE, E., "l'intertexte d'İsabelle", *Bulletin des Amis d'André Gide*, nos 86/87, 1990.

LOGAN, M.R., "l'intertextualité au carrefour de la philologie et de la poétique", *Poétique*, no 41, 1981.

MAİLLOT, L., "le métatexte camusien: titres, dédicaces, épigraphes, préfaces", *Cahiers Albert Camus*, no 5, 1982.

MASSON, P., "Production - reproduction: l'İntertextualité comme principe créateur dans l'oeuvre d'André Gide", *le Plaisir de l'intertexte*, Frankfurt, Bern, New York, Paris, 1988.

MEERHOFF, K., "İntertextualité, métadiscours, histoire littéraire de Guez de Balzac à Boileau", *La Littérature et ses doubles*, Ed. L. H. Hoek, Groninges, 1985.

MOUTOTE, D., "İntertextualité et journal dans l'oeuvre d'André Gide", *Maitres livres de notre temps, Postérité du "LİVRE", de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

MULLER, M., "Proust et Flaubert: une dimension intertextuelle de A la Recherche du Temps Perdu", *Proust et le texte producteur*, Ed. J. D. Erickson - İ. Pagès, Guelph, Ont: University of Guelph, 1980.

NEUMANN, G., "Claude Simon et Michelet: exemple d'intertextualité génératrice dans les Géorgiques", *Australian Journal of French Studies*, vol. XXIV, no 3, 1987.

NEUSCHAFER, H.J., "İntertextualité et genre littéraire: le Roman de moeurs dans le feuilleton de 1884", *le Plaisir de l'Intertexte*, Frankfurt, Bern, New York, Paris, 1988.

OUELLET, F., "Une lecture intertextuelle d'Armande", *Cahiers Colette*, no 19, 1997.

PAGANİNİ, M., "İntertextualité et stratégie du désir", *Proust Research Association Newsletter*, no 19, 1978.

PERRONE-MOİSES, L., "l'İntertextualité critique", *Poétique*, no 27, 1976.

POUİLLART, R., "Jeux d'intertextualités chez Hugo. La préface de Burgraves", *les Lettres Romanes*, no 4, 1981.

PUCCİ, P., *Ulysse Polutropos. Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

RAND, N., "Texte passeur: dialogies intratextuelles dans La Légende de Saint Julien l'Hospitalier de Flaubert", *Romanic Review*, no 77, 1986.

REİS, C., "İntertextualité et lecture critique", *Canadien Review of Comparative literature*, no 12, 1985.

RİCARDOU, J., "Claude Simon, textuellement", *Claude Simon. Colloque de Cerisy-la -Salle*, Paris, Union Générale d'Editions, 1975.

RİCARDOU, J., "Pour une théorie de la récriture", *Poétique*, no 77, 1989.

RİFFATERRE, M., "İntertextualité surréaliste", *Mélusine*, no 1, 1979.

RİFFATERRE, M., "La Trace de l'intertexte", *La Pensée*, no 215, 1980.

RİFFATERRE, M., "L'İntertexte inconnu", *Littérature*, no 41, 1981.

RİFFATERRE, M., "Ponge intertextuel", *Etudes Françaises*, t. XVII, nos 1/2, 1981.

RİFFATERRE, M., "Production du roman: l'intertexte du Lys dans la Vallée", *Texte*, no 2, 1983.

RİFFATERRE, M., "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, no 40, 1979.

RİFFATERRE, M., "Sémanalyse de l'intertexte", *Texte*, no 2, 1983.

RİFFATERRE, M., "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'Esthétique*, nos 1/2, 1979.

RİGOLOT, F., "Référentialité, intertextualité, autotextualité dans les Essais de Montaigne", *Oeuvres et Critiques*, VIII, nos 1/2, 1990.

RİGOLOT, C., "l'Amérique de Saint-Jonh Perse: référentielle ou intertextuelle?", *Colloque*, 1980, Aix-en-Provence, Université de Povence, 1981.

ROBİCHEZ, J., "l'usage de l'allusion dans le théatre de Giraudoux", *Cahiers de l'Association Internationnale des Etudes Françaises*, no 34, 1982.

ROLOFF, V., "Lecture et intertextualité: A propos de l'évolution du discours esthètique dans les cahiers et dans A la Recherche du Temps Perdu", *Bulletin d'Information proustiennes*, no 13, 1982.

ROVENTA, D., "İntratextuel- intertextuel dans une lecture pragmatique du texte littéraire", *Degrès*, no 28, 1981.

RUPRECHT, H.G., "Conditions sémiotiques d'un intertexte: le modernisme de Julian del Casal", *Revue de l'Université de Bruxelles*, nos 3/4, 1979.

RUPRECHT, H.J., "İntertextualité", *Texte*, no 2, 1983.

RUPRECHT, H.J., "Aspects logiques de l'intertextualité: pour une approche sémiotique de Julian del Casal", *Dispositio Revista Hispanica de Semiotica Literaria*, t. II, no 4, 1977.

SLOTT, K., "le Texte e(s)t son double: Gaspard de la Nuit: intertextualité, parodie, auto-parodie", *French Forum*, no 1, 1981.

TETEL, M., "le journal de voyage en İtalie et les Essais: Etude d'intertextualité", *Textes et Íntertextes: Etudes sur le XVIe siècle*, pour A. Glauser, Ed. F. Gray et M. Tetel, Paris, Nizet, 1979.

TREVİSAN, C., "Aspects de l'intertextualité dans Aurélien", *Recherches Croisées Aragon-E. Triolet*, III, 1993.

TRİTSMANS, B., "la Descente en enfer dans 'Les Nuits d'Octobre' de Gérard de Nerval: les avatards d'un intertexte", *Nineteenth Century French Studies*, vol. 11, nos 3/4, 1983.

VAN NUFFEL, P., "Role et fonctionnement du cliché dans le système intertextuel de l'épopée française médiavale", *Cahiers de l'Ínstitut de Linguistique*, no 3, 1975-1976.

VAN ROSSUM-GUYON, F., "Aventures de la citation chez Michel Butor", Raillard Georges Ed., Butor. *Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Union Générale d'Editions, 1974.

VAN ROSSUM-GUYON, F., "De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité", *Les Lettres Nouvelles*, no 4, 1972.

VAN SLYKE, G., "Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon", *Romantisme*, no 45, 1984.

VAN STRİEN-CHARDONNEAU, M., "Pratiques intertextuelles dans Our ou vingt ans après", *Recherches sur l'oeuvre de Claude Ollier*, Ed. S. Houppermans, Groningen, 1985.

VAREİLLE, J-C., "Chéri-Bibi: İntertextualité baroque et degré zéro de l'écriture", *Europe*, no 626-627, 1981.

VOLDENG E., "l'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe", *Voix et Images*, no 7, 1982.

WOLFGANG, B., "Le collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", *Revue des Sciences Humaines*, t. XXXVIII, no 151, 1973.

WOLFZETTEL, F., "A propos de quelques aspects intertextuels des Génies du Lieu de Michel Butor", *le Plaisir de l'intertexte*, Frankfurt, New York, Bern, Paris, 1988.

VAREİLLE, J.C., "Butor ou l'intertextualité généralisée", *le Plaisir de l'intertexte*, Frankfurt, Bern, New York, Paris, 1988.

VULTUR, S., "Situer l'intertextualité", *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, no 3, 1981.

VULTUR, S., "A propos des configurations intertextuelles", *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, no 11/4, 1984.

VULTUR, S., "la place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraire", *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, no 13/3, 1986.

YAARİ, M., "Osmose ou parodie: une lecture intertextuelle de Paludes", *French Forum*, no 10, 1985.

YORK, R.A., "Bonnefoy et Mallarmé: aspects de l'intertextualité", *Romanic Review*, vol. LXXI, no 3, 1980.

YÜCEL, T., "Başkasının yapıtı", *Yazın, Gene Yazın*, YKY, 1994.

ZOBERMAN, P., "Mérimée et la pratique intertextuelle", *French Forum*, no 1, 1981.

ZUMTHOR, P., "Le carrefour des rhétoriqueurs: intertextualité et rhétorique", *Poétique*, no 27, 1976.

ZUMTHOR, P., "İntertextualité et mouvance", *Littérature*, no 41, 1981.

ZUMTHOR, P., "l'intertexte performanciel", *Texte*, no 2, 1983.

ZUROWSKİ, M., "l'intertextualité, ses antécédents et ses perspectives", *Kwartalnik Neofilologiczny*, no 30, 1983.

METİNLERARASI İLE İLGİLİ YAPITLAR

AMOSSY, R., *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq*, Neuchatel, A la Baconnière, 1980.

AMOSSY, R., *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982.

AMOSSY, R., *Les Idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1990.

ANDRE GİDE EN QUESTİON, "Corydon", "Si le grain ne meurt", "les Faux-Monnayeurs", Regards intertextuels, Actes du Colloque international, Paris, 12, 13, 14 Janvier 1984, Textes réunis par C. Martin, la Revue des Lettres Modernes, 1991.

ARRİVE, M., *Les langages de Jarry*, Paris, Klincksieck, 1972.

ARRİVE, M., *Lire Jarry*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1976.

BEHAR, H., *Littéruptures*, Lausanne, l'Age d'homme, Bib. Mélusine, 1988.

BOUCHE, C., *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, 1974.

BOUİLLAGUET, A., *Marcel Proust, le Jeu intertextuel*, Paris, Nizet, 1988.

BRUCE, D., *De L'intertextualité à l'interdiscursivité*, Montréal, Paratexte, 1995.

LES CAHIERS D'INTERTEXTES, Centres de recherches intertextes, arts et littératures modernes, no 1, 1985.

DALLENBACH, L., *Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abyme,* Paris, Seuil, 1977.

DALLENBACH, L., *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor,* Paris, Minard, coll. "Archives des lettres modernes", no 135, 1972.

EVANS, M.A., *Baudelaire and intertextuality,* Cambridge University Press, 1993.

FORESTİER, G., *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle,* Genève, Droz, 1981.

GENETTE, G., *Palimpsestes, la littérature au seconde degré,* Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, G., *Introduction à l'Architexte,* Paris, Seuil, 1979.

INTERTEXTUALITY, Theory and practices, Ed. By M. Worton-J. Still, Manchester University Press, 1990.

KRİSTEVA, J., *Sèmèiotiké. Recherches pour une Sémanalyse,* Paris Seuil, 1969.

KRİSTEVA, J., *Le Texte du Roman,* The Hague, Paris, Mouton, 1976.

KRİSTEVA, J., *La Révolution du langage poétique,* Paris; Seuil, 1974.

LAFONT, M., *Borges ou la réécriture,* Paris, Seuil, 1990.

LAMONTAGNE, A., *Les Mots des autres: la poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin,* Québéc, Vie des Lettres Québécoises, CRELİQ, Ed. de l'Université Laval, 1995.

LAMONTAGNE, A., *l'Esthétique intertextuelle dans les oeuvres de fiction de Hubert Aquine et de Jorge Luis Borges: essai de poétique comparée,* (Thése), l'Université Laval, 1989.

LİTTERATURE, no 55, "İntertextualités au XVIe siècle", 1984.

LİTTERATURE, no 41, "İntertextualités médiavales", 1981.

MALANDAİN, P., *La fable et l'intertexte*, Entaille/S, les Editeurs français réunis, Temps actuels, Paris, 1981.

MCKİNLEY, M.B., *Les terrains vagues des Essais: itinéraires et intertextes.*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1996.

NATHAN, J., *Citations, références et allusions de Marcel Proust dans A la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Nizet, 1969.

NEW YORK LİTERARY FORUM, no 2, "İntertextuality", Jean Parisier Plottel/Hanna Charney eds., 1978.

OLİVİER, A., Michel, Job, Pierre, Paul. *İntertextualité de la lecture dans L'İmmoraliste de Gide*, Paris, Minard, coll. 'Archives des lettres modernes', no 183, 1979.

PİEGAY-GROS, N., *İntroduction à l'İntertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

LE PLAİSİR DE L'İNTERTEXTE, Ed. R. Theis-H.T. Siege, Verlag Peter Lang, Paris, 1988.

POETİQUE, no 27, 1976, "İntertextualités" özel sayısı.

REİTSMA-LA BRUJEERE, C., *Passé et présent dans les Géorgiques de Claude Simon. Etude intertextuelle et narratologique d'une reconstruction de l'histoire*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

REVUE D'ESTHETİQUES, nos 3/4, "Collages", 1978.

REVUE DES SCİENCES HUMAİNES, no 1, "le Texte et ses réceptions", 1983.

RİFFATERRE, M., *Sémiotique de la Poésie*, Paris, Seuil, 1978.

RİFFATERRE, M., *La Production du Texte*, Paris, Seuil, 1979.

SCHMELİNG, M., *Métathéâtre et İntertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Minard, coll. "Archives des lettres modernes", no 204, 1982.

SCHNEİDER, M., *Voleurs de Mots*, Paris, Gallimard, NRF, 1985.

SEMİOTİQUE ET BİBLE, no 15, "Problèmes d'intertextualité", 1979.

TEXTE, Revue de critique et de théorie littéraire, no 2, 1983, "l'Intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte".

VASSEVİEVRE, M., *Aragon romancier intertextuel ou le pas de l'étranger*, Paris, l'Harmattan, 1998.

VECK, B., *Pratiques intertextuelles dans l'écriture de Francis Ponge*, (thèse), Université de Provence, 1990.

GENEL BAŞVURU YAPITLARI

ARİSTOTELES, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1995.

BAKHTİNE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.

BAKHTİNE, M., *la Poétique de Dostoeivski*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTİNE, M., *The Dialogic İmagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

BAKHTİNE, M., *l'Oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, R., *le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES, R., *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, R., *Yazarlar ve yazanlar, Eleştirel Denemeler*, çev. Erol Kayra, Ekin yay., 1995.

BARTHES, R., *SZ*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1997.

BELLEMİN-NOEL, J., *le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

BEST. S., - KELLNER, D., *Postmodern Teori,* çev. Memet Küçük, Ayrıntı, 1998.

BORGOMANO, M., *le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras,* Paris, Folio, coll. "Foliothèque", 1997.

CHARLES, M., *l'Arbre et la source,* Paris, Seuil, 1985.

CHEVREL, Y., *la littérature comparée,* Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1989.

DELEDALLE, G., *Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce,* Paris, Payot, 1979.

DİCTİONARY OF WORLD LİTERARY TERMS (Forms, techniques, criticism,) Ed. J.T. Shipley, London, Georges Allen and Unwin Ltd., 1970.

DİLBİLİM VE DİLBİLGİSİ TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1980.

DİLBİLİM SEÇKİSİ, Yayıma hazırlayan, Doğan Aksan, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1982.

DOSSE, F., *Histoire du Structuralisme I, le champ du signe,* 1945-1966, Paris, Ed. La Découverte, 1991.

DOSSE, F., *Histoire du Structuralisme II, le chant du cygne, 1967 à nos jours,* Paris, Ed. La Découverte, 1992.

DUPRİEZ, B., *Gradus, les procédés littéraires,* Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1984.

ERHAT, A., *Mitoloji Sözlüğü,* Remzi Kitabevi, 1972.

FONTANİER, P., *les Figures du discours,* Paris, Flammarion, 1968.

GENİNASCA, J., *Analyse Structurale des Chimères de Nerval,* Neuchatel, A la Baconnière, 1971.

İNTRODUCTİON AUX ETUDES LİTTERAİRES, Méthodes du texte, sous la direction de Maurice Delcroix-Fernand Hallyn, Paris-Gembloux, Ed. Duculot, 1987.

JACOBSON, R., *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Ed. De Minuit, 1967.

JAMESON, F., *Postmodernizme*, çev. Nuri Plümer, YKY, 1992.

KRYSİNSKİ, W., *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, La Haye, Paris, Mouton, 1981.

KRİSTEVA, J., *la Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974.

LAFONT, R., GARDES-MADROY, F., *İntroduction à l'Analyse Textuelle*, Paris, Larousse, coll. "Langue et langages", 1976.

LİTTERATURE ET REALİTE, Ortak yapıt (R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt), Paris, Seuil, 1982.

LOTMAN, İ., *la Structure du Texte Artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

LYOTARD, J.F., *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Ara yay., 1990.

PRİNCETON ENCYCLOPEDİA OF POETRY AND POETİCS, Ed. A. Preminger, Princeton, Princeton University Press, 1970.

RİCARDOU, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

RİCARDOU, J., *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

RİCARDOU, J., *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

SAİD, E., *l'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

SARUP, M., *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*, çev. A. Baki Güçlü, Ark, 1997.

STAROBİNSKİ, J., *les Mots sous les Mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

TODOROV, T., *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

YAZIN KURAMI, Rus Biçimcilerinin Metinleri, derleyen: Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, YKY, 1995.

YÜCEL, T., *Eleştirinin ABC*'si, Simavi yay., 1990.

XX. YÜZYIL DİLBİLİMİ, Ortak Yapıt, Türk Dil Kurumu Yay., 1983.

Bu kitapta yeni bir okuma ve yorumlama biçiminin yolunu açan metinlerarasının ne olduğu ele alınıyor. Rus Biçimcilerinin ve özellikle de Mihail Baktin'in çalışmalarından başlayarak önce kavramın kökenine inilmeye, ardından, klasik metin anlayışını bir kenara bırakıp yeni bir metin tanımı yapan biçimci eleştirmenlerin (Kristeva, Barthes, Riffaterre, Jenny, Genette) çalışmaları izlenerek anlamsal bakımdan kavramın geçtiği aşamalar, aldığı biçimler, oluştuğu kuramsal bağlam ortaya konuyor. Kavramın kökenine ve anlamsal yönden gelişimine bağlı olarak, bir metnin başka bir metne hangi biçimler ve hangi yöntemlerle sokulabileceği, göstergelerinin neler olabileceği türünden sorular bir ölçüde yanıtlanıyor. Bizi bir metinlerarası olgudan söz etmeye götüren 'alıntı', 'gizli alıntı', 'anıştırma', 'gönderge', 'yansılama', 'öykünme', 'anlatı içinde anlatı' ya da 'içanlatı', 'basmakalıp söz' vb. çok sayıda metinlerarası yöntemin özgüllüklerinin neler oldukları belirtilip her birinin bir başka metne gönderen bir metinsel devinim başlattıkları çok sayıda gönderge metinden yararlanılarak vurgulanıyor.

ISBN 975-584-123-7